

Anmerkung. Man siehet es diesen Variationen an, daß N. 4. 5. und 31. der Grund von allen andern sind. Aus N. 4. ist entstanden N. 6. 9. 14. 15. 17. 27. 42. und 45. Ferner N. 5. hat Gelegenheit gegeben zu N. 10. 16. 18. 28. und 51. Wenn man nun mit den beyden Arten N. 4. und 5. abwechselt, so, daß N. 4. vor N. 5. hergeheth, so entstehen die Variationen N. 7. 11. und 20; gehet aber N. 5. vor N. 4. her, so entspringet N. 8. 12. 13. 19. 23. 26. 26. Wer den Unterscheid dieser Variationen einsehen will, der muß bey einer jeden Noten-Figur auf das Steigen oder Fallen in die Octave, als N. 4. 5. 7. 8. 17—20; item auf die Mensur der Noten, auf die Pause, auf die Anzahl der Noten einer jeden Noten-Figur sehen, wie auch auf die Vermischung zweier Variationen; als da bestehet N. 21. aus N. 17. und 4. so wie hingegen N. 22. aus N. 4. und 17. entstehet. Man siehet auch, daß die vermischte Variationen, die da zusammengesetzt sind von N. 31. und von N. 4. oder 5. schon lieblicher sind, als das einförmige Wesen; wie die Exempel von N. 34—41. und von N. 56—62. unter andern zeigen. Ein Liebhaber kan der Abwechslungen und Vermischungen aus diesen allen noch viel mehr machen.

Zwölf Varia:
tionen geben

§. 27. Wir haben im andern Theil des Clavierspielers, pag. 409. seqq. gezeigt, wie man aus einem Viertel vier Sechszehnthelle machen könnte.

Wir

Wir wollen unser Auge nur noch vornemlich auf pag. 409. und 410. richten, wo wir vier gradatim gehende Viertel *c d e f* in Sechszehnthelle verwandelt haben, und die daselbst befindliche elf Variationen vermischen; da wir denn wieder über hundert Veränderungen herausbringen werden, unter welchen sich die meisten auch mit der rechten Hand spielen lassen. Wie nun aus diesen elf Veränderungen (wozu wir die zwölfte gefüget,) durch die Vermischung über hundert andere entstehen, zeigt folgendes:

132 Variationen durch die Vermischung derselben.

Die Variationen im andern Theil.

Vermischungen dieser Variationen.

550 Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (§. 27.)

This page contains 22 numbered musical exercises for the bass line, arranged in six rows. Each exercise is written on a five-line staff with a treble clef and a common time signature. The exercises are as follows:

- 6) 4. 1.
- 7) 1. 5.
- 8) 5. 1.
- 9) 1. 6.
- 10) 6. 1.
- 11) 1. 7.
- 12) 7. 1.
- 13) 1. 8.
- 14) 8. 1.
- 15) 1. 9.
- 16) 9. 1.
- 17) 1. 10.
- 18) 10. 1.
- 19) 1. 11.
- 20) 11. 1.
- 21) 1. 12.
- 22) 12. 1.

Below these exercises are two rows of eight exercises each, numbered 1 through 8, showing various fingerings:

- 1) 2. 3.
- 2) 3. 2.
- 3) 2. 4.
- 4) 4. 2.
- 5) 2. 5.
- 6) 5. 2.
- 7) 2. 6.
- 8) 6. 2.

Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (§. 27.) 551

9) 2. 7. 10) 7. 2.

11) 2. 8. 12) 8. 2. 13) 2. 9.

14) 9. 2. 15) 2. 10.

16) 10. 2. 17) 2. 11. 18) 11. 2.

19) 2. 12. 20) 12. 2.

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

3) 5. 5. 4) 5. 3. 5) 3. 6.

6) 6. 5. 7) 3. 7.

8) 7. 3. 9) 3. 8. 10) 8. 5.

11) 3. 9. 12) 9. 3.

552 Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (§. 27.)

This musical score consists of 18 numbered variations, each presented on a single staff with a treble clef and a common time signature. The variations are arranged in six rows of three. Each variation is a short melodic phrase, often consisting of a few notes with stems and beams, sometimes including rests. The variations are numbered as follows:

- Row 1: 13) 3. 10., 14) 10. 3., 15) 3. 11.
- Row 2: 16) 11. 3., 17) 5. 13.
- Row 3: 18) 1. 2. 3., 1) 4. 5., 2) 5. 4.
- Row 4: 3) 4. 6., 4) 6. 4., 5) 4. 7.
- Row 5: 6) 7. 4., 7) 4. 8., 8) 8. 4., 9) 4. 9., 10) 9. 4.
- Row 6: 11) 4. 10., 12) 10. 4., 13) 4. 11., 14) 11. 4., 15) 4. 12.
- Row 7: 16) 12. 4.

Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (S. 27.) 553

1) 5. 6. 2) 6. 5.

3) 5. 7. 4) 7. 5. 5) 5. 8.

6) 8. 5. 7) 5. 9.

8) 9. 5. 9) 5. 10. 10) 10. 5.

11) 5. 11. 12) 11. 5.

13) 5. 12. 14) 12. 5.

1) 6. 7. 2) 7. 6. 3) 6. 8.

4) 8. 6. 5) 6. 9.

6) 9. 6. 7) 6. 10. 8) 10. 6.

9) 6. 11. 10) 11. 6.

Wiedeb. vom Santasiren 10.

A a a a

554 Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (S. 27.)

11) 6 · 12.

12) 1 2 · 6.

1) 7 · 8.

2) 8 · 7.

3) 7 · 9.

4) 9 · 7.

5) 7 · 10.

6) 10 · 7.

7) 7 · 11.

8) 11 · 7.

9) 7 · 12.

10) 12 · 7.

1) 8 · 9.

2) 9 · 8.

3) 8 · 10.

4) 10 · 8.

5) 8 · 11.

6) 11 · 8.

7) 8 · 12.

8) 12 · 8.

Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (§. 27.) 555

Hier sehen wir nun 132 Variationen, welche aus den 12 Variationen Wie man
entstanden. Da hier nun keine Vermischung von Achtel und Sechszehn- noch mehrere
theile geschehen, sondern alles lauter Sechszehnteile sind, so kan man Arten Varia-
schliessen, daß die Anzahl der Variationen noch um ein grosses wach- tionen her-
sen muß, wenn wir zu den ersten 12 Variationen einige hinzuthun, ausbringen
worinnen Achtel vorkommen; wir wollen zu obigen 12 noch 14 hinzu- kan.
thun, die ein Liebhaber selber variiren oder vermischen mag, so kom-
men aus den 26 einförmigen 610 Variationen heraus. In 50 Ver-
änderungen ist N. 1. die erste oder andere Noten-Figur. Hier sind sie:

556 Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (§. 27.)

18. 19. 20.
21. 22.
23. 24. 25.
26.

Anmerkung. Wer will, der kan eine jede Noten-Figur zweymal machen, da denn der Discant einen halben Tact dazu hat. Hiebey ist aber zu merken, daß man bey den Figuren, wo die vierte Note eben wie die erste heisset, allda eine solche Veränderung vornimmt, daß die achte Note, eben so, wie die erste ist; dergleichen geschieht nun bey N. 1. 3. 4. 6. 19. 22. 25 und 26. (N. 5, 7 und 23 werden zweymal ohne Aenderung gemacht,) wie hier zu sehen.

1. 3.
4. 6.
19. 22.
25. 26.

Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (§. 28. 29.) 557

§. 28. Eben diese Übung der Vermischung nehme man nun auch mit Erinnerung den andern Variationen des andern Theils vor, von pag. 410: 415. Ein Anfänger kan vieles daraus lernen; Ihm werden dadurch allerley Gänge oder Sätze bekannt. Er spiele sie aber auch alle, beydes mit der linken als auch mit der rechten Hand. Im folgenden Capitel, da wir von den Interludiis oder Zwischen-Spielen werden zu handeln haben, werden wir diese Variationen grossentheils in der rechten Hand brauchen können, und beym Fantasiren werden sie einen auch zu statten kommen. Ehe wir dieses Capitel schliessen, wollen wir noch einer andern Art eines variirenden Basses gedenken, wo nemlich die linke Hand die Melodie beym Schluß eines jeden Satzes vorher zum Theil hören läffet, welches sehr gut klinget. Ein Anfänger merke sich hiebey folgendes:

§. 29. Man spiele vom Satze der Melodie einen Tact im Bass vor: Wie ein Lieb- aus, und lasse alsdenn den Discant einireten; man siehet dahin, daß bey vorzuspielen, Eintretung der Melodie im Discant der Bass geschickt dazu einfalle. Das da der Bass die Melodie Vorspielen der Melodie im Bass kan in geschwinderer Mensur stehen als erst allein hö- im Discant, es kan aber auch in egaler Mensur geschehen; erstes ist ge- ren läffet. bräuchlicher, das andere ist hingegen leichter. Wer einen laufenden Bass zur Melodie machen will, der kan damit anfangen bey Eintretung des Discants, da er denn das Vorspiel der Melodie im Bass nur mit einem Triller oder Vorschlag (so wie er gesonnen ist, den Satz in der rechten Hand zu spielen,) versehen kan; oder er zieret sein Vorspiel auch aus mit der Art der Variation, worin er seinen Bass durchführen will, wie in den Telemannischen variirenden Choralen zu sehen. Wir wollen nur etliche Melodien auf die leichteste Art hersetzen, so, daß ein Liebhaber mehrere Melodien darnach mit leichter Mühe aussetzen kan. Die Variation des Basses muß man nun, wo man anders das vorige recht durchstudieret hat, leicht selber machen können, deswegen wir hier das Papter damit nicht anfüllen, noch das gesagte repetiren wollen. Wir wollen die Melodien aus dem Hallischen Gesangbuch nehmen; es mögen aber folgende bekannte seyn:

N. I. Es ist gewislich an der Zeit, 2c.



558 Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (S. 29.)

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are asterisks (*) in the bass staff at the beginning and end of the first measure.

The second system continues the piece. It features similar notation to the first system, with eighth and sixteenth notes and fingerings. Asterisks (*) are present in the bass staff at the beginning and end of the first measure, and at the end of the second measure.

The third system shows more complex rhythmic patterns, including some beamed eighth notes. Fingerings are indicated throughout. Asterisks (*) are present in the bass staff at the beginning and end of the first measure.

N. 2. Durch Adams Fall ist ganz verderbt. c.

The fourth system features a common time signature (C) in both staves. The music is written in a more relaxed, common-time style with quarter and half notes. Asterisks (*) are present in the bass staff at the end of the second and third measures.

The fifth system concludes the piece. It features a mix of note values and fingerings. Asterisks (*) are present in the bass staff at the end of the second and fourth measures.

Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (§. 29.) 559

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first two measures, a double bar line, and then a series of eighth notes. An asterisk is placed above the first measure of the bass line.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first two measures, a double bar line, and then a series of eighth notes. A circled '6' is placed below the first measure of the bass line.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first two measures, a double bar line, and then a series of eighth notes. An asterisk is placed above the last measure of the bass line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first two measures, a double bar line, and then a series of eighth notes. A circled '6' is placed below the first measure of the bass line, and two asterisks are placed above the last two measures of the bass line.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first two measures, a double bar line, and then a series of eighth notes. An asterisk is placed above the first measure of the bass line.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains four measures of music, with a slur over the last two. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It contains four measures, with a rest in the second measure marked with an asterisk (*). The third measure has a '6' above it, and the fourth measure has a 'b' above it. The system ends with a double bar line.

N. 3. Wer nur den lieben Gott läßt walten, 2c.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains four measures of music. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains four measures, with rests in the second and fourth measures marked with asterisks (*). The third measure has a '6' above it, and the fourth measure has a '6' above it. The system ends with a double bar line.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains four measures of music, with a slur over the last two. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It contains four measures, with rests in the second and fourth measures marked with asterisks (*). The third measure has a '6' above it, and the fourth measure has a '5' above it. The system ends with a double bar line.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains four measures of music, with a slur over the last two. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It contains four measures, with rests in the second and fourth measures marked with asterisks (*). The third measure has a '6' above it, and the fourth measure has a '5' above it. The system ends with a double bar line.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains four measures of music, with a slur over the last two. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It contains four measures, with rests in the second and fourth measures marked with asterisks (*). The third measure has a '6' above it, and the fourth measure has a '6' above it. The system ends with a double bar line.

Cap. IX. Wie ein schlechter Baß zu variiren. (S. 29.) 561

N. 4. Auf meinen lieben Gott &c.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are some handwritten annotations, including the number '6' and an asterisk '*' in the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece. It features similar notation to the first system, with two staves in treble and bass clefs. The music includes various rhythmic patterns and some handwritten annotations like asterisks '*' and the number '6'.

The third system of musical notation continues the piece. It features similar notation to the first system, with two staves in treble and bass clefs. The music includes various rhythmic patterns and some handwritten annotations like asterisks '*' and the number '6'.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features similar notation to the first system, with two staves in treble and bass clefs. The music includes various rhythmic patterns and some handwritten annotations like asterisks '*' and the number '6'.

The fifth system of musical notation concludes the piece. It features similar notation to the first system, with two staves in treble and bass clefs. The music includes various rhythmic patterns and some handwritten annotations like asterisks '*' and the number '6'.

Wiedeh. vom Santasiren &c.

Bbb

562 Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (S. 29.)

N. 5. Freu dich sehr, o meine Seele, ic.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is written in a simple, rhythmic style. Below the bass staff, there are several numbers: 6, 7 6, 6 6, 4 6, and 5 X, which likely represent fingering or performance instructions.

The second system of musical notation continues the piece. It features two staves in treble and bass clefs with a key signature of one sharp and common time. The notation includes various note values and rests. Below the bass staff, there are numbers: 6 6, 6 4, and 5 3, indicating fingering or performance techniques.

The third system of musical notation continues the piece. It features two staves in treble and bass clefs with a key signature of one sharp and common time. The notation includes various note values and rests. Below the bass staff, there are numbers: 6 6, 6 4, and 5 3, indicating fingering or performance techniques.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features two staves in treble and bass clefs with a key signature of one sharp and common time. The notation includes various note values and rests. Below the bass staff, there are numbers: 6 6, 6 4, and 5 3, indicating fingering or performance techniques.

The fifth system of musical notation concludes the piece. It features two staves in treble and bass clefs with a key signature of one sharp and common time. The notation includes various note values and rests. Below the bass staff, there are numbers: 6 6, 6 4, and 5 3, indicating fingering or performance techniques.

Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (§. 21.) 563

N. 6. Wie schön leuchtet der Morgenstern, u.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a series of notes in the bass line, with some notes marked with the number '6'. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation continues the piece. It features two staves in treble and bass clefs with a key signature of one sharp and common time. The bass line includes notes marked with '6' and '5'. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation continues the piece. It features two staves in treble and bass clefs with a key signature of one sharp and common time. The bass line includes notes marked with '6' and '5'. The system ends with a double bar line.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features two staves in treble and bass clefs with a key signature of one sharp and common time. The bass line includes notes marked with '6'. The system ends with a double bar line.

The fifth system of musical notation continues the piece. It features two staves in treble and bass clefs with a key signature of one sharp and common time. The bass line includes notes marked with '4/3', '5', '6', '6', '4', and '5'. The system ends with a double bar line.

564. Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (§. 29.)

The first system of music consists of two staves. The treble staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. The bass staff is in the same key and time. The music is written in a simple, rhythmic style. Fingerings are indicated by numbers 6, 6, 4, 3 in the second measure of the bass staff.

N. 7. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren, ic.

The second system of music consists of two staves. The treble staff is in G major and 3/4 time. The bass staff is in the same key and time. The music includes a trill (tr) in the second measure of the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 6, 6, 6, 5 in the third measure of the bass staff.

The third system of music consists of two staves. The treble staff is in G major and 3/4 time. The bass staff is in the same key and time. The music features a descending scale in the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 6, 6 in the first measure and 6, 6 in the fourth measure of the bass staff.

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff is in G major and 3/4 time. The bass staff is in the same key and time. The music features a descending scale in the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 7, 6, 6 in the second measure of the bass staff.

The fifth system of music consists of two staves. The treble staff is in G major and 3/4 time. The bass staff is in the same key and time. The music features a descending scale in the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 6, 6, 6, 6 in the first measure of the bass staff.

Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (§. 30.) 565

§. 30. Man machet auch wol zwischen jeden Satz ein kurzes Zwischen-Spiel mit beyden Händen, sonderlich, wenn eine Orgel mehr als Ein Clavier hat, auf welchen beyden Clavieren das forte und piano, vermittlest des Anziehens der Register, kan gemacht werden. Wir wollen zum Schluß dieses Capitels eine Melodie, die dergleichen Zwischen-Spiele hat, hersetzen. Das Zwischen-Spiel ist immer gleich lang, nemlich es hat vier Tacte.

Wie man sich bey dem Vorspiel der Melodie auch wol kurzer Zwischen-Spiele bedienet.

Allein Gott in der Höh sey Ehr, &c.

Exempel bar. von.

The musical score consists of four measures, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first measure starts with a treble clef and a bass clef. The second measure has a trill (tr) above the treble staff and a dynamic marking of piano (p.) below the bass staff. The third measure has a trill (tr) above the treble staff and a dynamic marking of forte (f.) below the bass staff. The fourth measure has a trill (tr) above the treble staff and a dynamic marking of piano (p.) below the bass staff. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

566 Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (S. 30.)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with several slurs and a dynamic marking of *f.* (forte) in the final measure. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with various note values and rests.

The second system of musical notation continues the exercise. The upper staff maintains the melodic line with slurs, while the lower staff provides a steady accompaniment. The notation includes various rhythmic patterns and rests across both staves.

The third system of musical notation shows further development of the exercise. The upper staff includes a dynamic marking of *p.* (piano) in the fourth measure. The lower staff continues with its accompaniment, featuring some slurs and rests.

The fourth system of musical notation includes a trill marking (*tr*) above a note in the upper staff. The lower staff continues with its accompaniment. A dynamic marking of *f.* (forte) is present in the lower staff.

The fifth and final system of musical notation on the page shows the concluding part of the exercise. Both the upper and lower staves continue with their respective melodic and accompaniment lines, ending with final notes and rests.

Cap. IX. Wie ein schlechter Bass zu variiren. (§. 30.) 567

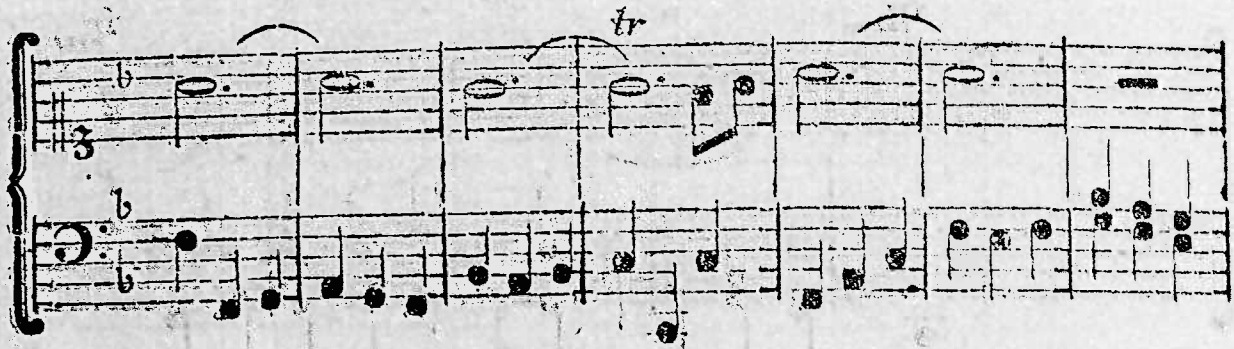
The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a forte (*fr*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a piano (*p.*) dynamic marking. The system concludes with a forte (*fr*) dynamic marking in the upper staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a forte (*fr*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a forte (*f.*) dynamic marking. The system concludes with a forte (*fr*) dynamic marking in the upper staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a forte (*fr*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The system concludes with a forte (*fr*) dynamic marking in the upper staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p.*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The system concludes with a piano (*p.*) dynamic marking in the upper staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a forte (*fr*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a forte (*f.*) dynamic marking. The system concludes with a forte (*fr*) dynamic marking in the upper staff.



Beschluß die-
 es Capitels. Der Raum leidet nicht, weitläufige Anmerkungen und Erläuterungen über
 dieses Lied zu geben; es ist auch mein Zweck eigentlich nicht, hier zu zeigen,
 wie ein Organist auf verschiedene Arten seine Melodie kan vorspielen, son-
 dern nur, wie man einen schlechten Bass variiren lernen soll, und dieses
 hoffe deutlich gelehrt zu haben. Man wird schwerlich ein musicalisches
 Buch finden, darin diese Lehre so weitläufig und deutlich ist abgehandelt
 worden. Ich wünsche, daß meine Weitläufigkeit nützlich seyn möge; als-
 denn erreiche ich den Zweck meiner Bemühungen. Wir gehen weiter zu ei-
 ner Materie, davon wiederum wenig oder nichts in andern musicalischen
 Büchern zu finden ist.



CAPVT X.

Von den Interludiis oder Zwischen-Spielen

§. 1.

Durch fleißigen Gebrauch der laufenden oder variirten Bässe erlangt die linke Hand eine Fertigkeit; hier hingegen wird eine Fertigkeit der rechten Hand erfordert. Bey den laufenden Bässen wird nur bloß der Discant ohne General-Baß gespielt; nach den Zwischen-Spielen aber wird die Melodie vollstimmig oder mit dem General-Baß tractiret. Ersteres dienet zum Vorspiel der Melodie; diese werden unter der Absingung des Liedes gebraucht. Bey dem erstern hat der Organist Freyheit, seinen Baß in Achtel oder Sechszehnteile, und die Melodie so langsam, wie er will, gehen zu lassen; hier aber setzet ihm eine ganze Gemeine eine Zeit, die er zu seinen Zwischen-Spielen gebrauchen kan.

§. 2. Sonsten bemerken wir überhaupt, daß dergleichen Interludia, wenn sie gefallen sollen, geschickt und fließend müssen vorgetragen werden, also, daß sie mit dem Anfangs-Griff, darin sie führen, genau und richtig verbunden sind; es ist hierbey also alles Stolpern und Anstossen verboten. Sie müssen so kurz und so lang seyn, als es die Sing-Art der Gemeine erfordert: denn in etlichen Gemeinen wird nach Endigung eines Sazes der andere Satz geschwinder wieder intoniret oder angefangen zu singen als in andern Gemeinen, darnach sich denn der Organist mit seinen Zwischen-Spielen zu richten hat, damit er nicht noch mit der rechten Hand herum colorire, wenn die Gemeine schon angefangen hat ihren Satz zu singen, dadurch denn nur Unordnung und eine Disharmonie entstehet. Ist eine Gemeine gewohnt ein wenig lange zwischen einem jeden Saze zu pausiren, so hat der Organist Freyheit sein Zwischen-Spiel etwas lang zu machen. Die Gewohnheit einer Gemeine, langsam oder geschwinde wieder anzufangen, entstehet wol größtentheils vom Vorsänger und Organisten; sind beyde gewohnt den Schluß-Ton eines Sazes lange auszuhalten, so gewöhnt sich eine Gemeine auch daran; fangen aber beyde geschwinde wieder an, so wird die Gemeine auch nach und nach geschwinde im Singen. Ein verständiger Organist und Vorsänger werden die Mittelstrasse am besten treffen können, so, daß dadurch die Andacht bey Absingung der Lieder nicht gestöret, sondern gefördert wird.

§. 3. Weiter machet man bey den Zwischen-Spielen auch einen Unterschied zwischen Buß-Creuz- u. d. g. Lieder, und zwischen Lob-Dank- und Fest-Liedern; sie müssen nach dem Affect des Liedes eingerichtet werden: denn gewiß, ein Organist verrath sein irdischgeimtes, weltliches und Wiedeb. vom Santastiren zc.

Ccc

gleich-

Bescheidenheit ist dabey nöthig zu observiren.

gleichgültiges Gemüth, wenn er z. E. bey Absingung des Liedes: Ach Gott und Herr, wie groß und schwer ic. in seinen Zwischen-Spielen lauter eitele Freude und Frolocken ausdrücket, und selbige mit einem geschwinden, flatterhaften Herauf- und Herunterlaufen oder Springen auszieret, entweder zu seiner Lust, oder seine fertige Hand in Passagen hören oder sehen zu lassen; dieses ist aber ein grober Mißbrauch der Zwischen-Spiele, und den Buß-Gedanken dieses Liedes ganz entgegen. Hingegen klinget es wiederum auch sehr unanständig, wenn der Organist in den Zwischen-Spielen träge und langsam bey Lob- und Dank-Liedern ist, ja bey den triumphirenden Oster-Liedern so ungerührt und lahm in seiner Spiel-Art ist, daß die Gemeine dem Organisten an seinem Spielen nicht abmerken kan, ob er münter oder niedergeschlagen ist. Es ist zwar gewiß, daß die jedesmalige Gemüthsbeschaffenheit eines Organisten vielen Theil an seinem Spielen und Fantasiren nimmt, und daß derselbe nicht immer gleich aufgeräumt ist; dem ohngeachtet muß er sich doch zu ermuntern und aufzuraffen suchen, wenn er ein Lob- und Dank-Lied tractiren soll, damit er, so viel an ihm ist, jederzeit als ein Diener der Gemeine und Beförderer der Ehre und des Lobes Gottes möge erfunden werden.

Der Schluß:
Ton eines
Sazes bleibet
im Bass be-
liegen.

§. 4. Ferner muß man, ohnerachtet der Zwischen-Spiele, den Schluß-Ton eines Sazes erst ordentlich im Bass hören lassen, ehe man gleich Praeparatoria zum folgenden Satz machet, d. i. ehe man sein Zwischen-Spiel anfängt; denn dieses würde wieder Unordnung erwecken. Es wird die Zeit zu den Zwischen-Spielen der Gemeine gleichsam unvermerkt gestohlen, daher sie auch gemeiniglich kurz und geschwind sind. Hat man sich dadurch ein klein wenig aufgehalten, so daß die Gemeine schon wieder anstimmt, ehe man völlig fertig ist, so bricht man ab, und siehet zu, daß man bald mit der Gemeine wieder accordire; ist man aber damit schon fertig, und die Gemeine fängt noch nicht an, so verlängert man es noch ein wenig durch den Triller, oder durch einen langen Vorschlag zu der Note, damit der Satz anfängt. Sonsten läset man unter währendem Zwischen-Spiel den Schluß-Ton des vorigen Sazes so lange im Bass liegen und fortönen, bis dasselbe aus ist, und der neue Griff eintritt. Wer bey seiner Orgel ein Pedal hat, der läset den Ton im Pedal liegen; wo dieses aber nicht ist, da bleibt der Ton in der linken Hand im Bass liegen. Weil nun viele kleine Orgeln auf dem Lande kein Pedal haben, andere aber dergleichen haben, so machet dieses einen Unterscheid bey dem Gebrauch der Zwischen-Spiele. Ist ein Pedal da, so können beyde Hände Theil am Zwischen-Spiel nehmen; wo aber nicht, so muß es die rechte Hand allein verrichten.

