

890 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 48.)

Anmerkun-
gen.

Bey N. a) ist die heraufgehende Ton-Leiter von *c dur* achtmal beziffert. Denn die Ziffern, die unter dem Bass stehen, haben wieder eine a parte Bezifferung, und wenn allhier eine Note keine Ziffer unter sich hat, so gilt die darüber stehende Ziffer. Sechsmal ist hier die heruntergehende Scala beziffert. Die heraufgehende Ton-Leiter von *a moll* hat wieder eine sechsfache, und die heruntergehende eine fünffache Bezifferung. Bey N. b) ist *c dur* und *a moll* beydes im Herauf- und Heruntergehen mit halben Tönen untermischt; und bey N. c) sind die Töne der Ton-Leiter von *c dur* und *a moll* verwechselt, und auſſer der Ordnung gesezet. Wer nun aus dem andern Theil des Clavierpielers den zweyten Abschnitt gut durchstudiret hat, dem wird es hier zu passe kommen, weil allhier allerley ungewöhnliche Griffe vorkommen. Ich hätte die Griffe im Discant wol darüber aussetzen können, allein der Raum fehlet; es wird eine gute Übung seyn, es selber

ber zu thun, als wovon sich niemand durch die vielen Ziffern muß abschrecken lassen. Uebrigens recommendire hier wieder die Transposition in andere bekannte Ton-Arten. Man kan auch diese Ton-Leitern nur halb nehmen, nach Anzeige §. 46. Die in den Ziffern vorkommende halbe Töne geben zugleich Gelegenheit in Neben-Ton-Arten auszuweichen. Man lasse hier keine Scala unprobiret; fällt etwa eine Bezifferung ein wenig zu beschwerlich, so ist eine andere vielleicht leichter. Ein rein gestimmtes Clavier wird hierbey vornemlich erfordert, oder die Bezifferung wird sich wenig recommendiren, die doch aus einer so gelehrten Feder geflossen, und dergleichen man wol in keinem andern musicalischen Buche finden wird. Dieser grosse Meister und Virtuose schreibt weiter von unserer Materie also: „Es ist bey dem Fantasiren eine Schönheit, wenn man sich stellet, „durch eine förmliche Schluß-Cadence in eine andere Ton-Art auszu-
 „weichen, und hernach eine andere Wendung nimmt. [siehe hievon Cap. VI. §. 20. von betrüglichen Cadencen, welches hieher gehören kan.] „Diese „und andere vernünftige Betrügereyen machen eine Fantasie gut; allein „sie müssen nicht immer vorkommen, damit das Natürliche nicht ganz und „gar dabey verstecket werde. Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfin-
 „det man auch bey der Fantasie. Bey der letztern müssen allerhand Zi-
 „guren und alle Arten des guten Vortrags vorkommen. Lauter Lauf-
 „werk, nichts als ausgehaltene oder gebrochene vollstimmige Griffe ermit-
 „den das Ohr. Die Leidenschaften werden dadurch weder erregt noch
 „gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie vorzüglich solte gebraucht
 „werden. Man muß nicht beständig in einerley Farbe die Harmonie bre-
 „chen. [Anfängern kan solches verstatet werden, sie müssen aber auch doch
 „wissen, wie sie nicht immer einerley Schlendrian behalten dürfen.] „Wer
 „die Geschicklichkeit besizet, thut wohl, wenn er nicht beständig gar zu
 „natürliche Harmonie brauchet, sondern das Ohr zuweilen betrüget; [wo-
 „zu die verschiedene Bezifferungen einer Ton-Leiter, so wie wir sie eben ge-
 „sehen haben, wol die vortreflichste Anleitung geben kan.] „wo aber die
 „Kräfte so weit nicht hinreichen, so muß eine verschiedene und gute Aus-
 „führung in allerhand Figuren diejenige Harmonie angenehm machen,
 „welche durch einen platten Anschlag derselben einfältig klinget. „Aus die-
 „sem allen erhellet noch immer mehr und mehr, was zu einer künstlichen
 „Fantasie erfordert wird, nemlich ein Meister. Ich weiß auch gar wohl,
 „daß alle meine Bemühungen keinen so weit bringen werden, allem dem
 „ein Genüge zu thun, was der Herr Bach in seinem Capitel vom Fanta-
 „siren schreibt; mein Zweck ist nur, einem auf die Spur zu helfen, etwa
 „ein Vorspiel oder dergleichen aus freyem Kopfe spielen zu können, und die
 „erste Anleitung dazu zu geben. Es hat alles seine Graden und Stufen;
 „es sind nicht alles Meisterstücke; es sind auch nicht alle Zuhörer gebildet,
 „die geben.

Eigenschaft
 einer guten
 Fantasie.

Wie weit
 der Auctor
 sich vorgenom-
 men hatte,
 eine Anlei-
 tung zum
 Fantasiren zu
 geben.

die Music und ihre Schönheiten zu beurtheilen; manchem gefallen die Consonanzen mehr als die künstlich angebrachte Dissonanzen, ja mancher klebet am Natürlichen, und verwirft in seiner Unwissenheit die größte Kunst als etwas rauhes und unschickliches. Ein Organiste auf dem Lande wird sich selten sehr weit in der Tonkunst versteigen, sondern bald zufrieden seyn, wenn er nur mittelmäßig aus freyem Kopfe etwas daher spielen kan; seine Schul-Arbeit, schlechtes Salarium und andere häusliche Umstände können zu dieser Gelassenheit oft vieles beytragen.

Die Lehre vom Harpeggio noch et was weitläufiger abgehandelt.

§. 49. Wir haben zwar im vorhergehenden Capitel §. 45. vom geschwinden Brechen, oder vom Harpeggio, etwas gesagt; allein wir müssen einem Lehrbegierigen noch mehr Gelegenheit geben, sich darin zu üben. Es kan ein Griff, auch alsdenn, wenn gleich die Töne nach einander angeschlagen werden, auf verschiedene Art harpeggiret werden. Wir wollen in unsern Exempeln, die wir davon geben werden, gar keine Mensur in Acht nehmen, sondern uns nur der Viertel-Noten bedienen: denn das Brechen geschieht gemeinlich sehr geschwinde, je nachdem der Griff, der gebrochen werden soll, in einer langen oder kurzen Note ausgeschrieben stehet. Kurz, das Harpeggiren geschieht mit solcher Geschwindigkeit, daß es in Noten nicht gut kan angezeigt werden; man muß harpeggiren sehen, wenn man recht harpeggiren lernen will. Man kan ein dreysaches Harpeggio annehmen, als 1) ein einfaches, wenn man einen vollstimmigen Griff (je vollstimmiger je besser,) nicht mit allen Fingern zugleich, sondern von der untersten Bass-Note an bis zum obersten Ton des Griffes in der rechten Hand, einen Clavem nach dem andern, jedoch mit solcher Geschwindigkeit anschläget, daß gleichsam ein einziger Griff auf eine einzige Note heraus kommt; man sehe hievon das Exempel N. 1. nach. 2) Ein doppeltes Harpeggio ist, wenn die von unten hinauf geschehene Zerbrechung eines Griffes wieder von oben herein bis an die unterste Bass-Note in eben dem Tempo wiederholet wird, wosern anders die Langsamkeit der Note dazu Zeit läffet, wie N. 2. weist. 3) Ein vielfaches Harpeggio kan endlich seyn, wenn man bey einer gar langsamen Note das doppelte Harpeggio wiederholet, vide N. 3. auch wol mit der rechten Hand einen platten Griff nachthut, wie das Clavicimbel im Recitativ und bey andern stillstehenden Bass-Noten gar öfters im Gebrauch hat. N. 4. Sonsten ist auch nicht ungewöhnlich, daß bey etwas fortgehenden oder mittelmäßig geschwinden Noten die linke Hand öfters vollstimmige Accorde mit einem einfachen Harpeggio anschläget, die rechte Hand aber selbige in eben dem Tempo (d. i. in gleicher Geschwindigkeit, ohne die geringste Aenderung der Zeitmaasse, ja, es muß in einander und durch einander gleichsam zusammen fließen bey allem harpeggiren,) mit einem platten Griff beschliesset, siehe N. 5. Man übe den Satz N. 6. welches der bekannte Orgel-Punct $\frac{5}{4} \frac{6}{4} \frac{7}{4} \frac{8}{4}$ ist.

Man

Man hat noch viel mehr Arten Brechungen. Das einfache Harpeggio kan auch *more contrario* stehen, als N. 7. zu sehen. Das doppelte kan auch mit der rechten Hand anfangen. N. 8. Es kan die rechte Hand auch dasselbe von unten nach oben anheben, wie N. 9. zeigt. Man kan auch mit dem Harpeggiren abwechseln, also, daß man den ersten Griff bricht, und den andern platt anschläget, nach N. 10. Der letzte Satz N. 11. ist auch brauchbar.

N. 1.

Exempel von
allerley Arten
Brechungen
mit beyden
Händen wech-
selweise.

N. 2.

&c.

N. 3.

etc.

N. 4.

&c.

&c.

&c.

N. 5.

N. 6.

&c.

N. 7.

&c.

N. 8.

Weil man bey der Fantasie sein eigener Herr ist, und nicht nöthig hat, sich nach einer vorgeschriebenen Länge der Noten zu richten, so kan man nach Belieben das einfache, doppelte oder vielfache Harpeggio wählen, und sich nach der Bequemlichkeit und Fertigkeit seiner Hände richten. Bey N. 2. wo nach groß *G* der kleine Finger ins *A* muß versetzt werden, will diese Versetzung das Tempo der vorigen gebrochenen Noten leicht stören. Wir haben in unsern Exempeln mehrentheils einerley Gang behalten, damit einem der Inhalt der zu brechenden Griffe um desto bekannter werden möge, und man nur bloß auf ein egales geschwindes Harpeggio denken darf. Es verstehet sich von selbst, daß bey N. 9. und 10. der nach der Brechung übereinander stehender

Das Brechen ist im Fantasiren nach eigenem Befahlen anzustellen.

hender Griff seine Mensur eines Viertels behält, oder so lange Zeit ausgehalten wird, als alle vorhergegangene gebrochene Noten mit einander erforderten. Bey N. 4. aber währet der Griff fast wenig länger als ein Sechszehnthel; dergleichen Bewandniß hat es auch mit N. 5. doch die Fantasie bindet sich hier wieder nicht. So bald einem bey dem Harpeggiren die Hände ermüden wollen, so kan man seine Fantasie mit Passagien, Läusern oder andere Variationen über einer stehenden Bass-Note fortsetzen: denn das Brechen erfordert, wenn es etwas lange anhält, und vielfach ist, eine Stärke in den Fingern, und will nicht matt oder lahm herausgebracht werden. Kurz, es dienet zur Abwechslung, und schicket sich sonderlich fürs Clavicimbel. Man kan auch mit dem Harpeggiren abwechseln daß man den ersten Griff bricht, (dazu sich ein Griff, darin Dissonanzen enthalten, am besten schicken will,) und den andern (darin die Resolution der Dissonanz enthalten ist,) zusammen anschläget, wie bey dem Septimen- und Sert-Quinten-Gang wohl angehen kan, siehe N. 11. Der auch hieher kan gezogen werden. Man übe erstlich die einfache Brechung N. 1. und dann die doppelte; bey der vielfachen muß man erst seine Kräfte prüfen, ob man es in der Folge auch fortzusetzen vermag: denn die Art des Harpeggio, womit man angefangen, muß man bey behalten. Man kan auch bey der einfachen Brechung alle Töne liegen lassen, von der untersten Bass-Note bis zur obersten Discant-Note. Das letzte Exempel zeigt, daß nicht immer nöthig ist, daß beyde Hände so nahe zusammentreffen, daß vom Griff kein Ton auszulassen; nein, man hat bey der Fantasie Freyheit genug. Uebrigens weiß man schon, daß man bey gebrochenen Griffen eben die Finger gebraucht, die man bey der Zusammenanschlagung eines Griffes zu nehmen pfleget; die Griffe, welche zusammen unbequemlich anzuschlagen sind, sind es auch bey dem Brechen.

