

1775  
III  
Dritter Theil

des

sich selbst informirenden Clavier = Spielers,

worin gezeigt wird,

wie ein Liebhaber der Music bey fleißiger Selbst = Information

nicht allein nach und nach

zum

**Fantasiereu**

auf der Orgel und dem Clavier,

sondern auch

zu einer Geschicklichkeit, allerley musicalische Stücke zu seinem

und anderer Vergnügen zu verfertigen und

zu

**Componiren,**

gelangen kan;

vermittelst einer deutlichen und gründlichen Abhandlung

der wichtigsten Stücke und Grundlehren der Composition,

so viel hierzu erforderlich sind;

wobey alles,

den angehenden Organisten und andern Liebhabern der Music

zu gefallen, mit sehr vielen Exempeln erläutert,

und

und mit Fleiß weitläufig abgefasset ist

von

Michael Johann Friedrich - Wiedeburg,

Organist an der grossen Lutherischen Kirche zu Norden in Ostfriesland.

Halle, im Verlag des Waisenhauses, 1775.



Dem

Hochedelgeborenen, Hochgelahrten  
und Hoherfahrenen Herrn,

H e r r n

Christian Eberhard Lot,

Medicinae Doctori und Practico allhier,  
meinem hochgeehrtesten Herrn Vetter;

wie auch

dem

Hochedlen und Hochgelahrten Herrn,

H e r r n

Johann Joachim Gerhard  
Widburg,

vielsährigem treuverdientestem Rectori der Ulrichs-Schule allhier,

meinem vielgeliebten Bruder.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT

PHYSICS 309

1952

1953

PHYSICS 309

1954

PHYSICS 309

1955

PHYSICS 309

1956

Hochgeehrtester Herr Doctor ;

wie auch

Belgeliebter Bruder.



Denenselben als Freunden und Kennern der Ton-Kunst ein musicalisches Buch zu dediciren, dazu bin bewogen worden, theils, weil ich hiedurch eine erwünschte Gelegenheit hatte, Denenselben meine Hochachtung und Liebe öffentlich an den Tag zu legen, theils, weil ich der Hoffnung lebte, Sie würden beyderseits dieses musicalische Werk zu einem Ungedenken von mir gütigst annehmen, und meine hierin gebrauchte Freyheit bestens entschuldigen. Denn

Hochgeehrtester Herr Doctor, da Sie sonderlich den andern Theil meines sich selbst informirenden Clavier-Spielers mit vielem Wohlgefallen aufgenommen, und Dero schon gehabte Einsichten im General-Baß theils dadurch bestätigt, theils verbessert gefunden, so hoffe, dieser dritte Theil wird Denenselben nicht weniger angenehm seyn, und dasjenige leisten, was Sie gütigst darin erwartet haben. Es kommen zwar viele Dinge darin vor, welche hauptsächlich denen Herren Organisten angehören; allein da Sie nicht allein ein Liebhaber des Claviers, sondern auch der Orgel sind, und ein schönes Positiv besitzen, so haben Dieselben den Vortheil, die Bindungen und Rückungen, welche in diesem dritten Theil oft vorkommen, auch vors Gehör zu bringen, welches im Clavier so nicht geschehen kan.

Die meiner Arbeit anklebenden Fehler, vornemlich wenn ich hie oder da etwas zu weitläufig gewesen bin, bitte bestens zu entschuldigen. Uebrigens wünsche, daß Sie, mein hochgeehrtester Herr Doctor, in den wenigen müßigen Stunden, welche Sie von Dero häufigen Berufsgeschäften noch

übrig haben, bey Durchsätterung dieses dritten Theils einiges Vergnügen finden mögen; und daß Sie mir und den Meinigen, die Sie durch Dero viele Liebes-Erweisungen schon so sehr verpflichtet haben, fernerhin an Dero werthgeschätzten Freundschaft und Wohlgeogenheit mögen Theil nehmen lassen.

Dir aber, werthester Bruder, der Du Dich bey Deinen Amts-Berichtungen auch mit der Music in freyen Stunden aufzumuntern weißt, und selbige hochachtest und liebest, Dir überreiche und dedicire aus brüderlicher Liebe mit geziemender Hochachtung diesen meinen dritten Theil meines Clavier-Spielers. Nimm ihn von Deinem Bruder als ein kleines Geschenk und zugleich als eine Versicherung meiner bis ans Ende fortdaurenden herzlichsten Liebe zu Dir an.

Laß Deine Augen, die Deines Amtes wegen gewohnt worden, die Fehler zu sehen und zu entdecken, sich allhier bemühen, selbige, vornemlich was den Punct der Schreibart betrifft, zu übersehen und zu bedecken.

Der Herr, der Dir in der Welt etwelch wichtigen Amts-Posten anvertrauet hat, stehe Dir ferner mit seines Geistes Kraft und Weisheit bey, dieses so nützliche als schwere Amt, nach Gottes Wohlgefallen und zu Ruh der Jugend, noch lange Jahre im Segen zu verwalten, bis endlich ein seliger Tod Dir auf ewig Ferien von aller Arbeit geben wird.

Hiermit verharre, unter herzlichem Wunsche, daß Gott beyderselbst hoch- und werthgeschätzte Angehörigen mit vielen geist- und leiblichen Wohlthaten segnen und begnadigen wolle,

Meines hochzuehrenden Herrn Doctoris  
wie auch werthgeschätzten Bruders

Worben, den 17ten April

1775

von dem ergebenster

Hand

8 n

Michael Johann Friedrich Widenburg.



J. N. J.

## Vorrede.



Endlich erscheint der dritte Theil des sich selbst informirenden Clavier-Spielers. Die freundliche Nachfrage, welche einige Liebhaber der Music, beydes in der Nähe und Ferne, die da zugleich bezugten, aus dem andern Theil grossen Nutzen gehabt zu haben, bey mir deswegen schriftlich gethan, hat mich um ein merkliches ermuntert, keine Mühe und Arbeit zu scheuen, den Liebhabern der Music, die sich gerne selber informiren mögen, nach meinem besten Vermögen zu dienen. Ich habe deswegen alles treulich, aufrichtig, weitläufig und deutlich ausgeführet, was mir nöthig zu seyn schiene, jemanden dahin zu bringen, daß er etwas aus

frey

## Vorrede.

frehem Kopfe möchte spielen lernen. Ja ich habe meinen Vortrag allenthalben so eingerichtet, daß allerley Liebhaber, selbst die, welche nicht viele Fähigkeit zum Nachdenken besitzen, großen Nutzen daraus ziehen können. Die Materialien, daß ich so reden darf, zum Fantasiren, sind meines Erachtens hinlänglich darin zu finden; ich habe auch gezeigt, wie selbige zu verbinden und anzuwenden sind, also, daß in diesem Buche manches vorkömmt, und weitläufig abgehandelt wird, davon ein Anfänger in andern musicalischen Schriften vielleicht wenig finden möchte.

Nun ist nicht zu leugnen, daß auch ein und anders darin abgehandelt worden, was eigentlich einem angehenden Organisten am meisten gilt, als z. E. das Capitel von den Ton- Arten der Alten, von den Interludiis und vom Orgel- Punct; allein da ein jeder Liebhaber des Claviers auch ohne Zweifel ein Liebhaber der Orgel ist, und sein Vergnügen im Fantasiren auf der Orgel findet; auch sich nicht schämet, zu seinem selbst eigenem Vergnügen, ein Lied auf der Orgel unter dem Singen zu spielen, so folget daraus, daß obbemeldte drey Stücke ihm auch nicht unnütz seyn können. Alle andere Capitel dieses dritten Theils sind allen Liebhabern der Music und der Composition gleich nützlich. Der Organiste hat zwar am nöthigsten, fantasiren zu lernen; allein, wer accompagniren kan, hat auch noch etwas mehr nöthig, als das bloße Treffen und Spielen seines bezifferten Basses; er würde sich, sonderlich in seiner Einsamkeit, gewiß eine gar schlechte Lust bey seiner blossen Bass- Stimme machen können, wenn er nicht auch im Stande wäre, etwas aus frehem Kopfe spielen, und eine Composition einigermaßen aus der Partitur beurtheilen zu können.

Diese nun, welche sich bishero nach dem andern Theil des Claviers- Spielers informiret, und daraus den General- Bass studiret haben, werden in die-



## Vorrede.

sen dritten Theile nach eben der Methode weiter geführet, und viele wichtige Regeln der Composition allhier deutlich und weitläufig abgehandelt und erkläret finden; ich meyne aber hier diejenigen Regeln der Composition, die erfordert werden zur Verfertigung eines Präludii und andern damit verwandten musicalischen Stückes fürs Clavier oder Orgel: denn Instrumental-Sachen gehören nicht für den sich selbst informirenden Clavierspieler; indessen wird ein Nachdenkender bey Durchlesung der Partituren vieles finden, wovon hier Erwähnung geschehen.

Was nun aber diejenigen betrifft, welche etwa als angehende Organisten nur den ersten Abschnitt des andern Theils des Clavierspielers durchstudiret haben, und gedacht, der andere Abschnitt, vom Accompagnement, ginge ihnen nicht an, so werden selbige aus diesem dritten Theile sehen, wie unentbehrlich ihnen auch der zweyte Abschnitt des andern Theils ist. Denn obgleich dieser dritte Theil fast durch und durch so geschrieben ist, daß man alles nöthige darinn zusammen findet, so wird man doch bald einsehen, wie nöthig es sey, die Griffe zu einem blossen Basse nach den darüber stehenden Ziffern in einer geschickten Fortschreitung machen zu können. Niemand mißbrauche die in diesem Theile über den Bass stehende Griffe also, daß er sich nicht auch üben sollte, sie selber ohne Vorschrift machen zu können. Ja wer aus diesem dritten Theile was lernen will, der muß nicht nur den ersten, sondern auch den andern Abschnitt des zweyten Theils mit allem Fleisse durchstudiret haben.

Wenn einer alle Lieder, so wie im ersten Abschnitte des andern Theils gelehret worden, nun nach dem General-Bass hat spielen gelernet, und sich eine Anzahl schicklicher Stücke zum Präludiren und Nachspielen gesammelt, und fleißig geübet hat, so kan er zur Noth schon eines Organisten Stelle auf dem Lande vertreten; allein ein solcher Organist, dessen Kunst nicht weiter gehet, betrachte sich nur einmal selber, so wird

## Vorrede.

er seine Armuth und grosse Unvollkommenheiten bald merken, und Ursache finden, sich zu schämen. Entweder kan ein solcher seine Præludia oder Stücke auswendig wegspielen, oder er muß die Noten vor sich haben; in beyden Fällen aber hat er doch, wo er anders seinem Amte einigermaßen ein Genüge thun will, erstlich Mühe in Ansehung der Wahl seines Præludii, zum andern fangen solche auswendig erlernte und viel exercirte Stücke, wenn man sie, bey Ermangelung eines hinlänglichen Noten-Vorraths aus allen üblichen Ton-Arten, oft hat brauchen müssen, an, einen Eckel zu erwecken; ja selbst die Zuhörer, unter welchen sich oft mehr Aufmercker und Kenner befinden, als der Organist denkt, empfinden statt des Vergnügens einen Widersinn an solchen so hergeleyerten Stücken, welches dem Organisten alsdenn wenig Ehre bringet. Zu geschweigen, wie unschicklich solche auswendig erlernte Stücke oft herausgebracht werden, und wie übel die Wahl des Organisten in Ansehung derselben gerathen kan. Es ist also gewiß ein sehr unvollkommener Organist, der nichts mehr, als bemeldte beyde Stücke, von der Music versteht.

Wie manche Gemeinde aber wird bey dem Probe-Spielen der Organisten betrogen: denn wann jemand ein hübsch gesetztes Stück, das etwa zum Glück nach dem Geschmack der meisten Zuhörer ist, fertig herspielen kan, und solches noch wol bey Unverständigen für eine Fantasie oder eigen-Machwerk ausgeben darf, so sperren viele Maul und Nase auf, und ziehen solchen Spieler wol einem geschickten Musicverständigen Organisten, dessen Kunst sie nicht zu beurtheilen wissen, vor; nachhero fangen sie an, ihre Wahl zu bedauern, sie lernen ihren Organisten kennen, und seine Schwäche wird mit der Zeit je mehr und mehr offenbar; da hingegen ein gründlicher Musicverständiger mit der Zeit in seiner Kunst immer mehr wächst und zunimmt.

Ich habe es also gewaget, und einen Versuch gemacht, ob ich einem Liebhaber  
nicht

## Vorrede.

nicht eine Anleitung möchte geben können, diese schöne Kunst, aus freyem Kopfe etwas zu spielen, ohne Hülfe eines Lehrmeisters zu erlernen. Zwar bekenne gerne, daß ich mich nicht schmeichle, bloß durch diese Schrift einen Künstler zu bilden; aber ich hoffe doch, einen fleißigen, nachdenkenden und muntern Kopf hiedurch so weit zu bringen, daß er es wagen darf, etwas aus dem Kopfe zu spielen. Ein gutes Genie, womit doch noch mancher von der Natur begabet ist, und eine hinlänglich weitläufige Anweisung treulich gebraucht, wie auch die Wissenschaft des General-Basses und einige Regeln der Composition, und endlich das fleißige Spielen wohlgesetzter Handsachen, thut in diesem Stücke wol das meiste, und hiebey wird keiner leer ausgehen.

Man wundere sich nicht, daß ich einem Liebhaber hin und wieder *Artem combinatoriam* recommendire, und so viel vom Variiren, Berwechseln, Verbinden, Berkehren, Versetzen, Bervielfältigen und Fortsetzen verschiedener Säge und Gänge rede, und so viele Exempel gehäufet habe. Ich hielt dieses für die bequemste und beste Methode, eine Anleitung zum Fantasiren zu geben; ja, ich habe dieses als ein Hauptstück bey dem Unterricht zum Fantasiren angesehen, und wußte keinen bessern Weg. Denn in allgemeinen Ausdrücken (daran es hier auch nicht fehlet) etwas zu reden, wie man fantasiren müsse, ist nicht genug für einen der sich selbst informiret. Invention aber kan man keinem auf eine andere Art geben, als daß man ihm zeigt, woher er Gelegenheit nehmen könne, allerley zu erfinden, und das erfundene auf allerley Art zu verändern, zu verlängern, zu verkürzen und auf verschiedene Weise vorzutragen. Ferner habe ihm auch gezeigt, wie er aus den Compositionen geschickter Meister soll profitiren lernen, und was dergleichen Vortheile mehr seyn mögen, die man hier finden wird.

## Vorrede.

Der Tadler und sich selbst aufgeworfene Censor siehet meine Arbeit vielleicht mit unfreundlichen Augen an; ich will ihrentwegen aber kein Wort zu meiner Entschuldigung oder Vertheidigung allhier schreiben, sondern nur versichern, daß ich in meinem Machwerk so verliedt nicht bin, daß ich denken sollte, es wäre frey von menschlichen Schwachheiten, Unvollkommenheiten und Gebrechen; ach nein, wer Lust zu tadeln hat, der möchte vielleicht manches nicht nach seinem Kopfe finden; er denke sich was bessers. Meine Weitläufigkeit habe hin und wieder im Buche selbst entschuldiget, ob ich sie gleich als eine Haupt-Eigenschaft meines sich selbst informirenden Clavierspielers habe betrachtet, und mit Fleiß nicht ohne viele Mühe auch in diesen dritten Theile beobachten müssen; in Betracht, daß die Weitläufigkeit mehr dem Auctori, als einem, der sich gerne selbst informiret, beschwerlich ist.

Mit aller meiner Bemühung suche nach der mir verliehenen Gabe meinem Nächsten zu dienen, ohne andere musicalische Schriften zu verachten, sondern sie vielmehr zu recommendiren, und letzteres um desto williger, je mehr ich befunden, wie nützlich die Lesung gründlicher musicalischer Schriften einem Liebhaber ist. Wer will, der sehe die Vorrede vom ersten und andern Theil des Clavierspielers nach; verschiedene Stücke derselben gehören wieder hieher, ich mag es nicht repetiren. Ich weise hiemit den Leser ins Buch selbst; er mache sich es zu Nuze, und bleibe gewogen.

Norden, den roten April,

1775.

Dem Auctori.

CAPVT



## Dritter Theil

lehret

Wie man zum Fantasiren nach und  
nach geschickt werden kan.

### C A P V T I.

Vom Sitz der Con- und Dissonanzen.



#### §. I.

Diejenigen Materien, welche in diesem dritten Theil Die Lehre des Clavierspielers versprochen vom Sitz der werden, sind größtentheils der Art, daß sie Dissonanzen die Wissenschaft voraussetzen, wo und wann die ist sehr nützlich und noch selbe oder jene Ziffer über diese oder jene Bass-Note wendig. zu gebrauchen, oder die Lehre vom Sitz der Dissonanzen. Es ist dieses eine Haupt-Materie für die so fantasiren lernen wollen; ja wer nur zu einer Lieder-Melodie, Arie, oder zu einem andern musicalischen Stücke einen Bass setzen lernen will, als wozu Cap. VII. VIII. Anleitung gegeben worden, der muß die Lehre Wiedeh. vom Fantasiren zc. A vom

## 2 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (S. 1. 2.)

vom Sitz der Dissonanzen verstehen. Die Kunst, nach einem unbezifferten Bass zu accompagniren, oder den General-Bass ohne Ziffern zu schlagen, so viel solches nemlich angehen kan, hat ihren Grund hauptsächlich hierin. Ferner muß in dieser Sache auch geübt seyn, derjenige, welcher aus der Partitur oder aus der Hauptstimmme eines Concerts oder Trios und dergleichen einen Bass beziffern will. Inzwischen ist nicht zu leugnen, daß es, bey der grossen Mannigfaltigkeit der Gedanken der Componisten, und weil es in verschiedenen Fällen willkürlich ist, über eine und dieselbe Note diese oder jene Ziffer zu setzen, und es also oft bloß von dem Willen des Componisten herrühret, ob er diese oder jene Ziffer darüber setzen oder brauchen will, welches aber keiner aus den blossen Regeln vom Sitz der Dissonanzen erräthen kan; daß es, sage ich, sehr schwer, ja unmöglich ist, den Gebrauch aller Dissonanzen also zu bestimmen, daß man nach solchen Regeln, ohne wenigstens die Hauptstimmme einzusehen, einen Bass so sollte beziffern können, daß er zu den andern Stimmen in allen immer accordirte. Indessen findet man doch in allen musikalischen Lehrbüchern bey Abhandlung der Intervallen des General-Basses immer mit eingemischet, wo diese oder jene Dissonanz ihren Sitz habe. Ja es hat sogar der Herr Kellner in seinem kleinen Unterricht vom General-Bass eine eigene Tabelle vom Sitz der Dissonanzen verfertiget und mitgetheilet. Ob ich nun gleich dadurch nicht im Stand gesetzt werde, einem jeden unbezifferten Bass ex tempore beym Accompagniren sein Recht geben zu können, oder ihn zu beziffern, so ist doch der Nutzen dieser Wissenschaft überhaupt und sonderlich beym Fantasiren sehr groß, und verdienet einer weitläufigen Betrachtung. Ich will mich bemühen dem Liebhaber diese Lehre so deutlich, als mir wird möglich seyn, vorzutragen.

§. 2. Vorher aber müssen wir erstlich mit wenigen anzeigen, worin einer, der dieses und folgendes wichtige Capitel mit rechten Nutzen brauchen und lesen will, nun schon geübet seyn muß. Man muß nemlich alle Ton-Arten (wenigstens die gebräuchlichsten) fertig kennen, das ist, die Scala aller dur- und moll-Töne muß uns beydes im Herauf- und Heruntergehen schon bekannt und ganz geläufig seyn, so wie solches im andern Theil I. Abschn. Cap. II. und im zweiten Abschn. Cap. II. weitläufig ist gezeiget worden; wem die Vorzeichnung der Ton-Arten und die Scala diatonica derselben noch Mühe macht, dem ist zu rathen, daß er bemerkte zwey Capitel des andern Theiles erst recht durchstudire. Indessen wird er, bey etwaniger Ermangelung dieses andern Theils, doch wenigstens die Vorzeichnung, Art und Beschaffen-

Schwürigkeit  
ten hißbey.

Seben den  
Nutzen dieser  
Lehre nicht  
auf.

Alle Ton-Ar-  
ten muß man  
vorhero gut  
kennen.

Schaffenheit der gebräuchlichsten Ton-Arten, als von *c dur*, *a moll*, *g dur*, *g moll*, *d dur*, *d moll*, *f dur* und *e moll*, kennen. Sonsten habe ich im andern Theil schon hin und wieder etwas vom Sitz der Dissonanzen vorläufig angezeigt, also daß der Leser nicht mehr ganz fremd in dieser Lehre seyn wird.

§. 3. Weiter muß man alle Intervalla, sowol natürliche als zu-<sup>Wie auch alle</sup> fällige, von allen Tönen der Ton-Leiter fertig inne haben, und ohne<sup>Intervalla.</sup> Mühe zu sagen wissen; ja man muß bey'm ersten Anblick einer Ziffer, ohne langes Nachdenken, wissen, sowol wie dieses oder jenes Intervallum zu einer Bass-Note heißt; als auch umgekehrt, was dieser oder jener Ton für ein Intervallum zu dieser oder jener Bass-Note sey; als zum Exempel, daß *a* zu *c* eine Sexte, *f* zu *c* eine Quarte, *h* eine Sept. maj. und *e* zu *c* eine Terzie sey. u. s. w. Doch dieses wird durch die Uebung immer besser erlernt.

§. 4. Wenn man den Sitz dieser oder jener Dissonanz anzeigen<sup>Man muß die</sup> will, oder wenn man den Ton oder die Note nennen will, darüber<sup>Benennung</sup> diese oder jene Ziffer gesetzt werden kan, so nennet man diesen Grund-<sup>der Töne</sup> Ton oder diese Bass-Note nicht bey ihren gewöhnlichen Buchstaben: <sup>durch Zahlen</sup> *c d e f g a h*, sondern, weil diese Art der Benennung Weiräufigkeit<sup>fertig inne ha-</sup> verursachen würde, so bedienet man sich einer andern Art der Benennung, wie aus folgenden klar werden wird. Wenn ich sage, daß diese oder jene Ziffer über einen Grund-Ton oder Bass-Note zu gebrauchen ist, so lege ich den Ton der harten oder weichen Ton-Art, darin ein Stück sich hören läffet, zum Grunde, darauf denn die Zahl *1* fällt. Z. E. In einem Stücke aus *c dur* (oder auch, wenn in der<sup>Was dadurch</sup> Mitte eines Stückes *c dur* eine Neben-Ton-Art ist, darin die Haupt-<sup>zu verstehen.</sup> Ton-Art ausgewichen) wird *c* (es sey in welcher Octave des Clavieres es wolle) im Basse *1* genannt (oder der Grund-Ton, der Final-Ton, der Ton, daraus das Stück ist, die Prime oder auch nur bloß der Ton), und die ganze Ton-Leiter von *c dur* oder *c moll* wird nicht nach den sieben bekannten Buchstaben, sondern nach der Zahl, wie weit nemlich ein jeder vorkommender Ton dieser Ton-Leiter von seinem Grund-Tone *c* entfernt ist, genannt, als in *c dur*, da wird die Bass-Note *d* die Secunde des Tones genannt; *e* heißt die Terzia modi, weil *e* zu *c* die Terzie ist; *f* nennet man die Quarte des Tones, *g* ist die quinta modi; *a* wird Sexta modi und *h* Septima modi oder das Semitonium unterwärts, genannt (vide II. Theil pag. 235.). Diese doppelte Benennung, nemlich mit Buchstaben und mit Zahlen, ist auch an den im andern Theile pag. 17. befindlichen abgedruckten Leitern bemerkt worden. Nun wird man verstehen, was das heisse, wenn man

#### 4 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 4. 5.)

Nutzen derselben.

saget: die Quinta des Tones (oder die Quinta modi) hat Tertiam majorem über sich, nemlich es ist eben so viel, als wenn ich sagte, wenn z. E. in *c dur* (oder so oft und so lange ein Stück sich in *c dur* aufhält) die Bass-Note *g* stehet, so muß man zu diesem *g* die Tertiam majorem nehmen, nemlich *h*. Item. Wenn in *a moll* im Bass *e* stehet, (als welches die quinta zu *a* ist) so muß darüber die Tert. maj. (nemlich *gis*) genommen werden. Weil nun aber ein Lied oder ein ander Stück selten in einer Ton-Art bleibt, sondern gemeiniglich in andere Ton-Arten ausweicht, so würde es nur Weiltläufigkeit verursachen, wenn ich die Töne mit Buchstaben benennen wolte, um den Sitz einer Ziffer anzuzeigen; alsdenn müßte ich etwa so lehren: wenn und so lange ein Stück in *c dur* modulirt, so muß über *g* eine Tertia major seyn; wenn dieses Stück aber in *a* oder *e moll* ausweicht, so muß über *g* eine 6 stehen; ist es aber in *f dur* ausgewichen, so muß über *g* die Tertia minor mit der 6 stehen u. s. w. Dieses wäre nun sehr unbequem. Man thut also besser, daß man sich hiebey der Zahlen bedienet, und kurz spricht: quinta modi hat Tertiam majorem; so darf ich nur sehen, in welcher Ton-Art sich ein Stück aufhält, damit ich zu der fünften Stufe meiner Ton-Leiter, die grosse Terzie nehme.