§. 5. Was nun die Arten derselben betrifft, so wollen wir sie in drey ^{Man hat} Classen eintheilen: 1) Zwischen-Spiele, allein mit der rechten Hand, ^{dreyerley Ar-} dergleichen bey Orgeln ohne Pedal vorkommen, 2) mit beyden Händen ^{ten Zwischen-} abwechselnd, und 3) mit beyden Händen zugleich. Die beyden letzten Ar- ^{Spiele.} ten haben statt, wenn ein Pedal vorhanden ist. Wenn ein Zwischen- ^{Spiel-6. 7 bis 8} Spiel 6. 7 bis 8 Viertel in sich hält, so ist es schon lang, und muß ge- ^{von der Län-} schwinde gespielt werden; hat es 1 oder 2 Viertel, so ist es kurz, und ^{ge der selben.} kan nach Beschaffenheit der Zeit etwas langsam gespielt werden; hingegen 3. 4 bis 5 Viertel ist wol nicht zu lang und nicht zu kurz. Jedoch macht die Schreib-Art hier wenig aus; der Unterscheid bestehet vornemlich im geschwinden oder langsamen Vortrag. Wir werden zu allen diesen Arten eine hinlängliche Anleitung zu geben suchen, und es einem Liebhaber so leicht machen, als es nur möglich ist.

§. 6. Was die Regeln, die man von den Zwischen-Spielen möchte ^{Regel, wor-} geben können, überhaupt betrifft, so merke man folgendes: Man siehet ^{auf bey den} auf den Inhalt des gehabten und des folgenden Griffs; Man ^{Zwischen-} betrachtet die Ton-Art der Schluß-Note des Satzes und die ^{Spielen zu} Ton-Art der ersten Note des Satzes, dazu das Zwischen-Spiel ^{sehen.} gemacht wird. Man muß also auch hier alle Dur- und Moll-Töne, so viel derselben bey Liedern vorkommen, ganz fertig kennen; das verschiedene Herauf- und Heruntergehen der Moll-Töne beschaffen, und einer jeden Ton-Art sonderlich ihre gebührende grosse und kleine Terzie und Sexte geben. Sehr oft fängt der Satz in derselben Ton-Art wieder an, darin der vorige aufgehört; zuweilen aber wird gleich eine andere verwandte Ton-Art erwählet, da man denn in den Zwischen-Spielen auf das Semitonium unterwärts oder kleinen Quarte der neuen Ton-Art zu achten hat.

§. 7. Wir beschäftigen uns zuerst mit den Zwischen-Spielen, wobey ^{Von Zwi-} die Ton-Art der beyden Sätze dieselbe bleibt, und nur der Haupt-Accord ^{schen-Spielen} geändert wird. Ist also die Frage: Wie soll ich ein Zwischen-Spiel ma- ^{bey ungleich-} chen oder erfinden, wenn der eine Satz mit dem Haupt-Accord, da ^{derer Tonz-} die Octave oben gelegen, geschlossen, und der folgende Satz mit der ^{Art der Sätze} Terzie oder Quarte oben anfängt? Folgende kurze Sätze, die eigentlich nur der Schluß eines Zwischen-Spieles sind, sollen uns den Weg zu einem deutlichen Unterricht bahnen.

Kurze Sätze
eines Zwi-
schen-Spiels.

The musical score consists of three staves. The first six measures are numbered 1 through 6. Each measure contains rhythmic notation for three staves. The first two staves of measures 7 and 8 are marked with 'tr' (trill) and contain trill notation. The third staff of measures 7 and 8 continues the rhythmic patterns from the previous measures.

Auf diese verschiedene Arten kan man ein Zwischen-Spiel nicht nur schlies-
sen, sondern auch anfangen. N. 7. und 8. zeigt, wie vor dem Eintritt des
Griffes ein Triller kommen kan. Es verdienen aber diese kurze Sätze
den Namen der Zwischen-Spiele nicht, sondern es sind vielmehr gewöhn-
liche Manieren in langsamen Noten, als Schleifer, Doppel-Schläge und
Schneller. Wir wollen jetzt zeigen, wie man nach Anleitung dieser kurzen
Sätze allerhand Zwischen-Spiele von beliebiger Länge machen kan.

Wie diese
Sätze zu ver-
längern

§. 8. Soll das Zwischen-Spiel zwen Viertel ausmachen, so darf
man nur einen Triller nach N. 7. oder 8. anhängen, da sich denn zu N. 1.
4. und

4. und 5. am besten schicket N. 8. so wie zu N. 2. 3. und 6. der Triller nach N. 7. am besten ist, wie unten N. 1. zu sehen. Ein Anfänger kan auch einen jeden Satz doppelt machen, ohne und mit angehängten Triller; indessen ist es hier besser einen Triller dabey anzubringen: die Zwischen-Spiele sind sonst zu kurz. Ein Ueübter begnüge sich anfänglich mit Zwischen-Spielen von drey bis vier Viertel, und lerne diese erst recht herausbringen, ehe er sich an weitläufige und schwere machet. Wir wollen das gesagte in Noten aussetzen.

No. 1.)

1. *tr* 2. *tr* 3. *tr*

a *tr* *tr* *tr*

b *tr* *tr* *tr*

c *tr* *tr* *tr*

durch Anhängung eines Trillers, und

4. *tr* 5. *tr* 6. *tr*

tr *tr* *tr*

tr *tr* *tr*

CCC 3

No. 2.)

wenn ich ei-
nen Satz
zweymal
mache.

No. 2.)

Hiernach kan man N. 3. 4. 6. des 7ten Sphi leicht selber machen. Die Sätze sind zu den drey Haupt-Accorden von g in g dur, sie lassen sich aber auch in g moll brauchen.

Wie man je
zwey und
zwey von den
kurzen Sätzen
kan zusam-
menfügen.

§. 9. Nun wollen wir sehen, wie unsere kurze Sätze noch auf verschiedene Art können gebraucht und zusammengesetzt werden, also, daß das Zwischen-Spiel zwey Viertel in sich hält. Wer hier nun wieder den Triller daran hänget, so, wie §. 8. ein-vor allemal ist gezeiget worden, der bekommt eines von zwey Viertel. Ein Anfänger, der noch nöthig hat seine rechte Hand zu exerciren, spiele diese und alle folgende Zwischen-Spiele fleißig, damit er sie recht rund und fließend mit einer geschickten Fingersehung lerne herausbringen. Man füge also zusammen a b oder

c b,

c b, wenn im Griff die Terzie oben liegen soll; soll die 5 oben liegen, so nehme man *b a* oder *c a*; soll die Octave oben seyn, so geschieht solches, wenn man *a c* oder *b c* zusammennimmt. Wir wollen sie hieher setzen.

1) Terzie oben *a. b.*

I.

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

Detailed description: This section shows six numbered examples of chord voicings for a triad with the top note being the third (Terzie) above the root. The root is 'a' and the third is 'b'. The examples are arranged in two rows of three. Each example shows a specific fingering on a guitar fretboard, with the top note (b) being the highest note in the chord. The first row shows examples 1, 2, and 3, and the second row shows examples 4, 5, and 6. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature.

Terzie oben *c. b.*

I.

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

Detailed description: This section shows six numbered examples of chord voicings for a triad with the top note being the third (Terzie) above the root. The root is 'c' and the third is 'b'. The examples are arranged in two rows of three. Each example shows a specific fingering on a guitar fretboard, with the top note (b) being the highest note in the chord. The first row shows examples 1, 2, and 3, and the second row shows examples 4, 5, and 6. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature.

2) Quinte oben *b. a.*

I.

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

Detailed description: This section shows six numbered examples of chord voicings for a triad with the top note being the fifth (Quinte) above the root. The root is 'b' and the fifth is 'a'. The examples are arranged in two rows of three. Each example shows a specific fingering on a guitar fretboard, with the top note (a) being the highest note in the chord. The first row shows examples 1, 2, and 3, and the second row shows examples 4, 5, and 6. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature.

Quinte oben *c. a.*

I.

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

Detailed description: This section shows six numbered examples of chord voicings for a triad with the top note being the fifth (Quinte) above the root. The root is 'c' and the fifth is 'a'. The examples are arranged in two rows of three. Each example shows a specific fingering on a guitar fretboard, with the top note (a) being the highest note in the chord. The first row shows examples 1, 2, and 3, and the second row shows examples 4, 5, and 6. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature.

3) Octave

3) Octave oben, a. c.

Two staves of musical notation in 3/4 time, G major. The first staff contains measures 1, 2, and 3. The second staff contains measures 4, 5, and 6. Each measure is marked with a number and a small 'x' at the beginning.

Octave oben b. c.

Two staves of musical notation in 3/4 time, G major. The first staff contains measures 1, 2, and 3. The second staff contains measures 4, 5, and 6. Each measure is marked with a number and a small 'x' at the beginning.

§. 10. Verbinden wir nun unsere Sätze §. 7. alle drey mit einander und verwechseln solche also, daß wir zusammensetzen a, b, c. a, c, b. b, c, a. c, a, b. c, b, a. b, a, c. so kommen folgende Zwischen-Spiele heraus:

1) a. b. c.

Wie man alle
drey kurze
Sätze kan zu-
sammensü-
gen.

Two staves of musical notation in 3/4 time, G major. The first staff contains measures 1, 2, and 3. The second staff contains measures 4, 5, and 6. Each measure is marked with a number and a small 'x' at the beginning.

2) a. c. b.

Two staves of musical notation in 3/4 time, G major. The first staff contains measures 1, 2, and 3. The second staff contains measures 4, 5, and 6. Each measure is marked with a number and a small 'x' at the beginning.

3) *b. c. a.*
1)

2)

3)

4)

4) *c. b. a.*
1)

2)

3)

4)

5) *c. a. b.*
1)

2)

3)

4)

5) *b. a. c.*
1)

2)

3)

4)

Wer sein Interludium länger haben will, der kan einen Triller anhängen; oder er kan leicht noch einen oder zwey Sätze, aus welcher Reihe und Nummer er will, hinzufügen, so, daß ich nicht nöthig finde, solches in Exempeln zu zeigen.

Wie aus den
6 kurzen Sätze
gen 30 kleine
Zwischen-
Spiele wer-
den können.

§. 11. Jetzt wollen wir unsere Sätze §. 7. auf eine andere Art verbinden:

N. 1. 2. 2. 1. 1. 3. 3. 1.

1. 4. 4. 1. 1. 5. 5. 1.

1. 6. 6. 1. 2. 3. 3. 2.

The musical score is organized into three systems, each containing three staves labeled 'a', 'b', and 'c'. The first system shows combinations: 1. 2., 2. 1., 1. 3., and 3. 1. The second system shows: 1. 4., 4. 1., 1. 5., and 5. 1. The third system shows: 1. 6., 6. 1., 2. 3., and 3. 2. Each combination is represented by a sequence of musical phrases on the staves.

2. 4. 4. 2. 2. 5. 5. 2.

a
b
c

2. 6. 6. 2. 3 4. 4. 3.

a
b
c

3. 5. 5. 3. 3. 6. 6. 3.

a
b
c

The image shows two systems of musical notation for three staves labeled 'a', 'b', and 'c'. The first system consists of four measures. Above the first measure is the fingering '4. 5.', above the second '5. 4.', above the third '4. 6.', and above the fourth '6. 4.'. The second system consists of two measures. Above the first measure is the fingering '5. 6.' and above the second '6. 5.'. Each measure contains a sequence of notes on a five-line staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The notes are connected by stems, and there are some slurs and accents. The staves are grouped by a brace on the left.

Erläuterung. Hier haben wir nun drey mal 30 Sätze aus drey mal 6 Sätzen gemacht. Wir haben nemlich (siehe Cap. IX. §. 27.) an N. 1. alle fünf Nummern angehängt, und auch alle fünf Nummern der N. 1. vorgehen lassen; und so haben wir es auch weiter mit einer jeden Nummer insonderheit gemacht; wie die darüber stehende Zahlen denn anzeigen, welche Sätze verbunden worden. Wer nun hieraus wieder längere Zwischen-Spiele machen will, der füge je zwey und zwey zusammen, so wie §. 9. ist gewiesen worden; wer sie noch länger haben will, der kan sie alle drey zusammen verbinden, so wie §. 10. ist angezeigt worden. Ein Anfänger wird sehr wohl thun, wenn er alles weitläufig in Noten ausseset: er lernet dadurch allerley natürliche und ungekünstelte Wendungen und Sätze kennen; ja, er wird

Wie diese
Zwischen-
Spiels auf
allerley Weise
zu verlängern.

da-

dadurch geschieht werden, in kurzem ein Zwischen-Spiel von drey bis vier Viertel *ex tempore* zu seiner Melodie machen zu können. Statt der Sechszehnthheil-Pause, womit ein jeder Satz anfängt, kan man auch das erste Sechszehnthheil zum Achtel machen zu Anfang des Interludii. Ueberhaupt aber hat es mit diesen allen nicht die Bewandniß, daß ich einen Anfänger, der schon ein wenig geübt ist, an diese oder jene Noten-Folge striete binden wolte, also, daß es ihm beym Gebrauch, sonderlich bey Zusammenfügung und Vermischung der Sätze, nicht frey stünde, eine oder die andere Note zu ändern; bey N. 1. 5. ist es mir selbst wiederfahren, wo ich der Wiederholung einer Note aus dem Wege gewichen bin.

§. 12. Nun ist es Zeit, daß ich einem Liebhaber mit gutem Exempel vorgehe; ich will deswegen sechs Lieder mit Zwischen-Spielen aus §. 10. hersehen, selbige mit Ziffern bemerken nach §. 10; da man denn zurückschauen kan, wie ich mich bey der Transposition derselben verhalten habe: sie nehmen sich gleich besser aus, wenn sie mit der Melodie eines Liedes verbunden sind, als einzeln.

Sechs Lieder mit verglichenen Zwischen-Spielen.

N. 1. Es ist gewislich an der Zeit, &c.

6) 2.

1) 1.

2) 4.

2) 3.

1) 4.

tr

N. 2. Liebster Jesu, wir sind hier, 2c.

2) 3.

1) 4.

4) 6.

6) 4.

N. 3. Auf meinen lieben Gott etc.

6) 4. 4) 4.

3) 4.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), and 3/4 time signature. The system contains two staves. The right staff has a trill marked "3) 1." above it. The left staff has a fermata and an asterisk above it.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, and 3/4 time signature. The system contains two staves. The right staff has a trill marked "5) 3." above it. The left staff has a fermata and the number "6" above it.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, and 3/4 time signature. The system contains two staves. The right staff has a trill marked "4) 5." above it. The left staff has a fermata and the number "6" above it.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, and 3/4 time signature. The system contains two staves. The right staff has a fermata. The left staff has a fermata and the number "4" above it.

N. 4. O Gott, du frommer Gott, &c.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, and 3/4 time signature. The system contains two staves. The right staff has a trill marked "3) 1." above it. The left staff has a fermata and the number "6" above it.

4) 4. 5) 5.

6 6 6

4) 3.

6 6 6 *

4) 5.

* * 6

4) 3.

6 43

6 5

* 4 *

N. 6. Ach Gott! vom Himmel sieh darein, 2c.

3) 4.

6) 1.

4) 6.

6) 4.

1) 1.

Anmerkung.

Im Zwischen-Spiel vor dem andern und fünften Satz dieses letzten Liedes bin ich ein wenig von §. 10. abgewichen, sonst ist auch zuweilen ein halber Ton genommen, wo §. 10. einen ganzen angab. Im fünften Zwischen-Spiel bin ich bey dem andern Viertel desselben im letzten Liede eine Octave tiefer gegangen, sonst trifft alles mit §. 10. überein. Beym ersten Liede habe die Triller angehängt, die man nach Belieben leicht selber zu dem andern wird machen können. Die Final-Note eines jeden Satzes im Bass habe vor dem Zwischen-Spiel in Achtel gesetzt, welche auch in Sechszehnthelle stehen können und darin leicht zu verwandeln sind. Num. 4. und 6. hat am Ende des ersten Theils ein doppeltes Zwischen-Spiel, und zwar deswegen, weil bey der Repetition des ersten Theils N. 4. C und nicht A, und bey N. 6. G und nicht D, im Bass unter währendem Zwischen-Spiel liegen bleiben muß, wie die Schreib-Art solches auch anzeigt. Ich hoffe ein Liebhaber wird nun schon Gebrauch von Zwischen-Spielen machen können; man gewöhne sich aber erst recht an die, so §. 10. stehen, hernach kan man schon nach eigenem Gefallen variiren. Man nehme Lieder aus *f dur*, *e moll*, *d dur* und *g moll*, um sich in der Transposition zu üben. Man falle nicht zu geschwinde aufs Ertenporisiren, sondern setze alles erst in Noten, gebe fleißig auf den Tact acht, damit die innerliche Quantität der Noten nicht gestöret werde, und spare keinen Fleiß, in der gewissen Hoffnung, daß man vielen Vortheil davon haben, und auch hiedurch wird geschickt werden, etwas aus freyem Kopfe zu spielen.

Erinnerung.

Zwanzig kleine Zwischen-Spiele.

§. 13. Aus den kurzen Sätzen §. 7. sind bis hiezu alle unsere Interludia erwachsen; jetzo wollen wir diesen Sätzen und andern neuen noch ein Viertel oder vier Sechszehnthelle zusetzen, und ihre Zahl bis auf zwanzig vermehren, damit wir Gelegenheit haben einem Liebhaber allerley Sprünge zu zeigen, unter welchen denn bey ihrer Zusammenverbindung viele Interludia erscheinen werden, die in lauter Sprüngen stehen, und woran man seine Fingersetzung und Fertigkeit üben kan. Es mögen folgende seyn:

The image shows a musical score for 20 small interludes, arranged in three staves labeled 'a', 'b', and 'c'. The score is divided into four numbered sections (1, 2, 3, 4). Each section contains five interludes. The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. The interludes are designed to be played in sequence, with some sections containing multiple variations of the same melodic fragment.

5) 6) 7) 8)

This block contains the first system of musical notation, labeled with measures 5, 6, 7, and 8. It consists of three staves, labeled 'a', 'b', and 'c' from top to bottom. Each staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with a 'c' and a slash, possibly indicating a specific performance instruction. The music is organized into four measures, with measure numbers 5, 6, 7, and 8 placed above the first staff.

9) 10) 11) 12)

This block contains the second system of musical notation, labeled with measures 9, 10, 11, and 12. It consists of three staves, labeled 'a', 'b', and 'c' from top to bottom. Each staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with a 'c' and a slash. The music is organized into four measures, with measure numbers 9, 10, 11, and 12 placed above the first staff.

13) 14) 15) 16)

This block contains the third system of musical notation, labeled with measures 13, 14, 15, and 16. It consists of three staves, labeled 'a', 'b', and 'c' from top to bottom. Each staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with a 'c' and a slash. The music is organized into four measures, with measure numbers 13, 14, 15, and 16 placed above the first staff.

Wie daraus
über tausend
Sätze können
gemacht wer-
den.

Erinnerung.

§. 14. Wie oft und viel nun diese zwanzig Sätze können variirt werden, ist schwerlich auszurechnen. Ein Liebhaber findet hier ein weites Feld vor sich, und Gelegenheit, die Feder zu ergreifen, um zu sehen, wie viel und mancherley Sätze er durch Vereinigung, Berwechselung, Abkürzung, Verdoppelung u. s. w. dieser 20 Sätze herausbringen kan. Er verlängere vorhero seinen Satz nicht, sondern füge zur ersten Figur des einen Satzes die andere Figur eines andern Satzes. Will er auf diese Weise alle mögliche Veränderungen herausbringen, so mache er es mit diesen zwanzig Sätzen, wie wir es §. 11. mit den sechs Sätzen des siebenten Sphi gemacht haben, so bekommt er drey mal drehundert vierzig Sätze, sind über tausend Sätze. Die vermischten Sätze sind zwar nicht alle gleich gut, sondern es entstehen hin und wieder grosse und weite Sprünge und Fälle, die den Zusammenhang stören. Indessen bemühe sich ein Anfänger dem ohngeachtet damit, und sehe zu, wie er durch etwanige Aenderung einer oder der andern Note einen geschickten Gang herausbringe. Welche Zusammensetzung ihm nicht anstehet, die mag er verwerfen; genug, ich zeige ihm hier eine Quelle, allerley Sätze zu finden und zu erfinden. Was sich alsdenn etwa nicht gut zum Zwischen-Spiel vor alle drey Haupt-Viccorde schicken wird, das wird doch wol vor einen derselben passen; ein Liebhaber beurtheile alle. Man siehet hier auch, wie ein Satz fortzusetzen, so daß derselbe Bass dazu liegen bleiben kan. Um nun einem Liebhaber Lust zu dieser Arbeit zu erwecken, so wollen wir ein paar Duzend Variationen aus diesen zwanzig Sätzen mittheilen, und hin und wieder welche herausnehmen: denn alle hieher zu setzen würde viel zu weitläufig seyn.

Einige Sätze
zur Probe.

1) I. 4. 2) I. 7. 3) I. 12. 4) I. 15.

Three staves of music labeled a, b, and c. Each staff contains four measures of music. The first measure of each staff is marked with a '3' and a sharp sign, indicating a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with stems pointing upwards.

5) I. 20. 6) 2. 4. 7) 4. 2. 8) 2. 13.

Three staves of music labeled a, b, and c. Each staff contains four measures of music. The first measure of each staff is marked with a '3' and a sharp sign, indicating a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with stems pointing upwards.

9) 18 2. 10) 4. 7. 11) 7. 4. 12) 4. 13.

Three staves of music labeled a, b, and c. Each staff contains four measures of music. The first measure of each staff is marked with a '3' and a sharp sign, indicating a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with stems pointing upwards.

13) 20. 4. 14) 16. 5. 15) 6. 11. 16) 16. 6.

This system contains measures 13 through 16. It is organized into three systems labeled 'a', 'b', and 'c'. Each system has three staves. Measure 13 is marked with a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'a', 'b', and 'c'.

17) 7. 8. 18) 7. 12. 19) 7. 19. 20) 16. 12.

This system contains measures 17 through 20. It is organized into three systems labeled 'a', 'b', and 'c'. Each system has three staves. The notation continues with complex rhythmic patterns and accidentals.

21) 18. 13. 22) 20. 13. 23) 16. 17. 24) 18. 20.

This system contains measures 21 through 24. It is organized into three systems labeled 'a', 'b', and 'c'. Each system has three staves. The notation concludes with various rhythmic values and accidentals.

§. 15. Es kan auch noch eine jede Nummer also variirt werden, daß noch auf eine
 ich die andere Noten-Figur zuerst nehme, und die erste folgen lasse; alsdenn andere Art
 fällt die Pause weg, und muß die erste Figur hin und wieder geändert die 20 Sätze
 zu verbinden.
 werden; als bey N. 3. setze statt $\bar{d} \bar{c} \bar{f} \bar{g}$, $\bar{h} \bar{c} \bar{e}$. Bey N. 9. und 14. ist keine
 Veränderung vorzunehmen: indessen führet die letzte Note nicht im ober-
 sten, sondern im untersten Ton im Tenor des Haupt-Accords, als welches
 erlaubt ist, und sehr oft geschieht. Es kan also das Interludium in der
 Discant-Alt- oder Tenor- Stimme führen, ja zuweilen führet es auch
 zum Baß. Will man auf diese Weise drey Viertel im Zwischen-Spiel Wie der 9te
 haben, so nimmit man erst die andere Figur einer Nummer, und fängt Satz zu ver-
 hernach die Nummer nach seinen beyden Figuren wieder an; will man ändern und
 vier Viertel haben, so verbindet man sie nach §. 9. ja man kan sie auch zu verlängern.
 alle drey nach §. 10. verbinden. Wir wollen solches alles an N. 9. zeigen.

Wiedeb. vom Santafiren 2c.

fff

4)

4) r. a. b. c.

2. a. c. b.

The first line of musical notation for sequence 4 shows a series of chords on a treble clef staff in 3/4 time. The notes are arranged in a way that suggests a sequence of intervals or chord positions. An 'x' is marked above the first few notes.

The second line of musical notation for sequence 4 continues the sequence with the word "oder" and "etc." indicating alternative or concluding variations.

3. b. c. a.

4. c. b. a.

This line contains two musical examples. The left one is for sequence 3 (b. c. a.) and the right one is for sequence 4 (c. b. a.).

5. c. a. b.

The musical notation for sequence 5 (c. a. b.), showing a sequence of chords with an 'x' above the first note.

6. b. a. c.

The musical notation for sequence 6 (b. a. c.), including an alternative ending marked "oder".

A final line of musical notation showing a sequence of chords, possibly a continuation or a related exercise.

5)

The musical notation for sequence 5 with a specific annotation above it, possibly indicating a correction or a specific fingering.

Anmerkung.

Weil es hier Sprünge giebt, so kan man solche leicht vermeiden, wenn man einige Noten eine Octave höher nimmt; ich habe solches allhier mit Noten-Puncte angezeigt. Man kan auch den ersten Satz zu Vermeidung der grossen Sprünge eine Octave tiefer nehmen, wie bey N. 2. a. c. b. ist gewiesen worden; ja es kan auch ein Satz eine Octave höher genommen wer-

werden, da man denn durch einen Lauf wieder heruntergehet, wie das von N. 6. b. a. c. ein Exempel stehet. Bey Interludiis von zwey Viertel kan man auch einen Lauf voranschicken, wie wir zuletzt bey N. 5. sehen können. Wer nun Lust zum Werke hat, der mache sich über alle zwanzig Sätze her, und gehe damit um, wie wir mit N. 9. gethan haben, so wird er grossen Nutzen davon haben. Er spiele, was er geschrieben hat, und corrigire die grossen Sprünge. Es würde hier viel zu weitläufig seyn, alles anzudeuten; ich überlasse es eines jeden Geschicklichkeit.

§. 16. Eine jede Nummer giebt noch mehr Gelegenheit zur Variation; es können nemlich aus den drey ersten Sechszehnteilen einer jeden Nummer Triolen oder Drittel gemacht werden, da man denn die andere Figur auch leicht variiren kan, daß auch Drittel daraus werden. Wir wollen solches nur in der Ordnung a b c und c b a zeigen, wie folget:

Wie man daraus Zwischen-Spiele machen kan, die aus lauter Triolen bestehen.

1. a. b. c. c. b. a.

2.

3.

4.

5.

6.



Ich habe hier der Deutlichkeit halber den Tact-Strich nur hinter einen Anmerkung. jeden Satz gesetzt; sonst kan man ihn setzen gleich nach der ersten oder dritten Figur, so, wie es die Tact-Art des Liedes, dazu man setzen will, erfordert. Wer nun diese Variationes wieder verändern will, der kan dieses Trifolen solches wieder auf allerley Weise thun. Z. E. will er aus drey Noten vier geben wieder machen, so kan er nur die erste oder dritte Note zweymal anschlagen; Selegenheit oder er kan die erste nach der dritten wieder hören lassen. Es ist auch eine zur Variation, gute Variation, wenn man die andere Note zweymal macht: da man denn die andere Figur nach ihren vier Sechszehntheilen nach §. 13. lassen kan; oder man läßt die Drittel, so wie sie hier stehen; oder man macht acht Sechszehntheile, und variirt sie gleich der ersten Figur. Ob nun dieses gleich leicht zu machen, so wollen wir doch von jedem zwey Exempel geben.