Wann das
Brechen be-
schwerlich
wird;

und wann
dabey die Fin-
ger müssen
überschlagen
werden.

§. 50. Wenn es der Raum litte, so wolte mehr Exempel zum Brechen hersehen, allein dis mag genug seyn. Wir wollen indessen doch noch ein wenig bey dem Harpeggio stehen bleiben. Wenn in den zu brechenden Tönen halbe Töne vorkommen, so erfordern sie schon wieder ihre Übung, deswegen setze man N. 1. oder unsern Satz eine Tertia minor höher, nemlich in *b dur*; man kan ihn auch *mutatis mutandis* aus *g moll* spielen. Alle gebrochene Passagien, die aus der Tiefe in die Höhe steigen, oder aus der Höhe in die Tiefe fallen, und wobey beyde Hände abwechseln, sind aus dem Harpeggio entstanden, und gehören hieher; (siehe auch Cap. X. §. 30. N. 33: 36.) nun solche selber zu erfinden, übe man sich, und bemerke dergleichen Passagien aus hübschen Musicalien. Mannigmal kan alsdenn der Ambitus der Brechung so groß seyn, daß beyde Hände nicht im Stande sind, alle Töne zusammen anzuschlagen; allhier geschieht nun das geschwinde Ueberschlagen und Untersetzen der Finger. Wir wollen zur Probe einen solchen Satz mit den Fingern darneben hersehen; die Noten, die den Strich unter sich haben, gehören für die linke, die andern für die rechte Hand.

Cap. XII. Vom Fantastiren. (§. 50.) 897

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves contain a series of notes with fingerings indicated by numbers 1 through 5. The notation includes various rhythmic values and rests.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It contains notes and rests, with the instruction '&c.' appearing in the middle of the system.

Dergleichen Sätze findet man nun in Handsachen auf allerley Weise ordentlich im Tact ausgefetzt, sowol durch Sechszehnteile als durch Drittel, &c.

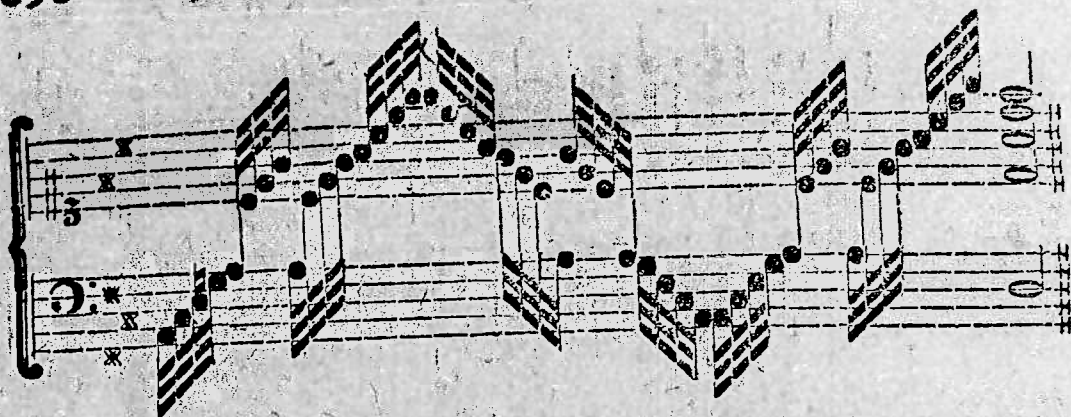
The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It features notes and rests, with the instruction '&c.' appearing in the middle of the system.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It features notes and rests, with the instruction '&c.' appearing in the middle of the system.

Sie geben auch Gelegenheit, allerley hocus pocus mit dem Abwechseln der Hände zu machen. Wir wolten solches am Septimen-Griff zu 4 zeigen, die Notten, die heruntergestrichen, gehören für die linke, die andern für die rechte Hand. Wiedeb. vom Fantastiren &c.

Das geschwind. Abwechseln der Hände kan hierbey auch vorfallen.

XXXX

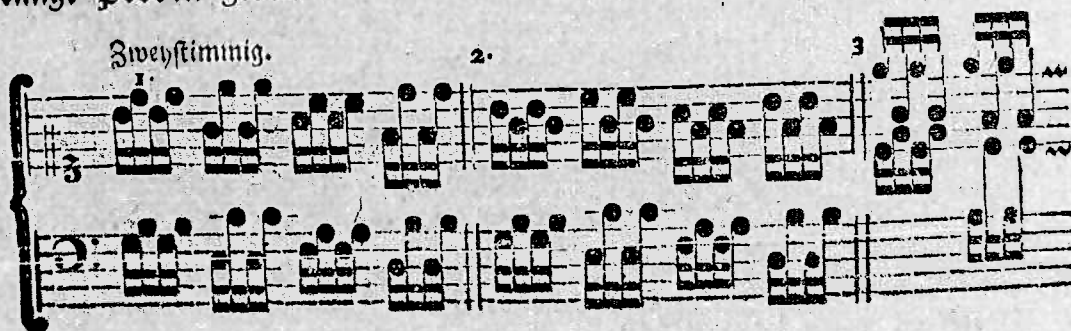


Das \bar{g} in der fünften Notenfigur, und das A in der neunten Notenfigur wird nicht gehört, es stehet nur um eine gleiche Mensur zu erhalten, es gehet alles in der größten Geschwindigkeit bis zum Griff. Hieraus siehet man, wie kraus ein ausgeschriebenes Harpeggio aussiehet, und wie unansehnlich es aussiehet, wenn es in Griffen nur angezeigt ist; das Zeichen, wodurch angedeutet wird, daß ein ausgefester Griff soll zerbrochen vorgetragen werden, ist, wenn das Brechen von unten anfänget, ein vor dem Griff stehender langer Strich, woran unten ein Querstrich ist, also \lfloor ; soll aber das Brechen von oben nach unten gehen, so stehet der Strich so \lceil . Oft stehet nur das Wort Harpeggio oder Arpeggio unter solchen ausgeschriebenen Griffen; oft stehet gar nichts dabey, und muß man es errathen. Ob nun ein einfaches, doppeltes oder vielfaches Arpeggio soll angebracht werden, dependiret wol von der Kürze oder Länge des Griffes, der zu brechen ist, und von der Fertigkeit des Spielers. Es wäre wol nicht schlimm, wenn man die Art der Brechung, welche der Componist intendiret, wenigstens statt des ersten Griffes in Noten aussetzte, und die Folge in Griffen mit den darunter stehenden Ziffern, so wäre das Ding ein wenig geschwinder einzusehen. Es wäre noch verschiedenes vom Brechen der Griffen hier zu sagen; man sehe aber gute Handsachen an, und merke sich die mancherley Veränderungen, die einem aufstossen.

Woran man erkennen kan, ob ein ausgeschriebener Griff soll gebrochen werden.

Vom Brechen in beyden Händen zugleich.

§. 51. Dieses alles ist nun ein Brechen der Griffen in Einer Hand; man bricht auch wol mit beyden Händen zugleich, wie folgende Sätze einige Proben geben:



4. 5.

6. 7. 8.

Dreystimmig.

9. 10.

11. 12.

Vierstimmig

13. 14. 15.

900 Cap. XII. Vom Fantastiren. (§. 51. 52. 53.)



Anmerkung.

Dergleichen Sätze können aus dem, was schon hin und wi der weitläufig von der Variation gesagt worden, noch viel mehr erfunden werden. (siehe §. 31. h. c.) Dergleichen Arpeggio dienet nicht allein zur Uebung, sondern auch zur Abwechslung. Eine Terz oder Sexte ist hier mehrentheils die erste Note einer Notensfigur im Discant gegen den Bass gerechnet; sie werden gemeiniglich ein wenig geschwind und stoccato, das ist, abgestossen gemacht. Wer will, kan sich dergleichen aus seinen Musicalien sammeln. Dergleichen Brechungen aber müssen nicht zu oft angebracht werden; in ältern Zeiten waren sie mehr Mode als jezo.

Die Spiel-
Manieren
kan man
beym Fantasi-
ren nicht
entbehren.

§. 52. Man übe sich bey seinem Fantastiren am meisten, eine angenehme fließende Melodie hervorzubringen, wobey man denn die Spiel-
Manieren nicht entbehren kan, wovon aber hier nicht zu handeln ist. In-
dessen melde zur Nachricht, daß ein Liebhaber in diesem Stücke sich keinen bes-
sern schriftlichen Unterricht anschaffen kan, als das vortrefliche Buch, Hrn.
Carl Philipp Emanuel Bachs Versuch über die wahre Art das
Clavier zu spielen, mit Exempeln und 18 Probestücken in VI So-
naten erleutert. Er findet daselbst eine so deutliche, als gründliche und
vollständige Abhandlung von allen Spiel-
Manieren, wie auch vom Vor-
trag. Wer Gemie und Naturell zur Music bey sich merket, der schaffe
sich dieses Buch an; er lasse es aber mit Papier durchschiesßen, und
schreibe darauf die auf zwey Blätter abgedruckte kleine Exempel, und zwar
an der Stelle, wo sie im Buche angeführet werden.

Schluß. Er-
innerung das
Fantastiren
betreffend.

§. 53. Hiermit schliesse meinen Unterricht, wie man etwas aus freyem
Kopfe soll spielen lernen. Nun wird es auf den Fleiß und das musicalische
Naturell des Liebhabers ankommen, um von allen einen rechten Gebrauch
zu machen. Ich glaube Hülfsmittel, Regeln und Vortheile gnug angezei-
get und erkläret zu haben. Man gedenke fein daran, wenn man nun fan-
tasiren will. Man wechsele hierbey fleißig ab mit der Spiel-
Art; inzwischen hat man eben nicht nöthig bey einer jeden Fantasie alle hier gewiesene Verän-
derungen anzubringen; nein, das wäre wieder ein Abweg; ich will hiermit
nur sagen, daß ein Anfänger sich aller gegebenen Hülfsmittel, wenn er spielen
will, fein erinnere; er gehe herauf, er gehe herunter, er steige oder springe
hera

herauf oder herunter; er stehe und ruhe bald mit dieser bald mit jener Hand; er vermische Langsames mit Geschwindem; er variire die Griffe, und obliquo; er gebrauchte eine Fortsetzung, und lerne auch dieselbe vermeiden; er mache Einschnitte oder Fermate, oder auch eine Cadence; er weiche aus seiner Ton-Art in andere; er gehe durch verschiedene Ton-Arten nur im Vorbeygehen, oder er bleibe lange in seiner Haupt-Ton-Art. Er sinne unter dem Spielen auf allerley Erfindungen; er spiele gebunden und ungebunden, u. s. w. Er hat Freyheit, nach eigenem Gefallen zu handeln; die Fantasie ist ungebunden. Man hüte sich auf der Orgel vor allen wüsten und ungestümen Spielen; man bemühe sich, einen Affect der Traurigkeit oder Freude auszudrücken. Vor allen Dingen recommendire noch mehr zu guter Letzt, fleißig anderer Componisten Arbeit zu spielen, und zwar mit Verstand, sich nachhero den bloßen Bass davon abzuschreiben, und selbige zum Grunde zu legen bey seinem Fantasiren, bis man auch ohne dieses Hülfsmittel im Stande ist, etwas aus freyem Kopfe zu spielen.