Benennung der Töne einer Ton-Art durch Zahlen in einem Exempel gezeigt.

§. 5. Sobald ich also einen Bass vor mich sehe, muß ich eine jede Note eben so geschwinde mit einer Zahl (und zwar auf lateinisch) als mit einem Buchstaben benennen, und daher gleich sehen können, in welcher Ton-Art mein Stück ist. Wir wollen aus dem andern Theil das Exempel, so pag. 167. stehet, hersetzen, und Ziffern darüber schreiben, nicht die Ziffern, die zum General-Bass gehören, sondern wir wollen die Noten anjehö mit Ziffern benennen und bezeichnen, die aber lateinisch pflegen ausgesprochen zu werden

The image shows three staves of musical notation in bass clef. Above each staff, numbers are written to indicate the pitch level of each note. The numbers are: 3 1 5 3 2 1 2 3 1 5 5 3 2 7 1 4 5 5 1 for the first staff; 5 1 7 1 5 7 1 4 5 7 1 1 2 1 4 3 4 5 5 1 7 for the second staff; and 1 2 3 7 1 3 5 4 5 5 1 4 3 7 6 7 1 2 1 4 5 5 for the third staff. The word 'Bass' is written at the bottom right of the page.



Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 5. 6. 7.) 5



Was die Ausweichung dieses Exempels betrifft, so ist dieselbe im andern Theil p. 154. §. 4. deutlich gezeiget worden, dahin ich dem Leser weise; weil nun die Haupt-Ton-Art *c dur* in die Neben-Töne *g dur*, *e moll*, *a moll*, *d moll* und *f dur* ausweicht, so fällt die Zahl 1 hier auf so viele verschiedene Töne; ich hoffe hiedurch hinlänglich gezeiget zu haben, was die Benennung der Töne durch Zahlen sagen wolle.

§. 6. Ich setze ferner voraus, daß man gleich sehen könne, in welcher welche Ton-Art ein Stück ausgewichen, und zwar also, daß es einem gleich in die Augen leuchte, so bald die Ton-Art eines Stückes sich ändert: denn diese Einsicht ist unentbehrlich nöthig; wie auch, daß ich die Scalas dieser Neben-Ton-Art, darin man ausgewichen, ganz fertig inne habe, und gleich wisse, welche  $\sharp\sharp$  oder  $b\ b$  man zur Einrichtung derselben gebraucht, beydes der harten und weichen Ton-Arten. Kurz, der andere Theil meines Clavier-Spielers muß wohl durchstudiret und gefasset seyn, wenigstens der Theorie nach, wenn man gegenwärtigen dritten Theil mit Nutzen will gebrauchen. Wir wollen indessen zur Sache schreiten, und so oft es nöthig seyn wird, kürzlich repetiren, was im andern Theil weicläufig abgehandelt worden ist.

§. 7. Eine jede Scala bestehet, wie bekannt, aus 7 Tönen, als in *c dur* aus *c d e f g a h*; in *g dur* aus *G A H c d e fis*, in *a moll* *A H c d e fis* (im Heruntergehen *f*) *gis* (im Heruntergehen *g*); und so weiter, wie aus dem zweyten Theil bekannt. Wir wollen anjeho *g dur* annehmen und zum Exempel setzen, (weil doch *c dur* schon gnug zum Muster hat herhalten müssen, und *g dur* fast gebräuchlicher als *c dur* ist). Die Scala von *g dur* ist *G A H c d e fis*, diese sieben Töne lassen sich im Baß und Discant hören, also in allen vorhandenen Octaven, so lange man aus *g dur* spielt; daran muß sich ein Anfänger zuerst halten, und sich nicht viel um die zierlichen Töne (v. 2 Theil p. 325. seqq.) bekümmern, als welche er nach diesen kan gebrauchen lernen) damit er die Scalas diatonicam wohl kennen lerne, und seine Ohren recht daran gewöhne. Wenn ich diese sieben Töne nach der Reihe hören lasse, so geben sie einen melodischen Gang, wenn ich nemlich nach *fis*, den siebenden Ton, das folgende *g*, die Octave, hören lasse. Diese sieben Töne nun sind die natürlichen Töne der Ton-Art *g dur*; stehen sie im Baß in den beyden untersten Octa-

Der andere Theil des Clav. Spiel. muß fleißig durchstudiret seyn.

sonanzen ist beyhm Fantastiren nöthig zu wissen.

## 6 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 7. 8.)

ven, so kan man sie hier Grund=Noten nennen; spiele ich nun solche mit einer Hand im Bass, so möchte ich doch auch gerne auswendig wissen, was in der rechten Hand für Töne dazu können genommen werden, die zu den Tönen meiner linken Hand harmonirten. Diese Töne nun werden durch Ziffern angezeigt, und welche man sich merken muß, damit man beym Fantasiren einen Gebrauch davon machen kan. Wolte ich mit der rechten Hand eben diese sieben Töne um ein oder zwey Octaven höher dazu machen, so würde dieses zwar nicht ganz und gar zu verwerfen seyn, aber man würde dergleichen Spiel=Art doch bald überdrüssig werden, weil darin noch keine eigentliche Harmonie enthalten ist (v. 2. Th. p. 49. §. 8.). Deswegen früge nun ein Lehrliebhaber nicht unbillig, was er doch für einen Ton in der rechten Hand zu einem jeden dieser sieben Töne zu schlagen hätte, und wie er auf diesen musicalischen Grund oder Tönen der linken Hand ein musicalisches Gebäude aufführen könnte, oder welcher Art Griffe er zu einem jeden dieser Töne zu nehmen hätte, damit eine liebliche regelmäßige Harmonie herauskäme? ja weil er von Dissonanzen gelesen, und selbige auch machen kan, wenn sie über den Bass nur durch Ziffern angedeutet worden, so möchte er nun auch gerne wissen, wie er solche Dissonanzen anzubringen hätte, wenn er zum Exempel in *g dur* diese sieben Töne *G A H c d e fis* nach seinem eigenen Gefallen veränderte und verwechselte? Dieses heißt nun eben so viel, als wenn er sagte: ich möchte die Lehre vom Sitz der Dissonanzen gerne wissen, oder sichere Regeln haben, die mir zeigen, über welchen Ton oder über welche Töne meiner sieben Töne ich einen Quartens=Secundens=Septimens= oder Nonens=Griff machen darf und kan.

§. 8. Die Beantwortung dieser Frage findet man nun in den meisten musicalischen Büchern, aber gemeinlich nur mit wenig Worten. Weil es aber eine Materie ist daran einem Liebhaber so viel gelegen, so wollen wir uns nicht verdriessen lassen die ganze Sache weitläufig und deutlich vorzutragen. Ehe wir aber den Sitz der Dissonanzen in unserer Ton=leiter von *g dur* anzeigen und weisen, so wollen wir zuerst noch eine Frage hinlänglich zu beantworten suchen, nemlich: Wo haben die Consonanzen, oder die Griffe, die aus lauter Consonanzen bestehen, ihren Sitz? oder wo lassen sich der reine Accord und der Sextens=Griff gebrauchen? Im andern Theil ist zwar hievon schon hin und wieder etwas gemeldet, allein es geschah nur mit wenig Worten und zu einer kleinen Vorbereitung zu diesen beiden wichtigen Capiteln, hier aber wird der Leser alles, so viel ihm vorerst nöthig ist, bey einander finden.

Cap. I. Vom' Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 9. 10.) 7

§. 9. Wer aus *g dur* spielt, (es mag nun 1. 2. 3. 4. und mehr-Anzeige mit stimmig geschehen) der gebrauchet die Scalam diatonicam von *g dur*, welchen Tönen nemlich diese Töne *G A H c d e fis* und zwar in allen Octaven, und stehen ihm also für die linke Hand im Bass folgende Töne seines Claviers (wenn es nemlich von *C* bis  $\bar{\bar{c}}$  gehet) zu Dienste, nemlich:

*C D E Fis G A H c d e fis g a h  $\bar{c}$   $\bar{d}$   $\bar{e}$*

in der rechten Hand sind zu seinem Gebrauche:

*g a h  $\bar{c}$   $\bar{d}$   $\bar{e}$  fis g a h  $\bar{c}$   $\bar{d}$   $\bar{e}$  fis g a h  $\bar{c}$*

Hingegen hat er mit *Cis Dis F Gis B, cis dis f gis b, cis dis f gis  $\bar{b}$ ,  $\bar{cis}$   $\bar{dis}$   $\bar{f}$   $\bar{gis}$*  und  $\bar{b}$  vorerst nichts zu thun, so lange er nemlich ordentlicher Weise aus *g dur* spielt, und weder in Neben-Ton-Arten ausweicht, noch sich einiger zierlichen Töne bedienet; 20 Töne seines Claviers kan er also in *g dur* entbehren, und 29 sind ihm zu Dienste; dis heißt nun *g dur* hat mit *cis dis f gis* und *b* nichts zu thun in allen vier Octaven des Claviers; unter allen so genannten Semitoniis hat *g dur* nur allein das *fis* nöthig, und von den ganzen Tönen gebraucht es das *f* nicht. Was hier von *g dur* gesagt worden, betrifft alle Dur-Töne, ein jeder Dur-Ton hat 29 Töne zu seinem Gebrauch, und kan 20 entrathen. Bey Moll-Tönen stehen, wegen des verschiedenen Herauf- und Heruntergehens derselben, mehr Töne zu Dienste, wovon die Rechnung leicht selber zu machen. Wer nun aus einer harten Ton-Art spielen will, der muß wissen, welche Töne ihm in einer jeden Ton-Art zum Gebrauch gegeben werden, und solches erhellet aus der Vorzeichnung und Einrichtung einer jeden Ton-Art; dahero einer denn bey seinem Spielen wol wissen muß, welche Töne ihm erlaubt und welche ihm nicht erlaubt sind; bey der Anweisung zum Fantasiren, als wohin dieses eigentlich gehöret, wird dieses wieder vorkommen, hier dienet es nur, daß man daraus sehen kan, ob die Con- oder Dissonanzen groß oder klein seyn müssen, und daß dieses alles seinen Grund habe in der natürlichen Ton-Leiter einer jeden Ton-Art, sowol was die Haupt-Ziffer als die dazu gehörigen Neben-Ziffern betrifft.

§. 10. Was den Gebrauch dieser sieben Töne betrifft, so merken vier Haupt- wie vier Haupt-Arten an. 1) Wenn man von den Grund-Ton *G* Arten des *G* bis zur Octave *g* stufenweise heraufgehet; 2) Wenn man stufenweise heruntergehet; 3) Wenn man nicht stufenweise, sondern brauchs der sieben Töne einer Ton-Leiter mit

## 8 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 10. 11.)

mit Auslassung einiger Töne heraufgehet; 4) Wenn man nicht stufenweise heruntergehet; in Noten sehen diese vier Arten also aus:

The image shows four musical examples on a single staff, labeled 1) through 4).  
 Example 1) shows an ascending scale: G (1), A (2), B (3), C (4), D (5), E (6), F (7), G (1). Above the notes are chord symbols: 6 6, 6 6, 6 6, 6 6, 4 2, 6 6.  
 Example 2) shows a descending scale: G (1), F (2), E (3), D (4), C (5), B (6), A (7), G (1). Above the notes are chord symbols: 6 6, 6 6, 4 2, 6 6.  
 Example 3) shows an ascending scale: G (1), A (4), B (3), C (6), D (2), E (7), F (5), G (1).  
 Example 4) shows a descending scale: G (1), F (5), E (6), D (3), C (4), B (2), A (5), G (7), F (1).

Die unterste Zahl zeigt an, wie ein jeder Ton in *g dur* mit einer Ziffer zu benennen ist. vide §. 4. 5. Nun kömmt es darauf an, daß ich zu solchen Bass-Noten, wenn ich etwa diese Folge erwählet hätte, eine Melodie und Harmonie im Discant machen lerne. Wir wollen uns vornemlich mit der Harmonie, als die Quelle der Melodie, beschäftigen. Da wir denn erst den Gebrauch oder Sitz der Consonanzen bey diesen vier Arten zu spielen anzeigen wollen.

Gebrauch der  
Consonanzen  
bey gradatim  
heraufgehenden  
Noten.

§. 11. Im Heraufgehen, wie No. 1. zeigt, verhält es sich damit also: Der Ton, woraus man spielt (welches hier *g dur* ist) hat einen reinen Accord mit der grossen Terzie. Die Secunde des Tones (welches hier in *g dur* *a* ist) hat einen Sexten-Griff (welches hier die grosse Sexte *fs* mit der kleinen Terzie *c* ist, laut §. 9.). Die Terzie des Tones (welches in *g dur* *h* ist) hat wieder einen Sexten-Griff (welches hier die kleine Sexte mit der kleinen Terzie ist). Die Quarte des Tones (alhier *c*) hat einen reinen Accord mit der grossen Tertie (so wie die Scala solches fodert). Die Quinte des Tones (welches hier *d* ist), hat wieder einen reinen Accord mit der grossen Terzie. Die Sexte des Tones, daraus gespielt wird (hier *e*), hat einen Sexten-Griff (und zwar mit der kleinen Sexte und kleinen Terzie). Die Septima des Tones, oder das Semitonium unterwärts (welches in *g dur* *fs* ist), hat auch einen Sexten-Griff, und zwar eine kleine Sexte und kleine Terzie. Dieses haben wir nun mit Ziffern No. 1. über den Noten angezeigt. Dieses ist nun der einfältige natürliche Sitz der Consonanzen bey einer heraufgehenden Scala. Ehe man dieses verläßt, welches im andern Theil auch schon hie und da angezeigt worden, muß man wissen, daß dieses eine Hauptsache ist, darin man sich wohl üben muß; und zwar stelle man seine Uebung auch also damit an, daß man nicht alles immer

Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 11. 12. 13.) 9

mer in einerley Ordnung lerne, sondern etwa also: 1) Die Secunde, Terzie, Serte und Septime des Tones haben einen Serten-Griff. 2) Der Haupt- oder Grund-Ton einer Con- Art, wie auch die Quarte und Quinte des Tones haben einen reinen Accord. 3) Man merke über dieses sonderlich, daß die Serte im Serten-Griff über der Secunde des Tones eine grosse Serte seyn müsse. 4) Daß im reinen Accord zur Quarte und Quinte des Tones eine grosse Terzie vorhanden seyn müsse. Man sehe im andern Theil die Lehre von der Scala Diatonica.

§. 12. Im Heruntergehen, wie No. 2. zeigt, können eben die selben Griffe statt haben, wie im Herausgehen, nur die Quarte des Tones (welches in *g dur c* ist) hat alsdenn gerne den Griff 4. Dis ist nun die natürliche ungekünstelte Beyifferung der Ton-Leiter von *g dur* bey dem Heraus- und Heruntergehen, welche leicht zu behalten. Könnte man aber, möchte jemand fragen, nicht zu einem jeden Tone einen reinen Accord schlagen? Antwort, nein. Selbst das Gehör würde etwas unangenehmes dabey wahrnehmen; man probire es nur, so wird man sehen wie die Stimmen springen, und wie die Lage der rechten Hand muß verändert werden, um Quinten und Octaven zu vermeiden. Wenn ich reine Accorde machen, und dabey, wie es denn billig und recht ist, *motum contrarium* und einen melodischen Gang in Acht nehmen will, so können nicht mehr als drey gradatim gehende Noten solchen reinen Accord haben, die Serte ist also bey vielen gradatim gehenden Noten unentbehrlich. Man besehe die Accordens-Exempel des andern Theils im ersten Abschnitt Cap. VIII.

§. 13. Sonsten ist auch zu merken, daß ein solcher Gang zu den Octaven fast nicht anders, als eine Ausfüllung eines Accordes anzusehen ist, da dann *A* nur eine durchgehende Note zwischen *G* und *H* ist, *c* führet nur von *H* nach *d*, und *e* führt von *d* zur Octave *g*. Dahero es denn auch oft geschieht, sonderlich wenn der Gang bis zur Quinte *d* oder bis zur Octave *g* gehet, und zwar in Achtel oder einer geschwinden Zeitmaasse, daß man *A*, *c* und *e*, *fis*, ohne Griff durchgehen läset, als No. 1. zeigt:

10 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 13. 14.)

The image contains three musical exercises, labeled No. 1, No. 2, and No. 3. Each exercise is written on two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The time signature for all is 3/4. No. 1 shows a sequence of chords and a melodic line. No. 2 shows a sequence of chords and a melodic line with a '6' above the first measure. No. 3 shows a sequence of chords and a melodic line.

No. 2. zeigt, wie beym Heruntergehen auch die Terzie des Tones (hier H) wol ohne Griff durchgeheth, und No. 3. weist, daß im Heraufgehen bis zur Quinte des Tones eben diese Terzie des Tones, ohne Repetirung des Griffes zu G, (als welches auch ein Sexten-Griff zu H ist) durchgeheth.

Grund dieser Bezifferung. §. 14. Will man also zu einem jeden Tone eines Octaven-Ganges einen aparten Griff machen, so ist diese Bezifferung im Heraufgehen die regelmäßige, wenn nemlich die Secunde, Terzie, Serte und Septime des Tones eine 6 über sich haben, und wenn im Heruntergehen die Quarte des Tones  $\frac{2}{4}$  bekommt. Da denn das c (die Quarte des Tones von g dur) als eine nach H führende Note anzusehen, weil der Griff zu d liegen, bleiben oder repetiret werden kan. Es ist eine Regel in der Composition, das Semitonium unterwärts oft hören zu lassen, und dem Haupt-Ton der Ton-Art einen reinen Accord zu geben (die Ausnahmen werden sich hernach schon finden). Beydes wird nun am besten bey der angezeigten Bezifferung einer musicalischen Ton-Leiter in Acht genommen; als da ich der Secunde des Tones (welche hier A ist) Sextam majorem (fis) gebe, so höre ich eben dadurch das Semitonium unterwärts (von g). Wenn ich über die Terzie des Tones

Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 14. 15.) II

Tones (welches hier H ist) die Sexte und zwar die kleine Sexte nehme, so höre ich den reinen Accord meines Grund-Tons (hier g). Nehme ich zur Quinte des Tones (hier d) die Tertiam majorem (f<sup>is</sup>), so habe ich wieder das Semitonium unterwärts, dergleichen auch geschieht, wenn ich im Heruntergehen zur Quarte des Tones (nemlich hier zu c) die grosse Quarte mit der Secunde nehme; wenn ich endlich zur Septime des Tones (hier f<sup>is</sup>) die Sexte nehme, so höre ich den reinen Accord zur Quinte des Tones (nemlich zu d). Wolte ich zur Sexte des Tones (zu e) statt des Sexten-Griffes, bey einem solchen Octaven-Gang, wieder einen reinen Accord machen, so ließ sich dieses zwar noch eher thun, als über der Secunde oder Tertie des Tones; so wie denn auch die Quarte des Tones im Heraufgehen einen Sexten-Griff haben könnte. Es heißt aber die alte Regel, die Sexte des Tones hat wieder die Sexte über sich. Indessen aber findet man, wie diese einfältige ob zwar gründliche Bezifferung der Ton-Leiter, vornemlich in Ansehung der Neben-Ziffern, zierlich verändert worden, doch ohne Verwerfung der ersten, sondern nur um eine bessere Harmonie herauszubringen, da denn eine kleine Untermischung von Dissonanzen, (die aber noch lieblich klingen) nemlich der kleinen Quarte und kleinen Quinte, geschehen, davon nun folgen soll.

§. 15. Man findet nemlich, daß zu der Secunde des Tones im Heraufgehen, (als wovon hier erstlich die Rede ist) statt der grossen Sexte mit der 3 und 8, die grosse Sexte mit 4 und 3 genommen wird; ferner daß die Quarte des Tones statt eines reinen Accordes den Griff 4 hat, und daß endlich die grosse Septime des Tones, oder das Semitonium unterwärts statt der Sexte mit 3 und 8, auch gerne den Griff 4 hat. Dieses ist nun auch wol zu merken, und erlange ich folgenden Vortheil dadurch: Ich habe immer, ohne einen Fehler zu begehen, einen dreystimmigen Griff in der rechten Hand, und zwar ohne die rechte Hand viel zu bewegen, und thue doch den Dissonanzen der 4 und 5 min. auch ihr Recht; wir wollen die Ton-Leiter nach dieser Verbesserung aussetzen, und die Griffe nach ihren drey Haupt-Accorden drüber setzen.

Verbesserte  
Bezifferung  
einer Ton-Lei-  
ter im Herauf-  
gehen.





„ die grosse Terzie mit 5 und 8, oder mit 5 und 6; die Quinte  
 „ einen reinen Accord mit der grossen Terzie; die Sexte hat wie-  
 „ der einen Sexten = Griff, wobey die Sexte oder Terzie motu  
 „ recto verdoppelt werden kan; die Septime des Tones hat 8 oder  
 „ auch einen Sexten = Griff, worin die Sexte gerne verdoppelt  
 „ wird.“ Diese bezifferte Ton = Leiter mache man sich selber von  
 allen andern gebräuchlichen harten Ton = Arten, welches geschehen  
 kan, wenn man aus den andern Theil des Clavier = Spielers  
 pag. 32. seqq. die Scalas der gebräuchlichen Dur = Töne ausschreibet,  
 und statt der allda befindlichen Ziffern, welche daselbst die Appli-  
 cation der Finger anzeigen, die hier in diesem Spho befindlichen Zif-  
 fern setzet; dann übe und spiele man solches so lange nach den  
 drey Haupt = Accorden, daß man wenigstens von den bekantten  
 Ton = Arten, als von *c dur*, *d dur*, *f dur*, *g dur* und *b dur*  
 solches auswendig ohne Mühe spielen kan, ehe man sich noch um  
 etwas anders bekümmert.

§. 16. Wir hoben §. 12. gesagt, daß bey dem Herunter-<sup>Verbesserte</sup>  
 gehen eines Dur = Tones alles bleibe, wie bey dem Heraufgehen,<sup>Bezifferung</sup>  
 nur, daß die Quarte des Tones alsdenn gerne 4 habe; hier, bey einer Ton = Lei-  
 der Verbesserung der Ton = Leiter, kommt nun noch hinzu, daß die ter im Herun-  
 Secunde des Tones (eben wie im Heraufgehen) auch gerne zu tergehen,  
 der natürlich grossen Sexte die 4 und 3 hat, und daß die Sexte  
 des Tones im Heruntergehen gerne die grosse Sexte (ist in  
*g dur cis*) mit der 4 und 3 habe. Diese Sexta major ist ei-  
 ne Sexta major accidentalis, dadurch der Eintritt der Quinta modi  
 um ein vieles lebhafter wird; dis ist nun eine chorda elegantior,  
 die aber unter den andern allen vielleicht am gebräuchlichsten ist  
 (vide den andern Theil pag. 325. §. 17.). Nun wollen wir die  
 bezifferte Scalam diatonicam von *g dur* im Heruntergehen mit  
 ihrer Verbesserung hieher setzen, und zwar abermal nach den dreyen  
 Haupt = Accorden oder Arten der Veränderungen eines jeden Griff-  
 fes; der Griff 4 über der Quarte des Tones erlaubt mir zwar  
 die Lage der Hand zu verändern, wir aber wollen vorerst bey der  
 ordentlichen Fortschreitung bleiben.