Alle diese Interludia oder Sätze, vornemlich die Triolen, müssen recht rund und an einander hangend, auch etwas geschwinde vorggetragen werden, wenn sie gefallen sollen, und erfordern eine fertige Hand. Wir haben hier nur die Octave und Quinte oben genommen, man mache sie auch von der Terzie oben, da man denn nur die andere Noten-Figur von §. 13. in Drittel verwandeln darf. Weil meine Haupt-Absicht bey diesem dritten Theil des sich selbst informirenden Clavierspielers vornemlich dahin gehet, einem eine Anleitung zum Fantasiren zu geben, so habe dahin gesehen, daß ein Liebhaber immer Gelegenheit hätte, Noten zu schreiben, um allerhand Gänge und Sätze kennen zu lernen. Für dem Notenschreiben nun muß einem, der was profitiren will, nicht grauen. Ich nenne es nur Notenschreiben, weil ich alles so deutlich vorgemacht, daß das Schreiben fast die ganze Arbeit, wenigstens an vielen Orten, ausmacht; das andere ist mehrentheils so leicht, daß mancher denken möchte: das Schreiben wäre nicht nöthig, man sähe schon, wie es in Noten aussehen würde; nein! ohne Schreiben wird hier wenig profitiret, es wird nichts imprimiret; schreibt man aber, welches nur mit einer flüchtigen geschwinden Feder geschehen kan, so fällt ein und derselbe Satz so oft vor, daß man ihn beynahе auswendig lernet; man bekömmt dadurch Gedanken, und lernet nach und nach verschiedene Sätze verbinden und variiren; kömmt die Veränderung der Mensur, das Geschwinde und Langsame nun noch hinzu, so wird man bald eine fließende Melodie oder ein kleines Präludium herausbringen lernen; am allerehesten kömmt man dadurch in den Stand allerley Zwischen-Spiele bey den Choralen nach eigener Lust zu machen.

§. 17. Nun wollen wir die andere Noten-Figur §. 13. auch in der Ordnung *a b c* folgen lassen, da wir denn bey N. 5. 9. 12. 14. 15. und 16. eine kleine Aenderung vornehmen müssen. Nehmen wir die andere Figur von unten nach oben, nemlich *c b a*, so haben N. 1. 2. 3. 4. 5. 7. 13. 14. und 20. eine Aenderung nöthig, wie aus folgenden zu sehen:

Es ist nöthig
alles in Noten
auszuschrei-
ben.

Noch eine
gedoppelte
Variation.
aus §. 13.
genommen.

1 a. b. c.

2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19.

1. c. b. a.

2. 3. 4. 5. 6.

Anmerkung. Diese Sätze zeigen auch an, wie man vermittelst eines Satzes aus der Tiefe in die Höhe, und aus der Höhe in die Tiefe durch Verwechslung des Haupt-Accordes können kan. Man exercire sie fleißig: denn deswegen habe sie ausgesetzt, weil man sie sonst nach der gegebenen Anzeige leicht selbst hätte aussetzen und schreiben können; Dem ohngeachtet aber setze man sie selber aus, sonderlich wegen der hin und wieder vorzunehmenden Veränderung, und sehe zu, wie selbige gerathen will.

Variation
aus den vori-
gen Sätzen.

§. 13. Diese Sätze geben wieder Gelegenheit zur Variation. Z. E. man nehme die erste Figur von N. 1. darauf die andere Figur von N. 2. und endlich die dritte Figur von N. 3. Ferner die erste Figur von N. 2. die andere von N. 3. die dritte von N. 4. und so ganz durch, giebt 20 Veränderungen. Weil die 20 Veränderungen §. 13. überall hier und im vorigen zum Grunde liegen, so kan man sich dieselben aus dem Buche abschreiben, um des Zurückschlagens überhoben zu seyn. Unsere vorhabende Variation, wenn sie nach §. 13. soll angezeigt werden, gehet in die Quere von *a* nach *b*, und von *b* nach *c*, jedesmal die andere Noten-Figur. Weil man alhier wieder bey einigen Nummern eine kleine Aenderung nöthig ist, so

Cap. X. Von den Interludiis. (§. 18. 19.) 601

so wollen wir sie aussehen; man mache sie erstlich selber, nachher halte man diese dagegen. N. 4. 7. 8. 12. und 13. verursachen mehrentheils ungeändert grosse Sprünge, die zu vermeiden sind.

1) 1. 2. 3. 2) 2. 3. 4. 3) 3. 4. 5.
 4) 4. 5. 6. 5) 5. 6. 7. 6) 6. 7. 8.
 7) 7. 8. 9. 8) 8. 9. 10. 9) 9. 10. 11.
 10) 10. 11. 12. 11) 11. 12. 13. 12) 12. 13. 14.
 13) 13. 14. 15. 14) 14. 15. 16. 15) 15. 16. 17.
 16) 16. 17. 18. 17) 17. 18. 19. 18) 18. 19. 20.
 19) 19. 20. 1. 20) 20. 1. 2.

§. 19. Diese theils veränderte Sätze variire man abermals also: Wie aus dem Man setze zur ersten Figur die andere Figur der folgenden Nummer, zur dritten Figur nehme man die dritte Figur des abermals folgenden Satzes, giebt wieder zwanzig Variationen; wobey hin und wieder, des Zusammenhanges und der Sprünge wegen, einige Veränderungen vorkommen werden.

Wiedeb. vom Sautasiren K.

Bggg

Man

602 Cap. X. Von den Interludiis. (§. 19.)

Man setze aber alles erstlich ohne Veränderung nach §. 18. aus, und sehe hernach zu, ob und wie das Ding zu ändern stehet, damit ein geschickter Gang und gute Melodie herauskomme. Sie werden oder können also aussehen :

The image displays 20 numbered musical variations, labeled 1) through 20), arranged in five rows of four. Each variation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The variations show different rhythmic and melodic patterns, often using slurs and accents to indicate phrasing. The first variation (1) starts with a quarter note G4, followed by eighth notes. The subsequent variations (2-20) show various rhythmic groupings and melodic contours, some with slurs and accents, illustrating different ways to play the same sequence of notes.

Noch eine Variation.

Ferner kan man die Sätze von §. 18. auch also verändern : Man nehme die erste Figur von N. 1. gehe N. 2. ganz vorbey, nehme darnach die andere Figur von N. 3. gehe N. 4. vorbey, und nehme zuletzt die dritte Figur von N. 5. Weiter nehme man die erste Figur aus N. 2. die andere aus N. 4. und die dritte aus N. 6. und so weiter durch, daß man zwanzig Veränderungen herausbringet.

§. 20. Wer nun diese und die vorigen Sätze verlängern will, der kan nach §. 15. N. 5. mit einem Laufe anfangen; und am Ende kan man wieder einen Lauf, oder die andere Figur von N. 20. §. 13. oder einen Triller nach §. 8. anhängen, oder man kan die erste, andere oder dritte Figur auch zweymal machen, welche sich in jedem Satze am besten zur Verdoppelung schicket; als da schicket sich bey N. 14. bloß die dritte Figur zur Verdoppelung. Wir wollen unsere Sätze §. 19. mit allen diesen Arten der Verlängerung versehen.

The musical score for §. 20 is organized into seven staves, each containing a sequence of figures and their extensions. The figures are numbered as follows:

- Staff 1: Figures 2 and 3.
- Staff 2: Figures 8 and 9.
- Staff 3: Figure 15.
- Staff 4: Figures 16 and 5.
- Staff 5: Figures 4 and 20.
- Staff 6: Figures 19 and 17.
- Staff 7: Figures 10 and 17.

Trills (tr) are indicated above certain notes in figures 4, 19, and 17. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, all within a 3/4 time signature.

The musical score consists of six staves of music. Each staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Some notes are marked with an 'x' and some with a forte 'f' dynamic. The staves are numbered as follows: Staff 1 (top) is labeled '7.', Staff 2 is '11.', Staff 3 is '12.', Staff 4 is '13.', Staff 5 is '18.', and Staff 6 (bottom) is '6.'. The music appears to be a sequence of variations or figures on a single theme.

Hier hat N. 11. gar 3 Figuren; es kan aber der Lauf sehr geschwinde gemacht werden, als wenn es 32 Theile wären, überhaupt muß man hiebey merken, was §. 4. ist gesaget worden. Wir haben hier auch gezeigt, wie diese Sätze leicht in einen andern Haupt-Accord können geleitet werden. Wir dürfen uns nicht länger dabey aufhalten.

Anzeige wie
aus 20 Sätzen
340 können
gemacht
werden.

§. 21. Nun nehme ein Liebhaber §. 13. wieder vor, und variire die 20 Sätze also, daß er eines Satzes zwey Figuren, und die andere Figur der folgenden Nummer hinzunimmt, nach der Art von §. 11. Er füge nemlich zu den beyden ersten Figuren von N. 1. die andere Figur von N. 2. hernach nehme er gleich die beyden ersten Figuren von N. 2. und thue die andere Figur von N. 1. hinzu. Denn nehme er wieder die beyden ersten Figuren von N. 1. und setze die andere Figur von N. 3. hinzu; alsdenn kehre ers um, nehme erst die beyden ersten Figuren von N. 3. und füge die andere Figur
von

von N. 1. hinzu. Und so hänge er erst alle Nummern an N. 1. und lasse die andere Figur von N. 1. wieder an alle andere Nummern hängen, also: 1, 2. | 2, 1. | 1, 3. | 3, 1. | 1, 4. | 4, 1. | 2c. so bekommt er bloß hiedurch 38 Variationen. Nun mache er es eben so mit N. 2. giebt 36 Variationen, und so fort, bis zu Ende, giebt in allen, wie §. 14. 340 Sätze; die dreymal, sind 1020 Sätze. Unter diesen sind nun freylich verschiedene, die nicht zusammenhängen, oder grosse Sprünge thun; indessen wird man mehrentheils gute Sätze finden. Man gebe sich die Mühe und untersuche es. Wer keine Lust hätte alles auszusehen, der probire es an folgenden: 3, 4. | 4, 3. | 3, 5. | 5, 3. | 3, 6. | 6, 3. | 3, 7. | 7, 3. | 1, 2. | 2, 1. | 1, 4. | 4, 1. | 1, 7. | 7, 1. | 1, 9. | 1, 12. | 1, 13. | 1, 15. | 15, 1. | 1, 20. | 20, 1. | 2, 4. | 4, 2. | 2, 5. | 6, 2. | 9, 2. | 2, 12. | 12, 2. | 2, 13. | 2, 15. | 15, 2. | 18, 2. | 2, 20. | 20, 2. | 3, 12. | 16, 3. | 4, 5. | 4, 6. | u. s. w. Wir wollen zur Probe nur folgende vier hersehen, und die andern dem Fleiß des Liebhabers überlassen.

1) 7. 13. 2) 9. 12. 3) 13. 12.

4) 16. 13.

Wie die Me-
lodie zu An-
fang eines
Satzes zwar
in ihrer Ton-
Art bleibet,
aber doch ei-
nen andern
Grund-Ton
hat.

§. 22. Nun ist bekannt, daß, ungeachtet die Melodie *G dur* verblei-
bet, beydes im Discant und Bass oft andere Töne zu Anfang eines Satzes
vorkommen, als wir hier bey unsern bisherigen Sätzen angenommen ha-
ben, (denn wir haben im Bass den Ton der Ton-Art, nemlich *g*, mit sei-
nen drey Haupt-Accorden immer gehabt) nemlich, oft fänget der Satz im
Discant an mit \bar{c} , wozu im Bass *fis*, oder *a*, oder *e*, oder *c* stehet; weiter
fängt der Satz oft mit \bar{a} an, und hat im Bass *c*, *d* oder *fis*, oder auch
wol *A*; oder es fängt endlich der Satz auch wol mit *fis* an, wozu im Bass
d oder *A* stehet. Wie kan ich nun, wenn der Discant des Satzes mit

\bar{o} , oder \bar{a} , oder *fis* anfänget, mich der bekannten zwanzig Sätze zum
Zwischen-Spiel allhier bedienen? Antwort: So lange das Lied in *g dur*
bleibet, bedarf es keiner Transposition unserer Sätze; der Satz der Me-
lodie mag im Discant anfangen mit welchem Tone er wolle, es gelten die
Interludia so, wie sie da stehen, nur am Ende derselben geschieht entweder
eine kleine Aenderung, oder man hängt denselben ein paar Noten an.

Welche Aen-
derung als:
denn bey un-
sern 20 Sät-
zen am Ende
vorzunehmen.

Was die Aenderung betrifft, so wird die letzte Note der andern Figur un-
serer zwanzig Sätze, (denn bey den zusammengesetzten, als §. 10. 15. 17.
18. 19. und 20. wird die letzte Figur nur geändert) entweder einen Ton höher
oder tiefer genommen, alles andere kan bleiben, ausgenommen bey N. 3.
und 16. können drey Noten und bey N. 7. und 20. können zwey Noten ver-
ändert werden; N. 17. 19 und 5 bleiben ungeändert. Fängt derohalben

ein Satz in *g dur* mit \bar{c} an, es mag nun im Bass *c*, *e*, *fis* oder *a* dazu stehen,
so gehet gemeiniglich bey unserer Art Zwischen-Spielen vor \bar{c} , \bar{h} oder \bar{d} her;
und wenn der Satz in \bar{a} anfängt, so gehet \bar{h} oder \bar{g} vorher; bey *fis* ist

\bar{e} oder \bar{g} die letzte Note des Interludii. Wir wollten die andere Figur der
zwanzig Sätze also verändert hersetzen, daß sie in \bar{c} , \bar{a} und *fis* leitet; sie
stehet N. 1. Was nun die Anhängung etlicher wenigen Noten betrifft,
so haben wir diesen Anhang N. 2. nach §. 7. ausgesetzt. Hängen
wir diese wenige Noten nun hinten an, so bleiben unsere Sätze
ohne Aenderung; siehe N. 3. wo wir diese sechs ersten Sätze zur Probe
gegeben. Ja man kan unsern Sätzen auch nur einen Triller anhängen,
wie N. 4. zeigt.

Cap. X. Von den Interludiis. (§. 22.) 607

N. I. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Änderung
der andern
Noten-Figur
der zwanzig
Sätze.

7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.

14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

Anhang an
unsere zwanzig
Sätze
führt in einen
andern Griff.

No. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Musical score for No. 2, measures 1-6. Three staves in treble clef, 3/4 time signature. Each measure contains a guitar chord with a slash and a number indicating the fretting hand position.

7. 8.

Musical score for No. 2, measures 7-8. Three staves in treble clef, 3/4 time signature. Measures 7 and 8 contain guitar chords with trills (tr) indicated above and below the notes.

N. 3. 1.

2.

3.

Musical score for N. 3, measures 1-3. Three staves in treble clef, 3/4 time signature. Each measure contains a guitar chord with a slash and a number indicating the fretting hand position.

No. 4. I.

Wir haben hier, wenn der Satz in $f\bar{is}$ anfänget, mehrentheils $c\bar{is}$ statt c gesetzt; dieses $c\bar{is}$ nun ist bekanntermassen die um einen halben Ton zierlich erhöhte Quarte des Tones, welche sich hier gut schicket. N. 3. wo wir aus N. 2. drey Noten angehänget haben, ist nur zur Probe; man ist nicht an diesen oder jenen Satz von N. 2. gebunden, sondern man kan hievon nehmen, was einem am besten dünket.

§. 23. Nun ist noch übrig zu sehen, wie mit unsern Sätzen zu verfahren, wenn in g dur der Satz im Discant mit \bar{e} oder \bar{e} anfängt, und im Bass c dazu stehet. Hier kan man nun wieder leicht fertig werden, theils wenn man Eine Note ändert, (siehe N. 1.) drey Noten hinzuthut, (siehe N. 2. 3.) oder nach der andern Figur des 13ten Sphi einen Triller auf \bar{a} oder \bar{a} anhängt. (siehe N. 4.)

610 Cap. X. Von den Interludiis. (§. 23.)

No. 1. 9. 10. 11. 12.

No. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

No. 3. 7. tr 8. tr 13. 14.

15. 16.

17. 18.

No. 4. 19. tr 1. tr

Alhier klingen *f*, als die um einen halben Ton zierlich erniedrigte Septima von *g*, viel besser als *fis*. Hat der Discant das tiefe *e*, so werden die Sätze eine Octave tiefer genommen, oder man fällt bey der andern Figur herunter, wie wir hier deutlich angezeigt haben. Nun haben wir gesehen, wie ein Zwischen-Spiel einzurichten, und wie deren fast unendlich zu erfinden, es mag im Discant stehen, welcher Ton es auch sey. Indessen bemerken wir noch eins. Man findet zu *d* im Discant nicht immer *g* im Bass, sondern auch wol *h*, *d* oder *fis*; hier kan nun zwar alles bleiben, eben, als wenn zu *g* die Quinte *d* oben läge; inzwischen wenn *d* oder *fis* im Bass

Anmerkung,
wenn zu *d*
im Discant
h, *d* oder *fis*,

Daß zu \bar{a} kommt, so läßt man im Zwischen-Spiel auch wol in der letzten Note der letzten Figur statt \bar{c} lieberlich \bar{c} hören, als wenn man in d dur aus-
 wiche. Steht ferner zu \bar{h} im Bass e oder dis , (als in e moll weichend,) so bleibt alles so, als wenn zu g die Terzie \bar{h} oben läge. Findet man endlich zu \bar{g} im Bass H , e oder e , so kan wieder alles bleiben, so, als wenn zu g die Octave oben stünde, ohne daß man nöthig hat zu transponiren. doch merke man, daß, wenn der Bass \bar{c} zum \bar{g} im Discant hat, man alsdenn in der letzten Figur des Satzes statt \bar{a} auch wohl \bar{dis} nehmen kan. Dieses nun kan in unsern zwanzig Sätzen geschehen in N. 1. 4. und 16. N. 2. kan alsdenn \bar{dis} anfangen; N. 11. kan in der ersten Figur \bar{c} \bar{dis} \bar{e} seyn, und N. 8. hat alsdenn statt \bar{h} \bar{c} \bar{a} besser \bar{h} \bar{c} \bar{dis} . N. 19. schicket sich nicht gar zu gut, wenn im Bass zu \bar{g} , e stehet, alsdenn ist die Transposition des Satzes b besser, da denn die andere Figur \bar{g} \bar{e} \bar{dis} \bar{e} heisset. Ueberhaupt hat die Sache keine sonderliche Schwierigkeit, und denke deswegen genug davon gesaget zu haben.

§. 24. Wir haben bey allen unsern bisherigen Interludiis mehr auf den Inhalt des folgenden als vorhergehenden Griffes gesehen, wie unter andern aus §. 12 erhellet. Weil sich aber Fälle finden, da auf diese Art eine Octava superflua zum Gehör käme, so kan man sein Interludium schon so einrichten, daß dergleichen Octave gegen den liegen bleibenden Bass darin nicht anzutreffen, wenn man nemlich sein Auge auf den Inhalt des Schluß-Accords gerichtet seyn läßet, und nur erst am Ende des Zwischen-Spiels in den folgenden Griff, dadurch der Satz gleich in eine andere Ton-Art weichet, einfällt. Wenn z. E. der Satz in \bar{a} schliesset, und der folgende auch wieder in \bar{a} anfänget, aber mit verändertem Basse, so, daß zum Schluß \bar{a} im Bass f , und zu Anfangs \bar{a} im Bass d mit der grossen Terzie \bar{f} stehet; wenn nun im Bass das F während des Interludii, welches den Inhalt des folgenden Griffes zu d mit der grossen Terzie \bar{f} zu Grunde gelegt hat, forttönet, und das Zwischen-Spiel \bar{f} hören läßet, so entstehet eine Octava superflua F \bar{f} , welche, sonderlich in langsamen Noten, und wenn sie repetirt wird, hart klinget, und Relatio non harmonica ist. Hier ist nun am sichersten, daß das Interludium sich auf den Inhalt des vorhergehenden oder des Schluß-Griffs beziehe, als welches eben so leicht zu bewerk-

zu \bar{h} im Disc.
 e oder dis ,
 und zu \bar{g} im
 Bass H ,
 e oder e steht.

Wann bey
 den Zwischen-
 Spielen nicht
 auf den fol-
 genden Griff
 zu sehen.

stelligen ist, als wenn die Beziehung auf den folgenden Griff wäre. Man sehe folgende Exempel, da wir erstlich den folgenden, hernach aber den vorhergehenden Griff ins Auge gehabt haben. Wer im ersten Fall auf einem Clavier das Harte hören will, der schlage bey einer jeden Noten-Figur des Interludii den Schluß-Ton des vorigen Satzes wieder an, so wird er die Disharmonie der Octavae superfluae vernehmen.

Dergleichen Fehler hat man nun zu vermeiden, wenn ein Satz gleich im Anfange in eine andere Ton-Art ausweicht.

Exempel einiger Melodien mit beygefügtten Zwischen-Spielen.

§. 25. Weil es nun wol am besten ist, daß das Interludium zum liegenden Bass noch harmonire, so wollen wir hier einige Lieder mit Zwischen-Spielen, dabey dieses observiret worden, zur Uebung hersetzen; wir wollen aber keinen Bass hinzusetzen, um den Raum zu ersparen. Ein Anfänger

Cap. X. Von den Interludiis. (§.25.) 613

fänger übe sich ex tempore den Baß dazu zu machen, welches ihm um so viel leichter fallen wird, weil der Schluß- und Anfangs-Griff ausgeset, und die dazu gehörige Baß-Note durch einen Buchstaben angedeutet worden; getrauet er sich dieses aber noch nicht, so nehme er den Baß so wie er im grossen Hallischen Gesangbuch stehet, weil man solches dabey nachgesehen, und alles darnach eingerichtet hat.

N. 1. Jesu, deine heilige Wunden, &c. oder: Freu dich sehr, o meine Seele! &c.

N. 2. Nun ruhen alle Wälder, &c.

First piece of music, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'tr' and 'f'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

N. 3. Was Gott thut, das ist wohl gethan, &c.

Second piece of music, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'tr' and 'f'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

N. 4. Allein Gott in der Höh sey Ehr, &c.

Musical score for N. 4, 'Allein Gott in der Höh sey Ehr, &c.' The score consists of five staves of music in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of triplets and slurs. The second staff contains a measure with a 'g' below it. The third staff has a measure with a 'g' below it. The fourth staff has measures with 'd' and 'e' below them. The fifth staff has a measure with an 'e' below it. The piece concludes with a double bar line and a common time signature (C).

N. 5. Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich, &c.

Musical score for N. 5, 'Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich, &c.' The score consists of four staves of music in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of triplets and slurs. The second staff has measures with 'd' below them. The third staff has measures with 'd' below them. The fourth staff has measures with 'd' below them. The piece concludes with a double bar line and a common time signature (C).

N. 6. Komm, heiliger Geist, Herr Gott, etc.

This musical score is for the hymn "Komm, heiliger Geist, Herr Gott, etc." (No. 6). It is written in a three-part setting, with each part on a separate staff. The music is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including *tr* (trill) and *fr* (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain repeat signs. The piece concludes with a double bar line and a fermata. The page number 616 is in the top left, and the chapter and section information are at the top center. The title of the piece is centered below the page information.

N. 7. Nun laßt uns den Leib begraben, &c.

N. 8. Jesus ist der schönste Nam, &c.

618 Cap. X. Von den Interludiis. (§. 25.)

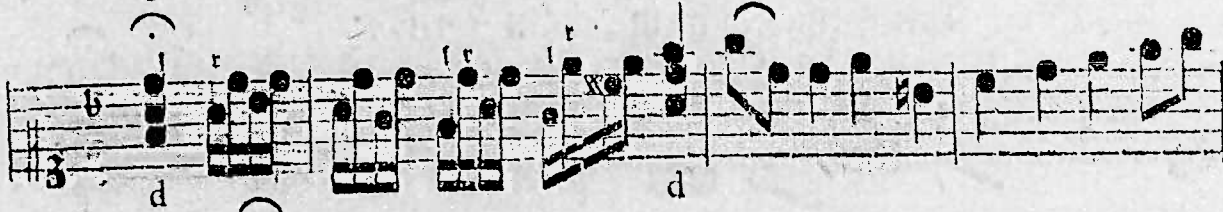
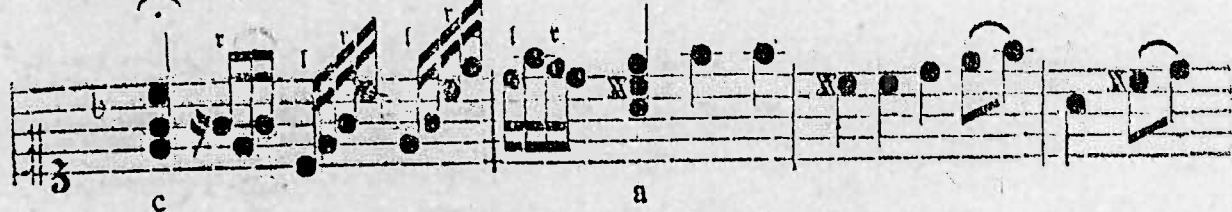
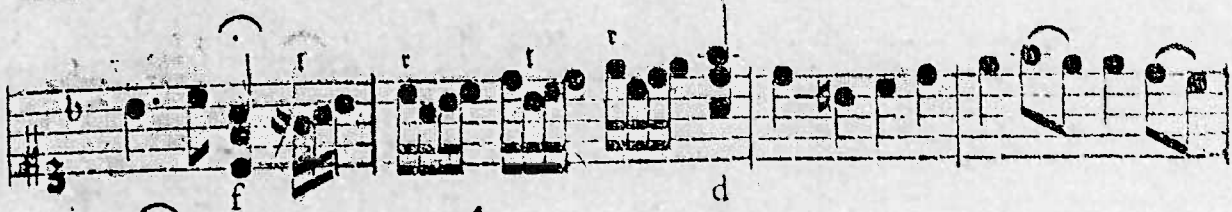
N. 9. Iesus meine Zuversicht zc.

Musical score for N. 9, 'Iesus meine Zuversicht zc.' The score consists of four staves of music in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The second staff continues the piece, showing a change in dynamics to 'f'. The third and fourth staves conclude the piece with various ornaments and a final cadence. The piece is marked with 'c' and 'e' throughout.

N. 10. Mein Geist frolocket und, zc. od. Mir nach, spricht zc.

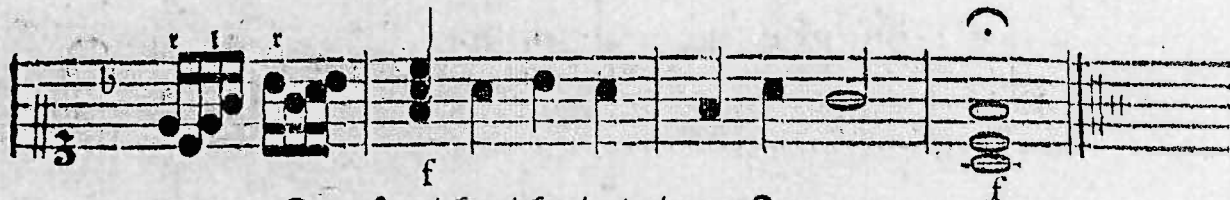
Musical score for N. 10, 'Mein Geist frolocket und, zc. od. Mir nach, spricht zc.' The score consists of five staves of music in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The second staff continues the piece, showing a change in dynamics to 'c'. The third and fourth staves conclude the piece with various ornaments and a final cadence. The piece is marked with 'c' and 'h' throughout.