§. 54. Nun sollte in diesem dritten Theile versprochenemassen noch abgehandelt werden 1) etwas vom manerlichen General-Bass und vom Akkompagnement bey Recitativen; 2) vom vollstimmigen Accompagnement; 3) wie man einen Bass aus der Partitur oder aus einer einzelnen Haupt-Stimme selbst beziffern könne; 4) etliche allgemeine Regeln nach einem unbezifferten Basse zu accompagniren; 5) von der Stimmung eines Claviers und der Temperatur, und 6) ist auch noch ein kleines musikalisches Lexicon versprochen worden. Zu diesen sechs Puncten würden wenigstens noch sechs Capitel erforderlich gewesen seyn; wie ich denn auch Willens war, diese Materien in einem zweyten Abschnitte noch abzuhandeln; allein ich habe es nicht wagen dürfen, aus gegründeter Furcht, dieser dritte Theil würde zu theuer und zu stark geworden seyn. Was aber den dritten und vierten Punct der unabgehandelten Materien betrifft, so will von beyden noch ein wenig sagen; die andern Materien mag man in andern musicalischen Büchern nach Belieben auffuchen; als was den ersten und zweyten Punct betrifft, so findet man hiervon hinlängliche Nachricht in des Herrn Bachs zweyten Theils seines Versuchs, in Herrn Löhleins Clavier-schule, und in Herrn Heinrichens General-Bass in der Composition, und bey mehreren musicalischen Schriftstellern. Den fünften Punct, die Temperatur und die Stimmung eines Claviers betreffend, so findet man davon verschiedene Schriften; unter vielen ist hierbey einem Anfänger (wenn er ein wenig in der Rechenkunst geübet ist,) nützlich: Sorgens Gespräch von der Temperatur und seine Anweisung zur Rational-Rechnung. Was endlich den sechsten Punct anlangt, so ist Herrn Walthers musicalisches

902 Cap. XII. Von der Bezifferung eines Basses (§. 54. 55.)

sches Lexicon bekannt, ist aber etwas weitläufig und nicht für alle Liebhaber; compendiöser und brauchbarer aber für jedermann ist das kurzgefaßte musicalische Lexicon, welches ohne Benennung des Auctoris 1737. zu Chemnitz herausgekommen, und man sich vor wenig Geld anschaffen kan, worin man verschiedene nützliche Nachrichten und Erklärungen musicalischer Kunstwörter findet.

Wie der Bass aus der Partitur zu beziffern.

§. 55. Was nun die Bezifferung einer Bassstimme aus der Partitur (siehe den andern Theil des Clavierspielers, pag. 14. §. 31.) betrifft, so ist das meiste, was hierzu erfordert wird, schon in den drey ersten Capiteln dieses Theils zu finden. Ja wer die Lehre von der Ausweichung und von den durchgehenden Noten beydes im Bass (davon sonderlich im andern Theil das fünfte Capitel nachzusehen,) und Discant wohl inne hat, der wird in diesem Stücke keinen weitläufigen Unterricht mehr bedürfen. Wer einen Bass, der in Partitur steht, beziffern will, der findet in vielstimmigen Sachen fast alle Ziffern in der Ober- und in den Mittelstimmen ausgedrückt, die er nur nachsehen und untersuchen, und hernach die Hauptziffer oder Ziffern über seine Bass-Note hinschreiben kan. Man muß aber alle musicalische Schlüssel wohl inne haben, deswegen im ersten Theil des Clavierspielers im zweyten Abschnitt das ganze XVII. Capitel denen verschiedenen Arten von Noten gewidmet, wo ich auch weitläufig darüber raisonniret habe, welches Capitel hier wieder nachzusehen, von großem Nutzen seyn wird. Wer nun Violin- Discant- Alt- Tenor- Bass- Noten kennet, der kan schon fertig werden. Gewisse blasende Instrumente brauchen zwar das Violin- Zeichen, allein man muß sich bey der Bezifferung doch einen andern Schlüssel einbilden, z. E. die Noten für eine Trompete stehen im Violin- Schlüssel, und man bildet sich doch dabey den Alt- Schlüssel ein; die Oboe d'amour hat eben diesen Schlüssel, und man bildet sich doch den Discant- Schlüssel dabey ein, und so weiter, welches uns hier zu weitläufig ist auszuführen; siehe hievon nach das kurzgefaßte musicalische Lexicon unter dem Worte Waldhörner, pag. 420.

Sie muß man alle musicalische Schlüssel gut kennen.

Anmerk. ng.

Wie man ein Stück in Partitur setzen soll.

§. 56. Man findet nicht viele in Kupfer gestochene Partituren, sondern gemeinlich sind die Trio, Concerte, Cantaten, Sonaten, Symphonien und wie sie weiter Namen haben mögen, nach ihren einzeln Stimmen, eine jede Stimme besonders abgedruckt. Wer sich nun üben will, (oder einen Schreibfehler bey geschriebenen Sachen corrigiren will,) der setzet dergleichen einzele Stimmen in Partitur, das ist, er schreibt die Stimmen unter einander hin; da er denn erst die oberste (oder Principal-) Stimme, hernach die Bassstimme unter einander setzet; allein er läßt zwischen diesen beyden Stimmen so viel Reihen Linien offen, als noch Mittelstimmen da sind. Hat er nun (doch nur jedesmal eine Reihe) die oberste und unterste Stimme in hinlänglicher Weite hingeschrieben, so hält er gleich diese beyde äußerste Stimmen,

men, welche mehrentheils die wichtigsten sind, gegen einander; betrachte sie also, als wenn nur diese beyden Stimmen da wären, und untersuchet sie, wie sie sich nach allen Stücken gegen einander verhalten, (bey einem Verständigen zeigen sich hier gleich alle Schreib- oder Druckfehler,) so wie wir §. 42. bey'm Notenlesen gesagt haben; alsdenn wird ihm die oberste Stimme allein schon viele Nachricht zur Bezifferung des Basses geben; aber er schreibt noch keine Ziffer über den Bass, sondern fänget nun an, die übrigen Stimmen auf den leer gelassenen Reihen fein accurat unter einander zu setzen; er behält aber auch hiebey seinen Bass jederzeit vor Augen, damit er sehen möge, wie sich diese Mittelstimmen gegen den Bass und der obersten Stimme verhalten. Hat er nun von allen Stimmen eine Reihe eingetragen, so nehme er seinen Bass vor, und betrachte alle über den Bass stehende Stimmen, so wird er den Griff, seinem ganzen Inhalt nach, zur Bassnote ausgedrückt finden; der gleich vertheilte Accord wird sich mannigmal zeigen; nun kan er die Bezifferung leicht nach Cap. III. verrichten. Darauf fährt er fort angezeigtermassen, bis das Stück ganz in Partitur stehet. Hat man aber schon eine Partitur, wo aber der Bass nicht beziffert ist, so kan man nun schon sehen, wie die Bezifferung anzustellen, da man denn erst den Bass in der Partitur beziffert, und hernach diese Bezifferung über die ausgeschriebene einzelne Bassstimme setzet. Nur muß man dahin sehen, daß man, vornemlich in geschwinden Sachen, nicht alle Vorschläge, Nachschläge oder andere kleine ausgelegte Manieren durch Ziffern über den Bass anzeigt, sondern nur das Wesentliche. Wer zu einem Stücke einen bezifferten Bass hat, der setze dieses Stück mit allen dazu gehörigen Stimmen in Partitur, und untersuche die Bezifferung des Basses aus den darüber geschriebenen Stimmen, so wird er schon geschickt werden, einen Bass aus der Partitur beziffern zu können.

§. 57. Das Setzen eines musicalischen Stückes in Partitur ist eine Art Noten-Schreiben von dem grösssten Nutzen, welches einer angehenden Componisten, ja einem jedem, der nun den General-Bass vollkommen inne hat, die besten Dienste leistet; hier siehet ein Verständiger den Meister des Stückes; hier siehet er den gleich vertheilten Accord; hier offenbaret sich die Stärke oder Schwäche des Componisten, welche aus den einzeln Stimmen allein so nicht erkannt werden kan; hier siehet er, was Composition sey; hier wird er aufs deutlichste überzeuget vom Nutzen des General-Basses, ja derselbe stellet sich hier als das allernothwendigste in der Music dar; hier wird man am besten sehen, wie nöthig es sey, sich in demselben recht zu perfectioniren. Gewiß, wer, bey einem guten musicalischen Genie, viele hübsche Sachen in Partitur setzet, der kan dem Componisten viele Künste ablernen, und eine rechte Einsicht in der Composition bekommen.

§. 58. Wir wollen, um einem Unerfahrenen eine kleine Probe zu geben, ein paar Zeilen aus einer Aria von Telemann in Partitur hersehen:

Viol. I.

und den Bass darnach beziffern kan.

Aus der Partitur eines Stückes kan man vieles lernen.

904 Cap. XII. Von der Bezifferung eines Basses (§. 58.)

Der erste
Theil einer
Aria zur
Probe in
Partitur
gesetzt.

Viol. 1. 1) 2)

Viol. 2.

Viola

Basso Continuo

Viol. 1. 3) 4)

Viol. 2.

Viola

Basso Continuo

5)
Viol.

Viol. 1.

Viol. 2.

Viola

Basso Continuo

Viol. 1.

Viol. 2.

Viola

Basso Continuo

Dieses stehet nun, wie man spricht, in Partitur: denn die vier Stimmen Erklärung.
 stehen über einander, nemlich hier sind zwey Violinen, die Viola (welche
 auch eine Bratsche heisset, und sich der Alt-Noten bedienet) und der
 Bassus continuus. (so wird der General-Bass auch genannt.) Denen zur
 Erleichterung, welche die Stimmen aus der Partitur schreiben müssen,
 setzet man vor einer jeden Zeile den Namen des Instruments, so wissen
 sie
 Wiedeb. vom Santajiren zc. Uyyyy

906 Cap. XII. Von der Bezifferung eines Basses (§. 58.)

ste daraus die wie vielste Zeilen sie jedesmal auszuschreiben haben. Die oberste von diesen vier Stimmen führet die Melodie, und ist nebst dem Bass die Hauptstimme; die zweyte Violine und die Viola sind die beyden Mittelstimmen, und befördern die Harmonie. Nun untersuche man alle Stimmen zu einer jeden Bass-Note, so wird man die darüber gehörige Ziffern leicht finden können. Man betrachte die Ausweichung; die beyden ersten Tacte stehen in *d dur*, der dritte und vierte Tact in *h moll*, und die vier letzten Tacte in *a dur*. Daß man nun im dritten Tact ins *h moll* gewichen, ist aus dem blossen Bass nicht zu erkennen, und hätte einer, wenn er diesen Bass angenommen hätte ohne Ziffern zu spielen, gar leicht die Bezifferung nach *d dur* fortsetzen können, wenn er nemlich sein Ohr den andern Stimmen nicht geliehet, und das *ais* der Viola gehöret hätte. Hieraus siehet man nun, wie sorgfältig einer auf alle Stimmen Acht haben muß, wenn er einen Bass ohne Ziffern annimmt zu spielen, damit der General-Bass mit der dazu gesetzten Instrumental-Music übereinkomme. (siehe den andern Theil, pag. 14.) Was nun die Bezifferung des Basses betrifft, so hat die erste Violin Tact 5. zu *a* zwey Sechszehnteile, das erste, nemlich \bar{a} ist nur ein Vorschlag zu \bar{cis} , und wird durch keine 4 über *a* angedeutet, eben so wenig als im letzten Tact, wo zu *e* in der obersten Stimme \bar{a} stehet, als welches wieder nichts anders als ein Vorschlag zu \bar{cis} ist; der letzte Tact ist eine Variation von folgenden vier Achteln $\bar{e} \bar{a} \bar{cis} \bar{h}$, und der Bezifferer siehet diesen Satz, als in solchen Achteln stehend, an. Tact 7. kan das *fs* im Bass einen reinen Accord oder auch einen Septimen-Griff mit der Quinte haben, dadurch ist denn der Sert-Quarten-Griff zu *e* fertig. Wir wollen die einzelne Bass-Stimme beziffert hieher setzen, als wornach man seine Bezifferung untersuchen kan, ob beydes egal ist.

Vom Beziffern des Basses aus der Partitur.