14 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 16. 17.)

The image shows three examples of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first two examples show a sequence of chords with figured bass notation below the bass staff. The third example shows a similar sequence but with some chords marked with an 'X'.

In diesen dreyen Exempeln haben wir erst mit der Quinte, hernach mit der Terzie, und endlich mit der Octave angefangen. Die  $\sharp$  über die Septime des Tones, welche im Heraufgehen so gut passete, will sich hier nicht gut schicken, dahero wird entweder die Sexte oder Terzie verdoppelt, oder man nimt den Unisonum.

Diese Bezifferung gilt auch bey meiner abgebrochenen Ton-Folge.

§. 17. Es ist aber zu merken, daß der Bass selten mit solchen langsameu Noten in solcher Folge von acht Tönen, als hier in  $g$  dur von  $g$  bis  $G$ , vorkömmt, also, daß eine jede Note ihren aparten Griff haben sollte, sondern wie wir §. 13. gezeigt haben, stehen dergleichen Gänge oft in etwas geschwinden und durchgehenden Noten; dem ohngeachtet aber, bleibt die Bezifferung eben dieselbe in vielen Fällen, wenn gleich so viele Noten nicht nach der Reihe herunter- oder heraufgehen, oft steigt oder fällt der Bass nur bis zur Quinte des Tones, alles mit Beybehaltung der angezeigten Bezifferung, oft steigt oder fällt der Bass von der Quinte des Tones bis zur Octave oder zum Grund-Ton unter eben dieser Bezifferung, wie folgende Exempel zeigen:

The image shows two examples of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first example shows a sequence of chords with figured bass notation below the bass staff. The second example shows a similar sequence but with some chords marked with an 'X'.

Kurz;



Kurz; diese Bezifferung hat fast allenthalben statt, so oft einige Noten der Scalae gradatim herauf oder herunter gehen. Wir werden davon in der Folge immer mehr überzeuget werden. Man will aber hiermit *Anmerkung:* nicht sagen, daß hiedurch die S. 10. angezeigte Bezifferung nicht gelte, und daß man immer über die Secunde des Tons statt der 8 die 4 nehmen müßte; nein, sehr oft (als z. E. wenn in der Melodie die 8 zum Sexten-Griff oben lieget) bleibt die 4 weg, so wie die Quarte des Tones im Heruntergehen auch nicht immer den Griff 4, sondern oft einen ordentlichen Sexten-Griff oder einen reinen Record hat, vielweniger hat die Sexte des Tones immer die Sextam majorem accidentalem im Heruntergehen, noch die Septime allezeit den Griff 7 im Heraufgehen der Dur-Töne, sondern es bleibt oft bey der Bezifferung S. 10. Dieses alles wird hernach schon deutlicher werden; genug, daß wir verschiedene Arten von Bezifferungen nach und nach anzeigen, welche alle ihre gute Dienste thun können.

S. 18. Nur betrachten wir auch die Scalas der Moll-Töne im Bezifferung Herauf- und Heruntergehen. Wer da inne hat, worin die harte einer weichen von der weichen Ton-Art unterschieden ist, und was beyde Ton-Arten *Tonleiter im* mit einander gemein haben, der wird hier nicht viel Schwierigkeiten *Heraufgehen.* finden. Doch ein recht eingerichtetes System eines Moll-Tones lehret an sich schon, daß die Terzie, Sexte und Septime klein seyn müssen, als welche in den Dur-Tönen groß sind, und daß hingegen die Secunde, Quarte und Quinte so seyn muß wie in den Dur-Tönen. Sonsten haben die Moll-Töne mit den Dur-Tönen noch gemein das Semitonium unterwärts, daher denn die Quinte des Tones auch eine grosse Terzie (welche aber, weil sie in der Vorzeichnung nicht befindlich ist, über der Note muß gezeichnet werden) über sich haben muß. Da nun die Moll-Töne anders herauf als heruntergehen, und die Vorzeichnung nach dem Heruntergehen geschieht, so hat man sich dieses aus dem andern Theil des Clav. Spiel. wohl zu merken, und daher giebt es nur

# 16 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (S. 18. 19.)

in den Moll-Tönen  $\times \times$  oder  $\# \#$  ohne daß diese ein Zeichen einer andern neuermählten Ton-Art sind, wie bey den Dur-Tönen. Sie gehen durch die grosse 6 und 7 herauf, und durch die kleine 7 und 6 herunter; gehet aber der Gang eines Moll-Tons nur bis zur 6, so behalte ich die kleine vorgezeichnete Sexte. Wir wollen hier gleich die bezifferte Scalam eines Moll-Tones hersehen, und *a moll* zum Exempel nehmen:

Hieraus erhellet, daß das Heraufgehen der Moll-Töne in Ansehung der Bezifferung den Dur-Tönen gleich ist. Wer die einfachste Art der Bezifferung auch von den Moll-Tönen sehen will, so wie sie §. 10. von den Dur-Tönen stehet, der mache die Vorzeichnung von *g moll* (nemlich vor *h* und *e* ein *b*) und gehe durch *e* und *fs* zur Octave, die Ziffern bleiben dieselben, nur muß er über der Secunde des Tones, nemlich über *A*, eine grosse Sexte (also 6) zeichnen, so hat alles seine Richtigkeit.

Bezifferung einer weichen Ton-Art im Heruntergehen. §. 19. Im Heruntergehen der Moll-Töne ist die Bezifferung mit den Dur-Tönen wieder einförmig, wie hieraus erhellet:



Zu *b*, als der Sexte des Tones, haben wir hier wieder, wie bey den Dur-Tönen §. 16. einen Ton, der eigentlich in der Scala von *d moll* nicht gehöret, nemlich das *gis*, eben so wenig wie *cis* in der Scala von *g dur* gehöret, und gilt hievon was §. 16. von *cis* in *g dur* gemeldet worden, doch mit dem Unterscheide, daß dort eine Sexta major war, hier aber eine Sexta superflua ist. Wenn sie zu hart klinget, der nehme die natürliche Sexte mit der 3 dazu. Indessen bleibt die Sexta superflua hier doch erlaubt: denn darf der Bass zierlich, che er zur Quinte des Tones gehet, statt der natürlichen kleinen Quarte gleich die grosse hören lassen, wie aus dem andern Theil bekannt ist, so dürfen die andern Stimmen solches auch thun; nur muß alsdenn dieselbe Stimme, welche diese zierliche Quarte (welches hier *gis* ist) gemacht hat, auch die Quinte gleich darauf ohne Verwechslung der Stimmen folgen und hören lassen, wie hier auch ist observiret worden. Weiter gilt hier auch von den Moll-Tönen was §. 17. von den Dur-Tönen gesaget worden, als woben ich nicht nöthig finde, mich weiter aufzuhalten.

Die Sexta superflua hat hier statt.

§. 20. Es faht aber unsere diatonische Ton-Folge einer Octave bey Sexten Folge des in der harten und weichen Ton-Art auch mit lauter Sexten besetzt bey gradation seyn, (also) daß alle Intervalla des Tones eine 6 über sich haben, nur allein der Grund-Ton hat alsdenn einen reinen Accord (ginge der Bass Wiedeb. vom Fantasiren zc. aber

18 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 20.)

aber noch tiefer, also, daß die letzte Note etwa die Quinte des Tones wäre, so bekäme der Grund-Ton auch eine Sexte), zu diesen Sexten aber nimmt man nur bloß die natürliche Terzie der Ton-Art; ja so gar die Quinte einer weichen Ton-Art, die sonst tertiam majorem so liebet, muß die kleine Terzie für dismal nehmen, gemeinlich herrschet alsdenn motus rectus. Folgende Exempel zeigen es deutlich.

The image contains six musical examples, labeled a) through f), arranged in three pairs. Each pair consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The lute line includes figured bass notation (numbers 6, 5, 4, 3, 2, 1) and various accidentals (sharps, flats, naturals). Examples a) and b) are in G major (one sharp). Example c) is in F major (one flat). Example d) is in G major but features a 4/2 time signature change. Example e) is in F major. Example f) is in G major. The notation includes various note values and rests, illustrating different harmonic and melodic progressions.

Dergleichen findet man nun sehr oft, ob zwar nicht immer in einer solchen langen Folge; dis ist nun leicht. Siehe noch davon den andern 3 6 und 6 5, Theil, pag. 99. 3). Sind die Noten langsamer Zeitmaasse, so kan auch 100 sie sehen bey'm Heraufgehen 5 6 und bey'm Heruntergehen umgekehrt 6 5 gebraucht werden.

Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 20. 21.) 19

braucht werden, welches abermal zu merken, weil es zur Variation dienlich ist.

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 notes with fingerings: 56, 56, 56, 56, 56, 56, 56, 65, 65, 65. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, mirroring the notes of the upper staff.

The second system also 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 notes with fingerings: 65, 65, 643. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, mirroring the notes of the upper staff.

Dergleichen kan man sich von *d moll* selbst leicht machen. Wir werden im folgenden Capitel sehen, wie solches auch mit 7 6 an-<sup>2</sup>gehen kan.<sup>1</sup>

§. 21. Ehe wir weiter gehen, wollen wir noch durch ein paar Exemp-Exempel zur Gelegenheit geben, die Bezifferung der harten und weichen Ton-Leiter Übung einer zu üben. Das erste Exempel aus *c dur* wollen wir nach der gegebenen bezifferten Anleitung beziffern, und die oberste Stimme mit den beyden Mittel-Ton-Leiter. Stimmen darüber setzen; das andere aus *a moll* soll nur im blossen Bass ohne Ziffern und ausgefetzten Griffen stehen, daran sich denn einer üben kan; er muß es eben so fertig und nach den gegebenen Regeln spielen können, als wenn Ziffern und Griffe drüber stünden, so lange muß er sich exerciren.

20 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 21.)

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of chords. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. It contains a sequence of figured bass notes. The system is labeled with *c dur* and *a moll*.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. It contains a sequence of chords. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. It contains a sequence of figured bass notes. The system is labeled with *g dur*.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. It contains a sequence of chords. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. It contains a sequence of figured bass notes. The system is labeled with *e moll*.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. It contains a sequence of chords. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. It contains a sequence of figured bass notes. The system is labeled with *d moll* and *f dur*.

The fifth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. It contains a sequence of chords. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. It contains a sequence of figured bass notes. The system is labeled with *c dur*.



The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 3/4. The music shows a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (labeled '6'), followed by a triad of G4, B4, D5 (labeled '6'), and then a triad of G4, B4, D5 (labeled '6'). The final chord is a triad of G4, B4, D5 (labeled '6').

The second system is a single staff in bass clef with a common time signature. It shows a melodic line starting on G2, moving up stepwise to G4. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The notes from G3 to G4 are marked with an asterisk (\*). The system is labeled 'a moll' at the beginning and 'g dur' at the end.

The third system is a single staff in bass clef with a common time signature. It shows a melodic line starting on E2, moving up stepwise to E4. The notes are: E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4. The notes from E3 to E4 are marked with an asterisk (\*). The system is labeled 'e moll' at the end.

The fourth system is a single staff in bass clef with a common time signature. It shows a melodic line starting on D2, moving up stepwise to D4. The notes are: D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. The notes from D3 to D4 are marked with an asterisk (\*). The system is labeled 'd moll' at the beginning and 'f dur' at the end.

The fifth system is a single staff in bass clef with a common time signature. It shows a melodic line starting on C2, moving up stepwise to C4. The notes are: C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The notes from C3 to C4 are marked with an asterisk (\*). The system is labeled 'c dur' at the beginning and 'a moll' at the end.

The sixth system is a single staff in bass clef with a common time signature. It shows a melodic line starting on B1, moving up stepwise to B3. The notes are: B1, C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3. The notes from B2 to B3 are marked with an asterisk (\*). The system ends with a final chord consisting of B3, D4, and F4.

§. 22. Bey Uebung dieser Exempel kömmt es nun nicht auf das bloße Treffen der Griffe an: denn dieses ist aus dem andern Theil nun schon gelehret, und leicht geworden; sondern, daß man lerne, was ein jedes Intervallum einer harten und weichen Ton-Art bey gradatim gehenden Noten für Ziffern natürlich und gewöhnlichermassen habe; oder wie eine herauf- und heruntergehende Ton-Leiter zu beziffern, und was man also bey Erwählung einer solchen Ton-Leiter im Fantasiren für Griffe dazu schlagen könne. Um noch mehreren Nutzen hievon zu haben, so setze Transpositoren man diese beyde Exempel für sich selbst einen Ton höher und einen Ton dieser beyden tiefer, und übe solche, so wird man dadurch mit den gebräuchlichsten Ton-Exempel wird Arten angerathen.

22 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 22. 23. 24.)

Arten recht bekannt; da denn das erste Exempel aus *c dur*, wenn man es in *d dur* transponiret, folgende Ton-Arten bringet: *h moll*, *a dur*, *fis moll*, *c moll* und *g dur*; gleiche Ton-Arten giebt das andere Exempel, wenn man es in *h moll* transponiret. Transponiret man diese Exempel einen Ton tiefer, so daß aus *c dur*, *b dur*, und aus *a moll*, *g moll* wird, so bekomme ich *b dur*, *g moll*, *f dur*, *d moll*, *c moll* und *es dur*. Diese beyde Exempel geben also bey gedoppelter Transposition, diese bezifferte Ton-Leiter von folgenden sehr gewöhnlichen Ton-Arten, nemlich: *c dur*, *c moll*, *d dur*, *d moll*, *es dur*, *c moll*, *f dur*, *fis moll*, *g dur*, *g moll*, *a dur*, *a moll*, *b dur* und *h moll*; sind 14 Ton-Arten. In dessen hoffe, die Betrachtung und Uebung der Exempel des andern Theils, welche auch transponiret worden sind, (siehe unter andern im ersten Abschnitt Cap. VIII. §. 4. bis 17.) wird schon so viel gewirkt haben, daß man mit der Transposition dieser Exempel leicht wird fertig werden können. Man lasse sich diese Mühe nicht verdriessen, sie bringet grossen Nutzen. Ob nun gleich ein Liebhaber hiedurch sehr geübet wird, so ist es auch wahr, daß es eine schöne Uebung ist, wenn man dergleichen Transposition auch ohne Aussetzung in Noten gleich auf dem Clavier zu bewerkstelligen sucht, da denn der bloße Bass schon hinlänglich seyn muß. Wir werden nachhero von der Nothwendigkeit und dem Nutzen *ex tempore* transponiren zu können, wenn man fantasiren lernen will, noch mehr überzeuget werden.

Man muß  
ex tempore  
transponiren  
können.

Bass zu lauter  
reinen Accor-  
den steht  
mehrtheils  
in Sprüngen.

§. 23. Jetzt sehen wir noch, wie der Bass beschaffen ist, oder ausseheth, wenn lauter reine Accorde angebracht werden können. Dies erhellet nun zwar aus den verschiedenen Accorden-Exempeln des andern Theils, Cap. VIII. als woraus man sehen kan, wie der Bass bey lauter reinen Accorden theils gradatim fortschreitet, theils mit springenden Noten versehen ist; dem ohngeachtet wollen wir hier nicht davon stille schweigen. Im zehnen spho dieses Capitels haben wir vier Haupt-Arten des Gebrauchs der diatonischen Ton-Leiter angezeigt; wovon uns noch zwo Arten zu betrachten übrig sind, nemlich wenn die Noten mehrtheils oder überall im Sprunge herunter- oder hinaufgehen.

Exempel, da  
die sieben Töne  
einer harten  
Ton-Art in

§. 24. Soll der Sprung in die Höhe gehen, oder in die Höhe führen, so tritt der Bass nach dem Sprunge erst wieder zurück, um den ersten Sprung wiederholen zu können (ausgenom-  
men,

Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 24.) 23

men; wenn der Grund-Ton in die Quinte und von der Quinte in Sprüngen der Octave steigt, wie aus den Exempeln §. 21. da die Con-Art zu braucht werden.

So wie nun der Sprung in die Höhe verschieden ist, so ist auch der Zurücktritt nicht einerley. Die gewöhnlichsten Sprünge, die in die Höhe führen, sind 1) wenn der Bass eine Terzie springet, und nur einen Grad zurück tritt, um diesen Terzien-Sprung wieder vornehmen zu können; wie das Exempel a) zeigt. 2) Wenn der Bass eine Quarte steigt, und eine Terzie fällt, siehe das Exempel b). 3) Wenn der Bass eine Quinte steigt, und eine Quarte fällt, wie aus dem Exempel c) zu ersehen; und endlich 4) wenn der Bass einen Sexte steigt, und eine Quinte fällt, im Exempel d) zeigt sich dieser Satz, der ein wenig ungewöhnlicher ist, als die beyden mittelsten sind.

a) b)

c)

d)

## 24 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 24.)

In allen diesen Sprüngen, die in die Höhe führen, kan ein reiner Accord statt haben, ob gleich auch eine andere Bezifferung, wie wir hernach sehen werden, üblich ist; wir haben nur die oberste Stimme des reinen Griffes ausgesetzt, die andern sind leicht zu finden; bey n. b) finden wir, erstlich, da mit der Quinte, hernach mit der Octave angefangen worden; es muß zwar die rechte Hand nicht viel springen, allein der Discant macht hier eine artige Imitation oder Nachahmung des Basses, und fällt in die Terzie, und steigt darauf in die Quarte; doch ist bey diesen Sprüngen motus contrarius in Acht genommen worden. Das erste Exempel sub a) ist sonderlich in einer langen Fortsetzung nicht viel in reinen Griffen gebräuchlich, es kommt auch etwas gezwungen heraus, und ist nicht nachzuahmen. Ein Liebhaber übe die drey letzte Exempel fleißig durch alle gebräuchliche Con- Arten. Nun wollen wir, ehe wir weiter gehen, auch sehen, wie eine solche Fortsetzung in den Moll-Tönen vorzunehmen.

Eben diese  
Sätze in  
g moll.

The musical score consists of three examples, each with two staves. The top staff of each example is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. Example a) shows a sequence of chords in the treble staff, with the bass staff providing a counterpoint. Example b) is similar but includes an asterisk in the bass staff. Example c) also includes asterisks in the bass staff.



§. 25. Anjeho wollen wir auch die Sprünge zeigen und hersehen, Sprünge, die die nach und nach in die Tiefe führen, und nur steigen, damit sie fallen den Gang können; wir nehmen wieder zuerst den Dur-Ton, und wollen drey herunter führen. Arten hersehen.



## 26 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 25. 26.)

Anmerkungen darüber. Bey a) fällt der Bass eine Terzle, und steigt einen Ton, und geht so nach und nach immer tiefer. Wir haben hier mit der Quinte im Discant angefangen, man kan auch mit der Terzle anfangen; mit der Octave ist dieses Verfahren schon so gut nicht. Bey b) zeigt sich ein doppelter Discant, einmal, da derselbe gradatim herunter gehet, und dann, da er eine Terzle steigt und eine Quinte fällt; diese letztere Art habe ich hergesetzt, weil sie geschickt zur Variation ist, und beynt Fantasiren dienen kan; sonst fällt hier der Bass eine Quarte, und steigt nur einen Ton. Die dritte Art bey c) fällt eine Quinte, und steigt eine Quarte; die beyden ersten Lagen der rechten Hand, da die Terzle und Quinte anfängt, sind sehr üblich; die letzte Art fällt und steigt mit dem Bass *motu contrario*, und ist gut zur Variation beynt Fantasiren. Bey diesen Accorden: Exempeln kommt in Dur = Tönen über die Septime des Tonnes (*fs*) eine kleine Quinte (*c*), desgleichen in Moll = Tönen über der Secunde des Tones (*a*) auch eine kleine Quinte (*es*) vor. Diese Exempel können auch aus *g moll* gespielt werden; man bilde sich nur das Systema von *g moll* ein, und nehme zu dem *d*, das vor der Schluß = Note hergeheth, eine grosse Terzle, nemlich *fs*, so kan alles bleiben.

Diese Sätze sind in *g moll* zu sehen.

Sind möglich zu üben und zu transponiren. §. 26. Dies sind nun alles sehr nöthige Sachen, darin man sich wohl üben muß; hierdurch wird man zum Fantasiren, wie wir hernach sehen werden, geschickt. Man lasse es aber nicht an der Transposition dieser Exempel in die gebräuchlichsten Ton = Arten fehlen. Wir fürchten den Raum unnöthig damit anzufüllen, wenn wir solches hier weitläufig bewerkstelligen wolten; der Liebhaber wird, vom Nutzen dieser Sätze überzeugt, sich schon Zeit nehmen, es zu thun. Nun wollen wir noch ein paar Arten Gänge anzeigen, die auch einen reinen Accord haben können. 1) Wenn der Bass in lauter Terzien fällt; 2) wenn nach zwey gradatim gehenden Noten ein Sprung oder Fall folget; 3) wenn die Noten gradatim gehen, also, daß fast eine jede Note zweymal kommt, sowol im Herauf = als Heruntergehen; diese drey Arten wollen wir den vorigen noch beyfügen:

Noch einige Accordensätze.

The image shows three systems of musical notation, each consisting of a treble staff and a bass staff. The first system is labeled 'a)', the second 'b)', and the third 'c)'. Each system shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with 'x' and others with a circled 'o'. The notation is in a historical style, likely from an 18th-century music theory text.

Die erste Art a) ist die brauchbarste, deswegen habe ich diese ein wenig fortgesetzt; wer sie in der weichen Con-Art brauchen will, der nehme zu den beyden letzten Noten des sechsten Tacts *d* *D* erst Tertiam majorem. Die beyden letzten Arten kommen nicht oft vor.

§. 27. Wir haben §. 20. gesagt, daß die ganze Ton-Leiter mit lauter Sexten-Folge Sexten könnte ausstaffiret seyn, oder daß bey gradatim gehenden Noten eine Folge von Sexten statt hätte. Eben dieses gehet nun auch fast bey allen springenden Sätzen an, welche sonst den reinen Accord haben; da denn bey einer Sexten-Folge, wenn der Bass terzienweise steigt, wie bey No. 1. oder fällt, wie bey No. 4. die Sexte oben liegen muß, mit blosser Begleitung der Terzie, eben wie bey gradatim gehenden Sexten-Griffen üblich. Wir wollen die gebräuchlichsten Sätze und Noten aussetzen, um einen Liebhaber die Sexten-Griffe recht bekannt zu machen.

28 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (S. 27.)

1) 2)

3) 4)

5)

6) 7)



8) 9)

10)

Diese Exempel, deren noch mehr hätten hergesetzt werden können, zeigen nun den Gebrauch des Sexten-Griffes schon hinlänglich; wer die nun abermal in andere Ton-Arten transponiret, und selbige fleißig übet, der wird, ehe er es weiß, etwas wenigens aus dem Kopfe herspielen können; wenigstens wird er ein klein Praeludium von vier Tacten, worin seine Ton-Art nach ihren natürlichen Intervallen enthalten ist, schon ohne

30 Cap I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 27. 28.)

ohne Mühe machen können. Bey der Transposition dieser Exempel in eine weiche Ton-Art merke man noch folgendes: N. 1. hat über A Sextam majorem *fs*, indessen bey der Quinte des Tones, (nämlich bey *d*) wenn eine kleine Sexte drüber fällt, wie hier bey der sechsten Note, so gehöret die kleine Terzie *f* dazu, allein bey *d* im dritten Tact kömmt dazu ein reiner Accord mit der grossen Terzie, und aus *f* wird *fs*. N. 2. 3. und 5. lassen *fs* erst über das *d*, welches vor der Schluß-Note zwey- mal angeschlagen wird, hören. N. 4. kan *A* schon eine *f* haben. N. 6. hat lieber die Lage der rechten Hand, wie sie §. 25. n. c) ausgedruckt ist, und *f* und *es* haben statt der 6 lieber einen reinen Accord. N. 7. und 8. kan immer *fs* hören lassen. N. 9. bleibt wie es da steht ohne *fs*, als welches sich erst am Ende bey *d* *D* hören lässet. N. 10. hat im ersten Tact *fs*, sonst immer *f*, bis zur letzten Sexte über *A*, die groß seyn muß.

