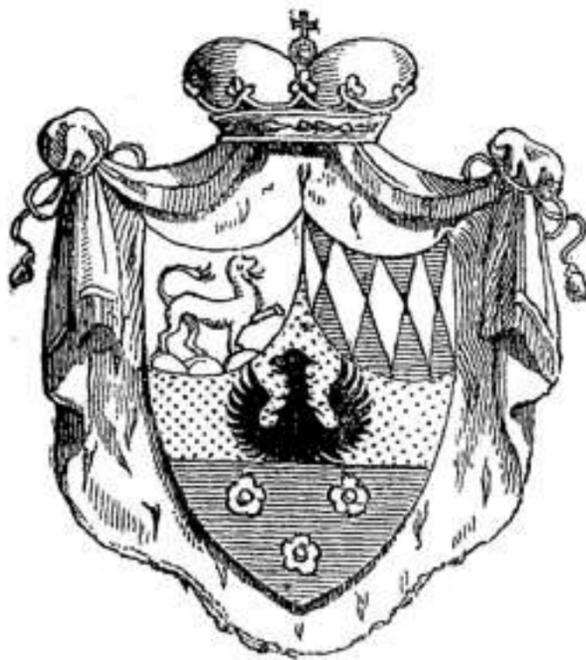


MS. Th. 7235

Fürstl. Löw. Werth. Erdb.
Georg Ludwig'sche



Hofbibliothek,

Fürstlich Löwenstein-
Wertheim-Freudenberg'sche
Bibliothek.

D-159

Johann Sauer
Kudwig, Graf
zu M.

General-Baß

in drey Accorden,

gegründet

in den Regeln der alt- und neuen Autoren,

nebst einem hierauf gebaueten Unterricht:

wie man

aus einer jeden aufgegebenen Tonart, nur mit zwey Mittels-
Accorden, in eine von den drey und zwanzig Tonarten
die man begehret, gelangen kann,

und der

hierauf gegründeten Kunst zu präludiren,
wie auch zu jeder Melodie einen Baß zu setzen,

daß also

durch diese neue und leichte Anleitung, zugleich auch zur Composition
unmittelbar der Weg gebahnet wird

von

Johann Friedrich Daube,

Hochfürstlich-Württembergischen Kammer-Musicus.

Leipzig 1756.

Verlegtß Johann Benjamin André.
Buchhändler in Frankfurt am Mayn.

Handwritten text at the top of the page, including a circular stamp on the right side.

Second line of handwritten text.

Third line of handwritten text.

Fourth line of handwritten text.

Fifth line of handwritten text.

Sixth line of handwritten text.

Seventh line of handwritten text.

BSB
MUNICIPAL

Dem

Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn,

S E R R R

C A R L,

Herzogen zu Württemberg und Teck,

Grafen zu Nömpelgard, Herrn zu Heidenheim und
Jüstingen, ꝛ. ꝛ.

Rittern des goldenen Vlieses, und des löblich-schwäbischen
Kreyses General-Feld-Marschall,
ꝛ. ꝛ.

Meinem gnädigsten Fürsten und Herrn.

THE UNIVERSITY OF THE SOUTH PACIFIC

SCHOOL OF BUSINESS AND MANAGEMENT

DEPARTMENT OF ACCOUNTING

ACCOUNTING 101

ASSIGNMENT 1

2023/2024

Durchlauchtigster Herzog,

Gnädigster Fürst und Herr!

Sow. hochfürstliche Durchlauchtigkeit ge-
ruhen gnädigst, sich ein Buch, welches von
dem Grunde der Musik auf eine neue und
kurze Art handelt, vorlegen zu lassen. Ich habe es
in Höchstderoselben Diensten aufgesetzt.

Dahero bitte ich, dieses geringe und kleine Zei-
chen meiner unterthänigsten Dankbegierde eines gnä-
digen Blickes zu würdigen. Dieses wird meine Be-
mühung noch fernerhin besiedern, mehrere musika-
lische Wahrheiten zu untersuchen, und sie dem Publi-

co nach der Maße meiner geringen Kräfte mitzutheilen, um dadurch die Liebe zu dieser Wissenschaft noch weiter auszubreiten, und mich darinn von Tag zu Tag mehrers zu perfectioniren.

Der Allerhöchste erhalte Ew. hochfürstliche Durchlauchtigkeit bis ins spätesteste Alter in allem höchstbeglückten Wohlsenn.

Ich verharre Zeitlebens in tiefster Unterthänigkeit

Durchlauchtigster Herzog,

Gnädigster Fürst und Herr,

Ew. Hochfürstl. Durchlauchtigkeit.

Stuttgart, den 30 März
1756.

unterthänigster Knecht
Johann Friedrich Daube.



Vorbericht.



aß die praktische Musick, sowohl in der Ausübung auf den Instrumenten, als auch in dem Singen und in der Composition, heutiges Tages zu einer großen Vollkommenheit gelanget sey: hieran wird nur derjenige zweifeln, der ihre erstaunliche Größe noch niemals eingesehen hat. Ja, es giebt viele, die da gar behaupten wollen, als sey die praktische Musick auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit gestiegen.

Der Grund dieser Vollkommenheit besteht in der Kenntniß des General-Basses, und in der Composition. Obgleich einige, auch ohne diese Kenntniß, es in der praktischen Musick weit bringen; so bleiben sie dennoch in der Ungewißheit, eine Manier gehörig anzubringen. Geschieht auch dieses bisweilen: so haben sie es entweder, bey eben dieser Stelle, von andern gehöret, oder aber: ist es von ungefähr gerathen. Gewiß ist's, daß ein solcher das rührende, das feine, das zärtliche, welches doch die Seele der praktischen Musick, nimmermehr mit Gewißheit erhalten wird. Wie nöthig nun die Kenntniß des General-Basses einem Sänger und Instrumentisten ist: so nützlich ist die Theorie einem Componisten. Wie viele sind, die da componiren, und nicht einmal wissen: ob dieser oder jener Satz gegründet, oder nicht ist. Werden sie deshalb befragt;

fragt; so berufen sie sich auf das Zeugniß berühmter Männer: die eben diesen Satz: nicht aber einerley Bewegungs-Grund dazu gehabt haben.

Alle Wissenschaften sollen, so viel nur möglich, ihren hinreichenden Grund haben, worunter die Musick nicht auszuschließen: wenn nur ein jeder, ihn aufzusuchen, sich ließe angelegen seyn. Jetztiger Zeit können wir uns so wenig über den Mangel genugsamen Unterrichts beklagen, als die praktische Musick von so vielen getrieben, und so stark ausgeübet wird. Allein, was den Unterricht in dem General-Basse und in der Composition betrifft ^{a)}; so kann man ihn selten gut haben. Die Ursache möchte diese seyn: Ein jeder, der eine Wissenschaft zu erlernen verlangt, bedienet sich entweder des mündlichen oder des schriftlichen Unterrichts,

a) Beyde sind so genau mit einander verknüpft, daß keine ohne die andere kann gründlich erlernt werden. Was ist der General-Baß anders, als zu der vorgelegten Baßstimme, die gehörigen Harmonien zu greifen, ja gleichsam aus dem Stegreife zu componiren? Ja es ist in gewissen Stücken noch leichter, die ordentlichen Mittelstimmen zu einer Melodie zu componiren, worzu man sich Zeit nehmen und genugsam bedenken kann, als eine unbezifferte Baßstimme (wenn sie auch keine von den schwersten wäre) ohne Hauptfehler accompagniren zu können. Hierzu gehört, neben der praktischen Ausübung auch eine theoretische Kenntniß, daß man wissen: 1) woher die meisten Accorde entspringen. 2) Wohin sie sich lenken lassen. 3) Und wie man aus dem ersten Accorde den darauf folgenden erra-

then solle. Wer den General-Baß durch Consonanzen Accorde erlernen will, wie dieses ein gewisser in seinen herausgegebenen Schriften anweist: der, sage ich, wird hier zu kurz kommen, und nimmermehr, weder zum rechtschaffenen Accompagniren, noch zum tüchtig- und gründlichen Componiren gelangen können. Ein Accompagnist soll neben der Praxis auch die Theorie des General-Basses verstehen, damit er wisse: wie die Regeln der Composition daraus entspringen. Ein gründlicher Componist kann noch eher die Praxis des General-Basses entbehren, wenn er nur die Theorie vollkommen besizet. Doch ist beydes beyssammen noch besser. Die völlige Kenntniß des General-Basses bleibt jederzeit der Grund des darauf zu bauenden melodischen Gebäudes.

richts, das ist: der Bücher. Wegen des mündlichen Unterrichts, muß ich dieses anmerken: daß es sehr schwer hält, einen Lehrmeister zu überkommen, der hierinn eine Gründlichkeit besitzt. Dergleichen Meister sind rar. Und hat man auch das Glück, einen solchen Mann in der Nähe zu haben; so hat dieser oft keine Zeit übrig, oder besitzt die zum Informiren gehörige Geduld nicht, giebt mithin nicht leichtlich Lektion. Bekommt ein Anfänger einen Lehrmeister, der selbst wenig versteht: so ist leicht zu erachten, was der Schüler erlernen kann. Doch kann er sich hierbey noch glücklich schätzen, wenn ihm nur dasjenige, was sein Lehrmeister versteht, deutlich und aufrichtig gezeigt wird. Allein, dieses geschieht auch selten genug: Denn 1) vielen mangelt die Gabe eines deutlichen Vortrages. 2) Andere halten ihren Schüler aus Nutzbegierde auf. 3) Einige verschweigen wohl gar die besten Hauptgründe.

Will nun ein Anfänger aus den Büchern sich Rathsh erhohlen; so wird er fast eben so viele Schwierigkeiten, als bey dem mündlichen Unterrichte finden. Die große Menge Schriften, die von der Musik handeln, und vom Anfange der Wiederaufrichtung der Musik, bis zu den Zeiten des unvergleichlichen Mathefons, und einiger ändern, das ist: ungefähr nach dem Anfange des 16 ten bis zu Ende des 17ten Jahrhunderts, heraus gekommen sind, ^{b)} enthalten mehrens

b) Es ist hier nicht die Meynung, In Deutschland, England und Frank- als wenn die Musik wäre liegen geblie- reich, stunden nach und nach, vortreff- ben. Nein: sondern ich will nur so liche Meister auf; wie denn gleich An- viel sagen, daß nach dem Anfange des fangs des 17ten Jahrhunderts, Ludo- 16ten Jahrhunderts, viele Männer von vicus Viadana den General-Baß erfand, der Musik geschrieben haben, indem die- wodurch die Harmonie sehr verstärkt se Wissenschaft in Italien, durch die Auf- wurde. Unter die Zahl großer Männer kunst der Oper, sehr stark getrieben wurde. gehörten: Wallis, Meibom, Lulli,

mehrentheils, eine ungeheure Menge Observationen, (welche sie Regeln nannten) desgleichen, von der Folge der

Cons

Prinz, Rosenmüller, Werkmeister, Ruhnan, Krieger, und andere mehr, wie solche in dem Waltherschen Wörterbuche aufgezeichnet sind.

Daß die Musik von Urbeginn der Welt, ja so zu reden, vor ihrer Er-schaffung vorhanden war: nach jenem göttlichen Ausspruche; wo warest du; da mich die Morgensterne miteinander lobeten, und jauchzeten alle Kinder Gottes? Hiob am 38. Cap. 7. vers; wird wohl nicht geläugnet werden können. Nur mit dem Unterschiede: daß Anfangs die Vocal-Musik einzig und allein, die Beschäftigung unserer ersten Eltern war, welche durch den Gesang der Vögel, noch mehr dazu angefeuert wurden. Zudem, was sollten sie anders anfangen und vornehmen, als ihren Schöpfer mit erhabener Stimme zu loben und zu preisen. Hieraus erhellet die treffliche Abkunft der Musik, und ihr, mit der Theologie, gleicher Vorzug vor allen Künsten und Wissenschaften. Welche Wissenschaft hat dieses Alter aufzuweisen? Sind nicht alle übrige erst durch den Sündenfall entsprossen, und haben sie nicht durch den Nachspruch: im Schweiß deines Angesichts sollt du dein Brodt essen, 2c. 2c. ihr Daseyn erhalten? Adam hat auch von seiner im Paradiese genossenen Herrlichkeit nichts dürfen mitnehmen, als das Sin-

gen, Loben und Danken. Daher wird auch das Musciren ewig währen. Wenn alle Künste und Wissenschaften hier mit dieser Welt vergehen; so wird jene mit eindringen, um wiederum daselbst die erste und vornehmste Beschäftigung zu seyn. Nun nach dem Sündenfalle, da die Menschen anfiengen, sich der Arbeit zu unterwerfen; worinn bestunden ihre Feyerstunden? im Singen und Spielen: wodurch sie vermittelst Hülfleistung der Natur, nach und nach allerley Instrumente erfanden. Wie denn, zum Exempel: dadurch die Ausstoßung und Pressung der Luft, das Pfeifen unterschiedlich gehört wurde; sie darauf Achtung gaben, und endlich hohle Röhren nahmen, und darein bliesen. Eine Wissenschaft bote der andern die Hand, da auch durch den Gebrauch des Eisens, Kupfers, 2c. 2c. die stark tönende und bey dem israelitischen Gottesdienste gebräuchlichen Instrumente gar leicht konnten erfunden werden. Und da man besagte Metallen auf Holz gefüget, wurden endlich die besayteten Instrumente her-vor gebracht. Wie prächtig der musikalische Gottesdienst, vor und bey Salomons Zeiten war, kann in Semlers Antiquitäten der heiligen Schrift ersehen werden. Die Aegyptier, und nach ihnen die Griechen, waren diejenigen, die sich ließen angelegen seyn, die Musik in großen Ehren zu halten. Wie denn

den

Consonanzen, wovon man in dem dritten Hauptstücke: von den Consonanzen insgemein, des vollkommenen Capellmeisters,

h 2

Denn insonderheit unter den Griechen keiner vor einen Weisen passiren konnte, der nicht auch eine musikalische Kenntniß besaß. Pythagoras und Plato haben sie, die größte Weisheit (Inbegriff aller Wissenschaften), ja sogar eine göttliche Kunst genennet. Der ernsthafte Socrates hat die Musik noch in seinem hohen Alter erlernt. Die klügsten Weltweisen hielten davor: die ganze Welt bestünde in der Harmonie, und die Himmel verursachten durch ihre Bewegung eine Harmonie. Desgleichen, daß unsere Seele und unsere Körper daraus gebildet wäre; „dahero auch die Kräfte der Seelen, durch die Musik erweckt, und aufgemuntert würden.“ Plato und Aristoteles haben unter andern gelehret: „derjenige, der mit Verstand, Wiß und Tugend begabet wäre, könne nicht anders, als er müsse auch ein Freund der Musik seyn.“ Der beliebte Plutarchus schreibt: „ein Mensch, der von seiner Kindheit an, die wahre Musik erlernet, so, wie man sie der Jugend lehren solle, muß nothwendig einen Geschnack vor das Gute, und folglich einen Abscheu vor dem Bösen haben: selbst in den Sachen, die nicht zur Musik gehören; er wird sich niemals durch eine Niederträchtigkeit verunehren. Er wird seinem Vaterlande nützlich seyn, und in seiner Aufführung zu Hause regelmäßig handeln. Alle seine Handlungen, alle seine Worte werden abgemessen seyn, und bey allen Umständen der Zeiten und der Orter, den Character der Wohlständigkeit, der Mäßigung und der Ordnung zeigen.“ Dahero hatte auch der weise Gesetzgeber Lycurgus, die Musik zu lehren, anbefohlen. Die streitbaren Lacedamonier und Cretenser, haben sich schon musikalischer Instrumenten bey ihren Kriegen bedienet. Selbst Achilles der streitbarste Held seiner Zeit, hat die Musik erlernt. Ein gleiches haben die berühmtesten Helden unter den Griechen und Römern gethan. Diejenigen Griechen, die in den nachfolgenden Zeiten von der Musik geschrieben, waren: Aristoxenus, der drey Bücher von der Harmonie hinterließ; Aristoteles, Euklides, Nikomachus, Alypius, Gaudentius, Badius, Aristides, Claudius Ptolomäus, Plutarchus, Porphyrius, Bryennius, und andere mehr. Von den Griechen wurde diese Wissenschaft nach Rom gebracht, wie denn der römische Rathsherr Boethius auch einen Tractat von der Musik geschrieben. Zu Rom wurden die Festtage der Götter größtentheils durch singen und spielen zugebracht. Die Musik brachte die römischen Schauspiele in ein weit größers Ansehen, als sie vorher hatten. Sie machte sich endlich so beliebt, daß auch die Kaiser sich damit beschäftigen wollten. Bey dem heranwach-

meisters, mehrere Nachricht findet. Nun ist bey diesem Uebel nicht allein dieses schon ein großes, daß ein Anfänger eine Menge überflüssige Regeln erlernen muß; sondern, das schlimmste kommt hinzu: daß ein Schriftsteller einen Theil Regeln lobet, die der andere verwirft, woben NB selten eine andere Ursache angezeigt wird, als: dieses ist gut, jenes aber böß, und zuweilen wird eine unharmonische Verhältniß angeführet. Mit den Dissonanzen und übrigen Theilen der Harmonie, hatte es fast einerley Bewandniß. Nun ist zwar an dem, und wird von keinem, der nur die mindeste Kenntniß der musikalischen Theorie besitzt, gezeugnet werden: daß seit der Zeit, Mattheson, Heinichen, Fux und einige Neuere, so vortreffliche Werke herausgegeben haben, man mithin gegenwärtigen Tractat mit recht vor überflüssig halten könne: allein, wenn man erwäget, zu welcher Zeit, bemeldte große Männer ihre Bücher geschrieben; so wird man finden, daß damals nicht allein die obengedachten häufigen Regeln, sondern noch dazu, der beständige Gebrauch der Contrepunkten, und Verabsäumung der natürlichen Melodie im Schwange war. Das ut, re, mi, fa, &c. &c. kann man auch hierunter zählen, das da, in der Composition und Aufführung, sowohl im singen als spielen, viele unnütze Schwürigkeit und Weitläufigkeit verursachte &c. &c. Wenn nun dieses so berühmte musikalische Kleeblatt nur allein durch ihre Schriften, allen diesen hier bemeldten Unrath, ausgetilget hätten: was wäre

re

wachsenden Christenthume, wurde sie mi &c. &c., und verursachte dadurch, von dem heiligen Gregorius in der Kirche eingeführet, welches nachgehends von allen Päbsten ist bestätigt worden. Etwas besonders ist, Bon Rom aus machte sie sich in andern Ländern bekannt. Im IIten Jahrhundert erfand Guido Aretinus das ut, re,

daß die musikalischen Stücke der Kirche kommenschaft deutlicher konnten aufbehalten werden. daß die Musik mit der Religion jederzeit angenommen hat.

re dieses vor eine Arbeit gewesen? Man findet, daß es auch den größten Theil ihrer ohnehin großen Werken ausmacht. Was sie noch hinzu gefügt haben, besteht in der Ausweichung der Tonarten. Vom Recitativo. Von dem zierlichen Accompagniren. Von der Melodie &c. &c. wovon Mattheson bekanntermaßen der erste war, der uns einige Regeln von der Melodie vorschrieb. Hiervon haben uns die Alten nichts hinterlassen.

Dieses wäre nun überhaupt eine kurze Beschreibung, von der mühsamen Arbeit dieser vortrefflichen Männer. Nun will ich aber auch kürzlich anzeigen, was ein jeder, insonderheit zu dieser Verbesserung, beigetragen hat. Vor das erste: so war es höchst nöthig, die überhäuftten Regeln, in der Composition zu vermindern. Diese Arbeit hat insbesondere der Capellmeister Fux mit seinen vier Regeln, und Heinichen, Gasparini und Rameau, durch Entdeckung der natürlichen Fortschreitung der Tonarten, verrichtet. Wobey merkwürdig, daß diese drey Männer auf einerley Gedanken geriethen, so, daß jeder glaubte, er wäre der erste, der solche erfunden hätte. Das ut, re, mi, fa &c. wie auch den überflüssigen Gebrauch der Contrepunkten zu vertreiben, haben Heinichen und Mattheson keinen Fleiß gespart. Wem hat man die Regeln der Melodie, des Recitativos, eine genaue Beschreibung der musikalischen Satzarten, und viele andere hieher gehörige Dinge zu verdanken, als dem unermüdeten Mattheson? c). Wer hat die

b 3

thea-

c) Man sollte bey den Freunden der de geliefert worden. Auch der Reich Musik billig fragen; wer hat es weiter und die Eigenliebe werden ihm heimlich in der Theorie gebracht, als der arbeit- chen Dank wissen. Sind schon einige same Mattheson? Dieser ist's, aus dessen Sachen darunter, die noch zu verbesserbarere Feder, schon ein halbes fern wären; so ist er ja ein Mensch. Jahrhundert die schönsten musikalischen Hierher gehören seine ehemals geführte Schriften geflossen, und uns in die Hän- heisende Redensarten. Das Gute ist

unver-

theatralische Auflösung der Dissonanzen, die Verwandtschaft der Tonarten, und ihre Ausweichungen wohl besser gezeigt, als der stets berühmte Heinichen? Dieses alles sind genugsame Proben ihres unermüdeten Fleißes. Nun wird vermuthlich sich niemand finden, der es diesen berühmten Männern übel nehmen wird, wenn sie alle diese Dinge, und noch andere, nicht mit aller Deutlichkeit ausgeführt haben.

Ein jeder, der nur einige Einsicht in die Wissenschaften hat, wird mir eingestehen, daß derjenige, der nach einem andern Schriftsteller lebt, mit leichter Mühe diese Arbeit verbessern könne: in gegenwärtigen Tractat ist nun dieses, wie ich hoffe, geschehen. Denn erstlich haben die drei Accorde ihren Ursprung aus der natürlichen Fortschreitung der Tonarten genommen, die von obigen Männern ist beschrieben worden. Nur mit diesem Unterschiede: daß ich über den 5ten Accord anstatt der 8, die 7 gesetzt habe. Die Ursache dieser Veränderung wird im dritten Capitel angezeigt. Zweitens: durch diese Veränderung geschieht es, daß die meisten Dissonanzen nebst ihren Auflösungen aus diesen drei Haupt-Accorden entspringen, woran vor mir schwerlich jemand gedacht hat.

Daß nun hierdurch nicht allein, die gehörige Harmonie aller im Bass zu stehender Intervallen, und die natürliche Fortschreitung der Tonarten ungleich leichter, als nach der bekannten Art zu erlernen; wie auch der Gebrauch deutlicher vorgetragen wird, hieran wird nach genauer Einsicht niemand zweifeln. Man bedenke nur: wie viele sonst nöthige Regeln zu Erlernung des General-Basses, und

unverbesserlich. Dieses verdient imden und groben Verächter der Musik, die merwährendes Lob, jenes aber Entschuldigung. Ich wünsche ihm noch langes Leben, damit die unordentlich-denken-

Wirkung seiner kräftigen Panacee noch fernerhin verspüren möchten.

und der Composition gehören: Die aber alle hier zusammen gezogen, und in drey Hauptregeln oder Accorde gebracht worden.

Ferner habe ich alle außerordentliche Auflösungen hier angemerket, die vorhin vielen Organisten unbekannt waren. Ich habe auch bewiesen, daß alle gebräuchliche Intervallen, in einer jeden Tonart anzutreffen sind. Wie auch, daß die mit * oder 6 bezeichnete Intervallen nach ihrer Tonart betrachtet werden müssen. Die einem Organisten so nöthige Kenntniß: wie man aus einer Tonart, mit sehr wenig vermittelnden Accorden, auch in die allerentfernteste Tonart gelangen könne: war meines Wissens bishero, wenigstens nach ihrem ganzen, nur einigen großen Meistern bekannt, die aber diese besondere Ausweichung- und Verwechselungen nicht offenbaren wollten.

Die Tabellen geben auch genugsame Anleitung, wie man Präludien ansetzen solle. Und wie die Veränderung einer jeden Stimme anzustellen. Wie oft ein jedes Präludium sich natürlich verändern lasse. Alle Tabellen beziehen sich gleichfalls auf die drey Haupt-Accorde.

Eins habe ich noch zu erinnern, daß ich hier und da, einige sehr nöthige Anmerkungen wiederhohlet, die aber jedesmal mit zu eben derselben Sache gehörten. Es ist daher mit guten Vorbedachte geschehen. Ein Anfänger besitzt oft die gehörige Geduld nicht, ein Buch mit großer Aufmerksamkeit so zu lesen, daß ihm, bey verschiedenen Vorfällen, dasjenige wiederum beygehet, was er vorher gelesen, und auch mit diesem oder jenen Vorfall verwandt ist. Es fehlet ihm oftmals an der Beurtheilungskraft, daß er nicht weiß: ob dieses mit dem vorhergehenden genau verbunden ist, oder nicht. Hauptanmerkungen können niemals zu viel gesagt werden. Wie oft geschieht, daß man eine merkwürdige Stelle in einem Buche antrifft, die, weil man nicht

nicht sogar darauf Acht gehabt, bey der Fortlesung wieder aus dem Gedächtniß kommt, wo sie doch zu mehrerer und besserer Verständniß der übrigen Meynung dienen könnte. Daher hat mancher Leser sehr geringen Nutzen, insonderheit bey Durchlesung eines sehr weitläufigen Werks, wenn das Gute durch so viele, und oftmals unnütze Nebendinge solchergestalt umgeben ist, daß, bis dieses durchgelesen, das nützliche jederzeit unterdrückt und vergessen werden muß. Das beste in dergleichen Fällen ist: daß man sich diejenige gute Stelle heraus schreibt, sie sodenn bey der Fortlesung vor sich hinleget, und jedesmal, die Vergleichung mit einer andern etwas ähnlichen Stelle anstellt. Wie viele Schriftsteller sind, die das allerbeste, oder so zu reden, den Schlüssel zum ganzen Werke nur einmal anführen, welches ohne recht besondere Aufmerksamkeit gar leicht wiederum vergessen wird; wo man sich nicht obigen Mittels bedienet. Viele haben dieses bey Durchlesung musikalischer Schriften erfahren, wo ohnehin, die gar zu große Weitläufigkeit verdrießlich, sowohl vor denjenigen, der sie zu seinem Vergnügen liest, als vor diejenigen, die einmal gedenken, ihr Brodt damit zu gewinnen: diese werden oftmals dadurch abgeschreckt, daß sie sich lieber mit einer elenden Anweisung behelfen wollen, als den Grund aus den Büchern zu suchen, wie dieses die tägliche Erfahrung bekräftiget.

Ich habe mich bey Verfertigung dieses Tractats so viel möglich der Kürze bedienet, und doch um der ganz Unwissenden Willen nicht vermeiden können, daß nicht zuweilen einige Beschreibung etwas weitläufig gerathen ist, nur um dem größten Haufen rechtschaffen zu dienen. Wenn ich diesen Endzweck erreiche, so ist mein Bemühen genugsam belohnet. Eine Wissenschaft, die solche Vorzüge hat, dergleichen die Musik nach ihrem ganzen besitzt, verdienet wohl, daß man sie sucht, jedermann deutlich und gefällig

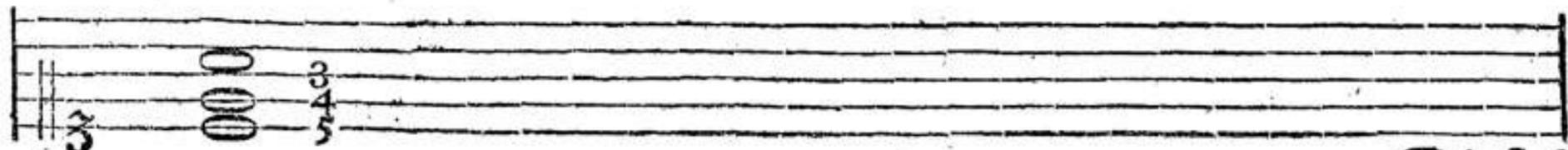
zu machen. Wollte man auch einwenden: es wäre nichts daran gelegen, ob die Musik so gar bekannt und beliebt wäre; oder nicht, indem sie zu Verbesserung eines Staats oder zum gemeinen Besten nichts betrüge; der so denkt, dem rathe ich, daß er vorher eine genaue Einsicht nehmen wolle, so wird er besser denken. Ich weiß wohl, daß ein großer Mißbrauch bey der Musik täglich entstehet, wodurch der gute Endzweck gehindert wird: allein, ich frage auch, welche Wissenschaft ist nicht dem Mißbrauche unterworfen? Es möchte aber mancher nicht wissen, worin denn der Nutzen der Musik bestehe: dem will ich kürzlich melden, der Nutzen bestehet darinn: erstlich, da ihr Ursprung himmlisch; so sucht sie auch nicht den Körper, sondern den Geist zu vergnügen, und diesen so zu leiten, daß er zu seinem Ursprung zurück denken könne. Dabey sollten wir uns glücklich schätzen, daß wir etwas so Gott wohlgefälliges besitzen, was die Engel selbst treiben; und kann eine schöne Kirchen-Musik mit Recht ein Lob- und Dankopfer genennet werden. Will auch der Mensch an diesen wahren Endzweck der Musik nicht gedenken, nun, so macht sie ihn doch munter und aufgeräumt, und ist ihm nach vorhergehabten Verdruß und Arbeit, ja auch bey einer Melancholie nichts angenehmers als eine süße Harmonie.

Wie viele Menschen sind nicht allein von der Melancholie, sondern auch von andern Krankheiten bloß durch die geistige Uebereinstimmung der Harmonie und der Seelen curiret worden, wie hiervon sowohl die heilige Schrift, als auch die weltlichen Scribenten des Alterthums vieles melden, und liegt nur heutiges Tages daran, daß anstatt der Uneinigkeits und Mißgunst die Eintracht und Liebe regierte; damit die Wirkung der Harmonie in die menschlichen Körper noch weiter könnte untersucht werden: an welcher Wirkung doch nicht zu zweifeln wäre, da wir ja wissen, daß alle

Körper der ganzen Welt bloß harmonisch erschaffen worden, und der menschliche Körper die größte Uebereinstimmung mit der harmonischen Proportion besitzt. Warum sollten die mit der größten Ordnung begabten Proportionen der Musik, nicht auch die unordentlichen Geister eines Kranken wieder in eine Ordnung und Harmonie bringen können? wenn nur diese so hohe Wissenschaft nicht mißbraucht würde. Wäre nun dieser Nutzen nicht groß genug? Hierher gehört auch noch dieser: daß die Musik großen Herrn nach gehabter Regierungslast wieder zu ihrem Vergnügen und Aufmunterung diene. Im gemeinen Wesen, sage man mir; welche Lust ist unschuldiger, als die Anhörung einer schönen Musik? wie viele werden hierbey von anderer bösen Gesellschaft und Unordnung abgehalten? Im Felde bey Anordnung einer Schlacht, muß nicht der kriegerische Hall der Trompeten und anderer Instrumenten zur Aufmunterung dienen? Eine Weise, die von den ältesten Zeiten her ist vor gut befunden worden. Daß auch die Musik eine genaue Uebereinstimmung mit der Poesie, Baukunst, Malerey, Chymie und andern Wissenschaften habe, ist Theils schon im Alterthume bekannt gewesen, Theils zu unsern Zeiten bewiesen worden. Wie mir dann ohnlängst ein Schreiben aus Italien eingehändiget wurde, welches um seines Inhalts willen wohl verdienet, hieher gesetzt zu werden; als:

Endlich habe ich das Vergnügen, aus Dero Werthen zu ersehen, daß Sie einen Verleger zu deren Werke gefunden haben, worzu ich Ihnen gratulire. Bey dieser Gelegenheit will ich ihnen etwas melden, woran sie vielleicht noch niemals gedacht haben: nämlich, daß die musikalischen Proportionen, auch die besten und schönsten in der Baukunst seyn, wie auch mit der Proportion des menschlichen Körpers übereinstimmen. Daß diese Sache gegründet, und bereits den Alten bekannt gewesen, kann aus dem Vitru-

Vitruvio, Pomazo, und aus der Vorrede des Bignola bewiesen werden; ja gar in neuern Zeiten gabe Duward einen Tractat heraus, betitelt: Application des Proportions de la Musique a l'Architecture. Allein, alle diese Schriftsteller haben sehr dunkel geschrieben, dabey den besten Vortheil verschwiegen, der darinn bestehet: daß erstlich: eben sowohl Accorde bey den Maassen, als bey den Klängen in der Musik, anzutreffen sind. Der ganze Unterschied bestehet darinn: daß in der Musik Klänge gehöret, und in der Baukunst verschiedene Größen gesehen werden. Wie auch, daß man in der Musik verschiedene Harmonien in einem Stücke antrifft, die aber bey einem Gebäude nicht seyn können, sondern da kann nur ein, höchstens zwey Accorde angebracht werden. In der Musik kann auch eine Melodie gehöret werden, die keine Harmonie mit sich führet: hier aber muß beständige Harmonie seyn. Zwentens: werden bey Aufzeichnung oder Abmessung eines Gebäudes jederzeit drey, höchstens vier Maassen zum Grunde genommen: diese, wenn sie nach Art der 8 en, über sich und unter sich verdoppliret werden; so können gar leicht etliche hundert Größen entspringen. Was sind nun die drey Größen anders, als die Accorde der Consonanzen, und die vier Größen die Accorde der Dissonanzen. Es ist zwar dieses schon genug, allein ich will noch einige besondere Dinge von dieser Sache anführen: das bekannte Problema, dafür hundert Ochsen geopfert wurden, bestehet darinn: daß, wenn bey einem Δ , die Basis vier Theile, die andere Seite drey Theile, die Hypothenusa fünf Theile hat, sie einen accuraten rechtwinklichten Triangel formiren. Setzen wir 5, sey ut, so wird 4 mi, und 3 la: wäre nun dieses A; so machte der Triangel in seinem Maassen den Accord $\frac{3}{4}$ in Noten aus, als:



Dieses macht die Sache sehr wahrscheinlich, daß die alten Griechen und Römer sich dieser Art zu messen bedienet, und daher aus einer Klauen eines Löwen, den ganzen Löwen haben aufzeichnen können, wovon das Sprichwort: *ex ungue leonem*, entstanden.

Derjenige, dem man alle diese Erklärungen zu verdanken hat, ist ein sehr geschickter schon 76 jähriger Mann, und ein berühmter Baumeister in Rom, Namens Derizet, ein Schüler des weltberühmten Desgode, der dieses System aus den alten Schriften, und andern gemachten Observationen vor einigen Jahren wieder entdeckt, und nach selbigen zwey Kirchen in Rom erbauet hat, die sehr wohl in das Gesicht fallen. Nichts ist zu bedauern, als daß dieser geschickte Mann schon sehr bey Jahren, und überdieses von einem undeutlichen Vortrage ist: daher wohl schlechte Hoffnung vorhanden, daß sein Tractat, den er kaum angefangen, noch zu Stande kommen wird. Ich bin &c.

Hieraus siehet man, daß auch Gebäude nach den musikalischen Proportionen bereits sind aufgeführt worden, und zwar zu unsern Zeiten, die vermuthlich von allen Kennern gelobet werden. Es ist nicht unbekannt, daß die harmonische Bauart schon in den ältesten Zeiten anbefohlen wurde, wie denn die Arche Noa, die Bundeslade, der Gnadenstuhl, die Hütte des Stifts, der Tempel Salomonis und andere mehr nach den musikalischen Proportionen, sowohl nach der Länge, Weite als Höhe sind aufgerichtet worden. Bey der Uebereinstimmung der Natur und ihrer geist- und körperlichen Dingen erkennet man, wie der Schöpfer alles in Zahl, Maas und Gewichte gesetzt und angeordnet habe: denn die Zahlen geben die rechte Maas der Klänge, und das Gewicht ist die wahre Stärke des Klanges. Ich könnte allhier noch vieles anführen von der Ueber-

Uebereinstimmung der Musik mit andern Wissenschaften, weil es aber nicht zu meinem Vorhaben gereicht, zum Theil aber auch von andern bereits vorgetragen worden; so lasse ich es unterwegen, und will nur noch so viel von diesem Tractate sagen, daß, wenn ja etwas darinnen, so nicht nach dem Geschmacke des Lesers eingerichtet wäre; (wie denn allen zu gefallen, unter die unmöglichen Dinge gehöret) so bedenke er, daß ich nur den Anfängern zu Gefallen geschrieben habe, mit nichten aber Kennern: wenn diese bey ihrer Weise bleiben, so bin ich auch zufrieden, doch möchte der zweyte Theil vielleicht dasjenige ersetzen, was nach ihrer Meynung dem ersten Theile abgeht: in welchem die Composition nach ihrem Ganzen solle betrachtet und abgehandelt werden. Worinnen ich durchgehends zu beweisen suche: daß die drey Accorde der Grund der ganzen Composition sind. Derjenige, der diese Abhandlung mit Bedacht gelesen, wird jener Meynung leichtlich beypflichten. Wenn man einmal die Abkunft aller möglichen Accorde und ihre Folgen weiß; so fällt es nicht schwer, mit diesen Steinen ein Gebäude aufzuführen (nach vorhergehenden Inhalt). Sollten auch noch einige Accorde vorhanden seyn, die nicht in den drey Accorden, und in ihren Umwendungen zu finden wären; so sind sie unter dieser Regel begriffen: sobald ein- oder zwey Töne in den Oberstimmen gebunden werden, so verliert der gebundene Theil seine eigene untere Harmonie, und überkömmt an deren statt diejenige Harmonie des nachfolgenden Tons: oder der gebundene Theil wird sodenn, als ein durchgehender Ton betrachtet. Diese Regel erstreckt sich auch auf die Bassstimme; wenn hierinn ein Ton liegen gelassen wird; so können die Oberstimmen fortgehen, und diejenige Harmonie annehmen, die eigentlich zu der nachfolgenden Grund- oder Bass-Note gehöret. Ich habe diese Haupt-Regel aus

Den künstlichsten Werken herausgezogen. Ihr Vortheil ist sehr groß und von ungemeinen Nutzen. Wie sie denn in der Composition, sonderlich aber bey allen Fugen Gattungen: bey dem Contrepuncte 2c. 2c. sehr wichtige Dienste leistet, wovon künftig ein mehrers.

Ich beklage, daß dieser Vorbericht etwas weitläufiger gerathen, als ich Willens war. Die verschiedene Materien hielten mich länger auf, als ich gedachte, ungeachtet ich, mich aller Kürze zu bedienen, gesucht: da doch eine solche Materie wohl verdienet, rechtschaffen ausgeführt zu werden, welches aber vielleicht in den künftigen Theilen geschehen dürfte.

Schließlich befehle ich mich dem geneigten Leser, und erwarte dessen vernünftiges Urtheil, überlasse aber den Ausspruch denenjenigen, die eine wahre Einsicht in die Theorie und Praxis der Musik besitzen. Diese allein erkenne ich vor meine Richter, und weis, daß sie nach der Wahrheit und Billigkeit zu urtheilen, vermögend sind. Geschrieben in Stuttgard, den 28ten December, 1754.



Inhalt

aller Capitel und Abhandlungen.

Das erste Capitel.

Von den Intervallen

1

Das zweite Capitel.

Von Con- und Dissonanzen, und woher letztere entspringen

7

Das dritte Capitel.

Von den drey Haupt-Accorden, und wie vielerley Neben-Accorde daraus entspringen

14

Das vierte Capitel.

Woher alle die übrigen Signaturen oder Accorde kommen

26

Das fünfte Capitel.

Auf wie vielerley Art man aus einem Tone in den andern gelangen könne

39

Das sechste Capitel.

Von den gemeinen Auflösungen

49

Das siebende Capitel.

Von ungemeinen oder fremden Auflösungen

67

Das achte Capitel.

Auf wie vielerley Art ein Dissonanz-Accord aufzulösen sey

80

Das

Inhalt.

Das neunte Capitel.

Von den Intervallen überhaupt. Vorzeichnung und Verwandtschaft der Tonarten	99
Tabellen zum Präludiren.	100

Das zehende Capitel.

Von dem Gebrauche und Nutzen der Tabellen	184
---	-----

Das eilfte Capitel.

Vom Accompagniren	195
-------------------	-----

Das zwölfte Capitel.

Einige nöthige Erinnerungen, zu Erlernung des General-Basses	206
--	-----





Das I. Capitel. Von den Intervallen.

§. I.



Die Intervallen auf mathematische Lehrart vorzutragen, und dasjenige zu wiederholen, was bereits viele vor mir abgehandelt, und ziemlich deutlich aufgekläret haben, ^{a)} wäre eine vergebliche Arbeit. Noch vielweniger geht meine Absicht dahin, bloß die Zahl musikalischer Schriften zu vermehren, und nach vieler Gewohnheit, aus zehnt Büchern verschiedener Schriftsteller, das eilfte herauszuziehen, solches sodenn mit der ohnedem unnöthigen Weitläufigkeit auszuschnücken, und es den Freunden der Musik als mein eigen Werk anzupreisen. Mein Vorhaben bestehet darinn: die bey dem heutigen Geschmacke vorkommende Intervallen genau zu bemerken, ihre besondere Stelle und Nutzen anzuzeigen, ihren Unterschied zu erklären, und hernach zu beweisen, wie eines aus dem andern seinen Ursprung nimmt.

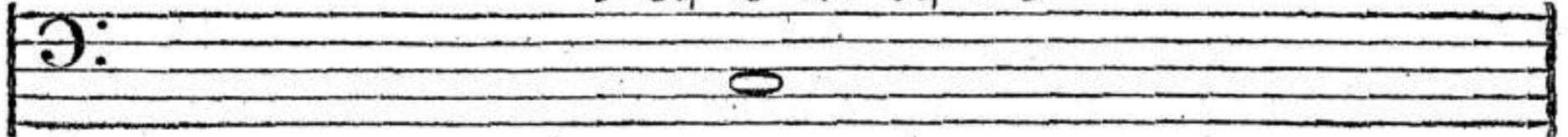
a) Man sehe nach, was Fur, Matheson, Genichen, Werkmeister, Prinz, Mizler, Spieß, und andere mehr davon geschrieben haben. Allwo diese Materie genug abgehandelt worden; mithin habe ich, wie billig, vor überflüssig gehalten, sie wieder hier zu berühren.

§. 2.

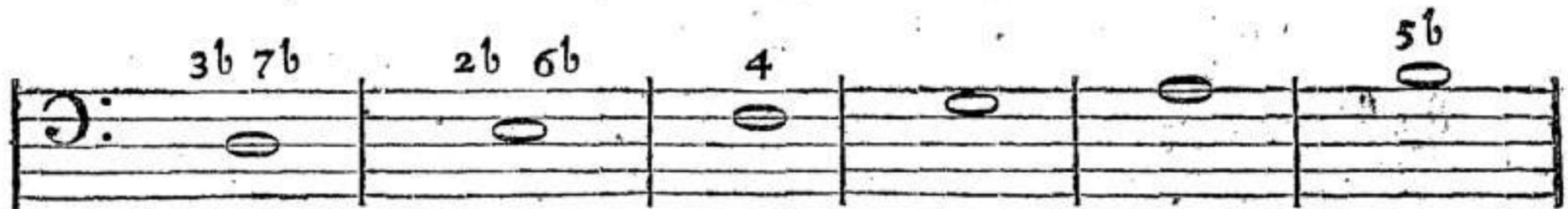
Die Intervallen theile ich in gewöhnliche und ungewöhnliche: b) Jener sind sieben in einer jeden harten Tonart. Dieses aber ist zu verstehen, wenn der Grund- oder Endigungston im Bass liegen bleibt. Verändert sich dieser, so entspringen noch mehrere. Folgende Tabelle beweiset dieses:

Erster Fall, wenn der Grundton im Basse liegen bleibt.

5 3 \sharp 6 4 \flat 7 \sharp 2 9



Zweyter Fall, wenn sich der Grundton verändert.



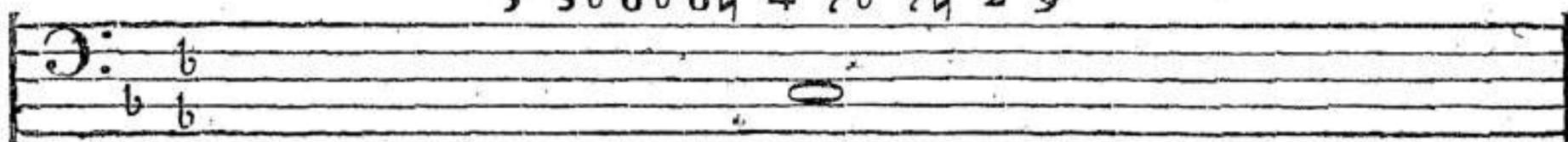
Hier findet man, daß auf dem liegenden Grundtone C, sieben verschiedene Intervallen nach ihrer Stang-Ordnung eintreten, worunter die große durch ein \sharp , die kleine hingegen durch beygefügetes \flat bezeichnet sind. Bey Veränderung dieses Grundtons C in D entspringen zwey andere Intervallen, nemlich die kleine 3 und 7. In Versetzung des Basses in E entstehen die kleine 2 und 6. Kommt der Bass auf der 4 der C Tonart zu stehen; so findet man die große 4. Bey der Uberspringung des Basses in die 5 und 6, nemlich in G und A, wird man kein neues Intervall gewahr. Da hingegen, wenn der Bass die 7 des Tons C ist; so läßt sich die so beliebte kleine 5 erblicken. Hieraus erhellet 1) daß, so oft sich der Bass- oder Grundton von seinem Orte beweget, sich auch einige andere Intervallen einfänden, ohne, daß sich die Tonart in eine andere begiebet. 2) Daß in einer jeden harten Tonart die große und kleine 5, die große und kleine 3, 6 \sharp 6 \flat , 4 \sharp 4 \flat , 7 \sharp 7 \flat , 9 \sharp 9 \flat , 2 \sharp 2 \flat befindlich sind, die bloß durch die Veränderung des Basses entspringen. 3) Daß der Alten ihre 12 Kirchen-Tonarten in nichts anders, als in diesen allhier bemeldten Intervallen bestunden. Eine jede Tonart derselben gründete sich bloß auf die Bass-Ver-

Versehung der Tonart C. c) Wenn zum Exempel, das Stück in C anfing, so hielt es auch in eben diesem Ton aus, ohne weitere Zufügung von * oder b. Das H wurde hievon ausgeschlossen, dieweil in seinem Accorde keine vollkommene 5, sondern die kleine angetroffen wird. Diese 12 Tonarten waren demnach nichts anders, als unser heutiges C dur, und war der Unterschied einer jeden dieser: Nachdem sich die in C dur befindliche zwey halbe Töne, nemlich E F, und H C, durch Veränderung des Grundtons von ihrem Orte mit fortbewegten, und einen andern Platz einnahmen. Zum Exempel: sieng das Stück in F an; so kam der halbe Ton auf der 4 H C, und auf der 7 E F zu stehen ic.

Ich muß abbrechen, und nachdem ich zur Gnüge aller gewöhnlichen Intervallen in der harten Tonart gedacht habe, auch etwas davon in der weichen Tonart anmerken. Es befinden sich in einer jeden weichen Tonart 9 gewöhnliche Intervallen, als: die 5, 3, 6 b, 6 k, 4, 7 b, 7 k, 2, 9, darunter sind zufällige: d) die 6 k und 7 b. Nachdem sich nun der Grundton verändert, so können, wie bey der harten Tonart, noch einige andere Intervallen hinzugefügt werden: wie aus folgender Tabelle zu ersehen:

Erster Fall, wenn der Grundton liegen bleibt.

5 3 b 6 b 6 k 4 7 b 7 k 2 9

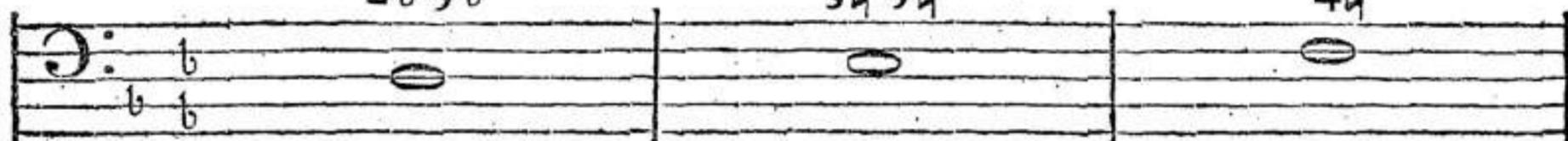


Zweyter Fall, wenn er sich verändert.

2 b 5 b

3 k 5 k

4 k



In dieser Tabelle sind abermals alle große und kleine Intervallen, wovon einige durch Veränderung des Basses erzeugt werden. Sie kommen bey heutigem Geschmacke öfters alle, in der Melodie einer einzigen weichen Tonart vor.

b) Ich gebrauche die Worte gewöhnlich, und ungewöhnlich. Jene kommen in einer jeden Tonart vor, und gehören eigentlich in das

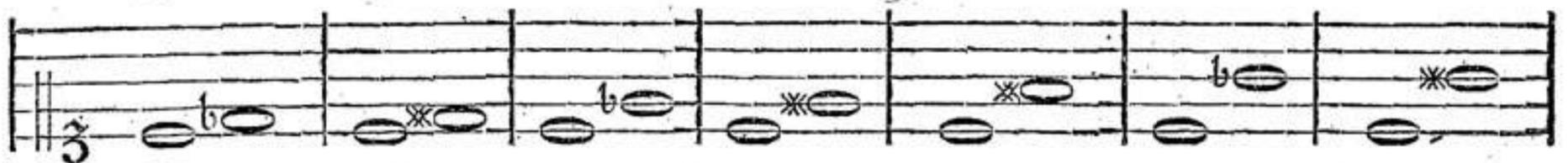
Diatonische Geschlecht. Diese aber gehen nur das Chromatische und Enharmonische Geschlecht an: werden aber selten gebraucht, und dienen hauptsächlich zu besondern Ausdrückungen.

- c) Diese 12 Tonarten wurden in zwei Classen getheilet. Sechse hievon hießen Authentici oder herrschende. Die übrigen wurden Plagiarii, Seiten- oder unterthänige genennet, weil die 5 von jenen allezeit ein Plagiarius war. Ihre Namen waren folgende: Der erste hieß Ionikus, als C. Der 2te, Hypojonikus, die 5 des ersten, nemlich G. Der 3te, Dorius war D. Der 4te, Hypodorius, die 5 des D, nemlich, A. Der 5te, Phrygius, war E. Der 6te, Hypophrygius, die 5 des vorigen, nemlich H. Der 7te, Lydius, war F. Der 8te Hypolydius die 5 des vorhergehenden, nemlich C. Der 9te, Mixolydius, war G. Der 10te, Hypomixolidius, war die 5 des vorigen, nemlich D. Der 11te war Aeolius, und zeigte das A an. Der 12te endlich, Hypoaeolius, war die 5 des vorigen, nemlich E. Die nun das Beywörtlein Hypo führten, wurden Plagiarii genennet, und waren jederzeit die 5 desjenigen Tons, worinn sie auch schlossen. Fieng z. E. das Stück aus dem Hypodorius an, so mußte sich solches im Dorius endigen.
- d) Zufällig sage ich, weil in der weichen Tonart die große 6 nur allein im Aufsteigen, die 7b aber noch seltener vorkömmt.

§. 3.

Der ungewöhnlichen Intervallen sind, von dem liegenbleibenden Grundtone an gerechnet, in allen 14, als:

Zwey Secunden, zwey Tertien, eine Quarte, zwey Quinten,



Zwey Sechsten, eine Sieben, zwey Nonen, zwey Octaven,



eine mangelhafte, eine überflüssige.

§. 4.

