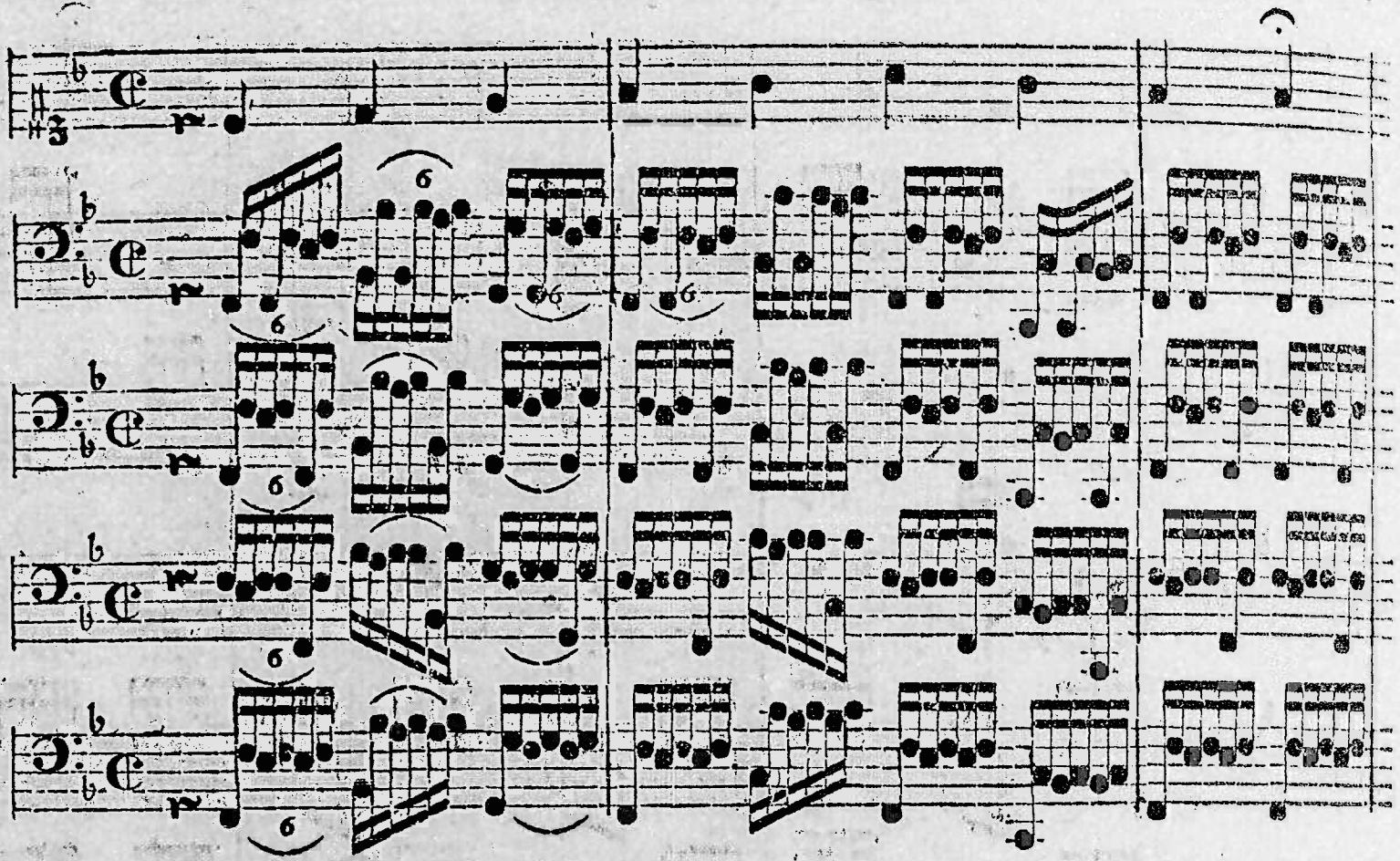


Anmerkung. Man siehet es diesen Variationen an, daß *N.* 4. 5. und 31. der Grund von allen andern sind. Aus *N.* 4. ist entstanden *N.* 6. 9. 14. 15. 17. 27. 42. und 45. Ferner *N.* 5. hat Gelegenheit gegeben zu *N.* 10. 16. 18. 28. und 51. Wenn man nun mit den beyden Arten *N.* 4. und 5. abwechselt, so, daß *N.* 4. vor *N.* 5. hergehet, 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. ꝛc. 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 zweer 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 Abwechselungen und Vermischungen aus diesen allen noch viel mehr machen.

Zwölf Variationes geben

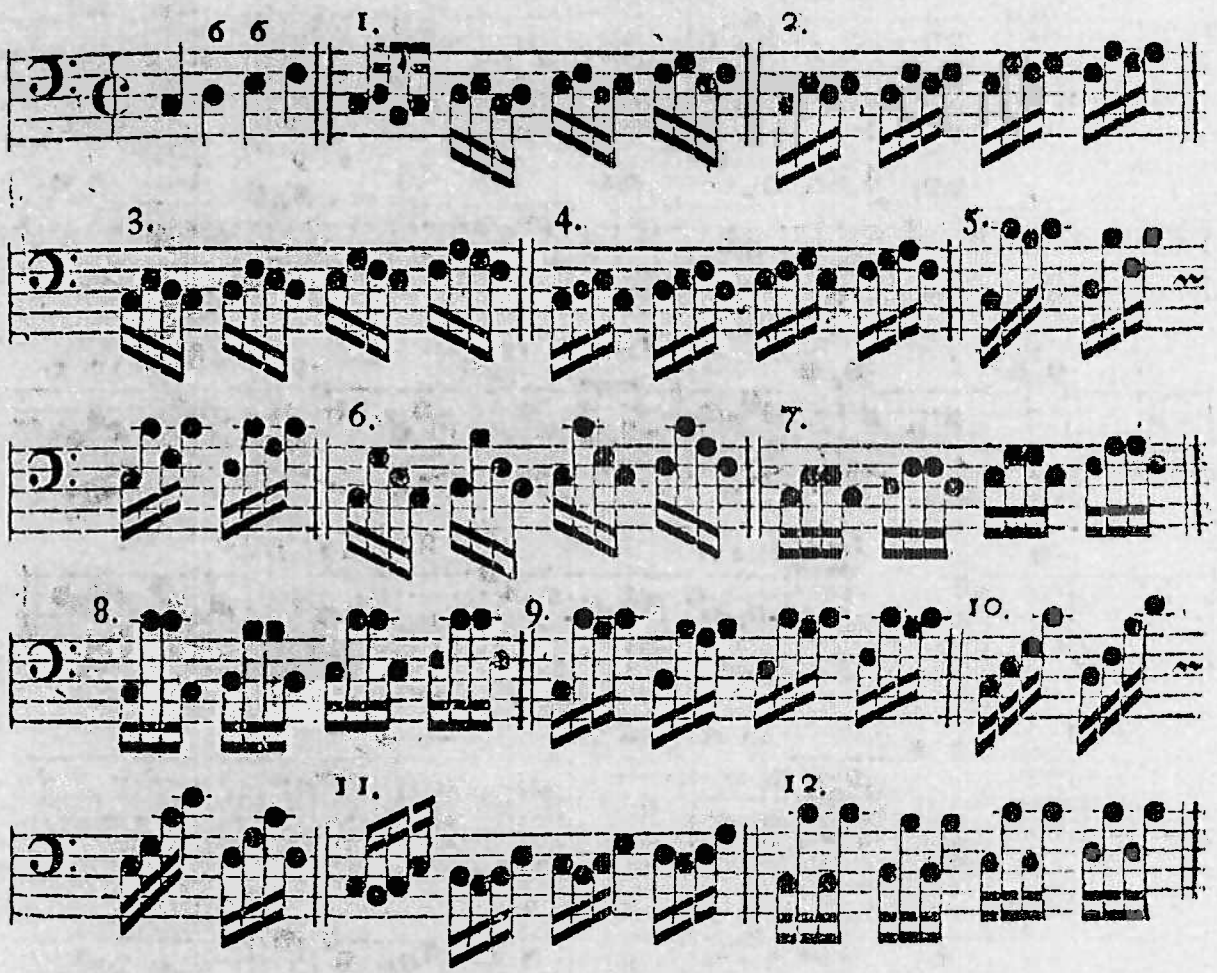
§. 27. Wir haben im andern Theil des Clavierspielers, pag. 409. seqq. gezeiget, wie man aus einem Viertel vier Sechszehntheile machen könnte.

Wir

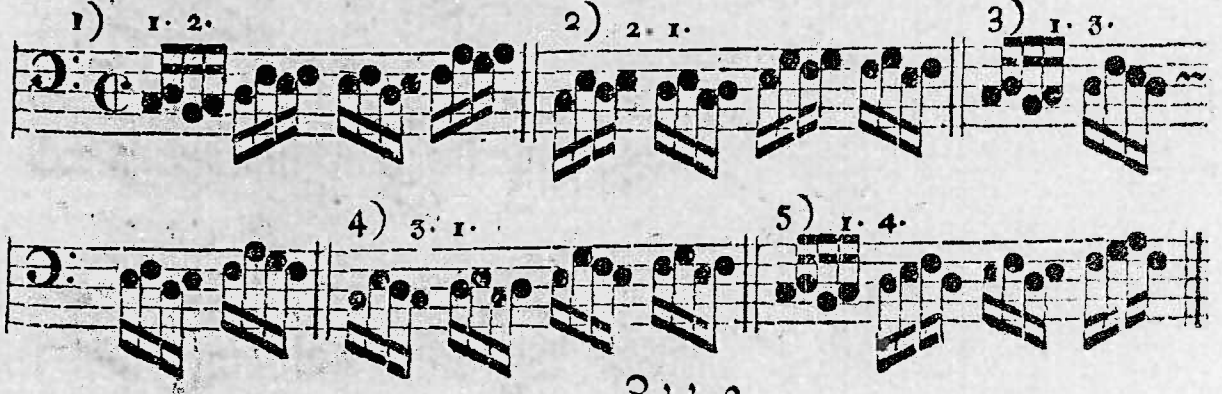
Wir wollen unser Auge nur noch vornemlich auf pag. 409. und 410. richten, wo wir vier gradatim gehende Viertel *c d e f* in Sechszehntheile verwandelt haben, und die daselbst befindliche eilf Variationen vermischen; da wir denn wieder über hundert Veränderungen herausbringen werden, unter welchen sich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

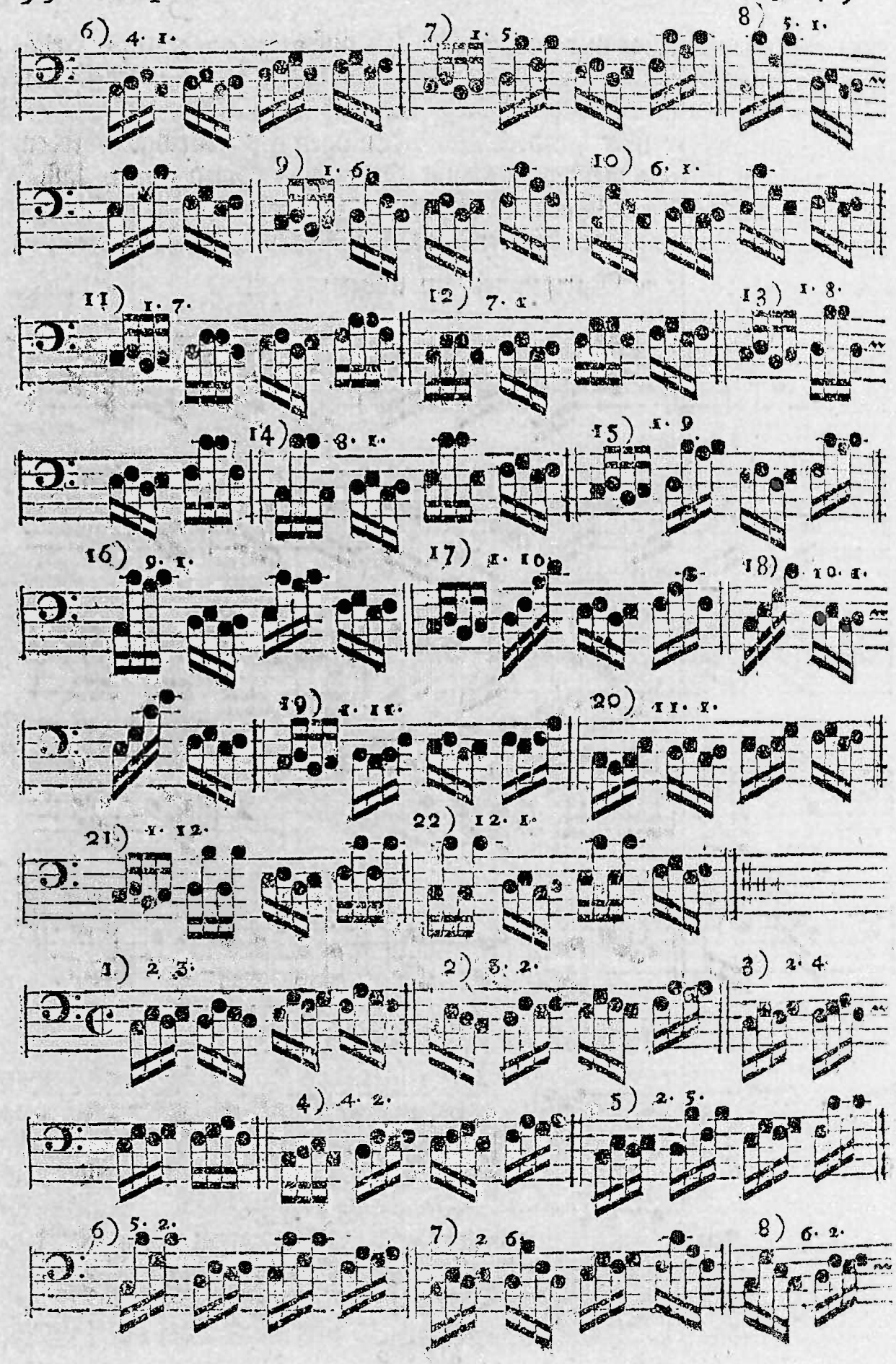
132 Variationen durch die Vermischung derselben.

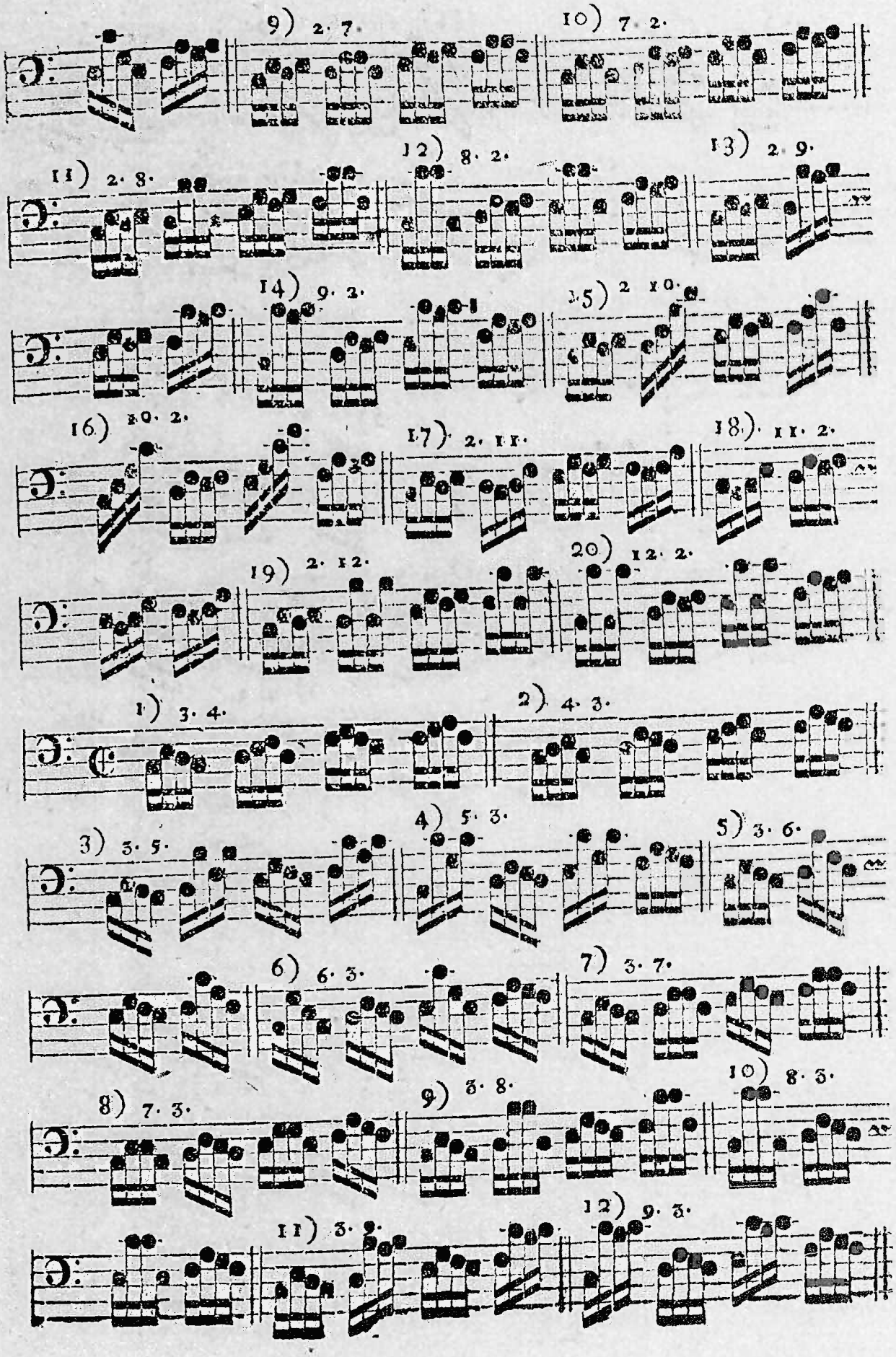
Die Variationen im andern Theil.

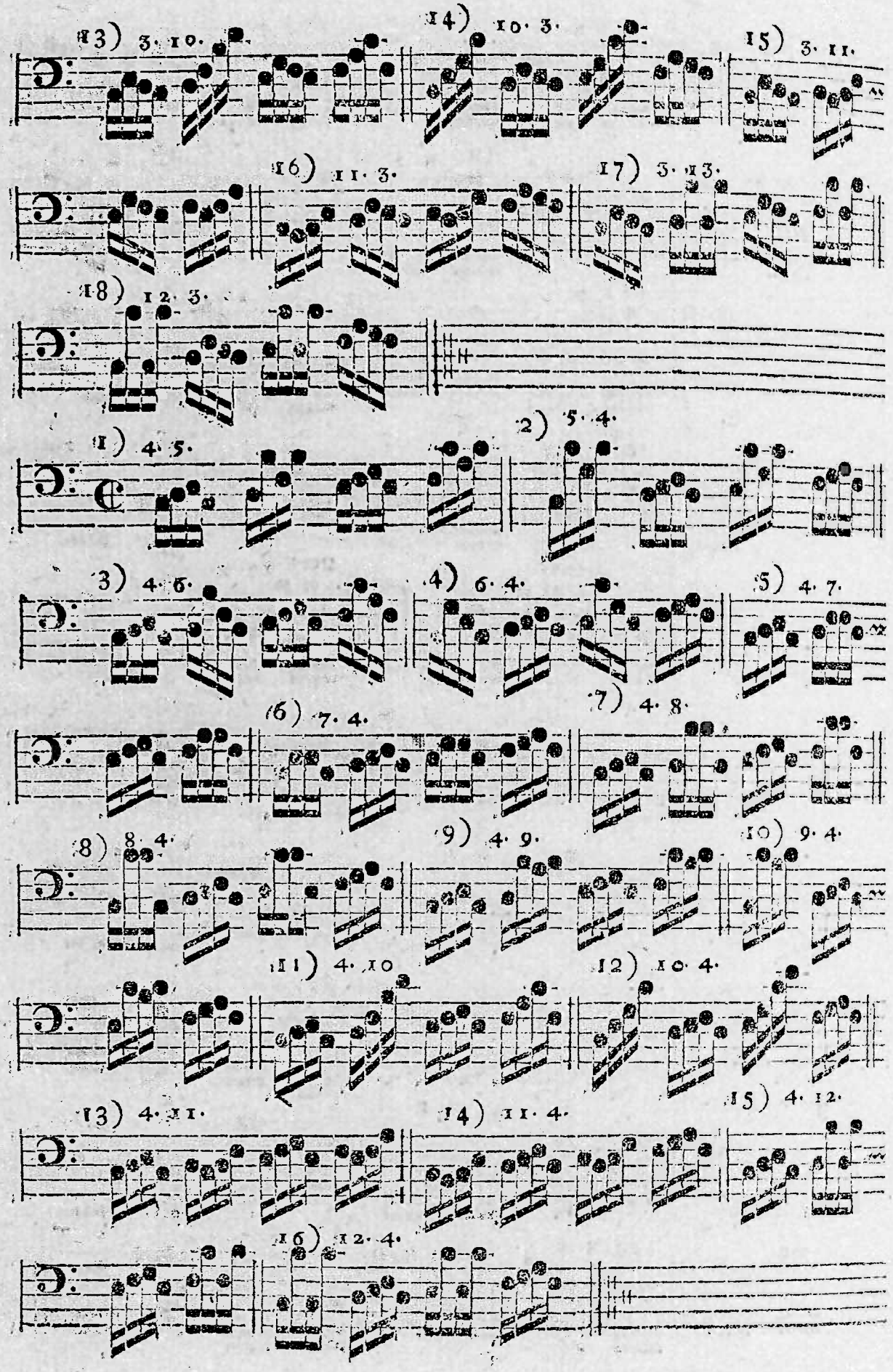


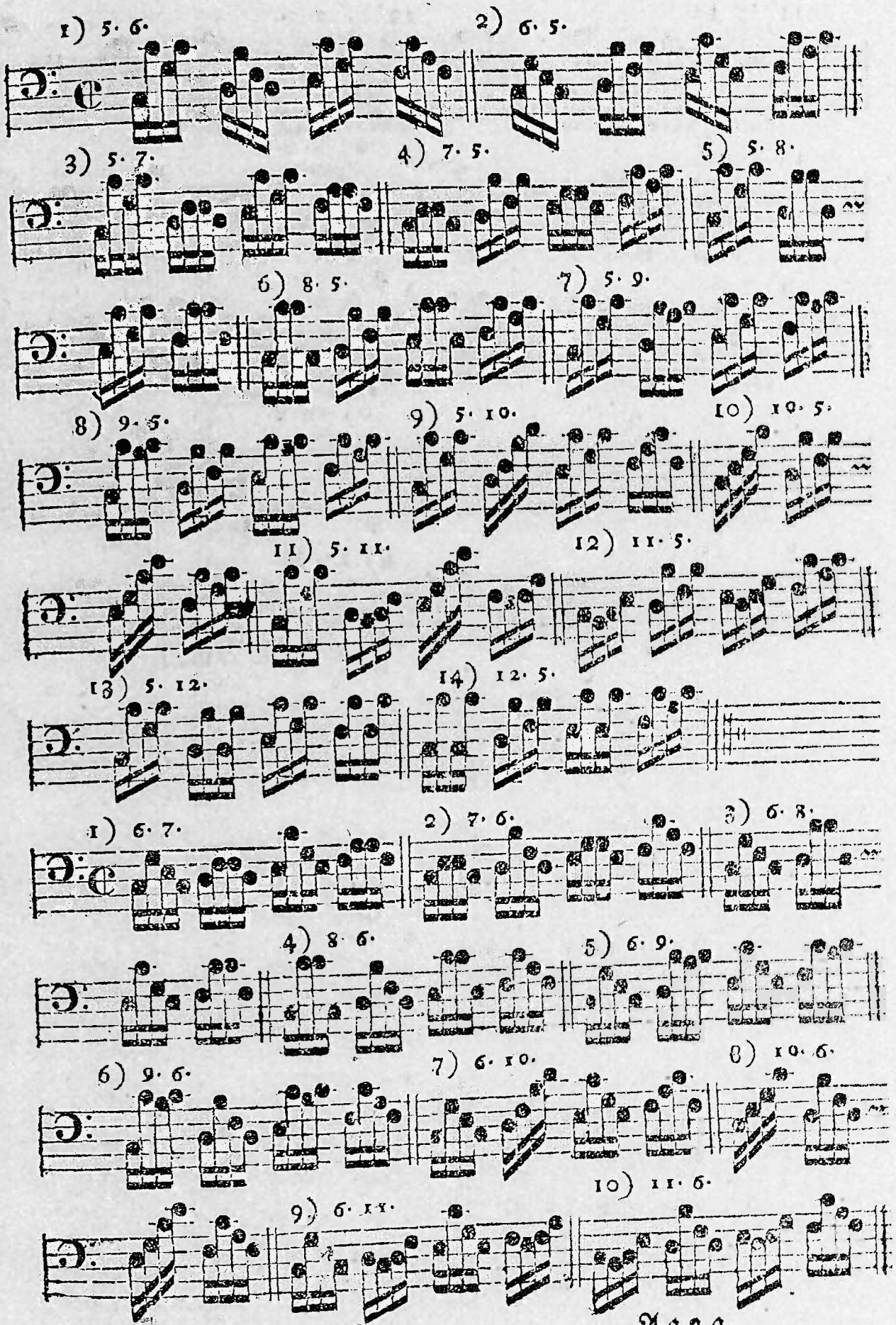
Vermischungen dieser Variationen.

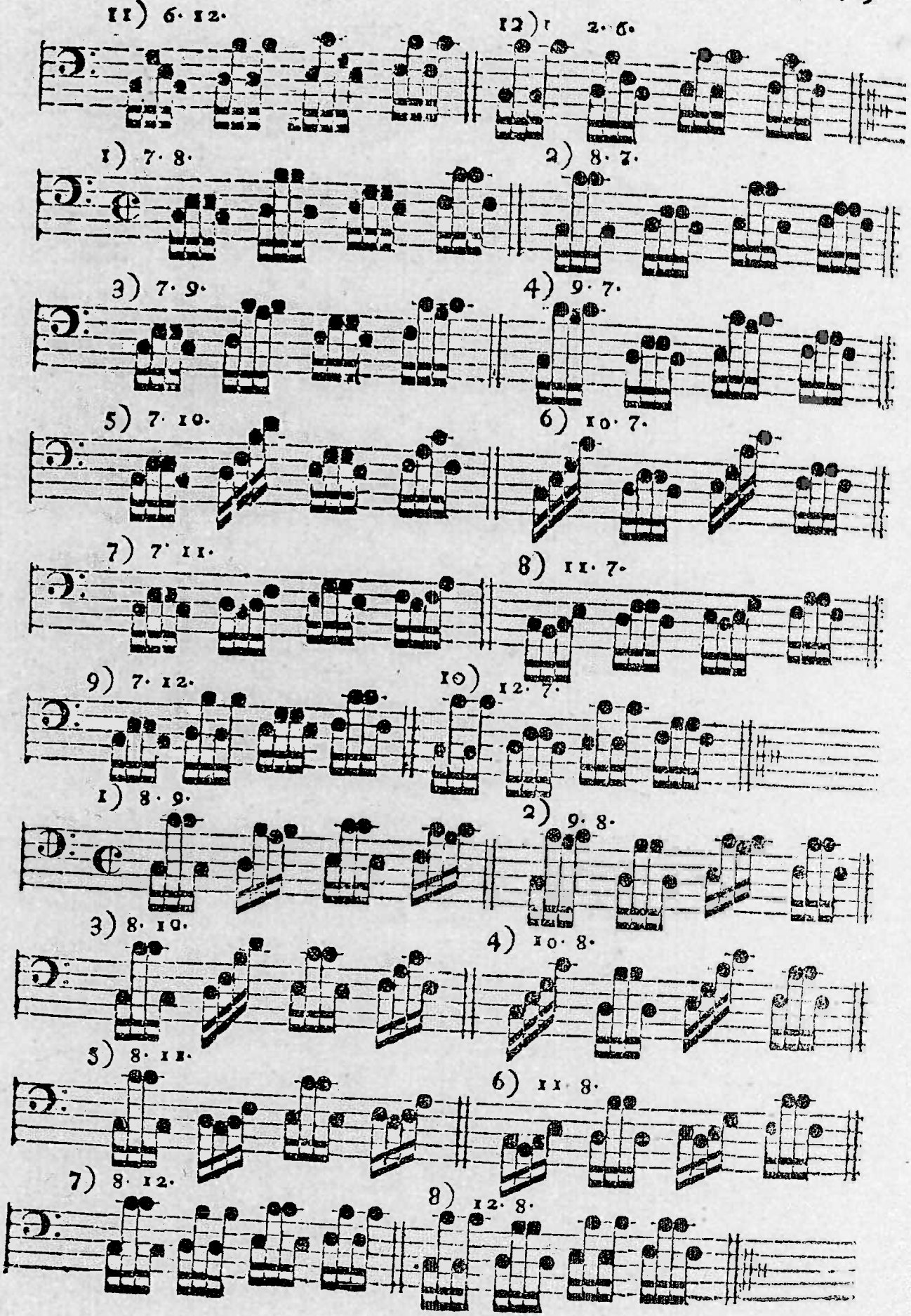


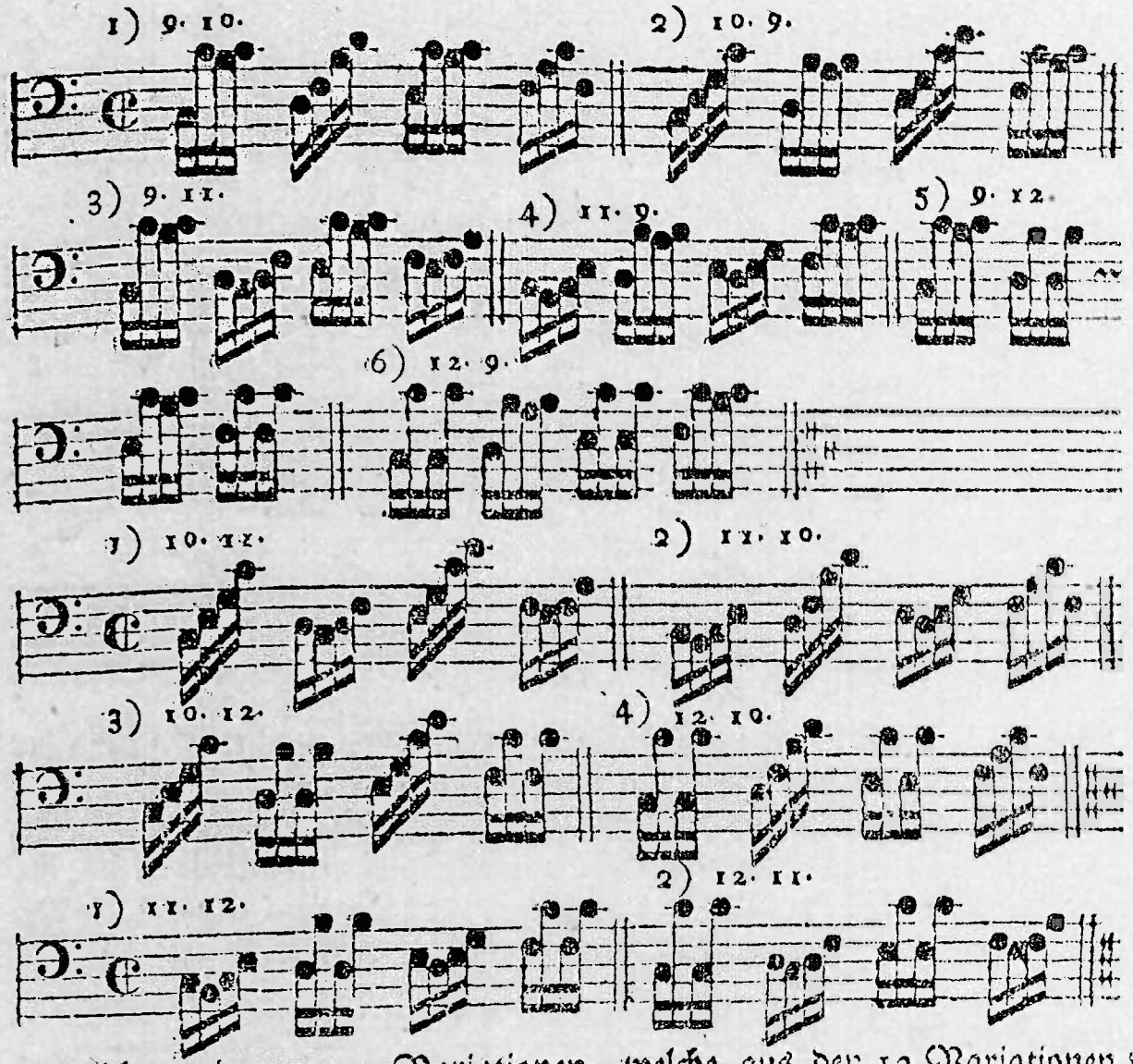

6) 4. 1.
7) 1. 5.
8) 5. 1.
9) 1. 6.
10) 6. 1.
11) 1. 7.
12) 7. 1.
13) 1. 8.
14) 8. 1.
15) 1. 9.
16) 9. 1.
17) 1. 10.
18) 10. 1.
19) 1. 11.
20) 11. 1.
21) 1. 12.
22) 12. 1.
1) 2. 3.
2) 3. 2.
3) 2. 4.
4) 4. 2.
5) 2. 5.
6) 5. 2.
7) 2. 6.
8) 6. 2.


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) 3. 5.
4) 5. 3.
5) 3. 6.
6) 6. 3.
7) 3. 7.
8) 7. 3.
9) 3. 8.
10) 8. 3.
11) 3. 9.
12) 9. 3.


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

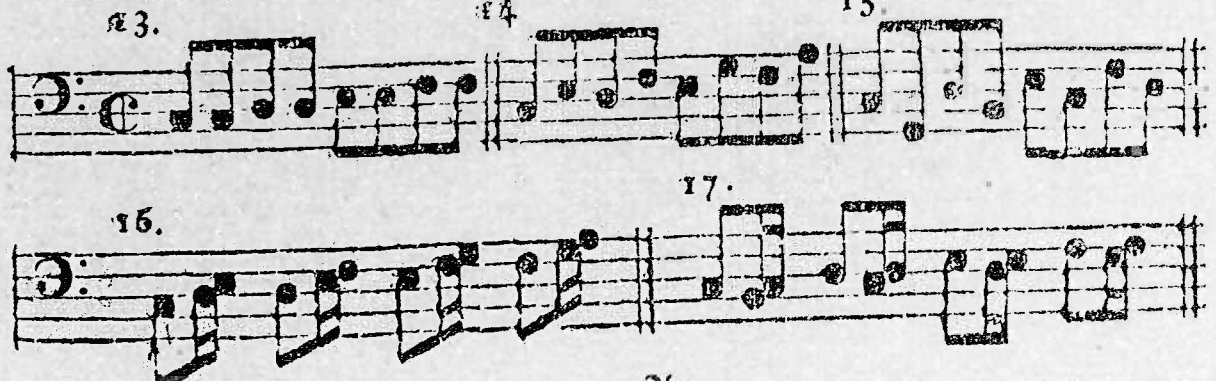

1) 5. 6.
2) 6. 5.
3) 5. 7.
4) 7. 5.
5) 5. 8.
6) 8. 5.
7) 5. 9.
8) 9. 5.
9) 5. 10.
10) 10. 5.
11) 5. 11.
12) 11. 5.
13) 5. 12.
14) 12. 5.
1) 6. 7.
2) 7. 6.
3) 6. 8.
4) 8. 6.
5) 6. 9.
6) 9. 6.
7) 6. 10.
8) 10. 6.
9) 6. 11.
10) 11. 6.

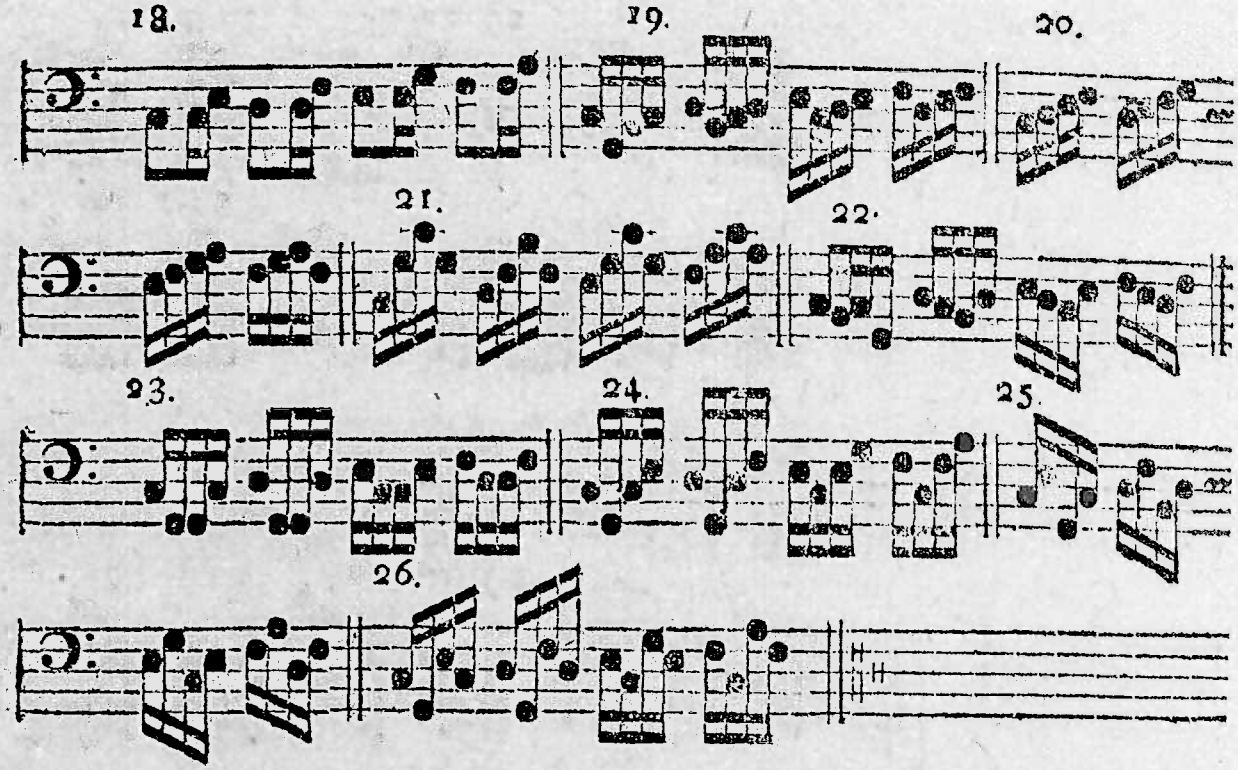

11) 6. 12.
12) 1 2. 6.
1) 7. 8.
2) 8. 7.
3) 7. 9.
4) 9. 7.
5) 7. 10.
6) 10. 7.
7) 7. 11.
8) 11. 7.
9) 7. 12.
10) 12. 7.
1) 8. 9.
2) 9. 8.
3) 8. 10.
4) 10. 8.
5) 8. 11.
6) 11. 8.
7) 8. 12.
8) 12. 8.



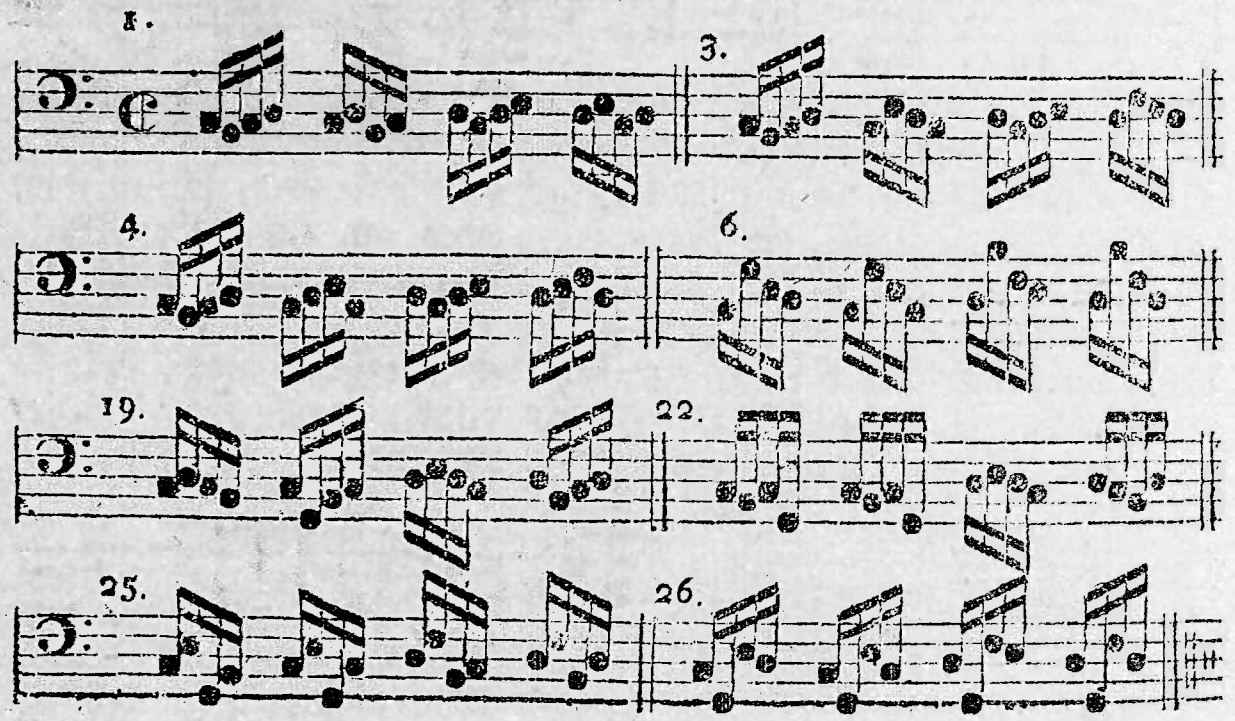
Hier sehen wir nun 132 Variationen, welche aus den 12 Variationen entstanden. Da hier nun keine Vermischung von Achtel und Sechszehntheile geschehen, sondern alles lauter Sechszehntheile sind, so kan man schliessen, daß die Anzahl der Variationen noch um ein grosses wachsen muß, wenn wir zu den ersten 12 Variationen einige hinzuthun, worinnen Achtel vorkommen; wir wollen zu obigen 12 noch 14 hinzuthun, die ein Liebhaber selber variiren oder vermischen mag, so kommen aus den 26 einförmigen 610 Variationen heraus. In 50 Veränderungen ist *N.* 1. die erste oder andere Noten-Figur. Hier sind sie:

Wie man noch mehrere Arten Variationen hervorbringen kan.





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 geschicht 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.

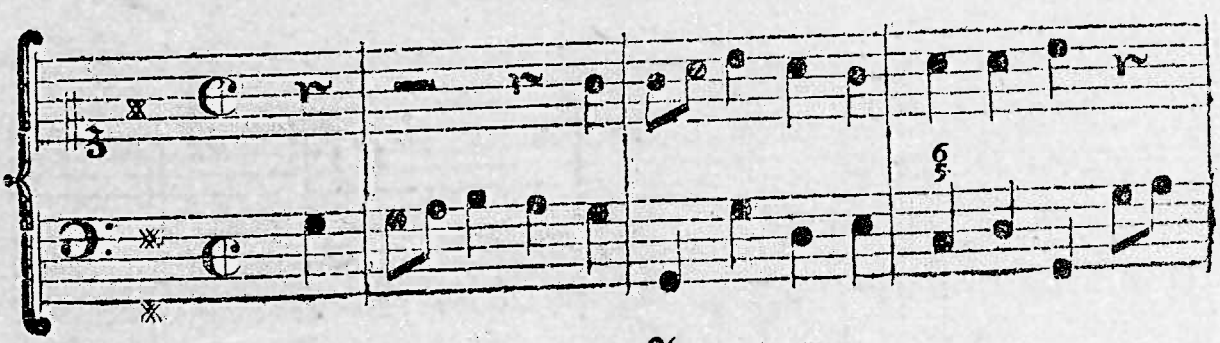


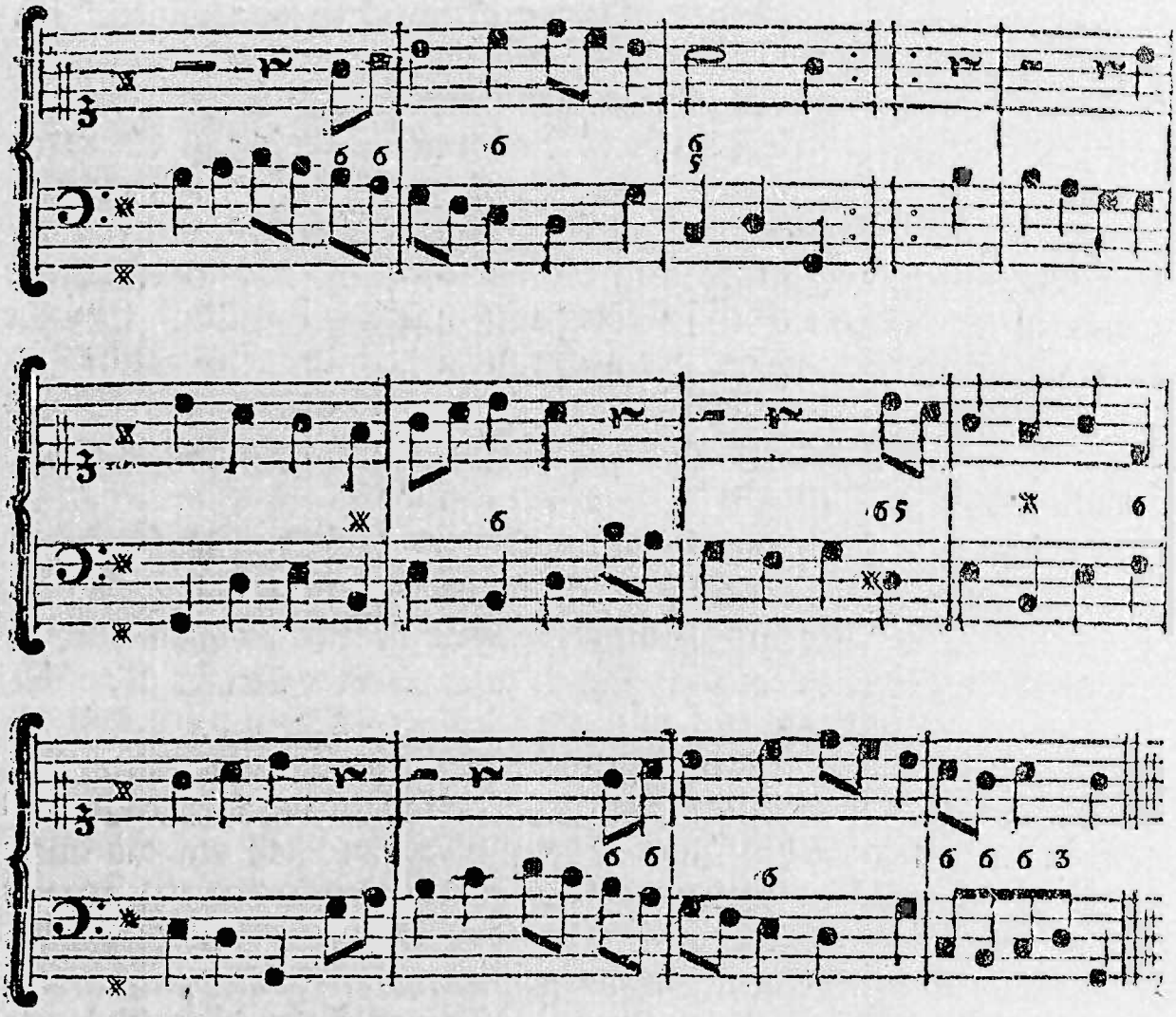
§. 28.

§. 28. Eben diese Uebung der Vermischung nehme man nun auch mit 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 lässet, welches sehr gut klinget. Ein Anfänger merke sich hiebey folgendes: Erinnerung.

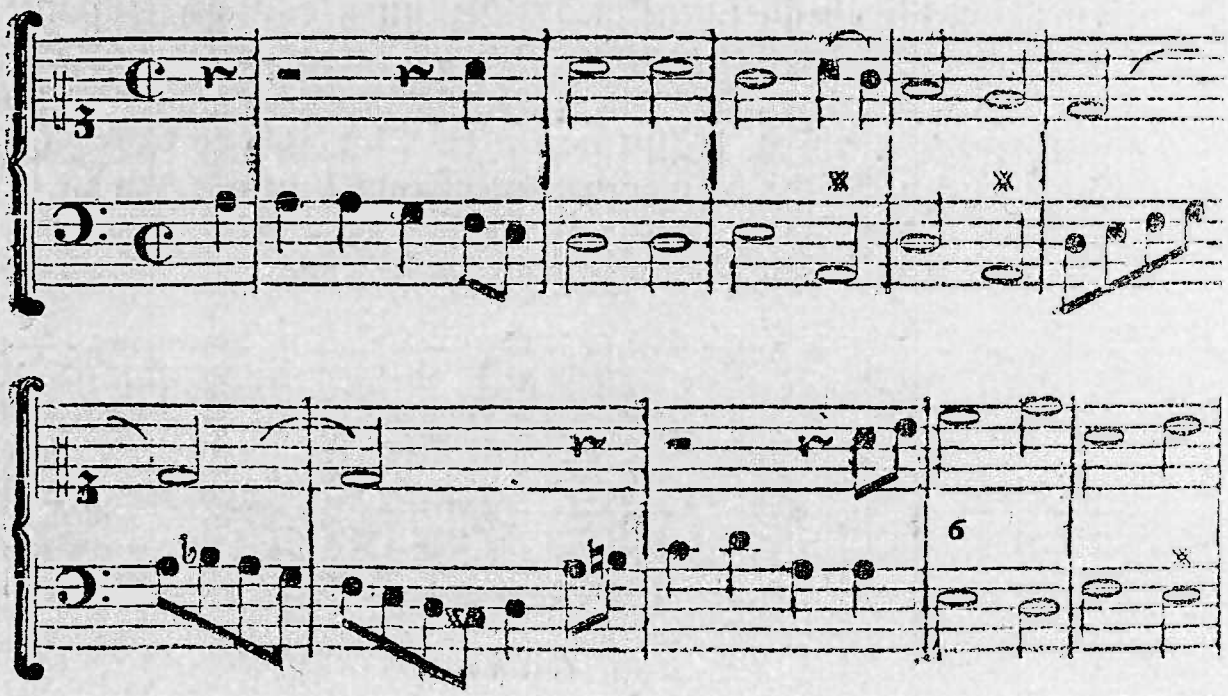
§. 29. Man spiele vom Satze der Melodie einen Tact im Baß vor aus, und lasse alsdenn den Discant eintreten; man siehet dahin, daß bey Eintretung der Melodie im Discant der Baß geschickt dazu einfalle. Das Vorspielen der Melodie im Baß kan in geschwinderer Mensur stehen als im Discant, es kan aber auch in egaler Mensur geschehen; erstes ist gebräuchlicher, 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 Papier damit nicht anfüllen, noch das gesagte repetiren wollen. Wir wollen die Melodien aus dem Hallischen Gesangbuch nehmen; es mögen aber folgende bekannte seyn: Wie ein Liedvorzuspielen, da der Baß die Melodie erst allein hören lässet.

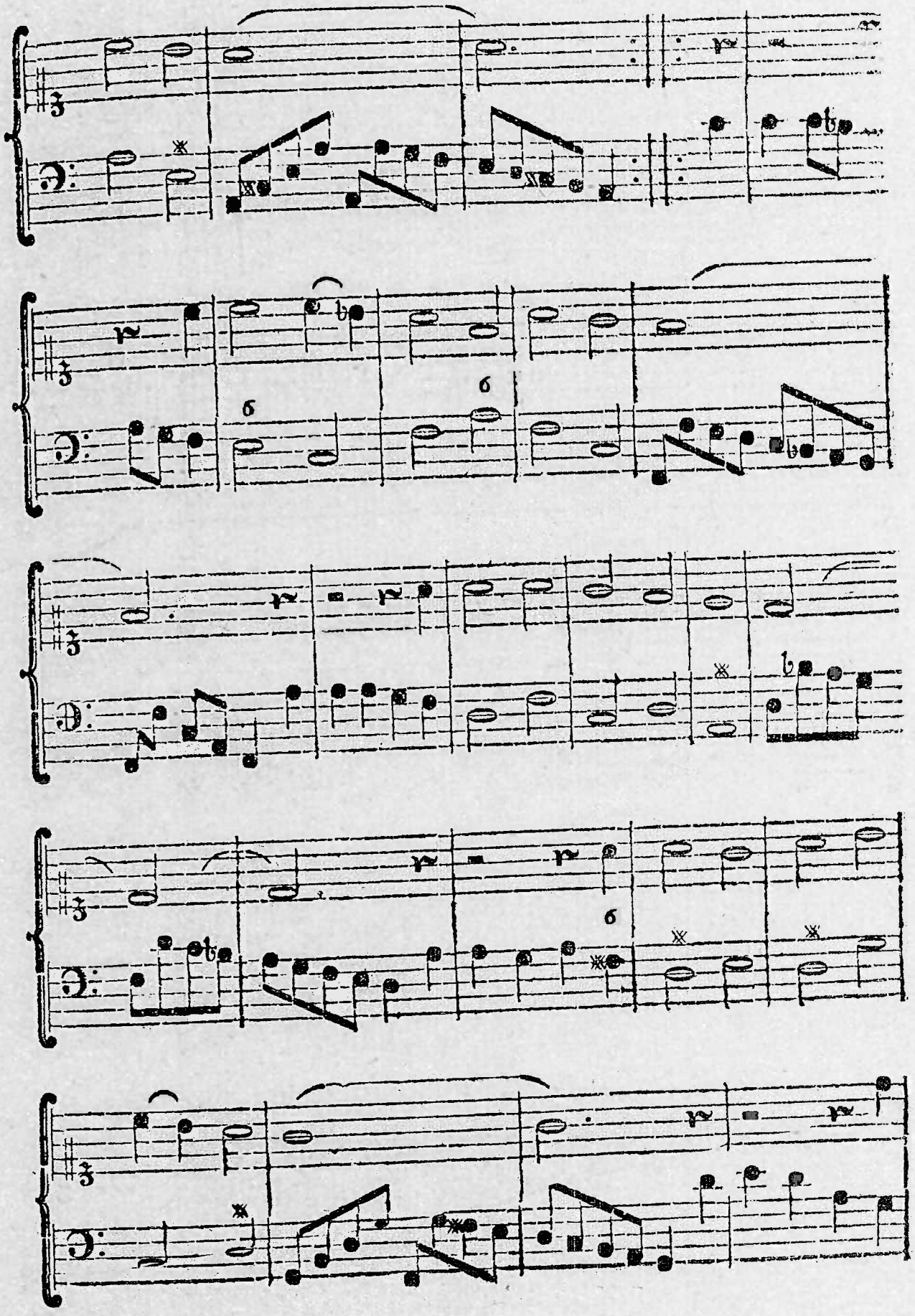
N. 1. Es ist gewißlich an der Zeit, ꝛc.

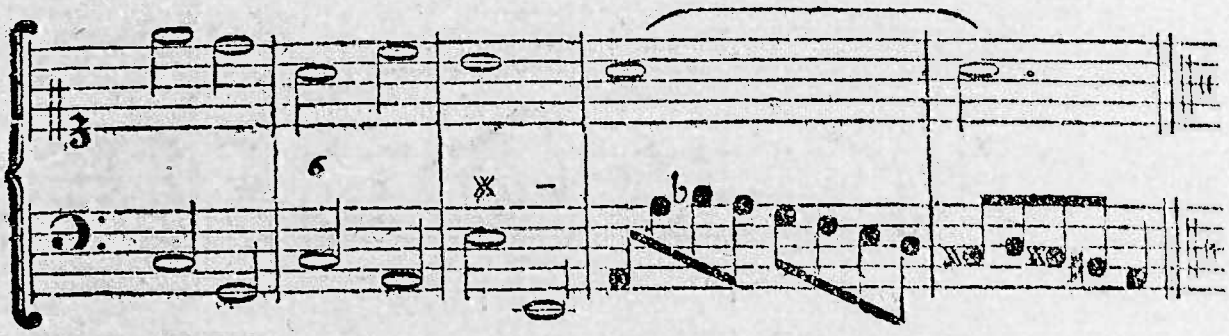




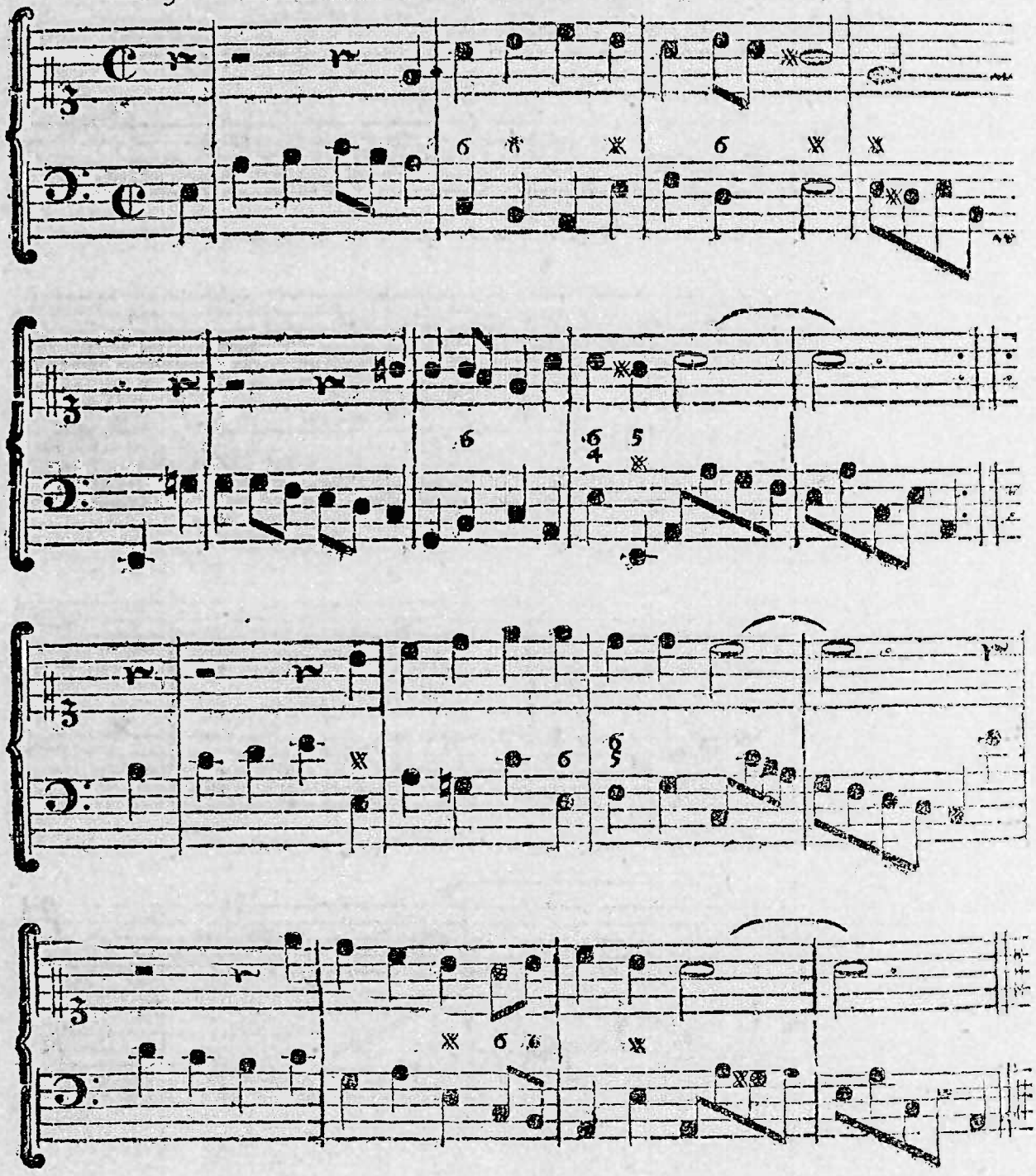
N. 2. Durch Adams Fall iſt ganz verderbt ꝛc.



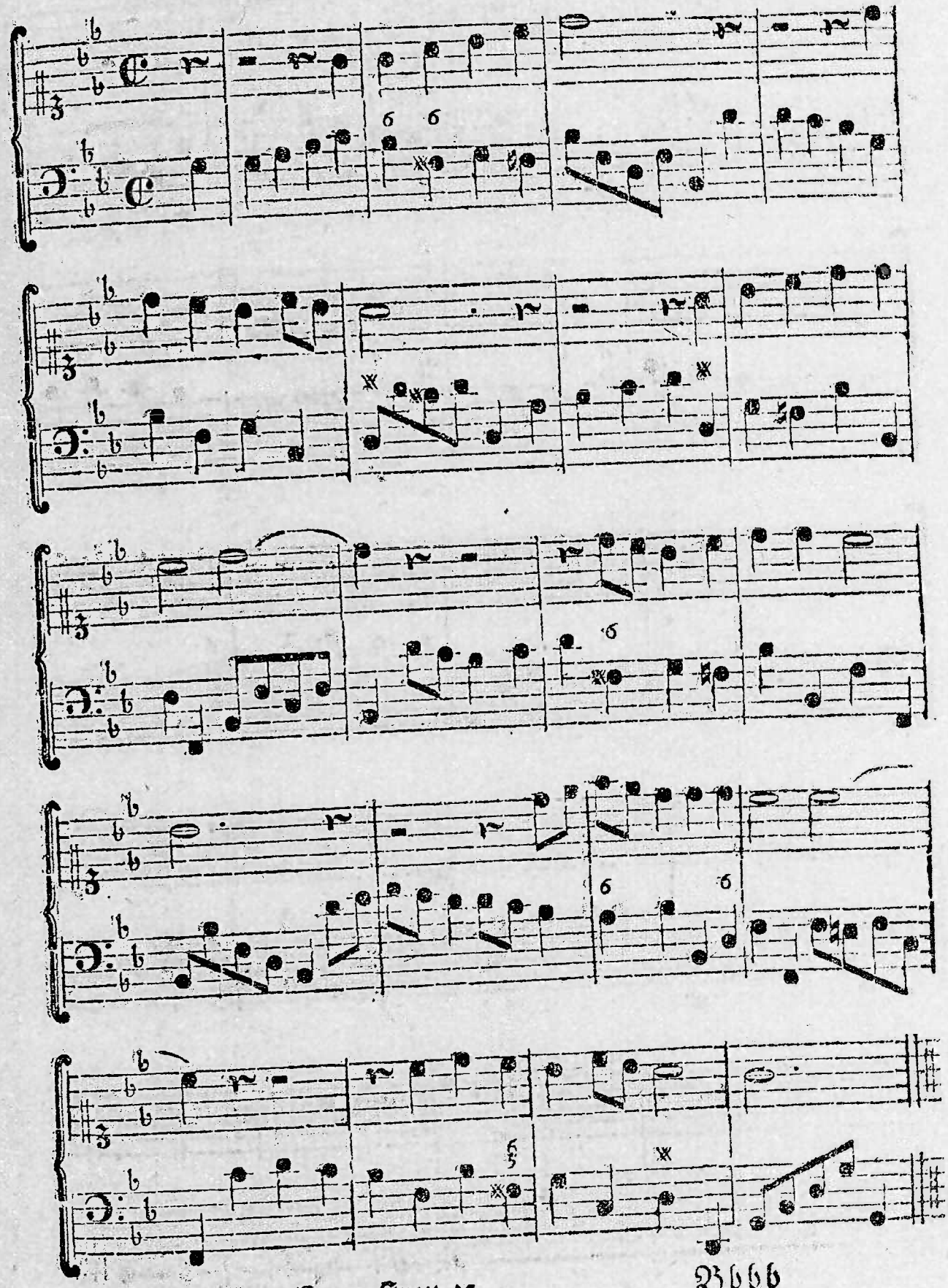




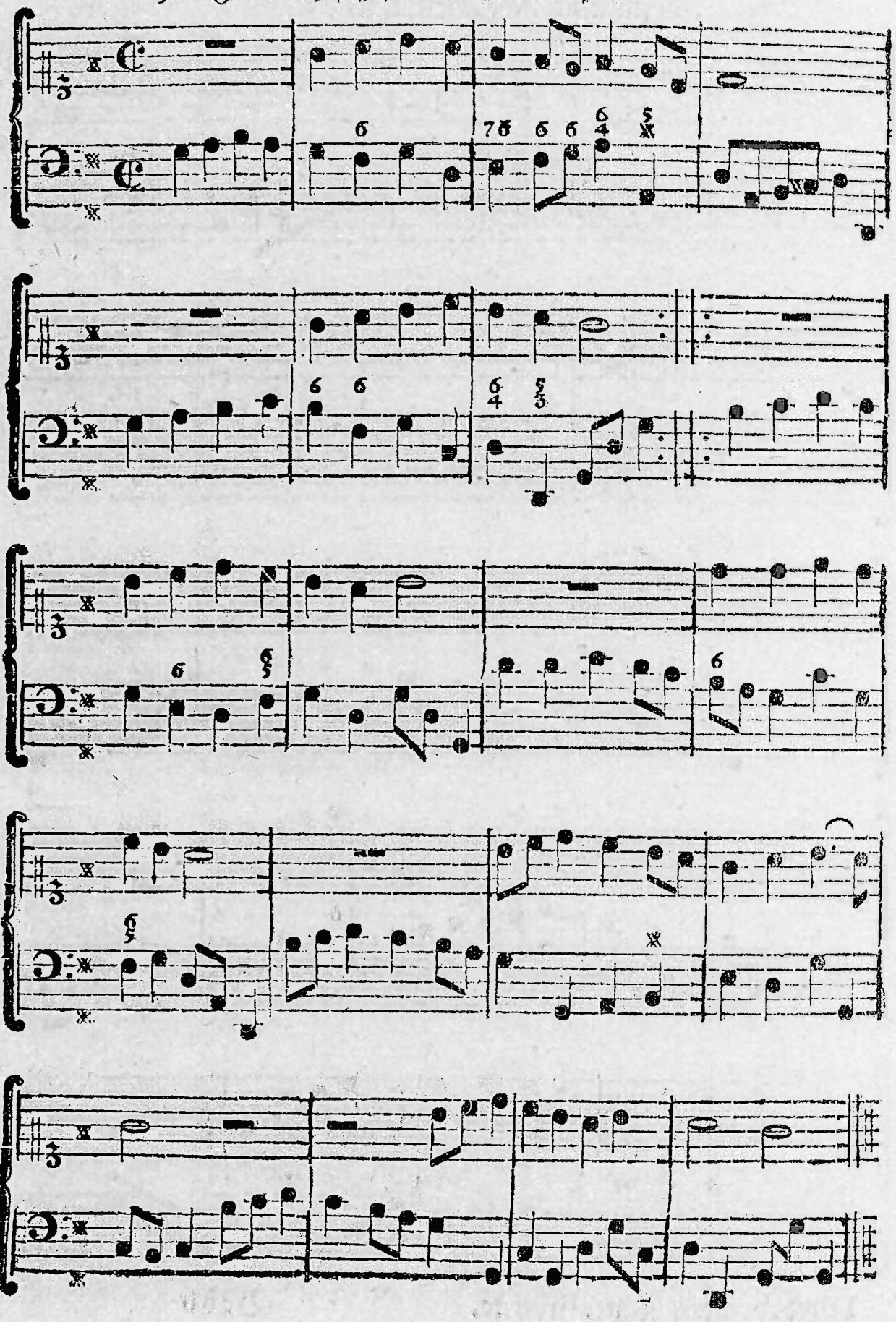
N. 3. Wer nur den lieben GOtt läßt walten, ꝛc.



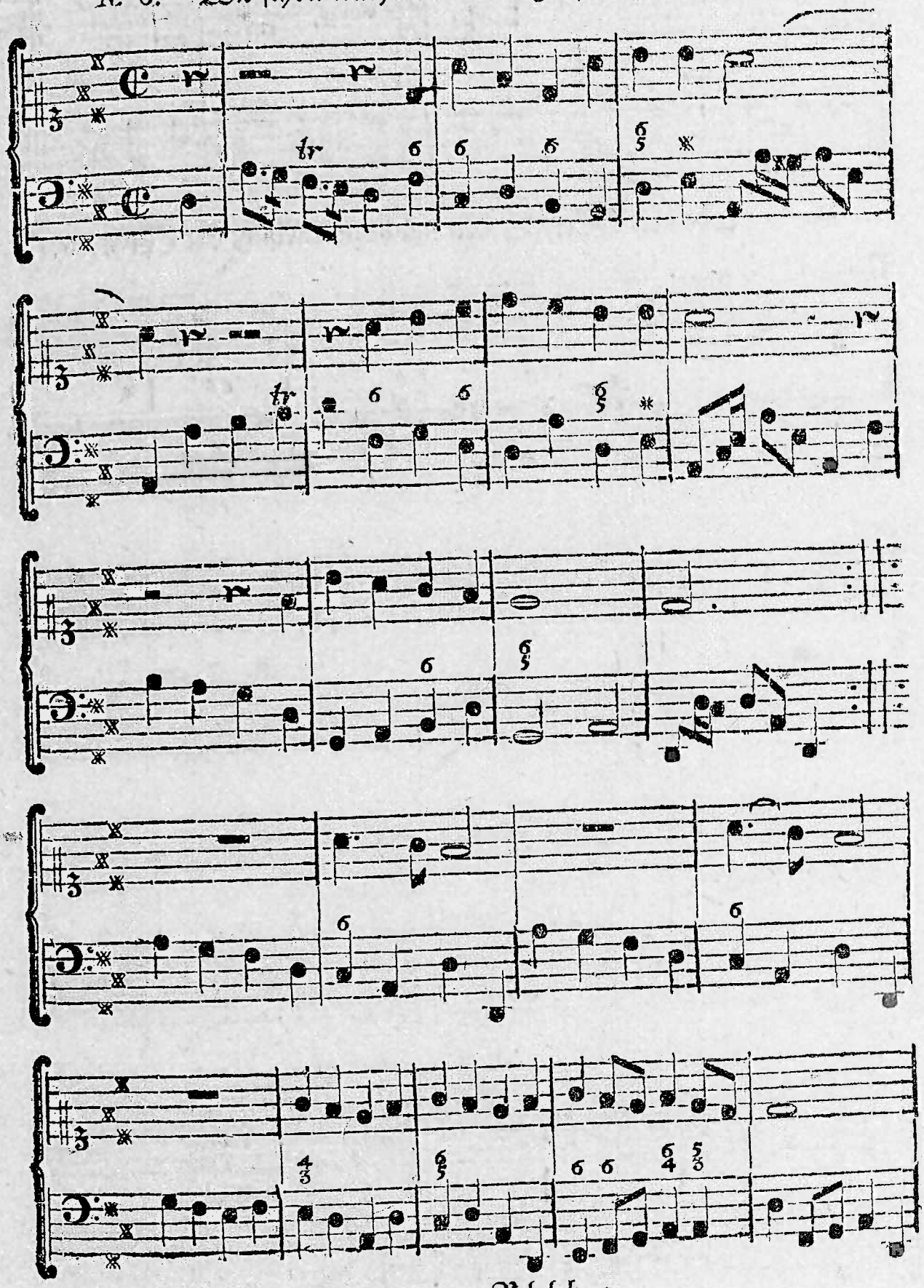
N. 4. Auf meinen lieben GOtt ꝛc.

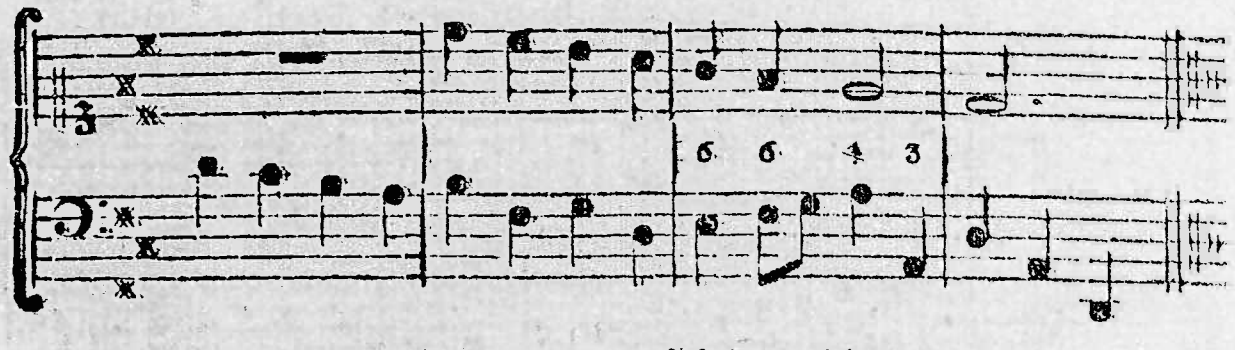


N. 5. Freu dich sehr, o meine Seele, ꝛc.

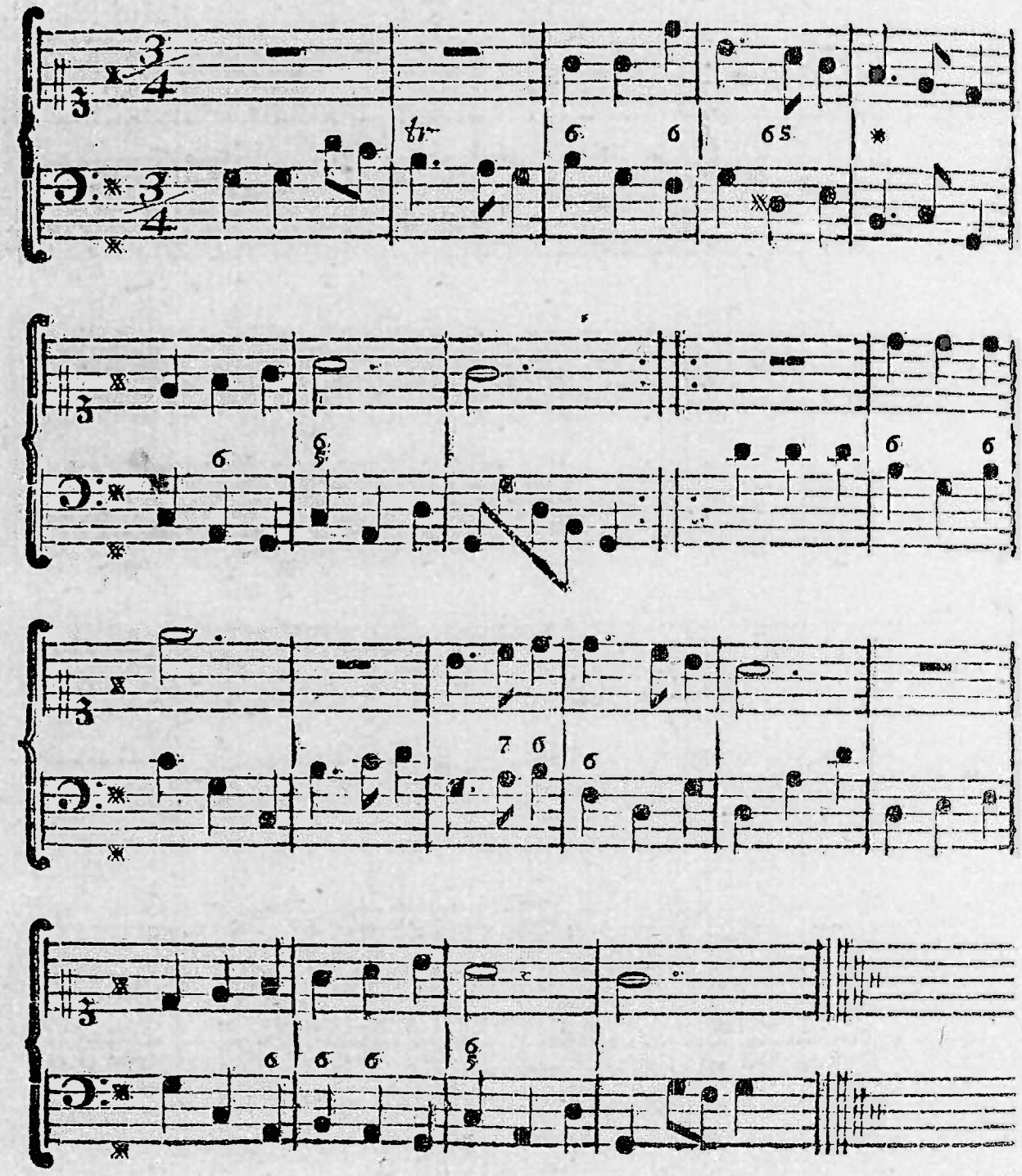


N. 6. Wie schön leuchtet der Morgenstern, ꝛc.





N. 7. Lobe den HErren, den mächtigen König der Ehren, ꝛc.

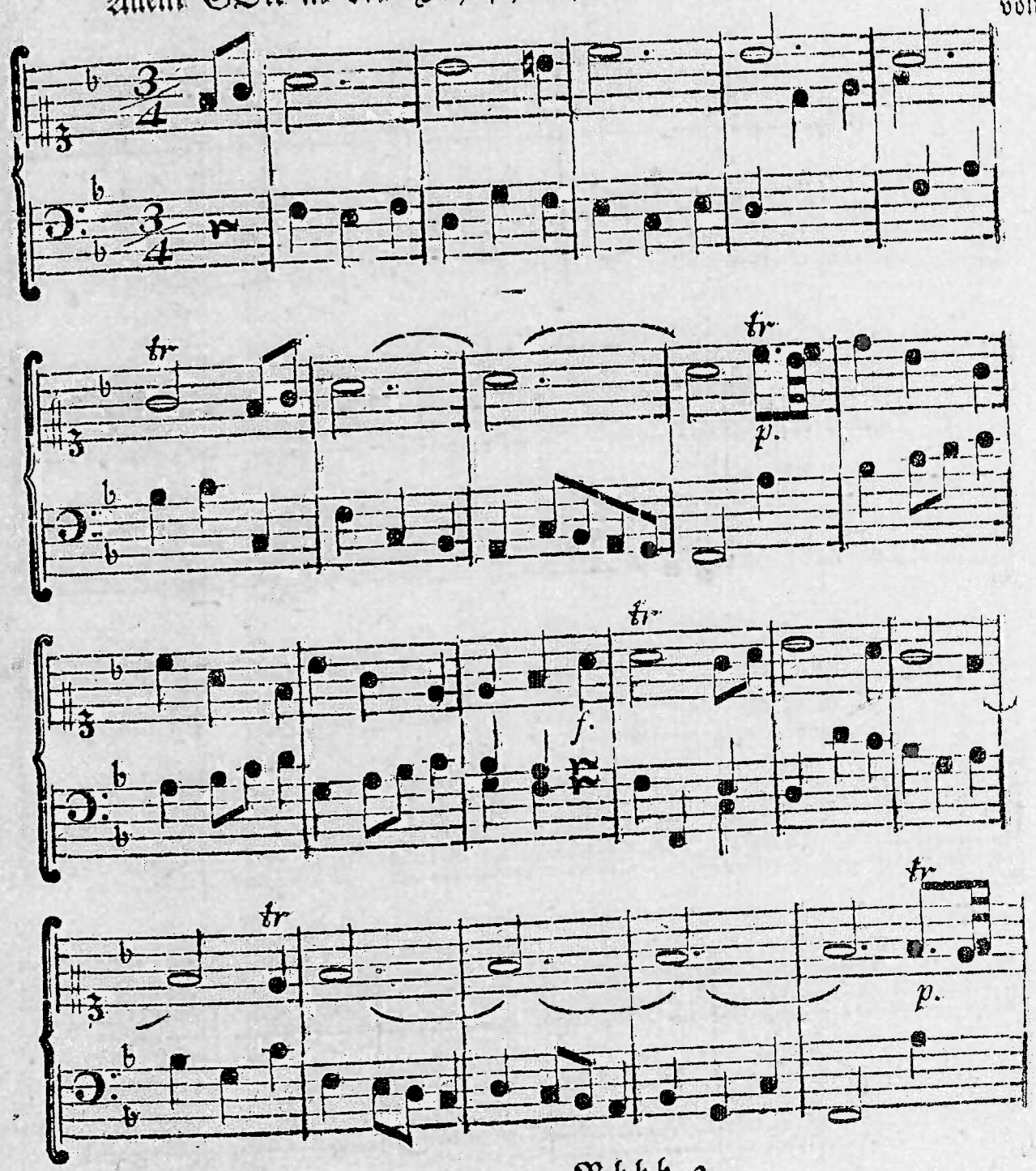


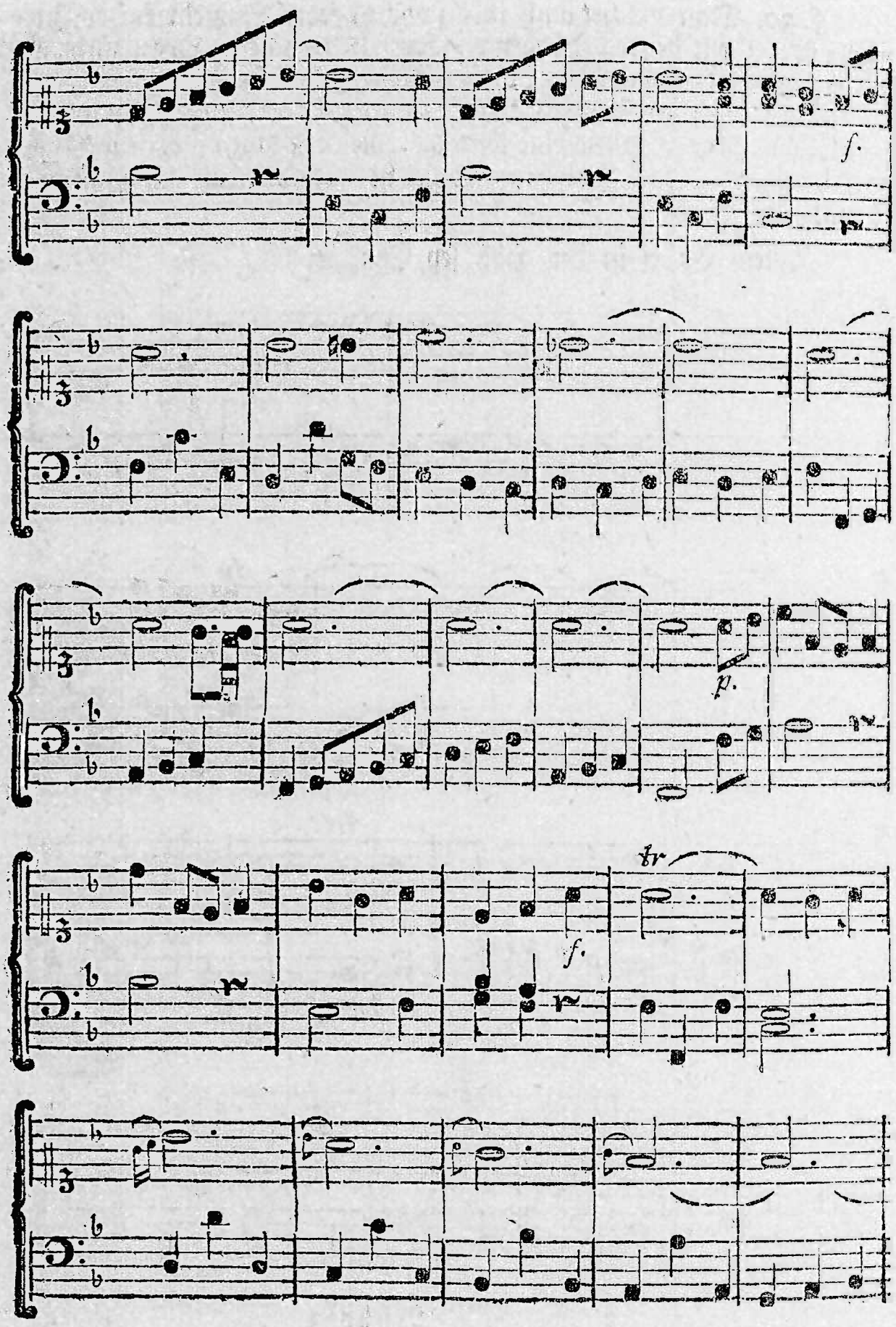
§. 30. Man machet auch wol zwischen jeden Satz ein kurzes Zwischen-Spiel mit beyden Händen, sonderlich, wenn eine Orgel mehr als Ein Clavier hat, auf welchen beyden Clavieren das forte und piano, vermittelst des Anziehens der Register, kan gemacht werden. Wir wollen zum Schluß dieses Capitels eine Melodie,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

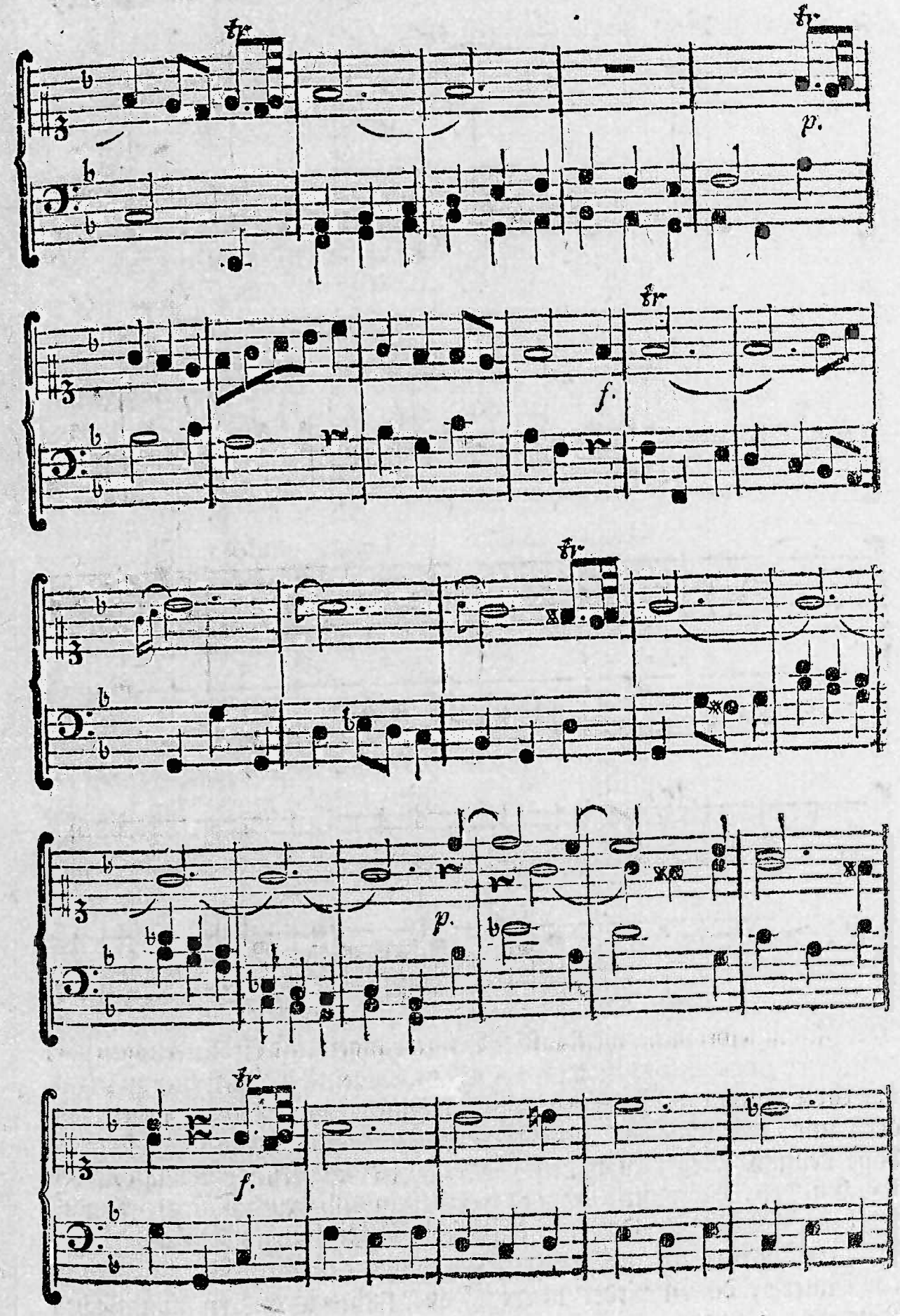
Wie man sich beym Vorspiel der Melodie auch wol kurzer Zwischen-Spiele bedienet.

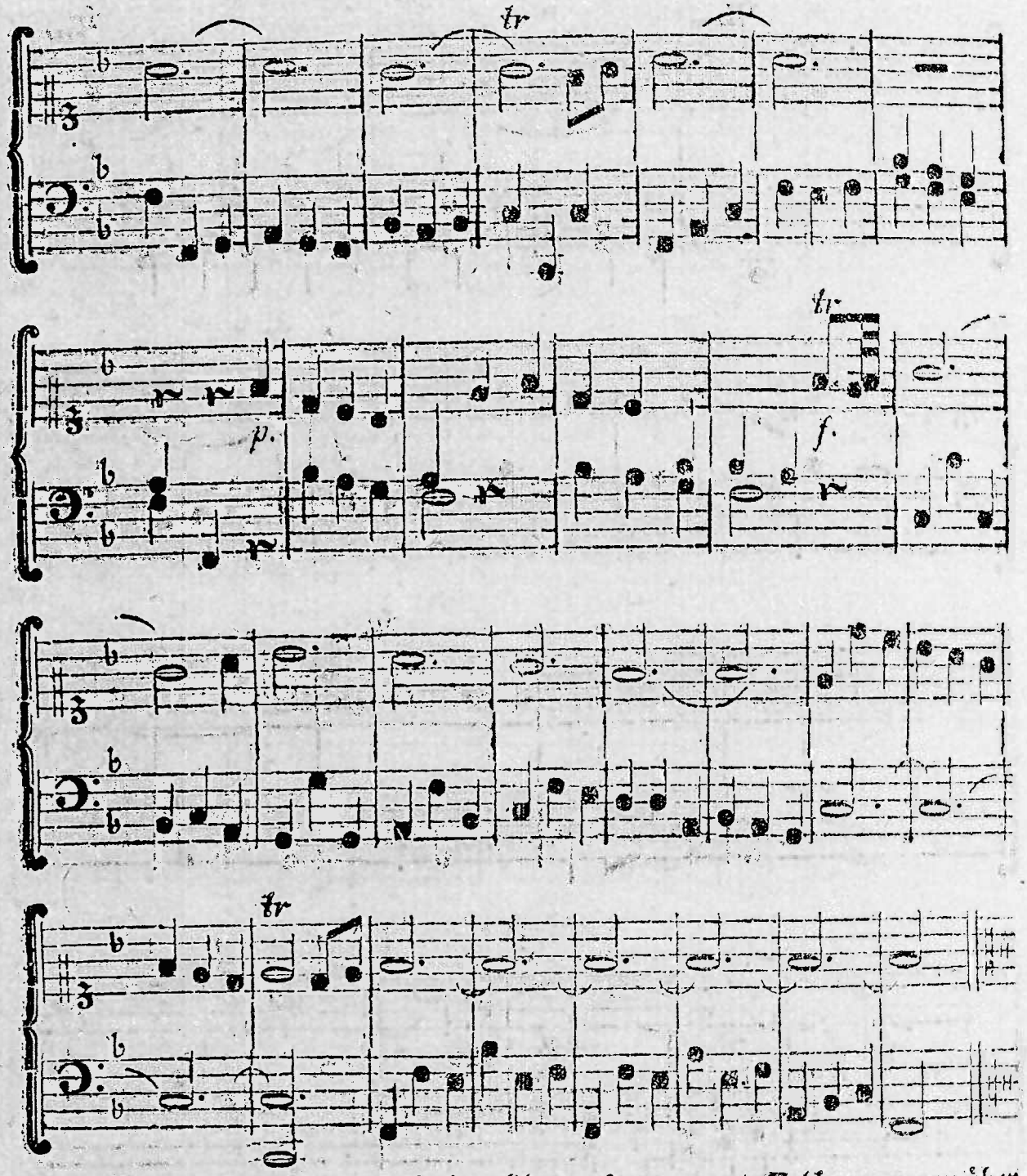
Allein GOtt in der Höh sey Ehr, ꝛc.