Transposition dieser Exempel in g moll.

5 6 über Noten die im Sprünge gehen.

§. 28. Wir haben auch §. 20. angezeigt, wie man bey heraufgehenden langsamen Noten mit der 6 statt der 5 erst vorschlagen, und bey heruntergehenden die 5 nachschlagen könne. Anjeko wollen wir den Gebrauch von 5 6 und 6 5 bey springenden Noten anzeigen; hier müssen wir nun die Griffe aussetzen, und die §. 27. befindliche Exempel zum Theil wieder hersehen. Damit sich einer nun recht zu diesen Sexten-Vorschlägen, wie die vor der 6 hergehenden 5 kan genennet und angesehen werden, gewöhnen möge, so wollen wir unser Exempel nach seinen drey Haupt-Accorden aussetzen, unter welchen aber n. b) eine fehlerhafte Fortschreitung in der obersten Stimme hat.

*In vorstehenden Schreibe bey a) und c) in den Mittelstimmen sollen so stark nicht ins Geför. Tuba Ten ansetzen*  
*Guil. p. 336*

The musical notation consists of three systems, each with a treble clef and a 3/4 time signature. System a) shows a sequence of chords with fingerings 56 56 56 56 56 56 56. System b) is labeled 'fehlerhaft.' and shows a sequence of chords with fingerings 56 56 56. System c) shows a sequence of chords with fingerings 56 56 56 56, 6 4, and 5 6 56 56.

§. 29. Hier sehen wir nun, daß die 5 ein Vorschlag der Sexte <sup>Unterricht,</sup> ist; die ist nun wieder was für einen Organisten, darinnen er sich <sup>wie die Bindungen zu machen sind.</sup> recht üben muß; weil es hier Gelegenheit zu vielen Bindungen giebt, da man nemlich die Töne welche im vorigen Griffe gewesen, nicht wieder anschläget, sondern liegen läßt. Das Binden ist auf der Orgel ein nöthiges Stück, dahero wir bey diesem Exempel etwas davon reden wollen, und zeigen, wie dieses hier anzustellen. Der Bogen ist das Zeichen der Bindung; wenn aber solche Bogen bey dreystimmigen Griffen häufig vorkommen, so erfordern sie schon eine Übung, damit man sehe, welche Töne liegen bleiben und welche angeschlagen werden müssen. Alle Töne nun, die der folgende Griff aus dem Vorhergegangenen behält, können gebunden werden. Z. E. der andere Griff unsers Exempels a) behält nur das einzige  $\bar{g}$  vom vorigen Griff, darum kan ein Bogen diese beyde Töne binden, und  $\bar{e} \bar{c}$  werden zum  $c$  im Bass angeschlagen; wenn nun die Sexte zu  $c$  nemlich  $\bar{a}$  nachschläget, also, daß die beyden Viertel  $\bar{e}$  und  $\bar{c}$  liegen bleiben, so ist der ganze Griff zu  $A$  fertig, und können also alle drei Töne  $\bar{a} \bar{e} \bar{c}$  gebunden werden; dahero denn die Bass-Note  $A$  nur allein angeschlagen wird, da denn gleich darnach aus der Quinte  $\bar{e}$  die Sexte  $\bar{f}\bar{is}$  wird. Was nun weiter den folgenden Griff zu  $d$  betrifft, so sind zwey Töne des vorigen Griffes  $\bar{a}$  und  $\bar{f}\bar{is}$  schon da,

da, die können wieder gebunden werden, und  $\bar{a}$  schlägt zum  $d$  im Bass zugleich an, da denn die Sexte  $\bar{h}$  folget; hiedurch ist nun der folgende Griff zu  $H$  wieder schon ganz da, darum können alle drey Töne gebunden werden, und die Alt-Stimme, welche die Quinte zu  $H$ , nemlich  $f\bar{s}$ , hatte, schlägt die Sexte  $\bar{g}$  nach, im Griff zu  $e$  wird die  $5$  und  $3$  gebunden, und die Octave  $e$  wird zu  $e$  im Bass angeschlagen. Zu  $c$  im Bass wird wieder der ganze Griff nach seinem ganzen Inhalt gebunden, die Bass-Note  $c$  schlägt allein an, und darauf macht der Alt die Sexte zu  $c$ , nemlich  $\bar{a}$  nach. Im Griff zu  $f\bar{s}$  ist die Quinte und Terzie nun wieder gebunden, und die Tenor-Stimme schlägt  $f\bar{s}$  zu  $f\bar{s}$  im Bass, und der Discant schlägt die Sexte  $\bar{a}$  nach; besser wäre es, wenn alhier statt  $f\bar{s}$  im Tenor, das  $\bar{a}$  käme, weil die Quinte hier unvollkommen ist, und dahero gerne die  $6$  zur Neben-Stimme erwählet; weil aber auch der Accord mit der kleinen Quinte erlaubt ist, so habe hier die Octave behalten; wer will, kan hier also statt  $f\bar{s}$ ,  $\bar{a}$  nehmen. Nach dieser Anleitung nun kan man die Bindungen bey dem Exempel  $b$  und  $c$  schon selbst machen oder denken. Im Exempel  $a$ ) hat der Discant und Alt wechselsweise  $5$   $6$ . Bey  $b$ ) hat der Alt und Tenor  $5$   $6$  eins ums andere, und bey  $c$ ) endlich fällt  $5$   $6$  im Tenor und Discant wechselsweise vor. Wer also Lust zu Bindungen hat, dem können diese und die nachfolgende Exempel gute Dienste leisten. Auf dem Clavier übt man sie, sie kommen aber ziemlich nackend heraus, weil der Ton auf dem Clavier nicht nachsingt; auf der Orgel aber klingt es voll und anmuthig. Das Exempel  $d$ ) habe nur dreystimmig gesetzt, zwey Stimmen im Discant und eine im Bass; es ist anders nichts, als daß wir hier die Tenor-Stimme vom Exempel  $a$ ) weggelassen. Wir haben es mit Bindungen versehen, zu  $G$  und  $c$  schlägt die rechte Hand mit der linken zugleich an, doch so, daß zu  $c$  das  $\bar{g}$  liegen bleibt, nachhero geht es eins ums andere; der Bass fängt bey  $A$  allein an,  $f\bar{s}$  schlägt nach, darauf schlägt  $d$ , und  $\bar{h}$  geht nach, und so weiter bis zu  $g$  im Bass, da beyde Hände zugleich anschlagen.

Bindungen  
durch Puncte  
oder halbe  
Tacte.

§. 30. Schon im ersten Theile meines Clav. Spiel. III. Abschn. Cap. XI. §. 10. habe gezeigt, wie der Binde-Bogen und der Punct in vielen Fällen einerley Dienste thun; man schlage diese Stelle nach. Weil

Weil nun von vielen die Puncte statt der Bindungen gebraucht werden, andere aber nur auf die Dauer der Noten sehen, und einen halben Tact setzen, wenn die Note einen halben Tact liegen bleiben soll; weil aber alsdenn der halbe Tact sich auf einer ungewöhnlichen Stelle befindet, nemlich daß nur ein einziges Achtel oder ein Viertel mit einem Puncte vorher gegangen, so wollen wir das Exempel d) noch auf diese beyderley Manieren hersetzen, wir wollen dabey den Bass um eine Octave höher nehmen; wenn bey solcher Schreibart eine jede Note, sonderlich in den beyden Oberstimmen, an ihrer rechten Stelle steht, so ist es desto leichter heraus zu bringen; dabey wollen wir nun das Exempel verlängern und uns nur einer Linie bedienen, weil das Bass-System doch nur zwey Noten bekäme, die sich hier leicht unter den Discant-Linien ausdrücken lassen. Die untersten Noten sind für die linke Hand. Beyde Arten sehen so aus:

Wenn dieß Exempel auf einem Clavier gespielt wird, wo der Ton nicht nachsinger, als auf einer Orgel geschieht, so klingt es als wenn Rückungen solten ausgedrückt werden in der Discant-Stimme, (siehe Wiedeb. vom Fantasiren zc. E den)

### 34 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 30.)

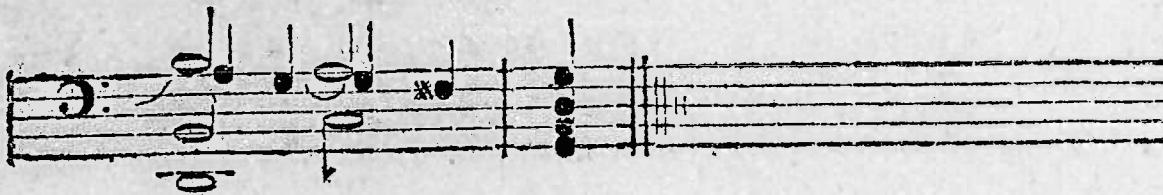
den andern Theil II. Abschn. Cap. V. §. 32.) und würde es in seiner Schreibart alsdenn also aussehen:



Ein Liebhaber nehme es mir nicht übel, daß ich in diesem Capitel, da vom Sitz der Con- und Dissonanzen sollte allein gehandelt werden, von der Bindung und von der musicalischen Schreibart rede; genug, die Ziffer 5 6 hat mir Gelegenheit dazu gegeben, und man siehet daraus, wie auch hier die Quinte kan gebunden werden. Ueberhaupt siehet man, wie ich bey meiner Arbeit gesucht einen Liebhaber zum Fantasiren Anleitung zu geben; vielleicht macht ein gutes Genie eines oder des andern Lesers meines Buches, daß er dadurch einige Geschicklichkeit erlanget, sich selbst in Handsachen zu exerciren; da denn sonderlich die Stücke, die für die Orgel gesetzt sind, öfters mit Bindungen und dergleichen angeführten Schreibarten versehen sind. Ja, wer nach meinem Wunsche dadurch im Stand kommen sollte, unter andern des Herrn Bachs zweyten Theil des Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird, mit Nutzen zu lesen, der müßte die Schreibart mit halben Tacten, deren er sich oft statt der Bindungen der Kürze wegen bedienet, inne haben, oder er würde nicht wissen, wie er die Exempel darin herausbringen sollte, vielweniger einen eingeschlichenen Druckfehler corrigiren. Wir wollen zum Beispiel nur zwey vierstimmige Exempel hersehen, unter welchen das letztere einen Druckfehler hat.

Man muß alle Schreibarten der Bindungen gut verstehen.

Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 30. 31.) 35



Hier siehet man nun, daß das *fa* im Alt ein Viertel seyn muß, der Alt hätte sonst ein Viertel zu viel, wie aus der Bindung zu ersehen. Man muß also bey dergleichen Schreibart einer jeden Stimme ihre gehörige Anzahl Noten geben können. Man verzeihe mir diese Ausweichung; wir wollen jetzt noch einige Exempel hersetzen, da bey springenden Noten, vor Eintretung der Gerte, eine Quinte vorher angeschlagen werden kan, welche wieder Gelegenheit zu Bindungen geben wird.

§. 31. Es mögen folgende seyn, die sich auf der Orgel am Mehrere besten durch Bindungen spielen lassen; daher wir die Töne, die Exempel von liegen bleiben müssen, binden wollen. Alle diese Exempel können mit Bir- zur freyen Fantasie einem Liebhaber Materie geben, daher sie fleiß- dungen, sig zu üben sind.

36 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (S. 31.)

a)

Exercise a) 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 intervals, with some notes beamed together. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes, with the numbers 56, 56, 56, 56, 56, 56, 56, and 56 written above the notes, indicating intervals of a fifth and a sixth.

b)

Exercise b) 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 intervals, with some notes beamed together. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes, with the numbers 56, 56, 56, 56, 56, 56, 56, 56, 56, and 56 written above the notes, indicating intervals of a fifth and a sixth.

c)

Exercise c) 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 intervals, with some notes beamed together. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes, with the numbers 56, 56, 56, 56, and 56 written above the notes, indicating intervals of a fifth and a sixth.

d)

Exercise d) 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 intervals, with some notes beamed together. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes, with the numbers 56, 56, 56, 56, 56, 56, 56, 56, and 65 written above the notes, indicating intervals of a fifth and a sixth, and a sixth and a fifth.



Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 31.) 37

e)

56 56 56 6 56 56 56 6 56 56 56

This 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 contains a series of chords, each with a slur above it, and is marked with an 'X' on the left. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes, each with a number above it: 56, 56, 56, 6, 56, 56, 56, 6, 56, 56, 56. There are also 'X' marks on the left side of the lower staff.

6 56 56 56 6 56 56 56 56 56 7 7

This exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains a series of chords, each with a slur above it, and is marked with an 'X' on the left. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes, each with a number above it: 6, 56, 56, 56, 6, 56, 56, 56, 56, 56, 7, 7. There are also 'X' marks on the left side of the lower staff.

f)

56 56 56 6 5 6 56 56

This exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains a series of chords, each with a slur above it, and is marked with an 'X' on the left. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes, each with a number above it: 56, 56, 56, 6, 5, 6, 56, 56. There are also 'X' marks on the left side of the lower staff.

6 5 6 56 56 6 5 6 56 56

This exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains a series of chords, each with a slur above it, and is marked with an 'X' on the left. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes, each with a number above it: 6, 5, 6, 56, 56, 6, 5, 6, 56, 56. There are also 'X' marks on the left side of the lower staff.

38 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 31.)

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 various note values and rests. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains a bass line with notes and rests, with fingerings 6, 5, 6, 56, 56, 5, 6, 5, 6, 8, 7 written above the notes.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests, including a marking 'B)' above the first measure. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains a bass line with notes and rests, with fingerings 56, 56, 56, 56, 56, 56, 56 written above the notes.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests, including a marking 'b)' above the second measure. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains a bass line with notes and rests, with fingerings 56, 56, 56, 7, 6, 56, 56, 56 written above the notes.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains a bass line with notes and rests, with fingerings 6, 56, 5, 6, 5, 6 written above the notes. The instruction 'u. f. 10.' is written above the bass staff.

Was den rechten Gebrauch dieser Exempel betrifft, so merke dabey <sup>Umerkungen</sup> noch folgendes an. Man spiele sie fleißig, lasse erstlich alle Bin- <sup>über diese</sup> dungen weg, nachhero übe man sich, die Finger liegen zu lassen; <sup>Sätze.</sup> da man denn befinden wird, daß sich die 6 nach der 5 allein nur aufs neue hören läset, auffer bey Nummer b, c, d, da die Lage der Hand sich ändert. Weiter nehme man ein jedes Exempel vor, schreibe den Bass aus, fange das Exempel a) mit der Octave oben an, welches hier mit der Terzie angefangen, und dann fange er auch mit der Quinte sein Exempel an, und führe es durch.

Das Exempel b) fange er mit der Quinte  $\bar{a}$  an, und gehe dem Bass entgegen, so wird der letzte Accord in die Terzie schließen; dieses Exempel aber in der Octave anzufangen, giebt die schlechteste Lage der Hand, indem alsdann die Octave zu  $f$ ,  $e$  und  $d$  oben

käme, welches sonderlich bey  $f$  nicht gut klinget, weil dadurch das Semitonium verdoppelt wird. Zwar geschieht dis mit  $e$ ,  $d$ ,  $c$ ,  $b$

und  $a$  auch; weil dis aber eine an sich kurze Note ist, so ist es dem Gehör so hart nicht; die Lage der Hand mit der Terzie oben, welche wir hier genommen haben, ist ohnstreitig die beste. Das

Exempel c) ist dem vorhergegangenen sehr ähnlich; man hat nur 5 6 mit dem reinen Accorde abwechseln lassen. N. d) kan wieder

mit der Terzie angefangen werden. Es schickt sich zwar die Lage der Hand mit der Quinte oben am besten; doch ist es eine gute Ue-

bung, diese Exempel nach allen dreien so genannten Haupt-Accorden anzufangen, und in Noten auszusetzen; man kan alsdenn selber ur-

theilen lernen, warum diese oder jene Lage der Hand einer andern vorzuziehen. Ehe man aber zu den folgenden Exempeln geht, so

übe man sie auch in andern harten Con-Arten, sonderlich in  $f$  dur,  $c$  dur und  $d$  dur. Man sehe zu, daß man sie aus dem Kopfe

frey und richtig spielen lerne; nehme die Schreibart mit Puncten und halben Schlägen auch zu seiner Uebung vor, und scheue keine

Mühe, in der verschiedenen musicalischen Schreibart eine Fertigkeit zu erlangen, es macht einem zu Spielung dergleichen Handsachen ge-

schickt. Das Exempel e) hat eine ganze Menge Bindungen, und doch fällt es viel besser in die Augen mit solchen Bindungen, als

wenn ich mich der halben Schläge und Puncte bediene, wie solches aus N. f) zu sehen; hier muß ein accurates Unterlegen der Noten

observiret werden, oder ein Ungeübter wird ganz und gar irre, so, daß er nichts weiß vom Anfang oder Ende. Es siehet an sich schon bunt

und confus aus; weil aber viele Orgel-Sachen also gedruckt und geschrie-

Schreibart der Bindungen betreffend.

geschrieben sind, (denn die Schreibart bey e) wo eine solche Menge Bindungen erscheinen, ist eben nicht üblich, habe mich aber derselben um mehrerer Deutlichkeit willen bedienet, weil die Schreibart N. f) daraus herfließet) so muß ein Organiste nicht nur dergleichen selbst machen, sondern auch darnach spielen können. Wer gebundene Sachen abschreiben will, und keine Einsicht davon hat, der wird sie endlich undeutlich genug machen. Dergleichen Art Noten zu spielen, wird um ein vieles erleichtert, wenn man die Noten der Tenor = Stimme herunter streicht. In

N. f)

Zwey Puncte dieser Tenor = Stimme nun hätte hinter  $f$   $g$   $a$   $h$ , die im halben Tact mit einem Puncte stehen, noch ein Punct stehen können, wie man denn dergleichen, ob zwar selten, auch wohl findet; da denn zu merken ist, daß der andere Punct halb so viel als der erste Punct gilt; der erste Punct gilt hier N. h) ein Viertel, weil ein halber Tact vorhergeheth, würde also der andere Punct ein Achtel gelten; ich habe aber lieber wollen das Achtel noch einmal aussetzen mit einer Bindung. Vom Gebrauch zweyer Puncte nach einander siehe des Herrn Marpurgs Anleitung zum Clavier = Spielen, pag. 13. in der Anmerkung. Ferner hätte im Alt auch noch, statt eines am Viertel gebundenen Achtels, ein Viertel mit einem Puncte stehen können; weniger Noten wären alsdenn nicht wohl möglich gewesen, doch ist dieses nicht unumgänglich nöthig; wer im Discant statt des Puncts hinter der ersten Note, die Note wieder aussetzte, und sich der Bindung bediente, der könnte den Ausdruck von 5 6 in zwey Achteln deutlich sehen; alles dieses ist zu ersehen aus den paar Tacten, die wir aus diesem Exempel sub N. h) hingesehet haben. Dis Exempel e) fange man nun auch mit der Octave, wie auch mit der Quinte  $d$ , an. Das Exempel g) zeigt, wie man auf eben die Art nach und nach heruntergehen kan, man setze es gleich den vorhergegangenen aus, transponire es, und mache also einen guten Gebrauch davon.

65 über No: §. 32. Jetzt ist es Zeit, unsere Sätze mit 6 5 zu besäen, ten, die in eben wie solches bey den gehenden Sätzen geschehen; die darüber Sprünge ge: stehende Griffe offenbaren gleich die Melodie oder den Gang der Stimmen, und giebt einem Liebhaber Gelegenheit zum Betrachten.

Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (S. 32.) 41

a)

Exercise a) 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. It contains a sequence of chords and single notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with notes and rests. Above the bass staff, the numbers 65, 65, 65, 65, 65, 65, 65, and 7 are written, corresponding to the notes in the bass line.

b)

Exercise b) 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. It contains a sequence of chords and single notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with notes and rests. Above the bass staff, the numbers 65, 65, 65, 65, 65, 65, 65, and 7 are written, corresponding to the notes in the bass line.

c)

Exercise c) 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. It contains a sequence of chords and single notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with notes and rests. Above the bass staff, the numbers 65, 65, 65, 65, 65, 65, 65, 65, 65, 65, and 87 are written, corresponding to the notes in the bass line.

d)

Exercise d) 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. It contains a sequence of chords and single notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with notes and rests. Above the bass staff, the numbers 65, 65, 65, 65, 65, 87, 65, 65, 65 are written, corresponding to the notes in the bass line.

Wiedeh. vom Fantasiren 2c.

F

42 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 32.)

f)

65 65 87 65 65 65 6 65 65 65

This system shows a musical exercise in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff contains a bass line with notes and rests. The exercise is divided into two measures by a bar line. The first measure contains the notes 65 65 87, and the second measure contains 65 65 65 6 65 65 65.

6 65 65 65 6 65 65 65 6 65 65 65

This system continues the musical exercise. The first measure contains the notes 6 65 65 65, and the second measure contains 6 65 65 65 6 65 65 65.

65 65 87 65 65 65

This system continues the musical exercise. The first measure contains the notes 65 65 87, and the second measure contains 65 65 65.

h)

&c. &c.

6 65 65 65 65 65 65 6 65 65 65

This system concludes the musical exercise. The first measure contains the notes 6 65 65 65, and the second measure contains 65 65 65 6 65 65 65. The exercise ends with the notation '&c.' in both staves.

i)

§. 33. Wir haben bey diesen Exempeln Gelegenheit genommen, Anmerkungen bey der Sexte entweder die Sexte oder Terzie zu verdoppeln, aus- über diese genommen im Exempel d. e. g. h. wo keine Verdoppelung gesche- Sätze hen, die Stimmen haben dadurch eine gute Melodie erlanget. N. a) ist die Terzie verdoppelt; bey N. b) c) f) und i) verursacht die Verdoppelung der Sexte nicht nur einen bessern Gang in den Stimmen, sondern man geht auch dadurch der öftern Wiederholung der Octave aus dem Wege. N. e) ist N. d) in allem gleich, ausser daß die Discant-Stimme eine durchgehende Note hat, die zur folgenden hinführet, und den Gesang fließender macht. N. g) ist ohne Verdoppelung der Sexte, bey geringer Bewegung der Stimmen mit Bindungen, und N. h) zeigt, wie es mit halben Schlägen zu schreiben ist; ein Liebhaber, der was lernen will, führet beyderley zu Ende. Ueberhaupt rathe, beym Gebrauch dieses Buchs nicht nur das Clavier, sondern auch liniirtes Papier, Feder und Dinte, immer bey der Hand zu haben. N. i) habe zur Veränderung in Tripel-Tact gesetzt, und dabey nur eine geringe Veränderung vorgenommen, wie aus §. 31. N. g) zu ersehen. Nächst der Transposition dieser Exempel ist nun auch sehr nützlich, diese Exempel nach ihren drey Haupt-Accorden auszusetzen, weil man nun nachhero von diesen Exempeln noch mehrern Gebrauch wird machen können,

# 44 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 33.)

Können, sonderlich von den ausgesetzten Griffen, so sehr mitz genöthiget, solches selber zu thun; man kan doch daraus schon zum voraus vieles lernen, und sind diese Sätze sehr gut zum Exerciren. Das Steigen in die Octave motu recto wird man allhier wol keinem Anfänger bey seinen ersten Uebungen verdenken, man könnte solchen Fehler sonst leicht corrigiren; hier ist aber noch der Ort nicht, solches zu zeigen.

Transposition  
dieser Sätze,  
da die 5 und  
8 oben liegen.

a) Quinte oben.

Octave oben.

b) Quinte oben.



Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 33.) 45

Octave oben.

c) Quinte oben.

Octave oben.

d) Quinte oben.

Octave oben.

46 Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 33.)

e) Quinte oben.

Octave oben.

Cap. I. Vom Sitz der Con- und Dissonanzen. (§. 33.) 47

f) Quinte oben.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The time signature is 3/4 and the key signature has one sharp (F#). The first measure contains a treble staff with a '3' above it and a bass staff with a whole note chord. The second measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord. The third measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord. The fourth measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord.

The second system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The time signature is 3/4 and the key signature has one sharp (F#). The first measure contains a treble staff with a '3' above it and a bass staff with a whole note chord. The second measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord. The third measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord. The fourth measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord. The fifth measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord. The sixth measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord.