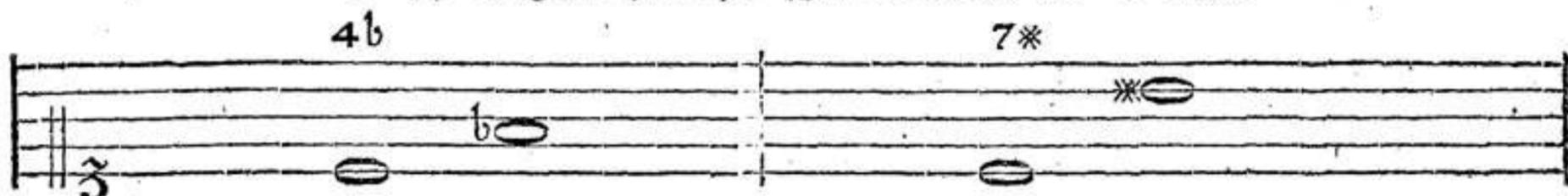
Einige von diesen Intervallen sind zwar in der weichen Tonart anzutreffen, als die kleine 3 und kleine 6. Desgleichen die kleine

kleine 7. Allein es werden diese ungewöhnlich genennet, wenn sie in der harten Tonart vorkommen, welches auch zuweilen geschieht.

§. 5.

Diesen allhier beschriebenen ungewöhnlichen Intervallen können noch einige sehr ungewöhnliche hinzugefüget werden. Sie bestehen in einer verkleinerten kleinen 4, und übermäßig großen 7, als:

Sehr ungewöhnliche Intervallen in C dur.



Hernach, wenn vor die übrigen Intervallen, von der 3 an gerechnet, zwey b oder zwey * gesetzt werden, dadurch sie wegen Mangel des Enharmonischen Geschlechts, auf der Orgel und Clavier, um einen ganzen Ton höher oder tiefer müssen gegriffen werden; wodurch ein solches Intervall nicht seinen Sitz behauptet, sondern in ein ganz anderes verwandelt wird; so entspringen wiederum andere Intervallen. Allein im Singen, auf blasenden Instrumenten, auf der Violin wird es entweder etwas höher oder tiefer gehöret, welches auf der Orgel und Clavier nicht angehet. Ihre rechte Gestalt läßt sich am besten auf dem Papier ausdrücken. Diese ungeheure Intervallen bestehen, wo nicht ganz, doch meistens in unnöthigen Grübleren: wie man denn eine jede Melodie und Harmonie auch ohne diese zu setzen im Stande ist. Die Folge ihrer Wirkung wird auch so lange nicht kenntlich seyn, so lange unsre jetzige Temperatur währet, allwo dis b und dis * einerley ist.

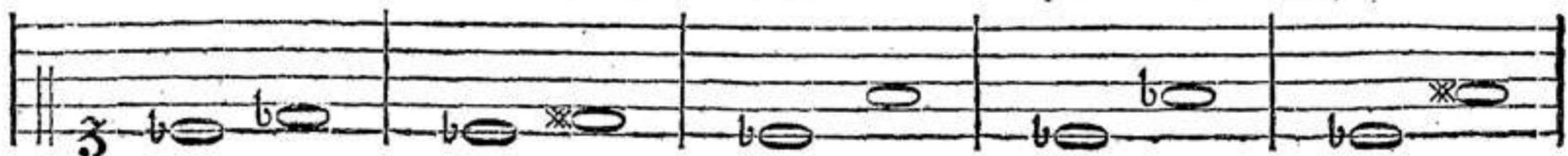
§. 6.

Diese Bezeichnung der Intervallen ist im Grunde sehr leicht, und kann sie sich ein jeder vorstellig machen, wenn er zu einem jeden Intervall ein oder zwey * oder b setzt. Ihre Anzahl wird vergrößert, wenn der Grundton um einen halben Ton höher oder tiefer versetzt wird, als:

Der um einen halben Ton höher versetzte Grundton, und seine Intervallen.



Der um einen halben Ton tiefer versetzte Grundton, und seine Intervallen.



§. 7.

Die meisten dieser Intervallen gehören nur auf das Papier und vor die Augen. Es wäre auch dieses Geheimniß mit seinen Besitzern völlig erloschen, wenn nicht der gelehrte und berühmte Herr Matheson uns solches offenbaret, und seinen Werken einverleibet hätte. Die kleine Anzahl derer, so noch davon zu gebrauchen sind, bringt ihren Nutzen in Ausdruck einer traurigen oder auch verzweiflungsvollen Leidenschaft, und in besondern Nachdrucke, dergleichen man in geist- und weltlichen Werken berühmter Leute antrifft.

§. 8.

Mehrere Intervallen will ich nicht anführen, indem sie mit Recht unzählbar genennet werden können, so, wie die Materie unendlich theilbar bleibt, obgleich jene nur den Raum einer 8 einnehmen. Vielleicht dürfte der immer forschende Wiß und Fleiß der Menschen ein Hülfsmittel entdecken, vermittelt dessen man sie so zu unterscheiden lernet, als, wie wir bereits in der Sehekunst ein Werkzeug besitzen, wodurch wir ein Sandkörnchen in tausend Theile zertheilt, erblicken können. Wenigstens ist die Möglichkeit einer so großen Menge von Intervallen außer allem Zweifel. Indessen aber bleibt alles Musiciren, wenn es auch nach den allerfeinsten Ohren, und möglichst gestimmten Instrumenten geschähe, unrein. Endlich könnte man auch behaupten, daß alles dasjenige, was auf das feinste gereinigt wäre, wir so wenig ertragen könnten, als wir die Luft auf den höchsten Bergen zu empfinden vermögend sind. Was aber zum Generalbaß nothwendig gehöret, ist bereits bemerkt worden. Man merke zuerst die gewöhnlichen Inter-

Inter=

Intervallen, die in jeder Tonart vorkommen. Die meisten von den ungewöhnlichen, werden öfters als Zierrathen und Vorschläge angesehen, kommen auch mehrentheils in den Oberstimmen vor, wie solche heutiges Tages, da viele Componisten nur das fremde anzugreifen bemühet sind, im Cammer- und Opernstile häufig angetroffen werden. Der mäßige Gebrauch ist immer gut.

§. 9.

Die Nuzanwendung der sowohl gewöhnlich = als ungewöhnlichen Intervallen werde ich in folgendem Capitel anzeigen.

Das II. Capitel.

Von Con = und Dissonanzen, und woher letztere entspringen.

§. I.

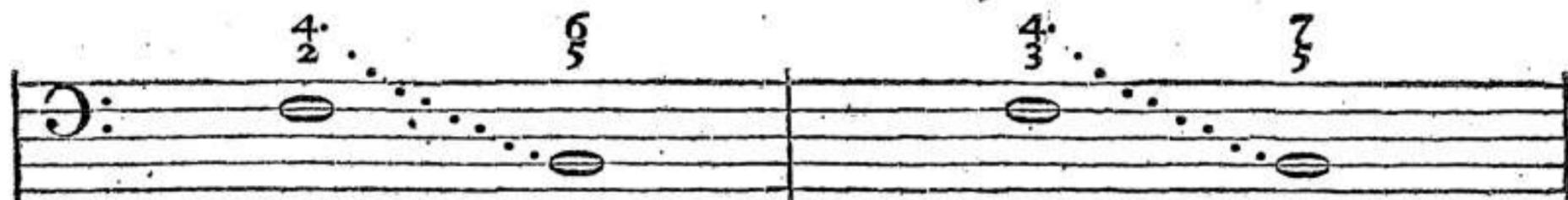
Was eine Con = oder Dissonanz sey, wird ein jeder, der nur etwas Erfahrung besizet, leicht zu unterscheiden wissen. Es ist vielmals Leuten bekannt, die gar nichts in der Musik gethan haben. Die einzige 4 ausgenommen, als die bisher wegen ihrer Stelle viele Streitigkeit verursacht: bald ist sie vor eine Consonanz, bald wiederum vor eine Dissonanz gehalten worden. Die Ursach ist diese: dieweil die Dissonanzen niemals frey, sondern allezeit gebunden erscheinen sollen: a) welches Band durch die darauf folgende Consonanz aufgelöst wird. Die 4 hatte ehedem niemals die Freyheit, frey, los und ungehindert aufzutreten, sondern sie mußte gebunden seyn. Die 3 konnte sie auflösen. In diesem Fall wurde sie vor eine Dissonanz erkläret. Sie erlangte aber von einigen das Recht einer Consonanz, wenn sie ungehindert, und in Gesellschaft der 6 war.

a) Obgleich bey heutigem Opernstile, nach welchem sich fast ein jeder richtet, der Gebrauch der Dissonanzen so frey und ungebunden, wie der
Consoz

Consonanzen, angewendet wird, daß zwischen beyden ein schlechter Unterschied bleibet; so soll dennoch ein Angehender den Grund und wahren Unterschied wissen.

§. 2.

Die 4 erscheint nur ein einziges mal als eine Dissonanz, wenn die 2 oder 3 bey ihr stehet, wobey sie in der Umwendung zur kleinen 5 wird, als:



Ueberhaupt ist wohl zu merken, daß eine jede 4, die in der Umwendung zu einer vollkommenen 5 wird, auch das Recht unter den Consonanzen besizet; sie mag mit der 9 oder 5 begleitet seyn. b)

- b) Wenn $\frac{9}{4}$ oder $\frac{5}{4}$ vorkömmt, so dissoniret dieses: Allein bey ersteren verursacht solches die 9. Letzteres aber geschieht, weil beyde Intervallen so nahe neben einander liegen. Es ist eine bekannte Wahrheit: das Vollkommene kann nichts unvollkommenes zeugen. Ein jeder Accord, der aus $\frac{8}{3}$ besteht, ist ganz vollkommen, man mag ihn auch umwenden, wie man will; so kann die aus seiner Umwendung entsprossene 4, nicht eine Dissonanz genennet werden.

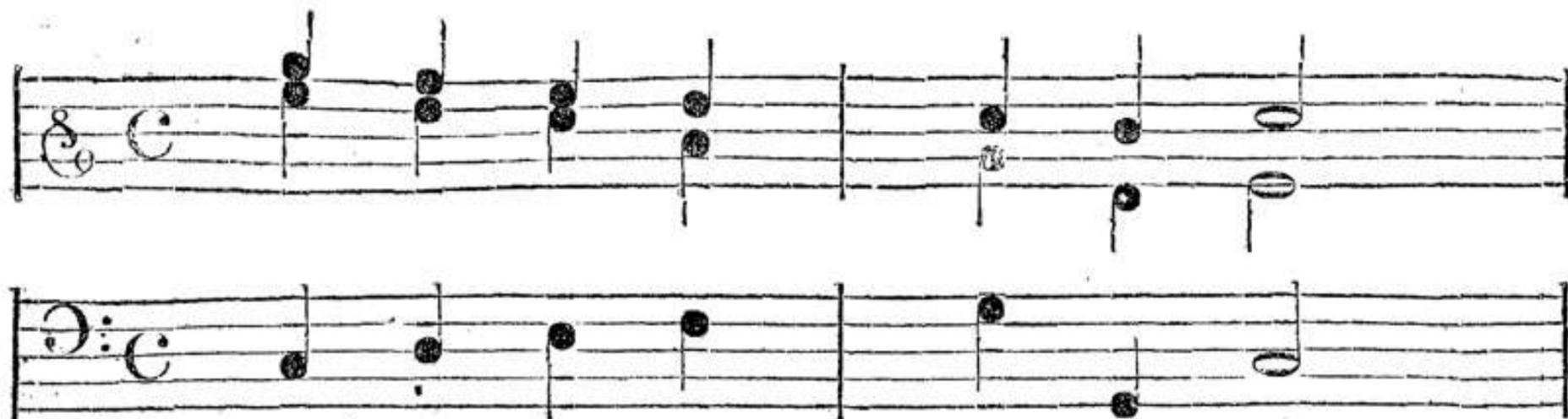
§. 3.

Die Hauptprobe der Con- und Dissonanzen bestehet darinn: wenn ein consonirender Accord auch in der Umwendung consoniret. Desgleichen, wenn ein dissonirender Accord auch in der Verwechslung dissoniret.

§. 4.

Alle Accorde können con- oder dissonirend werden. Jenes geschieht: wenn das dissonirende Intervall bey einem Accorde ausgelassen wird. In zweystimrigen, auch bisweilen in dreystimrigen Sachen wird dieses oftmals gehöret, als:

Lauter Consonanzen = Accorde.



Man wird finden, daß dieses Exempel nach den Regeln der Composition richtig, obgleich keine Dissonanz darunter gefunden wird. Sollte aber der Baß vollstimmig gehöret werden; so werden freylich noch einige Dissonanzen darzu gegriffen. Bey Stücken mit zwey gleichen Instrumenten, als: zwey Flöten, Hoboen, Horn 2c. geht es wohl an; obigen Satz zu gebrauchen. c)

c) Die Alten haben sich viel damit gewußt, wenn sie dergleichen zwey-stimmige Sätze, worinn mit der 8, 3 und 6 beständig abgewechselt wurde, erfanden. Aus welchen zwey Stimmen sie nachgehends, durch eine 3 Höberschreibung über eine jede Stimme, vier Stimmen verfertigten. Dieses war meistens der Grund ihres vierstimmigen Contrepunkts. Im zweyten Theil hiervon ein mehrers.

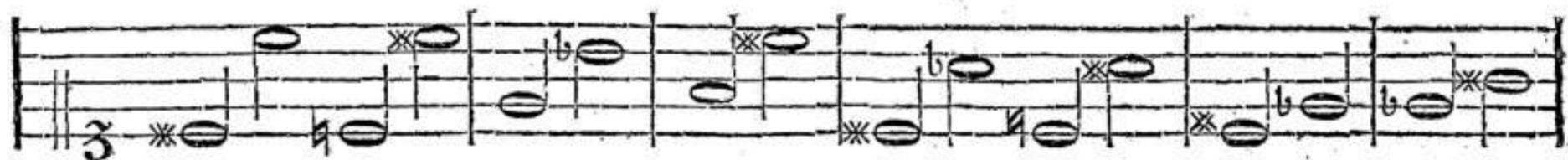
§. 5.

Dissonirende Accorde entspringen: 1) wenn ein Intervall von einem Accorde weggelassen wird, an dessen Stelle ein anderes hinzukommt. 2) Bey beständig fortwährenden Bindungen, welches in Kirchenstücken, Messen, u. d. gl. auch im Cammerstile, desgleichen bey Duetten im Opernstile, häufig angetroffen wird. 3) Wenn die Oberstimme oder der Baß in lauter halben Tönen auf = oder absteiget, welches man im dreyfachen Stile oftmalß antrifft. Seitdem die Opern in Deutschland so sehr im Flor sind, worinn man sich bestrebet, das natürliche, angenehme und fließende auszudrücken, als wodurch der wahre Endzweck, das Ohr zu vergnügen, einzig und allein erhalten wird; seitdem sage ich, ist auch der übermäßige Gebrauch der Dissonanzen abgekommen, und beruht dormalen nur noch auf denenjenigen, die sich ein Vergnügen machen,

in ihrer Art besonder zu seyn, und von dem allgemeinen Geschmack abzugehen. Man kann das eine und das andere nutzen, jedes, nachdem diese oder jene Leidenschaft soll vorgestellet werden.

§. 6.

Unter die vollkommenen Consonanzen werden der Einklang, 8 und 5 gezählet. Unvollkommene Consonanzen sind: die 3, 6, und 4 in einer jeden Tonart. ^{d)} Der gelehrte Mattheson will zwar deren noch mehr wissen, als: drey 8: die verkleinerte, gewöhnliche und vergrößerte. Drey 5: die kleine, gewöhnliche und übermäßige. Vier 6: die verkleinerte, kleine, großgewöhnliche, und übermäßige. Vier 3: die verkleinerte, kleine, großgewöhnliche, und übermäßige. Alle diese Intervallen sollen wohlklingende heißen. Nur, dieweil sie dem Namen nach von den Consonanzen abstammen: welches aber so wenig seyn kann, als man alle Dissonanzen, die von den Consonanzen abstammen, vor Consonanzen passieren lassen kann. Die Probe ist leicht gemacht. Der beste Schiedsrichter ist das Ohr der sehr Verständigen, Verständigen und Unwissenden. ^{e)} Man wird bald vernehmen: das klingt nicht. Und warum sollen diese Sätze, die in gar keine Tonart des Diatonischen Geschlechts, die einzige kleine 5 ausgenommen, gehören, Consonanzen seyn?



Der Ueberfluß der wahren Consonanzen kann noch eher in allen Gattungen von Melodien gedultet werden, als nur eine geringe Anzahl von diesen falschen, bloß Namens-Verwandten. Ihr sehr seltener Gebrauch, (die kleine 5 und sehr große 6 ausgenommen,) ist trefflich gut, besondere wüste und unordentliche Affecten auszudrücken; wie auch bey Vorstellung eines außerordentlichen Nachdrucks. Selten trifft man sie im Kirchen- und Opernstile an. Noch seltener im Cammerstile.

d) Das Wort unvollkommen wird hier nur in dem Verstande genommen, als: nicht so vollkommen, wie die vorhergehende, und zwar
deswe-

deswegen, weil die 3 und 6 sich jederzeit nach der Tonart richten müssen, daher bald groß oder klein erscheinen. Die 4 hingegen muß die 3 zu ihrer Nachfolge haben, welches der 6 auch widerfähret, nach welcher gemeiniglich bey still liegendem Basse die 5 eintritt.

- e) Das Lob und Ausspruch des Pöbels ist vielmals der beste Schiedsrichter, oder Kennzeichen einer guten Musik.

§. 7.

Meines Erachtens halte ich dafür, es wäre besser, man ließe vor Consonanzen paßiren, diejenigen, welche natürlicher Weise in einer jeden Tonart liegen, welches auch jederzeit das Ohr bekräftigen wird. Der vollkommenste Accord entspringt aus der 3, 5, und 8. Diese Zusammenfügung wird allezeit der Accord des Grundtons von einer jeden Tonart genennet: warum? Er ist aus zwey vollkommenen Intervallen, nemlich aus dem Einklange oder 8, aus der 5, und aus einem etwas unvollkommenen Intervalle, welches die veränderliche 3 ist, zusammengesetzt.

Dissonirende Accorde sind diejenigen, welche auch nur ein dissonirend Intervall bey sich führen, und je weniger vollkommene Consonanzen sie in sich enthalten, desto größer ist auch ihre Unvollkommenheit oder Dissonirung. Hierunter gehöret der ganze Schwarm des Kromatisch = und Enharmonischen Geschlechts, besonders bey heutiger Vermischung.

§. 8.

Der Nutzen, den man sich von Con = und Dissonanzen zu versprechen hat, ist gleich groß. f) Man kann eines so wenig als das andere entbehren: besonders in Stücken, wo der harmonische Dreyklang soll beobachtet werden. Bey zweystimrigen Sachen möchte noch das eine, wie bereits gemeldet, zuweilen ausgelassen werden können, allein nur in besondern Gattungen von Stücken, als da sind: die Trompet = und Waldhornstücke, (auch diese sind heutiges Tages ungleich künstlicher, als vor einigen Jahren) ingleichen bey einigen Tänzen, sonst aber niemals. Ein Anfänger hat besonders auf die drey Hauptaccorde zu sehen, und auf die, durch deren Verwechslung, entstehende verschiedene Dissonanzen = Accorde, nach

solcher Vorschrift seine Fantasien und Vorspiele anzustellen; und das ungewöhnliche nicht dem gewöhnlichen vorzuziehen.

Die genaueste Vergleichung möchte folgende seyn: Die Consonanzen sind dasjenige, was bey der Malerey Licht, Helle, oder hohe Farbe genennet wird. Dissonanzen sind, was man Dunkel, Schatten, oder tiefe Farben nennet. Wie nun keine Schilderey schön seyn kann, in welcher keine Vertiefung, Schatten, oder das Dunkle anzutreffen; im Gegentheil aber einige gefunden werden, wo das Licht oder Helle sehr gesparet worden, und dennoch vor große Meisterstücke passiren; so kann auch kein musikalisches Stück gut seyn, das aus lauter Consonanzen besteht. Und man trifft auch Stücke an, die da viele Dissonanzen in sich enthalten, welche, je mehr deren darinn befindlich, desto künstlicher genennet werden. Dieses trifft man bey den so genannten Fugen, doppelten Contrepunkten, und beständigen Bindungen an, womit ganze Messen und andere Stücke mehr, vollgefüllet sind.

f) Die ganze Harmonie beruhet hierauf. Ueberhaupt, wir finden jederzeit zwey einander zuwiderlaufende Dinge in unserer sichtbaren Welt, wovon das eine consoniret, oder zusammenstimmig: das andere aber dissoniret, oder widerstimmig verbleibet. Jenes währet ewig: dieses aber ist vergänglich, als: Licht und Finsterniß, Segen und Fluch, Gutes und Böses, Freund- und Feindschaft, Liebe und Haß, Gesundheit und Krankheit &c. Soll nun hieraus eine gute Harmonie entstehen, so muß der Gegenstand gedoppelt gebunden werden; nemlich: wenn das Gute nicht noch einmal so stark wird, als das Böse ist; so kann dieses nicht überwunden werden: wie, wenn das Böse gedoppelt angewachsen, das Gute dadurch gar leichtlich überwältigt wird. Dieses ist die wahre Harmonie der Natur. Wie nun ein sehr krank gewesener Mensch sich über seine völlige Genesung freuet; also empfindet auch das Ohr ein rechtes Vergnügen, wenn eine wohlklingende Consonanz, nach einer vorhergegangenen Dissonanz, erfolgt. Der berühmte Pater Kircher schreibet in seiner Musurgia hiervon sehr artig.

f. 9.

Dieweil aber die Hauptregel der Composition darinn besteht, angenehm und gefällig vor den größten Haufen zu setzen: Der
End=

Endzweck der Musik, die Vergnügung des Ohrs, nach denen zum Augenmerk genommenen Affecten ist; so soll auch unser beständiger Vorwurf seyn, das angenehme und gefällige nicht durch viele Mißklänge zu hindern, sondern so viel möglich, die ungewöhnlichen Intervallen zu meiden: hingegen diejenigen Dissonanzen, die in einer jeden Tonart liegen, zu gebrauchen, welches im Fantasiren sowohl, als in der Composition, in Acht zu nehmen. Sollte man sich dennoch der ungewöhnlichen Intervallen bedienen; so sollen sie sehr sparsam, und gleichsam als manche Würze bey einer Speise angewendet werden.

§. 10.

Einige dieser Erinnerungen gehören eigentlich zur Composition, jedoch sind sie auch einem Freunde des Generalbasses zu wissen nöthig. Ein gut gelegter Grund im Generalbasse ist schon ein ziemlicher Sprung in die Composition. Die Harmonie oder Zusammensetzung unterschiedener Stimmen bestehet in nacheinander folgenden Con- und Dissonanzen-Accorden. Der Generalbaß bestehet in bloßen Accorden. Die Kenntniß der Accorde führet zur Abwechselung und Zergliederung derselben. Aus dieser entspringen Präludien. Das präcludiren ist der Wegweiser zur Erfindung der Melodien. Melodien werden alle Gattungen von Gesängen genennet. Die allermeiste Art von Gesängen erfordert keine, oder sehr wenige von den obgemeldten ungewöhnlichen Intervallen. §) Mithin gehören diese Erinnerungen auch vor einen Kenner des Generalbasses, und dienen sowohl zum Accompagniren, als Präcludiren. Allhier sind sie zu wissen nöthig, in der Composition aber unentbehrlich, wovon im andern Theile von der Composition noch mehrers soll gewiesen werden.

g) In allen Dingen ist Maaß und Ziel zu gebrauchen. Der übermäßige Gebrauch des einen und andern, und zwar in allen Arten, ist zu verwerfen. Es soll jederzeit eine Bestimmung der Tonart vorhanden seyn. Die häufigen Kromatischen Gänge verhindern das fließende und natürliche. Ein Stück oder Fantasie wird angenehm seyn, wenn es diejenigen Con- und Dissonanzen besitzt, die ohnehin in der Tonart

liegen: keine andere Nebentonart enthält, ausgenommen bey Dur-tonarten die 5 und 6ten Tonart. und in Molltonarten, die Auswei-chung in die 3 und 5ten Tonart. Je weiter sich ein Stück von die-sen anverwandten Tonarten entfernt, desto undeutlicher und unan-nehmlicher wird es. Wenige Stücke leiden eine Ausnahme. Wer aber Belieben an künstlich-verworrenen und schwülstigen Augen-Musiken trägt, den geben diese Anmerkungen nichts an. Sie sind auch nicht vor ihn geschrieben worden, sondern nur vor Anfänger. Es ist nöthig, alle Accorde, Ausschweifungen, Verbindungen zc. zu wissen, aber nicht alles nachzuahmen.

Das III. Capitel.

Von den drey Haupt-Accorden, und wie vie-lerley Neben-Accorde daraus entspringen.

§. 1.

Der ganze Grund des Generalbasses beruhet auf den folgen-den drey Haupt-Accorden. Es sind solche: 1) der Accord des Grundtons, (woraus ein jedes Stück gesetzt ist,) 2) der Accord des 4ten Intervalls, 3) der Accord der 5 der Tonart.

§. 2.

Diese drey Accorde enthalten alle andere, sowohl Con- als Dissonanzen-Accorde in sich, die nur im Generalbasse vorkommen mögen. a) Bisher hat sich meines Wissens noch niemand hervor-gethan, der diese Grundwahrheiten entdeckt, untersucht, und sie sodenn zum Nutzen und Aufnahme der musikalischen Wissenschaft ans Licht gestellet hätte. Alle bisher herausgekommene Schriften zeugen von der Kenntniß so vieler Accorde, Ziffern zc. Man er-schrickt, wenn man die Tabellen eines Henichen, Fux, Mathe-sons und anderer mehr, ansieht. Wie vielerley abwechselnde Be-gleitung eines einzigen Intervalles wird man daseibst nicht ge-wahr? b) da sich doch alle Intervallen und deren Begleitung nach

nach ihrer Tonart richten sollen, wovon sehr wenige eine Ausnahme leiden.

a) Ausgenommen diejenigen, von welchen in vorhergehendem Capitel Meldung geschehen: desgleichen auch, was durch die Vor- oder Nachrückung (Anticipatio und Retardatio) etwa entspringen möchte; doch muß dieses, wenn es in seine ordentliche Lage gebracht würde, seinen Grund in den drey Haupt=Accorden behaupten können: welches bey jenen auch geschieht, wenn das eine Chromatische Intervall entkleidet wird.

b) Man schlage bey bemeldten Autoren nach, so wird man finden, wie vielerley an 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und 9 anzutreffen sind; da doch die allermeisten in einer jeden harten oder weichen Tonart enthalten sind, wie ich dieses bereits im ersten Capitel bewiesen habe. Die Begleitung dieser Intervallen ist auch so viel und mancherley, unerachtet auch diese, wie oben gemeldet, sich nach der Grundtonart richten muß.

§. 3.

Es ist nöthig, bemeldte drey Accorde zu entwickeln, um deren enthaltende und verschiedene herkommende Accorde, Bezeichnungen 2c. darlegen zu können. Man wolle zum Exempel C dur zum Grundton erwählen: 1) seine Bezeichnung ist $\frac{8}{3}$, und setze seine Tertie E als eine Grundnote in Baß, mit Beybehaltung des ganzen Grundton=Accordes; so entsteht diese Bezeichnung $\frac{3}{2}$, welche bereits von der ersten Bezifferung unterschieden ist, und dennoch wird im Accompagniren nur einerley Accord gegriffen. Die zweyte Umwendung dieses Grundton=Accords geschieht: wenn man seine 5 in Baß setzt, die andern begleitenden Töne oder Intervallen darzu genommen; so entsteht diese Bezifferung $\frac{4}{2}$, welches abermals eine andere Bezeichnung ist: im Grunde aber hat sie mit den beyden vorhergehenden einerley Accord auf dem Claviere, als:

Einerley Harmonie.



Drey verschiedene Bezifferungen.

Allhier sind, wie zu sehen, drey verschiedene Bezeichnungen, die aber im Accompaniren mit einem einzigen Griffe oder Accorde abgefertiget werden. Dieses soll ein Anfänger in den übrigen 23 Tonarten sich wohl bekannt machen.

- c) Es ist diese Tonart vor andern hierzu dienlich: 1) dieneil sie am leichtesten vor einen Anfänger; 2) ganz natürlich und einfältig; 3) keines * noch b bedürftig; 4) der Mittelpunkt oder Mittel-Tonart aller übrigen, indem sie gleichsam der Wegweiser zum * oder b ist. Dieser Ursachen halber, auch, da viele Menschen, die da niemals Noten erlernen haben, dennoch Melodien in dieser Tonart (selten aber in den übrigen) hören lassen, ist zu schließen, daß ein Anfänger meistens theils darinn den Anfang zur Erlernung des Generalbasses machen soll. Es ist aber nicht die Meynung, als wenn diese Tonart von den übrigen in Ansehung des Affects so sehr unterschieden wäre: denn alle andere jetztgebräuchliche Tonarten (die Moll-Tonarten ausgenommen) haben ihre Verschiedenheit in der Höhe oder Tiefe. Zum Exempel: D dur ist um einen Ton höher, so wie B einen Ton tiefer als C ist. Die weichen Tonarten hingegen zeigen eine ganz andere Wirkung: diese haben ihren Ursprung den neuern Zeiten zu danken, indem die Alten davon nichts gewußt haben. Ob sie gleich die Tonart Aeolius hatten, welche mit unserm heutigen A moll ziemlich übereinkommt; so hatte doch diese Tonart ihren Ursprung der Tonart Ionicus zu danken, mußte daher ihm ganz ähnlich bleiben, und beyde * weglassen, die doch im Aufsteigen vorkommen, und das wahre Kennzeichen von A moll sind.

§. 4.

Der zweyte Haupt-Accord ist, wie gemeldet, die 4 vom Grundtone, mithin F. Seine Bezeichnung ist $\frac{6}{3}$. Die erste Umwendung

wendung geschähe: wenn die 3 in Baß gesetzt würde; die daraus entspringende Bezeichnung wäre $\frac{6}{3}$. Diese Harmonie ist die nemliche des vorhergehenden Accordes. Die zweyte Umwendung: wenn seine 5 in Baß zu stehen kommt, wird man folgende Bezeichnung gewahr $\frac{6}{2}$. Einerley Harmonie mit den vorhergehenden beyden Accorden. Wenn endlich das noch übergebliebene Intervall, nemlich seine 6 in Baß gesetzt würde; so entspringt $\frac{7}{3}$. Diese vier verschiedene Bezeichnungen haben alle den ersten $\frac{6}{3}$ Accord zum Grunde in der Harmonie, ^{d)} als:

Einerley Accord.

Viererley Bezeichnungen.

§. 5.

Der dritte Haupt-Accord des General-Basses ist der 5ten Accord $\frac{7}{3}$. ^{e)} Dessen erste Zergliederung: wenn seine 3 den Baß vorstellet; kommen die übrigen Intervallen hinzu, so entsteht diese Bezeichnung $\frac{6}{3}$. Einerley mit vorhergehenden. Nimmt man die 5 d in Baß, so kommt durch Zusatz der andern Intervallen die Zahl $\frac{6}{2}$ heraus. Eben der Griff oder Accord, wie die beyden vorhergegangenen. Die letzte Umwendung geschieht: wenn die 7 von der 5 selbst in Baß versetzt wird, und ihr die Begleitung der dabey stehenden Tone gelassen wird; so entdeckt man diese Bezeichnung $\frac{6}{2}$. Diese alhier zergliederte 5 besitzt demnach vier unterschiedene Bezifferungen, die im Accompagniren einen Accord erfordern, als:

Einerley Harmonie.

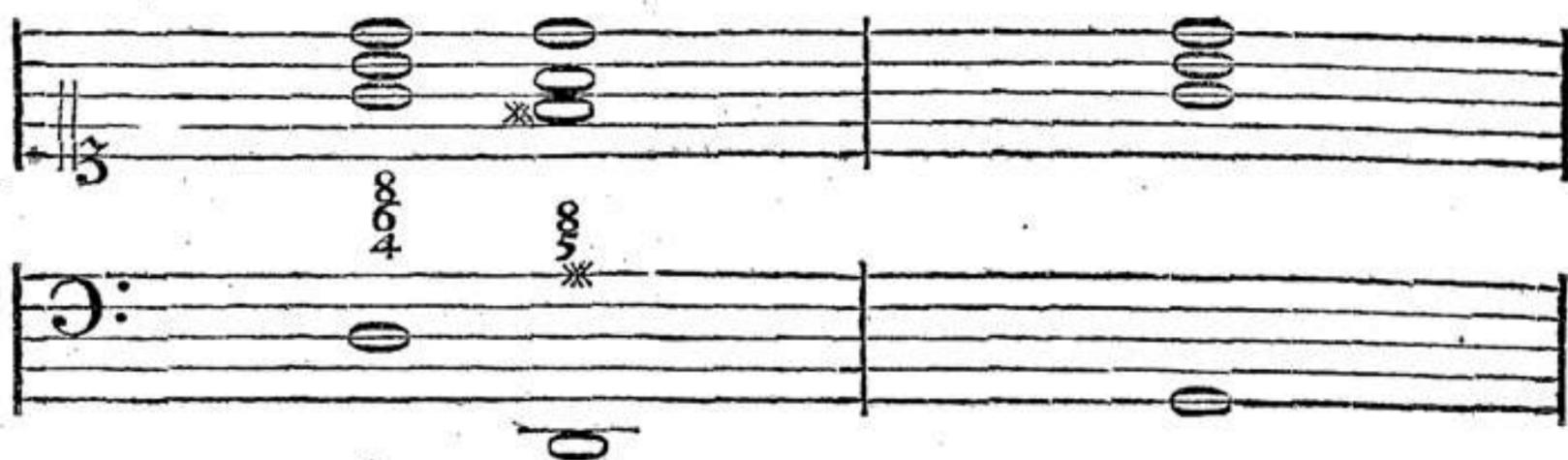
Viererley Bezeichnungen.

So oft demnach in der Tonart C, eine von diesen vier Bass-Noten vorkommt, wird der Accord der 5, nemlich $\frac{7}{3}$ dazu gegriffen.

- d) Matheson, Heinchen, Spieß und Kellner haben zwar etwas weniges von der Umwendung gesagt: Allein sie haben es nur bloß bey dem Recitativ-Stile erwehnet, ohne zu entdecken, wie die meisten Accorde, Bezifferungen zc. hieraus entspringen, daß doch einem jeden Anfänger ungemeine Dienste würde gethan haben.
- e) Mich wundert, daß so viele berühmte und erfahrene Männer, die der musikalischen Leiter gedacht, dennoch keiner 7 auf die 5 des Grundtons zu setzen, gedenken, sondern sie entweder mit $\frac{5}{3}$, oder Beyfügung der 8, bezeichnen wissen wollen. Bey solcher Bezeichnung frage ich, was für ein Unterschied wäre zwischen dem Grundtons-Accord $\frac{8}{3}$ und diesem unter dem Grundton stehenden 5ten Accord? beyde sind auf solche Art vollkommen gleich. Nun ist aber bekannt, daß von einer vollkommenen Consonanz zur andern eben so vollkommenen Consonanz zu gehen, (wenns auch sprung- oder fallweise geschähe) nicht gut, ja nicht einmal wohl erlaubt ist. Hier aber müßte man dieses beständig hören. Zum Exempel, wenn man in eine Cadenz geht, als:

Und wäre also allhier der 5ten Accord eben das, was der endigende Accord ist. Viel besser aber, wenn auf dem 5ten Accord die 7 anstatt der 8 gehört wird, die nachgehends in dem vollkommenen Grundtons-Accord sich aufgelöst befindet. Zweytens: warum findet sich zuweilen eine 7, die, um Gelegenheit zu machen, in eine andere Tonart aus-

auszuweichen, vorhergesetzt wird? Was ist die Ursach? Drittens: weswegen wird auf die 2 der musikalischen Leiter der Accord $\frac{6}{3}$, worunter die 3 gleichwohl nichts anders als die Umwendung der 7 ist, gesetzt: der ganze Accord aber die dritte Umwendung des 5ten Accordes ist. Desgleichen, wie oft trifft man nicht auf der 7 der Tonart $\frac{6}{3}$ an? Was ist denn da die 5 anders, als die Verkehrung der 7 des Accordes der 5 selbst? Noch mehr: woher entspringt der Accord $\frac{6}{2}$, wenn er auf der 4 einer Tonart erscheint? Ist er nicht abermal eine Umwendung der Harmonie der 5? Noch eins! weswegen soll die 8 darüber gelitten werden, da doch diese nur zufälliger Weise hinzukommt? Dieses geschieht: wenn der Baß. mit der Oberstimme in 6 fortgeht, und H der Baß, G aber die Oberstimme führet. Es sollte hingegen sich niemals ereignen, wenn der Gang in der Tonart bleibt, und von der 5 in den Grundton fällt. Letztens wäre dieses meine Meynung: daß in einer jeden Tonart nicht zwey einander gleichvollkommene Accorde seyn sollten, sondern, daß der Grund- oder Endigungston als Anführer seine ganz eigene Begleitung habe: kein Intervall aber eben dieselbe Bezeichnung haben, es sey denn, so zu reden, in Abwesenheit des Grundtons. Man wird dieses ohnehin in den meisten Compositionen antreffen, unerachtet ihre Verfertiger in ihren herausgegebenen Schriften nichts davon gedenken. Es könnte noch eine Ausnahme leiden, wenn die 8 sich bereits bey 4 eingestellt hätte, und sodenn auch mit endigte, als:



Desgleichen bey obgemeldten 6ten Gängen!

§. 6.

Durch diese allhier beschriebene Umwendungen kann man leicht schließen, daß die meisten Signaturen und Bezeichnungen des General-Basses in diesen drey zergliederten Accorden enthalten sind;

sind; daher ein Anfänger nur auf diese drey Haupt=Accorde und deren Zerlegung zu sehen hat; Sodenn in welchen Grundton die Ausweichung geschieht, welches jederzeit die unfehlbar vorkommende große 7 ar. igt, wo der halbe Ton darüber die 8, oder der fremde Grundton, worinn das Stück oder Melodie sich begiebt, ist.

§. 7.

Die musikalische Leiter muß sich auch auf diese drey Haupt=Accorde beziehen, und zwar im Hinauf=und Herabsteigen, als:

The image shows two musical staves. The first staff contains ten chords, each represented by a circle with a fraction above it. The fractions are: $\frac{8}{3}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{7}{34}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{6}{4}$, and $\frac{6}{3}$. The second staff contains seven chords with the following fractions: $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{2}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{7}{34}$, $\frac{6}{3}$, and $\frac{6}{3}$. Each chord is placed on a five-line staff with a treble clef and a colon after the clef.

Der Grundton wird als der vollkommenste Accord, wegen seiner über sich habenden 3 und 5 betrachtet. Die 2 überkommt den Accord $\frac{6}{3}$, wie bereits in der Anmerkung angezeigt worden. Hier könnte auch gar wohl der 4ten Accord vorher angegeben werden, ^f) als:

The image shows a single musical staff with a treble clef and a colon after the clef. A single chord is represented by a circle with the fraction $\frac{7}{34}$ above it.

Dem E werden die Intervallen des Grundton=Accords zugegeben, und dieses aus der Ursach: E ist in den übrigen zwey Accorden nicht anzutreffen; mithin gehört es zum Accord des Grundtons, da ihm dessen noch übrige Begleiter zugegeben werden, nemlich G und C. F, als die 4 des Tons, hat seine eigene Harmonie. Die 5 des Tons nimmt hier zweyerley Accorde über sich: erstlich seine eigene Begleitung, und denn die letzte Umwendung des Grundton=Accordes. Diese 4 gehört eigentlich vor $\frac{7}{3}$ zu stehen; weil aber
allhier

allhier, nach der 5 des Tons die erste Umwendung des 4ten Accordes erfolgt, dieser hingegen niemals dem 5ten Accorde nachgehen darf; so mußte die Harmonie des Grundtons vorhergehen. A ist, wie gemeldet, die erste Umwendung von F, wird demnach mit $\frac{6}{3}$ beziffert. Hierauf folgt die 7 des Grundtons, worüber $\frac{6}{3}$ zu stehen kommt, und ist dieses Intervall die erste Umwendung des 5ten Accordes. Im Herabsteigen überkommt das zweite C die Bezeichnung $\frac{6}{2}$. Dieser Accord ist die zweite Umwendung des 4ten Accordes. Warum nun von dem Grundton an, nicht sogleich das H gesetzt worden, ist die Ursach: damit der 4ten Accord, (und zwar alle Umwendungen eines jeden Accordes,) vorher gehöret wird. Hierauf folgt H mit der vorigen Begleitung, ausgenommen, daß hier die 5 ausgelassen wird, dieweil der Baß nicht hinauf, sondern herunter geht. Hieraus entspringt diese Regel: daß auf Noten, welche stufenweis herabsteigen, niemals die 5 und 6 in einer Harmonie beyeinander stehen können: es sey denn, es würde auf eben derselben Baß=Note noch eine Harmonie gehöret, als:

$\frac{66}{54}$	$\frac{6}{32}$	$\frac{6}{33}$	$\frac{6}{42}$	$\frac{6}{3}$	$\frac{76}{55}$	$\frac{55}{4*}$
-----------------	----------------	----------------	----------------	---------------	-----------------	-----------------

Nach diesem Accorde folgt, wie im Aufsteigen, der 4ten Accord. Hier leidet die Rangordnung der drey Haupt=Accorde eine Ausnahme, welche durch diese stufenmäßige Herabgehung nothwendiger Weise entstehen muß. Aus dieser Ausnahme entspringt folgende Regel: daß nach dem Accorde der 5, der Accord der 4, niemals folgen kann, ausgenommen, wenn der Baß mit der Oberstimme in 6ten geht. Diese Regel ist mit der vorhergehenden genau verbunden. Der 5 der Tonart kann allhier sowohl die Harmonie des Grundtons, als seine eigene Begleitung zugegeben werden: doch, dieweil das nachfolgende F im Herunter-

gehen seine eigene Harmonie, (nemlich die Harmonie der 4,) verliert, und dagegen als die letzte Umwendung des 5ten Accordes angesehen wird; so habe allhier der 5 lieber die Begleitung des Grundtons $\frac{4}{4}$ beylegen wollen, weil seine eigene ohnehin darauf erfolgt. Warum aber *F* im Heruntersteigen eine fremde Harmonie überkommt, habe vorhin schon gewiesen; daß auf die 4 der Grundton niemals folgen kann. Die 3 des Tons bleibt wie im Aufsteigen; die 2 hingegen hat allhier zweyerley Accorde: erstlich den Accord der 4, der hier durch die Umwendung entsteht, und sodenn den Accord der 5 ebenfalls, wie im Aufsteigen. Nach diesen folgt der Grundton selbst, nebst der Umwendung des 5ten Accordes und Beschlusses.

f) Wollte man einwenden: *D* ist sowohl in dem 4ten Accorde, als bey der 5 anzutreffen; mithin könnte sowohl $\frac{7}{3}$ allein darüber stehen, als oben $\frac{6}{3}$ allein steht. Hier dienet zu wissen: daß diese drey Accorde aus ihrer Rang-Ordnung niemals treten. Man muß jederzeit von dem 5ten Accorde und dessen Umwendung in den Grundtons-Accord und in seine Umwendung gehen. Niemals aber läßt sich von dem 4ten Accorde und seinen Umwendungen in den Grundtons-Accord gelangen. Von diesen drey Accorden kann nur, nach Befinden der Oberstimme, der mittlere ausgelassen werden, welches bey obigem Exempel wirklich vorkommt.

§. 8.

Durch diese Erklärung läßt sich ganz erkennen, daß die drey Haupt-Accorde den allermeisten Theil des General-Basses in sich fassen: daß sie der wahre Grund im Auf- und Absteigen einer Melodie oder einer Bass-Stimme sind. Auf ihnen beruht die Composition. Ja so gar die Melodie zeigt ihren Grund in denselben.

§. 9.

Zu noch mehrerm Beweise und Deutlichkeit habe ich diese drey Accorde in ordentliche Bass-Glieder gebracht. Hier sind sie:



Allhier sieht man, wie bereits erwehnet worden, den größten Theil der Ziffern, die manchen Anfänger zu erlernen warm halten, zu geschweigen der vielen Zeit, die damit verschwendet wird: durch diese Entdeckung hingegen sehr leicht fallen, besonders, wenn man in Acht nimmt, daß der 4ten Accord entweder gar, nach Beschaffenheit der Melodie, ausbleibt; oder aber, wenn er zugegen, daß doch sehr oft geschieht, daß er allezeit dem Accorde der 5 vorhergehen muß. g) Man merke auch: daß, so oft die Tonart ausweicht, oder die Melodie sich in eine andere Tonart begiebt; so oft muß man sich die drey Accorde derselbigen Tonart vorstellen, und nicht mehr die vorhergehenden gebrauchen, es sey denn, die Melodie gieng wieder zurück. Bey in Achtnehmung dieses, hüte man sich auch, daß im Accompaniren die rechte Hand nicht verrückt werde, sondern so viel möglich, in der mittlern 8 liegen lasse, zumal da in einer 8 alle Accorde der 24 Tonarten befindlich sind. Auf diese Art werden alle fehlerhafte Gänge oder Sätze vermieden, die doch gemeiniglich durch vieles Springen und Versetzen der Hand entstehen können. Denn auch dieses erfordert bereits einen habilen Mann, und dennoch wird ein solcher nicht vermeiden können, daß ihm nicht zuweilen eine ungeschickte 5 mit unterläuft, welches aber durch das Liegenlassen in einer 8 verhütet wird.

g) Der Accord der 4 kann auch niemals dem Accorde des Grundtons vorgehen. Sollte aber dieses geschehen; so ist es nicht der Accord der 4, sondern selbst ein Grundton, und der sogleich folgende Accord sein eigener ihm untergebener 5ten Accord. Zum Exempel: Es folgte auf den 4ten Accord von C, der Accord des Grundtons C; so ist jener der Accord des Grundtons F, dieser hingegen der Accord seiner 5, nemlich C.

§. 10.

Sehr gut wäre es, wenn man sich alle diese Zahlen und Stellen in diesen drey Accorden bekannt machete, solche durch die gebräuchlichsten Tonarten fleißig übete oder transponirte; so gelangte man dadurch in den Stand, selbst zu urtheilen: ob eine General-Baßstimme wohl beziffert ist; wie auch eine jede Baßstimme zu beziffern, und wie man eine Baßstimme auch unbeziffert accompagniren solle. Dieweil, wie gesagt, alle gewöhnliche Signaturen in einer Tonart enthalten sind, die einzige 9 ausgenommen, deren Ursprung im folgenden Capitel anzeigen werde.

§. 11.

Alle noch übrige Accorde gehören niemals in eine ordentliche Tonart, sondern sind meistens willkührlich angenommene Sätze, die ihre Stelle bey heutigem Geschmacke zu behaupten suchen. ^{h)} Ich habe oben gezeiget, worzu sie taugen. Sie gehören alle zum Chromatisch = und Enharmonischen Geschlechte. Es kommen gar viele Partien vor, worinn die ganze General-Baßstimme bloß in obigen dreyen Haupt-Accorden bestehet, und dennoch sind sie von den berühmtesten Meistern verfertiget. Man gebe sich nur die Mühe, einige Partituren im Cammer = und Theatralstil durchzugehen; so wird man viele Stücke finden, die keinen einzigen andern, als die hier bemeldten Accorde, enthalten, ja, wo nicht einmal eine 9 zu erblicken ist. Auch kann öfters diese bey dem Accompagniren weggelassen werden, zumal wo sie nicht besonders darüber gesetzt worden; indem sie meistens nur als ein Vorschlag kann betrachtet werden, wo dergleichen Vorhaltungen bey dem heutigen Geschmacke

Schmacke genug vorkommen, wornach sich der *Accompagniste* nicht zu richten hat, sondern bey seinem geraden *General-Basse* bleibt, und nichts als die vorgeschriebenen Ziffern, oder in Ermangelung dieser die Rangordnung der drey *Accorde* in Obacht nimmt, und sie so lange wiederholet, als die *Tonart* oder das Stück dauret.

b) Wahr ist's, daß bey heutigem allgemein werdenden *Opern-Geschmacke*, die fremden Sätze und Intervallen sehr einreißen, und in die Kirchen und Cammer dringen, da doch große Meister in Setzung dieser Sätze, zumal bey *Opern*, besondere Absichten haben: Dagegen wie viele sitzen man nicht, die da bloß ihre Kunst darinn beweisen wollen, wenn sie jedes Thema oder Melodie solchergestalt zu verwirren suchen, daß man Mühe hat, die wahre herrschende *Tonart* zu erkennen. Wo dieses überhand nimmt, wie es schon *Muratori* und *Meurmet* befürchtet haben; so wird die Verwirrung die ganze Ordnung des musikalischen Lehrgebäudes übern Haufen werfen. Ueberhaupt keine *Tonart* wird mehr können, ausgenommen am Ende, behauptet werden.

§. 12.

Folgende Abhandlung wird die fremden Sätze erklären, und beweisen, wie sie ebenfalls ihren Ursprung den oft angeführten drey *Accorden* zu danken haben, und wie viel sie etwa noch zur völligen Kenntniß des *General-Basses* beytragen möchten.



Das IV. Capitel.

Woher alle die übrigen Signaturen oder
Accorde kommen.

§. I.

Die 9 muß hier, wie billig, den Anfang machen. Den allgemeinen Begriff von ihr habe ich im vorhergehenden Capitel gezeiget. Will man aber von ihrem Ursprunge insbesondere reden; so muß man sagen: sie entsteht auf verschiedene Art. In der Begleitung ist sie gleichfalls veränderlich. Erstlich kann man sie, angezeigter maßen, als eine Vorhaltung der vorhergehenden Note in der Oberstimme auf den gleich folgenden Accord ansehen. Oder die 9 ist die 3 oder 5 eines dissonirenden Accordes^{a)}, die, wenn der dissonirende Satz in den consonirenden Accord steigt oder fällt, auf diesem liegen bleibt, sodenn einen Ton herunter geht, und den consonirenden Accord vollendet.

- a) Es kann auch die 9, die 3 oder 5 von einem consonirenden Accorde seyn. Dieses geschieht: wenn die 5 und 3 eines Grundtons auf dem gleich nachfolgenden 4ten Accorde liegen bleibt. Durch dieses Liegenbleiben entsteht auf dem 4ten Accord der Accord $\frac{9}{2}$: welcher ordentlich in die Begleitung oder Harmonie des 4ten Accordes $\frac{8}{2}$ aufgelöst wird. Es geschieht auch, daß die 3 des Grundtons zur 9 wird: wenn der Grundton höher in die 2 geht, mit Liegenbleibung des 3ten Intervalles des Grundtons; hierdurch wird diese 3 zur 9, und findet ihre Auflösung in der 8. Die 9 kann auch entstehen, wenn die 8 des Grundtons in der Oberstimme steht; der Bass dagegen hat ebenfalls den Grundton, geht sodenn einen ganzen oder halben Ton tiefer, da inzwischen die Oberstimme liegen bleibt, und zur 9 wird. Doch ist diese Entstehung auf einem dissonirenden Accorde gewöhnlicher. Auch alle 9 kommen öfterer auf den Dissonanz-Accorden vor, als auf den Consonanzen, daher habe ich auch diese Anmerkungen nur hieher setzen wollen,

Woher alle übrige Signaturen oder Accorde kommen. 27

wollen, weil ein Anfänger sich obige Nachricht recht soll vorher zu Nutzen machen, worinn so viel möglich der ganze Ursprung dieses Intervalls gezeigt und beschrieben wird.

§. 2.

Dieses noch deutlicher zu geben; so nehme man den im vorigen Capitel gezeigten 5ten Accord mit der 7 begleitet, gehe sodenn mit dem Baße in den unfehlbar darauf folgenden Grundton: Bey der Oberstimme hingegen bleiben die beyden äußersten oder hohen Stimmen auf der ersten Hälfte des Grundton-Accords liegen; so entsteht durch dieses Liegenbleiben die 9 und 4, als:

The musical notation for §. 2 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It shows a sequence of notes: a whole note, a half note, a quarter note, and a quarter note. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It shows a sequence of notes: a whole note, a half note, and a quarter note. The interval 98/43 is indicated between the two staves.

Auf die andere Helfte kommt nachgehends die Harmonie des Grundtons zu stehen.