Exempel davon.




f.
p.
tr
f.


tr
p.
f.



Beschluß dieses Capitels.

Der Raum leidet nicht, weitläuftige 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, sondern 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 weitläuftig und deutlich ist abgehandelt worden. Ich wünsche, daß meine Weitläuftigkeit nützlich seyn möge; alsdenn erreiche ich den Zweck meiner Bemühungen. Wir gehen weiter zu einer Materie, davon wiederum wenig oder nichts in andern musicalischen Büchern zu finden ist.

Caput 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 gespielet; 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 Sechszehntheile, 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. Von den Interludiis überhaupt.

§. 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 Satzes 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 Satze 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 Satzes 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. Wie lang sie seyn müssen.

§. 3. Weiter machet man bey den Zwischen-Spielen auch einen Unterschied zwischen Buß-Creutz- u. d. g. Lieder, und zwischen Lob-Dank- und Fest-Liedern; sie müssen nach dem Affect des Liedes eingerichtet werden: denn gewiß, ein Organist verräth sein irdischgesinntes, weltliches und Bescheidenheit ist dabey nöthig zu observiren.

gleichgültiges Gemüth, wenn er z. E. bey Absingung des Liedes: Ach GOtt und HErr, wie groß und schwer ꝛc. 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 munter 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 Satzes bleibet im Baß beliegen.

§. 4. Ferner muß man, ohnerachtet der Zwischen-Spiele, den Schluß-Ton eines Satzes 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 lässet man unter währendem Zwischen-Spiel den Schluß-Ton des vorigen Satzes so lange im Baß liegen und forttönen, bis dasselbe aus ist, und der neue Grif eintritt. Wer bey seiner Orgel ein Pedal hat, der läßt 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 beym 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 Classen eintheilen: 1) Zwischen-Spiele, allein mit der rechten Hand, dergleichen bey Orgeln ohne Pedal vorkommen, 2) mit beyden Händen abwechselnd, und 3) mit beyden Händen zugleich. Die beyden letzten Arten haben statt, wenn ein Pedal vorhanden ist. Wenn ein Zwischen-Spiel 6. 7 bis 8 Viertel in sich hält, so ist es schon lang, und muß geschwinde gespielet werden; hat es 1 oder 2 Viertel, so ist es kurz, und kan nach Beschaffenheit der Zeit etwas langsam gespielet 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.

Man hat dreyerley Arten Zwischen-Spiele.

Von der Länge derselben.

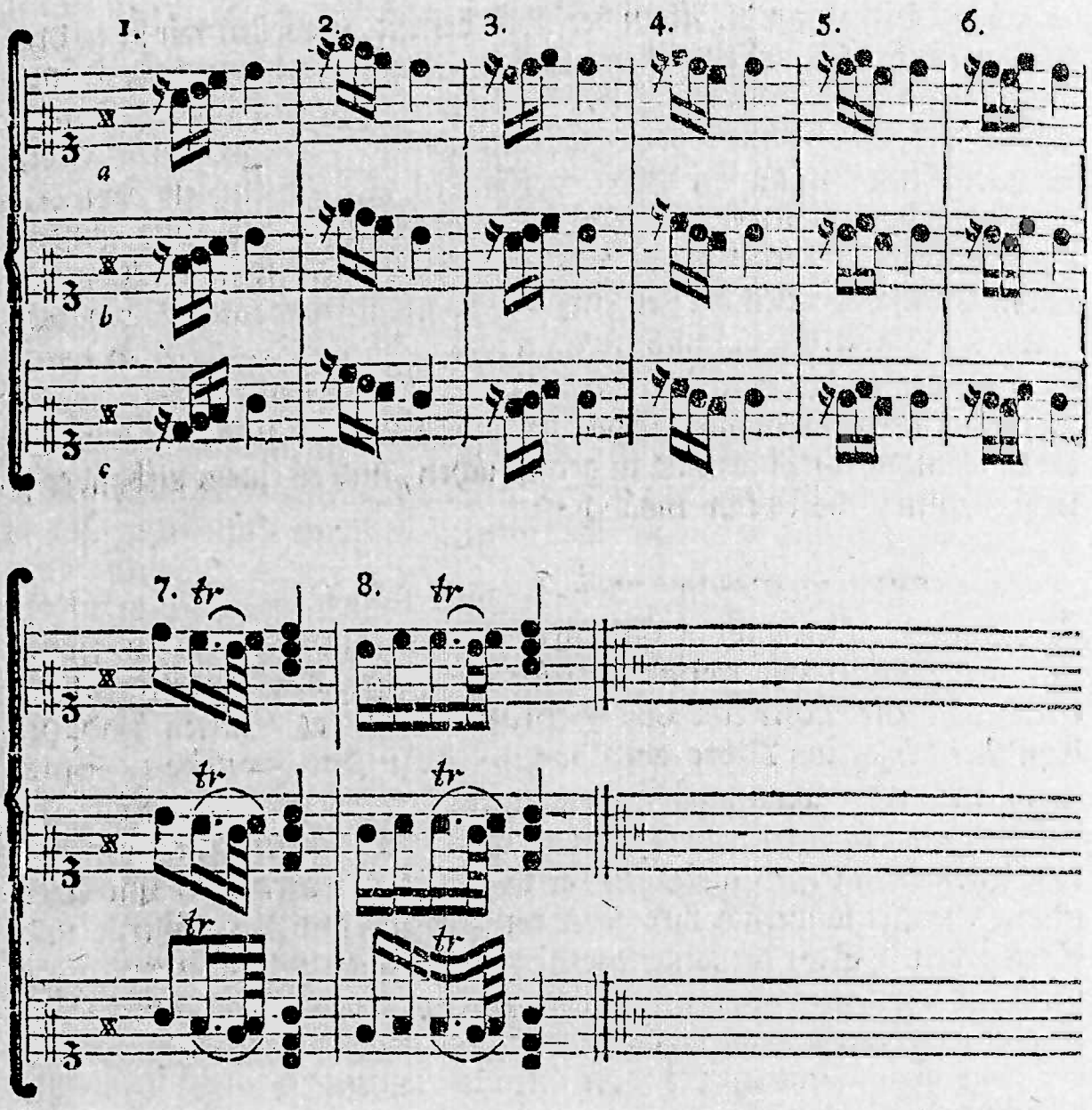
§. 6. Was die Regeln, die man von den Zwischen-Spielen möchte geben können, überhaupt betrifft, so merke man folgendes: **Man siehet auf den Inhalt des gehabten und des folgenden Griffs; Man betrachtet die Ton-Art der Schluß-Note des Satzes und die Ton-Art der ersten Note des Satzes, dazu das Zwischen-Spiel 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 beobachten, 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.

Regel, worauf bey den Zwischen-Spielen zu sehen.

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

Von Zwischen-Spielen bey ungeänderter Ton-Art der Sätze

Kurze Sätze eines Zwischen-Spiels.



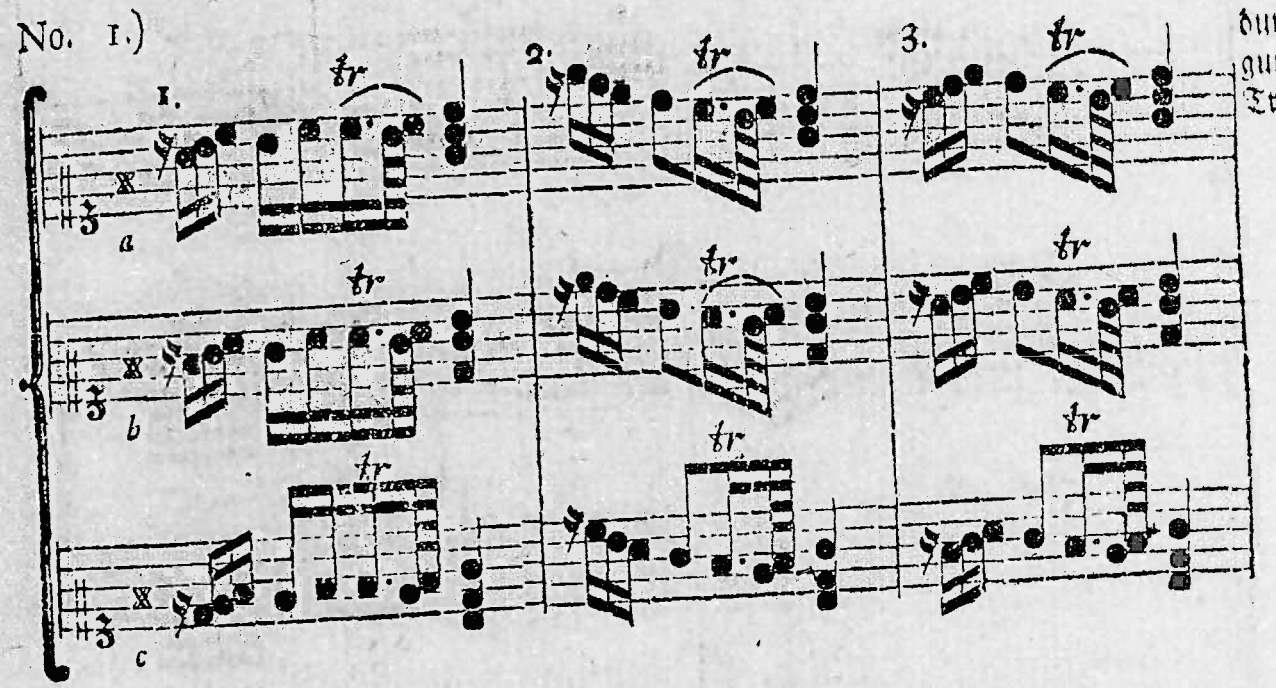
Auf diese verschiedene Arten kan man ein Zwischen-Spiel nicht nur schliessen, sondern auch anfangen. *N.* 7. und 8. zeiget, wie vor dem Eintritt des Griffes ein Triller kommen kan. Es verdienen aber diese kurze Sätze den Namen der Zwischen-Spiele nicht, sondern es sind vielmehr gewöhnliche Manieren in 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 verlängern

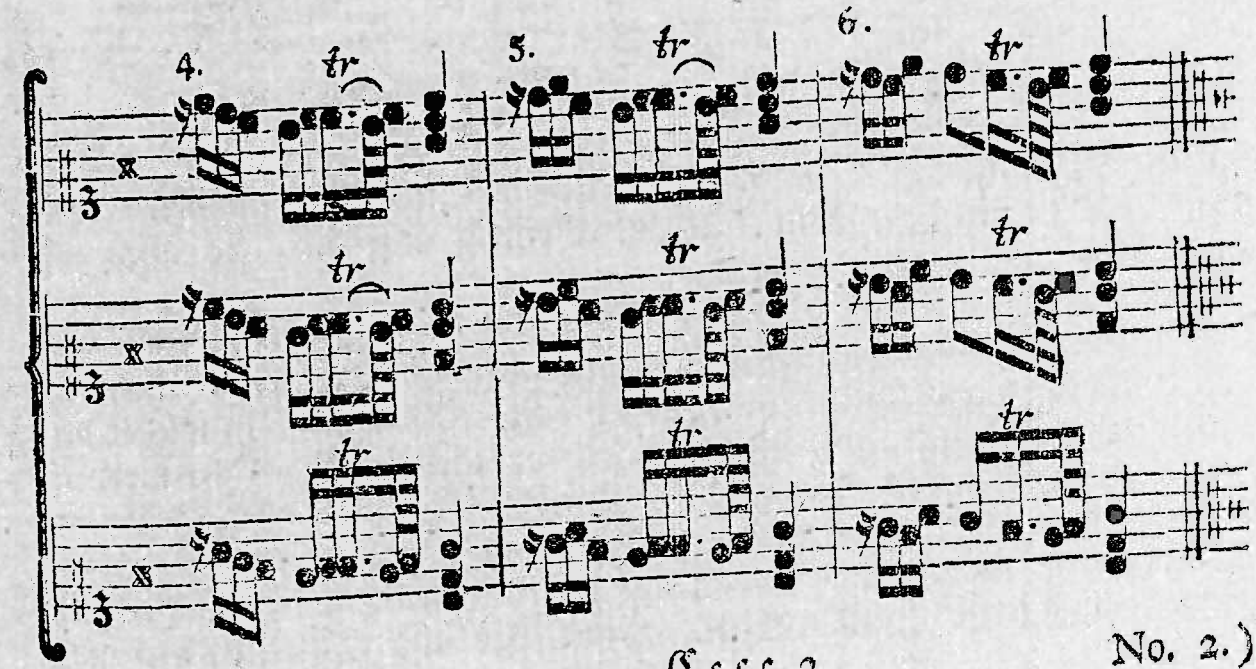
§. 8. Soll das Zwischen-Spiel zwey Viertel ausmachen, so darf man nur einen Triller nach *N.* 7. oder 8. anhängen, da sich denn zu *N.* 1. 4. und

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 Ungeübter begnüge sich anfänglich mit Zwischen-Spielen von drey bis vier Viertel, und lerne diese erst recht herausbringen, ehe er sich an weitläuftige und schwere machet. Wir wollen das gesagte in Noten aussetzen.

No. 1.)



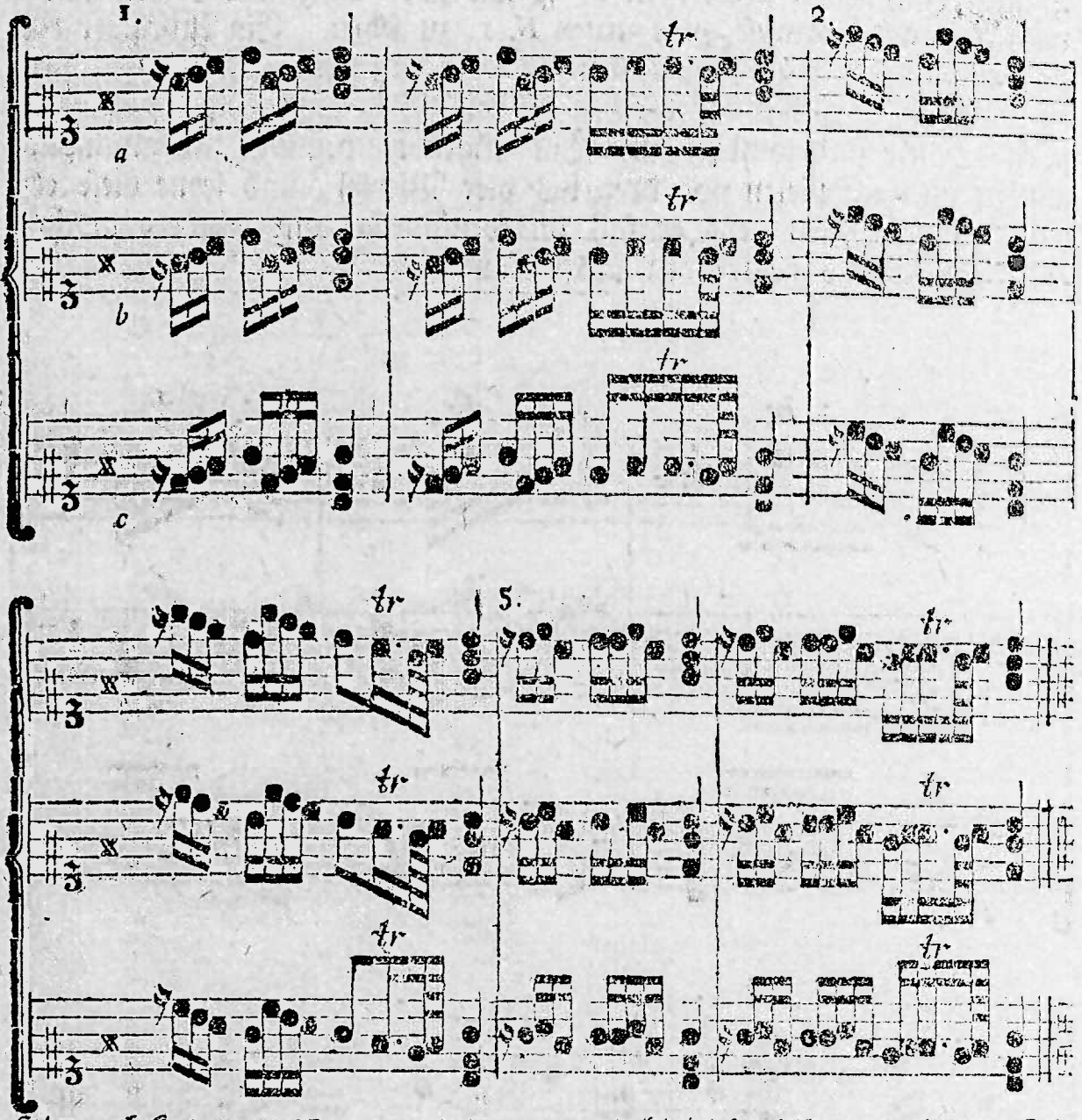
durch Anhängung eines Trillers, und



No. 2.)

wenn ich einen Satz zweymal mache.

No. 2.)



Hiernach kan man N. 3. 4. 6. des 7ten §phi 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.

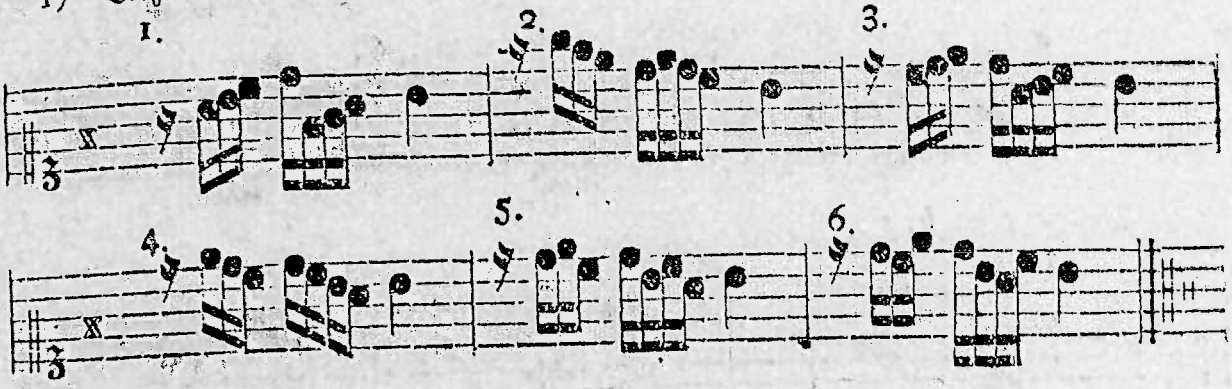
Wie man je zwey und zwey von den kurzen Sätzen kan zusammenfügen.

§. 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 Fingersetzung lerne herausbringen. Man füge also zusammen *a b* oder

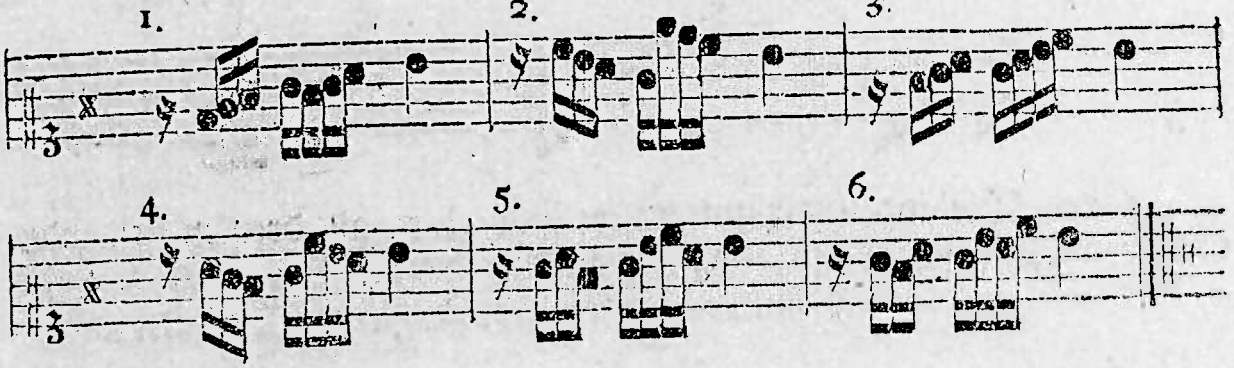
c b,

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 geschicht solches, wenn man *a c* oder *b c* zusammennimmt. Wir wollen sie hieher setzen.

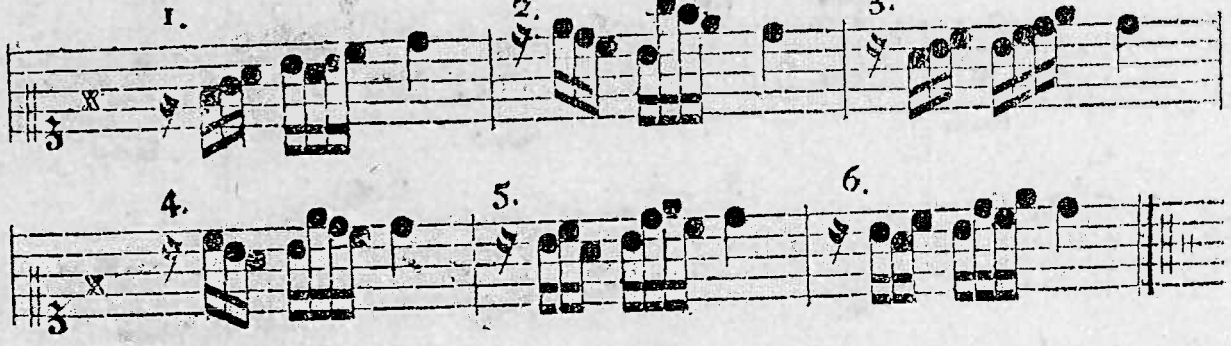
1) Terzie oben *a. b.*



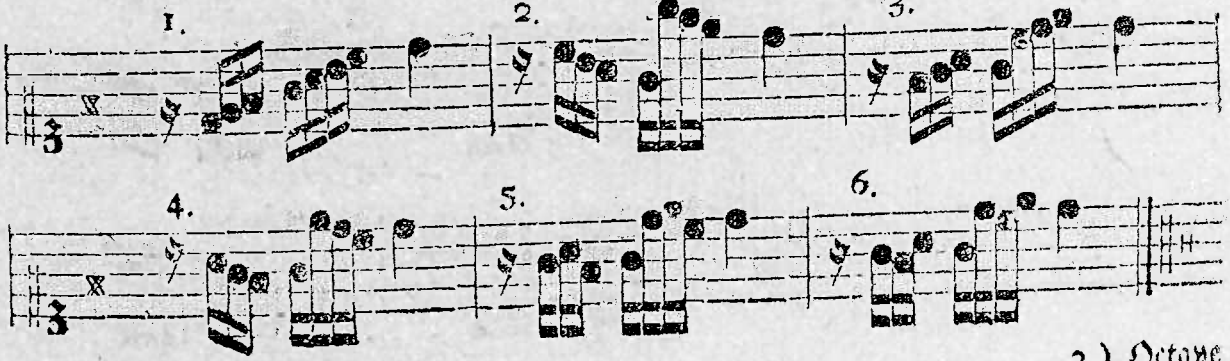
Terzie oben *c. b.*



2) Quinte oben *b. a.*

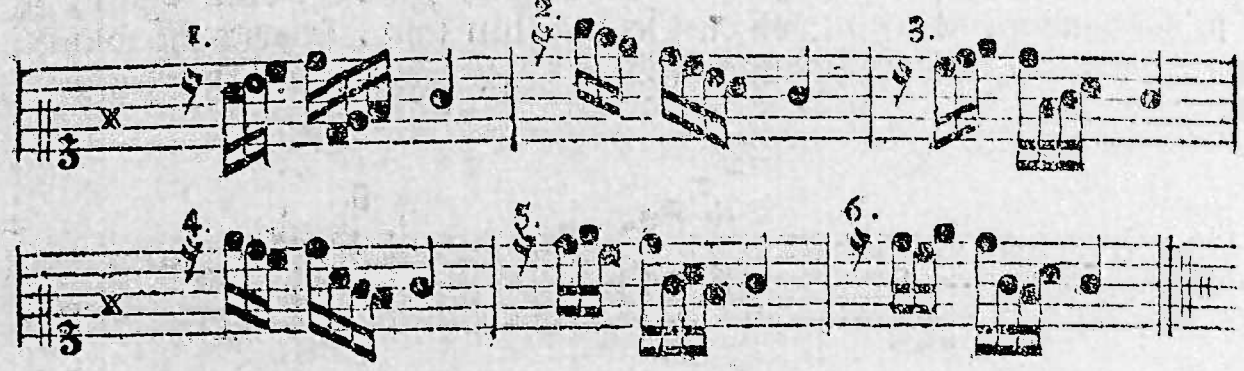


Quinte oben *c. a.*

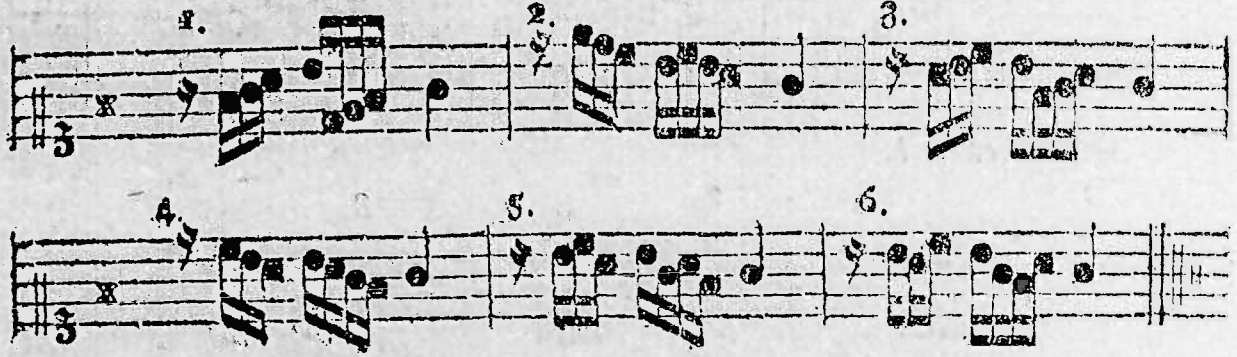


3) Octave

3) Octave oben, *a. c.*



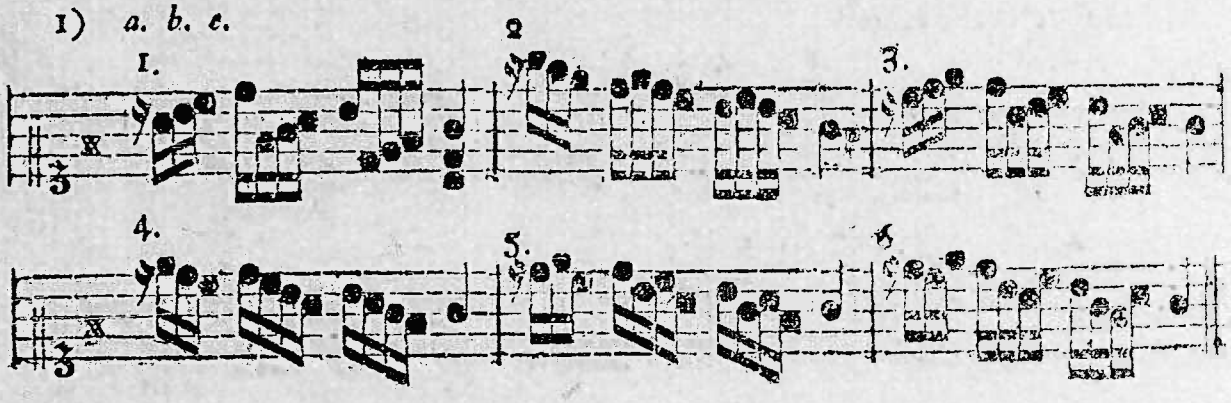
Octave oben *b. c.*



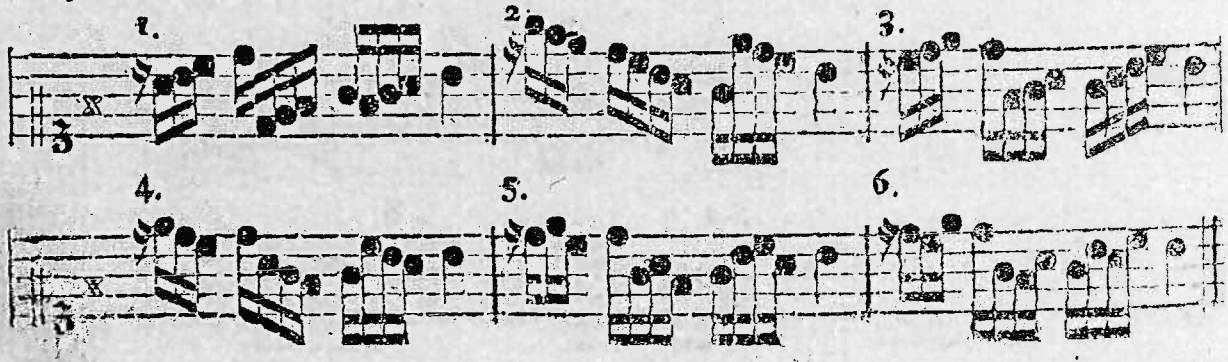
§. 10. Verbinden wir nun unſere Sätze §. 7. alle drey mit einander und verwechſeln ſolche alſo, daß wir zuſammenſetzen *a, b, c. a, c, b. b, c, a. c, a, b. c, b, a. b, a, c.* ſo kommen folgende Zwiſchen-Spiele heraus:

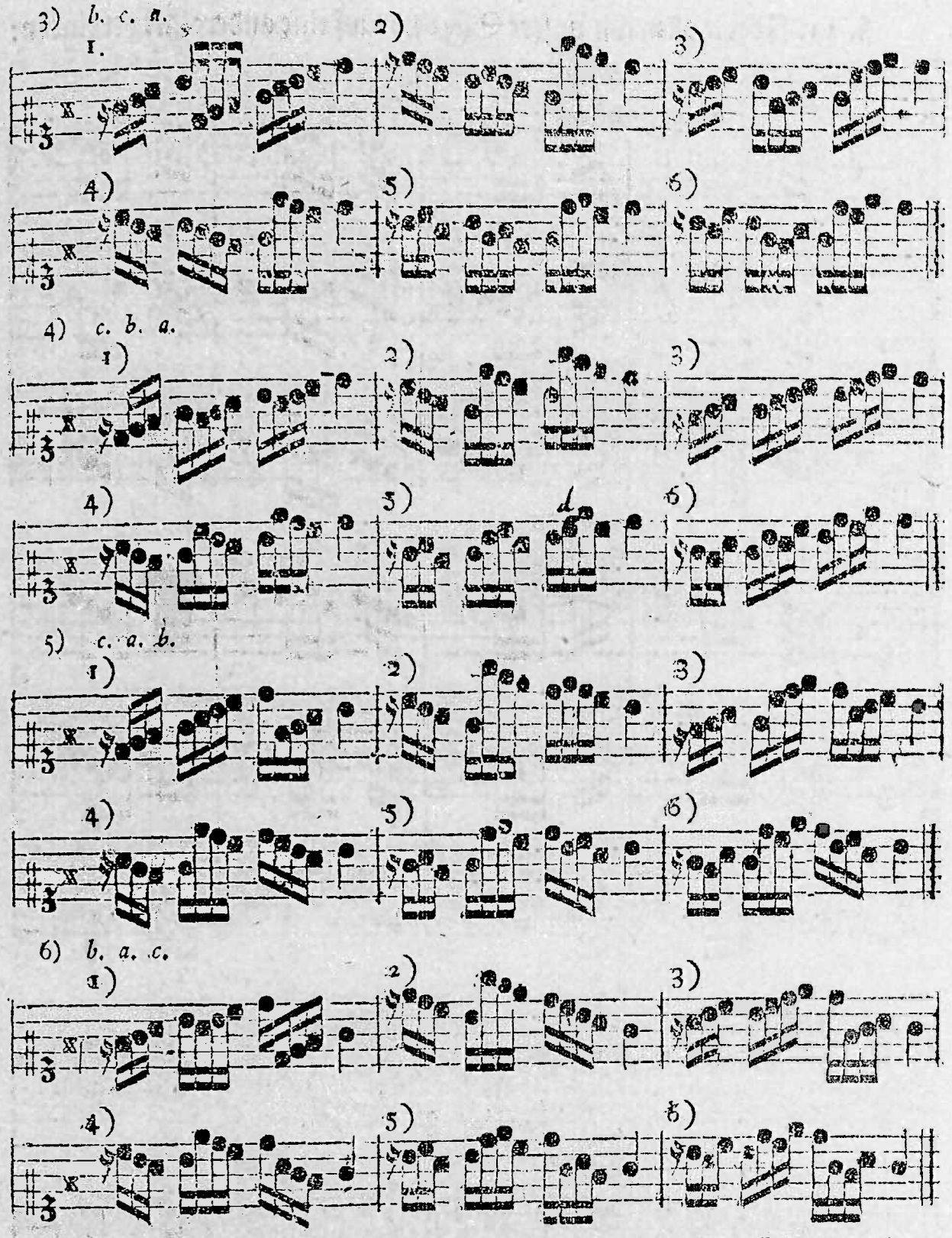
1) *a. b. c.*

Wie man alle drey kurze Sätze kan zuſammenfügen.



2) *a. c. b.*

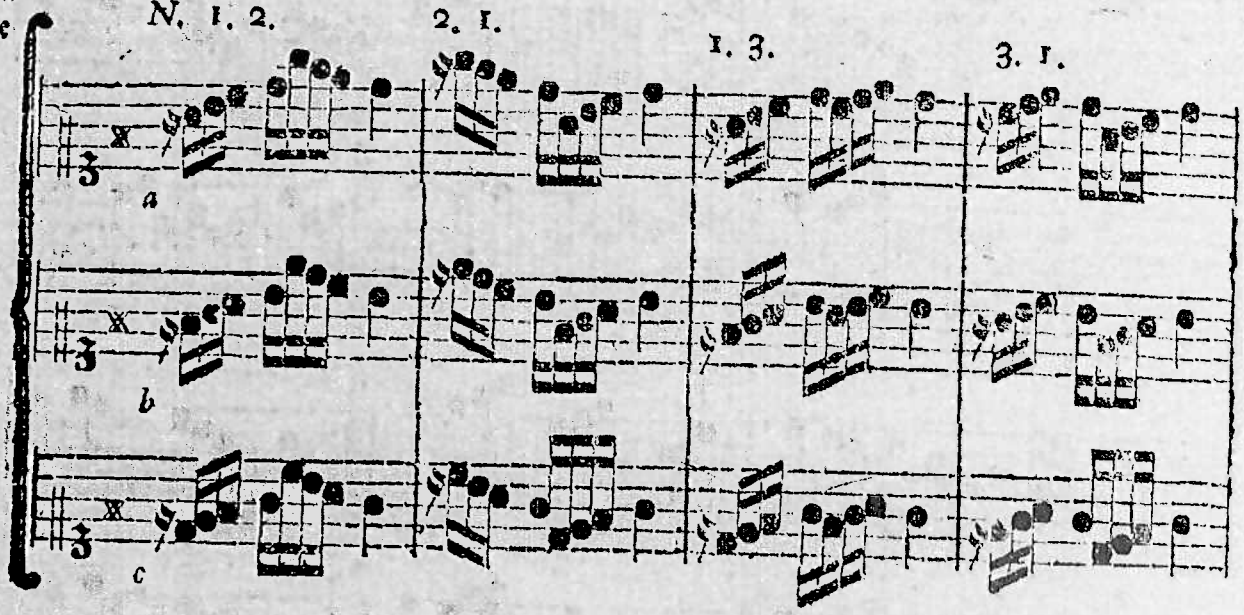


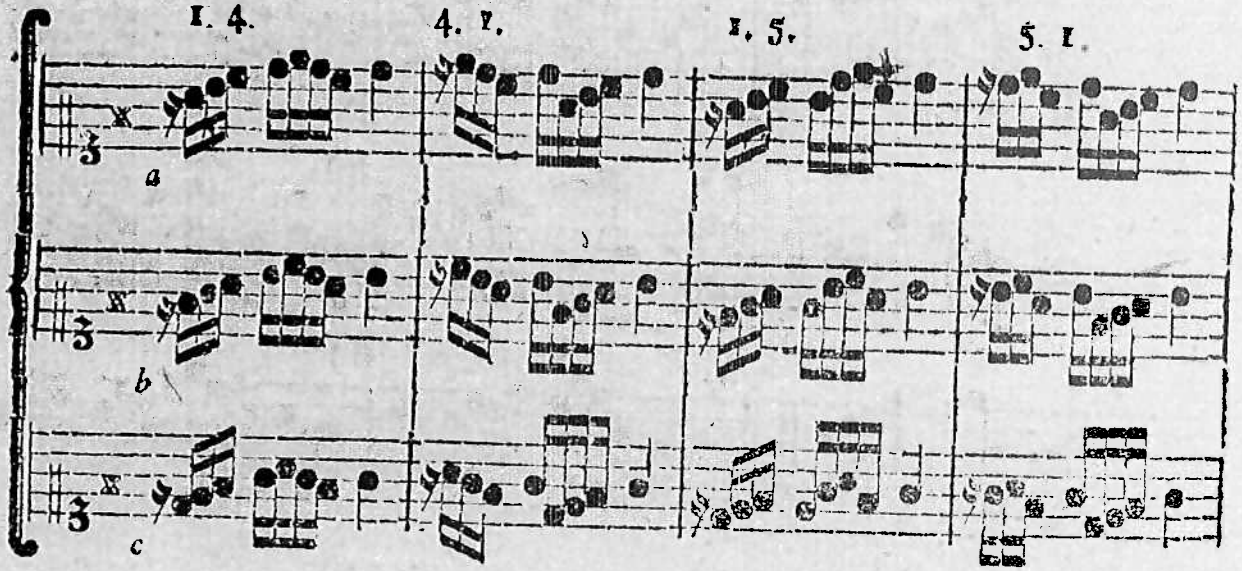


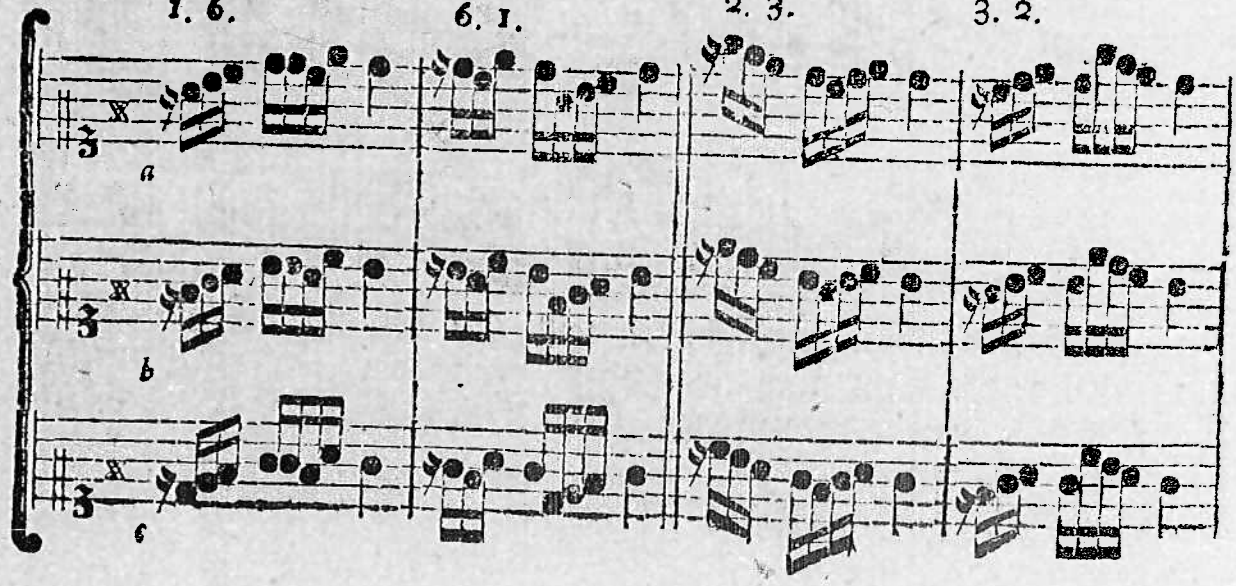
Wer sein Interludium länger haben will, der kan einen Triller anhängen; oder er kan leicht noch einen oder zwey Sätze, aus welcher Reihe und Nummer er will, hinzufügen, so, daß ich nicht nöthig finde, solches in Exempeln zu zeigen.

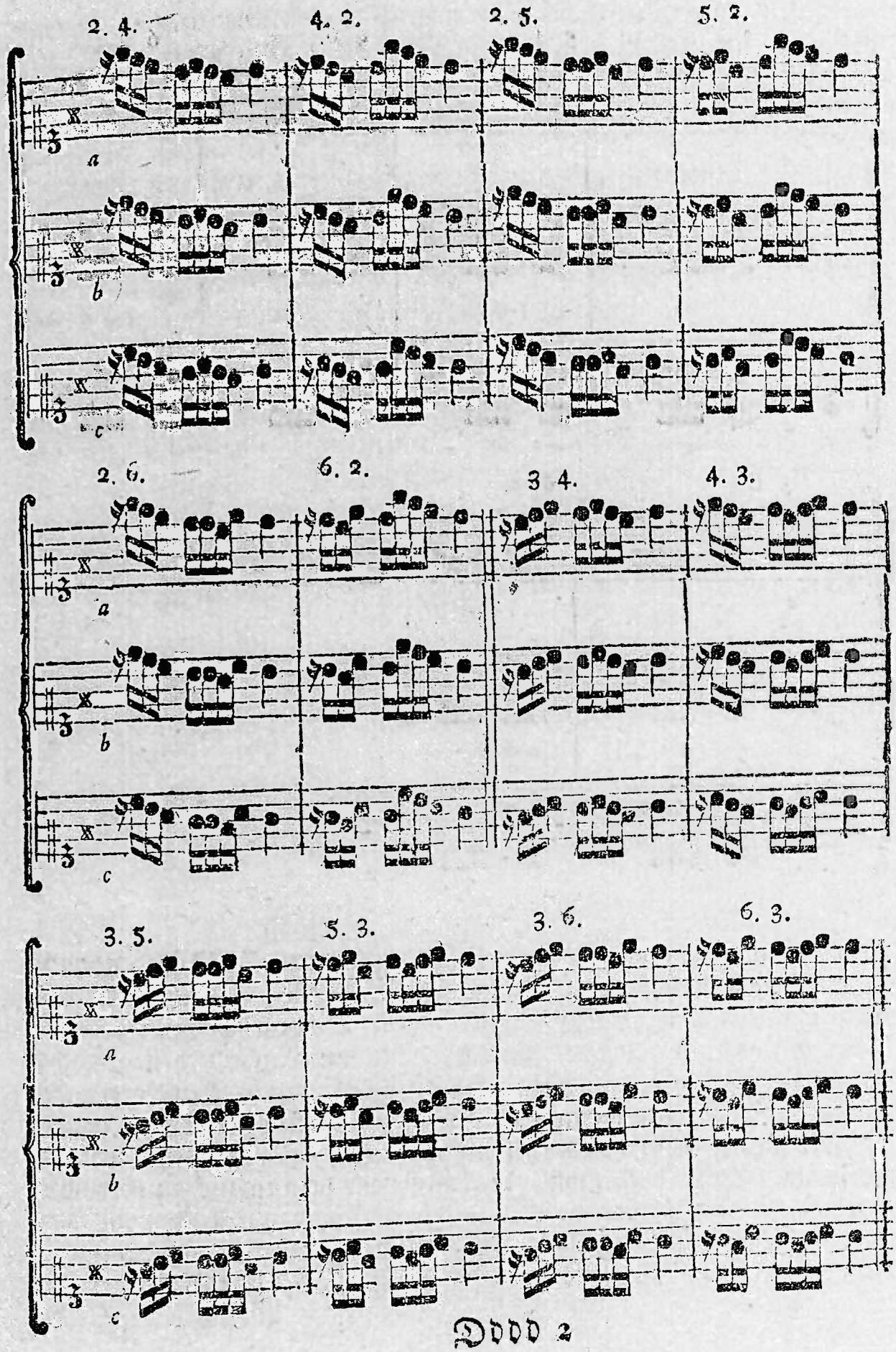
Wie aus den 6 kurzen Sätzen 30 kleine Zwischen-Spiele werden können.

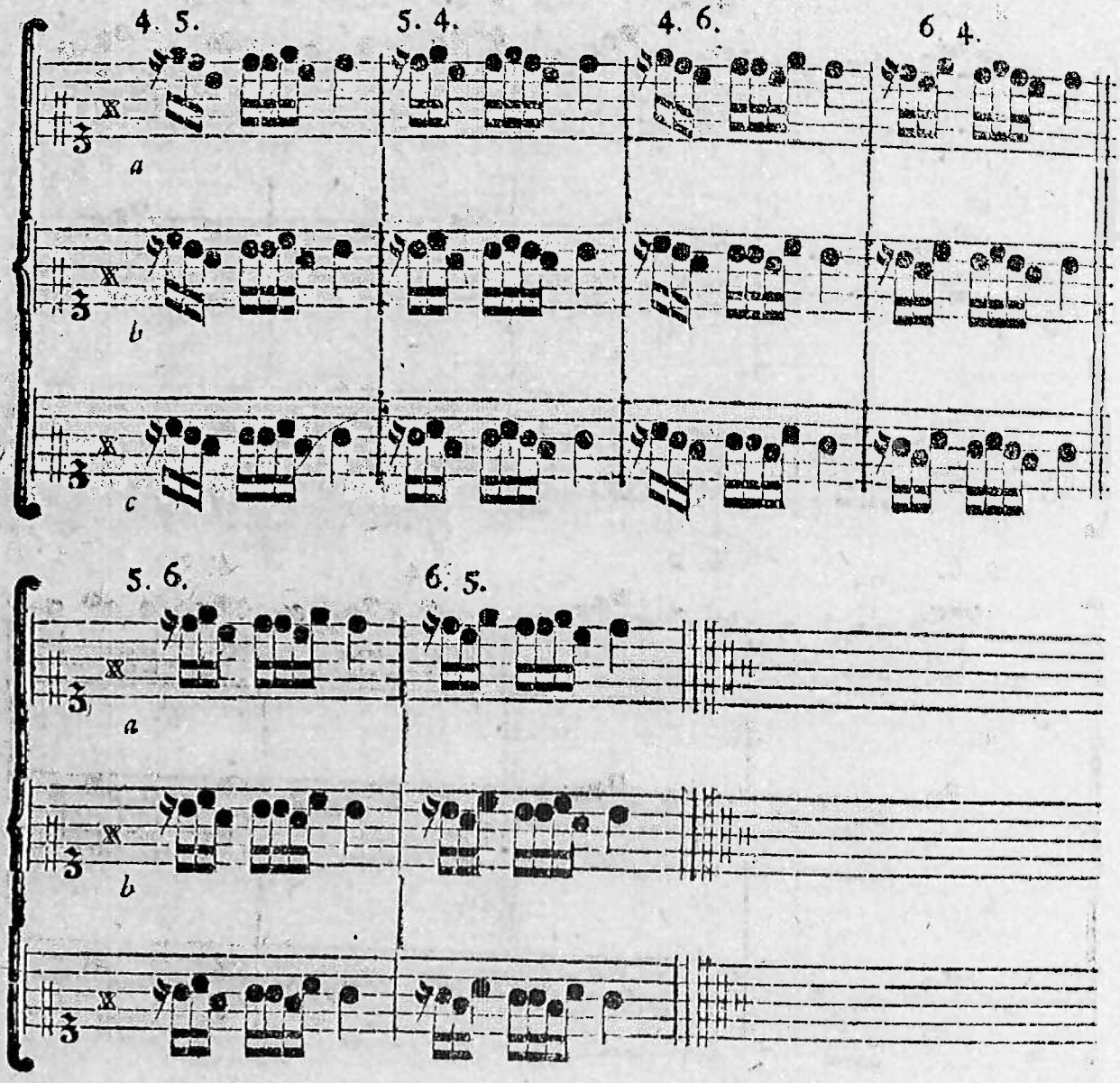
§. 11. Jetzt wollen wir unsere Sätze §. 7. auf eine andere Art verbinden:








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



Erläuterung. Hier haben wir nun dreymal 30 Sätze aus dreymal 6 Sätzen gemacht. Wir haben nemlich (siehe Cap. IX. §. 27.) an *N.* 1. alle fünf Nummern angehänget, 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 angezeiget worden. Ein Anfänger wird sehr wohl thun, wenn er alles weitläuftig in Noten ausseßet: er lernet dadurch allerley natürliche und ungekünstelte Wendungen und Sätze kennen; ja, er wird

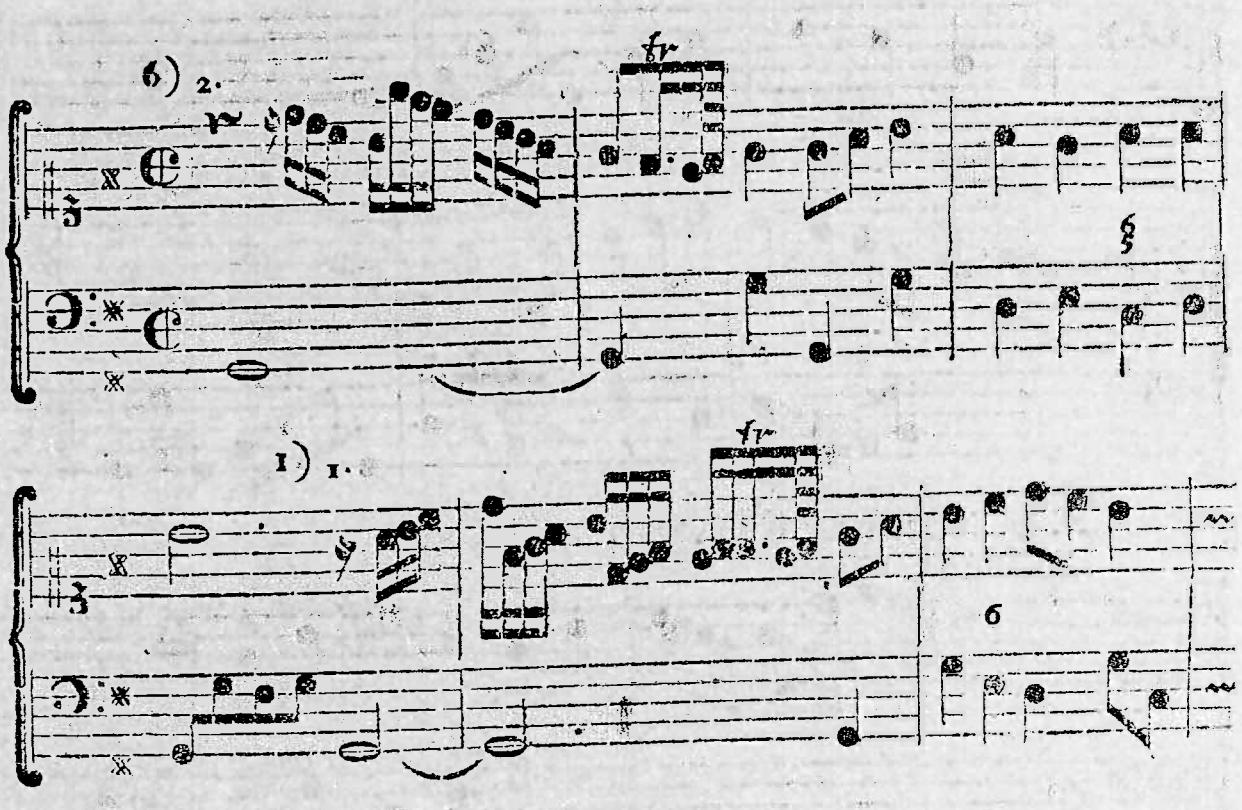
Wie diese Zwischen-Spiele auf allerley Weise zu verlängern.

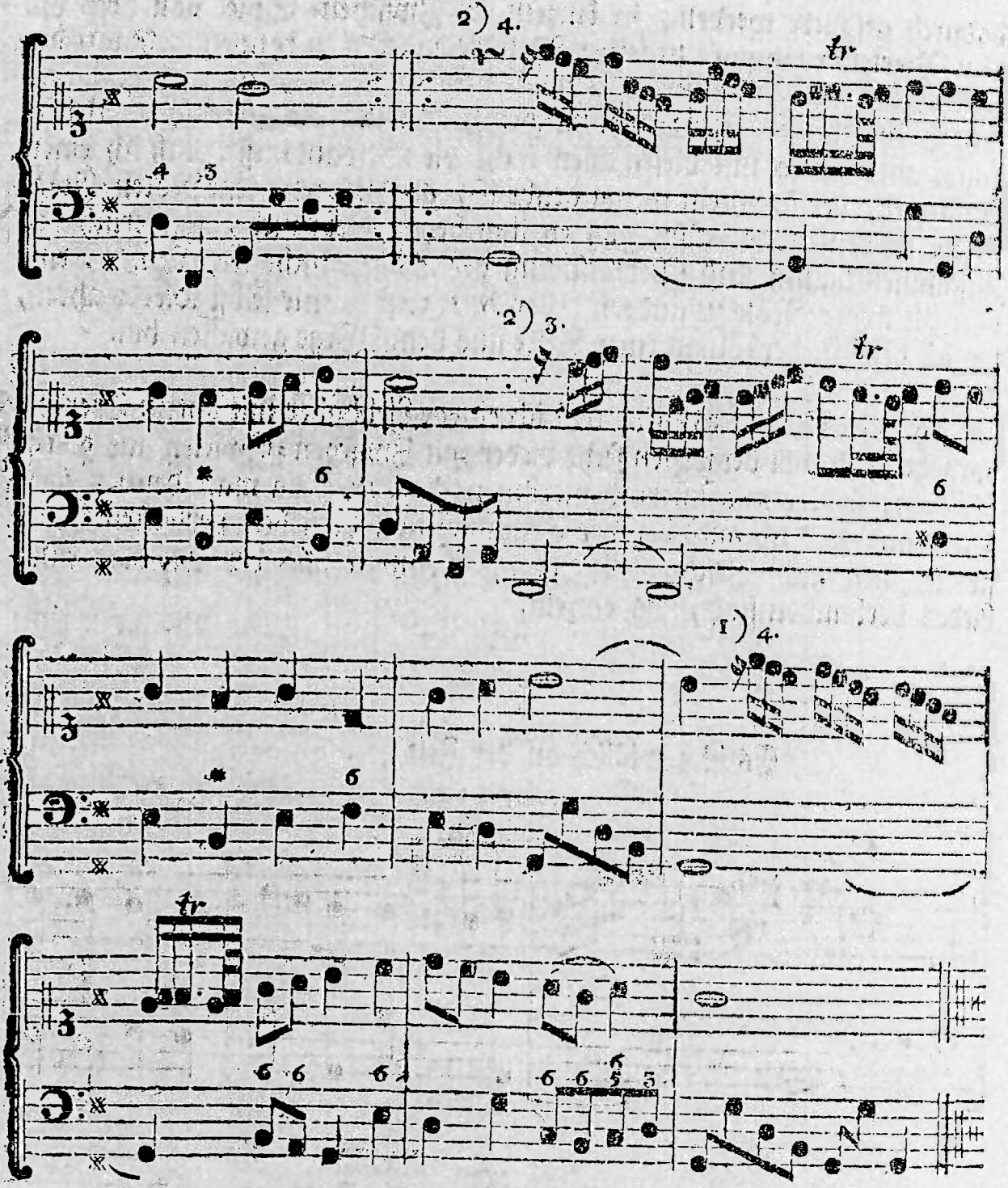
Da-

dadurch geschickt werden, in kurzem ein Zwischen-Spiel von drey bis vier Viertel ex tempore zu seiner Melodie machen zu können. Statt der Sechszehntheil-Pause, womit ein jeder Satz anfängt, kan man auch das erste Sechszehntheil zum Achtel machen zu Anfang des Interludii. Ueberhaupt aber hat es mit diesen allen nicht die Bewandtniß, daß ich einen Anfänger, der schon ein wenig geübt ist, an diese oder jene Noten-Folge stricte 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.

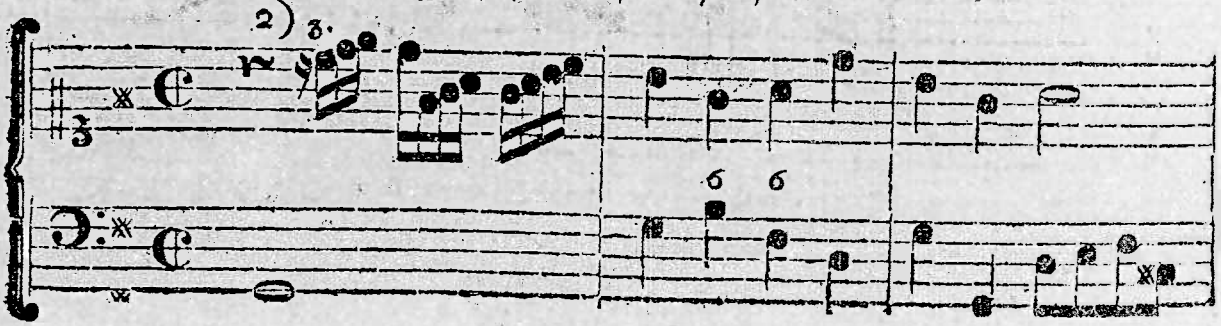
§. 12. Nun ist es Zeit, daß ich einem Liebhaber mit gutem Exempel vorgehe; ich will deswegen sechs Lieder mit Zwischen-Spielen aus §. 10. hersetzen, selbige mit Ziffern bemerken nach §. 10; da man denn zurücksehen kan, wie ich mich bey der Transposition derselben verhalten habe: sie nehmen sich gleich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

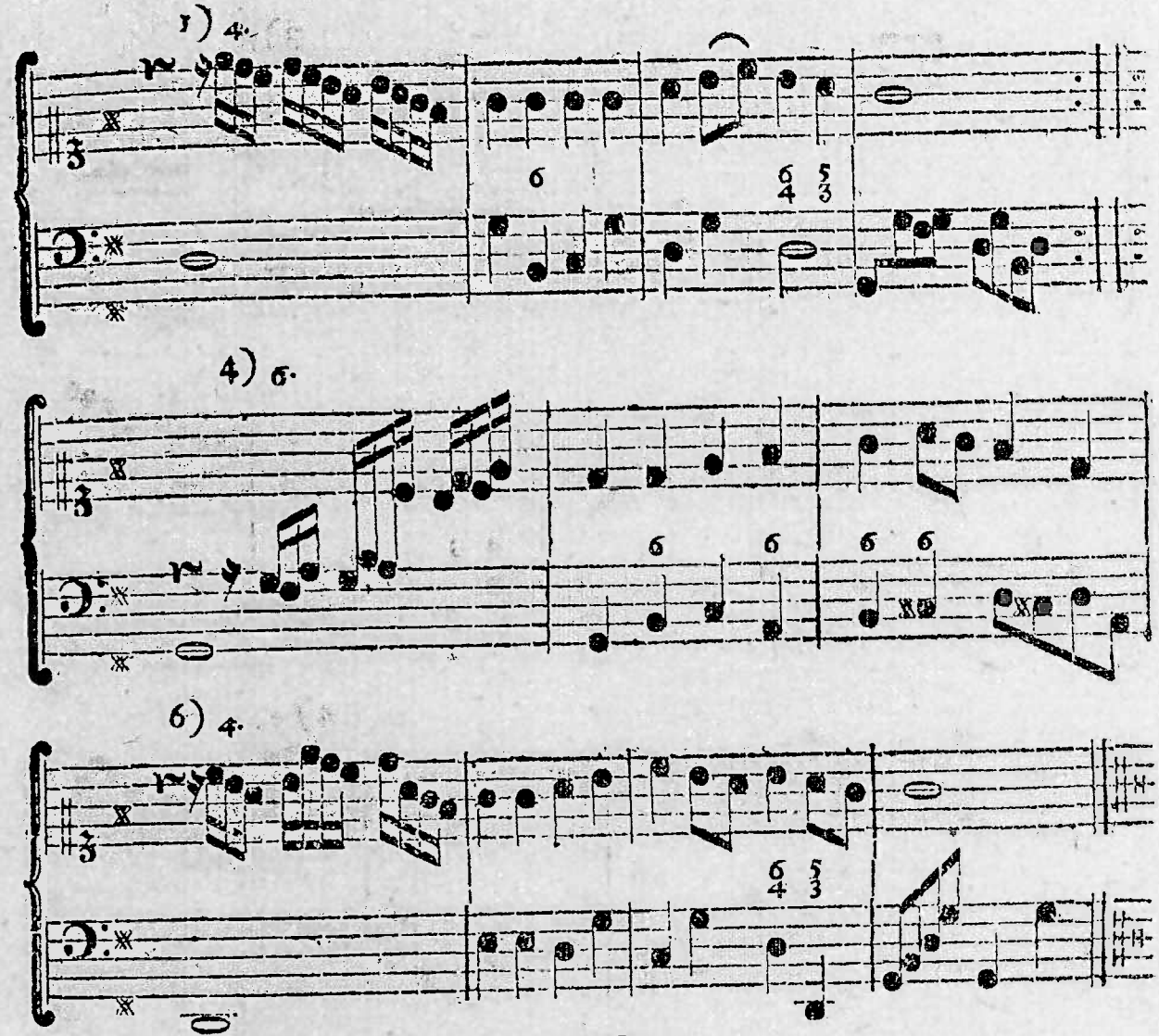
N. 1. Es ist gewißlich an der Zeit, ꝛc.



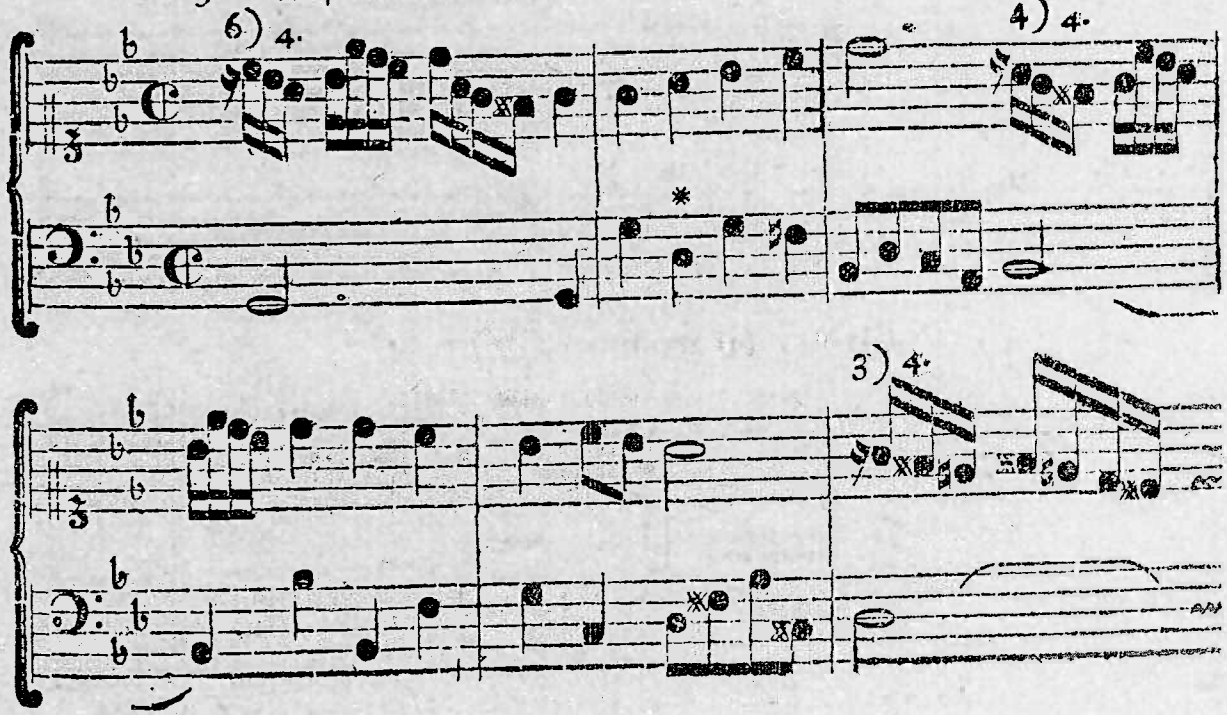


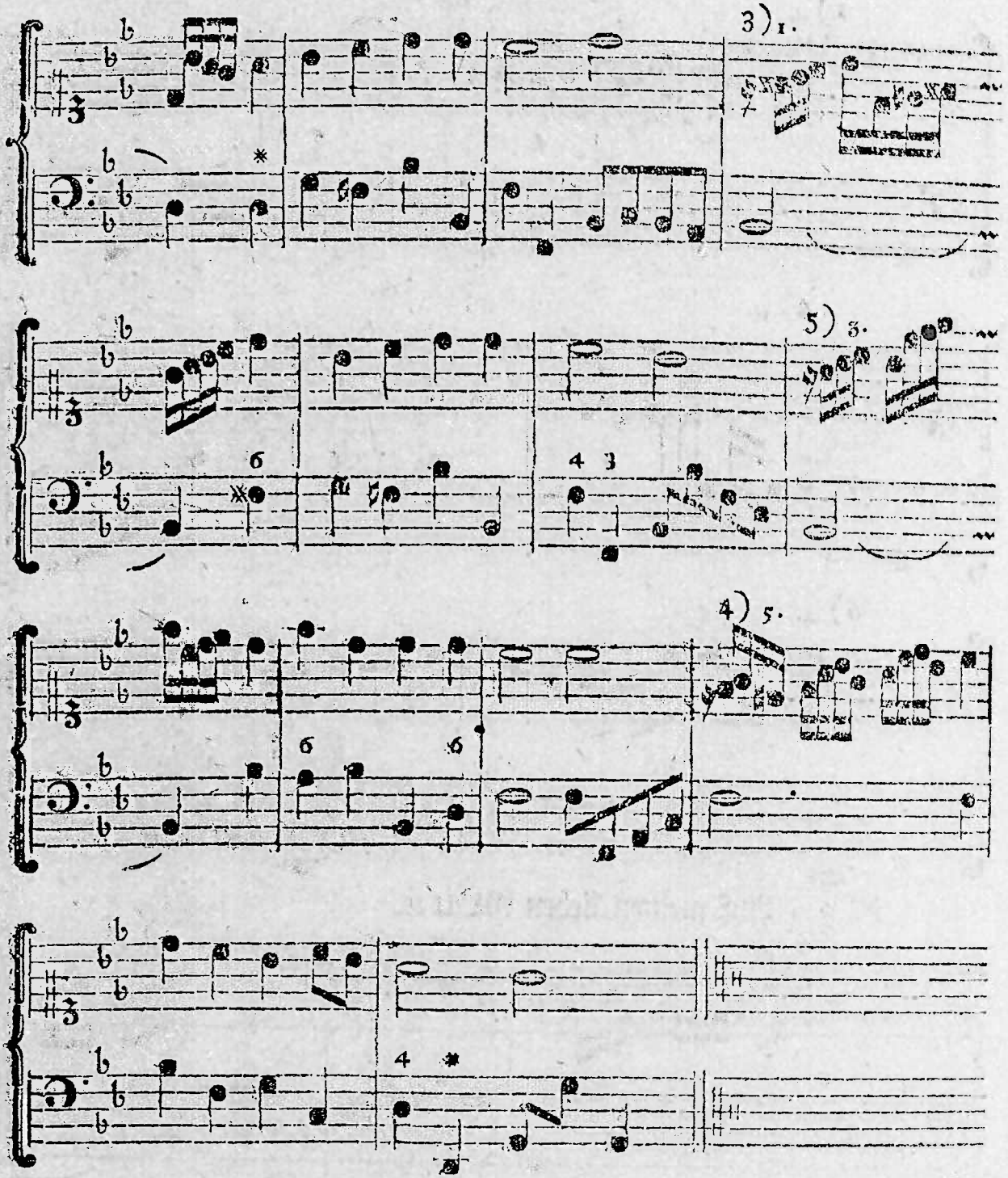
N. 2. Liebster JEsu, wir sind hier, ꝛc.



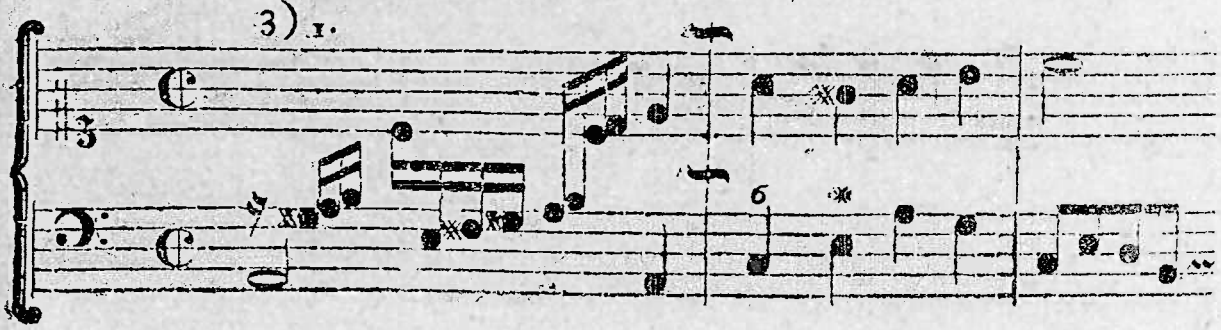


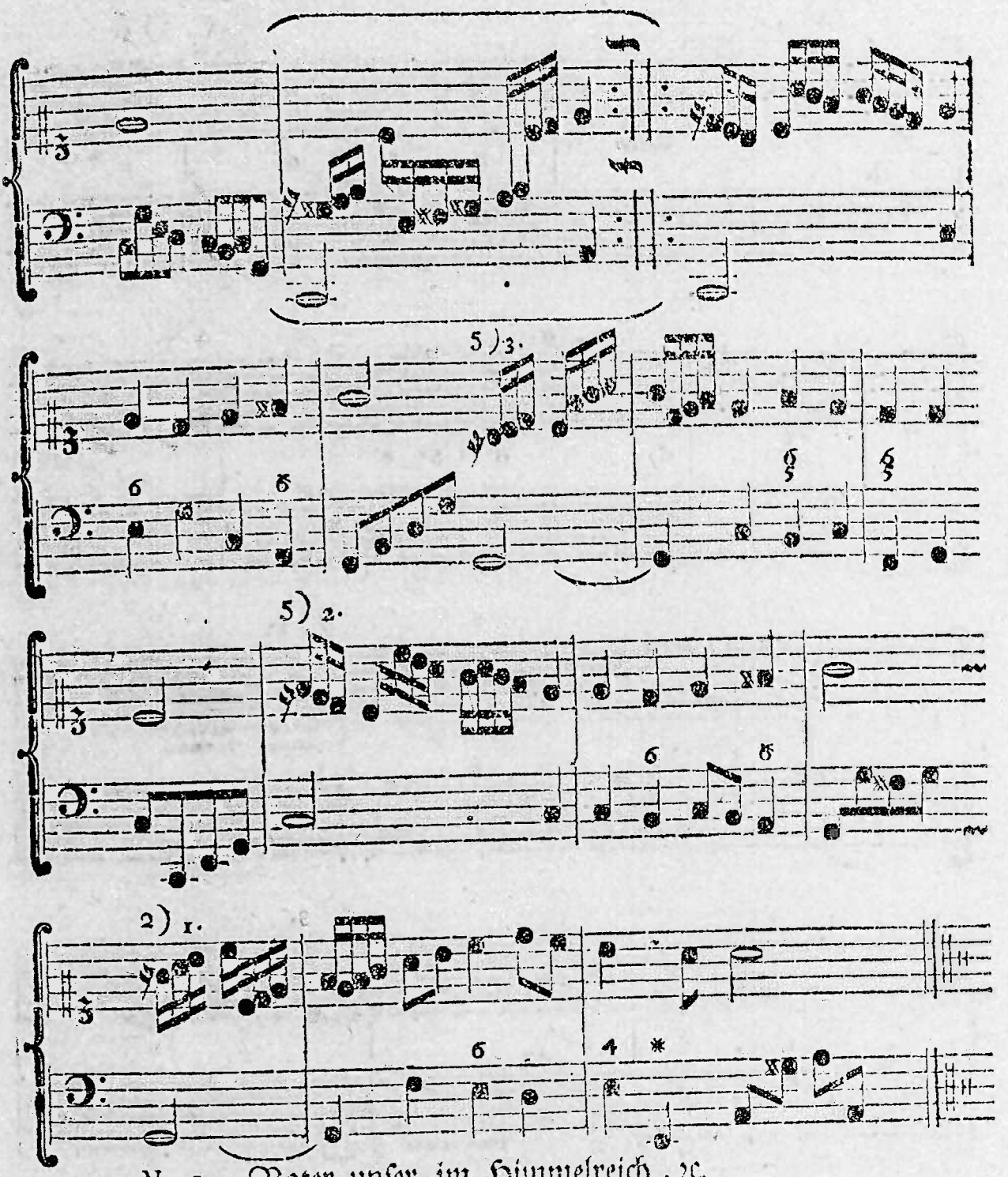
N. 3. Auf meinen lieben GOtt ꝛc.



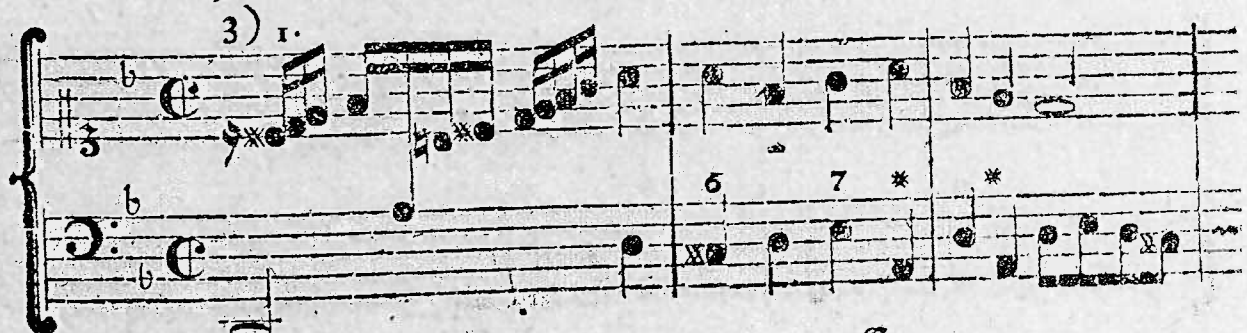


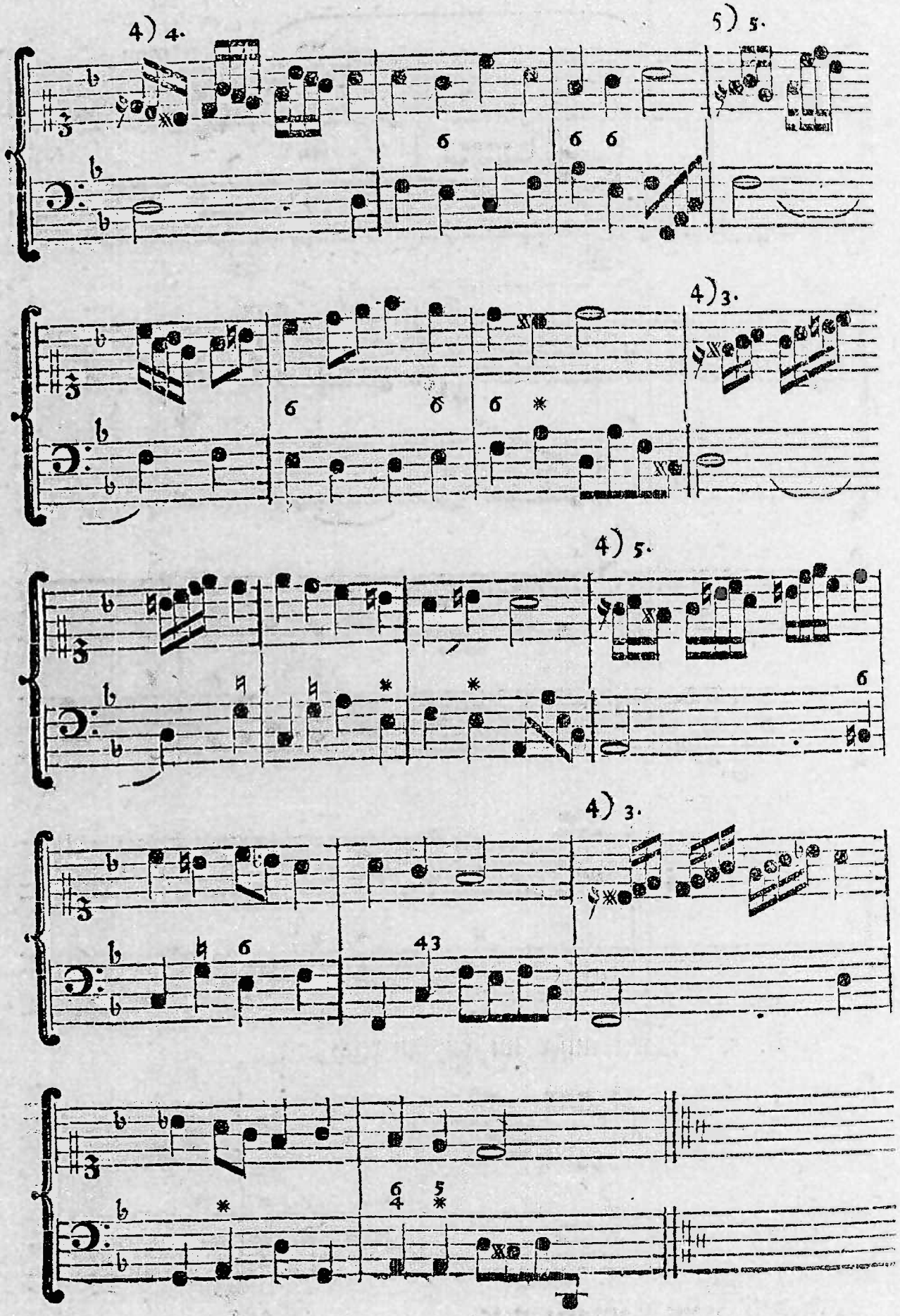
N. 4. O GOtt, du frommer GOtt, ꝛc.



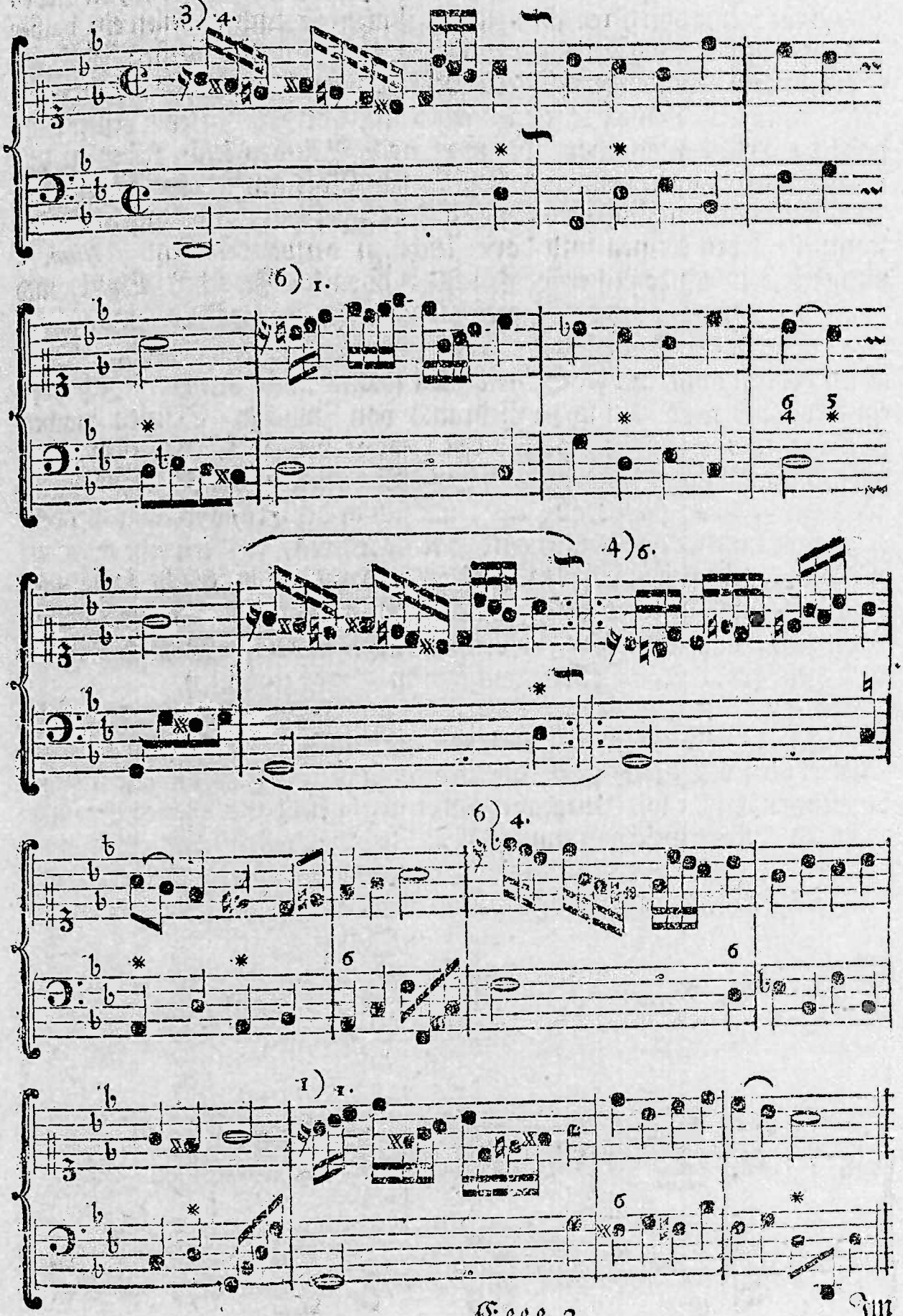


N. 5. Vater unser im Himmelreich, ꝛc.




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

N. 6. Ach GOtt! vom Himmel sieh darein, ꝛc.

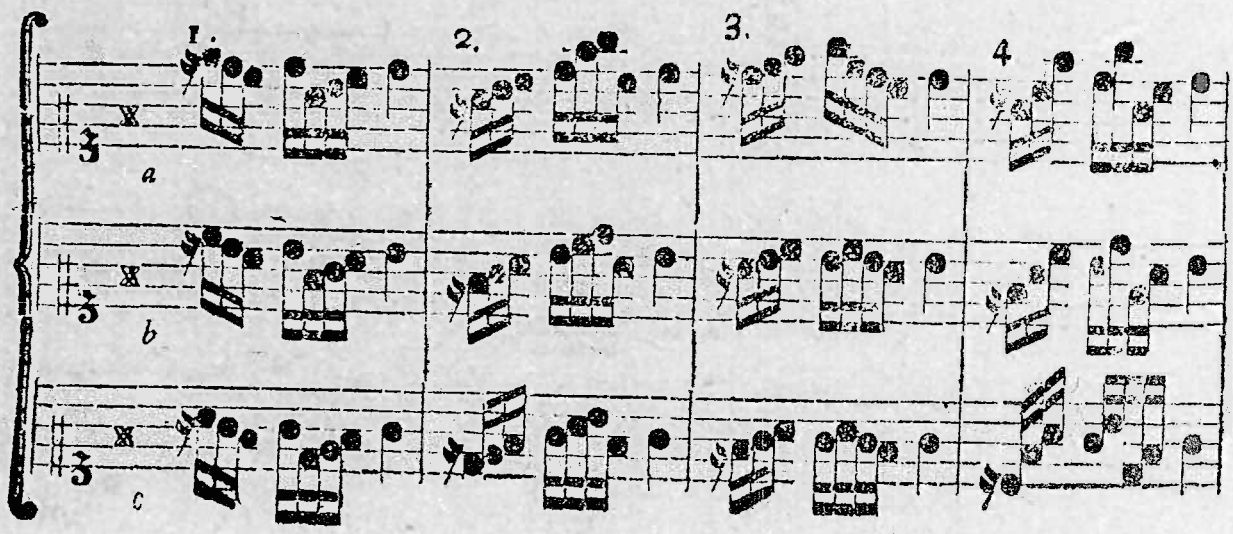


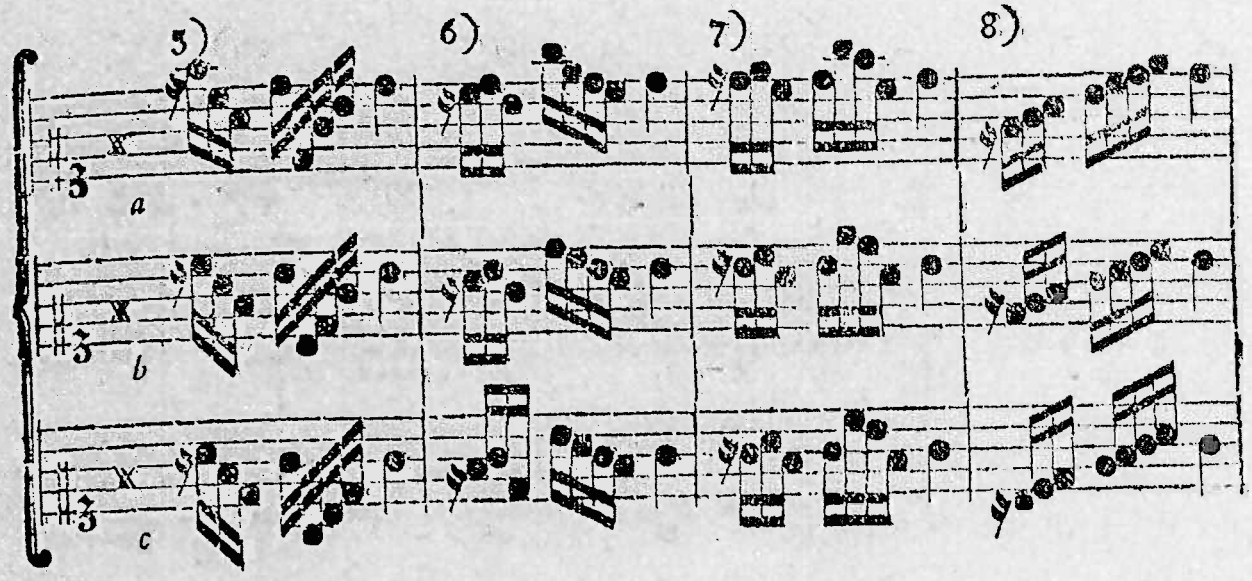
Anmerkung. Im Zwischen-Spiel vor dem andern und fünften Satz dieses letzten Liedes bin ich ein wenig von §. 10. abgewichen, sonsten ist auch zuweilen ein halber Ton genommen, wo §. 10. einen ganzen angab. Im fünften Zwischen-Spiel bin ich beym andern Viertel desselben im letzten Liede eine Octave tiefer gegangen, sonsten trift alles mit §. 10. überein. Beym ersten Liede habe die Triller angehängt, die man nach Belieben leicht selber zu den andern wird machen können. Die Final-Note eines jeden Satzes im Baß habe vor dem Zwischen-Spiel in Achtel gesetzet, welche auch in Sechszehntheile 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 anzeiget. 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 Extemporisiren, 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.

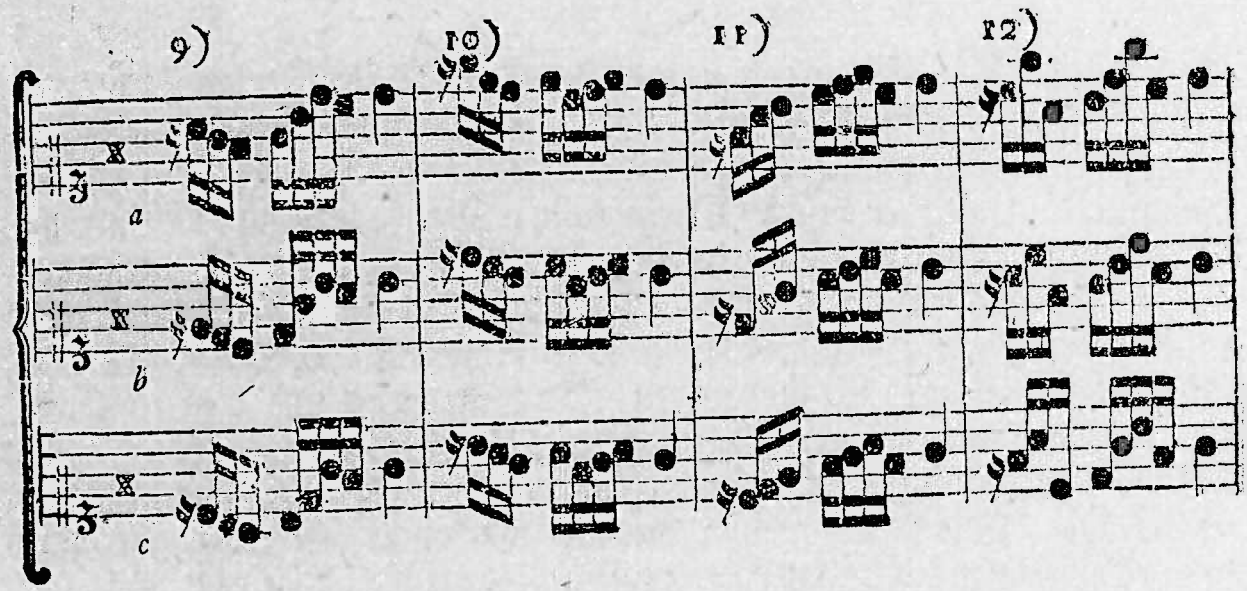
Erinnerung.

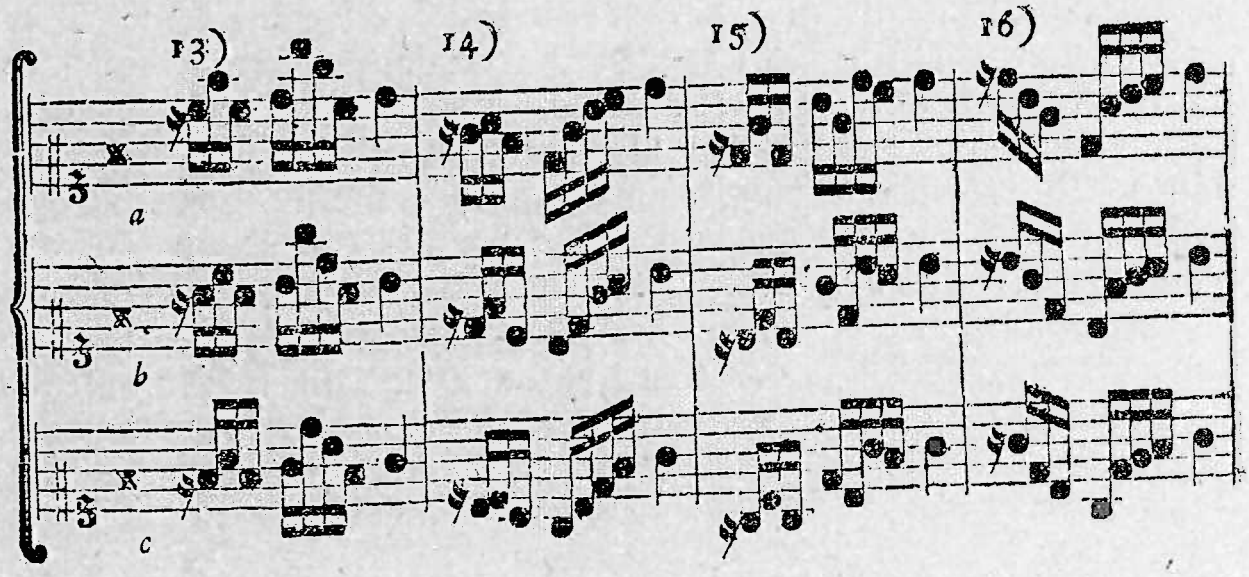
Zwanzig kleine Zwischen-Spiele.