Octave oben.

The third system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The time signature is 3/4 and the key signature has one sharp (F#). The first measure contains a treble staff with a '3' above it and a bass staff with a whole note chord. The second measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord. The third measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord. The fourth measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord. The fifth measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord. The sixth measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord.

The fourth system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The time signature is 3/4 and the key signature has one sharp (F#). The first measure contains a treble staff with a '3' above it and a bass staff with a whole note chord. The second measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord. The third measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord. The fourth measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord. The fifth measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord. The sixth measure contains a treble staff with a quarter note chord and a bass staff with a quarter note chord.

Anmerkungen  
über diese  
Transponi-  
rung.

Zwo Stim-  
men für die  
rechte und  
zwo für die  
linke Hand.

Wer diese Exempel nach ihren drey Haupt-Accorden gegen einander hält, der wird sehen, daß darin eine beständige Verwechslung der Stimmen fast überall herrschet. Z. E. N. a) §. 32. da die Terzie oben genommen worden; dadurch nun, daß man hier die Quinte oben genommen, ist die unterste Stimme der Tenor, die oberste Stimme der Discant geworden, und der Alt hat die Noten des Discants und der Tenor die Alt-Noten bekommen. Ferner da die Octave oben genommen worden, hat der Discant die Alt-Stimme, der Alt die Tenor-Stimme und der Tenor die Discant-Stimme erwählet. Wenn nun allhier alle Stimmen eine gleich gute Melodie hätten, so möchte man oben nehmen, welche man wolte, allein der obersten Stimme wird gemeinlich die beste Melodie gegeben, die beyden Mittel-Stimmen müssen es machen, so gut sie können; wer nun hier zum Bas eine jede Stimme allein spielen wolte, der würde zwar nicht immer eine gleich gute Melodie hören, allein es wäre ihm doch eine anzurathende Übung; nachhero nehme er die beyden Ober-Stimmen, und lasse den Tenor weg, so wie wir §. 28. N. d) gethan haben; alsdenn mag er versuchen, ob er die Alt-Stimme auslassen kan, und spiele nur Discant und Tenor. Ferner findet er allhier bey den Exempeln a) c) d), wo die Octave oben genommen worden, ingleichen bey N. e) und f) Gelegenheit, sich zu üben, daß die linke Hand gleich der rechten zwey Stimmen greifen lerne, welches hier, weil die Exempel nun schon bekannt geworden, leicht seyn wird; vielleicht wird ihm dieses mein Buch auch beförderlich seyn, nach Noten leichte Handsachen spielen zu lernen, und das wäre der Mühe wohl werth, und die Kosten, die ein Liebhaber am Buche gewendet, würden bald vergessen werden. Ein eusiger Fleiß kan oft mehr wirken, als man denket.

Die Abwech-  
selung mit ge-  
hen, stehen,  
springen und  
fallen ist bey  
der Musik  
üblich.

§. 34. Was wir §. 17. von den gradatim gehenden und fallenden Sätzen gesaget haben, daß sie nemlich nicht immer, ja die wenigste Zeit in solcher Folge von acht Tönen vorkämen, das gilt auch hier von unsern springenden Sätzen: denn, kurz zu sagen, die Abwechslung giebt einem Stücke eine grosse Zierde, und das Gehör wird dadurch am meisten vergnügt; einerley Gang lange fortgesetzt, verursacht dem Zuhörer bald einen Eckel; derohalben wird man bey Examinirung geschickter Handsachen finden, daß der Componist bald gradatim herunter, bald heraufgeheth, bald stehet er auf

auf einer Note eine Zeitlang stille, bald springet er herauf, bald springet er herunter, also daß man mehrentheils in allen Stücken, sonderlich im Bass, als worauf wir hier am meisten sehen, eine solche Veränderung finden wird, wovon hernach bey der eigentlichen Anleitung zu fantasiren ein mehreres vorkommen wird; hier merken wir nur an, daß unsere Beyifferung auch gelten kan, wenn gleich der Sprung von einerley Art nicht so lange fortgesetzt wird; ob gleich das folgende Capitel zeigen wird, daß auch noch eine andere Beyifferung, da nemlich diese Consonanzen durch vorhergelegene Dissonanzen aufgehalten werden, statt hat.

§. 35. Indessen kan man doch vorerst nichts bessers vornehm-<sup>Ermunterung</sup> men zu seiner Übung, wenn man fantasiren, oder nach Noten die Exempel spielen lernen will, als daß man diese Exempel nach der gegebenen Anleitung auf alle Weise übet, und sich recht bekannt machet: <sup>dieses Capitels</sup> denn am Gebrauch der Consonanzen ist alles, ja das meiste, <sup>fleißig zu üben.</sup> gelegen. Wer damit recht umzugehen weiß, der hat den Grund zum Fantasiren geleyet, und wird den Gebrauch der Secunde, *Quarte* und None gar bald lernen. Die Folge, oder die andern Capitel dieses meines Unterrichts, werden dieses alles bestätigen. Ich habe mich zwar ein wenig lange bey dieser Materie aufgehalten, allein ich hätte noch wol weitläuftiger seyn, und mehrere Exempel geben können, wenn ich nicht Gelegenheit hätte in den folgenden Capiteln zu sagen, was hier etwa noch hätte abgehandelt werden können. Deswegen schliesse dieses Capitel, und wünsche, daß ein Unwissender dadurch mag unterrichtet worden seyn, so, daß er alles verstanden. Denen Musik-Verständigen schreibe ich nichts; die haben mein Buch nicht nöthig; so wie ich es auch allen eingebildeten hohen Musik-Gelehrten gar nicht anrathen, nur hineinzu sehen.



## CAPVT II.

## Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit.

## §. I.

Warum hier vom Sitz der Dissonanzen noch besonders zu handeln.

**D**as vorige Capitel hat bey der herauf- und heruntergehenden Tonleiter schon einige Dissonanzen in sich, nemlich, wie die Quarte zum Sexten-Griff über die Secunde des Tones statt der Octave zu nehmen, item wie bey einer heruntergehenden Tonleiter die Quarte des Tones gerne Secundam, und das Semitonium unterwärts die kleine Quinte bey der Sexte habe.

Es verspricht die Ueberschrift des ersten Capitels zwar die Abhandlung der Con- und Dissonanzen, oder deren Sitz; wie ich denn auch willens war, beydes im ersten Capitel zu lehren; allein da die Abhandlung der Consonanzen, über mein Vermuthen, so weitläufig gerieth, so nahm mir bald vor, ein apartes Capitel, vom Sitz der Dissonanzen insonderheit, zu machen, welches einem Leser, der nur seinen Nutzen suchet, und keine Lust zu tadeln, oder sich an Kleinigkeiten zu stoßen, hat, nicht viel bekümmern wird. Ueberhaupt habe ich mich, wie es der Augenschein giebet, nicht ängstlich oder sorgfältig an einer solchen Ordnung gebunden, so, daß in einem jeden Capitel nichts anders sollte vorkommen, als was die Ueberschrift meldet; nein, ich habe es gemacht, wie mancher sonst beliebter und erbaulicher Prediger, der, bey Anführung eines Spruches, wozu ihm sein Text oder seine abzuhandelnde Materie Gelegenheit gegeben, nicht nur erkläret, was in diesem Spruche eigentlich zu seinem Texte gehöret, sondern er machet wol eine kleine Digression, und erkläret auch die Wörter seines angeführten Spruches, die eigentlich zu seinem Texte nicht gehören; wenn indessen nur der Prediger hiedurch Nutzen und Erbauung schaffet, so hält man ihm solches leicht zu gute; eben so bin ich, wenn etwa ein gegebenes Exempel etwas in sich fassete, welches zwar zu meinem eigentlichen Zwecke, warum das Exempel gegeben, nicht gehörte, aber doch nöthig und nützlich zu wissen war, ein wenig dabey stehen geblieben und daher Gelegenheit genommen, etwas zu schreiben, was die Ueberschrift des Capitels nicht anzeigt, jedoch aus der Randglosse erhellet. Manche Sache erforderte zu ihrer Abhandlung auch kein apartes Capitel.

und daß er sich einer einfältigen Schreibart bedienet.

Gelehrte und studirte Personen schreiben am besten für Gelehrte und Weise. Wenn eine unstudirte Person den Gelehrten zu gefallen schreiben will, so geht es schlecht ab, und sie verräth ihre Ungeschicklichkeit

feit

Zeit gar bald. Indessen ist auch nicht zu leugnen, daß unstudirte Personen, ob sie gleich den Gelehrten in ihrer schlechten Schreibart, als worunter auch die meinige gerne mag gerechnet werden, nicht gefallen, bey eben dergleichen unstudirten Personen um destomehr Nutzen schaffen können, je einfältiger und deutlicher solche ihren Sinn auszudrücken suchen. Kurz, einer diene dem andern mit der Gabe, die er empfangen hat, und mache es seinem Nächsten zu Dienste, so gut er kan, so ist er im gemeinen Wesen schon nützlich. Und dieses ist es, worauf ich sehe, und zwar um so viel williger, weil ich erfahren, daß die Herausgabe der beyden ersten Theile meines sich selbst informirenden Clavier-Spielers vielen Liebhabern der Musik angenehm und nützlich gewesen ist.

§. 2. Wir werden also in diesem Capitel den Sitz und Gebrauch Wem dieses der Dissonanzen insonderheit vor uns nehmen, und es an nöthigen Capitel nicht Exempeln nicht fehlen lassen. Wer nun die im ersten Capitel befindliche natürliche Bezifferung einer Ton-Leiter im Gehen und Springen fertig inne hat, der mache sich an dieses Capitel, es wird ihm nicht undeutlich seyn, insonderheit wenn er aus dem andern Theil des Clav. Spiel. II. Abschn. Cap. VI. §. 14 = 17. und §. 20. den Ursprung oder die Präparation der Dissonanzen wohl gefasset, und aus eben diesem sechsten Capitel §. 22. seqq. die Resolution derselben gut gelernet hat. Wer aber solches noch nicht hinlänglich gefasset, dem recommendire das, was daselbst im ersten Abschnitte von den Dissonanzen ist gelehret worden, mehr undeutlich seyn wird. das ganze sechste Capitel des zweyten Abschnitts, als welches ausführlich von den Dissonanzen handelt, vor allen Dingen fleißig durchzustudiren. Wir wollen allhier den Sitz der gebräuchlichsten dissonirenden Sätze, und zwar nach der Ordnung die wir im zweyten Theil beobachtet, anzeigen.

§. 3. Wir nehmen also zuerst die kleine Quarte vor, (von der Sitz der kleinen Quarte grossen wird hernach gesaget werden). Es ist bekannt, daß verschiedene Griffen sind, worin sich eine 4 befindet, als:  $\frac{6}{2}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{5}{2}$   $\frac{7}{2}$   $\frac{9}{4}$   $\frac{9}{4}$  in allen diesen aber ist die 4 nur als eine Neben-Ziffer zu betrachten, deswegen wir hier eigentlich von diesen Griffen nicht handeln wollen (doch von  $\frac{6}{3}$  wird zuletzt etwas verkommen), wir wollen aber ein wenig reden von der 4 wenn sie sich in der Terzie resolviren muß, nemlich: von  $4_3$ ,  $4_*$ ,  $4_3^{\#}$ , und  $4_3^{\flat}$ . Hier fragt man nun billig, über welchen

52 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 3.)

über der  
Quinte und  
Prime der  
Ton: Art.

chen Ton meiner Ton = Leiter kan ich eine Quarte anbringen? Antwort: Die kleine Quarte hat ihren Sitz eigentlich über der Quinte des Tones und über der Final = Note. Nimmt man sie zur Quinte des Tones, so folget beydes in *dur* und *moll* die grosse Terzie darnach; nimmt man sie aber zur Final = Note, so folget in *Dur = Tönen* die grosse Terzie, und in *Moll = Tönen* die kleine Terzie (ob man gleich, vor nicht gar langen Zeiten, auch im Schluß der *Moll = Töne tertiam majorem* machte) darnach, wie aus folgenden Exempeln erhellet. Es kan aber die 4 allhier in allerley Fällen sowol bey *gradatim* hinaufgehenden als bey *springenden* Noten gebrauchet werden, nur muß sie ordentlicher Weise im vorigen Griffe präpariret seyn, und solches geschicht unter andern bey *gradatim* gehenden Noten, wenn die Quarte und Septime des Tones entweder ♯ oder einen reinen Accord gehabt haben, da denn aus der Quinte des vorigen Griffes die Quarte wird, wie N. a) zeigt; oder wenn die Sexte oder Secunde des Tones einen Serten = Griff ohne Octave gehabt, da denn in beyden Fällen aus der Terzie die Quarte wird, laut N. b). Ueber der Final = Note entstehet sie auch ferner, wenn über der Quinte des Tones 8 7 vorhergegangen, da denn aus der 7 zur Quinte, die Quarte zur Final = Note entstehet, wie das Exempel N. c) anzeigt.

a)

The musical notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system (top) is in G major (one sharp) and 3/4 time. The second system (bottom) is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Asterisks mark specific notes.



Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (S. 3. 4.) 53

b)

Musical notation for exercise b). The treble staff shows a sequence of chords and notes. The bass staff shows the corresponding bass line with fingerings: 4, 3, 4, 6, 4, 3, 4, 3, 6, 6, 4, \*.

c)

Musical notation for exercise c). The treble staff shows a sequence of chords and notes. The bass staff shows the corresponding bass line with fingerings: 6, 8, 7, 4, 3, 8, 7, 4, 3.

Dis hat nun keine Schwierigkeiten, deswegen wollen wir nun auch die kleine gleich anzeigen, daß es nicht die Quinte und die Final-Note oder Pri-Quarte kan, me allein sind, worüber die Quarte sich hören lassen darf, sondern wenn sie präpariret ist, oft angebracht werden. es kan die 4 statt der 3 vorher angeschlagen werden, so oft sie präpariret ist. Vide 2 Theil, pag. 125. seqq. Ja, in den Accorden-Exempeln des andern Theils, wo lauter reine Accorde statt haben, kan diese 4 oft vorher, ehe die Terzie eintritt, sich hören lassen, oder gebunden werden.

§. 4. Wir wollen hier zur Probe den Bass des Accorden-Exempels, so im andern Theil pag. 64. befindlich ist, hersehen, und die 4 dabey vor der Terzie hergehen lassen; man kan die im ersten Theil bemerkte Lage der Hand beybehalten:

Wie bey den Accorden-Exempeln die kleine Quarte vor der Terzie hergehen kan.

54 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 4.)

Unter denen Accorden-Exempeln des ersten Capitels sind §. 25. a) b) und §. 24. c) am schicklichsten, dabey eine Quarten-Folge anzustellen, bey a) wechselt 4 3 mit einem reinen Accorde ab, und die Exempel b) und c) leiden über jede Note 4 3. Wir haben aber bey N. b) eine langsamere Tact-Art erwählet, und nur den Gang, nicht aber dieselben Noten, beybehalten.

The first system of musical notation 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 notes with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains notes with fingerings: 4 3, 4 3, 4 3, 6 5, 4 3, 4 3.

The second system of musical notation 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 notes with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains notes with fingerings: 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3.

The third system of musical notation 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 notes with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains notes with fingerings: 4 3, 4 3.

Bei einer solchen Quartens-Folge stellet sich statt der kleinen zuweilen die grosse Quarte ein, als wenn 4 3 zu der Quarte des Tones (hier f) gemacht wird, da sie denn gleiches Tractament mit der kleinen hat; eben wie sich bey Accorden-Exempeln die kleine Quinte über die Septime des Tones mit untermischet.

§. 5. Was nun die weiche Ton-Art betrifft, so bleibt N. a) un- Wie diese Sa: verändert, das Semitonium unterwärts *si* läffet sich im Bass im an- ge in einer dern Tact, und zuletzt über *d* in 4\* hören; N. b) und c) aber müssen, weichen Ton: um den Gang in secundam superfluum zu vermeiden, ihren Quartens- Art zu trans: Gang einmal unterbrechen; etwa so, wie hier zu sehen: poniren.

56 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 5.)

b)

c)

Man transponire diese beyde Exempel in *g moll*, das erste Exempel b) ist viel brauchbarer und gewöhnlicher als das andere, welches wol selten

Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit, (§. 5. 6.) 57

ten in einer solchen Folge vorkömmt; wir sehen indessen doch hieraus, wie die Quarte vor der Terzie, wenn sie präpariret gewesen, hergehen kan.

§. 6. Statt der 5 zu der Quarte nimmt man auch oft die 6 dazu, Sext: Quart: Griff  
 daraus denn der bekannte Griff 4 entstehet, darauf 3 folget (vom Gebrauch der 4 worauf 3 nicht gleich hinter stehet, wollen wir auch bald etwas hören). Dieser Sext: Quart: Accord kan nun nach Belieben über allerley Intervalla gebraucht werden, sonderlich wenn die Noten im Sprunge stehen, wie die Exempel a) b) und c) zeigen; gemeinlich aber hat die Ziffer 4 ihren Sitz über der Quinte des Tones bey einem Einschnitte und einer Cadence, wie auch über eine stehende Note, wie das Exempel d) diesen Gebrauch zeigt.

The image contains three pairs of musical staves, labeled a), b), and d). Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staves show a sequence of chords in a 3/4 time signature, with notes connected by stems. The bass clef staves show the corresponding fretting patterns for the same chords, with numbers 3, 4, 5, and 6 indicating the frets. Example a) shows a sequence of chords with fretting patterns like 6, 4 3, 6 5, 4 3, 6 5, 4 3, 6 5. Example b) shows a similar sequence with patterns like 6, 4 3, 6 5, 4 3, 6 5, 4 3, 6 5. Example d) shows a sequence with patterns like 4 3, 6 5, 4 3, 4 3, 6 5, 4 3. To the right of the first pair of staves, the text 'Exempel von 6.' is written.

58 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 6.)

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains several chords and intervals, including a triad of G4, Bb4, and D5, and a dyad of G4 and Bb4. The lower staff is in bass clef and contains numerical figures: 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, which likely represent interval numbers or chord structures.

c)

The second system, labeled 'c)', consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It shows chords and intervals, including a triad of G4, Bb4, and D5. The lower staff is in bass clef and contains numerical figures: 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It shows chords and intervals, including a triad of G4, Bb4, and D5. The lower staff is in bass clef and contains numerical figures: 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3.

d)

The fourth system, labeled 'd)', consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It shows chords and intervals, including a triad of G4, Bb4, and D5. The lower staff is in bass clef and contains numerical figures: 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3.



# 60 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (S. 7.)

Quarte wird  
in ihrer Reso-  
lution wol ein  
wenig aufge-  
halten.

§. 7. Wir merken bey der Quarte noch an, daß die Resolution derselben in diesem Griffe  $\frac{2}{2}$  nicht eben gleich bey Anschlagung der Quinte geschehen darf, sondern, wenn die Zeitmaasse der Note, darüber  $\frac{2}{3}$  steht, es erlaubet, so kan sie bey Eintretung der 5 noch erst gebunden werden, und sich hernach in die 3 resolviren. Wir wollen den Anfang der Exempel a) b) c) aus dem vorigen Spho hersehen, so wird die Fortsetzung leicht zu machen seyn. Weil man nun bey einer Cadence, wo diese Ziffer statt hat, sich ein wenig aufhalten darf, so schicket sich diese Bindung der 4 da am besten. Das Exempel hievon N. d) habe durch seine verwandte Ton-Arten geführet, damit ein Liebhaber den Gebrauch von  $\frac{2}{3}$  einsehen lerne, ob gleich das Ding keine sonderliche Schwierigkeit hat.

Exempel hie-  
von.

a) b)

c)

d)

c dur      g dur      e moll      a moll



Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 7.) 61

6/4 5 \*

*f dur* *d moll* *c dur*

6/4 5 \*

*g moll* *d moll* *b dur*

*f dur* *es dur* *c moll*

*g moll*

## 62 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 7. 8.)

Anmerkung. In diesen beyden letzten Exempeln habe nach der Octave zuweilen die kleine Septime nachschlagen lassen, als im Exempel aus *c dur* bey der Ausweichung in *g dur*, und zuletzt wieder in *c dur*; im Exempel aus *g moll* da es in *b dur* cadenciret, und zuletzt wieder in *g moll*. Ferner haben wir die kleine Septime vor der Resolution der Quarte hören lassen, (welches aber selten vorkommt,) wie geschehen im ersten Exempel, da der Schluß in *f dur* fällt. Zuletzt haben wir diese Septime zugleich mit der Terzie anschlagen lassen, im ersten Exempel bey *d moll*, wie auch im andern Exempel bey *g moll* und *f dur*. In diesen und in den vorhergegangenen Exempeln, wo die Bindung nicht immer ausgedrucket worden, darf man sie, sonderlich auf der Orgel, allenthalben, wo es angehen kan, anbringen, damit man sich recht geschickt darin mache, und die Finger zu heben und liegen zu lassen, gewöhne.

§. 8. Was nun  $\frac{3}{4}$  betrifft, worauf  $\frac{3}{2}$  nicht folget, so ist zu merken, daß der Bass anstatt daß er stehen bleiben sollte bey der Resolution, nach  $\frac{3}{4}$  ein wenig zu früh einen Grad herunter gehet, und alsdenn  $\frac{3}{2}$  zu sich nehmten muß, dadurch denn die 4 ihre Resolution bekömmt, wie N. a) zeigt. Wer das Exempel §. 6. N. b) auf diese Art im Bass ausfüllen wolte, so daß  $\frac{3}{2}$  nach  $\frac{3}{4}$  folgete, so würde es so, wie hier N. b) aussehen, da denn der Bass, in Ansehung der Achtel, nachahmete oder imitirte, als welches so uneben nicht wäre. Die kleine Quarte zu *f* klingenet zwar hart, allein wenn dieser Gang in *c dur* so weit soll fortgesetzt werden, so kan man sie nicht entbehren.

*groß*

a)

Figured bass notation for example a):  $\frac{6}{4}$   $\frac{4}{2}$   $6\ 5$   $\frac{6}{4}$   $\frac{4}{2}$   $6\ 5$   $\frac{6}{4}$   $\frac{4}{2}$   $6\ 5$

Figured bass notation for example N. c):  $\frac{6}{4}$   $\frac{4}{2}$   $6\ 5$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$

N. c)

D  
a  
se  
ei  
ge  
fo  
wi

Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 8.) 63

b)

Figured bass for b): 5, 4, 3, 4, 2, 4, 3, 4, 2, 4, 3, 4, 2, 4, 3, 4, 2, 4

Figured bass for c): 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4

c)

Figured bass for c): 6, 4, 2, 6, 4, etc.

N. c) zeigt eine kleine Veränderung von N. a) da bey e die 6 verdoppelt, und die 4 nicht vorhergelegen; die Fortsetzung ist nach N. a) leicht zu machen.

Ueberhaupt aber ist noch einmal zu merken, daß die Meinung nicht dahin gehe, einem hiedurch auf immer anzugewöhnen, dergleichen man soll sich Gänge, wie wir bisher gegeben, allezeit so lange und weit nicht an gar auszuführen oder fortzusetzen, eben so wenig, wie Herr Lingken in zu lange Fortsetzungen gewöhnt; seinem Buche, betitult: Die Sätze der musicalischen Hauptsätze, gegeben, daß man sie in ihrer Länge und Breite immer brauchen sollte, sondern wol hauptsächlich darum, um zu zeigen, wie selbige geschickt wären, in eine andere verwandte Ton-Art auszuweichen; wie wir denn

## 64 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 8. 9.)

denm diesen Nutzen auch aus unsern gegebenen Exempeln Cap. IV. zeigen werden. Sonsten bin ich auch der Meynung, daß es wol die leichteste Methode ist, einen Anfänger bey seiner Selbstinformation dahin zu bringen, daß er nach und nach lerne etwas aus dem Kopfe zu spielen. Der Herr Bach schreibt im andern Theil seines Versuchs, pag. 327. §. 7. also: „Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch alle-

einen Anfänger kan man sie vorerst erlauben.