§. 3.

Ebenfalls entsteht die 9, wenn die 3 des Grundtons in Baß gesetzt wird, (welches durch die erste Umwendung des Accordes der 5 geschieht,) der Baß steigt sodenn um einen halben Ton höher, die beyden Oberstimmen bleiben liegen, wie bey vorhergehendem Exempel geschehen, allwo sie nachgehends in den Accord des Grundtons fallen, als:

The musical notation for §. 3 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It shows a sequence of notes: a whole note, a half note, a quarter note, and a quarter note. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It shows a sequence of notes: a whole note, a half note, and a quarter note. The interval 98/43 is indicated between the two staves.

§. 4.

Drittens, so entspringt die 9, wenn die Oberstimme mit dem Baſſe eine 3 ausmacht: hierbey geht der Baſſ wiederum um einen halben oder ganzen Ton höher, die Oberstimme hingegen bleibt mit ihrer ganzen Harmonie auf dem in die Höhe getretenen Baſſe liegen, und begiebt sich nachgehends in die 8, als:

§. 5.

Ueberhaupt sieht man aus der Einstimmigkeit dieser gegebenen Exempel, daß die 9 jederzeit eine Verzögerung oder Zurückbehaltung des auf den vorhergehenden Accord gehörigen Tons kann genennet werden. Die Anticipation und Retardation sind es, aus welchen alle übrige Dissonanz-Accorde entspringen.

§. 6.

Die 9 löset sich gewöhnlichermaßen in der 8. Es geschieht aber auch, daß sie in die 3 oder 5 des Grundtons aufgelöst wird: desgleichen in einen andern Accord einer fremden Tonart, wenn nur ihre auflösende 8 darinn befindlich ist, als b):

b) Diese Sätze sind wohl zu merken, indem sie im Präludiren und Componiren von großem Nutzen sind, da besonders bey heutiger Gekart das

Woher alle übrige Signaturen oder Accorde kommen. 29

daß fremde vielmals vorgezogen wird. In Fugen, Messen &c. haben sie ihre Stärke: doch können sie auch in andern Sachen gebraucht werden, absonderlich in dem Recitativstile.

§. 7.

Der 9 ihre Begleitung besteht mehrentheils aus der 4, aus $\frac{5}{4}$, aus 3, aus $\frac{4}{2}$, desgleichen auch aus 3: ja zuweilen gar mit der einzigen 3 läßt sie sich finden. Alle diese Intervallen aber entstehen, nachdem dieser oder jener Accord vorher zu liegen kommt, und eine, zwey, oder drey Stimmen davon auf den folgenden Accord gezogen werden.

§. 8.

Von übermäßigen 9, wovon ich in einem großen Werke gezwungene und ungezwungene angetroffen habe, annoch etwas zu gedenken; so gehören sie in gar keine Tonart, sondern werden mit Recht in die Zahl der ungewöhnlichen Intervallen gesetzt ^{c)}; deren bereits im ersten Capitel gedacht worden. Sie sind jederzeit als unvermuthet eingetretene Vorschläge oder Zierathen anzusehen, in welchem Falle sie durch die 10 aufgelöst werden, als:

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It contains four measures of music. The first measure has a whole note chord with an asterisk above it. The second measure has a half note chord with an asterisk above it. The third measure has a whole note chord with an asterisk above it. The fourth measure has a whole note chord with an asterisk above it. The bottom staff is in bass clef. It contains four measures of music. The first measure has a whole note chord with an asterisk above it and the label '9*' above it. The second measure has a whole note chord with the label '10' above it. The third measure has a whole note chord with the label '9*' above it and '10' above it. The fourth measure has a whole note chord with the label '9*' above it and '10' above it.

Durch die 8, 6, oder durch ein anderes Intervall lassen sie sich selten auflösen, wollen auch mit großer Behutsamkeit angewendet seyn; ^{d)} als:

Four musical examples showing the 'c' figure in different contexts. Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows a sequence of notes with slurs and asterisks. The bass staff shows the corresponding bass notes with asterisks and figured bass notation.

Wie gedacht, sie erfordern eine starke Begleitung, und große Behutsamkeit im Setzen. Je seltener, desto besser. Sie dienen zur Erweckung einer außerordentlichen Emphasis. Sind im Opernstyle bey Vorstellung eines besondern Affects von großem Nutzen.

c) Ihre eigentliche Benennung ist: ein Vorschlag, oder die Ausfüllung des leeren Raums, der sich zwischen einer 2 befindet; als zwischen d und e befindet sich dis, welches bis ins e mit durchgezogen wird.

d) Bey den zwey ersteren Exempeln ist das c im Basse als ein durchgehender Ton anzusehen, weil der Accord der 5 vor- und nachfolget. Das dritte Exempel aber kann nicht anders erklärt werden, als: man wolle den Anfang als eine fremde oder fliehende Cadenz ansehen, welches bey dem vierdten Exempel auch in Acht zu nehmen. Genug sie sind zumstänfig.

§. 9.

Der kleinsten 9 sind wenige. Ihre Stelle ist bey Moll-Tonarten, selten aber bey den Dur-Tönen. Wenn zum Exempel die kleine 3 sich auf dem Basse befindet, und nachgehends auf dem folgenden um einen Ton höher getretenen Basse liegen bleibt,

Woher alle übrige Signaturen oder Accorde kommen. 31

bleibet. Sie finden ihre Auflösung, wie die vorhergehenden, in der 8, oder in der Umwendung des Grundtons; als:

The image displays four staves of musical notation. The first staff shows a sequence of chords with various accidentals and ties. The second staff shows the corresponding bass notes and includes numerical signatures: 3b, 9b 8, 3b, 9b 4 3*, 6 5 3, 9b 4, and 6 4 2. The third staff is labeled 'In Dur-Tonarten.' and shows further chord resolutions. The fourth staff shows additional chord resolutions with numerical signatures 9 3 and 9 3.

§. 10.

Die auf einander folgenden 7, sind auch aus der Zahl der übrigen Signaturen. Diese entstehen: wenn die 3 eines 5ten Accordes mit in den folgenden Accord gezogen wird, und daselbst die consonirende 8 vertreibt. Von diesem Accorde bleibt wiederum die 3 liegen, und setzt sich auf den folgenden Accord durch Verjagung der 8. So lange man demnach diese 3en auf die nachfolgenden Accorde ziehet; so oft entstehen 7en. Die Auflösung geschieht gleichfalls durch die 7 des Accordes der 5, wie im vorigen Capitel gezeigt worden. e) Zum Exempel: man setze über A die 7; so zeigt mir diese 7, daß sie dem Accorde der 5 von D zugehört. D ist demnach sein Grundton. Nur ist bey dergleichen 7en-Gängen noch dieser Unterschied: daß der Grundtons-Accord zugleich wiederum vor den Accord der 5 (der Ausweichung in die 4) muß angesehen werden. Durch diese Folge der Grundtons-Accorde geschieht es, daß, indem sie, wie gemeldet, zugleich als so viele 5ten-

5ten = Accorde angesehen werden, über einen jeden Accord die 7 mit gehöret, als:



Dieses Exempel hebt in A an. Dieses A giebt mir durch seine über sich habende 7 zu erkennen, daß es der Accord der 5 von dem Grundtone D ist. Die Ähnlichkeit zwischen dem Grundtone D und dem Accorde der 5 von G, verursacht, daß auf diesen Grundtons = Accord D wiederum die 7 erscheinen darf: Dieser dadurch zugleich vorgestellte 5ten = Accord geht in seinen Grundtons = Accord G, die abermals hierauf haftende 7 giebt zu erkennen, daß sie ebenfalls der 5ten = Accord von dem Grundtone C seyn könne, welches C nachfolget. Hier aber entsteht eine kleine Ausnahme: Diese 7ten = Gänge, indem sie auf solche Art eine 5 unter sich gehen, so verlieren sie bey jeder Fortschreitung ein *, wodurch sie denn endlich in b gerathen müßten. Um nun dieses zu verhüten: so läßt man das erste b hinweg, wodurch die 7 größer als die vorhergehenden wird, wie dieses hier bey C wirklich zu sehen ist. Durch diese große 7 geschieht es, daß der nachfolgende Ton nicht F, sondern Fis seyn darf, worüber die ordentliche 7 wieder zu stehen kommt. Dieser Vortheil wird nur deswegen gebraucht, damit erstlich das gar zu tiefe Hinabsteigen in b verhütet werde, als auch dadurch zugleich Gelegenheit gegeben wird, wieder aufzusteigen, um von dar in den Grundton gelangen zu können. Bey diesen Gängen ist noch zu merken, daß, wenn ihre Zahl von geringer Nachfolge, sie auch jederzeit die großen zen mit sich führen, wie denn bey gegenwärtigem Exempel die vier ersten die große 3 bey sich haben: hingegen bey der 5, 6 und 7ten Note sind kleine zen, wo sodenn bey der 8ten und letzten wiederum große auftreten. ^{f)} Diese 7ten = Gänge sind im General = Basse, Präludiren, ja in der Composition selbst von großem Nutzen, und soll sie sich ein Anfänger wohl merken,

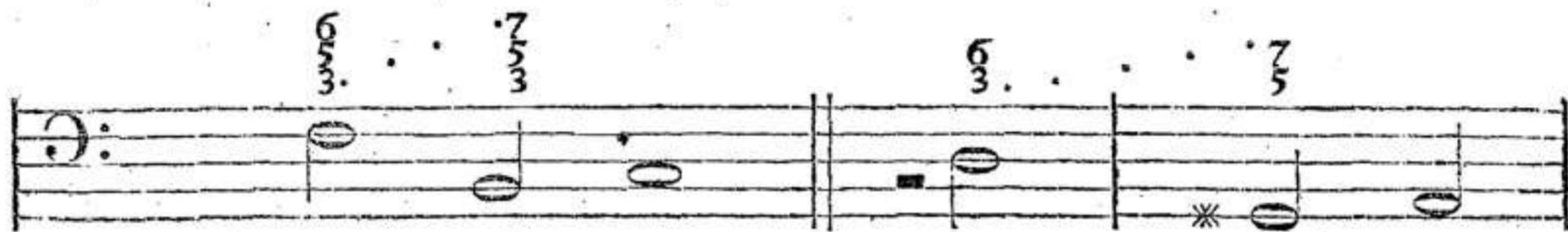
merken, weil solche nebst den drey Haupt-Accorden und der 9 schier den ganzen General-Baß ausmachen, dahero unentbehrlich zu wissen sind.

e) Ist abermal ein klarer Beweis, daß die 7 auf der 5 einer jeden Tonart zu erdulden sey; ja von rechts wegen zum 5ten-Accorde gehören, sonst diese 7ten-Gänge keinen Grund und Erweisthum ihrer Herkunft hätten.

f) Bey diesem Exempel könnten auch durchgehends große zen gelassen werden: weil aber die große 3 bey dem Fis gar zu hart wegen des vorhergehenden Accordes wäre; so hat man sie lieber weglassen wollen. Wollte man auch bey dem H dererst die große 3 wieder anheben; so könnte Fis als die Umwendung des 4ten-Accordes von E dur angesehen werden. Warum aber bey diesen doch kleinen 7ten große zen seyn müssen, erhellet aus oben gezeigter Ursache: da hier ein jeder Accord zweyerley Stellen zu versehen hat, nemlich den Grundton, um den vorhergehenden Accord aufzulösen, und alsdenn den 5ten-Accord des nachfolgenden Accordes. Sie sind mithin in den drey Haupt-Accorden gegründet, und den Regeln der Composition gemäß, dahero unentbehrlich. Ohne sie kann kein Stück angetroffen werden, besonders wenn es etwas concertirendes soll in sich haben. Sie sind der Leitfaden sowohl der einfach- als künstlichen Composition.

§. II.

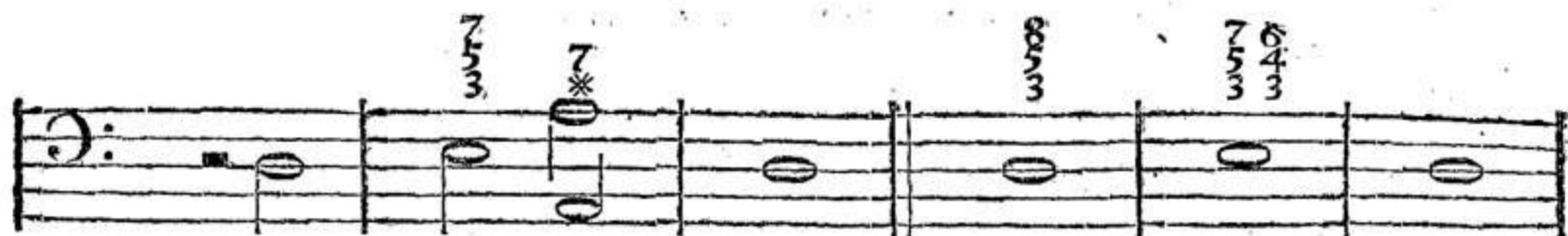
Die andere Art der vorkommenden 7ten entspringt: wenn die 3 des Accordes der 4 liegen bleibt, dazu aber die 3 des folgenden 5ten-Accordes im Basse erscheint, welche sodenn gemeiniglich im Grundtons-Accorde aufgelöset wird:



§. 12.

Gleichermaßen entsteht die 7: wenn der Accord der 4 umgewendet wird, wie im vorigen Capitel angezeigt worden; da nachgehends ein Sprung oder Fall in den Accord der 5 geschieht.

Oder aber, es bleibt der Baß liegen, und, dieweil dieser Ton auch im 5ten-Accorde anzutreffen, geschieht hier ebenfalls eine Umkehrung des Accordes der 5, als:



Man-siehet; daß alle diese 7ten bloß durch Liegenbleibung eines Intervalls entstehen, und durch den folgenden 5ten-Accord aufgelöst werden. Die Begleitung der 7 ist unterschiedlich: doch verrichtet dieses mehrentheils die 3, selten aber die 4 oder 6: welche letztere durch Liegenbleibung des vorhergegangenen Accordes entspringen.

§. 13.

Es ist etwas besonders, daß in einer jeden Tonart viererley 7ten anzutreffen, und dennoch einerley Größe sind. Zwen natürliche 7ten, welche in den drey Haupt-Accorden befindlich: nemlich, eine entspringt durch die letzte Umwendung des 4ten-Accordes, und die andere ist ohnehin bey dem 5ten-Accorde. Eine zusammengesetzte 7, diese entstehet: wenn die 3 vom 4ten-Accorde auf den 5ten-Accord gezogen, dargegen aber die 3 des 5ten-Accordes in Baß gesetzt wird. Eine fremde 7, diese zeigt sich: wenn die 3 des Grundtons auf dem 4ten-Accorde liegen bleibt, dagegen der Grundton der 4, in einen halben Ton höher verwandelt wird, worauf sodenn der Accord der 5 folget. Beystehendes Exempel beweiset dieses:



§. 14.

Die Auflösung der großen 7 geschieht ordentlicher Weise durch die 8 des Grundtons. Sonst findet man auch, daß die große 7 durch die kleine 7 aufgelöst wird: es könnte aber dieses nicht geschehen, wenn nicht ohnehin eine 7 bey dem 5ten-Accorde anzutreffen wäre.

Die große 7 wird auch, obgewöhnlich, durch die verkleinerte 7 aufgelöst; als:

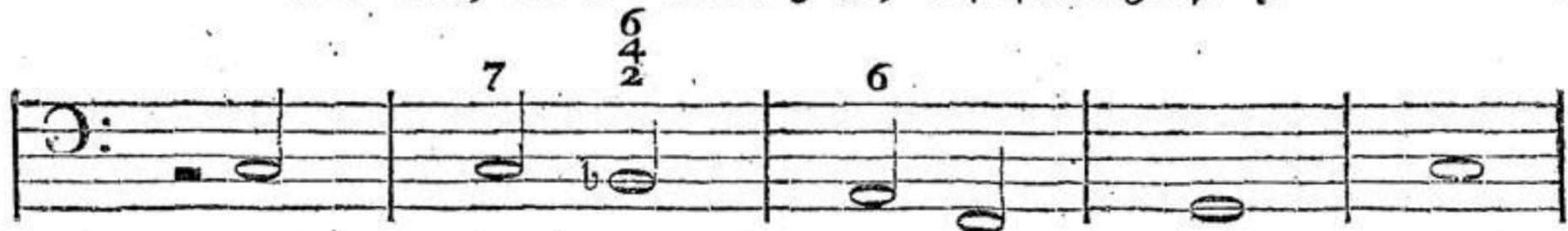
Es können auch zwey 7ten stufenmäßig hintereinander erscheinen, wovon die erste entweder eine kleine, oder gewöhnlich große ist: die zweyte eine große, kleine, oder übermäßig große seyn kann. Dennoch wird die eine durch die andere ordentlich aufgelöst; als:

Bei diesem Exempel ist der erste Accord der 5ten-Accord von H moll, und zwar dessen erste Umwendung, mit Beybehaltung der 3, 9, seines 4ten-Accordes. Ordentlicher Weise sollte dieser Accord in den Grundton H aufgelöst werden; weil aber der Grundtons-Accord H moll eine große Aehnlichkeit mit dem 5ten-

Accorde von E moll hat; so giebt dieses Gelegenheit, daß auch eine 7 darüber stehen kann. Bey dem zweyten Exempel ist die zweyte große 7 nichts als eine Versetzung des vorgehenden A * in die Oberstimme des den ersten Accord auflösenden Accordes. Sie kann auch als eine bloße Zierath oder Vorschlag betrachtet werden. Das dritte Exempel zeigt: daß, obgleich die Auflösung des 5ten=Accordes nicht im Basse geschieht; so geschieht doch dieses durch die zwey vornehmsten Intervallen des auflösenden Grundtons, in den zwey Oberstimmen, nemlich durch H und D.

Gleicherweise begiebt sich, daß die große 7 auch durch die 2 aufgelöst wird, als:

Eine durch die Umwendung sich auflösende große 7.

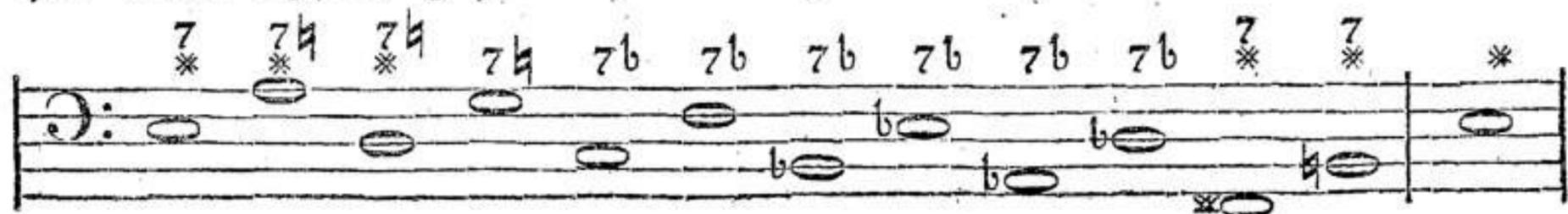


§. 15.

Einige annoch hieher gehörige fremde 7ten=Gänge, und ganz besondere Auflösungen, werde ich im siebenten Capitel anführen. Es sind noch etliche Accorde, welche nur durch Liegenlassung einer Stimme entstehen. Zum Exempel auf der 4 des Tons $\frac{6}{3}$ * oder $\frac{6}{3}$ b, welches aber nichts anders, als die letzte Umwendung des 5ten=Accordes ist, wo anstatt der 2 die 3 des vorhergegangenen 4ten=Accordes liegen geblieben, wovon unten ein mehrers.

§. 16.

Ich will zum Beschlusse dieses Capitel noch anführen, wie man durch bloße 7ten=Gänge, auch durch alle 12 Dur= und 12 Moll-Tonarten gelangen könne: desgleichen wie sie durch * und b ihre Achwechselung haben; als: 8)



Hier

Hier sind die 12 harten Tonarten. Die 12 weichen Tonarten sind bey der 7ten-Folge gar nicht unterschieden. Dieweil diese Grundtöne zugleich auch als 5ten-Accorde betrachtet werden müssen; welches ihre 7 und darauf folgende Auflösung in den andern Grundton anzeigt: desgleichen ein jeder 5ten-Accord von allen sowohl Dur = als Moll = Tonarten, die große 3 bey sich führet; So kann die kleine 3 als Kennzeichen der weichen Tonart allhier nicht statt finden. Diese 7ten-Gänge reichen den Stoff zum Präludiren. Wollte man diese Anzahl verkürzen, und doch in dem angefangenen Tone wiederum schließen, und dieses, ohne das Gehör zu beleidigen: so nehme man anstatt der vierten Note G, das Gis, von dar falle man in Cis, (allein beydes mit * bezeichnet) nemlich in die dritte zu Ende gehende Note, so ist auch dieses recht; als:



Es gehet auch bey der fünften Note an: nemlich an statt C das Cis genommen. Die vier ersten bleiben unverändert. Endlich, so könnte man auch erst bey der sechsten Note die Verkleidung anfangen: allein in diesem Falle müßten die vorgesezten b ausbleiben, und die 7ten-Folge würde noch weiter ausgedehnet; als:



Allhier, desgleichen bey vorhergehendem Exempel kommen große und kleine zen vor, die daher entstehen. Diese 7ten-Folge gehet nicht in solcher Ordnung, wie das erstere Exempel ausweist: nemlich in lauter 4ten-Sprüngen oder 5ten-Fällen von einerley Größe; sondern allhier findet sich sogleich bey vorhergehendem Exempel, und zwar bey der dritten Note D ein Sprung in die große 4 Gis, welches

welches bey dem zweyten Exempel, bey der fünften Note C ebenfalls geschehen ist, wo C in die große 4 springet: desgleichen ist kein b, wie bey dem ersten Exempel war, vorhanden. Aus dieser Ungleichheit der Sprünge oder Fälle, sind auch die ungleichen Zentensprünge, wie solches diejenigen, so mit x bezeichnet, angeben. Wollte man letzteres Exempel noch weiter ausdehnen; so könnte man anstatt des zu Ende gehenden Cis das C nehmen, und sodenn durch die mit b bezeichneten Töne fortführen.

- g) Wollte ein Anfänger diese 7ten-Gänge accompagniren, so werden sie ihm dadurch ungemein erleichtert; wenn er zu dem ersten Grundton oder 5ten-Accord E, mit der rechten Hand Gis und D (mit Mitnehmung des H) genommen hat, welche beyde Intervallen eine kleine 5 voneinander liegen; so darf er nachgehends bis ans Ende mit beyden Fingern der rechten Hand allezeit bey Anschlagung des Basses um einen halben Ton tiefer rücken. Kommt er aber mit der rechten Hand dem Basse zu nahe; so darf er nur diesen so nahe getretenen Bass um eine 8 höher nehmen, und sodenn wieder um einen halben Ton tiefer herunter gehen.

§. 17.

Es möchte jemand fragen: warum bey dem ersteren Exempel einige Töne mit b bezeichnet worden, die doch nachgehends bey dem zweyten und dritten Exempel mit * erschienen sind? So dienet hierauf zur Antwort: Bey dem ersten Exempel kommen die Tonarten in ihrer natürlichen Lage und Gestalt vor; daher nehmen sie am * beständig ab, so, daß bey der vierdten Note G bereits kein * mehr vorhanden ist. Die folgenden kleinen 7ten können mit * nicht an bemerkt werden: es muß dieses mit b geschehen. Die ordentlichen 5ten-Fälle oder 4ten-Sprünge, wenn solche in ihrer gleichen Größe fortgehen, leiden kein *: so wäre dieses auch wider die natürliche Bezeichnung einer jeden harten Tonart. Daß aber bey dem zweyten Exempel kein b erscheint, geschieht deswegen: dieweil sogleich bey der vierdten Note eine Veränderung vorgehet. Daß nun dieses Gis mit * seyn müsse, erhellet daraus: erstlich ist

Das

Das * von dem ersten Accorde noch frisch im Gedächtnisse. Zweitens: wenn es Gis mit b wäre, so wäre es kein 4ten = sondern ein 5ten = Sprung, wo die 7ten = Folge nicht statt findet. Daß nun die darauf folgenden Noten bekreuzet sind, ist daher zu schließen, dieweil auf * kein b, besonders allhier wegen der 4ten = oder 5ten = Folge, nachtreten kann. Es gehet dieses nur bey dem ersten Exempel an.

Das V. Capitel.

Auf wie vielerley Art man aus einem Tone in den andern gelangen könne.

§. I.

Mein Vorhaben war nicht, dieses Capitel allhier schon einzurücken, sondern diese Abhandlung sollte erst nach der Anleitung von den Auflösungen folgen. Allein da zum Theil noch drey Capitel vorhanden sind, die von der unterschiedenen Art der gemeinen als fremden Auflösungen handeln, wobey Sachen vorkommen, da ein Anfänger bereits die Arten der Ausweichung der Tonarten wissen muß^{a)}; so gab dieses Gelegenheit, gegenwärtiges hier mit einzuschalten, und zugleich den Anfang zu machen: wenn der Grundton in seine 5 ausweicht, auf wie vielerley Art solches geschehen könnte.

a) Es ist diese Abhandlung eine von den wichtigsten im General-Basse, desgleichen im Präludiren unentbehrlich. Viele rühmen sich, die Regeln der Composition genau zu verstehen, und begehen Fehler wider diese Anfangs-Regeln: fallen von ungefehr in eine Tonart, in welche sie verlangen, und das ohne Mittels-Accorde und ohne die geringste Vorbereitung. Es giebt sehr wenige Fälle, worinnen ihre Art statt findet. Man muß sich wundern, daß man Sachen findet, worinnen so schlecht mit der Ausweichung in die ersten verwandten Tonarten

arten verfahren worden. Wenn man von einigen seynwollenden Componisten versichert wird, daß ihnen nichts schwerer fiele, als wie sie die Melodie mit der Harmonie geschickt in eine andere Tonart, lenken sollten, da doch so vielerley Wege sind. Die Melodie und Harmonie hat noch jederzeit ihren großen Vorrath von unzähllichen Veränderungen behauptet. Dieser 12 oben angeführter Verschiedenheiten der Ausweichung in eine Tonart, könnten nach Erfordern noch mehrere beygefüget werden. Genug! hat ein Anfänger diese wohl gefaßt, so wird es ihm gar leicht seyn, geschickte Ausweichungen im Präludiren hören zu lassen.

§. 2.

Die Ausweichung in die 5 geschieht auf dreyerley Art: 1) durch die 4 der 5ten-Tonart; 2) durch die 5te selbst der 5ten-Tonart; 3) durch die Umwendung der 4. Erste Art: die 4 der 5ten-Tonart ist nur von dem vorhergegangenen Grundton wegen des 6ten Intervalls unterschieden. Denn der alte Grundton hat $\frac{5}{3}$, der neue 4ten-Accord hat nebst dem nemlichen Basse auch $\frac{6}{3}$. Dieweil der alte Grundton hier als ein neuer 4ten-Accord auftritt. Diese kleine Veränderung veranlasset, daß man zuerst den abgehandelten Grundton selbst nimmt, hernach mit Zuziehung der 6 sucht in den darauf folgenden neuen 5ten-Accord, und von daraus in den neuen Grundtons-Accord zu gelangen. Die zweite Art besteht darinn: wenn der vorhergehende Grundton liegen bleibt, zu welchem man sodenn die ganze Harmonie des 5ten-Accordes der neuen Tonart nimmt, wodurch die Signatur $\frac{6}{2}$ entspringt. Der Bass geht sodenn um einen halben oder ganzen Ton tiefer, welches die 3 des neuen Grundtons wird. Die dritte Art geschieht: wenn zu der Harmonie des alten Grundtons der Bass um eine 3 tiefer gegriffen wird: worauf sodenn entweder dieser Bass ebenfalls liegen bleibt, und die Harmonie des neuen 5ten-Accordes dazu kömmt, oder aber: der Bass springt um eine 4 höher, nemlich in den neuen 5ten-Accord, dem sodenn der neue Grundton selbst nachfolget.

§. 3.

Ueberhaupt ist bey allen Ausweichungen zu merken: daß man jederzeit den vorigen oder alten Grundton = Accord, so viel als möglich, unverändert lassen soll, wenn man in eine andre Tonart gehen will. Man gebe nur Acht, ob einige Intervallen des Grundtons etwa in der Harmonie der 4 oder 5 einer andern Tonart zu finden, so ist die Ausweichung schon angefangen und bedarf weiter keiner Ausschweifung.

§. 4.

Die 4 und 5 einer neuen Tonart sollen allezeit vorhergehen, ehe man den neuen Grundton hören läset: doch kann die 4 nach Beschaffenheit der Oberstimme ausbleiben, zumal, wenn der alte Grundton eine große Aehnlichkeit mit der neuen 4 besizet. Die Harmonie der neuen 5 kann niemals ausgelassen werden, es wäre denn, daß eine Pause vorhergienge, und der neue Grundton ließ keine 8 hören.

§. 5.

Aus der Umwendung des neuen 4ten = und 5ten = Accordes entstehen auch vielerley Arten der Ausweichung. Es können 12 Arten fest gesetzt werden, worunter 10 natürlich sind; als:

The musical notation consists of four staves, each containing three measures of music. The notes are C, E, and G. Above each note, a number indicates the new chord or interval being introduced. Asterisks (*) mark specific notes that are altered or replaced. The examples show various chromatic and diatonic shifts, such as moving to the 4th or 5th degree of the new key, or using tritone and diminished intervals.

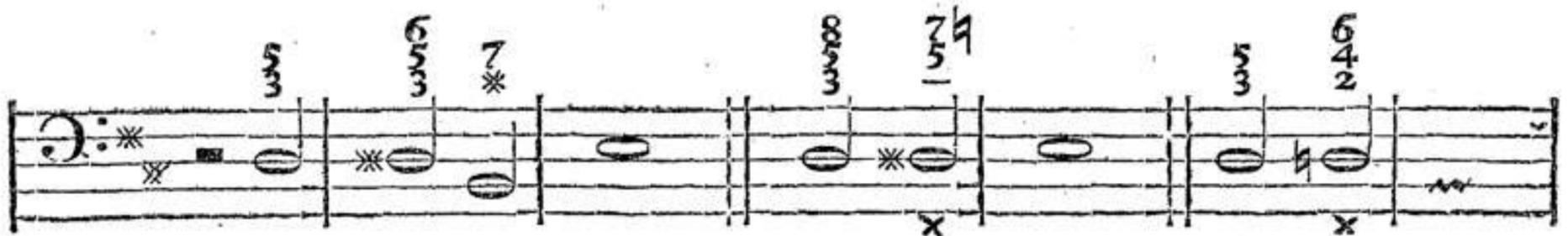
Man siehet hieraus, daß alle diese Abwechslungen bloß aus der Umwendung der 4 und 5 entstehen können, welches gewiß von großem Nutzen.

§. 6.

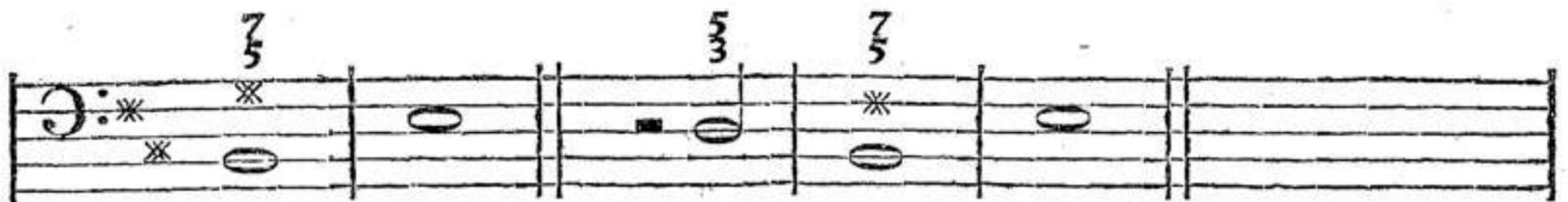
Nach der Ausweichung in die 5 folgt die andere Ausweichung in die 6. Beym vorigen Exempel gieng die Ausweichung in den Grundton D. In der Harmonie $\frac{3}{2}$ dieses Grundtons sind zwey Intervallen vorhanden, nämlich Fis und A, welche beyde in dem 4ten- und 5ten-Accorde der 6ten Tonart befindlich sind. Demnach ist bey Liegenlassung gedachter beyden Intervallen gar leicht, in die 6ten Tonart zu gelangen; als:



Durch die 4 der 6ten Tonart.



Durch die Quinte der 6ten Tonart.



Das wären demnach die gebräuchlichsten Arten. Nach meiner gegebenen Anleitung kann ein jeder noch mehrere erfinden. Bey den mit x bezeichneten Accorden ist zu erinnern, daß hier eine kleine Ausnahme gelten muß. Aus vorhergehenden Capitel wird noch erinnernlich seyn, daß die kleine 7 von der Harmonie des 5ten-Accordes, und der einzigen kleinen 3 des 4ten-Accordes zusammen gesetzt ist. Diese kleine 3 hat bereits das Recht, wenn sie in Gesellschaft der 5ten Harmonie erscheint, auch als ein Mit-

Mitglied derselben angesehen zu werden, und ordentlich in der Harmonie des Grundtons sich auflösen zu können. Bey dem zweyten \times und darüber befindlichen $\frac{5}{2}$ ist zu merken: daß dieses nur ein betrüglicher Accord: indem man meynet, die Tonart D wolle sich wiederum zurück in G begeben, da nachgehends die ganze Harmonie auf dem um einen Ton tiefer getroffenen Basse liegen bleibt, ausgenommen, daß die vorige 2 nunmehr um einen halben Ton höher steigt, und allhier zur großen 3 wird. Es ist dieses ein angenommener Satz, der heutiges Tages sehr gebräuchlich und im dreyfachen Stile seinen Nutzen beweiset.

§. 7.

Diese zwey der vornehmsten Ausweichungen einer harten Tonart, hat ein Anfänger wohl in Acht zu nehmen, daß er sie sich recht bekannt zu machen suche: die 5 oder große 3 der fremden Tonart geschickt hören lasse, „dabey auch der alte Grundton über ein „oder höchstens zwey Intervallen nicht verlihren darf, sonst „wird das Ohr zu sehr beleidiget.

§. 8.

Es wird auch nöthig seyn, einige Anleitung zu geben; wie man aus diesen zweyen Ausweichungen wieder zurück in den ersten Grundton gelangen solle. Oben erwähnte Regel ist auch hier in Acht zu nehmen. Zum Exempel: Die weiche Tonart E ist hier: von diesem Accorde $\frac{8}{3}$ befinden sich gleichfalls zwey Intervallen nämlich E und G in dem 4ten-Accorde des ersten Grundtons; weswegen man die ganze Harmonie des Grundtons E kann liegen lassen, dagegen nur der Baß um eine 3 tiefer geht, die dadurch verursachte 7 wird durch die 6 abgelöset. So ist der völlige 4ten-Accord des Grundtons G da. Auf diesen folgt der Ordnung gemäß die 5, und nachgehends der Grundton G selbst, als:



Man kann auch anstatt C, Cis gebrauchen: desgleichen A, oder es kann E liegen bleiben; als:

The image shows two musical staves. The first staff contains six measures of music. Above the staff, the following figures are written: $\frac{7}{3}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5-}{4*}$, $\frac{7}{5}$, $4 \frac{5}{-}$, and $*$. The notes are: G2, C3, E3 (marked with *), G3, B2, D3, G3, B2, D3, G3, B2, D3, G3, B2, D3, G3, B2, D3. The second staff contains three measures of music. Above the staff, the following figures are written: $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{4}$, and $\frac{3}{-}$. The notes are: G2, C3, E3, G3, B2, D3, G3, B2, D3, G3, B2, D3.

Das Cis bey dem ersten Exempel macht eine Anzeige in D, wie denn auch dieser Ton nachfolgt, allein die zweyte 7 giebt den 5ten-Accord von G zu erkennen. Das A bey dem zweyten Exempel ist nur eine Umwendung des 4ten-Accordes von G: welches das letzte Exempel (obgleich mit Auslassung der 6) auch anzeigt.

§. 9.

Gleiche Bewandniß hat es auch mit der ersten Ausweichung, und deren Zurücktretung. Die harte Tonart D hat die größte Aehnlichkeit mit dem 5ten-Accorde von G, wo nur die einzige 7 den Unterschied ausmacht; so oft man nun diesen Accord mit der 7 umwenden kann: auf so vielerley Arten kann auch der Zurückgang geschehen. Das ist allhier noch in Acht zu nehmen, daß der Accord der 4 nicht vorgehen kann, wie bey der Hineinweichung geschehen. Dahero entsteht diese Anmerkung: „daß man bey dem Eingange in neue Tonarten sowohl, als bey dem Herausgehen, die Harmonie der 4 soll vorhergehen lassen: befänden sich aber keine Intervallen in der fremden 4, die nicht auch zugleich in dem vorhergeendigten Grundtone befindlich wären; so bleibt diese fremde 4 aus, und wird dafür sogleich die 5 des neuen Grundtons genommen.“

„men.“, Wie oft man von der 5 in den ersten Ton gelangen kann, zeigt ihre Umwendung an; als: b)

The image contains two musical staves. The first staff has four measures with figured bass notation above: 7/3, 6/4, 6/3, and 6/3. The second staff has four measures with figured bass notation above: 6/4, 6/3, 6/3, and 6/3. Asterisks are placed above the notes in the second measure of the second staff.

b) Wer die vorhergehenden, diese, und nachfolgende kleinen Exempel dieses Capitels wohlgefasset, auch durch öftters Transponiren versucht hat: der wird eine große Leichtigkeit im Generalbasse finden. Und um auch im fertigen Accompagnieren eines noch niemals probierten Stückes, sich noch geübter zu machen; ist nöthig, alle diese Exempel durch die 12 harte und 12 weiche Tonarten aufzuschreiben, und sie sodenn mit oder ohne Ziffern, so oft zu bespielen, bis sie ganz bekannt worden. Man muß aber auch die Ursach in Acht nehmen, woher diese Auflösungen entstanden sind; mithin sich diese Exempel sowohl nach der Theorie als Praxis bekannt machen.

§. 10.

Die Ausweichung einer weichen Tonart mit wenigern zu beschreiben; so wäre zum Exempel in A \flat die erste Ausweichung in die 3, nämlich in C dur. c) Vorige Anmerkungen gelten auch hier. Der Grundton A \flat hat zu seiner Harmonie C und E: Nun muß man einen Accord in der Tonart suchen, der diesem etwas ähnlich wäre: Hierzu wird der fremde 4ten-Accord der gelegenste seyn: denn dieser hat jene beyde Intervallen, nämlich A und C bey sich: daraus zu schließen: daß dieser neue 4ten Accord sogleich dem alten Grund-

Grundton = Accorde A \sharp nachtreten kann: worauf der fremde 5ten-Accord und dessen Grundton erscheint; als:

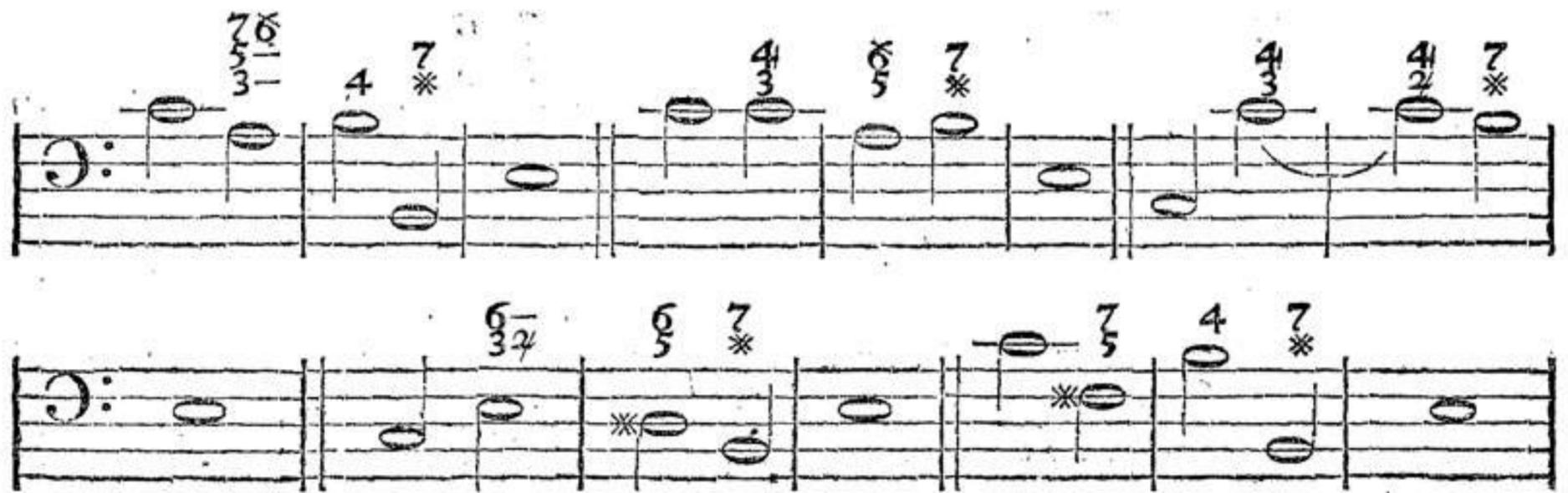
The image contains two musical staves. The top staff shows a sequence of chords: A major (7/6/3), A major (7/5), A major (6/4/3), A major (7/5/3), A major (7/5/3), and A major (7/5/3). The bottom staff shows a sequence of chords: A major (7/6/6/5/4/2), A major (6), A major (6), A major (6/4/2), and A major (6/4/2).

Hier sind fünferley Veränderungen der Ausweichung in die 3, die da alle durch die Umwendung seines 4ten-Accordes herkommen.

- c) Es ist besonders, daß seit vielen Jahren der Gebrauch entstanden: daß man bey den Moll-Tonarten zuerst in die 3 ausweichen muß. Dagegen die 5, die erste Ausweichung bey den Dur-Tonarten seyn muß. Woher nun diese Regel gekommen: möchte man billig fragen? Meines Erachtens halte dafür: daß, da die Ausweichung- und Vermischungen der Tonarten, Gelegenheit zu verschiedener Fortsetzung der Melodien geben; die da zur Vergnügung des Ohrs dienen sollen. Diese Vergnügung soll in einer Aufmunterung und Freudigkeit (selten aber in einer Traurigkeit) bestehen. Die weichen oder Moll-Tonarten sind ihrer Natur nach, diesem Entzwecke zuwider; So kann eine Moll-Tonart nicht durch ihres gleichen abgelöst werden: wie zum Exempel auf A \sharp nicht E \sharp folgen kann; die Melodie würde sonst gar zu traurig gerathen. Um nun obigen Entzweck zu erreichen; so muß jederzeit auf eine weiche Tonart eine harte nachfolgen: auf diese kann sodenn wiederum eine weiche Tonart erscheinen, wenn zumal das Stück zuletzt in einer weichen Tonart schließen sollte. Eine harte Tonart hingegen ist zur Aufmunterung geneigt: mithin würde das Ohr eine gar zu schnelle Veränderung empfinden, wenn gleich darauf eine weiche Tonart kommen sollte: Es muß dieses alsdenn geschehen, wann das Ohr bereits, so zu reden, an der Freude gesättiget ist: welches bey der zweyten Ausweichung geschehen kann. Es gehört schon ein großer Tonkünstler hierzu, der da aufmunternde und freudige Melodien verfertigen, und doch obigen Regeln entgegen handeln könne.

§. II.

Von dieser Tonart weiter, und in die zweite Ausweichung zu gehen, nämlich in den Grund=Accord der 5; so ist, wie bey vorhergehenden, zu beobachten: Ob der 4 oder 5ten Accord des Grundtons E einige Gleichheit mit dem Grundtone C habe. Allhier findet man wiederum zwey Intervallen, die im Accorde des Grundtons C und im 4ten=Accorde der neuen Ausweichung befindlich sind, nämlich C und E; hieraus entspringen folgende Abwechslungen:



§. 12.

Von dar wieder zurück entweder in A \sharp oder C dur zu gehen; so findet sich bey jenem: daß die 4 von A \sharp nicht zu gebrauchen, wohl aber die 5, als bey welcher nur die 3 vergrößert; die 8 aber zur 7 wird, als:



Bey dem Zurückgehen in C fällt es schon schwerer, ohne Ausschweifung in andere Accorde, zu verfahren. Die Ursach hiervon ist diese: Dieweil die Harmonie des Grundtons = Accordes E \sharp keine Gleichheit weder mit der 4 noch mit der 5 von C hat: Man wollte denn sagen; auf die erste Hälfte der 5 von dem Grundtone C gehört 2 darüber, da sodenn zwey Töne mit dem Grundtone E oder dessen Harmonie gleich wären; dieweil aber dieses zwey vollkomme

mene

mene Accorde: nämlich der Grundton E und der $\frac{4}{2}$ Accord auf der 5 des Grundtons C, welcher doch nur die Umwendung von C ist, dahero auch als ein vollkommener Accord des Grundtons C kann angesehen werden; so kann dieses nicht seyn, wohl aber, wenn man sich der $\frac{7}{6}$ bedienet, welche auf dem 5ten = Accorde von C zu stehen kommt: Desgleichen der 7 auf dem E, wo sodenn der Bass um einen halben Ton höher schreitet, und den Accord von $\frac{4}{2}$ überkommt, worauf eine ordentliche Auflösung in den Grundton C erfolgen kann; als:

Durch die 9.

§. 13.

Dieses wäre demnach die Vorbereitung, wie man in die nächst anverwandte Tonarten gelangen, und wieder zurück kommen solle. Die unten vorkommende Tabellen werden mehrere Anleitung geben, insonderheit, wie man in die andere Tonarten kürzlich gelangen könne. Das ist einmal gewiß, je weiter man in entlegnere Tonarten einzudringen suchet, desto unvollkommenere Arten der Ausweichung findet man. Doch wenn der Grund durch hier angeführte Exempel und durch öffters Wiederholen, wohl ist gelegt worden; so wird die Ausschweifung in alle übrige Tonarten leicht fallen. ^{d)}

d) Wahr ist's, daß, obgleich heutiges Tages alle Künste und Wissenschaften einen sehr hohen Grad ihrer Vollkommenheit erreicht haben; So mangeln viele dennoch des rechten Grundes, und ist ihre Fortpflanzung nur auf Hören sagen, und bloße Praxis gegründet. Wenn sich nur ihre Verbesserer auch ließen angelegen seyn, so viel möglich, hinreichende Gründe zu entdecken: Diese Entdeckungen der Welt zu offen-

offenbaren: Andere gute Talente aufzumuntern, mit untergestützten Kräften weiter nachzuforschen: Endlich, daß sowohl die theoretischen als praktischen Beförderer gleichen Nutzen davon hätten: denn ohne jene, wird einer bloß praktischen Kunst gar bald ihre Gränzen gesetzt; So wäre kein Zweifel, alle Künste und Wissenschaften stiegen zugleich höher. Stümpereyen fänden ihren Untergang.. Auch hätte ein Anfänger nicht so viele Mühe und Zeitverlust anzuwenden, in Erlernung einer Wissenschaft. Dabey würde ein jeder trachten, beydes Theorie und Praxis zu wissen, wodurch eine große Leichtigkeit und Begierde weiter zu kommen erhalten würde. Allein wie bekannt ist es: daß man bey den größten Künstlern oftmalß am wenigsten etwas erlernen kann, indem ihnen vielmalß an der Theorie so viel mangelt, als sie, so reden, zuviel in der Praxis gethan haben.

Das VI. Capitel.

Von den gemeinen Auflösungen.

§. I.

Nach sehe mich allhier genöthiget, dasjenige, was schon im dritten Capitel abgehandelt worden, einigermaßen zu wiederholen, um dadurch zeigen zu können, wohin eine jede Dissonanz sich wendet, und auf wie vielerley Art sie ihre Auflösung findet. Ich habe bereits erwiesen: daß der ganze Grund des General-Basses auf drey Haupt-Accorden und ihren Umwendungen beruhe: Ob aber eine jede Umwendung in dem Grundtone, oder in dessen 3 ihre Abwechslung oder Auflösung findet, ^{a)} solches habe ich bis hieher versparen wollen. Die Umwendungen des Accordes der 4, und ihre Auflösungen waren folgende:

Erste Auflösung.

Zweyte Auflösung.

Dritte.

Vierdte.

♩

a) Eine

- a) Eine Auflösung will so viel sagen: wenn ein unvollkommenes Intervall durch ein besseres abgelöst oder abgewechselt wird. Oder: auf eine Dissonanz soll eine Consonanz folgen. Jenes ist aber nicht sowohl von der ganzen Harmonie eines Accordes zu verstehen, als auch insbesondere von den Intervallen der Oberstimme. Zum Exempel: in dem 4ten = Accord befinden sich zwey Intervallen so nahe bey einander, daß sie unter sich betrachtet, eine 2 ausmachen, nämlich die 5 und 6. Dagegen der 5ten = Accord hat lauter 3en aufzuweisen; nämlich von G bis in H: von H bis in D: von D bis in F sind nichts als 3en. Mithin ist der 5ten = Accord nicht so unvollkommen, als der 4ten = Accord: Kann also die Abwechslung wohl statt haben.

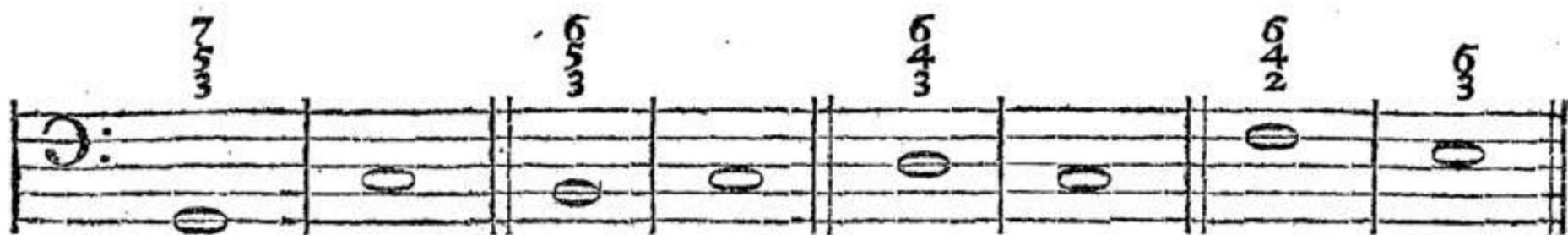
§. 2.

Die Auflösung dieses Accordes geschieht in den 5ten = Accord. b) Allhier findet man, daß alle in den Grundton des Accordes der 5 fallen, ausgenommen die dritte Umwendung gehet in die 3 des 5ten = Accordes, welches aber die 2 verursacht: doch ist sie im Grunde mit jenen einerley.

- b) Ich habe schon oben bereits angemerket: daß man vom 4ten = Accord nicht könne in den Grundtons = Accord gehen. Woher dieses komme, erhellet daraus: dieweil die darüber sich befindende $\frac{5}{2}$ als eine in sich selbst betrachtete 2 solle meistens unter sich in 3 aufgelöst werden. Dieses geschieht, wenn die 6 liegen bleibet, die 5 aber um einen Ton tiefer gehet. Eben diese $\frac{5}{2}$ erscheint niemals, es sey denn, daß der Baß entweder um einen Ton höher tritt oder gar liegen bleibt, wo er sodenn $\frac{4}{2}$ überkommt. Uebrigens, ist auch der Sprung zu weit, und die Veränderung zu groß, von einem ganz unvollkommenen Accord zu einem ganz vollkommenen Accord überzuspringen. Sollte einmal diese Regel übergangen werden, und man fielle von dem 4ten = Accord so gleich in den Grundtons = Accord; so muß auch die 6 ausgelassen werden: alsdenn ist er nicht mehr der 4ten = Accord, (wie bereits vorhin gedacht worden) sondern selbst ein Grundtons = Accord, und der nachfolgende Grundton wäre sein eigener 5ten = Accord.

§. 3.