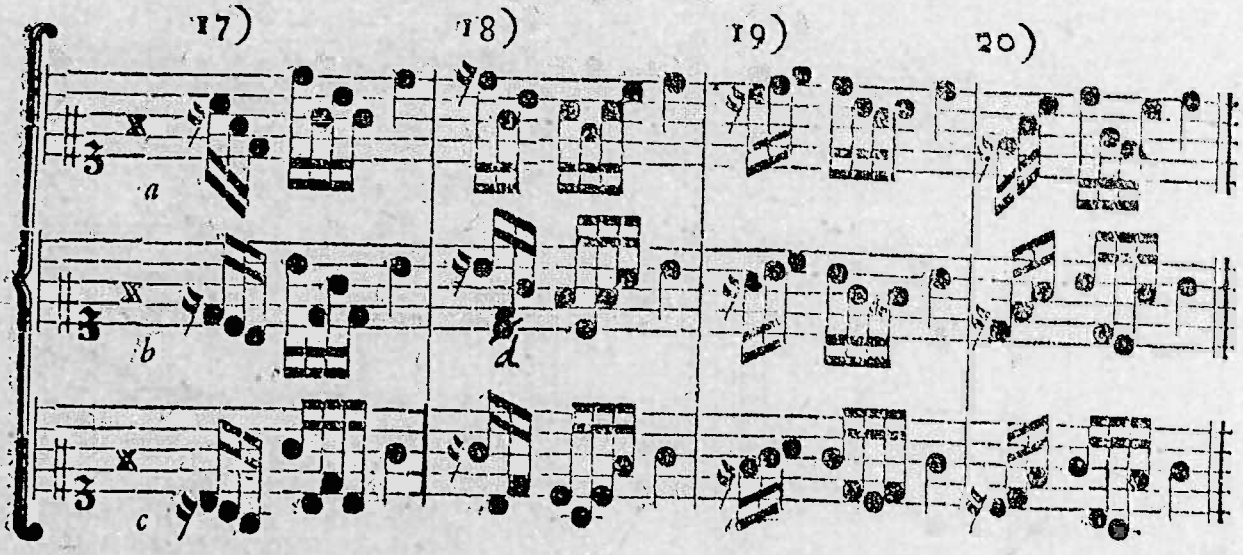
§. 13. Aus den kurzen Sätzen §. 7. sind bis hiezu alle unsere Interludia erwachsen; jetzo wollen wir diesen Sätzen und andern neuen noch ein Viertel oder vier Sechszehntheile zusetzen, und ihre Zahl bis auf zwanzig vermehren, damit wir Gelegenheit haben einem Liebhaber allerley Sprünge zu zeigen, unter 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:




5)
6)
7)
8)
a
b
c


9)
10)
11)
12)
a
b
c


13)
14)
15)
16)
a
b
c



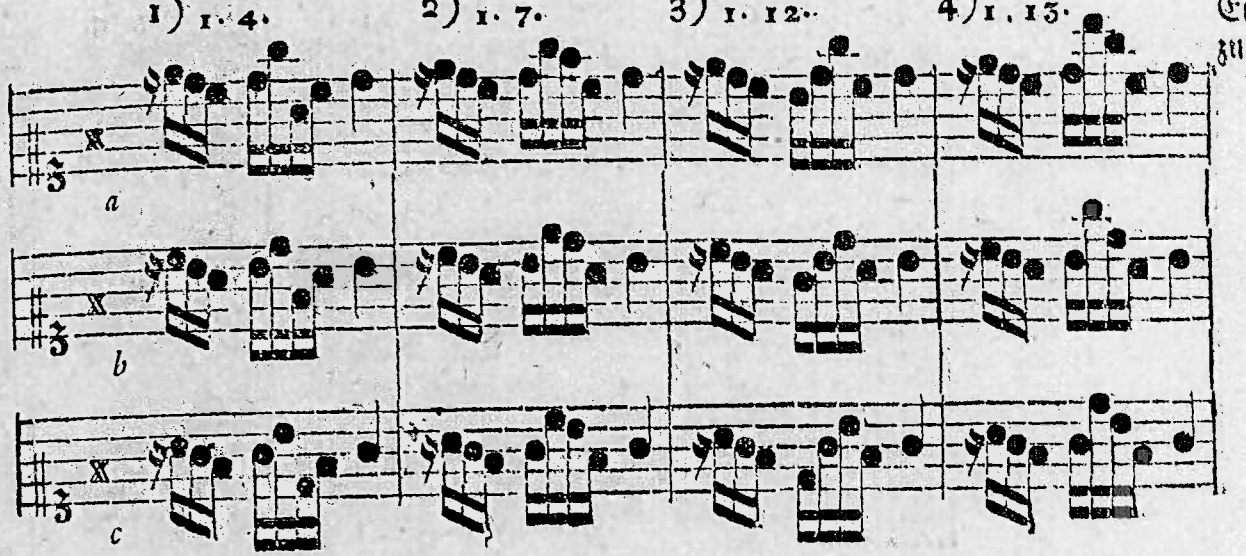
Wie daraus über tausend Sätze können gemacht werden.

§. 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, Verwechselung, 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 dreymal dreyhundert 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-Accorde 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 Dutzend Variationen aus diesen zwanzig Sätzen mittheilen, und hin und wieder welche herausnehmen: denn alle hieher zu setzen würde viel zu weitläuftig seyn.

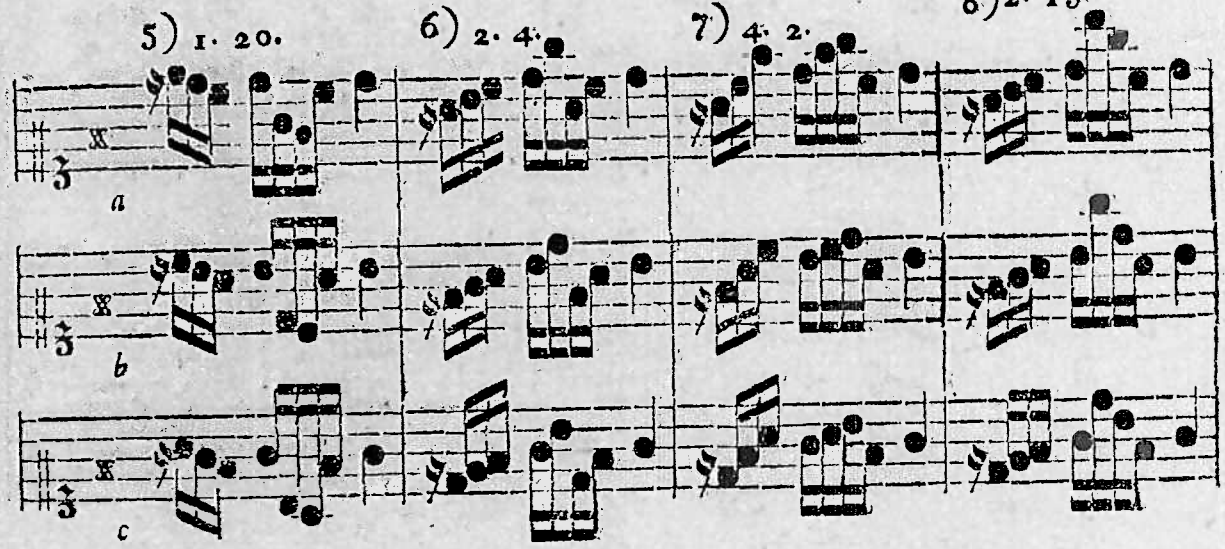
Erinnerung.

Einige Sätze zur Probe.

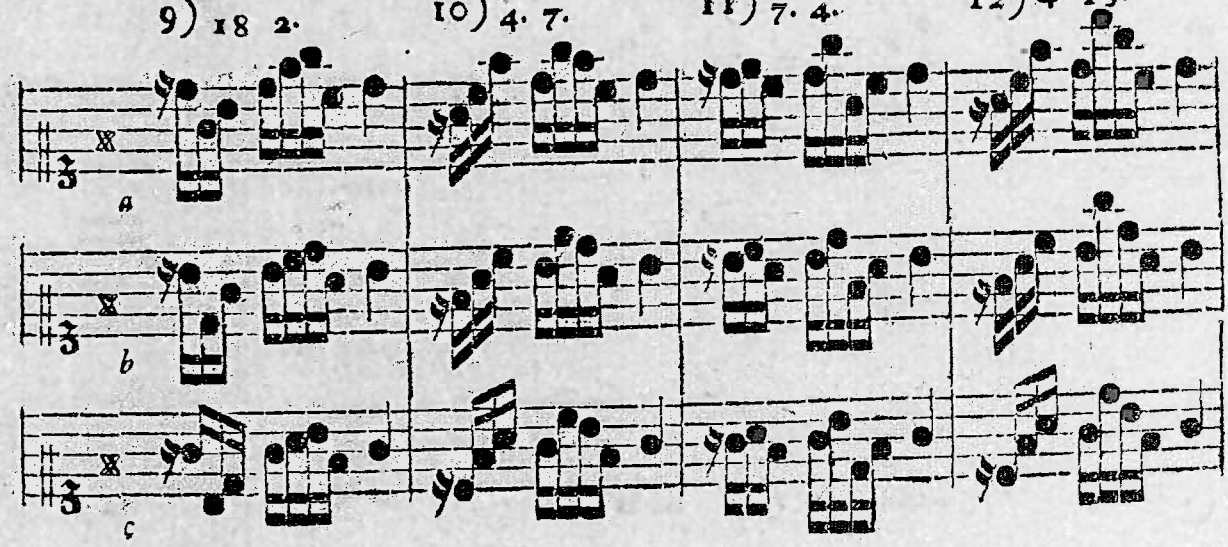
1) 1. 4. 2) 1. 7. 3) 1. 12. 4) 1. 13.



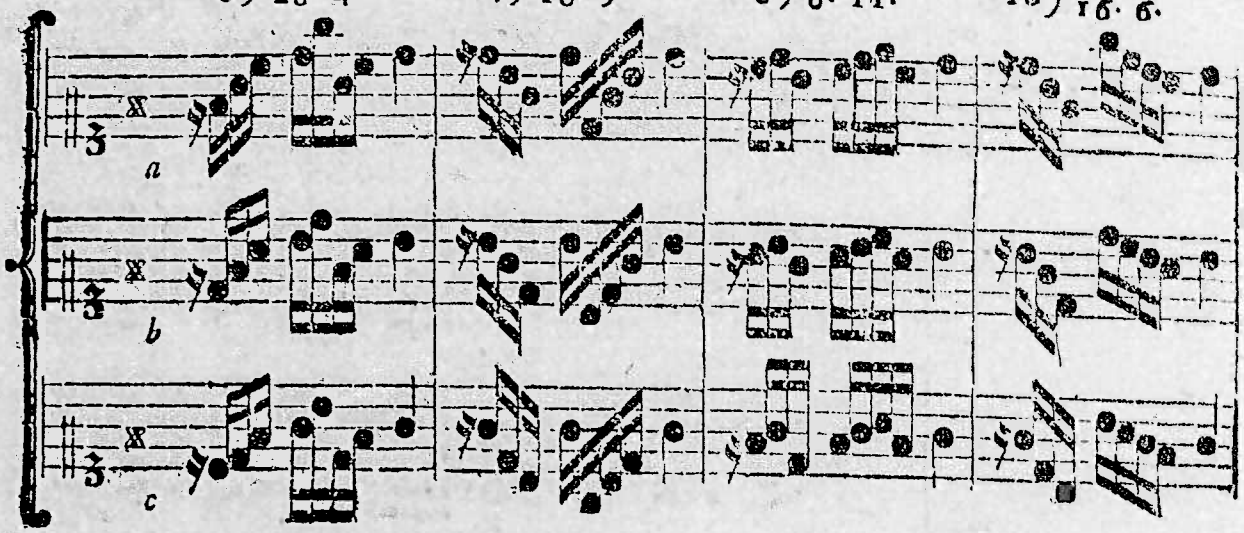
5) 1. 20. 6) 2. 4. 7) 4. 2. 8) 2. 13.



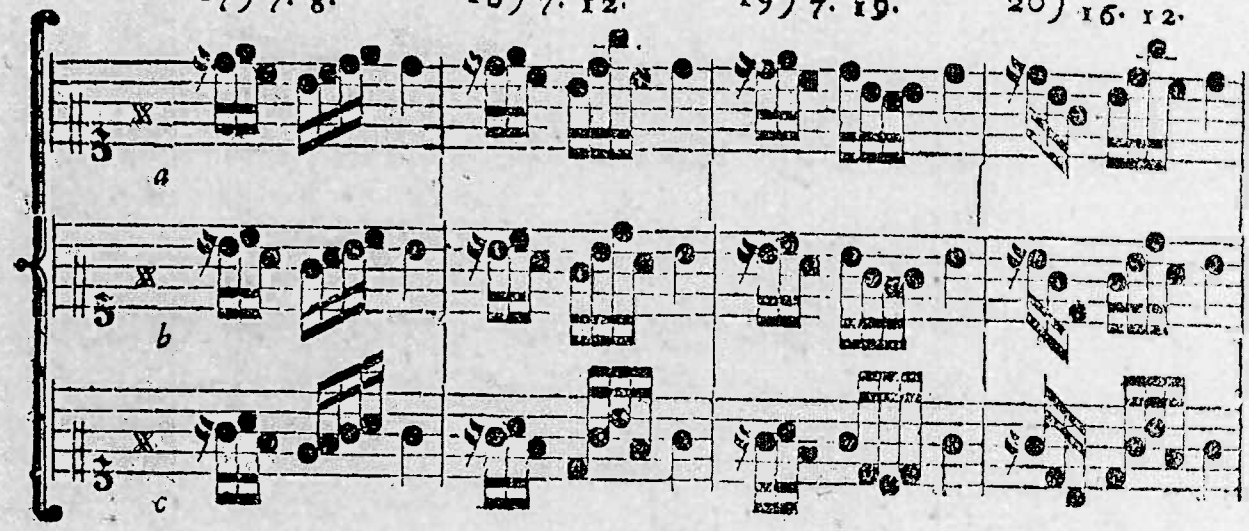
9) 18 2. 10) 4. 7. 11) 7. 4. 12) 4. 13.



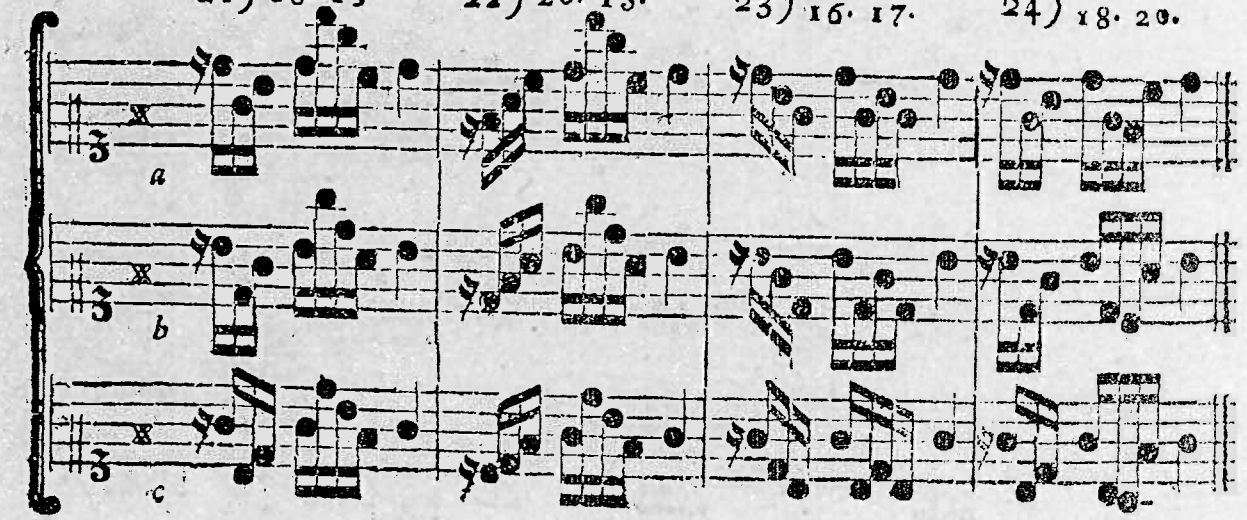
13) 20. 4. 14) 16. 5. 15) 6. 11. 16) 16. 6.



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



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

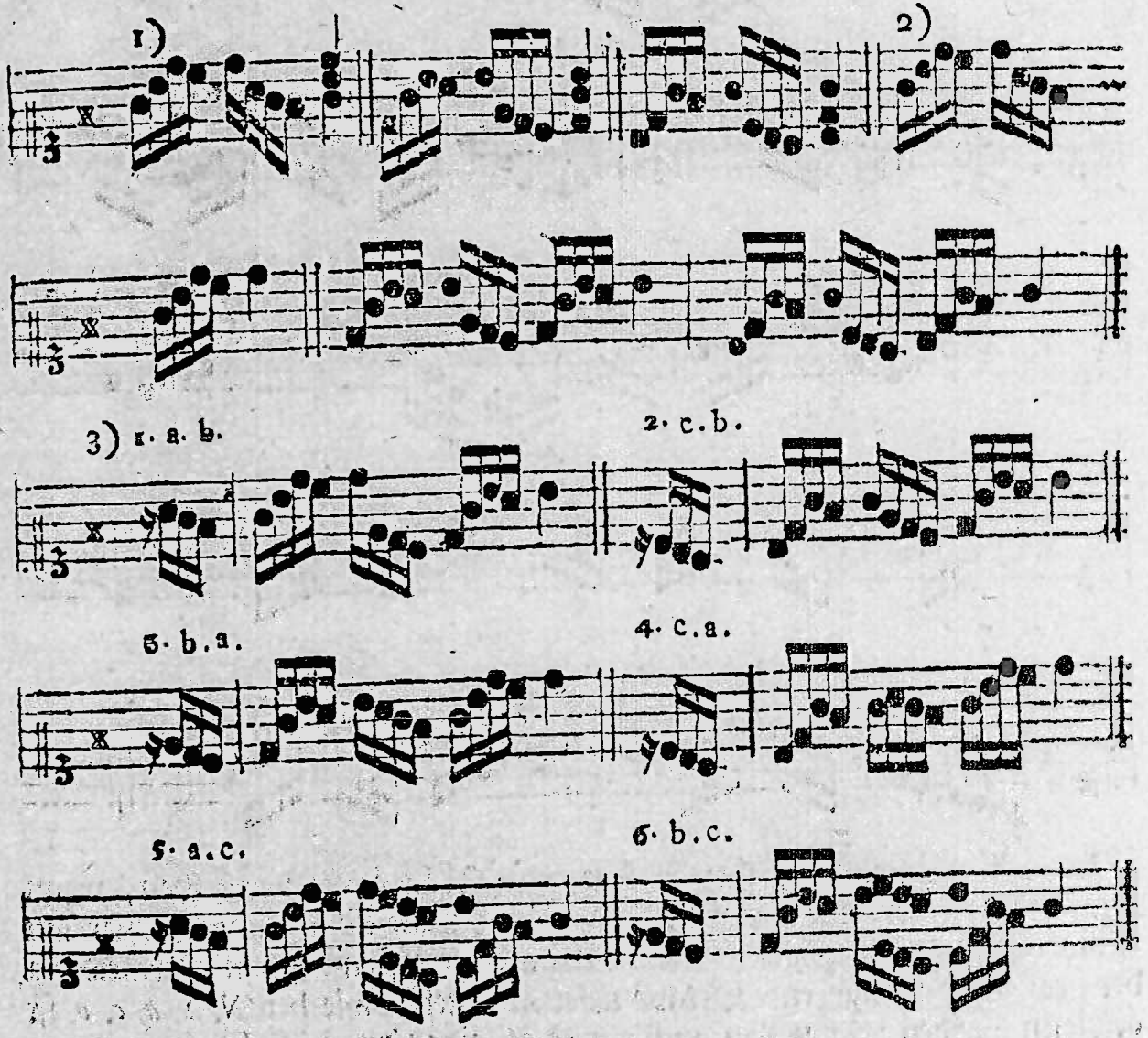


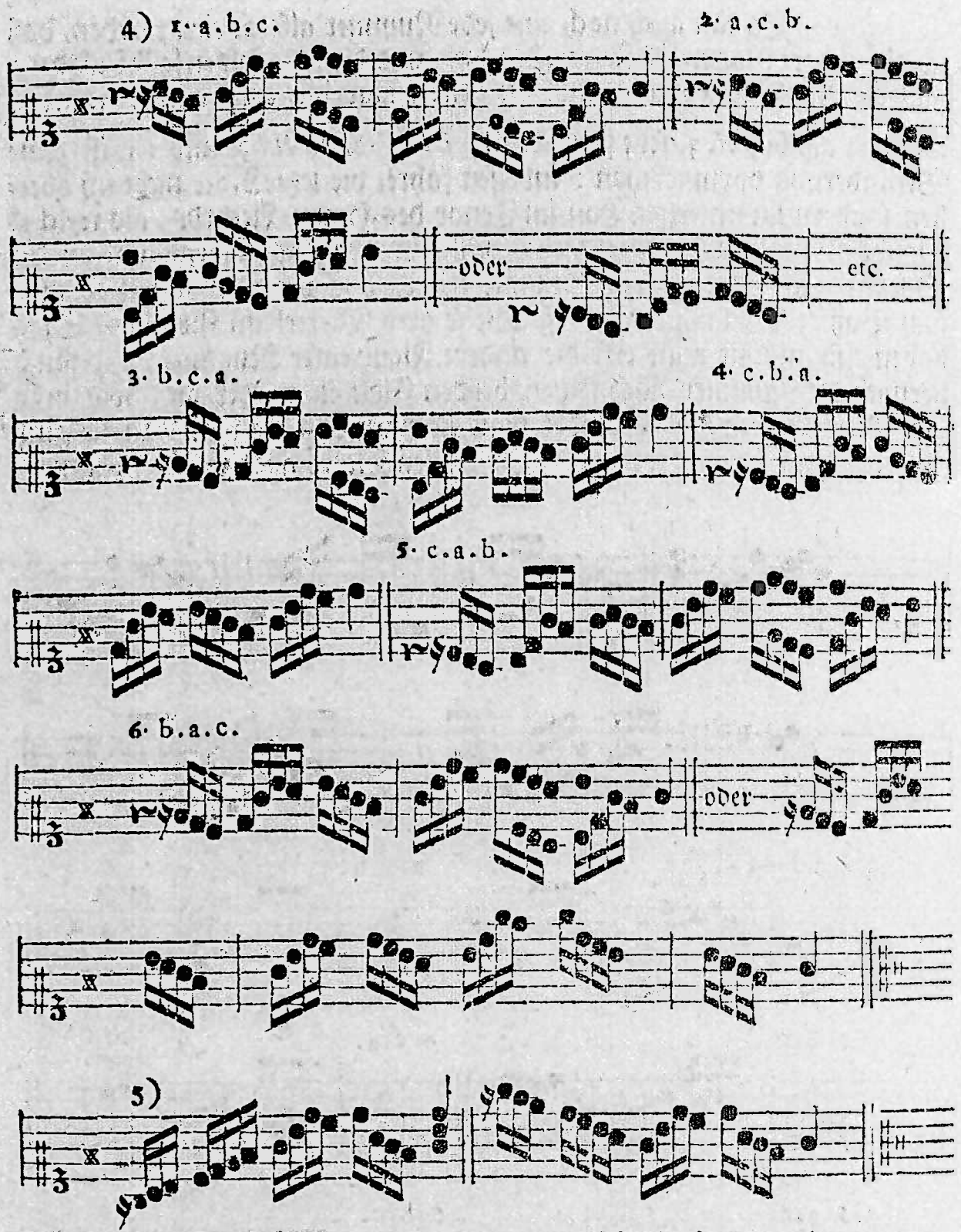
§. 15.

§. 15. Es kan auch noch eine jede Nummer also variirt werden, daß ich die andere Noten-Figur zuerst nehme, und die erste folgen lasse; alsdenn fällt die Pause weg, und muß die erste Figur hin und wieder geändert werden; als bey *N.* 3. setze statt *d e fis*, *h c e*. Bey *N.* 9. und 14. ist keine Veränderung vorzunehmen: indessen führet die letzte Note nicht im obersten, 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 haben, so nimmt man erst die andere Figur einer Nummer, und fängt hernach die Nummer nach seinen beyden Figuren wieder an; will man vier Viertel haben, so verbindet man sie nach §. 9. ja man kan sie auch alle drey nach §. 10. verbinden. Wir wollen solches alles an *N.* 9. zeigen.

Noch auf eine andere Art die 20 Sätze zu verbinden.

Wie der 9te Satz zu verändern und zu verlängern.



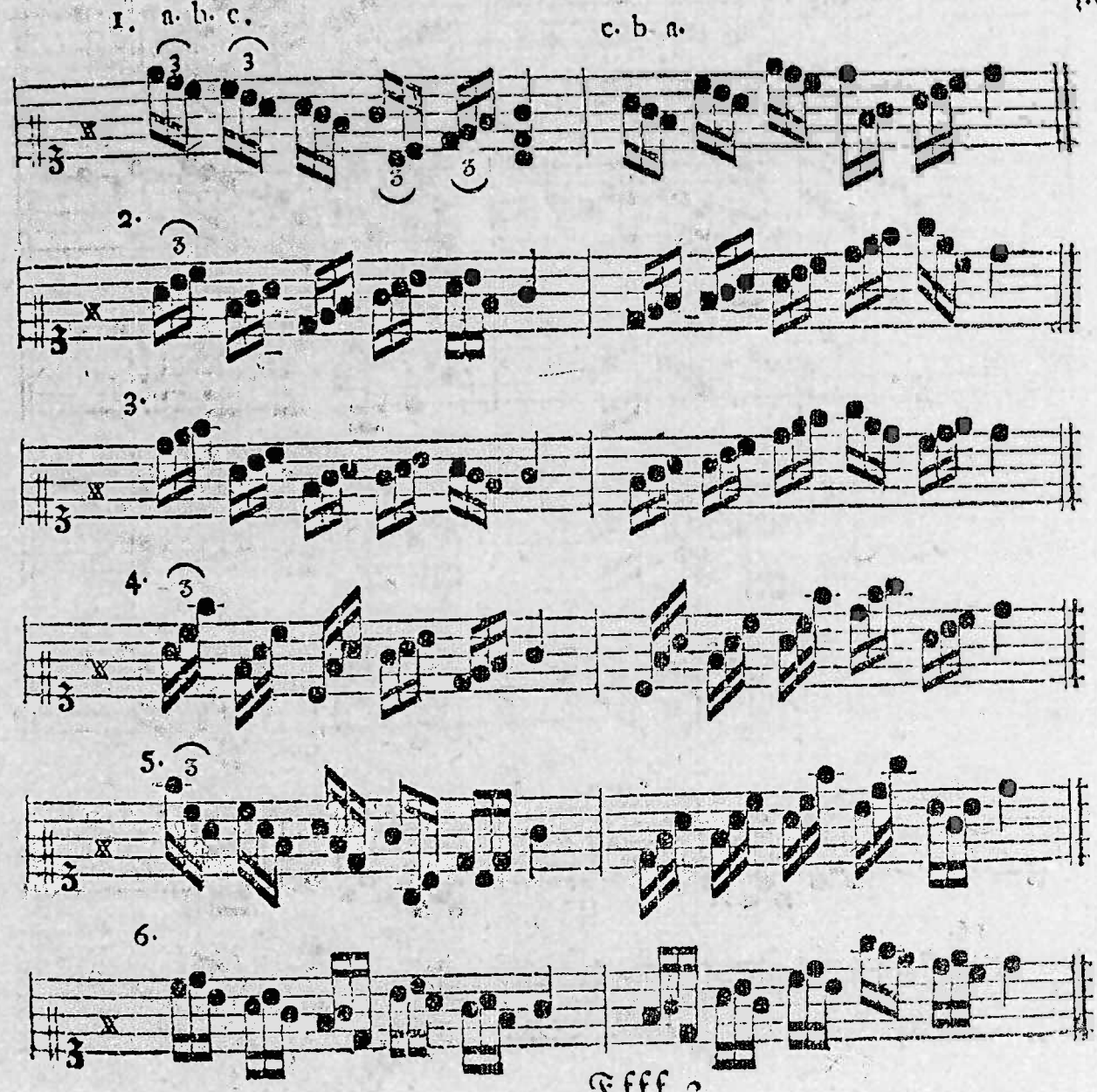


Anmerkung. Weil es hier Sprünge giebt, so kan man solche leicht vermeiden, wenn man einige Noten eine Octave höher nimmt; ich habe solches allhier mit Noten-Puncte angezeiget. Man kan auch den ersten Satz zu Vermeidung der grossen Sprünge eine Octave tiefer nehmen, wie bey *N. 2. a. c. b.* ist gewiesen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

werden, da man denn durch einen Lauf wieder heruntergehet, wie davon *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 weitläuftig seyn, alles anzuzeigen; ich überlasse es eines jeden Geschicklichkeit.

§. 16. Eine jede Nummer giebt noch mehr Gelegenheit zur Variation; es können nemlich aus den drey ersten Sechszehntheilen 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:

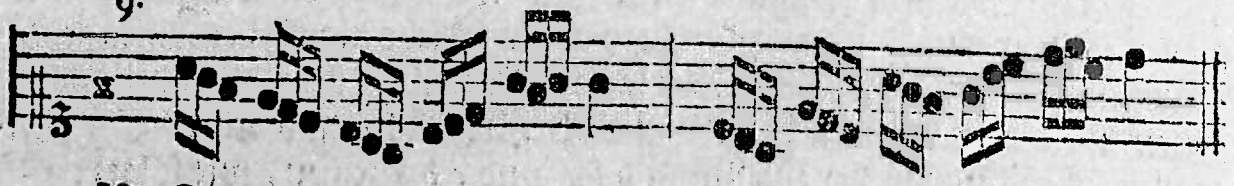
Wie man daraus Zwischenspiele machen kan, die aus lauter Triolen bestehen.



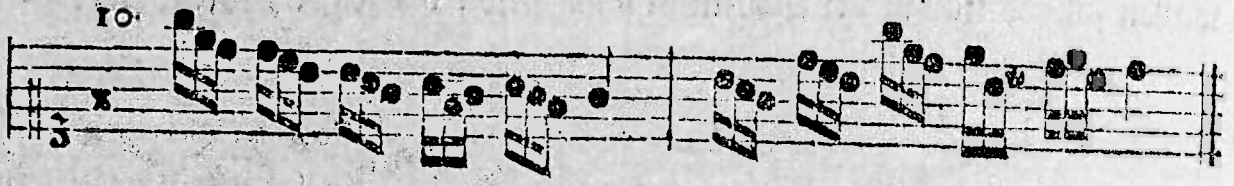
7.

8.

9.



10.

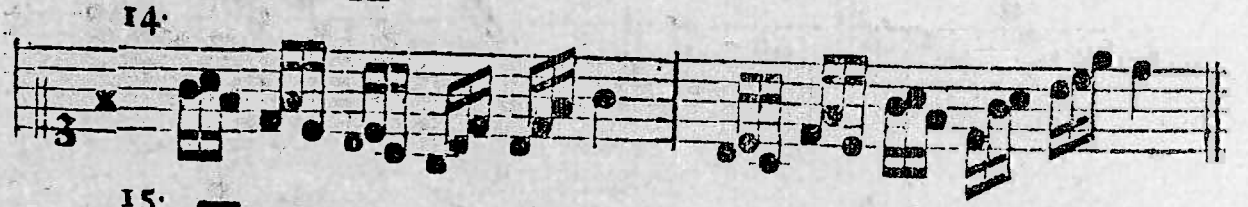


11.

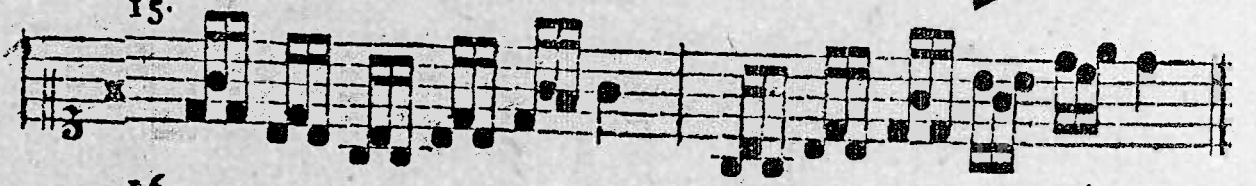
12.

13.

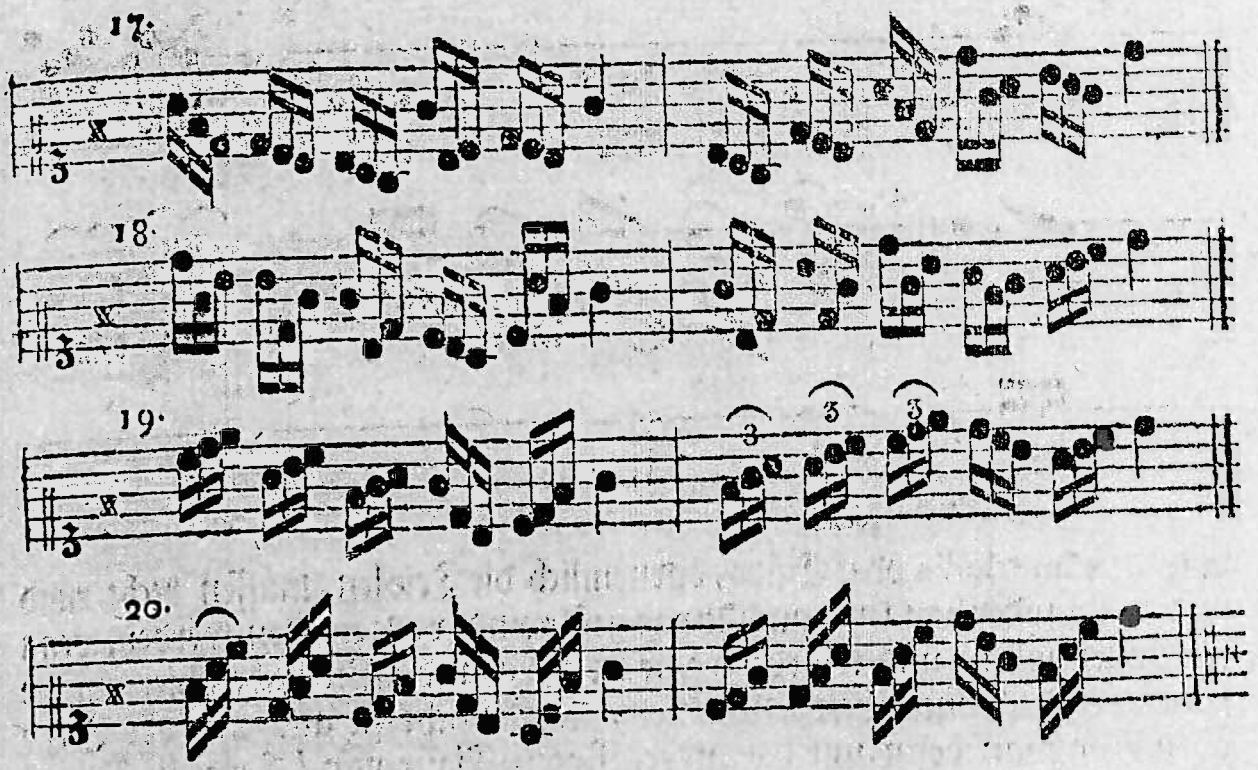
14.



15.



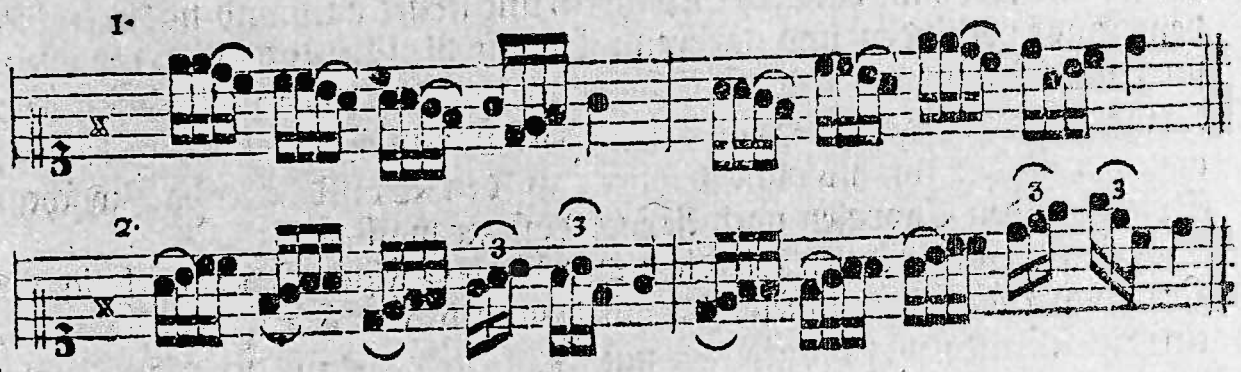
16.

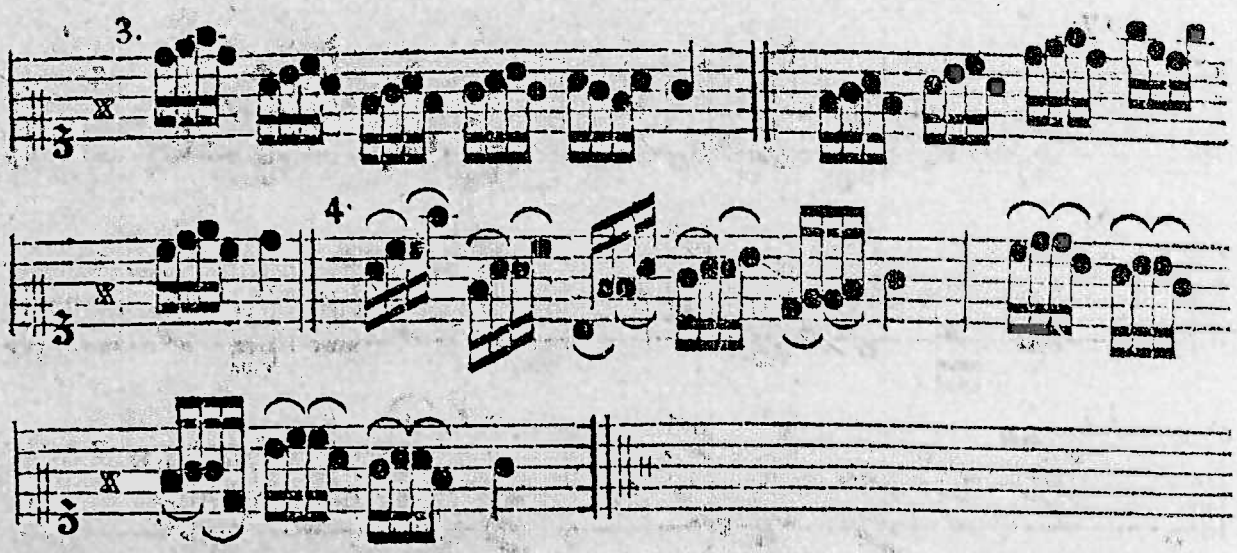


Ich habe hier der Deutlichkeit halber den Tact-Strich nur hinter einen jeden Satz gesetzt; sonsten kan man ihn setzen gleich nach der ersten oder dritten Figur, so, wie es die Tact-Art des Liedes, dazu man setzen will, erfordert. Wer nun diese Variationes wieder verändern will, der kan solches wieder auf allerley Weise thun. Z. E. will er aus drey Noten vier machen, so kan er nur die erste oder dritte Note zweymal anschlagen; oder er kan die erste nach der dritten wieder hören lassen. Es ist auch eine 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.

Anmerkung.

Diese Triolen geben wieder Gelegenheit zur Variation.



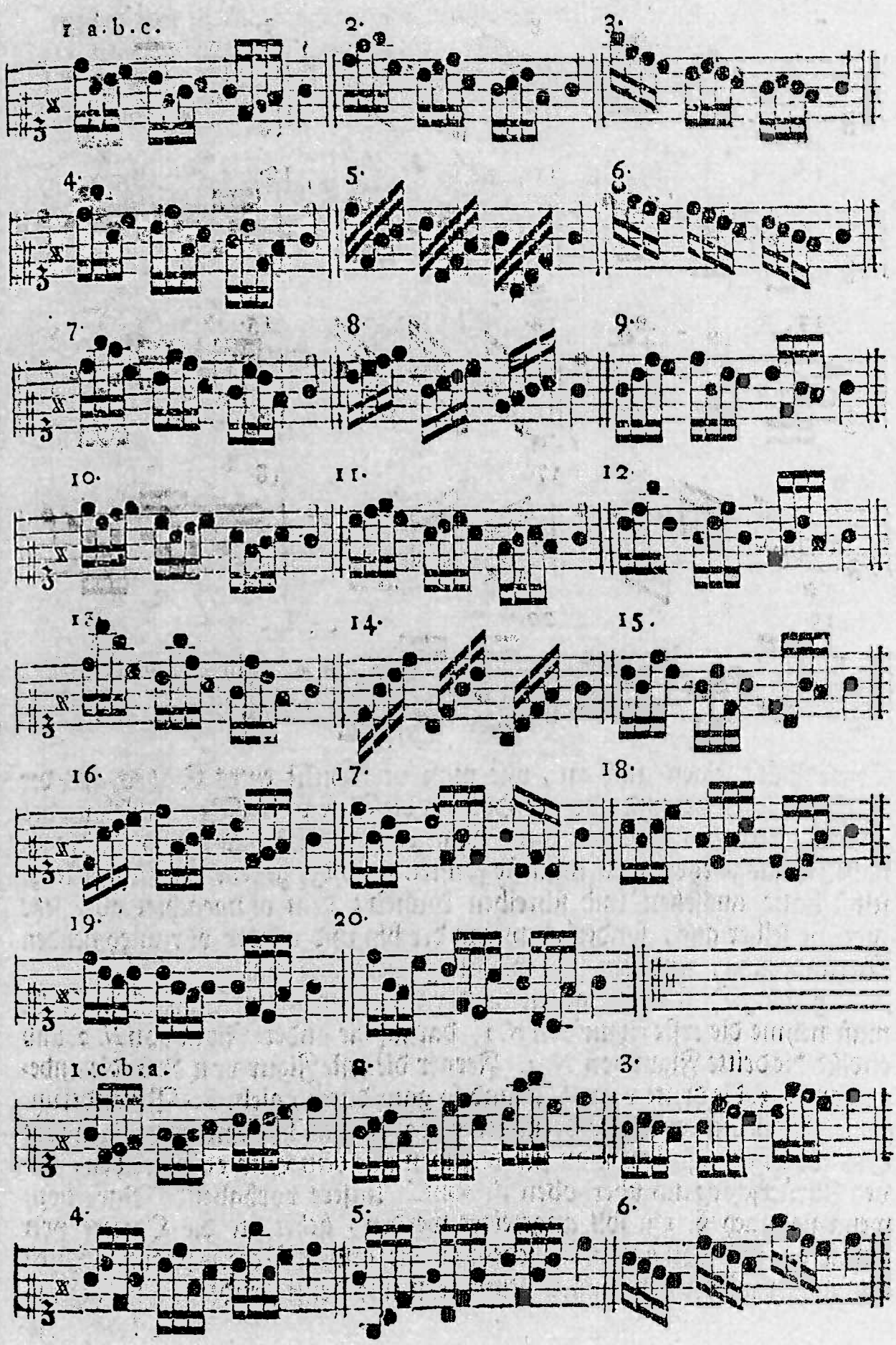


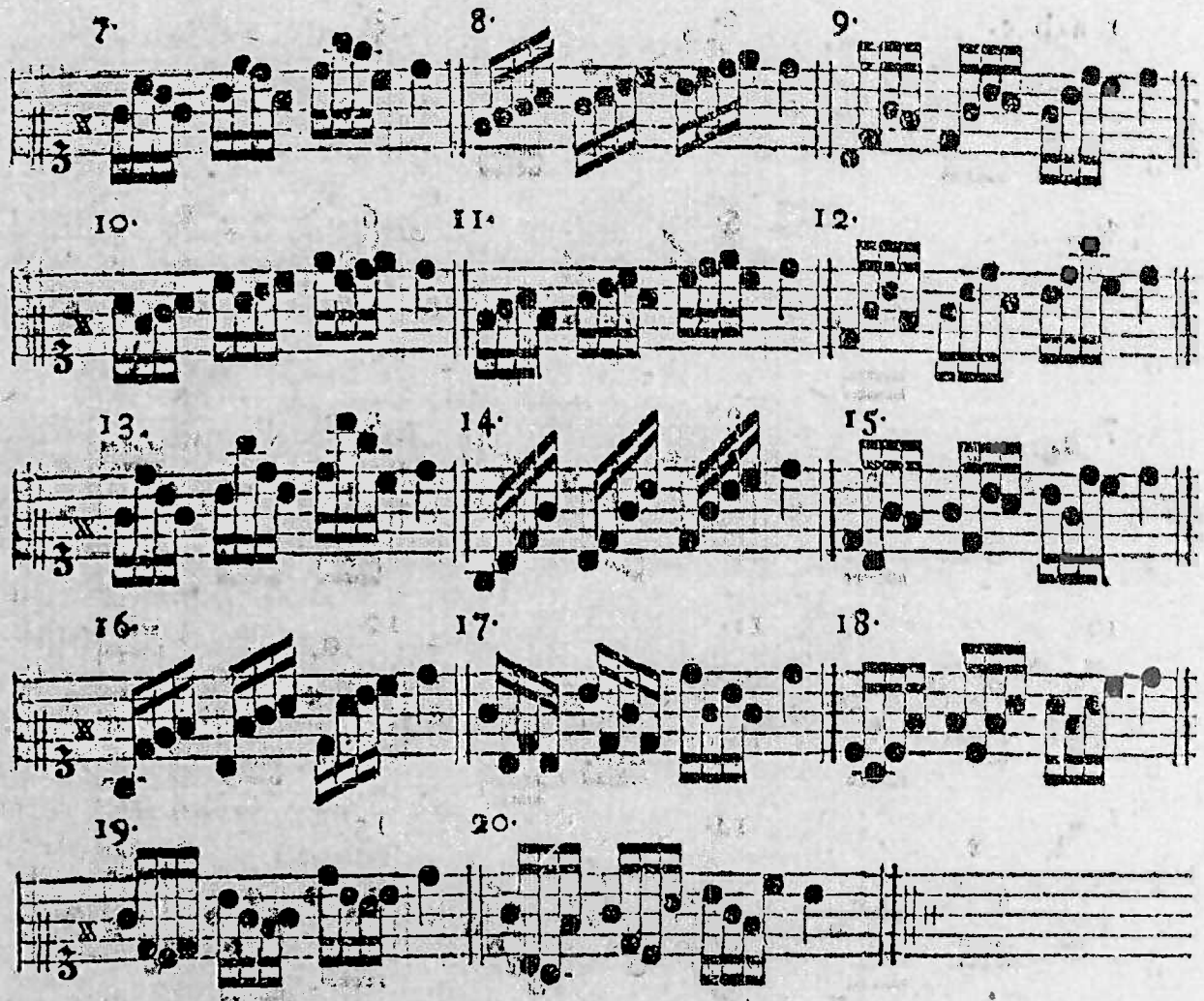
Alle diese Interludia oder Sätze, vornemlich die Triolen, müssen recht rund und an einander hangend, auch etwas geschwinde vorgetragen werden, wenn siegefallen sollen, und erfordern eine fertige Hand. Wir haben hier nur die Octave und Quinte oben genommen, man mache sie auch von der Terzie oben, da man denn nur die andere Noten-Figur von *b* §. 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 impriniret; schreibt man aber, welches nur mit einer flüchtigen geschwinden Feder geschehen kan, so fällt ein und derselbe Satz so oft vor, daß man ihn beynahe auswendig lernet; man bekömmt dadurch Gedanken, und lernet nach und nach verschiedene Sätze verbinden und variiren; kommt 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.

Es ist nöthig alles in Noten auszuschreiben.

§. 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:

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.
20.
1.c.b.a.
2.
3.
4.
5.
6.

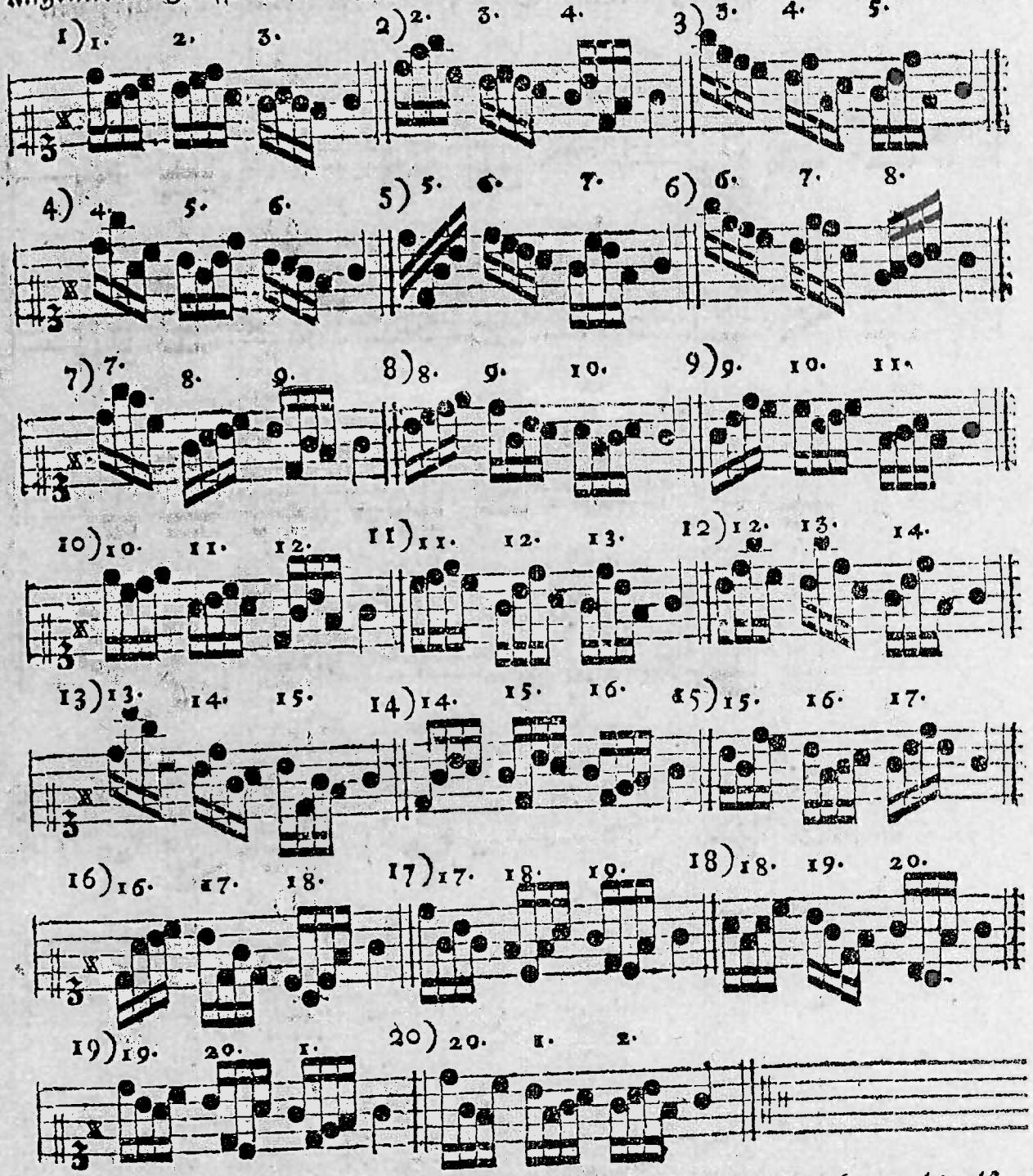


Anmerkung. Diese Sätze zeigen auch an, wie man vermittelst eines Satzes aus der Tiefe in die Höhe, und aus der Höhe in die Tiefe durch Verwechselung des Haupt-Accordes kommen kan. Man exercire sie fleißig: denn deswegen habe sie ausgesetzet, weil man sie sonsten nach der gegebenen Anzeige leicht selbst 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 vorigen Sätzen. §. 18. 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 angezeiget werden, gehet in die Queere von *a* nach *b*, und von *b* nach *c*, jedesmal die andere Noten-Figur. Weil nun allhier wieder bey einigen Nummern eine kleine Aenderung nöthig ist,

so

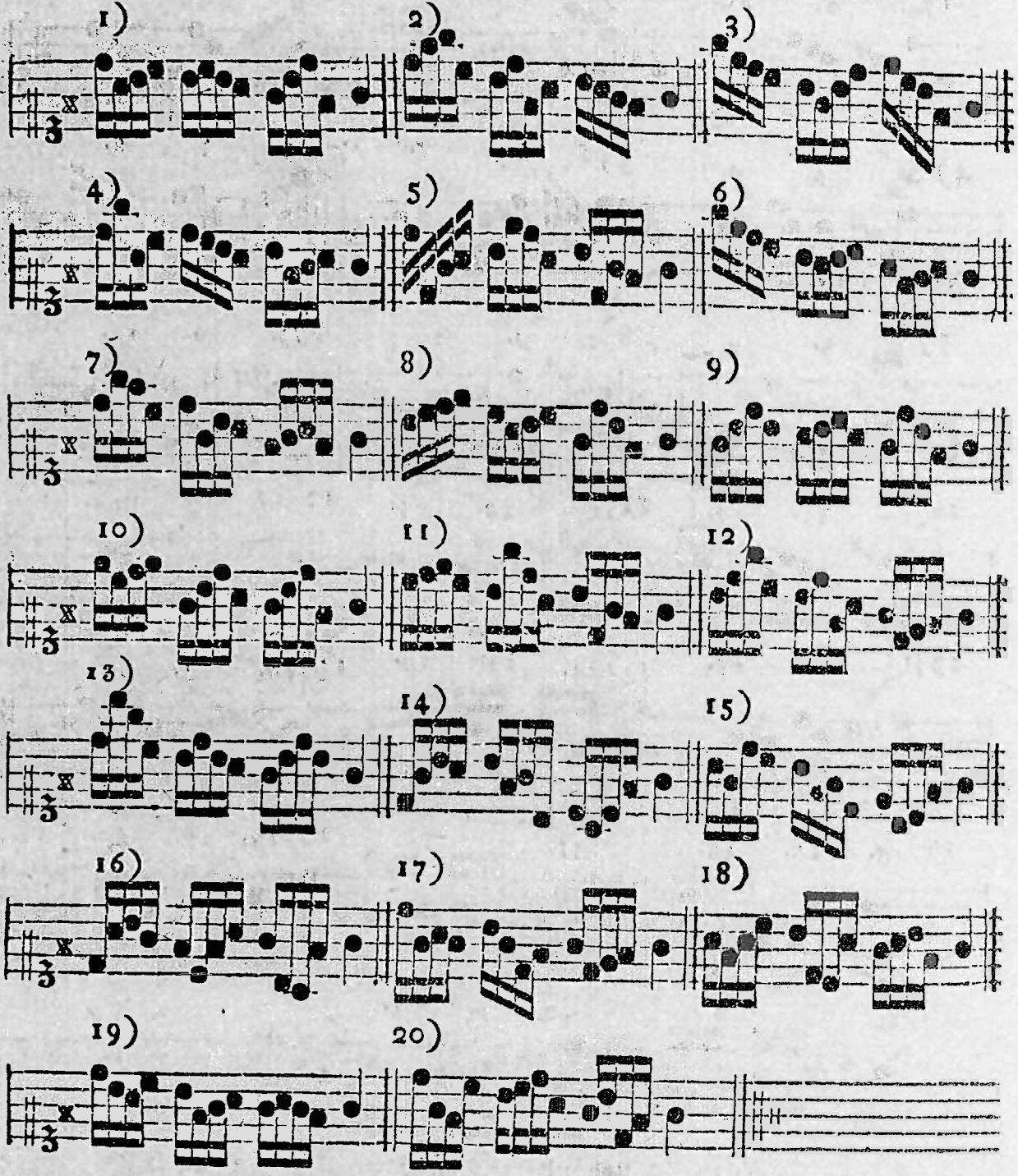
so wollen wir sie aussetzen; man mache sie erstlich selber, nachher halte man diese dagegen. N. 4. 7. 8. 12. und 13. verursachen mehrentheils ungeändert grosse Sprünge, die zu vermeiden sind.



§. 19. Diese theils veränderte Sätze variire man abermals also: 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 vorfallen werden.

Wie aus den vorigen Sätzen wieder eine Variation zu machen.

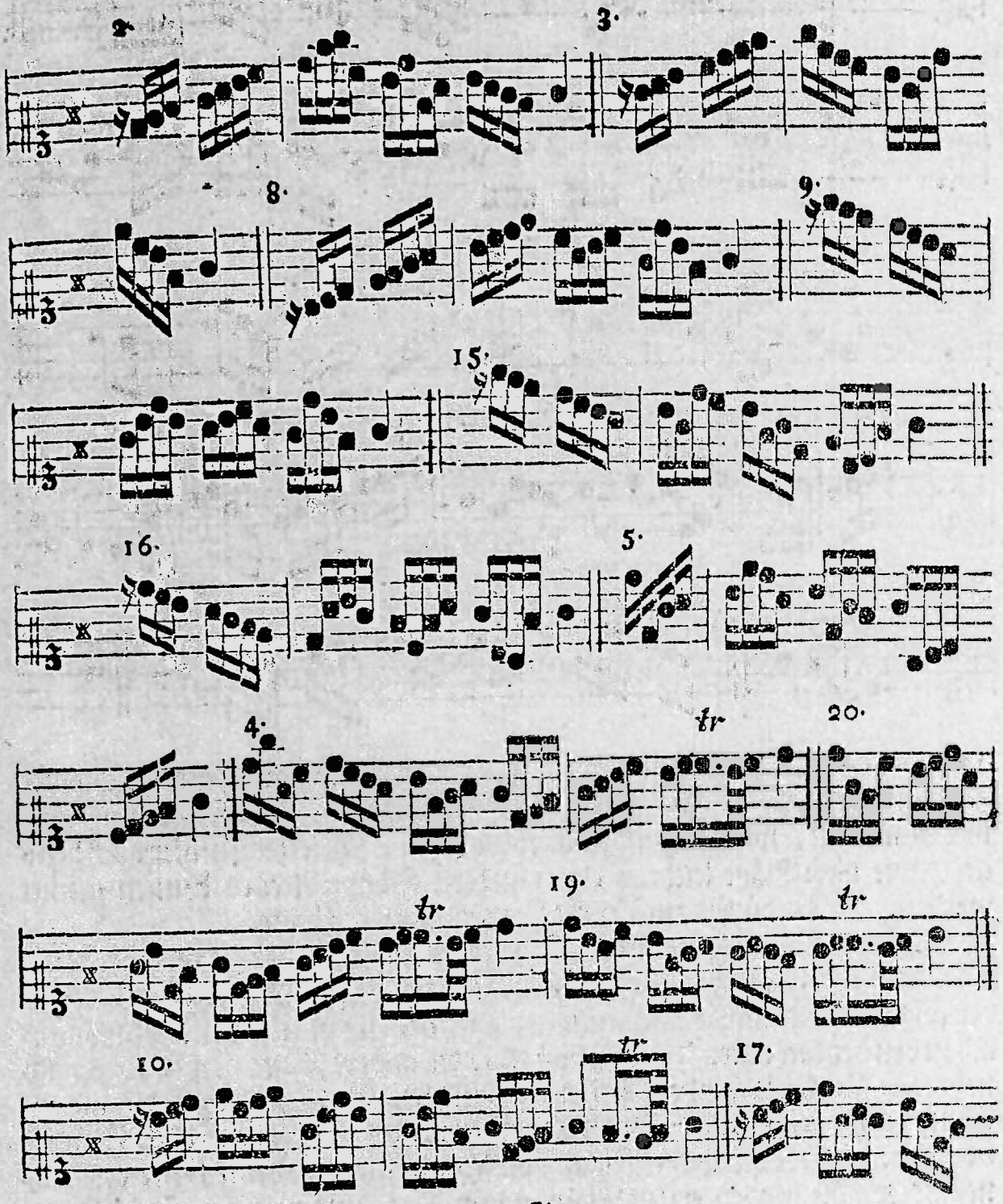
Man setze aber alles erstlich ohne Veränderung nach §. 18. aus, und sehe hernach zu, ob und wie das Ding zu ändern stehet, damit ein geschickter Gang und gute Melodie herauskomme. Sie werden oder können also aussehen:

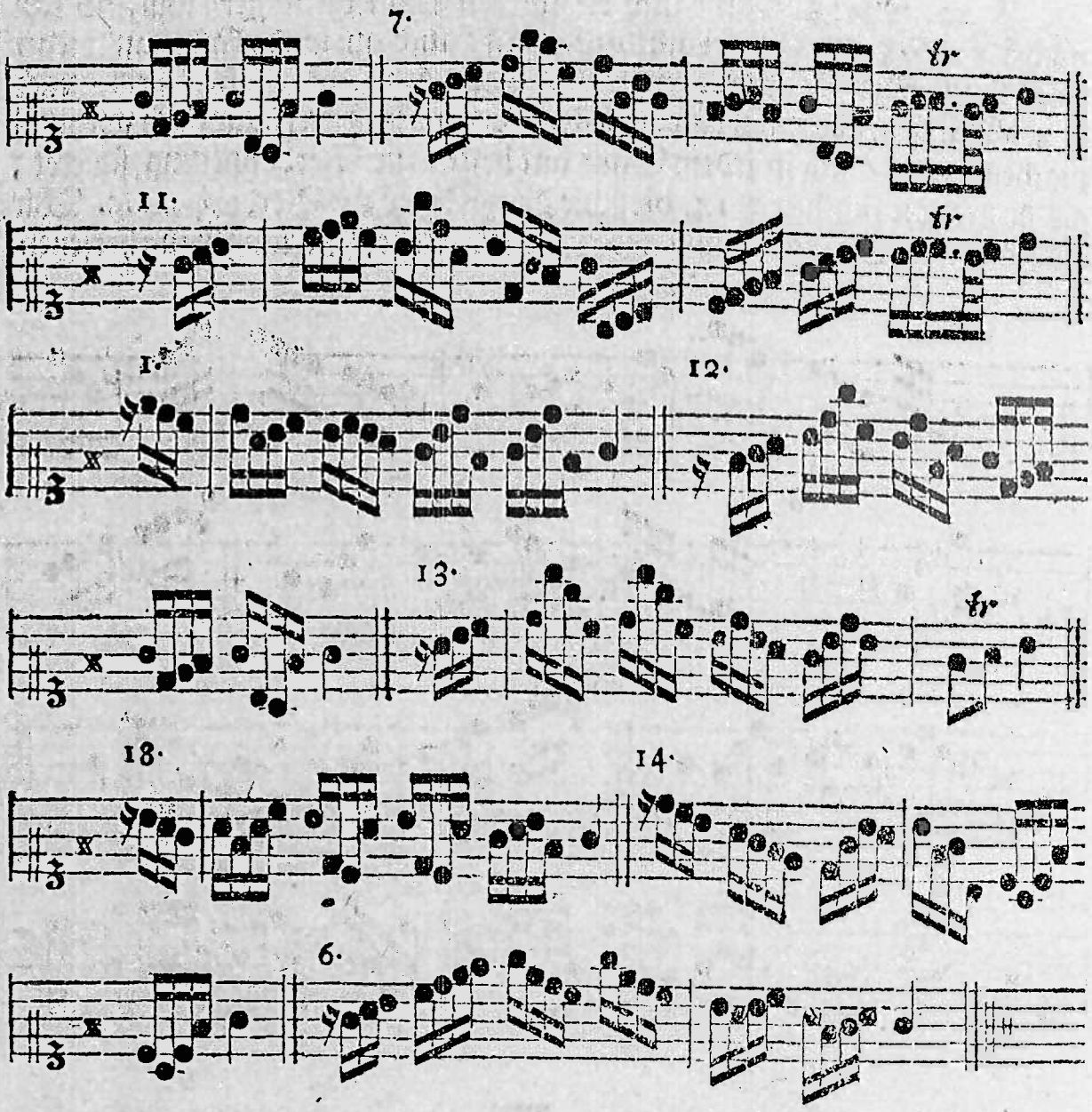


Noch eine Variation.

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 herſetzen. Wie unſere Sätze zu verlängern.





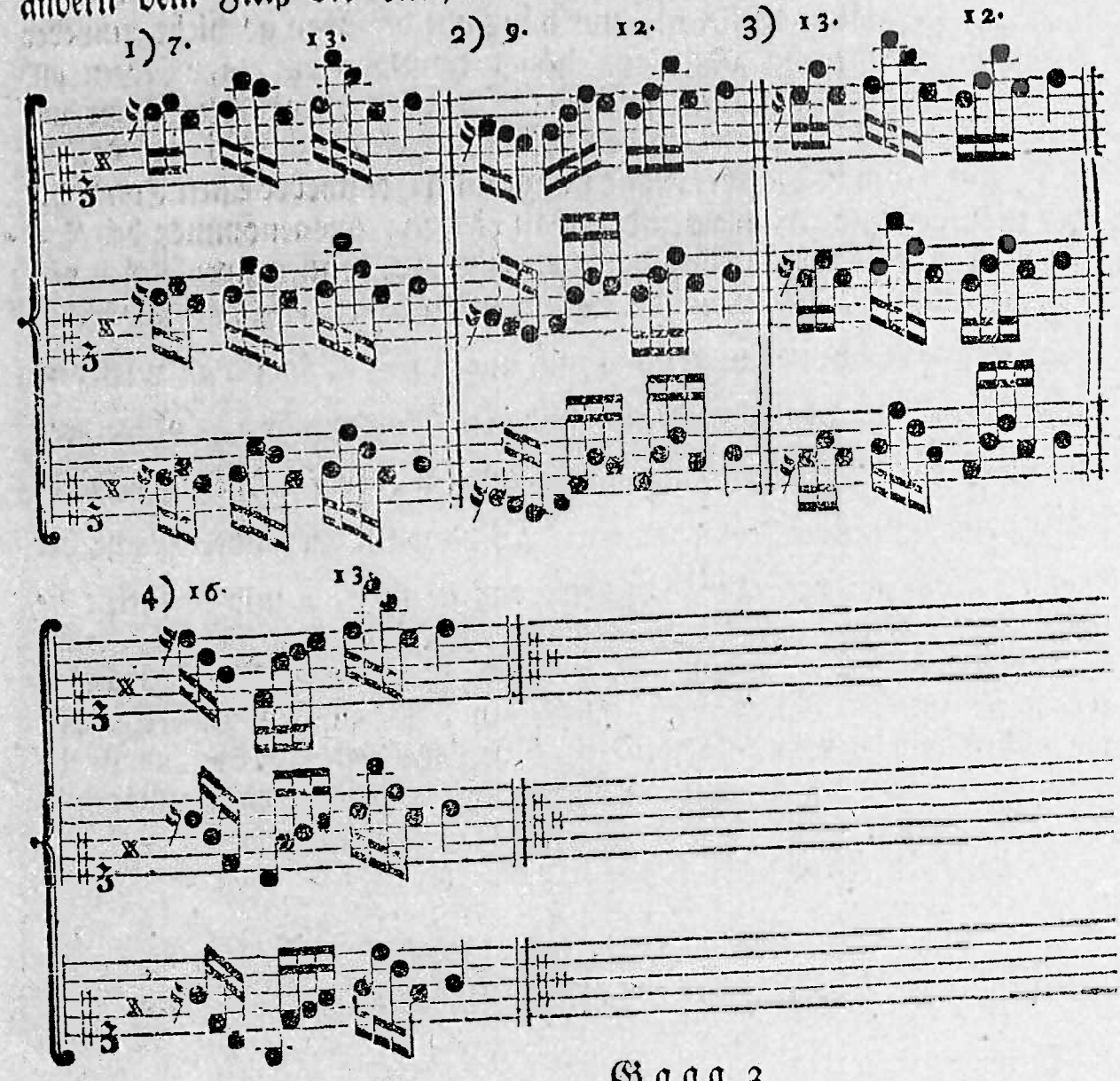
Hier hat *N.* 11. gar 8 Figuren; es kan aber der Lauf sehr geschwinde gemacht werden, als wenn es 32 Theile wären, überhaupt muß man hiebey merken, was §. 4. ist gesaget worden. Wir haben hier auch gezeiget, wie diese Sätze leicht in einen andern Haupt-Accord können geleitet werden. Wir dürfen uns nicht 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. | ꝛc. 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 zusammenhangen, oder grosse Sprünge thun; indessen wird man mehrentheils gute Sätze finden. Man gebe sich die Mühe und untersuche es. Wer keine Lust hätte alles auszusetzen, 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 hersetzen, und die andern dem Fleiß des Liebhabers überlassen.



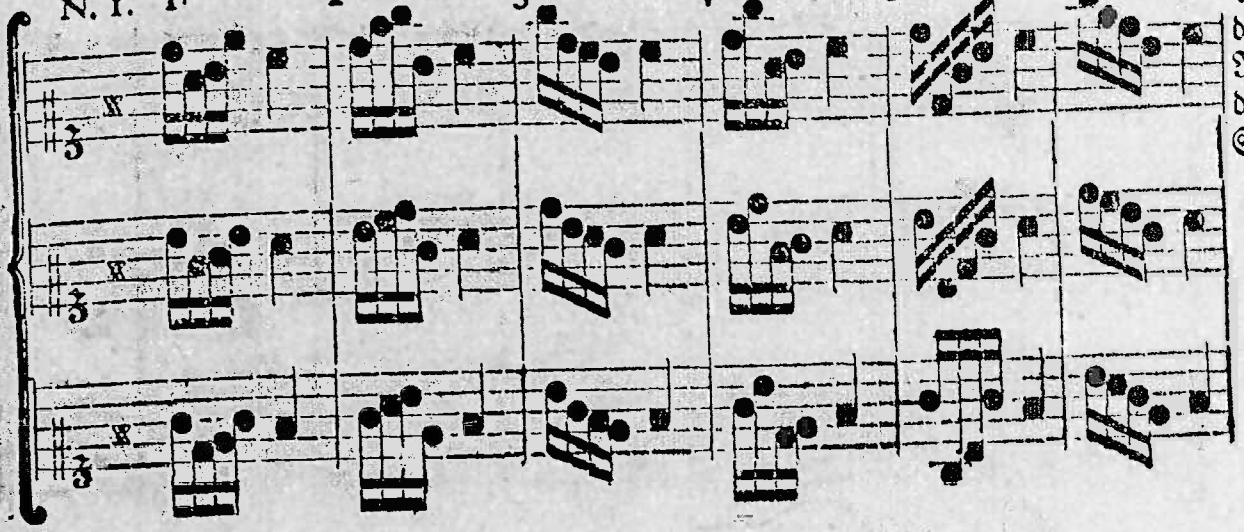
Wie die Melodie zu Anfang eines Satzes zwar in ihrer Ton-Art bleibet, aber doch einen andern Grund-Ton hat.

§. 22. Nun ist bekannt, daß, ungeachtet die Melodie *G dur* verbleibet, beydes im Discant und Baß oft andere Töne zu Anfang eines Satzes vorkommen, als wir hier bey unsern bisherigen Sätzen angenommen haben, (denn wir haben im Baß den Ton der Ton-Art, nemlich *g*, mit seinen drey Haupt-Accorden immer gehabt) nemlich, oft fänget der Satz im Discant an mit $\bar{\bar{c}}$, 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 $\bar{\bar{e}}$, oder $\bar{a}$, oder $\bar{fis}$ 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 Melodie 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 Aenderung alsdenn bey unsern 20 Sätzen am Ende vorzunehmen.

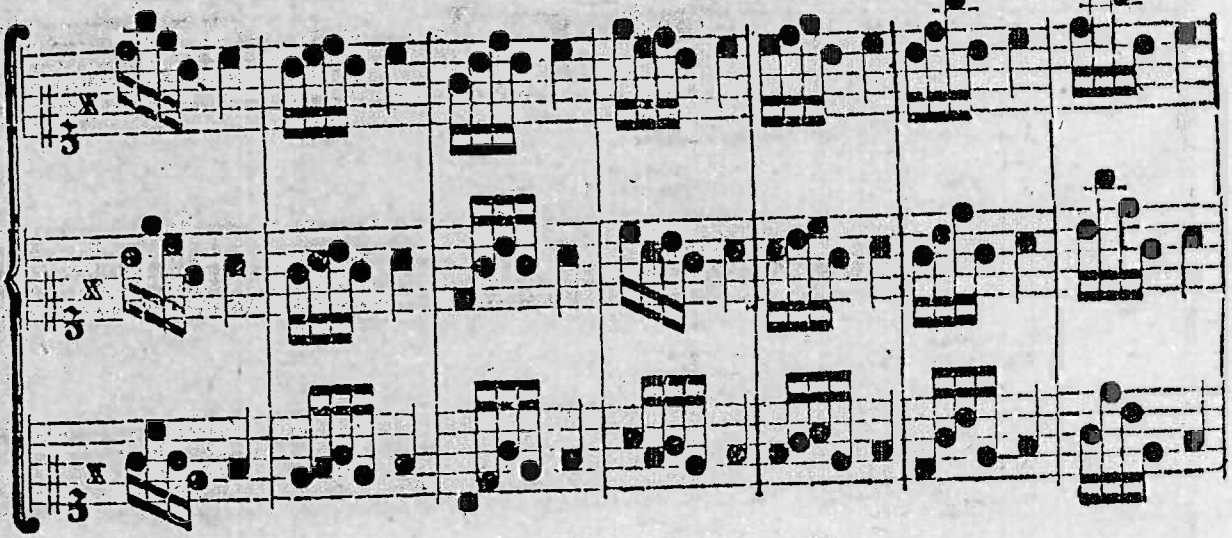
Was die Aenderung betrifft, so wird die letzte Note der andern Figur unserer zwanzig Sätze, (denn bey den zusammengesetzten, als §. 10. 15. 17. 18. 19. und 20. wird die letzte Figur nur geändert) entweder einen Ton höher oder tiefer genommen, alles andere kan bleiben, ausgenommen bey *N.* 3. und 16. können drey Noten und bey *N.* 7. und 20. können zwey Noten verändert werden; *N.* 17. 19 und 5 bleiben ungeändert. Fängt derohalben ein Satz in *g dur* mit $\bar{\bar{c}}$ an, es mag nun im Baß *c*, *c*, *fis* oder *a* dazu stehen, so gehet gemeiniglich bey unserer Art Zwischen-Spielen vor $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{h}}$ oder $\bar{\bar{d}}$ 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 wollen die andere Figur der zwanzig Sätze also verändert hersetzen, daß sie in $\bar{\bar{c}}$, $\bar{a}$ und *fis* leitet; sie stehet *N.* 1. Was nun die Anhängung etlicher wenigen Noten betrifft, so haben wir diesen Anhang *N.* 2. nach §. 7. ausgesetzet. 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. zeiget.

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

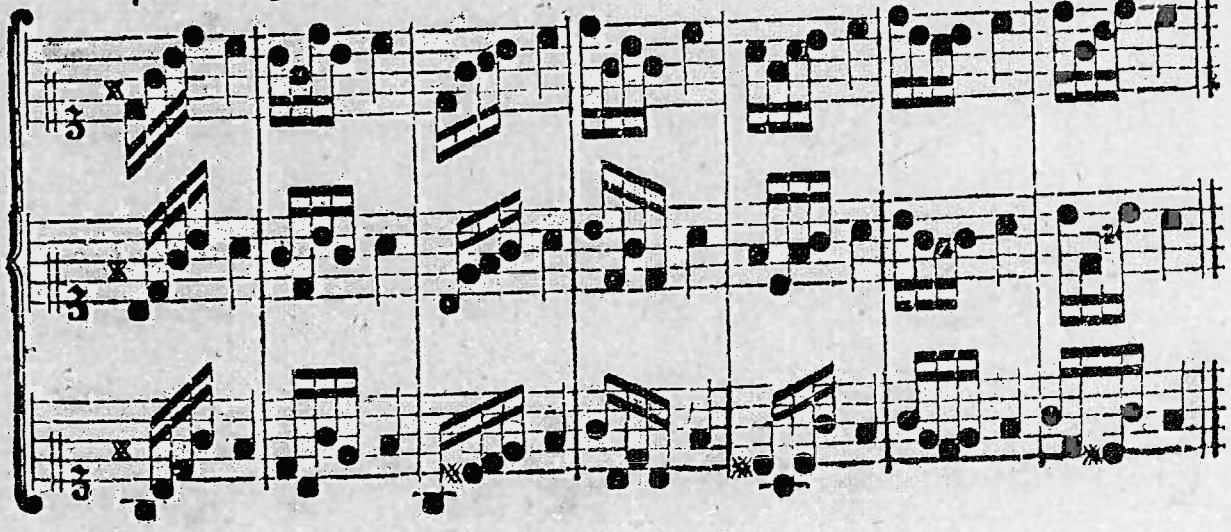


Aenderung der andern Noten-Figur der zwanzig Sätze.

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

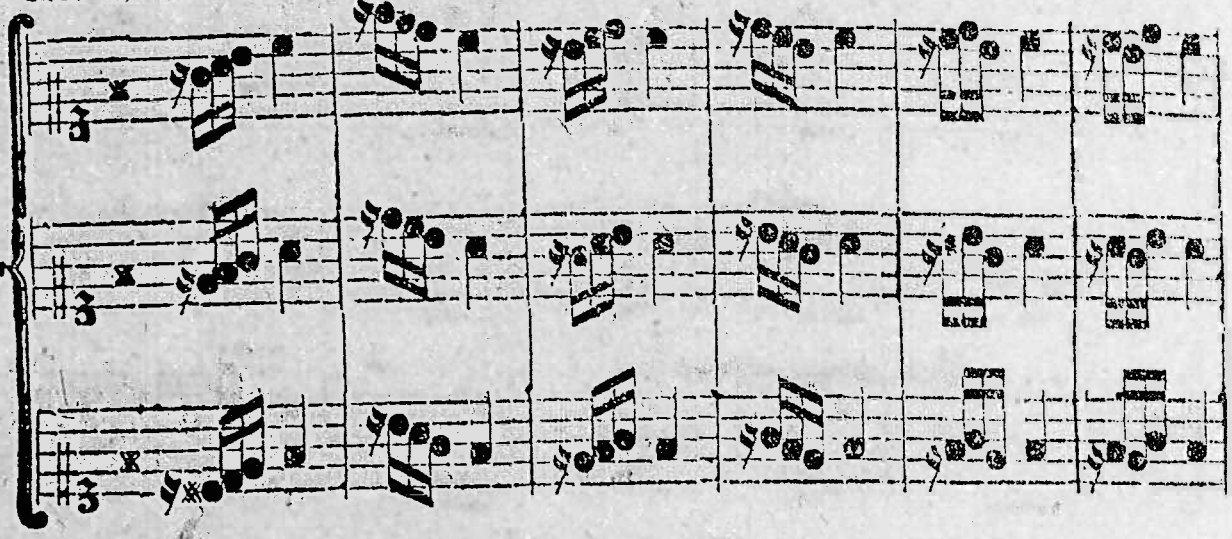


14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

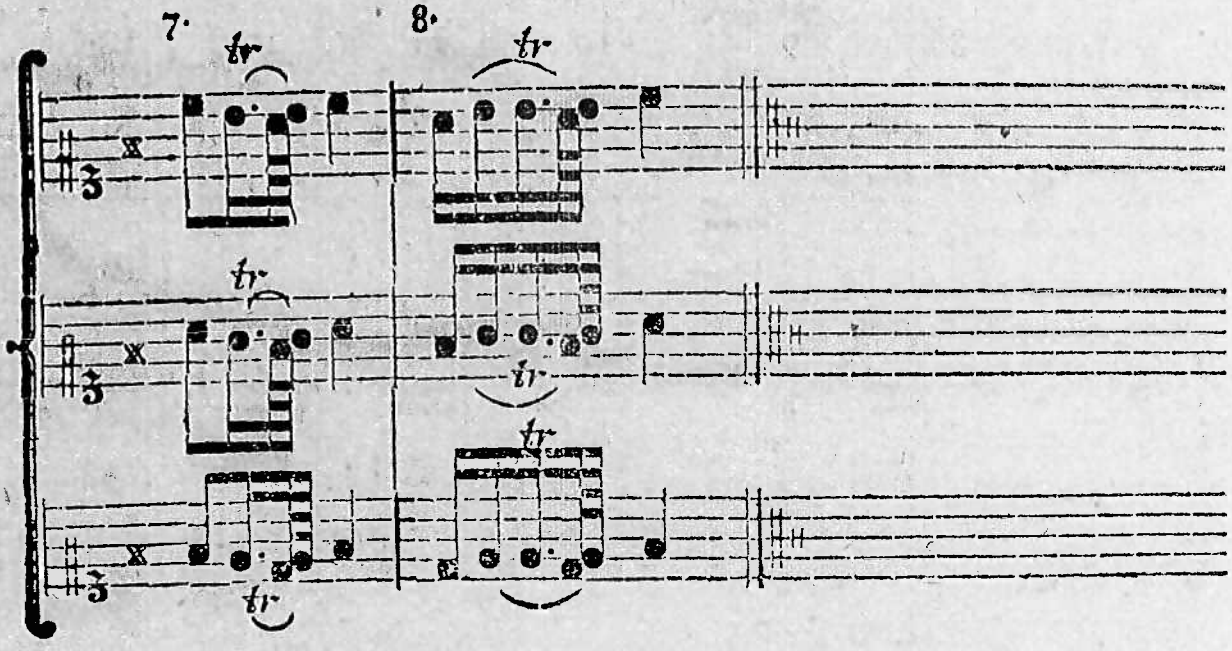


Anhang an unsere zwanzig Sätze führt in einen andern Griff.

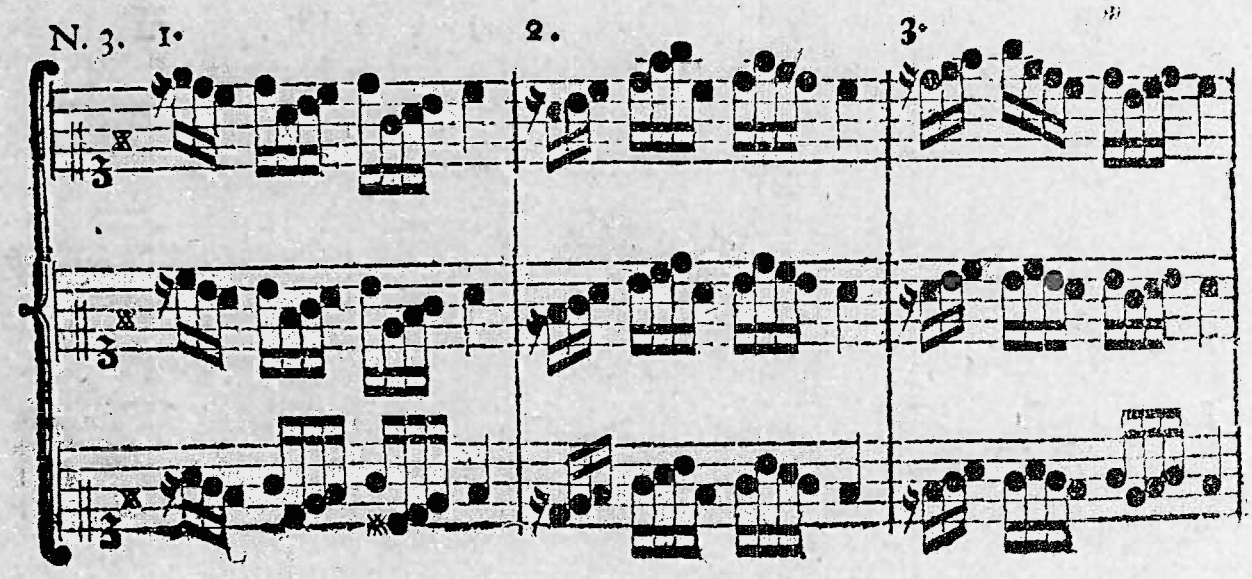
No. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

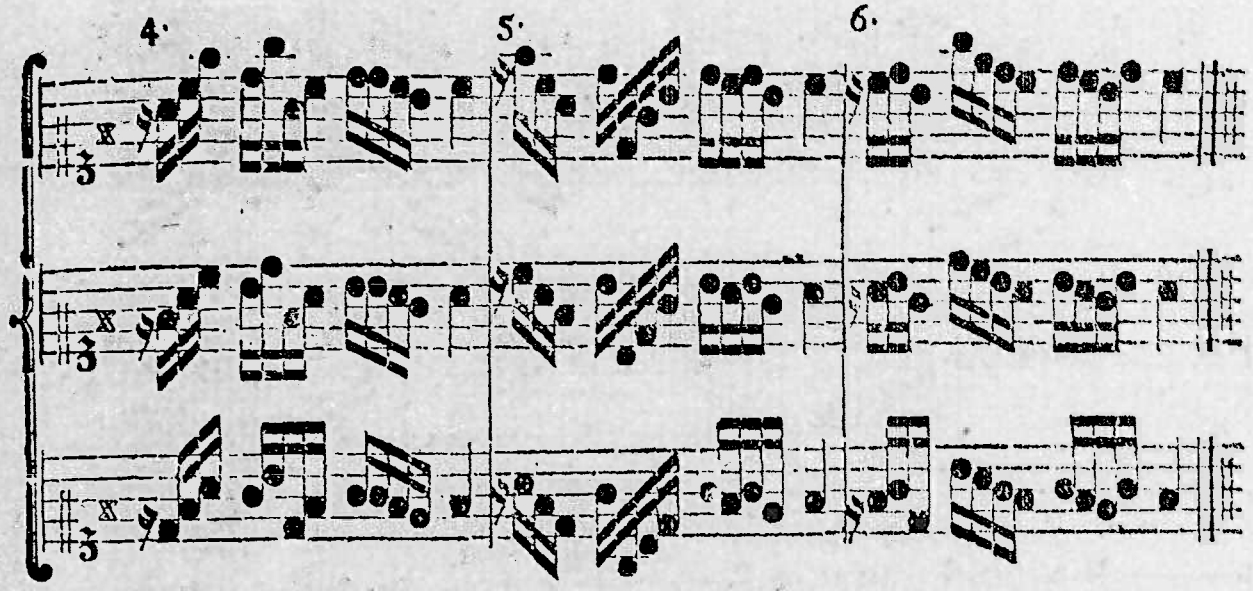


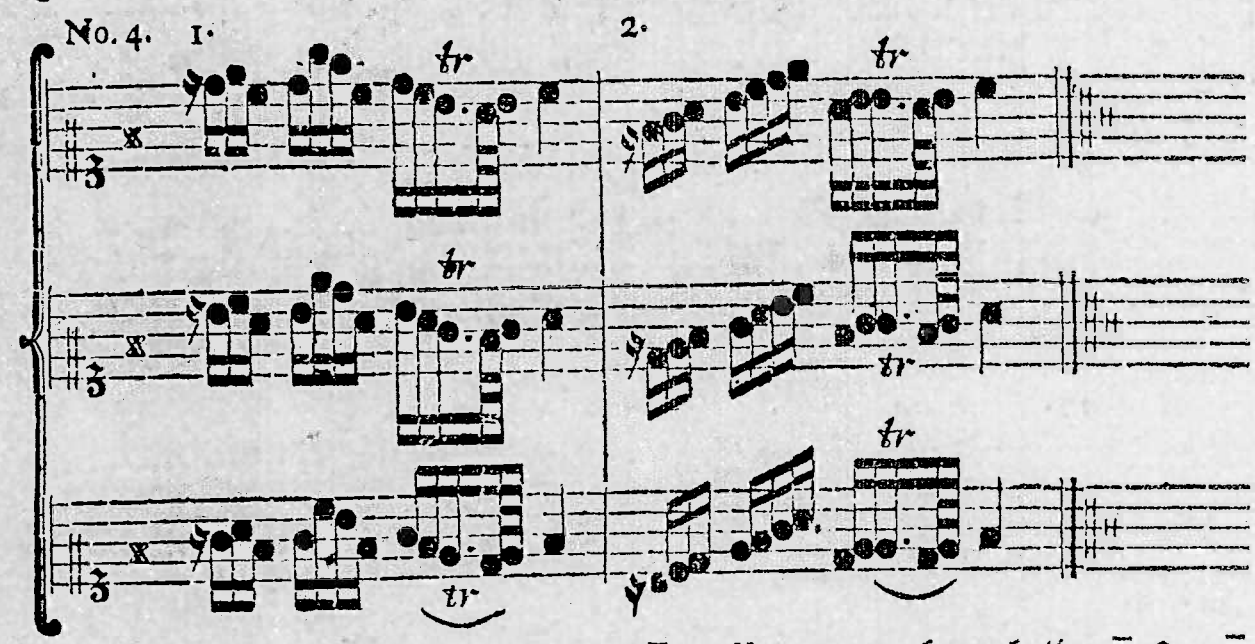
7. 8.



N. 3. 1. 2. 3.



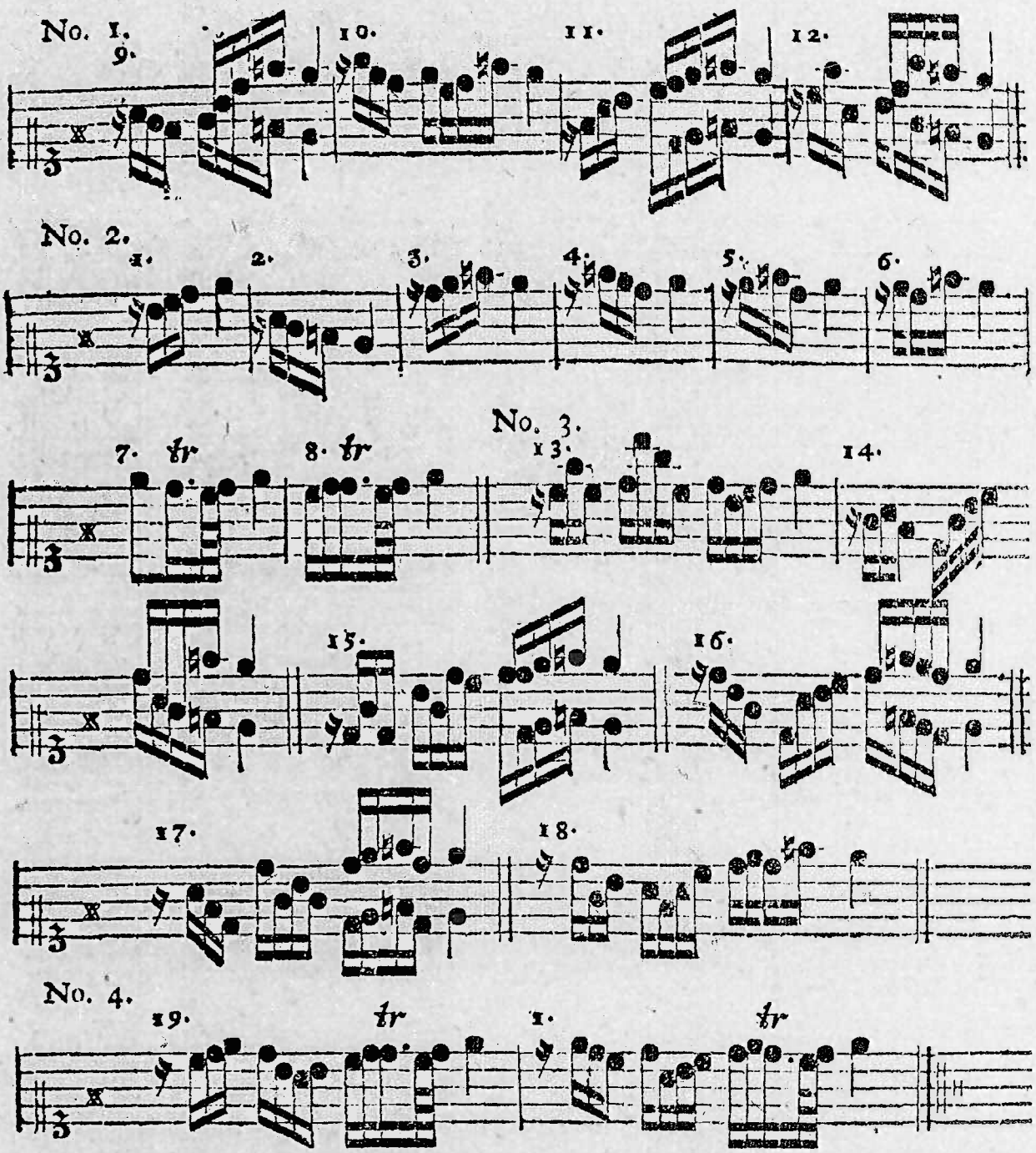




Wir haben hier, wenn der Satz in *fis* anfänget, mehrentheils *cis* statt $\bar{c}$ gesetzet; dieses *cis* nun ist bekanntermassen die um einen halben Ton zierlich erhöhete Quarte des Tones, welche sich hier gut schicket. *N.* 3. wo wir aus *N.* 2. drey Noten angehänget haben, ist nur zur Probe; man 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 $\bar{\bar{e}}$ 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 §phi einen Triller auf $\bar{d}$ oder $\bar{\bar{d}}$ anhängt. (siehe *N.* 4.)