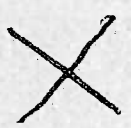
The image shows three staves of musical notation. The first staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains several measures of music with notes and rests. Above the notes are fingerings: 4 6, 4 3, 6 5 7 4 3, 6 4 2 6 6 6. The second staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains several measures of music with notes and rests. Above the notes are fingerings: 6 6 4 6 6 6, 6 6 5, and asterisks (*). The third staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains several measures of music with notes and rests. Above the notes are fingerings: 7 6 6, 6 6 4 5, and asterisks (*).

Wer

Wer ein Stück in Partitur hat, der kan allhier die Fortschreitungen nach Anmerkung, den vier bekannten Hauptregeln Cap. VII. §. 5. untersuchen, um zu sehen, in wie fern sich der Componist darnach gerichtet, und welche Freyheiten er sich genommen. Als Tact 6. gehet die oberste Stimme von der Quinte zur Octave *motu recto*, wider Reg. 1. (daß aber dergleichen Satz bey uns erlaubt ist, haben wir Cap. VII. §. 47. angezeigt.) Wider die dritte Regel pecciret die zweyte Violine in eben diesem Tacte, da man *motu recto* aus einer unvollkommenen Consonanz der Terzie zu einer vollkommenen Consonanz der Quinte gegangen, bey $\bar{g}is \bar{e}$ zu $e A$ im Bass. Am Ende des siebenten Tactes im reinen Accord zu d , ist die zweyte Violine *motu recto* aus der Terzie in die Quinte gegangen, wider Reg. 3. und die Viola gehet *motu recto* aus der Quinte in die Octave wider Reg. 1. bey $\bar{e} \bar{a}$. Dieses führe nun an, nicht daß ich Lust zu tadeln hätte, sondern nur zu zeigen, wie ein Liebhaber alle Fortschreitungen in einer Partitur am besten untersuchen kan, und daß es in den Mittelstimmen mit den verdeckten Quinten und Octaven gar nichts zu bedeuten habe. Es wäre einem jungen Menschen, der sich der Music gewidmet, und Gelegenheit hat mit vielen Partituren umzugehen, noch manches vom nützlichen Gebrauch der Partituren zu sagen, allein ich darf mich nicht weiter damit abgeben.

§. 59. Noch ein wenig vom unbezifferten Bass. Wer nicht schon wacker geübet ist, der nehme keinen unbezifferten Bass zum Accompagniren an. Es gehet aber manchem damit eben so, wie wir Cap. VII. §. 2. von denen gehöret, welche zu ihrer Lieder-Melodie lieber selber *ex tempore* einen Bass erfinden, als daß sie einen wohlgesetzten Bass, der noch etliche fremde Ziffern über sich hat, brauchen sollten; so nimmt auch mancher, der sich nicht weit im General-Bass verstiegen, wol lieber einen unbezifferten Bass zu accompagniren an, und hacket nach eigenem Gefallen die reinen Griffe dazu, so wie sie ihm einfallen, als daß er einen mit Ziffern gezierten Bass (dem er vielleicht kein Genüge thun kan) sollte annehmen; bey dem unbezifferten Bass hat er bey Unverständigen den Ruhm, daß er die Kunst verstehe, woraus in den musicalischen Büchern fast eine Unmöglichkeit gemacht wird, seinen Bass ohne Ziffern wegzuspielen. Einer, der den Sitz der Con- und Dissonanzen nicht weiß, von der Ausweichung nicht gut unterrichtet ist, und über seinen Bass nicht einmal die oberste Stimme des musicalischen Stückes hat, der gebe sich nicht leicht mit unbezifferten Bässen ab; ja, wer alles obenbemeldete auch aufs beste versteht, der kan doch noch nicht sicher seyn, sondern er muß genau Acht auf die andern Stimmen haben; es wird also hierbey ein gutes musicalisches Gehör erfordert. Bleibt ein Stück in seinen natürlichen Schranken, so

Nach einem unbezifferten Bass muß man nicht leichtsinnig accompagniren.



läßt sich zwar nach Cap. I. & II. der Baß leicht ex tempore wegspielen; dieses aber muß man doch vorher aus der Partitur einsehen; wer kan es errathen! Wer den Componisten aus andern Stücken hat kennen gelernt, als einen, der nicht gerne vom ordentlichen Wege in seiner Composition abweicht, der darf sich desto dreister wagen, weil er keine außerordentliche Fälle befürchten darf.

Einige gute
Rathschläge
und Regeln
nach einem
unbezifferten
Baße zu ac-
compagniren.

§. 60. Weil man nun doch mannichmal guten Freunden zu Gefallen, etwa in einem Collegio musico oder sonst, einen unbezifferten Baß accompagniren muß, so merke man sich noch folgendes hiervon:

Wer einen unbezifferten Baß, der auch nicht einmal die Concert-Stimme über sich hat, accompagniren muß, der sehe ihn erst ein wenig durch, betrachte die Ausweichung des Stückes; hat er Gelegenheit die Principal-Stimme einzusehen, so sehe er nach, ob auch darin etwas außerordentliches angebracht, ein Verständiger kan hieraus schon vieles zu seiner Nachricht erfahren; er sehe, ob auch \sharp und $\flat\flat$ abwechseln, als welches man finden wird, wenn der Componist sich mit den falsis abgegeben: denn ordentlich findet man in einem Stücke nicht \sharp und $\flat\flat$ abwechselnd, sondern, wie wir schon gelehrt haben, behält die Haupt-Ton-Art, selbst bey ihrer natürlichen Ausweichung, entweder \sharp oder $\flat\flat$; (denn z. E. ein Stück aus c dur, das in g dur, e moll und a moll ausgewichen, weicht selten dabey noch in f dur und d moll, und umgekehrt;) wenigstens ist die öftere und schleunige Abwechslung der Versetzungs-Zeichen schon etwas außerordentliches, und wird allda gemeinlich von der natürlichen Bezifferung abgewichen; dieses ist nun unmöglich aus der Baßstimme immer zu errathen, sondern da wird es bey den mehresten Accompagnisten auf ein blosses Gerathewohl ankommen. Sonsten nimmt man überhaupt bey dem Accompagnement eines blossen unbezifferten Basses die natürliche Bezifferung in Acht, so wie wir sie Cap. I. §. 11. 12. und §. 15. und 16. gelehret und gewiesen haben. Wer sich üben will, der nehme den blossen Baß eines Concertes oder dergleichen vor sich, beziffere denselben bloß nach Anleitung des ersten Capitels, hernach setze er das Concert in Partitur, und beziffere den Baß darnach, alsdenn halte er beyde Bässe gegen einander, so wird er am besten sehen können, ob der Unterscheid der Bezifferung groß oder klein ist, daraus er denn weiter urtheilen kan, in wie weit es möglich und nicht möglich ist, einen unbezifferten Baß nach allgemeinen Regeln unbeziffert accompagniren zu können; er versuche es mit Einem Allegro und Adagio. Die Moll-Töne haben wegen ihres verschiedenen Herauf- und Heruntergehens mehrere Schwierigkeiten als die Dur-Töne. Vornemlich hat ein Ungeübter dahin zu sehen, daß er die gehörige Terzie und Sexte seines Griffes nimmt, damit er nicht die
flei-

kleine Terzie oder Sexte ergreift, da wo sie groß seyn muß: denn dieses fällt ein wenig zu hart in die Ohren; wer aber nur immer weiß, wie man denn nothwendig wissen muß, in welche Ton-Art man moduliret und spielet, und die Beschaffenheit der Intervallen seiner Ton-Leiter (siehe den andern Theil, pag. 24. §. 16. item pag. 312. §. 2.) kenne, der wird hier am besten fertig werden. Wenn sich der Septimen-Gang, oder eine andere Fortsetzung, die man aus Cap. II. nun schon wird kennen gelernet haben, im Bass zeigt, so hat man gewiesene Wege vor sich. Am allerwenigsten lassen sich die Ziffern über eine lang stehende oder oft wiederholte Note errathen; da thut man mannichmal am besten, wenn man ein Tasto Solo machet, oder die Noten nur im Bass allein anschläget. Kommt im Bass eine Brechung der Griffe vor, so ist es leicht, den gehörigen Griff der rechten Hand dazu zu finden. Kommt ein Satz mehr als einmal vor, so wird er bekannt; alsdenn läßt sich die Bezifferung zum andernmal gleich richtiger als zum erstenmal treffen. Wenn sich ein fremd \sharp oder erhöhend \natural vor einer Note zeigt, so kan man einen Sexten- oder Sert-Quinten-Griff dazu schlagen, weil man vermuthen darf, daß man hier in eine andere Ton-Art gewichen, und daß diese erhöhte Note das Semitonium unterwärts von der neuangefangenen Ton-Art ist. Gehen ferner zwo Noten um eine Terzie herauf oder herunter, und eine von beyden hat ein \sharp , b oder \natural , so kan man daraus die Terzie der vorhergehenden oder folgenden Note erkennen; z. E. im Bass stünde in *g dur A cis* zwo Viertel oder Achtel nach einander, so sehe ich aus diesem nach *A* folgenden *cis*, daß ich zu *A* Tertiam majorem nehmen muß; (es entstünde sonst ein unleidlicher Querverstand; dem allen ohngeachtet aber, ist diese Regel doch nicht ohne alle Ausnahme; sie trifft aber doch gemeinlich ein, und ist natürlich;) *cis* aber hat die Sexte; und umgekehrt: hat der Bass *cis A*, so hat *cis* die Sexte und *A* die Tertia major. Gleiche Bewandniß nun hat es mit dem *b* und \natural . Wenn zwo Noten um einen halben Ton steigen, so hat die tiefste Note eine Sexte, die vorhergehende oder folgende aber einen reinen Accord; dieses ist eine sehr bekannte Regel, die man fast allenthalben antrifft, sie kan aber noch weniger als die vorigen für allgemein angenommen werden. Zum Exempel, wenn in *c dur*, *c H* stehet, so gehen diese beyde Noten einen halben Ton herunter, und hat die unterste, nemlich *H*, die Sexte, und *c* einen reinen Accord; ferner findet man *c H* in *g dur*, so hat *H* wieder die Sexte, und *c* einen reinen Accord. Ist aber die Ton-Art *a moll*, so fällt diese Regel weg: denn alsdenn muß *H* die Sexta major, und *c* auch eine Sexte haben, (weil *H* Secunda modi, und *c* Tertia modi ist,) ist die Ton-Art *e moll*, so kan im Bass auch wol alsdenn *c H* stehen; aber unsere Regel findet gar keine

Wie der Baß
nach einer dar-
über stehen-
den Haupt-
Stimme
leicht zu
bezeichnen.

Statt: denn alsdenn muß *H* als Quinta modi keine Sexte, sondern Tertiam majorem mit der reinen Quinte, und *c* als Sexta modi wieder eine Sexte über sich haben. Viel gewisser aber gehet man also, wenn mit dergleichen Regeln, die eine gewisse Fortschreitung von einem Intervall ins andere zum Grunde legen wollen, sich nicht viel abgiebt, sondern dafür lieber die natürliche Bezifferung nach Cap. I. zur Regel annimmt. Wer dasjenige, was wir in denen beyden ersten Capiteln abgehandelt haben, wohl inne hat, der wird auch gar leicht einen ordentlichen Baß bezeichnen können, wenn er die Principal-Stimme darüber stehen hat. Man nehme zu seiner Übung aus dem andern Theil die Exempel des achten Capitels im zweyten Abschnitt, schreibe Violine und Baß ab, lasse die Ziffern weg, und bezeichne selbst nach der Violin-Stimme den Baß, hernach kan er seine Bezeichnung gegen die Bezeichnung, so im Buche über dem Baß stehet, halten, und seine Observaciones darüber anstellen.

B e s c h l u ß.