Die Umwendungen des 5ten = Accordes lösen sich in dem Grundtone so, wie die vorhergehende in den 5ten = Accord. Sie sind folgende:



Hier verändert sich abermal die 3te Umwendung, und geht in die 3 des Grundtons = Accordes. Die übrigen hingegen fallen in den Grundton.

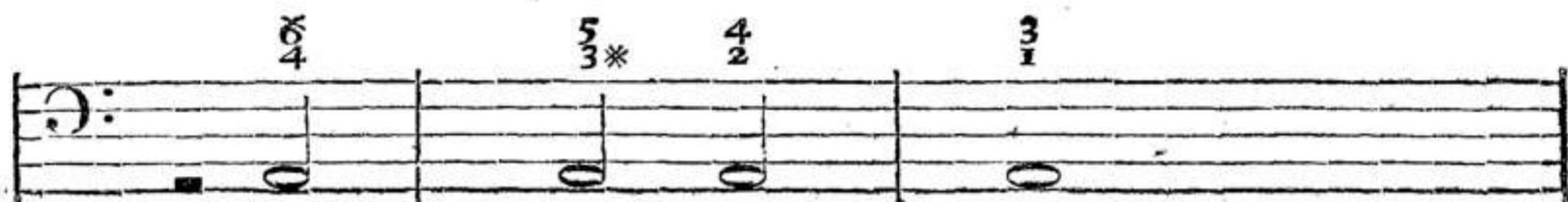
§. 4.

Bei dem Grundtone des 5ten = Accordes ist noch dieses als etwas besonderes zu merken: daß eine Umwendung mehr als die andere dissoniret, insonderheit aber der letzte mit $\frac{6}{2}$. Diese kommt gar oft im General = Basse vor, ja sie ist schier in allen Stücken anzutreffen. Die Ursach aber möchte folgende seyn: Ich habe anmercket, daß, je weiter die dissonirenden Intervallen von einander entlegen sind, desto weniger dissoniren solche. Das Gegentheil beweiset dieses: Die Dissonirung ist allezeit größer, je näher die dissonirenden Intervallen beysammen stehen, wie dieses bey $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{3}$ zu erkennen ist.

§. 5.

Die 2 in Gesellschaft der 4^h entspringet nicht wie $\frac{4}{2}$, sondern sie kommt gemeiniglich auf einem vor- und nachliegenden Basse zustehen, wenn $\frac{6}{4}$ und $\frac{5}{3}$ vorhergegangen. Dieser Accord $\frac{4}{2}$ wird in $\frac{3}{2}$ aufgelöst. Einige wollen zwar diesen Accord in $\frac{2}{4}$ verwandeln, wo er sodenn die gewöhnliche Auflösung der 9 überkäme. Diese Meinung ist falsch: denn 1) hat die 9 einen ganz andern Ursprung, wie im vorigen Capitel zu ersehen ist: 2) So bleibet bey diesem Accorde kein anderes Intervall als der Bass vorheru liegen, welches bey der 9 doch das Gegentheil ist: 3) So kommt zu dieser Auflösung

fung weder die 5 noch die 8, weil die 4 sich allhier nicht aufwärts in die 5 schwinget, noch die unter sich befindende 2 in die 8, das doch alles zu der Auflösung der 2 erfordert wird. „Ueberhaupt „ $\frac{9}{2}$ entsteht: wenn der Bass vor und nach liegen bleibt: die 9 „aber: wenn der Bass einen Sprung oder Fall vornimmt. Es kommt freylich manchem dieser Accord fremde vor, wie er denn in der That auch etwas unbekannt ist; doch ist er in den Regeln der Harmonie gegründet. In den Graunischen Opern wird man ihn öfters antreffen; als:



§. 6.

Gleiche Bewandniß hat es mit dem Accorde $\frac{7}{2}^*$, welcher auch von einigen mishandelt und zu dem Accorde $\frac{9}{4}^*$ gemacht wird: Da doch dieser durch Liegenbleibung der Oberstimmen, jener aber, durch Liegenbleibung der untersten oder Bassstimme erzeugt wird; als:

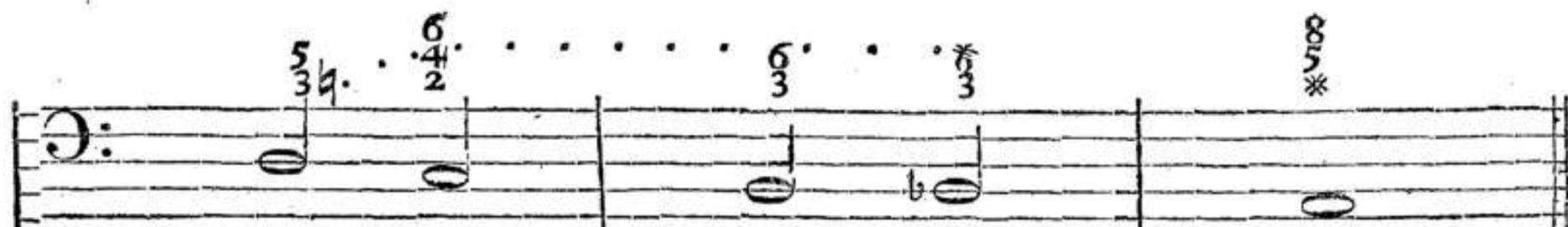


Beide haben einerley Auflösung, aber nicht einerley Ursprung: Denn $\frac{9}{4}$ ist nur als eine Verzögerung des vorhergegangenen 5ten=Accordes anzusehen, dessen ganze Harmonie mit auf den Grundton gezogen wird: $\frac{7}{2}$ hingegen erscheint auf dem liegenden Basse als ein wirklicher Accord, wie seine vorgehende Harmonien. Doch ist zu merken, daß, wenn eine 9 auf einem liegenden Basse entsteht, allezeit die 10 muß vorhergehen; Ohnerachtet eine 10 nichts anders, als eine erhöhte 3 seyn kann, dennoch aber in diesem Falle nicht

nicht als eine 3 kann angesehen werden, sonst könnte man die 9 auch hier nicht zulassen. Die beyden Oberstimmen gehen 6tenweise, welches in der Seitenbewegung (wenn eine Stimme sitzen bleibt, und die andern fortgehen) eine gute Wirkung hervor bringt.

§. 7.

Noch eine Art von gewöhnlich- und gemeinen Auflösungen entspringet: wenn der Baß oder die Oberstimme mit halben Tönen auf- oder absteiget, welche alle, als gewöhnliche Accorde nach ihrer Tonart aufgelöset werden, ausgenommen die ganz große 6, als welche ungewöhnlich, und aus zweyerley Tonarten zusammen gesetzt ist. *) Hier sind sie:



Exempel, wo die Oberstimme mit halben Tönen aufsteiget.



Exempel, wo die Oberstimme mit halben Tönen absteiget.

Allhier bemerket man den ersten Accord als D_4 . Der zweyte ist die letzte Umwendung des 5ten-Accordes von G_{dur} , der wegen seiner ziemlichen Aehnlichkeit mit jenem, gar geschickt diese Nachfolge behauptet, und nachgehends sich in seinen eigenen Grundton-Accord auflöset. Der vierdte Accord ist ein ungewöhnlicher Satz, der da von b und $*$ zusammengesetzt ist: nämlich das b im Basse ist die 3 des 4ten-Accordes von D_4 : das $*$ hingegen ist von dem 5ten-Accorde von A_4 entlehnet, und wird hier nur als ein Zierrath, Manier, Vorschlag zc. zc. um den leeren Raum, (der sich zwischen dem vorgehenden G und nachfolgenden A in der Oberstimme befindet,) auszufüllen, angesehen: Dieser Satz hat bereits den Na-

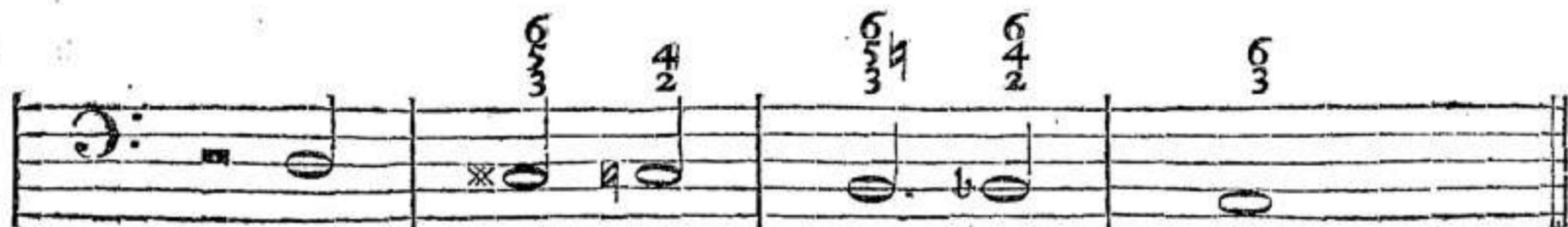
men eines rechtmäßigen Accordes erhalten, ob er gleich in keine eigentliche Tonart des diatonischen Geschlechts gehöret: Er verursacht auch eine gute Wirkung, wenn er insonderheit selten angebracht wird. Die herunter tretenden halben Töne haben gleichfalls ihre natürliche Auflösung, wie bey dem zweyten Exempel zu ersehen ist. Die Umwendung des Accordes von D^{\sharp} fängt an, dem sein 5ten-Accord mit der großen 3 nachfolget: darauf kömmt der dem Grundtone D^{\sharp} so gleiche Accord, nämlich der 5ten-Accord von G dur, oder vielmehr dessen erste Umwendung, welcher auch den 5ten-Accord von D^{\sharp} gehörig auflösen kann: Auf diesen 5ten-Accord folgt sein eigener Grundtons-Accord G dur: worauf die Oberstimme wieder um einen halben Ton tiefer gehet, der Baß hingegen fällt um eine 3 tiefer, hierdurch wird der 5ten-Accord von F dur erzeugt: dieser muß sich sodenn in dem Grundtons-Accorde F dur auflösen. Nach diesem Accorde kömmt der 4ten-Accord von A moll, mit Liegenbleibung des 5ten Intervalls des vorhergehenden Accordes; Sodenn erscheint der 5ten-Accord von A moll selbst. In diesen beyden erklärten Exempeln siehet man keine andere Accorde (außer dem einen ungewöhnlichen) oder fremde Auflösungen, als die gewöhnliche, deren bereits oben bey meinen dreyen Haupt-Accorden gedacht worden.

- c) Diese Sätze, die ehemals rar, werden heutiges Tages häufig im Kirchen- und Opernstile gebraucht. In allen künstlichen Compositionen sind sie wohl anzubringen, wie sie denn auch im Cammerstile vorkommen. Doch es ist der häufige Gebrauch sowohl im Fantasiren als Componiren nicht anzurathen. Je seltner diese, und die nachfolgenden Sätze angebracht werden, desto beliebter machen sie sich.

§. 8.

Daß diese Gänge auch in der untersten oder Baßstimme vorhanden sind, wird beygesetztes Exempel beweisen; Sie haben meistens diese Harmonie über sich, als:

Exempel, wo der Baß in halben Tönen herunter gehet.



Exempel, wo der Baß in halben Tönen hinauf steigt.



Das erste Exempel wäre dem vorhergehenden gleich, wenn nicht die darüber gesetzte Ziffern eine andere Melodie anzeigen. Man wird allhier gewahr, daß diese Sätze eine Reihe von Umwendungen des 5ten- und Grundtons sind. Denn: gleich bey der zweyten Note *Cis* siehet man, daß hier die erste Umwendung von dem 5ten-Accorde des Grundtons D_4 vorhanden ist: die Auflösung geschieht in einen dem Grundtone D_4 ähnlichen Accord, nämlich in die letzte Umwendung des 5ten-Accordes von G dur. Der Grundton G dur folget in seiner ersten Umwendung: weil er aber hier zugleich auch die Stelle des 5ten-Accordes von C_4 zu versehen hat; so überkommt er von diesem die kleine 5. (diese 5 ist die 7 von dem 5ten-Accorde des C dur) Der nachfolgende Baß sollte in Ansehung \sharp um einen halben Ton höher gehen: geschieht aber nicht, sondern er geht um einen halben Ton tiefer in die letzte Umwendung des 5ten-Accordes von F dur, der, wie die vorhergehenden, eine Aehnlichkeit mit dem Grundtone C dur besitzt. Letztens geschieht die Auflösung in die erste Umwendung des Grundton- Accordes F dur.

§. 9.

Aus diesen hier angezeigten außerordentlichen Auflösungen entstehet auch diese Regel: Ein 5ten- Accord kann durch den andern aufgelöst werden, ohne daß dabey ein eigener Grundton vonnöthen ist. Desgleichen: Ein jeder Grundtons- Accord (mit zuweiliger Veränderung der 3) kann auch zugleich
die

Die Dienste eines 5ten = Accordes verrichten. Dahero auch: Ein 5ten = Accord kann anstatt eines Grundton = Accordes gebraucht werden. Ein und anders ist hievon bey der 7ten = Folge bereits angemerket worden. Das zweyte Exempel mit über sich steigenden halben Tönen hat ebenfalls die Art: Der erste Accord ist die zweyte Umwendung des Grundton = Accordes G moll. Der zweyte ist die Umwendung des Grundton = Accordes G moll, und die Auflösung des ersten. Der Bass geht um einen halben Ton höher mit der Bezeichnung $\frac{6}{3}$, welche anzeigt, daß dieses die erste Umwendung des 5ten = Accordes von C dur ist, worauf die Auflösung in den Grundton = Accord C dur folget. Der nachkommende halbe Ton Cis, ist die \sharp von D $\frac{4}{2}$, und die erste Umwendung des 5ten = Accordes von D $\frac{4}{2}$, worauf dieser folget. ^{d)}

- d) Diese beyden Exempel und deren Erklärung sind wohl zu merken: Denn, wenn in einer Bassstimme, zwey, drey oder mehrere auf einander folgende halbe Töne vorkommen, können sie keine andere, als die hier gesetzte Bezeichnung über sich haben. Es ist schier keine Bassstimme, wo nicht wenigstens zwey auf einander folgende halbe Töne anzutreffen sind. Ingleichen dienen diese Exempel zum Ausweichen der Tonarten: Ersteres weicht aus dem Grundtone D $\frac{4}{2}$ in G dur, von dar in C und F dur. Das zweyte Exempel lehret: wie man erstlich in die Tonart der 4 gelangen könne, nämlich von G moll in C dur. Hier könnte die erste Bass = Note auch eine andere Harmonie erhalten, als: $\frac{6}{3}b$, wodurch die Umwendung des 5ten = Accordes von B dur entstünde. Der zweyte Accord erhielte anstatt der 6 die 5, und würde dadurch in den Grundton = Accord B dur verwandelt. Die andern Accorde blieben; wo man wiederum siehet: wie der Gang von C dur in D moll anzustellen sey. Die Uebersetzung in andere Tonarten möchte auch nicht ohne Nutzen seyn.

§. 10.

Bey allen diesen allhier zergliederten Exempeln erkennet man, daß die 5 ^{e)} jederzeit vor dem Grundtone muß vorhergehen: Die weil aber der 5ten = Accord einer benachbarten Tonart allezeit eine

Aehn-

Ähnlichkeit mit dem vorhergegangenen Grundtone besizet, indem nichts, als etwa eine kleine oder große 3 nebst der 7 der Unterschied ist; dahero kann die Auflösung auch öfters in dem 5ten=Accorde einer andern Tonart geschehen. Diese Sätze sind sehr Mode geworden, unerachtet eine geschwinde Ausweichung in so viel nacheinander folgende Tonarten, das Gehör allzusehr beleidiget, besonders wenn man dergleichen Gänge oft hören muß. Das beste ist: sich solcher Sätze bey concertirenden Stimmen zu bedienen, sonst aber selten.

e) Bey der heutigen gelehrten Sekunst wird die Verwickelung des 5ten=Accordes sehr häufig gebraucht. Man findet sie im dreyfachen Stile. Es ist eins der größten musicalischen Kunststücke, wenn man das Gehör auf eine angenehme Art zu betrügen weiß; dieses geschieht: indem man glaubt, die Melodie begeben sich in diese Tonart, wenn sie sich in eine andere wendet. Ueberhaupt, daß man die Fortsetzung der Melodie nicht aus dem gehörten schließen kann, wie es doch öfters geschieht. Alles aber kommt daher: wenn man aus einem 5ten=Accord unvermuthet in den andern 5ten=Accorde fället. Dieses geschieht durch hier bereits angeführte Exempel: durch falsche Cadenzen: dergleichen wenn keine Wiederholung der Melodie in einem Ton höher oder tiefer gehört wird &c. &c.

§. II.

Noch einer Auflösung eines angenommenen üblichen Satzes alhier zu gedenken, der auch unter die gemeinen Auflösungen gehöret. Er bestehet darinn: wenn der Baß nach dem 4ten=Accorde um einen halben Ton höher steigt, welches mithin eine Anzeige einer Ausweichung in die nächst verwandte Tonart machte: Nachgehends geriethen dennoch der Baß in den 5ten=Accord; als:



Er entsteht gemeiniglich: wenn die 8 des 4ten=Accordes in der äußersten Stimme zu stehen kommt, da sodenn auf diese 8, der Gesang

sang sich in die 7 wendet. Diese 7 verwandelt sich beim folgenden Takte in die 6, und wird gleich darauf in die 5 aufgelöst. Was nun das in die Tonart G dur nicht gehörige * anbetrifft; so ist es erstlich vor eine durchgehende Note des Basses anzusehen: anderns, dieweil, wie schon oft erwehnet, ein jeder 5ten = Accord auch zugleich ein Grundtons = Accord seyn kann; so kann der allhier gleich nachfolgende 5ten = Accord auch vor den Grundtons = Accord D dur betrachtet werden, in welchem Falle das Cis, als eine Anzeige vorgehet.

§. 12.

Es geschieht auch, daß die 3 des 4ten = Accordes mit auf die erste Umwendung des 5ten = Accordes gezogen, und dadurch zur 7 wird. Diese 7 wird darauf gewöhnlichermaßen in der 6 aufgelöst; als:

Diese 7 bleibt auch zuweilen auf dem 5ten = Accorde liegen, und wird erst auf dem Grundtons = Accorde aufgelöst, als:

§. 13.

Man kann auch die 8 des 4ten = Accordes liegen lassen, unterachtet der Baß um einen halben Ton höher steigt, wodurch die man-

mangelhafte 8 entsteht. Sie wird durch die 7 abgelöst. Diese aber findet ihre gewöhnliche Auflösung in der 6 und 5, als:

§. 14.

Diese und die vorhergehenden Sätze werden heutiges Tages bereits unter die bekanntesten und gemeinsten gerechnet: ohnerachtet sie in vorigen Zeiten selten vor gültig erkannt worden, da insbesondere die 12 Tonarten noch Mode waren. f) Sie sind jezo unentbehrlich, und kommen in allen Gattungen der Sekunst vor. Sie beweisen ihre Stärke: sind daher einem Anfänger zu wissen nöthig.

f) Dieser zwölf Tonarten ist gleich anfangs im ersten Capitel, unter den Anmerkungen gedacht worden.

§. 15.

Unter die gemeinen Auflösungen können auch noch diejenigen gezählet werden, die insonderheit in Opern- und in dem sich dabey befindenden Recitativ-Stile anzutreffen sind; als:

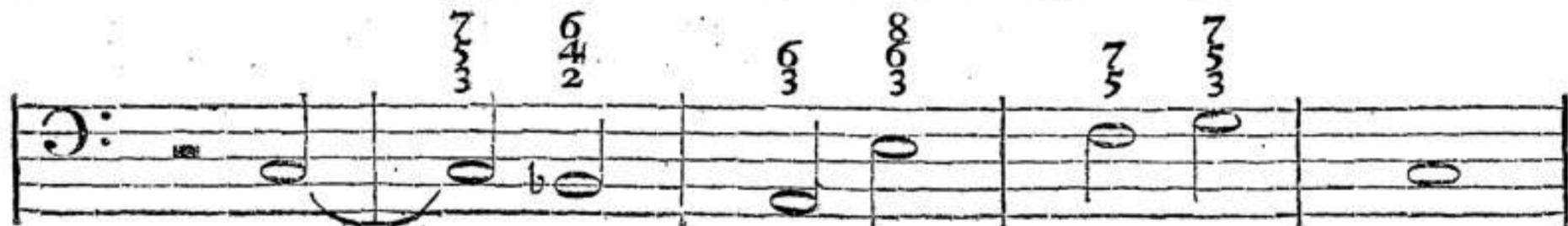
Exempel, wo die ordentliche 7 in die 8, die 4 in die 5, wie auch in die 3, die 2 in eine andere 2, die 5b in die 4 aufgelöst wird.

Exempel, wo die 2 in den Einklang gehet.

Exempel, wo auf $\frac{4}{2}$ der Baß einen Sprung in die 5, oder Fall in die 4 verrichtet. Desgleichen, wo auf die 7 ein Sprung in $\frac{4}{2}$ geschieht, worauf der Baß um einen Ton höher gehet.



Exempel, wo auf $\frac{7}{3}$ der Accord $\frac{6}{2}$ folget, desgleichen zwey 7ten, ohne daß der Baß sprung- oder fallweise fortschreitet.



§. 16.

Diese besondere Gänge möchten noch manchem sehr ungewohnt vorkommen: allein man bedenke: daß bey ersterem Exempel, die auf die 7 folgende 8 nur einen Durchgang nimmt. Bey dem zweyten: die auf die $\frac{4}{2}$ folgende $\frac{5}{2}$ eine bloße Verzögerung des eher einzutreffenden *Fis* zu nennen. Die zweyte Harmonie $\frac{2}{3}$ bey dem dritten Exempel ebenfalls als ein Durchgang anzusehen. Die Auflösung bey dem dritten Exempel sollte seyn: $\frac{4}{2}$ $\frac{3}{2}$, hier aber geschieht es durch die letzte Umwendung des 5ten = Accordes von C dur. Die Auflösung des 5ten Exempel ist mit vorhergehenden einerley. Die Auflösung der 2 in den Einklang bey dem 6ten Exempel geschieht nicht: sondern erst auf der Umwendung des Grundton-Accordes nemlich auf dem *Fis*. Der Einklang hingegen ist nur als eine durchgehende Note anzusehen. Das 7, 8 und 9te Exempel stellet lauter Verwechslungen und Umwendungen des 5ten = Accordes vor. Bey dem letzteren Exempel ist noch dieses anzumerken: daß zwey 7ten bey dem Schlusse vorkommen, ohnerachtet der Baß stufenweise gehet: die 8 des vorhergehenden 5 = oder Grundtons ist auf dem nachfolgenden Grundton = oder 4ten = Accorde von C dur liegen geblieben, und zur 7 worden. Diese 7 verwandelt sich auf dem

dem um einen Ton höher getretenen Basse in die 5 des wirklichen 5ten - Accordes von C dur 8).

g) Wenn man den Recitativstil betrachtet, besonders aber jetziger Zeit, so wird man eine Menge solcher ehemals unbekanntem Auflösungen und Verwechslungen gewahr werden, welche vormals auch nur in Gedanken verabscheuet, und vor die größten Schnitzer geachtet wurden. Wenn man diese Sätze eines Theils ansiehet; so sind sie nichts anders, als bloße Umwendungen und Spielwerk des so veränderlichen 5ten - Accordes, oder aber, als durchgehende Töne anzusehen, mithin sind sie gültig und mit Recht zu gebrauchen. Andern Theils aber: wenn diese Gänge allenthalben eingeführet würden; so möchten sie dennoch zu vieler Unordnung Anlaß geben. Bey dem letztern Exempel kommen zwey Accorde vor, die eine doppelte Benennung haben. Es ist aber so zu verstehen: Der erste Grundton - Accord, oder dessen erste Umwendung von C dur könnte auch zugleich noch vor den 5ten - Accord von F dur gehalten werden, wo der nachfolgende 4ten - Accord von C dur, auch könnte der Grundton - Accord F dur seyn.

§. 17.

Folgende Auflösungen verdienen gleichfalls hieher gesetzt zu werden. Die erstere besteht darinn: wenn der Accord $\frac{6}{2}$ sich wiederum in $\frac{6}{2}$ auflöset; als:

Auflösung einer 2 durch die andere 2.

$\frac{5}{3}$ $\frac{6}{2}b$ $\frac{6}{2}b$ $\frac{6b}{3b}$

Die 7b wird durch die 2 gelöset.

$\frac{7b}{3}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{3}$

Das VI. Capitel.

Der umgewendete 5ten = Accord nimmt noch eine 3 zu sich.

Two staves of musical notation in bass clef. The first staff shows a sequence of notes with accidentals and asterisks, corresponding to the chord symbols 5, 6/3, 6/3, 7/3, and 7*. The second staff shows a sequence of whole notes with accidentals and asterisks, corresponding to the chord symbols 7/5, 6/4, and 7/5.

Die Herkunft der 5 und ihre Auflösung.

A single staff of musical notation in bass clef showing a sequence of notes with accidentals and asterisks, corresponding to the chord symbols 5, 4/2, 5/3, 7/3, 6, 4, and 5*.

Unterschied des 2/4 und 4/2.

A single staff of musical notation in bass clef showing a sequence of notes with accidentals and asterisks, corresponding to the chord symbols 2/4, 8/3, 7, 5, 4/2, and 3*.

Eben dieses durch ein anderes Exempel.

A single staff of musical notation in bass clef showing a sequence of notes with accidentals and asterisks, corresponding to the chord symbols 5, 6/4, 6/5, and 9/8.

Auflösung der 2 in den Accord der 3.

A single staff of musical notation in bass clef showing a sequence of notes with accidentals and asterisks, corresponding to the chord symbols 6/3, 9/4, 7, 6/5, and 4/3.

Diesen allhier gemeldeten Sätzen könnten noch mehrere beygesetzt werden, wenn ich willens wäre, diesen Tractat zu verlängern. Ein Anfänger wird hieraus zur Gnüge ersehen können: daß die
Quelle

Quelle aller dieser und noch mehreren Sätzen, meine zum Grund gelegte drey Haupt=Accorde sind. Dieses auch hier zu beweisen, will ich die Erklärung dieser Exempel noch setzen; Der Accord $\frac{4}{2}$ wird jederzeit auf einem vorherliegenden Basse erzeugt (wie oben gewiesen) und findet seine Auflösung auf eben diesem Basse durch $\frac{5}{1}$, welches bey der Tonart dieses Exempels der 5ten=Accord wäre: An dessen Statt ist die letzte Umwendung dieses 5ten=Accordes gesetzt worden, wodurch ebenmäßig $\frac{6}{2}$ entsprungen. Hieraus fließt diese Regel: wenn die Harmonien untereinander sich gehörig auflösen, so kann der Bass wohl zuweilen außerordentlich gehen, wenn nur das dissonirende Haupt=Intervall in dem folgenden Accorde gehörig aufgelöst wird. Wie bey diesem Exempel: da die erste 2 in den Einklang gehörte: Dieser Einklang aber ist bey dem folgenden Accorde wiederum in die 2 verwandelt worden, wodurch die drey Oberstimmen sich ordentlich abgelöst haben. Die kleine 7 bey dem zweyten Exempel löset sich sonst in die 6 bey liegenden Bass, oder in die 5 bey dem um einen halben Ton steigenden Basse, nemlich in den Grundton oder 5ten=Accord: Hier aber ist es in der letzten Umwendung dieses 5ten=Accordes geschehen, welches einerley. Bey dem dritten Exempel ist das *F* auf dem zweyten Accord hinzugekommen: Daher entsteht diese Regel: wenn ein Haupt=Accord liegen bleibt, so kann noch wohl ein fremdes Intervall die Harmonie vermehren, oder aber: kann ein neues Intervall das alte ablösen, und sodenn liegen bleiben, bis es mit der sämtlichen Harmonie hinwegkommt. Nebenstehendes Exempel bezeuget; daß bey einer feststehenden Harmonie, auch der Bass sich außerordentlich verändern könne; wo zu beobachten: daß nachgehends dieser fremde Bass entweder aufs neue dem alten Basse weichen müsse, oder: die Harmonie kann sich auf diesem fremden Basse verändern, und nach $\frac{6}{2}$, $\frac{5}{1}$ an sich ziehen, welcher Accord nachgehends mit auf den vorigen Bass gezogen und zu $\frac{4}{2}$ wird, worauf

worauf seine gänzliche Auflösung und Herstellung des ersten Accordes mit $\frac{7}{5}$ oder $\frac{7}{3}$ erfolgt; als:

Bei dem vierdten Exempel siehet man, daß die übermäßige $\sharp 5$ bloß durch Liegenbleibung der Oberstimme erzeugt wird. Dieses geschieht: wenn die große 3 des 5ten=Accordes oben liegen bleibt, der Baß hingegen geht bis in die kleine 3 (in den weichen Tonarten) des Grundton=Accordes, wodurch denn diese übermäßig große 5 entspringet. Diese $\sharp 5$ muß sich sodenn auf eben der 3 des Grundtons in die 6 über sich lösen, wie das Exempel ausweist. Ueberhaupt, dieses Intervall ist jederzeit nur als ein Vorschlag oder Verzögerung der Oberstimme anzusehen. Sollte man es aber anders auflösen: so könnte der Baß auch noch um einen oder zwey Töne tiefer gehen, wo diese $\sharp 5$ auf ersterem zur $\flat 6$: bey dem zweyten Falle zur $\sharp 7$ würde, und auf dem liegenden Basse in die 8 aufgelöst müßte werden. Man könnte gleichfalls diese $\sharp 5$ in eine kleine 5 verwandeln: dieses geschähe, wenn nach der 3 des Grundtons der Baß um einen halben Ton höher mit Liegenbleibung der $\sharp 5$, gieng, wodurch der Grundton in den 5ten=Accord der 4 verwandelt würde. Die Auflösung erfolgte sodenn im Grundtone; als:

Erste Art.

Zweyte Art.

Dritte Art der Auflösung.

Bei

Bei dem 5ten Exempel zeigt sich abermals, wie 2 und 4 entspringt: wenn ein Intervall des vorhergehenden Accordes mit auf den andern Accord gezogen wird, wie dieses alhier die 3 von E ausweist. Daß hingegen die 4 einen ganz andern Ursprung habe, und erzeugt werde, wenn der Baß bereits vorhero lieget, wie alhier bey dem vor- und nachfolgenden Fis zu ersehen ist. Obnerachtet dieser so verschiedenen Herkunft; so haben dennoch beyde Accorde gleiche Auflösung auf dem Claviere. Das 6te Exempel ist von vorhergehenden nur darinn unterschieden: daß alhier der Baß wegen seiner Harmonie $\frac{5}{2}$ und besonders der großen 4 halber um einen halben Ton tiefer gehen muß. Die Auflösung der 9 ist mit vorhergehendem Exempel einerley. Das 7te Exempel lehrt: daß 2 sich könne in einem andern Accorde auflösen, wenn nur seine 8 und 3 darinnen stecke, wie dieses hier vorgestellt wird.

§. 18.

Was noch abgehen möchte, wird ein jeder nach diesen angeführten und erklärten Exempeln zu ergänzen wissen, wenn er sich nur meine drey Haupt-Accorde und deren Umwendung wohl bekannt gemacht hat, sodenn die ordentliche Auflösung aller dissonirenden Intervallen weiß. Sie bestehet aber darinn; ^h) als:

Die große 9 wird aufgelöset durch die 10 aufwärts.

Die ordentliche 9 wird aufgelöset durch die 8 } unterwärts.

Die kleine 9 wird aufgelöset durch die 8 }

Die mangelhafte 8 wird aufgelöset durch die 7 unterwärts.

Die große 7 wird aufgelöset durch die 8 aufwärts.

Die ordentliche 7 wird aufgelöset durch die 6 } unterwärts.

Die kleine 7 wird aufgelöset durch die 6 }

Die große 6 geht gemeiniglich in die 8, wenn die Oberstimme um einen halben Ton höher, und der Baß um einen halben Ton tiefer schreitet.

Die ordentliche 6 gehet in die 5, wenn der Baß liegen bleibt: gehet aber der Baß um einen Ton höher, so fällt sie um einen Ton tiefer, und zwar in die 4.

Die kleine 6 schreitet in die kleine 5, wenn der Bass ruhet; verändert sich aber dieser, und geht um einen Ton höher; so ändert sich diese auch, und geht um einen ganzen Ton tiefer in die 4.

Die große 5 wird aufgelöst durch die 6 aufwärts.

Die kleine 5 wird aufgelöst, durch die 3 unterwärts wenn jede Stimme um einen halben Ton näher zusammen rückt.

Die große 4 wird aufgelöst durch die 6 aufwärts: die Oberstimme geht um einen halben Ton höher, der Bass hingegen kann um einen halben oder ganzen Ton tiefer gehen.

Die ordentliche 4, wenn sie über einer Bass-Note zu stehen kommt; so hat sie die große oder kleine 3 zur Nachfolge.

Die kleine 4 wird aufgelöst durch die kleine 3.

Die große 2 wird aufgelöst durch die 3 aufwärts, entweder auf stillliegendem Basse, oder aber die Oberstimme bleibt liegen, der Bass hingegen geht um einen halben Ton tiefer.

Die ordentliche 2 wird aufgelöst durch die 3, wenn der Bass um einen halben Ton tiefer schreitet; dagegen die Oberstimme liegen bleibt.

Die ordentliche 2 wird aufgelöst durch den 1 } unterwärts.

Die kleine 2 wird aufgelöst durch den 1 }

Die Auflösung beyder 2 geschieht: wenn der Bass vor und nach liegen bleibt, und die Harmonie $\frac{3}{2}$ vorhergegangen: sodenn $\frac{4}{2}$ erfolgt, worauf die Auflösung mit $\frac{3}{2}$ erfolgt, welches ich bereits oben angeführet habe.

h) Es ist zu verstehen, wenn der Bass liegen bleibt; Die Auflösung auf eben dieser Bassstimme oder Ton folget; nicht aber, wenn der Bass sich fort bewegt. Die drey Benennungen: die große, ordentliche und kleine 9 heißen sonstwo: die übermäßige, gewöhnliche und verkleinerte auch bisweilen kleine, nachdem es die Tonart erfordert.

§. 19.

Die Auflösung aller Dissonanzen kann geschehen: 1) Ordentlich, wie diese Tabelle bezeiget. 2) Außerordentlich: wenn sie nämlich nicht auf der Stelle, sondern durch ein anderes dissonirendes

des Intervall und durch einen Sprung des Basses aufgelöst werden. Desgleichen: wenn sie durch ein Intervall der Harmonie des Basses vertrieben werden. 3) Ganz fremd: wenn sich das dissonirende Intervall, nicht in dem folgenden Accorde seiner Tonart, sondern entweder auf dem 5- oder Grundtons-Accorde einer fremden Tonart auflöst: Es sey nun, der Bass bleibt liegen, und nimmt anstatt der kleinen 3 die große, oder verändert sonst ein Intervall, oder aber, er springt oder fällt in eine Umwendung eines fremden Accordes.

§. 20.

Bei Ausübung dieser zwey letzteren Arten ist nur in Acht zu nehmen: daß dasjenige Intervall, das da die Auflösung verrichtet, entweder in der Harmonie des bekannten oder fremden Accordes stecke; oder aber auch der Bass selbst sey; so mag nachgehends der Bass springen, fallen, stillstehen oder sich in eine fremde Tonart verwandeln, wie er will, die Auflösung geschieht dennoch nach den Regeln der Composition, wie dieses alles, in meinen vorhinangezogenen Exempeln zur Gnüge zu ersehen ist.

Das VII. Capitel.

Von ungemeinen oder fremden Auflösungen.

§. 1.

Ungemeine oder fremde Auflösungen heißen alle diejenige Accorde, die statt der natürlichen (nach den drey Hauptregeln) eingeschoben werden.

§. 2.

Ein jeder 5ten-Accord weist mir an, daß er durch seinen herrschenden Grundton aufgelöst werde. Zum Exempel: Auf den 5ten-Accord A folgt natürlicher Weise der Grundtons-Accord D. Wenn nun auf einen 5ten-Accord unversehens der Grundtons-Accord der zweyten Ausweichung der anverwandten Tonart erfolgt:

get: so ist diese Nachfolge außerordentlich und fremde. Gehört mithin zu §. 1.

§. 3.

Ich will von der fremden Auflösung des 5ten = Accordes anfangen. Auf wie vielerley Art dieser seine Auflösung suchet, folget hier, als: a)

The musical notation consists of five staves, each showing a sequence of chords and their resolutions. The chords are written in a style typical of 18th-century music theory, using numbers 1-7 for intervals and letters for notes. The resolutions are indicated by asterisks and bar lines.

- Staff 1: Chords 6/5, 6/4, 7/3, 5/3, 6/5, 6/4, 7/3, 7/3, 6/4, 7/3, 4/2.
- Staff 2: Chords 4, 7/3, 7/3, 4, 7/5, 7/3, 6/4, 7/5, 6/3.
- Staff 3: Chords 6/4, 7/5, 6/4, 7/5, 6/4, 7/5, 6/4, 7/5, 7/5.
- Staff 4: Chords 6/4, 7/3, 7/3, 6/4, 7/5, 7/5, 6/4, 7/5, 6/4, 7/5, 6/4, 7/5.
- Staff 5: Chords 6/4, 7/5, 6/4, 7/5, 7/3, 6/4, 7/5, 7/3, 6/4, 7/5, 7/3, 8/5, 7/3, 8/5.

Die erste Auflösung geschieht aus dem 5ten = Accorde des Grundtons *D* dur in den *H* moll Accord, b) Die andere gehet zwar in seinen Grundton, allein mit Begleitung der Harmonie des 5ten = Accordes von *A* dur. Die 4te Ablösung geschieht gar in den 5ten = Accord von *E* moll mit Beybehaltung der kleinen 3 desselben 4ten = Accordes. Die 5te Nachfolge geht ordentlich in *D*, nur kommt anstatt der 8 die kleine 7 darüber, welches die Anzeige des 5ten = Accordes von *G* dur giebt. Die 6te geschieht in den 5ten = Accord

von

von *H* moll. Die 7te ist Umwendung des 5ten Accordes, mithin nur, als eine Verzögerung anzusehen. Diemeil aber ein ordentlicher Schluß in die Cadenz vorhergegangen, worauf man den Grundton vermuthet; so gehöret dieser Accord billich auch unter die fremden Auflösungen. Die 8te Nachfolge hat wiederum die Beybehaltung des vorhergegangenen 5ten = Accordes, nur, daß anstatt *A* das *As* erscheint, welches eine Anzeige zu der Ausweichung in *H* moll macht. Die 9te geschieht in die letztere Umwendung des 5ten = Accordes von *G* dur: die Oberstimmen haben dabey die ganze Harmonie des ordentlichen Accordes, nur daß der Baß sich dabey verändert hat. Die 10te gehet in den 5ten = Accord von *A* dur. Bey der 11ten fällt der Baß um eine 3 tiefer, und überkommt zu seiner Harmonie $\frac{7}{4}$. Diese giebt eine Anzeige in *G* dur. Die 12te geschieht in den 5ten = Accord von *H* moll. Die 13te geht ganz außerordentlich: der Baß geht um einen halben Ton höher, und die 7 des vorigen 5ten = Accordes verändert sich auch, und erhöheth sich um einen halben Ton. Hierdurch entsteht die übermäßig große 6, deren Auflösung ich im vorhergegangenen Capitel angewiesen habe. Bey der 14ten bleibt der Baß liegen, und überkommt zu seiner Harmonie $\frac{6}{3}$ wovon die kleine 3 von dem 4ten = Accorde, und 2 von dem 5ten = Accorde von *E* moll genommen ist. Die 15te ist fast einerley: der Baß bleibt liegen, und erhält die ganze Harmonie des 5ten = Accordes von *E* moll. Die 16te ist auch besonder: der Baß springt um eine kleine 3 höher, nämlich in *Cis*, und überkommt die Harmonie des 5ten = Accordes von *Fis* moll. Bey der 17ten bleibt der Baß liegen: Die Oberstimmen erhalten die Harmonie des kleinen 7ten = Accordes, die darnach in die Harmonie des 5ten = Accordes aufgelöset wird.

- a) Es werden diese fremde Nachfolgen eines 5ten = Accordes von den Wätschen, Cadenze sfuggite genennet, welches so viel sagen will: entweichende, durchgehende, wegfliehende Cadenzen. Es geschieht aber, wenn, da auf den unversezten 5ten = Accord der Grundton erfolgen sollte, der Baß in einen ganz andern Grundton und Accord einfället.

b) Hier folgten zwey vollkommene 5ten aufeinander, nämlich A — E und H — Fis, wenn der 5ten-Accord keine 7 über sich hätte, wovon ich bereits im dritten Capitel gehandelt habe; Allein so wird hier die darauf haftende 7 in der 5 aufgelöset, welches der Ordnung gemäß ist.

§. 4.

Diese 17 Veränderungen sind heutiges Tages ziemlich Mode geworden. Sie werden gemeiniglich bey der ersten Vorstellung einer Cadenz oder Schlußformul gebraucht, worauf man sogleich sucht, wieder in den ersten Grundton zugelangen, und macht nach dieser, die zweyte, aber ordentliche Cadenz oder Schluß. Ihr größter Aufenthalt ist in den Fugen, Messen und andern künstlichen Sachen mehr. Einige ausgenommen, die sehr oft im Cammer- und Opernstile vorkommen. Ein Accompagniste hat sie alle zu wissen nöthig, um sich deren im Präludiren bedienen zu können, worinn sie auch eine gute Wirkung machen.

§. 5.

Der 4ten-Accord hat auch vielerley Auflösungen. Beykommende Exempel bezeugen dieses: ☺

The image displays three musical staves illustrating different resolutions of the 4th chord. Each staff starts with a 4th chord (marked with an asterisk) and shows various ways it can be resolved into other chords. The first staff shows resolutions to 3, 5, 7, and 7# chords. The second staff shows resolutions to 5, 6/4, 7, 5, 6/4, 7, 5, and 7# chords. The third staff shows resolutions to 5, 7/3, 8/3, 6/4, 6, 6/3, and 7/3 chords.

Bey ersterem Exempel siehet man, wie durch Beysetzung eines einzigen * dieser 4ten-Accord von D dur könne in den 5ten-Accord von A dur

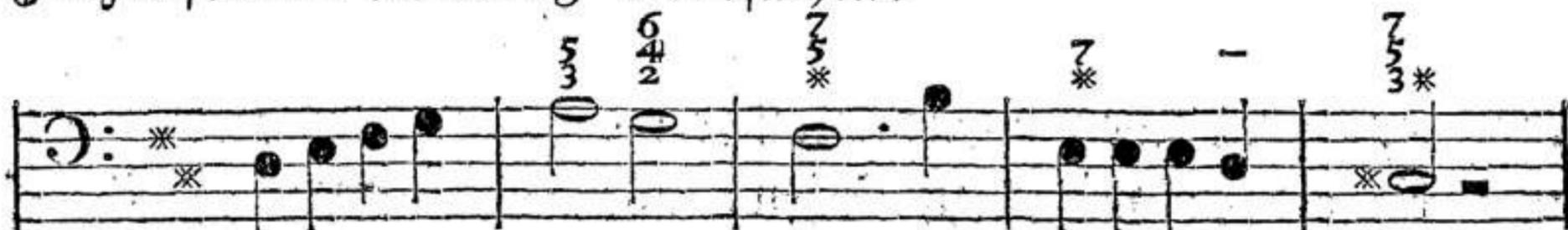
A dur verwandelt werden: und wie man durch die 7 auf dem Grundton = Accorde A dur wiederum in D dur zurück gelangen könne. Zweytes Exempel gehet von dem 4ten = Accorde in D dur in den 4ten = Accord von E moll: von dar durch den darauf folgenden 5ten = Accord in E moll selbst. Das dritte Exempel lehret: wie auf den 4ten = Accord auch die dritte Umwendung des 5ten = Accordes von G dur folgen dürfe, mit Beybehaltung der vorigen 6, die bey der zweyten Umwendung in der 6 sich auflöset. Bey dem 4ten Exempel bleibt der Grundton von dem 4ten = Accord liegen, und kommt $\frac{6}{7}$ darüber zu stehen, welcher eine Anzeige in H moll giebt, wie denn auch gleich darnach, der 5ten = Accord H moll folget. Das 5te Exempel zeigt: wie durch Wegnehmung der 6 und Hinzufegung der 7 der 5ten = Accord von C dur entstehet, worauf auch die Auflösung in den Grundton = Accord C dur erfolget. Bey dem 6ten Exempel kömmt anstatt der 6 bey dem zweyten Accorde die große 7 zu stehen. Diese große 7 löset sich sodenn bey Liegenbleibung des Basses in der 8 auf. Bey dem 7ten Exempel bleibt wiederum der Bass liegen, das 5ten Intervall wechselt mit der 4 ab: durch dieses entstehet der 5ten = Accord von D dur, zwar mit Beybehaltung der 3 des vorigen Accordes, die aber mit der übrigen Harmonie, in der ersten Umwendung des Grundton = Accordes D dur ihre Auflösung erhält. Das 8te Exempel weist: daß auf den 4ten = Accord auch ein Sprung erfolgen könne. Dieser Sprung geschieht in die 3 des 5ten = Accordes, mit Behaltung der 3 des vorhergehenden Accordes. Ob dieses Exempel gleichwohl nichts anders ist, als die Umwendung des lösenden Accordes $\frac{6}{2}$ bey vorhergegangenen Exempel; so ist es doch noch unbekannter, als die vorhergehenden Exempel, und kömmt meistens vor, mit Weglassung der 5, über dem 4ten = Accorde.

c) Warum ich nicht die Rangordnung in Acht genommen, da der 4ten = Accord dem 5ten = Accorde vorgehet, geschieht deswegen: Erstlich ist der 5ten = Accord unentbehrlich, indem keine Melodie anzutreffen, wo dieser nicht jederzeit vor dem Grundtone vorgehet. Es können

nen aber viele Passagen angetroffen werden, wo der 4ten = Accord ausbleibet. Zweytens ist der 5ten = Accord auch weit mehr Veränderungen unterworfen, als dieser.

§. 6.

Folgende Sätze gehören auch unter die ungeweinen Auflösungen, die bey dem heutigen Kirchenstile öfters vorkommen, und eine ganz besondere Wirkung verursachen:



Nach dem zweyten Accorde des zweyten Tactes erwartet man die erste Umwendung von dem Grundton = Accorde D dur: Es stellt sich aber der 5ten = Accord von H moll ein, wo von der vorigen Harmonie nichts als die 2 verändert wird, die allhier ein * zu sich nimmt, und also groß erscheinet: Die Auflösung des 5ten = Accordes von A dur geschieht bey dem Schlusse auch auf diese Art.

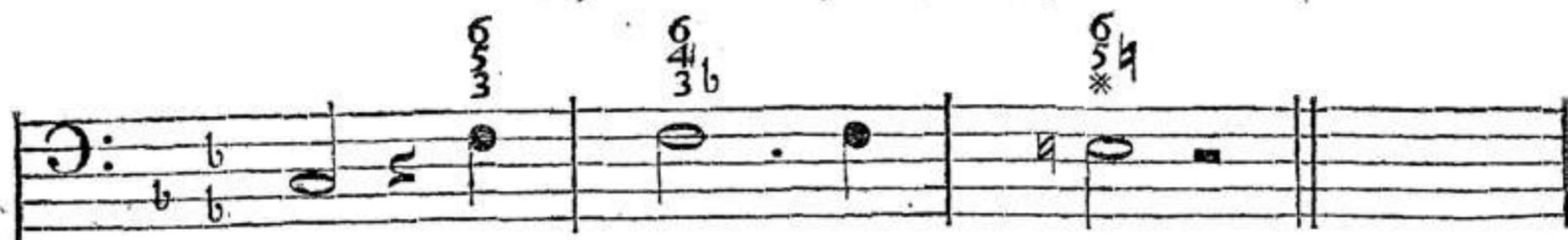
§. 7.

Wenn der 4ten = Accord liegen bleibet, mit Verwandlung der 5 in die 4, und übriger Beybehaltung seiner Harmonie; so kann auch vorhergehende Auflösung statt finden. Bey einer weichen Tonart geht es sehr geschickt an; als: d

In einer harten Tonart.



Bey einer weichen Tonart.



Bey der Erscheinung der $\frac{6}{3}$ im zweyten Tacte, wird das Gehör durch die Auflösung des folgenden Accordes mehr getäuscht, als wie bey

bey vorhergehenden Exempeln. In weichen Tonarten läßt es sich noch angenehmer hören: wenn die kleine 3 nämlich \flat , durch die Umkleidung in * völlig liegen bleibt, mithin, aus Mangel des enharmonischen Geschlechts, bey der Harmonie weiter keine Veränderung vorgehet, als, daß der Baß um einen halben Ton tiefer tritt.

d) Bach und Zindel haben diesen Satz in ihren Claviersachen öfters angebracht: wie dieses in ihren gedruckten und geschriebenen Sachen zu ersehen ist. Man trifft diese und die folgende Sätze jetziger Zeit schier in allen Gattungen an.

§. 8.

Es geschieht auch, daß über dem liegenden 5ten-Accorde noch eine fremde Harmonie entspringt, welche nachgehends sich in einen fremden Grundtons-Accord begiebet, und darinn aufgelöset wird; als:

Diese Sätze zeigen von ihrer ganz besondern Wirkung: Wenn die Oberstimme zuerst einen Triller, in der ordentlichen vorhergehenden Tonart hören läßt, sodenn, solchen verändert, und nach der folgenden Tonart einzurichten sucht. Zum Exempel: Bey dem ersten Satz käme der Triller auf der 5 von A moll mit \flat oder \sharp zustehen. Nach diesen wird der Triller mit \flat oder \sharp wiederholt. Diese Veränderung klingt sehr artig und fremd. Das zweyte Exempel behält den ordentlichen Triller im Tenor ohnverändert bey; Der Baß hingegen, nimmt anstatt der 7 die 6 zu sich: durch diese Zulegung, verwandelt sich dieser 5ten-Accord in den 4ten-Accord der Ausweichung, in die zweyte Tonart, die allhier

*F*wäre. Bey dem 3ten Exempel begiebt sich der 5ten = Accord in den 5ten = Accord der 4ten Tonart. Der diskantifirende Triller geschieht anfangs über der großen 3: nachgehends wird er auf der kleinen 3 gehört, wodurch sodenn, diese Verwechslung der Tonart entstehet.

§. 9.

Wenn über der 3 des 5ten = Accordes die kleine 7 zustehen kommt: deren Ursprung ich im vorigen Capitel angezeigt habe; so entsteht eine angenehme Verwechslung, wenn anstatt, daß der folgende Baß um einen halben Ton höher sollte gehen, er einen halben Ton tiefer schreitet, worüber $\frac{6}{2}$ zustehen kommt, welches die ganze Harmonie des 5ten Accordes von C moll ist, und daher entspringt: weil der 5ten = Accord von C moll eine Gleichheit mit dem Grundtons = Accorde G moll hat; so kann jener wohl die Stelle dieses Accordes vertreten, und die kleine 7 auflösen; als:

Auflösung der kleinen 7 durch $\frac{6}{2}$.



§. 10.

Diese und die vorhergehenden Sätze sind gebräuchlich und häufig anzutreffen. Doch, je ungewöhnlicher sie sind, desto begieriger ist man, auf solche Achtung zu geben. Beystehende gehören auch darzu, als:

Besondere Auflösung der 7.