N. 11. So ist denn nun die Hütte aufgebauet, 2c.

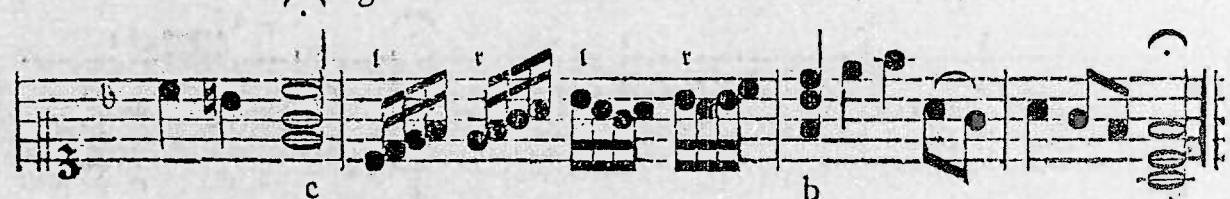
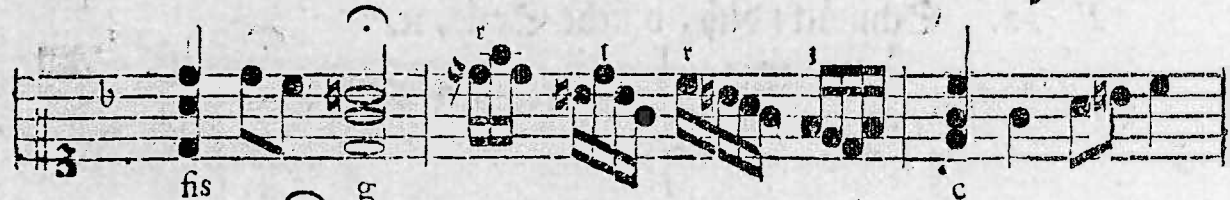
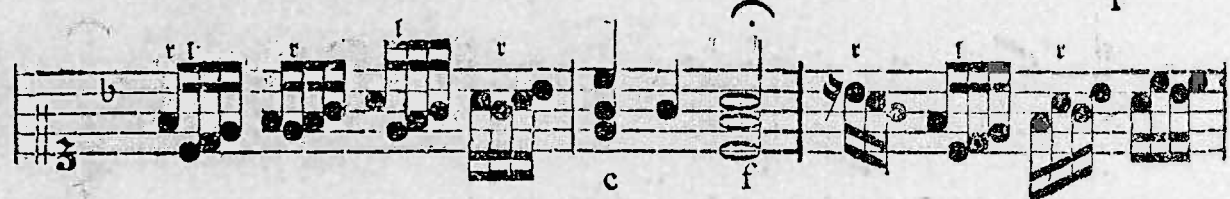


N. 12. Schmücke dich, o liebe Seele, 2c.





N. 13. Straf mich nicht in deinem Zorn, &c.



N. 14. Jesu, meine Freude, &c.





N. 15. Sieh, hie bin ich, Ehren-König, &c.



Two staves of musical notation. The first staff contains a melodic line with various ornaments and a fermata over the final note. The second staff contains a bass line with a fermata over the final note. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff has a 'cis' label below it, and the second staff has 'd' labels below it.

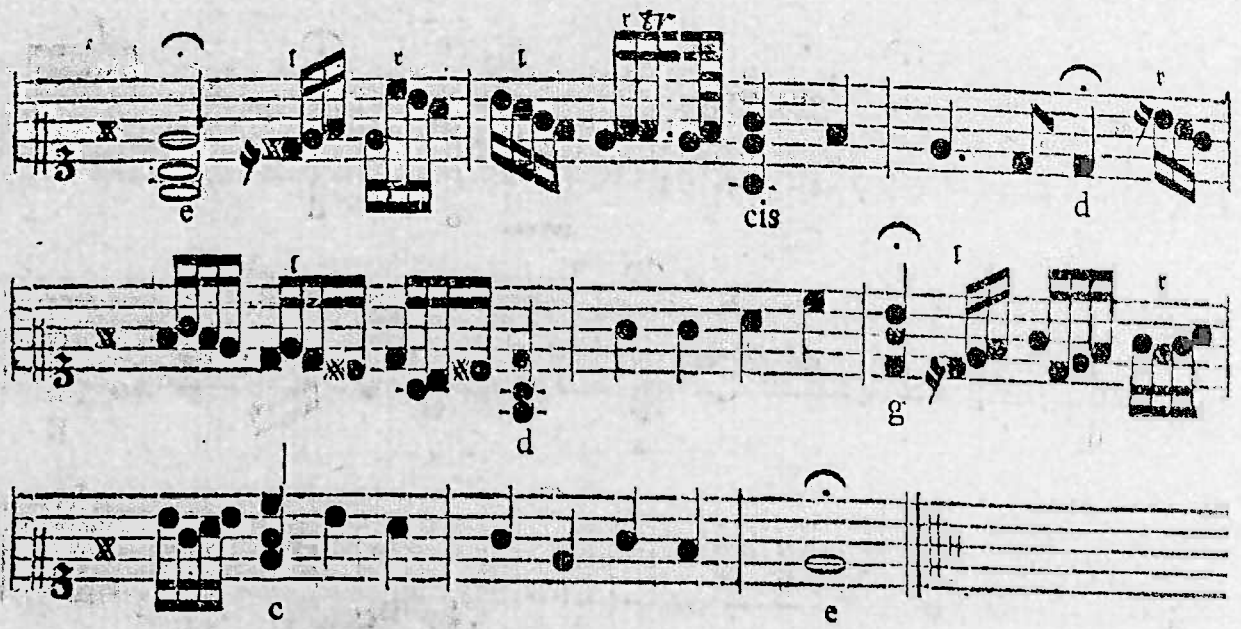
N. 16. Wir glauben all an einen Gott, etc.

Ten staves of musical notation. The third staff contains a common time signature (C). The notation includes various ornaments and fermatas. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Labels 'd', 'a', 'g', 'b', 'c', and 'a' are placed below the staves to indicate specific notes or chords.

A musical score consisting of six staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *tr* (trills) and *a* (accents). The staves are connected by a brace on the left. The music is written in a style characteristic of 17th-century lute tablature notation, with letters and symbols placed on or near the notes.

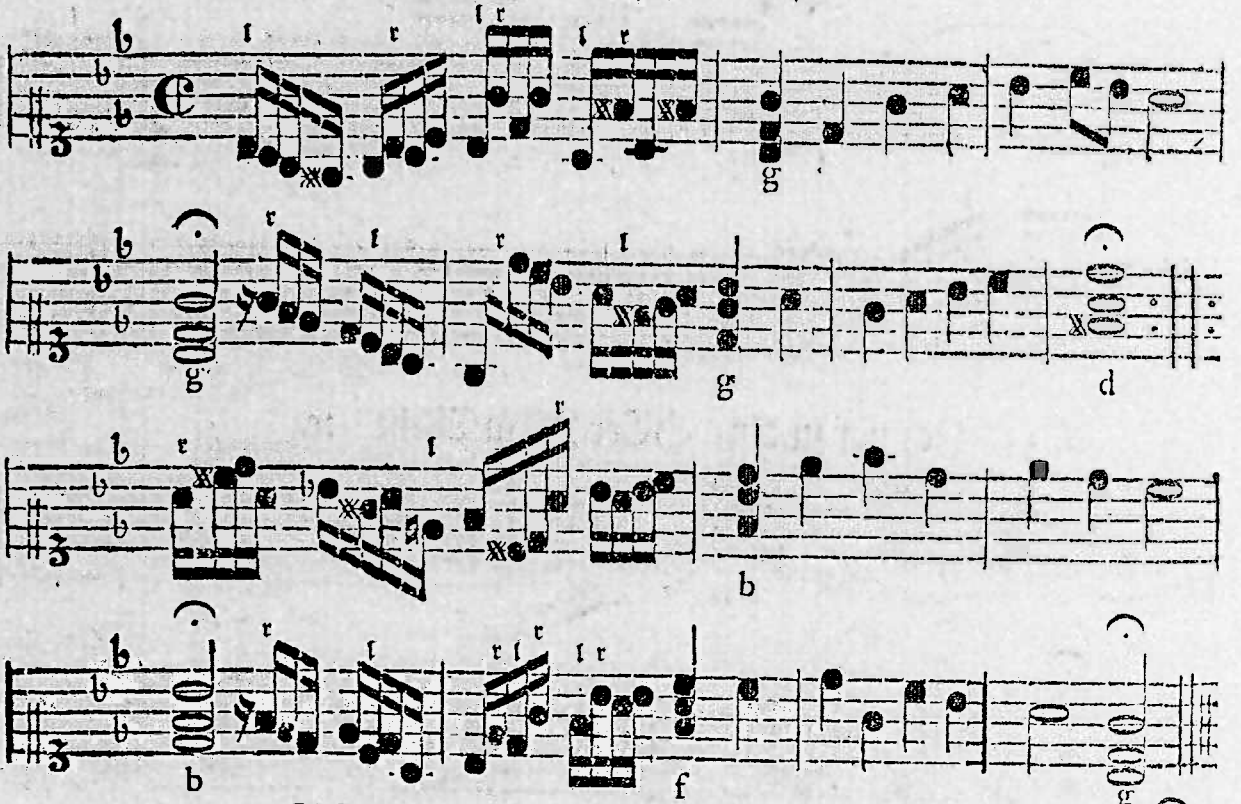
N. 17. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ! re.

A musical score consisting of four staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *tr* (trills) and *a* (accents). The staves are connected by a brace on the left. The music is written in a style characteristic of 17th-century lute tablature notation, with letters and symbols placed on or near the notes.




The first system of music for N. 18 consists of three staves. The top staff contains a series of chords and melodic fragments, with some notes marked with 'r' for trills. The middle staff continues the melodic line with similar trills. The bottom staff provides a bass line with chords. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

N. 18. Herr, ich habe mißgehandelt, 2c.

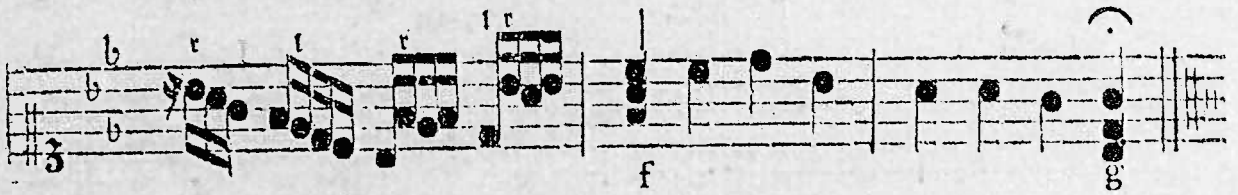


The first system of music for N. 19 consists of three staves. The top staff features a melodic line with trills marked 'r'. The middle staff continues the melody with trills. The bottom staff is a bass line with chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The system ends with a double bar line and repeat signs.

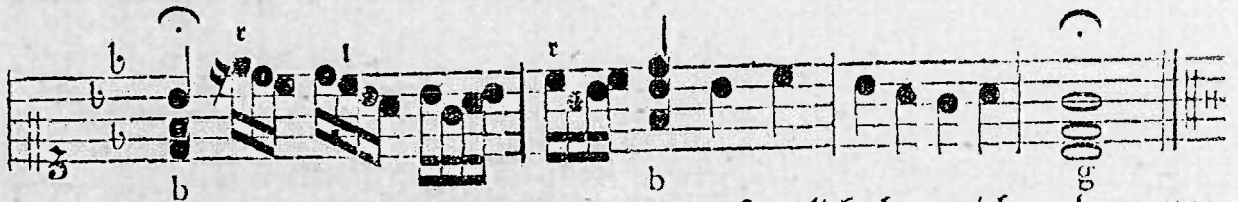
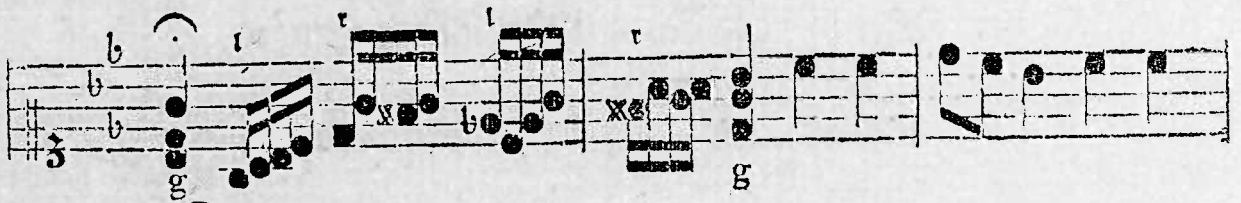
N. 19. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig, 2c.



The second system of music for N. 19 consists of two staves. The top staff continues the melodic line with trills marked 'r'. The bottom staff is a bass line with chords. The key signature remains two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The system concludes with a double bar line and repeat signs.



N. 20. Erhalt uns, Herr, bey deinem Wort, &c.



N. 21. Ach Herr! mich armen Sünder &c. od. Herzlich thut mich verlangen &c.



Mach vom Entziffern &c.

REFF

The first system of interludes consists of four staves of music. The notation is complex, featuring many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The first staff has a '3' time signature and includes markings 'a', 'c', and 'p'. The second staff has a '3' time signature and includes markings 'c', 'p', and 'a'. The third staff has a '3' time signature and includes markings 'a' and 'p'. The fourth staff has a '3' time signature and includes markings 'c' and 'e'. The music is written in a style characteristic of 17th-century lute tablature.

N. 22. Wer nur den lieben Gott läßt walten, 2c.

The second system of interludes consists of six staves of music. The notation is complex, featuring many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The first staff has a '3' time signature and includes markings 'a' and 'e'. The second staff has a '3' time signature and includes markings 'c', 'a', and 'a'. The third staff has a '3' time signature and includes markings 'e' and 'c'. The fourth staff has a '3' time signature and includes markings 'a', 'e', and 'e'. The fifth staff has a '3' time signature and includes markings 'c' and 'a'. The sixth staff has a '3' time signature and includes markings 'c' and 'a'. The music is written in a style characteristic of 17th-century lute tablature.

N. 23. Was mein Gott will, das g'scheh allzeit, &c.

Diese Interludia sind nur kurz und leicht zu üben; es wird auch ein leichtes seyn, daraus Zwischen-Spiele zu andern Liedern zu machen, deswegen habe hier Exempel von den gebräuchlichsten Ton-Arten gegeben. Sie dürfen wegen ihrer Kürze nicht geschwinde vorgetragen werden. Man übe nun eine Melodie so lange, bis die Interludia dazu recht in die Finger gekommen, und bis man sie mit gutem Geschicke auswendig herausbringen kan, alsdenn schreite man erst weiter. Was die Buchstaben r und l, die hin und wieder drüber stehen, bedeuten, wird der folgende Spßus zeigen.

§. 26. Wir haben zu Anfang dieses Capitels §. 5. die Zwischen-Spiele in drey Classen eingetheilet. Die erste hat Zwischen-Spiele, welche allein mit der rechten Hand gemacht werden, und welche vorkommen, wenn kein Pedal dabey zu gebrauchen ist; zu dieser Classe gehören nun alle bisher vorgekommene. Die andere Classe giebt Interludia, die practicable sind, wozu die rechte und auch die linke Hand gebraucht wird.

sind, wenn bey der Orgel ein Pedal vorhanden ist, und wobey sich beyde Hände, jedoch abwechselnd, geschäftig erzeigen; und von dieser Art Zwischen-Spiele haben wir nun zu handeln. Wir haben im andern Theil des Clavierpielers, pag. 305. §. 16. angezeigt, wie beym vierstimmigen Choralspielen auf einer Orgel, wo ein Pedal dabey ist, die rechte Hand den Discant oder die Melodie, und die linke die beyden Mittelstimmen dazu spielt. (dem Pedal gehöret der Bass.) Wenn nun in diesem Fall bey Endigung eines Sazes, da das Zwischen-Spiel angehet, nur bloß die rechte Hand dazu gebraucht würde, so würde die linke Hand als unnütz dabey seyn, welches nicht sein stehen würde, deswegen wechselt man allhier nun gerne mit beyden Händen ab, selbst alsdenn, wenn das Zwischen-Spiel auch ganz bequem mit der rechten Hand allein könnte herausgebracht werden. Diese Abwechslung der beyden Hände haben wir in den Zwischen-Spielen des vorigen Sphi durch zwey kleine Buchstaben angezeigt, nemlich r bedeutet die rechte, und l die linke Hand, derowegen kan

Abwechslung
der Hände,
was dabey in
acht zu neh-
men.

man nun diese Zwischen-Spiele beydes ohne und mit Pedal gebrauchen. Anfängern, die noch nicht geübt sind, fällt das Abwechseln der Hände etwas beschwerlich, weil es also geschehen muß, daß die Mensur nicht darunter leide, und man das Ablösen der Hände nicht einmal im Saze selbst merken könne. Geübte wissen hingegen durch das Abwechseln der Hände nicht allein die Sätze fast geschickter als mit einer Hand allein herauszubringen, sondern geben denen Umstehenden auch Gelegenheit, sich über das geschickte und künstliche Abwechseln der Hände zu verwundern.

Wodurch das
Abwechseln
der Hände
pflegt ange-
deutet zu
werden.

§. 27. Wenn aber die Hände abwechseln sollen in einem verfertigten Stücke, so wird solches mehrentheils angedeutet; wenn man darüber siehet das Wort *Dextra*, oder auch nur ein blosses *D.* so zeigt solches an, daß die Sätze mit der rechten Hand zu machen sind; stehet aber *Sinistra*, oder auch nur ein blosses *S.* darüber, so bedeutet es die linke Hand. In ausgefesten Zwischen-Spielen (wie in Herrn Kaufmanns harmonischer Seelenlust dergleichen von verschiedener Art zu finden,) erkennet man es daran, daß alle Noten, deren Strich aufwärts gehet, mit der rechten, und die heruntergehen, mit der linken Hand zu machen sind, alsdenn fällt die Abwechslung der Hände deutlich in die Augen. Damit man nun diese Abwechslung bey den 23 Liedern des 25sten Sphi desto besser möge einsehen können, so schreibe man sie also ab, daß die Noten, worüber ein kleines *r* stehet, heraufwärts, und die ein kleines *l* haben, herunterwärts gestrichen werden. Wir wollen solches zur Probe an dem bekannten Liede: **Wir gläuben all an einen Gott** 2c. thun, weil doch diese Melodie an allen Orten mehrentheils einerley Sing-Art hat, und das Lied selbst sehr gebräuchlich ist.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of 17th-century lute tablature, with rhythmic values and accidentals. A bracket spans the first two measures of the treble staff. The second measure of the bass staff contains a circled '6' and an asterisk. The system concludes with a double bar line.

In einem Pie
de gezeigt.

The second system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of 17th-century lute tablature, with rhythmic values and accidentals. A circled 'b' is present in the first measure of the bass staff. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of 17th-century lute tablature, with rhythmic values and accidentals. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of 17th-century lute tablature, with rhythmic values and accidentals. The system concludes with a double bar line.

The fifth system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of 17th-century lute tablature, with rhythmic values and accidentals. The system concludes with a double bar line.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. There are several asterisks and the number '6' placed below the bass staff, likely indicating fingerings or specific notes.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff features a melodic line with some notes beamed together. The lower staff has a bass line with notes and rests. Asterisks and the number '6' are present below the bass staff.

The third system of musical notation shows the continuation of the melodic and bass lines. The notation includes various rhythmic values and rests. Asterisks and the number '6' are used below the bass staff.

The fourth system of musical notation continues the composition. The upper staff has a melodic line with some notes beamed together. The lower staff has a bass line with notes and rests. Asterisks and the number '6' are present below the bass staff.

The fifth and final system of musical notation on the page. The upper staff has a melodic line with notes and rests. The lower staff has a bass line with notes and rests. Asterisks and the number '6' are present below the bass staff.

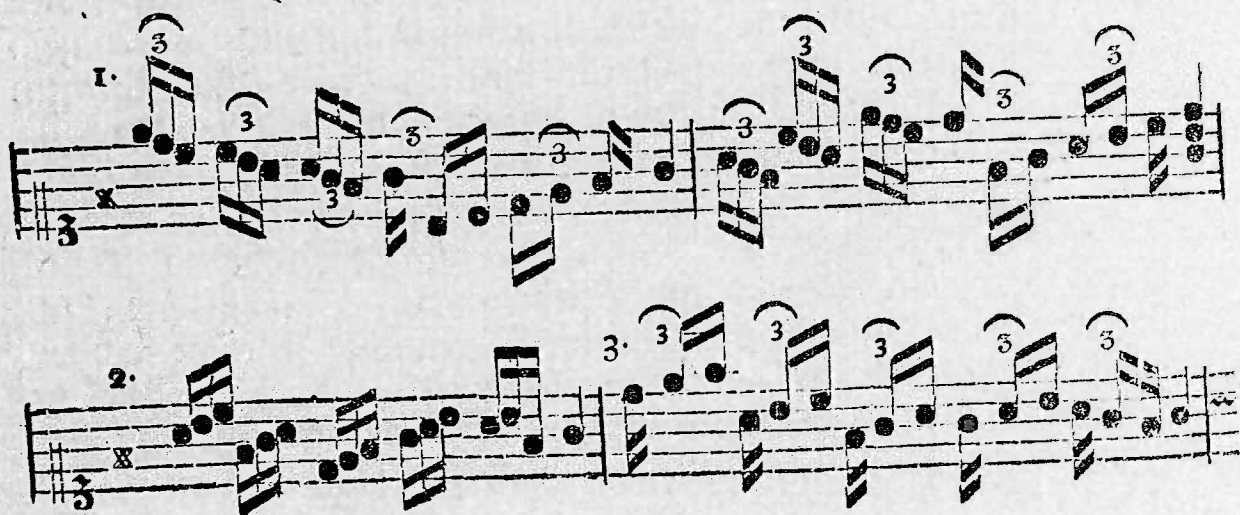
§. 28. Weil hier fast in allen Zwischen-Spielen Figuren von drey Anmerkung. Sechszehntheilen vorkommen, so muß ein Anfänger sich hüten, daß er keine Triolen daraus mache, wie §. 16. stehen. Die Abwechslung der Hände erleichtert die Fingersetzung, weil hier mehrentheils eine kurze Noten-Folge für jeder Hand ist. Man kan diese Sätze mit abwechselnden Händen auch auf dem Clavier herausbringen, sonderlich wenn die rechte Hand die letzten Noten machet. Ich hätte hier zwar noch mehr und öfterer mit den Händen abwechseln können; so wie denn auch bey den 23 Melodien des 25sten Sphi oft die Abwechslung nur nach Einer Note geschicht; man setze die übrigen Melodien bemeldten Sphi so aus, wie wir zur Probe mit N. 16. gethan, so wird man Abwechslungen genug finden. Man hüte sich aber, daß man dem Satze dadurch sein fließendes Wesen nicht benehme, und zur Unzeit und wieder die Intention ein Stoccatto mache. Weil nun selbst in Clavier-Sachen dergleichen Abwechslungen der Hände vorkommen, und sehr gefällig sind, so ist es schön, daß man sich recht darinnen übet.

Wo das übereinander der Hände zu bewerkstelligen ist.
Wenn

Wenn man der linken Hand die Noten zu machen giebt, welche natürlich der rechten Hand bestimmt sind; und umgekehrt, wenn man der rechten Hand machen läßt, was eigentlich für die linke Hand bestimmt ist; als wenn man bey heruntergehenden Gängen oder Sätzen statt der rechten mit der linken Hand anfängt, und bey heraufgehenden Gängen oder Sätzen statt der linken mit der rechten Hand anfängt, so fahren die Hände über einander her. Wir haben in unserer Probe ein Exempel davon im sechsten Zwischen-Spiel, da bey einem heraufgehenden Satze die rechte (statt der linken) anfängt, da denn die linke über die rechte herfähret, und ehe ferner die linke Hand noch das letzte Sechszehnthheil gemacht, so wird die rechte unter der linken weggezogen, und fährt über die rechte her, und fängt ihre Note tiefer an als die letzte Note der linken Hand war. Dergleichen Art des Ueberschlagens der Hände geschieht auch N. 4. im vierten Zwischen-Spiel, und N. 5. im dritten, und hin und wieder. Ein Anfänger machet alles erst langsam, und hernach immer geschwinder. Ich finde nicht nöthig, mehrere Exempel hievon zu geben; man hat genug an den Zwischen-Spielen unserer 23 Melodien; man nehme nur die linke statt der rechten, und die rechte statt der linken Hand.

Abwechslung
der Hände
bey Triolen.

§. 29. Eben dergleichen Abwechslung hat auch statt, wenn ein Zwischen-Spiel in Triolen stehet, wie unter andern im vierten Zwischen-Spiel N. 4. geschehen. Ohne dergleichen Ueberschlagung werden auch die Hände hier abgewechselt, entweder also, daß man einer jeden Hand drey Noten wechselsweise machen läßt, oder wenn man einer Hand davon Eine Note und der andern die übrigen zwey machen läßt. Weil wir §. 16. eine Menge Drittel haben mit einer Hand gemacht, so wollen wir hier zeigen, wie sie auf verschiedene Art mit abgewechselten Händen zu machen sind, damit ein Liebhaber solches möge einsehen und üben können; ohne alles Ueberschlagen wird es auch hiebey nicht abgehen.



The image shows six staves of musical notation, each representing an exercise. The exercises are numbered 4, 5, 6, 13, 18, and 20. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation is highly rhythmic, featuring many eighth and sixteenth notes, often grouped into triplets. Some notes are marked with diagonal hatching. The exercises are arranged vertically on the page.

Wer hier die Hände über einander winden oder wälzen will, der nehme in der linken Hand alle aufwärts gestrichene, und in der rechten Hand alle herunterwärts gestrichene Noten. Wir gehen weiter; ein curioser Liebhaber wird leicht noch mehrere Abwechselungen und Ueberschlagungen der Hände bey andern Sätzen finden können.

§. 30. Bey den Zwischen-Spielen, wo die Abwechslung der Hände üblich ist, findet man mehrentheils, daß selbige wol über zwey Octaven in Ambitu haben, und da ist denn beydes im Herauf- und Heruntergehen der Octaven-Lauff wol am leichtesten und üblichsten; es repetiret auch

Lange Zeit
schen: Spielt
mit abwech-
selnden Hän-
den.
wol

Wiedeb. vom Fantasien X. LIII

634 Cap. X. Von den Interludiis. (§. 30.)

wol die linke Hand, was die rechte gemacht hat. Gebrochene Accorde giebt es hier auch. Es leidet der Raum nicht, von dieser Art Zwischen-Spiele weitläufig zu handeln; wir wollen einige zur Übung hersetzen, welche ein Liebhaber auch in andere Ton-Arten transponiren und exerciren muß. Weil eine ordentliche Fingersehung hier manches leicht macht, was sonst mit unrechtem Finger schwer und ungeschickt würde zu machen seyn, so wollen wir bey einigen die Fingersehung durch Ziffern anzeigen.

The image displays six musical exercises, each consisting of a treble and bass staff. The exercises are numbered 1 through 6. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below notes. Exercise 1 starts with a treble staff marked 'I.' and a bass staff. Exercise 2 starts with a treble staff marked '3.' and a bass staff. Exercise 3 starts with a treble staff marked '5.' and a bass staff. Exercise 4 starts with a treble staff marked '2.' and a bass staff. Exercise 5 starts with a treble staff marked '4.' and a bass staff. Exercise 6 starts with a treble staff marked '6.' and a bass staff. The exercises involve various chordal and melodic patterns, often with broken chords and specific fingering instructions.

7.

Exercise 7 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a sequence of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, some with beams. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. It contains a sequence of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, some with beams. The exercise concludes with a fermata over the final note.

8.

Exercise 8 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a sequence of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, some with beams. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4 above the notes. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. It contains a sequence of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, some with beams. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4 below the notes. The exercise concludes with a fermata over the final note.

9.

Exercise 9 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a sequence of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, some with beams. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4 above the notes. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. It contains a sequence of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, some with beams. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4 below the notes. The exercise concludes with a fermata over the final note.

XI.

Exercise 11 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a sequence of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, some with beams. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. It contains a sequence of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, some with beams. The exercise concludes with a fermata over the final note.

12.

Exercise 12 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a sequence of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, some with beams. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4 above the notes. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. It contains a sequence of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, some with beams. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4 below the notes. The exercise concludes with a fermata over the final note.

13. 234 1321 321 1234 3 14.

1234 2342 315. 2 1324 2432 1531 2531

16. 532 3523 4 17. 1 2 4 5 234 3

18. 123 4 19. 5321 2142

4 3 2 3 20. 1 2 3 4

21.