Der Herr Zernichen beantwortet beym Beschluß des zweyten Capitels des andern Theils seines mehrmalen angeführten vor trefflichen Buches vom General-Baß in der Composition, (in welchem Capitel er Regeln gegeben, einen General-Baß ex tempore nach der darüber stehenden Principal-Stimme zu accompagniren,) einen Einwurf, welchen er sich vorstellt, daß einige denselben machen würden; er schreibt nemlich daselbst, pag. 767. also:

- „Saget man: daß alle solche Regeln- und Rathgeber [er verbindet hier flüchtig Regeln- und Rathgeber, man denke weiter nach,] nichts helfen, wenn man nicht selbst brav Hand anlegt. Antwort: Ach ja, ihr lieben Leute, Hand müßet ihr anlegen, wenn ihr was rechtes im General-Baß, in der Composition und in jedweder Wissenschaft profitiren wollet: denn die Regeln [und der gute Rath] können euch in keiner Kunst zu Doctors machen. Ich möchte aber wissen, wer jemals etwas rechtschaffen gelernt, ohne selbst Hand anzulegen, und wenn er auch verguldete Regeln und den Extract von guten Künstlern zu Lehrmeistern gehabt? Ich sage, fleißig seyn und brav Hand anlegen, ist zwar nöthig und unentbehrlich, allein gute Præcepta [Regeln] dabey, seynd uns in Musica practica desto nöthiger, je weniger man allemal
„gute

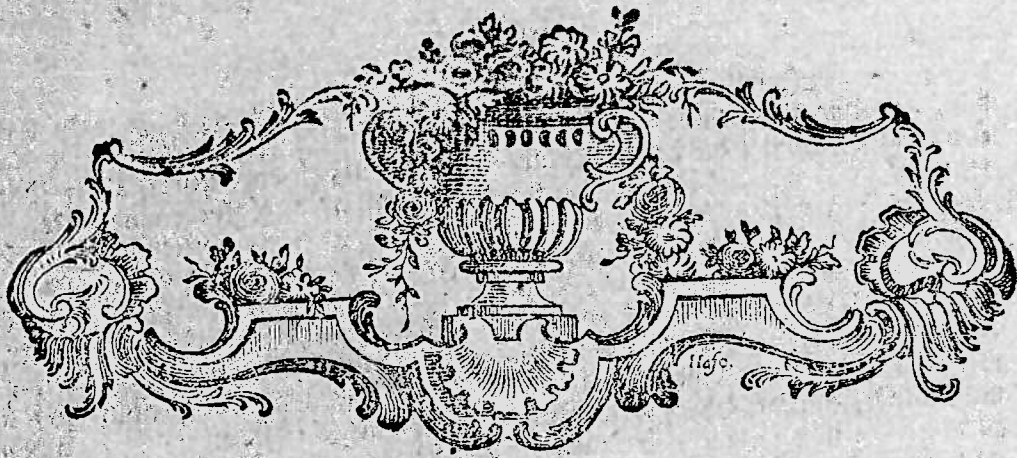
„gute Lehrmeister findet, die die Sache wohl verstehen, oder sich die Mühe geben wollen. Alles aber auf eignen Fleiß und Erfahrung allein, ich sage allein, ohne gute Manuduction [Handleitung] ankommen zu lassen, solches machet uns nicht allezeit zu fundamentalen Leuten.“

Ich habe mich bey dem Beschlusse meines Werkes seiner Worte erinnert, und sie hier hersehen wollen, damit einer, wer Lust hätte, bey dieser meiner weitläufigen Abhandlung und Anleitung, wie man nach und nach zum Fantasiren gelangen könne, eben diesen Einwurf zu machen, auch gleich die Beantwortung dabey finden möchte; ferner ist es auch geschehen, um einem Liebhaber der Music zu ermuntern, nun brav Hand anzulegen. Ich stelle mir auch vor, daß vielleicht etliche, die nun so weit sind, daß sie etwas auf dem Clavier oder Orgel fantasiren können, (welche Geschicklichkeit sie aber vielleicht größtentheils ihrem musicalischen Genie oder dem vielen Spielen verschiedener musicalischer Stücke zu danken haben mögen,) sagen werden: Ich brauche das weitläufige Buch nicht; ich kan schon, mit dem was ich von der Music verstehe, fertig werden; das Ding ist mir viel zu weitläufig; das sind Kleinigkeiten; es kommt doch alles auf ein gutes musicalisches Genie an; die Regeln werden keinen Musicum machen; der General-Baß ist für die, so Lust zu grübeln und nachzudenken haben; ich kan schon ohne den General-Baß fantasiren; ich kan ja wohl hören, was gut zusammen klingeret, und was nicht harmonisiret; ich habe so viele Sonaten, Suiten, Concerten und andere Clavier-Sachen gespielt und auswendig gelernt; ja, ich habe so viele geschickte Meister spielen gehört und spielen gesehen, daß ich Gedanken genug habe, wenn ich fantasiren will. Wer nun so denkt oder spricht, der mag immerhin so denken oder sprechen. Wer träge und faul ist, etwas zu lernen, und deswegen seine Unlust zum Lernen durch dergleichen leichtsinnige Reden suchet zu bemanteln, der wird auch nichts lernen, wenn man ihn auch bey den Haaren zu den Büchern zöge. Es ist aber zu bedauern, wenn Leute, die schon in der Music etwas gethan, und dabey auch ein gutes musicalisches Genie haben, solche Feinde der Kunst sind. Wie oft ist dieses oder jenes Laster, dessen Sciaue auch leider! mancher geschickter musicalischer Kopf ist, bloß allein Schuld daran, daß man nicht einige seiner müßigen Stunden der Ton-Kunst widmet. Indessen lasse sich ein Liebhaber der Kunst durch dergleichen Reden der kunstlosen Ton-Künstler nicht hindern, sondern studire fleißig. Wer aber mein Buch nicht leiden mag, der wähle sich andere musicalische Bücher zu seiner Belehrung, oder lasse sich von geschickten Meistern informiren; das stehet ja einem jeden frey. Inzwischen wird man dagegen doch sei-

ner.

ner Seite auch so bescheiden seyn, daß man andern auch ihre Freyheit läßt, einen Auctorem zu wählen, der nach ihrer Fasslichkeit und nach ihrem Sinn schreibt. Uebrigens werde deswegen unbekümmert seyn, *wenn meine Arbeit auch von etlichen sollte verworfen werden*; genug, ich weiß, daß schon einige im zweyten Theil beydes Lust und Nutzen gefunden haben; dieselbe werden beydes, meiner Erwartung nach, auch in diesem dritten Theil finden. Allen Lesern suchen zu gefallen, ist etwas, wornach junge Leute, die die Welt noch nicht haben kennen lernen, vergeblich trachten mögen. Ich habe es aufrichtig gemeynet, und keine Mühe gesparet, meinem Nächsten zu dienen. Ein jeder thue sein Bestes, und lasse alsdenn einen jeden nach seinem Kopfe raisonniren, wie, wo, wann und so lange er will. Zum Beschluß wünsche aus wahrem Herzensgrunde, daß mein Nächster Nutzen und Vergnügen, und Gott, der Allerhöchste, Ehre und Dank von meiner Arbeit haben möge.





Register

der vornehmsten Sachen dieses dritten Theils.

- A.**
- A**bwechſelung herrſchet in der Ton-
Kunſt überhaupt pag. 419. und muß
auch beym Fantafiren in Acht genom-
men werden 48
— der Hände, was dabey in Acht zu neh-
men 628. iſt üblich bey den Interludiis
613. 627 ſq. und auch bey Orgel-Pun-
cten 698
— der Klangfüße im Baß und Diſcant
807 ſq. 820 ſq.
- A**ccord (reiner) bey gradatim gehenden
Noten, bey ſpringenden Noten 22 ſq.
— (vertheilter) 48. ſo daß viermal eine
andere Grund-Note entſtehet 744. 867
— (gleichvertheilter) 746. wie er zu ma-
chen 867
- A**mbitus, dreyfache Bedeutung dieſes
Wortes 145
- A**nticipatio verurſachet Bindungen 701.
ſq.
- A**rpeggio, ſiehe Brechungen oder har-
peggiren.
- A**usweichung, in andere Ton-Arten, da-
von handelt das ganze vierte Capitel
132 ſq. — einer jeden Ton-Art in
fünf verwandte Neben-Ton-Arten
134. — iſt nicht ſchwer, und geſchicht
ordentlich nur in verwandte Ton-Ar-
ten 144. 165. oft wird in zwey bis drey
Ton-Arten ausgewichen 170 ſq. 181.
man ergreift die Håupt-Ton-Art bis-
weilen wieder 181. welche Ordnung
dabey in Acht zu nehmen 155. iſt bey
der Bezeichnung eines Baſſes zu ober-
viren 100. die Ausweichung der Moſſ-
Töne iſt gleich der Ausweichung derer
Dur-Töne, die mit dem Moſſ-Ton
einerley Vorzeichnung haben 175. 178.
— wie ſie Quinten- und Quarteweise
geſchehen kan 146 ſq. als welche Art
auszuweichen ein Anfänger gut inne
haben muß 191. — einer harten Ton-
Art in Quintam modi kan auf mancher-
ley Weiße geſchehen 134 ſq. und wie
aus der Quinta modi wieder zur Haupt-
Ton-Art zu gehen 139. — einer wei-
chen Ton-Art in Quintam auf allerley
Weiße 179 ſq. — einer harten Ton-Art
in Quartam modi 139. in Sextam 159
in Tertiam 140. 157. in Secundam
142. 159. *) einer weichen Ton-Art in
Septimam 161. in Tertiam 163. — kan
durch gewiſſe Fortſetzungen leicht ge-
ſchehen 171. 185. — einer Ton-Art
die in ihrer Vorzeichnung weder * oder
3333 b

Register

b hat, in eine fremde Ton-Art die *** hat, geschieht Quintenweise 190. in eine fremde Ton-Art die bb hat, Quartenweise 190
 Ausweichung einer Ton-Art, die *** hat, in fremde Ton-Arten, die bb haben, geschieht Quartenweise 190. — einer Ton-Art, die bb hat, in fremde Ton-Arten, die *** haben, geschieht Quintenweise 190. — in fremde Ton-Arten, muß ein Organist verstehen, was dabey zu bemerken ist 186 sq. — von *d' dur* nach *g moll* vermittelst der kleinen Septime u. Quinte 187. 195. — (unvermutet) beym Schluß eines Lieder-Satzes 283 sq. — (geschwinde) durch gewisse Kunstgriffe 220. sq. und durch eine kleine Einleitungs-Clausul 854. — einer harten Ton-Art in seine weiche Ton-Art 225 sq.
 Ausweichungs-Exempel einer harten und weichen Ton-Art 166. 182
 Ausweichungs-Tabelle aller harten und weichen Ton-Arten 176 sq.

B.