Mancher möchte hier sprechen; welch ein aus aller Ordnung weichender, und ungeheurer Satz! allein das Räzel ist bald aufgelöst,

set, wenn er mir auf diese Frage antwortet: Ob zwischen C und H* ein Unterschied dem Gehöre nach zu machen? Man versteht aber, auf der Orgel, Clavier zc. e) Ist kein Unterschied? so ist diese Ausweichung und Auflösung in Cis und Fis recht, und den Regeln gemäß: das Ohr selbst wird dieses billigen. Eine Umschreibung der Zahlen kann es begreiflicher machen, ob es gleich dem Gehöre nach, einerley mit jenen ist; als:



Man siehet, daß dieser Satz, ob er gleich ungemeyn fremd ist, dennoch gut aufgelöset wird. Seine Stärke und Nachdruck ist besonders in Recitativen zu finden.

e) Freylich wäre es zu wünschen, daß noch eine verbesserte Temperatur aufstünde: desgleichen, daß die Orgeln, Clavier zc. anders eingerichtet würden, welches zumalen auf Orgeln, durch Hülfe dreyer Manuale füglich geschehen könnte: damit das enharmonische Geschlecht, das da bishero, nur noch auf dem Papiere sein Daseyn bewiesen hat, nicht gänzlich verlohren gienge. Der geringe Unterschied, und diejenige Anzeige, die sich auf der Violin, Violoncell zc. desgleichen auf blasenden Instrumenten angiebt, und eigentlich auf der Applicatur beruhet, ist nicht zu achten, indem dennoch die Orgel und das Clavier die Hauptinstrumenten verbleiben, nach denen sich die Vocal- und Instrumentalstimmen richten sollen. Inzwischen bleibt es so lange ein vergeblicher Wunsch, als man bey einer genauen Untersuchung, noch so viel Fehler und Gebrechen entdecket, die sich der reinen Uebereinstimmigkeit bey Aufführung eines Stückes entgegen setzen. Wenn die Lehrenden und Lernenden sich auch einigermaßen der Mathematik (so viel hierzu von Nöthen wäre) bey der Musik zu bedienen verlangten; dann würde die Composition und Aufführung in ein weit größeres Licht gesetzt werden, und weit mehreres Belieben finden. Die Gebrauchung des enharmonischen Geschlechts würde dabey seinen großen Nutzen beweisen. Heißt das nicht eine schöne Manier: wenn ein Sänger unter seinen Coloraturen einen Ton anhält: selbiger

mit ab- und Zunehmung der Stimme allgemach um einen ganzen Ton höher zieht, ohne daß man den darinn liegenden halben- oder Viertelston gewahr wird? wodurch geschieht dieses anders: als weil das enharmonische Intervall darinn befindlich ist, und mit durchgehört wird. Man wird dieses auch bey dem Transponiren eines Stück gewahr: wenn es in der einen Tonart besser, als in der andern klingt. Man mache die Probe: transponire ein Stück aus der harten Tonart E dur eine 3 tiefer in C dur. Was vor ein Unterschied und verschiedene Wirkung wird hier seyn? Wie man dieses öfters findet, wenn zum Exempel: bey Aufführung einer Oper einem Sänger zugefallen, eine oder die andere Arie transponiret wird. Eines jeden Erfahrung zeuget hiervon.

§. II.

Folgende Sätze möchten auch manchen sehr fremde dünken: Allein sie sind nicht einmal so seltsam, als der vorhergehende Satz war. Diese lösen sich dennoch in einem Accorde auf, der da ohnehin anverwandt ist; als:

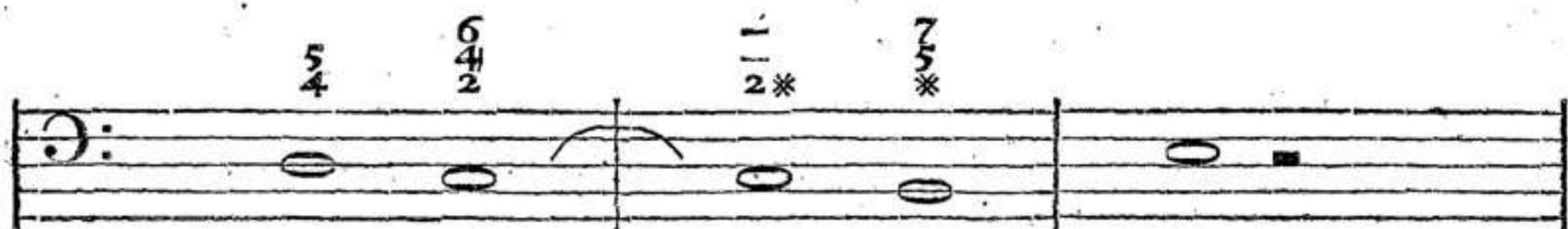
The image shows two musical staves. The first staff contains six notes: G, B, D, F, A, C. The second staff contains six notes: G, B, D, F, A, C. Above the first staff are figured bass symbols: 6/3, 6/4/2, 7/5/3, 6/4/3, 7/5/3, 7/5/3. Above the second staff are figured bass symbols: 6/3, 6/4/2, 7/5/3, 6/4/3, 7/5/3, 7/5/3. The notes in the first staff are marked with an asterisk (*) above the G, B, and D notes. The notes in the second staff are marked with an asterisk (*) above the G, B, and D notes.

Der Tonart gemäß, sollte sich die erste Umwendung des 5ten = Accordes auch in seinen Grundtons = Accord wenden, nämlich in A moll. Dagegen geschieht die Auflösung in den 5ten = Accord der zweyten anverwandten Tonart, die allhier E moll wäre. Zwey Intervallen von dem ersten Accorde werden mit herüber gezogen, wo das eine, nämlich die 5 ein * überkommt, und auf dem zweyten Accord zur 4 wird. Das zweyte Exempel ist dem ersteren in etwas ähnlich: indem auch nur zwey Intervallen verändert werden. Der erste Accord ist der 5ten = Accord von E moll, welcher anstatt seiner gewöhnlichen 6 die 7 zu seiner Harmonie erwählet hat. Dieser Accord nun sollte nach der Ordnung, in dem Grundtons = Accorde E moll aufgelöst werden, wovon aber nur der Grundton und seine 3 erscheinen, mit Beynehmung zweyer fremder Intervallen,

len, als: der großen 4 und großen 6. Diese zugegebene Intervallen gehören unter die Harmonie des 5ten=Accordes von *H* moll, und weil sie hier insonderheit hervorragen; so kommt auch diese ganze Harmonie unter die Tonart *H* moll zustehen. Das dritte Exempel ist etwas unbekannter: Hier erscheint die erste Umwendung des 5ten=Accordes von *A* moll mit über sich habender kleinen 7, und geht anstatt in *A* moll in den 5ten=Accord von *E* moll, der ebenfalls die kleine 7 über sich leidet, und die erste Umwendung dieses Accordes, wie der vorhergehende ist. Wer sollte nun denken, daß dieser die Auflösung von jenem verursacht. Daraus fließt folgende Regel: wenn zwey Intervallen in den Oberstimmen ordentlich aufgelöst werden: so kann der Bass füglich sich verändern, und ein fremdes * oder \flat annehmen. Man siehet dieses, da die 3 und 5 des vorhergehenden Accordes ordentlich um einen Ton tiefer gehen, nämlich in den Grundton *A* und dessen 3 *C*.

§. 12.

Wenn der Bass liegen bleibt, desgleichen nur ein * wird einem Intervall von seiner Harmonie zugefüget, wodurch eine andere Tonart entstehet; so gehöret ein solcher Satz auch unter die besondere Auflösungen; als:



Oder auch auf folgende Art:



Ersteres Exempel bedarf keiner weitem Erklärung: dieses hingegen ist vom vorigen darinn unterschieden, dieweil der 4ten=Accord sich in die Umwendung des 5ten=Accordes von *Cis* moll verwandelt,

wo die Harmonie des vorhergehenden Accordes gänzlich liegen bleibt, und durch nichts als durch das Gesicht unterschieden wird. Dieser verwandelte Accord bleibt den Regeln gemäß: in so fern der Unterschied des enharmonischen Geschlechts nur vor den Augen zu machen ist; (wie vorhin bereits in den Anmerkungen gedacht worden) so kann auch gegen diese Ausweichung nichts gesagt werden. Es gehört eine ziemliche Uebung hierzu: wenn man auch nur einen dergleichen verwandelten Accord sogleich zu bespielen weiß, indem es nicht einmal möglich ist, die rechte Intervallen vernehmlich hinzuschreiben (in Ansehung der Ziffern) wie hier zu ersehen ist: da über dem Basse C die große 2 steht, über H* (welches doch auf dem Claviere gleichfalls C ist) befindet sich schon die 3, die doch auch hier Dis seyn muß. Das Fis ist vorher die große 4, hier aber die 5; wer nun diese Unvollkommenheit nicht eingesehen, wird bey entstehenden Fall eines solchen verwandelten Accordes nicht wissen, was er bey dieser 3 und 5 machen solle, und nicht so geschwind begreifen, daß die vorgehende große 2 und auch große 4 bey doch unverrücktem Basse (auf dem Claviere) einerley mit jener seyn könne.

§. 13.

Wer ein Freund von dergleichen fremden Ausweichungen und Sätzen ist, dem werden folgende auch nicht misfallen. Diese Sätze sind ganz besonder: indem kein Satz darinn zu finden, der seine Auflösung seiner Tonart gemäß, erhalten hat, dennoch sind sie üblich und erlaubt; als:



Aus meinen gegebenen Regeln ist bekannt, daß ein jeder 5ten = Accord die 7 über sich habe: daß auch ein jeder 5ten = Accord sich wiederum in einem andern 5ten = Accorde auflösen könne, (welches zwey vollkommene Grundtons = Accorde nicht thun können.) Hier findet

Set man, daß der erste Satz der 5ten = Accord von D dur ist: der da sich außer der Ordnung, in den 5ten = Accord von E moll begiebet; auf diesen folget zwar die erste Umwendung von E moll, es ist aber der 5ten = Accord von A dur. Jedo bleibt der Baß liegen, die vorige 3 nimmt hier ein * zu sich, und die 6 löset sich in der 5 auf, wodurch er in den 5ten = Accord von Cis moll verwandelt wird; der Grundton folget nicht darauf, sondern an seine statt fällt der Baß ins F, die große 3 wird hier in die 5 verwandelt, wie denn auch die große 5 zwar liegen bleibt, doch wird sie durch Heruntertretung des Basses zur 7. Dieser Accord ist einer von den ganz ungewöhnlichen, wovon ich im ersten Capitel bereits ausführliche Nachricht gegeben habe. Seine Harmonie und besonders die 7 verursacht, daß er eigentlich in den Grundtons = Accord von E moll sollte aufgelöset werden; Hier aber stellt sich der 5ten = Accord von A dur ein, und versiehet seine Stelle. Auf diesen folget der anfängliche 5ten = Accord von D dur, und vertritt die Stelle des A dur Accordes, den Beschluß macht der Grundtons = Accord D dur. Dieses sind ganz besondere Auflösungen. Sie sind nach obigen Regeln gegründet, und was abgehet, ist durch den eingeführten Gebrauch ersetzt worden.

§. 14.

Mein Vorhaben ist nicht, alle fremde Sätze aufzuzeichnen. Ich halte davor, daß ein Anfänger des General = Basses an vorbestimmten und zergliederten Exempeln ein Gnügen hat: ^f) weiß man die drey Haupt = Accorde, die gemeinen Auflösungen; nebst diesen fremden Sätzen, und hat sie sich, durch ein öfteres Transponiren recht bekannt gemacht, wie auch solche in den 4 Hauptschlüsseln, als: Baß, Tenor, Alt und Sopran geübet; so werden ihm jene und diese Exempel Anleitung genug an die Hand geben, deren noch mehrere zu finden. Die Anzahl dieser außerordentlichen Sätze ist bey weitem nicht so groß, als man heutiges Tages, eine große Menge von allerley Accorden in andern Büchern antrifft: dennoch

hastet

haftet der größte Theil hier von, auf den Umwendungen meiner zum Grund gelegten drey Haupt=Accorden.

f) Wer mehrere zu wissen verlanget, kann sie in den Mathesonischen Werken finden, als da sind: die große und kleine General-Baßschule, der vollkommene Capellmeister &c. Henichens Tractat kann auch hierbey nachgesehen werden; desgleichen giebt es noch mehrere Schriften, die eine Menge von allerley Accorden aufweisen. Es ist wider meine Gewohnheit, sonst hätte ich auch etwas daraus entlehnet. Was ich hier aufgezeichnet, habe ich aus eigener Erfahrung gezogen.

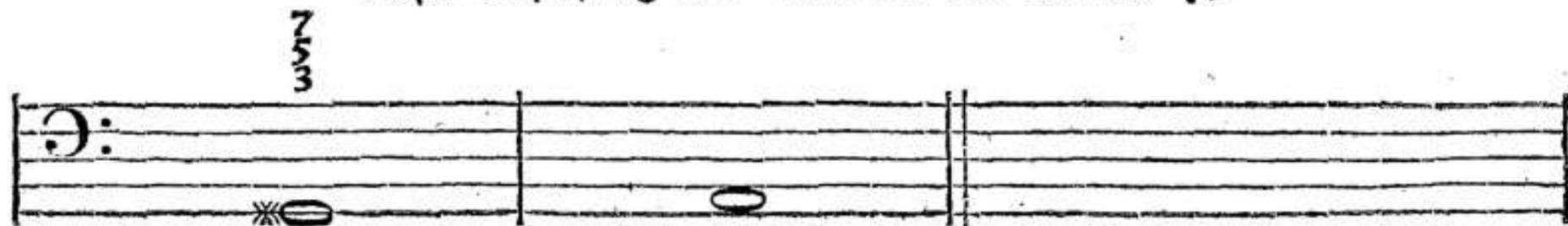
Das VIII. Capitel.

Auf wie vielerley Art ein Dissonanz=Accord aufzulösen sey.

§. I.

Die Auflösung der Dissonanzen habe ich bereits, sowohl in den drey Haupt=Accorden, als auch in den andern vorhergehenden Capiteln angezeigt, dabey auch gewiesen, wie man aus einer Dissonanz in die andere gehen könne: Allein, wie und auf welcherley Art ein einziger Dissonanz=Accord aufzulösen, ist noch gar wenig bemerkt worden. Diese Kenntniß ist insonderheit einem Organisten sehr nöthig, um auf bevorstehenden Fall, sogleich aus einem Accorde oder Tone in den aller abgelegensten zu kommen, ohne daß das Gehör dadurch beleidiget werde. Mehrers aber hiervon, werden die unten vorkommende Tabellen anzeigen. Der kleine 7ten=Accord ist es, der da, der meisten Veränderung unterworfen ist. Er ist geschickt, in unterschiedene Tonarten aufgelöst zu werden. Beystehendes bezeuget dieses:

Erste Auflösung des Accordes der kleinen 7.

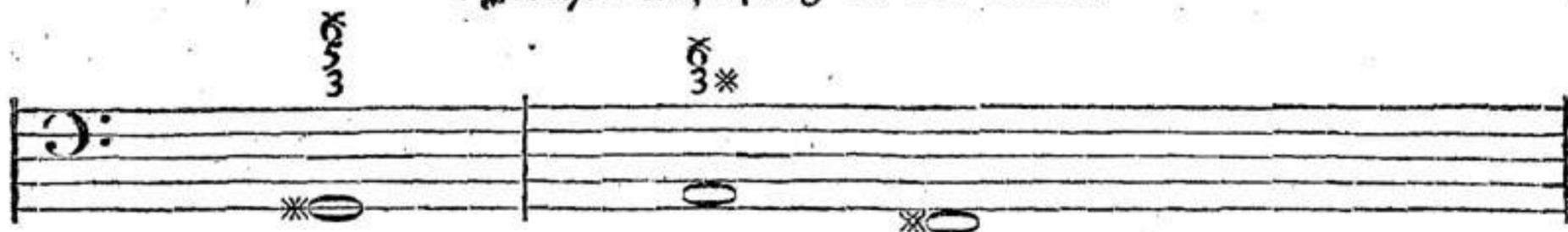


§. 2.

§. 2.

Dieser Accord hat der Ordnung gemäß, seine Auflösung in dem Grundton = Accorde A moll. Wollte man ihn aber in Fis moll auflösen; so veränderte er zwar seine Zahlen, nämlich aus der kleinen 7 würde die große 6, F in E*: Aber seine Harmonie bliebe auf der Orgel und dem Claviere unverändert; als:

Zweyte Auflösung in Fis moll.



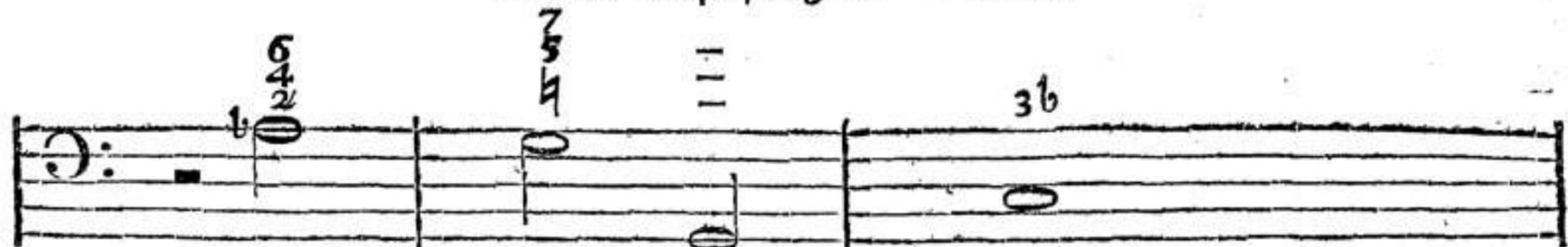
Dem Gehöre nach, einerley Accord mit dem vorhergehenden. Daß die kleine 7 nur auf dem Papiere muß in eine große 6 verwandelt werden, geschieht aus diesem Grunde: dieweil in einer jeden, sowohl harten als weichen Tonart, das siebende Intervall oder die 3 von dem 5ten = Accorde sollte groß seyn; Bey Fis moll ist die 3 des 5ten = Accordes nicht E sondern E* (was hilft die andere Benennung Es ohne Daseyn, und wirklichem Unterschiede des Es von F?) mithin ist sie hier auch als eine große 6 anzusehen, indem dieser Accord nichts anders, als die zweyte Umwendung von dem 5ten = Accorde von Fis moll, kann genennt werden, obgleich die 5 D darinn befindlich ist, die nicht hieher, sondern in den 4ten Accord dieser Tonart gehöret: Inzwischen, so erscheint dieses 4ten = Intervall (nämlich die 3 von der 4) sehr öfters in der Harmonie des 5ten = Accordes, läßt sich auch in Ansehung der Auflösung, wie ein wirklich dahin gehöriges Intervall behandeln, und wird, nebst der übrigen Harmonie in den Grundton = Accord, oder auch in dessen erste Umwendung aufgelöst, wie bey diesen Exempel zu ersehen ist. Die ganz genaue Aehnlichkeit beyder Accorde, verursacht dem Gehöre keinen Unterschied, ausgenommen in der Auflösung.

§. 3.

Bemeldter Accord der kleinen 7 läßt sich auch mit b verwechseln, ohnerachtet die Harmonie wie vorher, auch hier unverändert

dert bleibt; nur, wie gesagt, die Ziffern, leiden diese Veränderung; als:

Dritte Auflösung in C moll.



Hier ist nur die Verwandlung mit dem *Gis* geschehen, als welches mit *b* bezeichnet worden, wodurch die vorhergehende 3 sich in die große 2 verwandelt. Dieses ist aber nicht dem verwandelten Intervalle zuzuschreiben, sondern, weil das nunmehr mit *b* bezeichnete *Gis* um eine Linie höher auf dem Papiere ist gerückt worden; da die vorherige 3 allhier noch diesen Unterschied erhält: daß das mit *b* bezeichnete *Gis* in der Linie, die 3 dagegen auf dieser Linie steht. Solchen engen Raum einzunehmen, ist dem Gesichte nach, keiner 3 mehr erlaubt, sondern sie wird gezwungen, mit dem Titel einer großen 2 vorlieb zu nehmen. Bey dem wirklichen Daseyn des enharmonischen Geschlechts, bekäme sie diese Stelle ohnehin mit Recht, dieweil sodenn dieses *Ab* müßte höher seyn als *G**. Man siehet, daß die Auflösung dieses Accordes nunmehr in der einzigen Verrückung des Basses bestehet, indem dieser nur um einen halben Ton tiefer gehet, mit völliger Liegenbleibung der Oberstimmen. Durch diese Verrückung des Basses entspringet der völlige 5ten-Accord von C moll, worauf der Grundtons-Accord C moll selbst nachfolget.

§. 4.

Noch einer Versetzung ist zu gedenken, die in die entfernteste Tonart sich wendet, ohne daß der ganze Accord verändert wird. Hier ist sie:

Vierde Auflösung in Dis moll.



Der

Der ganze vorhergehende mit b eingekleidete Accord erscheint hier, nur: daß aus der vorigen großen 2 eine kleine 3 gemacht worden. Die große 4 löset sich in der darauf folgenden 5 auf. Durch diese Auflösung und jenen Wechsel entstehet der 5ten=Accord von Dis moll, jedoch mit Beybehaltung der 3 des 4ten=Accordes, die darnach sich in die 2 auflöset, wodurch denn auch die letzte Umwendung des völligen 5ten=Accordes entspringet, wie dann darauf die erste Umwendung und dann der Grundton Dis moll selbst nachfolget.

§. 5.

Sehet den einzigen Accord der kleinen 7, wie er ohne Veränderung seines ganzen Klanges dennoch so viele Veränderungen mit sich führet. Bald läßt er sich in seiner eigenen Gestalt sehen: bald verwandelt er ein Intervall zusehends; dann zieht er eine Maske an, worunter er dennoch nicht seine eigentliche Gestalt vor den Ohren verbergen kann. Will er auch noch so fremde erscheinen; so wird er durchs Gehör erkannt. Seine Folge allein ausgenommen: diese giebt erst seinen Weg zu erkennen. Alle 4 Veränderungen sind natürlich, und wird jede ihrer Tonart gemäß aufgelöset.

§. 6.

Es ist etwas besonders, daß alle weiche Tonarten fähiger sind dergleichen Verkleidungen hervorzubringen, als die harte Tonarten. Man wähle zum Exempel den Grundtons = Accord D moll *). Dieser ist weit geschickter zu dergleichen Veränderung als D dur. Von D moll in Dis moll zu gehen, geschähe folgendermaßen; als:

Von D moll in Dis moll zu gehen.

Hier wird nur die 5 bey dem zweyten Accorde verkleinert. Die übrigen Intervallen bleiben unverändert stehen, bis der Grundton-Accord *Dis* moll die Auflösung beybringt. Verlangte man in *Fis* moll zu gehen; so wäre es mit vorhergehenden einerley Accord auf dem Claviere, obgleich verschiedene Intervallen auftreten.

Von *D* moll in *Fis* moll zu gelangen.

Man findet, daß die große 2 über dem zweyten Accorde eben das vorhergehende *F* ist, und die große 4 einerley mit der kleinen 5 über dem vorgehenden Exempel seyn muß. Der dritte Accord allhier ist bloßerdings die Umwendung des zweyten Accordes, wie der letzte Accord die erste Umwendung des Grundton-Accordes *Fis* moll ist.

In *C* moll oder *A* moll kann man auf gleiche Art gelangen. Dieses geschieht: wenn aus der ordentlichen 5 die große 4 durch Heruntersteigung eines halben Tons, gemacht wird: worauf der Accord sich umwendet, und darauf in den Grundton *A* moll geht. *C* moll ist hiervon nur darinn unterschieden, daß anstatt des *, das *b* vorgezeichnet wird.

Von *D* moll in *A* moll zu gehen.

Von *D* moll in *C* moll zu gelangen.

a) Ich weiß gar wohl, daß die weichen Grundton-Accorde nicht unter die Dissonanz-Accorde gehören, von denen doch diese Abhandlung vornehm-

nehmlich melden sollte. Allein, sie gehören auch nicht unter die ganz vollkommenen Accorde, nur ihr 5ten = Accord bringt ihnen das Ansehen der Vollkommenheit, als welcher mit dem 5ten = Accorde der dur Tonarten einerley ist. Ganz vollkommene Grundtons = Accorde sind nur bey den harten Tonarten anzutreffen. Jene sind nur das Mittel zwischen den vollkommenen und unvollkommenen Accorden. In vorigen Zeiten schloße man niemals in einem weichen Grundtons = Accorde. Man trifft dieses noch heutiges Tages in den meisten Orten an, wo in evangelischen, als catholischen Kirchen meistens der Gesang in der harten Tonart geendiget wird, unerachtet der Anfang und die Mitte in der weichen Tonart gesetzt ist. Die Ursach hiervon, möchte meines Erachtens in der Metaphysick anzutreffen seyn.

§. 7.

Diejenigen Grundtons = Accorde, die aus vielen vorgezeichneten * oder b bestehen, können dergleichen Veränderung und Verkleidung besonders über sich leiden. Man wähle B moll: in dessen Grundtons = Accorde liegen zwey b, als: b und Cis oder Db. Würde nun dieser Accord in * verwandelt; so gäbe er zu mehrerer Verwechslung Anlaß, als in seiner ordentlichen Gestalt; als:

Der Grundtons = Accord B moll in * umkleidet.



Diese Umkleidung kann zu artigem Wechsel und Ausschweifung Anlaß geben. An den zweyen obern Intervallen, wie auch am Basse ist zu ersehen, daß man ganz leicht in H dur gelangen kann. Ingleichen zeigt das unterste Intervall: wie Fis dur nicht weit entfernt sey. In Gis moll zu gehen, möchte auch angehen. Ferner: wenn man von dem mit b bezeichneten Accorde nur das b, als die kleine 3 in * verwandeln wollte, würde die Ausschweifung in D moll gar leicht angehen können. Es ist nöthig, einem

Anfänger zu Gefallen, alle 4 benannte Berwechselungen hieher zu setzen. Man sehe beystehende Exempel:

Von B moll in H dur zu gehen.

Von B moll in Fis dur zu gelangen.

Von B moll in Gis moll auszuweichen.

Von B moll in D moll zu kommen.

Das erste Exempel zeigt: daß die 6 bey der Berwandlung hinzukommt, wodurch denn der 5ten = Accord von H dur entspringet, der seiner Ordnung gemäß, in den Grundton = Accord H dur aufgelöst wird. Bey der Ausweichung von B in Fis, wird der zweyte Accord umgewendet, und nimmt noch ein Intervall, nämlich die 5 zu sich, worauf die Auflösung in Fis erfolgt. Im dritten Exempel und dritten Accorde muß sich der Bass verändern, und geht um eine kleine 3 tiefer in das gedoppelte Fis, oder in das ordentliche G. Die Oberstimmen nehmen noch die große 6 zu sich, wodurch der 5ten = Accord oder dessen erste Umwendung von Cis moll entstehet. Seine Auflösung ist der Grundton = Accord Gis moll.

Das

Das vierdte Exempel lehret: daß, wenn die vorgehende kleine 3 D moll in Cis oder C* verwandelt wird, wodurch bey liegendem Basse die große 2 entstehet, man durch Umwendung dieses Accordes, und Verwechslung der darauf haftenden 7, in die ordentliche 6, und in die erste Umwendung von D moll gelangen könne.

§. 7.

Bey diesen und den vorhergehenden Exempeln ist noch besonders anzumerken, daß bey Umkleidung des b in * die Zahlen nicht nach ihrer Natur können bezeichnet werden. Das * so bey den Zahlen gesetzt wird, bedeutet hier eigentlich keine Vergrößerung, sondern stehet nur da, um zu verhüten, daß keine verkleinerte 3, verkleinerte 5, 6 ic. gegriffen wird. Bey dergleichen Fällen wird allezeit die ordentliche 3 oder 5 ic. gemeynet. Wollte man die Größe der Intervallen mit b ausdrücken, aus Besorge, daß bey Vorsetzung des * sie nicht etwa ordentlich vergrößert würden: Zum Exempel: wenn über A* eine 3 oder 3* stünde; So könnte man gar die ordentliche große 3, nämlich D meynen, da es doch eigentlich Cis seyn sollte: Diese Bezeichnung wäre auch der Ordnung und eigentlichen Bestimmung der * und b zuwider, die darinn bestehet: daß das * jederzeit um einen halben Ton erhöht. Unter die mit * bezeichneten Tonarten gehört kein b, sondern h. Das b erniedriget. Unter die mit b bezeichneten Tonarten kann kein * aufgenommen werden, sondern die Vergrößerung wird mit h ausgedrückt. Dieses h setzt die Intervallen jederzeit wieder in den vorigen Stand, wie zum Exempel die Intervallen in C dur befindlich sind. Es ereignet sich zwar auch, daß, wenn bey einem bereits vorgezeichneten * sich noch eines darzu einsettel, wodurch also das vorige * wieder um einen halben Ton erhöht, demnach das diatonische Intervall um einen ganzen Ton höher gesetzt wird: wollte man aber nachgehends dieses zweyte * wieder hinwegnehmen; so kann füglich auch ein h wieder hingesezt werden, wodurch denn einzig und allein das erste vom Anfang vorgeschriebene * angezeigt wird. Mithin ist aus gegenwärtiger Beschreibung gar leicht

leicht zu begreifen, warum ich die *b* bey vielen * nicht gebraucht habe. Desgleichen, warum ich mich denn keines *h* bedienet? weil die Umkleidung in * die Intervallen nicht hinstellet, wie sie in der natürlichen Bezeichnung in *C* dur anzutreffen sind. Diese Anmerkung wird bey den unten vorkommenden Tabellen nöthig seyn.

§. 8.

Aus der harten Tonart können dennoch einige Dur-Tonarten dergleichen Berwechselung über sich nehmen: insonderheit diejenigen, die mit vielem * oder *b* umgeben sind. Sie werden, wie bereits vorhin gesagt worden, entkleidet, und erlangen dadurch, besonders auf dem Papiere, die Gestalt unvollkommener Accorde. ^{b)} Man nehme zum Exempel *Fis* dur, und verseze diesen Accord in *b*; als:

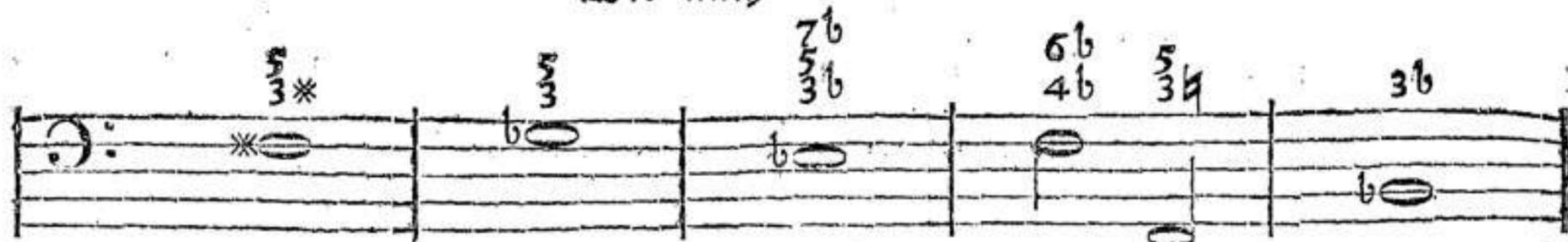
Umkleidung des mit * bezeichneten Accordes *Fis* dur in *b*.

Durch diese Berkleidung kann man in *Dis* moll gelangen: desgleichen in *F* moll und *B* moll; als:

Von *Fis* dur durch die Einkleidung in *b*, gar leicht in *Dis* moll zu kommen.

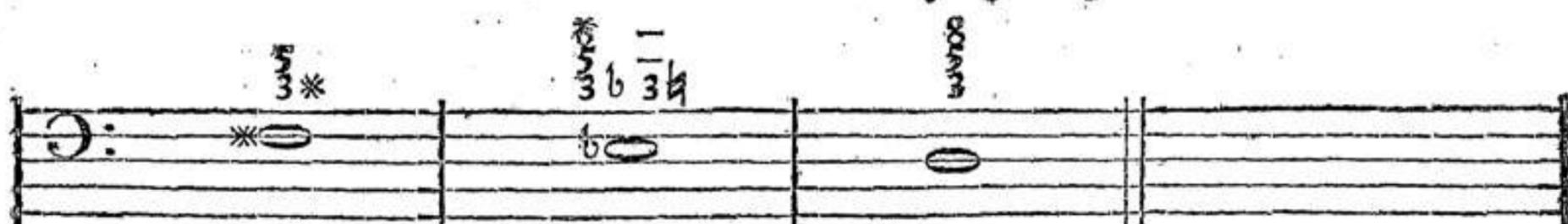
Gleichfalls in *F* moll.

Wie auch in B moll.



Wenn die mit * bezeichnete 5 unverändert bleibt, so kann man auch in D moll gelangen; als:

Von Fis dur in D moll zu gelangen.



Hieraus läßt sich leicht schließen, wie fremd einem Accompagnisten, dergleichen plötzliche Verwandlungen vorkommen müssen, wenn sie in einer Generalbaßstimme erscheinen, wie sie denn im Recitativstil öfters angetroffen werden. Durch diese Anleitung aber hoffe ich, werden sie leicht fallen. Beym ersteren Exempel kommt kein anderes Exempel hinzu, als über dem B des dritten Takts, wo die vorhergehende $\frac{6b}{3b}$ sich in $\frac{5}{3h}$ aufschließet, dadurch entspringt der 5ten-Accord von Dis moll, worauf auch Dis moll nachtritt. Ich habe dieses Exempel bloß wegen der Umkleidung hieher gesetzt, da mir bekannt, daß diese beyde Tonarten sowohl mit * als b können bezeichnet werden. Bey dem zweyten Exempel wird nur der Baß im dritten Takte verändert, und zwar in die große 3 des 5ten-Accordes von F moll, worauf die diatonische 3 nachschlägt, und dadurch die ganze Harmonie geschickt macht, in den Grundton-Accord F moll aufgelöst zu werden^c). Das dritte Exempel zeigt gleichfalls wenige Veränderungen in der Harmonie. Der Baß geht um eine kleine 3 oder ganz große 2 herunter mit völliger Liegenbleibung der Harmonie, wodurch der 4ten-Accord von B moll entstehet, obgleich die kleine 7 nicht darzu gehöret, sondern als gebunden, die Freyheit zu erscheinen hat. Der Ordnung gemäß folgt nach ihm der 5ten-Accord und Grundton B moll. Nach dem vierdten Exempel kann man durch Veränderung eines einzigen Intervalls in die weit-

entlegene Tonart *D* moll gelangen. Inzwischen obgleich das Ohr nicht so gar beleidiget wird; so geschieht es dennoch durch einen Accord, der die ungewöhnlichsten Intervallen mit sich führet. Der zweyte Accord bestehet aus der übermäßig großen \ast , die deswegen so genennet wird, weil das unterste Intervall, als der Bass, sich gar nicht in der Tonart *D* moll befindet: Die 5 dieses Intervalls ist eigentlich die 3 von dem 4ten-Accorde von *D* moll; mithin gehöret das *b* und *Cis* unter die Intervallen von *D* moll, wovon das *Cis* als die große 7 der Schlüssel zu dieser Tonart ist. Die nicht hieher gehörige kleine 3 wird auf der Stelle durch die große abgelöset. Genug! auch dieser Accord hat bereits das Bürgerrecht erhalten, und kann im Fall der Noth die Dienste des würcklichen 5ten-Accordes versehen, wie denn auch der Grundton *D* moll nachfolget. Ich sollte auch etwas, eines mit *b* bezeichneten Accordes in Verkleidet, melden; allein weil der vorige Grundtons-Accord aus der weichen Tonart mit *b* gekleidet war; so halte ich vor überflüssig, noch einen dergleichen Accord aus der harten Tonart hieher zu setzen. Wer diese einmal weiß, wird nachgehends auch mehrere Tonarten umzukleiden wissen. Man hat nur darauf zu sehen: daß man einen Grundtons-Accord, der da zwey oder wenigstens ein \ast oder *b* in sich enthält, aussuche, ihn sodenn, nach dieser Anleitung umkleide; so wird sich von selbst ergeben, in welcher Tonart er sich am besten auflöset: desgleichen, ob er durch Herunter- oder Hinaufstretung des Basses, in einen 4ten- oder 5ten-Accord könne verwandelt werden, welches entweder die 3 des 4ten-Accordes, oder aber die allezeit große 3 des 5ten-Accordes anzeigen muß.

b) Ich habe mich bereits im zweyten Capitel in der Anmerkung c) wie auch oben wegen des Wortes unvollkommen erklärt. Hierzu kommt noch der Mangel des enharmonischen Geschlechts. Es ist auch nicht die Meynung: als wenn nur die mit \ast und *b* bezeichnete Tonarten allein tüchtig wären, dergleichen Verkleidung anzuhaben. Nein! es können alle 24 Tonarten verwandelt werden. Nur fiel dieses einem Anfänger schwer, und gäbe zu vieler Undeutlichkeit Anlaß.

c) Die

c) Die ganz kleine 3 hätte auch hier können ohne Nachfolge der Kleinen 3, liegen bleiben. Ob sie gleich unter die ungewöhnlichen Intervallen gerechnet wird, deren im ersten Capitel gedacht worden; so dürfte sie dennoch hier nebst der Kleinen 7 als gebunden auftreten, und in den Grundton-Accord aufgelöst werden.

§. 9.

Wenn ein Anfänger auch Verlangen bezeigte, zu wissen, wie vielmal man diese Accorde: $\frac{7^b}{3}$, $\frac{8^b}{3}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{6}{4}$ verändern könne, ohne daß dabey die Harmonie verändert werde: Desgleichen, in wie vielerley andere Grundton-Accorde sie sich auflösen, ohne Veränderung desjenigen Accordes, woraus sie alle entspringen, dem wird angefügte Tabelle über den Accord der Kleinen 7 Genüge leisten. Der einzige Accord mit der Kleinen 7 ^{d)} ist es, der alle diese verschiedene Bezifferungen in sich enthält, die durch seine Zerlegung und Umwendung hervorkommen. Ich habe ihn in 5 verschiedenen Tonarten vorgestellt, damit man sehe, wie er sich in * und b verhält, und zuerst seine drey Umwendungen gezeiget; sodenn wie er sich verhält, wenn er unter andern Ziffern erscheint, wo denn ein jedes seiner 4 Intervallen zu einer großen 3 eines 5ten-Accordes gemacht wird.

d) Seinen Ursprung habe ich oben gezeiget, und bewiesen, daß es eigentlich der 5ten-Accord sey, nur mit Weglassung der 6, und dafür genommenen Kleinen 3 des 4ten-Accordes. Ich habe auch angeführet, auf wie vielerley Art er sich auf dem Papiere verkleide: hier aber zeigt er sich in seinen Umwendungen.

Tabelle über den Accord der Kleinen 7.

Der Accord mit der Kleinen 7 aufgelöst

in D moll,	in G moll,	in C moll,	in E moll,	in H moll.
$\frac{7^b}{3}$	$\frac{7^b}{3}$ 3 ^b	$\frac{7^b}{3}$ 3 ^b	$\frac{7}{5}$ *	$\frac{7}{5}$ *

M 2

Erste

Erste Umwendung.

Handwritten musical notation for the first transformation. Above the staff are labels: Kam^b , Kam^b 3b, $\frac{6}{3}^b$ b, Kam^b , and Kam^b . The staff contains five measures of music with notes and accidentals.

Zweyte Umwendung.

Handwritten musical notation for the second transformation. Above the staff are labels: $\frac{6}{4}^b$ $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{3}^b$ $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{3}^b$ $\frac{5}{3}$, Kam^b $\frac{5}{3}$, and $\frac{6}{4}^b$ $\frac{5}{3}$. The staff contains five measures of music.

Dritte Umwendung.

Handwritten musical notation for the third transformation. Above the staff are labels: $\frac{6}{4}^b$ $\frac{7}{5}$ *, $\frac{6}{4}^b$ $\frac{7}{5}$ * 3b, $\frac{6}{2}^b$ $\frac{7}{3}^b$ 3b, $\frac{6}{4}^b$ $\frac{7}{5}$ *, and $\frac{6}{2}^b$ * $\frac{7}{3}^b$ *. The staff contains five measures of music.

Umkleidung der kleinen 7. in die große 6. Auflösung

in H moll, in E moll, in A moll, in Cis moll, in Gis moll.

Handwritten musical notation for the resolution of the minor 7th to the major 6th. Above the staff are labels: Kam^b , Kam^b , Kam^b , Kam^b , and Kam^b . The staff contains five measures of music.

Erste Umwendung.

Handwritten musical notation for the first transformation of the resolution. Above the staff are labels: $\frac{6}{4}^b$ $\frac{7}{5}$ *, $\frac{6}{4}^b$ $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{2}^b$ $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{4}^b$ $\frac{7}{5}$ *, and $\frac{6}{4}^b$ $\frac{5}{3}$ *. The staff contains five measures of music.

Zweyte Umwendung.

Handwritten musical notation for the second transformation of the resolution. Above the staff are labels: $\frac{6}{4}^b$ $\frac{7}{5}$ *, $\frac{6}{4}^b$ $\frac{7}{5}$ *, $\frac{6}{2}^b$ * $\frac{7}{5}$ *, $\frac{6}{4}^b$ $\frac{7}{5}$ * 3, and $\frac{6}{4}^b$ $\frac{7}{5}$ *. The staff contains five measures of music.

Dritte

ein Dissonanz-Accord aufzulösen sey.

Dritte Umwendung.

Umkleidung der Kleinen 7 in $\frac{6}{4}$.

Auflösung

in F moll,

in B moll,

in Dis moll,

in G moll,

in D moll.

Erste Umwendung.

Zweyte Umwendung

Dritte Umwendung.

Umkleidung der Kleinen 7 in $\frac{6}{4}$.

Auflösung

in Gis moll,

in Cis-moll,

in Fis moll,

in B moll,

in F moll.

oder

M 3

Erste

Erste Umwendung.

$\frac{6}{4}$ $\frac{7}{3}$ 1 3 $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{3}$ 1 3 $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{3}$ * 3 $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{3}$ x $\frac{6^b}{4}$ $\frac{7^b}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7^b}{3}$ 3 $\frac{6}{4}$ $\frac{7^b}{3}$ 3 3 $\frac{6}{4}$ $\frac{7^b}{3}$ 3 3

oder

Zweyte Umwendung.

$\frac{7}{3}$ 3 $\frac{7}{3}$ 3 $\frac{6}{3}$ 3 $\frac{6}{3}$ 3 $\frac{6}{3}$ 3 $\frac{7^b}{3}$ 3

oder

Dritte Umwendung.

$\frac{6}{3}$ 3 $\frac{6}{3}$ 3 $\frac{6}{4}$ 3 $\frac{6}{4}$ 3 $\frac{6}{3}$ 3 $\frac{6^b}{3}$ 3

oder

§. 10.

Man muß sich wundern, wenn man bedenket, daß aus einem einzigen Accorde, 16 verschiedene Accorde entspringen können; allein diese Verschiedenheit zeigt sich nur den Augen: Auf dem Claviere ist es nur ein Accord, der, weil er aus 4 Intervallen bestehet, auch so viele Umwendungen besizet, und, nachdem die Auflösung geschieht, auch diese so verschiedene Bezeichnungen hervorbringt. Dieser kleine 7ten-Accord wird hier auf eine vierfache Art aufgelset: erstlich, nach seiner natürlichen Gestalt, in denjenigen Accord, dem er eigentlich unterthan ist. Hier muß ich nochmals erinnern, was ich vorhin bereits von dem Ursprunge dieses Accordes gemeldet habe: daß er nichts anders als die erste Umwendung des 5ten-Accordes in der weichen Tonart sey, der die 3 seines 4ten-Accordes zu sich genommen, entweder daß diese 3 oder aber der Bass vorhergelegen. Diese 3 des 4ten-Accordes hengt sich solchergestalt an den 5ten-Accord an, daß sie mehrentheils bey der Harmonie dieses

dieses

dieses Accordes verbleibet, und bis zu seiner völligen Auflösung ausharret. Daß aber diese 3 nicht ganz diese Stelle behaupten kann, erkennet man daraus: dieweil wenn sie im Baße zu stehen kommt, sie nicht bis zur völligen Auflösung der 5ten Harmonie verharren darf, sondern der Grundton des 5ten-Accordes muß sie ablösen und zurück verweisen: Nach ihrer sothanen Verschwindung, wendet sich die rechtmäßige 5ten-Harmonie in den Grundtons-Accord. Aus diesem Grunde habe bald im Anfange, bald in der ersten, zweyten oder dritten Umwendung drey Accorde setzen müssen. Zweytens: der noch ferner den Ohren dünkende kleine 7ten-Accord wird in den Grundtons-Accord *H moll* aufgelöst. Hier findet sich die erste Veränderung auf dem Papiere: die vorher kleine 7 wird nunmehr in die große 6 umgekleidet. Durch diese Veränderung verwechselt sie Stelle und Namen. Vorhero hieß sie *b*, und saß um eine Stufe höher in den fünf Linien: Nunmehr aber, wird sie zur großen 3 des 5ten-Accordes von *H moll*, und überkommt den Beynamen *As*, dabey wird sie auf dem Papiere um eine Stufe tiefer gesetzt. Ohnerachtet dieser sichtbaren Veränderung, blicket dennoch der kleine 7ten-Accord auß neue herfür; dieses geschieht: wenn die nunmehr groß gewordene 6 in Baß zu stehen kommt, wie dieses bey der zweyten Tabelle und dritten Umwendung zu ersehen ist. Drittens: der kleine 7ten-Accord läßt sich auß neue in einer andern Gestalt sehen, wenn der Baß, wie bey der dritten Tabell zu ersehen, von *C** in *Db* gehet. Bey dieser Gesichtsveränderung werden die obern Zahlen oder Intervallen auch mit verändert, wo an der großen 2 zu erkennen, daß sie eigentlich die große 3 des 5ten-Accordes von *F moll* ist, mithin auch ihre übrige Intervallen dazu gehören, ausgenommen der Baß, der, weil er nicht selbst seine ganze Harmonie im Grundtone auflösen kann, welches der nachfolgende Baß zu erkennen giebt, eigentlich in den 4ten-Accord zu Hause gehöret, von dem er die kleine 3 ist, wie vorhin unterschiedene mal erwähnt worden. Viertens: der kleine 7ten-Accord zeigt sich dem Gesichte nach wiederum anders, wenn

wenn seine kleine 7 aufs neue in die große 6 verwandelt wird. Die 5 aber überkommt die Umkleidung der übermäßig großen 4. Dieses besonders gezeichnete Intervall giebt zu erkennen, daß der über ihm liegende halbe Ton, der wirkliche Grundton sey, worinn die ganze Harmonie könne aufgelöst werden, nämlich in *Cis moll*. Besonders, da der Bass, die ganz große 4 und 6 alle drey wahre Intervallen des 5ten=Accordes von *Cis moll* sind, worunter die ganz große 4, eigentlich die große 3 dieses Accordes ist: die kleine 3 aber gehöret, wie ich bey vorhergehenden Tabellen angemerkt habe, in den 4ten=Accord, ob sie gleich hier dererst, mit der sämtlichen Harmonie der 5 in den Grundtons=Accord *Cis moll* ihre Auflösung erlangt hat. Dieser kleine 7ten=Accord, ohnerachtet er dem Gesichte nach, sich viermal verändert, so wird er dennoch wieder durch die Umwendung eines jeden Accordes hervor gebracht, wie dieses aus der Beschreibung der zweyten Tabelle erhellet. In der dritten Tabelle läßt er sich bey der ersten Umwendung sehen. Und bey der vierten Tabelle wird man ihn bey der zweyten Umwendung ansichtig.

§. II.

Man siehet hieraus, daß, so viele Intervallen in bemeldtem kleinem 7ten=Accord liegen, die durch Versetzung in * oder b, in die große 7 ein=oder der andere Tonart können verwandelt werden; so vielmal, sage ich, hat auch dieser Accord eine sichtbare Verwandlung. Zum Exempel: der erste Accord besteht aus den Intervallen *Cis, e, g, b*, worunter das *Cis* die große 7 von *D* ist: Mithin könnte er füglich die Auflösung in *D moll* geschehen lassen. Der erste Accord bey der zweyten Tabelle giebt die große 2 an, bey welcher man genau bemerket, daß sie die große 7 von *F moll* sey. Dahero könne dieser Accord in *F moll* aufgelöst werden. Der erste Accord bey der vierdten Tabelle giebt durch seine besonders gezeichnete sehr große 4 zu erkennen, daß sie die große 7 von *Cis moll* wäre, worinn auch die Auflösung erfolget. Hieraus siehet ein jeder, daß alle vier Intervallen des kleinen 7ten=Accordes können

nen in die große 7 oder große 3 des 5ten=Accordes einer Tonart verwandelt werden. Ich habe auch einige Umwendungen mit * und b gedoppelt bezeichnet, um dadurch einem Anfänger zu zeigen, daß es einem Accompagnisten auch nöthig sey, beyderley Bekleidung zu wissen; wie auch, ohnerachtet daß sie dem Gehöre nur einerley, dennoch in den Zahlen verschieden erscheinen, auch bey dem Recitativstile gar oft vorkommen, wo sie wohl manchen, bereits Geübten zu schaffen machen. Es kann sich die gar schnelle Bekleidung gar leicht zutragen; nachdem ein oder mehrere mit * oder b bezeichnete Accorde vorhergegangen, wo denn der nachfolgende Accord sich nach jenen richtet, und * oder b anziehet, ob ihm gleich von Natur das Gegentheil gebühret.

§. 12.

Nach dieser gemachten Vorschrift und Erklärung, kann ein jeder kleiner 7ten=Accord in vier verschiedene Tonarten aufgelöst, und eine jede wieder viermal zerleget werden. Ich habe dahero auch fünferley kleine 7ten=Accorde in vorgehende Tabellen gebracht, damit man den Unterschied des * und b recht einsehen könne; Sodenn, daß man durch Bespielung so vielerley Tonarten und veränderlichen * und b desto geschickter werde, die noch übrigen mit leichter Mühe zu erlernen.

§. 13.

Der Nutzen, den man sich durch diese Kenntniß zu versprechen hat, möchte in folgenden bestehen: Dieweil außer den drey Hauptaccorden, und diesem hier zergliederten kleinen 7ten=Accord schwerlich noch etliche Accorde zu finden, die nicht hierinn befindlich sind: (den Ursprung des 9ten=Accordes habe ich oben gezeiget) Also hat man nur dahin zu sehen, daß diese und jene Tabellen wohl gefast und bekant gemacht werden. Den hierdurch wird der Weg zum Accompagnieren, ja überhaupt zur völligen Kenntniß des General=Basses ungemein erleichtert. Dieses ist der Schlüssel zur Auflösung aller Dissonanz=Accorden. Im Präludiren weiß man

Die artigsten Berwechselungen, Ausweichungen ic. ohne Mühe anzubringen, und mit der größten Geschwindigkeit aus einer Tonart in die abgelegenste zu fallen, ohne daß das Ohr eine große Veränderung empfinden darf. Man erlernt zugleich: wie und auf welche Art man einen jeden Accord beurtheilen solle: woher er seine Abkunft leitet. Die öfftern Berwechselungen geben Anlaß, allerley Melodien zum Fantasiren zu erfinden. Man kommt dadurch in Stand, ein jedes Stück in Ansehung seines Grundes, ich meyne durch den Baß schätzen zu können: ob er gut oder schlecht beziffert ist ic. Einen unbezifferten Baß zu accompagniren, wird es selten schwer fallen, um die gehörige Harmonien dazu zu finden, es wäre denn: daß das ganze Stück durchaus gebunden sey; keine Tonart darinn, ausgenommen bey dem Anfange und Ende festgesetzt. Die dissonirenden Accorde auch öfters ohne Auflösung gelassen, desgleichen ganz frey in eben diese Accorde eingefallen, ohne daß die dissonirenden Intervallen vorher gelegen sind. Wo ein Stück dergleichen Eigenschaften besizet, da ist es freylich unmöglich, alle Accorde ohne Bezifferung zu finden. Desgleichen wie viele giebt es, die da mit gar weniger Kenntniß dennoch componiren wollen, bringen Sätze und Accorde an, wo sie niemals hingehören, daß ihre Werke so voller dunkeln und finstern Dissonanz = Accorden sitzen, daß die Ordnung nirgends mag erblickt werden: da gehört ein besonderer Leitfaden, (zum wenigsten die obere Stimme) dazu, um sich mit Ehren herauszuziehen. Sachen aber, die eine natürliche Melodie zum Grunde haben, dieser Grund auch mit dem Leicht- und Fließenden zusammen gesetzt ist, werden allezeit durch diese hier gegebene Anleitung auch unbeziffert können accompagniret werden. Mithin werden die meisten Baßstimmen durch Hülfe der drey Haupt = Accorde, und dieses kleinen 7ten = Accordes, der doch auch sein Daseyn jenen zu verdanken hat, gehörig bespielet werden, zumal wenn man die wenige Regeln noch darzu nimmt, die hier und da vorkommen mögen.