2353 2 1 3 4 1 4 3 2 1 3 2 1

1 2 3 4 5 22. 4 5 2 4 2 4 2

2 3 2 4 3 2

23.

3 2 1 4 2 1 2 3 4 3

4 2 5 4 3 2

24.

1 2 3 4 3

25.

2 1 4 2 1 2 3 4 3

26.

d

g m

2111 3

27. 28.

29.

30.

31.

32.

33.



34.



35.



36.



37.



38.

Musical notation for measure 38, featuring a treble and bass staff with a 3/4 time signature and various chordal figures.

39.

D. S. D.

Musical notation for measure 39, featuring a treble and bass staff with a 3/4 time signature and various chordal figures.

40.

D. S. D. S. D.

Musical notation for measure 40, featuring a treble and bass staff with a 3/4 time signature and various chordal figures.

41.

42.

Musical notation for measures 41 and 42, featuring a treble and bass staff with a 3/4 time signature and various chordal figures.

Musical notation for the final measure, featuring a treble and bass staff with a 3/4 time signature and various chordal figures.

Dieses sind nun mehrentheils lange Zwischen-Spiele; die mehresten aber lassen sich nach Belieben abkürzen. Sonsten wird hierzu eine fertige Hand erfordert; die zwölf ersten haben lauter Läufe um eine Octave. Wer hier die rechte Hand machen läßt, was sonsten der linken Hand bestimmt ist, und hingegen der linken Hand giebt, was die rechte machen soll, der hat Gelegenheit das Ueberschlagen der Hände rechtschaffen zu üben. Ein Anfänger übe sich im Ueberschlagen nur erst bey N. 1. 2. 4. 9. 11. und N. 3. 5. 8 und 10. Man lasse den Muth nicht fallen, wenn diese lange Zwischen-Spiele mit abgewechselten Händen nicht gleich in die Finger wollen, sondern übe eins nach dem andern; das fleißige Exerciren wird die Finger schon geläufig machen. Man findet in den Zwischen-Spielen, sonderlich in Moll-Tönen, auch oft viele Semitonia mit eingemischet, als da ist der Gang in Secundam superfluum und Tertiam diminutam und dergleichen erlaubt. N. 29. fängt in halben Tönen an. Wir eilen zur dritten Classe der Zwischen-Spiele, wo sich beyde Hände zugleich beschäftigen.

Wie hier das Ueberschlagen der Hände anzubringen.

§. 31. Weil dergleichen Interludia mit beyden Händen zugleich nichts anders als ein kurzer Orgel-Punct ist, als wovon das folgende Capitel handelt, so wollen wir von dieser Art Zwischen-Spielen allhier nur kurz handeln. Oft fängt die rechte Hand allein an, und die linke Hand fällt hernach. Weil dergleichen Sätze nun mehrentheils Terzien- und Sextenweise gehen, als womit ein Anfänger auch schon zufrieden seyn kan, so wollen wir uns wieder hiebey der sechs kurzen Sätze von §. 7. bedienen, und nach §. 9. zwey dergleichen zusammensügen, und nach einander von der rechten Hand machen lassen, da denn die linke Hand bey der andern Noten-Figur eintreten soll. Im Bass bleibt, wie bekant, g immer liegen. Was die Buchstaben a, b, c, hier bedeuten, wird man aus dem 7ten Spho noch wohl wissen: nemlich ich habe daselbst die sechs Sätze, die sich in der Quinte endigen, mit a, die in der Terzie mit b, und die sich in der Octave endigen, mit c gezeichnet.

Zwischenspiel mit beyden Händen zugleich.

Terzie oben.



2) 1. c b 2. 3. 4.

5. 6.

Detailed description: This block contains the first two staves of exercise 2. The first staff shows measures 1 through 4, with fingerings 'c' and 'b' indicated above the notes. The second staff shows measures 5 and 6, ending with a double bar line.

Quinte oben.

3) 1. b 2. 3. 4.

5. 6.

Detailed description: This block contains the first two staves of exercise 3. The first staff shows measures 1 through 4, with a fingering 'b' indicated above the notes. The second staff shows measures 5 and 6, ending with a double bar line.

4) 1. c b 2. 3. 4.

5. 6.

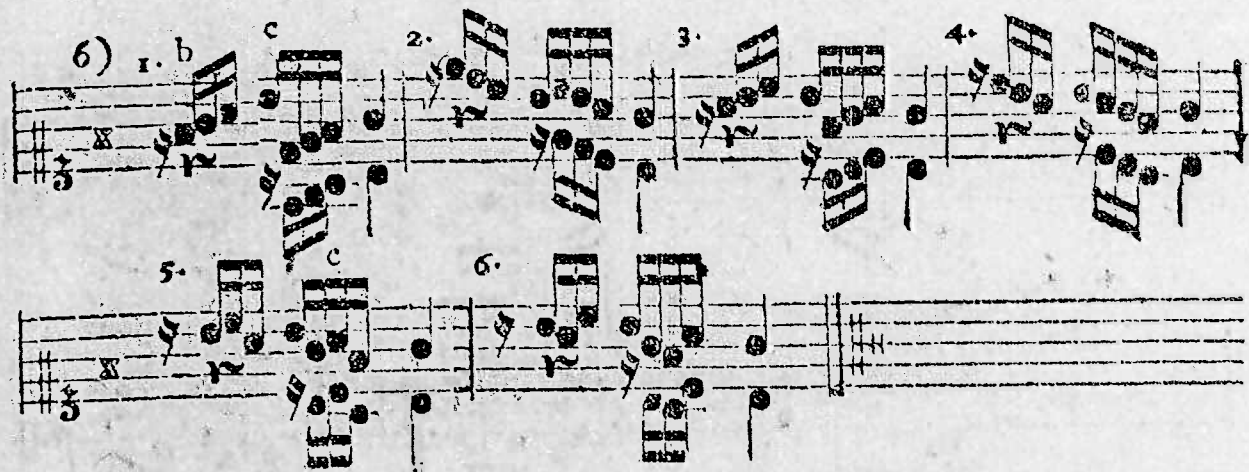
Detailed description: This block contains the first two staves of exercise 4. The first staff shows measures 1 through 4, with fingerings 'c' and 'b' indicated above the notes. The second staff shows measures 5 and 6, ending with a double bar line.

Octave oben.

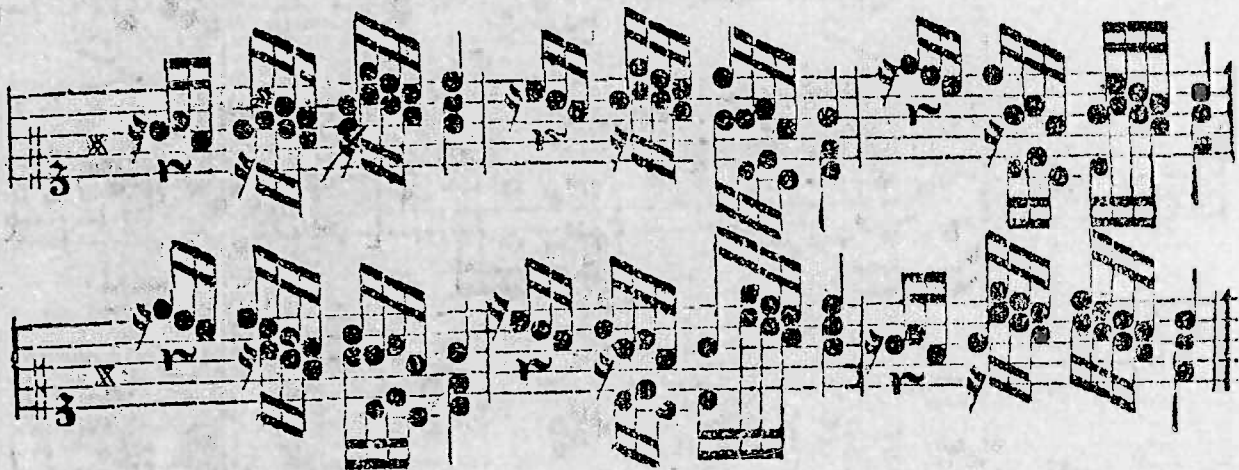
5) 1. a c 2. 3. 4.

5. 6.

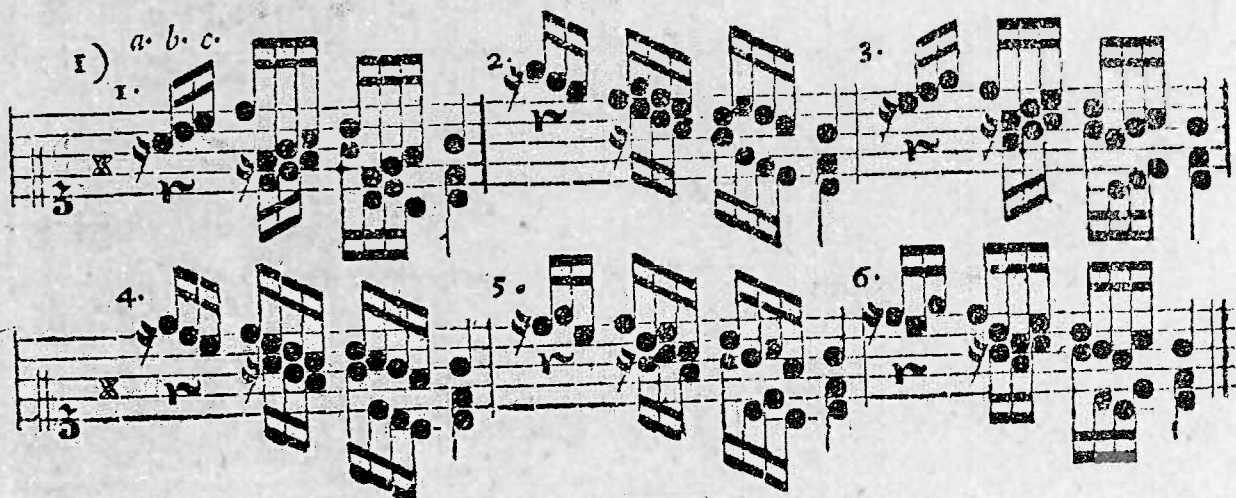
Detailed description: This block contains the first two staves of exercise 5. The first staff shows measures 1 through 4, with fingerings 'a' and 'c' indicated above the notes. The second staff shows measures 5 and 6, ending with a double bar line.



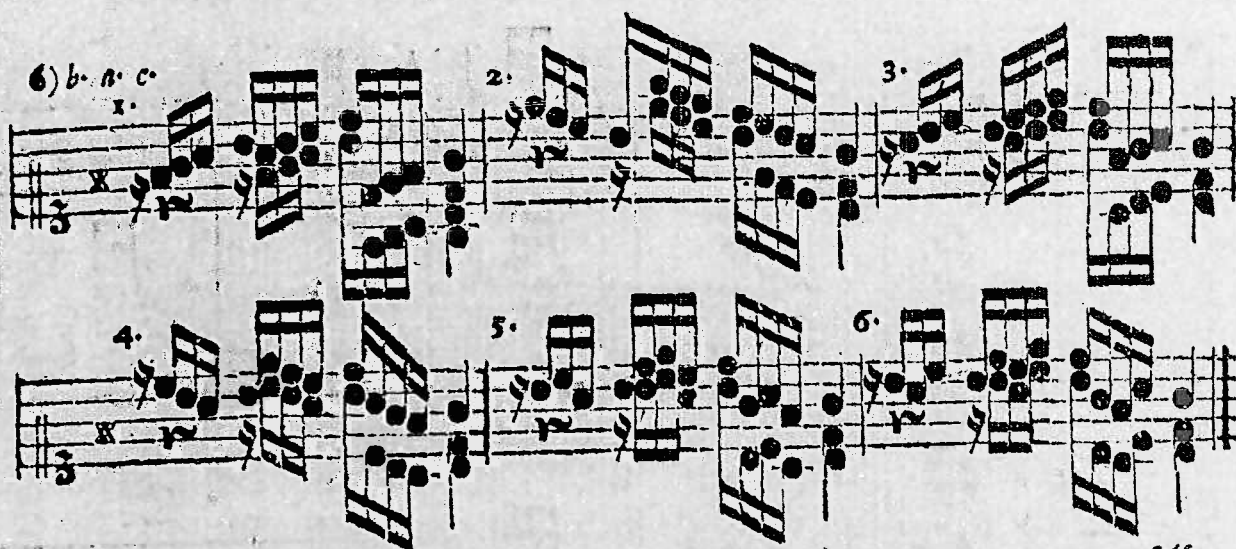
Hier hat man Gelegenheit sich in Terzien und Sexten-Gängen zu üben. Sie lassen sich nach eigenem Belieben verlängern, und die in der Terzie oben-schliessen, können leicht in die Quinte und Octave oben geführet werden, wie aus Folgenden zu sehen.



§. 32. Nun setze man die Säge §. 10. aus, und setze die linke Hand dazu, also, daß man entweder die erste oder die beyden ersten Noten-Figuren allein mit der rechten Hand machet. Wir wollen sie hieher setzen, damit man gleich etwas zu exerciren finde. Wie bergleichen aus den vorigen leicht zu machen.



The image displays five musical interludes, each consisting of two staves of music. The notation is a form of figured bass, with notes and rests represented by dots on a five-line staff. The interludes are numbered 2 through 6. Each interlude begins with a sequence of notes, followed by a series of measures numbered 1 through 6. The notation includes various rhythmic values and rests, indicated by the placement of dots on the staff lines. The first measure of each interlude is marked with a '1.' and a sequence of notes (e.g., 'a. c. b.' for interlude 2). The subsequent measures are numbered 2 through 6. The music is written in a style characteristic of 17th-century lute tablature or figured bass notation.



§. 33. Weil wir die Noten der linken Hand hier immer aus derselben Nummer (den allerersten Satz ausgenommen, wo die linke Hand den Satz aus N. 5. nimmt,) behalten haben, so ist alles *motu recto* geblieben. Nehmen wir aber die Noten der linken Hand aus einer andern Nummer, als die rechte Hand hat, so bekommen wir *motum contrarium*. Es wird nicht undienlich seyn, dieses in Noten auszusetzen, aus welcher Nummer die linke Hand aber genommen worden, finde nicht nöthig anzuzeigen, weil solches leicht zu erkennen ist. Es ist also zu merken, daß zu den obersten Noten der rechten Hand die linke Hand mehrentheils dreyerley Noten nehmen kan, je nachdem man diese oder jene nöthig findet, damit die weitläufigen Sprünge vermieden werden; dergleichen auch geschehen kan, wenn der Satz eine Octave tiefer genommen wird, wie wir hier gethan N. 2) 2. und N. 3) 2. 4. im vorigen Spho.

Wie motus
contrarius
auch hiebey
statt haben
kan.



Anmerkung. Wie nun diese in der linken Hand geänderte Noten durch zusammensetzen, vermischen und abwechseln allerhand sangbare Gänge und Sätze geben, kan hier nicht ausgeführt werden. Nun setze man auch eine Secunde (oder Noten für die linke Hand) zu den Sätzen §. 11. 13. 14. 15. so gut es sich schicken will. Bey den zwanzig Sätzen des 13ten Sphi würde es viele Sprünge geben, wenn die linke Hand zu *a* sollte *b*, und zu *b*, *c* machen; es würden auch zuweilen Quarten-Gänge (die nicht erlaubt sind) *motu recto* entstehen, dahero hier Bescheidenheit und Judicium zu gebrauchen, und der linken Hand zuweilen ein Achtel, oder Achtel mit einem Punct zu gehen. Zwar braucht es bloß bey den Interludiis so viele Arbeit nicht, damit wird man nun schon fertig werden können; sonderlich weil das Fantasiren aus der Composition herkommt, und dazu erfordert wird, so habe hiedurch einem Liebhaber dazu eine kleine Anleitung geben, und auf Einfälle und Gedanken bringen wollen.

Schluss:
Erinnerung.

§. 34. Wir müssen zum Ende eilen, und wünschen unsern Lesern Fleiß und Lust, bey ihrer Bemühung. Nur dieses einzige melde noch, daß die Interludia nicht immer in lauter Sechszehnthellen, oder einer egalen Noten-Mensur stehen dürfen, man kan auch mit Achteln anfangen, ja sogar einen kleinen Einschnitt oder auch wol kurze Pause machen. Man betrachte und übe die in diesem Capitel ausgesetzte Melodien mit ihren Interludiis, und bilde sich darnach. Weil die folgende Materie mit dieser in einiger Verbindung stehet, so wollen wir es hiebey lassen. CAPVT

CAPVT XI.

Vom Orgel = Punct.

§. 1.

Ein Liebhaber hat zwar aus dem andern Theil des Clavierspielers, ^{Was der Or-}
 pag. 456. §. 12. an den daselbst gegebenen zwey Exempeln schon ^{gel. Punct}
 erkennen gelernet, was ein Orgel = Punct vor ein Ding sey; weil ^{sey, und wie}
 aber derselbe sonderlich bey dem Präludiren und Fantasiren gute Dienste ^{allhier davon}
 thun kan, so verlohnt es sich der Mühe, von den verschiedenen Arten der ^{wird gehant-}
 Orgel = Puncte also zu handeln, daß ein Liebhaber das Ding begreifen ^{delt werden.}
 und nachmachen kan. Es hat Herr Bach, wie im 2ten Theil l. c.
 angezeigt worden, auch von den Orgel = Puncten im 24sten Capitel seines
 Versuchs vom General = Bass gehandelt; allein dergleichen Art Orgel =
 Puncte sind mehrentheils sowol schwer zu spielen, als auch zu verfertigen,
 und erfordern eine grosse Geschicklichkeit in der Composition; wie denn
 der berühmte Herr Autor auch l. c. meldet, daß die Componisten über
 diesem Orgel = Punct alle mögliche contrapunctische Künste gerne ^{Künstliche}
 in die Enge zusammen zu bringen pflegen. Den Unterricht zu sol- ^{Orgel = Puncte}
 chen künstlichen, durch die halben Töne gehende Orgel = Puncte darf ^{muß man}
 man allhier nicht suchen; sondern ich werde einen sich selbst informiren- ^{hier nicht}
 den Liebhaber nur zeigen, wie er leichte und fließende Orgel = Puncte ^{erwarten.}
 theils spielen, theils selber verfertigen kan. Wir wollen es so deut-
 lich als möglich machen.

§. 2. Es ist aber der Orgel = Punct ein gewisser Satz, der bey den Ueberhaup-
 Organisten sehr gebräuchlich ist; man kan hier über einer stehenden Note ^{etwas vom}
 verschiedene harmonische Gänge und Sätze anbringen, theils mit Bin- ^{Orgel = Punct.}
 dungen, theils auch ohne Bindungen, sowol auf einer Orgel ohne, als
 auch mit einem Pedal, doch schicket sich das Pedal (wenn es auch nur ein
 angehängtes ist) am besten dazu; der Orgel = Punct kan alsdenn nicht nur
 bequemer, sondern auch weitläufiger ausgeführt werden, und die Bin-
 dungen, die man darin gemeiniglich antrifft, sind leichter zu machen, und
 die rechte Hand kan ihres Ortes bequem einen Triller oder andere Manier
 anbringen, welches oft unterbleiben muß, wenn nur bloß die rechte Hand
 die Gänge und Sätze zu machen hat. Man wird aus den Exempeln der
 Orgel = Puncte schon sehen, welche ohne und mit einem Pedal zu machen
 sind. Man kan sich den Orgel = Punct auch vorstellen als eine verlängerte
 oder verzierte Cadence. Denn gleich wie in einem Concert oder Arie der
 Bass bey der Cadence zuweilen über die Quinte des Tones ein Ruhezei-
 chen hat, anzuzeigen, daß man der Hauptstimme eines musicalischen
 Stu

Stückes Zeit geben soll, aus eigenem Kopfe vor dem Schluß-Triller allerley Verzierungen hervorzubringen; also lässe hier der aushaltende Bass den Händen Zeit, allerley Bindungen und Wendungen vor dem Schluß-Triller zu machen. Dahero nun findet man den Orgel-Punct auch mehrtheils am Ende eines Orgel-Stückes. Bey Liedern, wenn man unter dem Singen der Gemeine mitspielt, hat man nicht viel Zeit, dieses musicalische Punctum, oder diesen Orgel-Punct, lang auszudehnen: denn wer zur Schluß-Note eines Sazes macht, was im andern Theil pag. 265. §. 20. einem Anfänger ist gezeigt worden, (es ist aber dieses schon ein kleiner Orgel-Punct über der Schluß-Note eines Sazes,) und denn zur ersten Note des folgenden Sazes ein kurzes Interludium von vier bis sechs Vierteln macht, dem wird nicht viel Zeit mehr übrig seyn. Wenn man aber präludiret, oder zum Ausgange spielt, so hat man Zeit, seinen Orgel-Punct lang zu machen.

Wo er anzu-
bringen ist.

§. 3. Die Note nun, welche man entweder im Pedal oder in der linken Hand liegen und fortönen lässe, ist entweder die Quinte oder Primie der Ton-Art, darin man moduliret, als welches sich ein Anfänger wohl zu merken hat. Zuweilen wird der Orgel-Punct nur über der Quinte der Ton-Art allein gemacht, und die Schluß-Note hat nur einen langen Vorschlag, zuweilen über der Quinte und Schluß-Note beyde. Sonsten sind die meisten Orgel-Puncte auch so beschaffen, daß man, wenn man die aushaltende Bass-Note auch gleich weglässe, die Veränderungen der Griffe und die Auflösung der Dissonanzen deutlich sehen, und man selbige auch ohne Bass spielen kan. Der Herr Bach schreibt l. c.: „Die Harmonie ist oft auch ohne den aushaltenden Bass „vollständig, doch giebet ihr der letztere alsdenn die gehörige Gravität.“ Item gleich darnach: „Die ungewöhnlichsten Signaturen werden als- „denn zu ganz gewöhnlichen Aufgaben des General-Basses.“ Sonsten können die Orgel-Puncte drey- vier- oder mehrstimmig seyn.

Art eines
Orgel-
Puncts.

Wie derselbe
über der
Quinte der
Ton-Art zu
machen.

§. 4. Wir wollen einige kurze Orgel-Puncte hersehen, das nöthige dabey anmerken, und vom leichtesten anfangen.

The musical notation shows two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The exercise consists of two measures, each with a trill (tr) over the fifth note. The first measure has a 6/43 fingering, and the second has a 6/4 5/3 fingering.

3) 4)

5 7 8 7 5

5)

3 4 5 3

6) 7)

6 3 4 5 3

8)

5 4 3 4 3

9) 10)

6 4 5 3 3 6 4 5 3

Wiedeb. vom Fantasiren 2c.

Mann

Hier

Anmerkung. Hieraus siehet man, daß die Grund-Noten eines dreystimmigen Orgel-Puncts das Wesen einer Cadence in sich halten, wie auch aus den darüber stehenden Ziffern erhellet. Wer nun einen Orgel-Punct will machen lernen, der übe diese zehn kurze Sätze, und observire die Bindungen wohl. Ob sie gleich alle zehn so beschaffen sind, daß sie allein mit der rechten Hand können herausgebracht werden; (wie denn auch auf einer Orgel ohne Pedal dieser Vortrag statt hat,) so übe man sie auch vornemlich mit beyden Händen, und nehme in der linken Hand die unterste Noten im Discant, und die Bass-Noten im Pedal. (bey Uebung derselben auf einem Clavier läßt sich die Bass-Note leicht dazu singen.) Sie schliessen hier erstlich alle im Haupt-Accord mit der Octave oben, hernach habe sie umgekehrt, (außer bey N. 6. und 10. welche man leicht selber umkehren kan,) da denn am Schluß die Terzie oben lieget. Die Cadence, wie auch der Orgel-Punct mit der Quinte oben (als der dritte Haupt-Accord,) über der Prime der Ton-Art, kommt nicht viel vor, deswegen habe ich ihn hier auch weggelassen.

Variation
dieser kleinen
Orgel-
Puncte.

§. 5. Weil man nun bey dem Fantastiren auf der Orgel gerne mit einem Orgel-Punct pflegt zu endigen, so wird es einem Anfänger nicht unangenehm seyn, wenn ich ihm zeige, wie eine jede Nummer des 4ten Sph alsdenn auf verschieden Art zu variiren ist, als welches leicht zu bewerkstelligen, wenn man das Capitel, wie ein schlechter Bass zu variiren ist, gut geübet, und recht angewendet hat. Daß die Variation der Noten nicht nur im Bass, sondern auch in den andern Stimmen statt hat, ist leicht zu denken, und werden wir solches auch in diesem Capitel sehen, wo der Bass ungeändert bleibt, hingegen die Noten für die rechte und linke Hand auf verschiedene Weise verändert oder vervielfältiget worden. Folgende Variationen der Grund-Noten eines dreystimmigen Orgel-Puncts können solches schon zeigen, und zum Beyspiel dienen. Weil der Bass derselbe bleibt, wie §. 4. so haben wir hier nur immer Eine Noten-Zeile nöthig.

No. I.

This musical score is written for organ and consists of 14 numbered measures, plus two sections labeled 'No. 2.' and 'No. 3.'. The notation is on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The measures contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above certain notes. The 'No. 2.' section contains measures 1, 2, and 3, while 'No. 3.' contains measures 4, 5, and 6. The remaining measures (7-14) continue the main sequence. The piece concludes with a double bar line.

7. 8. 9.

10. 11. 12.

13. *tr* 14. *tr* 15.

No. 4. 1. 2. 3.

4. 5. 6.

7. 8.

No. 5. 1. 2.

3. *tr* 4. 5. (3)

6. 7. 8. (3) (3)

No. 6.

This musical score, titled 'No. 6', is presented on a five-line staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature consists of one sharp (F#). The score is divided into 15 numbered measures, each containing a specific organ tablature. The notation uses various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Some measures include fingerings (e.g., '1.', '2.', '3.', '4.', '5.', '6.', '7.', '8.', '9.', '10.', '11.', '12.', '13.', '14.', '15.') and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

No. 7.

Musical score for No. 7, consisting of nine measures. The notation is on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The score includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures contain trills, indicated by the 'tr' symbol. Measure numbers 1 through 9 are placed above the staff. Measure 1 starts with a trill on the first note. Measure 2 has a trill on the second note. Measure 3 has a trill on the third note. Measure 4 has a trill on the fourth note. Measure 5 has a trill on the fifth note. Measure 6 has a trill on the sixth note. Measure 7 has a trill on the seventh note. Measure 8 has a trill on the eighth note. Measure 9 has a trill on the ninth note.

No. 8.

Musical score for No. 8, consisting of six measures. The notation is on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The score includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures contain trills, indicated by the 'tr' symbol. Measure numbers 1 through 6 are placed above the staff. Measure 1 starts with a trill on the first note. Measure 2 has a trill on the second note. Measure 3 has a trill on the third note. Measure 4 has a trill on the fourth note. Measure 5 has a trill on the fifth note. Measure 6 has a trill on the sixth note.

This musical score is written for organ and consists of ten numbered staves, each containing a sequence of chords and melodic lines. The notation is in a 3/4 time signature and features a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The chords are often complex, involving multiple voices. The score is divided into two sections: the first section contains staves 7 through 12, and the second section, labeled 'No. 9.', contains staves 1 through 10. The notation includes various ornaments and articulation marks, such as 'tr' (trills) and 'f' (forte) dynamics. The overall style is characteristic of 18th-century organ literature.

654 Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (S. 5.)

No. 7.

Musical score for No. 7, consisting of nine staves of organ tablature. The notation includes rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and various ornaments such as mordents and trills. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above the notes. The piece is written in a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

No. 8.