Bas eines Liedes, wie er zu beziffern, davon handelt das ganze dritte Capitel 100 sq. wie man sich darin üben kan 121. man muß ihn auch ohne Ziffern *ex tempore* nach dem General-Bas bey Liedern wegspielen können 122. 131
 Bas, wie er zu einer Melodie zu setzen, davon handelt das siebente und achte Capitel 291 sq. muß nach gewissen Regeln geschehen 292 sq. was man dabey in Acht zu nehmen 358. 379. der Bas kan zu einer und derselben Melodie vielfach seyn 381. 396 sq. man muß nicht zu geschwinde hierbey außs *Extemporisiren* fallen 292. — zu einer Lieder-Melodie, wie er auf allerley Weise zu variiren, davon handelt das ganze neunte Capitel 436 sq. variirte oder laufende Bässe, werden im Tact gespielt 441. und sind gesät-

lig 436. — allein, muß schon Gelegenheit zum *Fantastiren* geben 769. man muß die dazu gesetzte Ober-Stimme auf allerley Art variiren können 777 sq. — hat gemeiniglich andere Klangfüße als der *Discant* 797 sq. — wie er aus einer Partitur zu beziffern 902 sq. — (unbezifferter,) in wie weit man nach demselben accompagniren kan oder nicht 907 sq. einige Regeln hievon 908 sq.
 Bezifferungen (verschiedene) einer Ton-Leiter: 8 sq. 13. 15 sq. 76. 91. 889 sq.
 dreysache Bezifferung eines Lieder-Basses 119
 Bindungen, wie solche zu machen 31 sq. 663. entstehen auß der *Retardation* und auß der *Anticipation* 701 sq. bey dreystimmigen Griffen 702 sq. schicken sich gut bey Fortsetzungen 829 sq. und bey drey- vier- bis fünfstimmigen Orgel-Puncten 662. sq. 702 sq. 739. sq. können bey Passagien angebracht werden 722 sq.
 Brechung eines dreystimmigen Griffes in drey Achten auf sechs Arten 715. 749. wie diese sechs Arten zu vermischen 715 sq. 750. dergleichen in vier Sechszehnthelle giebt sechs und dreysig Arten 717. wie diese sechs und dreysig Arten zu vermischen 721. — der Griffen in beyden Händen zugleich 759. 898 sq. und wechselsweise 872. 893. — der Griffen im Bas und *Discant* mit abgewechselten Klangfüßen 810 sq. 820. — hat einige Freiheit in Absicht der Quinten und Octaven 786. siehe *Harpeggiren*.
 C.
 Cadence, davon handelt das ganze sechste Capitel 252 sq. vier Haupt-Cadenzen 253 sq. — wo sie eigentlich statt hat 252. wie durch geschickte Wendungen hinein zu fallen 255 sq. welche Ziffern im Bas dabey vorkommen 259 sq. beym *Fantastiren* ist sie geschickt zu vermeiden 64. 138. 269. 280.

der vornehmsten Sachen.

280 sq. — (betrüglische) wo sie anzubringen 278. Exempel davon 279.
 Cadence der Alten, siehe Clausulu.
 Clacon, ein musicalisches Stück, dessen Art und Beschaffenheit 789
 Cirkel (musicalischer) wornach man durch alle Ton-Arten gehen kan 192 sq.
 Clausulu der Alten 232 sq. die im modo Phrygio ist zu merken 236. 242. 278.
 Consonanzen, ihren Sitz und Gebrauch betreffend, zeigt das ganze erste Capitel 6 sq. — an deren rechten Gebrauch ist das meiste gelegen 49

D.

Dissonanzen, ihren Sitz und Gebrauch zeigt das ganze zweyte Capitel 50 sq. — wie sie in den Mittelstimmen anzubringen 104. 107. 111. 113. 116. 119. man muß nicht zu verschwenderisch damit seyn 95. bey vollstimmigen Spielen werden sie nicht leicht verdoppelt 875

E.

Einleitungs-Clausulu dienen zur Fortsetzung eines Satzes, und führen denselben in eine andere Ton-Art 853
 Einschnitt ist von der Cadence unterschieden 116. 269. findet man oft bey Liedern statt einer Cadence 269 sq.
 Exempel, warum man in allen Capiteln derselben so viel gegeben 769 sq.
 — wie die darüber stehende Griffe ausgesetzt stehen, zu variiren 864

F.

Falsa, \sharp wo sie ihren Sitz habe 117. 121
 Fantasie, eine freye 789 sq. 850. 885 sq. eine gebundene 850
 Fantastren, davon wird Cap. XII. von 769 bis 901. gehandelt. — ist ein Componiren ex-tempore ohne viel Nachsinnen 776. — die leichteste Methode es zu lernen 64 sq. 889. 770. wird durch Blödigkeit gehindert 770. Eigenschaften einer guten Fantasie 891. ei-

nige allgemeine Erinnerungen vom Fantastren 49. 827. 881 sq. 900. wie im Bass die Fortschreitungen Anfangs dabey nicht viel herumschweifen dürfen 884. 886 sq. allerley Bezifferungen der Ton-Leiter thun hier gute Dienste 889

Fantastren, dabey kan man der Spiel-Manieren nicht entbehren 900. muß auf einer Orgel mehrentheils drey- vier- bis fünfstimmig seyn 848. dabey muß man das Brechen der Griffe und das eigentliche Harpeggio wohl verstehen 892 sq. einen unbezifferten Lieber-Bass ex-tempore beziffern 131. und auf verschiedene Weise in verwandte und fremde Ton-Arten ausweichen können 168 sq. — das fleißige Spielen auf Clavier und Orgel, und der rechte Gebrauch seiner Musicalien hilft auch viel hiebey 789. 875. 880
 Fehler (musicalische) aus Versehen, Unwissenheit oder Raison 877 sq.
 Fingersezung bey langen geschwunden Zwischen-Spielen 634. sq. bey gebrochenen Griffen 766. und bey laufenden Bässen 441
 Fortschreitung von einer Consonanz in die andere, dabey nimmt man vier Haupt-Regeln in Acht 293. — von einer vollkommenen zu einer andern vollkommenen Consonanz 294 bis 306 — von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen Consonanz 306 bis 326. — von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Consonanz 326 bis 336. — von einer unvollkommenen zu einer andern unvollkommenen Consonanz 336 bis 355. — aus Consonanzen in Dissonanzen 425. — wodurch sie fehlerhaft wird 323
 Fortschreitungen (allerley) im Discant, wie der Bass dazu zu setzen, kan aus verschiedenen Tabellen erschen werden 390 sq.
 Fortsetzungen in lauter reinen Accorden 221q. 213. mit 43 p. 53 sq. mit 45 p. 57. mit

Register

mit $\frac{4}{2}$ p. 62sq. — mit der durchgehenden $\frac{2}{4}$ p. 66. mit $\frac{3}{4}$ p. 71. — mit $\frac{5}{4}$ p. — mit 76 p. 77. — mit der 7. p. 81. — 87 p. 80. — mit der durchgehenden Septima p. 85. — mit der Nona p. 92. 95. 96 sq. mit $\frac{2}{4}$ p. 93. wie der Sext. Quinten. Gang im Discant auf allerley Weise zu variiren 827 sq. 851 sq. und zu verlängern ist 840 sq. 844 — mit 65, da der Bass durch halbe Töne gehet 217

Fortsetzungen kan man einem Anfänger erlauben 64. was dabey in Acht zu nehmen 71. 83. 90. 834. sind einem Anfänger beyhm Fantastiren dienlich 64. 769. 825 sq. man wird sie oft in gedruckten Musicalien auf allerley Weise variiret finden 729. man muß sich aber nicht zu sehr an lange Fortsetzungen gewöhnen 63. man kan dadurch ausweichen in verwandte Ton-Arten 171. 184 sq. 213 sq. wie auch in ganz entfernte Ton-Arten 195 sq. 206

Fortsetzung eines Satzes, da man ihn durch kleine Einleitungen in allerley Ton-Arten führet 853 sq.

Furchtsam und blöde muß man nicht seyn beyhm Fantastiren 770

G.

Gehör, nach dem Gehör allein muß man keinen Bass zu einer Melodie setzen 292
General-Bass ist das nothwendigste in der Music 903
Gerippe eines Praladii, oder die Hauptnoten desselben im Bass 849
Genie (musicalisches) wird überhaupt bey der Music erfordert 771

H.

Harpeggiren, wie solches auf mancherley Art anzustellen 892 sq. — durch welche Zeichen es schriftlich angedeutet wird 898

I.

Interludia oder Zwischen-Spiele, so keylern gewöhnlich, davon handelt das ganze zehnte Capitel 569 sq. was dabey zu observiren, 567 sq. 606. 611. wie lang oder kurz sie seyn müssen. 571. dreyerley Arten derselben 1) mit der rechten Hand allein 571. 2) mit beyden Händen abwechselnd 571. 613. 634. 3) mit beyden Händen zugleich 571. 641 sq. wie man aus sechs kurzen Sätzen eine Menge dergleichen erfinden könne. 572. aus zwanzig andern Sätzen lassen sich noch über tausend Interludia erfinden 590. wie sie zu verlängern 593. 603
Intervalla (alle) muß man fertig kennen 3

K.

Klangfüsse (musicalische) sind mancherley 790 sq. die Länge und Kürze der Töne hat viele Gradus 794 sq. geben Gelegenheit zur Variation 797 sq. Abwechselung mit denselben im Bass und Discant 807. bey gebrochenen Griffen 810. Vermischung derselben im Discant 822 sq. im Bass 481 sq.

M.

Manieren des Discants werden über den Bass durch Ziffern nicht angedeutet 106. — müssen nicht vitios seyn 106. man kan sie beyhm Fantastiren nicht entbehren 900
Melodie eines Liedes ist durch überhäufte Dissonanzen nicht zu verdunkeln 121. — (alte) verschiedener Gesänge haben etwas besonders an sich 243
Melodien zu bekannten Liedern soll man selber zu machen suchen 775
Mittelstimmen lieben einen sangbaren Gang 296
Modi authentici, oder die sechs Haupt-Ton-Arten der Alten 226 — plagales oder die sechs Neben-Ton-Arten der Alten 227 sq. — ficti seu transpositi der

der vornehmsten Sachen.

Der Altus, in verschiedenen Exempeln
gezelget: 229 sq. — perfecti und im-
perfecti der Altus 232
Motus contrarius ist bey Setzung eines
Lieder-Basses in Acht zu nehmen 308.
— — — — — macht nicht alle Fortschreitun-
gen gut 300. 331
Motus rectus, wo er statt hat 351
Musicalia, es werden einem Anfänger
einige nahhaft gemacht und recom-
mendiret 879. 901

N.

Nachahmungen, wie sie aus der Abwech-
selung der Klangfüße entstehen 810 sq.
Nona, wo sie ihren Sitz auf der Scala
diatonica hat 91
Noten (durchgehende) des Discants,
wann sie durch Ziffern über den Bass
zu bemerken und nicht zu bemerken
sind 123 sq. wie sie im Bass zu ersin-
den 439
Noten (stehenbleibende) im Bass, dabey
wird mit verschiedenen Griffen abge-
wechselt 57. darauf wird ein Orgel-
Punct gemacht 647. und die Interludia
bey Choralen 570. wie der Bass bey
einer stehenden Note im Discant zu se-
hen 386 sq.
Notenklauberey ist zu vermeiden 302. 877
Notenlesen, was das heisse, und was
dabey in Acht zu nehmen 876. 380 sq.
— schreiben ist nöthig, und wird re-
commendiret 43. 598. 866. was man
singen und spielen kan, muß man
lernen in Noten sehen 774-777

O.

Octava ist bey Setzung eines Basses in
wenig Stimmen zu vermeiden 296.
— primo, secundo composita was da-
durch zu verstehen 385
Octaven (verdeckte) haben sonderlich in
den Mittelstimmen nichts zu bedeuten.
300
Organist muß auch in fremde entfernte
Ton-Arten ausweichen können 186
Orgel-Punct, davon handelt das ganze

eilfte Capitel 647 sq. was dadurch ver-
standen wird 647 sq. wo er anzubrin-
gen 648. 1) über der Quinte der Ton-Art
und 2) über der Prime der Ton-Art
661 sq.

Orgel-Puncte (zehn kurze dreystimmige)
über der Quinte der Ton-Art 648 sq.
wie selbige zu variiren 650 sqq. und
zu verlängern 657. 684. für eine
Hand allein oder auch für beyde Hän-
de abwechselnd in lauter Sechszehn-
theile 694 sq.

Orgel-Puncte (zwanzig kurze dreystim-
mige) über der Prime der Ton-Art
661 sq. 664 sq. Variation dieser zwanzig
Orgel-Puncte in Achtel 676. einige
zur Uebung 767. — (zwanzig kurze
vierstimmige) über der Prime des To-
nes 700 sq. — (verlängerte) über der
Quinte und Prime zugleich 684 sq.
— (vierstimmige) über der Quinte
der Ton-Art mit Variationen 725 sq.
eben dergleichen über der Prime
729 sq. — (fünfstimmige) 740. — voll-
stimmige in beyden Händen 747. Va-
riation derselben 748

P.