Das IX. Capitel.

Von den Intervallen überhaupt.

Vorzeichnung und Verwandtschaft der Tonarten;
Tabellen zum Präludiren.

§. 1.

Hier muß ich dem Anfänger zu Gefallen, nochmals die Lehre von den Intervallen wiederholen, von der ich bereits im ersten Capitel etwas gedacht habe. Ich habe dorten zwar die gebräuchlichsten Intervallen benamet, aber nicht gezeiget, wie sie sich ein Anfänger so bekant machen solle, daß er nämlich zu einem ihm aufgegebenen Ton sogleich wisse, was von diesem Ton die übermäßige große 3, übermäßig große 6 9 12. sey. Dieses nun, und überhaupt alle heutiges Tages sowohl im * als b vorkommende Intervallen, alsbald zu wissen, habe ich mir vorgenommen, noch einige kleine Anleitung vermittelt einer Intervallen-Tabelle zu geben. Es kann diese einem Anfänger zu baldester Kenntniß der Intervallen dienen, als auch einem Geübten zu weiterm Nachsinnen Anlaß geben, indem hier neben den auf dem Claviere vorkommenden Intervallen noch eine Menge sichtbare erscheinen, die dennoch in dem jetziger Zeit üblichen Recitativstile vorkommen können.

§. 2.

Auf dieser Tabelle erblickt ein Liebhaber sogleich die gebräuchlichsten Klein- und großen Intervallen, wenn er nur von dem Unisonus rechter Hand herüber fährt, auch wie diese deutlich genennt und erkläret werden. Allein, da man bey dem jetzigen Geschmacke überall das fremde hervor zu suchen bemühet ist; so habe ich mich genöthigt gesehen, auch die cromatisch- und enharmonischen Intervallen hieher zu setzen. Da es ohnehin bekant ist, daß oftmals langwierige Practici nicht einmal wissen, was sie greifen sollen, wenn ihnen zum Exempel H* (auf dem Clavier das eigentliche C) mit der klei-

nen 7b vorkömmt, und nehmen wohl gar das A*, da diese kleine 7 doch nur das simple A bedeutet. Wie viele Zahlen sind, die, wie ich schon etliche mal angeführet, nur auf dem Papiere ihr Daseyn behaupten, nicht aber durch ein Abzählen, wie es doch Anfänger pflegen zu machen, heraus kommen. Da diese nun geschrieben werden, so soll sie auch ein jeder Accompanist wissen, damit er des rechten Weges niemals verfehlen möge, worzu ihm dann diese Tabelle hinlängliche Nachricht geben wird.

§. 3.

Etwas besonders ist es, daß, wenn ein liegender chromatischer Ton (als Fis) sich umkleidet, (nämlich von * in b) er auch seine Intervallen und Ziffern verändert, obgleich die Harmonie noch wie vor bleibt, wie dieses gegenwärtige Tabelle zu erkennen giebt. Ich halte auch dafür, daß die Zahlen nicht hinlängliche Deutlichkeit verschaffen können, besonders bey der Bekleidung in b. Zum Exempel: man nehme obiges Fis mit der 3 A: kleide jenes mit b, mit Beybehaltung des A: wie wollte man nun diese 3 A durch eine Zahl ausdrücken? als:



Ein b über dieses Gb geschrieben, drückt diese 3 A nicht deutlich genug aus, indem man gar leicht könnte das b dafür nehmen, und nach den 5 Linien sollte es doch b seyn, und dieses deswegen: weil Gb sich in der Stelle des ordinären G befindet, mithin A nur um eine Stufe höher stehet: eine 3 hingegen zwey Stufen erfordert; so könnte es nach der Abmessung der Linien nicht seyn, sondern vielmehr b. Hieraus erkennet man, wie die Zahlen nicht deutlich genug dasjenige ausdrücken, was sie doch verrichten sollten. Zwey b möchten vielleicht obigen vernehmlicher machen: wie aber? wenn zu Gb die ganz kleine 3 nämlich Ab oder Gis erfordert würde, und man sollte diese mit einer Zahl ausdrücken? so kämen endlich gar noch drey b darüber zu stehen. Ich überlaße dieses andern zu beurtheilen. Hier ist die Tabelle.

8
8 *suppl.*
9 *dim.*
9
9#
10b
10#
10#

C
Unifonus Unif. *suppl.*
a *dim.*
a
a
3b
3
3
4b
4
4
5b
5
5
6b
6
6
7b
7
7
8 *defic.*

Cii

D
3b 3# 3# 3x

Dis
6b 6# 6# 7

E
3b 3# 3# 3x

F
5b 5# 5# 6#

8 *suppl.* 9 *dim.*

xob xoh xom xox

The musical score consists of seven staves, each representing a different string instrument. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The first staff (Fis) has the following dynamics and articulations: *Unifonius*, *Unif. suppl.*, *a dim.*, *a*, *f*, *3b*, *3q*, *3*, *3+*, *4b*, *4q*, *4+*, *4++*, *5b*, *5q*, *5*, *6b*, *6q*, *6*, *6*, *7b*, *7q*, *7*, *8 defic.*

The second staff (G) has dynamics: *3b*, *3*, *3*.

The third staff (Gis) has dynamics: *3bb*, *3b*, *3q*, *3*.

The fourth staff (A) has dynamics: *abb*, *ab*, *a*, *f*, *6b*, *6q*, *6*, *6*.

The fifth staff (As) has dynamics: *6bb*, *6b*, *6q*, *6*.

The sixth staff (B) has dynamics: *6bb*, *6b*, *6q*, *6*.

The seventh staff (H) has dynamics: *6bb*, *6b*, *6q*, *6*.

§. 4.

Wie diese Tabelle zu gebrauchen, wird ein jeder leicht einsehen. Will man zum Exempel wissen: was zu *Cis* die große 4 sey; so suchet man zuerst diejenige Reihe die das *Cis* anzeigt, fährt sodenn mit dem Finger bis in das vierdte Fach, wo die große 4 auf *G* zeigt. Wiederum wollte man wissen, was zu *A** die 2 dim.: oder ganz kleine 2 wäre; so findet man in der Intervallen-Reihe von *As* im zweyten Fache, daß solches *Hb* ist. Dieses *Hb* ist nun freylich nur ein enharmonisches Intervall, mithin auf dem Claviere mit dem vorhergehenden *As* einerley: auf blasenden Instrumenten, desgleichen auf der Violine wird es von rechtswegen etwas höher gehört und gegriffen. Wie groß aber der Unterschied, ist noch nicht deutlich bewiesen. Auf dem Papiere behauptet es die Stelle einer 2. Auf diese Art kann man, wie ich bereits angeführet, alle hierstehende Intervallen in kurzer Zeit lernen. Ihr Nutzen zeigt sich in Accompanirung eines Recitativs und Kirchenstücks, überhaupt aber in allen Gattungen. Wie oft trifft man Zahlen an, die man nicht einmal ohne Einsicht der Partitur erkennen kann: hat man sich aber allhier umgesehen, so fallen sie ganz deutlich unter die Augen. Ich habe meines Wissens nunmehr alles angemerkt, was zu völliger Kenntniß dieser Tabelle dienet, doch muß ich noch dieses hinzusetzen: daß, um eine gleiche Anzahl Intervallen, zwischen einem liegenden Ton, der einmal mit * und das andere mal mit *b* vorgestellt worden, heraus zu bringen, wären zuweilen drey *b* oder so viele * erfordert worden. Allein, da diese Bezeichnung noch nicht Mode: so habe ich sie mit Fleiß auch weggelassen.

§. 5.

Bekannt ist, daß in der Musik nur zwey Urtonarten gefunden werden, wovon die eine die große 3, die andere hingegen die kleine 3 zum Unterschied führt. Alle die andern heutigen Tages gebräuchlichen Tonarten sind hieraus entsprungen, und nichts anders als simple Abdrücke. Man wählt zum Exempel einen Ton, der da,

sowohl vor die Sänger, als vor die Stimmung der Instrumenten bequem ist, dahero weder zu hoch noch zu tief seyn darf. Wird nun ein solcher Ton zur beständigen Stimmung der Instrumenten festgesetzt, und man wollte nachgehends diesen Ton um eine 2 oder 3 höher oder tiefer spielen; so muß der Componiste das Stück solchergestalt anordnen, daß dennoch darinnen die Höhe und Tiefe der Stimme oder des Instruments kann gehöret werden. Nachdem nun ein solches Stück von dem vorgesezten Urton entfernt ist: (in Ansehung des anfangenden und endigenden Tones) nachdem muß es auch höhere oder tiefere Intervallen überkommen ^{a)}).

- a) Nicht anders, als wie ein Maler ein Gemälde entweder in seiner natürlichen Größe abcopiret, da denn gleiche Theile auf beyden Seiten seyn müssen, oder: er copiret es nach dem verjüngten Maßstab, wo zwar die ganze Copie viel kleiner wird, nichts destoweniger aber müssen ihre inneren Theile die genaueste Verhältniß mit dem Original haben. Hat es diese: so kann es ein Abdruck genennet werden, der nur in Ansehung der Größe unterschieden ist. Soll die Copie vergrößert werden, so muß dieses wieder beobachtet seyn, wenn es anders ein genauere Abdruck heißen soll. Gleiche Bewandniß hat es mit der Tonkunst. E dur ist gleichsam nach dem verjüngten Maßstab von C dur genommen, alle seine Intervallen sollen das nämliche Verhältniß, als diejenigen von C dur haben. Und so mit allen harten Tonarten. E moll muß auß genaueste mit der Intervallen-Größe von A moll übereinstimmen. Eben dieses trifft man bey allen weichen Tonarten an.

§. 6.

Die erste Urtonart hat in ihrer natürlichen Tonleiter, die große 3, große 6 und große 7. Unter diesen dreyen ist die große 3 das wahre Kennzeichen der harten Tonart. An der großen 7 siehet man in welche Tonart dem Namen nach, die Melodie gehöret. Die große 3 ist nur den Dur Tonarten eigen. Die große 7 hingegen ist bey dur- und moll Tonarten anzutreffen: mithin kann man an diesem Intervall wohl sehen, wohinn die Melodie gehet, ob sie aber dur oder moll: muß bloß vorgemelde 3 entscheiden. Wenn
man

man nun ein Stück um eine 5 höher, über die festgesetzte Stimmung, zusetzen begehrte; so muß diese neue Tonart ebenfalls die große 3, große 6 und große 7 erhalten, will sie anders der harten Urtonart ähnlich werden. Zum Exempel: man erwählte C dur zur Urtonart, und wollte eine Melodie eine 5 höher, nämlich in G dur setzen; so müssen auch allhier drey neue große Intervallen, mit Beybehaltung der drey Intervallen von C dur erscheinen: Diese verlihren dabey nichts, als ihre Stelle. Da nun die neuen Intervallen nicht alle drey in der ordentlichen Tonleiter der vorhergehenden Tonart C dur zu finden sind, indem die neue große 7 abgeht; so muß diese durch ein * erhöht werden. Und hieraus entsteht die Bezeichnung und das Kennzeichen von G dur. Will man nachgehends ein Stück wieder um eine 5 höher setzen: so entspringt die dritte Tonart D dur. Diese nimmt zu den vorhergehenden großen Intervallen noch ihre eigene große 7 zu sich, als ihr eigenes Kennzeichen. Hierdurch überkommt diese Tonart zwey *, so, wie die vorhergehende ein * erhalten hat. Steigt man nun durch 5ten weiter aufwärts; so nimmt eine jede neue Tonart ihre eigene bekreuzte große 7 zu sich. Alle vorhergehende * bleiben. Man kann aber die * Zunehmung nicht weiter treiben, als bis zur Tonart Fis dur: diese erhält sechs *. Verlangte man aber durch * weiter zu gehen, so würden doppelte * hervor dringen. Dieses kann durch b viel leichter geschehen.

§. 7.

Die Fortschreitung durch b geschieht auf folgende Art: wenn man von dem angefangenen Urton C dur eine 5 unterwärts eine Melodie setzet, nämlich aus dem F dur. Hierbey ist zu merken, daß alle mit b bezeichnete Tonarten, von Natur ihre große 7 bey sich haben, mithin nicht dererst erhöht werden, wie bey den bekreuzten Tonarten geschieht. Sie verändern nur ihre 4: Diese muß jederzeit um einen halben Ton verkürzet oder kleiner gemacht werden. Die 4 des F dur wird hier, wie gesagt klein, und erhält anstatt H (wie dieses Intervall in C dur befindlich ist) das b. Wenn

Wenn sich nun die Melodie außs neue eine 5 tiefer in *B* dur begiebet; so muß die neue 4 *E* sich wiederum in *Dis* umkleiden. So oft demnach die Melodie eine 5 tiefer gehet; so oft muß auch eine neue kleine 4 mit beytreten. Diese *B* Bezeichnung dauret bis an *Fis* dur. Diese Tonart ist die Gränze von *B* und *, weswegen sie auch, nebst ihrer 6ten Tonart *Dis* moll das Recht erhalten, eine doppelte Kleidung zu tragen, nämlich in * oder in *b*.

§. 8.

Ich glaube, daß ein jeder nach dieser hier beschriebenen Art, die Bezeichnung aller 24 Tonarten merken und begreifen kann, wenn er nur bey *C* dur anhebet, und sechs 5ten überwärts steigt, wo bey jeder 5 durch die Vergrößerung der 7 ein * hinzukommt: Geht er aber von *C* dur sechs 6ten unterwärts; so erinnere er sich, daß bey jeder 5, die 4 durch ein *b* verkleinert werden muß, und sich bey *Fis* dur endet ^b). Diese zwey verschiedene * und *b* Stufen machen die 12 dur Tonarten aus. Die 12 moll Tonarten sind in der Bezeichnung gleich. Hier ist zu merken, daß eine jede Tonart mit einer dur Tonart einerley Bezeichnung führet, und zwar stehen beyde auch beyssammen, nämlich, die dur Tonart, und ihre untere 3 oder obere 6 sind gleich bezeichnet. Zum Exempel: Die Urtonart *C* dur führet weder * noch *b*. *A* so eine 3 tiefer liegt, und auch weder * noch *b* führet, ist die zweite Urtonart. Diese heißt moll. Wollte man nun alle 12 weiche Tonarten, ohne harte Vermischung durchgehen; so könnte man gleichfals damit, als wie bey den dur Tonarten geschehen, verfahren. Doch ist die Vermischung besser, nämlich: wenn man aus einer dur Tonart zu prä-ludiren anfienge, sodenn allemal zwey dur Tonarten hören ließe, ehe nur eine moll Tonart beyträte: würde man hingegen das Stück in moll anheben; so wechseln dur und moll zugleich ab. Unten ein mehreres. Die Fortsetzung oder den * und *b* Anwachs noch deutlicher zu geben, möchte beygehendes bequem seyn; als:

Urtonarten sind zwey, nämlich:

C dur steigt aufwärts um eine 5 u. s. w. alle 7 werden durchs * erhöht: daher überkõmt

G. D. A. E. H. Fis dur
1* 2* 3* 4* 5* 6*

A moll unter C dur gehörig und einerley Bezeichnung, daher erhält

E. H. Fis. Cis. Gis. Dis moll
1* 2* 3* 4* 5* 6*

C dur geht eine 5 unterwärts u. s. w. Alle 4ten werden durchs b verkleinert c), daher überkõmt

F. B. Dis. Gis. Cis. Fis
1b 2b 3b 4b 5b 6b

A moll geht eine 5 unterwärts wie C dur: daher überkõmt

D. G. C. F. B. Dis
1b 2b 3b 4b 5b 6b

b) Diese Tonart schließt alle vorhergehende große 7ten in sich, nämlich: von C das H, von G das Fis, von D das Cis, von A das Gis, von E das Dis, von H das As, und sodenn seine eigene große 7, nämlich E*. Daß aber diese * Bezeichnung sich nicht weiter erstreckt, geschieht: Dieweil bey fernerer * Zunehmung, diese Anzahl gar zu groß würde, wodurch die natürlichen Intervallen oder Töne erschickten, indem sogar vor einige Intervallen zwey * gesetzt würden, zu geschweigen der vielen Schwierigkeit, der sich ein Anfänger unterwerfen müßte. Sollte inzwischen das enharmonische Geschlecht wieder in seine Wirkung kommen, so glaubte ich, daß auch diese lautere * Bezeichnung möchte ihren Nutzen haben.

c) Diejenigen, die da etwas auf der Violine gethan haben, können sich diese Steig = und Fallung gar leicht vorstellen. Bekannt ist es, daß die Saiten 5ten = Weise gestimmt sind: Wenn ich nun wissen wollte, was zu A die 5 wäre; so ist die so genannte 4 oder dritte Saite in A, die 5 oder 4te Saite aber in E gestimmt. Ich mag nun mit einem Finger auf zwey Saiten zugleich drücken, auf welche ich wollte; so ist dieses jederzeit eine 5. Zum Exempel, verlangte ich zu wissen, was zu Cis die 5te: so stellte ich mir in Gedanken vor, ich griffe die-

ſes Cis auf der Violine, und zugleich mit dem nemlichen Finger die höhere oder reinere Saite mit, wo ich also Gis finde. Diefes wäre demnach die rechte 5 von Cis. Eben diese Anmerkung gehöret auch zu der geschwinden Erlernung der übrigen Intervallen. Wenn man nur in Acht nimmt, daß man durch die zweymalige Versetzung des Zeige- und mittleren Fingers, entweder eine 4 oder eine 6 zusammen greifet. Nimmt man den Zeige- und Ringfinger, so wird entweder eine 3 oder eine 7 gehöret. Bleibt eine Saite bloß, und man greift die andere Saite mit dem ersten Finger; so kommt entweder eine 4 oder 6 heraus: Mit dem zweyten Finger und einer bloßen Saite, eine 3 oder 7. Mit dem 3ten Finger wird entweder eine 2 oder 8 gehöret. Hat man dieses auf der Violine durchgegangen, so ist es nachgehends auch sehr leicht, sich alles in Gedanken vorzustellen, wodurch eine geschwinde Kenntniß der meisten Intervallen zuwege gebracht wird.

§. 9.

Anbelangend die Verwandtschaft der Tonarten: so ist einem Anfänger genug, wenn er zum präludiven, die anhebende Tonart, dessen 5 und untere zen-Tonart, als die nächst an- und neben einander liegende verwandte Tonarten vorstelllet. Diefes ist bey einer anfangenden dur Tonart zu verstehen, bezieht sich auf obige Regel. Wollte man in einer moll Tonart den Anfang nehmen; so folgt die oben liegende 3 in dur und die 5ten Tonart in moll nach. Doch ist es willkürlich, indem auch die 5ten-Tonart vorhergehen könnte. Verlangte man weiter auszuweichen; so kann es bey einer anhebenden Dur Tonart, in die 2 dur oder moll, und so fort allezeit in die nächste zur recht- und linken Hand liegende Tonarten geschehen. Bey einer anfangenden moll Tonart, kann die Fortsetzung gleich nach der 5 in die 7 dur erfolgen: von dar kann man erst die nächste Tonarten zur recht- und linken Hand auffuchen, als: in die 4 moll oder 6 dur. Hier ist vor die Anfänger eine Regel: Von zweyen oder mehrern * nicht so geschwind in b überzuspringen. „Je mehr * die Tonart hat: je größere Behutsamkeit wird erfordert, sich wieder in b zu wenden. Hingegen: je weniger * „oder

„oder b, die ausweichende Tonart bey sich führet ^{d)}, und je
 „näher die fremde Tonart der anhebenden Tonart in der Bezeich-
 „nung ähnlich siehet; desto natürlicher und fließender wird auch der
 „Gesang oder Melodie seyn.

d) Die mit vielen * oder b bezeichneten Tonarten werden hierbey nicht
 ausgeschlossen, besonders, wenn ein Meister der Tonkunst darüber ge-
 rath. Allein, man muß dennoch bekennen, daß man in der Kirche,
 Cammer, und bey einer Oper, mehrere Stücke aus den einfachen
 Tonarten antrifft, als die aus dem cromatischen Geschlechte zusam-
 mengesetzt sind. Die Natur ist von Anbeginn dazu gewöhnet, das
 Einfache mehr als das Zusammengesetzte zu lieben. Die Instrumente
 sind unvollkommen, die doch die Singstimmen führen und begleiten
 sollen. Wollte hier jemand sagen: warum kann denn ein Sänger aus
 allen Tonarten singen? so dienet zur Antwort: wenn er ohne Instru-
 menten singt, so ist ihm keine Höhe oder Tiefe des intonirenden To-
 nes vorgeschrieben, mithinn kann er allezeit aus C dur, oder A moll
 (nachdem die Melodie dur oder moll ist) singen, ohne sich im ge-
 ringsten an die vordere * oder b Bezeichnung zu kehren. Ueberhaupt
 ein Sänger hat nicht mehr, als jene zwey Urtonarten nöthig. Sein
 Absingen kann auch, welchem Ton man wollte, zugeschrieben werden.
 Der Ton wird aber festgesetzt, sobald Instrumenten hinzutreten. Al-
 lein! da kommt erst die Unvollkommenheit der Aufführung zum un-
 vollkommenen Instrumente. Man höre nur ein Stück aus dem Cis,
 Gis, Fis oder Dis moll, gegen einem andern, aus D, E, A, G,
 F, zc. sowohl in der harten als weichen Tonart: welches wird bes-
 ser gefallen? gesetzt auch, jene würden noch so gut ausgeführt. Zu
 obiger Regel kommt noch hinzu: „Es sollen die in einer guten Melodie
 „vorkommende fremde Tonarten, über zwey * oder zwey b nicht mehr
 „haben, als die angefangene Tonart selbst besizet. Je weiter die Aus-
 „weichung gehet: desto mehr leidet der natürliche Gesang „.

§. 10.

Ich habe gleich anfangs gemeldet, daß, um von einer Tonart
 in die andere zu kommen, man vorhero müsse die erste Tonart vol-
 lendet, oder sich ein wenig darinn aufgehalten haben, und wenn
 man auch keine förmliche Beschließung oder Schlußclausel machen
 wollte;

wollte; so muß dennoch der 5ten = Accord oder dessen Umwendung vorher gehen, worauf auch sein Grundton oder dessen Umwendung nachfolgen solle. Nach diesem wird erstlich dieser Grundtons = Accord durch eine neue Liegenbleibung in einen Dissonanz = Accord verwandelt, und wird entweder der neue 4ten = oder 5ten = Accord der fremden Tonart, welches denn auch aus den nachfolgenden Tabellen zu ersehen ist. Sollte man aber, außer der vorgeschriebenen Ordnung, ausweichen und präladiren, so nehme man nachfolgende Regel in acht: Um aus einem vollkommenen einen unvollkommenen Accord zu machen: müssen zwey Intervallen liegen bleiben, worauf ein neues Intervall hinzutritt, und die Dissonanz verursacht. Dieses fremde Intervall muß auch so beschaffen seyn, daß daraus gar füglich derjenige neue 4ten = Accord der fremden Tonart, worein man zu weichen begehret, kamt gemacht werden. Nach dieser Vorschrift sind auch nachstehende Tabellen verfertiget worden, worinn man von dem sich vorgesezten Ton in alle übrige 23 Tonarten gehen kann, und zwar vermittelst weniger Accorde. In diesen Tabellen sind die allermeisten Accorde des General = Basses enthalten. Ihre Abkunft leiten sie von den drey Haupt = Accorden her. Zum Theil sind sie selbst diese Accorde, oder ihre Umwendungen. Die enharmonischen Intervallen müssen hier vieles beytragen, dadurch, daß sie die Weite, die sich zwischen zweyen untereinander entfernten Grundtons = Accorden befindet, zu vermitteln und zu verkürzen suchen. Man begehrete zum Exempel von C dur in Cis dur zu gehen, so kömmt nach dem Grundtons = Accord C, vor das H ein * zu stehen, wodurch die 3 des 5ten = Accordes von Cis entspringet. Hierbey empfindet das Gehör gar keine Veränderung, indem C und H* nur auf dem Papiere, wie öfters erwähnt worden, unterschieden sind. Wären hingegen die enharmonischen Intervallen in bemerklichen Daseyn; so würde diese so schnelle Ausweichung in eine, der entfertesten Tonarten nicht so leichtlich angehen. Das Ohr fände mehrers daran auszufehen. Wer das 5te und 8te Capitel wohl innen hat,

dem

dem werden diese verschiedene Arten der Ausweichung, als bekannt vorkommen, wie dann das mehreste dieses Tractats hier wiederum als ein Exempel wiederhohlet wird.

§. II.

Ich habe in diesen Tabellen auch einige der allerunbekanntesten Accorden in Ziffern und Noten zugleich vorgestellt, damit ein Anfänger nicht nöthig habe, sich den Kopf lang zu martern mit Aufsuchen einiger Intervallen, da man diese ohnehin nicht deutlich genug mit Zahlen ausdrücken kann, welches ich vorhin bereits bewiesen habe: doch soll man hierbey nicht vergessen, daß die verkleinerte, klein und große zen *zc.* sich nach der Tonart richten, in die man zu gehen verlanget: mithin das * nicht allemal die Größe auf dem Claviere vorstellet, sondern nur zum Hüter hingesezt wird, damit die ganz kleine 3, 4, *zc.* nicht gegriffen wird. Zum Exempel: wenn über *D** oder *Dis* ein * erscheint, so ist dieses nur da, um *F* zu verhüten, nicht aber, daß es *G* als die große 3 von *Dis* (auf dem Claviere) seyn solle, da es nur *Fis* ist, das doch nur die kleine 3 ist. „Ueberhaupt eine jede Ziffer oder Zahl richtet sich nach der „erst nachkommenden Tonart, und wird nach der Kleidung dieser „fremden Tonart abgemessen.“ Ich habe auch bey diesen Tabellen zuweilen etliche Arten der Hineinweichung gesezt, zumal wo es der Raum erlaubte. Alle Ausweichungen geschehen hier, durch ein, höchstens zwey vermittelnde Accorde, sehr wenige Fälle ausgenommen. Dabey habe ich mir, bey deren Aufsatz, mehr durch das Ohr, als durch die Kunst rathen lassen: Denn durch diese wäre es weit leichter, dergleichen Gänge und Ausweichungen aufzusetzen: Allein das Ohr zu begnügen, ja gleichsam zu hintergehen; hierzu gehört mehr Aufmerksamkeit und Nachsinnen. Aus diesem Grunde habe ich alle Härte, soviel als möglich, zu vermeiden gesucht. Freylich werden einige Sätze manchem etwas hart dünken; allein dieser sind wenige, und hat es bey etlichen wegen der gar zu großen Entfernung wohl nicht anders seyn können. Man bedenke, wie weit ist *C* dur von *Fis* dur entlegen, desgleichen *C* dur von *C* moll. Hier sind die Tabellen:

Das IX. Capitel.

G dur $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 65 \\ 43^*$ $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 40 \\ 3 \end{matrix}$

A moll $\begin{matrix} 7 \\ 43 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 65 \\ 43^*$ $\begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 4 \end{matrix}$

E moll $\begin{matrix} 76 \\ 3 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 65 \\ 4^*$ $\begin{matrix} 8 \\ 3 \\ 4^* \\ 2^* \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$

F dur $\begin{matrix} 7b \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 65 \\ 43 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$

C dur in $\begin{matrix} 6 \\ 43b \end{matrix}$ 4^* $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7b \\ 3 \end{matrix}$

D moll $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 3^* \end{matrix}$ $3b$

G moll $\begin{matrix} 65b \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4b \\ 7b \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7b \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7b \\ 3 \end{matrix}$

B Dur $\begin{matrix} 5 \\ 3 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4b \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 8 \\ 3 \\ 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 3 \end{matrix}$

Dis dur $\begin{matrix} 5 \\ 3 \\ 3 \end{matrix}$ $4b3$ $\begin{matrix} 8 \\ 3 \\ 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 3 \end{matrix}$

Von den Intervallen überhaupt.

C moll

6/4 3 4 5/3 3 b 3 3 4 3 4 3 b

F moll

7/3 4 5/3 b

Gis dur

6 6/2 3 4 5 b

Cis dur

7/3

C dur in

Fis dur

5 5/4 3*

B moll

5/3 3 b

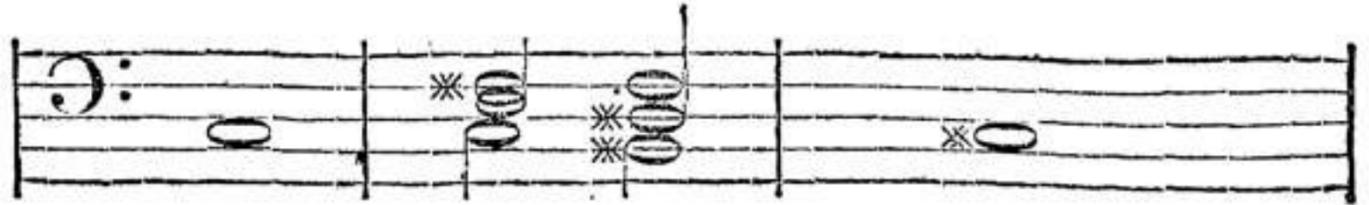
Dis moll

Gis moll

5/3x

Das IX. Capitel.

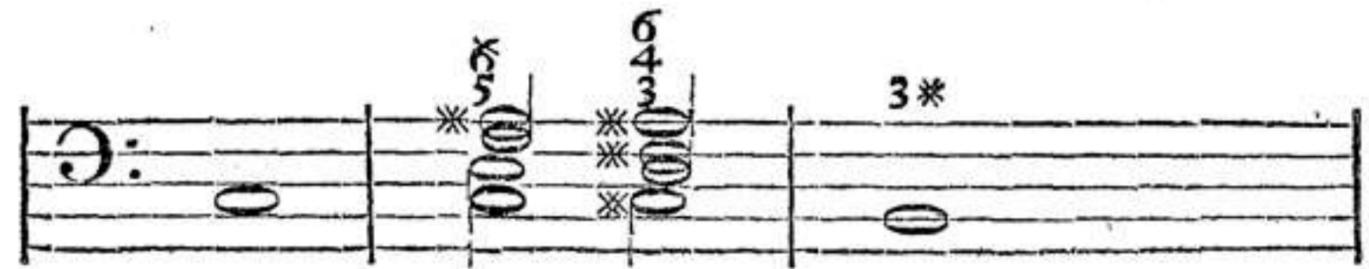
Cis moll



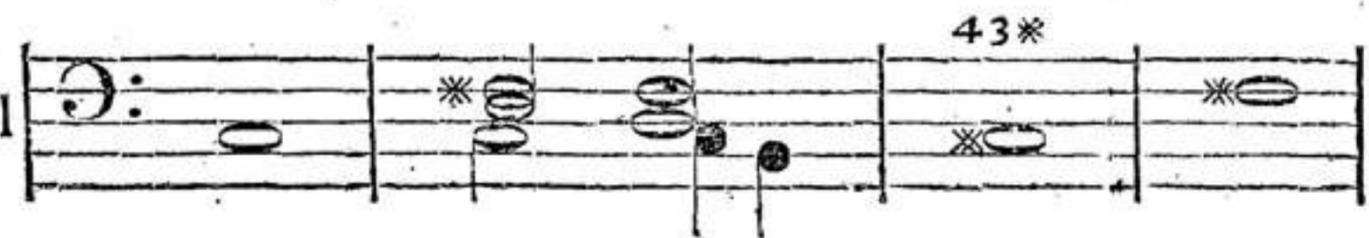
E dur



H dur



Fis moll

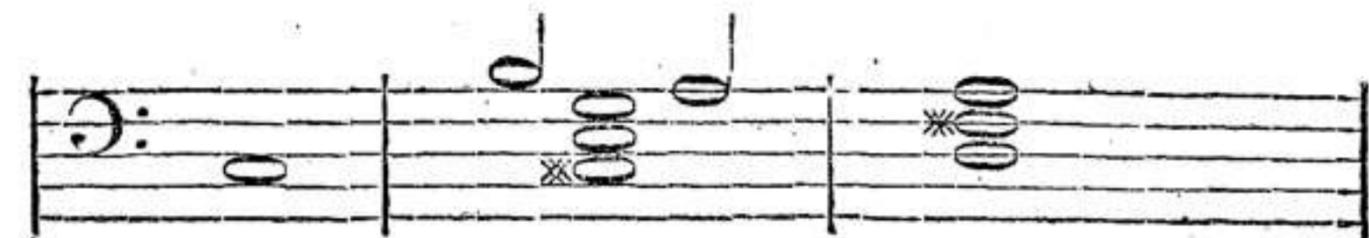


C dur in

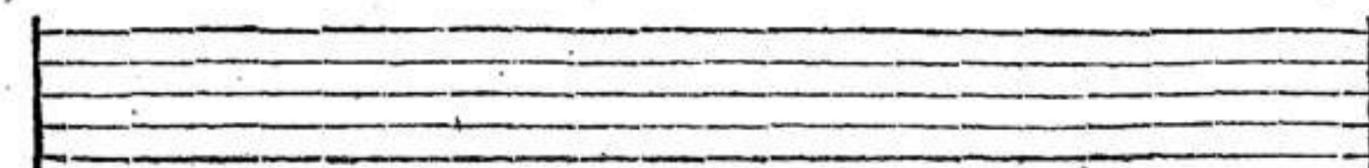
A dur



D dur



H moll



C dur

Gis dur

Musical staff for G# major (Gis dur). The staff shows a sequence of notes: G# (first measure), A (second measure), B (third measure), and C# (fourth measure). Above the notes are interval numbers: 2 (between G# and A), 3 (between A and B), and 4 (between B and C#). The notes are marked with a flat (b) in the original image, which is likely a typo for a sharp (#).

B moll

Musical staff for B minor (B moll). The staff shows a sequence of notes: B (first measure), C (second measure), D (third measure), and E (fourth measure). Above the notes are interval numbers: 2 (between B and C), 3 (between C and D), and 4 (between D and E). The notes are marked with a flat (b) in the original image.

F moll

Musical staff for F minor (F moll). The staff shows a sequence of notes: F (first measure), G (second measure), A (third measure), and B (fourth measure). Above the notes are interval numbers: 2 (between F and G), 3 (between G and A), and 4 (between A and B). The notes are marked with a flat (b) in the original image.

Fis dur

Musical staff for F# major (Fis dur). The staff shows a sequence of notes: F# (first measure), G# (second measure), A (third measure), and B (fourth measure). Above the notes are interval numbers: 2 (between F# and G#), 3 (between G# and A), and 4 (between A and B). The notes are marked with a flat (b) in the original image, which is likely a typo for a sharp (#).

Cis dur in

Dis moll

Musical staff for D minor (Dis moll). The staff shows a sequence of notes: D (first measure), E (second measure), F (third measure), and G (fourth measure). Above the notes are interval numbers: 2 (between D and E), 3 (between E and F), and 4 (between F and G). The notes are marked with a flat (b) in the original image.

Gis moll

Musical staff for G# minor (Gis moll). The staff shows a sequence of notes: G# (first measure), A (second measure), B (third measure), and C# (fourth measure). Above the notes are interval numbers: 2 (between G# and A), 3 (between A and B), and 4 (between B and C#). The notes are marked with a flat (b) in the original image, which is likely a typo for a sharp (#).

H Dur

Musical staff for C major (H Dur). The staff shows a sequence of notes: C (first measure), D (second measure), E (third measure), and F (fourth measure). Above the notes are interval numbers: 2 (between C and D), 3 (between D and E), and 4 (between E and F). The notes are marked with a flat (b) in the original image, which is likely a typo for a natural sign (no symbol).

E dur

Musical staff for E major (E dur). The staff shows a sequence of notes: E (first measure), F# (second measure), G# (third measure), and A (fourth measure). Above the notes are interval numbers: 2 (between E and F#), 3 (between F# and G#), and 4 (between G# and A). The notes are marked with a flat (b) in the original image, which is likely a typo for a sharp (#).

Das IX. Capitel.

Cis moll

Fis moll

A.dur

D dur

Cis dur in.

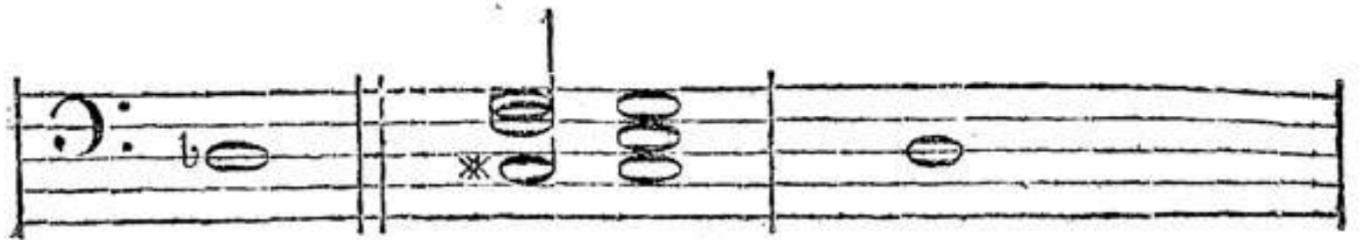
G dur

H moll

E moll

A moll

D moll



F dur



C dur



G moll



Cis dur in

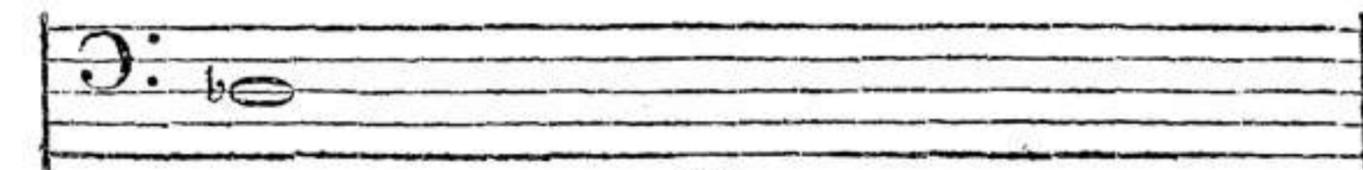
B dur



Dis dur



C moll



Das IX. Capitel.

A dur

* $\frac{65}{43}$ * oder $\frac{6}{2}$ 6

H moll

* $\frac{7-4}{3}$ $\frac{65}{4}$ *

Fis moll

* $\frac{76}{53}$ $\frac{65}{4}$ *

G dur

* $\frac{7}{3}$

D dur in

E moll

* $\frac{7}{3}$ $\frac{7}{3}$ $\frac{7-5}{33}$ *

A moll

* $\frac{7}{3}$ 5*

C dur

* $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{7}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{3}$

F dur

* $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{3}$

D dur

The image shows ten staves of musical notation, each representing a different chord. The notation includes notes on a five-line staff, a clef (C-clef), and a key signature (one sharp for D major, one flat for D minor). Above the notes, intervals are indicated with numbers and symbols like asterisks or flats. For example, the D minor chord shows intervals of 4/3, 4/2, 7/3, and 3/2. The D major chord shows intervals of 7/3, 5/3, and 4/3. The notation also includes a double bar line in the first measure of each staff, followed by the notes for the chord.

D dur in

$\text{D} \quad 3$

D dur

Das IX. Capitel.

Dis moll

A musical staff in bass clef with a common time signature. It contains four measures. The first measure has a whole note with a sharp sign above it. The second measure has a double bar line followed by a whole note with a flat sign above it. The third measure has a whole note with a flat sign above it. The fourth measure has a whole note with a flat sign above it.

Fis dur

A musical staff in bass clef with a common time signature. It contains four measures. The first measure has a whole note with a sharp sign above it. The second measure has a double bar line followed by a whole note with a sharp sign above it and the figured bass notation $\frac{5}{3}$ above the staff. The third measure has a whole note with a sharp sign above it and the figured bass notation $\frac{65}{43}$ above the staff. The fourth measure has a whole note with a sharp sign above it.

Cis dur

A musical staff in bass clef with a common time signature. It contains four measures. The first measure has a whole note with a sharp sign above it. The second measure has a double bar line followed by a whole note with a sharp sign above it and the figured bass notation $\frac{24}{3}$ above the staff. The third measure has a whole note with a flat sign above it and the figured bass notation $\frac{64}{36}$ above the staff. The fourth measure has a whole note with a flat sign above it.

Gis moll

A musical staff in bass clef with a common time signature. It contains four measures. The first measure has a whole note with a sharp sign above it. The second measure has a double bar line followed by a whole note with a sharp sign above it and the figured bass notation $\frac{43X$ above the staff. The third measure has a whole note with a sharp sign above it. The fourth measure has a whole note with a sharp sign above it.

D dur in

H dur

A musical staff in bass clef with a common time signature. It contains four measures. The first measure has a whole note with a sharp sign above it. The second measure has a double bar line followed by a whole note with a sharp sign above it and the figured bass notation $\frac{4}{32}$ above the staff. The third measure has a whole note with a sharp sign above it and the figured bass notation $\frac{65}{34}$ above the staff. The fourth measure has a whole note with a sharp sign above it.

E dur

A musical staff in bass clef with a common time signature. It contains four measures. The first measure has a whole note with a sharp sign above it. The second measure has a double bar line followed by a whole note with a sharp sign above it and the figured bass notation $\frac{7}{3}$ above the staff. The third measure has a whole note with a sharp sign above it. The fourth measure has a whole note with a sharp sign above it.

Cis moll

A musical staff in bass clef with a common time signature. It contains four measures. The first measure has a whole note with a sharp sign above it. The second measure has a double bar line followed by a whole note with a sharp sign above it. The third measure has a whole note with a sharp sign above it. The fourth measure has a whole note with a sharp sign above it.

An empty musical staff with five lines.

Dis dur

The image displays eight musical staves, each representing a different key signature. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are half notes, and the intervals between them are indicated by numbers above the notes. Accidentals (sharps and flats) are placed above or below the notes as needed. A large bracket on the left side of the page groups the staves from B dur down to Fis dur, with the label 'Dis dur in' written to the left of the bracket.

- B dur:** Notes: B (interval 87/5), C (interval 65/43), D (interval 65/43).
- C moll:** Notes: C (interval 68/4), D (interval 68/4), E (interval 68/4).
- G moll:** Notes: G (interval 73/3), A (interval 6b5/4*), B (interval 6b5/4*), C (interval 6b5/4*).
- Gis dur:** Notes: G (interval 7b/3b), A (interval 7b/3b), B (interval 7b/3b).
- F moll:** Notes: F (interval 7b/3b), G (interval 7b/3b), A (interval 7b/3b).
- B moll:** Notes: B (interval 4b/3), C (interval 4b/3), D (interval 6), E (interval 6).
- Cis dur:** Notes: C (interval 4b/3), D (interval 4b/3), E (interval 4b/3).
- Fis dur:** Notes: F (interval 6b/4), G (interval 6b/4), A (interval 7/5), B (interval 7/5).

Dis dur in

Dis dur

Das IX. Capitel.

Dis moll

6/4 2 6/3 6b5/4 3 3b

Gis moll

5/3x 7*/5/3x

H dur

3*

E dur

Dis dur in°

A dur

7

Cis moll

7*/5/4 3* 6/4 5/3*

Fis moll

6b5/4 3* 7/4 3b 87

H moll

5b4/3 2* 6

Dis dur

G dur

5/3 8/5 6/4 5/3 6/4 5/3

E moll

D dur

5/3 6/4 7/4

A moll

Dis dur in

C dur

4/3 5/3

F dur

5/3 7/3

D moll

7/3 5/3

E dur

Das IX. Capitel.

H dur

Cis moll

Gis moll

A dur

E dur in

Fis moll

H moll

D dur

G dur

E dur

Von den Intervallen überhaupt.

E moll

6/4 6/4 7/5 6 4*

A moll

7/5 3*

C dur

7/5 6/4 6 43

F dur

b b

E dur in

B dur

* 4/3b 5/3 4b3 4/3b 5/3b 7

D moll

7/5 7/5 3/4

G moll

4/3b 5/3 6b5 3b

C moll

4/3b 5/3b 3b

2 2

C dur

Das IX. Capitel.

F moll

7^b-₄/₃ 6^b5/₃ 3^b

Gis dur

6-₄/₃* 6^b4/₃ 5/₃

Dis dur

6-₇/₃ 5-₇/₃

B moll

66-₄/₅ 6/₄ 7/₃

E dur in

Cis dur

65^b-₇/₃

Fis dur

3/₃ 7/₃ 3*

Dis moll

66-₃ 65-₄/₃x

F dur

C dur

6/3 5/3

D moll

5/3 5/3*

A moll

7/3 6/4*

B dur

7/3

F dur in

G moll

6/4 7/5*

C moll

5/3 5/3*

Dis dur

7/5 7/5*

Gis dur

7/5b 4/3

Q 3

F dur

Das IX. Capitel.

F moll

4/2 6/3 5^b/3 3^b

B moll

7^b/3 3^b

Cis dur

6/4 4^b/3 4^b

Fis dur

87/4 6/4 7^b/5 3^b

F dur in

H dur

5/4 4/3 4* *

Dis moll

7^b/3 3^b b 5^b/3 6

Gis moll

6/3* 6/3*

Cis moll

6/3* 7

F du

Fis moll

Musical staff for Fis moll. It shows three intervals: $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{3}^*$, and $\frac{6}{3}^*$. The notes are represented by circles on a five-line staff.

A dur

Musical staff for A dur. It shows four intervals: $\frac{5}{3}$, $\frac{7}{3}^*$, $\frac{6}{4}^*$, and $\frac{8}{4}^*$. The notes are represented by circles on a five-line staff.

E dur

Musical staff for E dur. It shows two intervals: $\frac{6}{5}^*$ and $\frac{7}{5}^*$. The notes are represented by circles on a five-line staff.

H moll

Musical staff for H moll. It shows two intervals: $\frac{6}{4}^*$ and $\frac{4}{3}^*$. The notes are represented by circles on a five-line staff.

F dur in

D dur

Musical staff for D dur. It shows three intervals: $\frac{5}{3}$, $\frac{3}{2}$, and $\frac{4}{3}^*$. The notes are represented by circles on a five-line staff.

G dur

Musical staff for G dur. It shows three intervals: $\frac{5}{3}$, $\frac{7}{5}^*$, and $\frac{3}{2}$. The notes are represented by circles on a five-line staff.

E moll

Musical staff for E moll. It shows one interval: $\frac{4}{3}$. The notes are represented by circles on a five-line staff.

An empty musical staff with five lines.

Fis dur

Das IX. Capitel.

Cis dur

6/3 65/43

Dis moll

7-4/3 65/4*

H dur

6/4 6

B moll

7b/5 6b5/4 3h

Fis dur in

Gis moll

6-4/3 43*

Cis moll

6/3 7/5*

E dur

7/5* 7h/5*

A dur

56h/4 7h/5* 5/2 65/3

Fis dur

Fis moll

6/2 6/3 6/3 8/7*

H moll

7/4* 6/4*

D dur

5/4 6/4 3/4

G dur

4/3 6/4 7/4

Fis dur in

C dur

4/* 6/5 6/3 4/3

E moll

5/4 6/4 3

A moll

4/* 6/4 4/3* 4

D moll

6/5 6/4

R

Fis

Das IX. Capitel.

The musical score consists of seven staves, each representing a different key signature. The notation includes notes, rests, and various accidentals (sharps, flats, naturals). Above the notes, there are numerical figures and symbols that likely represent fingerings or specific musical instructions. The staves are labeled as follows:

- G moll**: First staff, starting with a treble clef and a common time signature. It features a series of notes with various accidentals and numerical figures above them.
- B dur**: Second staff, starting with a treble clef and a common time signature. It features a series of notes with various accidentals and numerical figures above them.
- F dur**: Third staff, starting with a treble clef and a common time signature. It features a series of notes with various accidentals and numerical figures above them.
- C moll**: Fourth staff, starting with a treble clef and a common time signature. It features a series of notes with various accidentals and numerical figures above them.
- Fis dur in**: Fifth staff, starting with a treble clef and a common time signature. It features a series of notes with various accidentals and numerical figures above them.
- Dis dur**: Sixth staff, starting with a treble clef and a common time signature. It features a series of notes with various accidentals and numerical figures above them.
- Gis dur**: Seventh staff, starting with a treble clef and a common time signature. It features a series of notes with various accidentals and numerical figures above them.

At the bottom of the page, there is an empty staff with the label **G dur** positioned to its right.

D dur

Musical staff for D major (D dur) in bass clef. It shows a sequence of notes: D (root), E (2nd), F# (3rd), G (4th), A (5th), B (6th), C# (7th), and D (8th). Above the staff, the interval between D and F# is labeled '43*', and the interval between F# and A is labeled '*'. The staff is divided into four measures by bar lines.

E moll

Musical staff for E minor (E moll) in bass clef. It shows a sequence of notes: E (root), F (2nd), G (3rd), A (4th), B (5th), C (6th), D (7th), and E (8th). Above the staff, the interval between E and G is labeled '53', and the interval between G and B is labeled '3'. The staff is divided into four measures by bar lines.

H moll

Musical staff for F major (H moll) in bass clef. It shows a sequence of notes: F (root), G (2nd), A (3rd), B (4th), C (5th), D (6th), E (7th), and F (8th). Above the staff, the interval between F and A is labeled '23', and the interval between A and C is labeled '43*'. The staff is divided into four measures by bar lines.

C Dur

Musical staff for C major (C Dur) in bass clef. It shows a sequence of notes: C (root), D (2nd), E (3rd), F (4th), G (5th), A (6th), B (7th), and C (8th). Above the staff, the interval between C and F is labeled '74'. The staff is divided into four measures by bar lines.

G dur in

A moll

Musical staff for A minor (A moll) in bass clef. It shows a sequence of notes: A (root), B (2nd), C (3rd), D (4th), E (5th), F (6th), G (7th), and A (8th). Above the staff, the interval between A and C is labeled '53', and the interval between C and E is labeled '73*'. The staff is divided into four measures by bar lines.

D moll

Musical staff for D minor (D moll) in bass clef. It shows a sequence of notes: D (root), E (2nd), F (3rd), G (4th), A (5th), B (6th), C (7th), and D (8th). Above the staff, the interval between D and F is labeled '76', and the interval between F and A is labeled '5*'. The staff is divided into four measures by bar lines.

F dur

Musical staff for F major (F dur) in bass clef. It shows a sequence of notes: F (root), G (2nd), A (3rd), B (4th), C (5th), D (6th), E (7th), and F (8th). Above the staff, the interval between F and A is labeled '23', and the interval between A and C is labeled '7b'. The staff is divided into four measures by bar lines.

B dur

Musical staff for B major (B dur) in bass clef. It shows a sequence of notes: B (root), C (2nd), D (3rd), E (4th), F# (5th), G# (6th), A# (7th), and B (8th). Above the staff, the interval between B and D is labeled '54', the interval between D and F# is labeled '73', and the interval between F# and A# is labeled '6b3'. The staff is divided into four measures by bar lines.

G dur

Das IX. Capitel.

G moll

5 4 7 7^b 87 8^b

C moll

7 5 b

Dis dur

5 4 45^b 43

Gis dur

4 3 5^b

G dur in

Cis dur

5 4 5^b 6 65 43

F moll

6 5^b 7^b b

B moll

4 3 5^b 6^b 5 b

Dis moll

4 3^b 4 6

G dur

Gis moll

Musical staff for Gis moll. It contains three measures of music. Above the first measure is the interval $\frac{4}{3}$. Above the second measure is the interval $\frac{5}{3}$. The notes are: G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter).

H dur

Musical staff for H dur. It contains three measures of music. Above the first measure is the interval $\frac{5}{3}$. Above the second measure is the interval $\frac{4^*}{3}$. Above the third measure is the interval $\frac{5-}{4^*}$. The notes are: G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter).