Wenn in *g dur* zu Anfang eines Satzes zu $\bar{e}$ oder $\bar{\bar{e}}$ im Baß *c* stehet.



Allhier klinget *f*, als die um einen halben Ton zierlich erniedrigte Septima von *g*, viel beſſer als *fis*. Hat der Diſcant das tiefe $\bar{e}$, ſo werden die Sätze eine Octave tiefer genommen, oder man fällt bey der andern Figur herunter, wie wir hier deutlich angezeiget 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

Anmerkung, wenn zu $\bar{d}$ im Diſcant *h*, *d* oder *fis*,

Baß

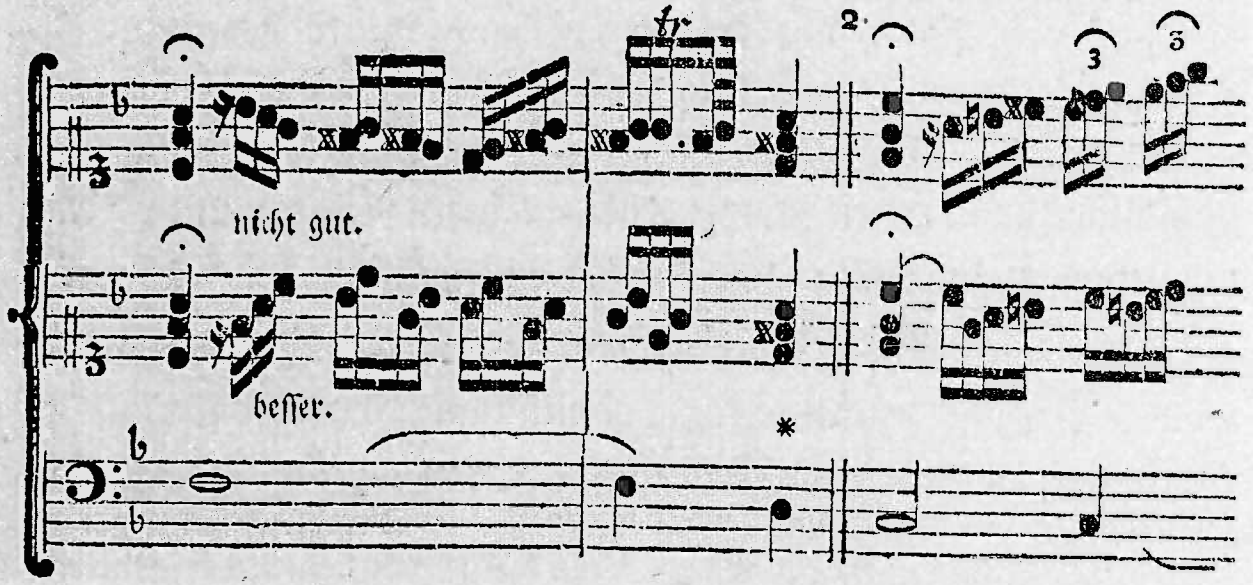
Baß zu $\bar{d}$ kommt, so läßt man im Zwischen-Spiel auch wol in der letzten Note der letzten Figur statt $\bar{e}$ zierlich *cis* hören, als wenn man in *d dur* auswiche. Steht ferner zu $\bar{h}$ im Baß *e* oder *dis*, (als in *e moll* weichend,) so bleibt alles so, als wenn zu *g* die Terzie $\bar{h}$ oben läge. Findet man endlich zu $\bar{g}$ im Baß *H*, *c* oder *e*, so kan wieder alles bleiben, so, als wenn zu *g* die Octave oben stünde, ohne daß man nöthig hat zu transponiren. Jedoch merke man, daß, wenn der Baß $\bar{e}$ zum $\bar{g}$ im Discant hat, man alsdenn in der letzten Figur des Satzes statt $\bar{d}$ auch wohl $\bar{dis}$ nehmen kan. Dieses nun kan in unsern zwanzig Sätzen geschehen in *N.* 1. 4. und 16. *N.* 2. kan alsdenn *dis* anfangen; *N.* 11. kan in der ersten Figur $\bar{cis}$ $\bar{dis}$ $\bar{e}$ seyn, und *N.* 8. hat alsdenn statt $\bar{h}$ $\bar{c}$ $\bar{d}$ besser $\bar{h}$ $\bar{cis}$ $\bar{dis}$. *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.

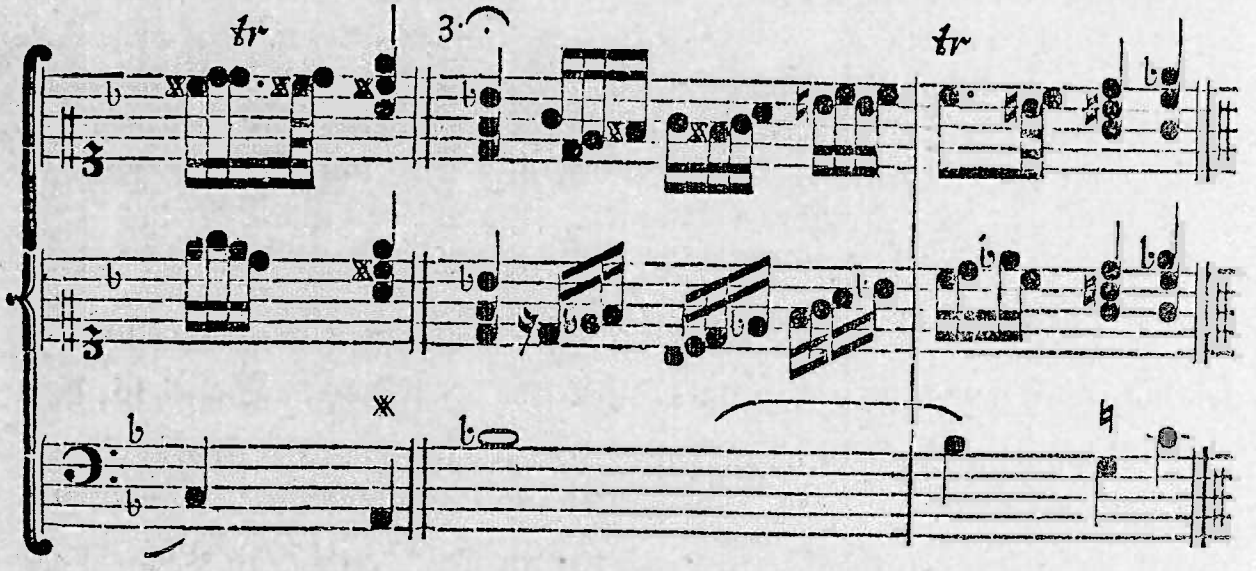
zu $\bar{h}$ im Disc. *e* oder *dis*, und zu $\bar{g}$ im Baß *H*, *c* oder *e* steht.

§. 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 *fis* stehet; wenn nun im Baß das *F* während des Interludii, welches den Inhalt des folgenden Griffes zu *d* mit der grossen Terzie *fis* zu Grunde geleget hat, forttönet, und das Zwischen-Spiel *fis* hören läßet, so entstehet eine Octava superflua *F fis*, 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 bewerkstelligen

Wann bey den Zwischen-Spielen nicht auf den folgenden 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 Octavæ superfluæ vernehmen.





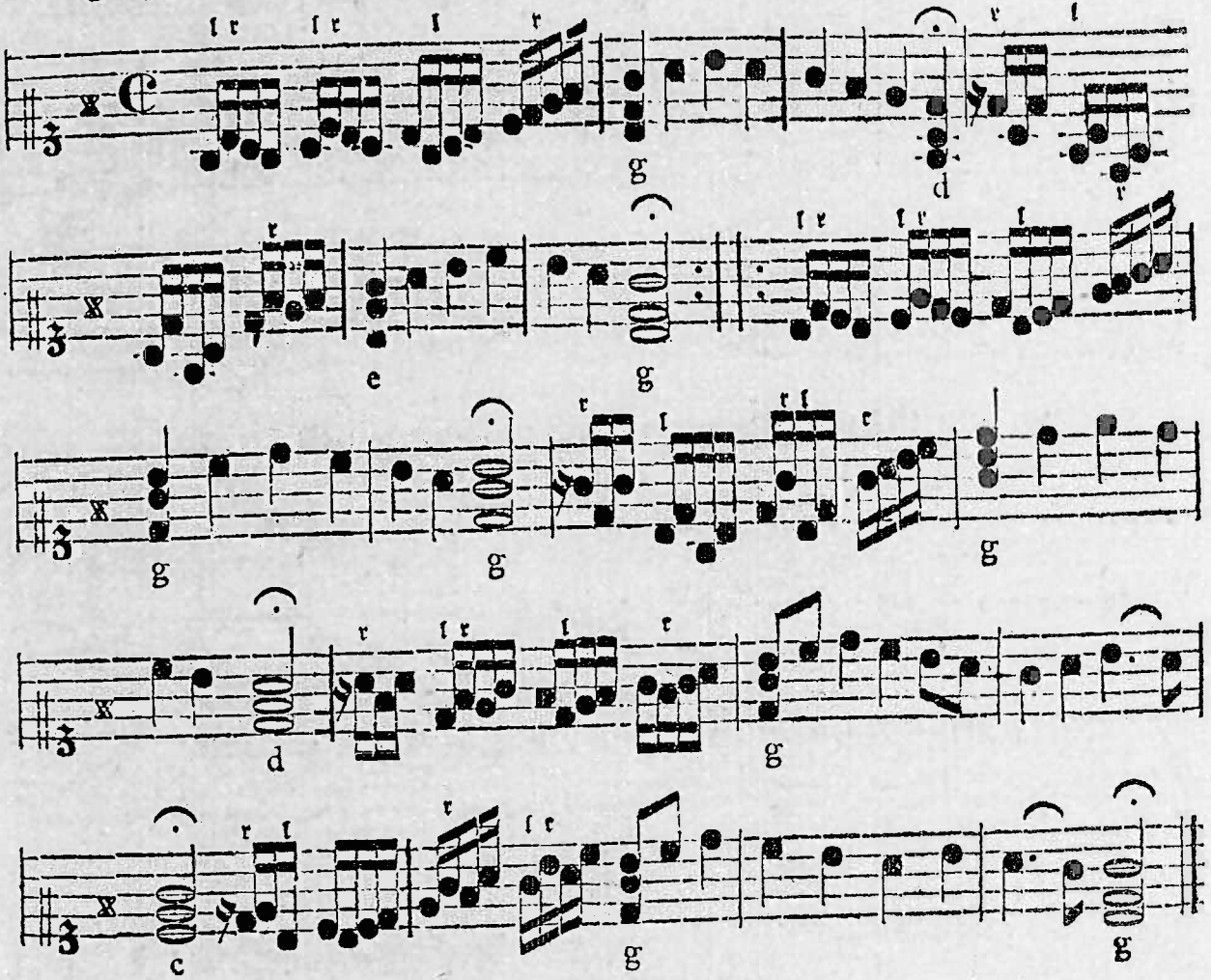
Dergleichen Fehler hat man nun zu vermeiden, wenn ein Satz gleich im Anfange in eine andere Ton-Art ausweichet.

Exempel einiger Melodien mit beygefügten Zwischen-Spielen.

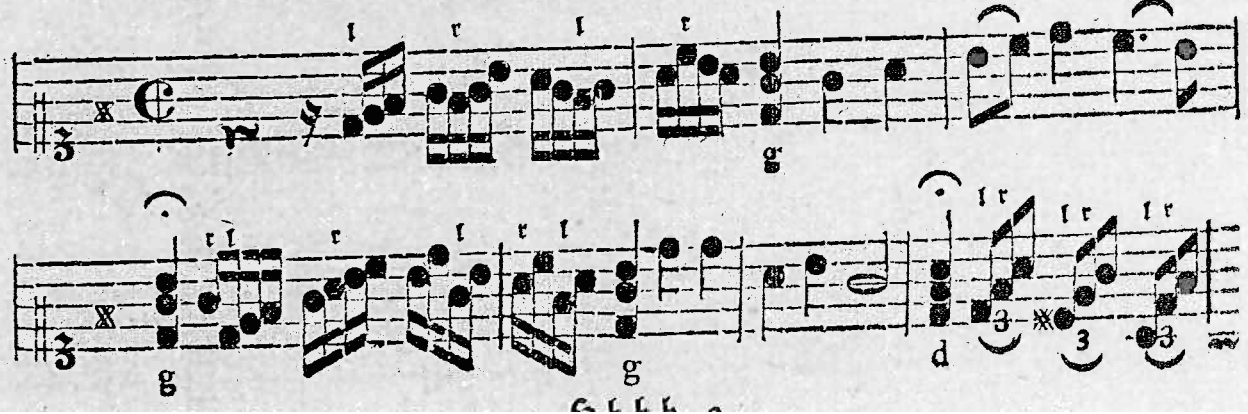
§. 25. Weil es nun wol am besten ist, daß das Interludium zum liegenden Baß noch harmonire, so wollen wir hier einige Lieder mit Zwischen-Spielen, dabey dieses observiret worden, zur Uebung hersetzen, wir wollen aber keinen Baß hinzusetzen, um den Raum zu ersparen. Ein Anfänger

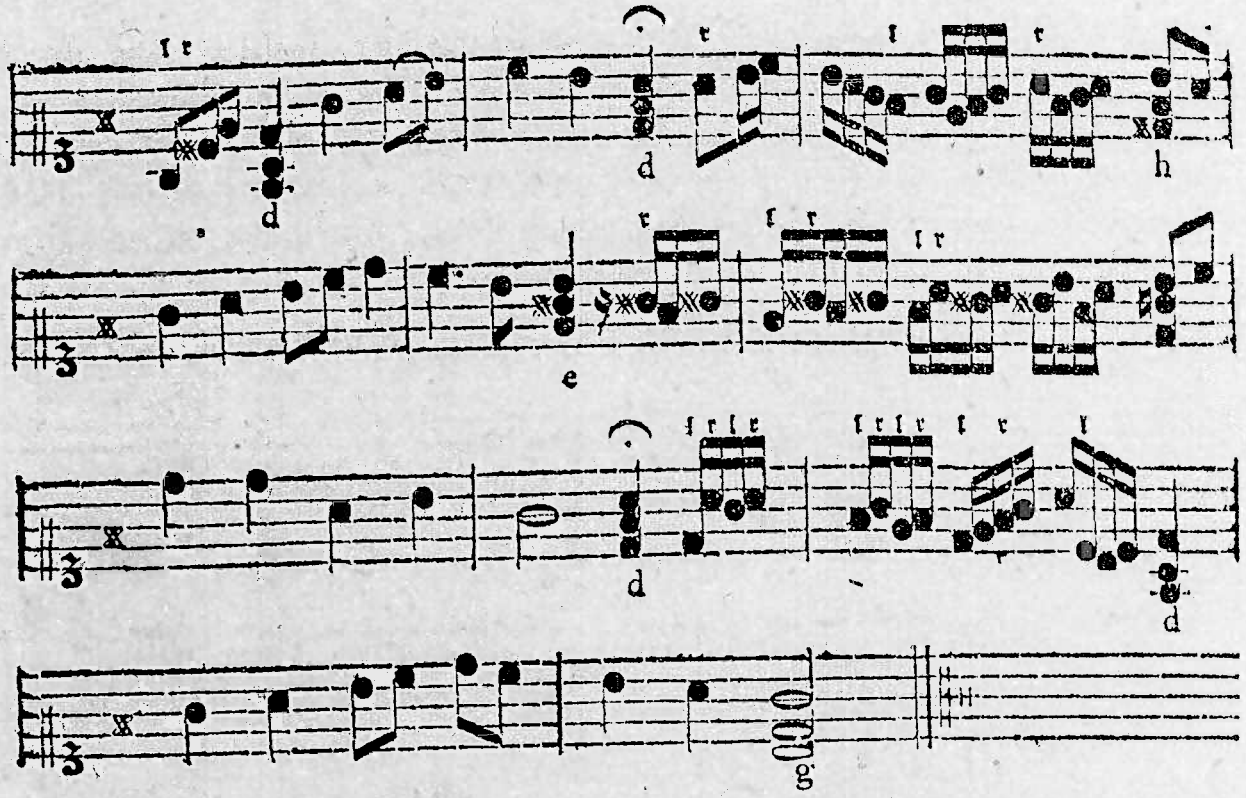
fänger übe sich ex tempore den Baß dazu zu machen, welches ihm um so viel leichter fallen wird, weil der Schluß- und Anfangs-Griff ausgesetzet, und die dazu gehörige Baß-Note durch einen Buchstaben angedeutet worden; getrauet er sich dieses aber noch nicht, so nehme er den Baß so wie er im grossen Hallischen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

N. 1. JEsu, deine heilge Wunden, ꝛc. oder: Freu dich sehr, o meine Seele! ꝛc.

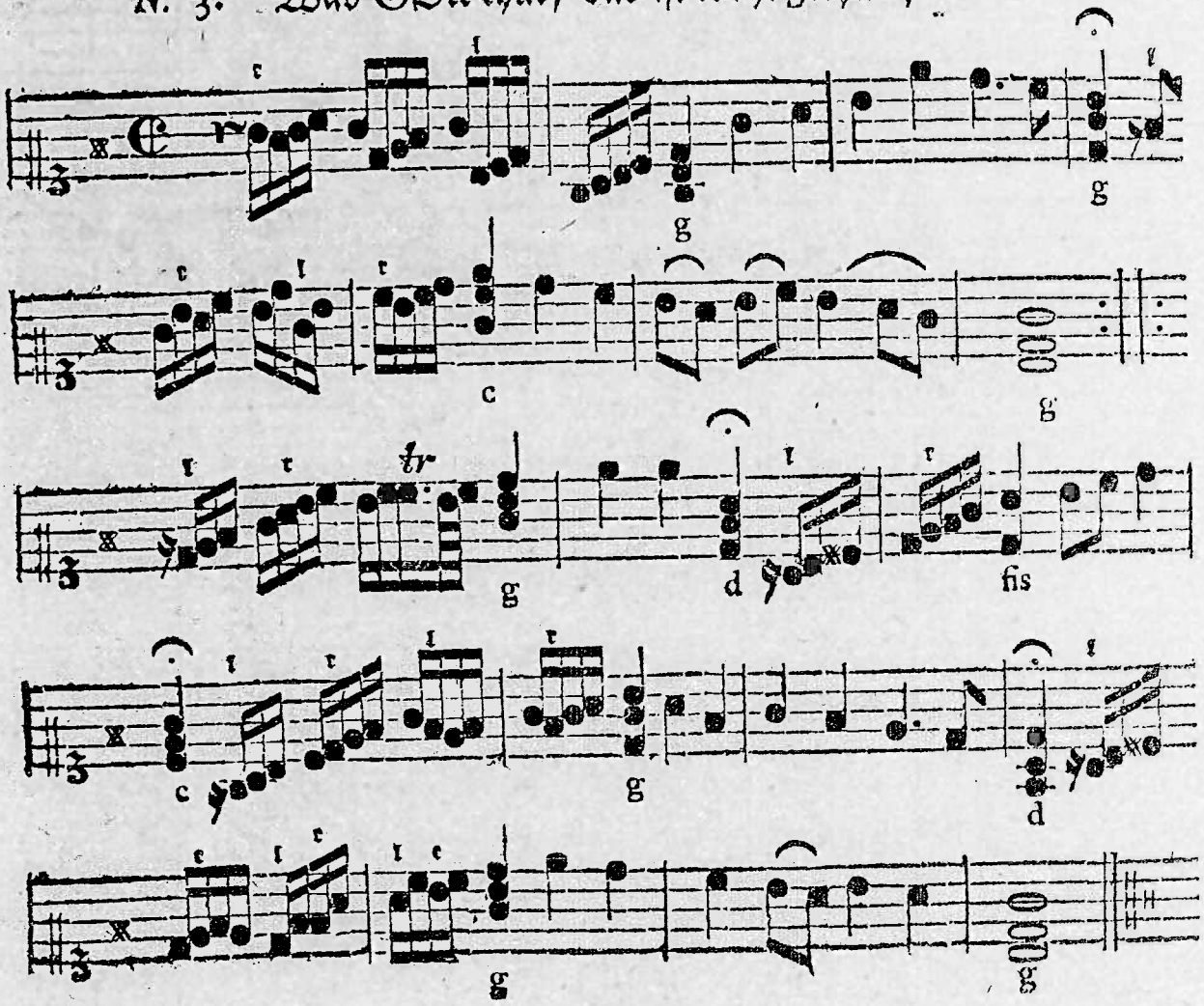


N. 2. Nun ruhen alle Wälder, ꝛc.

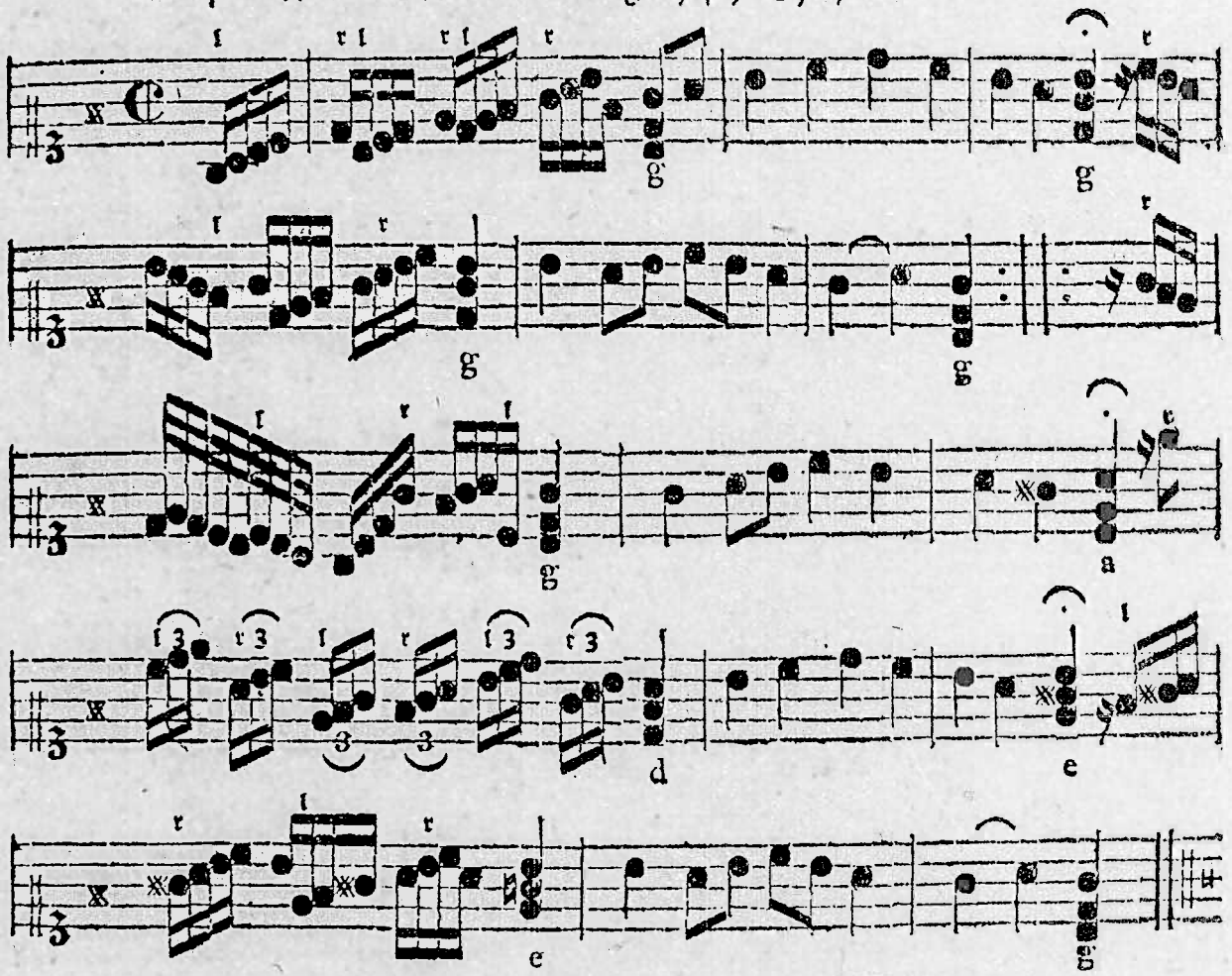




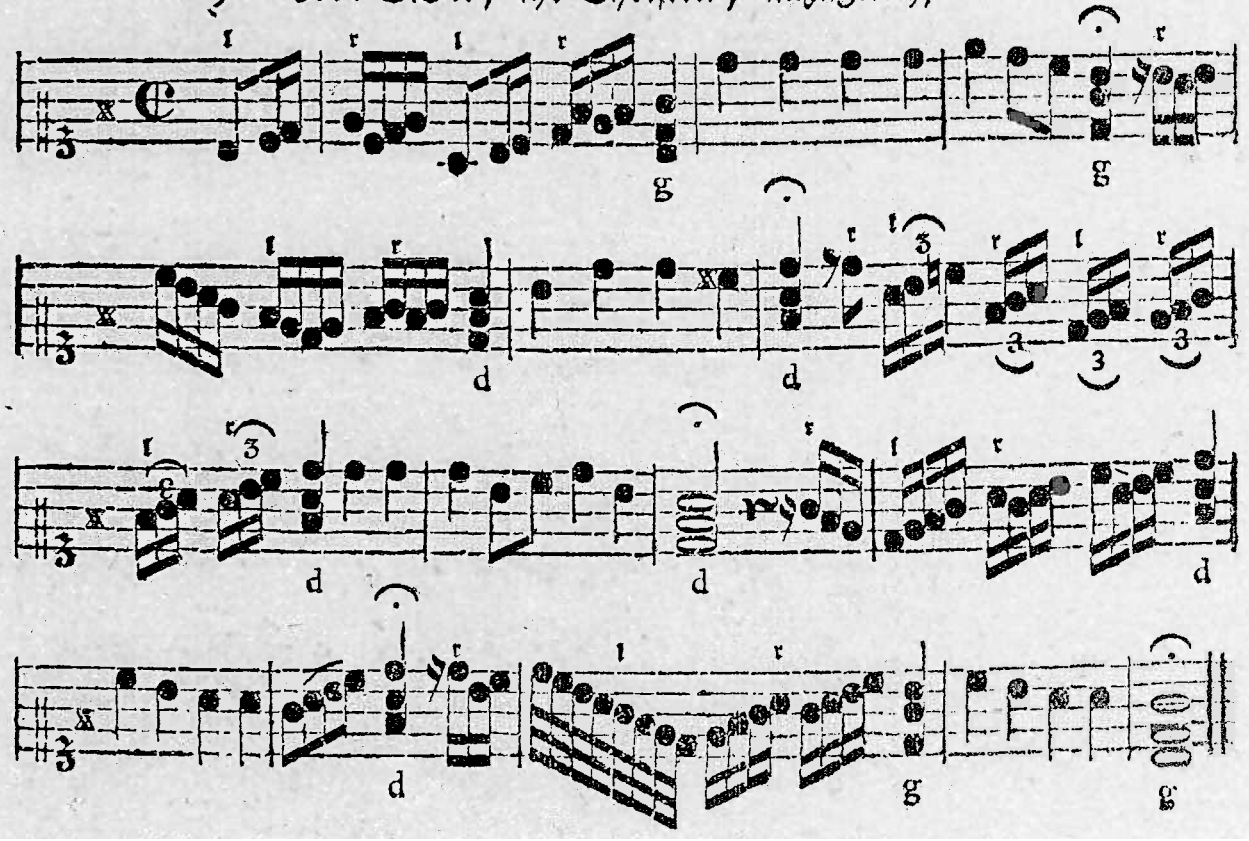
N. 3. Was GOtt thut, das ist wohl gethan, ꝛc.



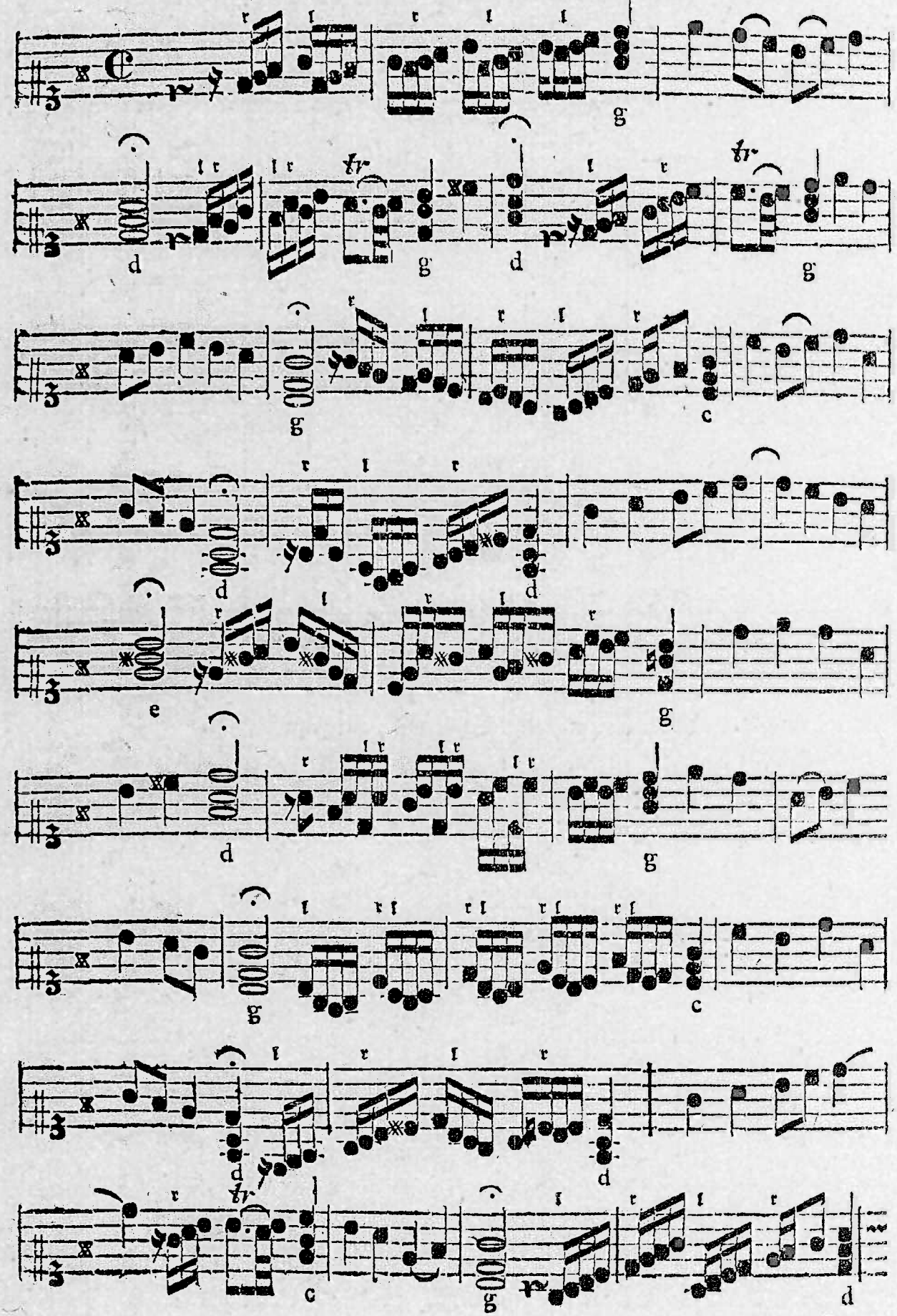
N. 4. Allein GOtt in der Höh sey Ehr, ꝛc.

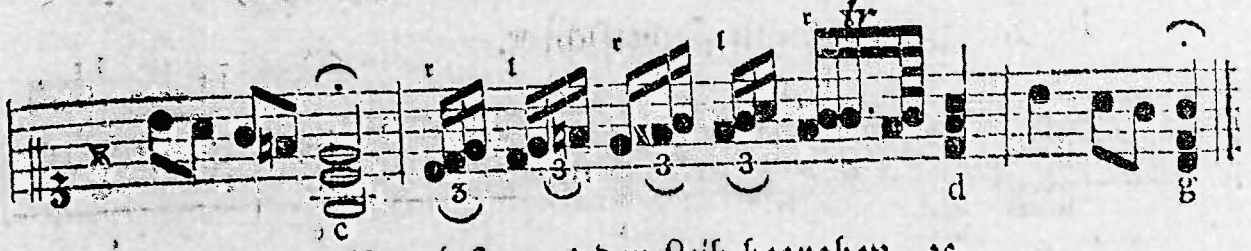


N. 5. Lobt GOtt, ihr Christen, allzugleich, ꝛc.

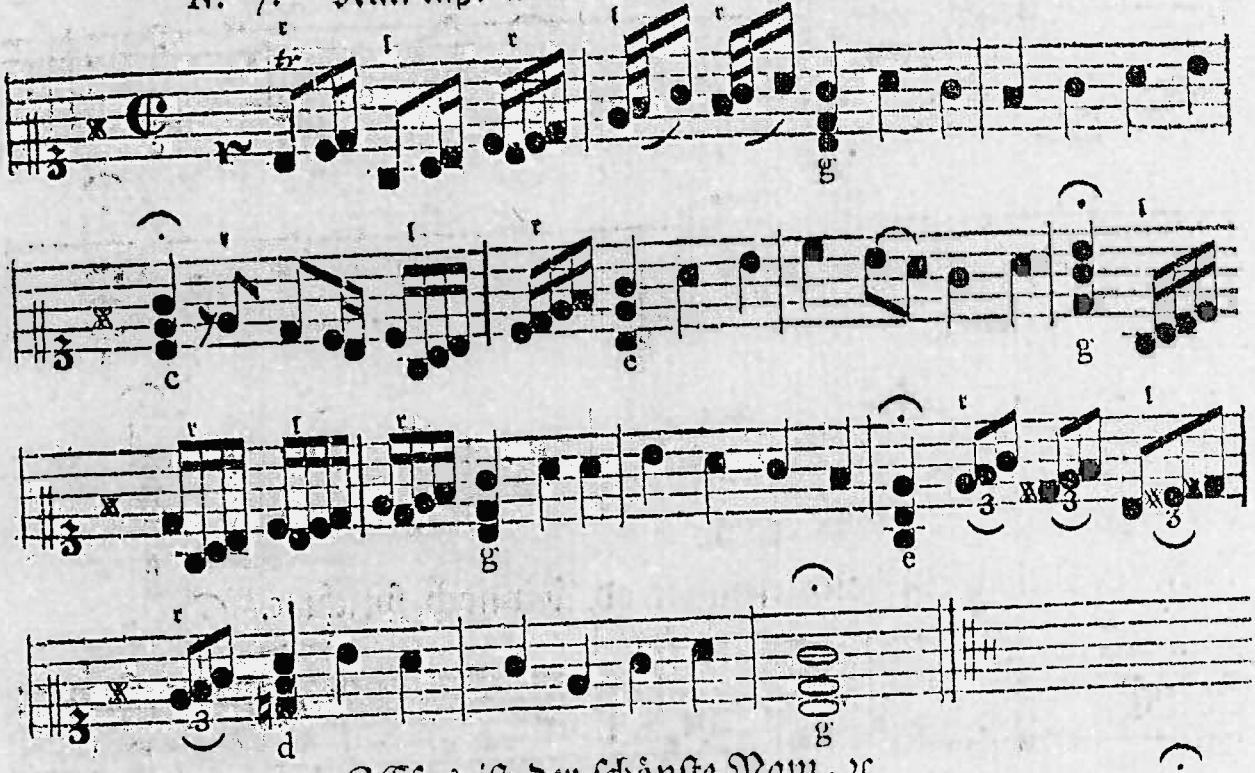


N. 6. Komm, heiliger Geist, HErre GOtt, ꝛc.

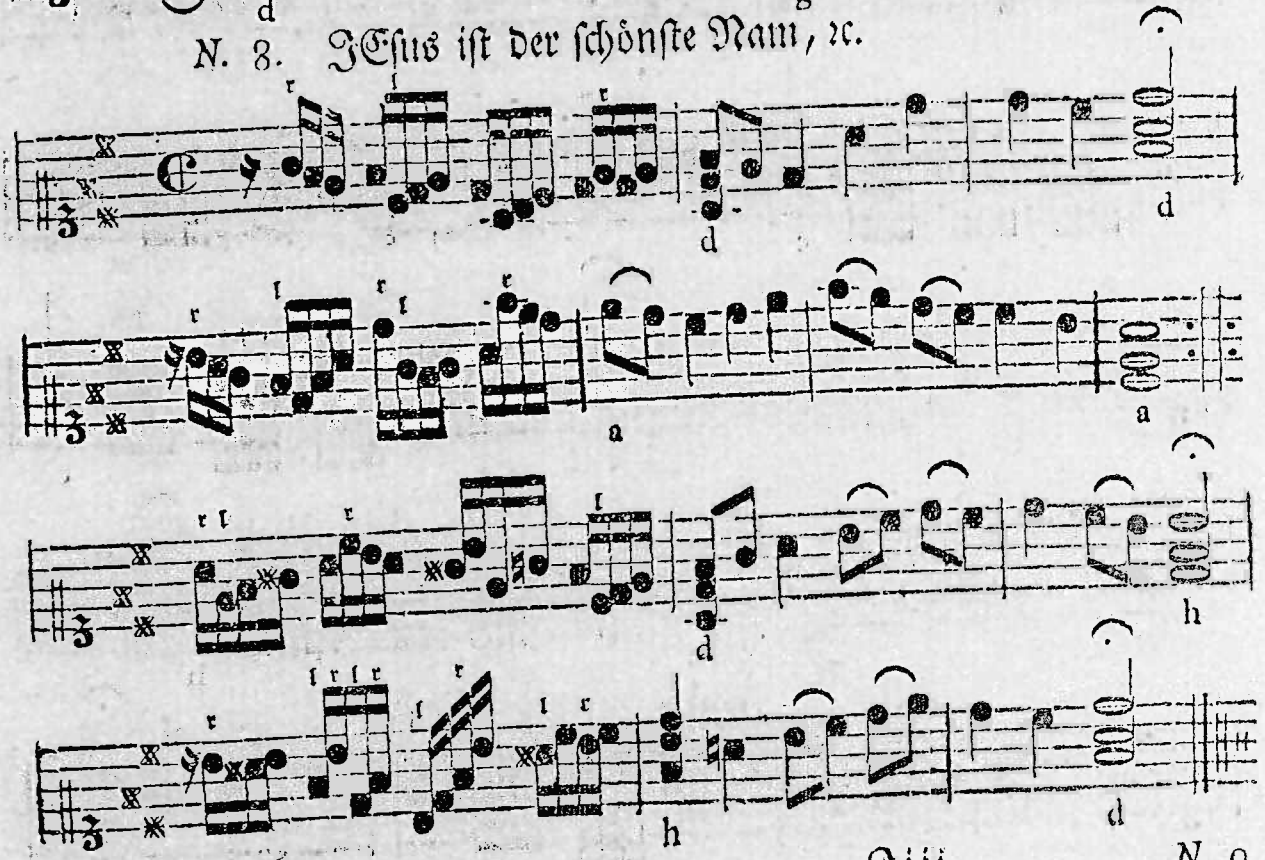




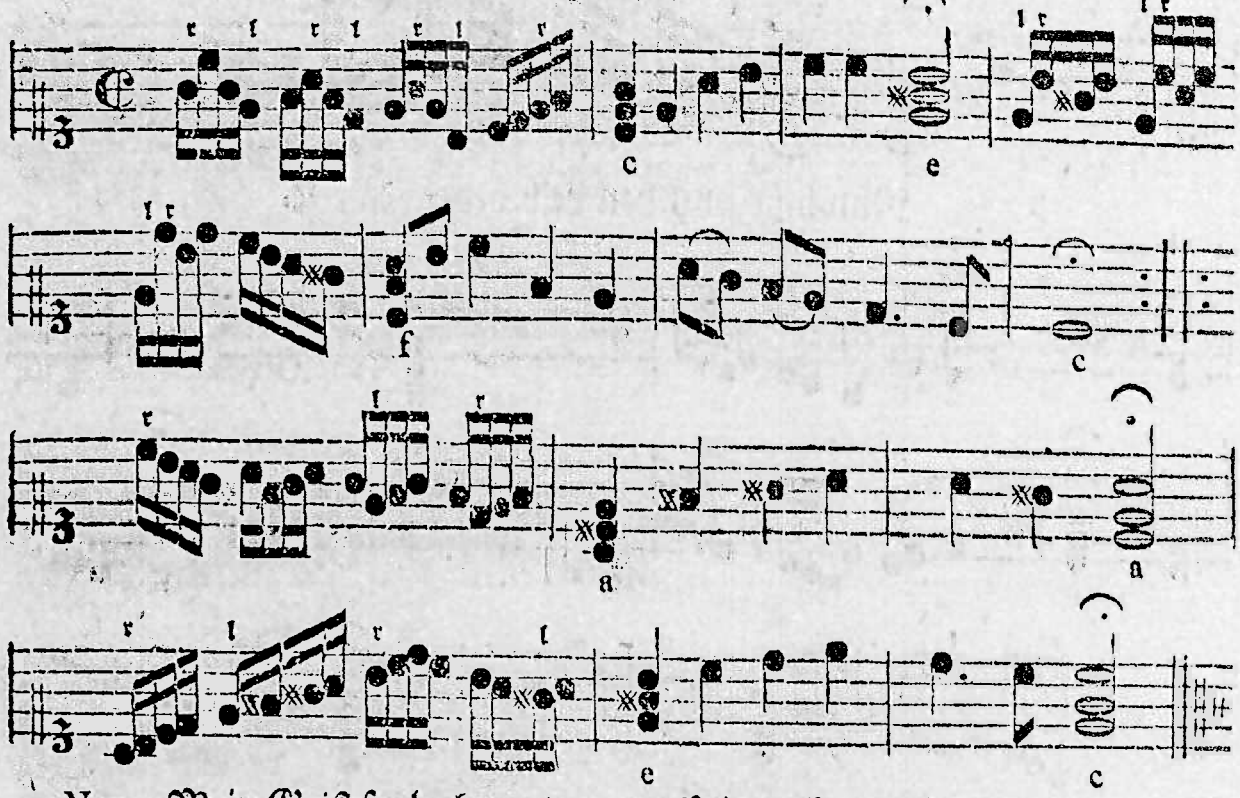
N. 7. Nun laßt uns den Leib begraben, ꝛc.



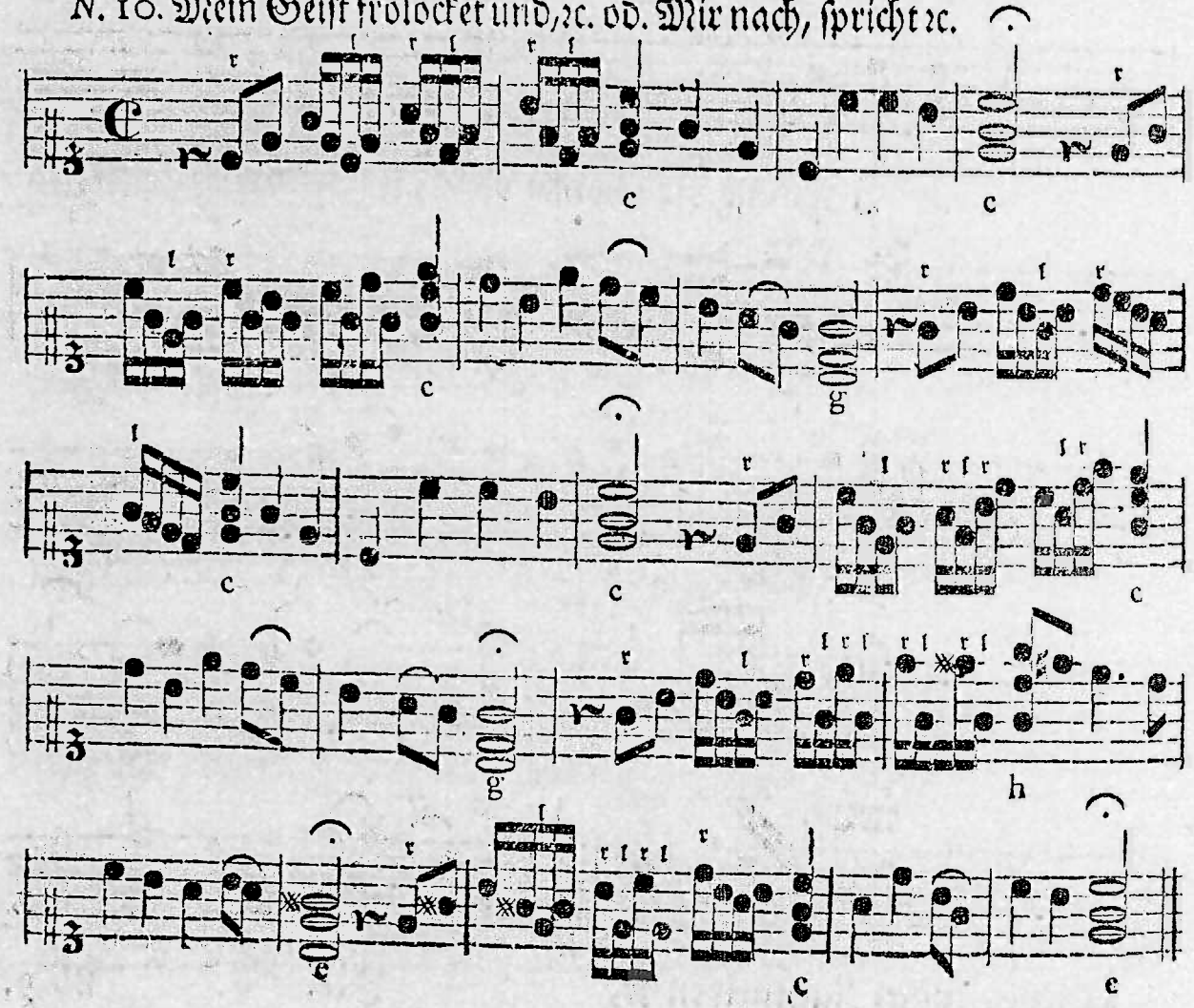
N. 8. JEsus ist der schönste Nam, ꝛc.



N. 9. JEsus meine Zuversicht ꝛc.

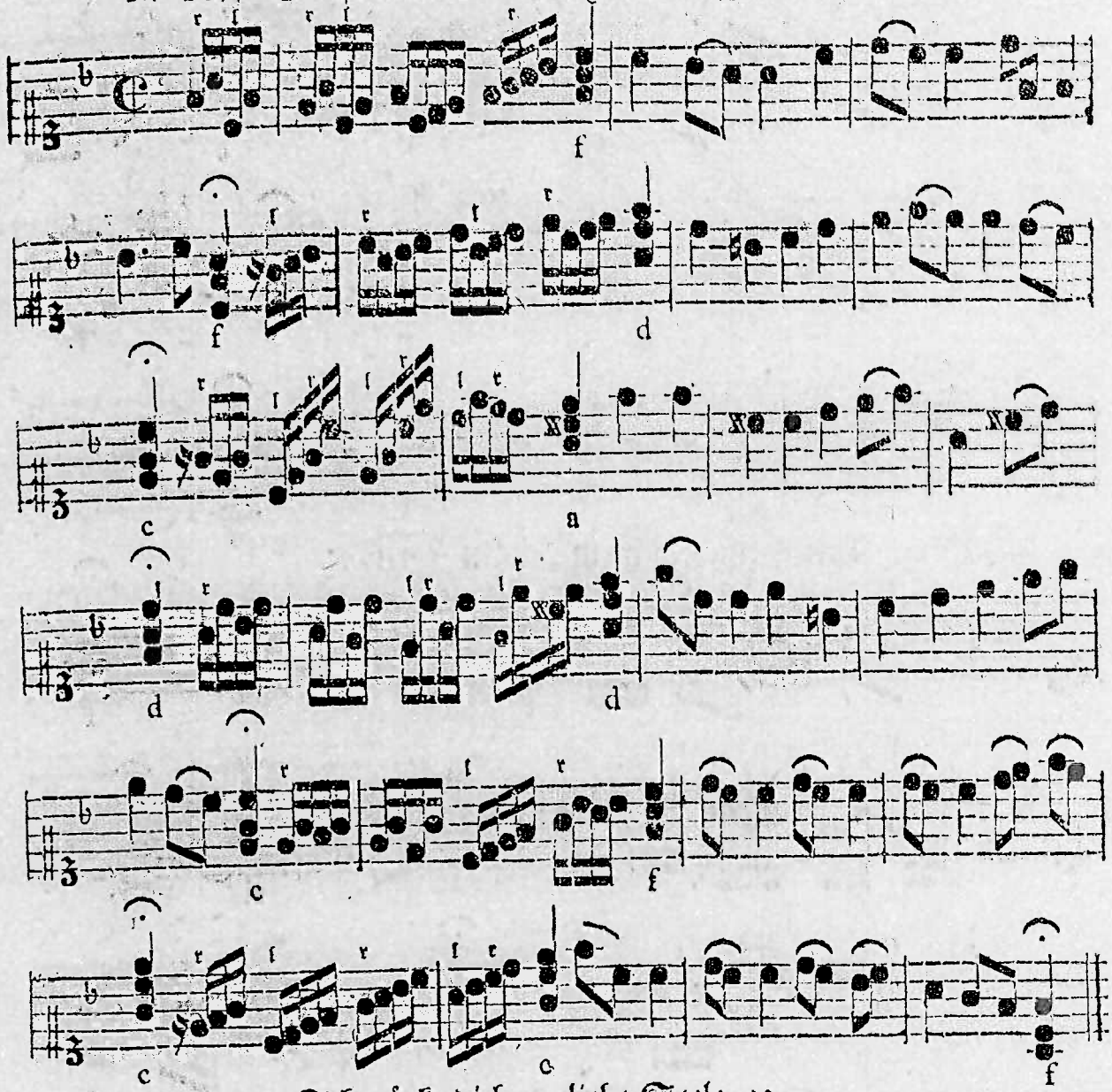


N. 10. Mein Geist frolocket und, ꝛc. od. Mir nach, spricht ꝛc.

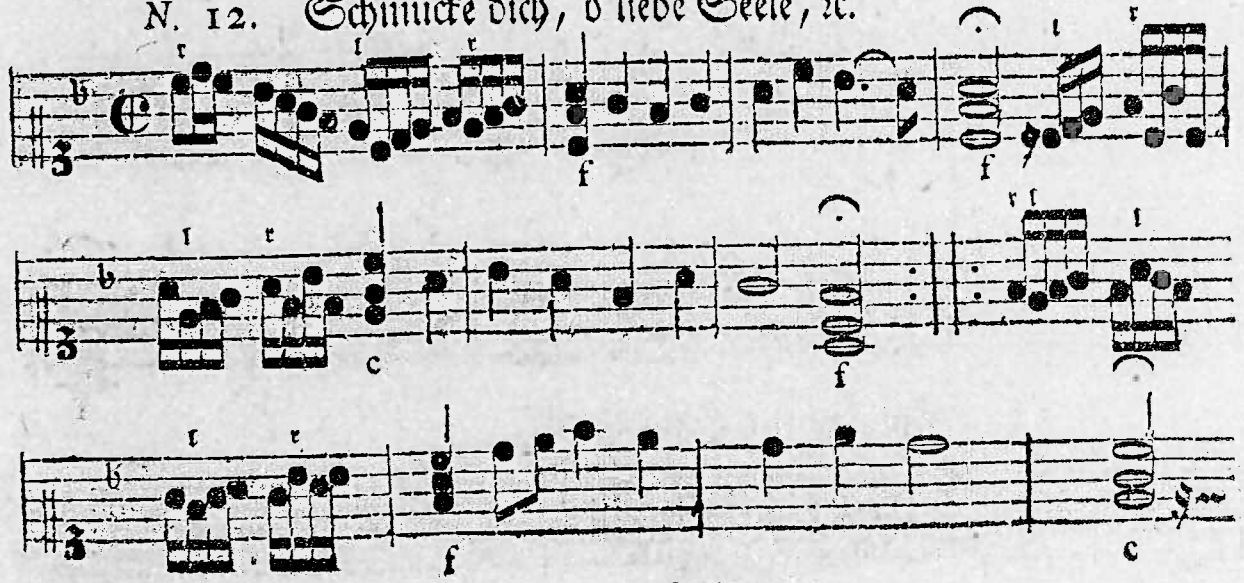


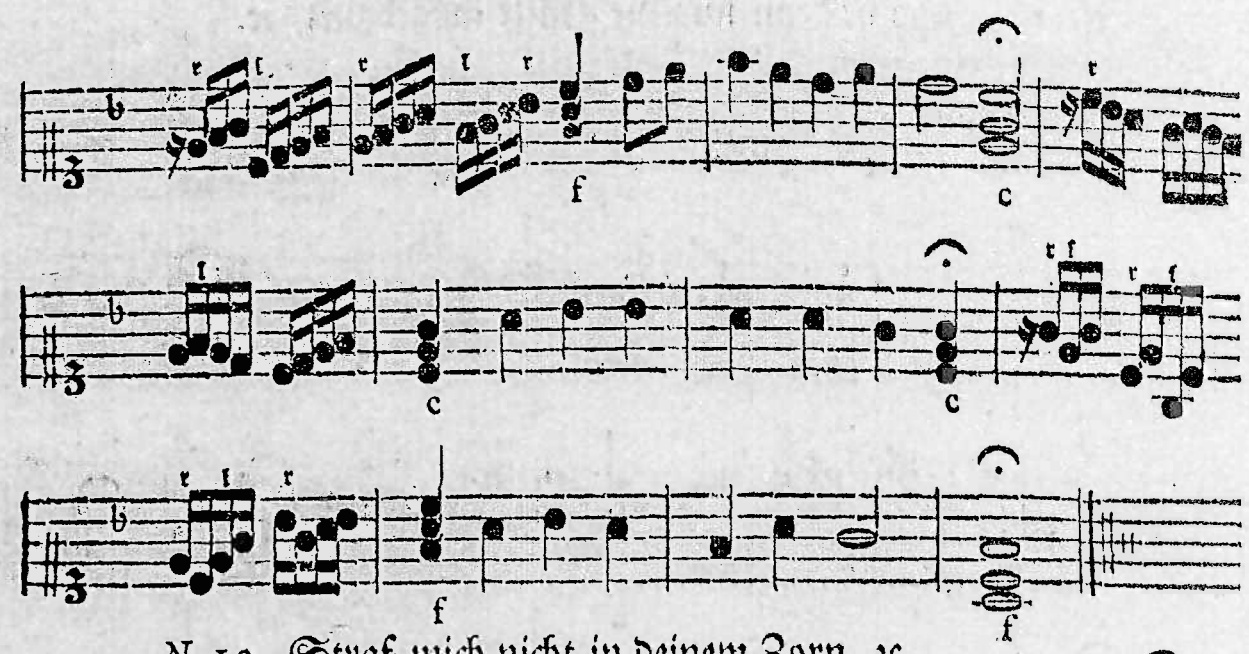
N. 11.

N. 11. So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.

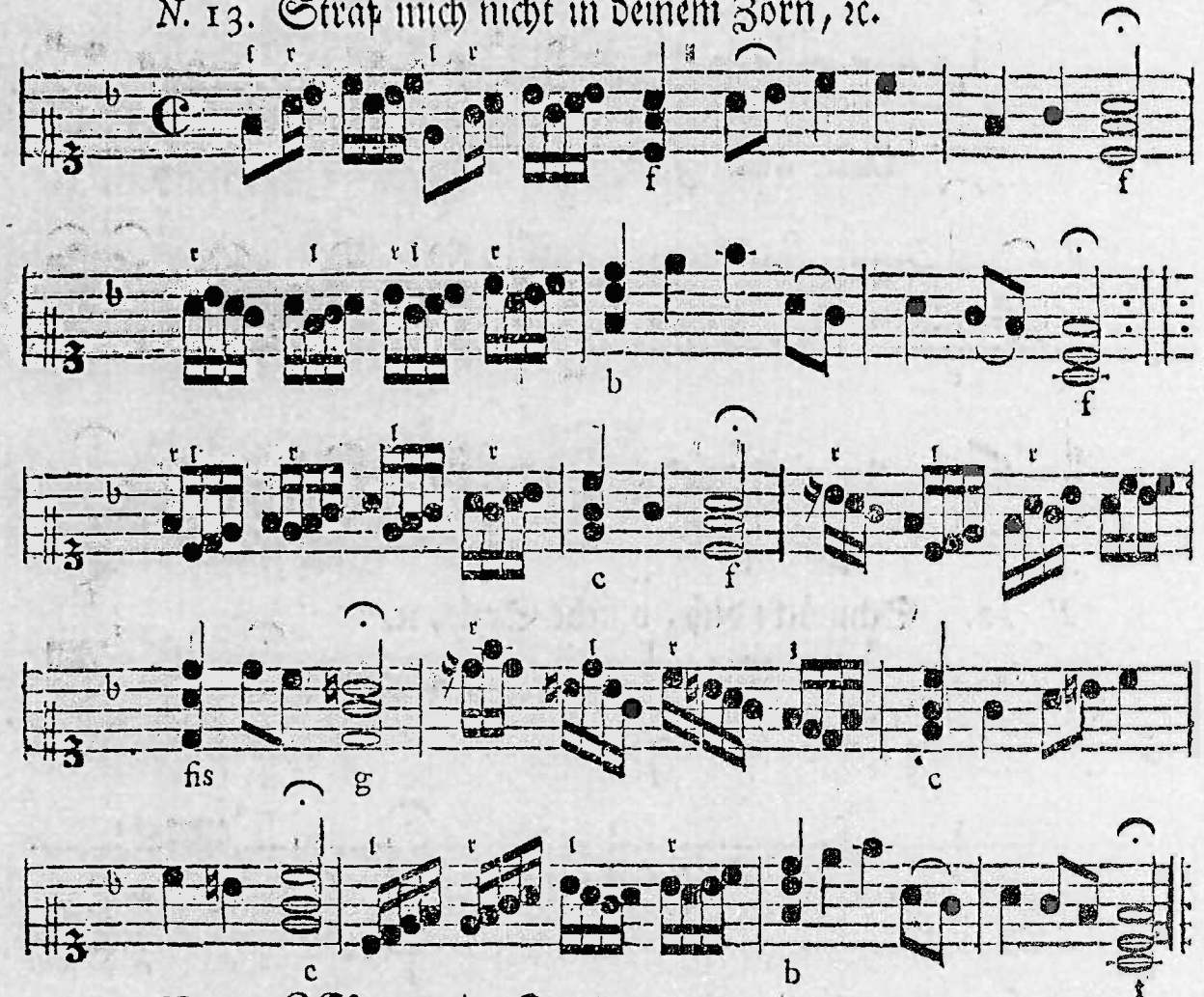


N. 12. Schmücke dich, o liebe Seele, ꝛc.

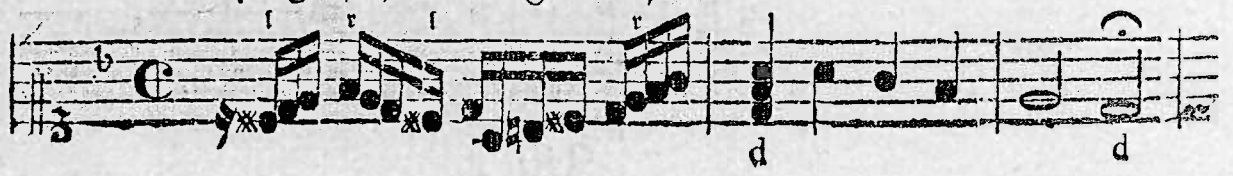


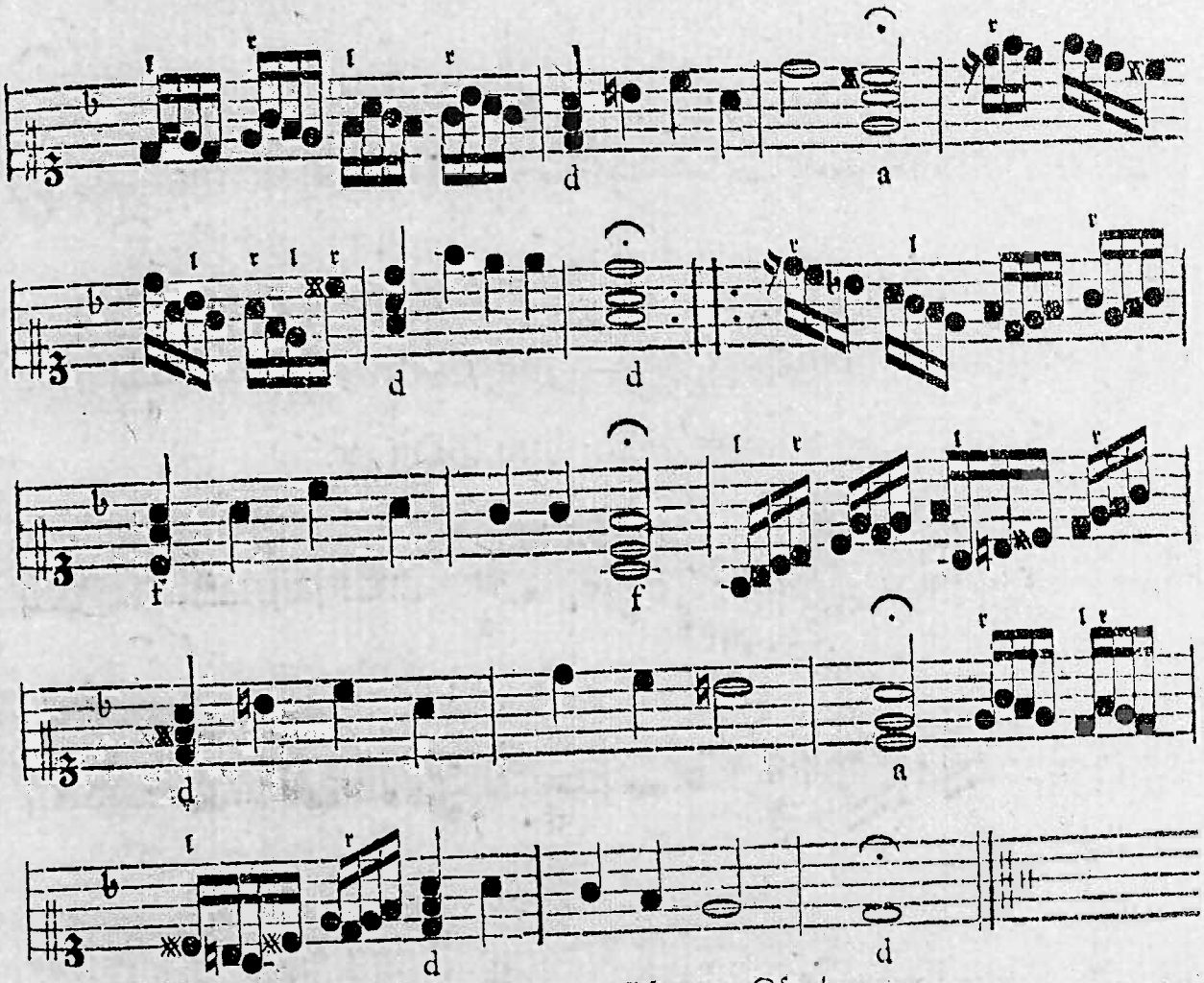


N. 13. Straf mich nicht in deinem Zorn, ꝛc.

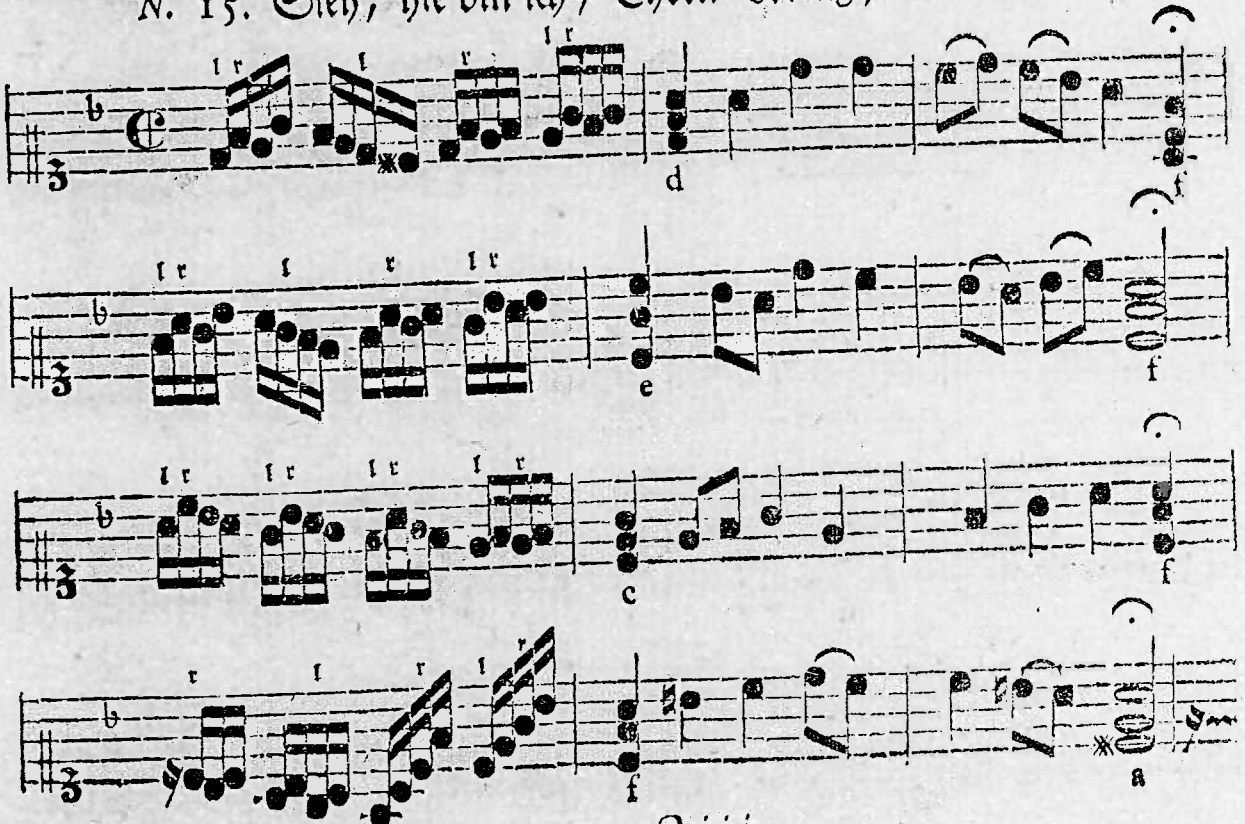


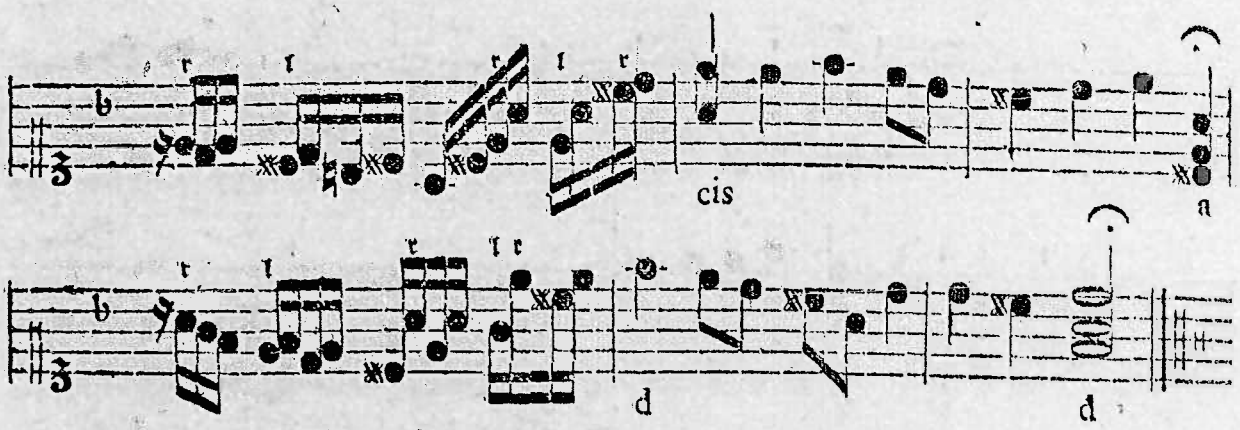
N. 14. JEsu, meine Freude, ꝛc.



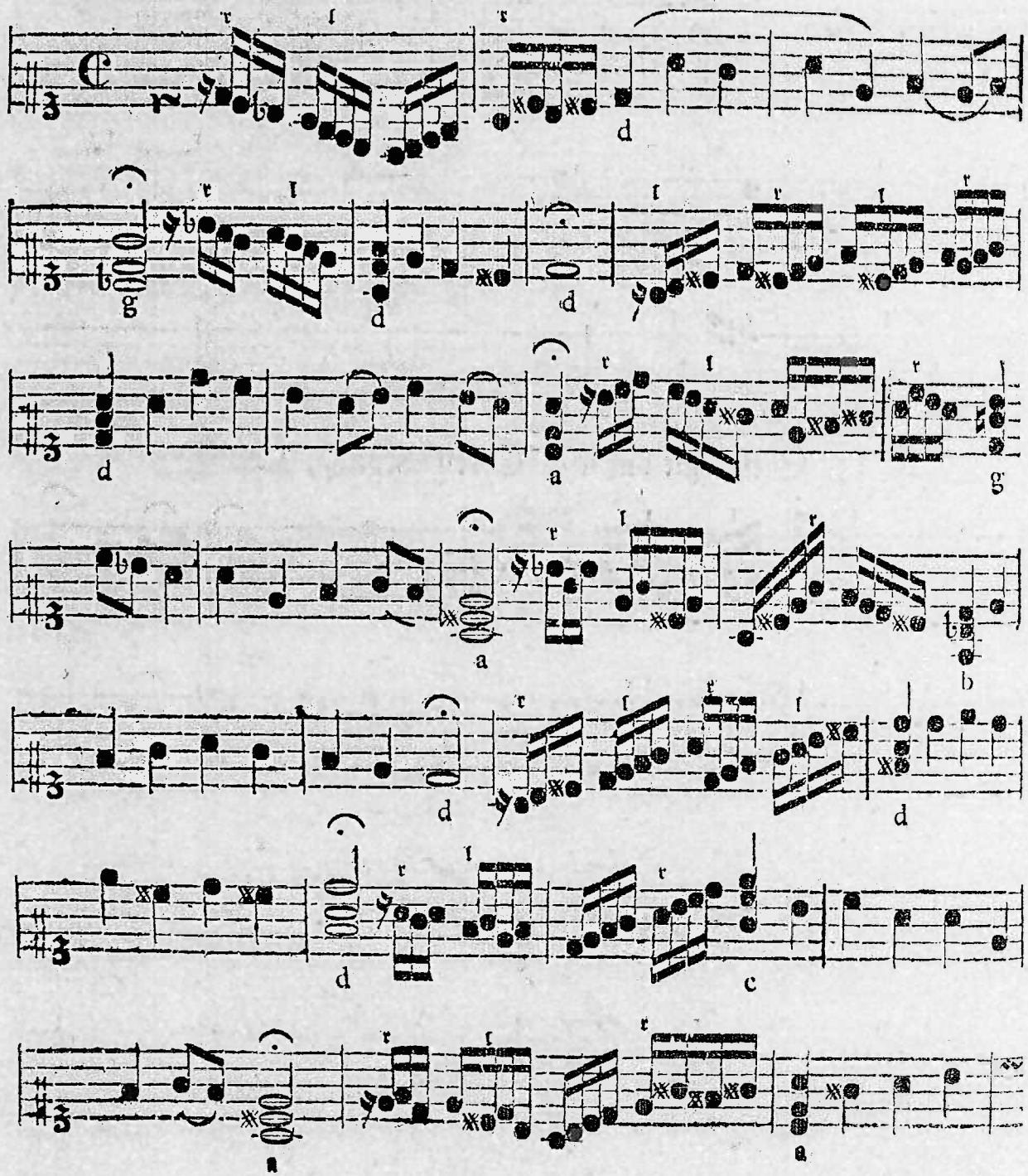


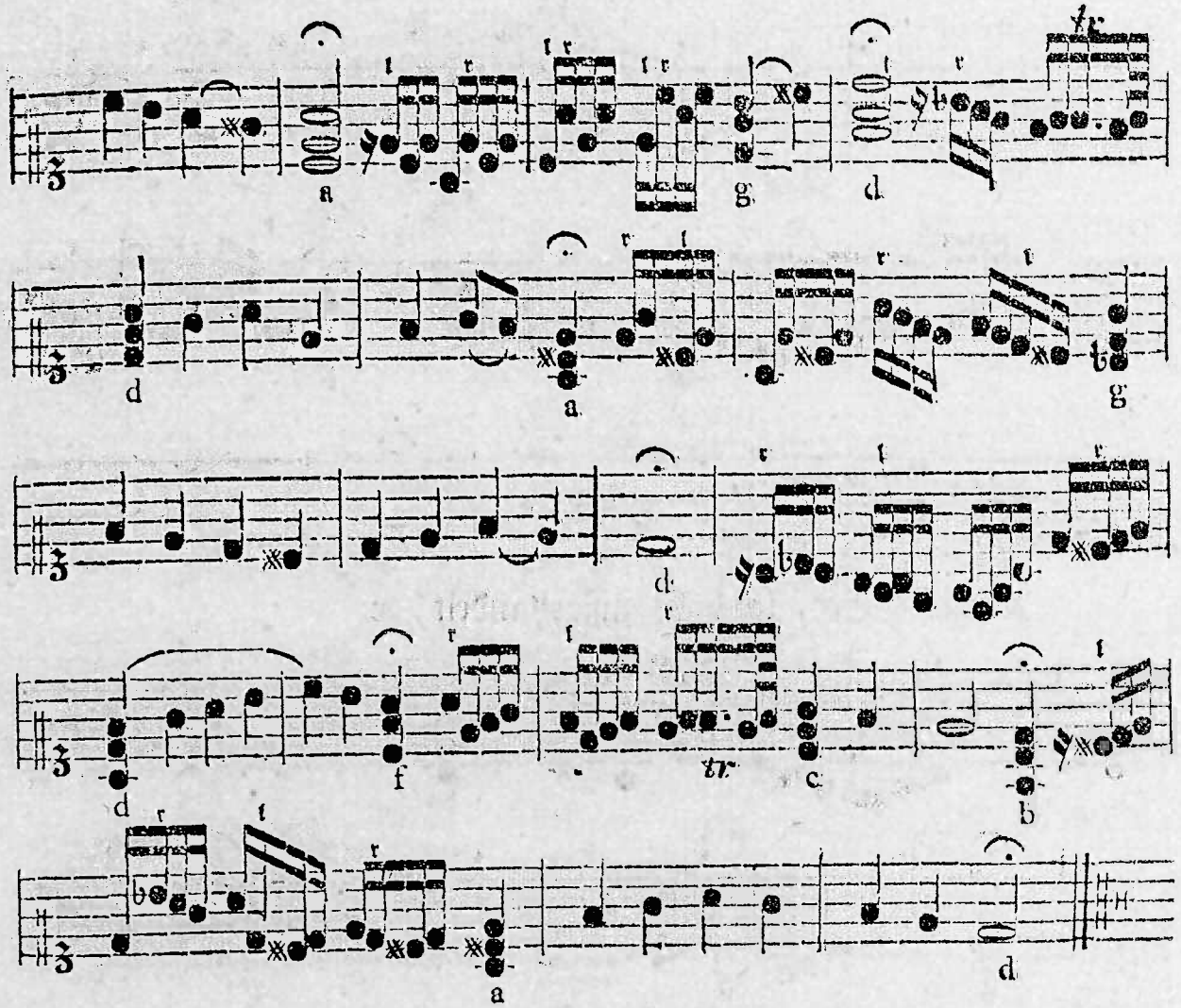
N. 15. Sieh, hie bin ich, Ehren-König, ꝛc.



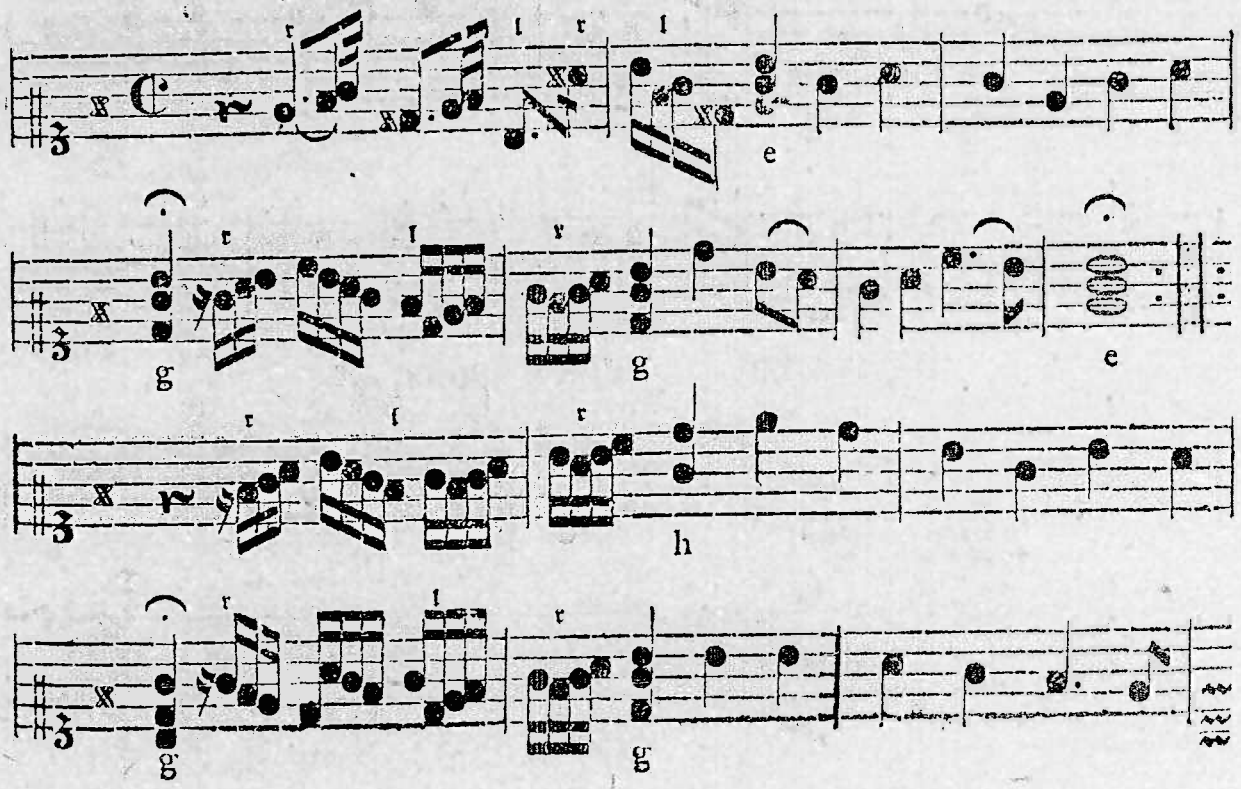


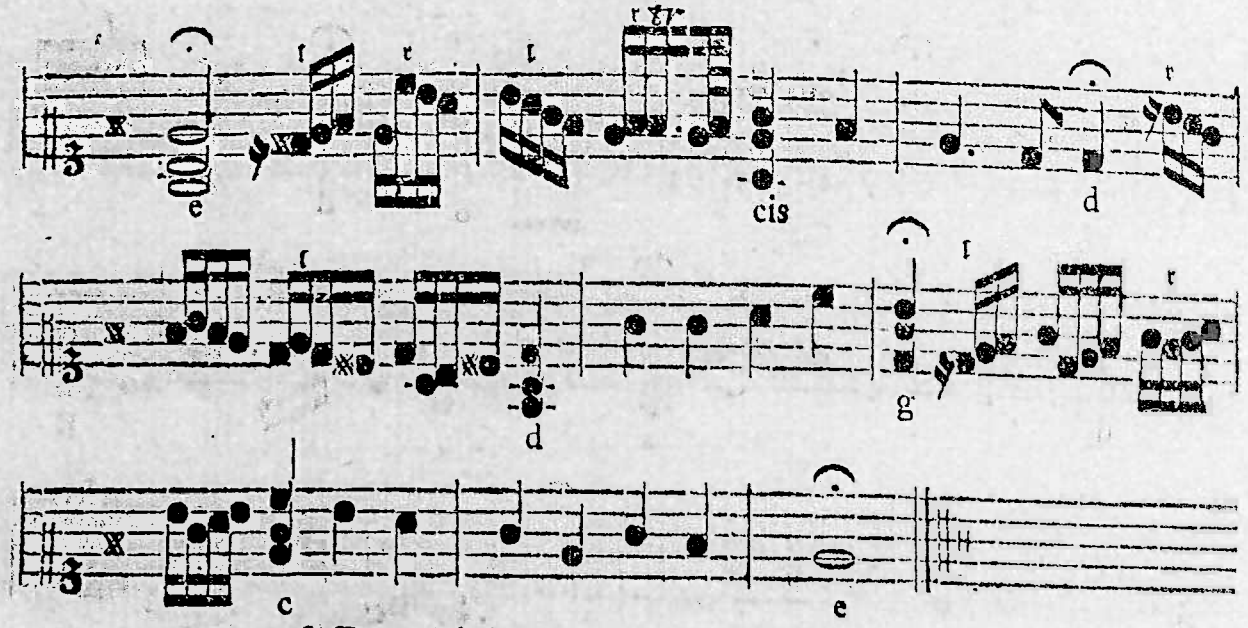
N. 16. Wir glauben all an einen GOtt, ꝛc.