Musical score for No. 8, consisting of six staves of organ tablature. The notation includes rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and various ornaments such as mordents and trills. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above the notes. The piece is written in a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

This musical score, titled "Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 5.)" and numbered 655, illustrates ten different organ punctation techniques. The notation is arranged in ten horizontal lines, each representing a measure. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 7 begins with a dynamic marking of *fr*. Measure 8 includes a *gr* marking. Measure 10 features a *fr* marking. Measure 11 has a *fr* marking. Measure 12 includes a *fr* marking. Measure 13 includes a *fr* marking. Measure 14 includes a *fr* marking. Measure 15 includes a *fr* marking. Measure 16 includes a *fr* marking. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and beams. The measures are numbered 7 through 16, with the first measure of the sequence labeled "No. 9." at the beginning of the fifth line.

No. 10.

Gebrauch
dieser Orgel-
Puncte.

Weil dieses nur lauter kurze Sätze sind, darin nicht nur viele Bindungen, sondern auch verschiedene Arten der Mensur vorkommen, so wird ein Liebhaber wohl thun, wenn er einen Satz nach dem andern so lange übet, bis er ihn in mäßiger Geschwindigkeit mit Inachnehmung des Tactes spielen lerne: denn der Tact ist die Seele der Music; der Tact giebt einem jeden musicalischen Stücke das Leben; ohne Tact muß der beste Satz elend herauskommen. Ich sage noch einmal, wer sich meines Clavier-Spielers zur Selbst-Information bedienet, so daß er sonst sich nicht informiren läßt, der hat vor allen nöthig, alle Exempel, und auch diese kleine Orgel-Puncte, aufs fleißigste zu exerciren, damit er auch hiedurch geschickt werde, andere leichte Handsachen nach Noten spielen zu können. Man hätte die Anzahl dieser Variationen noch um ein vieles vermehren können, allein 109 ist schon eine gute Zahl. Man bediene sich aber derselben nicht bloß zum Spielen, sondern man betrachte einen jeden Satz auch nach seiner Variation und nach seinen Bindungen, so wird man vieles zu seinem Vortheil daraus lernen. Das ganze neunte Capitel, wie ein schlechter Bass zu variiren, gehöret hieher, sonderlich aber §. 27. Der Raum leidet nicht, mich in eine weitläufige Auslegung dieser Sätze einzulassen. Indessen merke man sich diejenigen, wo die Hände folgen, oder einander nachahmen: als unter andern bey N. 6. 4. 5. 7. 8. 9. 10. 20. imgleichen, wo beyde Hände zugleich Sexten- oder Terzen-weise motu recto gehen, z. E. N. 3. 15. und N. 8. 7. u. a. m. Wer nun Einsicht in dergleichen Variationen der Discant-Noten erlanget hat, der nehme aus §. 4. einen Satz nach dem andern vor, und variire ihn; erstlich so, daß die linke Hand ihre Noten nicht ändert; ferner, daß er Bindungen mache, und die Hände folgen, oder so viel möglich imitiren lasse; und endlich, daß beyde Hände, sonderlich am Schlusse, oder

in der letzten Hälfte zugleich gehen. Hat man einen Satz verschiedenemal variiret, so sehe man zu, ob die Variation, die man gemacht, auch im Buche stehe, und worin der Unterschied bestehe. Die Grund-Note des Pedals (als hier groß G) behält man im Sinne, und richtet sich darnach, doch siehet man am meisten auf die Richtigkeit der beyden obern Stimmen, damit keine Octaven oder Quinten darinnen sind. Wer will, der kan zur Veränderung die linke Hand in die ungestrichene Octave setzen. Vor allen Dingen aber kehre man einen jeden Satz um, so daß die Terzie im Schluß oben kommt, so wie wir §. 4. gethan haben: denn dergleichen hier zu bewerkstelligen, würde zu weitläufig seyn. Ein Liebhaber wird es leicht zu seiner Uebung selber zu Papier bringen können, wenn alsdenn die linke Hand die rechte übersteigen oder wenn der Unisonus eintreffen sollte; so muß man eine oder die andere Note in eine von beyden Händen gehörig ändern: Wer an dieser Arbeit seine Lust findet, der ist so, wie ich ihn mir wünsche: denn dergleichen Umkehrungen der Partien findet man viel in musicalischen Stücken, und können im Fantasiren auch angebracht werden.

§. 6. Ehe wir weiter gehen, wollen wir noch in einigen Sätzen zeigen, wie diese kleine Orgel-Puncte noch um die Hälfte können verlängert werden. Dergleichen Verlängerung ist nun zwar schon bey N. 5. geschehen, allwo N. 5. verlängert worden, wie §. 4. zu sehen; indessen wollen wir dieses auch an einigen variirten Sätzen thun; wir werden dadurch Gelegenheit bekommen, allerley Sätze und Nachal:ungen zur Uebung anzubringen; man sehe aber dabey immer den Satz im vorigen §. wieder an, wie denn die darüber stehende Zahlen dahin weisen.

658 Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 6.)

7. a. b.

11.

This system contains two staves of music. The first staff has two measures labeled '7. a.' and '7. b.'. The second staff has one measure labeled '11.'. The music is written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features complex chordal textures with many beamed notes.

N. 2.

1. 7.

b. 4.

5. 8.

9.

This system contains five staves of music. The first staff has two measures labeled '1.' and '7.'. The second staff has two measures labeled 'b.' and '4.'. The third staff has two measures labeled '5.' and '8.'. The fourth staff has one measure labeled '9.'. The fifth staff has one measure labeled '14.'. The music is written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features complex chordal textures with many beamed notes.

N. 3.

1. 7.

5. 12.

15.

This system contains four staves of music. The first staff has two measures labeled '1.' and '7.'. The second staff has two measures labeled '5.' and '12.'. The third staff has one measure labeled '15.'. The fourth staff has one measure labeled '16.'. The music is written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features complex chordal textures with many beamed notes.

Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 6.) 659

This musical score is for an organ, featuring nine systems of staves. Each system consists of a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chords are frequently used, with some notes marked with a 'b' (basso) or 'tr' (trillo). The piece is divided into sections, with the first section labeled '2. 6.' and subsequent sections labeled '4. a.', '5. a.', '7. a.', and '8. a.'. The notation is dense and characteristic of 18th-century organ music.

This musical score is for an organ and is organized into 15 numbered systems, each consisting of two staves. The systems are labeled as follows:

- System 10: a.
- System 11: b.
- System 12: 13.
- System 13: 14.
- System 14: 15. a.
- System 15: b.
- System 16: No 7. 2. a.
- System 17: b.
- System 18: 4. (includes trills marked 'tr')
- System 19: 5. (includes trills marked 'tr')

The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks such as trills. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.

Wo hier bey einer Zahl *a* oder *b* stehet, das deutet nur an, daß zwey Anmerkung.
 Variationen zu einer Nummer sind. Man kan alle ausgelassene Num-
 mern des 5ten Sphi selber auf diese Art verlängern. Wer die schon verlän-
 gerten Sätze dieses Sphi abermals wieder um die Hälfte verlängern, und
 die Sechszehnteile als Achtel ansehen wolte, der würde leicht Rath darzu
 finden, inzwischen müßte man sich hiebey hüten, daß kein Gedudeltes heraus
 käme. Wer drey Viertel- Tact haben will, der kan in einigen Sätzen
 nur eine Noten- Figur aus dem Tacte wegwerfen; wo aber Nachahmungen
 sind, als sonderlich bey N. 6. da kan man die vier ersten Sechszehnteile in
 der ersten und letzten Hälfte des Tacts zu Achtel, oder eine Noten- Figur
 zweymal machen, oder sonst um die Hälfte verlängern, so daß aus Einem
 Tacte zweene würden. Wer nun diese Orgel- Punkte exerciret und variiret
 hat, der wird meinem Vermuthen nach nun schon im Stande seyn, ex tem-
 pore einen kleinen Orgel- Punct auf der Orgel zu machen. Man übe sich
 aber wacker im Aufschreiben derselben, und suche zu diesen noch mehr zu ersin-
 den, und spiele das, was man gemacht, fleißig durch, so wird man
 schon bey der Orgel Einfälle bekommen, nicht nur am Ende, sondern auch
 in der Mitte der Fantasie oder des Praludii, zu einer aushaltenden Bass-
 Note allerley Gänge zu machen.

§. 7. Wir haben §. 3. gesaget, daß man den Orgel- Punct auch über Wie der Or-
 der Prime der Ton- Art, oder über der Final- Note anbringen kan. Alle gel- Punct
 vorige Orgel- Punkte sind über der Quinte der Ton- Art gewesen; nun ist über der Pri-
 es Zeit, daß wir sehen, wie er über der Final- Note aussehen kan. Fol- me der Ton-
 gende Sätze mögen einem Liebhaber zum Beyspiele dienen: Art zu ma-
 chen.

No. 1.

The musical notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. The treble staff contains notes and rests, with figured bass notation (numbers 1-7) written below it. The bass staff contains notes and rests. The first system is labeled 'No. 1.' and has a '2.' above the second measure. The second system is labeled '3.' and '4.' above the first and second measures respectively.

5. 6.

7 3 5 2 4 3 7 9 8 7 7 7 3 4 5 3 2 7 3 2 7 7

7. 8.

3 5 6 5 6 7 3 3 4 5 4 3 4 3 2 1 3

9. 10.

7 3 4 5 4 3 3 7 7 3 7 3 3

11. 12.

7 3 2 3 7 4 3 7 7 7 7 3 7 4 5 4 2 3

13. 14.

3 1 2 3 4 1 3 7 3 4 3 7 3 1 2 3 7 3 2 3

15. 16.

17.

18. 19.

20.

§. 8. Wir haben in diesen Sätzen gar keine Bindungen angebracht, Wie die Bindungen alhier (vom gebundenen Bass ist hier die Rede nicht: denn der ist bey Orgel-Puncten gerné gebunden,) um Gelegenheit zu haben, einem Liebhaber zu zeigen, wie solche leicht zu machen sind, und zwar auf sechserley Art: zu machen sind.

- 1) Da in der obern Stimme beym andern und vierten Viertel ein Band kommt; 2) wenn an eben dieser Stelle dergleichen in der untern Stimme ist; 3) da in der obern Stimme alle Viertel gebunden sind an
- Der

der vorhergehenden Note ; 4) da eben dergleichen in der untern Stimme geschieht ; 5) da die Bindungen in beyden Partien wechseltweise zu finden, als da in der obern Stimme das erste und dritte Viertel (gleich der ersten Art) an der andern und vierten Note gebunden worden, unten aber der Band gleich zu Anfangs des Tacts bey dem ersten und dritten Viertel befindlich ist ; 6) da dieses umgekehrt worden, nemlich die obere Stimme hat den Band bey dem ersten und dritten, die andere aber bey dem andern und vierten Viertel. Wir wollen diese sechs Arten zu binden, sonderlich die beyden letzten Arten, in unsern Sätzen zeigen ; man findet dadurch abermal Gelegenheit, die Bindungen zu exerciren ; (wir wollen uns hiebey der Schreib-Art bedienen, die am deutlichsten in die Augen fällt, siehe Cap. I. §. 29. 30.) sie können mit der rechten und linken Hand zugleich, oder auch mit der rechten Hand allein (da denn ein liegenbleibender Finger die Bindung ausdrücken muß,) gemacht werden, nur N. 8. 13. und 15. erfordern beyde Hände.

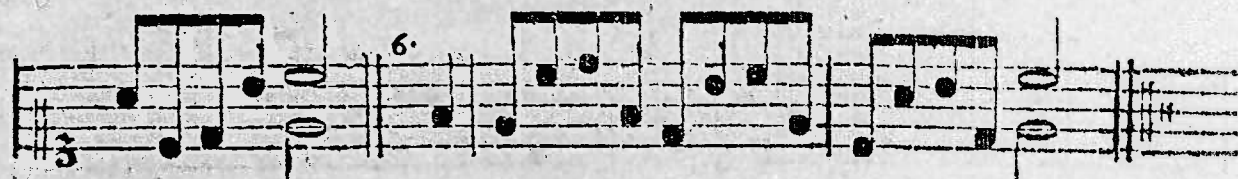
In Exempeln
gezeigt. No. 1.



No. 2.







The image displays a musical score for organ, consisting of ten staves of notation. The music is written in a 3/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the first staff, the number '6.' is written. Above the second staff, the numbers '5.' and '6.' are written. Above the third staff, 'N. 7.' and '1.' are written. Above the fourth staff, the number '3.' is written. Above the fifth staff, the numbers '3.' and '4.' are written. Above the sixth staff, the number '4.' is written. Above the seventh staff, the number '5.' is written. Above the eighth staff, the number '5.' is written. Above the ninth staff, the number '6.' is written. The notation is dense and characteristic of Baroque organ music.

No. 8.

The musical score for No. 8 consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The first staff contains measures 1 through 4, with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The second staff contains measures 5 through 8, with a third ending bracket labeled '3.'. The third staff contains measures 9 through 12, with a fourth ending bracket labeled '4.'. The fourth staff contains measures 13 through 16, with a fifth ending bracket labeled '5.'. The fifth staff contains measures 17 through 20, with a sixth ending bracket labeled '6.'. The sixth staff contains measures 21 through 24, with a seventh ending bracket labeled '5.'. The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp.

N. 9.

The musical score for N. 9 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The first staff contains measures 1 through 4, with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The second staff contains measures 5 through 8, with a third ending bracket labeled '3.'. The third staff contains measures 9 through 12, with a fourth ending bracket labeled '4.'. The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp.



N. 13.
5. 6.

N. 14.
3.

5.

N. 15.
5. 5.

6.

N. 16.
5.

5.

6.

6.

N. 17.
1.

2.

3.

4.

5.

5.

6.

6.

N. 18.
5.



N.19.
I.

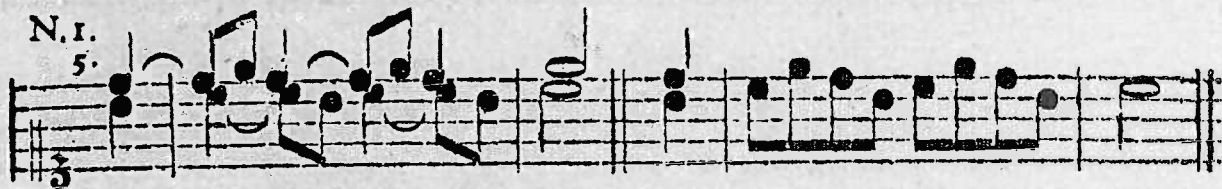


N.20.



Wer diese Sätze nun fleißig exerciret, der wird schon geschickt werden, nicht nur Bindungen herauszubringen, sondern sie auch selber machen zu können. Ich hätte vielleicht schon genug gethan, wenn ich nur bloß bey N. 1. die sechs Arten zu Beispiele in Bindungen gesezet; allein, weil mein Zweck überhaupt ist, einem in diesem Werke ohn viele selbsteigene Bemühung gleich etwas zu spielen und zu betrachten zu geben, so habe mich hierbey ein wenig ausbreiten wollen. Indessen findet ein Liebhaber auch hier Gelegenheit selber Hand anzulegen, weil ich bey verschiedenen Nummern nur die fünfte und sechste Art ausgezet habe; welche beyde Arten auch so ausgezet sind, wie sie ohne Bindungen in die Ohren fallen. Wer nun diese und dergleichen Sätze beym Fantasiren, etwa am Schluß des Vorspiels, anbringen will, der kan solches in langsamer Zeitmaasse thun, und die Viertel wie halbe Tacte tractiren.

§. 9. Nun lehre man die Sätze §. 7. und 8. um, also, daß im Schluß die Terzie oben kommt. (siehe §. 5.) Wir wollen es an der fünften und sechsten Art des achten Sphi zeigen, und dabey gleich hinzufügen, wie sie ohne Bindungen klingen. Orgel-Puncte mit der Terzie oben.



6.

No. 4.
5.

6.

No. 5.
5.

6.

e g f d *d f e c*

No. 7.
5.

6.

N. 8.
5.



N. 9.
5.



N. 10.
5.



N. 11.
5.



Anmerkung. Der Raum leidet nicht, die übrigen Nummern eben so auszusetzen; ich muß solches dem Fleiß des Liebhabers überlassen. Bey N. 13. und 15. muß man bey der Umkehrung die unterste Stimme eine Octave tiefer setzen, weil sie sonst die oberste Stimme überschreitet; man sehe dabey nach N. 5. die sechste Art, wo ich die linke Hand eine Octave tiefer gesetzt. Der Unisonus kommt bey unsern Sätzen vor, N. 4. die sechste Art, und N. 11. die fünfte Art, und sonst. Wer hier die unterste Stimme um eine Octave tiefer nehmen wolte, dem stehet es frey. Sonsten schläget die Stimme, welche ungebunden ist, den sonst gebundenen Ton an; als: bey N. 4. sechste Art, schläget die rechte Hand das \bar{d} und \bar{c} an, da die linke Hand der rechten weichen muß, damit der Ton zum Gehör kommen kan; bey N. 11. fünfte Art ist es umgekehrt, da weicht die rechte der linken Hand.

Variation der
Orgel-Puncte
über der
Prime im
Achtel.

§. 10. Es können nun auch diese Orgel-Puncte über der Prime eben auch auf die Art variiret werden, wie wir in vielen Exempeln §. 5. und 6. die Orgel-Puncte über der Quinte des Tones variiret haben, woran man sich üben mag. Wir wollen indessen dieselbe so wie sie §. 7. ohne Bindungen stehen, auf eine leichte Art in Achtel mehrentheils variiren, daraus denn ein Liebhaber, nach der schon gegebenen Anleitung zu variiren, allerhand Variationen nach eigenem Gefallen machen kan. Eine jede Nummer wollen wir viermal verändern.

N. 1.

First system of musical notation for N. 1, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with a first ending bracket labeled '1.' and a trill ornament marked 'tr'.

2.

Second system of musical notation for N. 1, continuing the melodic line with various rhythmic values and a second ending bracket labeled '3.'.

No. 2.

First system of musical notation for No. 2, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It includes a first ending bracket labeled '1.' and a trill ornament marked 'tr'.

2.

Second system of musical notation for No. 2, continuing the piece with a second ending bracket labeled '4.' and a trill ornament marked 'tr'.

No. 3.

First system of musical notation for No. 3, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It includes a first ending bracket labeled '1.' and a trill ornament marked 'tr'.

3.

Second system of musical notation for No. 3, continuing the piece with a second ending bracket labeled '4.' and a trill ornament marked 'tr'.

N. 4.

First system of musical notation for N. 4, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It includes a second ending bracket labeled '2.' and a trill ornament marked 'tr'.

2.

Second system of musical notation for N. 4, continuing the piece with a second ending bracket labeled '3.' and a trill ornament marked 'tr'.

4.

Third system of musical notation for N. 4, concluding the piece with a final ending bracket labeled '4.' and a trill ornament marked 'tr'.

N. 5.

1. 2. 3. 4.

N. 6.

1. 2. 3. 4.

N. 7.

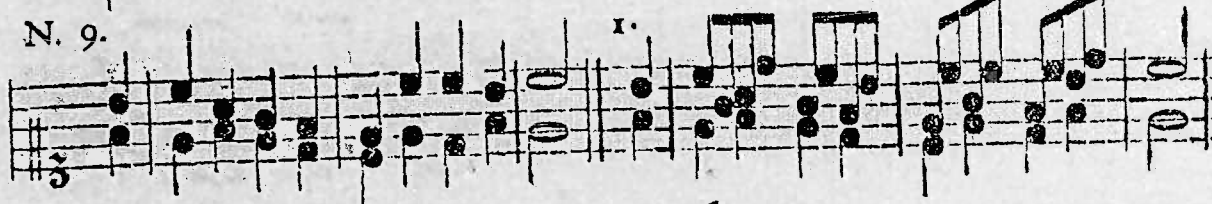
1. 2. 3. 4.

N. 8.

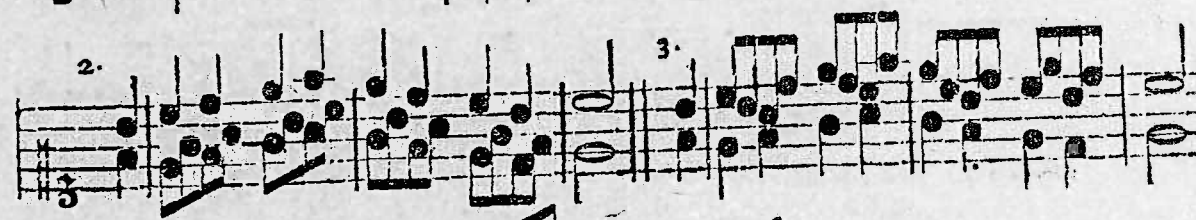
N. 8.



N. 9.



N. 10.



N. 11.

N. 11.

First system of musical notation for N. 11, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes and rests, with a first ending bracket labeled '1.' at the end.

Second system of musical notation for N. 11, continuing the sequence from the first system. It includes a second ending bracket labeled '2.' and a third ending bracket labeled '3.'.

Third system of musical notation for N. 11, concluding the piece with a fourth ending bracket labeled '4.' and a double bar line.

N. 12.

First system of musical notation for N. 12, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes and rests, with a first ending bracket labeled '1.' at the end.

Second system of musical notation for N. 12, continuing the sequence from the first system. It includes a second ending bracket labeled '2.' and a third ending bracket labeled '3.'.

Third system of musical notation for N. 12, concluding the piece with a fourth ending bracket labeled '4.' and a double bar line.

N. 13.

First system of musical notation for N. 13, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes and rests, with a first ending bracket labeled '1.' at the end.

Second system of musical notation for N. 13, continuing the sequence from the first system. It includes a second ending bracket labeled '2.' and a third ending bracket labeled '3.'.

Third system of musical notation for N. 13, concluding the piece with a fourth ending bracket labeled '4.' and a double bar line.

N. 14.




1.



2.




3.




4.




5.



6.



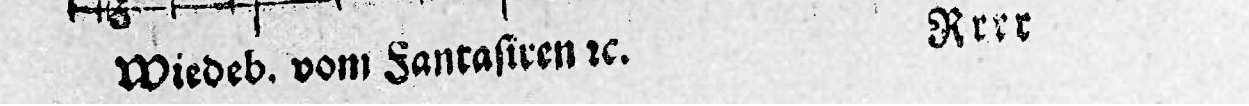
7.



8.



9.



N. 15.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



No. 16.

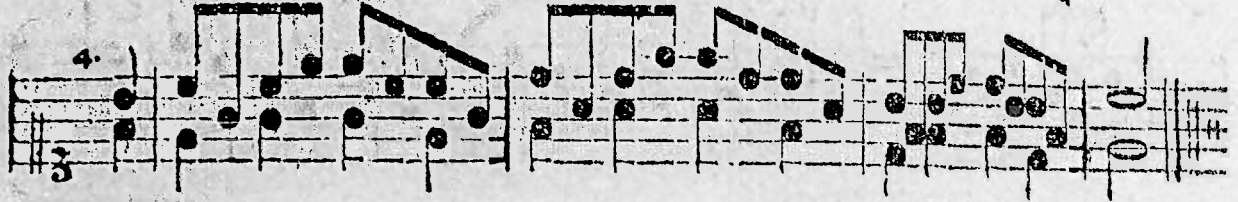
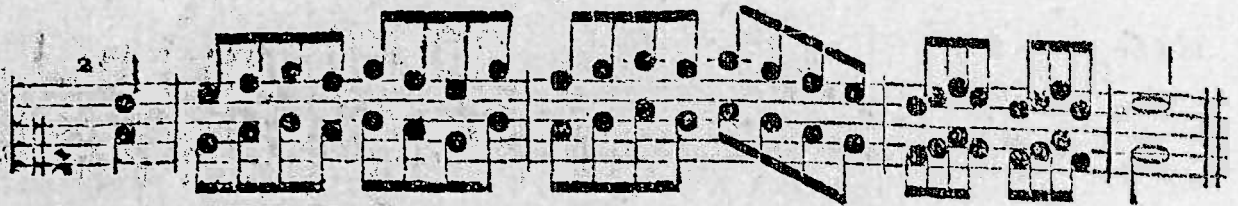


1.

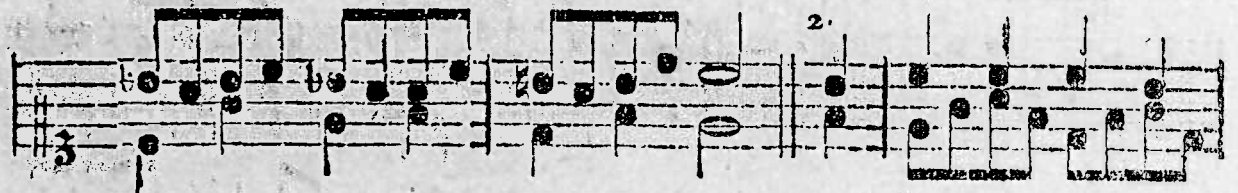


Wiedeb. vom Santafiren ic.

Xrrr



N. 17.

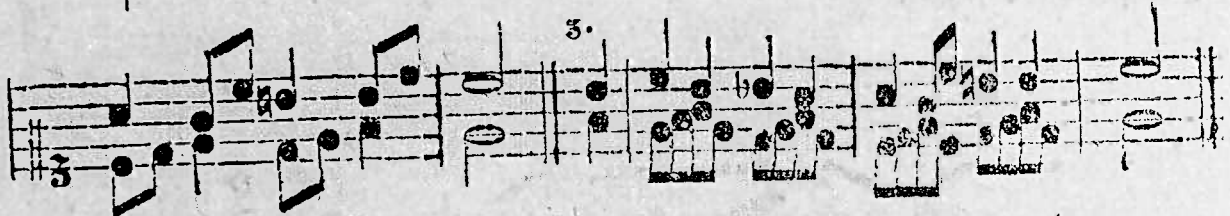


No. 18.





N. 19.



N. 20.



Anmerkung.

Noch eine andere Art die Orgel-Puncte zu verlängern, als §. 6. gesehen.

§. 11. Nun haben wir in vielen Exempeln kurzer Orgel-Puncte gezeigt, wie selbige beydes über der Quinte und über der Prime der Con-
 Art (unter welchen letztern N. 2. 8. 13. 15. 17. 18. und 19. etwas fremd seyn
 möchten, obgleich die Septima minor in den Dur-Tönen allhier sehr ge-
 wöhnlich ist,) anzubringen. Es kan aber der Orgel-Punct über der Quinte
 auch über der Prime, und umgekehret, der über der Prime kan auch über
 der Quinte gemacht werden, wenn eine kleine Veränderung angebracht
 wird; Deswegen hätte ein Anfänger nun an den Exempeln des fünften Sphi
 schon genug. Wir wollen solches in Exempeln zeigen; da wir denn noch
 anmerken, wie ein Anfänger die §. 5. befindlichen variirten Sätze noch
 auf eine andere leichtere Art verlängern kan, als wir §. 6. gezeigt haben;
 man nehme nemlich von jeder Nummer 2, 3 oder mehr Variations-Arten
 nach einander oder durch einander, nach eigenem Gurdünken, so wie wir
 solch:§ Cap. X. §. 11. 14. sqq. bey denen Interludiis gewiesen haben, so wird
 man eine Menge Orgel-Puncte zuwege bringen können. Man kan fer-
 ner die Arten der Variation auch aus verschiedenen Nummern nehmen;
 alles dieses wird ein Liebhaber bey der Untersuchung aus folgenden
 Beyspielen ersehen.

Verlängerte
 Orgel-Pun-
 cte über der
 Quinte und
 Prime zu-
 gleich, aus
 §. 5. genom-
 men.