Fis dur

Musical staff for Fis dur. It contains three measures of music. Above the first measure is the interval $\frac{5}{3}$. Above the second measure is the interval $\frac{4^*}{3}$. Above the third measure is the interval $\frac{5}{3}$. Above the fourth measure is the interval $\frac{887}{765}$. Above the fifth measure is the interval $\frac{5}{3}$. The notes are: G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter).

Cis moll

Musical staff for Cis moll. It contains three measures of music. Above the first measure is the interval $\frac{6^*}{4}$. Above the second measure is the interval $\frac{43^*}{3^*}$. The notes are: G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter).

G dur in

E dur

Musical staff for E dur. It contains three measures of music. Above the first measure is the interval $\frac{4}{2}$. Above the second measure is the interval $\frac{4}{2}$. Above the third measure is the interval $\frac{6}{2}$. The notes are: G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter).

A dur

Musical staff for A dur. It contains three measures of music. Above the first measure is the interval $\frac{5}{3}$. Above the second measure is the interval $*$. Above the third measure is the interval $\frac{7-}{5/3^*}$. Above the fourth measure is the interval $*$. The notes are: G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter).

Fis moll

Musical staff for Fis moll. It contains three measures of music. Above the first measure is the interval $\frac{4}{3}$. Above the second measure is the interval $\frac{6}{4}$. Above the third measure is the interval $\frac{8}{3}$. The notes are: G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter).

\Re 3

Gis dur

Das IX. Capitel.

Dis dur

F moll

C moll

Cis dur

B moll

Dis moll

Fis dur

H dur

Detailed description of the musical notation: The page contains eight staves of music in bass clef. Each staff represents a different chord. Above the notes are numerical figures (fingerings) and some have accidentals (flats).
 - Dis dur: Notes G2, Bb2, D3. Figures: 5, 43.
 - F moll: Notes F2, Ab2, C3. Figures: 5, 4, 6.
 - C moll: Notes C2, Eb2, G2. Figures: 5, 4, 6, 3, 6.
 - Cis dur: Notes C#2, E2, G2. Figure: 2.
 - B moll: Notes B1, D2, F2. Figure: 5.
 - Dis moll: Notes D2, F2, Ab2. Figures: 5, 5, 6.
 - Fis dur: Notes F2, Ab2, C3. Figures: 5, 6, 8.
 - H dur: Notes C2, E2, G2. Figures: 5, 4, 5, with asterisks indicating specific fingerings or positions.

Gis dur in

Gis moll

4/2, 6/3*, 5, 43*

Cis moll

5/3, 7^b/3, 6^b/3*, 7/3*

E dur

5/2, 6/4, 7/5*

A dur

4/3, 5/3

Gis dur in

D dur

5/4, 43*/2, 7/4

Fis moll

6/3, 6/4, 3/4

H moll

4/3, 4/2^b, 6/3*

E moll

4/3, 5/5

Gis dur

Das IX. Capitel.

A moll

Figured bass notation for A moll: $\frac{4}{3}$, $\frac{5-}{43}$

C dur

Figured bass notation for C dur: $\frac{4}{3}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{5-}{43}$, $\frac{7}{4}$

G dur

Figured bass notation for G dur: $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$, $3\sharp$

D moll

Figured bass notation for D moll: $\frac{5}{2}b$, $\frac{4}{2}$, $\frac{43*}{98}$, $\frac{7}{7}$, $3\flat$

Gis dur in

F dur

Figured bass notation for F dur: $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{4}\sharp$

B dur

Figured bass notation for B dur: $\frac{5}{3}$, $\frac{7}{5}$

G moll

Figured bass notation for G moll: $\frac{5}{3}$, $\frac{7}{5}$, b

Gis

E dur

6
4/3 2

Fis moll

5/3 6/4

Cis moll

6/4* 5/4 4/3 2 5/3*

D dur

6/4 2 6 7/5 3

A dur in

H moll

5/3 7/5

E moll

6/5 3 6/4* 5

G dur

6/4 2 6/5 3 4

C dur

6/5 3 4 6/4 5 7/5 3

A dur

Das IX. Capitel.

A moll

Musical staff for A moll. Notes: A2, A2, A2, A2, A2. Fingerings: 3 4, 4 4, 3, 3 4.

D moll

Musical staff for D moll. Notes: D2, D2, D2, D2, D2. Fingerings: 7 5 3 4 5, 3 4, 5 3 6.

F dur

Musical staff for F dur. Notes: F2, F2, F2, F2, F2. Fingerings: 3 4, 4 4, 5 3, 4 3.

B dur

Musical staff for B dur. Notes: B2, B2, B2, B2, B2. Fingerings: 4 3, 4 3 4, 5 6.

A dur in

Dis dur

Musical staff for Dis dur. Notes: D3, D3, D3, D3, D3. Fingerings: 3 4, 4 4, 5 3 6.

G moll

Musical staff for G moll. Notes: G2, G2, G2, G2, G2. Fingerings: 4 3, 3 4, 5 6 7 6, 6.

C moll

Musical staff for C moll. Notes: C2, C2, C2, C2, C2. Fingerings: 4 3, 7 6 5, 6 5 4 3, 6.

F moll

Musical staff for F moll. Notes: F2, F2, F2, F2, F2. Fingerings: 3 3, 6 4 3 6, 6 4 2, 6.

A dur

B moll

4/3 7b-
6b5 b

Cis dur

4/3 5 43

Gis dur

5/4 5b 43

Dis moll

5b/4 6-7b

A dur in

Fis dur

5 4 *

H dur

5 4 *

Gis moll

5 7b/3

2

B dur

Das IX. Capitel.

F dur

Musical staff for F major (F dur). The staff contains four measures. The first measure has a bass clef and a flat sign. The notes are F2, C3, and F3. Above the staff are figured bass symbols: 6 above the first measure and 43 above the second measure.

G moll

Musical staff for G minor (G moll). The staff contains six measures. The first measure has a bass clef and a flat sign. The notes are G2, C3, and G3. Above the staff are figured bass symbols: 5/3 above the second measure, 6/4 above the third measure, b above the fourth measure, 6/2 above the fifth measure, 6/4 above the sixth measure, and 3b above the seventh measure.

D moll

Musical staff for D minor (D moll). The staff contains four measures. The first measure has a bass clef and a flat sign. The notes are D2, F3, and D3. Above the staff are figured bass symbols: 4/3 above the second measure, 6/3 above the third measure, and 7* above the fourth measure.

Dis dur

Musical staff for D major (Dis dur). The staff contains four measures. The first measure has a bass clef and a flat sign. The notes are D2, F3, and D3. Above the staff is a figured bass symbol: 6/4 above the second measure.

B dur in

C moll

Musical staff for C minor (C moll). The staff contains three measures. The first measure has a bass clef and a flat sign. The notes are C2, E3, and C3. Above the staff are figured bass symbols: 5/3 above the second measure, 7/5 above the third measure, and b above the fourth measure.

F moll

Musical staff for F minor (F moll). The staff contains five measures. The first measure has a bass clef and a flat sign. The notes are F2, C3, and F3. Above the staff are figured bass symbols: 5/3b above the second measure, 4/3b above the third measure, 6/2 above the fourth measure, and 6 above the fifth measure.

Gis dur

Musical staff for G major (Gis dur). The staff contains four measures. The first measure has a bass clef and a flat sign. The notes are G2, C3, and G3. Above the staff are figured bass symbols: 5/3b above the second measure, 6 above the third measure, and 7/3b above the fourth measure.

Cis dur

Musical staff for C major (Cis dur). The staff contains four measures. The first measure has a bass clef and a flat sign. The notes are C2, E3, and C3. Above the staff are figured bass symbols: 6/3b above the second measure and 43 above the third measure.

B dur

Von den Intervallen überhaupt.

B moll

5 3^b $\frac{7^b}{3}$ b

Dis moll

$\frac{7^b}{5}$ b

Fis dur

$\frac{5^b}{3}$ 5* $\frac{6}{4/3}$ *

H dur

$\frac{5^b}{3}$ $\frac{5^1}{3}$ *

B dur in

E dur

$\frac{5^b}{3}$ $\frac{5^1}{3}$ $\frac{4}{2}$ 6

Gis moll

$\frac{5^b}{3}$ $\frac{5^1}{3}$ $\frac{7^1}{5}$

Cis moll

$\frac{5^b}{3}$ 5* $\frac{7^*}{3^x}$

Fis moll

$\frac{5^b}{3}$ 5* $\frac{6^*}{4^*}$ 3

B dur

Das IX. Capitel.

H moll

5₃ 6 5[#]₃

D dur

5₃ 6 4^b 4^b₂* 5₃* *

A dur

6₄ 7^b₅ 7* 6₃ *

E moll

5^b₄ 3* 6₄ 6

B dur in

G dur

5₃ 6₄ 3^b₄

C dur

5₃

A moll

5₃ 6₄

H dur

Fis dur

Musical staff for Fis dur. It shows three intervals: a major third (3), a major fourth (4), and a major third (3). The second and third intervals are marked with an asterisk (*).

Gis moll

Musical staff for Gis moll. It shows three intervals: a minor second (2), a minor third (3), and a minor fourth (4). The second and third intervals are marked with an asterisk (*).

Dis moll

Musical staff for Dis moll. It shows six intervals: a major seventh (7), a major sixth (6), a major fourth (4), a major third (3), a major second (2), and a major third (3). The first, second, and fifth intervals are marked with an asterisk (*).

E dur

Musical staff for E dur. It shows two intervals: a major seventh (7) and a major fifth (5). Both are marked with an asterisk (*).

H dur in

Cis moll

Musical staff for Cis moll. It shows three intervals: a minor fifth (5), a minor third (3), and a minor second (2). The second and third intervals are marked with an asterisk (*).

Fis moll

Musical staff for Fis moll. It shows three intervals: a minor fifth (5), a minor fourth (4), and a minor sixth (6). The first and second intervals are marked with an asterisk (*).

A dur

Musical staff for A dur. It shows two intervals: a major fifth (5) and a major fourth (4).

D dur

Musical staff for D dur. It shows four intervals: a major fifth (5), a major fourth (4), a major sixth (6), and a major fifth (5). The second, third, and fourth intervals are marked with an asterisk (*).

H dur

Das IX. Capitel.

The musical score consists of ten staves, each representing a different key signature. The notation includes various time signatures and accidentals:

- H moll:** Time signatures: $\frac{5}{4}$, $\frac{5-4b}{5-4b}$, $\frac{5}{3}$. Includes an asterisk (*) above the first measure and a double asterisk (**) below the fourth measure.
- E moll:** Time signatures: $\frac{4}{2}$, 6 .
- G dur:** Time signatures: $\frac{5}{4}$, $\frac{6-4h}{5-4h}$, $\frac{6}{3h}$.
- C dur:** Time signatures: $\frac{5-5h}{4-4h}$, $\frac{5h}{3h}$.
- H dur in F dur:** Time signatures: $\frac{6b}{4b}$, $\frac{5}{4b}$, $\frac{5}{3}$, 43 .
- A moll:** Time signatures: $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{10}{6}$, $7h$, $\frac{4-3h}{*3h}$, $\frac{6}{5}$. Includes asterisks (*) below the fourth and eighth measures.
- D moll:** Time signatures: $\frac{5}{2}$, $\frac{4}{*}$, $\frac{7}{*}$.
- G moll:** Time signatures: $\frac{6b}{5b}$, $3b$.

The final key signature at the bottom right is **H dur**.

C moll

Interval notation: * | * 6h 3h | 5b | 5h 4b 3 | b

Dis dur

Interval notation: * 6h | 6b 5h | b

B dur

Interval notation: * 5b | 6h 5b | b

F moll

Interval notation: 5 6h 4 | 6 4h | 6 | b

H dur in

Gis dur

Interval notation: 5 6 4 | 7b 3b | 6 5 4 3 | b

Cis dur

Interval notation: 5 6 3 | * | *

B moll

Interval notation: 5b 3b | 6b 5 4b 3h | 3b

C moll

Das IX. Capitel.

Dis dur

3b 7/3 65/43 b

G moll

6 6b5/4* b

F moll

7/3b 6/4b 6

B dur

65/3 43 b

C moll in

Gis dur

67b/33 b

Dis moll

5b/3b 7b/5 6b5/43 b

B moll

7/3 43b b

Cis dur

5b/3 7/3 b

C moll

Fis dur

1 5^b/_{3^b} 43 b

H dur

5^b/₃ 5* 43* *

E dur

5^b/_{3^b} 6*/4-2 6 5^b/_{3^b} 5*

Gis moll

7^b/_{3^b} 5/3^x

C moll in

Cis moll

6^b/_{3^b} 5/3^x

Fis moll

5^b/_{3^b} 45/3*

H moll

5^b/_{2^b} 7^b/_{3*}

A dur

5^b/_{3^b} 6/4 6 7^b/_{3*} 5/2 5/3 8*

C moll

Das IX. Capitel.

D dur

Figured bass notation for D major: 5^b , 7^b , 3^* , 5^b , 3^b , 5^b , 3^*

G dur

Figured bass notation for G major: 5^b , 4^b , 6

A moll

Figured bass notation for A minor: 6^b , 3^b , 6^b , 5^b , 3^b

E moll

Figured bass notation for E minor: 5^b , 3^b , 5^* , 3^b

C moll in \circ

F dur

Figured bass notation for F major: 5^b , 6 , 4^b

D moll

Figured bass notation for D minor: 5^b , 6 , 4^*

C dur

Figured bass notation for C major: 4^b , 6 , 5^b , 6^b , 4^b

Cis moll

E dur

Musical staff for E major (E dur) in bass clef. It shows a sequence of notes: E (marked with a double sharp), F# (marked with a double sharp), G# (marked with a double sharp), and A. Above the staff, the interval between E and F# is labeled $\frac{4}{3}$, and the interval between F# and G# is labeled 5^* .

Gis moll

Musical staff for G minor (Gis moll) in bass clef. It shows a sequence of notes: G (marked with a double sharp), A, Bb (marked with a double flat), and C. Above the staff, the interval between G and A is labeled $\frac{5}{3}$, and the interval between A and Bb is labeled $43x$.

Fis moll

Musical staff for F minor (Fis moll) in bass clef. It shows a sequence of notes: F (marked with a double sharp), G, Ab (marked with a double flat), and Bb (marked with a double flat). Above the staff, the interval between F and G is labeled $\frac{7}{5}^*$.

H dur

Musical staff for C major (H dur) in bass clef. It shows a sequence of notes: C, D, E, F, G, A, B, and C. Above the staff, the intervals are labeled: $\frac{7}{3}^*$ (C-D), 5^* (D-E), $\frac{7}{5}$ (E-F), and 8^* (F-G).

Cis moll in

A dur

Musical staff for A major (A dur) in bass clef. It shows a sequence of notes: A, B, C, D, E, F#, G#, and A. Above the staff, the intervals are labeled: $\frac{5}{2}$ (A-B), $\frac{5}{3}$ (B-C), and 8^* (C-D).

E moll

Musical staff for E minor (E moll) in bass clef. It shows a sequence of notes: E, F, G, A, B, C, D, and E. Above the staff, the intervals are labeled: $\frac{4}{3}$ (E-F), 5 (F-G), and 5^* (G-A).

H moll

Musical staff for C minor (H moll) in bass clef. It shows a sequence of notes: C, D, Eb (marked with a double flat), F, G, Ab (marked with a double flat), Bb (marked with a double flat), and C. Above the staff, the intervals are labeled: $\frac{4}{3}$ (C-D) and 5 (D-Eb).

D dur

Musical staff for D major (D dur) in bass clef. It shows a sequence of notes: D, E, F#, G, A, B, C#, and D. Above the staff, the interval between D and E is labeled $\frac{5}{3}$.

2 3

Cis

Das IX. Capitel.

G dur

5 3 4, 3 7 4, 5

C dur

5 3 4, 3 4, 3 4

F dur

8 3 4, 7 6, 7 6

A moll

4 2, 6, 5 3*, 6 4 3, 8 3 4

Cis moll in

D moll

5 3 4, 7 4*

G moll

5 2*, 6 b 5, 6 b 5*

C moll

5 3 4, 3 b, 7 3 4, 5 4 b, 8 6

B dur

8 3 4, 7 6, 7 6

Dis dur

6/7, 7 3^b/4, 7^b 6/5, 4/3

Gis dur

5/2, 4/2, 6

B moll

6/3, 7 4^b/3, 6^b 5/4

F moll

5^b/3, 5/3, 6 4/2, 6, 6^b-7^b/3, 4/5

Cis moll in

Fis dur

6 4/2, 6

Dis moll

6^b 6^b/3, 4/3

Cis dur

6 4/2, 6^b, 6/5, 6/4

D moll

Das IX. Capitel.

F dur

7/3 65/43

A moll

5/3 43* 4/2 6

G moll

7/5* b 4/2 6

C dur

3/3 8 6/4 5/3

D moll in

B dur

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

F moll

5/3b 7/5b 4/3

C moll

3/3 3/3 b

Dis dur

5/3b 7/5b b

D moll

Gis dur

5^b6^b — 43

Detailed description: A musical staff in G major (Gis dur) with a treble clef and a common time signature. It shows four measures. The first measure has a G note. The second measure has a G note with an interval of 5^b6^b above it. The third measure has a B-flat note with an interval of 43 above it. The fourth measure has a B-flat note.

Cis dur

5^b6^b — 4^b5^b

Detailed description: A musical staff in C major (Cis dur) with a treble clef and a common time signature. It shows four measures. The first measure has a C note. The second measure has a C note with an interval of 5^b6^b above it. The third measure has a B-flat note with an interval of 4^b5^b above it. The fourth measure has a B-flat note.

Fis dur

6*6 — 6*5

Detailed description: A musical staff in F major (Fis dur) with a treble clef and a common time signature. It shows four measures. The first measure has an F note. The second measure has an F note with an interval of 6*6 above it. The third measure has an F note with an interval of 6*5 above it. The fourth measure has an F note with an asterisk above it.

B moll

4/2 — 6

Detailed description: A musical staff in B minor (B moll) with a treble clef and a common time signature. It shows four measures. The first measure has a B note. The second measure has a B note with an interval of 4/2 above it. The third measure has a B note with an interval of 6 above it. The fourth measure has a B note.

D moll in

Dis moll

5^b — 7^b5^b / 6^b4^b / 5/3 — b

Detailed description: A musical staff in D minor (Dis moll) with a treble clef and a common time signature. It shows four measures. The first measure has a D note. The second measure has a D note with an interval of 5^b above it. The third measure has a D note with an interval of 7^b5^b / 6^b4^b above it. The fourth measure has a D note with an interval of 5/3 above it and a B-flat note below it.

Gis moll

5^b4^b — 5/3+

Detailed description: A musical staff in G minor (Gis moll) with a treble clef and a common time signature. It shows four measures. The first measure has a G note. The second measure has a G note with an interval of 5^b4^b above it. The third measure has a G note with an interval of 5/3+ above it. The fourth measure has a G note with an asterisk above it.

Cis moll

4/2 — 6*/3* — 5^b3 — 4/3 — 7*

Detailed description: A musical staff in C minor (Cis moll) with a treble clef and a common time signature. It shows seven measures. The first measure has a C note. The second measure has a C note with an interval of 4/2 above it. The third measure has a C note with an interval of 6*/3* above it. The fourth measure has a C note with an interval of 5^b3 above it. The fifth measure has a C note with an interval of 4/3 above it. The sixth measure has a C note with an interval of 7* above it. The seventh measure has a C note with an asterisk above it.

H dur

6^b3 — 5/2 — 6/3 — 6^b4^b — 7/3

Detailed description: A musical staff in C major (H dur) with a treble clef and a common time signature. It shows seven measures. The first measure has a C note. The second measure has a C note with an interval of 6^b3 above it. The third measure has a C note with an interval of 5/2 above it. The fourth measure has a C note with an interval of 6/3 above it. The fifth measure has a C note with an interval of 6^b4^b above it. The sixth measure has a C note with an interval of 7/3 above it. The seventh measure has a C note with an asterisk above it.

|| D moll

Das IX. Capitel.

E dur

5/2 6/3 7/* *

A dur

5/2 4/2 6

H moll

6^b/3 6^b/2 6^b/3 6/5

Fis moll

6* 5* *

D moll in

G dur

7/5*

E moll

5/3 6/4 7/5*

D dur

2/4 6 6/5 6/5/4/3

}
Dis moll in

Fis dur	\flat $\frac{4}{3}$ $\frac{5}{3}$
B moll	$\frac{5}{3}$ $43\flat$
Gis moll	$\frac{5}{3} * \bar{3}x$
Cis dur	$\frac{6\flat}{3}$ 43
H dur	$\frac{8}{4}$ $3*$
Fis moll	$\frac{5\flat}{3}$ $\frac{7}{3}$ $\frac{65}{4}$
Cis moll	$\frac{6}{3}$ $\frac{7}{3}$
E dur	$\frac{5}{3}$ 7

|| 2 Dis moll

Das IX. Capitel.

The image displays musical notation for various chords and intervals in G-clef. Each staff includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The notes are represented by whole notes. Above the notes, figured bass notation is provided for each staff.

- A dur:** Notes G, A, B, C. Figures: \flat , \flat^6 , \flat^4 , 4^* .
- D dur:** Notes G, A, B, C, D, E, F, G. Figures: \flat , $\frac{5}{3}\flat$, \flat^6 , $\frac{6}{2}$, $\frac{7}{3}\flat$, $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{3}^*$, $\frac{6}{4}\frac{5}{3}^*$.
- G dur:** Notes G, A, B, C, D, E. Figures: \flat , $\frac{4}{3}\flat$, $\frac{6}{4}$, 6 .
- Hmoll:** Notes G, A, B, C, D, E, F. Figure: $\frac{6}{4}$.
- E moll:** Notes G, A, B, C, D, E, F. Figures: \flat , $\frac{5}{4}$, 7^* .
- A moll:** Notes G, A, B, C, D, E, F. Figures: \flat , $\frac{5}{3}\flat$, $\frac{5}{4}\flat$, $\frac{6}{4}$, 6 .
- D moll:** Notes G, A, B, C, D, E, F. Figure: $\frac{7}{4}\frac{\flat}{5}$.
- C dur:** Notes G, A, B, C, D, E, F. Figures: \flat , $\frac{6}{4}\flat$, $\frac{6}{4}\frac{\flat}{3}$.

Dis moll in

Dis moll

F dur

1^b | 2/3^b | 3/3^b | 4^b/4^b | 5^b | 7/3^b

B dur

1^b | 3/3^b | 3/3^b | 43 | 1^b

C moll

1^b | 3/3^b | 3/3^b | 1^b

G moll

1^b | 4/2* | 5/* | 1^b

Dis moll in

Gis dur

1^b | 7/5^b | 1^b

F moll

1^b | 5/3^b | 5/3^b | 7/3^b | 1^b

Dis dur

1^b | 7/3^b | 3/5 | 8/4^b | 3/3^b | 1^b

|| 3

E moll

Das IX. Capitel.

G dur

Musical staff for G major (G dur) with notes and figured bass: 7/3, 65/4*

H moll

Musical staff for H minor (H moll) with notes and figured bass: 3/3, 43*, 4/2, 6

A moll

Musical staff for A minor (A moll) with notes and figured bass: 7/3*, 6/2#, 6

D dur

Musical staff for D major (D dur) with notes and figured bass: 7/3, 7/*, *, 5/3, 7/3, *

E moll in.

C dur

Musical staff for C major (C dur) with notes and figured bass: 5/2, 6/3, 4/2, 6

G moll

Musical staff for G minor (G moll) with notes and figured bass: 76/3, 5/3, 6, 4/3, 6b5/4*

D moll

Musical staff for D minor (D moll) with notes and figured bass: 6/4, 5-6/3-1, 3

F dur

Musical staff for F major (F dur) with notes and figured bass: 6-43, 43, 76/553, 6

E moll

Von den Intervallen überhaupt.

B dur

7/5 5/3, 6/4 5/3, ♭

Dis dur

5/2 5/3, 6/3 5/3, ♭

Gis dur

7/5 5/3, 6/5 5/3, 7/3, ♭

C moll

5/2, 6/3, ♭

E moll in

F moll

7/5 5/3, 7/3 6/3, ♭, 7/3 7/3, ♭

B moll

7/3 7/3, 7/3 6/3, ♭

Dis moll

4/2*, 5/*, 6/3 5/3, ♭

Cis dur

5/3 5/3, 6/3 4/3, ♭

E moll

Das IX. Capitel.

Fis dur

77
33
33*

4-
32* 5/3 65
4* *

H dur

4-
32 6

Cis moll

76
4

Gis moll

5b
3 5
3x

E moll in

A dur

*

Fis moll

5b
3b3 b 5
2* 6* 7-
43*

E dur

7
5* 5-
6* 65
43 *

F moll

Von den Intervallen überhaupt.

Gis dur

C moll

B moll

Dis dur

F moll in

Cis dur

Gis moll

Dis moll

Fis dur

Æ

F moll

Das IX. Capitel.

H dur

1 | 5^b/_{3^b} | 5* | 6^b/_{4^b}/_{3^b}* | *

E dur

5^b/_{3^b} | 5-/*₂* | 6* | 5*

A dur

5^b/_{3^b} | 7/₅* | *

Cis moll

6^b/_{4^b} | 6^b/_{4^b}* | *

F moll in²

Fis moll

6^b/_{3^b} | 6* | *

H moll

5^b/_{4^b} | 6/₄ | 6

E moll

7^b/_{3^b} | 7^b/_{3^b} | *

D dur

5^b/_{3^b} | 5* | 7^b/_{*} | * | 6^b/_{3^b} | 6^b/_{4^b}/_{3^b} | *

F moll

G dur

6 5/2 5/3 7-4* b

C dur

5/2 4b/2 6

D moll

5/2 4b/2 5b/3 7b/3

A moll

4b/2* 5*

F moll in

B dur

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

G moll

5b/2 6*/2 7*/3 b

F dur

7b/3 5b/3 4/3

Æ 2

Fis

Das IX. Capitel.

A dur

2*
3* 65
43* *

Cis moll

4
2* 6 43*

H moll

4
2 6

E dur

6* 65
43* *

Fis moll in

D dur

56 56 65
3- 3- 43*

A moll

56 56

E moll

7 7* b

G dur

54

Fis moll

C dur

5^b₃ 5⁴₂ 6

F dur

5^b₃ 5⁴₂ 5^{5b}₃

B dur

5^b₃ 5⁴_{4b} 5^b₃

D moll

5^b₃ 4⁴₂ 6

Fis moll in

G moll

5^b₃ 7^b b

C moll

5^b₃ 3^b₅ 6^b₃

F moll

5^b_{4b} 5^b_{3b} 7^b₃

Dis dur

5^b_{3*} 4 6^b

Fis moll

Das IX. Capitel.

Gis dur $\begin{matrix} 5 \\ * \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \flat 6 \\ 3 \flat - \end{matrix}$

Cfs dur $\begin{matrix} 5 \\ * \end{matrix}$ 43

Dis moll $\begin{matrix} 5 \\ * \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ * \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \flat \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ 3b

B moll $\begin{matrix} 5 \\ * \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \flat 5 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4 \\ \flat \end{matrix}$

Fis moll in $\begin{matrix} 5 \\ * \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ - \end{matrix}$ *

H dur

Gis moll $\begin{matrix} 5 \\ 2 \\ * \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4 \\ - \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ * \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 5 \\ 4 3 \end{matrix}$ *

Fis dur $\begin{matrix} 7 \\ 3 \\ * \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 3 \\ * \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ \flat \end{matrix}$ 43* *

G moll

Von den Intervallen überhaupt.

The image displays eight staves of musical notation, each representing a different key signature. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are represented by whole notes on a five-line staff. Above the staves, various interval notations are provided, often with a flat symbol (b) indicating a lowered interval.

- B dur:** Interval notations: b , $\frac{76}{53}$, $\frac{65}{43}$.
- D moll:** Interval notations: $\frac{65}{43}$.
- C moll:** Interval notation: $\frac{23}{31}$.
- F dur:** Interval notations: $\frac{64}{32}$, $\frac{64}{32}$, $\frac{64}{32}$.
- Dis dur:** Interval notations: $\frac{56b}{3-}$, $\frac{56}{3}$, $\frac{6b5}{43}$.
- B moll:** Interval notations: $\frac{56b}{3-}$, $\frac{7b}{3}$, b , $\frac{4*}{3b}$, $\frac{7}{3}$, $\frac{6b5}{43}$, $3b$.
- F moll:** Interval notations: $\frac{4}{2}$, $\frac{6b}{3}$, $3b$.
- Gis dur:** Interval notations: $\frac{4}{3}$, $\frac{7b}{3}$.

A bracket on the left side groups the keys from **G moll in** (C moll) down to **G moll** (G moll).

Das IX. Capitel.

G moll in

The musical score consists of seven staves, each representing a different chord. The notes are written in a stylized notation with various accidentals and figured bass symbols above them. The staves are labeled as follows:

- Cis dur:** Notes with figured bass symbols b , $\overset{5b}{3}$, $\overset{6}{3b4}$, and 6 .
- Fis dur:** Notes with figured bass symbols $\overset{5b}{3b}$, 5^* , 6^* , and 5^* .
- H dur:** Notes with figured bass symbols $\overset{5b}{3b}$ and 5^* .
- Dis moll:** Notes with figured bass symbols $\overset{5b}{3b}$, $\overset{6}{4}3b$, and $\overset{6b}{4}5$.
- Gis moll:** Notes with figured bass symbols $\overset{5}{3}b$ and $\overset{7}{5}3$.
- Cis moll:** Notes with figured bass symbols $\overset{4b}{3}$, $\overset{4}{2}$, and $\overset{4b}{3}2^*$.
- Fis moll:** Notes with figured bass symbols $\overset{5b}{3b}$, $\overset{6b}{4}2$, and $\overset{6b}{5}3^*$.
- E dur:** Notes with figured bass symbols $\overset{6b}{3b}$, $\overset{6b}{2}$, $\overset{6}{3}$, and * .

The final note on the E dur staff is marked with a flat and labeled "G moll".

A dur

5/2 6/3 7-43*

D dur

5/2 4/2 6/3

E moll

5/2 6/2 7^b/3 8^b/3

H moll

4/2* 5*

G moll in

C dur

7^b/3

A moll

5/3 5^b/3

G dur

5/4 5^b/3

D

Gis moll

Das IX. Capitel.

H dur

7*
5
3x

65
43*

Dis moll

43x

Cis moll

7*
5

Fis dur

7*
5
3

Gis moll in

E dur

5
3

4
2

6

H moll

5
3

7
5
3

65
43*

Fis moll

4
3

6
5
3

A dur

5
3

Gis

Gis moll in

The image displays eight staves of music in bass clef, each representing a different key signature. The notes are grouped into intervals, with numbers above them indicating the interval type. The notes are marked with asterisks to indicate accidentals.

- D dur:** Intervals 5/3, 4/2, 6. Notes: D (marked with *), E, F, G, A, B.
- G dur:** Intervals 5/3, 5/4, 6/3. Notes: G (marked with *), A, B, C, D, E.
- C dur:** Intervals 5/3, 6/3, 7/3. Notes: C (marked with *), D, E, F, G, A.
- E moll:** Intervals 5/3, 4/2, 6/3. Notes: E (marked with *), F, G, A, B, C.
- A moll:** Intervals 5/3, 7/5. Notes: A (marked with *), B, C, D, E, F.
- D moll:** Intervals 5/3, 4/2, 6. Notes: D (marked with *), E, F, G, A, B.
- G moll:** Intervals 5/3, 4/2, 5/3, 5/4, 7/5. Notes: G (marked with *), A, B, C, D, E, F.
- F dur:** Intervals 5/6, 6/4, 6/3. Notes: F (marked with *), G, A, B, C, D.

At the bottom right, there is a note labeled "Gis" with a sharp sign and a "2" below it, indicating the second line of the bass clef.

Das IX. Capitel.

B dur

Dis dur

F moll

C moll

Gis moll in

Cis dur

B moll

Gis dur

A moll

C dur

5/3 6/3 7/4 3/4

E moll

5/3 6/3 4/2 6

D moll

8/5 7/3 6/3*

G dur

5/3 8/5 7/3

A moll in

F dur

5/3 6/4 3/b

C moll

5/b 3 7/3

G moll

5/b 7/3 7/b

B dur

5/b

3

D moll

Das IX. Capitel.

Dis dur

Gis dur

Cis dur

F moll

A moll in

B inoll

Dis moll

Gis moll

Fis dur

A moll

H dur

5/2_b 7/3* *

E dur

5/4 6/3 8/3*

Fis moll

4/3 5/3 7/5* *

Cis moll

5/3 5/* *

A moll in

D dur

5/2_b 5/3 4/3* *

H moll

5/2_b 7/3* *

A dur

7/5* 5/7 6/5 8/4

A mol

Das IX. Capitel.

Cis dur $\frac{7b}{3}$ 43

F moll $\frac{5}{3} \frac{6}{3}$ 43h

Dis moll $\frac{5}{3} \frac{7b}{3h}$ 3b

Gis dur $\frac{5}{3} \frac{6}{3}$ 3

B moll in Fis dur $\frac{6}{4}$ *

Cis moll $\frac{5}{2}$ $\frac{4b}{2}$ $\frac{5}{*}$

Gis moll $\frac{7}{5} \frac{6h}{3}$ $\frac{7h}{5}$ *

H dur $\frac{4h}{3b}$ $\frac{5}{*}$

E dur

E dur

4/3 5/3 6/4 5/4 5/7 5/7

A dur

4/3 4/3 6/4 *

D dur

5/3 4/3 5/7

Fis moll

5/3 4/2 *

moll in

H moll

4/3 5/* 7/5

E. moll

5/2 3/1 5/*

A moll

5/2 3 7/5 4/3*

G dur

5/2 5/3 7/3 h

B moll

Das IX. Capitel.

The image displays seven rows of musical notation, each representing a different key signature. Each row begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are written on a five-line staff. Above the staves, various numerical figures are written, likely representing fingerings or scale degrees. The rows are labeled as follows:

- C dur**: Notes are C4, E4, G4, F4, E4, C4. Figures above: 5, 6, 7, 3, 2.
- F dur**: Notes are F4, A4, C5, B4, A4, F4. Figures above: 4, 3, 2, 6.
- G moll**: Notes are G4, Bb4, D5, C5, Bb4, G4. Figures above: 5, 3, 6, 3, b.
- D moll**: Notes are D4, F4, Ab4, G4, F4, D4. Figures above: 5, 4, 5.
- Dis dur**: Notes are D4, F4, Ab4, G4, F4, D4. Figures above: 4, 6.
- C moll**: Notes are C4, Eb4, Gb4, F4, Eb4, C4. Figures above: 6, 2, 3, 4.
- B dur**: Notes are B3, D4, F4, G4, F4, B3. Figures above: 7, 5, 6, 4, 3.

At the bottom of the page, there is an empty five-line staff labeled **H moll**.

B moll in

H moll

D dur

7/5, 6/5, 4/3*

Fis moll

5/3, 4/3*

E moll

7/5, 4/2, 6

A dur

5/3, 8/*, 7/3, 7/*, 8/*

H moll in

G dur

5/2, 8/3, 8/3

D moll

5/3, 7^b/3

A moll

4/3, 6/5

C dur

5/3, 8/5, 7^b/5

3 2

H moll

Das IX. Capitel.

The musical score consists of eight staves, each representing a different key signature. The notes are represented by circles on a five-line staff, with a double bar line in the first measure of each staff. Above the notes are numerical figures and symbols indicating chord structures or fingerings.

- F dur:** Notes are on the 1st, 2nd, and 3rd lines. Figures: $\frac{5}{3} \frac{4}{6}$, $\frac{5}{3} \frac{7}{6}$.
- B dur:** Notes are on the 1st, 2nd, and 3rd lines. Figures: $\frac{5}{2} \frac{6}{-}$, $\frac{7}{3}$, $\frac{5}{3}$.
- Dis dur:** Notes are on the 1st, 2nd, and 3rd lines. Figures: $\frac{5}{2} \frac{6}{-}$, $\frac{7}{3}$, $\frac{5}{3} \frac{7}{6}$.
- G moll:** Notes are on the 1st, 2nd, and 3rd lines. Figures: $\frac{5}{2}$, $\frac{7}{3}$.
- C moll:** Notes are on the 1st, 2nd, and 3rd lines. Figures: $\frac{5}{2} \frac{4}{-}$, $\frac{6}{4} \frac{b}{5} \frac{5}{3}$, b .
- F moll:** Notes are on the 1st, 2nd, and 3rd lines. Figures: $\frac{5}{2} \frac{6}{-}$, $\frac{6}{4} \frac{2}{-}$, 6 .
- B moll:** Notes are on the 1st, 2nd, and 3rd lines. Figures: $\frac{5}{3} *$, $\frac{7}{3} \frac{b}{6}$, $\frac{6}{4} \frac{b}{5} \frac{5}{3} \frac{4}{-}$.
- Gis dur:** Notes are on the 1st, 2nd, and 3rd lines. Figures: $\frac{7}{5} \frac{3}{-}$, $\frac{5}{3} \frac{b}{5} \frac{5}{6}$.

H moll in

H moll

Cis dur

5/2, 7*/2, 7^b/3

Fis dur

5/2, 6/2, 6

Gis moll

5/3, 6, 5/3^x

Dis moll

5/3, 7^b/4, 6/4, 6

Hmoll in

E dur

5/3, 6/4, 6

Cis moll

5/3, 7*/5

H dur

7/5, 5/6, 6/5

3 3

§. 12.

Diese 24 Tabellen bestehen, wie ich vorhin erwähnt habe, aus zwey Urtonarten, nämlich die Hälfte dur, und die andere moll. Jede Urtonart hat demnach 11 von ihr transponirte Tonarten unter sich: diese sind nur in Ansehung der Höhe und Tiefe unterschieden. Eine jede Tabelle enthält 23 Ausweichungen; zuweilen trifft man eine Ausweichung auf zweyerley Arten an. Intervallen, die sich nicht deutlich genug durch Zahlen ausdrücken ließen, habe ich angeführtermassen in Noten gesetzt, diese darf nur ein Liebhaber im Sopran greifen e). Ist man mit einer Art der Ausweichung nicht zufrieden: Nun, so kann man sie auf eine andere Art, sowohl in ihrer, als in den übrigen Tabellen finden, wenn man sich nur der Versetzung oder Transponirung bedienen will, dabey man sowohl die dur als moll Tonarten gebrauchen kann. „Hier ist zu merken, daß die Transponirung nach der Eigenschaft der hineinweichenden Tonart entweder die große oder die kleine 3 erfordert.“ Zum Exempel: die Ausweichung von C dur in Dis moll dünkete etwas hart zu seyn; so giebt Cis in E moll oder H dur in D moll eine andere Art der Ausweichung ab, da jenes nur um einen halben Ton höher, dieses aber um einen halben Ton tiefer gesetzt ist: Mithin darf man nur durch Transponiren eine andere Ausweichungsart aussuchen. Und so kann man mit allen übrigen an dieser Stelle stehenden und transponirten Tonarten verfahren. Die moll Tonarten können auch nach Belieben auf diese hier beschriebene Art verändert werden, wenn ein oder die andere Manier nicht anständig wäre: und solchergestalt kann man auch auf dieser Seite in der Versetzung fortfahren, wobey aber jederzeit auf die Veränderung der 3 oder 6 bey der Cadenz zu sehen ist.

e) Hierunter gehören alle diejenigen Noten, vor welche ein doppeltes * steht: wird hierüber die 3 oder 5 gesetzt; so kann die wahre Größe, zumal wenn es kein ordentlicher 3 oder 5ten = Accord ist, weder durch * noch durch b bestimmt werden. Zum Exempel: es stünde vor F ein gedoppeltes x, wodurch dieser Ton um einen ganzen Ton höher gegriffen würde, und käme hierüber eine 3b zustehen; so könnte diese

Ziffer sowohl A als B bedenten: wiederum eine simple 3 könnte sowohl B als H vorstellen, so, wie eine 3*, auch auf A*H und H* zugleich deuten könnte. Mit der 5ten Ziffer ist es ebenfalls so beschaffen, daß sie sich bey einem unordentlichen 5ten - Accorde nach ihrer innern Größe schwerlich bestimmen läffet. Kommen sie bey dem heutigen Recitativstile vor, so werden sie durch ihre Oberstimme erkläret. Wenn ein mit b bezeichnete Note sich in * umkleidet; so kann die Größe ihrer bey sich führenden Harmonie auch nicht deutlich genug durch Zahlen ausgedrückt werden.

§. 13.

Zu Vermeidung aller möglichen Härte; habe ich mich hier und da, auch sogar der Grundtons - Accorde bedienet, um durch ihre Vermittelung weit entfernte Accorde zu vereinigen, wie dieses insonderheit, bey der Ausweichung von C dur in C moll zu ersehen ist. So eine Menge von Accorden aufzusetzen, und dennoch die öftere Transponirung zu vermeiden, hat vieles Nachsinnen erfordern müssen: daher es wohl seyn kann, daß eine oder die andere Auflösung nicht so gut ausgefallen ist. Untersucht man hingegen ihren Grund, so wird er allezeit nach der Regel der harmonischen Auflösung richtig seyn. Diese besteht darinn: Es solle bey der Ablösung eines Accordes, durch den außer Ordnung nachfolgenden Accord nur ein Intervall wegbleiben: die übrigen Intervallen sollen auf den fremden Accord mitgezogen und nach einander abgelöset werden. Durch diese Regel empfindet das Ohr nur nach und nach eine Veränderung, indem die consonirenden Intervallen allgemach in dissonirende verwandelt werden, damit sie sich desto besser zu der Ablösung und nachheriger Auflösung in den fremden Grundtons - Accord anschicken können. Wer aber auch hiermit nicht zufrieden ist, den verweise ich auf das vorhergehende, nämlich auf die Transponirung der ein- oder der andern Tonart. Der Anfänger aber urtheile zuvörderst nach dem Gehöre, sodenn auch nach den ihm bereits gegebenen Hauptregeln, die ihm jederzeit zum Grunde seines Präludirens, ja zu einer großen Anleitung in die Composition dienen können.

Das

Das X. Capitel.

Von dem Gebrauche und Nutzen der Tabellen.

§. 1.

Auß der Ansicht dieser Tabellen, wird ein jeder, der sich etwas in der musikalischen Republik umgesehen, gar leicht den Gebrauch und Nutzen begreifen können. Allein, da bishero mein Augenmerk nur vor die Anfänger des Generalbasses gerichtet war: so muß ich auch diesen zu Gefallen, alle Erleichterung bezuschaffen bedacht seyn. Dieses soll nun in gegenwärtigen Capitel geschehen.

§. 2.

Man verlangte zu wissen: wie, mit wenigen Accorden, und ohne die geringste Ausschweifung, von C dur in A dur zu kommen wäre? dieses zu erfahren, giebt die erste Tabelle Gelegenheit. Hier darf man nur suchen, wo C dur in A dur befindlich ist: wo zuerst der C dur Accord, und darauf $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ auf dem C Ton folgt, auf diesen kommt nachgehends die Umwendung des 5ten=Accordes von A dur. Dieser löset sich der Ordnung gemäß in dem neuen Grundton=Accorde von A dur ^{a)}. Sollte man von Cis dur in C dur ausweichen; so zeigt dieses die Cis dur Tabelle (in der Ordnung die zweyte) an. Hier findet sich unter der Anweisung von Cis dur in C dur, zuerst Cis dur selbst: nach diesem kommt D im Basse zu stehen mit den darüber gesetzten Zahlen $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$, worauf der Grundton=Accord C dur nachtritt. Wiederum: von C moll in Fis dur zu gehen, giebt die erste Tabelle der moll Tonarten zu erkennen. Hier werden die zwey ersteren oder untern Intervallen des C moll Accordes in * umgekleidet, nämlich in H* und D*, die 5 tritt um einen halben Ton tiefer in Fis, wodurch der unordentliche 4ten=Accord von Fis dur entspringet, nach welchen der
rechte

rechte 5ten = Accord der fremden Tonart nachfolget, und auf diesen tritt der fremde Grundton = Accord ein. Noch ein Exempel: Sollte die Ausweichung von *D* moll in *Dis* moll verlangt werden: so kann man diese Ausweichung aus der dritten Tabelle der moll Tonarten erkennen. Hier läßt man zuerst den Grundton = Accord *D* moll wie bey den vorhergehenden hören, nach diesem ξ^b , und sodenn der 5ten = Accord von *Dis* moll, und diesen Grundton = Accord selbst.

- a) Hier kann nicht der ordentliche 4ten = Accord von *A* dur erscheinen, indem nur zwey Intervallen von diesem Accorde anzutreffen sind, nämlich *D* und *Fis*. Die Ursache ist der Weite, die sich zwischen *C* dur und *A* dur befindet, zuzuschreiben. Bey diesen Mittels = Accorden ist sowohl auf die Intervallen des vorhergehenden als des nachfolgenden Accordes zu sehen, insonderheit sollen jene mit diesen wohl abgewechselt und aufgelöst werden. Ist nun die fremde Tonart gar zu weit von der angefangenen Tonart entfernt; so kann die Harmonie des 4ten = Accordes nicht erscheinen, sondern nur ein Theil davon. Der fremde 5ten = Accord, oder besser Umwendung hat auch zuweilen die Stelle des 4ten = Accordes ersetzen müssen, bloß um die Weite und das Gehör zu befriedigen.

§. 3.

Aus diesen hier gezeigten vier Exempeln läßt sich schon zur Gnüge erkennen, wie diese Tabellen zu gebrauchen sind ^{b)}. Der Nutzen wird einem jeden leichtlich unter die Augen fallen, wenn er alle nur mögliche Harmonien bey einander siehet, durch deren Durchgehung er sich den Weg zur völligen Besizung der Harmonie bahnen kann, so, daß nachgehends die Töne oder Noten nicht mehr über ihn, sondern er über sie zu befehlen hat. Man erlernt alle fremde Gänge: ja die allerkünstlichsten Sätze, die wenigen bekant, werden hier aufgedeckt. Wie man denn von dieser Art verschiedene in den berühmten bachischen Werken antrifft, worinn die Verwandlung eines liegenden bekreuzten Accordes in *b* und wiederum mit *b* in * versetzt, angetroffen wird, da die unvermuthete Aufschließung und Eintretung des fremden Grundton =

Accordes, vererst dem Ohr den Betrug entdeckt. Man weiß, daß sie nach den Regeln des Gehörs als der Composition erlaubt sind.

- b) Hierbey ist noch zu merken, daß der Zurückgang auf eben diese Art geschieht, nämlich: Das erste Exempel geht von C in A dur; will man zurück, so sucht man die A dur Tabelle, wo der Gang von A dur in C dur zu finden ist. u. s. w.

§. 4.

Ferner ist im Anfange der ersteren 6 Tonarten die Verwandtschaft in Acht genommen worden, so, daß ein Anfänger gleichfalls eine Wiederholung des vorgehenden findet. Auch bey dieser Hineinweichung findet man, wie ähnlich und wie genau der Grundton=Accord mit dem fremden 4ten= oder 5ten= Accorde anhänget, und daß dieses aus keiner andern Ursache geschieht: als wegen der so nahen Anverwandtschaft, wie dieses der C dur Accord und der 4ten= Accord von G dur zu erkennen giebt: desgleichen, der 5ten= Accord von F dur, sieht er nicht dem Grundton= Accorde C dur sehr ähnlich? wiederum die Umwendung des 5ten= Accordes von D dur oder D moll besitzt auch ziemliche Gleichheit, da C in Cis verwandelt E und G beybehält. Der 4ten= Accord von E moll hat auch zwey Accorde, die in dem C dur Accorde anzutreffen sind, nämlich C und E. Desgleichen der Grundton= Accord A moll besitzt auch zwey Intervallen, die C dur hat. Aus diesem allen erhellet klärllich, daß die Natur es bereits so gefüget, daß diese Ausweichungen die nächsten an C dur seyn sollen, um ihm seinen Gesang auszuführen, ja die schier ihn bis ans Ende bekleiden sollen.

§. 5.

Der Hauptnutzen ist derjenige: „daß ein angehender Organist „im Präludiren sich in allerley Tonarten wenden, und dennoch geschwind wiederum zurück in die anhebende Tonart der Musik oder „des Chorals gehen könne,“. Was dieses vor ein Vortheil sey, wissen diejenigen am besten, die eine Probe bey Antretung eines solchen Dienstes sollen ablegen: da ihnen vielmals etliche Choräle
nach

nach einander zu schlagen, aufgegeben wird, wo der eine um einen halben Ton transponirt werden solle. Desgleichen bey Kirchenmusiken, da ist diese Wissenschaft unentbehrlich; sie ist auch ein Haupttheil der Composition, da eine geschickte und unvermuthete Ausweichung sowohl in die nahen als entfernten Tonarten nicht einen geringen Antheil an der musikalischen Schönheit hat. Ich glaube, daß in diesen Tabellen das Ausweichen in alle Tonarten deutlich genug angezeigt worden, und nichts, um diesen Endzweck zu erreichen, vergessen geblieben. Sogar der so seltene Gang, von einer Dur Tonart in die nemliche Namensverwandte moll Tonart, oder umgekehrt, zu gehen, ist hier angezeigt worden^{c)}. Endlich, will auch ein Anfänger Präludien herausziehen; so kann er aus diesen Tabellen mehr herausziehen, als er sein Lebtag durchzuspielen im Stande ist. Ich will auch hievon noch einige Anleitung geben: Man erwähle sich einen Ton zum Anfang, und suche sodenn seine eigene Tabelle, setze diesen anhebenden Grundtons=Accord auf ein Papier, schreibe seine erste Ausweichung mit den sämtlichen Accorden hinzu, schlage sodenn die Tabelle des neuen Grundtons nach, und schreibe wiederum die Ausweichung in die zweite anverwandte Tonart der ersteren oder angefangenen Tonart heraus, und zum vorhergehenden hinzu gesetzt, so ist ein kleines Präludium fertig. Verlangt man wieder zurück zu gehen, so giebt die Tabelle der letzteren Tonart hierzu Gelegenheit an handen, indem man die Ausweichung in die erste ausgetretene Tonart herausziehet; Nach diesen findet man in der Tabelle dieser Tonart, wie wiederum zur angefangenen Tonart zu gelangen sey. Die Verlängerung und doch nicht weitere Fortschreitung geschieht: wenn man die drey Accorde des anhebenden Grundtons durchgeheth, sodenn bald die 3, bald die 5 und 8 in der Höhe hören läffet. Dieses kann auch durchgehends beobachtet werden. Beystehendes Exempel ist vernehmlicher:

c) Es ist dieses ein Fall, der selten vorkommt. Denn diejenigen Melodien, die bald dur, bald moll gesetzt werden, dergleichen man heutiges Ta-

geß im dreyfachen Stile antrifft, geschehen selten, daß eine ordentliche Durchbrechung oder Auflösung vorher gehet, sondern, wenn die Melodie mit der großen 3 des Grundtons. Accordes bis an den ersten Abschnitt oder Pause gebracht worden; so folgt sogleich diese nemliche Melodie in der weichen Tonart nach, ohne daß dazwischen eine Auflösung geschehen ist. In Fugen, Messen zc. möchte es noch anzutreffen seyn. Desgleichen zum Präludiren kann diese Art mit Nutzen gebraucht werden.

§. 6.

Alle Accorde dieses Exempels sind aus der C dur, G dur und Amoll Tabelle entlehnet. Auf diese Art kann man sich Präludien nach

nach eigenen Gefallen herausziehen. Wollte man sie verändern, so bestehet die einfältigste Art darinn: 1) wenn eine jede von den drey Oberstimmen durchaus in den Bass gesetzt wird, doch mit Beybehaltung der letztern Basscadenz. 2) wenn die beyden Unterstimmen nach einander eine 8 höher angegeben werden. 3) Wenn der Bass allezeit vor oder nach der Oberstimme anschlägt. 4) Wenn eine jede von den drey Oberstimmen vor oder nach dem Anschlage des ganzen Accordes allein gehöret wird.