„ falls Clavier-Spieler von wenigen Fähigkeiten (vergleichen auch „ unter meinen Lesern etliche seyn möchten) bey dem Vorspielen bedienen „ können, ist diese: daß man die auf- und absteigende Ton-Leiter „ der Ton-Art, woraus gespielt werden soll, mit allerhand Beziffer- „ rungen, und einigen eingeschalteten halben Tönen, in und auffer „ der Ordnung, mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde leget, und „ die dabey vorkommenden Aufgaben gebrochen, oder ausgehalten in „ einem beliebigen Tempo vorträget. „ Und eben auf diese Art bin ge-

sonnen, einem Liebhaber das Präludiren zu lehren, und dahin zielen meine Exempel. Siebt man einen Anfänger den Rath, er müßte, nach- dem er nun die natürliche Bezifferung, wie im ersten Capitel selbige mit lauter Consonanzen ist angezeigt worden, wohl inne hätte, die Bass-Claves aus seiner Scala diatonica nach eigenem Gefallen verwechseln, so ist ihm eine solche Verwechslung aus freyem Kopfe eben das schlimmste, und sein Präludium ist bald zu Ende; sind ihm aber einige Gänge oder Fortsetzungen mit Variationen bekannt, so können selbige ihm gleichsam die Dienste thun, die der Leit- oder Gängel-Band einem Kinde thut, welches gehen lernet: denn es ist leicht, und er bekömmt Muth dadurch, und lernet nach und nach dadurch etwas aus dem Kopfe spielen; und ob ihm gleich anfangs dergleichen Fortsetzungen im Spielen etwas ankleben möchten, so wird er doch mit der Zeit schon lernen, die rechte Maasse darin zu halten, oder solchen durch allerley Variationen wenigstens ihr einförmiges Wesen zu benehmen.

§. 9. Wer aber nun im Fantasiren etwa zur Quinte des Tones die 4 ergriffen, wäre aber noch nicht gesonnen eine Cadence in einem Ton zu machen, der kan entweder, wie im vorigen gelehret worden, die 4 anbringen, oder er kan einen Ton im Bass heraufgehen, wie untenstehende Sätze, sonderlich N. a) zeigen werden. Es kan die 4 im Griff 4 eben sowol gelegen haben, als auch liegen bleiben, so wie die Quarte im Griffe 3, da sie denn als eine Quarte im Durchgange anzusehen ist;

Cadence, wie man derselben aus dem Wege gehen kan.

Verwechslung der Stimmen bey 4.

der Griff 4 ist oft nichts anders als eine Verwechslung der Stimmen, (siehe den andern Theil des Clav. Spiel. I. Abschn. pag. 131. §. 12. it. pag. 147. §. 13.) und erfordert keine Kunst. Herr Sorge machet dieses in seinem Vorgemach folgender Gestalt deutlich:

Wer

Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 9.) 65

a)

b)

Wer also nach  $\frac{4}{4}$  nicht gleich  $\frac{3}{4}$  nachschlagen will, der lasse seinen Bass Anmerkung.  
 einen Grad heruntergehen, und nehme  $\frac{4}{2}$  oder auch einen Sexten-  
 Griff dazu; oder er gehe einen Grad herauf, wie am Ende oben  
 stehender Exempel geschehen, wo  $\frac{4}{4}$  nicht auf der Quinte, sondern auf  
 der Secunde des Tones (worüber auch eben so gut  $\frac{4}{3}$  stehen kan, wie  
 Wiedeb. vom Fantasiren 1c.  $\frac{3}{3}$  wir

66 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 9.)

wie bald sehen werden) stehet, (wenn wir nemlich den letzten Satz bey a) aus *c dur* annehmen; man kan ihn aber auch als aus *g dur* ansehen, da denn der Griff  $\frac{6}{4}$  über der Quinte der Ton-Art stünde,) da die heraufgehende Note denn eine Serte hat. Nun merken wir noch, daß diese Ziffer über der Quinte des Tones im Durchgange stehet; alsdenn gehet der Baß von der Quinte in seine Prime oder Grund-Ton, durch Steigung einer Quarte oder indem er eine Quinte herunterfällt; oder der Baß fällt auch eine Terzie herunter in die Terzie des Tones, alsdenn hat der ganze Griff gemeiniglich schon im vorigen gelegen, wie aus dem Exempel N. c) zu ersehen; oft aber wird sie auch in einem solchen Durchgange gefunden, wenn man von der Quarte des Tones zur Serte herauf, oder von der Serte zur Quarte heruntergehet, und die dazwischen liegende Quinte mitnimmt, wie im Exempel d) Tact 2 und 5 zu sehen. Stehet sie über der Secunde des Tones, statt  $\frac{6}{4}$ , so steigt der Baß auch gerne wenn er in Achteln gehet, eine Quarte, nemlich in die Quinte des Tones, und ist anders nichts als eine Voraussnahme des Griffes über die Quinte des Tones, wie die Exempel c) d) auch zeigen.

Der Griff  $\frac{6}{4}$   
im Durch-  
gange.

c)

d)

Ehe wir diesen Griff fahren lassen, wird mir erlaubt, und dem Liebhaber nützlich seyn, ein paar Fortsetzungen durch diesen Griff her-zusehen, so wie sie in Herrn Lingkens schon angeführtem Buche pag. 38. stehen. Die erste hat er nicht weiter fortgesetzt; die andere aber von  $\overset{\circ}{\circ}$  bis  $\overset{\circ}{\circ}$  laufen lassen. Weil er nur die oberste Stimme, die die Lage der Hand anzeigt, darüber gesetzt, so lassen wir es auch dabey; ein Liebhaber setze die Mittel-Stimmen, bey einer Abschrift, dazu, damit er den Gang aller dreyen Stimmen deutlich sehen kan. Hier ist es:

## 68 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 9. 10.)

Wie die Exem-  
pel von §. 6.  
an in einer  
weichen Ton-  
Art zu trans-  
poniren.

Wer nun diese Exempel mit  $\sharp$  gerne in der weichen Ton-Art spielen will, der merke folgendes: Die Exempel §. 6. aus *c dur* können aus *c moll* gespielt werden, wenn man dabey in Acht nimmt, was §. 5. gesagt worden. Das Exempel N. d) aus *g dur* kan aus *g moll* gespielt werden, nur mit der Veränderung, daß ich, wenn  $\sharp$  über der Quinte des Tones (hier *d*) stehet, in der Resolution die grosse Terzie (*fs*) nehme. §. 7. N. d) Dürfen die Exempel aus *c dur* und *g moll* nicht transponiret werden, so daß ich ersteres aus *c moll* und das andere aus *g dur* spielen wolte; man müßte sonst eine ziemlich grosse Veränderung damit vornehmen. Bey dem Exempel §. 8. N. a) kan im ersten Tact zu *f* die grosse Quarte ( $4\sharp$ ) kommen, allein zu *er* kan nach der Sexte die kleine Quinte wieder nachschlagen, sonst kan allenthalben, nach der Vorzeichnung von *c moll*, *b* bleiben, auffer in der Cadence da die grosse Terzie zu *G* nachschlagen muß. Bey N. b) gilt was §. 5. von diesem Exempel gesagt worden. Die beyden Exempel dieses §phi c) d) aus *c dur* werden ohne Veränderung der Noten aus *c moll* gespielt, nur muß sich hier allenthalben das Semitonium unterwärts das *h* hören lassen, daher denn zu *g*, so oft ein reiner Accord darauf fällt, die grosse Terzie muß genommen werden, und wenn im Bass *d* die Ziffer  $\sharp$  hat, so muß es eine grosse Sexte seyn. Im ersten Exempel c) hat selbst der Bass immer *h*, im andern d) aber, nemlich am Ende des vierten Tactes, muß nach der Vorzeichnung und Art der Moll-Töne *b* seyn, die Bass-Note *g* hat auch hier (wenn nemlich  $\sharp$  nicht darüber stehet) immer Tertiam majorem.

Wie das zu  
verstehen, ei-  
ne harte in ei-  
ne weiche Ton-  
Art zu trans-  
poniren.

§. 10. Wir haben nun schon oft angerathen, man möchte die gegebene Exempel transponiren, dadurch wir denn haben sagen wolten, man solte das Exempel entweder einen Ton höher oder tiefer setzen, so daß die harte Ton-Art in eine nächstgelegene harte, und eine weiche in eine nächstgelegene weiche Ton-Art versetzt würde; Das ist es nun auch, was man eigentlich durchs Transponiren versteht. Ich habe aber auch gezeigt, wie die Exempel, die in einer harten Ton-Art stehen, müssen geändert werden, wenn man sie in der weichen Ton-Art haben will. Hiebey möchte nun jemand denken, wie soll ich das verstehen? Ich habe aus dem andern Theil pag. 71. gelernet: daß kein Stück, das aus einem Dur-Tone ist, in einen Moll-Ton könne transponiret werden. Antwort: Ein Stück, das in einem Dur-Ton stehet, darf freylich nicht in einen Moll-Ton, und umgekehrt der Moll-Ton darf nicht in einen Dur-Ton versetzt werden; mit unsern Exempeln aber hat es eine andere Bewand:



Bewandniß; man zeigt nur an, welche Veränderung vorzunehmen sey, wenn Fortsetzungen oder andere Sätze in Moll-Tönen sollen tractiret werden, oder wie einer mit einer geringen Veränderung dergleichen Fortsetzungen, wenn sie in Dur-Tönen gesetzt sind, von selbst auch in Moll-Tönen brauchen könne, dadurch man überhoben worden, das Exempel in *moll* auszusetzen. Es giebt Sätze, die beydes in *moll* und *dur* einerley Noten haben, ob gleich die Vorzeichnung, welche immer wol in Acht zu nehmen, sehr unterschieden, (denn *c dur* hat weder *x* noch *b*, und *c moll* hat drey *b*, nemlich vor *h*, *e* und *a*, hat also *b*, *es* und *as*) da denn nur im Stücke selbst eine kleine Aenderung wegen der grossen oder kleinen Terzie über der Quinte des Tones, wegen der grossen oder kleinen Sexte über der Secunde des Tones, und wegen des Semitonii unterwärts, zu observiren, wie wir angezeigt haben. Ich glaube, man wird schon verstehen, daß ich mich hierin nicht widersprochen habe: denn bey einer rechten Transposition; setze ich Note vor Note einen Ton höher oder tiefer, hier aber lasse ich meine Töne alle an ihrer Stelle stehen, und bestehet die Veränderung nur in den Versetzungszeichen, wenige Fälle ausgenommen; daß es nun allhie auch eine andere Melodie geben muß, weiß ein jeder, der den Unterscheid zwischen *moll* und *dur* kennet; (das Lied: Warum betrübst du dich, mein Herz, wird an einigen Orten aus *g moll*, an andern aber aus *g dur* mit Beybehaltung derselben Noten gesungen, aber doch nicht mit einerley Wirkung,) allein bey der eigentlichen Transposition bleibt, ob ich aus *c* oder *d dur* singe, die Melodie eben dieselbe, wie bekant ist.

Wie die eigentl. so genante Transposition hier von unterschieden.

§. 11. Wenn wir unsere Scalam diatonicam in ihrer natürlichen Bezifferung, Cap. I. §. 15. und 18. ansehen, so finden wir die Ziffer  $\frac{6}{4}$ , als wovon wir jetzt zu reden haben, im Hinauf- und Heruntergehen über der Secunde des Tones in *dur* und *moll*, und §. 16. finden wir sie nicht allein über der Secunde, sondern auch über der Sexte des Tones in der harten, und §. 19. auch in der weichen Tonart. Dieses ist nun auch der Hauptsitz unsers Griffes, wenn die Noten gradatim gehen, und an beyden Orten ist es eine grosse Sexte, als welche in beyden Fällen sich gerne zu  $\frac{3}{4}$  gesellet, weil sich dadurch das Semitonium unterwärts hören läffet; ja, es ist in diesem Griffe, wenn er sich über der Secunde des Tones befindet, die grosse Sexte die Haupt-Ziffer, als welche nicht wegbleiben darf, und die 4 nur eine Neben-Ziffer, die wol wegbleiben kan, und auch sehr oft nicht einmal gezeichnet wird. Wir haben im andern Theil des Clavier-

Sitz der Ziffer  $\frac{6}{4}$ .

Spielers, pag. 133. §. 14. item pag. 136. §. 17. 19. und auch anderswo, wie auch im andern Abschnitt hin und wieder schon von dieser Ziffer und von ihrem Sitz über der Secunde des Tones geredet, so daß wir nicht nöthig finden, hiervon weitläufiger zu handeln. Wir haben auch Cap. I. §. 16. und 19. schon angezeigt, wie die grosse Sexte dieses Griffes, wenn sie im Heruntergehen über der Sexte des Tones stehet, eine Sexta major accidentalis ist, ja, wie sogar in *moll* daraus eine Sexta superflua wird. Der Herr Heinichen ist mit dieser grossen Sexte in der natürlichen Bezifferung der harten und weichen Ton-Art bey gradatim gehenden Noten, in seinem musicalischen Werke, nicht gut zufrieden: denn er spricht hievon pag. 765. also: „Wir haben die grosse Sexte über die Sexta modi majoris deswegen gar weggelassen, weil sie ein neues  $\times$  angiebt, welches gar nicht zu dem modo gehöret, und einen Anfänger nur confus machet: denn wenn  $\sharp$  E. unsere Autores (*Rameau* und *Gasparini*) in *g dur*, die aus der Octave in die Quinte heruntersteigende Claves also beziffern:  $\{g \overset{6}{f} \overset{6}{e} \overset{*}{d}\}$  so ist dieses schon eine halbe Cadence und Ausschweifung in *d dur*, womit (nemlich mit der grossen Sexte über *e*) das *g dur* nichts zu thun hat. Zu geschweigen, daß wenn man es auch unter dem *g dur* passiren liesse, so wäre es doch ein Special-Casus, der nicht länger gilt, als diese Noten just so in der Ordnung stehen.“

Heinichen will in einer bezifferten Tonleiter die Sexta major accidentalis nicht gerne sehen.

Anmerkung von der Sexta superflua in Moll-Tönen über der Sexta modi.

Von der Sexta superflua in den Moll-Tönen, so wie sie jetzt bey der heruntergehenden Scala üblich wird, hat Heinichen nichts, sie klingenet auch viel härter, und hat ein Anfänger wohl zu merken, daß es nur chorda elegantior ist, oder doch nur im Heruntergehen des Basses gilt; ich will aber hiedurch den Gebrauch derselben gar nicht verbieten; allein das Clavier oder Orgel müssen schon rein und gut gestimmt und temperiret seyn, wenn man sie, sonderlich in fremden Ton-Arten, machen will. In *a moll*, *d moll*, *g moll* und *e moll* klingenet sie gut; man muß aber nothwendig im Bass und Discant die Quinte des Tones folgen lassen; denn diese Sexta superflua ist nichts anders als ein Vorschlag zur Quinte des Tones; doch genug hievon.

Anzeige eines Druckfehlers des andern Theils des Clav. Spiel.

§. 12. Wir haben im andern Theil, pag. 141. seqq. gezeigt, wie  $\frac{6}{3}$  und  $\frac{6}{3}$  sehr wenig unterschieden wären; (hier findet sich aber pag. 142. in der dritten Noten-Zeile ein Druckfehler, da muß bey  $\frac{6}{3}$  abermals die Sexte und nicht die Quarte oben liegen, man sehe also nur die unterste Note des Tenors im Discant, also daß  $\overset{b}{d}$  statt  $\overset{a}{d}$ ,  $\overset{b}{a}$  zu stehen komme, und so auch in den übrigen fünf Tacten.)

wie

Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 12.) 71

wie auch daß aus einem Septimen-Griffe durch bloße Verwechslung der Stimmen folgende drey Griffe  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{4}{3}$  und  $\frac{5}{4}$  entstehen. (vide II. Abschnitt, Cap. VI. §. 27.) Weiter ist aus dem andern Theil bekannt, daß man eine Fortsetzung aus Septimen- Sert- Quinten- und Secund-Quarten-Griffe machen kan, wie im andern Theil, pag. 220. und 251. zu sehen; eben so kan nun  $\frac{4}{3}$  auch in einer Folge oft fortgehen. Wie Fortsetzungen nun bey denselben immer darauf ist zu sehen gewesen, daß 1) im Septimen-Griffe die Septime immer gut präpariret und regelmäßig resolviret worden; 2) im Sert-Quinten-Griff die Quinte vorhergelegen und unter sich resolviret; 3) im Griff  $\frac{5}{4}$  der Bass gebunden, und die Quarte unter sich resolviret worden; so muß sich 4) hier im Griff  $\frac{4}{3}$  die Terzie als ein Dissonanz aufführen, gebunden seyn, und ordentlich unter sich resolviren, als wäre sie eine Dissonanz: denn dis ist die Art dieser vielerley Fortsetzungen, welche wohl zu beobachten. Wenn wir also eine Folge von  $\frac{4}{3}$  machen wollen, so muß die Terzie im vorigen Griff da seyn, und wird im folgenden aufgelöset in einer Terzie. Die Exempel werden es deutlich machen; der Gang des Basses hat hier eine grosse Aehnlichkeit mit dem Gang des Basses bey  $\frac{4}{3}$  und  $\frac{5}{4}$ .

a)

b)

Ob nun gleich dieser Gang so häufig nicht vorfällt als der Sert-Quin-Daraus ist ten-Gang, so sind sie doch sehr verwandt mit einander; man nehme leicht ein Sert- nur die Alt-Stimme zur Grund-Stimme, und diese an statt des Altes, Quintengang so zu machen.

72 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderh. (§. 12. 13. 14.)

so kommt der Sert-Quinten-Gang heraus, und wird aus der gebundenen Terzie eine gebundene Quinte.

Anmerkung  
über eine  
dunkle Stelle  
des andern  
Theils des  
Clav. Spiel.

Hierbey nehme Gelegenheit, eine Stelle des andern Theils, pag. 138. §. 18. ein wenig deutlicher zu machen. Es heisset l. c. Zeile 8. seqq. „Oft findet man bey diesem Griffe die 3 vorherliegend, ohne daß die 4 gebunden ist, als da ist folgender Satz in Liedern sehr gewöhnlich.“ Wer nun hiebey das gegebene Exempel ansiehet, und darin eine gebundene Terzie (wie die Randglosse saget) suchet, der findet sie nicht. Hier ist zu merken, daß das Wort vorherliegend hier nur bedeute und anzeige, daß der Ton *f* als die Terzie zu *d* schon im vorigen Griffe enthalten, (wie eben vorher von der Quarte ist gesaget worden) hingegen die Quarte nicht, welches das gegebene Exempel auch lehret; die Randglosse: gebundene Terzie, ist nachhero ein wenig zu übereilig hinzugekommen, kan also gar weggestrichen werden: denn hier war es noch keine Zeit von der gebundenen Terzie zu reden. Es können unsere Exempel auch aus *c moll* gespielt werden, man nehme zu *d* vor der Schluß-Note nur *6r*.

Sitz der kleinen Quinte.

§. 13. Wir kommen jeho zur kleinen Quinte. Daß nun solche bey Accorden-Exempeln, wie auch bey langen Fortschreitungen, über der Septime des Tones fällt, ist aus vorhergehenden bekannt, und nicht nöthig, ein mehreres davon zu schreiben. Weil man nun oft (wenn nemlich die kleine Quinte nicht also  $\text{♯}$  gezeichnet stehet) die 6 und 3 dazunimmt, so wollen wir hier Gelegenheit nehmen, vom Griff  $\text{♯}$  zu reden. Dieser Griff hat nun, wie aus Cap. I. schon bekannt, seinen Sitz in der heraufgehenden Scala beydes der harten und weichen Ton-Art über der Quarte und Septime des Tones, siehe Cap. I. §. 15. und 18. Weil aber dieser Griff auch in einer Folge öfters vorfällt, und zu allerley Variationen Gelegenheit geben kan, so wollen wir uns noch etwas dabey aufhalten.

Sert-Quinten-Gang verschiedener Art.

§. 14. Der gewöhnliche Sert-Quinten-Gang ist fast so bekannt als der Septimen-Gang; es steigt nemlich alsdenn der Bass eine Stufe in die Höhe, fällt eine Terzie, geht wieder eine Stufe in die Höhe u. jedoch bleibt der Bass auch wol liegen; dieser Gang führet herunter, wenn man aber Semitonienweise gehet, so kan man dadurch ein wenig heraufklettern; die falsche Quinte kan unpräpariret erscheinen, die reine Quinte aber kommt gemeiniglich gebunden vor, und muß sich der Resolution allhier unterwerfen, ob sie gleich eine Consonanz ist, die sonst eben so wenig wie die Terzie (davon wir §. 12. gesehen haben, wie sie im Griff  $\text{♯}$  muß präpariret seyn und resolviret werden, ob gleich

Die reine Quinte ist hier mehrentheils gebunden, und muß resolviret.

Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 14.) 73

gleich die Quarte frey eintritt) dergleichen bedarf. Die Progressiones sehen also aus:

a)

b)

c)

d)

Wiedeb. vom Fantasiren ic.

R

Unter

Anmerkun:  
gen.

Unter diesen Fortsetzungen ist N. a) die gewöhnlichste, und der Grund von N. b) und c): denn bey N. b) ist der Baß nach dem Griff 5 gebunden, und hat 4; siehe den andern Theil, pag. 252. §. 12. Bey N. c) ist nur eine Verwechslung der Stimmen zwischen 5 und 4, und der Ton, worüber 4 stehet, kan als eine durchgehende Note angesehen werden. N. d) läßt den Sexten=Griff vor den Sert=Quinten=Griff hergehen, hat sonst nichts ausserordentliches; bey N. e) erscheint die falsche Quinte unpräpariret, und der Baß steigt bey halben Tönen herauf, womit wir uns zwar in unsern Exempeln noch nicht abgegeben haben, als welches zu seiner Zeit nachhero geschehen soll. Man kan auch Semitonienweise heruntergehen, da denn der Ton, der das  $\sharp$  hat, den Griff 5 bekömmt, und der Ton, der das Aufhebungs=Zeichen, das  $\natural$  hat, den Griff 4 bekömmt; als, wenn wir unser Exempel e) von  $a$  rücklings wolten spielen, nemlich  $a \mid gis \ g \ fis \ f \mid e$ , so müßte  $a$  einen reinen Accord,  $gis$  und  $fis$  den Griff 5, und  $g$  und  $f$  den Griff 4 haben, wovon hernach, (§. 24.) wenn wir den Griff 4 bekommen, ein Exempel gegeben werden wird.

Vom Herauf:  
und Herun:  
tergehen durch  
halbe Töne im  
Baß.

Unschicklicher  
Sert=Quin:  
ten=Gang,  
wenn die reine  
Quinte nicht  
gebunden er:  
scheinet,

§. 15. Das Exempel f) des vorigen Sphi, als wo die reine Quinte unvorbereitet erscheinet, taugt nach des Herrn Bachs Versuch, pag. 93. nichts; weil er aber doch meldet, daß es bisweilen vorkömmt, und auch anzeigen, wie solches vertheidiget werden könnte, so habe solches auch hersehen wollen. Der Herr Autor schreibt: Wer dieses Exempel setzen will, der muß es entweder durch die Voraus:

Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 15.) 75

Vorausnahme der Quinte, statt der Signatur 6 5, oder Wie er zu vertheidigen; dieses wollen wir einem Liebhaber in ausgesetzten Griffen bey a) und b) zeigen; N. c) hat statt § den Sexten-Griff, der sich bey dieser Fortsetzung am besten schieket, und weiter fortgeföhret werden kan.