N. 3.
3. 8. 7.

Exercise N. 3 consists of three measures. Measure 3 features a triplet of eighth notes in the treble clef. Measure 8 contains an eighth-note triplet in the treble clef. Measure 7 shows a triplet of eighth notes in the treble clef. The bass clef accompaniment consists of whole notes.

N. 6.
3. 7.

Exercise N. 6 consists of two measures. Measure 3 features a triplet of eighth notes in the treble clef. Measure 7 contains a triplet of eighth notes in the treble clef. The bass clef accompaniment consists of whole notes.

6. 9.

Exercise N. 6 continues with measures 6 and 9. Measure 6 features a triplet of eighth notes in the treble clef. Measure 9 contains a triplet of eighth notes in the treble clef. The bass clef accompaniment consists of whole notes.

N. 7.
1. 2. 6.

Exercise N. 7 consists of three measures. Measure 1 features a triplet of eighth notes in the treble clef. Measure 2 contains a triplet of eighth notes in the treble clef. Measure 6 shows a triplet of eighth notes in the treble clef. The bass clef accompaniment consists of whole notes.

8. tr

Exercise N. 7 concludes with measure 8, which features a triplet of eighth notes in the treble clef. A trill (tr) is indicated above the final note of the triplet. The bass clef accompaniment consists of whole notes.

N. 6. N. 7.

N. 9. N. I. 7.

N. 8. N. I. 14.

N. 9. N. 9.

Eben derglei: Mit den §. 6. schon verlängerten läßt sich eben dergleichen thun, wenn
 chen aus §. 6. man einen langen leichten Orgel-Punct über der Quinte und Prime zu-
 genommen. gleich haben will; man nehme zur Quinte N. I. 4. a. b. (man läßt aber, wie
 bekannt, das letzte \bar{c} \bar{e} bey a weg, wie auch den Auftact von b, und nimmt zu
 dem

dem halben Tact \bar{c} statt \bar{d} zum Sechszehnthheil \bar{e} , so hat alles schon seine Wichtigkeit,) und zur Prime N. 1. 7. b. a. (hier fällt bey b der Lustact wieder weg, und zu c mache man statt d , \bar{e} ; bey a fällt der Lustact weg, und statt dem halben Tact \bar{d} nimmt man \bar{e}). Bey N. 2. braucht es gar keine Künste; mache zu G. 1. a. und zu c. 1. b. Beides mag hier zum Ueberfluß stehen.

Und so mit den übrigen. Wer einen Orgel-Punct von acht Tacten haben will, der nimmt zu G N. 6. 4. a. b. und zu C 5. a. b. u. f. w.

§. 12. Weil ich glaube einem Liebhaber durch viele Exempel nützlich und angenehm zu seyn, so will noch folgende Orgel-Puncte hersetzen von N. 1. §. 5. und sie auch umkehren, so, daß die Tercze oben kömmt.

Kleine Orgel-Puncte mit der Quinte und Prime zugleich.

No. 1.

This musical score is for an organ piece, titled "No. 1." and numbered "688" in the first section of "Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 12.)". The score is written on ten staves. The top staff is a single line. The next seven staves are grouped together by a brace on the left and are each preceded by a number: 1., 3., 7., 11., 12., and 14. These numbers likely refer to specific organ stops or registers. Each of these seven staves contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff is a single line, likely for the figured bass, and contains a sequence of numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) representing the figured bass. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

The musical score is organized into two main parts. The top part is a single melodic line on a five-line staff. The bottom part is a multi-stemmed texture consisting of eight staves, each with a different clef: soprano, alto, tenor, and bass clefs. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as '2' and 'p'. The texture is dense and complex, typical of Baroque organ music.

N. 1. Dieselben etwas verlängert.

Dieselben et:
was verlän:
gert.

A musical score for organ, consisting of 14 numbered staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff is a single line. The subsequent 13 staves are grouped together by a large bracket on the left side. Each of these 13 staves begins with a measure number (1, 3, 5, 7, 9, 11, 12, 14) and a treble clef. The notation is dense, featuring many beamed notes and rests. The final staff at the bottom is a single line with a common time signature (C) and a final cadence.

This page contains ten staves of musical notation for organ. The notation is arranged in two columns of five staves each. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The first staff in each column begins with a treble clef and a common time signature. The notation is dense, with many notes and rests. The second column of staves includes several instances of the number '2' written above the notes, indicating fingerings. The notation is written in a historical style, with some notes having stems that are not clearly defined. The page is numbered '691' in the top right corner.

692 Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 12.)

N. 1. Noch auf eine andere Art verlängert.

This musical score is for an organ and is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of several parts:

- Top Staff:** A single melodic line.
- Main Section:** A large block of music with multiple staves. The left side contains complex organ textures, and the right side contains a figured bass line. This section is divided into measures numbered 1, 3, 7, 11, 12, and 14.
- Bottom Staff:** A single melodic line, likely a continuation of the top staff.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, along with figured bass notation (numbers 1-7) on the right side of the main section.

The image displays a page of musical notation for an organ. At the top, there is a single melodic line on a five-line staff. Below this, the notation becomes significantly more complex, consisting of multiple staves that represent the organ's manual and pedals. This section is characterized by a dense texture of notes, often grouped in vertical columns, which is typical for organ music to indicate simultaneous sounds from different registers. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The overall layout is organized into measures, with vertical bar lines separating them. The page number '693' is located at the top right, and a small number '3' is visible at the bottom center.

Orgel-Puncte für eine Hand in Sechszehnteile.

§. 13. Wir gehen wieder zurück, und verwandeln, aus dem ⁱⁿachten Spho in Achtel gesetzten Orgel-Puncten, zwölf derselben, in lauter Sechszehnteile; wir wählen dazu die fünfte Art der Bindungen, als welche in Achtel ausgesetzt worden. Ob nun diese §. 8. befindliche Orgel-Puncte gleich eigentlich über der Prime der Ton-Art gehören, so können sie doch auch über der Quinte gebraucht werden; wir wollen also Orgel-Puncte in lauter Sechszehnteile beydes über der Quinte und Prime hersetzen, die man mit einer Hand üben mag, und sich bey einer Orgel ohne Pedal gebrauchen lassen; mehrerer Deutlichkeit halben mögen die Achtel des 8. Sphi voranstehen; aus welcher Nummer sie §. 8. genommen worden, erhellet aus den beyden kleinen Zahlen, die sich bey einer jeden Nummer findet; den Bass haben wir nur mit einem Buchstaben unter der Linie angezeigt. Man hat hier abermal Gelegenheit, seine rechte Hand zu üben, und auf eine gute Fingersezung zu studiren.

N. 1. 1. 3.

C G

No. 2. 5. 4.

C G

N. 3. 5. 6.

G C

First musical staff, treble clef, 3/4 time signature, key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of chords and melodic lines. A 'C' is written below the first measure.

N. 4. 6. 7.

Second musical staff, treble clef, 3/4 time signature, key signature of one sharp. It continues the sequence from the first staff. A 'G' is written below the first measure and a 'C' below the last measure.

Third musical staff, treble clef, 3/4 time signature, key signature of one sharp. It continues the sequence. A 'G' is written below the first measure.

Fourth musical staff, treble clef, 3/4 time signature, key signature of one sharp. It continues the sequence. A 'C' is written below the first measure.

N. 5. 10. 8.

Fifth musical staff, treble clef, 3/4 time signature, key signature of one sharp. It continues the sequence. A 'G' is written below the first measure and a 'C' below the last measure.

Sixth musical staff, treble clef, 3/4 time signature, key signature of one sharp. It continues the sequence. A 'G' is written below the first measure.

Seventh musical staff, treble clef, 3/4 time signature, key signature of one sharp. It continues the sequence. A 'C' is written below the first measure.

No. 6. 11. 9.

Eighth musical staff, treble clef, 3/4 time signature, key signature of one sharp. It continues the sequence. A 'G' is written below the first measure and a 'C' below the last measure.

Ninth musical staff, treble clef, 3/4 time signature, key signature of one sharp. It continues the sequence. A 'G' is written below the first measure.

Tenth musical staff, treble clef, 3/4 time signature, key signature of one sharp. It continues the sequence. A 'C' is written below the first measure.

N. 7. 11. 12.

Three staves of musical notation in 3/4 time, G major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes. Chord markings 'G' and 'C' are placed below the first and third measures respectively. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and include slurs and dynamic markings.

N. 8. 13. 14.

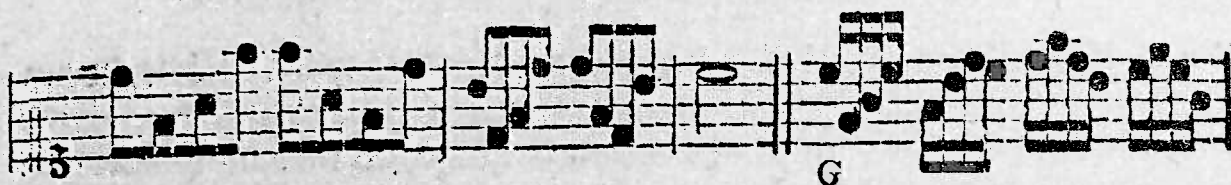
Three staves of musical notation in 3/4 time, G major. The notation is similar to the first exercise, featuring eighth and sixteenth notes. Chord markings 'G' and 'C' are present. The second staff includes a measure with a whole rest, and the third staff features a measure with a whole note.

No. 9. 14. 15.

Three staves of musical notation in 3/4 time, G major. The first staff starts with a treble clef, one sharp, and 3/4 time. Chord markings 'G' and 'C' are used. The second staff contains a measure with a whole rest. The third staff includes slurs and dynamic markings.

N. 10. 15. 16.

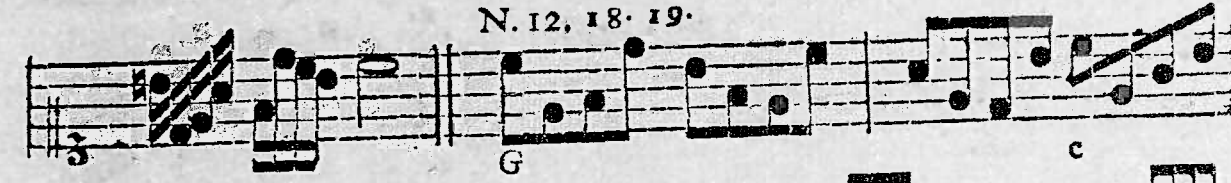
One staff of musical notation in 3/4 time, G major. It begins with a treble clef, one sharp, and 3/4 time. Chord markings 'G' and 'C' are present. The staff concludes with a double bar line and repeat dots.



N. II. 16. 17.



N. 12. 18. 19.



Wiedeb. vom Fantasien 10.

Ette

Wie sie mit abgewechselten Händen zu machen.

Um mehrerer Bequemlichkeit willen können hier die beyden Hände, (wenn nemlich die Orgel ein Pedal hat), auch nach Belieben abwechseln. Wir haben §. 28. diese zwölf Orgel-Puncte in Sechszehntheile mit Bindungen wieder vorgestellt, daraus denn leicht zu ersehen, wie das Ding anzufangen; die Bindung fällt alsdenn weg, und die Hände werden aufgehoben. Wir wollen zur Probe die erste Nummer also aussetzen:



Das Ueber- einander her- fahren der Hände gehet hier auch an.

Wer hier mit dem Herüberfahren der Hände gerne ein Ansehen machen will, der mache es auch hier so, wie Cap. X. §. 28. und 30. bey den Interludis ist gezeigt worden. Er nehme mit der rechten Hand das, was sonst die linke macht, und umgekehrt; da denn hier die linke Hand die Noten, deren Strich über sich gehet, machen muß, und die Noten, wovon der Strich herunter gehet, machet die rechte Hand.

Orgel-Punct, der Läufer in sich hält.

§. 14. Man kan auch in seinem Præludio einen Orgel-Punct anbringen, der aus lauter Läufern bestehet, (wenn dieses sonst ein Orgel-Punct darf genannt werden.) Wir wollen einige hieher setzen.



Dergleichen Läufer nun müssen hurtig und ohne Anstoß herausgebracht werden; wo der Bogen stehet, darf man ein wenig einhalten. Ich habe hier nur vier leichte hersehen wollen; die rechte Fingersetzung wird hier vieles erleichtern; dahero bey dergleichen laufenden Noten eine gute Application durchaus nöthig ist. Ferner fängt ein Præludium oder anderes Stück wol mit einem Lauf an, ohne daß der Baß dabey ist. Ein Liebhaber kan sich dergleichen aus den langen Interludis Cap. X. §. 30. leicht selber zu seinem Vergnügen machen, und etwa zwey dergleichen zusammen nehmen, als pag. 637. N. 23. und 24. it. N. 25. und 26. N. 19. und 20. it. N. 17. und 18. u. s. w. Es kan ein Liebhaber sich auch dergleichen aus schönen Musicalien sammeln. Es erlaubet der Raum nicht, hievon einige aus den Stücken berühmter Componisten herzusetzen, sondern wir gehen weiter.

§. 15. Wir haben §. 4. zehn kleine Orgel: Puncte gegeben, welche Dreystimmige Orgel: Puncte zur Discant zweystimmig stehen, wir fügen die dritte Stimme folgendermassen hinzu; den Baß mag man §. 4. sehen.

5. 6. 7. 8. 9. 10.

Dreystimmige Orgel-Puncte zur Prime.

Jetzt wollen wir zu den zwanzig Orgel-Puncten, welche §. 7. im Discant nur zweistimmig sind, die dritte Stimme setzen, da denn in einigen eine kleine Veränderung hat vorgenommen werden müssen; rechnen wir den Baß dazu, so ist es ein vierstimmiger Orgel-Punct.

N. 1.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

The image shows a musical score for organ puncta, consisting of ten numbered measures (11-20). Each measure is written on a five-line staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes, often beamed together. Some measures contain rests or specific rhythmic markings. The key signature has one sharp (F#).

§. 16. In diesen zwanzig Orgel-Puncten sehen wir gar keine Bindungen; allein, da wir §. 8. wo eben diese Sätze zweistimmig stehen, schon sechs Arten zu binden angezeigt und vor Augen gelegt haben, so kan man leicht gedenken, daß hier, da die dritte Stimme hinzugekommen, noch mehr Bänder können angebracht werden. Nehmen wir zu der Retardation, deren wir uns §. 8. nur allein bedienet haben, auch noch die Anticipation, so bekommen wir eine grosse Menge Bindungen. Wir nehmen zur Probe aus den zwanzig Orgel-Puncten nur N. 4. heraus, und da wir schon aus §. 8. ersehen, daß die Bindung entweder in der ersten oder zweyten Helfte des Tactes seyn kan, so wollen wir die Bindung in der ersten Helfte mit *a*, und die Bindung (oder vielmehr die Retardatio und Anticipatio) in der zweyten Helfte des Tactes mit *b* benennen. Hinter der Retardation wollen wir gleich die Anticipation setzen.

Wie hier allerley Bindungen anzubringen.

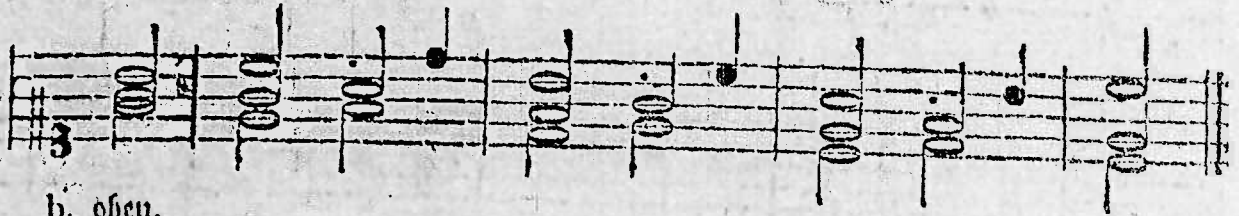
Bindungen
in Einer
Stimme.

§. 17. Wir sehen also zuerst die Bindungen in Einer Stimme: denn ob wir gleich §. 8. die Bindungen der obersten und untersten Stimme theils schon gesehen haben, so wollen wir doch hier alles ordentlich bey einander hersehen. Ein Liebhaber wird eben dergleichen bey den andern Nummern zur Uebung vor sich nehmen.

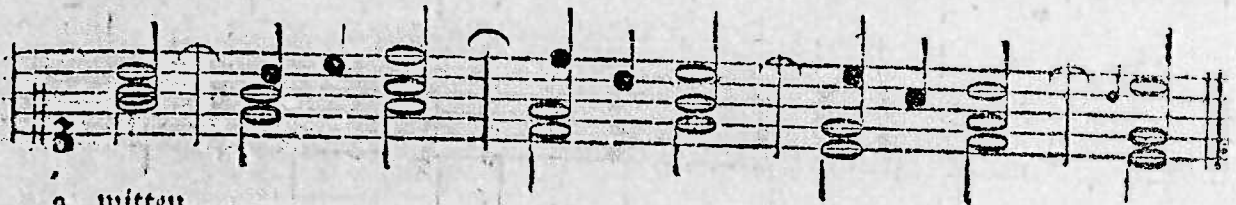
Retardatio.

In Einer

a. oben.



b. oben.



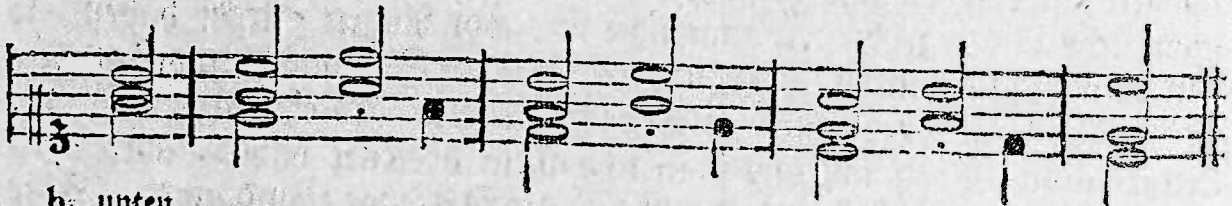
a. mitten.



b. mitten.



a. unten.



b. unten.



Anticipatio.

Stimme.

The image displays six staves of musical notation. The top staff is a vocal line (Stimme) with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. The following five staves are organ accompaniment, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp. The organ part features a rhythmic accompaniment with frequent chords and single notes, often beamed together. The notation is in a historical style, typical of 17th or 18th-century manuscripts.

Bindungen
in zweyen
Stimmen.

§. 18. In zweyen Stimmen giebt es folgende Sätze. Wir wollen die
Wörter oben, mitten, unten durch die Buchstaben ob. m. u. anzeigen.

Retardatio.

In zweyen

a. ob. m.

b. ob. m.

a. ob. u.

b. ob. u.

a. m. u.

b. m. u.

a. ob. b. m.

b. ob. a. m.

The image displays eight staves of musical notation, each representing a different combination of voice parts and articulation. Each staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The notes are arranged in pairs, with the upper voice (a) and lower voice (b) parts. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The combinations are: 1) a. ob. m. (voice a above, middle), 2) b. ob. m. (voice b above, middle), 3) a. ob. u. (voice a above, below), 4) b. ob. u. (voice b above, below), 5) a. m. u. (voice a middle, below), 6) b. m. u. (voice b middle, below), 7) a. ob. b. m. (voice a above, below, middle), and 8) b. ob. a. m. (voice b above, below, middle).

Anticipatio.

Stimmen.

Wiedeb. vom Fantasiren ꝛc.

lluuu

a. ob. b. u.

b. ob. a. u.

a. m. b. u.

b. m. a. u.

Bindungen
in dreyen
Stimmen.

§. 19. In allen dreyen Stimmen lassen sich folgende vier anbringen:

Retardatio.

In dreyen

a. ob. b. m. u.

b. ob. a. m. u.

a. ob. u. b. m.

b. ob. u. a. m.

Four staves of musical notation for organ. Each staff contains a series of notes and rests, primarily consisting of quarter and eighth notes, with some beamed eighth notes. The notation is arranged in a traditional organ style with multiple voices on each staff.

Anticipatio.

Stimmen.

Four staves of musical notation for voices. The notation includes notes, rests, and phrasing slurs, indicating a vocal or instrumental setting. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some beaming and phrasing slurs.

Vermischte
Bindungen
in zweyen
Stimmen.

§. 20. Nun wollen wir sehen, was es für Sätze geben wird, wenn wir die Retardation mit der Anticipation vermischen; wir wollen alle mögliche Arten aussetzen, und uns statt des Bogens der Puncte bedienen; dabey wir das Wort Retardatio durch ein R. und Anticipatio durch A. ausdrücken wollen. Diese Vermischung kan erst geschehen in zweyen Stimmen, dabey denn eine immer frey bleibet, wie aus folgenden zu ersehen.

In zweyen Stimmen.

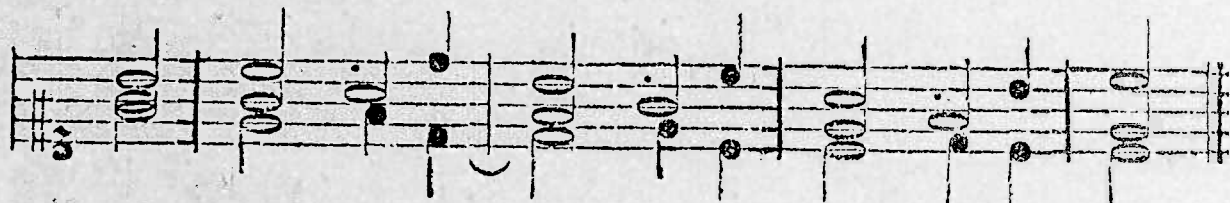
1. R. a. ob. A. a. m.



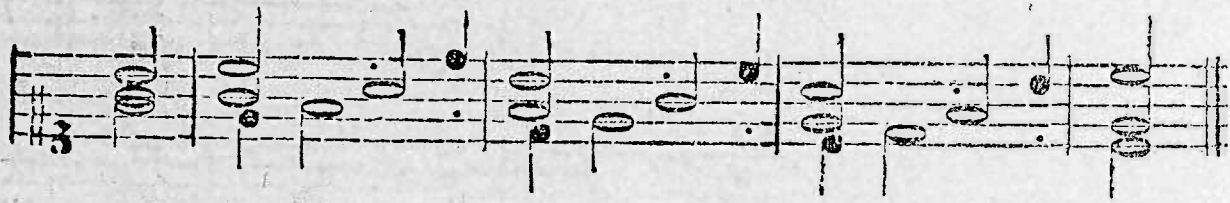
2. R. a. ob. A. b. m.



3. R. a. ob. A. a. u.



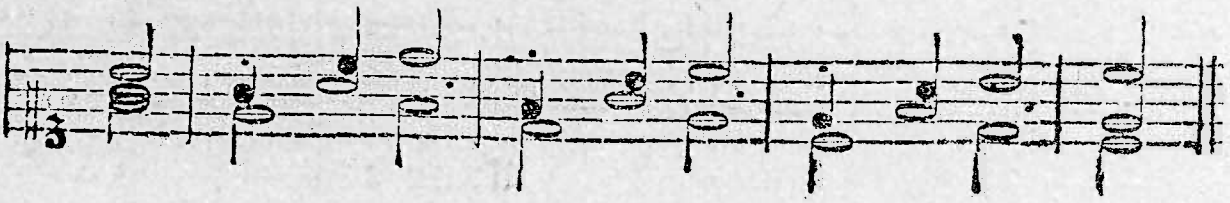
4. R. a. ob. A. b. u.



5. R. b. ob. A. a. m.



6. R. b. ob. A. b. m.



7. R. b. ob. A. a. n.



8. R. b. ob. A. b. u.



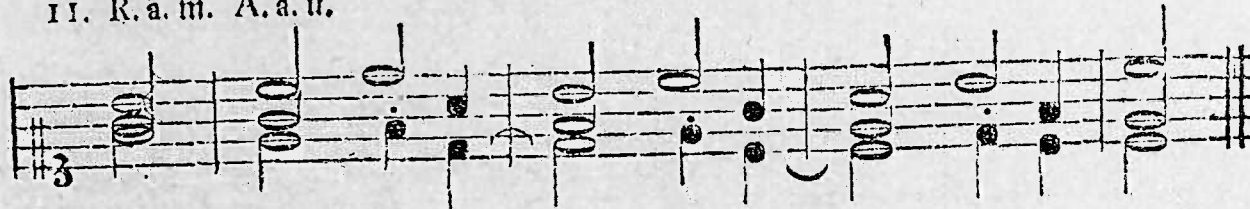
9. R. a. m. A. a. ob.



10. R. a. m. A. b. ob.



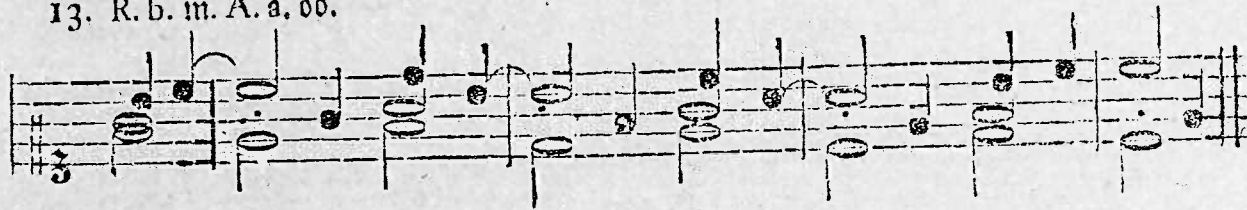
11. R. a. m. A. a. u.



12. R. a. m. A. b. u.



13. R. b. m. A. a. ob.



14. R. b. m. A. b. ob.



15. R. b. m. A. a. u.



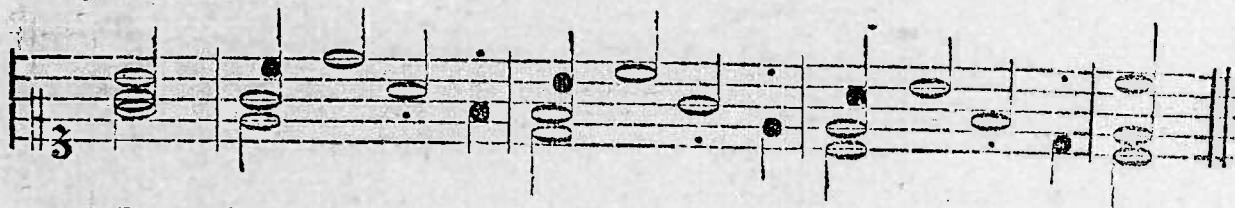
16. R. b. m. A. b. u.



17. R. a. u. A. a. ob.



18. R. a. u. A. b. ob.



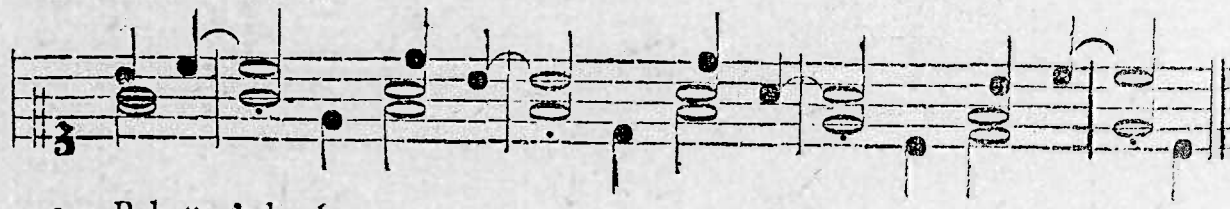
19. R. a. u. A. a. m.