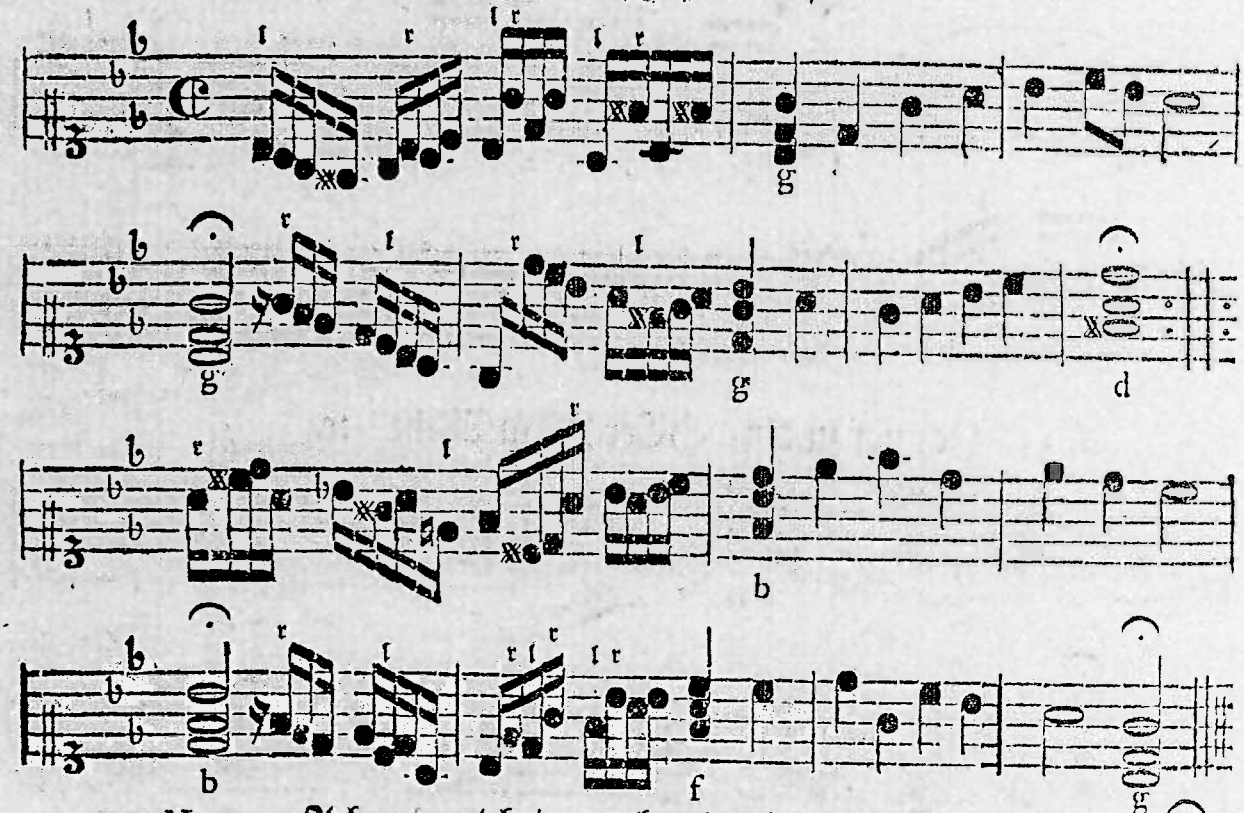


N. 17. Ich ruf zu dir, HErr JEsu Christ! ꝛc.

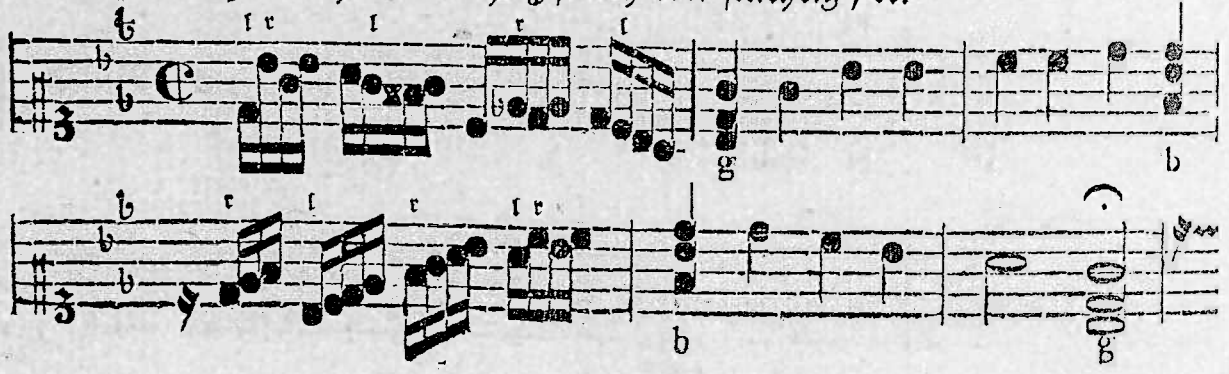


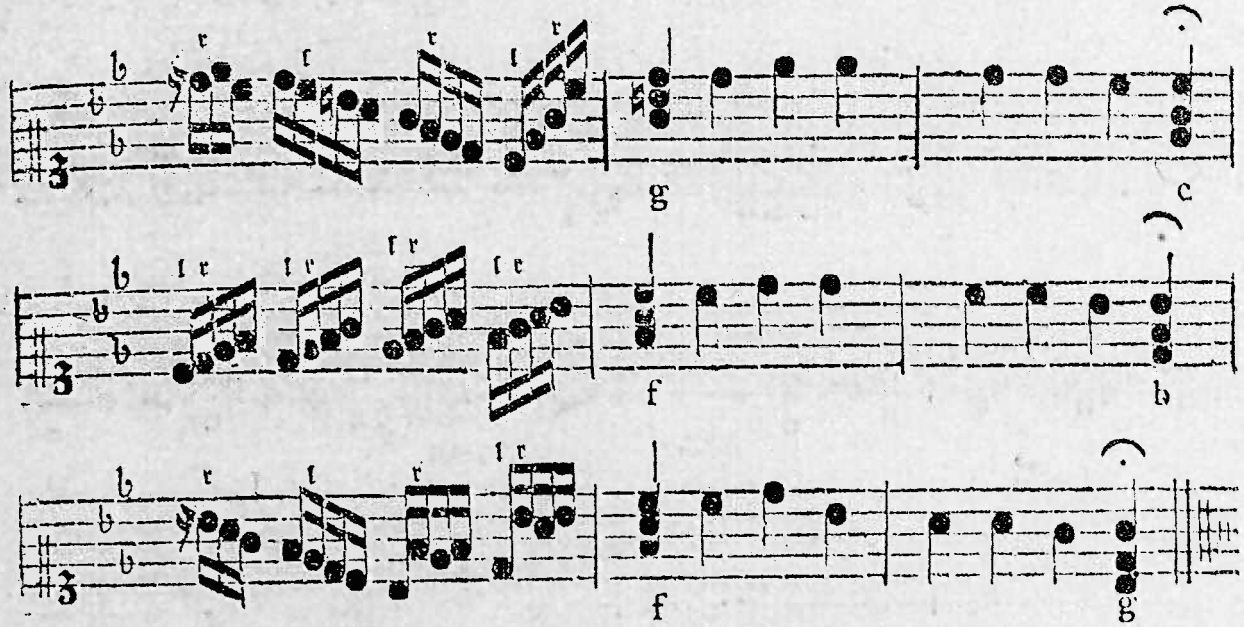


N. 18. HErr, ich habe mißgehandelt, ꝛc.

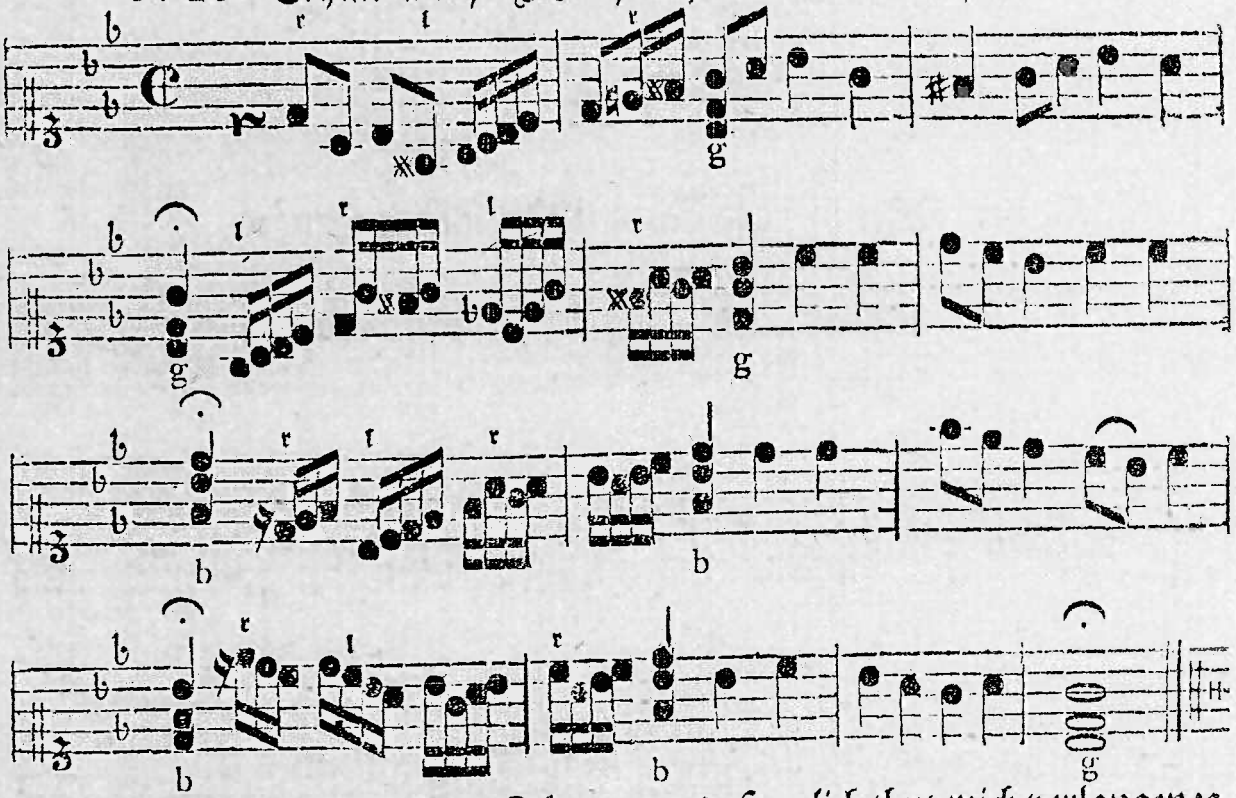


N. 19. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig, ꝛc.

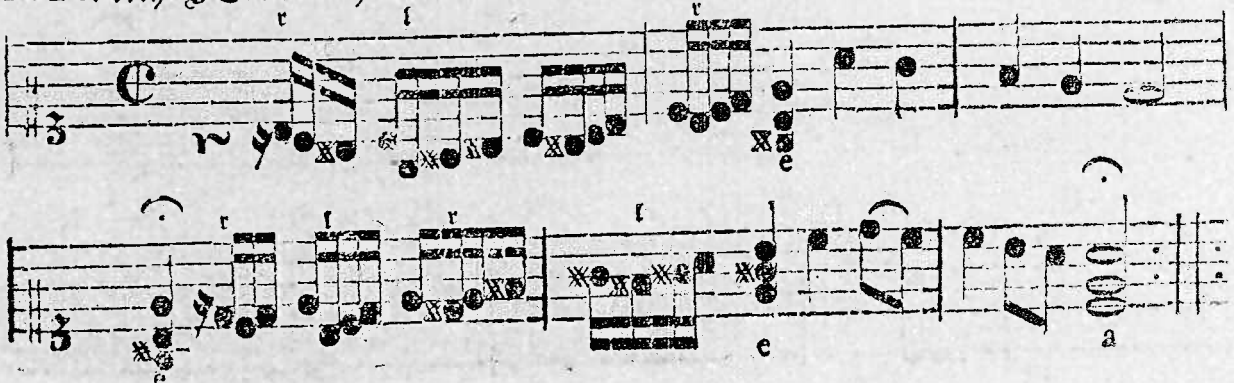


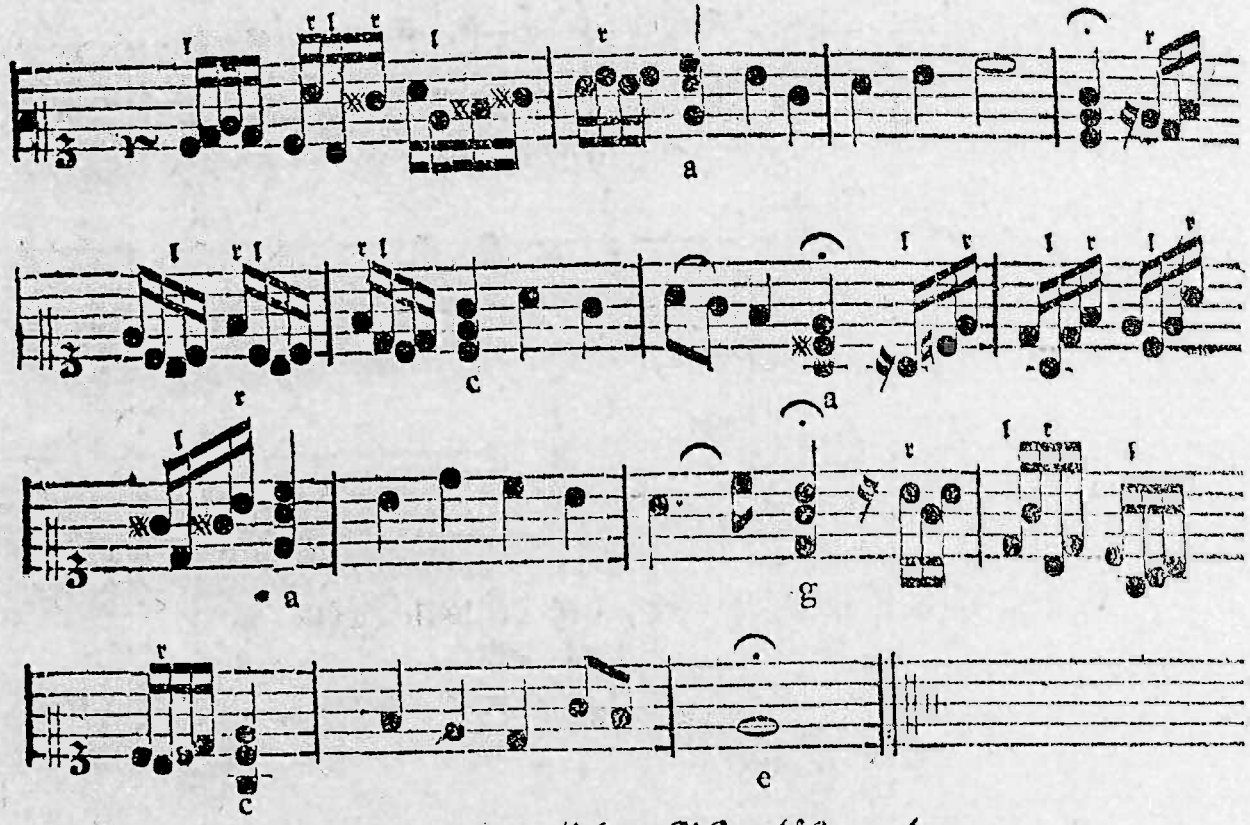


N. 20. Erhalt uns, HErr, bey deinem Wort, ꝛc.

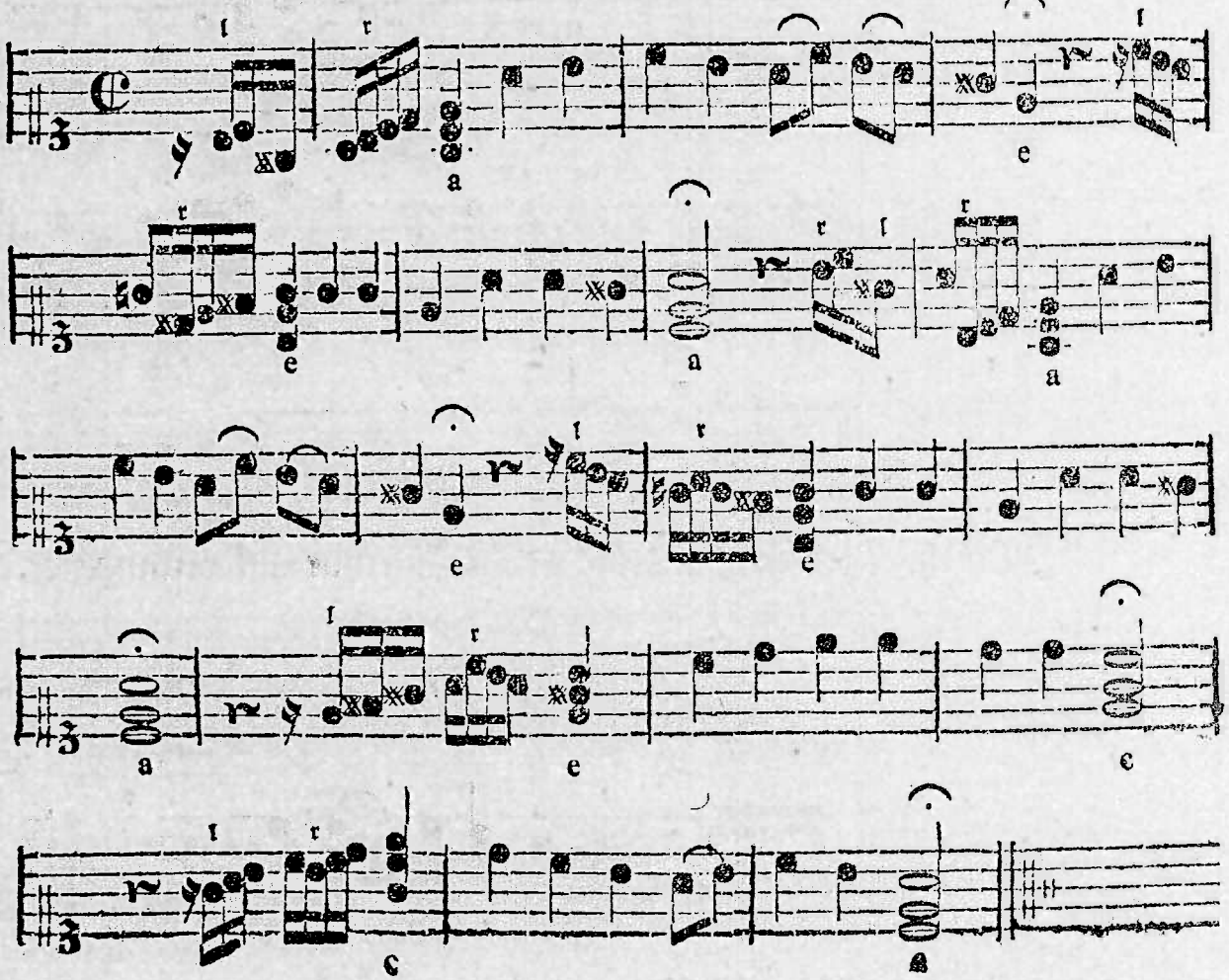


N. 21. Ach HErr! mich armen Sünder ꝛc. od. Herzlich thut mich verlangen ꝛc.

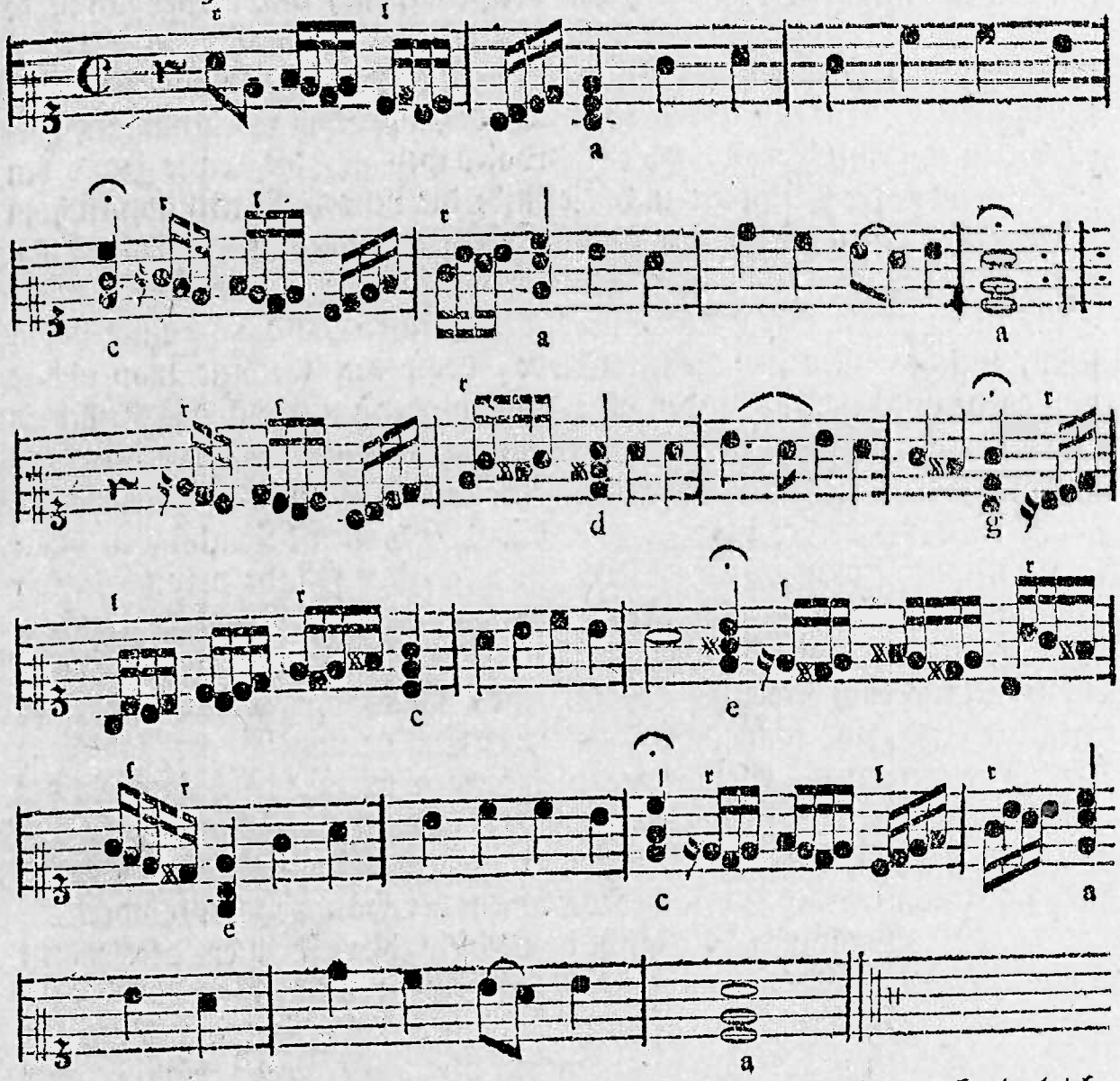




N. 22. Wer nur den lieben GOtt läßt walten, ꝛc.



N. 23. Was mein GOtt will, das g'scheh allzeit, ꝛc.



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 §phus zeigen. Anmerkung.

§. 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 Von den Zwischenspielen, wozu die rechte und auch die linke Hand gebraucht sind, 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 Clavierspielers, pag. 305. §. 16. angezeiget, 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 spielet. (dem Pedal gehöret der Baß.) Wenn nun in diesem Fall bey Endigung eines Satzes, da das Zwischen-Spiel angehet, nur bloß die rechte Hand dazu gebrauchet würde, so würde die linke Hand als unnütz dabey seyn, welches nicht fein 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 Abwechselung der beyden Hände haben wir in den Zwischen-Spielen des vorigen Syphi durch zwey kleine Buchstaben angezeiget, nemlich r bedeutet die rechte, und l die linke Hand, derowegen kan man nun diese Zwischen-Spiele beydes ohne und mit Pedal gebrauchen.

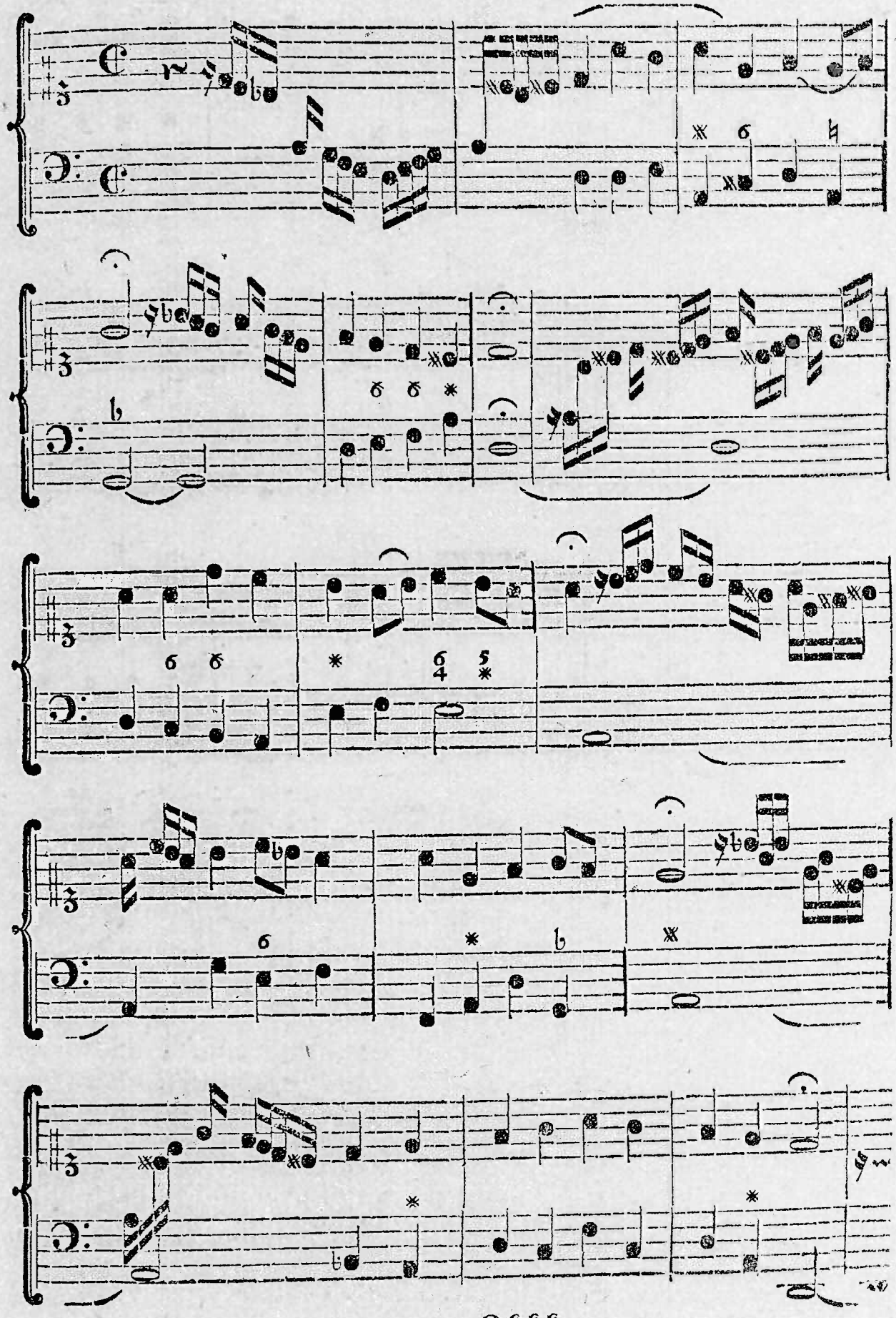
Abwechselung der Hände, was dabey in acht zu nehmen.

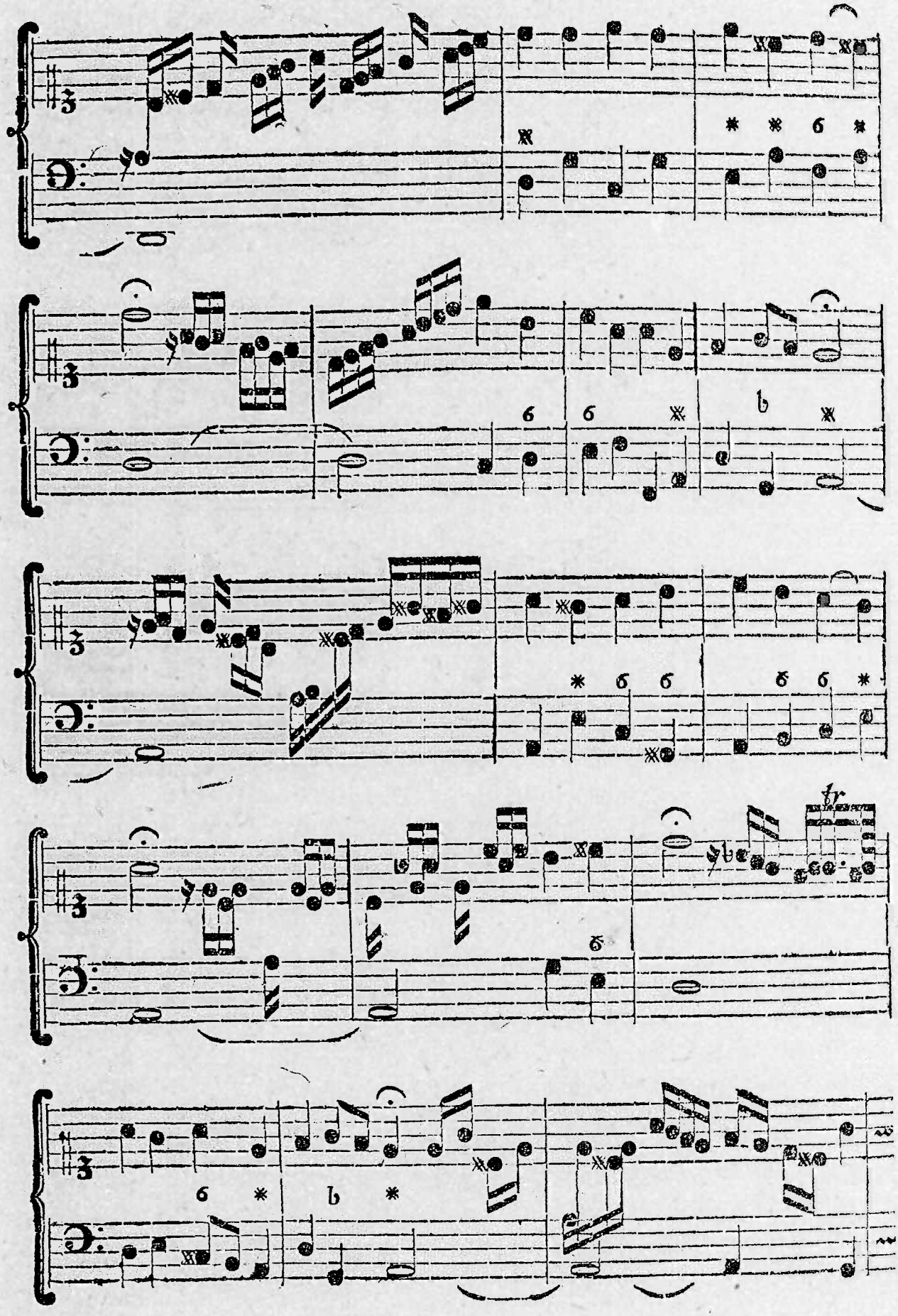
Anfängern, die noch nicht geübt sind, fällt das Abwechseln der Hände etwas beschwerlich, weil es also geschehen muß, daß die Mensur nicht darunter leide, und man das Ablösen der Hände nicht einmal im Satze selbst merken könne. Geübte wissen hingegen durch das Abwechseln der Hände nicht allein die Sätze 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.

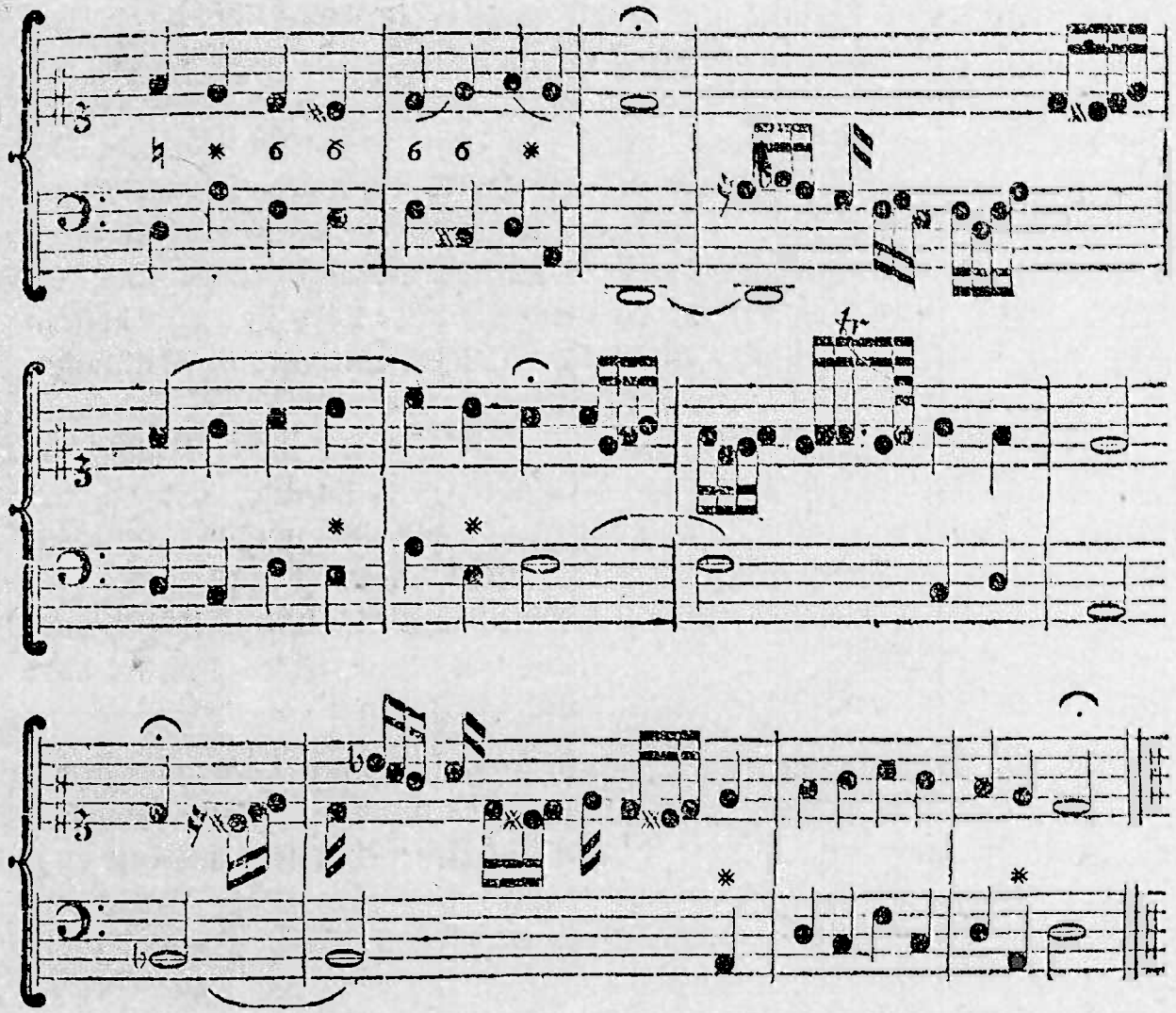
Wodurch das Abwechseln der Hände pflegt angedeutet zu werden.

§. 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 zeiget 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 ausgesetzten Zwischen-Spielen (wie in Herrn Kaufmanns harmonischer Seelen-Lust 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 Abwechselung der Hände deutlich in die Augen. Damit man nun diese Abwechselung bey den 23 Liedern des 25sten Syphi 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** ꝛc. thun, weil doch diese Melodie an allen Orten mehrentheils einerley Sing-Art hat, und das Lied selbst sehr gebräuchlich ist.

§. 28.


In einem Lie
de gezeiget.





§. 28. Weil hier fast in allen Zwischen-Spielen Figuren von drey Sechszehntheilen vorkommen, so muß ein Anfänger sich hüten, daß er keine Triolen daraus mache, wie §. 16. stehen. Die Abwechselung 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 Abwechselung 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 Abwechselungen genug finden. Man hüte sich aber, daß man dem Satze dadurch sein fliessendes Wesen nicht benehme, und zur Unzeit und wieder die Intention ein Stoccato mache. Weil nun selbst in Clavier-Sachen dergleichen Abwechselungen der Hände vorkommen, und sehr gefällig sind, so ist es schön, daß man sich recht darinnen übet.

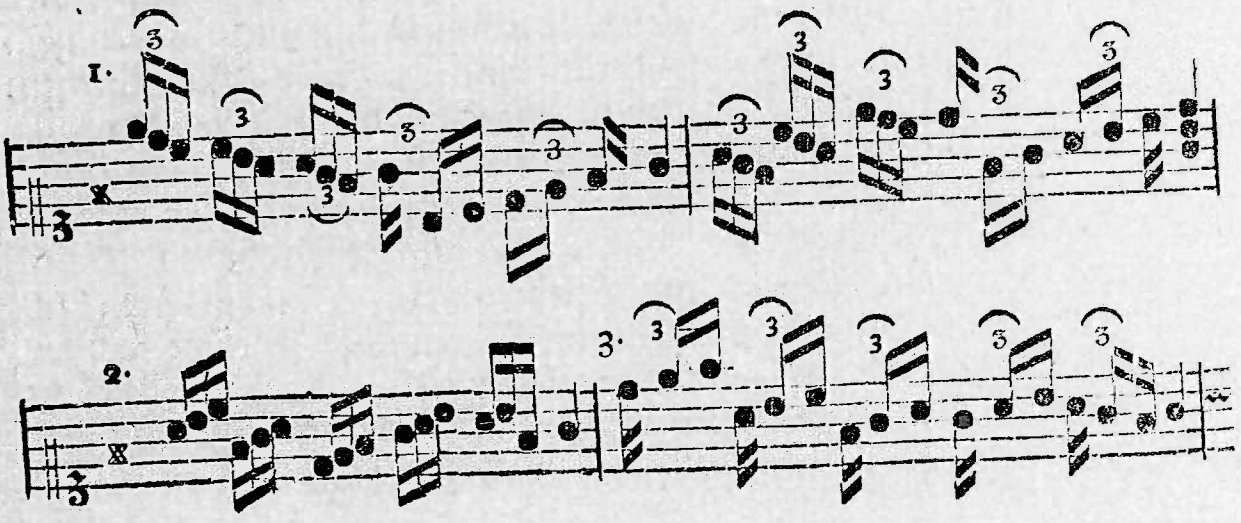
Anmerkung. Wo das übereinander Herfahren der Hände zu bewerkstelligen ist.

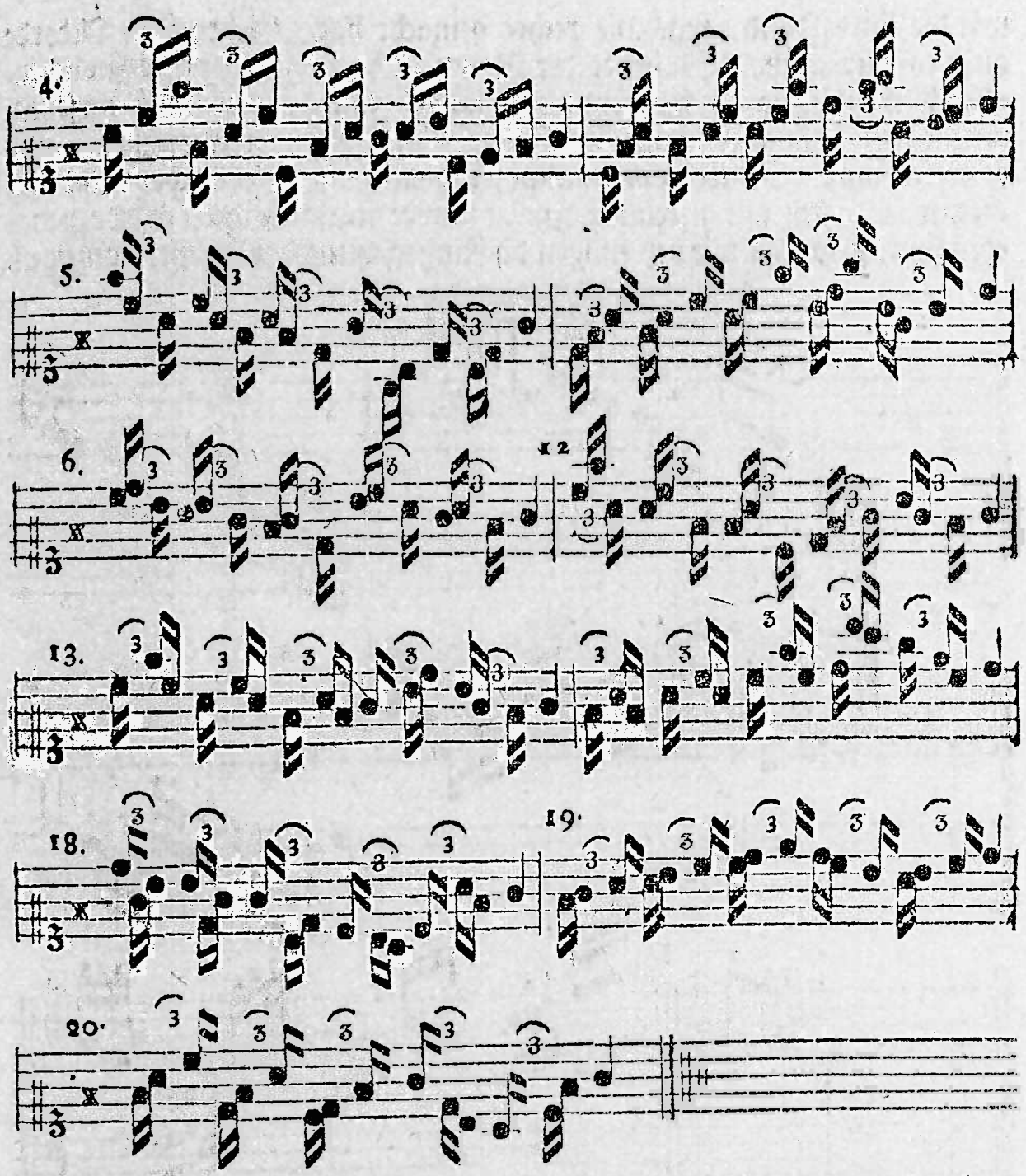
Wenn

Wenn man der linken Hand die Noten zu machen giebt, welche natürlich der rechten Hand bestimmet sind; und umgekehrt, wenn man der rechten Hand machen lässet, was eigentlich für die linke Hand bestimmet ist; als wenn man bey heruntergehenden Gängen oder Sätzen statt der rechten mit der linken Hand anfänget, und bey heraufgehenden Gängen oder Sätzen statt der linken mit der rechten Hand anfänget, 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 Sechszehntheil gemacht, so wird die rechte unter der linken weggezogen, und fähret über die rechte her, und fängt ihre Note tiefer an als die letzte Note der linken Hand war. Dergleichen Art des Ueberschlagens der Hände geschicht 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.

Abwechselung der Hände bey Triolen.

§. 29. Eben dergleichen Abwechselung 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 lässet, oder wenn man einer Hand davon Eine Note und der andern die übrigen zwey machen lässet. 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.



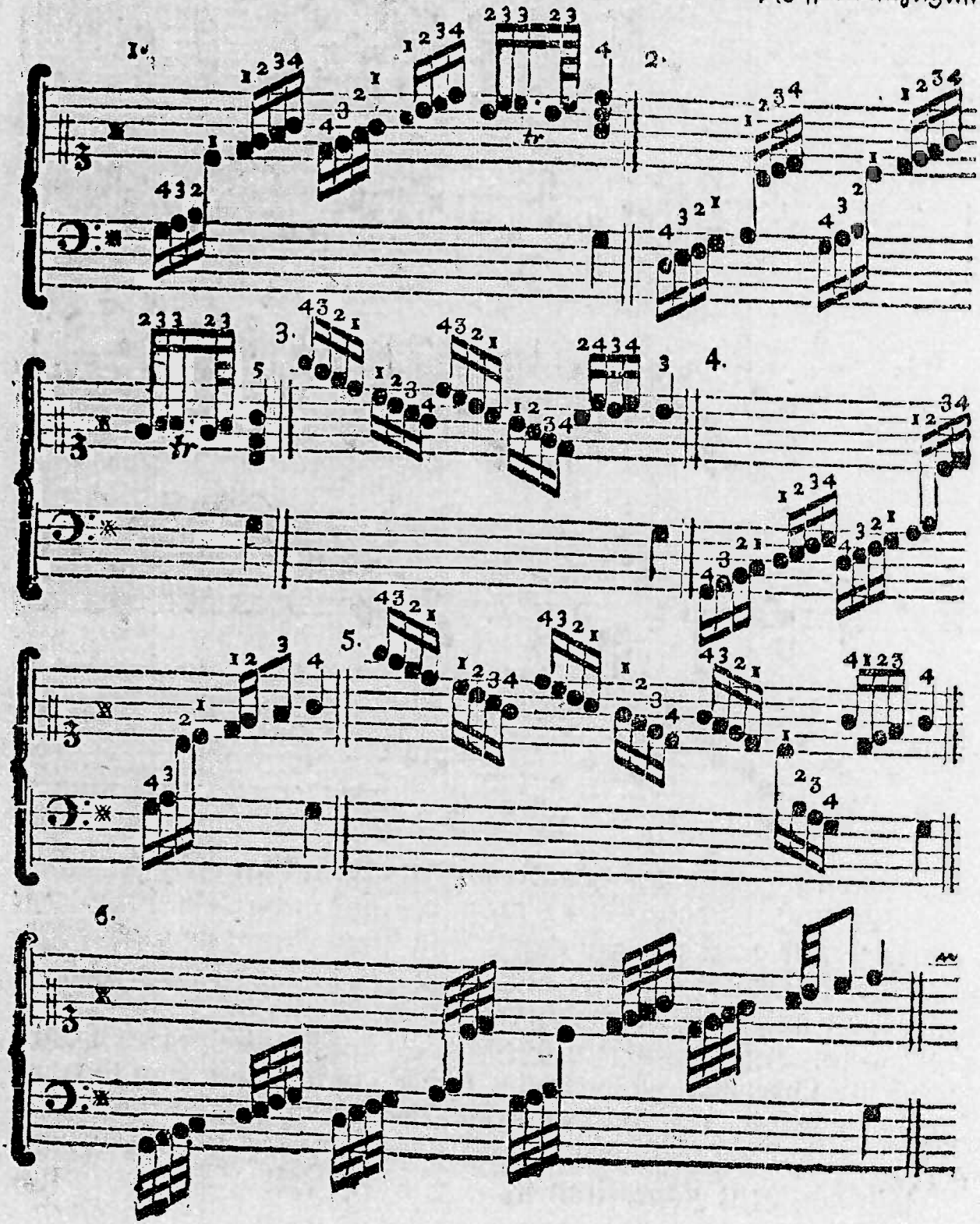


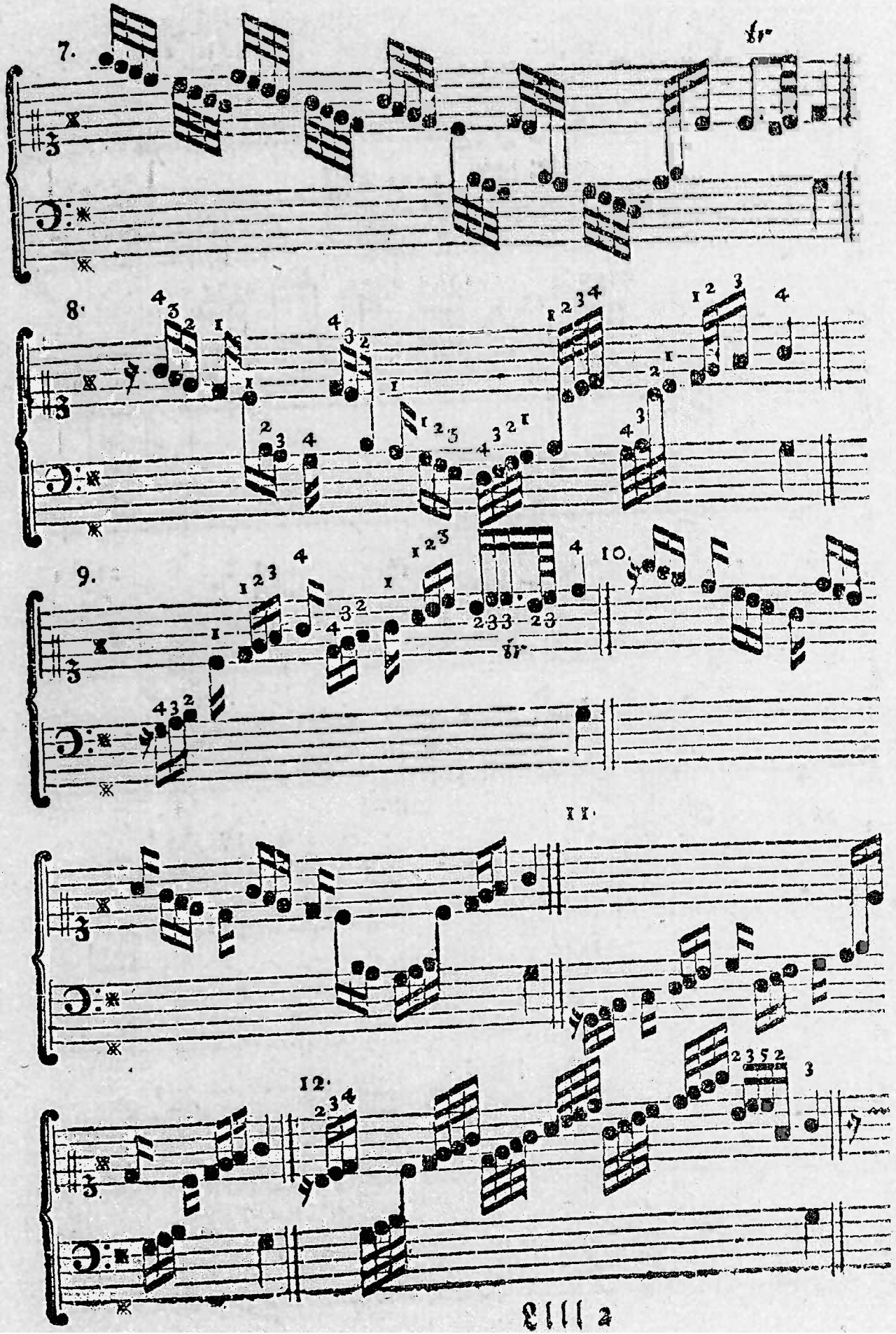
Wer hier die Hände über einander winden oder wälzen will, der nehme in der linken Hand alle aufwärts gestrichene, und in der rechten Hand alle herunterwärts gestrichenene Noten. Wir gehen weiter; ein curiöser Liebhaber wird leicht noch mehrere Abwechselungen und Ueberschlagungen der Hände bey andern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

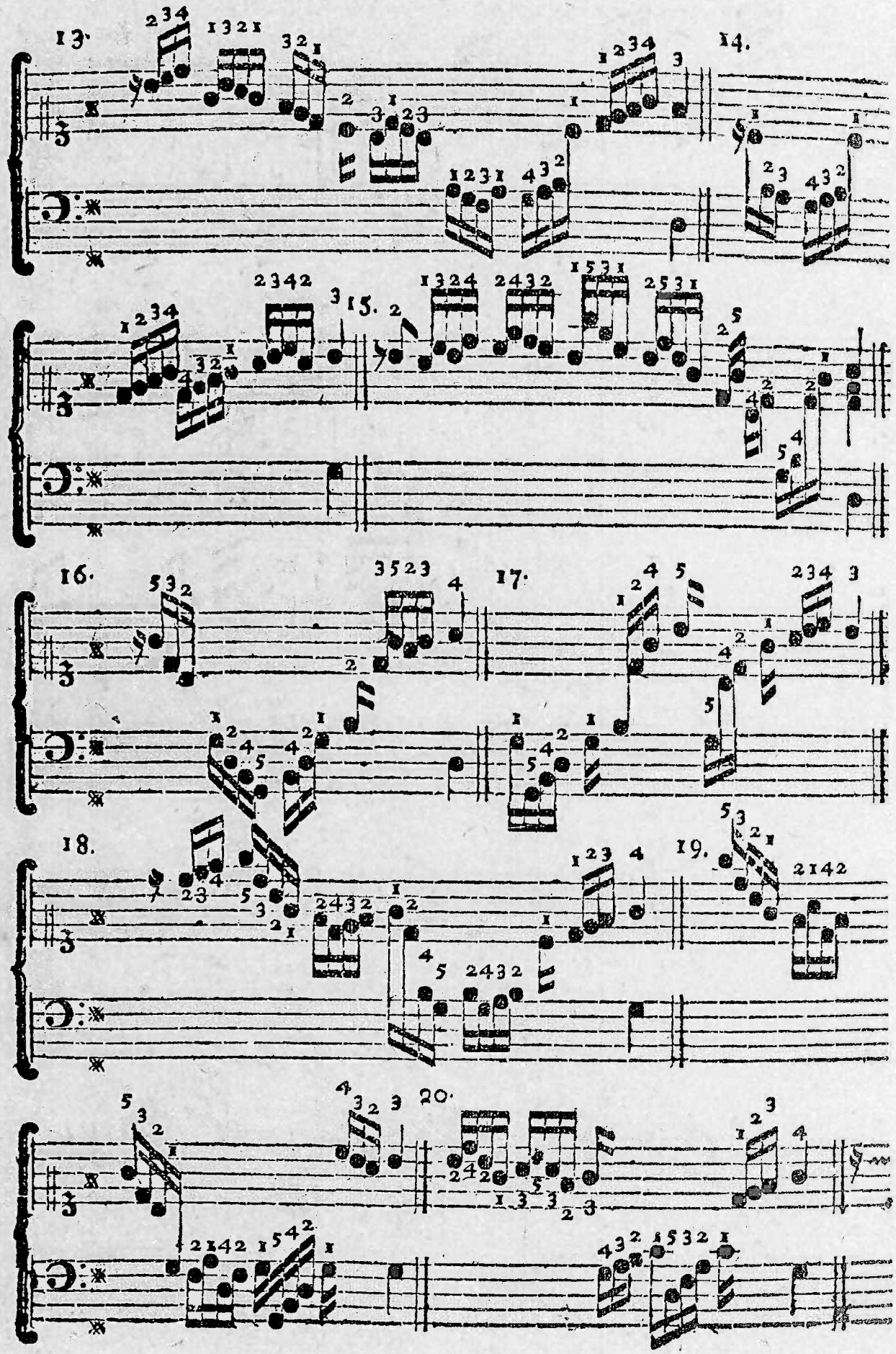
§. 30. Bey den Zwischen-Spielen, wo die Abwechselung der Hände üblich ist, findet man mehrentheils, daß selbige wol über zwey Octaven in Ambitu haben, und da ist denn beydes im Herauf- und Heruntergehen der Octaven-Lauff wol am leichtesten und üblichsten; es repetiret auch wo-

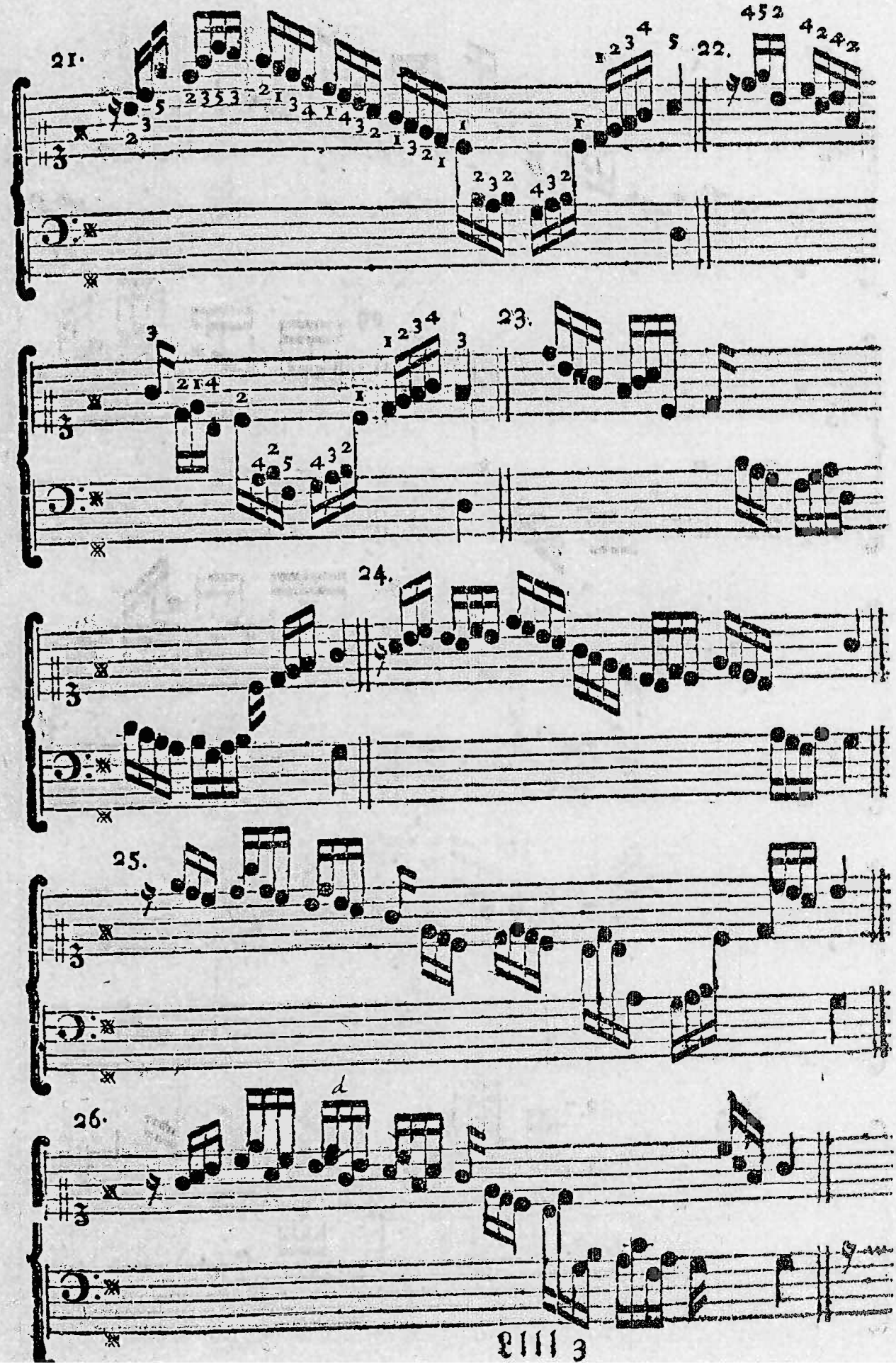
Lange Zwischen-Spiele mit abwechselnden Händen.

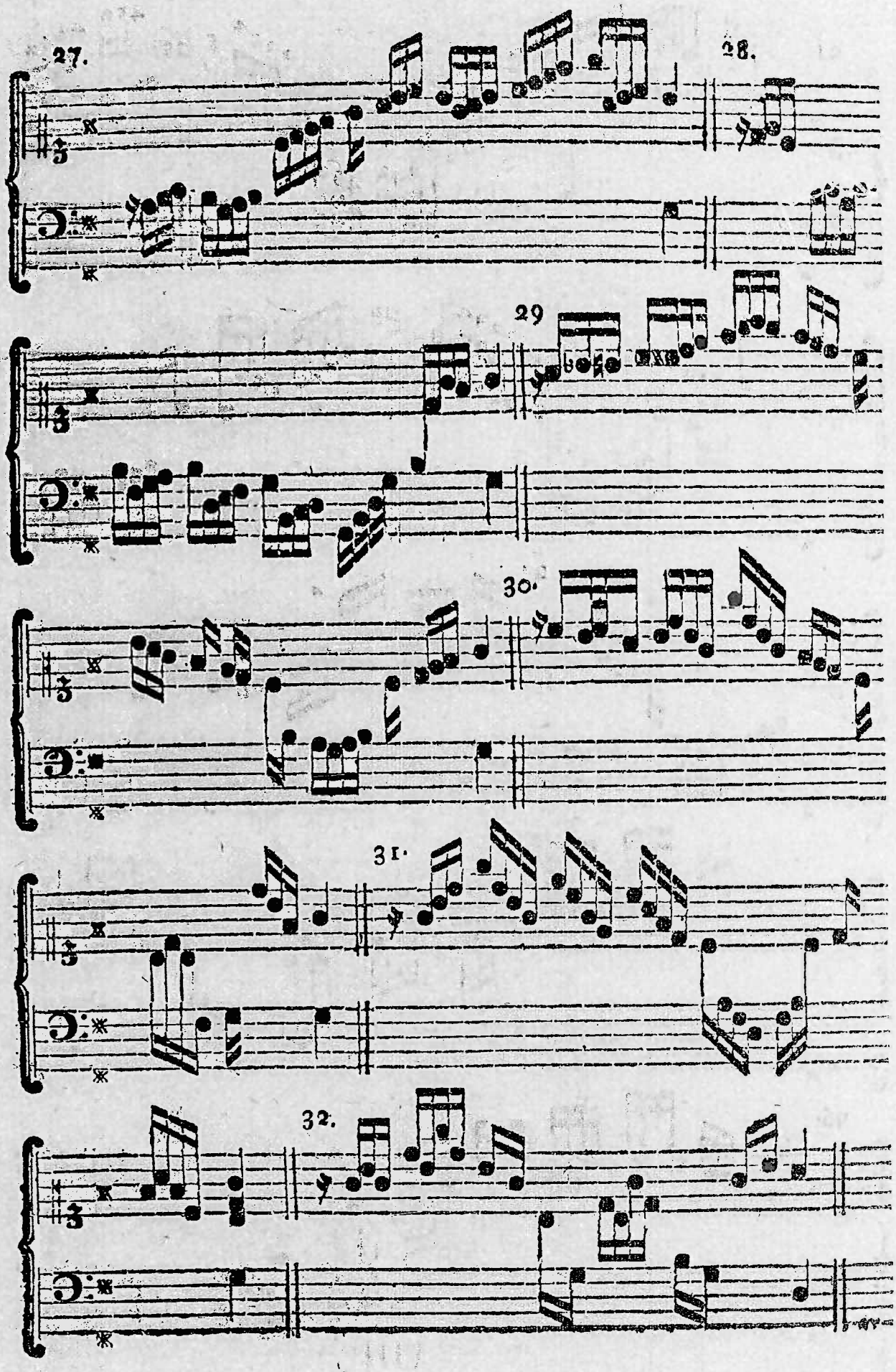
wol die linke Hand, was die rechte gemacht hat. Gebrochene Accorde giebt es hier auch. Es leidet der Raum nicht, von dieser Art Zwischen-Spiele weitläuftig zu handeln; wir wollen einige zur Uebung hersetzen, welche ein Liebhaber auch in andere Ton-Arten transponiren und exerciren muß. Weil eine ordentliche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




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

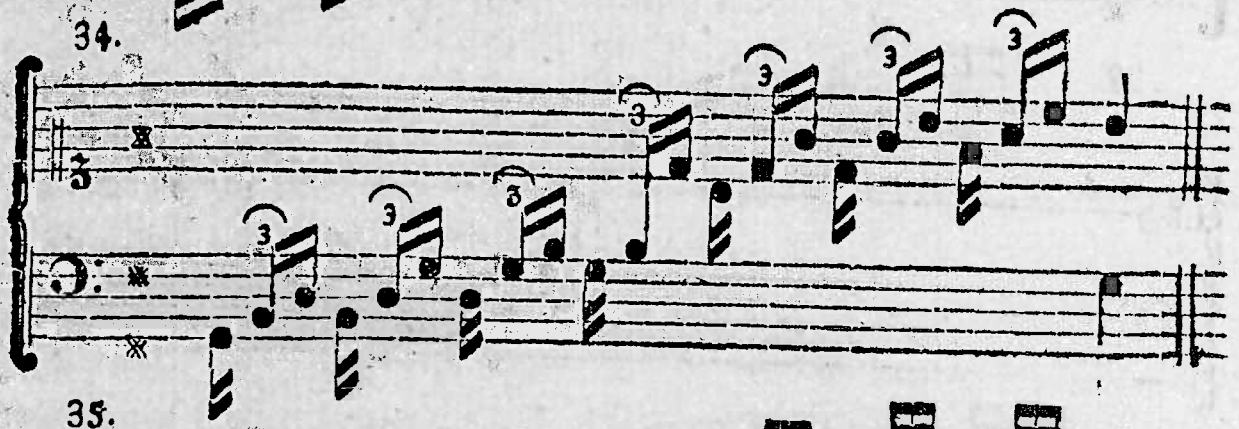

13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.


21.
22.
23.
24.
25.
26.

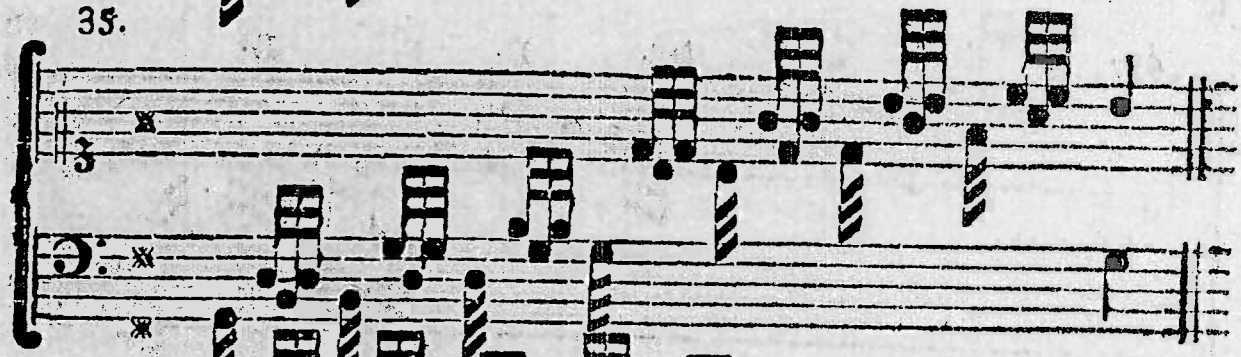

27.
28.
29
30.
31.
32.

33.

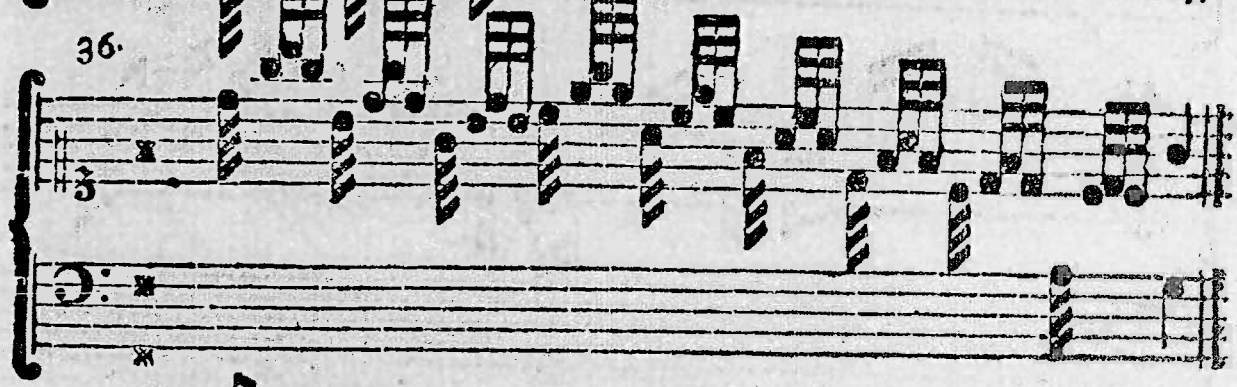
34.



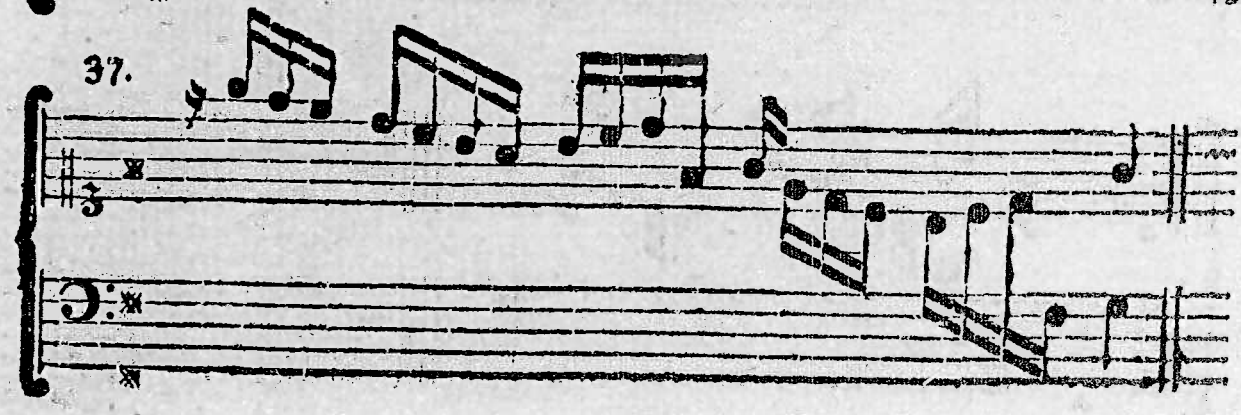
35.

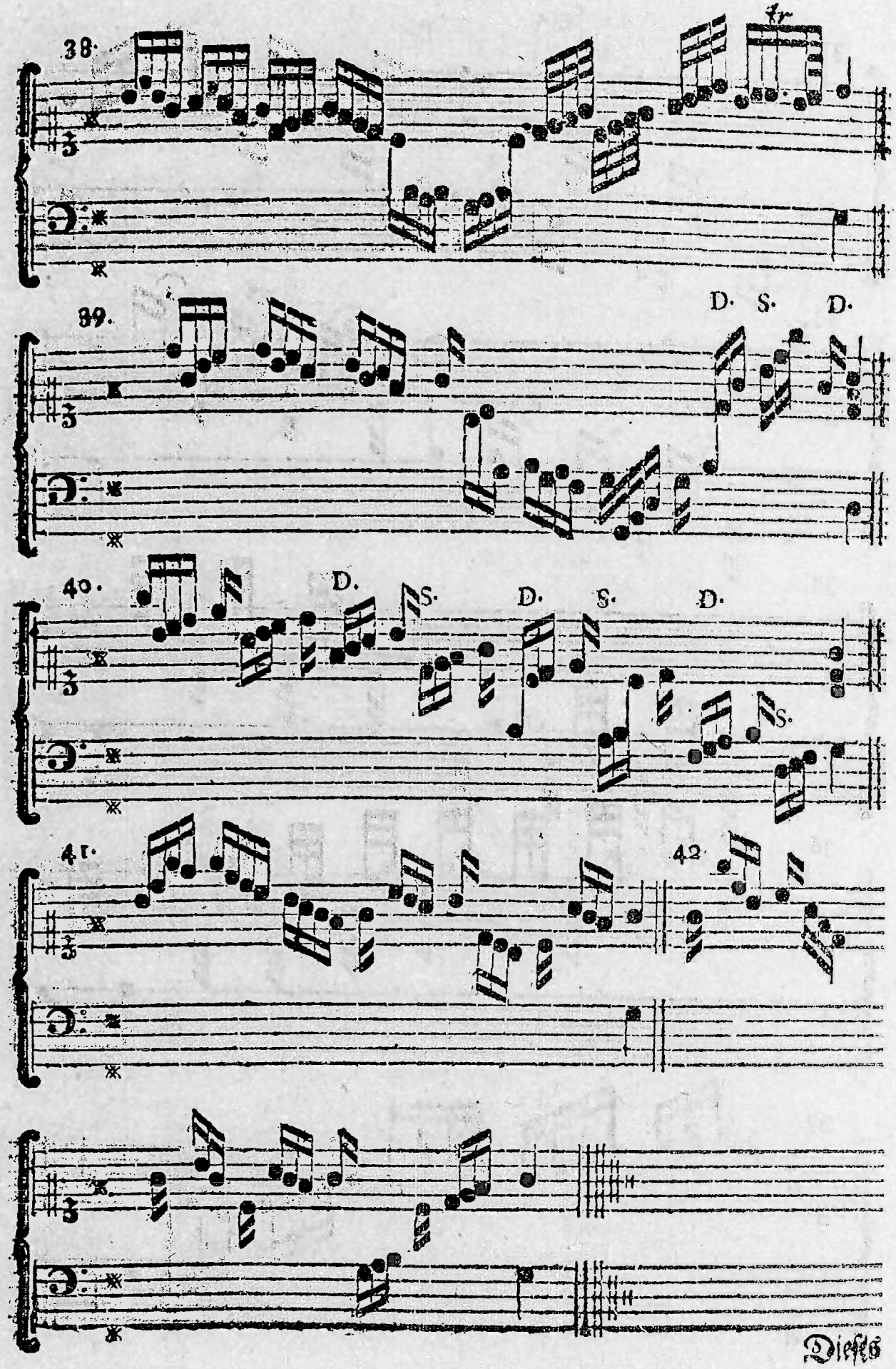


36.



37.




38.
tr
39.
D. S. D.
40.
D. S. D. S. D.
S.
41.
42

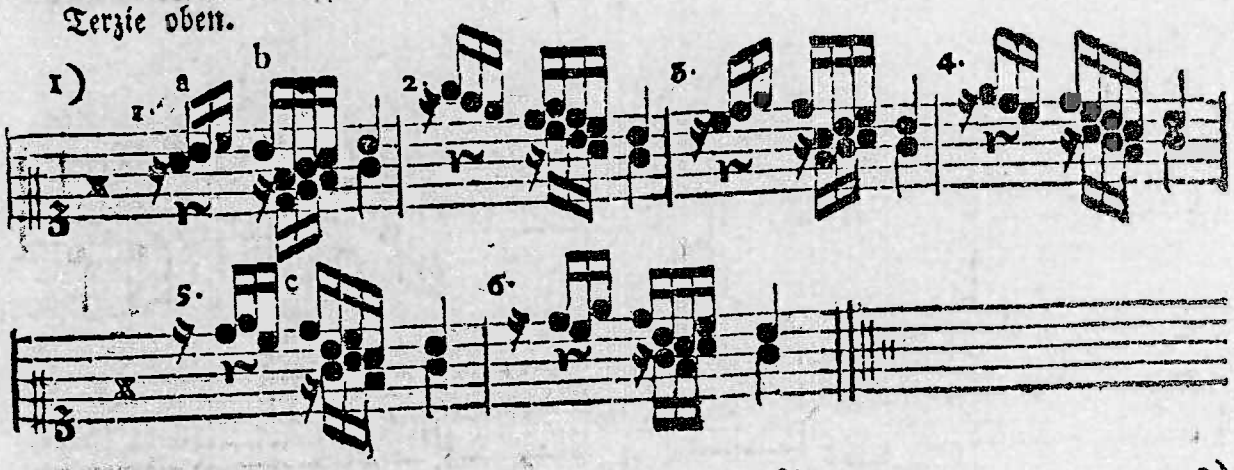
Dieses sind nun mehrentheils lange Zwischen-Spiele; die mehresten aber lassen sich nach Belieben abkürzen. Sonsten wird hierzu eine fertige Hand erfordert; die zwölf ersten haben lauter Läufe um eine Octave. Wer hier die rechte Hand machen läßt, was sonsten der linken Hand bestimmet ist, und hingegen 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 superfluam 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.

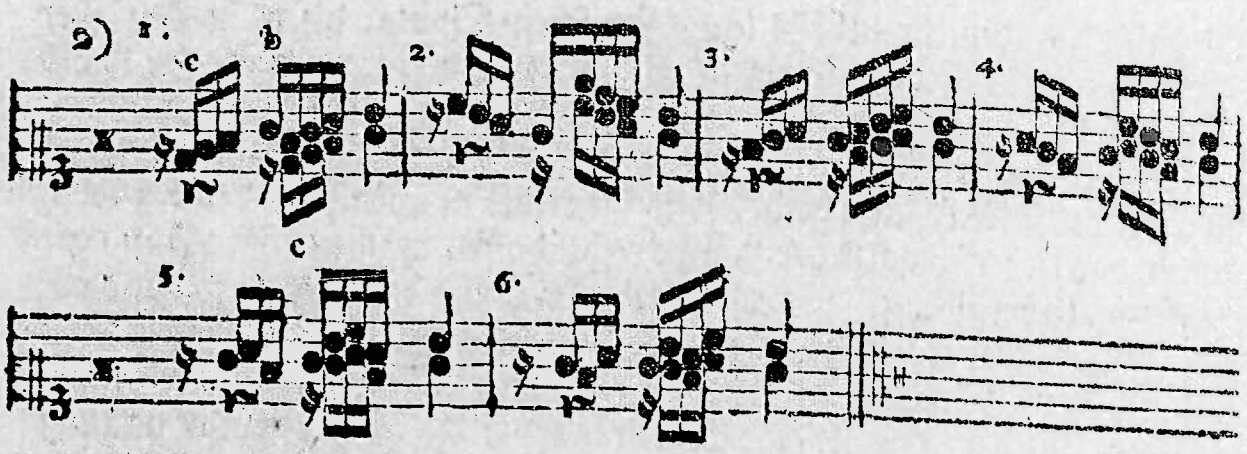
Wie hier das Ueberschlagen der Hände anzubringen.

§. 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 zusammenfügen, 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 bekannt, 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.

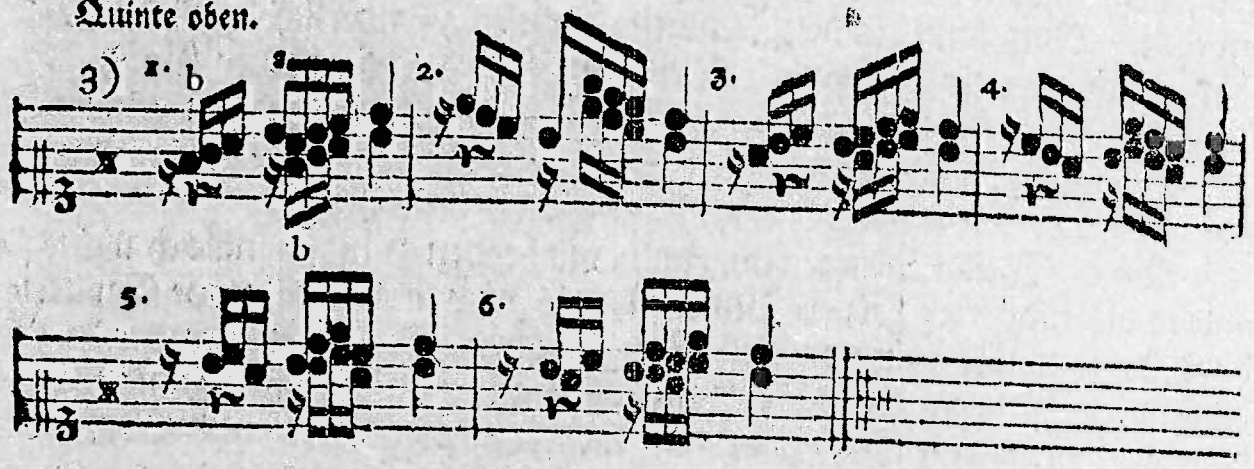
Zwischenspiele mit beyden Händen zugleich.

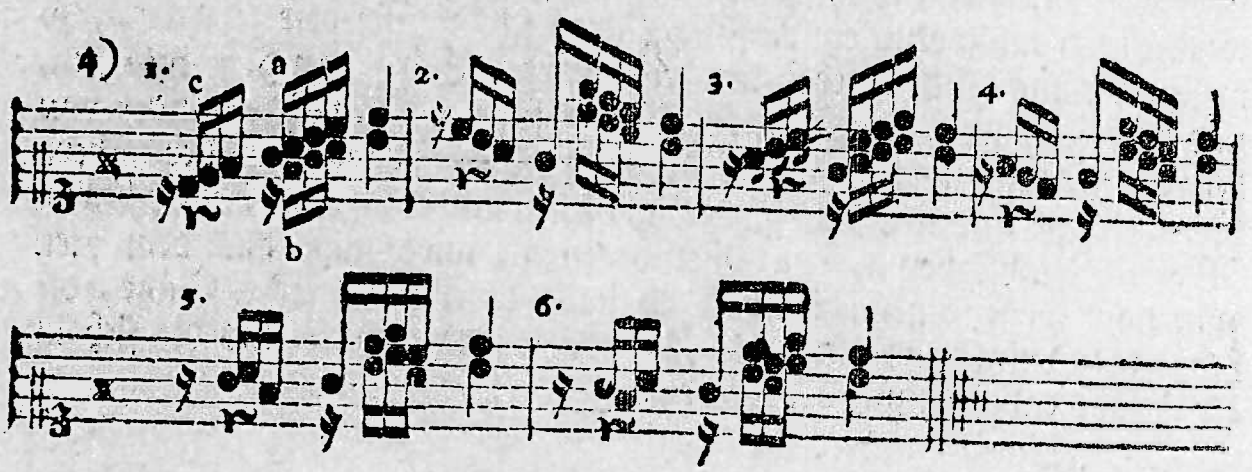
Terzie oben.



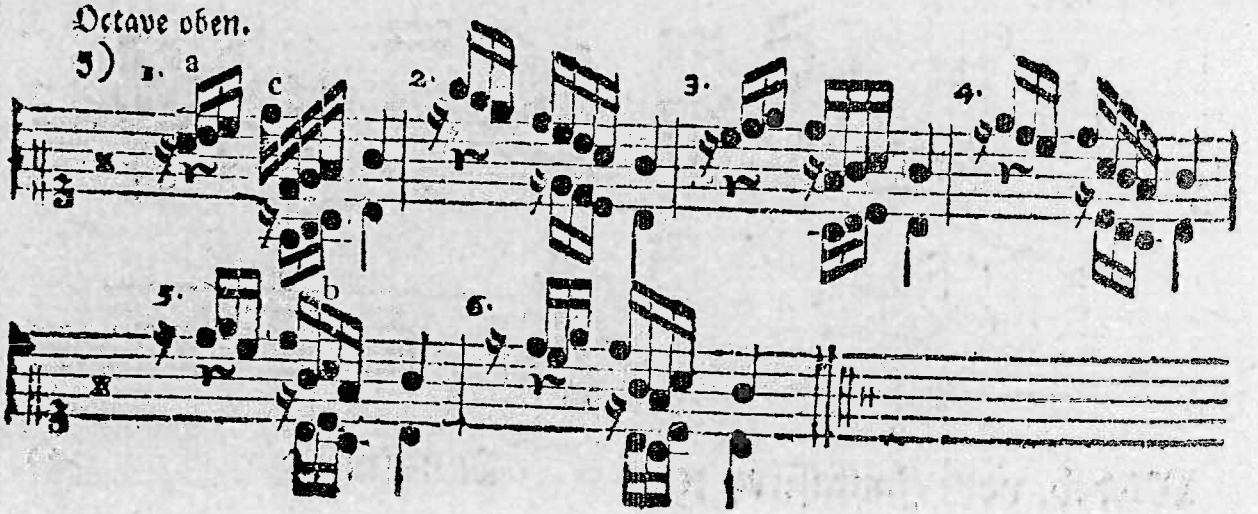


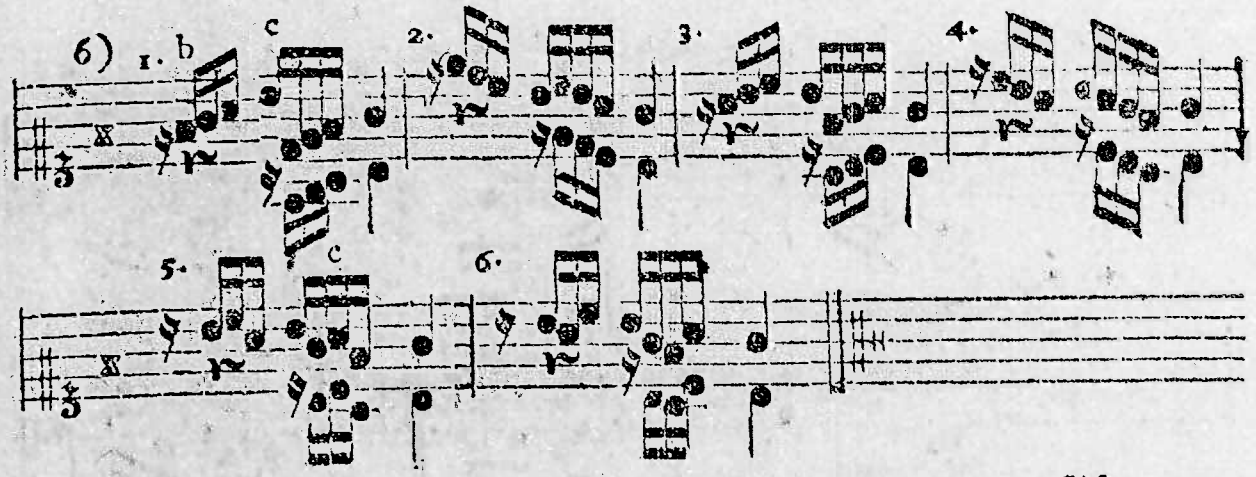
Quinte oben.



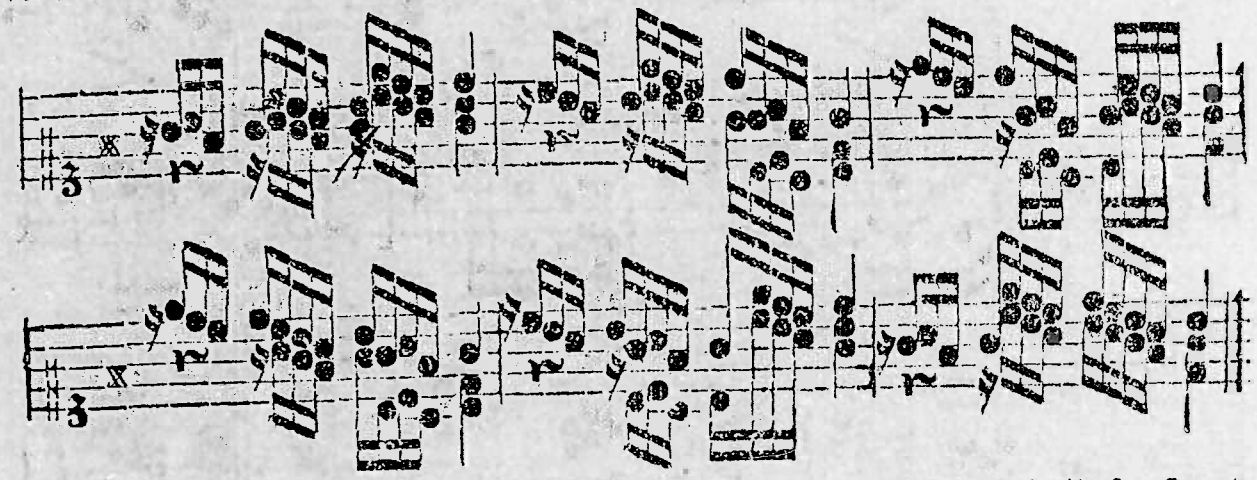


Octave oben.



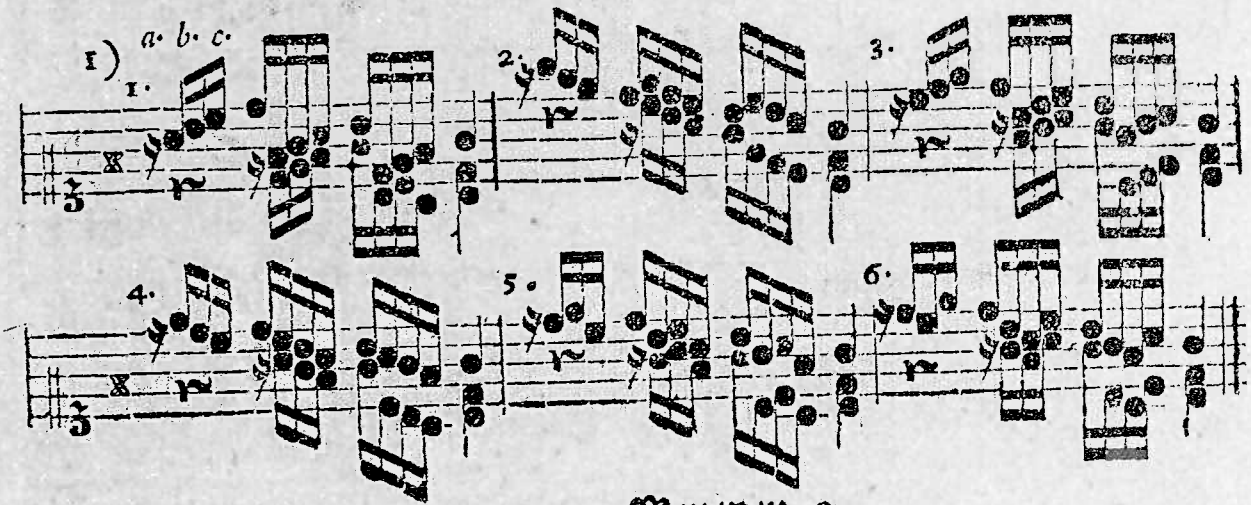


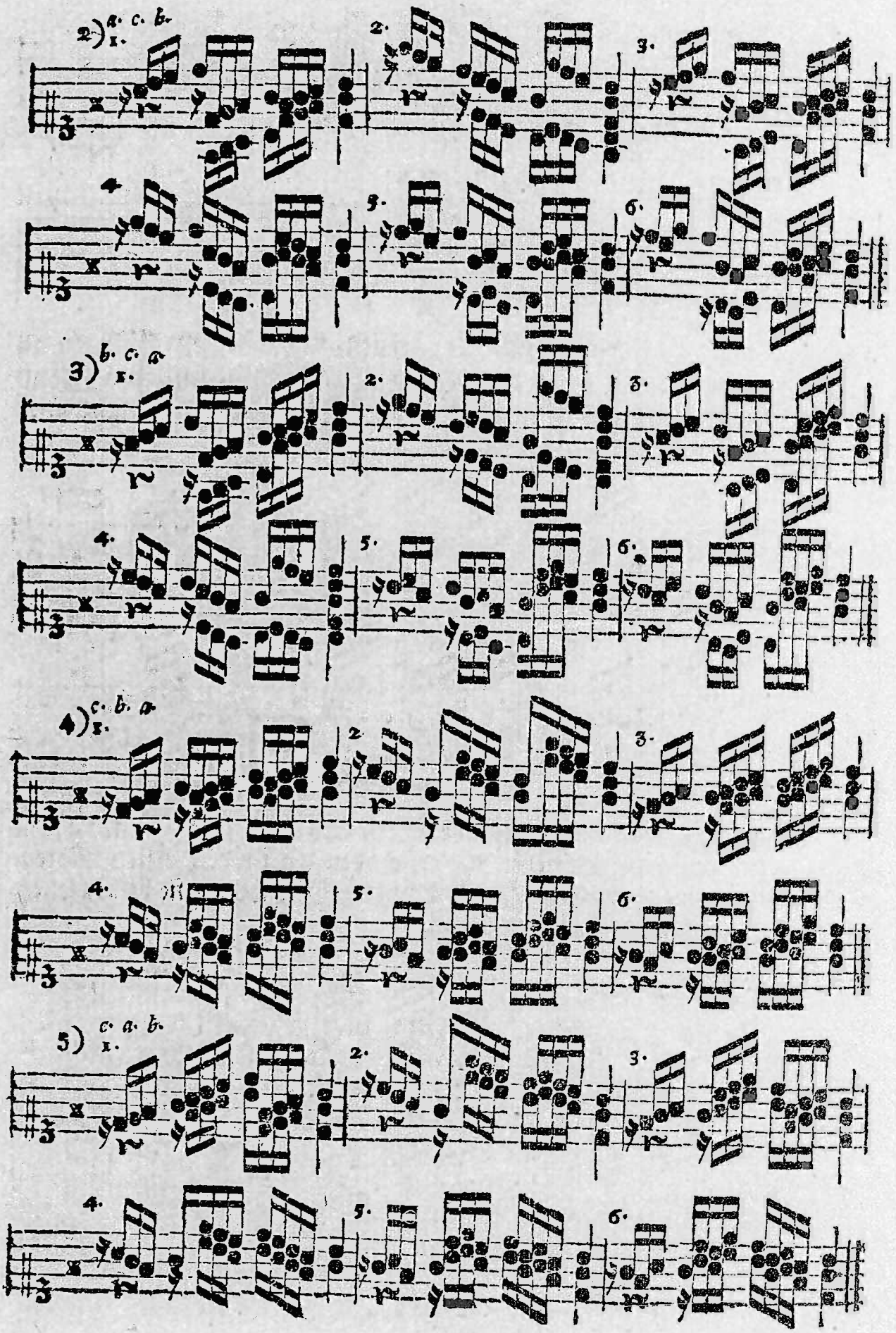
Hier hat man Gelegenheit sich in Terzien und Sexten-Gängen zu üben. Sie lassen sich nach eigenem Belieben verlängern, und die in der Terzie oben-schliessen, können leicht in die Quinte und Octave oben geführet werden, wie aus Folgenden zu sehen.

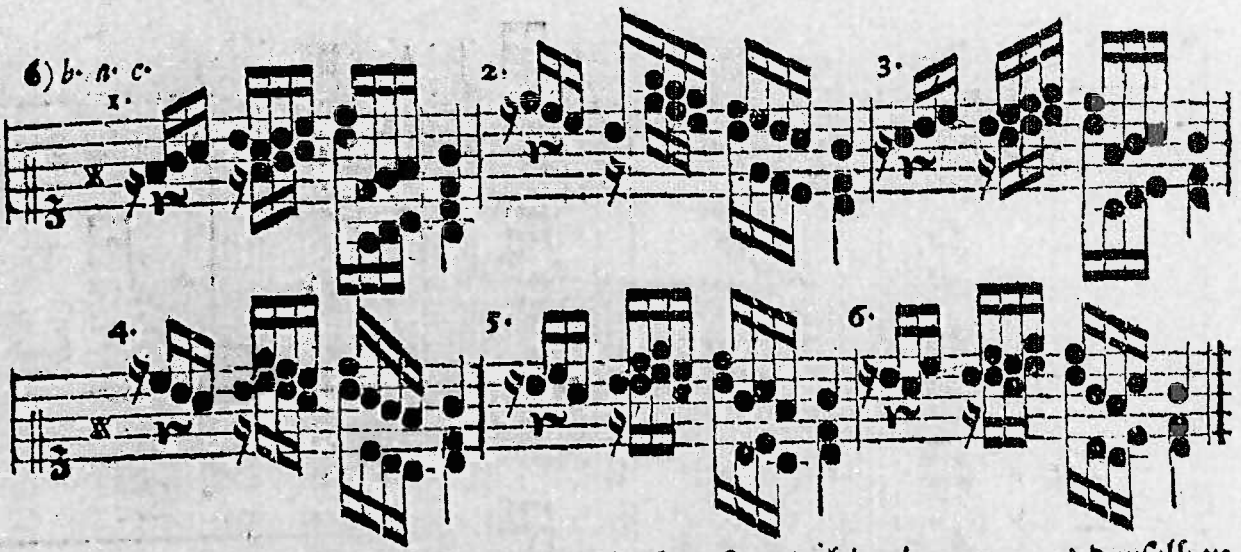


§. 32. Nun setze man die Sätze §. 10. aus, und setze die linke Hand dazu, also, daß man entweder die erste oder die beyden ersten Noten-Figuren allein mit der rechten Hand machet. Wir wollen sie hieher setzen, damit man gleich etwas zu exerciren finde.

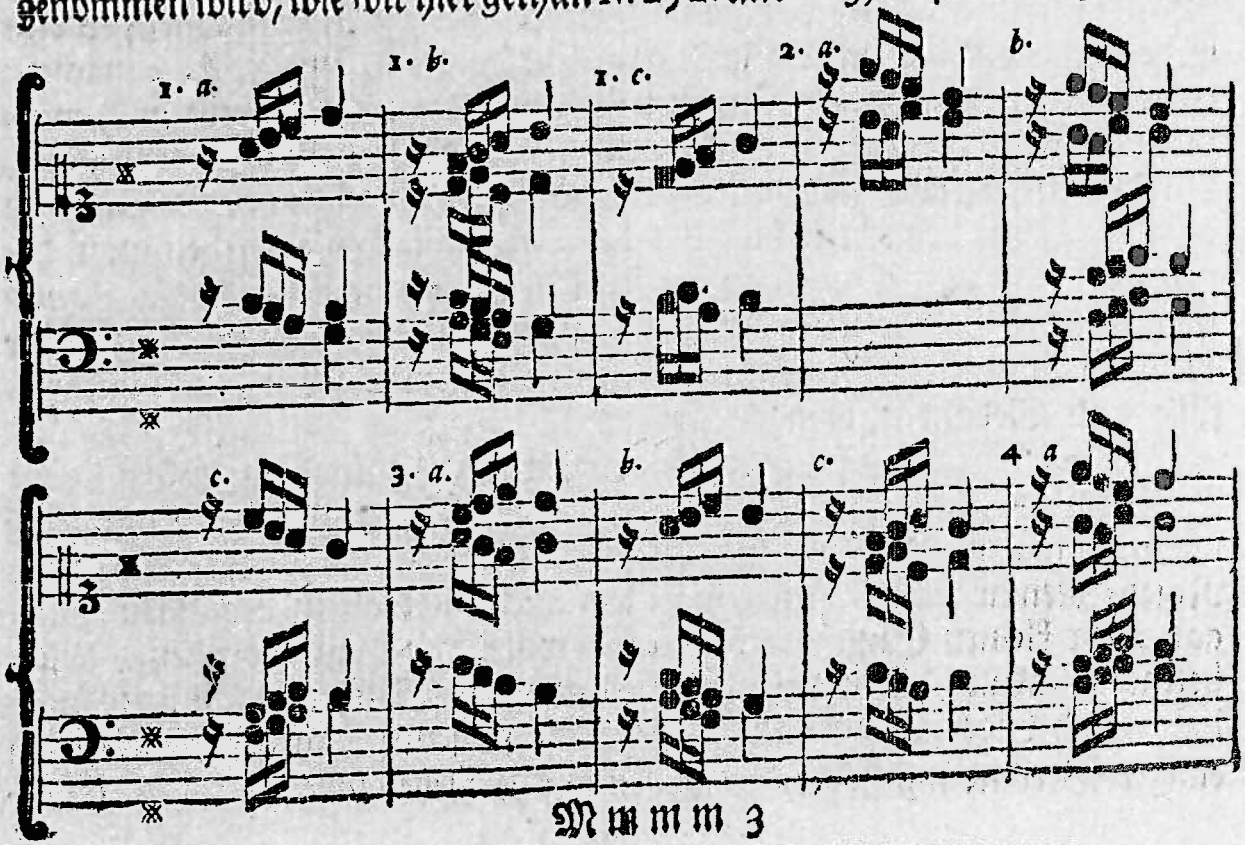
Wie dergleichen aus den vorigen leicht zu machen.