Partitur, daraus ist die Bezifferung des
Basses anzustellen 906. wie man ein
musicalisch Stück in Partitur setzen
soll 902. ein Lehrbegieriger kan vieles
aus den Partituren lernen 903
Præludium mit Erklärungen, ist denen, die
fantasiren oder præludiren lernen wol-
len, sehr dienlich 844 sqq. noch ein
Præludium zur Probe, wie man bey
gar geringer Abwechselung der Bass-
Noten schon ein ziemlich lauges Prælu-
dium machen könne 883. wie dieses
lestere wieder zu verkürzen ist 888 sq.
Præludium, wie dasselbe auch mit Lauffert
und allerhand Passagien in einer
Stimme allein, ohne Bass kan ange-
fangen werden 699
Punct hinter einer Note 33. darauf ist
bey der Bezifferung zu sehen 127
Puncte (zwey) hinter einer Note 40
D

Register

D.
Quantitas intrinseca der Noten ist beyzuhalten 418
Quarta minor, ihr Sig auf der Scala diatonica 51. und Gebrauch 53. wird in ihrer Resolution oft aufgehalten 60. — major, eine gebräuchliche Chorda elegantior auf der Tonleiter 13
Quartenweise kan man alle weiche Ton-Arten im Cirkel durchgehen 146
Querstände (dreyerley) vide Relat. non harm.
Quinta minor, ihr Sig auf der Scala diat. 72. wird in ihrer Resolution oft aufgehalten 115
Quinta perfecta, gehet oft vor der Septe her; und folget auch oft 18. 30. 35. 40
Quintenweise kan man alle harte Ton-Arten im Cirkel durchgehen 146 sq.

R.
Relatio non harmonica, was dadurch zu verstehen 311. die Alten nahmen es sehr genau damit 312. 341. wir aber nicht mehr 312 sq. 341. 355
Repetition eines Satzes ist erlaubt 850
Retardatio veranlaßet fremde Griffe 711. und Bindungen 702 sq.
Rhythmus (musicalischer) was darunter zu verstehen 793. ist mancherley 850
wenn er in Acht zu nehmen 885
Rückungen bey dem Orgel-Punct 742

S.
Scala diatonica von allen Ton-Arten muß bekannt seyn 2. verschiedene Bezifferung derselben; siehe Bezifferungen.
Scala der zwölf Ton-Arten der Alten 227
Schreibart gebundener Sätze ist verschieden 32 sq. 39
Secunda, ihr Sig auf der Scala diat. 87. 90
Semitonia, deren doppelte Benennung ist möglich 175 sq. wie die Scala diatonica damit zierlich zu vermischen 889. wie sie bey Segung eines Lieder-Basses zierlich anzubringen 432
Semitonium unterwärts ist in zweystim-

migen Sachen nicht zu verdoppeln 311.
Septima minor, ihr Sig auf der Scala diat. 76. stehet in Dur-Tönen zierlich statt der natürlichen grossen Septime 109. wird oft nach der Octave nachgeschlagen 62. ihre Resolution kan aufgehalten werden 110
Septima im Durchgange 85. 103. Septimen-Gang verschiedener Art 81. führet in ganz fremde Ton-Arten 193 sq.
Sexta superflua ist gebräuchlich, wenn modus minor heruntergehet 17. 70
Septe, deren Verdoppelung corrigiret eine fehlerhafte Fortschreitung 316
Sexten-Folge 17. 27
Sext-Quinten-Gang verschiedener Art 72. führet in ganz fremde Ton-Arten 195 sq. 206. wie hierzu der Discant fast auf eine unzählige Art kan variiret werden, weitläufige Anleitung dazu 827 sq.

Singen nach Noten ist sehr möglich 772. wie man sich selbst darin üben könne 772 sq. um Ton-fest zu werden 773
Sig der Consonanzen und Dissonanzen 1. was dadurch zu verstehen 6. siehe Consonanzen
Spielen (das fleißige) anderer Musicalien ist nöthig 789. 875. wie solches nutzbar anzustellen 880
Sprünge im Bass und Discant zugleich, sind oft zu vermeiden 311. 319. 326. 345 sq. — (ungeschickte) Beispiele davon 388 sq.

T.
Tabelle, wornach ein Anfänger leicht einen Bass zu einer Melodie setzen kan 359. — Ausweichungs- 175 sq.
Tact ist wohl zu observiren 656. 825. ist theilbar oder untheilbar 794. der ganze oder vier Viertel-Tact ist leicht in drey Viertel-Tact zu setzen 803. 850. oder in zwölf Achtel 469
Tertia, wird oft durch eine Quarte aufgehalten 53 sq. — major war bey den Alten im Schluß sehr gebräuchlich 240 Ter.

der vornehmsten Sachen.

Terzjen - Gang kan bey der Variation ei-
nes Lieder - Basses durch einen Vor-
oder Nachschlag ausgefüllt werden
467 sq.

Ton - Arten der Alten, davon handelt das
ganze fünfte Capitel 226 sq. ihnen
wurden gewisse Eigenschaften beyge-
leget 226. wie sie von den unsrigen
unterschieden 229. verschiedene Lieder -
Melodien stehen noch in diesen alten
Ton - Arten 234. daher ein Organist
nicht unwissend darin seyn darf 235

Ton - Arten (jetzt übliche) 133 sq. einige
lassen ihr System sowol durch ~~xxx~~ als bb
einrichten 177. weichen in fünf ver-
wandte Neben - Ton - Arten aus 134.
140 sq. wie die verwandte Ton - Arten
einer jeden Ton - Art leicht kennen zu
lernen 144. und wie eine Ton - Art nä-
her als die andere verwandt ist 155.
fremde Ton - Arten, worin sie von den
verwandten Ton - Arten unterschieden
189

Ton - Arten, (harte und weiche) wie sie in
ihrem Ambitu theils von einander un-
terschieden, theils nicht unterschieden
sind 132

Ton - Leiter, vide Scala.

Transposition, was dadurch zu ver-
stehen 69. was die Alten mit ihrer Trans-
position aus *b dur* in *b moll* sagen wol-
len 231. Transposition der Exempel
dieses Buches wird oft recommendiret
21. 26. Gelegenheit solche zu üben
419 sq. Transposition eines Sages
in einen andern Ton vermittelst der
Einleitungs - Clausuln 853. — der
Fortschreitungs - Tabelle 401 sq. — ei-
ner harten Ton - Art in eine weiche,
wie solches zu verstehen. 30. 68

Transponiren muß man lernen ex tem-
pore zu thun 22

U.

Uebungs - Exempel, die Bezifferung einer
harten und weichen Ton - Leiter kennen
zu lernen 19 sq.

Uebungs - Exempel, da der Bass eines
Liedes eine dreysache Bezifferung hat
119 sq. — von *c dur* nach *e dur*, und
wieder von *e dur* nach *c dur* 146 sq.
— von *a moll* nach *f moll* und wieder
von *f moll* nach *a moll* 151 sq. —
Quintenweise durch alle Dur - Töne
zu gehen 148 sq. — Quartensweise
durch alle Moll - Töne zu gehen 152
sq. — eines Dur - Tones, wie auf ver-
schiedene Weise in alle verwandte Ton -
Arten auszuweichen 165 sq. 171 — eines
dergleichen aus einem Moll - Tone 181
sq. 184 sq. — nach dem musicalischen
Cirkel durch alle Ton - Arten zu gehen
202 sq. — in 23 Melodien ohne Bass
mit beygefügten Zwischen - Spielern
613 sq. — wie zu einer Melodie, da
alles gradatim gehet, ein Bass zu se-
zen 393. 401 sq. darin Sprünge vor-
kommen 415

Ueberschläge im Discant werden nicht
durch Ziffern über den Bass ange-
deu- 103 sq. 123

Ueberschlagen der Finger beyhin geschwin-
den Harpeggiren 896. — der Hände
macht ein Aufsehen, wie es zu üben
bey den Interludiis 631. 641. und bey
Orgel - Puncten 698

Umkehrung der Stimmen bey zwostimm-
gen Sachen, da der Discant nimmt,
was der Bass gehabt, und da der Bass
die Töne des Discants bestimmet, kan
bey Fortsetzungen angehen 813. sq.
siehe Versetzung der Stimmen.

V.

Vacuum (großes) zwischen denen beyden
äußersten Stimmen ist zu vermeiden.
297

Variation eines Lieder - Basses, davon
handelt das ganze neunte Capitel 436
sq. was dadurch zu verstehen 436.
welche Fehler dabey zu vermeiden 453.
die Verwechselung des Grund - Tones
wird hier zuweisen erlaubt 450. 457.
Variation in fortgehenden Achteln
446 sq. mit untermischten Sechszehnen
theils


Register der vornehmsten Sachen.

Theilen 468. da im zwölf Ahtel-Tact
 drey Ahtel zu einer Discant-Note ge-
 hen 470 sq. oder sechs Sechszehnthelle
 477. oder sechs Ahtel 483 sq. da vier
 Sechszehnthelle zu einem Viertel des
 Discants kommen 472. da fünf Noten
 zu einem Viertel kommen 476. da
 sechs Noten zu einem halben-Tact kom-
 men 481 sq. da sieben Noten zu einer
 Discant-Note gehen 488. 491. 493.
 da acht Sechszehnthelle zu einer Dis-
 cant-Note gehen 496 sq.
 Variationes wenn ein Lied im drey Vier-
 tel-Tact versetzt worden 503. hundert
 Variationen im drey Viertel-Tact, da
 die Anzahl Noten von drey bis zu zwölf
 wächst 511 bis 534. Variation des
 drey Viertel-Tactes im vier Viertel-
 Tact 535 sq. Vier und achtzig Variatio-
 nes durch die Veränderung der Men-
 sur und der Octave 538 bis 548. neun
 Variationes eines Lieder-Basses, da
 ein gewisser Gang beyhalten 503 sq.
 Variation eines Bass-Viertels in vier
 Sechszehnthelle 549. zwölf Variatio-
 nes geben durch die Vermischung
 hundert und zwey und dreyßig Ver-
 änderungen 549. 555. noch vier-
 zehen Variationen eines Bass-Viertels
 555. — eines Sert-Quinten-Gan-
 ges. siehe Sert-Quinten-Gang. —
 eines dreystimmigen Griffes kan sechs-
 mal in drey Ahtel geschehen 715. 749.
 die Vermischung giebt wieder 30 Ver-
 änderungen 715 sq. 750 sq. diese drey
 Ahtel in Sechszehnthelle verwandelt,
 geben 36 Variationen 717. durch die
 Vermischung dieser 36 Variationen ent-
 stehen wieder über tausend andere 721 sq.
 — eines vierstimmigen Griffes kan vier
 u. zwanzigmal geschehen 761. die Ver-
 mischung derselben giebt wieder eine
 Menge Variationen 762. — einstim-
 miger gebrochener Sätze durch Bin-
 dungen in zwey stimmige Sätze ver-
 wandelt 722 sq. — der Oberstimme
 mit Beybehaltung der Grund-Noten
 777. dergleichen findet man bey Cia-
 conen 789
 Verkürzung eines Präludii 888
 Verlängerung der Schluß-Note eines
 Lieder-Satzes bey dem variirten Bass
 458. — eines Präludii 850. eines
 Interludii 580. 593. 603. eines Orgel-
 Punctes 657. 684. 690 sq.
 Besetzung der Stimmen eines zwey-
 drey- und vierstimmigen Griffes 48.
 656. 673. 715. 725 sq. 729 sq.
 831. 866 sq.
 Verwandtschaft verschiedener Ton-Arten
 unter einander, worin sie bestehe 140
 sq. 188
 Verwechslung der Stimmen 164
 Vollstimmigkeit bey dem Choral, woraus
 es leicht zu erlernen 873 sq.
 — kan einen Fortschreitungs-Fehler
 entschuldigen 296. — in beyden Hän-
 den 873 sq.