The image contains three systems of musical notation, each consisting of a treble staff and a bass staff. System 1, labeled 'a)', shows a sequence of chords in the treble staff with corresponding fingerings '65' in the bass staff. System 2, labeled 'b)', shows a sequence of chords with fingerings '87' and '6'. The word 'oder' is written above the second system. System 3, labeled 'c)', shows a sequence of chords with fingerings '6'. The notation includes notes, rests, and bar lines, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Alle diese Exempel mit § sind nun auch in andere Ton-Arten zu bringen, und zu üben. Will man sie in der weichen Ton-Art setzen, so versuche man, ob man §. 14. N. a) und b) nicht in g moll, also eine Quarte tiefer, transponiren könne; wenn man nur den Bass recht setzet mit seinen Ziffern, so kan man die Griffe leicht dazu setzen. Denn dieses muß einen nun nicht mehr schwer seyn; aus  $\bar{c}$  wird also g, aus  $\bar{a}$  wird a, aus  $\bar{h}$  wird  $\bar{f}$ , (statt  $\bar{h}$  im zweyten Tact muß man

76 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 15. 16.)

man *f* und nicht *fi* nehmen) und so weiter, an statt groß *H* wird *Fi*; sonst nimmt man überall die Vorzeichnung von *g* *moll* in Acht. Bey *N. d*) nimmt man im ersten Tact statt *h*, das Semitonium *fi*, im andern Tact aber *f*. *N. e*) läßt sich in keine weiche Ton-Art gut versetzen, man spiele es einen Ton höher oder tiefer.

Sitz der kleinen Septime über der Secunde und Serte des Tones.

§. 16. Wir gehen zur kleinen Septime; diese findet sich unter den Ziffern einer herauf- und heruntergehenden Ton-Leiter Cap I. gar nicht. Was nun ihren Sitz in einer solchen Scala betrifft, so findet man sie doch sehr oft über der Secunde und Serte des Tones, beydes in *moll* und *dur*, im Herauf- und Heruntergehen, da denn die große Serte, sonderlich wenn sie über der Secunde des Tones stehet, kan nachgeschlagen werden; in *Moll-Tönen* ist es eine Sexta major accidentalis; über der Serte des Tones schicket sich das Nachschlagen der großen Serte am besten im Heruntergehen, da denn in *Moll-Tönen* die Sexta superflua angehen kan. Indessen kan man den Nachschlag der 6 auch wol unterlassen, alsdenn wäre es die kleine Septime im Durchgange. Weil nun die große Serte über der Secunde des Tones gerne statt der 8 die 4 zur Neben-Ziffer hat, so kan man sie hier auch bey 7 6 liegen lassen; es pfleget sonst zur 7 darauf die 6 folget, gemeiniglich nur eine Terzie, die zuweilen die Verdoppelung leidet, wie aus dem andern Theil bekannt ist, genommen zu werden; doch kan *motu contrario* auch wol die 8 dazu kommen. Nun wollen wir unsere Scalas des ersten Capitels mit dieser Veränderung aus *g dur* und aus *d moll* hersetzen.

Scala einer harten und weichen Ton-Art, worin die kleine Septime ihren Sitz einnimmt.



Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 16. 17.) 77



§. 17. Wir haben am Ende des zwanzigsten Sphi, Cap. I. gesa: Die kleine 7 get, wie bey einer herauf- und heruntergehenden Ton-Leiter, wenn gehet oft vor sie mit lauter Sexten beziffert ist, die 7 wol vor der 6 hergehen könd- der 6 her. te, solches zeigen nun die folgenden Exempel. N. a) Im Heruntergehen. Im Heraufgehen muß die Octave über der Sexte erst nachschlagen, um die folgende 7 zu präpariren, wie N. b) weist; dieses kan nun am besten bey einer langsamen Zeitmaasse angehen, und im Moll-Ton erscheint alsdann bey *e* eine Octava deficiens, und bey *fi* eine Septima falsa oder diminuta.



78 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 17.)

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 eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with figured bass notation: 7 6, 7 6, 7 6, and 7 6. There are also some 'x' marks above and below the notes.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with figured bass notation: 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, and 7 6. There are also some 'x' marks above and below the notes.

Man findet indessen die 7 6 mehr in einer Folge beym Herunter- als Heraufgehen. Ueberhaupt wird man auch wol nicht leicht eine Fortsetzung, die eine ganze Octave im Bezirk hat, finden; hier ist sie zur Uebung, damit einem die Gänge recht bekannt werden, so weit fortgesetzt. Die Fortschreitung von der Octave bis zur Quinte und von der Quinte bis zur Octave ist desto bekannter, und da passet unsere 7 6 im Heruntergehen am besten über der Septime, Sexte, Terzie und Secunde des Tones in harten und weichen Ton-Arten; im Heraufgehen motu contrario über der Secunde, Terzie und Sexte, wie folgende Exempel zeigen:

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. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with figured bass notation: 5 6, 7 6, 7 6, 4 2, 7 6, and 7 6. There are also some 'x' marks above and below the notes.

Die

zu  
ei  
re  
hi  
zu  
ta  
we  
(n  
me  
ste  
gef

Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 17.) 79

Die heraufgehende Exempel zeigen, daß 7 6 alsdenn über die Terz nicht gut passen will; zu dem aufsteigenden H passete sich besser ein Sexten-Griff, (ungeachtet die Septime gelegen, und auch recht resolviret) weil die grosse Sexte zu A, welche gerne über sich gehet, hier gar ihr Recht nicht bekömmt, welches aber geschähe, wenn zu H gleich die Sexte käme. Im moll haben wir bey der Quarta modi die 6 erst repetiren lassen. Die beste Lage der 7 6 ist, wenn entweder die 7 oder 3 oben lieget; die Quinte und Octave (welche auch eigentlich nicht einmal zu 7 6 gehören) oben genommen, giebt keine sonderliche Lage. Ein Anfänger thut am sichersten, wenn er 7 6 über der Secunde und Sexte des Tones bey gehenden Noten gebrauchet, wie wir §. 16. gezeiget haben.

vor der Quarta  
Sexte zu B

80 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 18.)

Anmerkung  
Beym Septimen-Gang-

§. 18. Wir gehen weiter, und sehen, welche Fortsetzungen man mit der 7 machen kan. §. 12. Hiess es: man müsse darauf sehen, daß im Septimen-Gang die Septime immer gut präpariret sey, und daß es an der Resolution auch nicht fehle; in einer langen Folge von Septimen führet sich die grosse Septime, so oft sie auch darinnen vorfällt, gleich der kleinen Septime auf, und resolviret unter sich, (ob sie gleich sonst allezeit über sich, wie aus dem andern Theil bekannt ist, gehet.) Der Septimen-Gang nun, ist schon aus dem andern Theil, 1. Abschn. Cap. XV. pag. 220. bekannt; der Bass steigt eine Quarte, und fällt eine Quinte. Daß nun dieser Gang auch mit lauter reinen Accorden gemacht werden kan, ist im vorigen Capitel §. 25. im Exempel c) gezeigt; es kan dieses Exempel auch so gespielt werden, daß fallenthalben die natürliche Septime (sie sey nun klein oder groß) nachschlagen kan, wie aus folgenden erhellet:

Exempel von der nachschlagenden 7.

The image contains two musical examples, each consisting of a treble and bass staff. The first example is in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble staff shows a sequence of chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass staff shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Above the bass staff, the number '87' is written above several notes, indicating a pedaling seventh. The second example is in G minor (two flats) and 3/4 time. The treble staff shows a sequence of chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass staff shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Above the bass staff, the number '87' is written above several notes, indicating a pedaling seventh.

Dergleichen Gänge nun muß sich ein Anfänger, der aus diesem Buche das Fantasiren lernen will, vor allen Dingen recht bekannt machen, und zwar wenigstens aus den bekannten Ton-Arten; sie sind sehr geschickt zur Variation, nicht nur im Bass, sondern auch im Discant, wie wir zu seiner Zeit zeigen werden. Im andern Theil, pag. 464. haben wir auch dergleichen Gang mit 8 7, wo wir aber immer die kleine Septime

Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 18. 19.) 81

Septime haben nachschlagen lassen, dadurch man denn geschwinde in eine andere Ton-Art kommen kan. Wir merken nur bey oben stehenden Sätze an, daß man in dieser Folge statt der Quinte die Octave wechselsweise verdoppelt; alsdenn findet sich nicht allein im Discant und Alt eine bessere Melodie, sondern die Septime, welche hier mehrentheils eine kleine Septime ist, (denn nur bey *c* und *f* schlägt die grosse Septime nach) resolviret auch ordentlich unter sich. In der weichen Ton-Art gehen dergleichen Gänge eben so gut an; man bilde sich nur die gehörige Vorzeichnung ein, und lasse das Semitonium unterwärts bey der vorletzten Note hören, wie aus vorigen zu ersehen, allwo die grosse Septime auf der Terzie und Sexte des Tones nachschläget.

(Für Tenor =  
ein wenig  
vid: p: 358)

§. 19. Nun wollen wir diesen Gang mit lauter Septimen hersetzen, und verschiedene Arten der Ausführung der rechten Hand mittheilen.

Verschiedene Arten der Ausführung eines Septimen-Ganges.

Wiedeb. vom Fantasien 2c.

¶

Hier

82 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 19.)

d)

e)

f)

Anmerkungen Hier siehet man nun den Septimen-Gang nach seinen drey Haupt-  
 hierüber. Accorden, und zwar erstlich bey a) c) und e) wechselt man mit  $\frac{7}{4}$  und  $\frac{8}{4}$   
 ab, welche Ausführung fast die sicherste und beste ist, und dahero mit  
 und ohne Bindungen wol zu üben. Bey N. b) ist nun auch zwar  
 dieselbe Verwechslung, doch liegen die Intervalla so nahe nicht zusam-  
 men, und dahero noch harmonischer, und vorzüglich zu recommendi-  
 ren. N. c) kan wegen der Tiefe nicht auf die Weise wie N. b) gespi-  
 let werden; N. d) und f) zeigen, wie allhier die Terzie kan verdoppelt  
 werden; in N. d) kömmt bey  $g^*$  eine Verdoppelung der grossen Ter-  
 zie bey der kleinen Septime; dieses ist nun nicht erlaubet, es klingt  
 auch hart und rauh: denn im untern Theil ist eine unvollkommene  
 Quinte, und im obern Theil des Griffes eine grosse Quarte, allein  
 sie

Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 19. 20.) 83

sie muß hier durchpassiren, wenn man die Folge von  $\bar{c}$  bis  $c$  nimmt; ich darf hier meine angefangene Art nicht gut verlassen, oder ich müßte denn die Quinte für dieses mal statt der untern Terzie zu  $g$  nehmen: denn  $g$  in  $N. d)$  ist der Ton, da die Verdoppelung der grossen Terzie bey der kleinen Septime vorkömmt; die Verdoppelung der Terzie bey  $N. f)$  ist frey von diesem Stein des Anstossens, und daher  $N. d)$  in so ferne man Lust hätte eine so lange Fortschreitung zu machen, vorzuziehen; das Exempel bey  $N. e)$  zeigt diesen Gang fünfstimmig; man spiele es eine Octave höher in der rechten Hand, um den Unisonum, welcher hier nichts verstärket, bey  $c-h-a-g$  etc. zu vermeiden.

§. 20. Die Fortsetzung, wenn der Bass in Quart und Quinten herauf- und herunterspringet, ist auch wol die einzige, die eine Septimen-Folge erlaubt. Nehmen wir aus Cap. I. §. 24. und 25. andere springende Sätze, und untersuchen selbige, ob sie nicht auch mit lauter Septimen können gespielt werden, so finden wir zwar unter denselben einige, in welchen eine 7 präpariret ist; allein mit der Resolution geräth es ins Stecken. Wir wollen einem Studirenden solches mit dem Anfang einiger Sätze hier zeigen:

Sätze und Fortsetzungen, die nicht viel taugen zur 7.

Diese Exempel zeigen zwar eine präparirte Septime; allein die Resolution findet sich hier nicht. Die kleine 7 soll unter sich gehen, und hier gehet sie über sich; darum taugen alle diese Fortsetzungen nicht; lauter Septimen-Griffe darin anzubringen.





Exercise e) shows a sequence of chords in the right hand and corresponding fingerings (6, 4, 7, 6, 4, 7, 4, 7, 3) in the left hand. Exercise f) shows a similar sequence with fingerings (6, 7, 6).

In allen diesen Sätzen ist die 7 präpariret, und wird auch regelmäßig resolviret; sie können auch in der weichen Ton-Art gespielt werden, wenn man nur in dem letzten Tact *k* statt *b* nimmt. N. f) ist im Alt ein wenig verdächtig.

§. 22. Jeso wollen wir auch noch ein paar Fortsetzungen mit Fortsetzungen, der durchgehenden Septime geben, welche, wie bekannt, im vorigen <sup>worin sich die</sup> Griff gelegen, und im folgenden auch liegen bleibet, und also keiner <sup>durchgehende</sup> Resolution bedarf. Es werden diese Sätze einem Liebhaber von großem <sup>Septime fin-</sup> Nutzen seyn; dahero ich damit nicht sparsam habe seyn wollen. Man sammle sich dergleichen aus geschickten Autoribus nachhero mehrere.

Exercise a) shows a sequence of chords in the right hand and corresponding fingerings (7 6, 7 6, 7 6, 7 6) in the left hand.



86 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 22.)

The image displays a musical score for guitar, organized into four systems labeled a), b), c), and d). Each system consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The treble staff shows chords and melodic lines, while the bass staff shows bass lines and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. System a) shows a sequence of chords with fingerings like 7, 6, 7, 6, 4, 5, 3, 7, 6, 5. System b) continues with similar patterns and fingerings like 7, 6, 5, 7, 6, 7. System c) includes fingerings like 6, 7, 2, 6, 7, 2, 6, 7, 2, 6, 7, 2, 6, 4, 5. System d) shows fingerings like 2, 6, 7, 2, 6, 7, 2, 6, 7, 2, 6, 7, 2, 6, 7. The score is printed in black ink on aged paper.

g  
f  
b  
d  
li  
de  
M  
nu  
he  
de  
nes  
sch



Ich habe diese beyde Fortsetzungen erst drey- nachhero aber auch vier- stimmig ausgesetzt, um zu zeigen, wie die Septime im Durchgange, welche sonst nur die Terzie zur Neben-Ziffer hat, auch die Octave haben könne; die Quinte kan nicht dazu genommen werden. Dieses mag nun genug von der kleinen Septime gesaget seyn, woraus nun deutlich zu erschen, wo sie ihren Sitz habe in der Scala diatonica, und wie sie in verschiedenen Fortsetzungen oft könne gebrauchet und angebracht werden. Wer nun dieses alles mit Fleiß geübet, und die Exempel in allen bekanneten Ton-Arten transponiret und gespiellet hat, der wird seine Mühe belohnet finden. Wir gehen weiter zur Secunde.

§. 23. Was nun die Secunde betrifft, so findet man sie gemeinlich von der Serte und Quarte begleitet; daher der Griff  $\frac{6}{4}$  bekannt. Diese Secunde hat nun ihren Sitz über der Quarte des Tones in der heruntergehenden Ton-Leiter, beydes in der harten und weichen Ton-Art, wie schon Cap. 1. aus der bezifferten Ton-Leiter von g dur §. 16. und aus der bezifferten Ton-Leiter von d moll §. 19. bekannt geworden. Hier befindet sich nun immer eine grosse Quarte, grosse Serte und grosse Secunde. In der heraufgehenden Scala kommt sie nicht vor. Man findet zwar zur Secunde noch andere Beziffern als die 6 und 4, wie wir hernach sehen werden; weil aber der Griff  $\frac{6}{4}$  sehr gewöhnlich, so wollen wir uns bey demselben vornemlich aufhalten. Im andern Theil ist schon hinlänglich von der Secunde gehandelt worden, und sonderlich vom Griff  $\frac{6}{4}$ , nemlich im ersten Abschn. Cap. XVI. von §. 6 = 14. wohin ich den Leser weise. Da ich nun eben ihren Sitz über der Quarte des Tones in der heruntergehenden Ton-Leiter gezeiget, so melde ferner, daß unsere Secundes auch ihren Sitz hat über der Final-Note und Quinte des Tones, wenn nemlich der Bass gebunden, oder auch zweymal angeschlagen wird, als:

88 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 23. 24.)

The first system of musical notation 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 series of chords. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a series of notes with figured bass notation: 4 2 6, 4 2 6, 4 2 6, 6.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. It contains a series of chords. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. It contains a series of notes with figured bass notation: 4 2 6, \* 4 2 6, 4 \*.

Wir haben oben gesagt daß im Griff  $\frac{4}{2}$  die Intervalla alle groß wären ; dis gilt aber nur wenn dieser Griff über der Quarte des Tones bey gradatim heruntergehenden Noten gemacht wird ; sonst kommen hier die Intervalla von allerley Grösse vor, nemlich die grosse und kleine Sexte, die grosse und reine Quarte, die grosse, kleine und übermäßige Secunde ; sonderlich fällt in Moll-Tönen die kleine Sexte und die kleine Secunde vor.

Fortsetzungen  
mit  $\frac{4}{2}$  auf  
verschiedene  
Art.

§. 24. Ob gleich im andern Theil, pag. 252. §. 12. angezeigt worden, wie der Bass aussiehet wenn  $\frac{4}{2}$  in einer Folge kan gemacht werden, und auch in diesem Capitel, §. 14. N. b) wie nach  $\frac{4}{2}$  statt eines reinen Accordes der Bass kan gebunden werden, und wie alsdann  $\frac{4}{2}$  nach  $\frac{4}{2}$  folgen könne ; so wollen wir hier doch die bekanntesten Fortsetzungen mit  $\frac{4}{2}$  hersehen ; und wiederholen :

The third system of musical notation is labeled 'a)'. It 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 series of chords. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a series of notes with figured bass notation: 4 2 6, 4 2 6, 4 2 6, 4 2 6, 4 2 6, 4 2 6.

Da



Anmerkungen.

Wie dergleichen Fortsetzungen recht zu gebrauchen.

Da haben wir nun wieder eine Menge Fortsetzungen. N. f) läßt sich nach N. e) leicht bis zu *c* fortsetzen; die *6* im Anfange des Tactes macht den ganzen Unterschied. N. g) giebt ein Exempel von der durchgehenden Secunde; ich hätte mich bey Aussetzung der Griffe oft der halben Tacte bedienen können; (vide Cap. I. §. 30.) ein Liebhaber kan solches nach Belieben selber thun. N. h) weist, wie bey Heruntergehung mit halben Tönen unsere Ziffer statt hat. Sonsten wird, ohne mein Erinnern, ein jeder dahin sehen, daß er nicht allein diese Exempel und Fortsetzungen wohl spielen lerne, sondern auch sich dabey hüten, daß es nicht, wie man sagt, im Schlendrian geschehe, sondern alles mit Bedacht, ohne sich gar zu viel auf sein Gehör, als welches dergleichen Gänge geschwinde fassen kan, zu verlassen. Wer nun diesen Griff in seinen Fortsetzungen auch aus andern bekannten Tonarten, beydes *dur* und *moll*, wohl übet, der wird im Fantasiren daran eine Stütze finden; sonderlich merke man sich N. a) d) e) und g) woran ein Anfänger sich vorerst halten kan.

Sitz des Griffes  $\frac{5}{2}$ .

Der Griff  $\frac{5}{2}$ , welcher selten vorkommt, hat seinen Sitz über der Final-Note, wenn sie einen Grad heruntergehet, und ist eine Anticipation eines folgenden Sexten-Griffes, so wie  $\frac{5}{2}$  eine Anticipation eines Sext-Quinten-Griffes ist. Im andern Theil, da wir pag. 256. von den Wechsel-Noten gehandelt haben, ist mehr von diesem Griffe zu sehen, dahin ich den Leser weise.

Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 25.) 91

§. 25. Wir kommen jetzt zur None, eine Ziffer, die sehr oft kan  
 angebracht werden, und sich zu verschiedenen schon gegebenen Sätzen  
 fein schicket. Im andern Theil, pag. 266. seqq. und pag. 458. haben  
 wir das nöthige hievon, nemlich von ihrer Präparation und Resolu-  
 tion, schon hinlänglich angezeigt. Wolte man der None nun einen  
 Sitz auf unserer Scala diatonica anweisen, so möchte die Quarte des  
 Tones und die Final-Note, und zwar in der heraufgehenden Leiter, am  
 besten dazu seyn, beydes in *dur* und *moll*, wie N. a) zeigt. Im Herun-  
 tergehen findet man keine gute Gelegenheit die None anzubringen.  
 Wenn die None die 4 bey sich hat, so kan sie über der Quinte des  
 Tones, wie auch über der Final-Note angebracht werden, wie N. b)  
 ein Exempel giebt: Sitz der No-  
ne über der  
Quarta und  
Prima modi.  
Wie auch über  
der Quinta  
modi.

Example a) shows a sequence of chords in G major: 6 (G-B-D), 9 (G-B-D-F), 8 (G-B-D-F-A), 7 (G-B-D-F-A-C), 6 (G-B-D), 5 (G-B-D-F), 9 (G-B-D-F), 8 (G-B-D-F-A), 6 (G-B-D), 3 (G-B-D-F-A-C), 6 (G-B-D), 9 (G-B-D-F), 8 (G-B-D-F-A), 7 (G-B-D-F-A-C), 6 (G-B-D), 5 (G-B-D-F), 9 (G-B-D-F), 8 (G-B-D-F-A). Example b) shows a sequence of chords in G minor: 6 (G-B-D), 6 (G-B-D), 5 (G-B-D-F), 9 (G-B-D-F-A), 8 (G-B-D-F-A-C), 7 (G-B-D-F-A-C), 5 (G-B-D-F), 9 (G-B-D-F), 8 (G-B-D-F-A).

Im Exempel a) wäre eben nicht nöthig die 8 gleich nach der 9 anzuschlagen, weil die Resolution in der Septime zu *d* enthalten ist, und die kleine Septime wol unpräpariret erscheinen darf. Bey *e* und *fi* giebt es zwar im Tenor und Alt zwey Quinten-Griffe, es hat hier aber nicht wol anders seyn können: denn hätten wir zur Septime zu *d* die Quinte *a* mitgenommen, so wäre der Alt mit dem Bass in zwey verbotene Quinten fortgegangen; diese aber, welche die beyden Mittelstimmen formiren, lassen sich noch entschuldigen. Das Exempel b) kan auch aus *g moll* angehen; ich behalte im Discant *fi*, und mache den Bass wie er bey a) in *moll* stehet. Was die Ziffer 9<sup>8</sup> betrifft, so sehe man davon den andern Theil, pag. 273. und pag. 459. seqq.

92 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 25. 26.)

nach. Sie wird uns nächhero auch wieder zu Gesicht kommen. Uns soll hier genug seyn, wenn wir zeigen, wie die None bey verschiedenen Fortschreitungen kan angebracht werden.

Fortsetzungen  
mit der None.

§. 26. Wer bey unsern Sätzen, so wie sie im ersten und in diesem Capitel befindlich sind, da nemlich der Bass fast durchgehends aus lauter Viertel besteht, im Discant zuweilen Achtel anbringen kan, der verbessert dadurch die Melodie in den Stimmen der rechten Hand. Dis geschieht nun bey folgenden nach einander schlagenden Ziffern 5 6, 6 5, 8 7, 7 6 und 4 3, wovon im vorhergehenden satz sam gehandelt worden; zu dieser Art Ziffern kommt nun noch 9 8, womit wir nun unsere Sätze, so viel derselben sich dazu schicken wollen, auszuschmücken haben. Weil nun zur None eben dieselben Nebenziffern als zur Octave gehören, und die None als ein Vorschlag zu dieser kan angesehen werden, so kan bey etlichen Accorden-Exempeln die None, wenn sie nemlich vorher gelegen, vor der Octave hergehen, wie hier zu sehen:

The image contains four musical examples, labeled a) through d), each consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature, and the bottom staff is in bass clef with a common time signature. Example a) shows a sequence of chords with the numbers 87, 98, 87, 98, 87, 98, 87, 98, 87, 98 written below the bass staff. Example b) shows chords with numbers 9, 9, 9, 9, 7, 98, 87. Example c) shows chords with numbers 98, 87. Example d) shows chords with numbers 98, 87, 98, 9, 9, 9. The notation includes various note values and rests, illustrating how the ninth can be placed before or after the octave in different rhythmic contexts.



Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 26. 27.) 93

Bey N. a) mußte die None erst resolviret werden, ihre Resolution unmerklich wäre sonst bey veränderter Lage nicht in derselben Stimme, sondern gen. im Alt geschehen, welches fehlerhaft gewesen wäre; bey N. b) aber war dieses nicht nöthig, weil der folgende Griff die richtige Resolution angebt. Bey N. c) wäre es eben so wenig nöthig gewesen, weil die Resolution im Tenor richtig erfolgete; es ist aber eine solche Anticipation der Resolution auch nicht verboten. Man übe sich bey N. a) und c) die None zu binden, als wozu schon, sonderlich wenn eine Ton-Art viele Versetzungs-Zeichen hat, eine Geschicklichkeit der Hand erfordert wird. N. d) hat nun wieder die Resolution im folgenden Griff. Ob ich nun gleich bey N. b) und d) die None nicht gebunden habe, so kan solches doch, sonderlich auf der Orgel, auch geschehen. Man spiele N. a) auch so, daß man mit der Quinte zu G oben anfängt, alsdenn kommt im Discant, was hier im Alt stehet, und die None liegt alsdenn mit ihrer Resolution oben. Dergleichen Uebung nehme man auch mit den andern Sätzen vor.

§. 27. So oft bey 4 3 die None vorherliegt, so kan man sie Fortsetzungen auch allhier bey der 4 gebrauchen, daher der Griff  $\frac{98}{43}$  entstanden, mit  $\frac{98}{43}$ . wie aus folgenden Exempeln erhellet:

Example a) shows a sequence of chords on a guitar fretboard. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The chords are indicated by fret numbers: 87, 98/43, 87, 98/43, 87, 87, 98/43. The 98/43 notation indicates a specific fretting for the 9th and 8th frets on the 4th and 3rd strings respectively.

Example b) shows a similar sequence of chords. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The chords are indicated by fret numbers: 4, 3, 9/4, 3, 4, 3, 9/4, 3, 4, 3. The 9/4 notation indicates a specific fretting for the 9th and 4th frets on the 3rd and 4th strings respectively.

94 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 27.)

erkung. Der Satz N. a) stehet in diesem Capitel §. 4. a) mit 4 3. Es ist der Sertz-  
 Quinten-Gang, der auch mit lauter reinen Accorden kan gemacht werden.  
 N. b) folget in eben diesem spho gleich darnach; wir haben hier wechselswei-  
 se 2 3 und 4 3 brauchen müssen, weil im Griff zu g, e etc. keine None, son-  
 dern nur die 4 vorhergelegen. Wer aber auch hier die None setzen wolte,  
 der müste zu c bey der Resolution der Quarte die Sexte nehmen, so  
 wäre die Präparation der None richtig, als:

Man

Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 27. 28.) 95

Man denke nicht, daß ich hiedurch lehren will, wie man die Sätze aufs beste soll suchen mit Dissonanzen zu verbrämen; nein, ich zeige hier nur an, wie einer, vermöge dieser Anleitung, einen Satz, der in lauter Consonanzen stehet, mit Dissonanzen besetzen kan, wenn er will. Indessen bekömmt einer hiedurch eine Anweisung, wie er einen Satz bloß durch den Gebrauch verschiedener Ziffern verändern kan. N. c) könte man durch eben diese Veränderung auch bunt genug machen, da denn über *c* die Ziffern  $\frac{2}{3}$  und über *g*  $\frac{5}{3}$  zu stehen kätten; allein man muß nicht gar zu verschwenderisch mit den Dissonanzen seyn, und darin Maas halten können; dergleichen aber zu seiner Übung anzustellen, ist erlaubt. Wir gehen indessen weiter.

Man muß mit den Dissonanzen nicht gar zu verschwenderisch seyn.

§. 28. Es ist sehr gewöhnlich, daß die None mit den Sert-Quinten-Nonen: Griff abwechselt, daher wir auch Exempel davon geben wollen:

Nonen: Griff wechselt gerne mit dem Sert-Quinten: Griff ab.

The musical examples are arranged in three systems, each with two staves. System a) shows a sequence of chords starting with a triad and moving through various dissonant voicings. System b) shows a similar sequence with different voicings and some tremolos. System c) shows a sequence with more complex dissonances and some tremolos. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *mf*.

Anmerkungen über diese Fortsetzungen. Die Lage der Hand bey N. a) da die None unten lieget, hält Herr Bach, in seinem Versuche, pag. 158. für die sicherste und beste; man nehme aber hier den Bass eine Octave tiefer, und fange mit ungestrichen *c* an. Ob nun gleich hier die None nur eine Secunde vom Bass entfernt ist, so bleibt es doch eine None, doch ist es besser, wenn man die None auf der neunten Stufe nimmt, als woher sie ihren Namen hat, derowegen spiele man, wie oben gesaget, bey N. a) den Bass eine Octave tiefer. N. b) und c) sind nach des Herrn Bachs Urtheil dem Ohr allezeit eckelhaft, (wegen der Quinten-Griffe bey b) im Discant und Alt, und bey c) im Alt und Tenor) sie mögen auch noch so sehr vertheidiget werden. Bemeldter Herr Autor recommendiret statt N. b) N. d) wo bey *f* die Sexte wegfällt, und die Terzie verdoppelt wird. Indessen wird es einem Anfänger beym Fantasiren wol nicht zum ärgsten ausgedeutet werden, wenn er, wie bey N. b) und c) diesen Gang ein wenig fortsetzet, ob gleich N. d) vorzüglicher, deswegen ich den Satz auch bis zu Ende ausgeführet. N. e) ist leicht.

Mehrere Exempel vom Gebrauch der None.

S. 29. Wir wollen noch einige Sätze von der None hersehen, die einem Liebhaber nicht unangenehm seyn werden.:

Das

a)

76 98/43 76 98/43 76 98/43 76

98/43 76 98/43 76 98/43 76 98/43 76

b)

65 98 65 98 65 98 65 9 8

c) d)

58 98 58 98 58 8 87 98/76 87 98/76

c)

87 98/76 87 98/76 87 98/76 6 8 7

98 Cap. II. Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit. (§. 29.)

Anmerkun-  
gen.

Das Exempel a) ist voller Bindungen, und klinget auf einem Clavier etwas nackend: denn wegen der Retardationen, die darin vorkommen, läßt sich Bass und Discant eins ums andere hören; die 2 mit der dazu gehörigen Quinte ist präpariret, und immer gebunden, eben wie 3 mit der dazu gehörigen Terte, darum läßt sich nur die Resolution 2 und die 6 nach der 7 hören. N. b) ist aus dem funfzehnten Syho dieses Capitels, und wird von etlichen für den No-  
nen-Gang angegeben. N. c) stehet §. 14. N. d) zeigt einen Gang mit  $\frac{2}{8}$ , so wie N. e) zu erkennen giebet, daß der gefährliche Griff  $\frac{2}{4}$  nur eine Retardation des vorigen Septimen-Griffes ist. Wer Lust zu diesen Griff hat, der kan solchen bey den Septimen-Gang §. 19. N. a) oft genug anbringen; in Noten und Ziffern sieht es kraus genug aus. Indessen ist die ganze Kunst nichts anders, als daß die rechte Hand ihren vorigen Septimen-Griff noch behält, wenn der Bass schon fortgehet; die rechte Hand zaudert und die linke wartet nicht; daher denn die Rückungen entstehen, wie folgendes zeigt:

Nun wird es einem Liebhaber nicht mehr schwer fallen, einen No-  
nen-Griff anbringen zu können, wie auch diese Exempel in der  
weichen Ton-Art zu spielen.

§. 30. Dieses sind nun die Dissonanzen, wovon mir vorge-  
 nommen hatte weitläufig zu reden, und woran ein Anfänger auch  
 vorerst genug hat. Mit den sogenannten Falsis verschonet man ei-  
 nem Anfänger gerne so lange, bis er die gebräuchlichen Dissonanzen  
 erst gut hat brauchen gelerner. Ich recommendire schließlich hiebey  
 noch, aus dem andern Theil II. Abschnitt Cap. VI. §. 14: 17.  
 und §. 20. wieder nachzusehen, allwo weitläufig und einfältig vom  
 Ursprung oder von der Präparation der Dissonanzen ist gehandelt  
 worden. Indessen zweifele nicht, ein Liebhaber, der den andern  
 Theil meines Clavier-Spielers fleißig gelesen, und mit Application  
 gebraucht hat, wird alles, was in diesen beyden Capiteln vorge-  
 tragen, nicht allein gut verstehen, sondern auch finden, daß im  
 andern Theil schon hin und wieder vieles gesagt, was hierin auch  
 gelehret worden. Ich hätte hiebey zwar den andern Theil auch öfterer  
 allegiren können, allein die häufigen Allegationes sind für den Leser  
 verdrießlich und beschwerlich; am besten ist, daß man die im zweyten  
 Theil abgehandelte Lehren wohl inne habe: denn einem Ungeübten  
 würde man schon mehr als zu viel in diesem Capitel vorgetragen  
 haben, und hätte, dem zu gefallen, von einer jeden Ziffer aber-  
 mal ein ganzes Capitel geschrieben werden müssen; allein ich würde  
 dadurch meiner angenommenen Weitläufigkeit alle Gränzen benom-  
 men haben. Ich hätte ferner die Exempel oder Sätze wol kürzer  
 fassen, und ein et caetera hinzusetzen können, ich habe aber solches  
 nur sehr selten gethan, welches einem, der sich nach diesem Bu-  
 che üben will, vielleicht nicht unangenehm seyn wird; ist gleich das  
 Buch dadurch etwas grösser und folglich auch theurer geworden,  
 so giebt man doch auch wol Geld für gedruckte Noten aus. Man  
 glaube nur für gewiß, daß dieses und das vorige Capitel einem  
 jeden Liebhaber der Musik höchst wichtig sind, und daß darin gleich-  
 sam der Grund enthalten, worauf alle Composition und alles Fan-  
 tasiren oder Spielen aus dem Kopfe gegründet und gebauet werden  
 muß. Die folgende Capitel werden ein Beweis davon seyn; da-  
 hero ein Liebhaber alles fleißig zu betrachten und zu üben hat. Wir  
 gehen inzwischen weiter.

Nachnahme  
 bey dem  
 Schluß dieses  
 Capitels.

Entschuldigung wegen  
 der häufigen  
 Exempel.



## CAPVT III.

Wie ein unbezifferter Bass zu einem Liede  
zu beziffern.

Die Wissen-  
schaft, den Bass  
zu einem Liede  
beziffern zu  
können, ist  
nothwendig.

**N**achdem wir nun in den beyden ersten Capiteln den Sitz und Ge-  
brauch der Con- und Dissonanzen auf allerley Weise gezeiget ha-  
ben, so wollen wir nun stufenweise weiter gehen; da denn das leichteste  
vorangehen mag, nemlich wie ein unbezifferter Bass zu einer Lieder-  
Melodie zu beziffern. Man findet zwar nicht viele Choral-Bücher, son-  
derlich unter den gedruckten, mit einem unbezifferten Bass, allein man  
trifft doch hin und wieder einzelne Lieder an, wo der Bass nicht beziffert  
ist, weil vielleicht der Besitzer derselben nicht im Stande gewesen, von den  
Ziffern Gebrauch zu machen, daher er denn die Ziffern gar weggelassen;  
oft ist auch ein unverständiger Abschreiber drüber gewesen, der bald eine  
Ziffer gesetzt, bald wieder etliche ausgelassen, oder sie wol gar unrecht  
geschrieben. Ja wenn auch alle Bässe bey Liedern schon richtig und völ-  
lig beziffert wären, so ist doch nöthig, daß man die Kunst zu beziffern  
auch verstehe. Wir wollen also in diesem Capitel zeigen, wie zum  
Discant und Bass die beyden Mittelstimmen Alt und Tenor bey einem  
unbezifferten Basse selbst zu erfinden, oder durch welche Ziffern solches  
anzudeuten.

Bass haben  
überhaupt in  
Acht zu neh-  
men.

§. 2. Weil wir nun hier die Oberstimme, den Discant, zum Bass ha-  
ben, so ist es nicht schwer, die beyden Mittelstimmen dazzu zu erfinden;  
indessen müssen wir hier unser Auge vornemlich auf den Bass richten.  
Folgendes aber ist vorher zu wissen nöthig: man muß die Ton-Art,  
woraus ein jeder Satz ist, wohl inne haben, und die bezifferte Scala  
diatonicam, sonderlich so wie im ersten Capitel Anleitung dazzu gegeben,  
dieser Ton-Art recht kennen, ja auch schon einigermassen wissen, in  
welche verwandte Neben-Ton-Art eine jede Haupt-Ton-Art (das ist,  
die Ton-Art, daraus das Lied ist) weichen könne, als welches zwar  
aus dem andern Theile schon bekannt seyn kan, aber doch weiterhin  
noch ausführlicher von uns wird gezeiget werden. Ferner muß man ge-  
wohnt seyn die Bass-Noten durch eine Zahl zu nennen. (wie im Anfang  
des ersten Capitels ist gelehret worden.)

§. 3. Wir wollen ein Lied aus dem bekannten grossen Hallischen  
Gesang-Buch zum Exempel setzen, und die Ziffern nicht über den Bass  
schreiben, sondern anzeigen, wie man sie selbst dazzu soll sehen lernen. Es  
mag denn das Lied N. 1444. seyn, als welches noch ziemlich ausweicht.

Wie



Cap. III. Von Beziffer. eines Lieder-Basses. (S. 3.) 101

Wie schön ist unsers Königs Braut.

Man betrachte erstlich diese Melodie, die man nun beziffern will; über-Betrachtung  
 haupt, um zu sehen, in welche Ton-Art ein jeder Satz weicher; Die des Liedes  
 End-Note im Bass, und das System, welches weder x oder b hat, nach seiner  
 zeigen die Haupt-Ton-Art *a moll* an. Im andern Theil, pag. 177. Ausweichung.  
 S. 28-30. haben wir weitläufig angezeigt, in welche Ton-Art ein je-  
 der Dur-Ton ausweichen könne; Dabey denn auch S. 30. kürzlich die  
 Aus-

Ausweichung der Moll-Töne angeführet worden, da wir denn finden, daß *a moll* ausweicht in *c dur*, *d moll*, *e moll*, *f dur* und *g dur*. Wer nun dis wohl inne hat, der weiß schon voraus, worin ein Stück ausweichen kan oder nicht; in *a moll* wird man alsdenn kein *d dur*, *g moll*, *b dur* oder dergleichen, der Haupt-Ton-Art ganz fremde Ton-Arten suchen oder vermuthen; unser Lied weicht nur in drey Neben-Töne aus, nemlich in *c dur*, *d moll* und *f dur*, also in Ton-Arten, wovon zwey, nemlich *d moll* und *f dur*, ein *b* nöthig haben, und eine, welche der Haupt-Ton-Art in der Bezeichnung ähnlich, nemlich *c dur*, welches, wie *a moll*, weder *a* noch *b* hat; *g dur* und *e moll* ist nicht drin. Der erste und letzte Satz stehen in *a moll*; der zweyte und fünfte Satz ist aus *c dur*; der dritte Satz ist aus *f dur*; dis ersiehet man, wie bekannt, aus dem *b* vor *h*, als welches die kleine Quarte von *f* ist, die sich in der Scala aller Dur- und Moll-Töne befinden muß; der vierte Satz fängt zwar in *f dur* an, kömmt aber bald in *d moll*; sehr oft fängt ein Satz in derselben Ton-Art wieder an, darin der vorige geschlossen; der sechste Satz ist anfangs *c dur*, schließt aber bald in der Quinte von *a moll*.

Wie dabey auf die Discant-Stimme zu sehen, ob sie eine Neben- oder Haupt-Ziffer angiebt.

§. 4. Wir wollen anjesho einen jeden Satz besonders vornehmen. Mannichmal giebt die Discant-Note zum Bass eine Hauptziffer an, manichmal auch nur eine Nebenziffer, als eine Terzie, Quinte oder Octave; alsdenn aber kan ein Anfänger wenig Trost aus seiner Discant-Stimme holen; da muß er schon wissen, was ein jedes Bass-Intervall vor eine Hauptziffer über sich haben muß, (welches im ersten Capitel gelehret worden;) giebt die Discant-Stimme aber eine Hauptziffer an, nemlich eine 6, 7, kleine 5, 4, Tertia accidentalis, oder eine 2, so darf ich nur solche Hauptziffer über der Bass-Note hinschreiben, im Fall nemlich keine auszudruckende Nebenziffer mehr vorhanden ist: denn, so ofte zur 6 eine 4, zur 7 eine Tertia accidentalis, zur falschen 5 eine 6, und zur 4 eine 2 soll genommen werden, so muß solches angezeigt werden. Es fängt der erste Satz unsers Liedes im Bass und Discant mit *a* an; weil nun *a moll* der Ton des Sazes ist, so bekömmet das *a* im Bass keine Ziffer über sich, sondern man nimmt einen reinen Accord dazu: denn der Ton selbst, oder der Grund-Ton, hat allezeit einen reinen Accord. Hiernach folget nun die Septime und grosse Certe des Tones (*gis fis*), und zwar im Heruntergehen; ich meyne aber, daß die Moll-Töne durch die kleine 7 und 6 heruntergingen? Ganz recht; allein der Gang geht nur zur Quinte des Tones, nemlich bis zu *e*, als welcher Gang durch die grosse 7 und 6 geschicht; siehe im andern Theil hievon nach, p. 28, §. 22. und p. 206. 3) Ferner sind diese vier Noten *gis fis gis e* nur eine kleine Variation von *gis e* in halben Tacten, oder von dem Sexten-Griff zu *gis* im ganzen Tact,

Wie der erste Satz unsers Liedes zu beziffern.

Einwurf beantwortet.

Tact, da das *fs* denn nicht anders als eine durchgehende Note anzusehen ist. Wollen wir nun wissen, was *gis* für eine Ziffer haben muß, so lehret uns solches der Discant, welcher  $\bar{e}$  hat, und welches  $\bar{e}$  zu *gis* eine 6 ist, daher muß nun über *gis* eine 6 stehen. Es ist solches auch daraus offenbar, weil *gis* als das Semitonium unterwärts von *a* die 6 über sich haben muß. Zu der andern Bass-Note *fs* wird im Discant das  $\bar{e}$  wieder angeschlagen; weil nun  $\bar{e}$  zu *fs* eine 7 ist, so muß *fs* mit einer 7 bezeichnet werden. Wir haben hier aber eine Septime im Durchgange; siehe den zweyten Theil, pag. 197. §. 11. woran diese kleine 7 im Durchgange zu erkennen, nemlich, wenn die vorhergegangene Note einen Ton höher oder tiefer gewesen, und wenn nach der Note, welche die 7 über sich hat, der Ton einen Grad steigt oder fällt, da denn die 7 im vorigen Griffe gelegen, und im nachfolgenden liegen bleibt, wie allhier aus unserm Satz deutlich zu ersehen; dahero könnte nun nach *fs* eben so gut  $\bar{e}$  als *gis* folgen, und ist das *gis* mit der 6 nur eine Verwechslung der Quinte des Tones (nemlich  $\bar{e}$ ) mit der grossen Terzie. Zu dieser 7 nimmt man nur bloß die Terzie, die aber als eine Nebenziffer nicht nöthig zu bezeichnen ist. Sonsten ist aus Cap. I. bekannt, daß die Sexte des Tones sowol im Herauf- als Heruntergehen wieder eine 6 über sich haben muß; dis geht hier nun aber nicht an, weil im Discant  $\bar{e}$  als die Septime zu *fs* stehet. Cap. II. §. 16. haben wir der 7 auch ihren Sitz über der Secunde und Sexte des Tones gegeben, wie daselbst nachzusehen. Die dritte Note dieses Tactes ist wieder *gis*, welches, aus eben der Ursache als das vorige *gis*, eine 6 über sich haben muß. Die letzte Note dieses Tactes, nemlich  $\bar{e}$ , als quinta modi, hat bekanntermassen Tertiam majorem; weil dis nun eine Tertia major accidentalis ist, (welche das Semitonium unterwärts zu *a moll* ausmachtet) so muß solche Terzie durch ein  $\times$  über  $\bar{e}$  angezeigt werden. Sehen wir nun unsere Discant-Note zu  $\bar{e}$  an, so findet sich daselbst  $\bar{a}$ , als welches eine kleine 7 zu  $\bar{e}$  ist; diese 7 muß nun über die grosse Terzie gesetzt werden, hat also  $\bar{e} \text{ } 7$ , wozu noch die Quinte gehöret, die aber allhier als eine gewöhnliche Nebenziffer nicht darf gezeichnet werden. Hier möchte einer denken, wie kömmt die 7 hier über  $\bar{e}$ , da doch die 7 als eine Dissonanz muß präpariret seyn, welches hier aber nicht zu finden; allein man erinnere sich nur, was von dieser kleinen 7 im andern Theil, pag. 191. §. 7. ist gelehret worden, wie sie auch als eine ungebundene Septime, das ist, ohne Präparation, eintreten darf; das  $\bar{e}$  welches im Discant nachschläget, kan angedeutet Uberschläge und auch nicht angedeutet werden: denn es ist nur ein Uberschlag, (siehe

Septime im Durchgange.

Tertia accidentalis muß jederzeit durch ein \*, b oder h angezeigt werden.

Septima minor darf auch ungebunden erscheinen.

nicht nöthig,  
angezeigt zu  
werden.

l. c. pag. 208.) der auch gar wegbleiben könnte; die Resolution dieser kleinen 7 folget erst bey  $\bar{c}$  im andern Tact: denn die kleine 7 resolviret nicht über, sondern unter sich, wie bekant; ich darf nach der 8 wohl die 7 schlagen, wie wir im vorigen Capitel gesehen haben, allein wenn man bey Liedern findet, daß nach der 7 eine 8 folget, so ist es nur ein Uberschlag, eben als wenn nach der falschen 5 die 6, nach der 8 die 2, und nach der 4 eine 5 im Discant folget; siehe im andern Theil, pag. 204. §. 1. das Lied: Das ist ein theures Wort ic. als worin allerley Arten Uberschläge vorkommen, welche in der neuen Edition dieses Gesang-Buchs von 1771. auch weggelassen worden, die niemals über den Bass durch Ziffern dürfen angedeutet werden. Es ist anjeho unser Zweck nicht, anzudeuten, wie die Griffe einzurichten, sonst könnte man hier sagen, daß die 6 zu  $g$ is müßte verdoppelt werden, und daß der Septimen-Griff zu  $e$  auch noch die 8 bey sich haben könnte; ich sage, damit beschäftigen wir uns anjeho nicht ex professo, weil solches im andern Theil weitläufig genug geschehen ist. Wir gehen dahero weiter; da wir denn im andern Tact unsers Liedes zu  $a$  im Discant  $\bar{c}$  finden;  $a$  ist der Grund-Ton unsers Satzes, und hat dahero einen reinen Accord. Nun folget  $e$ , als die Quinte des Tones, und hat wieder Tertiam majorem accidentalem; der Discant hat  $\bar{h}$ , als die Quinte dieses Accordes; das  $\bar{c}$ , welches dem  $\bar{h}$  angehängt ist, ist zwar die 6 zu  $e$ , wird aber nicht gezeichnet, weil es nur ein blosser Uberschlag ist, den man nicht durch Ziffern über den Bass ausdrückt. Die Schluß-Note dieses Satzes ist nun wieder  $A$ , und der Discant auch  $\bar{a}$ , als die Octave des Grund-Tones, fällt also ein reiner Griff darauf. Dieses wäre nun die Bezifferung des ersten Satzes angezeigt, und gründlich und deutlich erkläret.

Gebrauch ei-  
niger Disso-  
nanz bey  
dem ersten Satz.

§. 5. Wer hier nun zu  $fr$  bey der 7 im Durchgange die 4 dazu nehmen will, dem stehet es frey; wie man denn auch über  $a$  im andern Tact eine 9 anbringen kan, weil sie präpariret im vorigen Griff zu  $e$  schon lieget; ihre Resolution muß aber noch gleich zu demselben  $a$  folgen.

Wie der ande-  
re Satz unsers  
Liedes zu be-  
ziffern.

§. 6. Wir gehen nun zum andern Satze. Dieser ist nun aus  $c$  dur, wie wir schon §. 3. angezeigt haben. Die erste Bass-Note dieses Satzes, nemlich  $a$ , hat wieder einen reinen Accord: erstlich, weil der Discant, welcher  $\bar{c}$  hat, solches nicht hindert; zweytens, weil ein Satz oft in der Ton-Art wieder anfängt, darin der vorige geendiget; kömmt hier also über  $a$  keine Ziffer zu stehen. Bey dem ersten