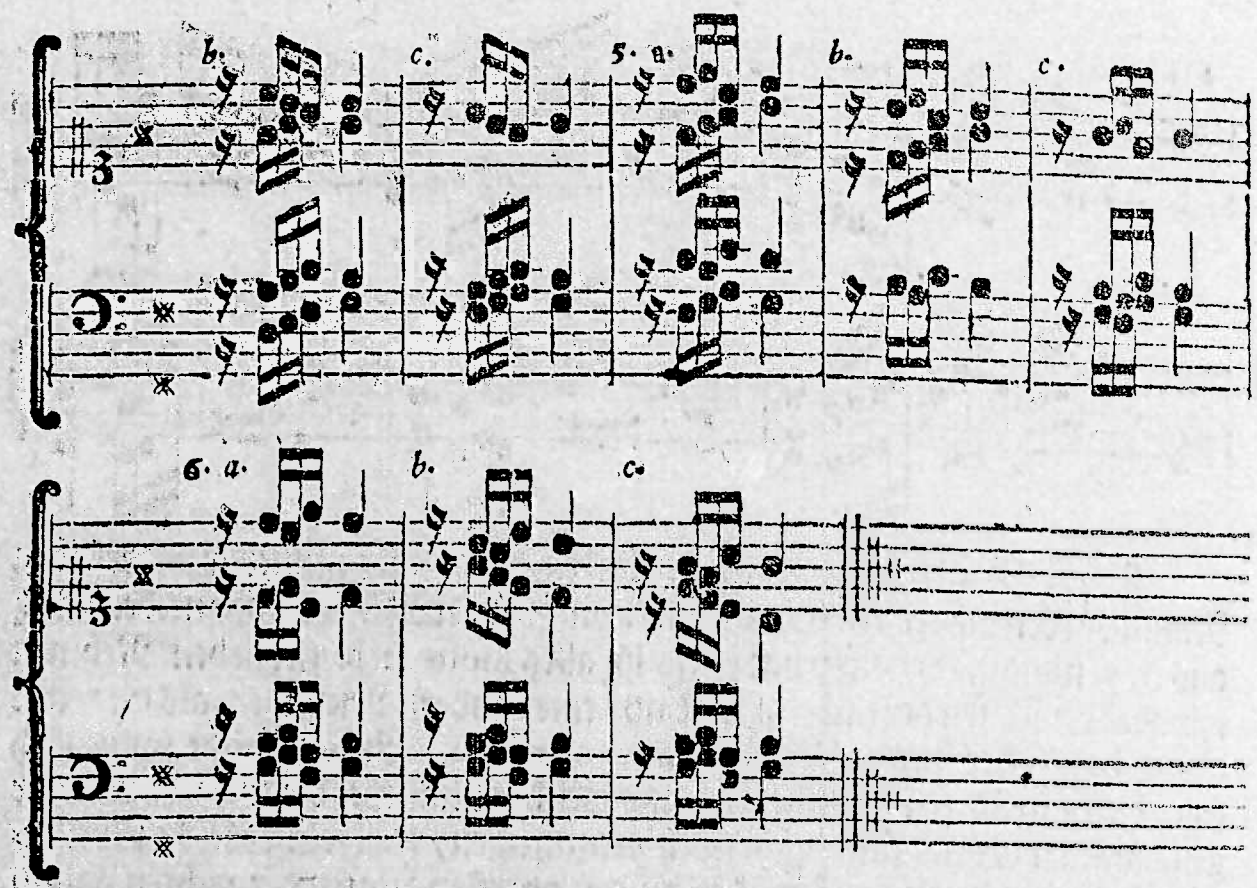



2) a. c. b.
3) b. c. a
4) c. b. a
5) c. a. b.



§. 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 weitläuftigen 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 Pho. Wie motus contrarius auch hiebey statt haben kan.





Anmerkung. Wie nun diese in der linken Hand geänderte Noten durch zusammenfügen, 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 Syphi würde es viele Sprünge geben, wenn die linke Hand zu *a* solte *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 geben. 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 Sechszehntheilen, 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. Caput

Caput XI.

Vom Orgel-Punct.

§. 1.

Was der Orgel-Punct sey, und wie allhier davon wird gehandelt werden.

Ein Liebhaber hat zwar aus dem andern Theil des Clavierspielers, pag. 456. §. 12. an den daselbst gegebenen zwey Exempeln schon erkennen gelernet, was ein Orgel-Punct vor ein Ding sey; weil aber derselbe sonderlich beym Präludiren und Fantasiren gute Dienste thun kan, so verlohnt es sich der Mühe, von den verschiedenen Arten der Orgel-Puncte also zu handeln, daß ein Liebhaber das Ding begreifen und nachmachen kan. Es hat Herr Bach, wie im 2ten Theil l. c. angezeiget 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 in die Enge zusammen zu bringen pflegen.** Künstliche Orgel-Puncte muß man hier nicht erwarten. Den Unterricht zu solchen künstlichen, durch die halben Töne gehende Orgel-Puncte darf man allhier nicht suchen; sondern ich werde einen sich selbst informirenden Liebhaber nur zeigen, wie er leichte und fliessende Orgel-Puncte theils spielen, theils selber verfertigen kan. Wir wollen es so deutlich als möglich machen.

Ueberhaupt etwas vom Orgel-Punct.

§. 2. Es ist aber der Orgel-Punct ein gewisser Satz, der bey den Organisten sehr gebräuchlich ist; man kan hier über einer stehenden Note verschiedene harmonische Gänge und Sätze anbringen, theils mit Bindungen, 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 weitläuftiger ausgeführet werden, und die Bindungen, 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 Ruhezeichen hat, anzuzeigen, daß man der Hauptstimme eines musicalischen

Stils

Stückes Zeit geben soll, aus eigenem Kopfe vor dem Schluß-Triller allerley Verzierungen hervorzubringen; also lässet 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 mehrentheils am Ende eines Orgel-Stückes. Bey Liedern, wenn man unter dem Singen der Gemeine mitspielet, hat man nicht viel Zeit, dieses musicalische Punctum, oder diesen Orgel-Punct, lang auszudehnen: denn wer zur Schluß-Note eines Satzes machet, was im andern Theil pag. 265. §. 20. einem Anfänger ist gezeiget worden, (es ist aber dieses schon ein kleiner Orgel-Punct über der Schluß-Note eines Satzes,) und denn zur ersten Note des folgenden Satzes ein kurzes Interludium von vier bis sechs Vierteln machet, dem wird nicht viel Zeit mehr übrig seyn. Wenn man aber präludiret, oder zum Ausgange spielet, so hat man Zeit, seinen Orgel-Punct lang zu machen.

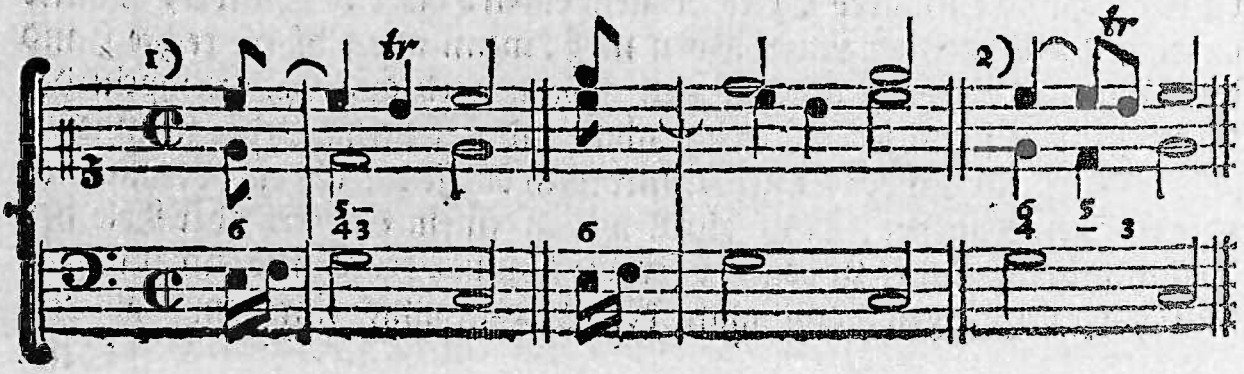
Wo er anzubringen ist.

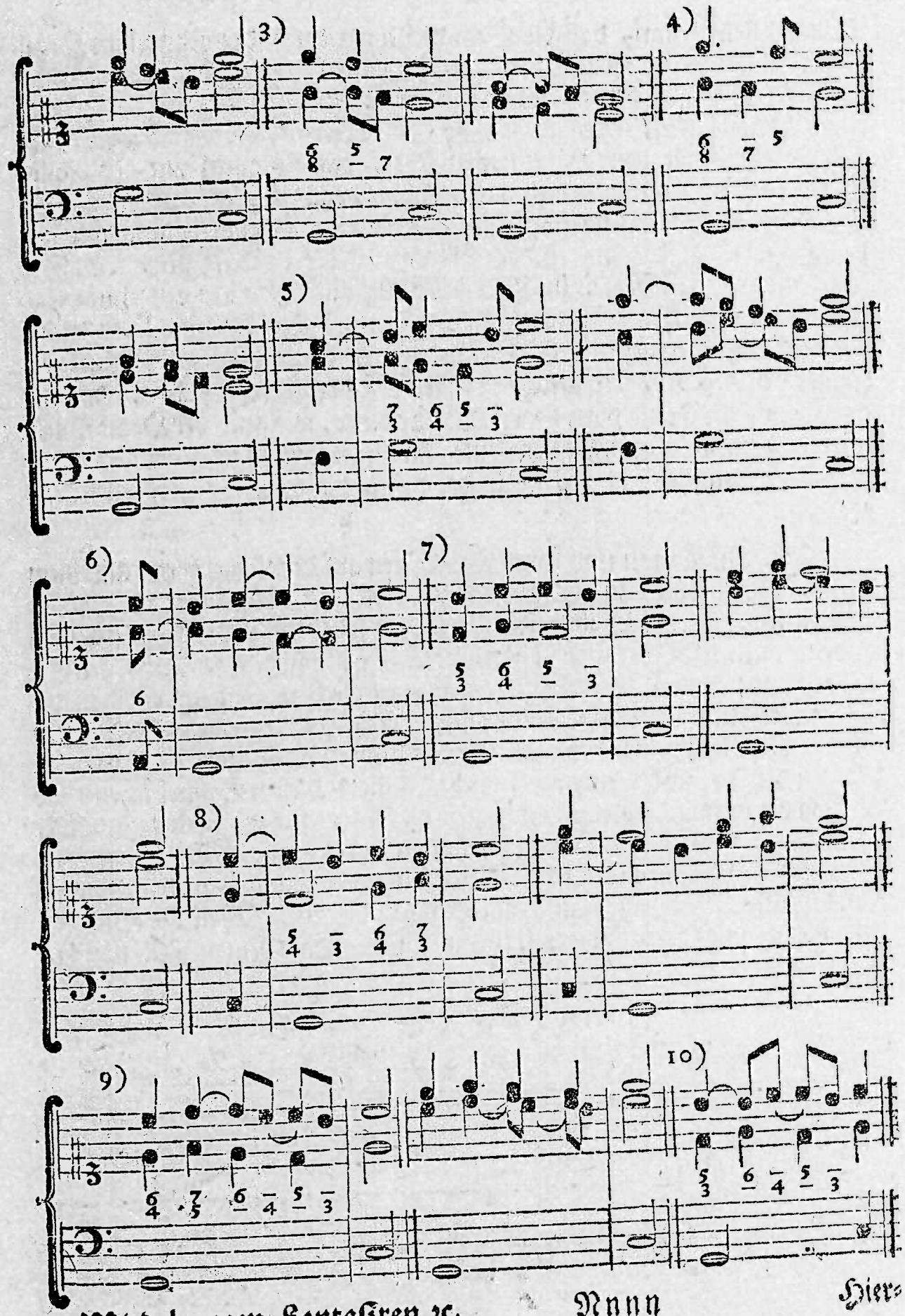
§. 3. Die Note nun, welche man entweder im Pedal oder in der linken Hand liegen und forttönen lässet, ist entweder die Quinte oder Prime der Ton-Art, darin man moduliret, als welches sich ein Anfänger wohl zu merken hat. Zuweilen wird der Orgel-Punct nur über der Quinte der Ton-Art allein gemacht, und 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 wegläßet, 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 hersetzen, das nöthige dabey anmerken, und vom leichtesten anfangen.

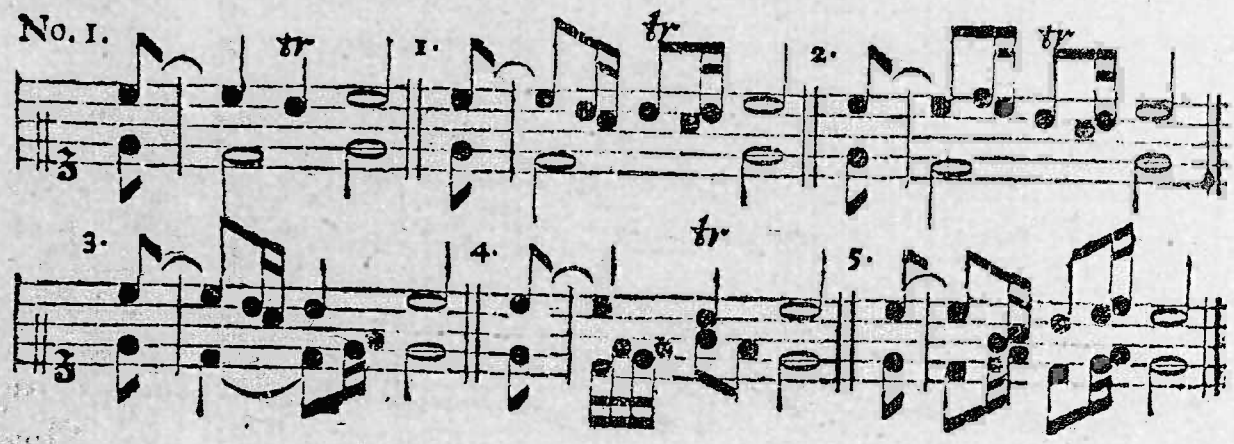


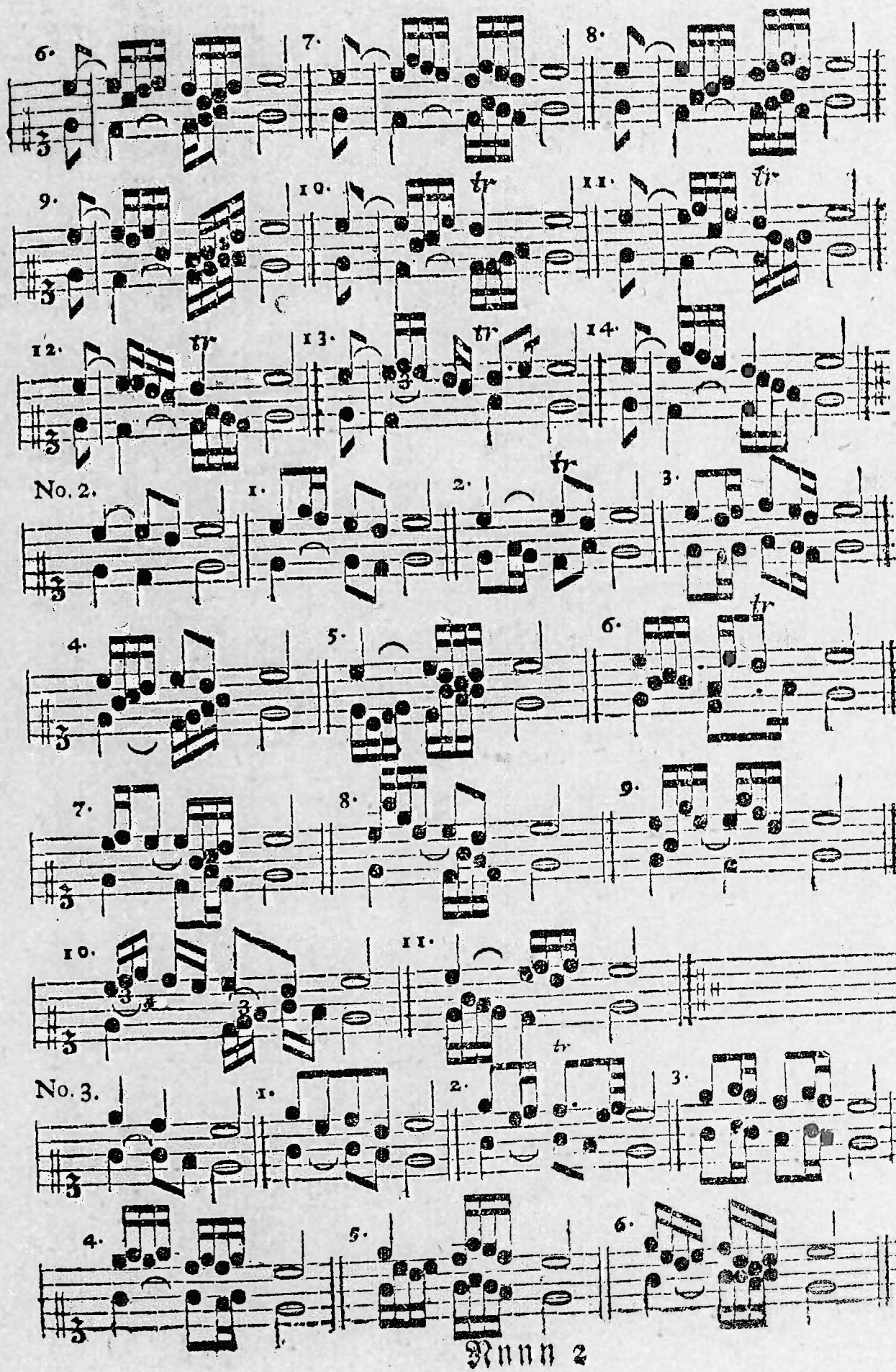

3)
4)
5)
6)
7)
8)
9)
10)

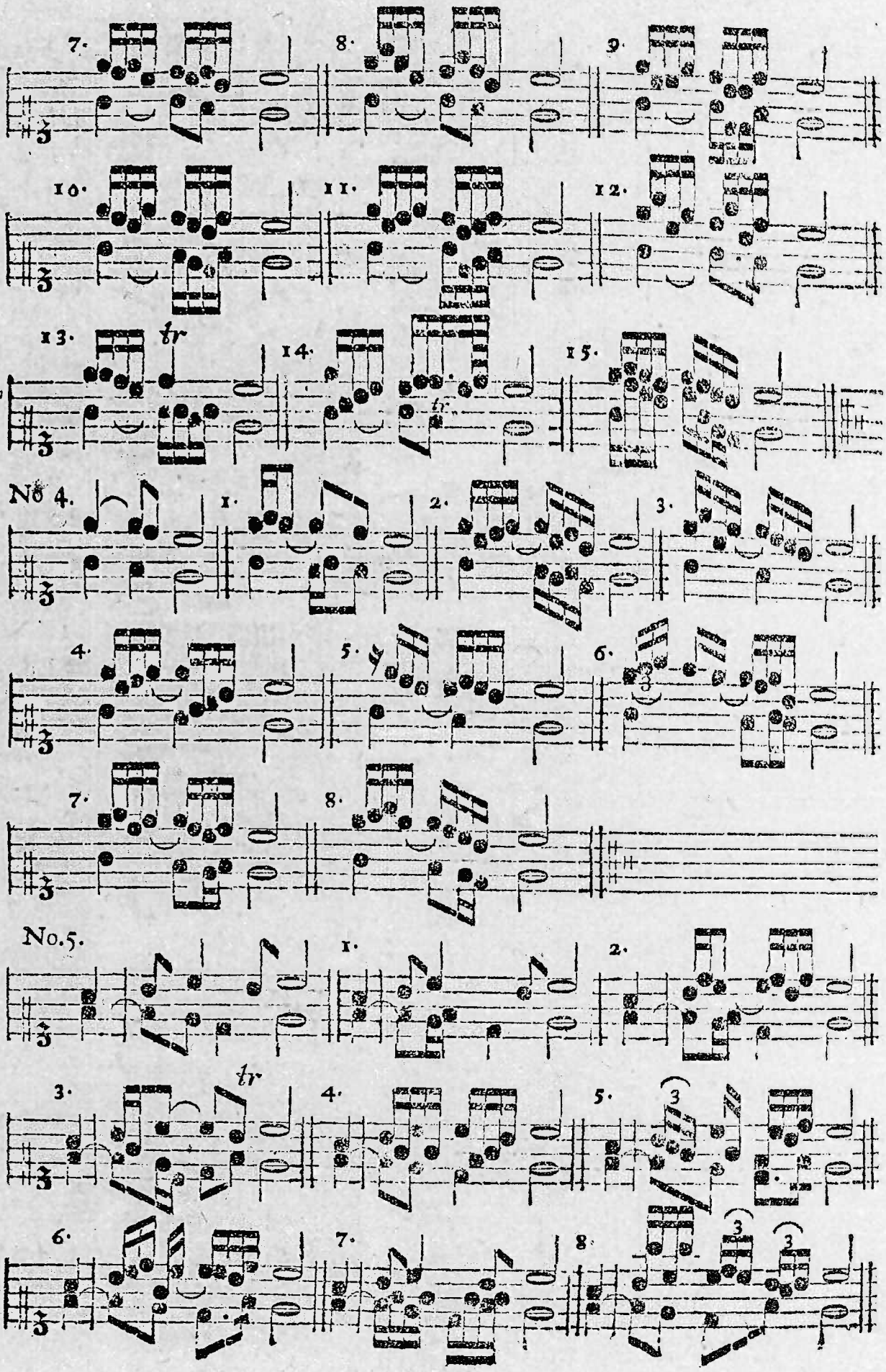
Anmerkung. Hieraus siehet man, daß die Grund-Noten eines dreystimmigen Orgel-Puncts das Wesen einer Cadence in sich halten, wie auch aus den darüber stehenden Ziffern erhellet. Wer nun einen Orgel-Punct will machen lernen, der übe diese zehn kurze Sätze, und observire die Bindungen wohl. Ob sie gleich 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.

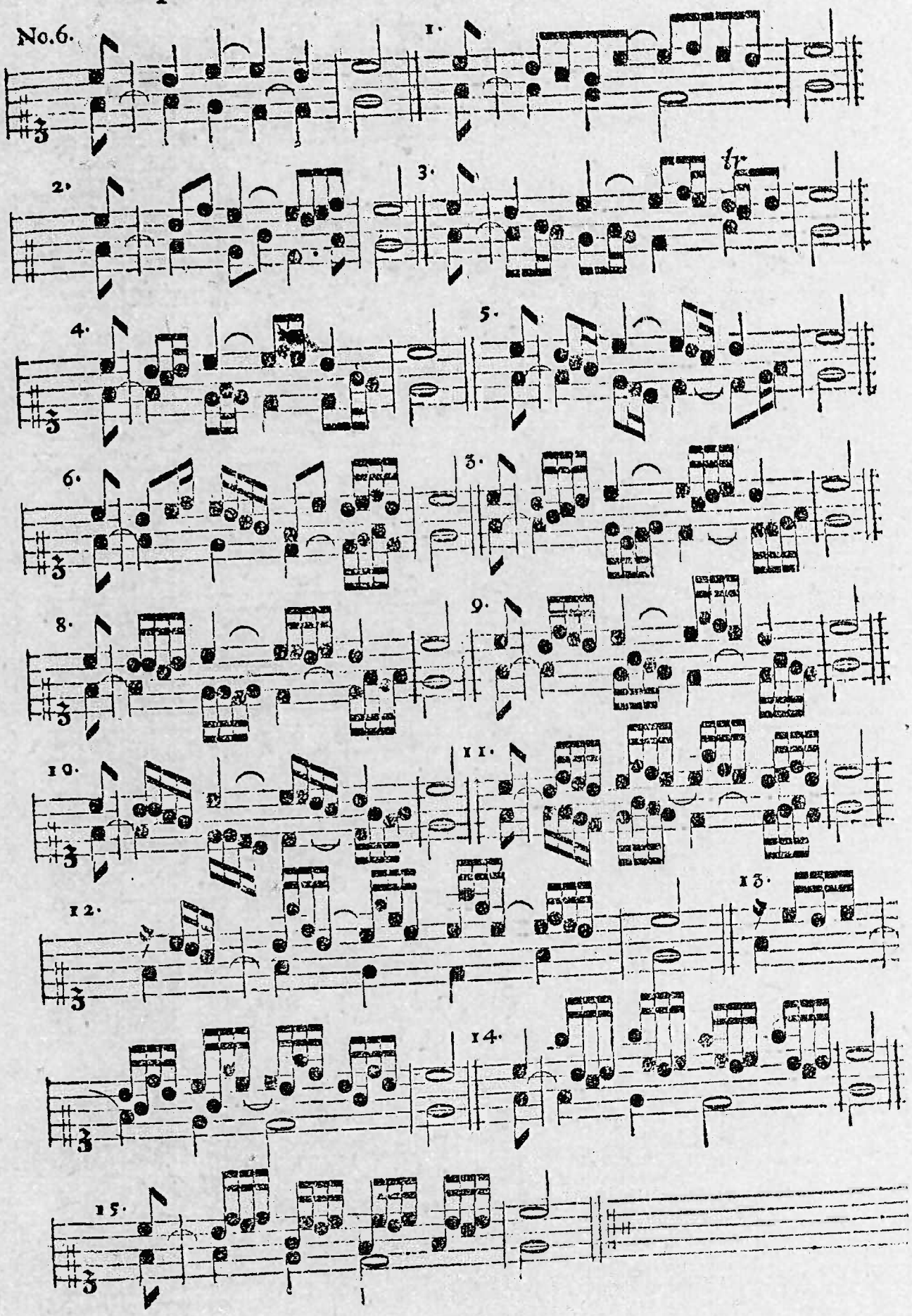
Variation dieser kleinen Orgel-Puncte.

§. 5. Weil man nun beym Fantasiren 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 Sphi 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.

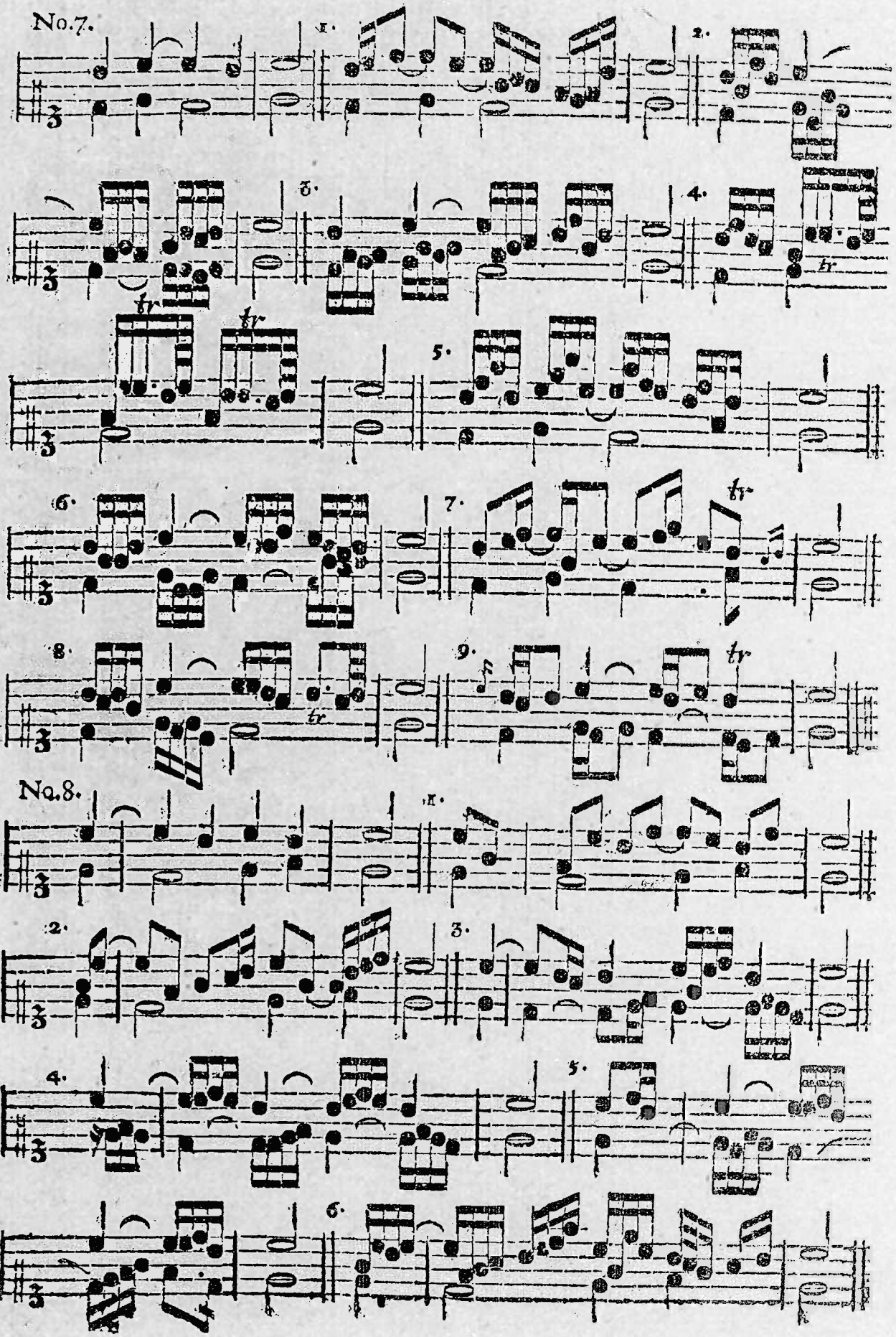



6.
7.
8.
9.
10.
tr
11.
tr
12.
tr
13.
tr
14.
No. 2.
1.
2.
tr
3.
4.
5.
6.
tr
7.
8.
9.
10.
11.
No. 3.
1.
2.
tr
3.
4.
5.
6.

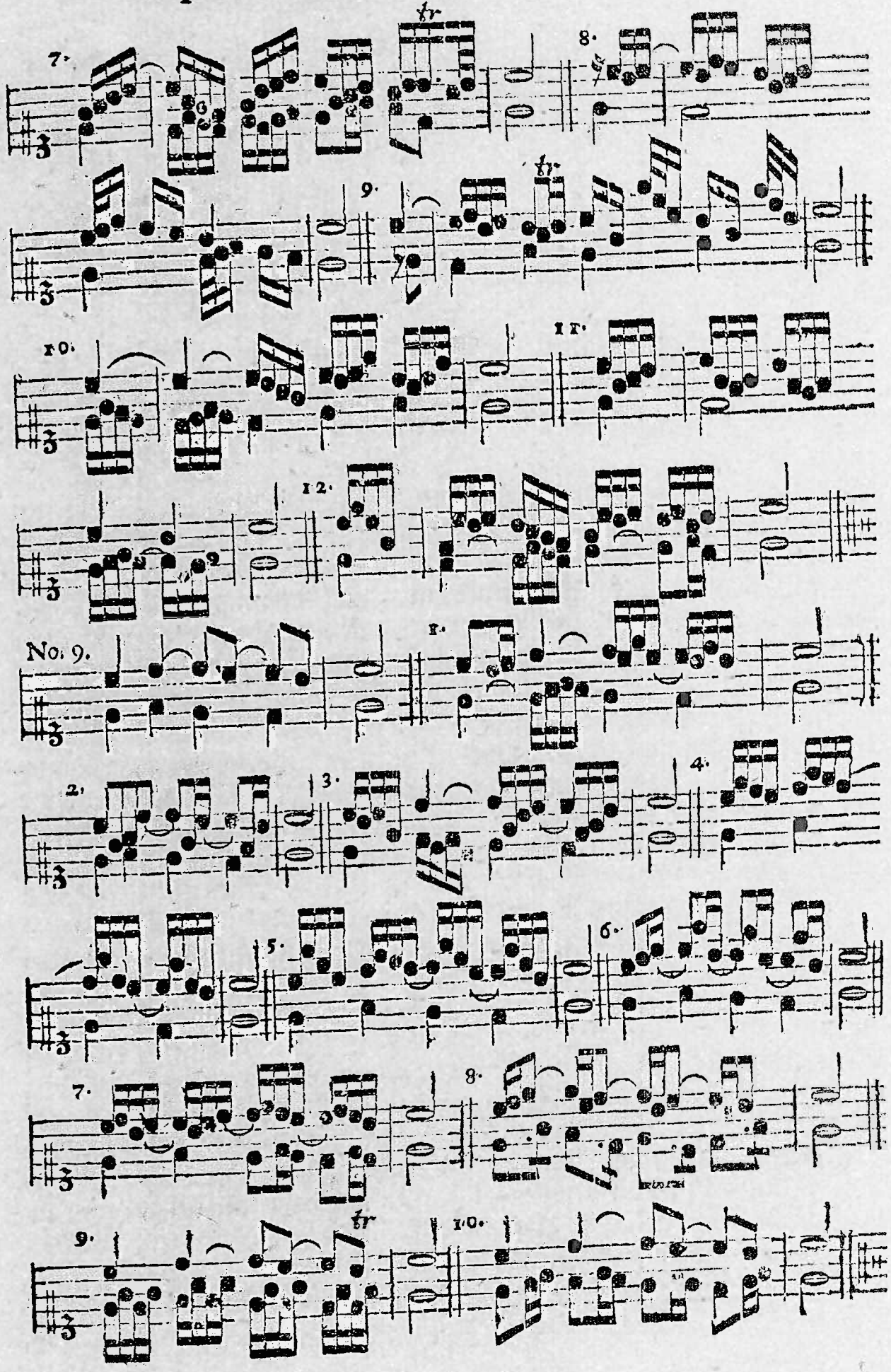

7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
tr
14.
tr
15.
No 4.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
No. 5.
1.
2.
3.
tr
4.
5.
3
6.
7.
8.
3
3


No. 6.
1.
2.
3.
tr
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.

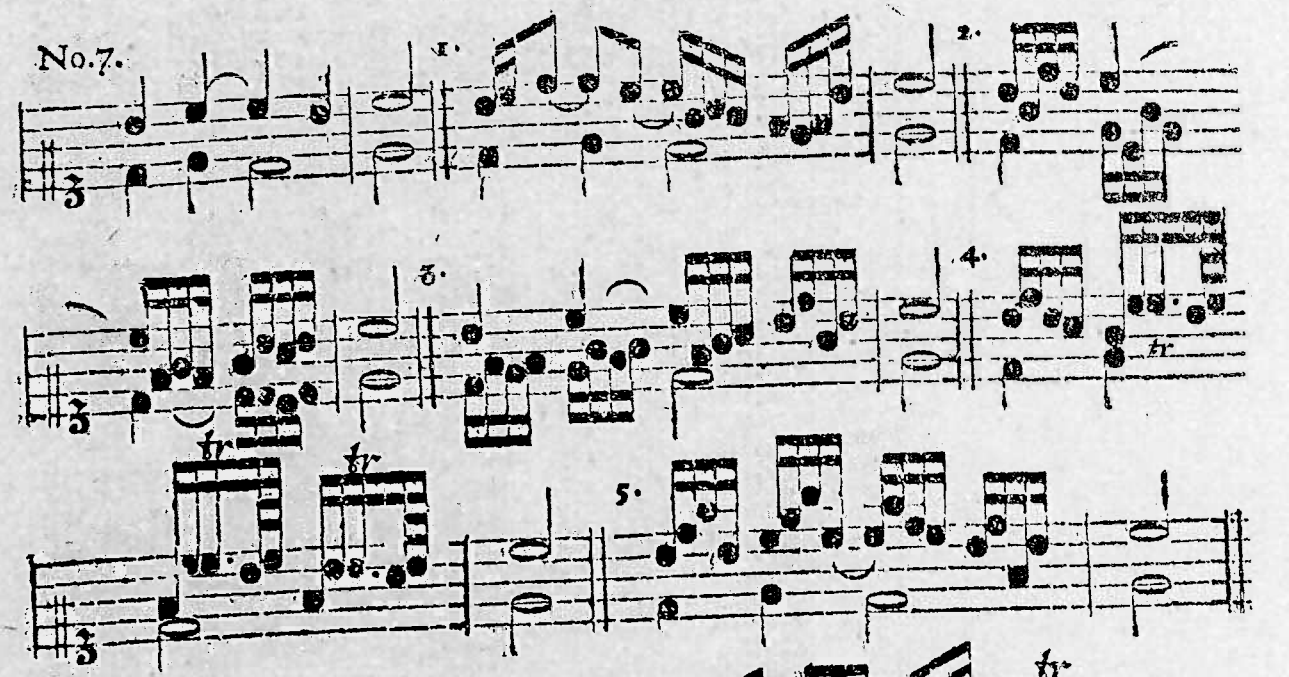
No. 7.

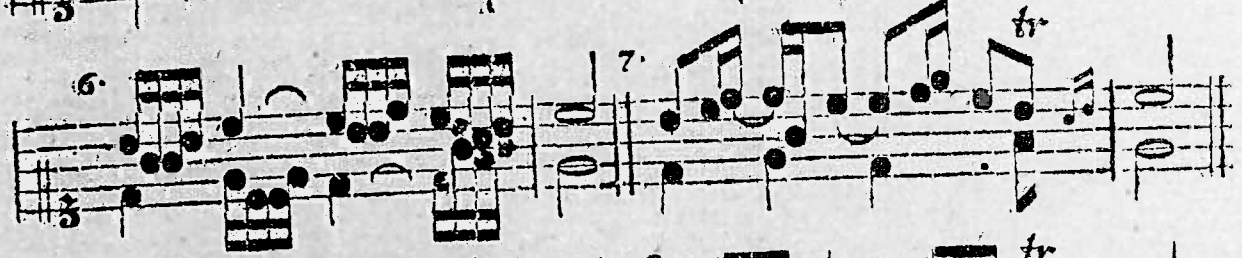


No. 8.

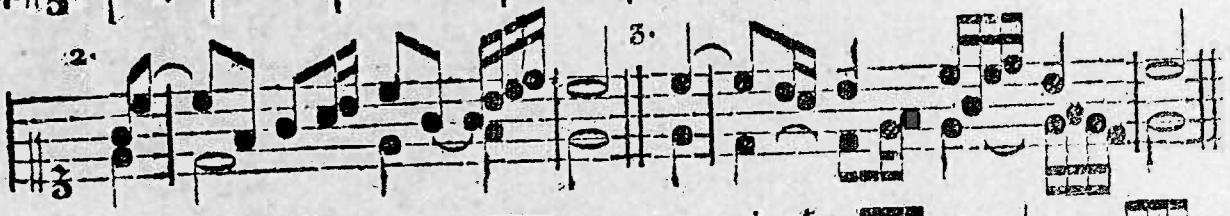

7.
8.
9.
10.
11.
12.
No. 9.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

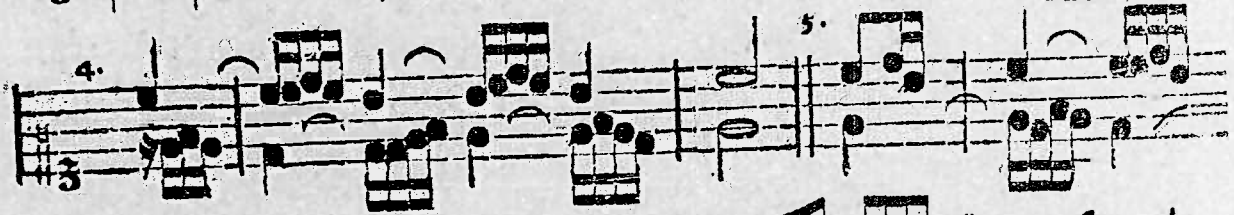
No. 7.

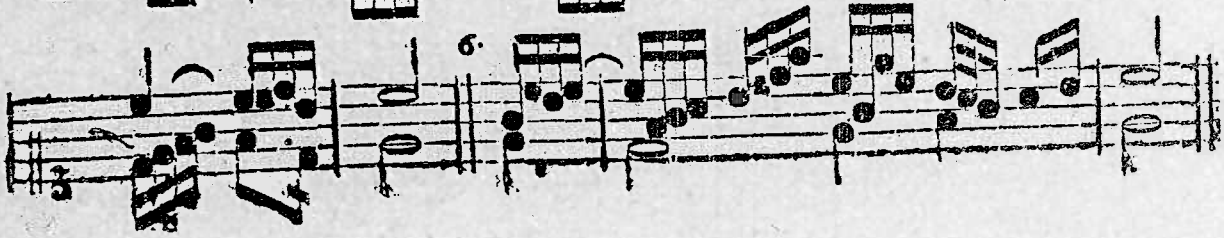


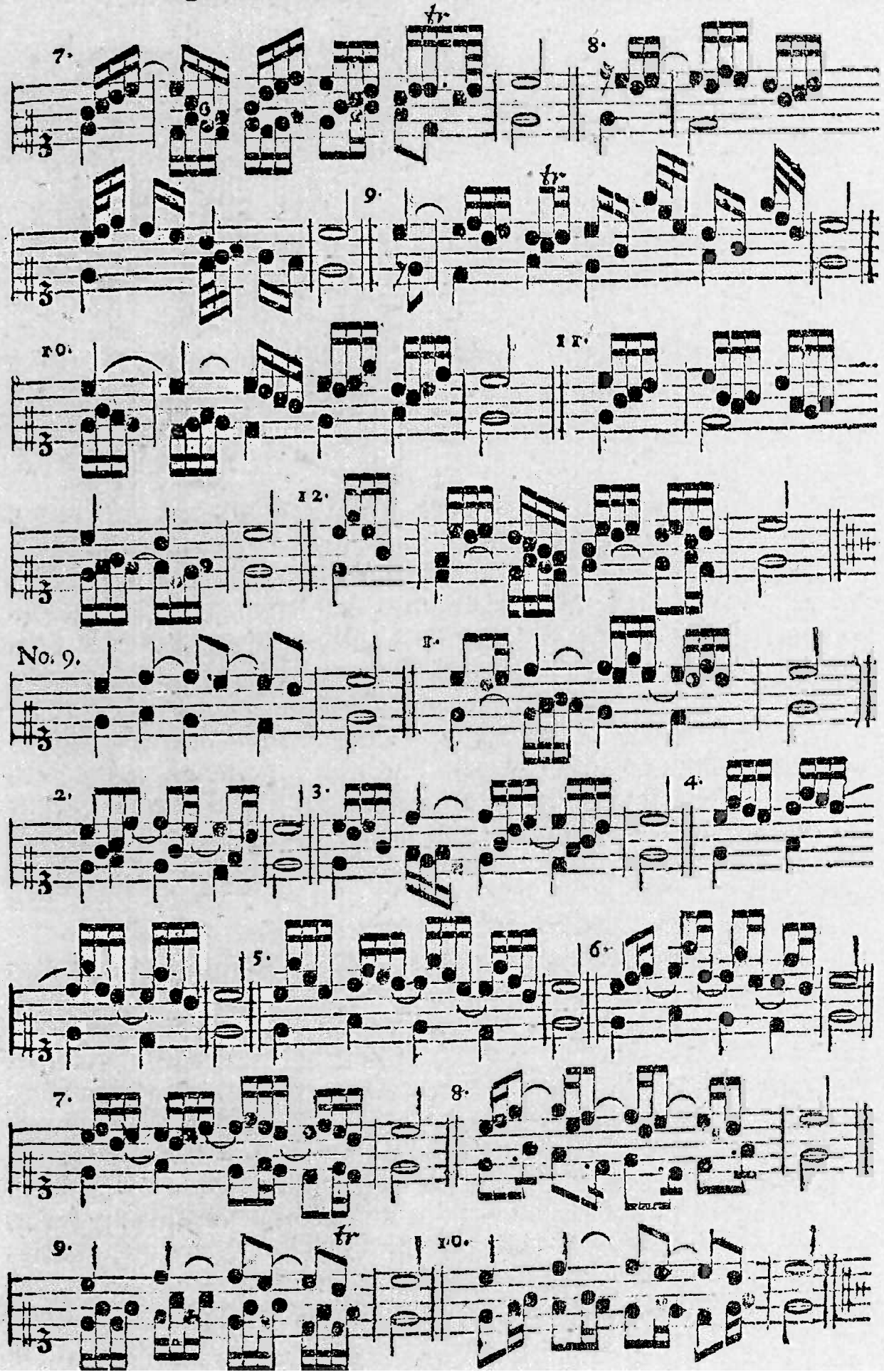


No. 8.

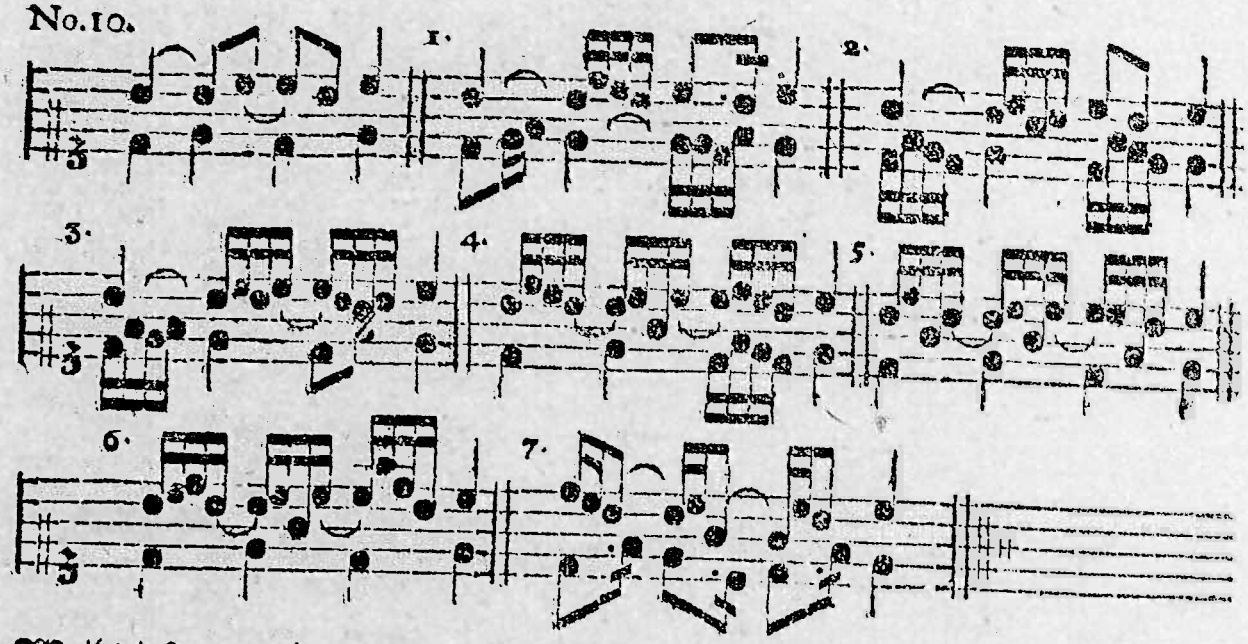







7.
8.
9.
10.
11.
12.
No. 9.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

No. 10.

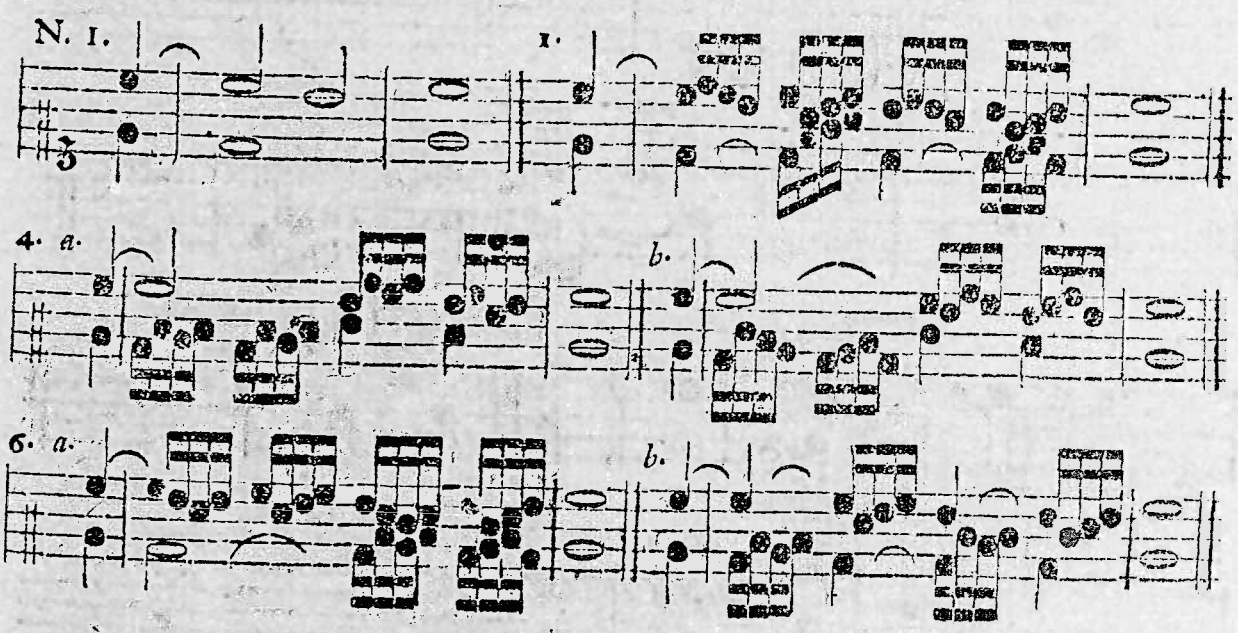


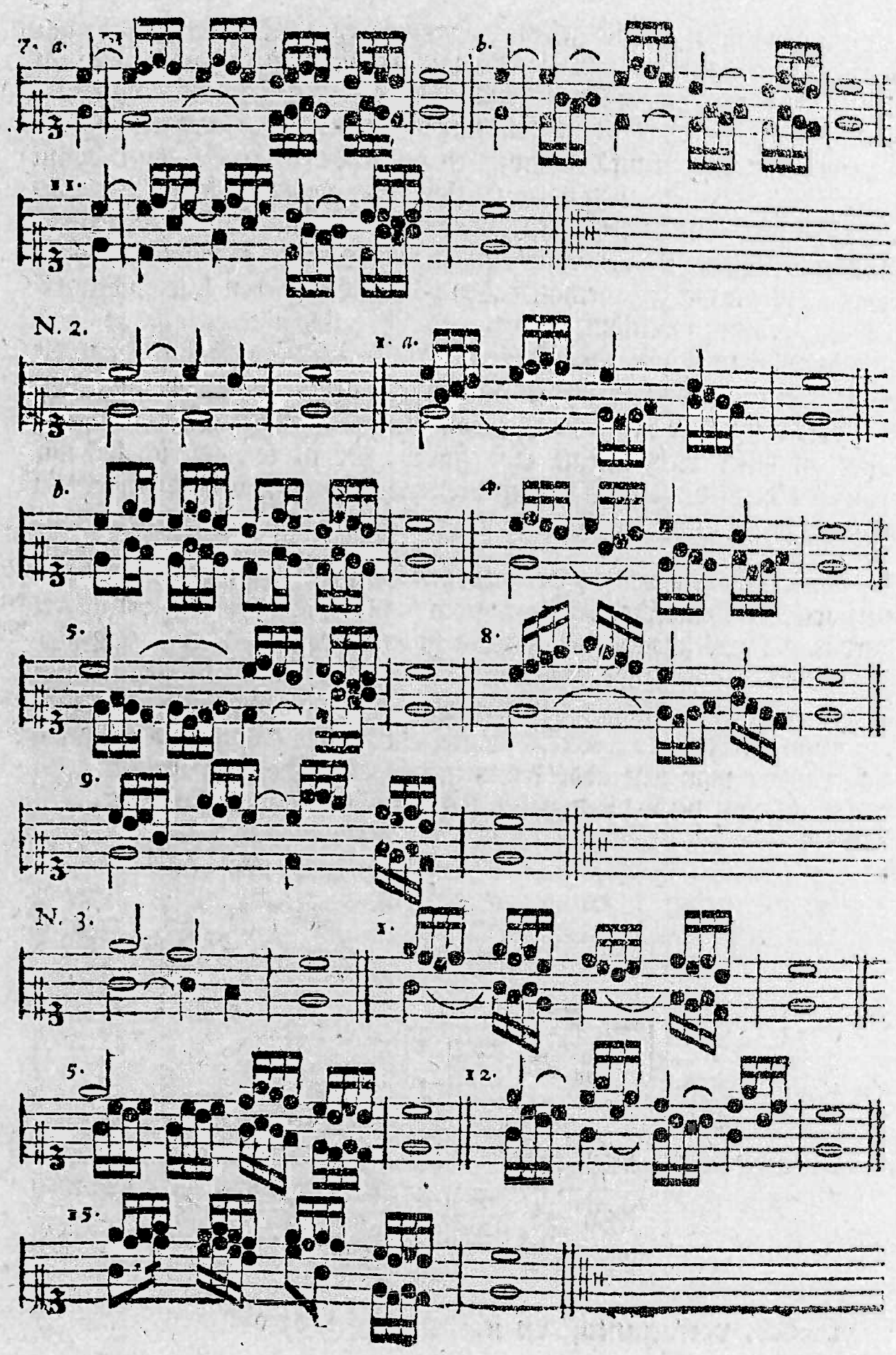
Gebrauch dieſer Orgel-Puncte.

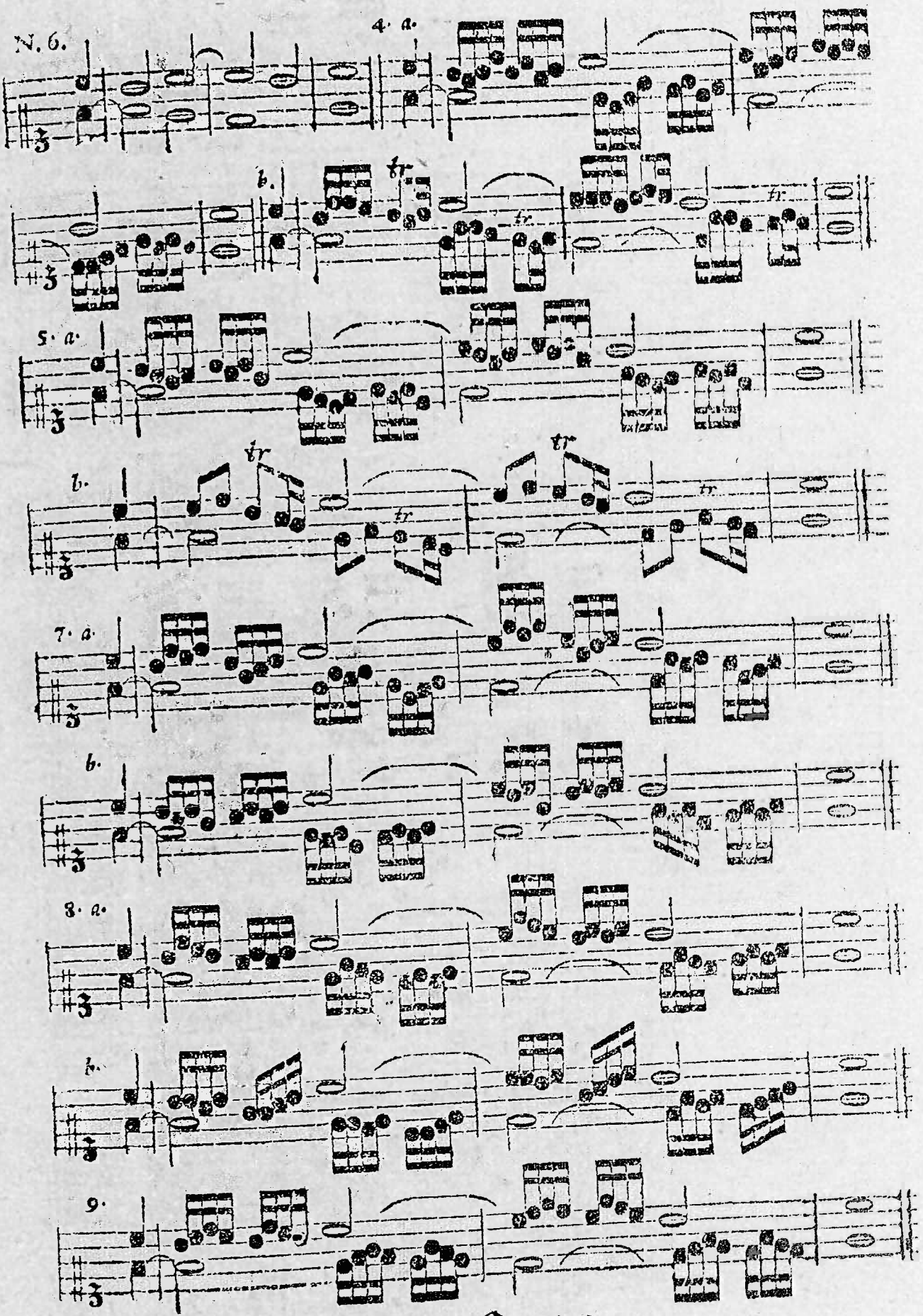
Weil dieſes nur lauter kurze Sätze ſind, darin nicht nur viele Bindungen, ſondern auch verſchiedene Arten der Menſur vorkommen, ſo wird ein Liebhaber wohl thun, wenn er einen Satz nach dem andern ſo lange übet, bis er ihn in mäßiger Geſchwindigkeit mit Inachtnehmung des Tactes ſpielen lerne: denn der 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 läſſet, 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 weitläuftige 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. ꝛc. imgleichen, wo beyde Hände zugleich Sexten- oder Terzien-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

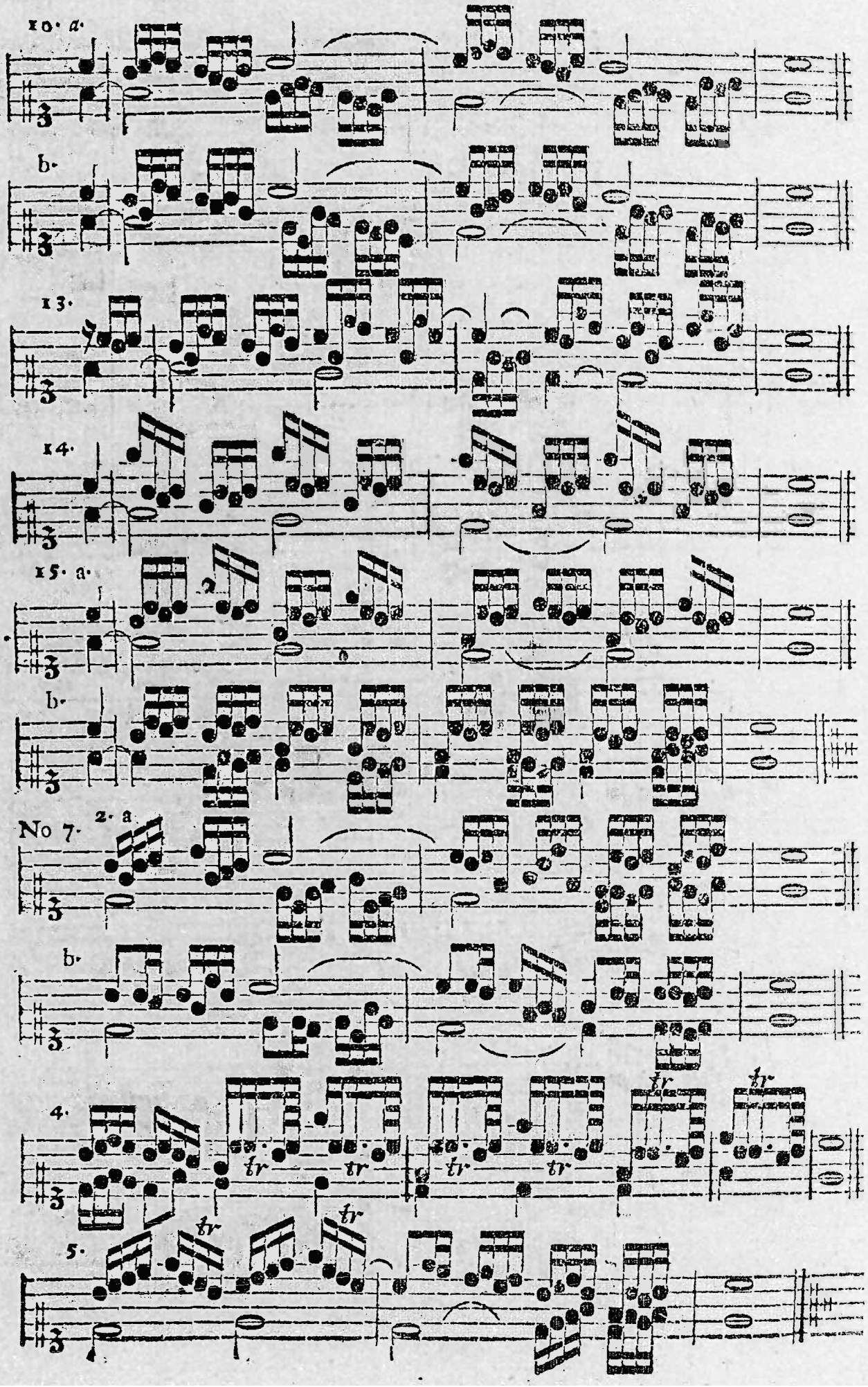
in der letzten Hälfte zugleich gehen. Hat man einen Satz verschiedenemal variiret, so sehe man zu, ob die Variation, die man gemacht, auch im Buche stehe, und worin der Unterschied bestehe. Die Grund-Note des Pedals (als hier groß G) behält man im Sinne, und richtet sich darnach, doch siehet man am meisten 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 weitläuftig 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 Vnisonus eintreffen solte; 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.* 6. 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 Nachahmungen zur Uebung anzubringen; man sehe aber dabey immer den Satz im vorigen §pho wieder an, wie denn die darüber stehende Zahlen dahin weisen. Wie sie zu verlängern und zu variiren.



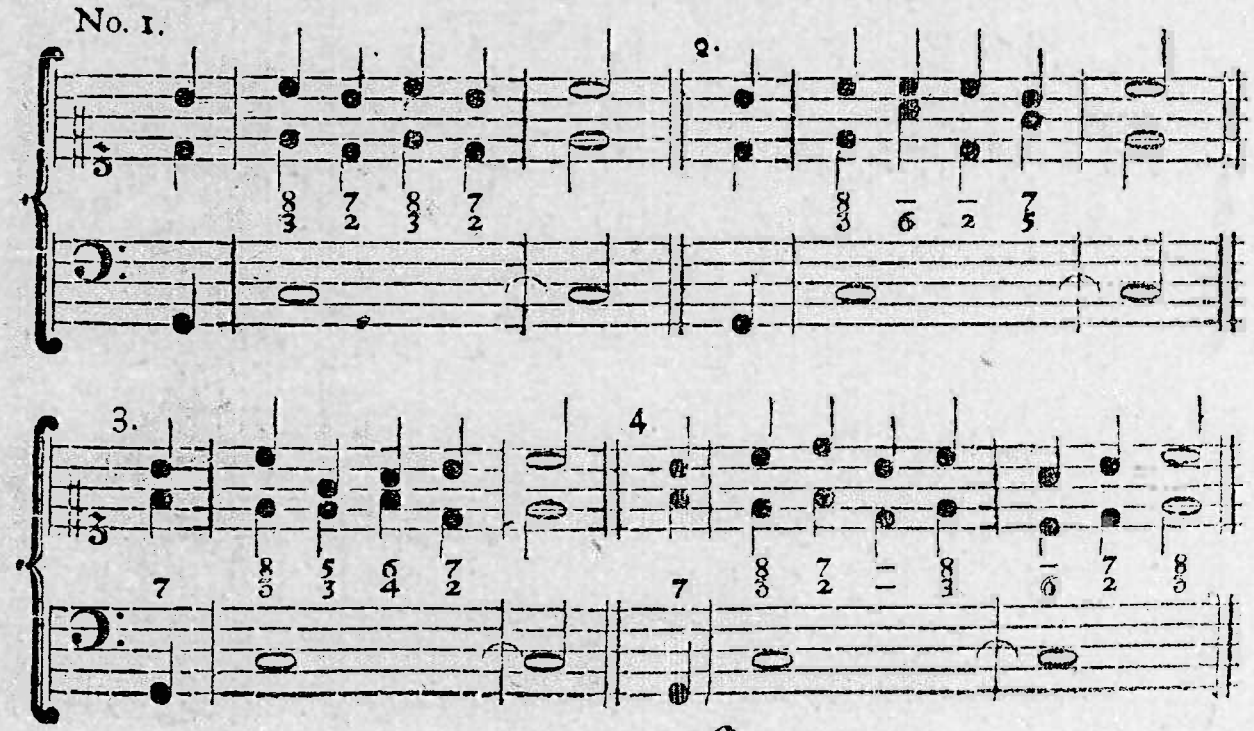

7. a.
b.
11.
N. 2.
1. a.
b.
4.
5.
8.
9.
N. 3.
1.
5.
12.
15.

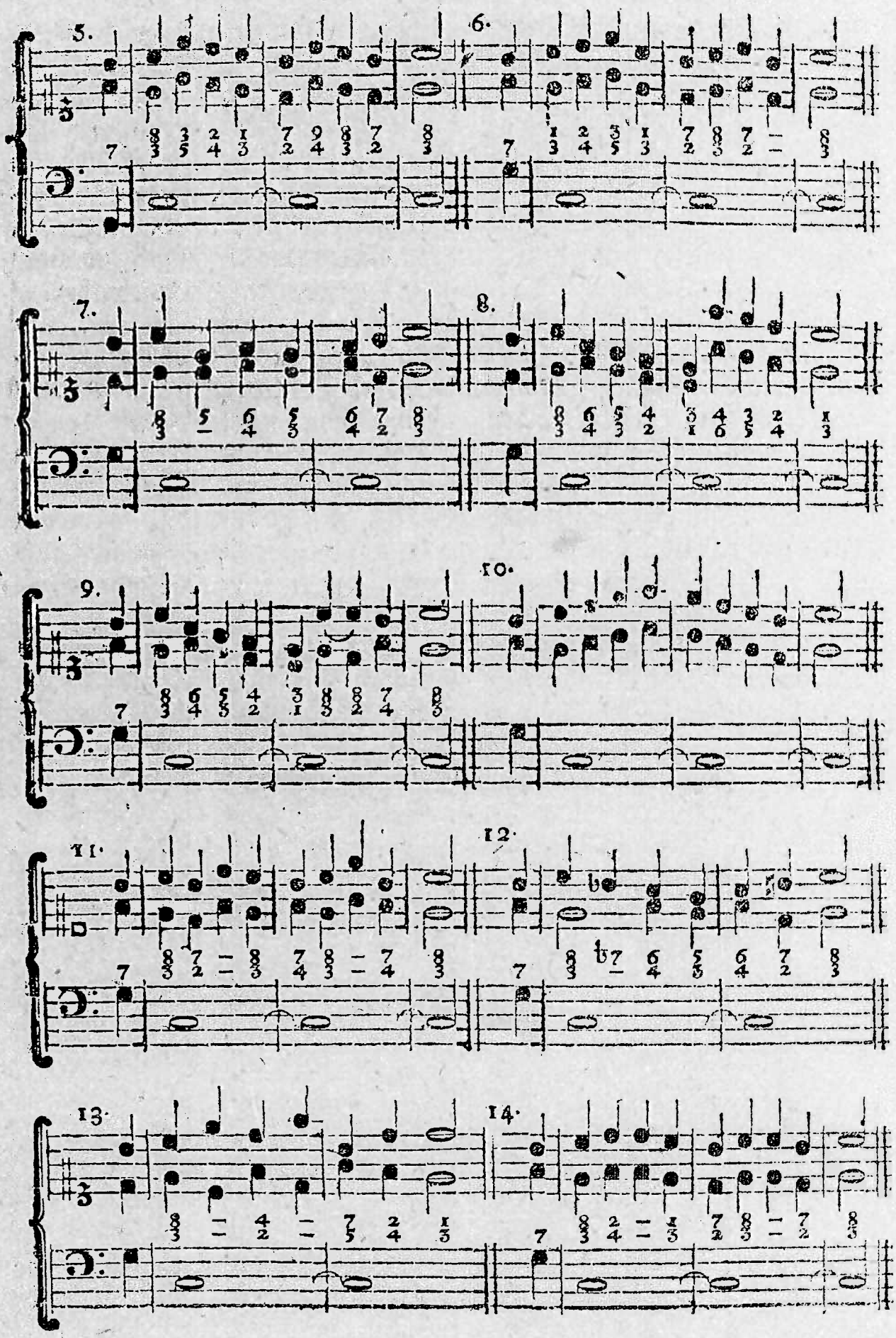

N. 6.
4. a.
b.
tr
5. a.
b.
7. a.
b.
8. a.
b.
9.

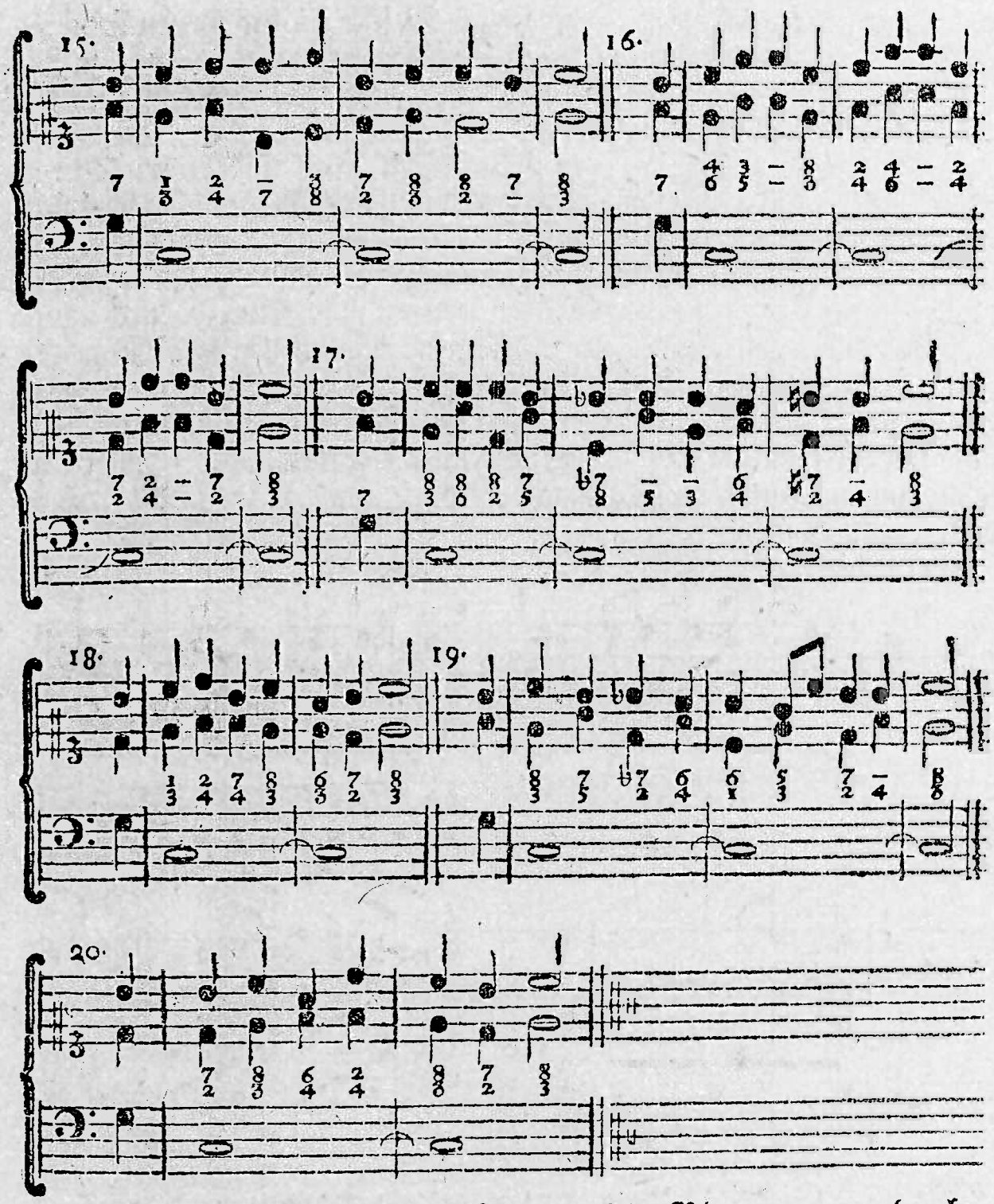

10. a.
b.
13.
14.
15. a.
b.
No 7. 2. a.
b.
4.
5.
tr

Wo hier bey einer Zahl *a* oder *b* stehet, das deutet nur an, daß zwo Variationen zu einer Nummer sind. Man kan alle ausgelassene Nummern des 5ten Syphi selber auf diese Art verlängern. Wer die schon verlängerten Sätze dieses Syphi abermals wieder um die Hälfte verlängern, und die Sechszehntheile 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 Sechszehntheile 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-Puncte exerciret und variiret hat, der wird meinem Vermuthen nach nun schon im Stande seyn, extempore einen kleinen Orgel-Punct auf der Orgel zu machen. Man übe sich aber wacker im Aufschreiben derselben, und suche zu diesen noch mehr zu erfinden, 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 Præludii, zu einer aushaltenden Baß-Note allerley Gänge zu machen. Anmerkung.

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




5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.



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

Wie die Bindungen alhier zu machen sind.

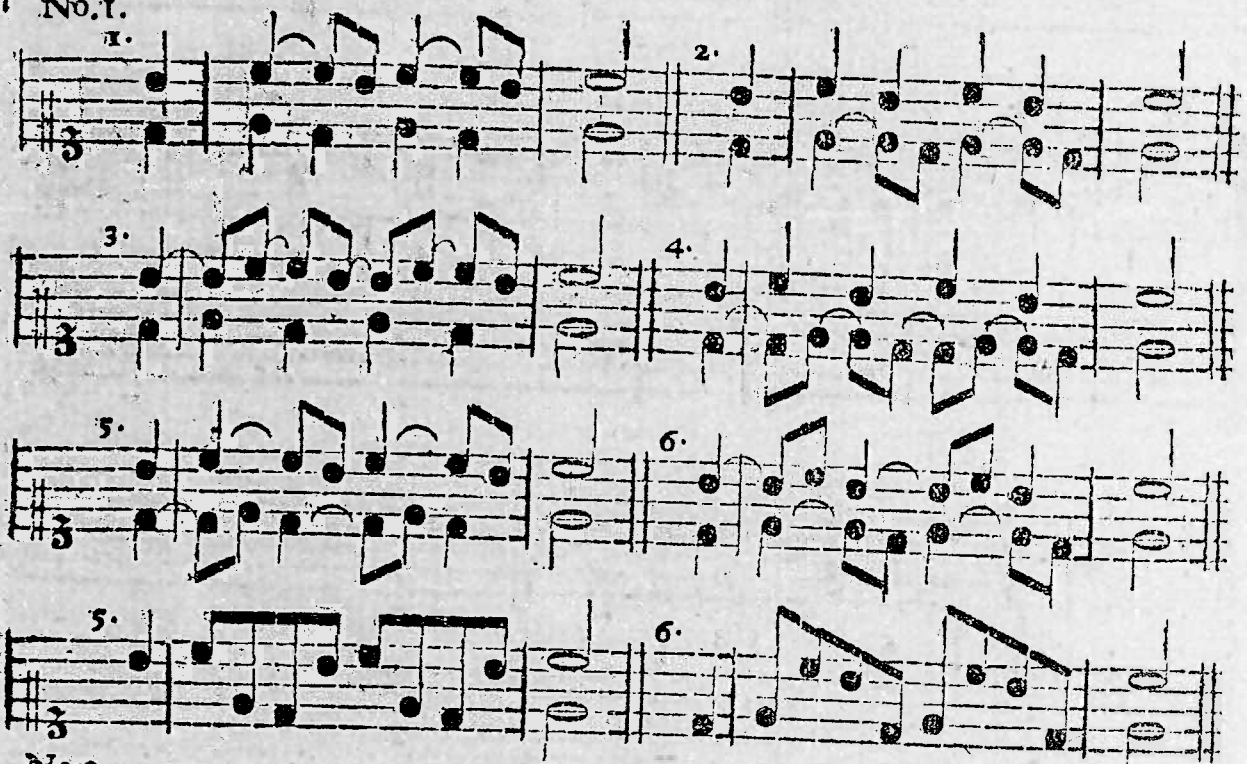
1) Da in der obern Stimme beym andern und vierten Viertel ein Band kommt; 2) wenn an eben dieser Stelle dergleichen in der untern Stimme ist; 3) da in der obern Stimme alle Viertel gebunden sind an

der

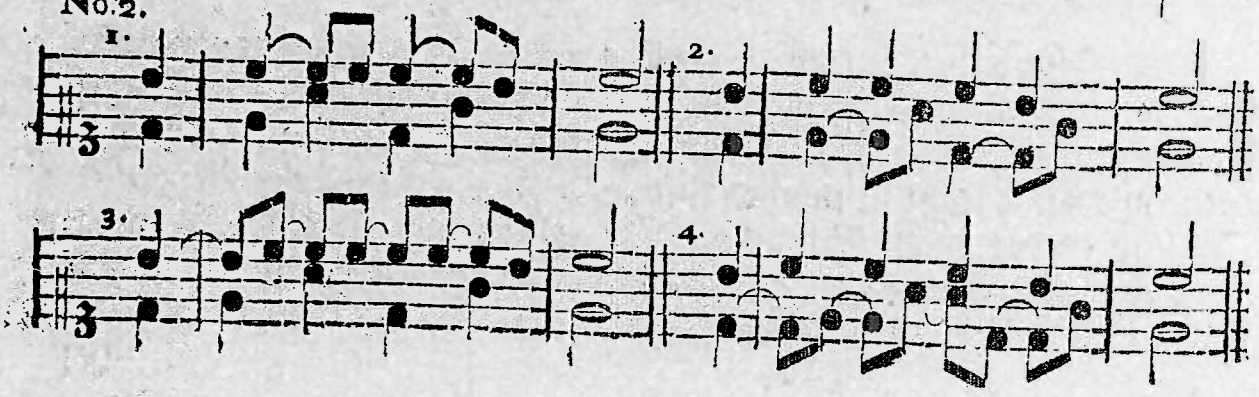
der vorhergehenden Note; 4) da eben dergleichen in der untern Stimme geschicht; 5) da die Bindungen in beyden Partien wechselsweise zu finden, als da in der obern Stimme das erste und dritte Viertel (gleich der ersten Art) an der andern und vierten Note gebunden worden, unten aber der Band gleich zu Anfangs des Tacts beym ersten und dritten Viertel befindlich ist; 6) da dieses umgekehrt worden, nemlich die obere Stimme hat den Band beym ersten und dritten, die andere aber beym 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.

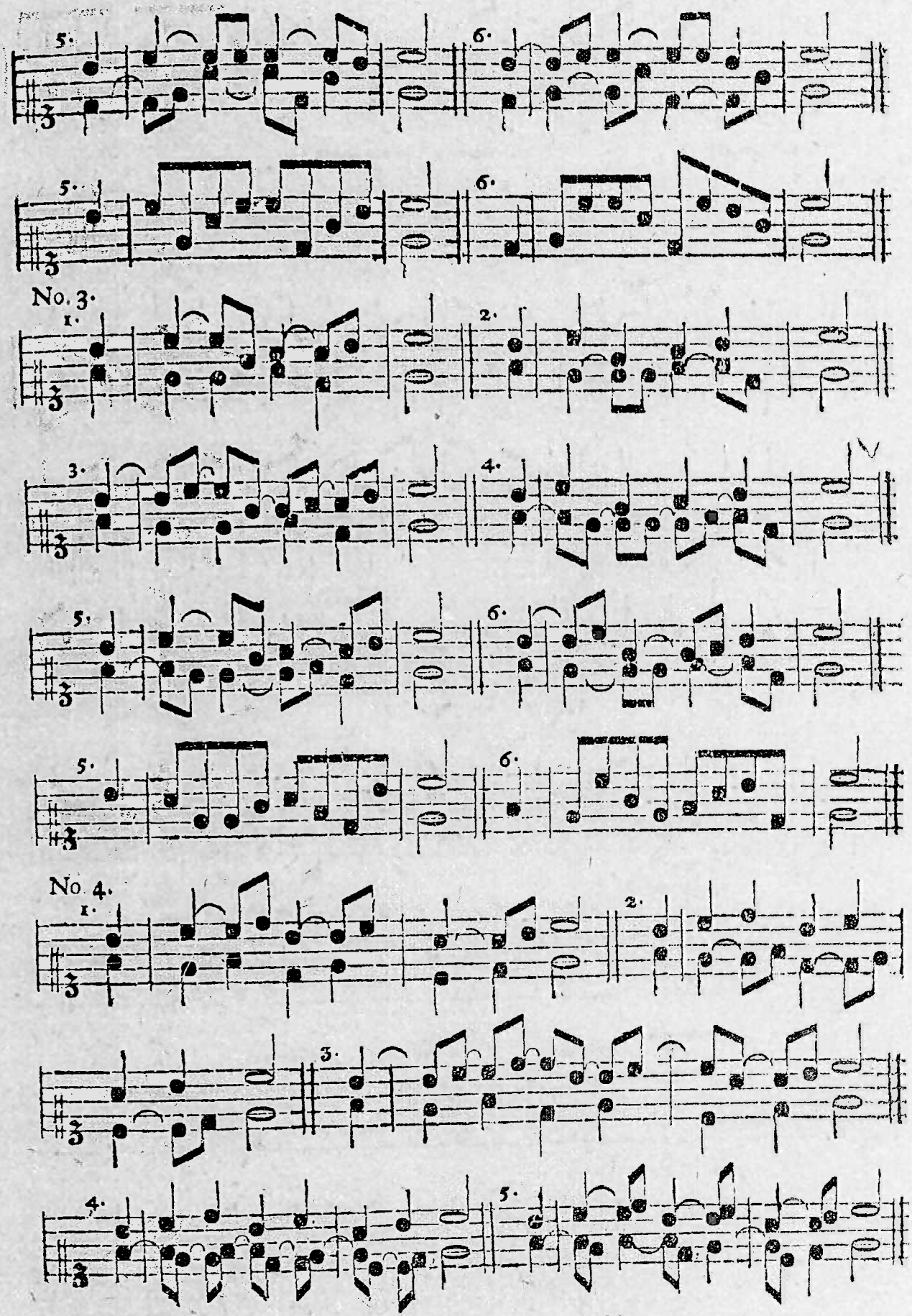
In Exempeln gezeiget.

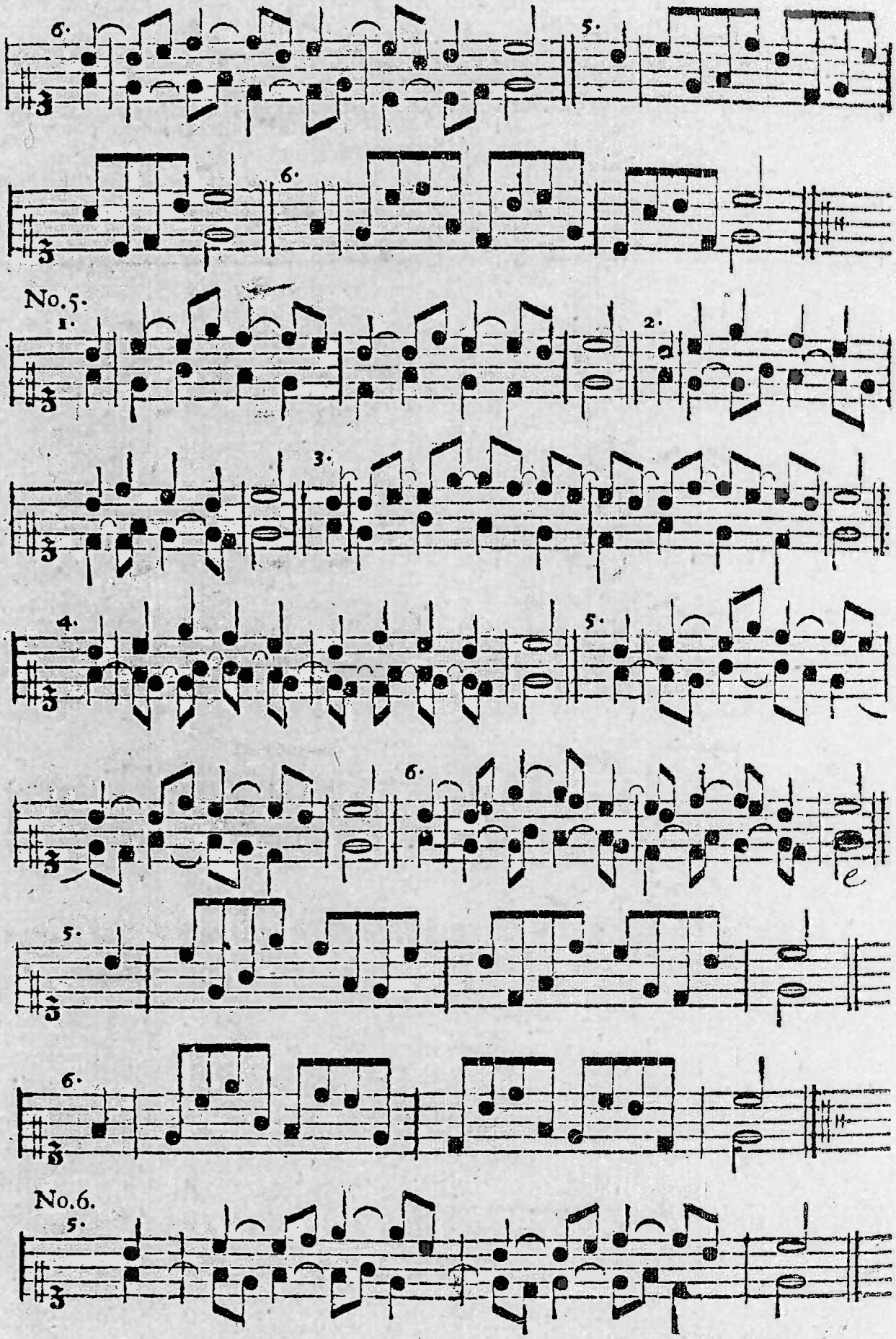
No. 1.

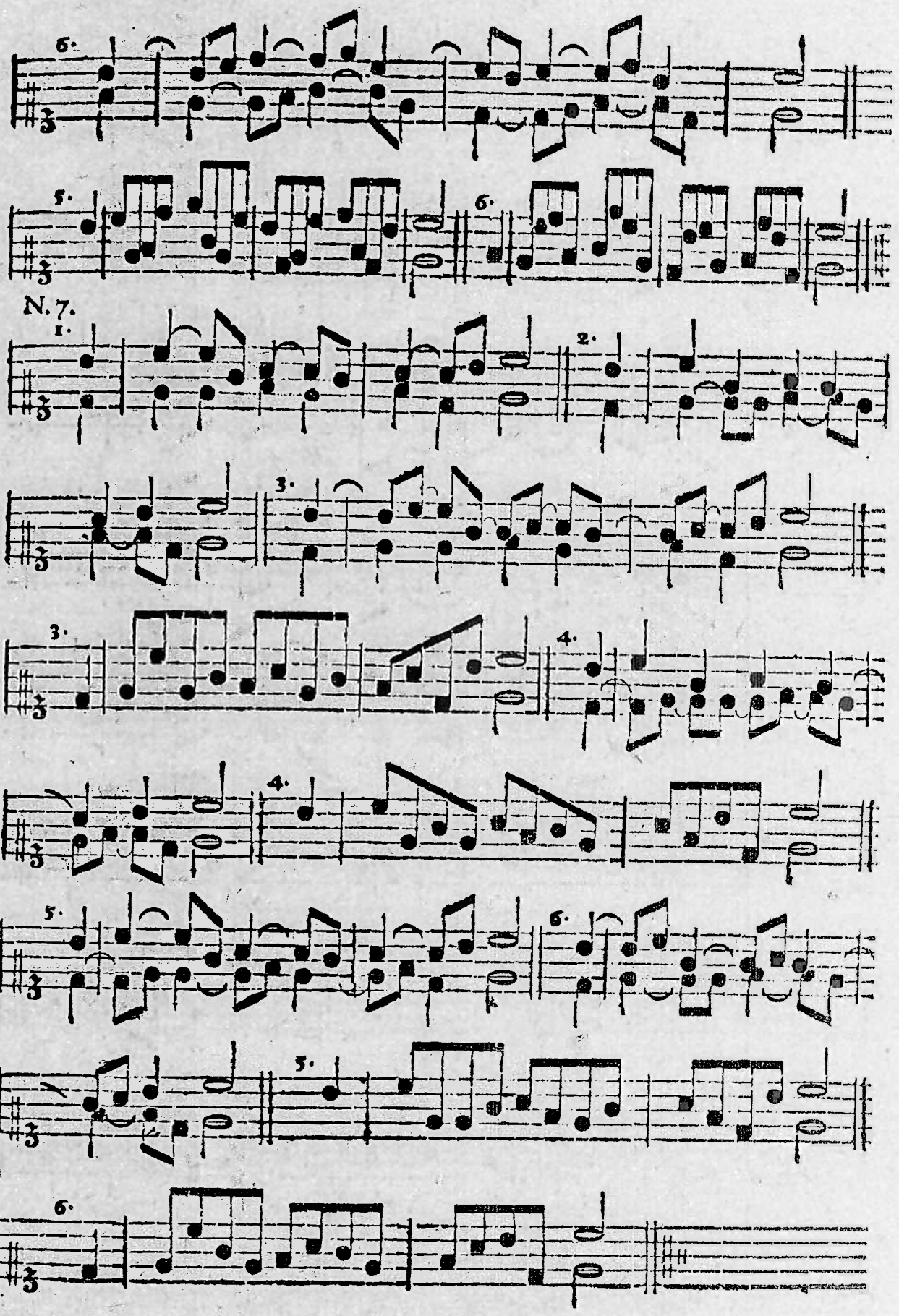


No. 2.

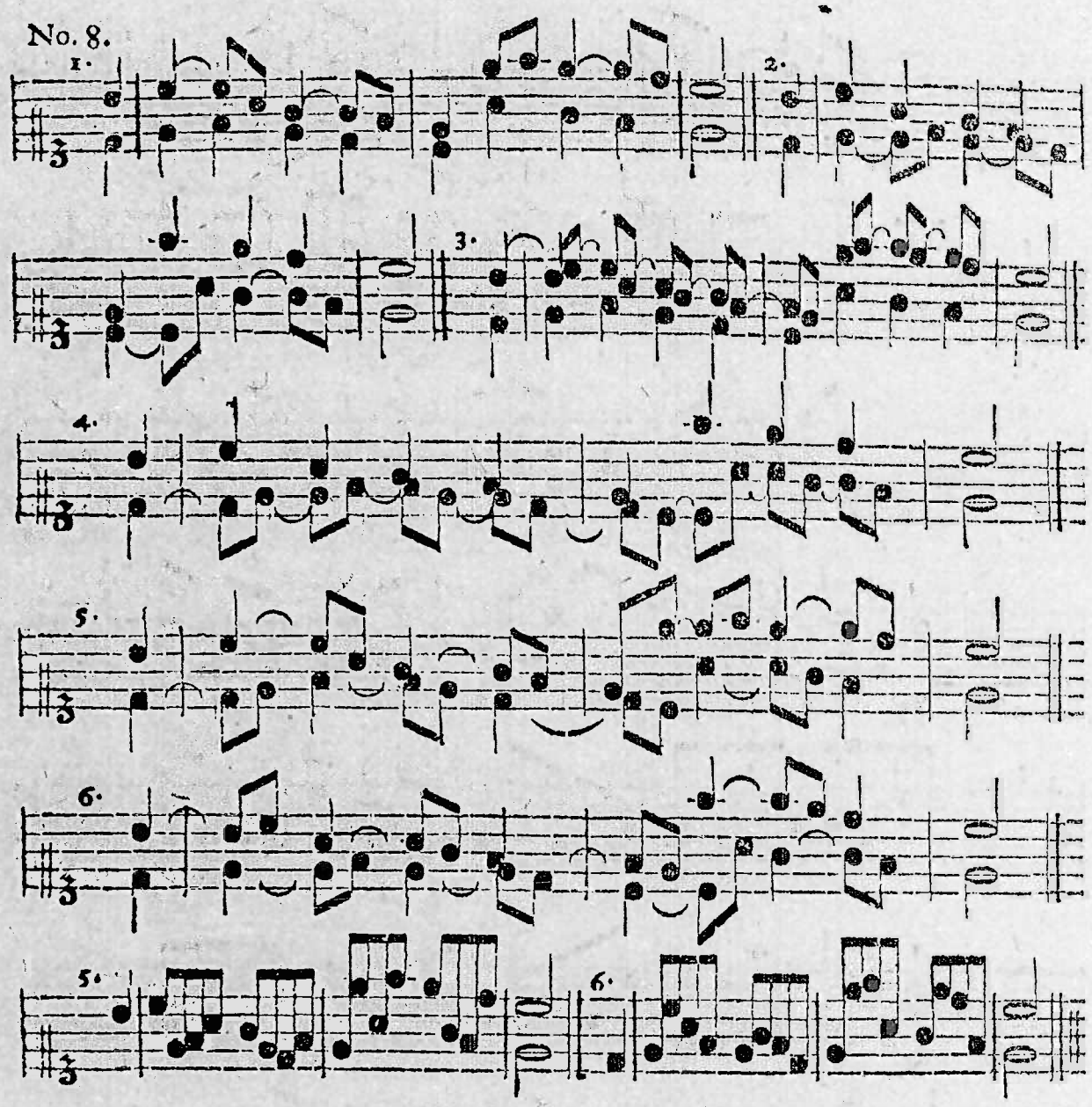



5.
6.
5.
6.
No. 3.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
5.
6.
No. 4.
1.
2.
3.
4.
5.