3.
 Zwischen-Spiele. vide Interludia.



Verz


Verzeichniß der Lieder = Melodien,

welche theils mit variirten Bass, theils mit Zwischen = Spielen versehen,
und sonsten in diesem dritten Theile zu finden sind.

Nach Gott, vom Himmel sieh darein	587	Mein Herz sey zufrieden, betrübe dich	445
Nach Herr, mich armen Sünder	625	Mein Jesu, dem die Seraphinen	4+3 538 sq.
Nach wie wichtig, ach wie flüchtig	624	Mein Seufzen bricht herfür	443
Allem Gott in der Höh sey Ehr	565. 615	Mir nach spricht Christus	618
Auf meinen lieben Gott	445. 561. 583	Nun danket all und bringet Ehr	378
Christus, der uns selig macht	239	Nun laßt uns den Leib begraben	617
Das ist ein theures Wort	446	Nun ruhen alle Wälder	613
Durch Adams Fall ist ganz verderbt	558	O Gott, du frommer Gott	584
Erhalt uns, Herr, bey deinem Wort	625	O heilige Dreieinigkeit	458
Es ist gewißlich an der Zeit	557. 581	O wie sucht der Geist der Welt	378
Es woll uns Gott genadig seyn	237	Preis, Lob, Ehr, Ruhm, Dank	379
Freu dich sehr, o meine Seele	562. 613	Schmücke dich, o liebe Seele	619
Gott sey gelobet und gebenedeyet	247	Seelen = Weide, meine Freude	378
Herr Gott, dich loben alle wir	377	Sieh, wie bin ich, Ehren = König	621
Herr, ich habe mißgehandelt	624	So ist denn nun die Hütte aufgebauet	455. 468. 470. 472. 477. 481. 484. 488. 493. 496. 504. 508. 512. 536. 619
Herzlich thut mich verlangen	625	Estraf mich nicht in deinem Zorn	620
Ich bin ja, Herr, in deiner Macht	361. 376	Vater unser im Himmelreich	585
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	437. 623	Was Gott thut, das ist wohlgethan	614
Jesu, als du erstlich kamest	451	Was mein Gott will, das g'scheh allz.	627
Jesu, deine heilige Wunden	613	Was mich auf dieser Welt betrübt	444
Jesu leiden, Pein und Tod	378	Wer nur den lieben Gott läßt	560. 626
Jesu meine Freude	620	Wie schön ist unsers Königs Braut	161 119 sq.
Jesus meine Zuversicht	618	Wie schön leuchtet der Morgenstern	563
Jesus ist der schönste Nam	617	Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen	464
Kein Christ soll ihm die Rechnung	442	Wir glauben all an Einen Gott	622. 628 sq.
Komm, heiliger Geist, Herr Gott	616		
Laßt uns zugleich jetzt Lob dem	460		
Liebster Jesu, wir sind hier	582		
Lobe den Herren, den mächtigen	564		
Lehr Gott, ihr Christen all zugleich	615		
Mein Geist frolocket und mein Sinn	618		



Wiedeb. vom Santasiren ic.

N a a a a

Druckfehler des dritten Theils des Clavierspielers.

- Pag. 5. lin. 3. statt nur: liß: nun.
 P. 9. §. 13. lin. 2. in Octaven, setze: zur Octave.
 P. 10. §. 14. lin. 7. liß: und der Griff zu d liegen bleiben oder
 ib. 10. §. 14. lin. 9. statt: und den, setze: und dem
 P. 13. §. 16. lin. 3. setze hinter hier ein Comma
 P. 14. §. 17. in der Handkloffe, setze statt, meiner: einer
 P. 19. §. 20. lin. 3. statt: selbst leicht, setze: leicht selbst
 P. 22. §. 22. lin. 7. diese bezifferte, liß: die bezifferte
 P. 24. §. 24. lin. 5. das c) muß erst zu Anfang des andern Tactes stehen
 P. 30. §. 27. lin. 8. statt eine haben, setze: eine & haben
 P. 30. §. 28. lin. 7. hergehenden 5, liß: hergehende 5
 P. 30. §. 28. setze am Ende dieses Phi hinzu: die verdeckten Octaven bey a) und c) in den Mittelstimmen fallen so stark nicht ins Gehör. siehe den andern Theil pag. 336.
 P. 31. §. 29. lin. 14. und e c, setze über c einen Strich, c
 P. 33. lin. 2. Tact 2, der erste Griff muß g h g heißen
 P. 33. lin. 2. Tact 3, streiche den Punct hinter den halben Tact g weg
 P. 35. lin. 2. Die Ziffer 4 nach $\frac{6}{5}$ setze neben der 5 also: $\frac{6}{5} \frac{7}{4}$
 P. 40. lin. 7. statt endlich, setze oft
 ib. lin. 10. Tenor-Stimme setze hinzu: N. f)
 ib. lin. 19. für, im Alt, setze, im Discant
 P. 41. lin. 6. Tact 3. über das letzte d setze 8 7
 P. 49. §. 35. lin. 8. Quarte und None, setze: Quarte, Septime und None
 P. 51. §. 2. lin. 12. das ganze, liß: und das ganze
 P. 53. §. 4. lin. 3. die 4. setze hinzu: wo sie präpariret ist.

- ib. §. 4. lin. 4. ersten Theil, setze: andern Theil
 P. 54. lin. 3. Tact 1. Note 4. statt 4 3, setze: 4 x
 P. 57. §. 6. lin. 3. statt, worauf, liß: wo

p. 60. l. 5. Griff 7. muß so stehen:



Eben daselbst in der dritten Notenzeile, Tact 1. muß der andere Griff so stehen:



P. 61. lin. 1. Tact 2. Griff 2. setze so:



- P. 62. §. 8. lin. 8. die kleine Quarte, setze: die große Quarte
 P. 64. §. 9. lin. 5. statt: Säge, sonderlich N. a) setze: Säge solches auch
 P. 65. lin. 1. muß nach dem ersten Tact kein doppelter, sondern einfacher Strich stehen
 P. 68. §. 9. lin. 6. statt (hier a) setze (hier d)
 P. 70. lin. 18. & womit, streich & weg
 P. 71. lin. 11. statt, unter sich, setze: über sich
 ib. lin. 14. statt vielerley, setze viererley
 ib. lin. 16. nach, in einer Terzie, setze hinzu: oder Octave
 P. 79. lin. 6. und 7. statt: bey der Quarta modi die Sexte erst repetiren lassen; setze: vor der Quarta modi die Sexte zu B genommen
 P. 80. lin. 13. daß allenthalben, liß: daß man allenthalben
 P. 81. lin. 5. nach Melodie, setze hinzu: (der Tenor = Stimme muß man ein wenig zu gute halten. vide pag. 356. 5).
 P. 85. lin. 1. müssen die beyden ersten Griffe bey m & r. f) also stehen:



- P. 91. lin. ult. statt pag. 272. setze 273
 P. 93. lin. 1. statt, mußte, liß: mußte

p. 93. lin. 1. Tact 2. muß der Griff zu a also stehen:



- p. 94. lin. 6. über der dritten Note g, setze, statt $\frac{6}{4}$.
- p. 97. lin. 9. Tact 1. unter dem letzten \bar{f} setze noch \bar{a} .
- p. 101. lin. 6. Tact 4. das Sinalzeichen \curvearrowright muß über e stehen.
- p. 105. lin. 14. statt: zwischen den, liß: zwischen dem.
- p. 108. §. 7. lin. 5. die ihm hernach, setze: die hernach.
- p. 109. §. 8. lin. 2. statt pag 531. setze: 131.
- p. 109. §. 8. lin. 20. wie es dem, setze: (wie es denn).
- p. 112. §. 11. lin. 20. statt, alsdenn wir, setze: da wir denn.
- p. 117. §. 16. lin. 5. hinter gehandelt haben, setze: (auch in diesem dritten Theil nicht davon schreiben wollen, weil der Theil würde zu stark geworden seyn).
- p. 120. lin. 5. Tact 2. die dritt Note muß \bar{a} seyn.
- p. 134. §. 5. Handglosse, statt sechs, setze: fünf.
- p. 137. lin. 3. Tact 3. Griff 3. statt $\bar{a} \bar{a} \bar{f}$, setze: $\bar{a} \bar{f} \bar{a}$.
- p. 144. §. 11. lin. 5. hinter Exempel, setze hinzu: pag. 141. da auß \bar{g} e geworden.
- p. 147. lin. 4. Tact 3. unter dem andern \bar{g} setze \bar{d} dur.
- p. 149. lin. 4. Tact 3. statt, c dur setze e dur.
- ib. lin. 7. und 8. der Bogen muß vom zweyten Griff des ersten Tactes bis zum zweyten Griff des dritten Tactes gehen.
- p. 153. lin. 7. und 8. Tact 1. der Bogen muß erst vom vierten Griff anfangen.
- p. 154. lin. 4. Tact 3. statt e moll setze e moll.
- p. 159. zu Anfang der letzten Notenzeile setze statt) 9).
- p. 162. §. 22. lin. 1. statt, mit N. 8. setze: bey N. 8.
- p. 164. lin. 2. Tact 1. statt) setze 3).
- p. 178. §. 34. lin. 21. statt §. 27. setze §. 26. und so auch lin. 26.

- p. 179. §. 35. lin. 3. statt: §. 21. wie solches §. 22. setze: §. 20. wie solches ferner §. 21.
- ib. lin. 6. statt §. 27. setze: §. 26.
- p. 180. §. 35. lin. 8. f dur, streiche dur weg.
- p. 185. lin. 1. Griff 7. statt $\bar{c} \bar{g} \bar{e}$, setze: $\bar{e} \bar{c} \bar{g}$.
- p. 190. lin. 2. statt, nach A moll, setze: oder A moll.
- p. 191. §. 43. lin. 7. ein erhöhend (in setze: ein erhöhend $\frac{4}{4}$ (in).
- p. 195. §. 46. lin. 11. durchstreich, und andere, setze nach dem letzten Worte, wir: in den beyden ersten Exempeln.
- p. 210. lin. 5. Tact 1. statt G, setze D.
- p. 214. lin. 4. Tact 1. der erste Griff muß $\bar{e} \bar{b} \bar{g}$ heißen.
- p. 231. §. 7. lin. 2. statt Aeolii, liß Hypoaeolii.
- p. 273. lin. 3. Griff 2. muß $\bar{g} \bar{e} \bar{b}$ heißen.
- p. 283. lin. ult. würde es sich, liß: würden sie sich.
- p. 284. lin. 2. statt, ist es, liß: sind sie.
- p. 285. §. 23. lin. 3. statt, von oben, setze: von unten oder von oben.
- p. 292. §. 2. lin. 7. seinen, liß: seinem.
- p. 306. §. 12. lin. 7. das Comma hinter verursacht, streich weg, und setze es hinter das vorige Wort, fallen.
- p. 327. lin. 3. von unten, statt: wir die: setze: man den.
- ib. lin. 2. von unten, statt: suchen, setze: sucht.
- p. 328. lin. 1. Tact 5. statt 4) setze: 5) und Tact 6. statt 5) setze: 6).
- p. 374. lin. 5. hier statt g, setze: hier statt a.
- p. 430. lin. 3. Tact 2. im Griff zu c, muß statt $\bar{b} \bar{a}$ oben stehen.
- p. 438. lin. 3. Tact 1. die letzte Note muß D seyn.
- ib. lin. 9. Tact 1. die andere Note muß G seyn.
- p. 457. lin. 3. Tact 2. das letzte Achtel muß c seyn.
- p. 509. lin. 2. Tact 3. statt A setze B.
- p. 527. lin. 4. Tact 4. die vierte Note muß c seyn.
- p. 531. lin. 8. Tact 2. die siebente Note muß G seyn.