20. R. a. u. A. b. m.



21. R. b. u. A. a. ob.



22. R. b. u. A. b. ob.



23. R. b. u. A. a. m.



24. R. b. u. A. b. m.



§. 21. Zuletzt wollen wir nun noch einige Sätze aufsetzen, wo alle drey Stimmen vermischet. Es würde zu weitläufig seyn, alle mögliche hieher zu schreiben, vielleicht sind manchem schon zu viel da. Ich ver- lange auch nicht, daß man alle diese Sätze gleich fertig soll daher spielen können, noch viel weniger, daß man die andere neunzehn Orgel-Puncte eben so weitläufig ausführen soll; nein, man nehme einen Orgel-Punct, und binde ihn so viel man will. Wer hier die Intervalla zu dem Grund- Ton c herausuchen wolte, der würde viel fremde Griffe hin und wieder antreffen. Die Sätze, wo Retardatio und Anticipatio in allen dreyen Stimmen vermischet, mögen folgende seyn:

Vermischte Bindungen in dreyen Stimmen.

1. R. a. ob. A. b. m. R. b. u.

In dreyen Stimmen.



2. R. a. ob. R. b. m. A. b. u.



3. R. a. ob. R. b. m. A. a. u.



4. R. a. ob. A. a. m. A. b. u.



5. R. a. ob. A. b. m. A. a. u.



6. R. b. ob. R. a. m. A. a. u.



Einem Liebhaber der Music wird es nicht unangenehm seyn, wenn er einen Satz durch den Gebrauch der Retardation und Anticipation in so mancherley Gestalt erscheinen siehet.

Wie die Bindungen aufzuheben.

§. 22. Wir haben §. 8. und 9. die anschlagenden Noten bey den Bindungen der fünften und sechsten Art in Achteln ausgesetzt, dieses ist hier nun auch leicht zu bewerkstelligen; es folget von selbst, daß hier oft zwey bis drey Töne sich hören lassen. Wer aber hiervon nur Einen Ton behalten wolte, der hätte Gelegenheit, wieder allerley kurze Orgel-Puncte in fortschreitenden Sätzen zu machen. Wir wollen solches kürzlich an den obenstehenden sechs Sätzen zeigen.



Ein jeder siehet leicht, daß diese Viertel sehr bequem in Achtel können ver- Variation wandelt werden, und daß wir denn eine Art Käufer bekommen, die sich der Viertel zur Schluß-Note so gut, als zu der Quinte des Tones schicken, wie aus in Achtel. folgenden Variationen der Viertel erhellet:



§. 23. Wer dergleichen Orgel-Puncte mit Bindungen, wie §. 17. Vertheilung
 199. zu sehen, auf seiner Orgel ohne Pedal machen will, der kan seinen der Stimmen
 Griff vertheilen; er nehme nur die mittelste Stimme eine Octave tiefer, bey Orgel-
 und halte mit dem kleinen Finger der linken Hand das ungestrichene c Puncten.
 feste gebunden, so nehmen sich dieselben, sonderlich auf der Orgel, gut her-
 aus. Wir wollen zur Probe aus §. 20. etliche hersetzen.

1.

Musical notation for the first system, measures 1-2. Treble and bass staves with a brace. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The music consists of quarter and eighth notes in both hands.

3.

Musical notation for the second system, measures 3-4. Treble and bass staves with a brace. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The music consists of quarter and eighth notes in both hands.

10.

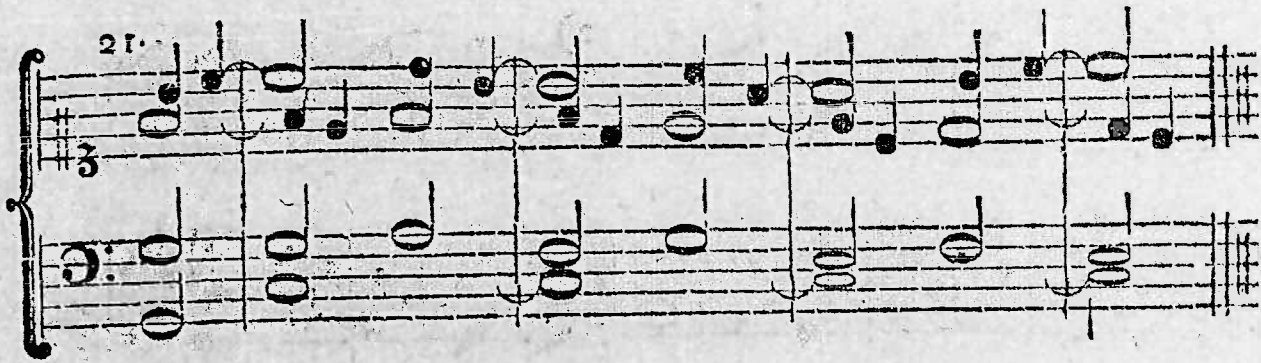
Musical notation for the third system, measures 5-6. Treble and bass staves with a brace. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The music consists of quarter and eighth notes in both hands.

13.

Musical notation for the fourth system, measures 7-8. Treble and bass staves with a brace. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The music consists of quarter and eighth notes in both hands.

20.

Musical notation for the fifth system, measures 9-10. Treble and bass staves with a brace. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The music consists of quarter and eighth notes in both hands.



Von dieser Vertheilung der Stimmen wird hernach noch weitläufiger gehandelt werden.

§. 24. Jetzt nehmen wir unsern Orgel-Punct N. 4. §. 15. noch einmal vor uns, um zu zeigen, wie ein dreystimmiger Griff auf sechs verschiedene Manier in Drittel oder drey Achtel kan verwandelt werden. Dies wird am besten seyn in Noten zu zeigen, und mit einer jeden Art den kleinen Orgel-Punct durchzuführen. Ein Anfänger hat sich dergleichen wohl zu merken, damit er variiren lerne.

Variation eines dreystimmigen Griffes in drey Achteln.



Mehr als sechsmal können diese drey Noten nicht verändert werden. Indessen kan durch die Vermischung dieser Arten eine ziemliche Anzahl Variationen herauskommen.

§. 25. Um diese Vermischung nun anzustellen, sehe man nach, was im vorhergehenden Capitel §. 11. und 14. hievon geschrieben worden. Weil aber oft sehr geschickte Gänge durch dergleichen Vermischung herauskommen, die zur Uebung der Hand geschickt sind, so wollen wir alle mögliche Variationen hieher setzen; mehr als dreyßig lassen sich wol nicht heraus bringen; wir wollen uns wenigstens damit begnügen lassen, und durch zwey-kleine Zahlen die beyden Arten, die wir verbunden haben, anzeigen.

Vermischung dieser sechs Arten zu brechen.

This page contains 20 numbered musical exercises for organ punctation, arranged in two columns. Each exercise is written on a five-line staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The exercises are as follows:

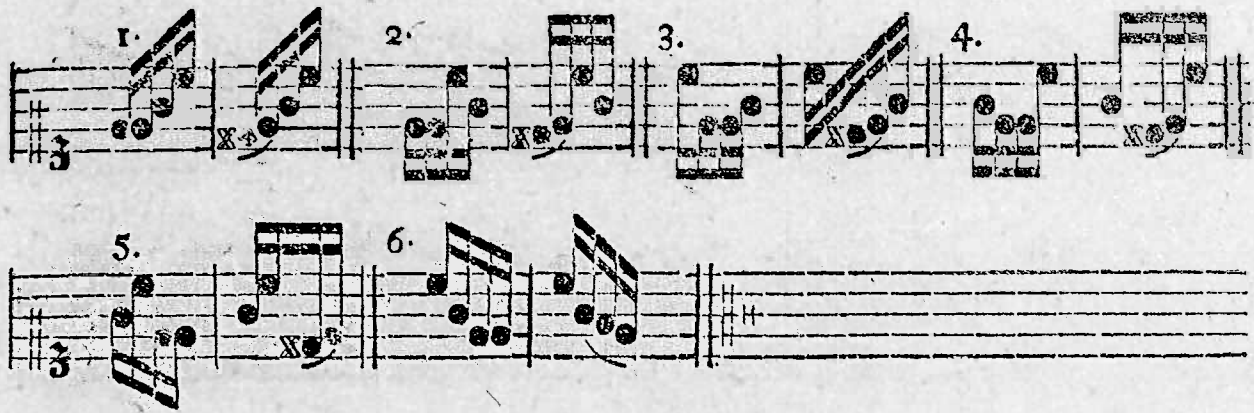
- 1) 1. 2.
- 2) 2. 1.
- 3) 1. 3.
- 4) 3. 1.
- 5) 1. 4.
- 6) 4. 1.
- 7) 1. 5.
- 8) 5. 1.
- 9) 1. 6.
- 10) 6. 1.
- 11) 2. 3.
- 12) 3. 2.
- 13) 2. 4.
- 14) 4. 2.
- 15) 2. 5.
- 16) 5. 2.
- 17) 2. 6.
- 18) 6. 2.
- 19) 3. 4.
- 20) 4. 3.

§. 26. Im neunten Capitel, worin gelehret, wie der Bass zu variiren, ist schon weitläufig gezeiget worden, wie man aus drey Noten viere machen könne; wer also aus diesen drey Achteln vier Sechszehntheile machen will, der sehe loc. cit. den sechszehnten Sphum, denn es passet alles auch bey der Variation der Discant-Noten; nur ist im Discant das Steigen und Fallen in die Octave so üblich nicht, als im Bass. Wer nun alle mögliche Arten der Veränderung, da aus einem dreystimmigen Griff vier Notten geworden, gerne sehen möchte, der betrachte folgende sechs und dreyßig Figuren von vier Sechszehntheilen, die alle von einander unterschieden.

Einen drey-
stimmigen
Griff in vier
Noten zu bre-
chen, kan sechs
und dreyßig
Veränderun-
gen geben.

In diesen dreymal zwölf Figuren finden wir einen Ton unsers dreystimmigen Griffes immer zweymal; als in der ersten Zeile ist \bar{c} allenthalben zweymal, in der mittelsten \bar{g} , und in der untersten \bar{e} zweymal. In den ersten sechs Figuren kommt der Ton zweymal unmittelbar nach einander vor; hier ist nun N. 1. 2. und N. 5. 6. nicht viel gebräuchlich. Weil man nun allhier sich der Vorschläge und durchgehenden Noten bedienen kan, so wollen wir solches hier anzeigen.

Der Vorschlag oder eine durchgehende Note giebt hier wie der eine Variation.



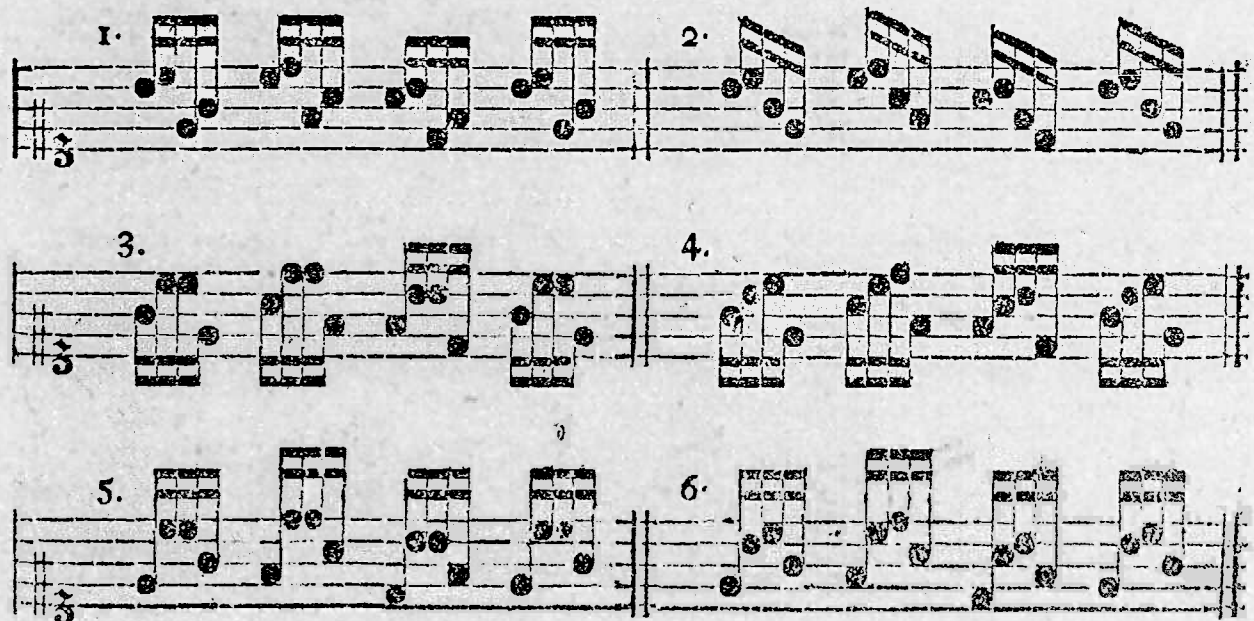
Mit den halben Tönen, *fis* und *dis* allhier, muß man bey dem Gebrauch dieser Figuren nicht zu verschwenderisch seyn; sie sollen zur Zierde dienen, deswegen muß man flüchtig damit umgehen; man kan statt derselben

Wie man sich hierin üben kan.

auch die ganzen Töne *f* und *d* nehmen, wobey man noch am sichersten gehen kan. Nun übe sich ein Liebhaber nach Anleitung des neunten Capitel, aus diesen vier Noten fünf, sechs, sieben bis acht Noten zu machen. Wer sechs daraus machen will, der muß wissen, ob sie in zwey Viertel oder drey Viertel stehen; im ersten Fall machen drey Achtel ein Viertel, und sind Triolen; im andern Fall aber sind zwey Achtel ein Viertel, wie bekannt ist.

§. 27. Aus unsern vier und funfzig Sätzen, wollen wir sechs und dreyßig der gebräuchlichsten herausnehmen, und den ersten Tact unser Orgel-Puncts nach diesen sechs und dreyßig Variationen aussetzen; nicht darum allein, damit man lerne die Griffe eines Orgel-Puncts auf allerley Art zu brechen, sondern daß man alle andere Sätze, sonderlich verschiedene Fortschreitungen und Gänge eben darnach lerne brechen und variiren, welches bey dem Fantasiren höchst nöthig zu wissen.

Wie unser Satz hiernach sechs und dreyßigmal zu brechen ist.



7.  8. 

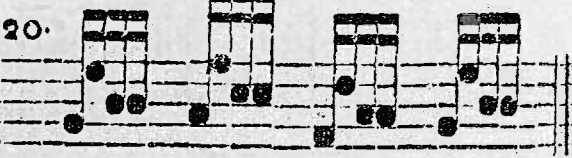
9.  10. 

11.  12. 

13.  14. 

15.  16. 

17.  18. 

19.  20. 

21.  22. 

23.  24. 

The image shows a musical score for organ, consisting of six staves of music. Each staff contains two measures of music, numbered 25 through 36. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups.

Wenn ich einige Nummern dieser Sätze ausnehme, als N. 21. 22. 23. Wie diese
 und andere, die sehr häufig vorkommen, so wird man selten eine Fort- sechs und
 setzung finden, darin immer einerley Art unserer Variationen beybehal- dreyßig Arten
 ten worden; man findet gemeinlich zwos Arten mit einander ver- zu vermischen.
 bunden, und eine Abwechselung: daher wird ein Liebhaber wohl thun,
 wenn er unsere sechs und dreyßig Arten auch vermischet. Uth nun wieder
 alle mögliche daraus entspringende Sätze vor sich zu sehen, so muß er hier
 wieder eben so verfahren, wie wir Cap. X. §. 14. gezeiget haben: er nehme
 die erste Art, und breche seinen Griff darnach; bey dem andern Griff nehme
 er die andere Art; bey dem dritten wieder die erste Art; und endlich bey dem
 vierten Griff wieder die andere Art. Hernach kehre er es um, und nehme
 Wiedeb. vom Sanctastren 2c. Dyy y bey dem

beym ersten Griff die andere Art; bey dem andern Griff die erste Art; bey dem dritten Griff die andere; und endlich bey dem vierten Griff wieder die erste Art. Auf eben diese Weise mache er es mit allen andern Arten: er lasse die erste Art vor einer jeden Nummer hergehen und folgen, so bekommt er siebenzig Sätze. Darauf lasse man die erste Art fahren, und mache es mit der andern wieder eben so, so bekommt man in allen 1262 Veränderungen; und hat man hieran einen recht nützlichen Zeitvertreib. Man vergesse, daß es ein Orgel-Punct ist, und setze im Bass Viertel dazu, etwa *e d d c*, und übe solche, man wird gewiß großen Nutzen davon haben, zumal, wenn man die Variationen auch auf die andere Orgel-Puncte §. 15. anbringen lernet. Ja man nehme die Exempel der vorigen Capitel, als unter andern Cap. I. §. 15. 18. 21. Cap. II. §. 6. 12. 14. 19. 21. 24. Cap. IV. §. 8. 11. 14. 30. 31. 46. zur Hand, da man denn, nach etlichen Brechungen in Sechszehnteilen, auch entweder einen Griff oder Achtel machen kan. Sonsten setze man fleißig bemeldte Exempel in dergleichen Variationen aus, und spiele solche, damit sie einem bekannt werden. Wer hiervon nicht profitirt, dem fehlt das Beste, nemlich ein musicalisches Genie.

Einstimrige
Passagien
können durch
Bindungen
zweystimmig
werden.

§. 28. Da wir §. 8. und 9. den Band bey den gebundenen Noten aufgehoben haben, indem wir die Töne, so wie sie aufs Clavier zum Gehör kommen, ausgesetzt, dergleichen auch §. 22. geschehen; so haben wir hiedurch zugleich gezeigt, wie man gebundenen Noten ihren Band nehmen kan. Nun wollen wir anzeigen, wie gewisse Passagien, die in Sechszehnteilen stehen, und einstimmig sind, durch Bindungen auf der Orgel oder dem Clavier zweystimmig können vorgetragen werden. §. 13. haben wir aus Achtel Sechszehnteile gemacht, und solches in zwölf Exempeln dargethan. Hier lassen sich nun wieder Bindungen anbringen, welches auf der Orgel besser herauskommt, als so einstimmig. Um dieses deutlich zu machen, so wollen wir bemeldte zwölf Variationes §. 13. allhier mit Bindungen aussetzen. Wer bey seiner Orgel ein Pedal hat, der spiele sie mit beyden Händen; sonst kan man sie auch mit der rechten Hand allein spielen, nur muß man alsdenn die Bindungen wohl in Acht nehmen. N. 9. ist leichter mit einer als zweyen Händen, wegen der seltenen Schreib-Art und Mensur, so darin vorkommt. Es gehet hier alles nach einander, ausgenommen wenn im Bass das *c* eintritt (welches wir, wie §. 13. geschehen, durch einen blossen Buchstaben angezeigt haben), da gehen beyde Stimmen zugleich; im letzten Exempel sind ein paar Noten, die deswegen mit † bezeichnet, geändert; sonst ist alles wie §. 13.

The image displays a musical score for organ, consisting of six systems of staves. Each system contains two staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The score is annotated with several letters and numbers:

- 1.** and **2.** are placed at the beginning of the first and second systems, respectively.
- 3.** is placed at the beginning of the third system.
- 4.** is placed at the beginning of the fourth system.
- 5.** is placed at the beginning of the fifth system.
- 6.** is placed at the beginning of the sixth system.

Other annotations include the letter **C** and the letter **B** (with a bar over it) placed at various points throughout the score, often indicating specific musical techniques or points of interest. The notation is dense and characteristic of 18th-century organ music.

This page contains ten staves of musical notation for organ. The notation is written in a historical style, likely from an 18th-century manuscript. Each staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music consists of various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Performance markings are present throughout the piece, including the numbers 7., 8., 10., and 11., which likely indicate specific organ stops or registration changes. The notation is dense and fills most of the page.

§. 29. Die Orgel-Puncte, welche §. 4. im Discant zweystimmig, Variirte vier- und §. 15. dreystimmig sind, wollen wir nun auch variiren, und zwar stimmige Or- also, daß wir die Variation der Oberstimme §. 5. mehrentheils beybehal- gel-Puncte, ten, und die mittelfte Stimme dazu fügen, wie aus folgenden erhellet, wobey der zer- Wir nehmen aber nur N. 1. und 2. mit ihren Variationen; eben diese theilte Accord angebracht. Sätze wollen wir gleich im zertheilten Accord darunter setzen. Wer §. 5. immer dagegen hält, der wird schon sehen, wie das Ding nach Belieben mit den übrigen Nummern allda zu machen ist.

Ueber der
Quinte des
Tonnes der
Ton-Art,

The image displays a musical score for an organ, organized into three systems. Each system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The score is numbered 3 through 8, indicating measures or sections. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, characteristic of Baroque organ music. The first system (measures 3-4) shows a complex texture with multiple voices. The second system (measures 5-6) continues this texture with some melodic development. The third system (measures 7-8) concludes the section with a final cadence.

9. 10.

Musical notation for measures 9 and 10. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are grouped by a brace and have a 3/4 time signature. Measure 9 shows a melodic line in the treble and a bass line in the bottom staff. Measure 10 continues the melodic line and includes a large chordal structure in the treble staff.

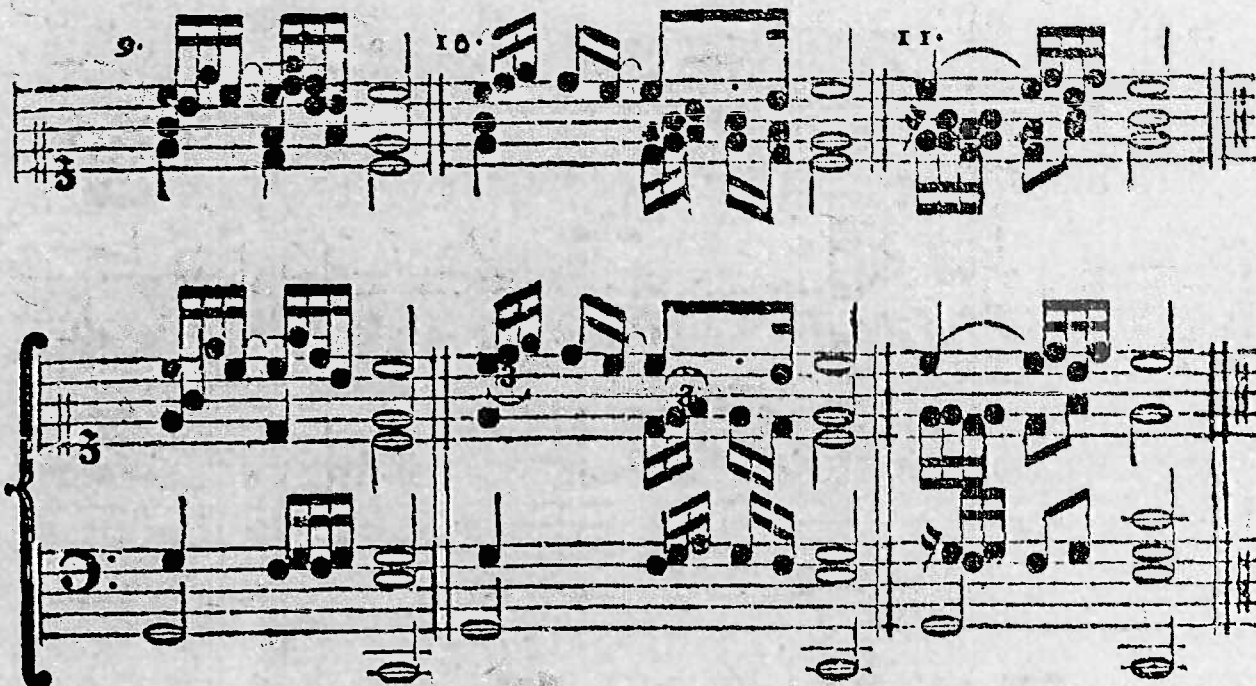
11. 12.

Musical notation for measures 11 and 12. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are grouped by a brace and have a 3/4 time signature. Measure 11 shows a melodic line in the treble and a bass line in the bottom staff. Measure 12 continues the melodic line and includes a large chordal structure in the treble staff.

13. 14.

Musical notation for measures 13 and 14. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are grouped by a brace and have a 3/4 time signature. Measure 13 shows a melodic line in the treble and a bass line in the bottom staff. Measure 14 continues the melodic line and includes a large chordal structure in the treble staff.

No. 2. Var. I. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.



§. 30. Jetzt wollen wir die dreystimmigen Griffe der zwanzig Orgel-Puncte, so wie sie §. 15. stehen, vor uns nehmen, und dabey Bindungen anbringen. Man wundere sich nicht, daß ich mich so lange bey den Orgel-Puncten aufhalte: denn es geschieht nicht allein der Orgel-Puncte wegen, sondern ich habe hier Gelegenheit genommen, einem Liebhaber zu zeigen, wie er allerley Fortschreitungen oder Fortsetzungen, wenn er sie entweder in Griffen erst ausgesetzt, oder den Inhalt eines jeden Griffes bloß durch die über den Bass stehende (oder darüber gehörige) Ziffer schon fertig weiß, auf mancherley Weise variiren könne; und umgekehrt, wie er aus einer Variation der rechten Hand bey Handstücken sogleich den Griff, und die zum Bass gehörige Ziffer, einsehen lernen kan. Man betrachte nur die im Druck erschienene oder geschriebene Präludia, Sonatinen und dergleichen Handsachen, sowol für die Orgel als Clavier, so wird man finden, daß der Componist manche Tacte seines Stückes mit dergleichen und andern Variationen einer Fortschreitung oder Fortsetzung angefüllet, und einen harmonischen Satz auf allerley Weise gebrochen, oder mit Vorschlägen gezieret hat. Da nun dem also ist, so habe mich verbunden erachtet, einem Liebhaber verschiedene Arten, einen Griff zu brechen oder zu variiren, vorzulegen. Ein Anfänger kan sich, wenn er einen Vorrath von Musicalien hat, dergleichen noch mehr sammeln.

Variete
vierstimmige
Orgel: Puncte
über der
Prime des
Tonnes der
Ton: Art;
wobey der
zertheilte Ac-
cord ange-
bracht.

N. 1.

1.

2.

3.

4.

Detailed description: This is a page of musical notation for an organ piece. It contains three systems of music, each consisting of three staves. The first system is labeled '1.' and the second '2.'. The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The third system is labeled '3.' and the fourth '4.'. The music is written in a style typical of 18th-century organ literature, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

5.

This musical exercise consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are grouped together with a brace and are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, and includes various accidentals such as flats and naturals.

6.

This musical exercise consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are grouped together with a brace and are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, and includes various accidentals such as flats and naturals.

7.

This musical exercise consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are grouped together with a brace and are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, and includes various accidentals such as flats and naturals.

8.

Musical score for exercise 8. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The treble staff contains a series of chords and melodic lines, with some notes grouped by slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a steady rhythmic pattern. The exercise is marked with a '3' in the top left corner of the treble staff.

9.

Musical score for exercise 9. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The treble staff contains a series of chords and melodic lines, with some notes grouped by slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a steady rhythmic pattern. The exercise is marked with a '3' in the top left corner of the treble staff.

10.

Musical score for exercise 10. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The treble staff contains a series of chords and melodic lines, with some notes grouped by slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a steady rhythmic pattern. The exercise is marked with a '3' in the top left corner of the treble staff.

14.

Musical score for measures 14 and 15. The score is written for a single melodic line and a keyboard accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melodic line features a series of chords and intervals, while the keyboard part provides a harmonic foundation with various rhythmic patterns.

15.

Musical score for measures 16 and 17. The notation continues with similar melodic and keyboard textures. The melodic line shows some chromatic movement and complex chordal structures. The keyboard part maintains a steady accompaniment.

16.

Musical score for measures 18 and 19. The final measures of this section show a continuation of the established musical style, with intricate melodic lines and keyboard accompaniment.