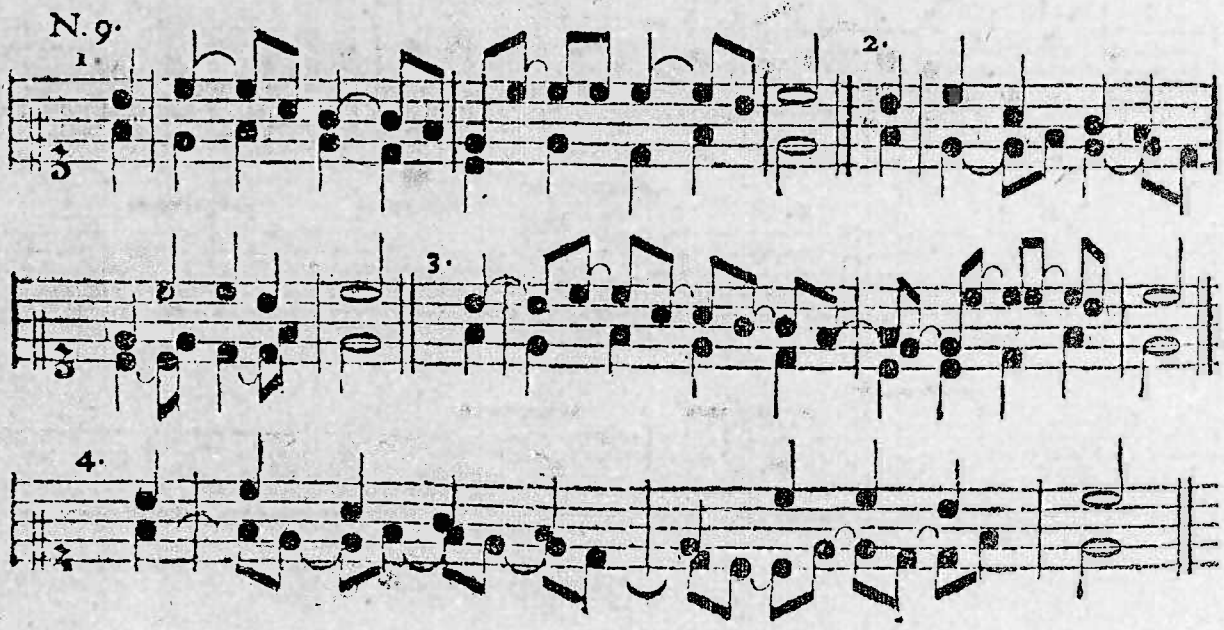

6.
5.
6.
No. 5.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
5.
6.
No. 6.
5.

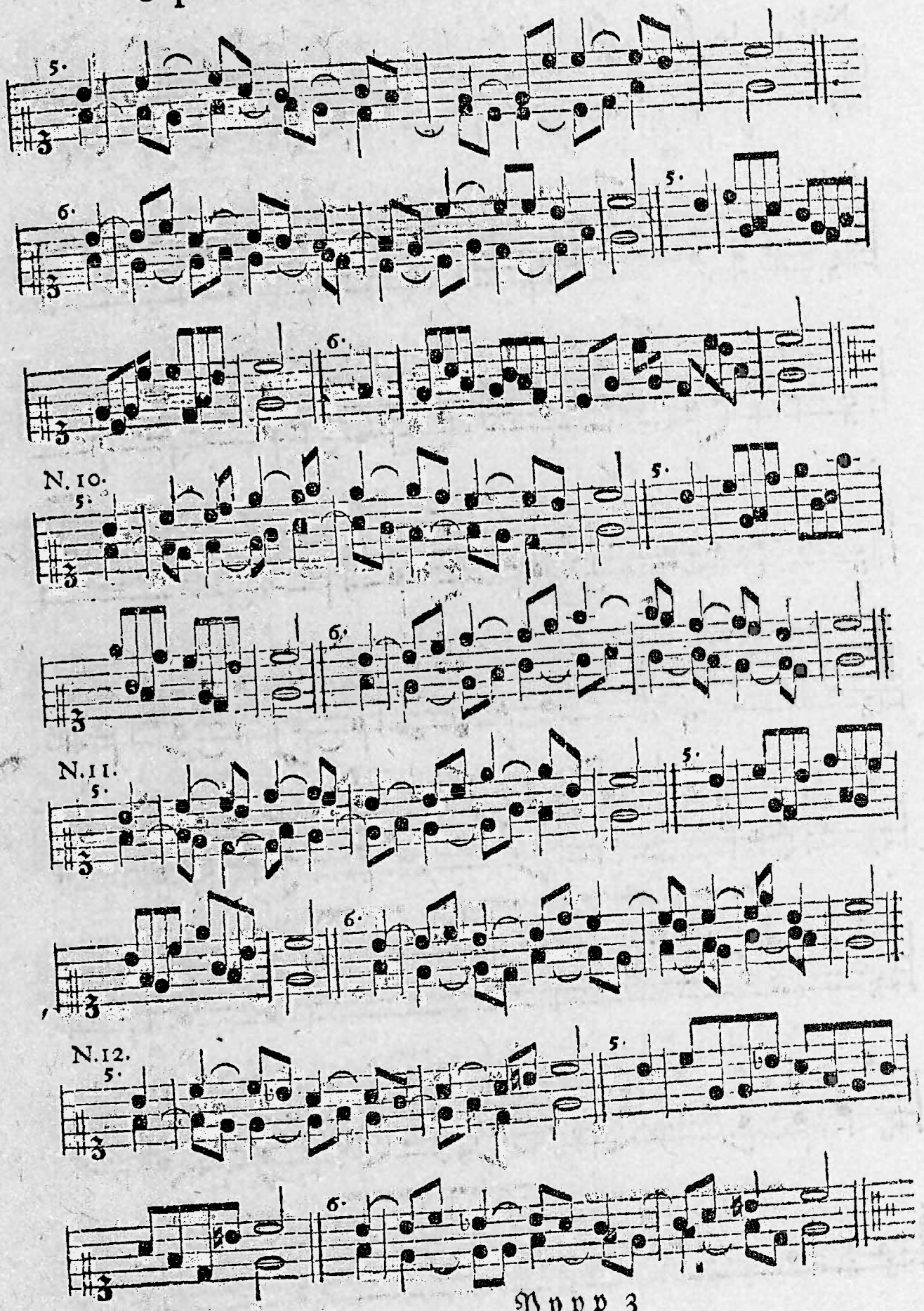

6.
5.
6.
N. 7.
1.
2.
3.
3.
4.
4.
5.
6.
5.
6.

No. 8.

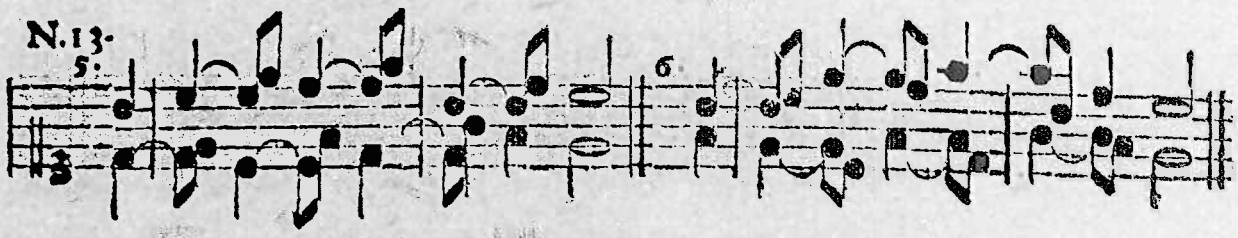


N. 9.

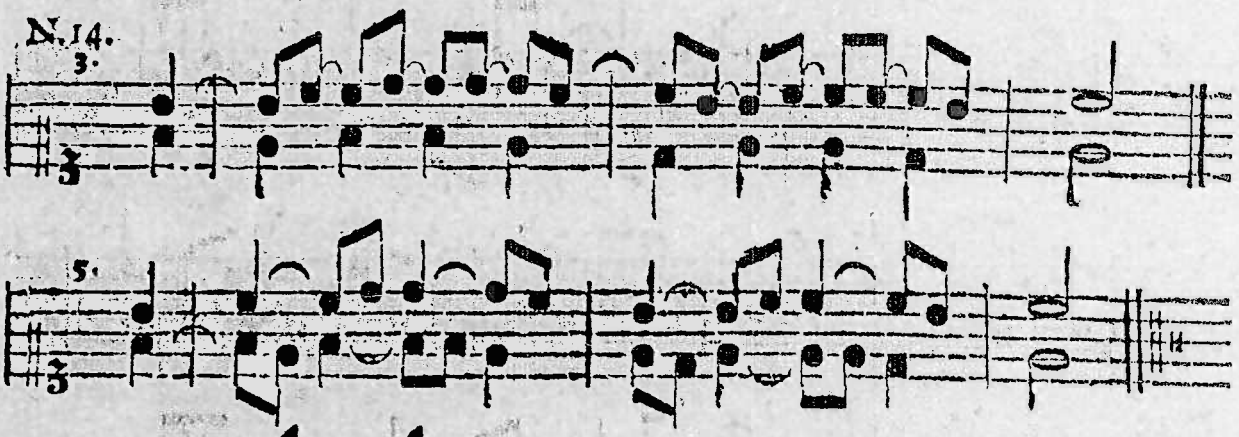



5.
6.
5.
6.
N. 10.
5.
5.
6.
N. 11.
5.
5.
6.
N. 12.
5.
5.
6.

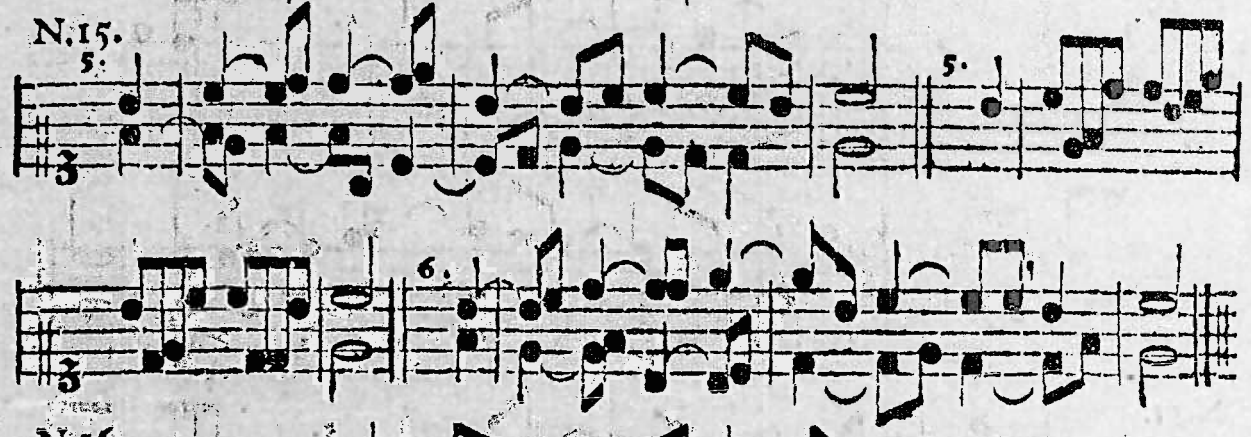
N.13.



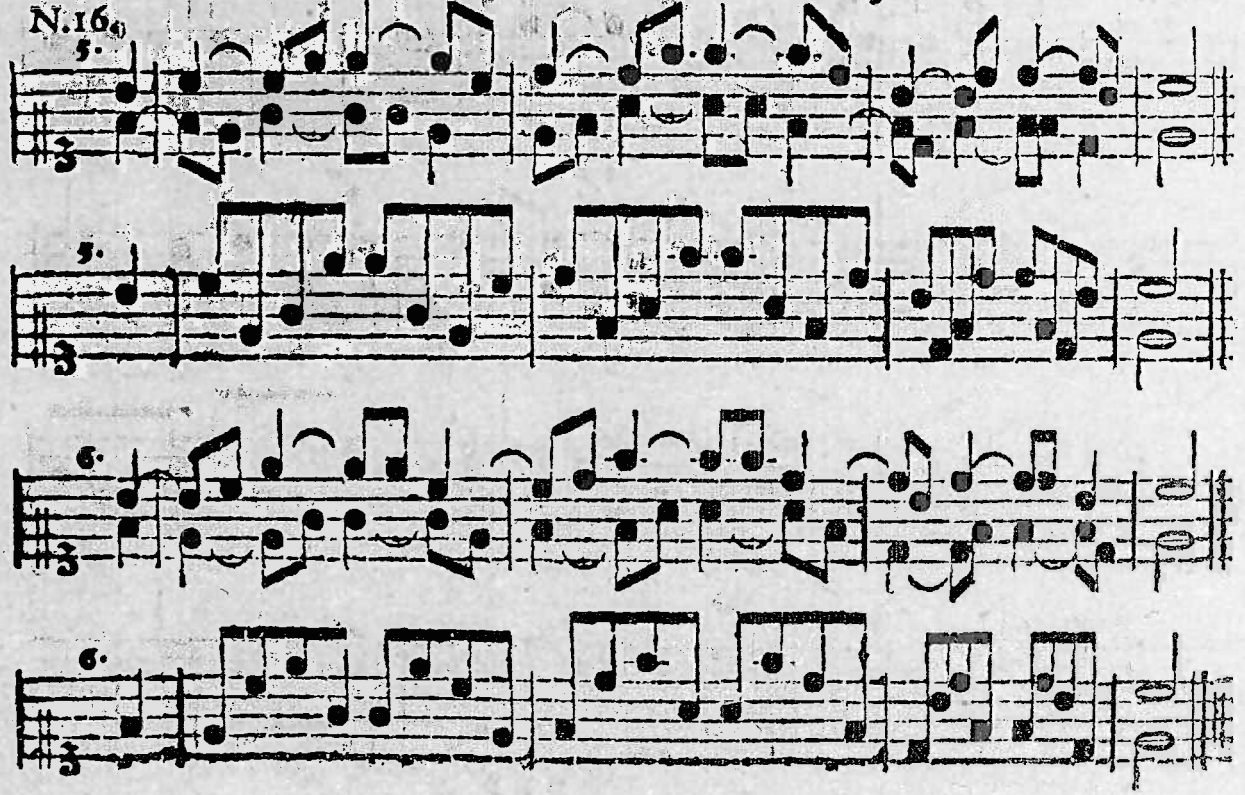
N.14.



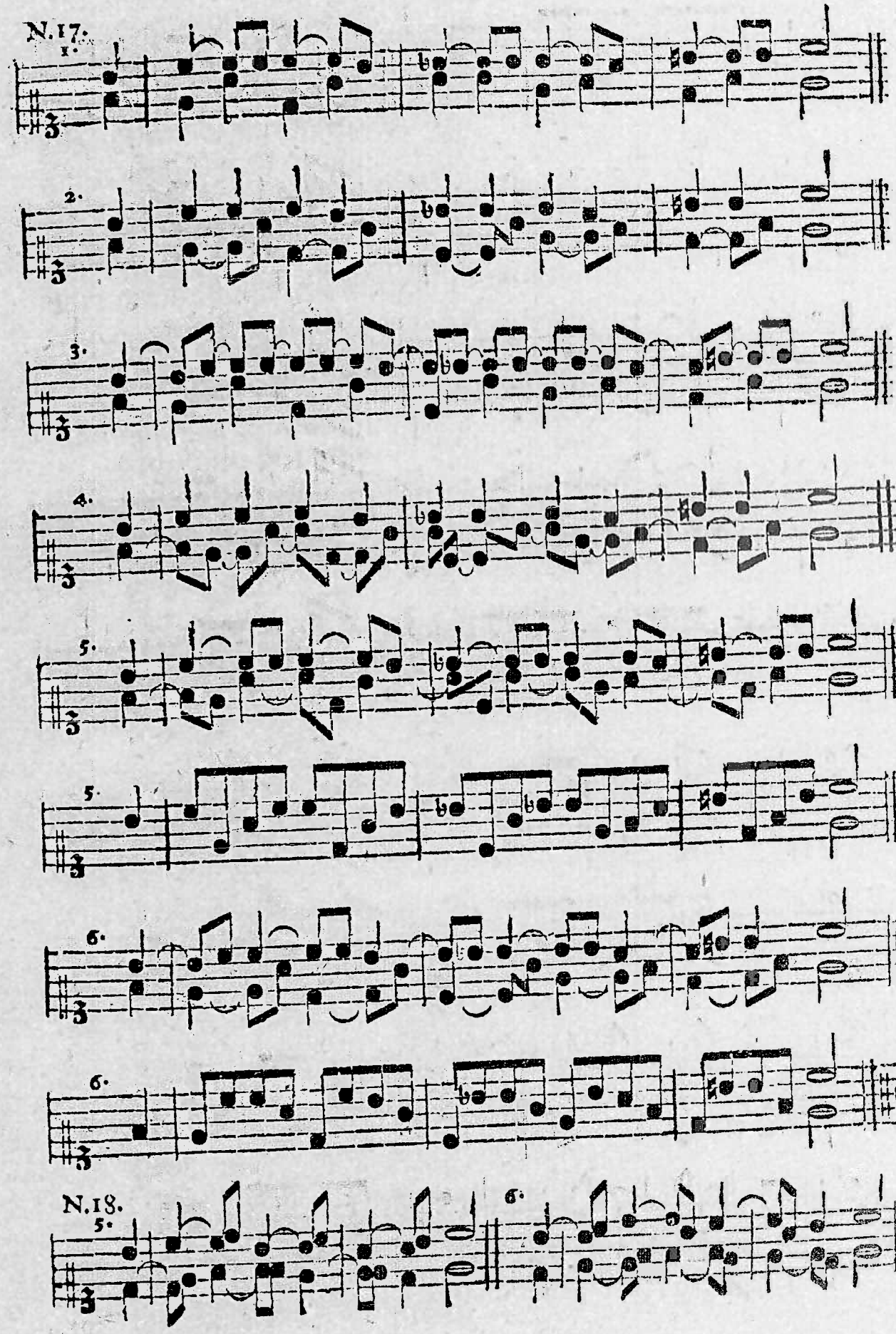
N.15.



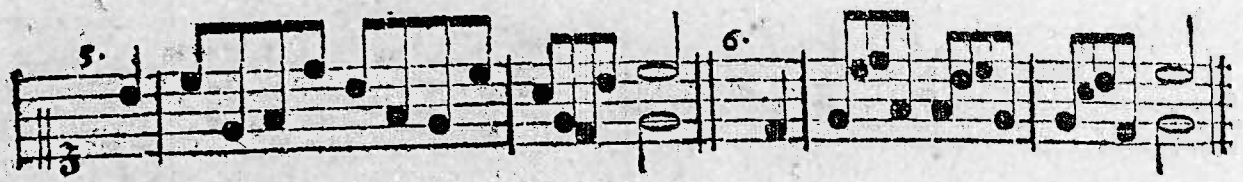
N.16.



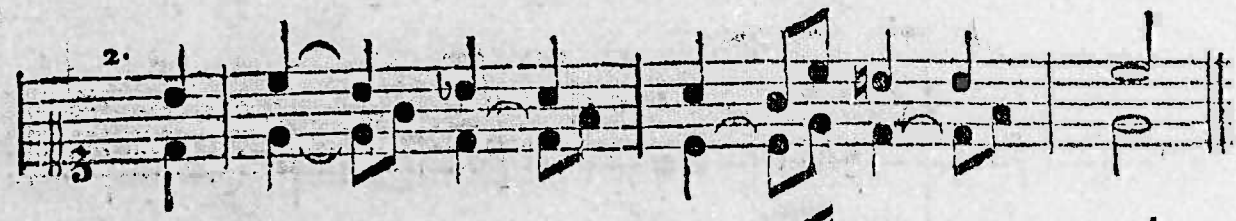
N. 17.

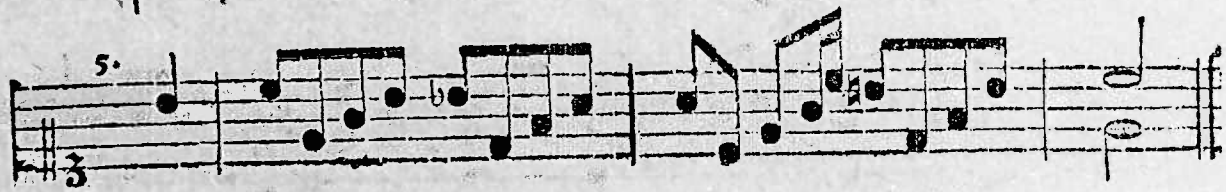


N. 18.

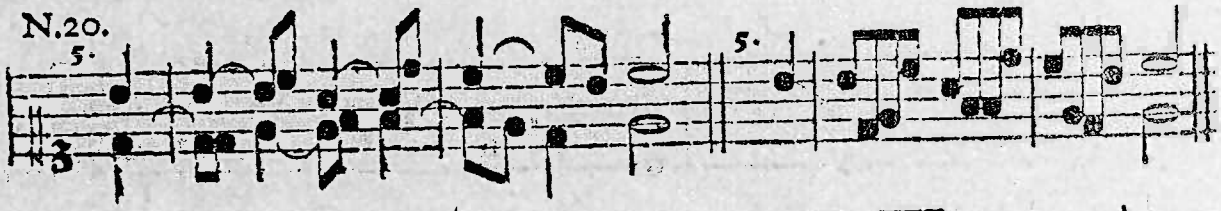


N.19.





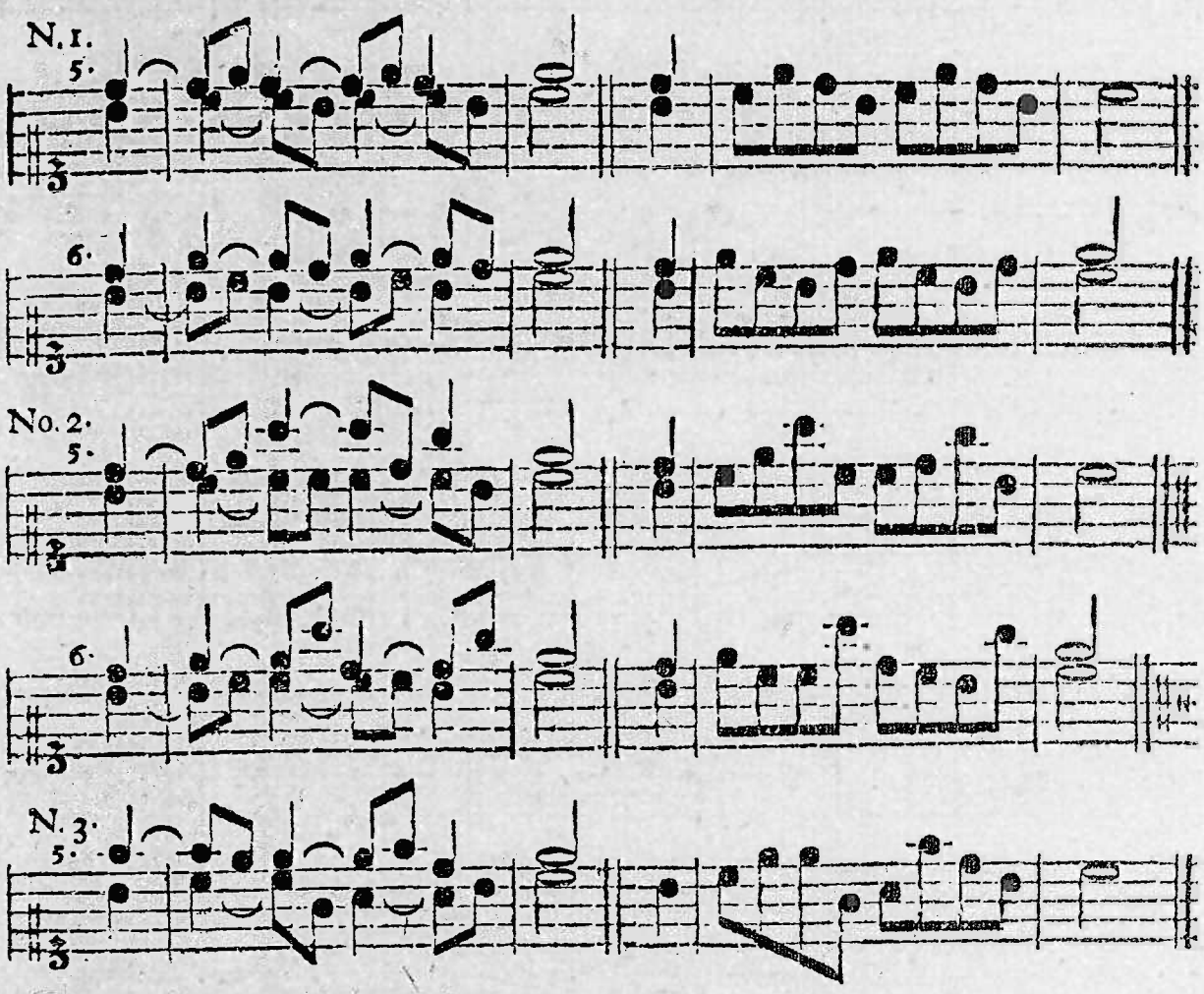
N.20.

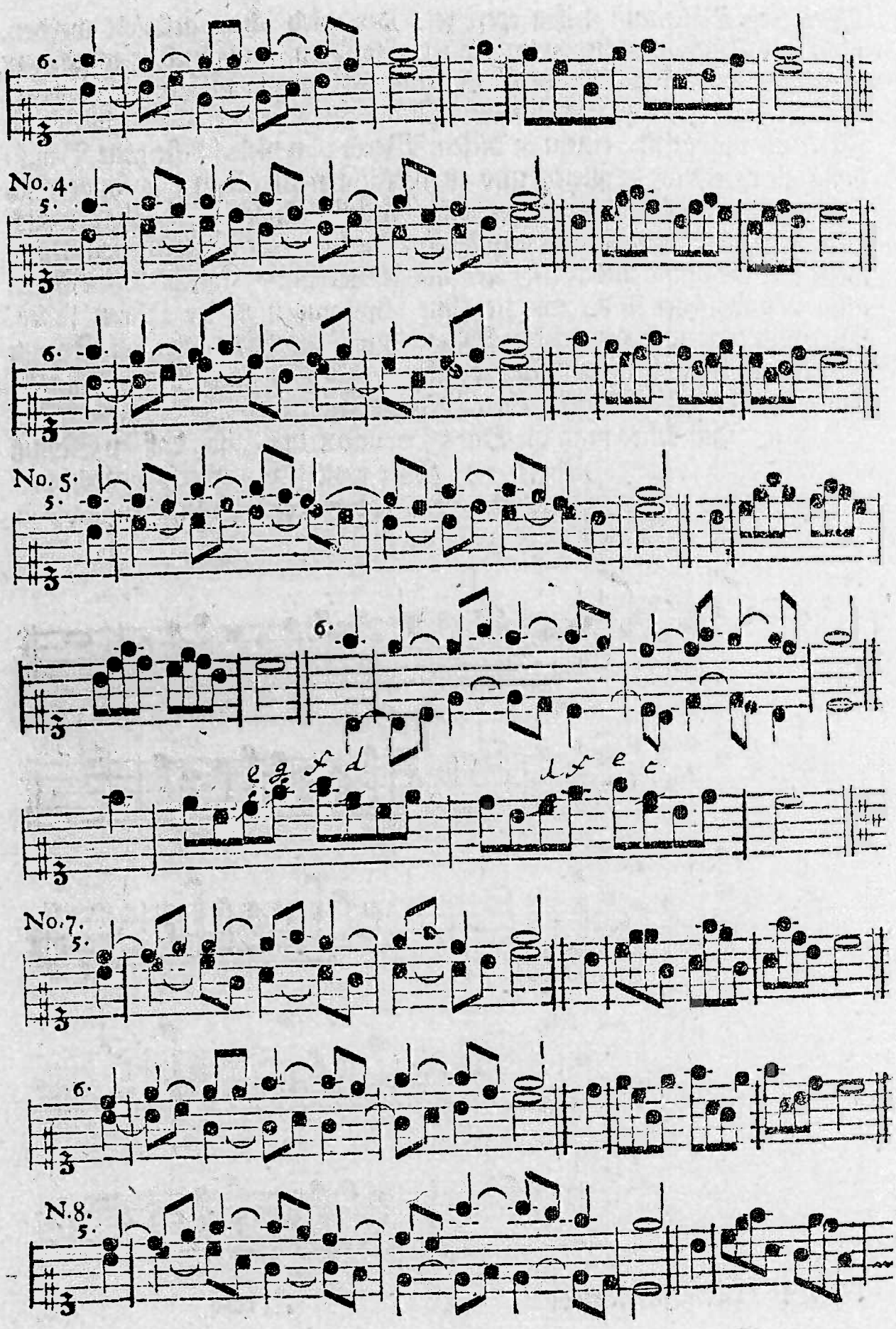


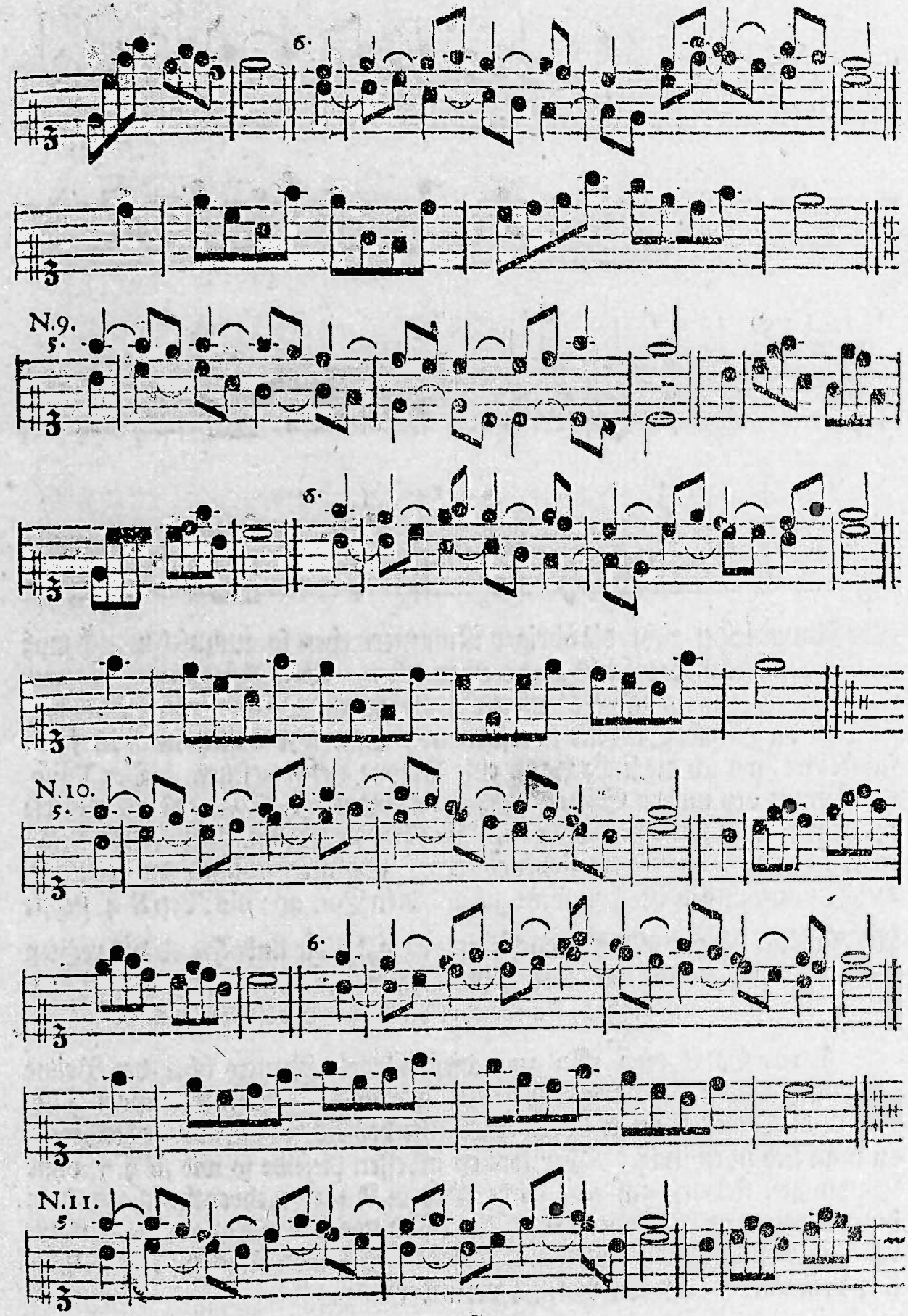
Wer

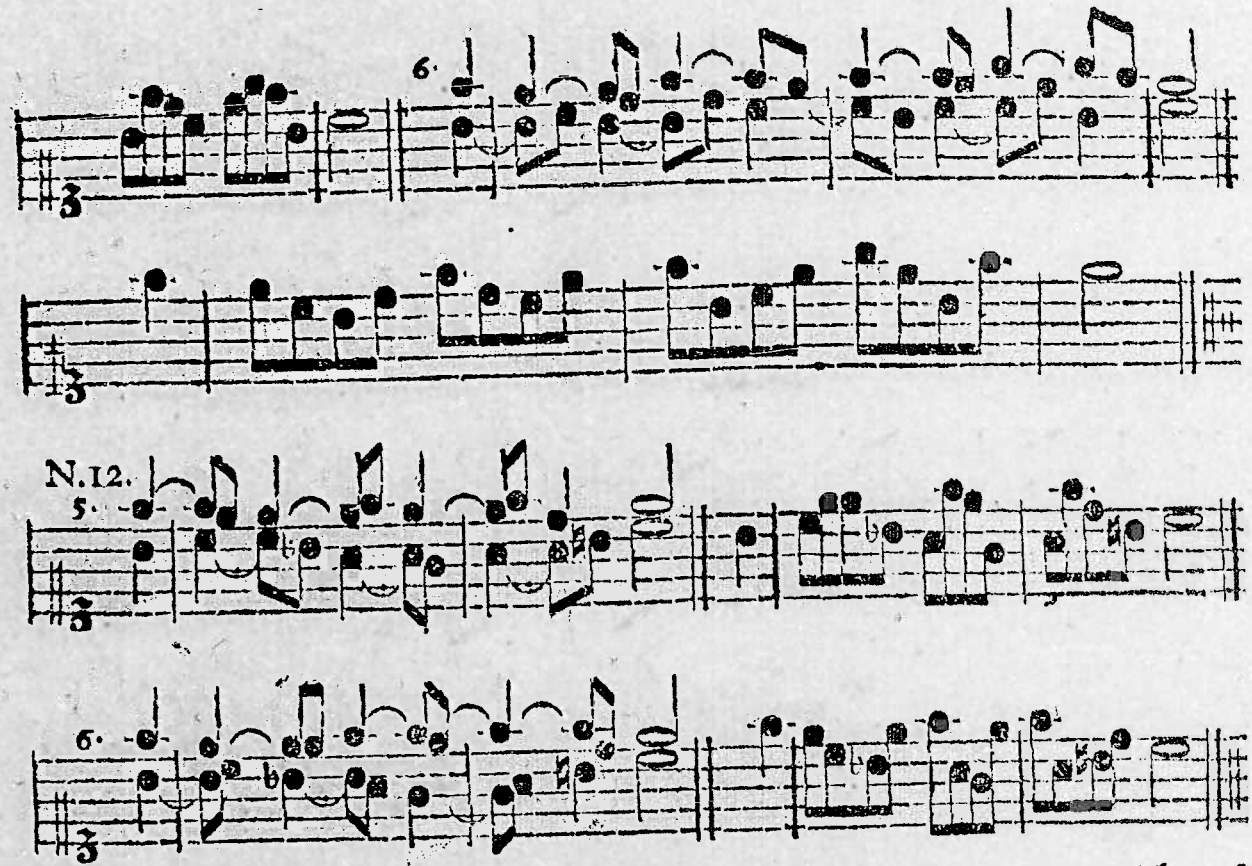
Wer diese Sätze nun fleißig exerciret, der wird schon geschickt werden, nicht nur Bindungen herauszubringen, sondern sie auch selber machen zu können. Ich hätte vielleicht schon genug gethan, wenn ich nur bloß bey N. 1. die sechs Arten zu Beyspiele in Bindungen gesetzet; allein, weil mein Zweck überhaupt 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 ausgesetzet habe; welche beyde Arten auch so ausgesetzet 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 kehre man die Sätze §. 7. und 8. um, alsо, daß im Schluß die Terzie oben kommt. (siehe §. 5.) Wir wollen es an der fünften und sechsten Art des achten Syphi zeigen, und dabey gleich hinzufügen, wie sie ohne Bindungen klingen. Orgel-Puncte mit der Terzie oben.




No. 4.
No. 5.
No. 7.
N. 8.


6.
N.9.
5.
6.
N.10.
5.
6.
N.11.
5

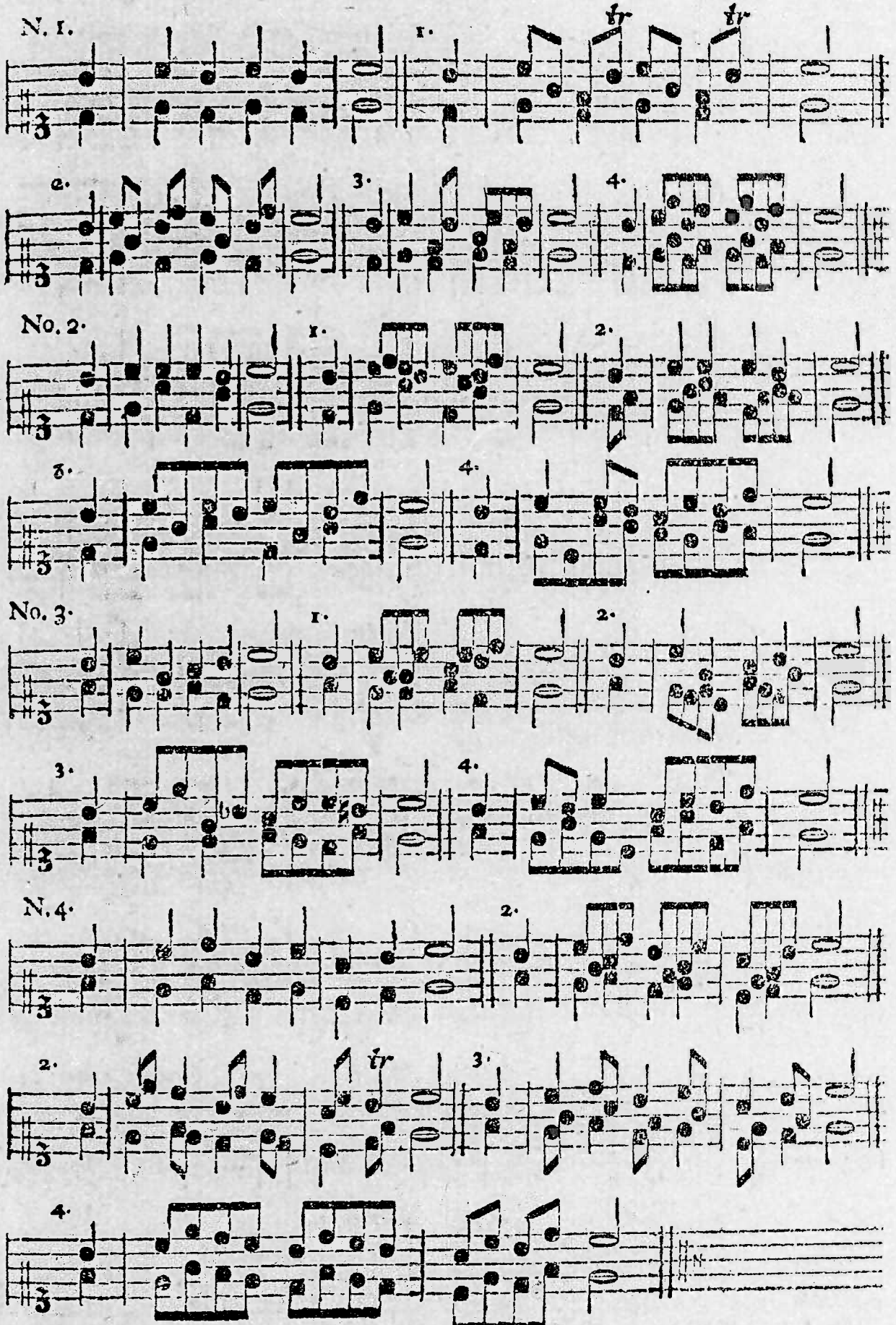


Anmerkung. Der Raum leidet nicht, die übrigen Nummern eben so auszusetzen; ich muß solches dem Fleiß des Liebhabers überlassen. Bey *N.* 13. und 15. muß man bey der Umkehrung die unterste Stimme eine Octave tiefer setzen, weil sie sonst die oberste Stimme überschreitet; man sehe dabey nach *N.* 5. die sechste Art, wo ich die linke Hand eine Octave tiefer gesetzet. Der Vnisonus kommt bey unsern Sätzen vor, *N.* 4. die sechste Art, und *N.* 11. die fünfte Art, und sonsten. 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 *d* und *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 weichet die rechte der linken Hand.

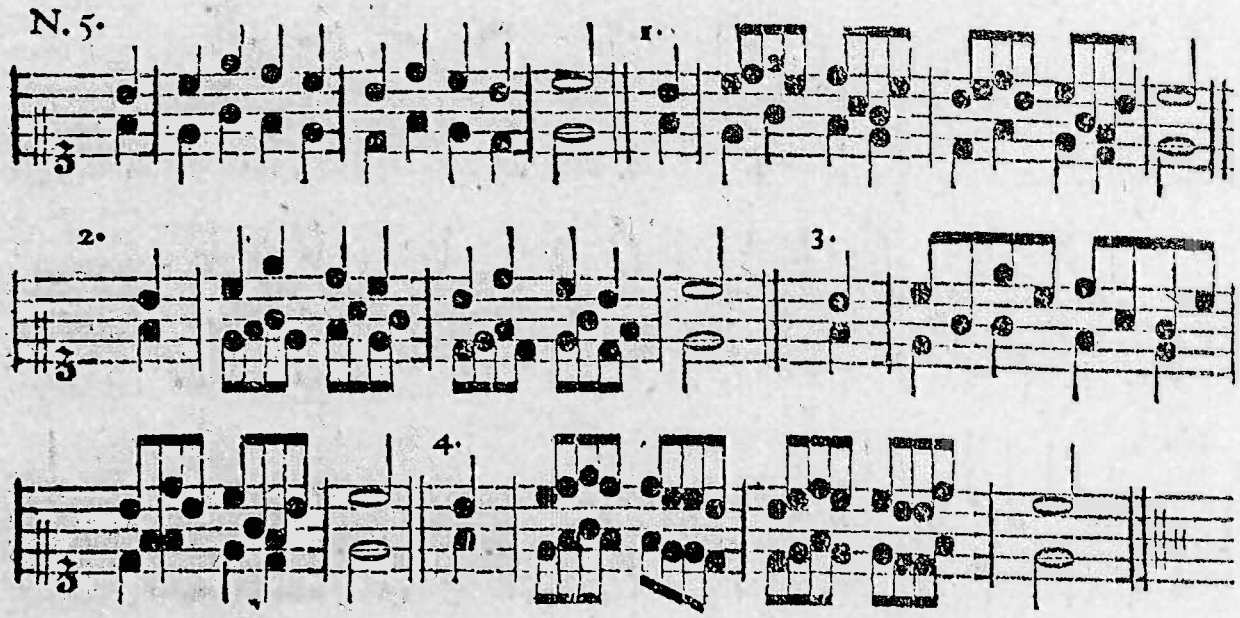
Variation der Orgel-Puncte über der Prime im Achtel.

§. 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.

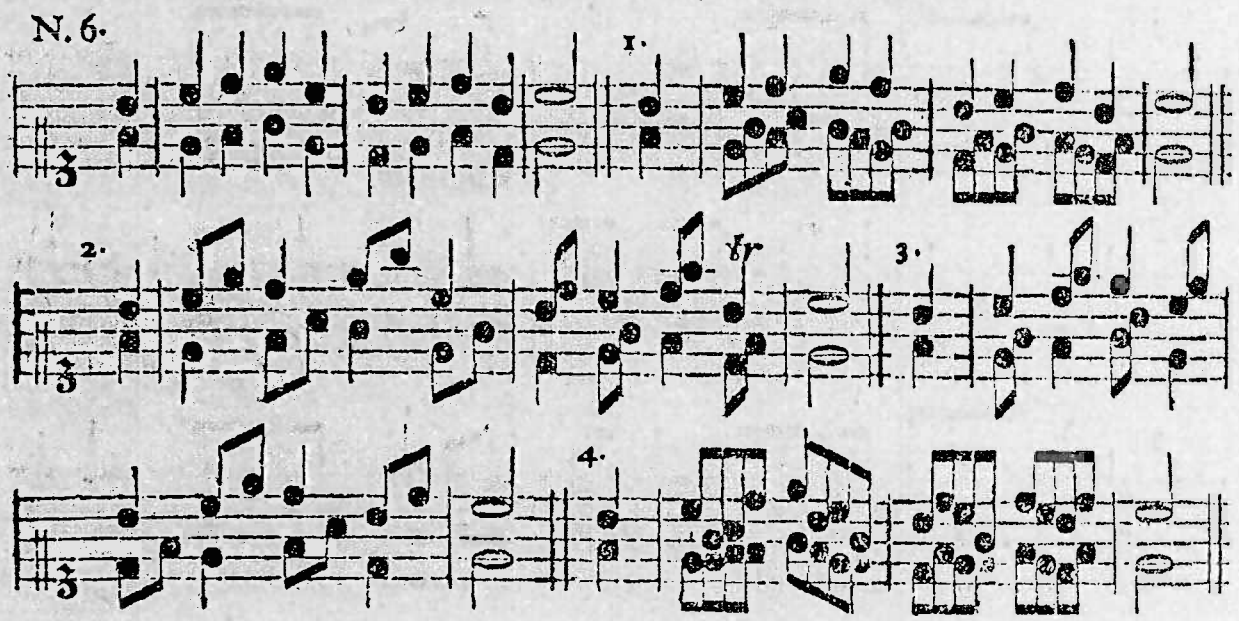
N. 1.


N. 1.
1.
tr
tr
2.
3.
4.
No. 2.
1.
2.
3.
4.
No. 3.
1.
2.
3.
4.
N. 4.
2.
2.
tr
3.
4.

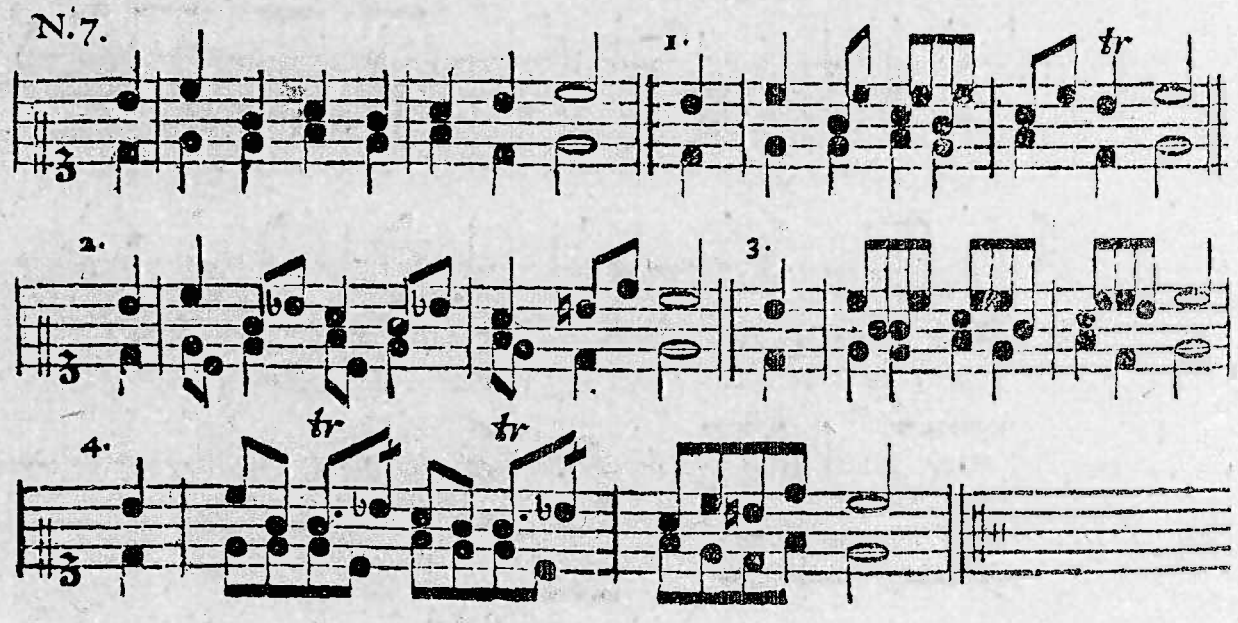
N. 5.



N. 6.

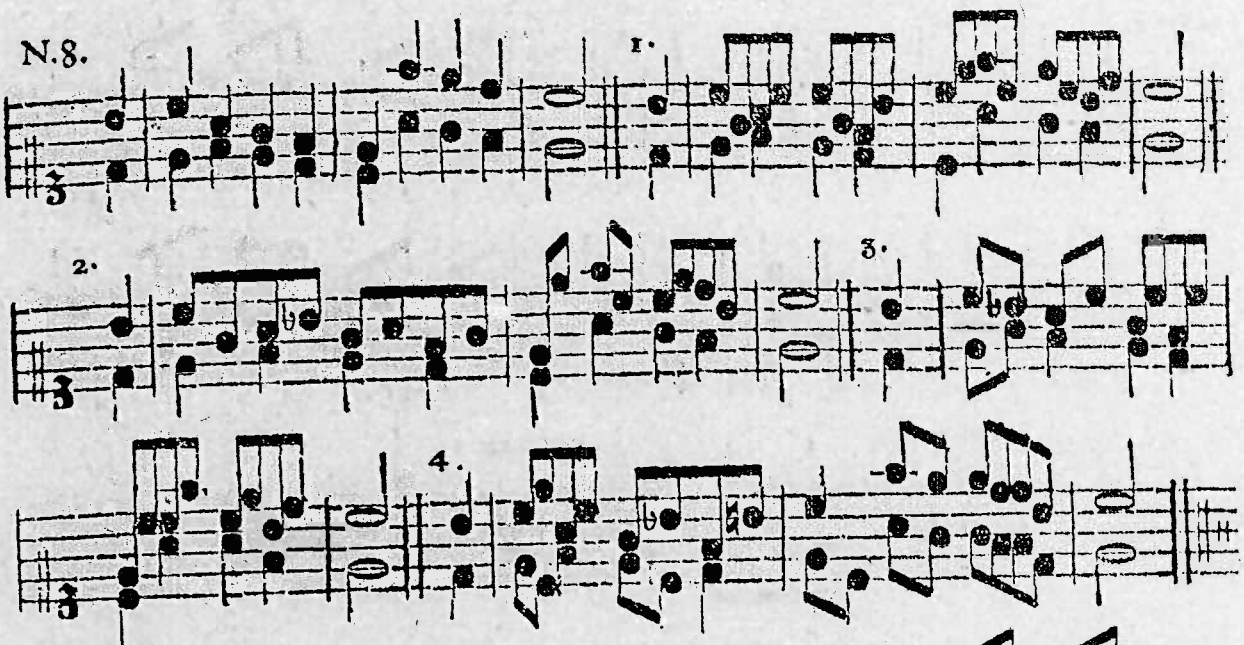


N. 7.

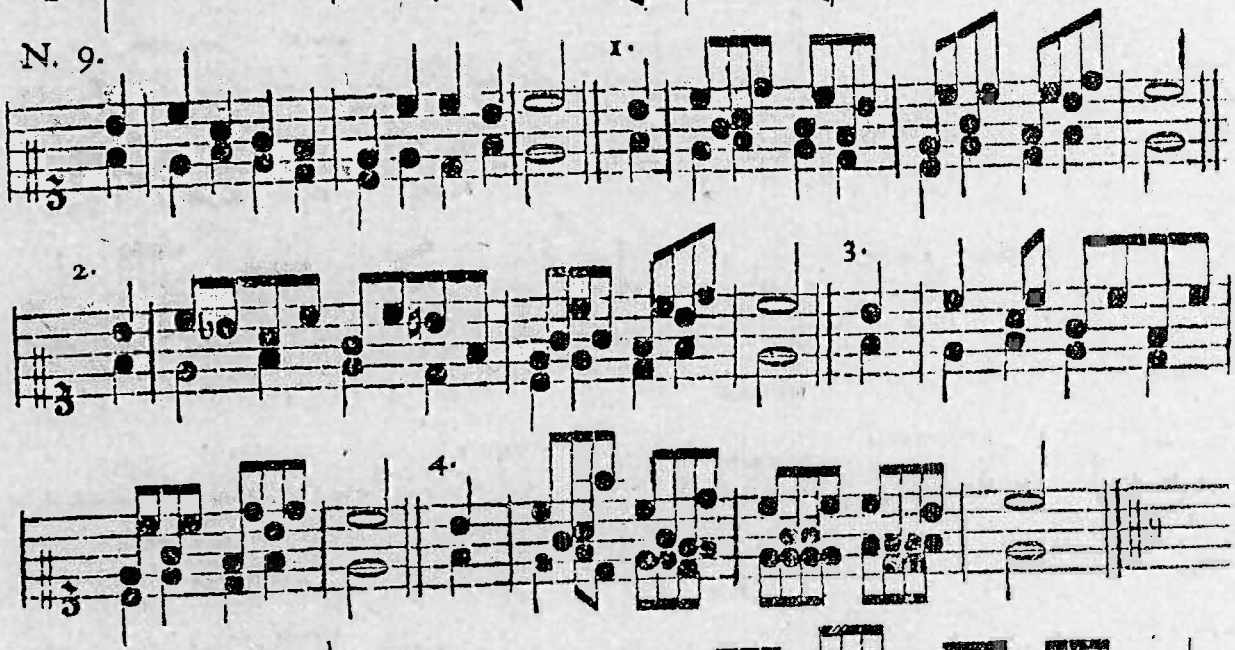


N. 8.

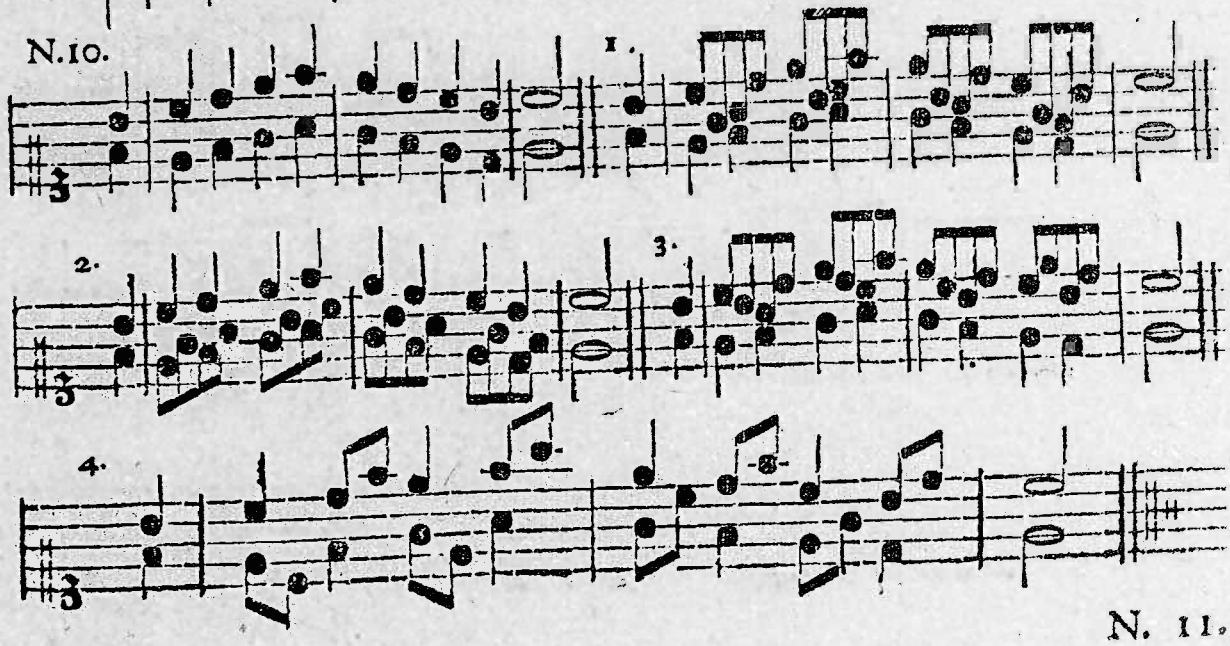
N.8.



N. 9.

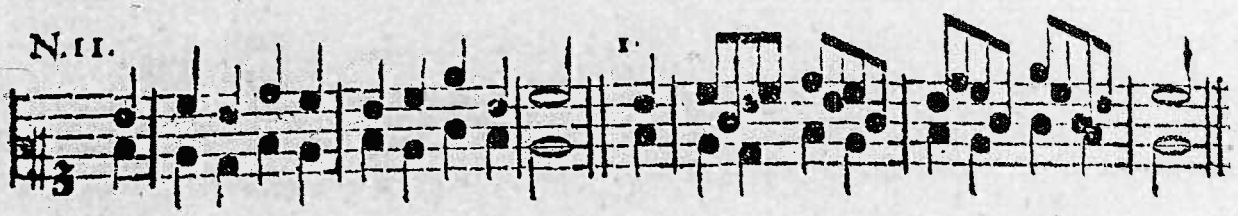


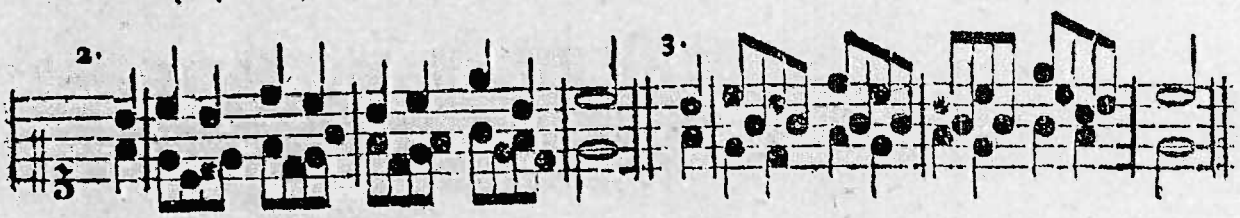
N.10.

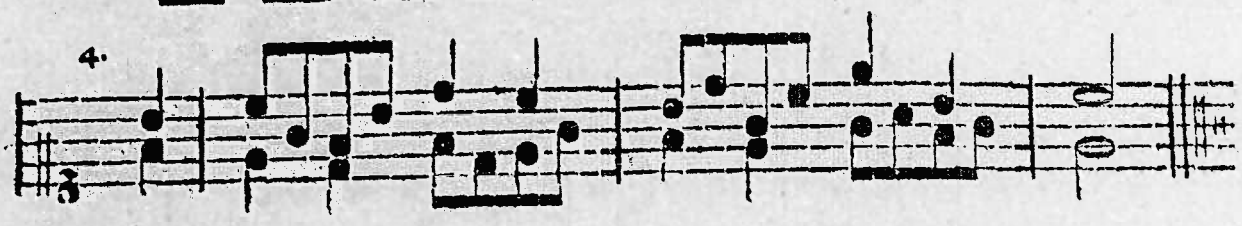


N. 11.

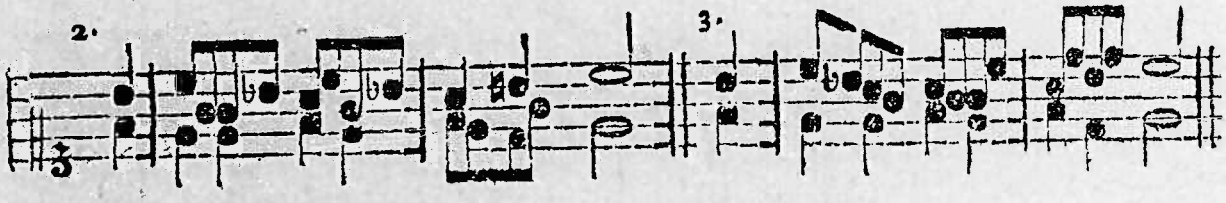
N.11.



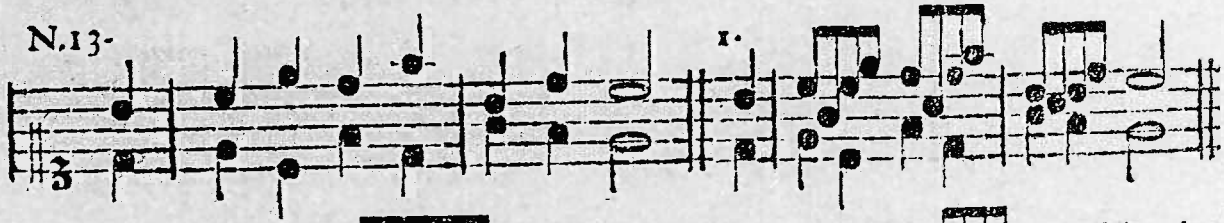


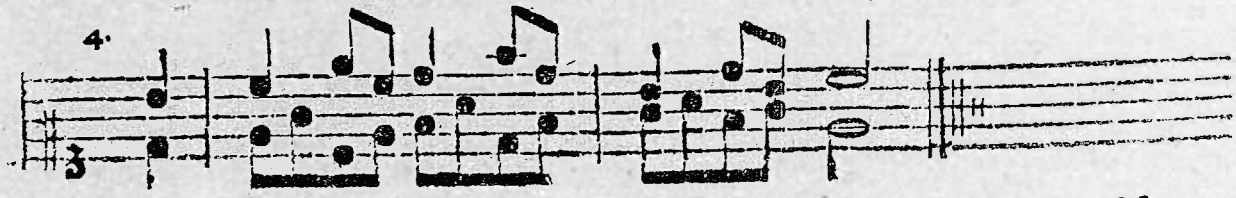


N.12.

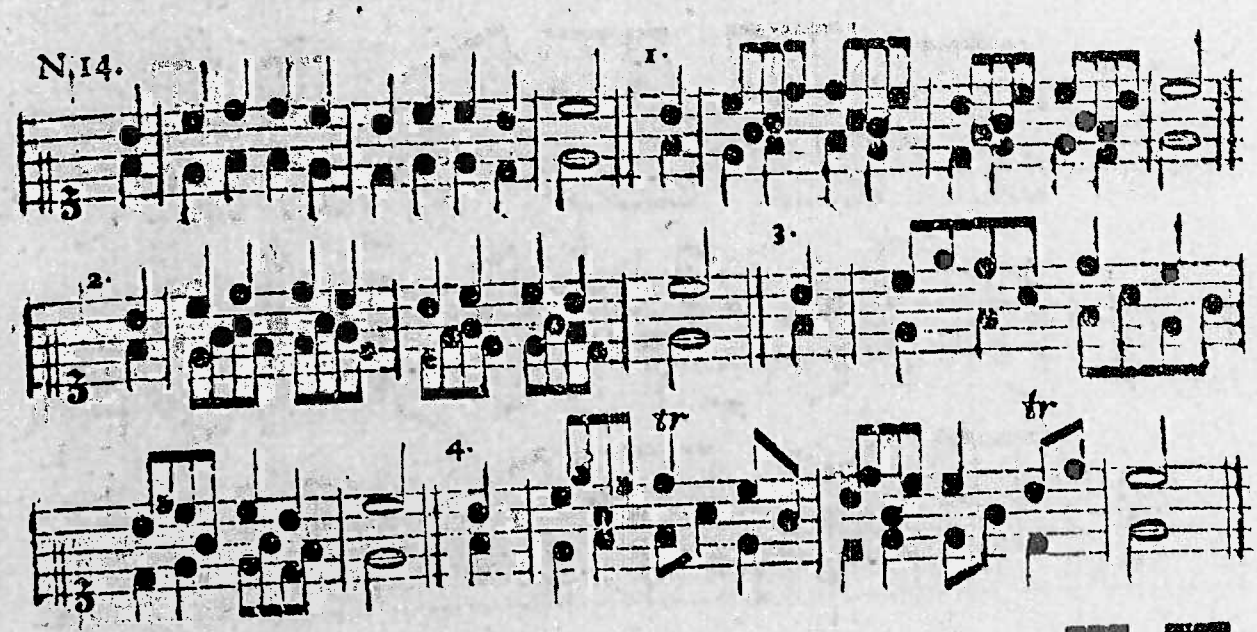


N.13.

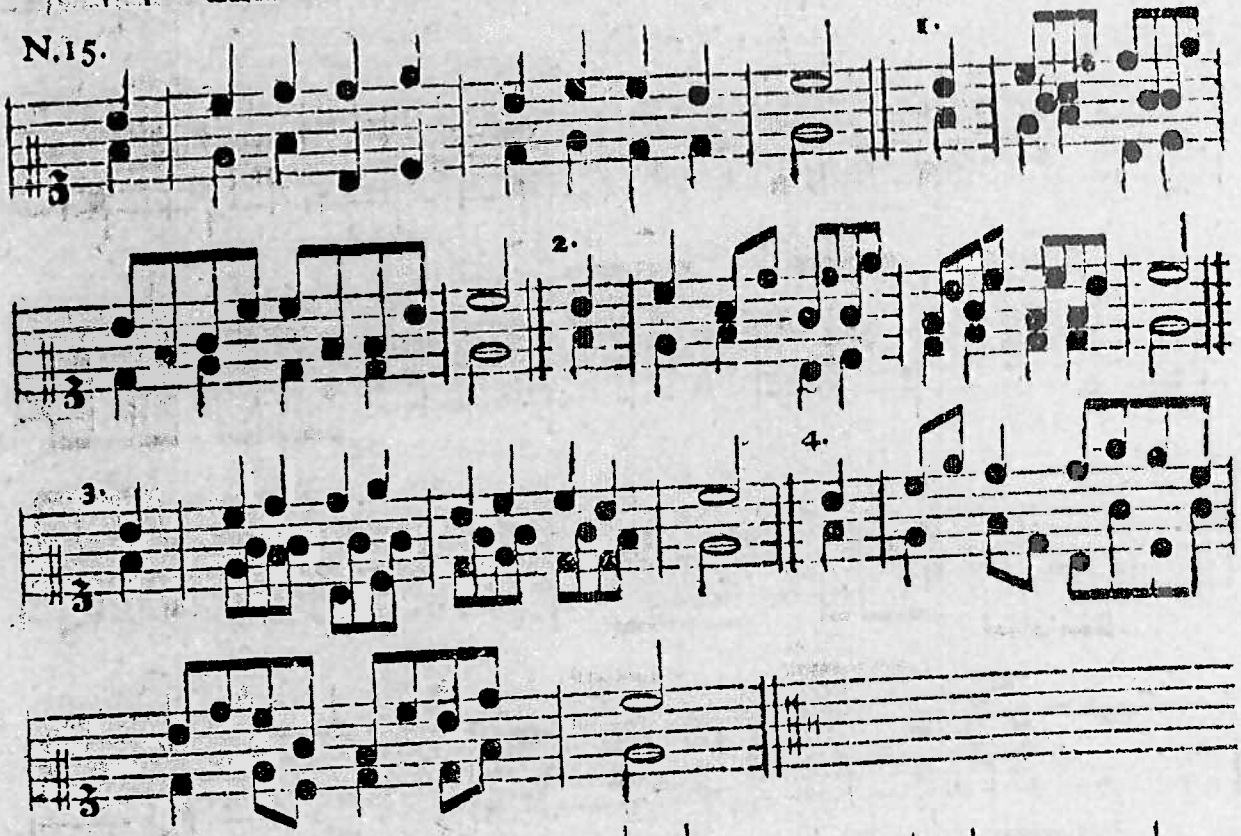




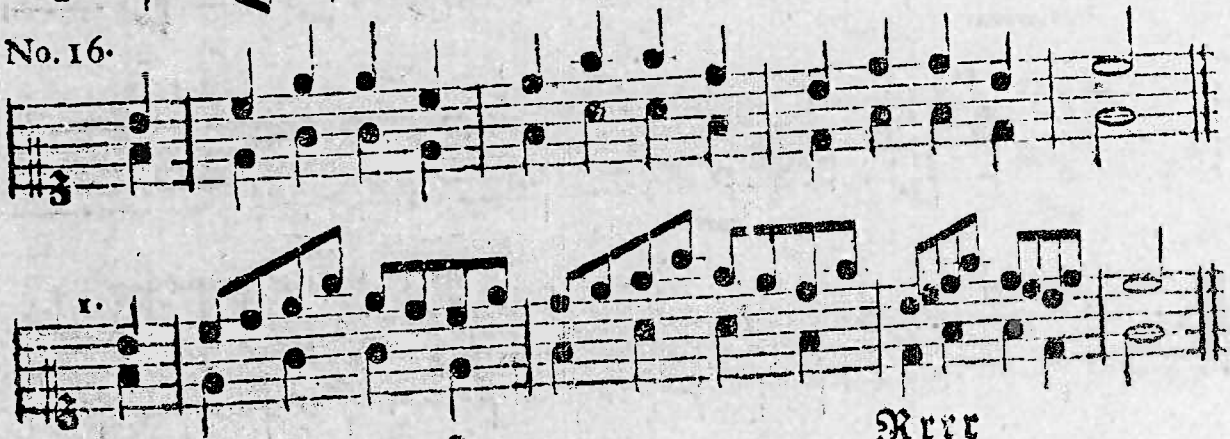
N. 14.

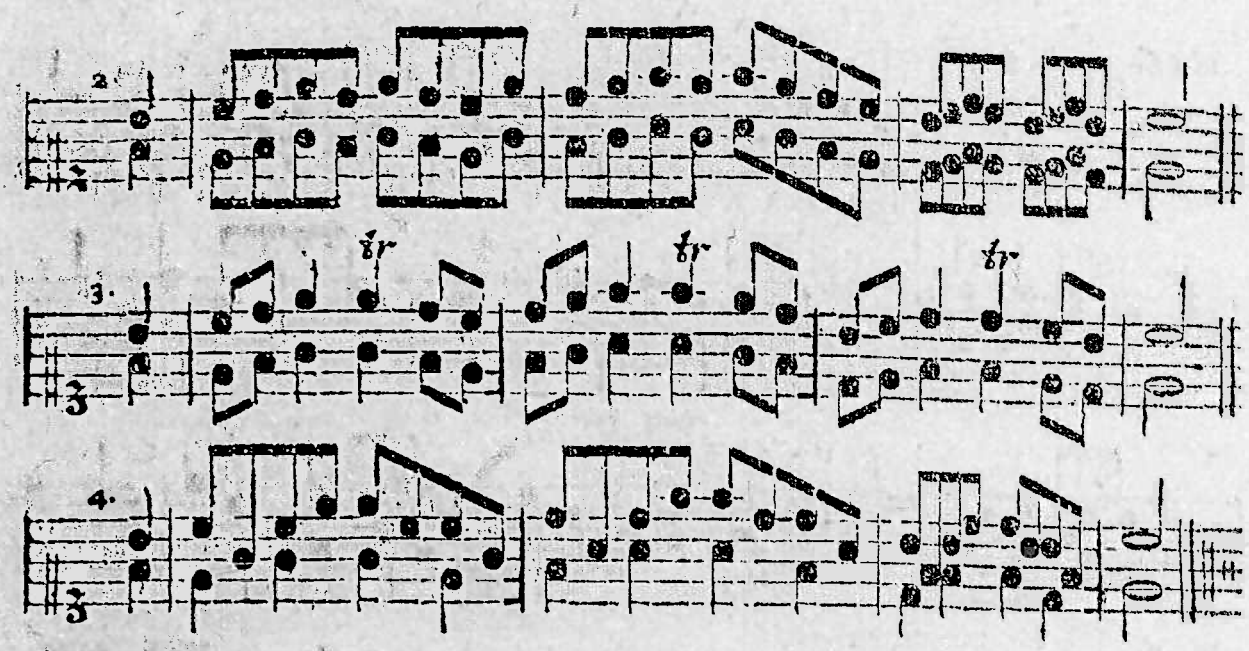


N. 15.

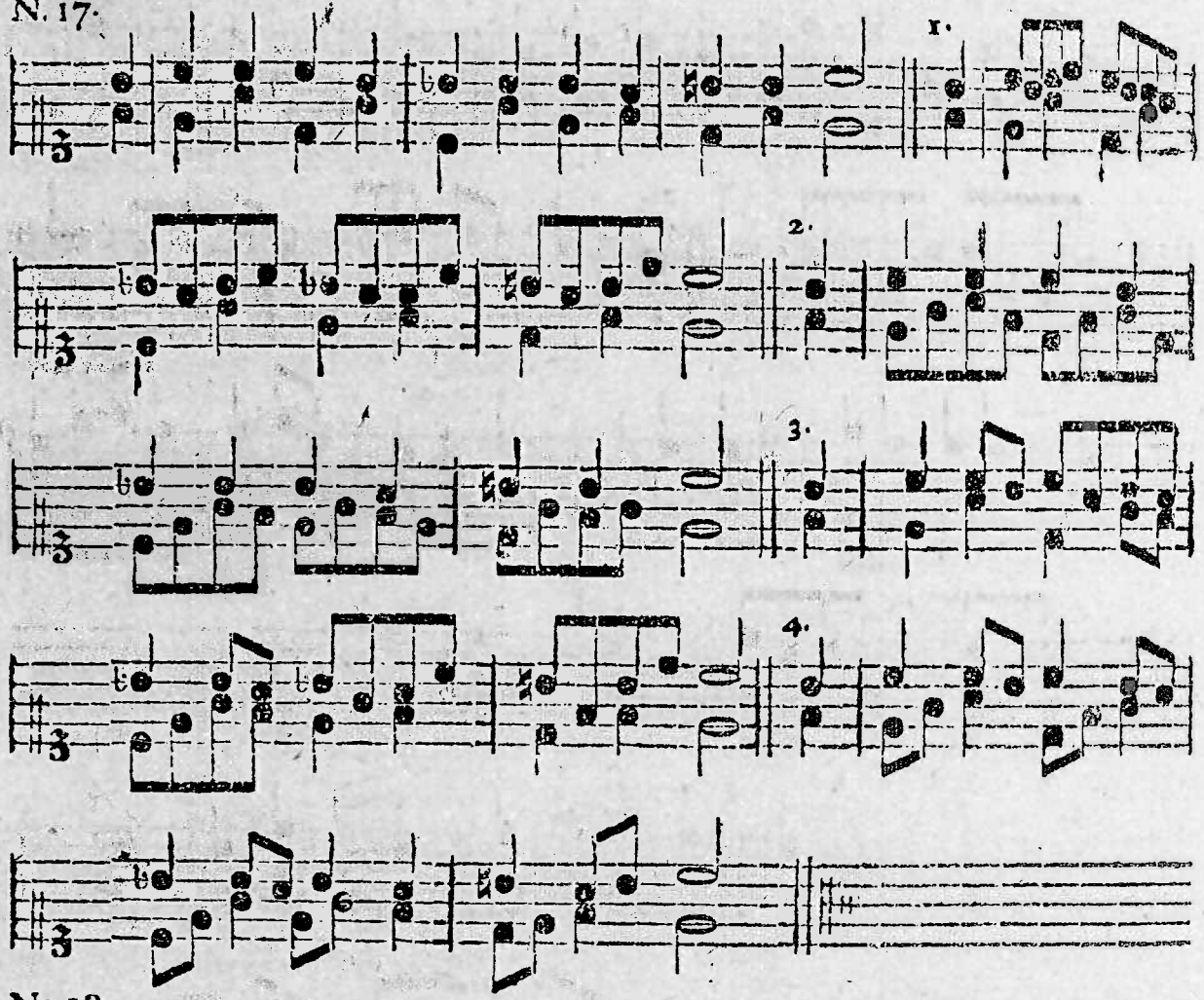


No. 16.

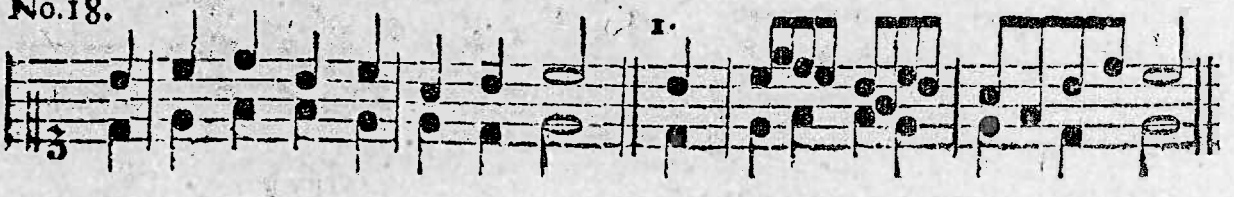


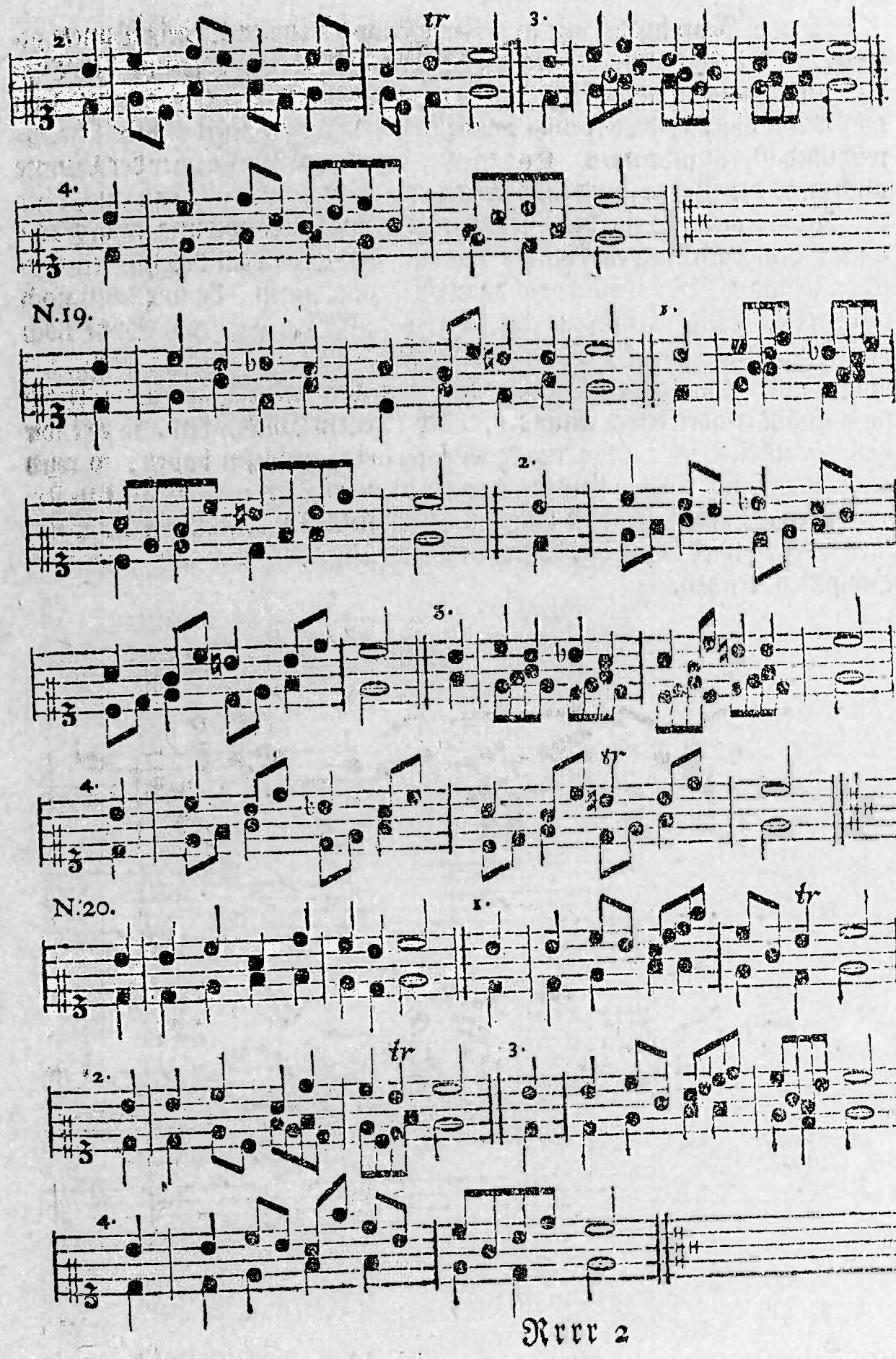


N. 17.



No. 18.



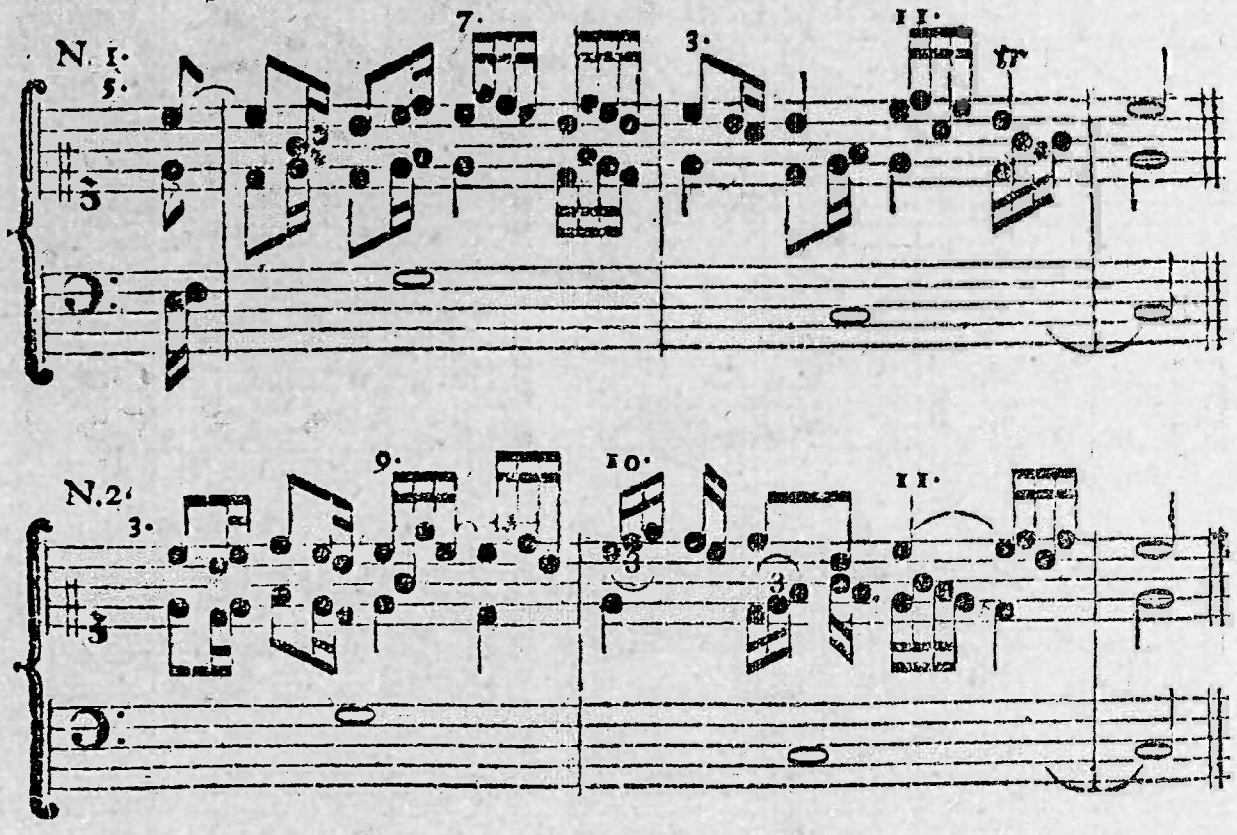

2.
tr
3.
4.
N.19.
1.
2.
3.
4.
tr
N.20.
1.
tr
2.
tr
3.
4.

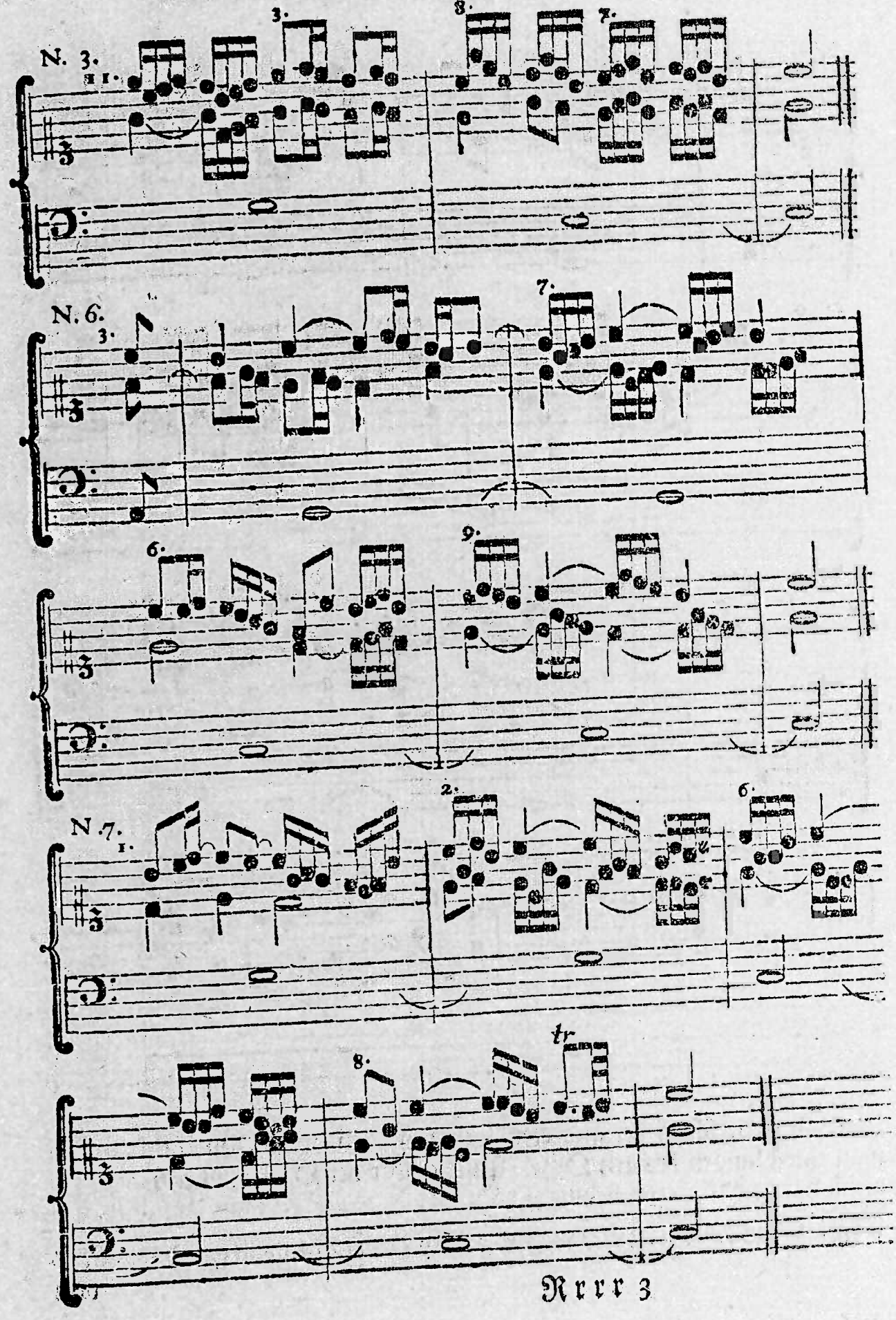
Anmerkung.

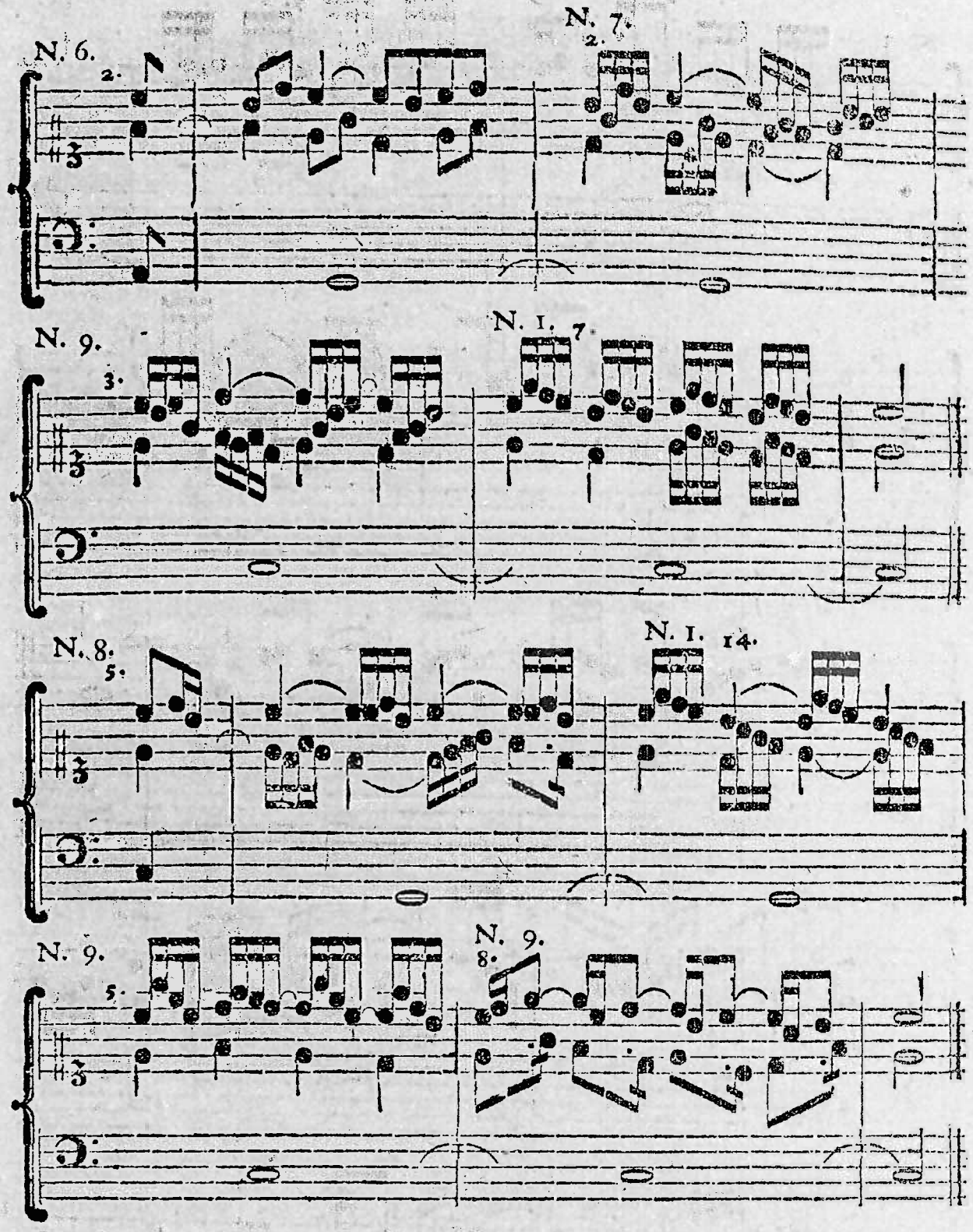
§. 11. Nun haben wir in vielen Exempeln kurzer Orgel-Puncte gezeiget, wie selbige beydes über der Quinte und über der Prime der Ton-Art (unter welchen letztern N. 2. 8. 13. 15. 17. 18. und 19. etwas fremd seyn möchten, obgleich die Septima minor in den Dur-Tönen alhier sehr gewöhnlich ist,) anzubringen. 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. gezeiget haben; man nehme nemlich von jeder Nummer 2, 3 oder mehr Variations-Arten nach einander oder durch einander, nach eigenem Gutdünken, so wie wir solches Cap. X. §. 11. 14. sqq. bey denen Interludiis gewiesen haben, so wird man eine Menge Orgel-Puncte zuwege bringen können. Man kan ferner die Arten der Variation auch aus verschiedenen Nummern nehmen; alles dieses wird ein Liebhaber bey der Untersuchung aus folgenden Beyspielen ersehen.