§. 7.

Hat man sich dieser Veränderung bedienet, so kann man allgemach zu größern schreiten, die zugleich genugsamen Stoff zum Verlängern darbieten, wenn auch kein anderes Intervall als die inbegriffene hinzukommt. Diese bestehen darinn: wenn die Accorde gebrochen, bald in der Oberstimme, und bald im Basse erscheinen. Den Unerfahrenen zum Besten, will ich noch folgende kleine Anweisung der bekanntesten Veränderungen hinzusetzen. Jede soll etwa aus einem halben Tacte bestehen; als:

The musical notation consists of two systems, each with two staves. The upper staff of each system contains eight numbered examples (1-8) of broken chords, represented by notes with stems and flags. The lower staff of each system contains the corresponding bass line, with notes and stems. The examples illustrate different ways of breaking a chord across the two staves.

9 10 11 12

Musical notation for measures 9-12. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measures 9-12 show a sequence of chords and melodic lines in both staves.

13 14 tr 15 16 tr

Musical notation for measures 13-16. Measures 14 and 16 contain trills, indicated by the 'tr' symbol above the notes. The notation continues with chords and melodic lines in both staves.

17 18 19 20

Musical notation for measures 17-20. Measures 17 and 18 feature a prominent chordal texture. Measures 19 and 20 show more complex melodic and harmonic development.

21 22 23 24

Musical notation for measures 21-24. Measures 21 and 22 continue the chordal texture, while measures 23 and 24 introduce more active melodic lines.

§. 8.

Hier sind 36 halbe Tacte, als Anzeigen eben so vieler Veränderungen des vorhin gegebenen Exempels. Man kann sich hievon nach seinem Gutdünken wählen, und sie sodenn nach den vorgeschriebenen Accorden durchführen, welches mit leichter Mühe geschehen kann. Auch darf man kein anderes Intervall, außer den in einem jeden Accorde befindlichen Intervallen hinzusetzen. Wie der erste halbe Tact entweder in der Oberstimme, oder in dem Basse gebrochen, oder sonst gesetzt worden, auf solche Art wird, wie

wie ich bereits gedacht habe, auch der darauf folgende halbe Tact fortgeföhret, doch wird dieser um eine 3 höher in der Oberstimme geschrieben; (denn die Höhe und Tiefe der Accorde in dem gegebenen Exempel beweiset dieses) der Baß hingegen bleibt ohne Veränderung und unverrückt. Obgleich diese Veränderungen ohne Hinzusetzen fremder Intervallen entsprungen sind; so könnten dennoch noch eine große Menge solcher Veränderungen hinzugesetzt werden, die doch alle nur aus denen in einem jeden Accorde befindlichen Intervallen bestehen sollten.

§. 9.

Wollte man aber auch fremde und durchgehende Intervallen gebrauchen; so würde noch manche schöne Veränderung entstehen. Folgende Exempel zeigen hiervon; diese habe ich so angeordnet, daß einige nur mit einem durchgehenden Intervalle, und sodenn die folgende mit mehreren Intervallen versehen worden.

1 *tr* *tr* 2 3

Mit einem durchgehenden Intervalle. Mit 2 durchgehenden

4 5 6 6

Intervallen. Mit 3 durchgehenden Intervallen.

7 8 9 10 11

Mit 4 durchgehenden Intervallen.

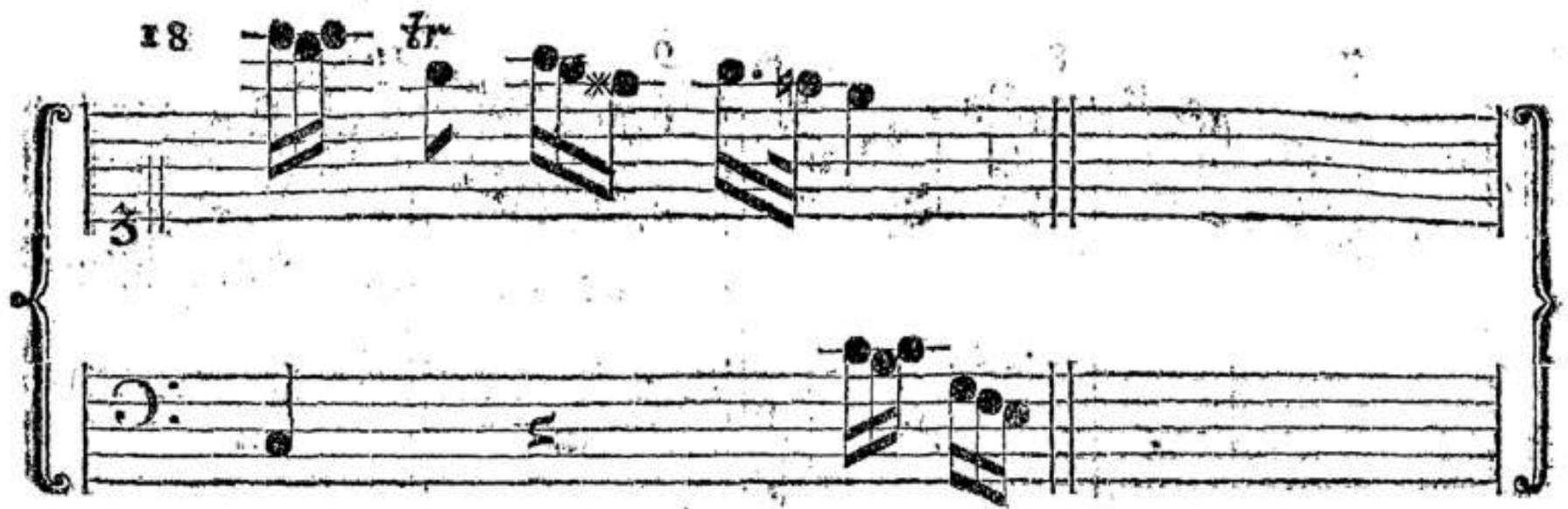
11 12 13

14 15

Mit 5 durchgehenden Intervallen.

16 17

Mit 6 Intervallen.



§. 10.

Aus diesen, und den vorher angezeigten Veränderungen, können noch mehrere gezogen werden, 1) wenn die Hälfte einer jeden Veränderung um eine 8 höher oder tiefer gesetzt wird; hingegen bliebe die andere Hälfte stehen. Dieses gäbe in der Umkehrung wieder eine neue Veränderung. 2) Wenn zwey Veränderungen in dem gegebenen Exempel angebracht würden. Eben dieses könnte auch mit drey, vier und mehreren angehen. 3) Wenn eine oder mehrere von den ersteren mit diesen Veränderungen zusammen gezogen würde: Hierdurch könnte noch eine sehr große Anzahl herausgebracht werden. Ueberhaupt, wem der Reichthum und Ueberfluß der Harmonie bekannt ist, wie sie seit dem Ursprunge der Musik, so viele Veränderungen heraus gegeben hat, der wird mit mir eingestehen, daß die Mannigfaltigkeit der Veränderung eines einzigen Satzes, ohnmöglich kann bestimmt werden, indem sie sich bis ins unendliche erstrecket.

§. 11.

Diese hier gegebene Anleitung möchte nunmehr hinlänglich seyn, daß ein Anfänger daraus erlerne: wie das Präludiren anzufangen, fortzusetzen, und zu endigen sey. Er wird wissen; daß der Grund in diesen Tabellen zu suchen ist. Auch nur Exempel ohne die geringste Veränderung heraus zu ziehen, darzu würde der Raum eines großen Folianten kaum hinlänglich seyn, weswegen ich mich auch hierbey nicht länger aufhalten will.

§. 12.

Hat ein Anfänger sich diese Tabellen bekannt gemacht: hat er verschiedene Präludien herausgezogen; diese nachgehends in der Ober- und Unterstimme zu verändern getrachtet; so hat er bereits einen ziemlichen Sprung zur Composition gethan, und wird ihm der zweyte Theil von der Composition, selbst nicht fremd mehr dünken. Auch dieser Nutzen ist groß.

Das XI. Capitel.

Vom Accompagniren.

§. 1.

Bei der vollkommenen praktischen Ausübung des General-Basses hat man dreyerley Arten zu wissen nöthig: 1) die simple oder gemeine; 2) die natürliche, oder die der Eigenschaft einer Melodie oder eines Stückes am nächsten kommt. 3) Die künstliche oder zusammengesetzte.

§. 2.

Die erste von diesen dreyen ist die leichteste. Sie wird bey Solo, Trio, Concerto, Arien &c. gebraucht. Der andern bedienet man sich bey Recitativen, desgleichen wenn die Oberstimme lange Noten mit wenig Gesang führet ^{a)} Die dritte Gattung bleibt nur einem geschickten Meister und Componisten eigen. Sie bestehet aber eigentlich darinn: dem obern Gesang entweder durch Nachahmen, oder durch die zweyte Stimmeführung aufzuhelfen. Diese Art ist bey allen schwach besetzten, oder aus wenig Stimmen bestehenden Sachen zu gebrauchen. Eine gute Bespielung und Nachahmung der Melodie, nebst den gehörigen Zierrathen trägt hier sehr vieles bey, um die Vollstimmigkeit zu erhalten, und den, bey ein- oder der andern Stimme entstehenden Fehler auszubessern.

Ueberhaupt, diese Art ist geschickt, das Gleichgewicht zu halten. Sie ist aber selten gut anzutreffen.

- a) Hieher gehört die Berechnung der Accorde, sowohl in der Ober- als Unterstimme, wie dieses bey den Veränderungen des vorhergehenden Capitels zu ersehen ist.

§. 3.

Die simple oder gemeine Bespielung des General-Basses wird erlangt: wenn man sich bemühet, den musikalischen Dreyklang jederzeit hören zu lassen; sehr wenige Fälle sind hier ausgenommen b). Zu Vermeidung der so verhaßten 5 und 8ten Folge dienet: die rechte Hand in dem Raume einer völligen 8 durchaus liegen zu lassen; sich daraus nicht bewegen, es geschähe denn: daß beyde Hände so nahe zusammen geriethen, daß dadurch die ganze Lage der rechten Hand um ein- oder höchstens um 2 Töne höher gerückt müßte werden. In diesem Falle ist es erlaubt. Desgleichen ist folgende Hauptregel noch in acht zu nehmen: Bey der Bespielung des Generalbasses soll man jederzeit ein bis zwey Intervallen von einem Accorde auf den andern ziehen. Diese Regel kann bey allen ungekünstelt- und natürlich gesetzten Stücken in Acht genommen werden. Bey andern möchte diese Regel, jedoch selten, eine Ausnahme leiden. Beym Gebrauche dieser Regel mag man wohl, insonderheit bey vollstimmigen Sachen, 5 und 8 in der Mitte der rechten Hand mitgreifen. Nur ist hierbey sehr Achtung zu geben: daß die äußersten Stimmen rein bleiben, nämlich: daß keine zwey 5 oder zwey 8en bey beyden kleinen Fingern der Hände, oder bey der allerhöchsten und ganz untersten Stimme entstehen. Die Gegenbewegung ist beym Accompaniren höchst nöthig, die bestehet darinn: wenn der Bass hinauf steigt, die äußerste oder höchste Stimme ihm entgegen gehet; desgleichen will der Bass tiefer gehen, so gehet die höchste Stimme höher. Bey der 6ten oder 3 Folge mögen beyde Hände so lange diese dauern, hinauf- oder herunter gehen. Doch, es müssen

müssen die drey Haupt-Accorde und ihre Umwendungen auch hier den Ausschlag geben.

- b) Wenn beyde Hände so nahe zusammen gerathen, daß ein Intervall muß ausgelassen werden. Oder, der Componist wollte die bloße Bassstimme ohne Begleitung der Oberstimmen hören lassen. Zuweilen geschieht auch, absonderlich in Kirchensachen, daß nur die 3 mitgehen darf.

§. 4.

Es ist eine besondere Schönheit des Accompagnirens, wenn man die Accorde ganz deutlich, ohne Zierrathen oder Brechung derselben hören läßt: es sey denn, daß eine kurze Pause erfolgte, unter deren Zeitraum, die rechte Hand die Harmonie des darauf kommenden Basses anschläget. Die geschwinde Aufhebung der Hände, damit die Töne nicht nachsingen können, ist auch anzurathen. Zu Verstärkung der Bassstimme kann man den Bass in den Händen hören lassen. Doch läßt sich dieses nicht überall anbringen, insonderheit bey Sprüngen und Laufwerk.

§. 5.

Die starke Vollstimmigkeit, wenn nämlich beyde Hände den ganzen Accord greifen, kommt hier selten vor, es wäre denn, um eines besondern Ausdrucks, oder bey einem musikalischen Ausrufungszeichen c)! Dieses geschieht: wenn alle Stimmen zu gleicher Zeit, und zwar in der Hälfte eines Stückes, auch wohl sonst, stillschweigen. In beyden Fällen kann man so viel greifen, als beyde Hände fassen mögen, und sodenn warten: ob die Oberstimme einen Triller oder Laufwerk auf der stillliegenden Note annoch hören läßt, da denn der Accompagnist den Accord geschwind nachschlägt, und zwar durch eine behende Brechung oder hinter einander Anschlagung aller Intervallen, die zum Accorde gehören. Man muß aber wohl Acht geben: ob der Sänger oder der Instrumentist nicht sogleich nach dem Laufwerke, in die fortgehende Melodie einfället, da-

mit diese Anschlagung oder Brechung nicht zur Unzeit geschehen möchte.

- c) Beyde Fälle sind besonders in Acht zu nehmen. Ersterer Fall wird erkannt: wenn der Componist eine besondere Dissonanz angebracht hat. Zum Exempel: die Oberstimme und der Baß hätten jede eine 4tel's Note auszuhalten, wo Forte, oder wohl gar das gedoppelte Forte beygesetzt wäre. Man wird dieses in den Werken berühmter Meister antreffen. Oft geschieht's auch, daß der Sänger oder Instrumentist dergleichen starkes Forte über einer Note hören läßt: dieses soll der Accompagnist auch zu vermehren bedacht seyn. Doch gehört hierzu eine feine Beurtheilungskraft. Letzterer Fall wird an dem Zeichen  erkannt. Hierbey kann die Vollstimmigkeit auch angewendet werden: das übrige habe ich oben angewiesen.

§. 6.

„Es ist sehr vieles daran gelegen, daß der Accompagnist auf das Forte und Piano fleißig Achtung gebe, wozu ihm zwar der Sänger, oder Instrumentist, wenn er geschickt ist, die beste Gelegenheit zeigt: Allein, es finden sich Gänge, wo der Generalbaß durch Ab- und Zugeben des Forte und Piano, nicht wenig zur Schönheit der Oberstimme beytragen kann. Nur ist das Nachschlagen der Accorde: das vermeintliche Nachahmen der Oberstimme: die unnöthigen Triller, Mordanten, und andere eingebildete Zierrathen, verdrießlich, ja äußerst zu meiden. Ein reines deutliches Anschlagen der Accorde, geschwindes Absetzen derselben, eine nicht gar zu öftere Verrück- oder Versetzung der rechten Hand, und endlich eine genaue Achtgebung auf das Forte und Piano: Diese sind so zu reden, die wesentlichen Haupttheile des Accompagnirens; und werden von allen Verständigen geliebt und gelobt, so wie jene verabscheuet werden.

§. 7.

Vollständige Accorde sind den leeren oder mangelhaften vorzuziehen. Es geschieht zwar auch, daß, zum Exempel, die Oberstimme durch eine zärtliche, singende aber schwache Stimme, dem Accom-

Accompagnisten Gelegenheit giebt, die Vollstimmigkeit in etwas abzulegen; so lange als das zärtliche Piano währet. Allein, diese Ablegung gehört vor einen Meister, der da wisse, welche Intervallen er wegzulassen habe. Doch dienet zur Nachricht, daß diejenigen Intervallen, die die Oberstimme in der Melodie besitzt, in obigen Falle ausgelassen werden können. Eine gute Beurtheilungskraft wird auch hier das Beste thun. Es giebt zwar viele, die diese Regel gar zu streng beobachten. Sie gebrauchen öfters nur einen Finger der rechten Hand um die Harmonie vorzustellen. Kommt's zur Vollstimmigkeit; so bedienen sie sich zweyer Finger, niemals aber dreyer Finger, es sey denn, bey dem letzten Accorde eines Stücks. Vor dergleichen groben Schmeizern soll man sich hüten. Sie rühren vielmals von den Lehrstunden her, und entspringen aus einem gar zu hart gegebenen Gesetze: keine zwey auf einander folgende 5 und 8en ohne Ausnahme in den Mittelstimmen hören zu lassen. Dadurch wird alle Vollstimmigkeit verabscheuet, und der Unwissenheit das Wort geredet: So, daß ein solcher gar bald zum völligen Accompagniren gelanget, wenn er bey einer stark bezifferten Bassstimme die nöthigsten Ziffern auslässet, und dagegen, die ihm beliebigen erwählet: Diese Wahl bestehet entweder in einer 3, 6 oder 5, oder es läuft eine 2 unter ihnen hinweg. Ich sage, daß ohne genugsame Theorie nicht möglich ist, den Generalbass vollkommen zu erlernen. Kommt man auch durch vieljährige Praxis in den Stand, rechtschaffen accompagniren zu können, welches doch selten geschieht; so können sich dennoch Fälle ereignen, die noch niemals vorgekommen sind, die sodenn, da ihr Ursprung unbekannt, auch müssen ungetastet bleiben. Besitzt man dagegen eine ziemliche Kenntniß in der Theorie, so kann auch ein mittelmäßiger Fleiß es in der Praxis weit bringen. Zudem, so wird durch die Theorie die Beurtheilungskraft geschärft, welches durch die bloße Praxis nicht geschieht.

§. 8.

Was ich oben von Mitgreifung zweyer 5 und 8en gedacht habe, ist nur bey einer starken Vollstimmigkeit zu beobachten. Doch, wenn sie vorher liegen, so können sie auch bey dem simplen Accorde bleiben. Sie kommen in meinen drey Haupt-Accorden mehrentheils gebunden. Wo aber ja eine 5 wegen ihrer Vortreterinn aufsen gelassen wird; so kann die Verdoppelung eines andern Intervalls geschehen. Diejenige Intervallen, die die Verdoppelung gerne über sich leiden, sind folgende, als: ^{d)}

Die 5 wird am meisten dopplirt.

In Abwesenheit der 5 hat die 6 die mehreste Verdoppelung.

Die kleine 3 mag auch dopplirt werden.

Nach dieser die 8.

Die große 3 kann wegen ihrer Schärfe nicht oft dopplirt werden. Dieses wären demnach die Grade der Verdoppelung aller vollkommenen Accorde. Die dissonirende Intervallen sind eben nicht nöthig, hieher zu setzen, indem sie mehrentheils zum doppliren ungeschickt sind, ausgenommen bey einer gar zu großen Vollstimmigkeit. Es ist sehr nöthig, daß die rechte Hand jederzeit in einer 8 liege: so mag die Tonart ausweichen, wohin sie will, so liegen alle Veränderungen der Accorde bereits darinnen. ^{e)}

- d) Es kommt hier mehrentheils auf das vorherliegende Intervall an. Zum Exempel: der Grundton. Accord D dur würde mit der rechten Hand ganz vollstimmig angeschlagen, nämlich $\overset{d}{Fis}$: der Bass hätte darbey seiner Eigenschaft gemäß D; so klingt dieses dreyfache D ganz gut, wenn auch die linke Hand die 8 im Basse noch darzu griffe. Der Bass gienge darauf von D in Fis; so kann auch in diesem Falle das Fis mit der ganzen vorhergehenden Harmonie liegen bleiben. Bey Solo muß man insonderheit darauf bedacht seyn, niemals dasjenige Intervall auszulassen, das ohnehin nicht in der Oberstimme befindlich ist, und doch zur Harmonie gehöret. Dargegen mag man wohl im Nothfalle diejenige Intervallen außenlassen, die die Oberstimme führet. Die dissonirende Intervallen, werden nur bey einer sehr starken Voll-

Vollstimmigkeit doppliret. Doch richtet man sich, wie ich bereits erwähnet, nach denen im vorhergehenden Accorde gehaltenen Intervallen. Kann da ein- oder das andere liegen bleiben, und mit auf den folgenden Accord hinüber geschleift werden, mit bequemer Dopplirung; so verursacht dieses weiter keine Dissonirung, auch wird diese Verdoppelung öfters genommen, daß ein nachkommendes Intervall desto bequemer in die Finger fällt.

- e) Daß es weit leichter, nach dieser Methode das Accompagniren zu erlernen, als: wo man bey einem jeden Accorde die Lage der Hand zu verändern sucht, ist außer allen Zweifel. Die meisten fehlerhaften Gänge entstehen, durch das öftere Springen der rechten Hand. Zudem, so liegen ohnehin alle ganz- und halbe Töne in einer einzigen 8, die nur immer in einer Generalbaßstimme vorkommen: Mithin sehe ich nicht, warum so viele den Gebrauch des vielen Hüpfens anrathen. Es kommt vielleicht von der Regel her: die niedrige Bewegung soll jederzeit in acht genommen werden: das ist: die Hände sollen entweder von einander oder zu einander gehen, wie ich dieses bereits an einem Orte gemeldet habe. Die Ursach, warum diese Regel gegeben worden, bestehet darinn: damit keine zwey 5 oder 8 einander begegnen sollen. Diese Vermeidung wird weit sicherer durch obige Anleitung zuwege gebracht.

§. 9.

Es wäre gut, wenn man sich gleich Anfangs darzu gewöhnte, den Generalbaß vierstimmig zu erlernen; denn dadurch kommt man in Stand: 1) diejenigen Intervallen, die zur Harmonie eigentlich gehören, von den übrigen, die nur zur Vollstimmigkeit verhelfen, zu unterscheiden. 2) Gelangt man dadurch zu einer Kenntniß aller harmonischen Theile, die hauptsächlich zur Composition erfordert werden, und wird dadurch, auch diese zu erlernen, der Weg gebahnet. Zudem, so bestehen alle Dissonanzen = Accorde aus vier Intervallen, sehr wenige ausgenommen; sowohl diejenigen, die durch meine drey Hauptaccorde entspringen, als auch die fremden ungewöhnlichen und zusammengesetzten. Der einzige ganz vollkommene Grundtons = Accord besitzt nur drey Intervallen. Im Anfange, desgleichen bey dem Schlusse wird er mit Zuziehung der 8 auch

vierstimmig gehöret. Kommt er in der Mitte eines Stückes vor: so wird meistens ein ihm zugehöriges Intervall bereits vorher liegen, wodurch er ebenfalls vierstimmig gemacht wird. Oder es geht ein Intervall vorher, welches in die 8 des Grundtons muß aufgelöset werden. Soviel von der ersten Art.

§. 10.

Die zweite Art des Accompagnirens bestehet darinn: daß man nach der Eigenschaft des Stückes accompagnire. Hier ist zu erinnern, daß diese, und die letzte Art, aus den vorgehenden entspringet, und nur wegen einiger Verschiedenheit abgesondert ist. Sie wird bey Accompagnirung eines Recitativs gebraucht, und kommt sowohl im Kirchen- als Theatralstile vor ^{f)}. Sie erfordert eine solche Vollstimmigkeit, als beyde Hände zu fassen, vermögend sind. Zuweilen kann man auch die Intervallen von unten bis oben hinaus, nacheinander anschlagen, doch muß dieses geschwind, und mit einer Deutlichkeit geschehen. Die rechte Hand soll durch dieses Brechen gleichsam die Melodie des zu singenden Texts, oder so lang die Oberstimme auf der nachherliegenden Bassstimme währet, entdecken. Hierzu aber gehöret eine gemessene Geschwindigkeit, eine große Behutsamkeit und eine starke Beurtheilungskraft, indem diese Brechung der Accorde nicht allezeit währen soll. Es muß hier auf den Zeitraum: auf die Schwürigkeit der Oberstimme: und auf die Stärke des Sängers gesehen werden. Bey Wiederholung eines Accords, welches auch bisweilen geschieht, wird dieses Brechen ausgelassen, und giebt man dafür den simplen, aber ganz vollstimmigen Accord an, doch mit Auslassung der tiefsten, vorher mit angeschlagenen Intervallen ^{g)}. Nach Beschaffenheit des Sängers, kann man auch die Oberstimme, wenn sie sehr schwere Gänge oder Intervallen hat, ganz gelinde mitspielen, doch muß jederzeit der vollstimmige Accord vorhergehen.

f) Es ist dieses nur von besaiteten Instrumenten zu verstehen. Auf einer Orgel würde die Menge der tiefen Intervallen einen Ekel verursachen: doch soll ein geschickter Organist auch dabey wissen, ab- und zuzugeben;

geben; wenn das Kirchen-Recitativ eine starke Begleitung von Instrumenten erfordert, wie dieses bey den hohen Festen gebräuchlich ist, da manche Strophe mit vollen Chören ausgedrückt wird. Bey dieser Gelegenheit kann der Organist auch greifen und treten, was er vermag.

- g) Bey den so genannten Operetten und ordentlichen Cammercantaten, wird die Brechung der Accorde vielfmals verändert. Hierinn wird sie sogar bey gewissen Arien, mit großen Beyfall, gut befunden, doch muß der Grundton des Basses jederzeit hervorragen.

§. II.

In Arien kommt diese Art auch zuweilen vor, daß der Accompanist einen ganz vollstimmigen Accord entweder auf einmal, oder durch die Brechung vorher angeben muß, zumal wenn ein Forte dabey stehet. Nach diesem pausiret der Bass, und die Singstimme gehet weiter. Bey einer Ruhstandsnote, C kann die Vollstimmigkeit und Brechung der Accorde vor- und nachfolgen, wie ich bey der ersten Art bereits angemerket habe. Man trifft auch dieses zuweilen in den Solo an: wenn der Componist dergleichen vorgemeldete Ariengänge nachgeahmet hat, wie auch, wenn beyde Stimmen zu gleicher Zeit stillschweigen. Sie ist auch nützlich zu gebrauchen, wenn die beyden Stimmen in gleichgeltenden aber langsamen Tönen oder Noten einhergehen: Hier kann die Harmonie der rechten Hand, auch dem Basse nachschlagen, brechen, oder sonst eine Melodie formiren; überhaupt, sie kann bey allen langsamen Melodien, da der Sänger oder Instrumentist keine andern Zierrathen kann oder darf darzu machen, gebraucht werden, wo sie auf vielfache Art ihre Brechung anstellen kann. Sie kommt hierinn mit dem Accompagnement der Theorbe oder Laute überein.

§. 12.

Die dritte Art entspringt: wenn man durch ein geschicktes Abwechseln der ersten Art, bisweilen Bindungen anzubringen sucht, wo sie der Componist nicht hingesezet, oder durch Zahlen ausgedrückt hat. 2) Bey Haltung der Oberstimme: Hier kann

man zuweilen einige melodieuſe Gänge anbringen. 3) Man kann auch mit der Oberſtimme in 3 oder 6ten fortgehen. 4) Wenn man das Thema der Oberſtimme mit der rechten Hand zu imitiren trachtet, oder gar nach Gutbefinden ein Gegenthema hören läßt. 5) Da ſichs auch zuträgt, daß der Baß bey einer ſonſt guten Oberſtimme ſchlecht geſetzt iſt: Es ſey, daß er imitiren könnte, dieſes aber aus ſchlechtem Nachdenken, oder aus Unwiſſenheit ausgelaffen worden. Oder, wo der Baß in geſchwinden oder langſamen Tönen einhergehen könnte, gerade das Gegentheil daſtehet. In dieſem Falle möchte ſich der Accompagniſt gar wohl der Freyheit bedienen, dieſes unter währendem Accompagniren zu verbessern zu ſuchen. Doch iſt hierbey auf die Perſon, der man accompagniret, zu ſehen. Es gehöret zu dieſer Ausübung eine große Einſicht, und gründliche Kenntniß der Composition, und ausnehmende Behutſamkeit h).

h) Der vortreffliche Bach beſaß dieſe dritte Art im höchſten Grad. Durch ihn mußte die Oberſtimme brilliren. Er gab ihr durch ſein grundgeſchicktes Accompagniren das Leben, wenn ſie keines hatte. Er wußte ſie, entweder mit der rechten oder lincken Hand ſo geſchickt nachzuahmen, oder ihr unversehens ein Gegenthema anzubringen, daß der Zuhörer ſchwören ſolte, es wäre mit allem Fleiß ſo geſetzt worden. Dabey wurde das ordentliche Accompagnement ſehr wenig verkürzt. Ueberhaupt ſein Accompagniren war allezeit wie eine mit dem größten Fleiße ausgearbeitete, und der Oberſtimme an die Seite geſetzte concertirende Stimme, wo zu rechter Zeit die Oberſtimme brilliren mußte. Dieſes Recht wurde ſodenn auch dem Baſſe ohne Nachtheil der Oberſtimme überlaſſen. Genug! wer ihn nicht gehöret, hat ſehr vieles nicht gehöret.

§. 13.

Dieſe letztere Art zu accompagniren hat einigermaßen eine Gleichheit, mit der ſogleich anfangs gemeldeten aber zu vermeidenden Manier. Dieſe iſt zu fliehen wegen ihrer überall verlangten Nachahmung der Oberſtimme, unnöthigen und beſtändigen Nachſchlagen

schlagen und Brechung der Accorde, verdrißlichen und der Oberstimme abgestohlenen Triller, verhaßten Laufwerks, und anderer Siebensachen. Jene Art hat deren keines. Ihre Nachahmung muß gemäßiget seyn, und bey guter Gelegenheit angebracht werden. Ihre Bindungen müssen der Oberstimme keinen Tact anthun, und nicht immer fortdauern. Ihr Laufwerk muß singend seyn, und nichts wildes an sich haben: Dieser Gesang muß aus der Melodie des Stücks entspringen, und nirgends, ausgenommen, wenn die Oberstimme mit langwährenden Noten eintritt, geschehen. Man kennet hieraus die wesentlichen Theile der dritten Art, und wie weit sie von bemeldter verhaßten und zu fliehenden Manier abgehen.

§. 14.

Dieses wäre demnach der Schluß dieses Theils, wenn mir nicht noch einige Erinnerungen wären beygegangen, die ich zum Besten des Anfängers, in dem nachfolgenden Capitel zeigen werde. Sie bestehen darinn: wie der Anfang und Fortgang zu Erlernung des General-Basses anzustellen, und wie man diese Wissenschaft stufenweise erreichen solle.



Das XII. Capitel.

Einige nöthige Erinnerungen, zu Erlernung
des General = Basses.

§. I.

Derjenige, der den General = Bass zu erlernen sich vornimmt, der lasse sich folgende Erinnerungen gefallen: ^{a)} Sie dienen zum baldesten Begriff dieser Wissenschaft. 1) Wird erfordert, daß man sich in wenigen Handsachen geübet habe, ehe man zum General = Bass schreitet. Es ist aber nicht nöthig, viele Zeit mit Handsachen zu verschwenden, wenn man es nur so weit gebracht hat, daß die linke Hand von einer 8 zu der andern hinauf- und herunterlaufen kann. Doch muß dieses mit einer Fertigkeit geschehen, und zwar durch alle Tonarten. ^{b)} 2) Muß man im Treffen eines einfachen aber schlechten Basses geschickt seyn. Dieses ist genug, den Anfang mit Erlernung des General = Basses zu machen.

a) Es wird nichts daran gelegen seyn, die Ursache anzuführen, warum ich dieses Capitel hieher setze, da es sonst zum Anfang gehöret. Einem Anfänger wird es gleich gelten, wo diese Abhandlung steht. Bezeigt er einigen Wohlgefallen an völliger Lesung dieses Tractats; so wird er am Ende finden, was er bey der Wiederholung in Acht zu nehmen hat. Ein Geübter und Kenner des General = Basses wird ohnehin, diesen Tractat zu lesen, nicht nöthig haben. Er ist auch nicht vor ihn geschrieben worden.

b) Es wäre sehr gut, wenn man einem Anfänger sogleich die stufenmäßige Auf- und Absteigung einer hart- und weichen Tonart bekannt machte: daß er sie mit der linken Hand so lange üben müßte, bis er eine ziemliche Fertigkeit erlangt hätte. Alsdenn könnte man diese Tonart um einen halben Ton höher oder tiefer versetzen, und so wiederum stufenweise durch die ganze 8 verfahren. Diese muß er so lange
trans-

transponiren und üben, bis er alle die 12 harte und 12 weiche Tonarten durchgegangen, und fertig zu spielen erlernt hat. Ich weiß gewiß, diese Übung würde größer seyn, und mehrern Nutzen bringen, als wenn er viele Partien auswendig gelernet hätte. Wie denn viele eine große Fertigkeit in Handsachen besitzen, und doch nicht einmal die stufenmäßige Auf- und Absteigung einer jeden Tonart wissen, noch weniger spielen können: da doch die Größe der Intervallen, oder die Abmessung der Stufen einer Octav auf dem Claviere in allen Tonarten gleich ist. Zum Exempel: D dur ist um einen Ton tiefer als E dur; mithin wie die Stufen in D dur, so sind sie auch in E dur anzutreffen, wie ich dieses bereits an einem andern Orte angeführet habe. Auf der 4 des D dur, ingleichen auf der 7 liegen die beyden halben Töne, nämlich G und cis, so wie sie in E dur befindlich sind, allwo um einen Ton höher A und Dis anzutreffen.

§. 2.

Nach diesem gebe man sich Mühe, die Intervallen kennen zu lernen, wozu die zwey Intervallen-Tabellen genugsame Anleitung geben. Wie sie zu gebrauchen, ist dabey angezeigt worden. Die nöthigsten Intervallen soll man sehr fertig wissen. Man setzt auch hier im Voraus, daß ein Anfänger wisse, daß ein vollkommener Accord auch aus drey vollkommenen Intervallen bestehet, nämlich aus $\frac{8}{3}$. Weis er dieses, so kann er auch leichtlich abzählen, daß die 2 gleich unter der 3, die 4 aber gleich über der 3 sich befindet: die 6 liegt über der 5, und die 7 befindet sich unter der 8: Die übrigen Intervallen sind meistentheils zum ersten Anfange nicht so nothwendig zu wissen, sondern man kann sie durch eine geringe Einsicht in ermeldeten Tabellen vollends erlernen.

§. 3.

Diese bemeldete Kenntniß der Intervallen geht vorher: Ein Anfänger soll sie wissen, ehe er zu der Praxis des General-Basses schreitet. Anfangs muß man sie wenigstens in acht Tonarten zu unterscheiden wissen, als da sind: C dur, A moll, G dur, E moll, D dur, H moll, A dur, Fis moll. Desgleichen in 6 Tonarten, welche b bey sich führen, als: F dur, D moll, B dur

B dur, *G* moll, *Dis* dur, *C* moll. Von diesen, als den gewöhnlichsten Tonarten, kann man eine Tonart nebst ihren Anverwandtschaften erwählen, und alle darinn gewöhnliche Intervallen wohl untersuchen. c) Sodenn mache man sich die übrigen allhier benannten bekannt, und, ob sie unter die Dur- oder Moll-Tonarten gehören, welches allezeit an der 3 zu sehen ist. Die große 3 wird durch * oder $\frac{1}{2}$ vorgestellet: die kleine erkennet man durch beygesetztes \flat oder auch $\frac{1}{2}$. Jene besteht aus zwey ganzen Tönen, diese aber aus einem ganzen und einem halben Tone. Die Vorzeichnung einer jeden Tonart ist auch zu merken &c.

- c) Wenn man sie nur Anfangs in einer Tonart recht weiß, jedoch mit diesem Unterschiede: daß man wisse, welche Intervallen in dieser Tonart groß oder klein sind. Zum Exempel: *C* dur hat die gewöhnlich große 3, die kleine 4 und die große 7. Die übrigen als die 2, 5 und 6 haben ihre vollkommene Größe. *C* moll ist meistens nur wegen seiner kleinen 3 unterschieden. Die sonst hieher gehörige kleine 6 und auch kleine 7 sind selten anzutreffen. Obwohl die kleine 6 bey dem heutigen Geschmacke ziemlich empor gehoben wird, und sich nebst der kleinen 3 von *C* dur zu unterscheiden trachtet; so erlangt die kleine 7 doch nimmermehr dieses Recht. Diese zeigt sich nur klein bey der Vorzeichnung. In dem Stücke aber, wird man sie niemals, außer im Durchgange gewahr, und da, wird sie auch oft vertrieben. Das erste Capitel von den Intervallen giebt noch mehrere Erläuterung.

§. 4.

Hat ein Anfänger diese Aufgaben wohl gefaßt: so mache er sich meine, im dritten Capitel angewiesene und erklärte drey Haupt-Accorde bekannt, und zwar in dem erwählten Tone, und dessen anverwandten Tonarten. Suche sie, nebst ihren Umwendungen, recht wohl ins Gedächtniß zu fassen. d) Ingleichen mache er sich die Zahlen, die durch die Umwendungen entspringen, bekannt. Diese Aufgabe ist desto leichter zu erlernen, dieweil sie nur aus dreyen Accorden bestehet, die noch dazu in der rechten Hand unverändert liegen bleiben. Deren Umwendung bloß durch die linke

linke Hand, in Verlesung des Basses geschieht. Hat man dieses auch gefasset: so hat man bereits eine ziemliche Kenntniß des General-Basses erlangt, insonderheit, wenn die Bekanntmachung der übrigen Tonarten hinzu kommt.

- d) Diese Art den General-Baß zu erlernen, ist sonder Zweifel die leichteste. Bedenke man! wie viel Zeit wird bloß auf die practische Kenntniß so vieler Accorde angewendet? wie viel Übung gehört hierzu? Bey dieser Anweisung, sind in jeder Tonart nur drey Accorde in Acht zu nehmen. Der Baß mag auch springen, wohin er will, so muß er doch jederzeit in eine Umwendung der drey Haupt-Accorde springen, wobey die rechte Hand bey einem jeden von diesen dreym Accorden in ihrer einmal eingenommenen Lage bleibet, ohne daraus zu weichen.

§. 5.

Nach diesem nehme man eine bezifferte Baßstimme, die aus dem erwählten Tone gesezet ist: gehe solche bedachtsam durch. Man wird finden, daß sie, wenn sie nicht gar zu künstlich verfertigt worden, keine Accorde weiter besitzen wird, als die drey bemeldte Haupt-Accorde, und ihre Umwendungen. Die Untersuchung muß, nachdem der Baß in andere Tonarten weicht, auch nach diesen angestellet werden: Denn so bald die anfängliche Tonart in ihre nächst anverwandte Tonart ausgewichen ist; so bald muß man es in dieser neuen Tonart untersuchen. Zum Exempel: C dur weicht zuerst in die 5, nämlich in G dur aus; so muß man die drey Haupt-Accorde wiederum nach der Tonart G dur untersuchen: Denn da wäre der 4ten Accord C, der 5ten Accord D, der neue Grundton G. Eine jede Ausweichung zu erkennen, habe ich im vorhergehenden Capitel angewiesen: Nämlich, daß man sie jederzeit an der großen 7 erkennen solle. Ob sie hart oder weich; läßt sich aus der Anverwandtschaft des anfangenden Tons schließen. Ich habe bereits an einem Orte gesaget, daß die nächste anverwandten Tonarten nicht mehr, als um ein * oder um ein b mehr oder weniger sollen unterschieden seyn. Tritt ein neues * oder b auf,

so ist die Tonart ausgewichen. Dieses neue * oder $\frac{1}{2}$ ist jederzeit die große 3 des neuen 5ten Accordes.

§. 6.

Nach dieser Untersuchung, bespielet man die bezifferte Baßstimme, und zwar, werden die drey Accorde mit der rechten Hand gegriffen, und so lang wiederholet, als keine Austragung in andere Tonarten erfolgt. Die drey Haupt-Accorde folgen meistens nach ihrer Rangordnung, als; Der Grundtons-Accord oder seine Umwendungen; Der 4ten Accord oder seine Umwendungen; Der 5ten Accord oder seine Umwendungen. Doch geschiehts auch, daß der 4ten Accord in ein- bis zweyen Tacten ausgelassen wird, und dagegen nur der erste und dritte erscheint. Die Ursach ist diese: die zum Baß gesetzte Oberstimme hat zuweilen kein Intervall, das da im 4ten Accorde befindlich wäre, mithin muß dieses wegbleiben. Weil aber auch Intervallen im 4ten Accorde zugegen sind, die zugleich im 5ten Accorde angetroffen werden: mithin ein Anfänger nicht wissen könnte; ob er den 4ten oder 5ten Accord greifen solle; so dienet hierauf: daß, wenn auf ein solches Intervall, sogleich der Grundtons-Accord oder dessen Umwendungen nachtreten, dieses Intervall zum 5ten Accord gehöre. Wo aber diese Nachfolge nicht geschieht: so gehöret es in den 4ten Accord. Nun diese Baßstimme muß so oft bespielet werden, bis diese praktische Ausübung, der vorhergegangenen theoretischen gleich kommt.

§. 7.

Wenn man die bemeldte drey Haupt-Accorde wohl begriffen, und sie durch ein öfteres Bespielen in die Uebung gebracht hat: so wendet man sich zum 4ten Capitel: woher die übrigen Beszeichnungen oder Dissonanz-Accorde entspringen. Bey genauer Untersuchung dieses Capitel, wird man alle noch übrige fremde Accorde des General-Basses erkennen lernen. Dieweil man aber auch Baßstimmen könnte antreffen, worinn sehr fremde Auflösungen

gen stunden: Zum Exempel: es erschiene anstatt des Grundtons-
Accordes, der auf den 5ten Accord nachfolgen sollte, ein ganz
anderer und fremder Accord; so lese man das 7te Capitel: von
ungemeinen oder fremden Auflösungen: und mache sich, die darinn
befindlichen Regeln, Anmerkungen, nebst den enthaltenen Exem-
peln bekannt. Nach diesen werden auch dergleichen Sätze ganz
bekannt, und leicht in die Hand gehen.

§. 8.

Wenn diese Aufgaben durchgegangen, und rechtchaffen geü-
bet worden; so wäre auch anzurathen, daß man ermeldte drey
Haupt-Accorde in allen 24 Tonarten versuchte, welches doch in An-
sehung einer so von geringen Anzahl Accorden sehr leicht wäre. Ich
weis gewiß, auch diese Uebung würde großen Nutzen nach sich
ziehen. Man trifft genug Leute an, die da in den, im täglichen
Gebrauche stehenden Ton-Arten; eine gute Kenntniß und Fertig-
keit zum Accompagniren haben: allein, kommt von ungefähr eine
Ausweichung in die ungewohnte Tonarten, als: in *Cis dur* und
moll, *Fis dur*, *Dis moll*, *Gis dur* und *moll*; so wissen sie sich
oftmals weder zu rathen, noch zu helfen, und sind daher nur be-
dacht, die gute Harmonie zu schonen. Durch diese geringe
Uebung, kann man gar bald in den Stand kommen, alle nur
mögliche Tonarten accompagniren zu können. Diese werden be-
kannt, wie auch die vornehmsten Accorde. Man erlangt auch
eine große Leichtigkeit und Fertigkeit im Präludiren, welches doch
ein beträchtlicher Theil der Organisten-Kunst mit ist.

§. 9.

Die letzte Aufgabe bestünde darinn: daß man die übrigen
Capitel dieses Tractats noch untersuchte. Hierdurch würde das
Präludiren ungemein erleichtert, als auch der Weg zum Fanta-
siren gebahnt werden, dieweil die vielmalige Veränderung der
Oberstimme und des Basses, Gelegenheit zu Erfindung allerhand
Melodien an die Hand giebt. Wer sich endlich die Mühe nehmen

wollte, alle Tabellen durchzugehen, nämlich: so vielerley Accorde und Auflösungen dieselbe enthalten, der würde auch diese Anwendung der Zeit nicht bereuen dürfen.

§. 10.

Endlich ist auch dieses kein geringer Nutzen, den man sich durch diese aufrichtige Anleitung zu versprechen hat. Man wird dadurch geschickt, eine Bassstimme mit leichter Mühe beziffern zu wissen, desgleichen eine unbezifferte Bassstimme bespielen zu können; wenn man nur die so wenigen Accorde und ihre Umwendungen, nebst den fremden Accorden wohl gefaßt hat. Man versteht aber hier nicht alle Bassstimmen: diese zu beziffern wäre ohne eine genaue Untersuchung der Oberstimmen nicht möglich. Man trifft, wie ich schon oben erwähnt habe, einige Stücke an, zum Exempel: in Messen, und andern Kirchen-Sachen, auch in einigen so genannten Cammer-Trio &c., die von Anfang bis zu Ende gebunden sind, so, daß immer eine Dissonanz der andern die Hand bietet, auch übrigens gar oft aus der Ordnung der gemeinen Bindungen gehen. Ingleichen, außer der anfänglichen Tonart, und etlichen nothwendigen Cadenzen, haften sie auf keiner Tonart, indem die Melodie beständig herum flattert, ohne daß man weiß, woher sie kommt, noch wohin sie geht ^{e)}. Diese Stücke, da sie von der natürlichen, schönsten und simplen Art so weit abgehen; so sind sie auch ohne Beyhülfe der Oberstimmen unmöglich zu beziffern.

e) Diese Art zu componiren wird von einigen, vor keine geringe Schönheit gehalten: deswegen, weil sie aus dem natürlichen ins verkünstelte fällt. Wenn man zum Exempel: eine Melodie in C dur anfieng: brächte sodenn alle in der 8 liegende Semitonien darinnen an. Hieße dieses Ordnung? wozu insonderheit die Natur und das Ohr sich gewöhnen solle. Außerordentliche fremde Gedanken unter eine natürlich-fließende Melodie zu mischen, und zu vereinigen wissen, ist gewiß eine große Geschicklichkeit, gehört zur hohen musicalischen Schreibart, und ist nur denjenigen eigen, die Talent, Erfahrung, gute Beurtheilungs-

lungskraft, und überhaupt dasjenige besitzen, was zu einem erfahrenen Componisten erfordert wird. Mit den Semitonien muß man sparsam umgehen, wo sie das gute besser machen sollen. Eine beständige Kette von Bindungen ist auch nicht zu verwerfen, wenn ihr Entzweck eine besondere Leidenschaft zum Grunde hat.

§. II.

Bei dem Accompagniren einer unbezifferten Baßstimme, hat man sich auch an vorgemeldete häufige Bindungen durchaus nicht zu kehren. Man hält sich allein, an die schon so oft angeführte drey Accorde, und giebt nach deren Anleitung, die Umwendungen rein und deutlich an. Die Bindungen sind nichts anders, als Berweil- oder Verzögerungen eines Intervalls zu nennen. Dieses indem es liegen bleibt, wenn seine Zugehörige verschwinden, so wird es mit zu der fremden Harmonie gezogen, und weicht alsdenn daselbst erst hinweg, wie ich von deren Entstehung bereits im Vorberichte eine Regel gegeben habe. Wenn ein Accompagnist wollte einem Sänger oder Instrumentisten allezeit nachgeben, oder mit dem Tacte zurück halten, wenn dieser nichts als Schleifungen, Vorschläge u. u. anbrächte, wie dieses häufig angetroffen wird: wie würden beyde bestehen? Dieses ist der freye Wille desjenigen, der sich hören läßt, und geschieht, in Ansehung seines eigenen Geschmackes, nur mit dem Unterschiede: daß bey jenen die Bindungen auf dem Papiere vorgestellt werden, die dieser aus freyen Willen vorbringt, ohne, daß er durch die in Noten ausgedrückte Melodie verbindlich wäre.

§. 12.

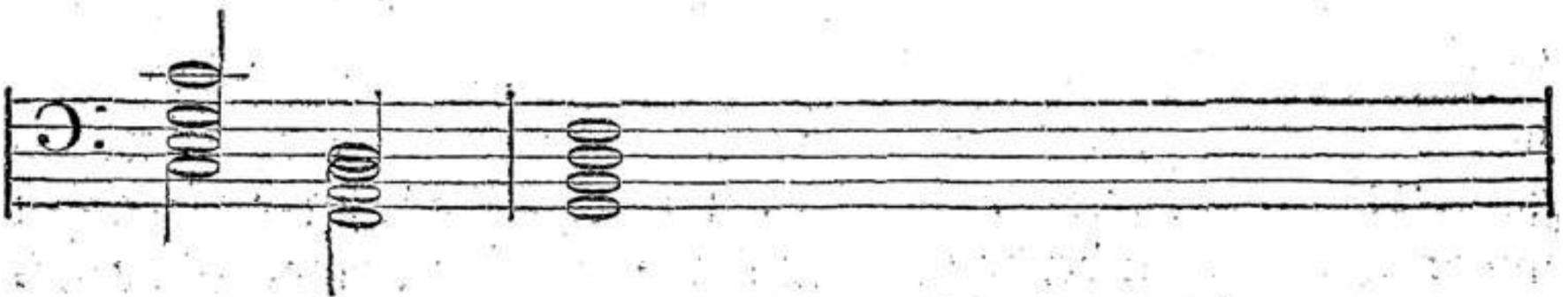
Dieses wäre demnach der Beschluß dieses Tractats; weil ich aber hier und da einige Anmerkungen, die eigentlich zur Composition gehören, hinzu gesetzt habe; so will ich den Anfängern zum Besten auch noch den Nutzen der drey Haupt-Accorde in der Composition klarlich zeigen, und beweisen, daß man auch bloß durch deren Kenntniß einen regelmäßigen Baß zu einer aufgegebenen Melodie oder Oberstimme verfertigen könne. Künstlich kann

214 Das XII. Capitel. Einige nöthige Erinnerungen

man diesen Baß nicht nennen, aber doch gründlich. Ein Anfänger darf nur diese drey Haupt- Accorde in den gebräuchlichsten Tonarten wissen, so ist es genug. Weiß er auch dieses nicht, und er besitzt nur eine Tabelle über diese drey Accorde durch die gebräuchlichsten Tonarten; so kann er sich dadurch Rathß erholen; mithin einen Baß zu einer Oberstimme verfertigen. Zum Exempel: man begehrte zu dieser Melodie einen Baß, als:



Da man nun aus dem Anfange und Ende erkennet, daß diese Melodie aus C dur gehet, auch wegen Abwesenheit der * und b keine andere Modulation besitzt; so schreibt man seine drey Accorde beyseite, als:



Sodenn dienet zur Nachricht, daß man allezeit die zwey untersten Intervallen als ordentliche Baß- oder Grund-Noten ansehen und gebrauchen kann, mithin mit solchen abwechseln darf. Nun siehet man, daß der erste Tackt keine andere Töne enthält, als die im ersten Accorde zu finden: (Obgleich C im zweyten Accorde, so ist doch E nicht darinnen anzutreffen). Im zweyten Tacte erscheinet D und F, beyde Töne sind im zweyten und im dritten Accorde befindlich; daher kann die Rangordnung dieser Accorde wohl in Obacht genommen werden, und zuerst der 4ten Accord, und sodenn der 5ten Accord gesetzt werden: (der 5ten Accord muß zuletzt kommen, weil sogleich darauf wieder der Grundton folget) Der dritte Tackt besitzt drey Töne, die in den ersten Accord gehören, der vierte Ton geht wegen seiner Geschwindigkeit durch. Hier können

können abermal die zwey untersten Intervallen des Grundtons abwechseln. Der 4te Tact hat in der ersten Hälfte A, welches in den 4ten Accord gehöret: die andere Hälfte besitzt drey Noten, die im 5ten Accorde anzutreffen. Der 5te Tact gehört wieder zum ersten Accord. Der 6te Tact zeigt: wie sich auch Fälle ereignen können, wo der 4ten Accord gar ausgelassen wird: wäre daher der ganze Bass zur ganzen Melodie:



So viel dormalen. Der zweyte Theil wird mehrers lehren. Folget man der in diesem Tractate gezeigten Anweisung; so wird es sich gar bald ausweisen: ob diese gegebene Lehren redlich, und treu gemeynet sind. Der einfache Nutzen dieses Theils, wird sich in der Anweisung zur Composition im zweyten Theile gedoppelt zeigen.



Leipzig,

Gedruckt, bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.

1756.