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

Verlängerte Orgel-Puncte über der Quinte und Prime zugleich, aus §. 5. genommen.



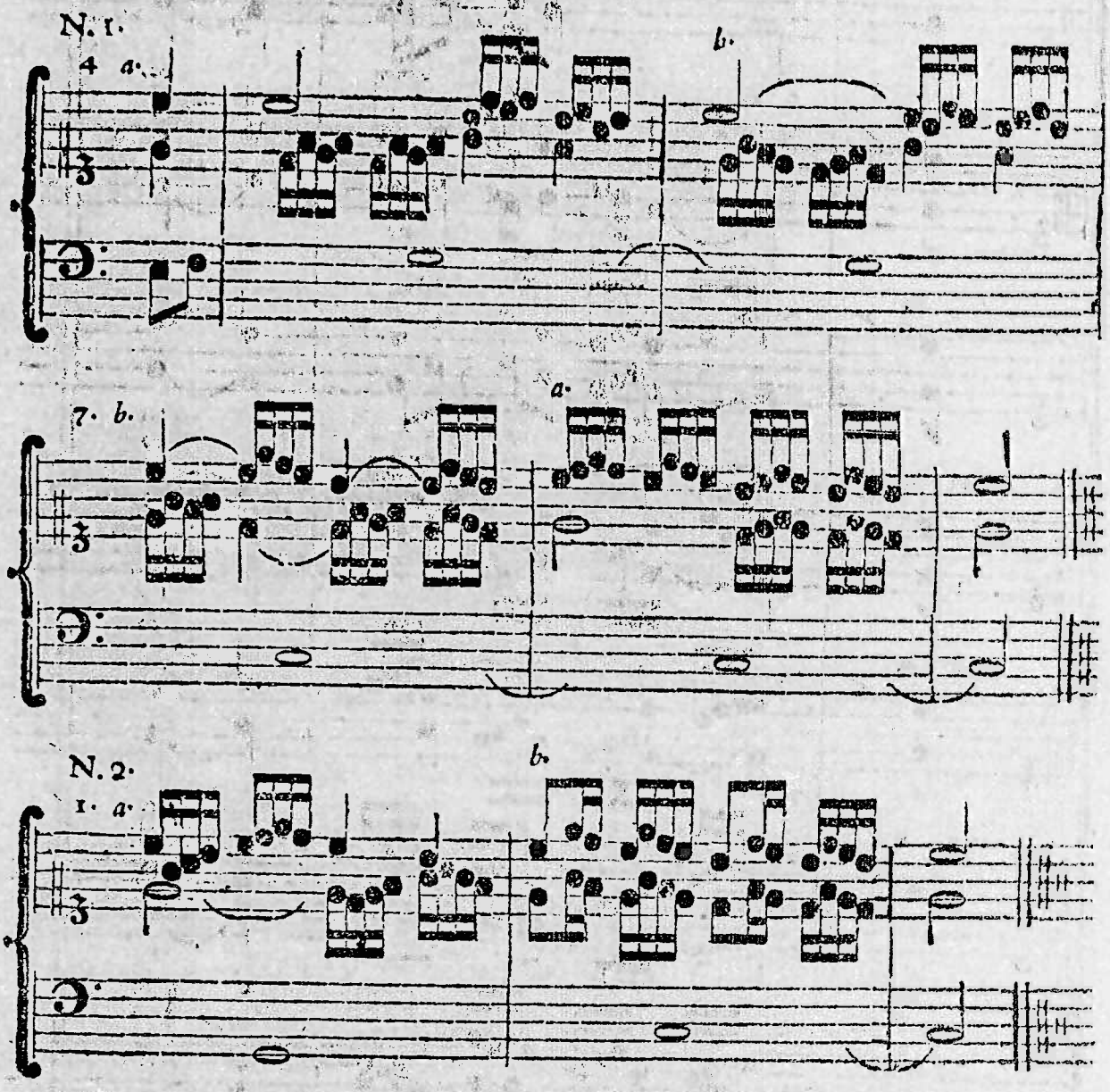

N. 3.
N. 6.
N. 7.
tr



Eben dergleichen aus §. 6. genommen.

Mit den §. 6. schon verlängerten läßt sich eben dergleichen thun, wenn man einen langen leichten Orgel-Punct über der Quinte und Prime zugleich haben will; man nehme zur Quinte *N.* 1. 4. *a. b.* (man läßt aber, wie bekannt, das letzte $\overline{c}\ \overline{e}$ bey *a* weg, wie auch den Auftact von *b*, und nimmt zu dem

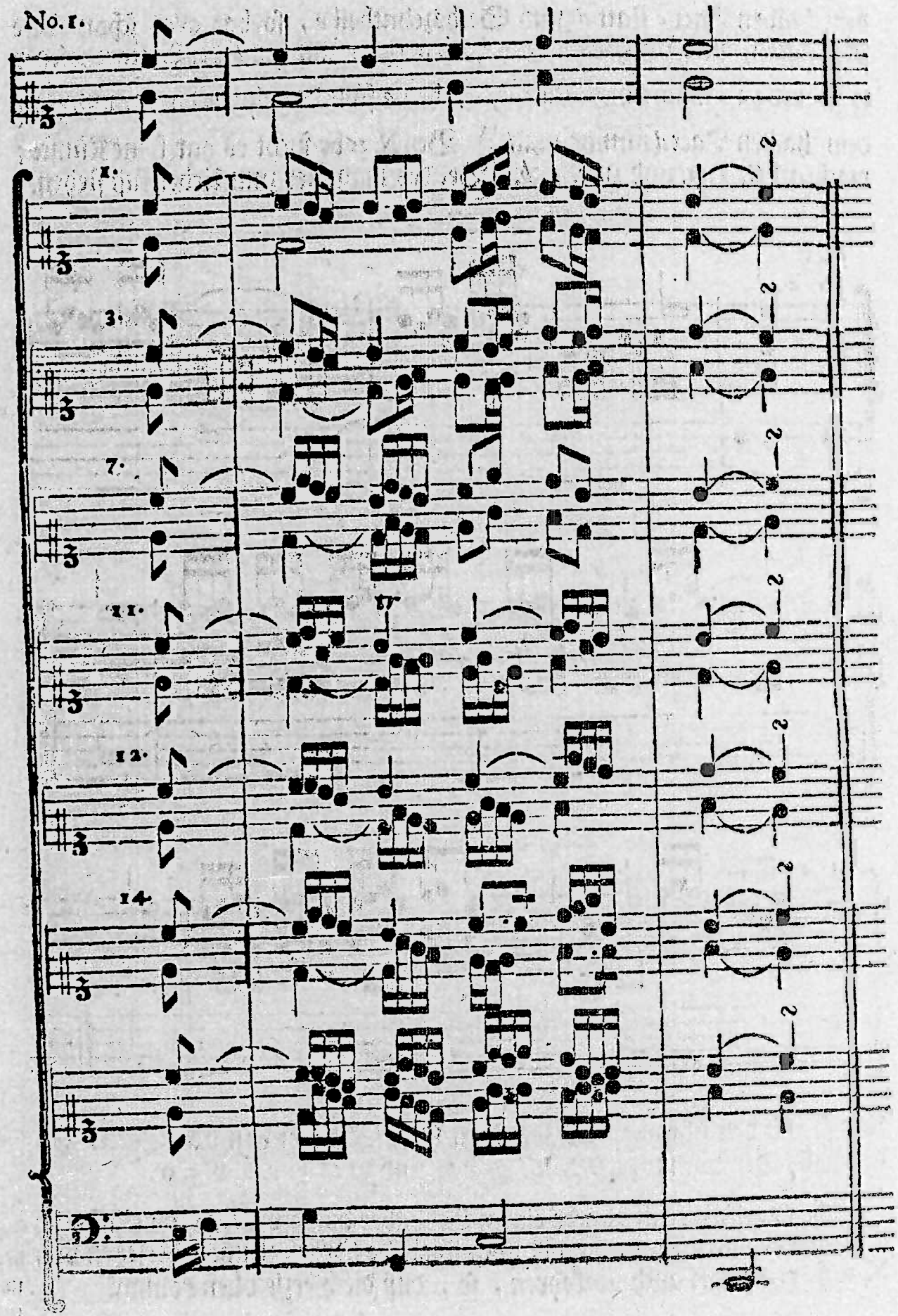
dem halben Tact $\bar{c}$ statt $\bar{d}$ zum Sechszehntheil $\bar{e}$, so hat alles schon seine Richtigkeit,) und zur Prime N. 1. 7. *b. a.* (hier fällt bey *b* der Auftact wieder weg, und zu $\bar{c}$ mache man statt $\bar{d}$, $\bar{e}$; bey *a* fällt der Auftact weg, und statt dem halben Tact $\bar{d}$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

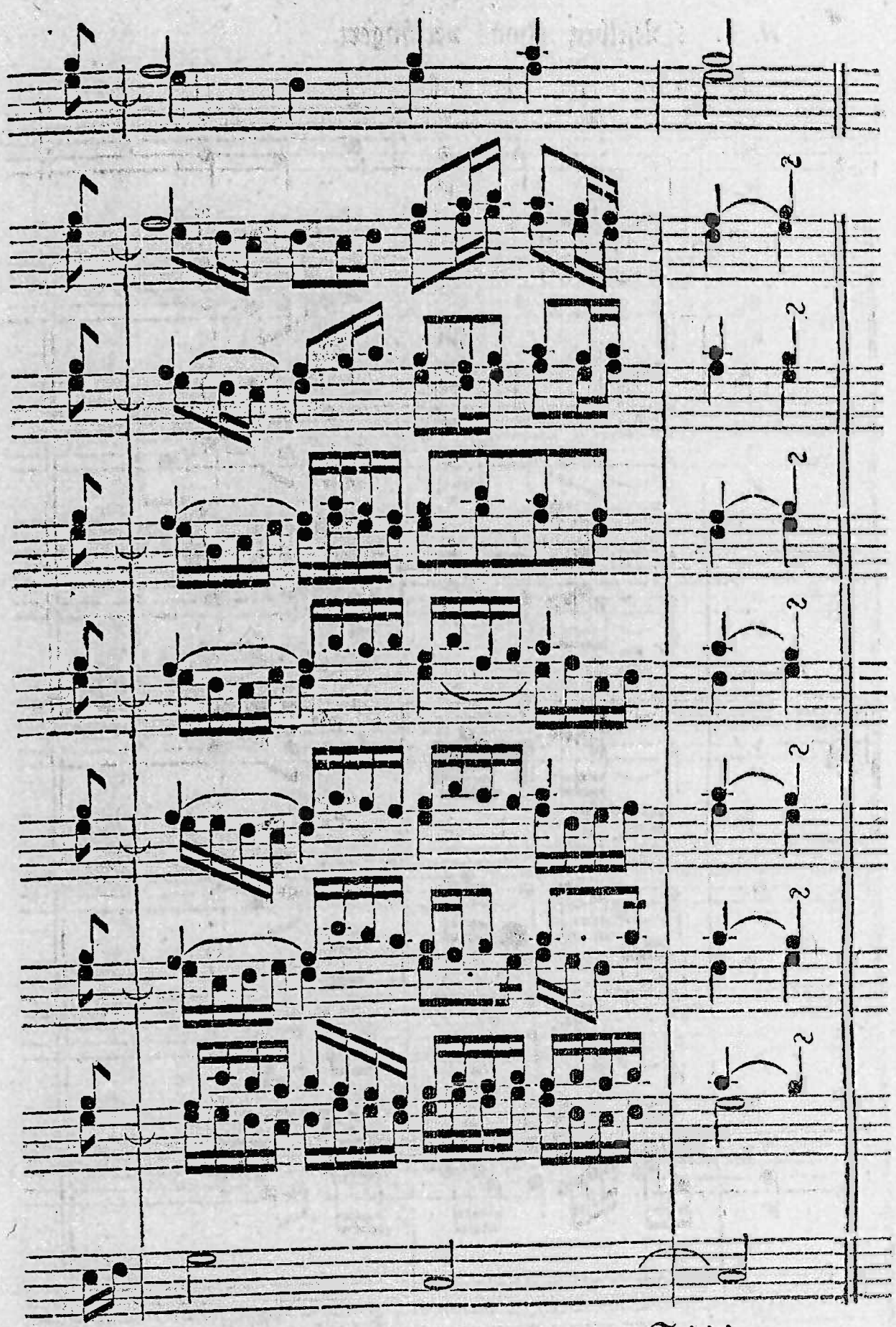


Und so mit den übrigen. Wer einen Orgel-Punct von acht Tacten haben will, der nimmt zu *G* N. 6. 4. *a. b.* und zu *C* 5. *a. b.* u. s. w.

§. 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 Terzie oben kommt.

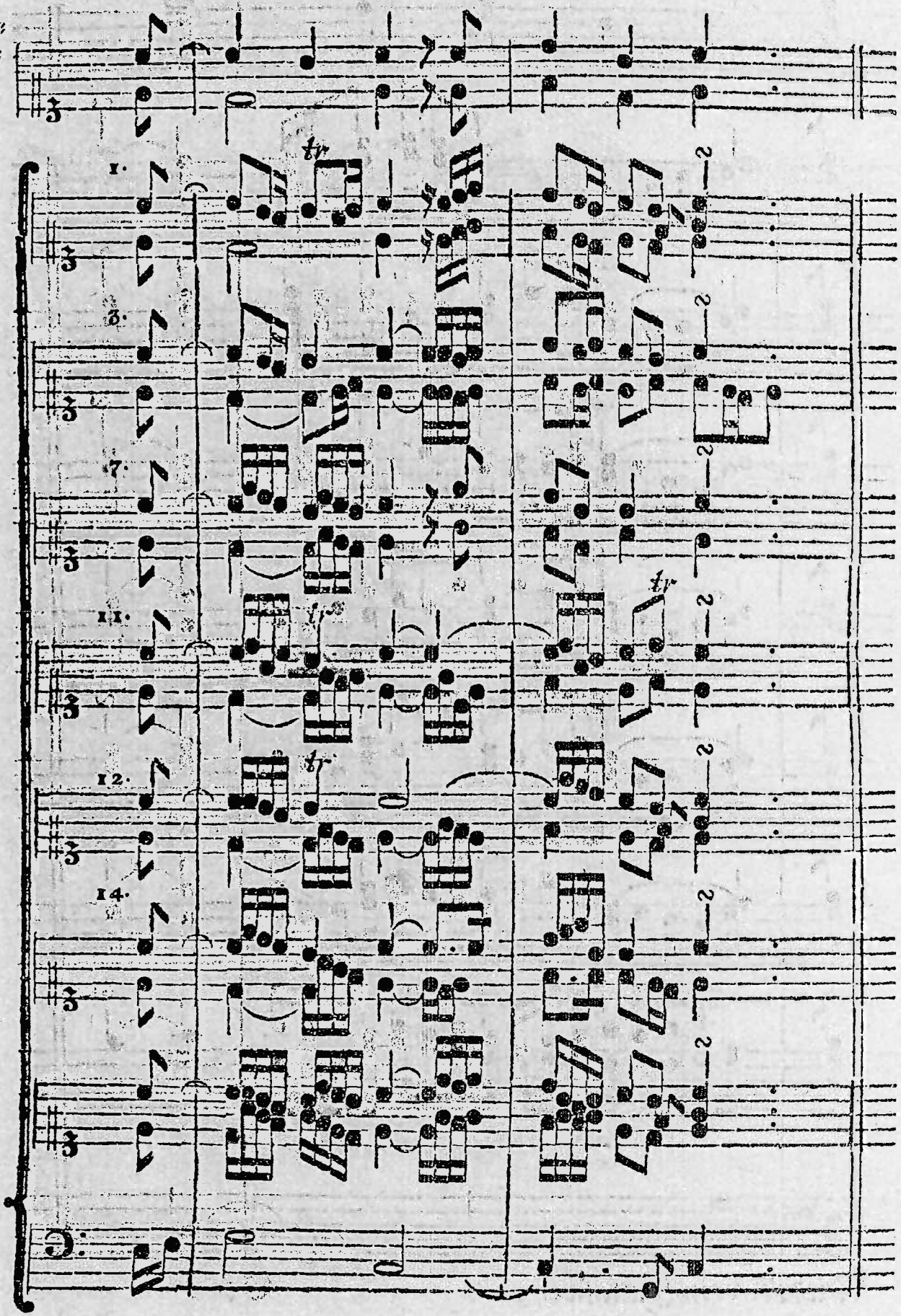
Kleine Orgel-Puncte mit der Quinte und Prime zugleich.

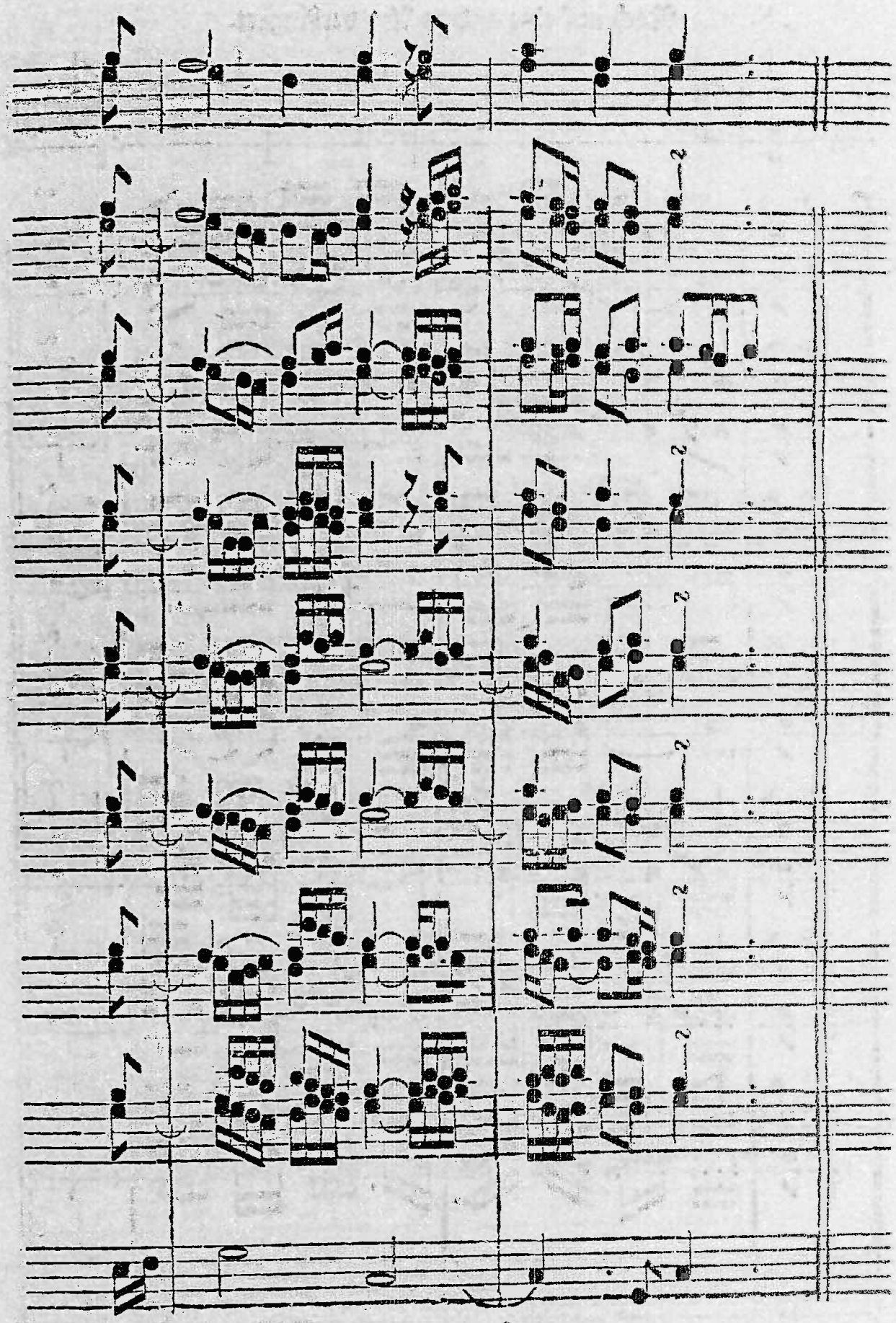

No. 1.
1.
3.
7.
11.
12.
14.



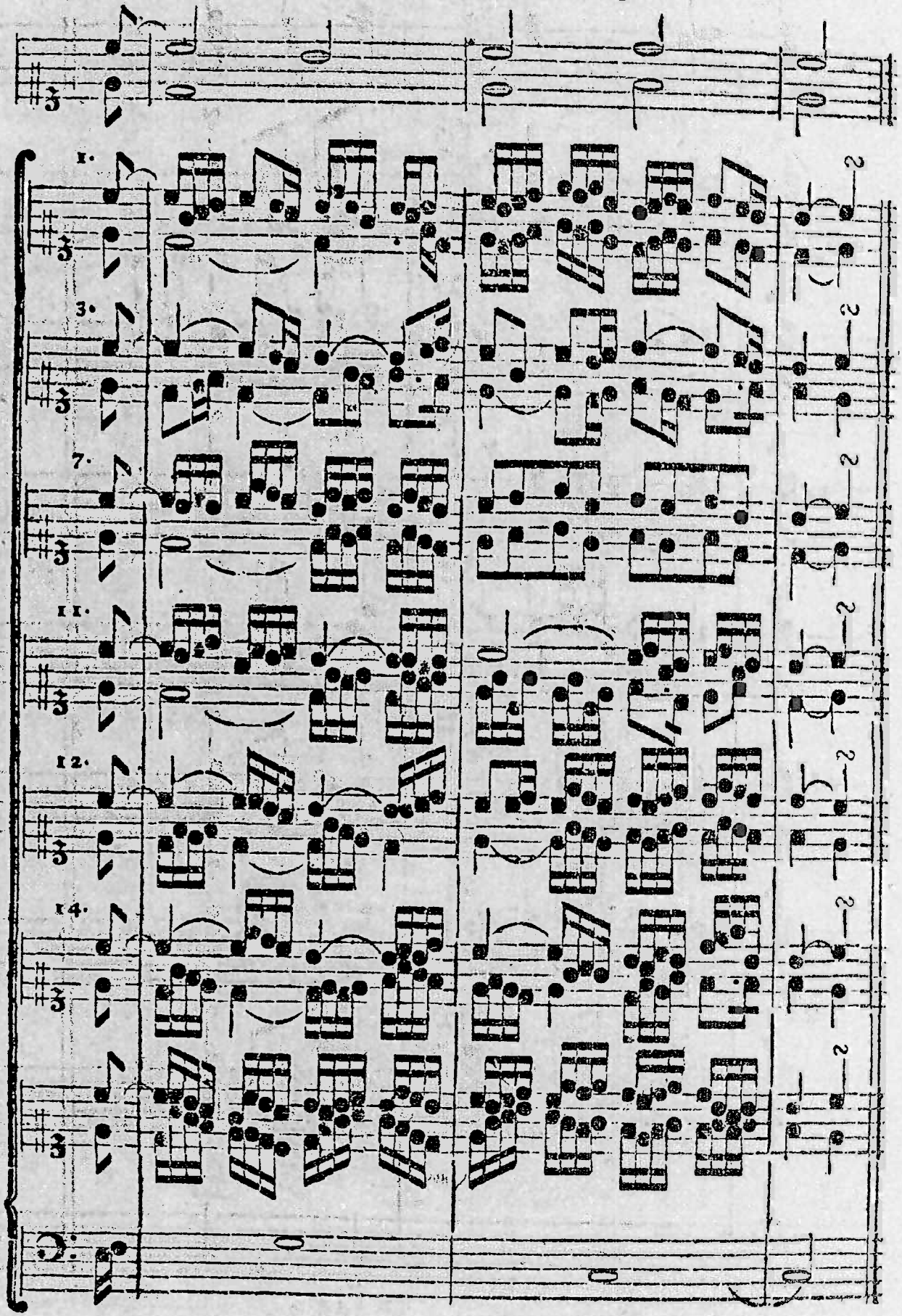
N. 1. Dieſelben etwas verlängert.

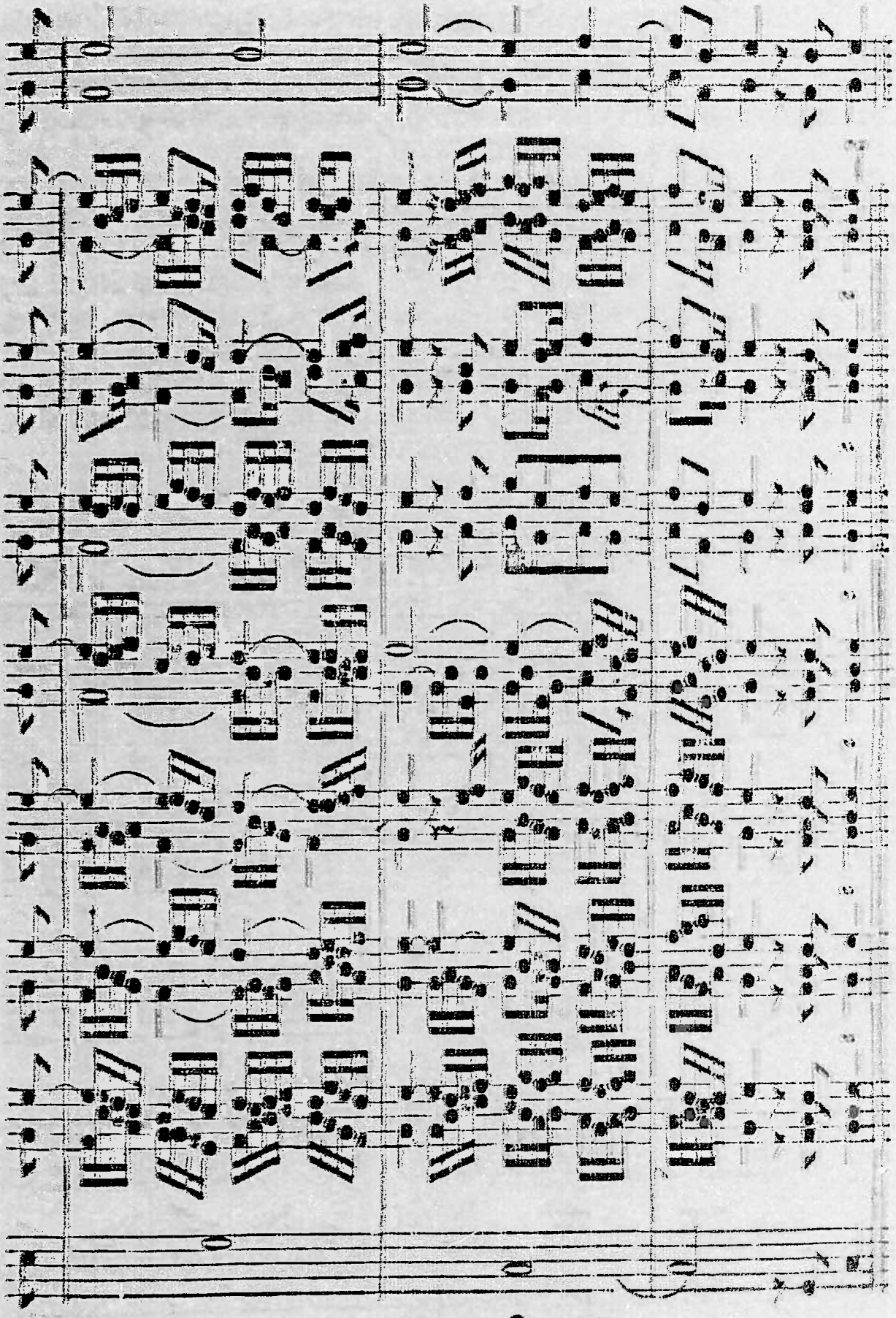
Dieſelben etwas verlängert.





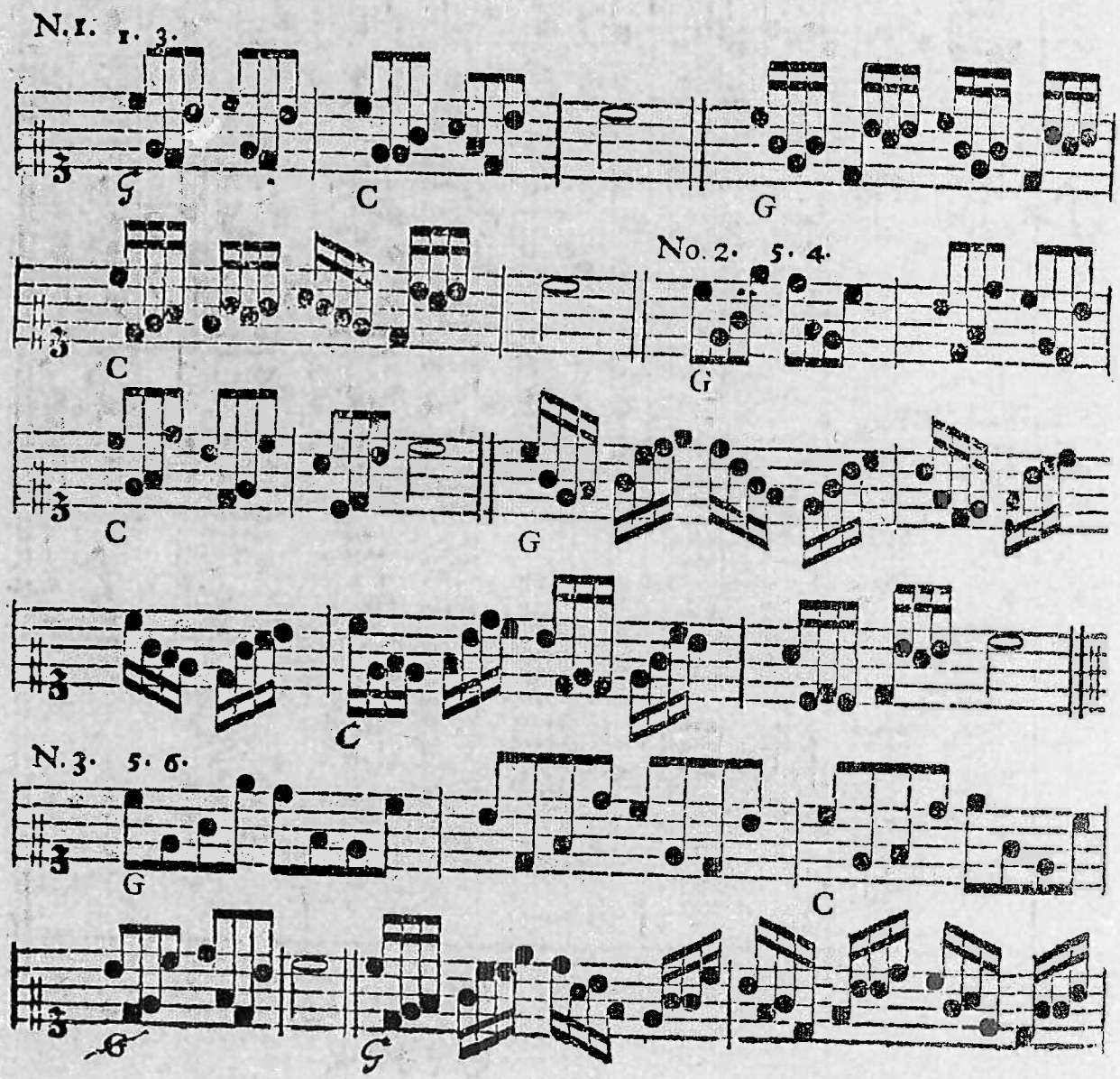
N. 1. Noch auf eine andere Art verlängert.

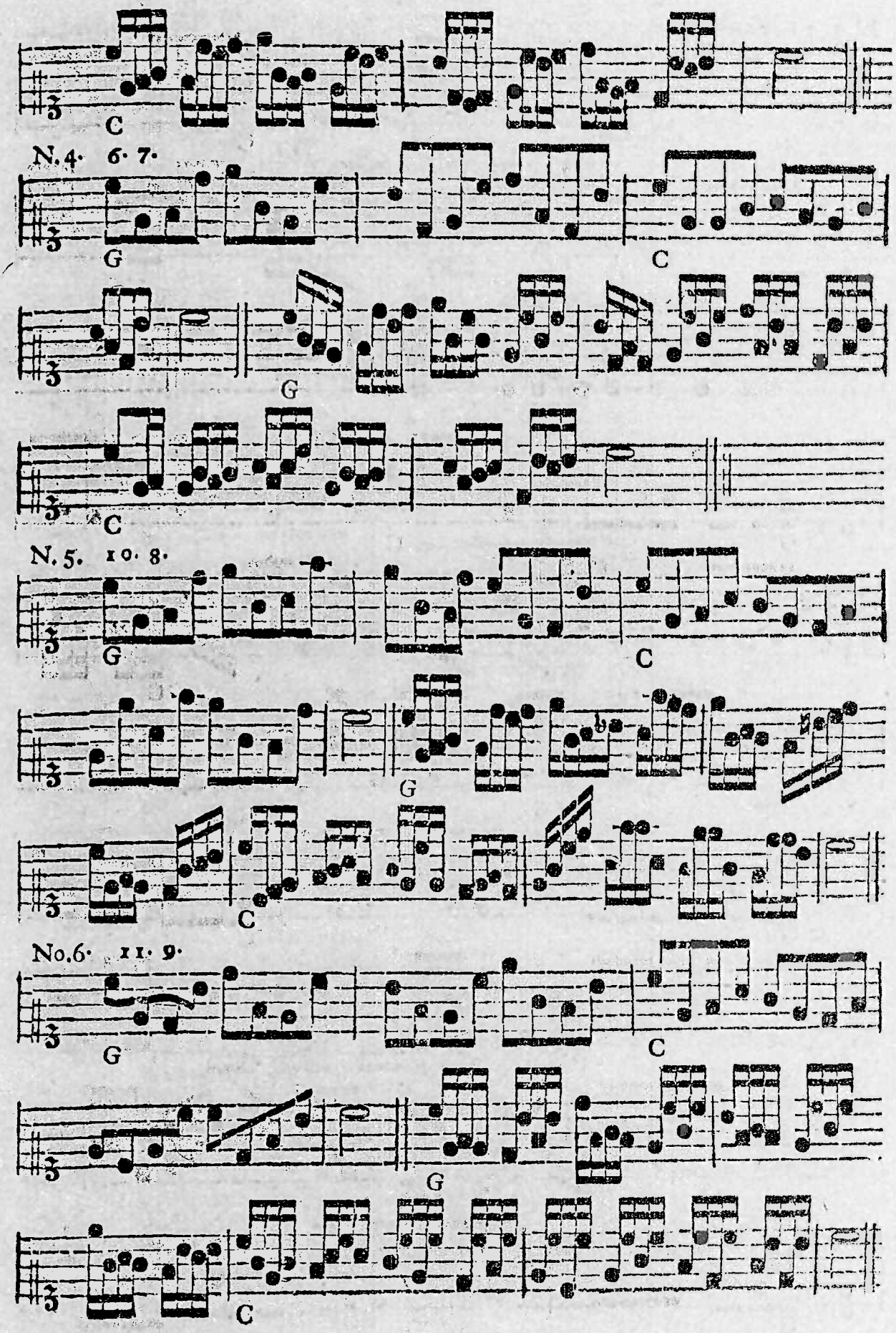




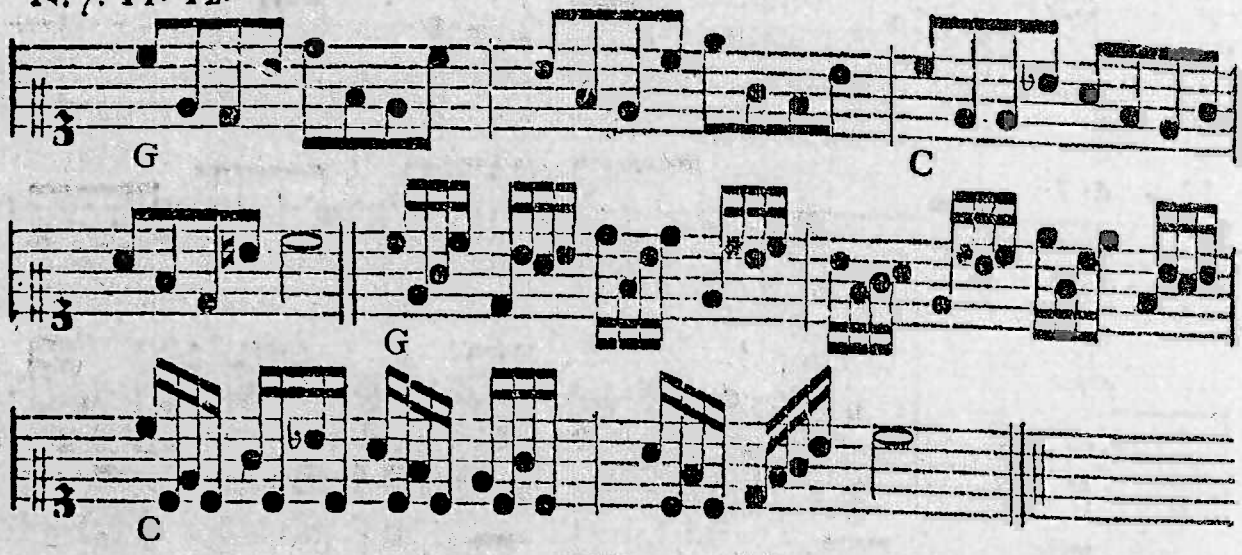
Orgel-Puncte für eine Hand in Sechszehntheile.

§. 13. Wir gehen wieder zurück, und verwandeln, aus dem achten Spho in Achtel gesetzten Orgel-Puncten, zwölf derselben, in lauter Sechszehntheile; wir wählen dazu die fünfte Art der Bindungen, als welche in Achtel ausgesetzet 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 Sechszehntheile 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 angezeiget. Man hat hier abermal Gelegenheit, seine rechte Hand zu üben, und auf eine gute Fingersetzung zu studiren.

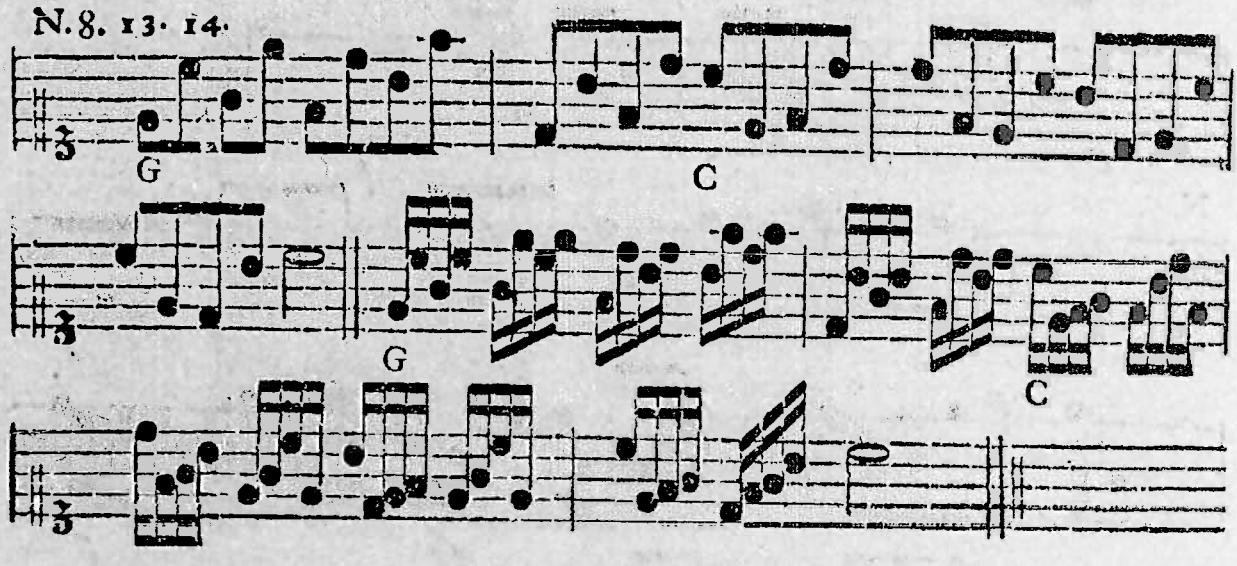



C
N. 4. 6. 7.
G
C
G
C
N. 5. 10. 8.
G
C
G
C
No. 6. 11. 9.
G
C
G
C

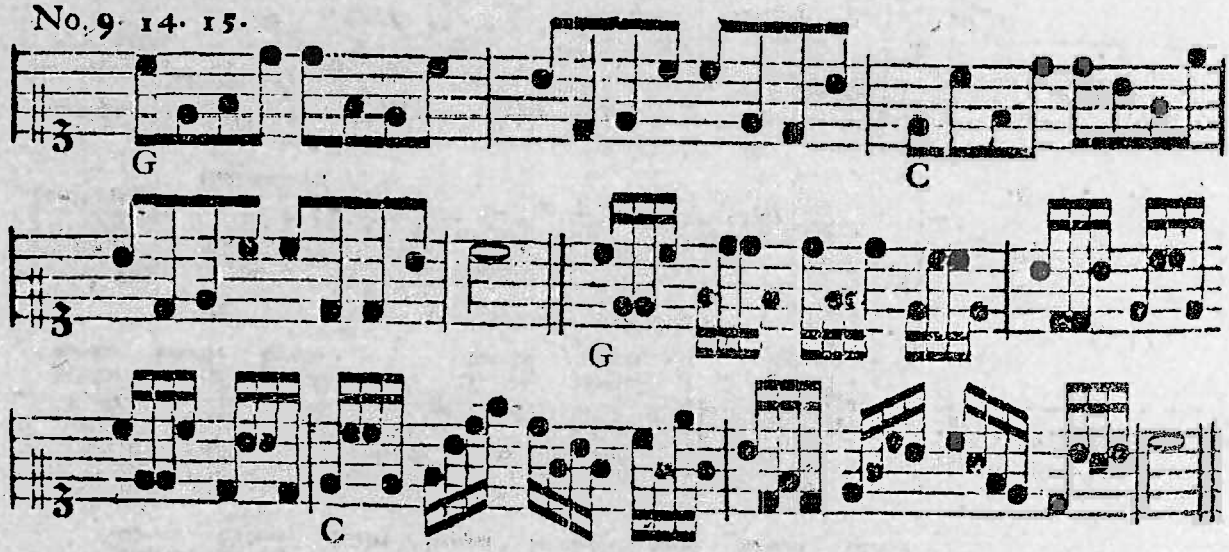
N. 7. 11. 12.



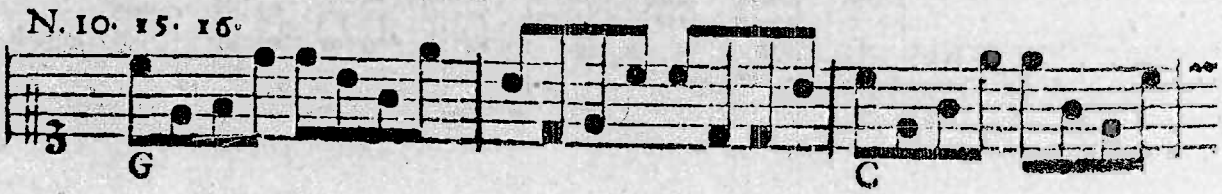
N. 8. 13. 14.

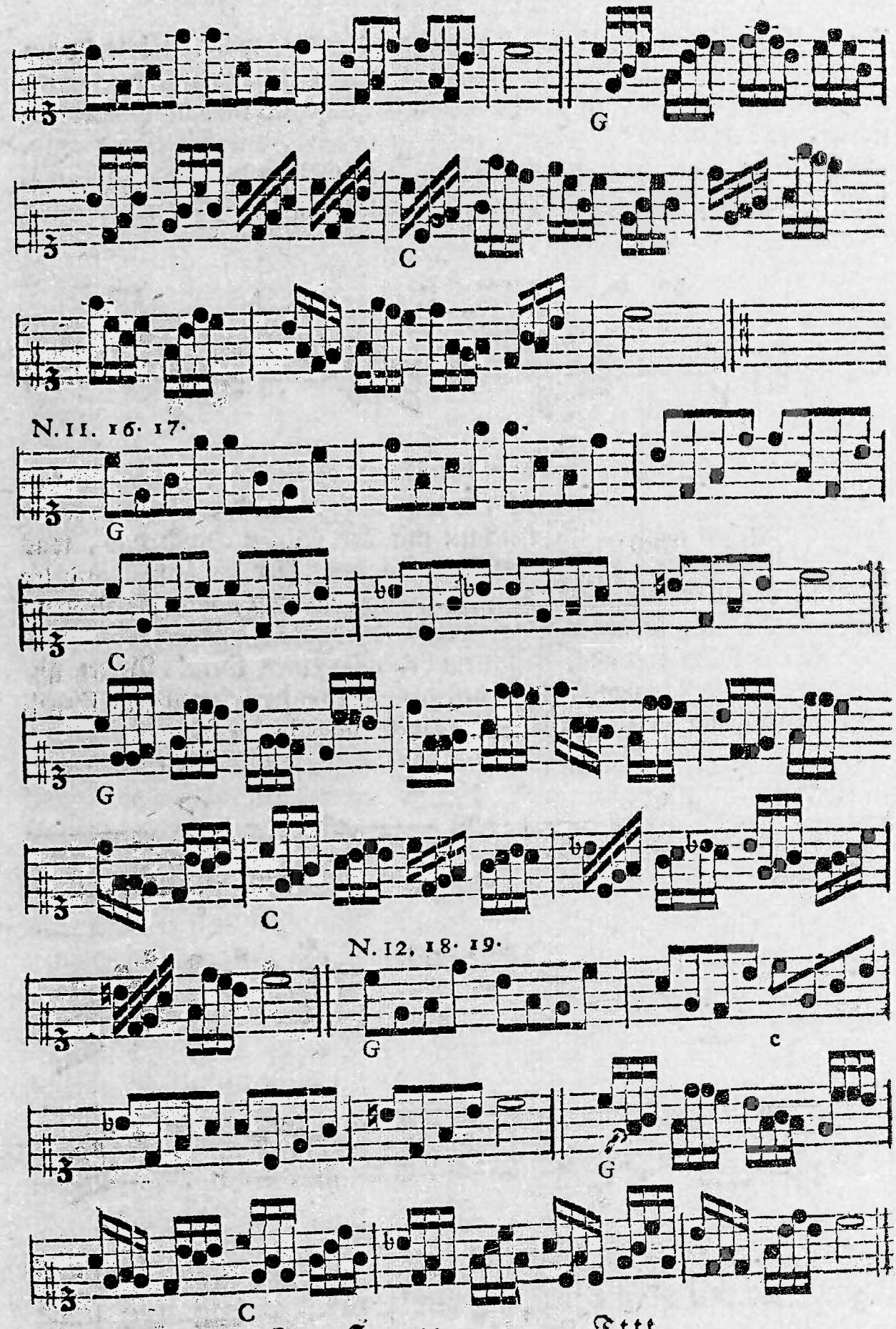


No. 9. 14. 15.



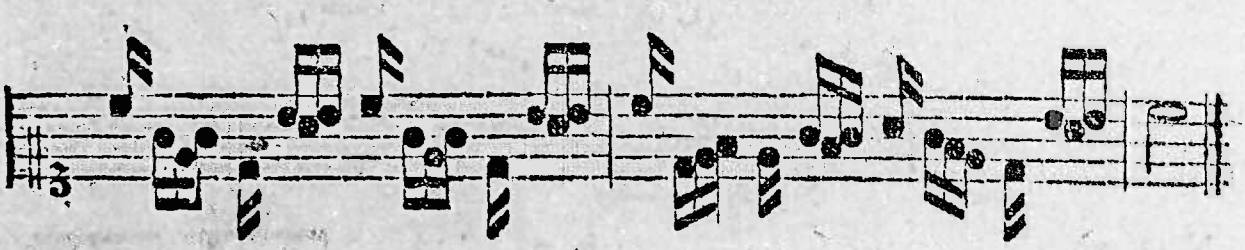
N. 10. 15. 16.




G
C
N. 11. 16. 17.
G
C
G
C
N. 12. 18. 19.
G
c
G
C

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 vorgestellet, 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:

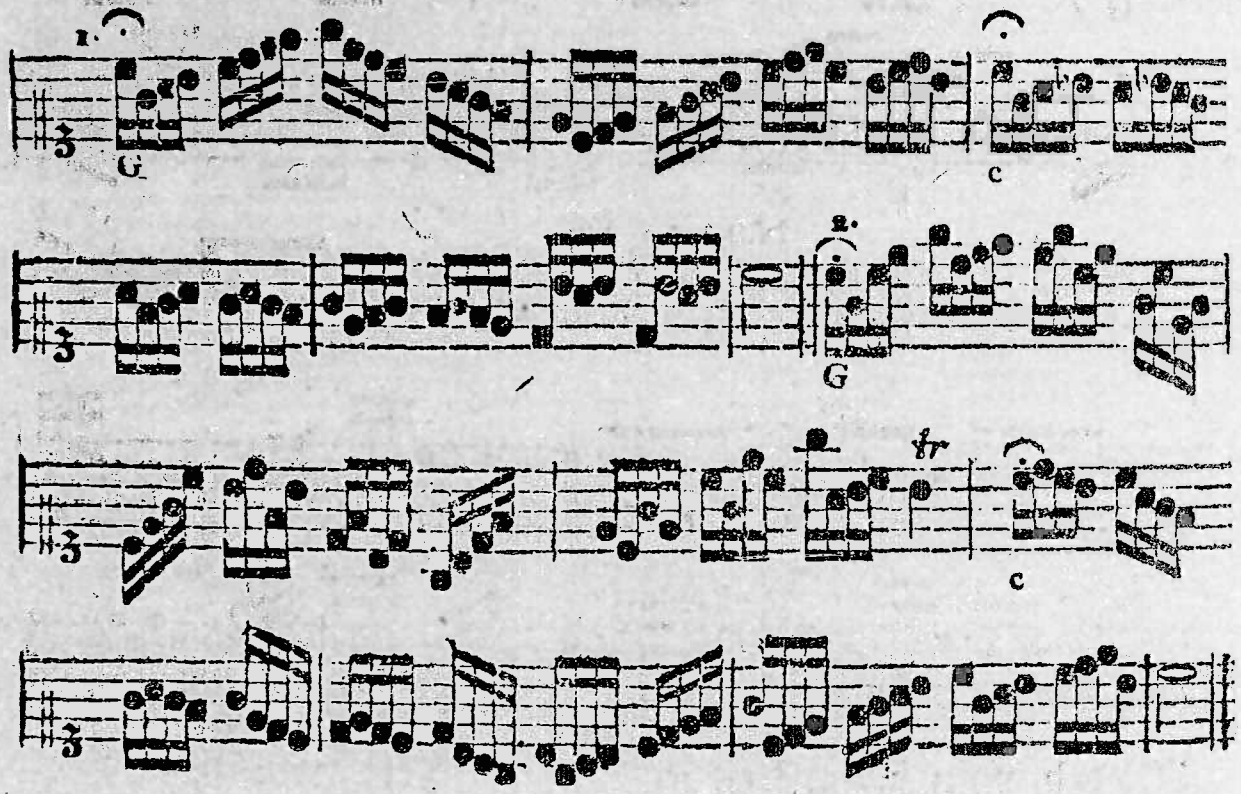


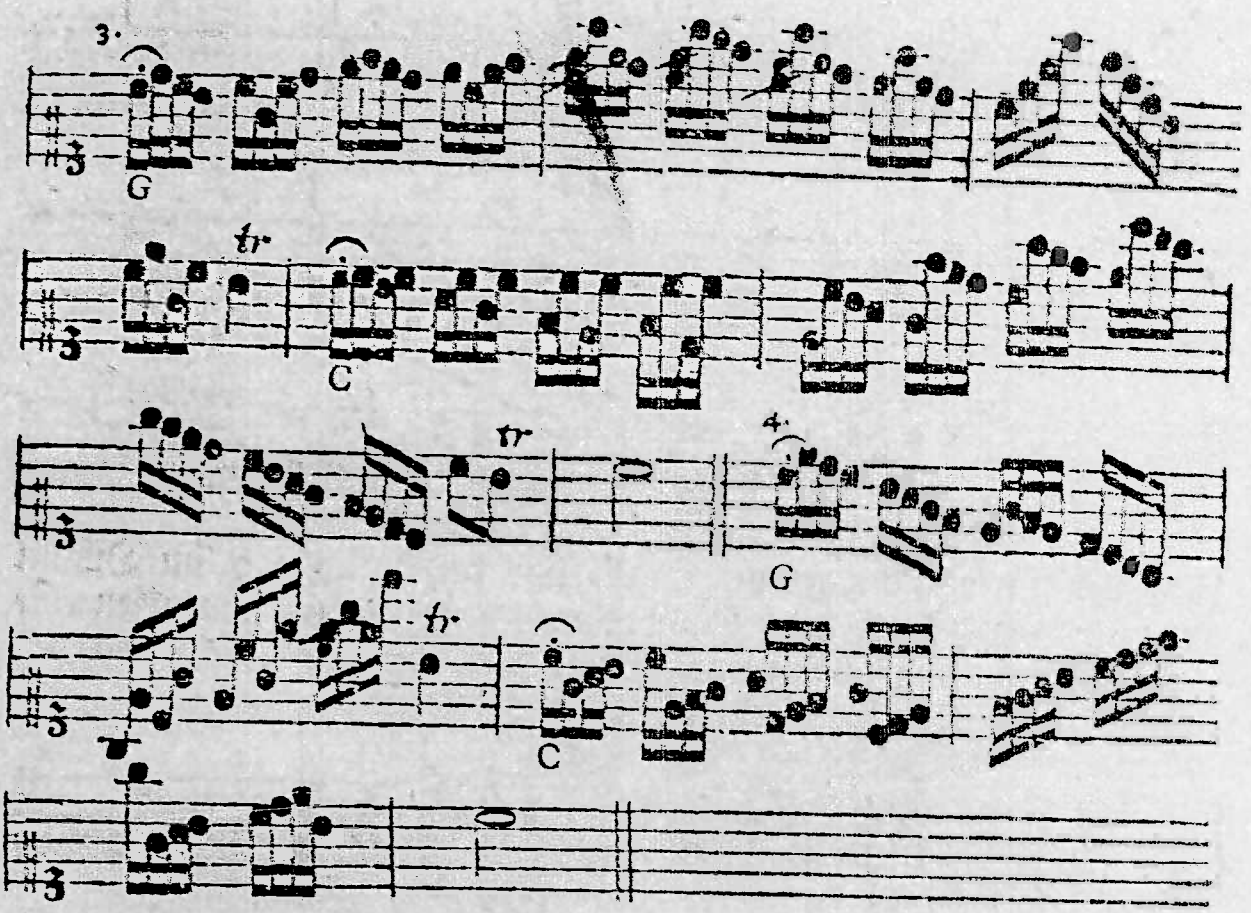
Das Uebereinander herfahren der Hände gehet hier auch an.

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 Interludiis ist gezeiget 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.

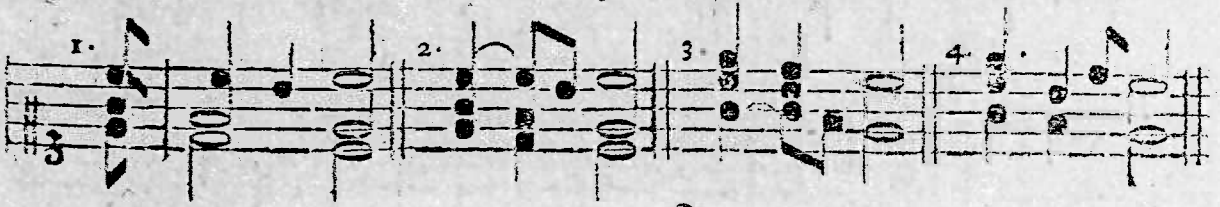


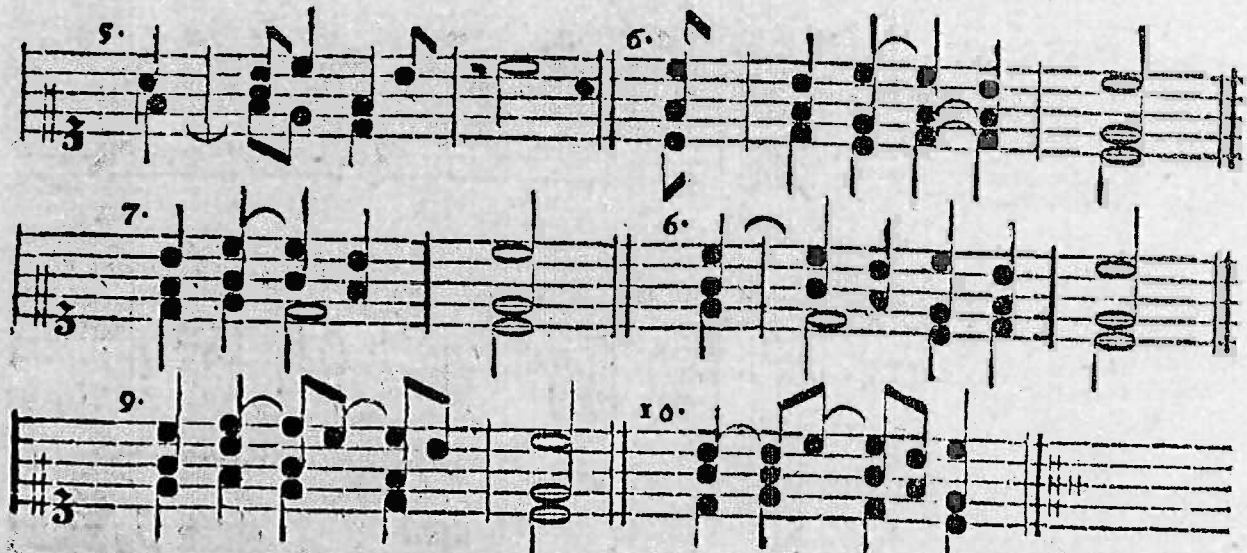


Dergleichen Läufer nun müssen hurtig und ohne Anstoß herausgebracht werden; wo der Bogen stehet, darf man ein wenig einhalten. Ich habe hier nur vier leichte hersetzen wollen; die rechte Fingersetzung wird hier vieles erleichtern; dahero bey dergleichen laufenden Noten eine gute Application durchaus 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 Interludiis 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 sammlen. 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 im Discant zweystimmig stehen, wir fügen die dritte Stimme folgendermassen hinzu; den Baß mag man §. 4. sehen.

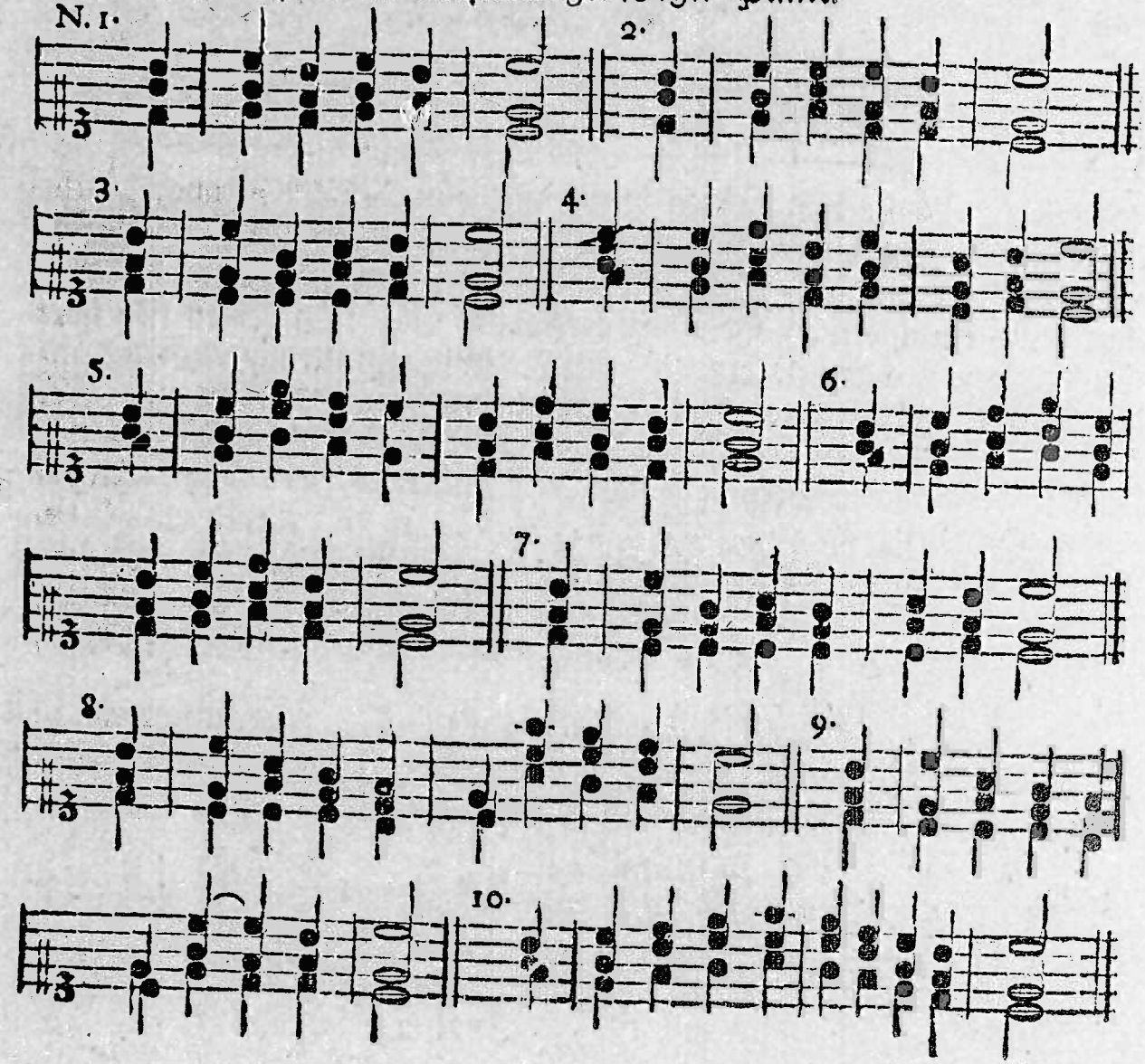
Dreystimmige Orgel-Puncte zur Quinte.

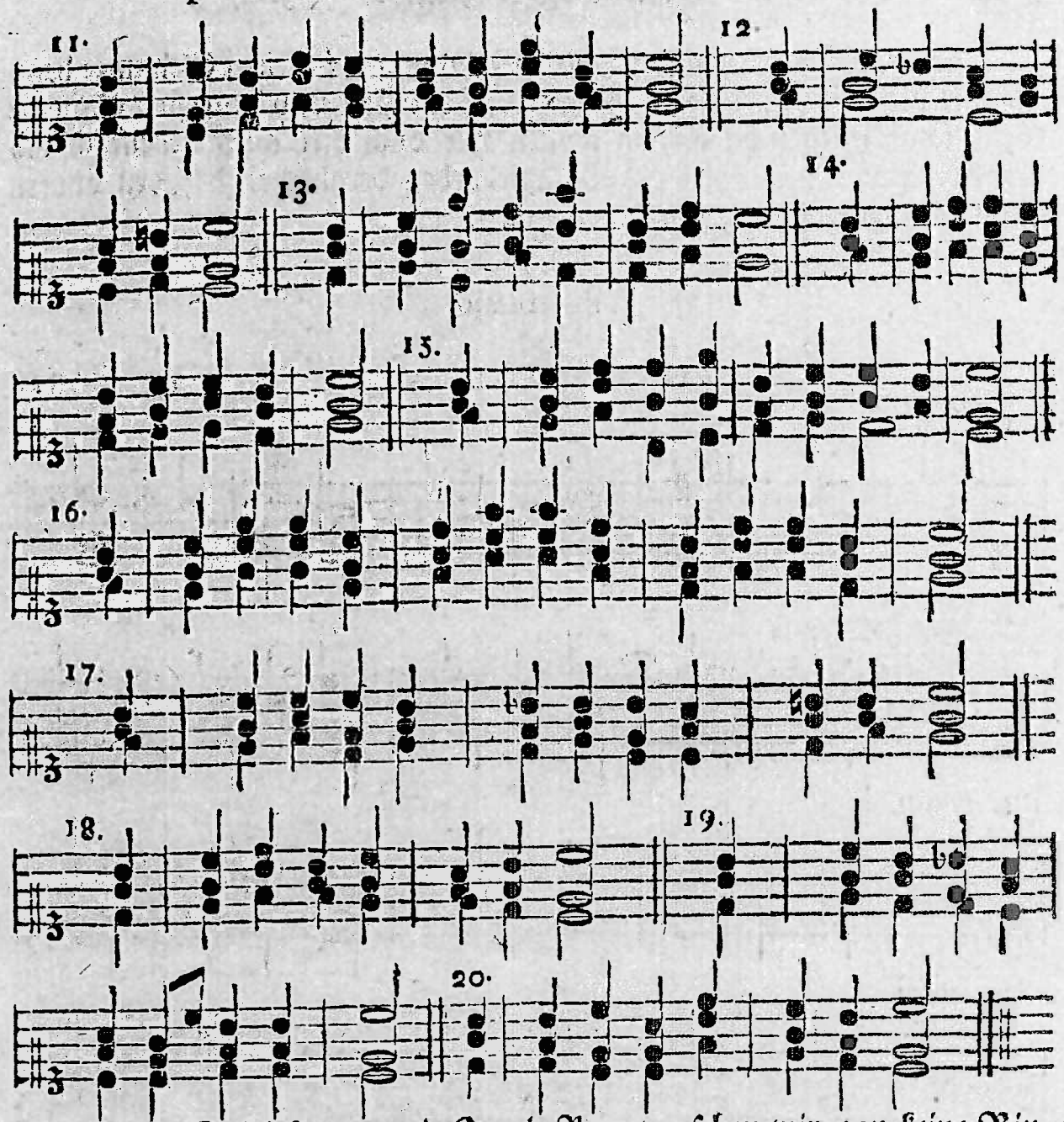




Dreyſtimmige Orgel-Puncte zur Prime.

Jetzt wollen wir zu den zwanzig Orgel-Puncten, welche §. 7. im Diſcant nur zweyſtimmig 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.





§. 16. In diesen zwanzig Orgel-Puncten sehen wir gar keine Bindungen; allein, da wir §. 8. wo eben diese Sätze zweystimmig stehen, schon sechs Arten zu binden angezeiget und vor Augen geleget 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 Tacts 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 hersetzen. Ein Liebhaber wird eben dergleichen bey den andern Nummern zur Uebung vor sich nehmen.

Retardatio.

In Einer

a. oben.

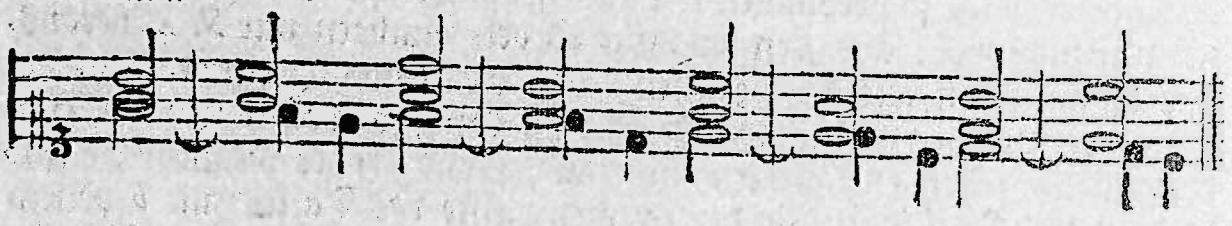
b. oben.

a. mitten.

b. mitten.

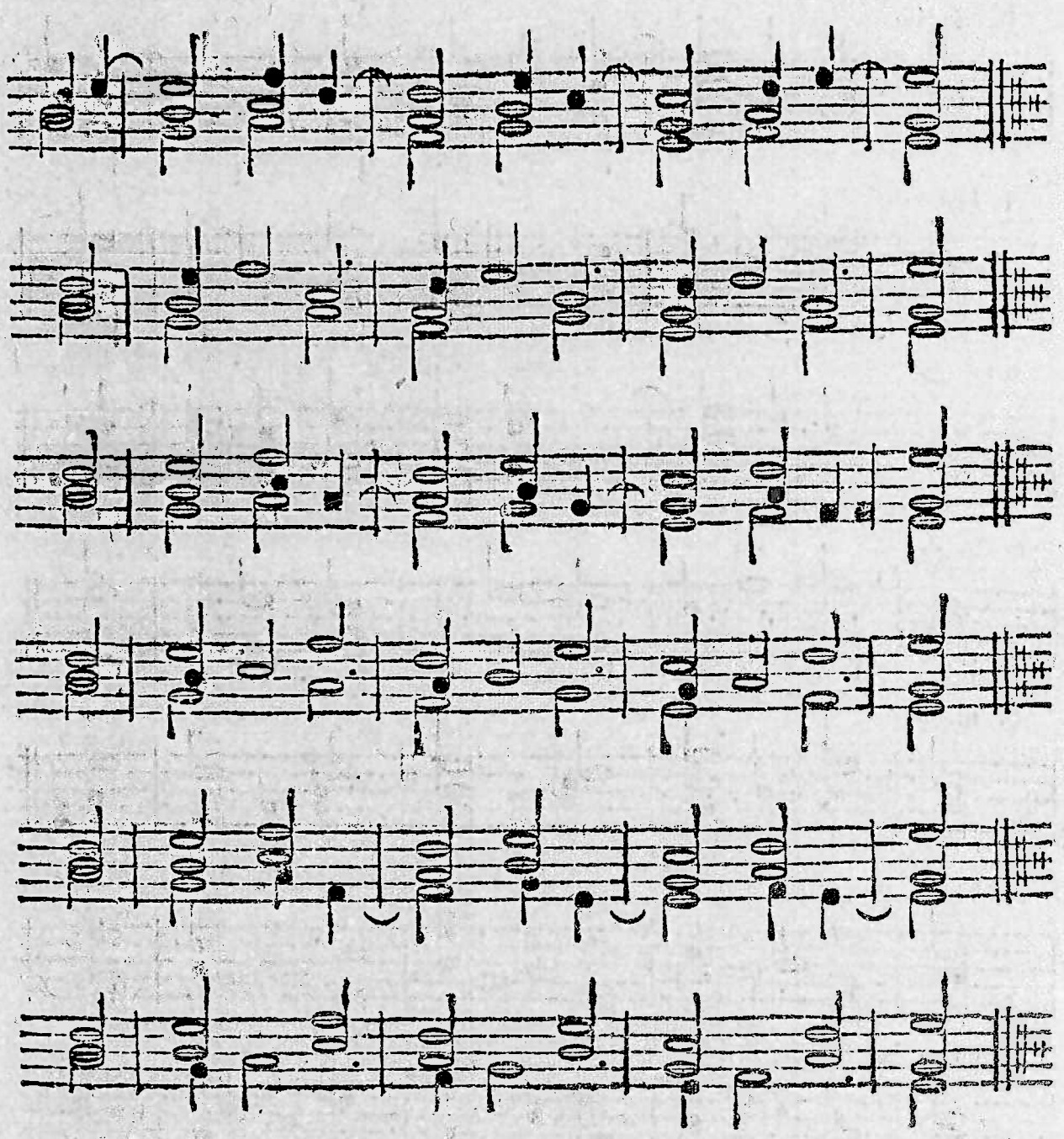
a. unten.

b. unten.



Anticipatio.

Stimme.



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.

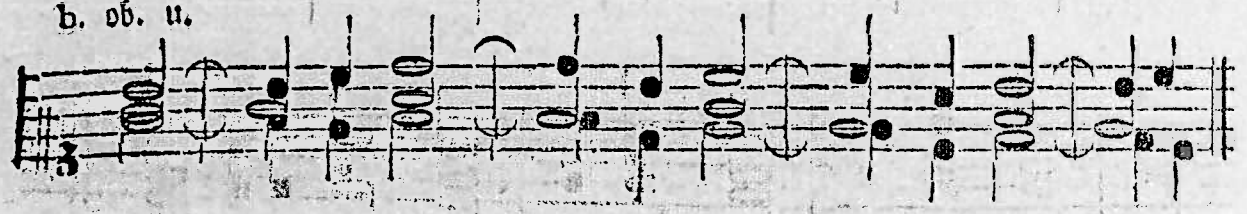
In zweyen

a. ob. m.

b. ob. m.

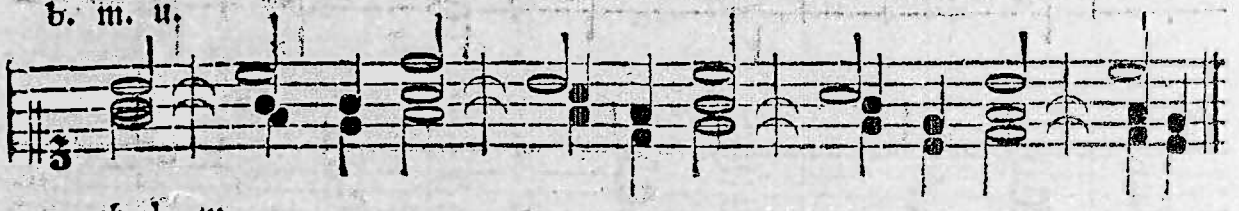
a. ob. u.

b. ob. u.

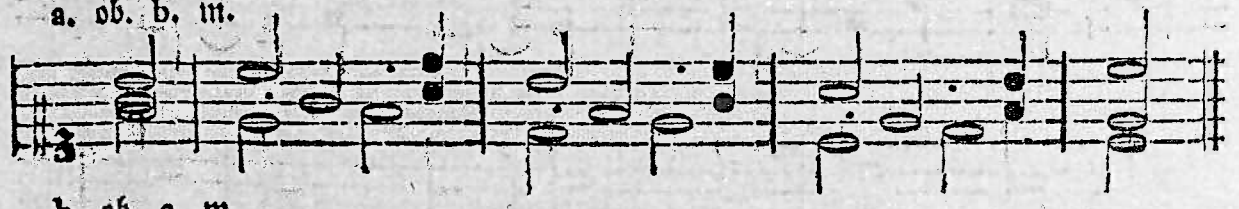


a. m. u.

b. m. u.



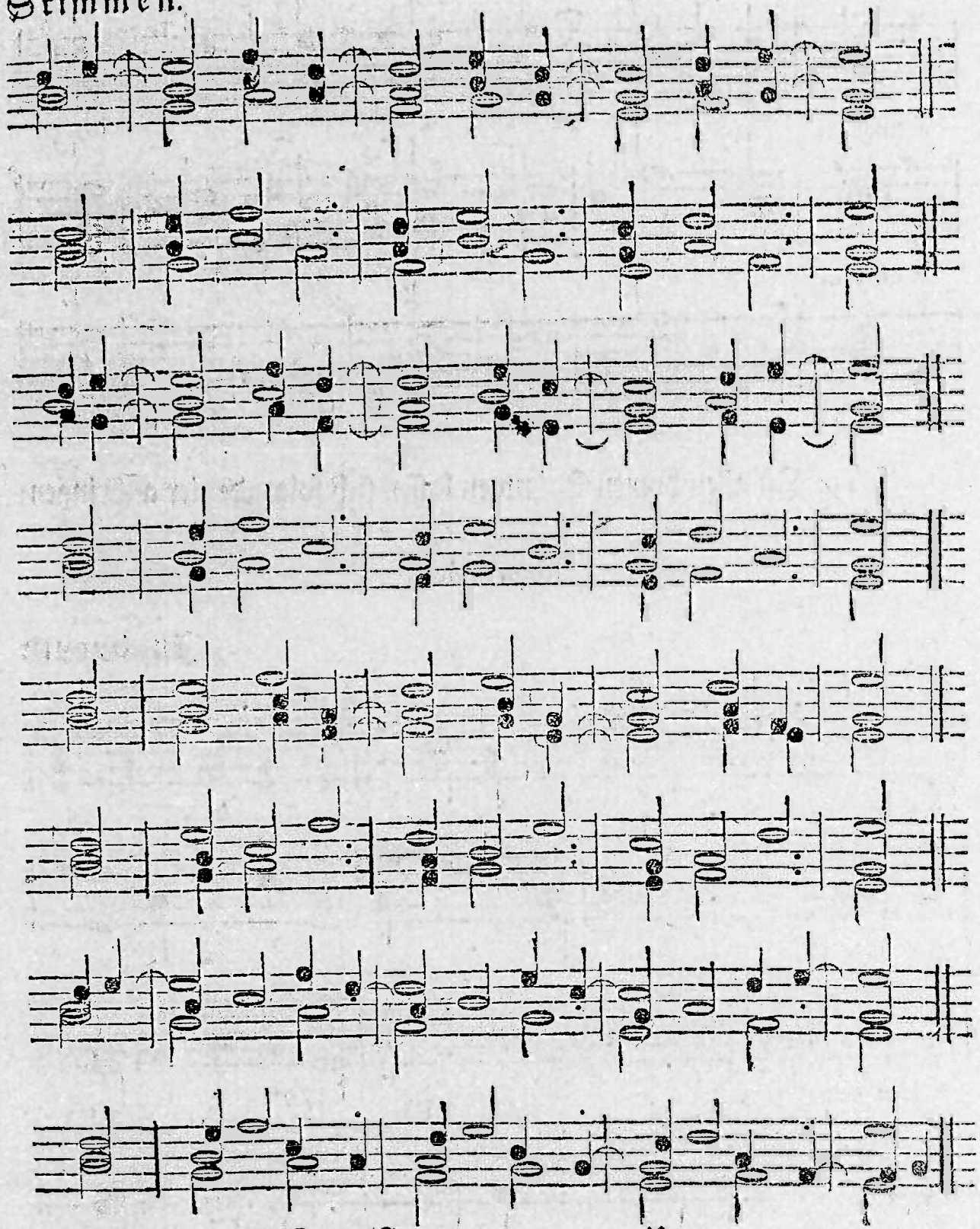
a. ob. b. m.

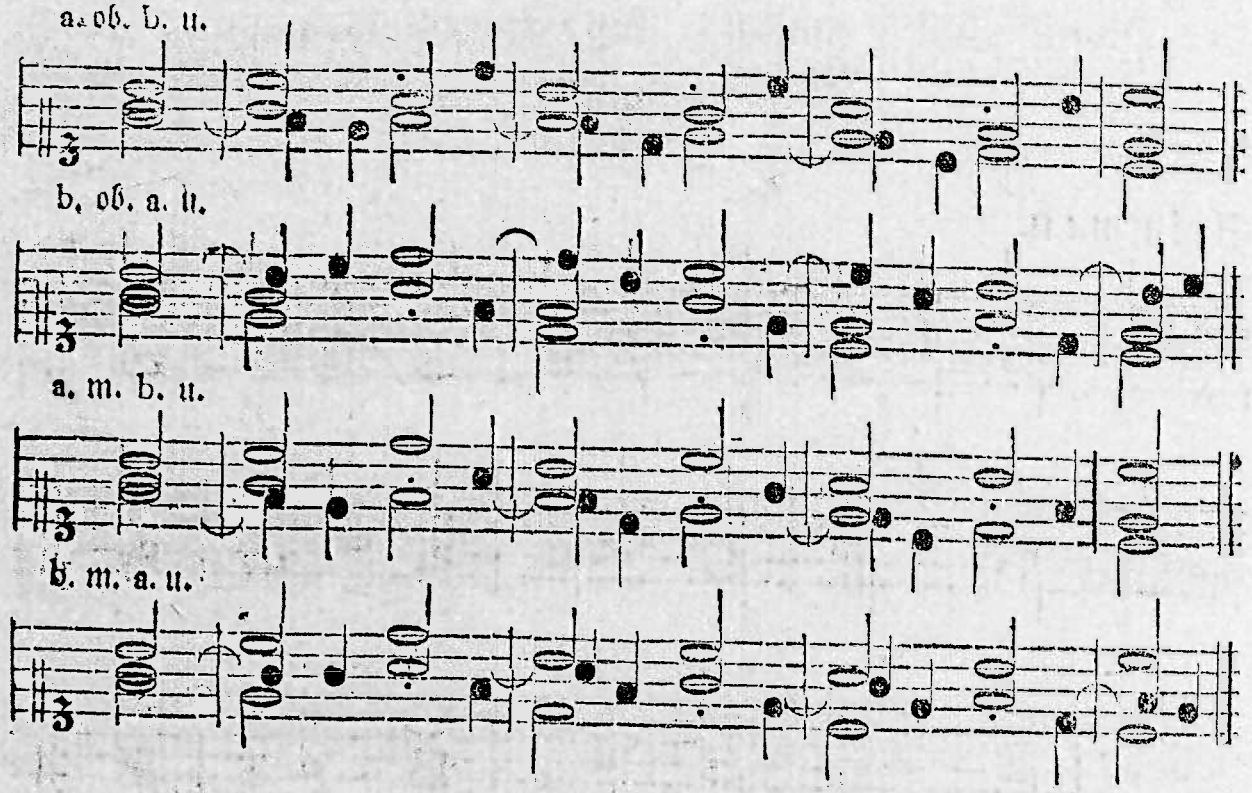


b. ob. a. m.

Anticipatio.

Stimmen.



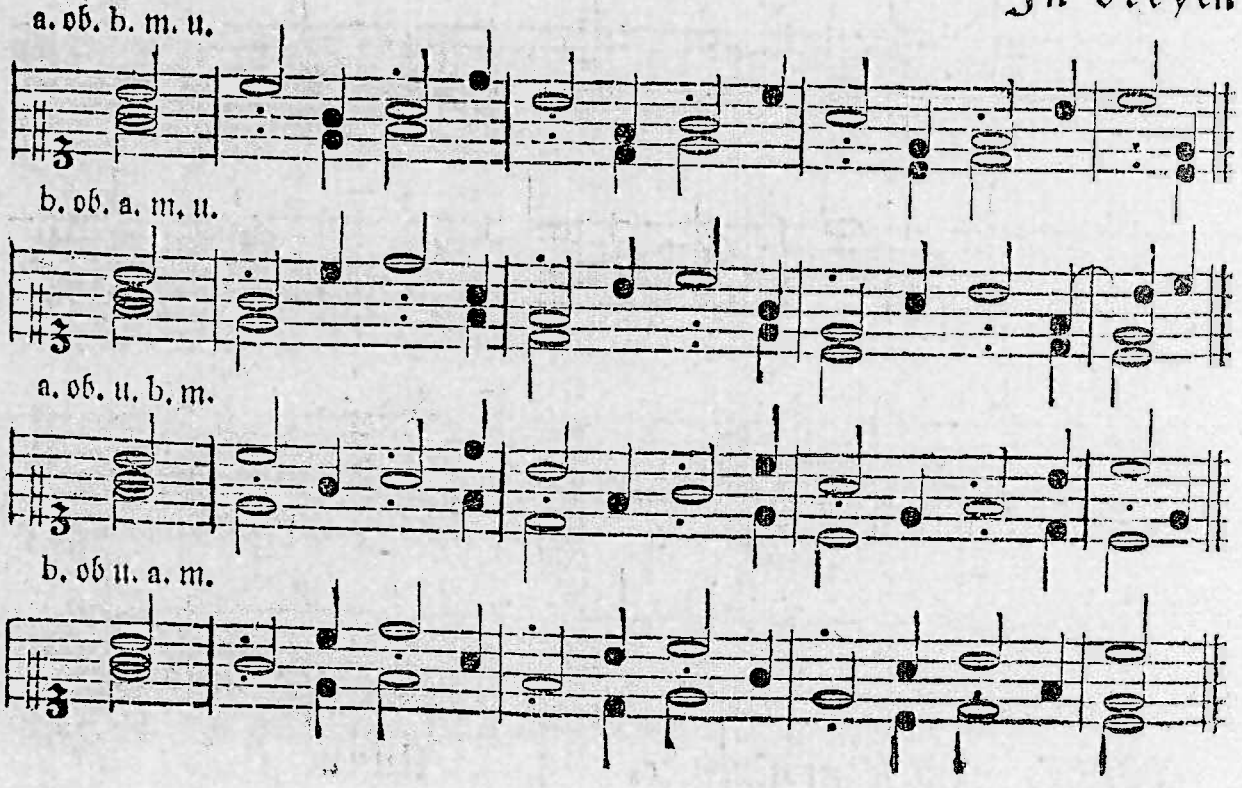


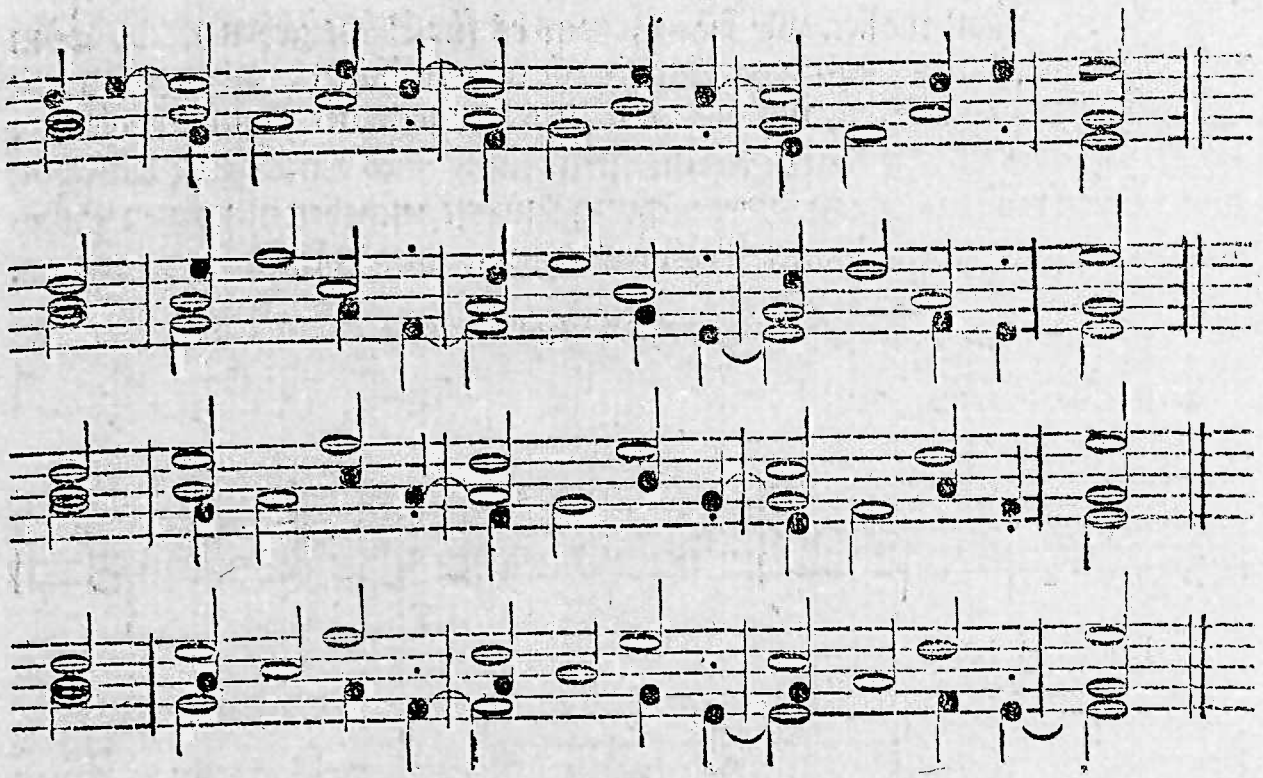
Bindungen in dreyen Stimmen.

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

Retardatio.

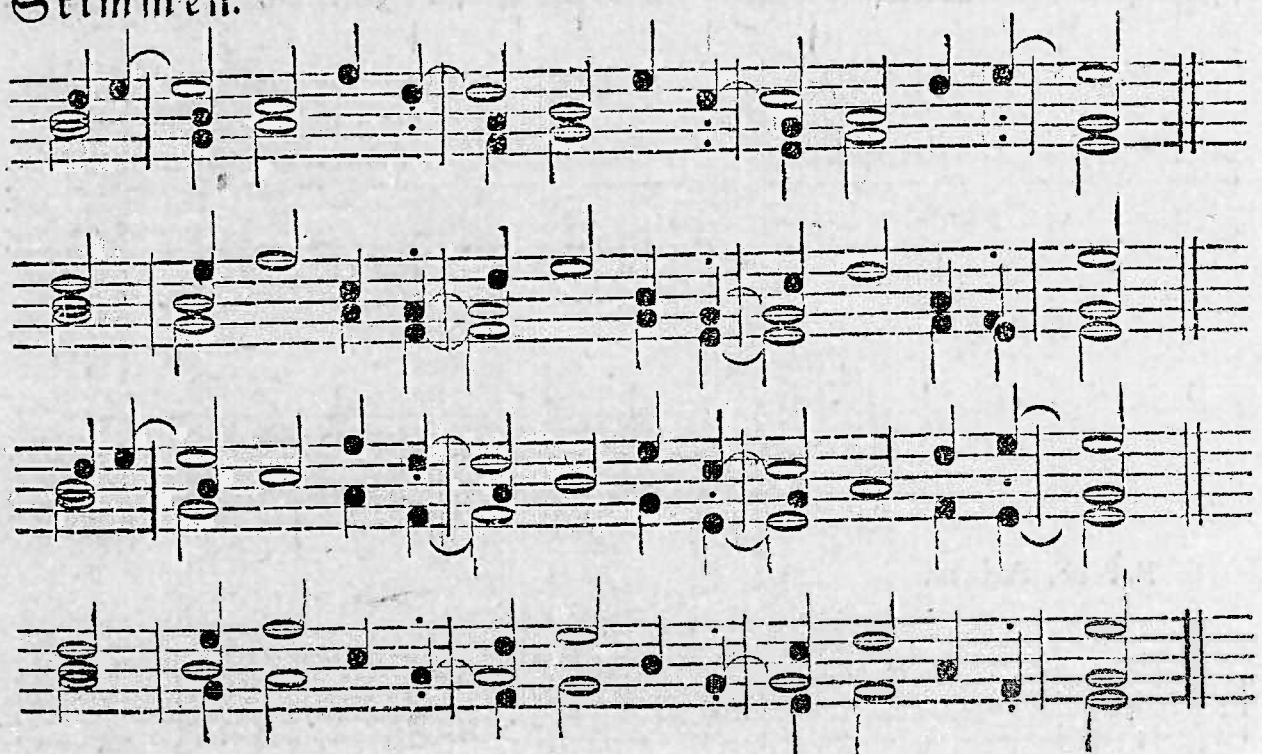
In dreyen





Anticipatio.

Stimmen.

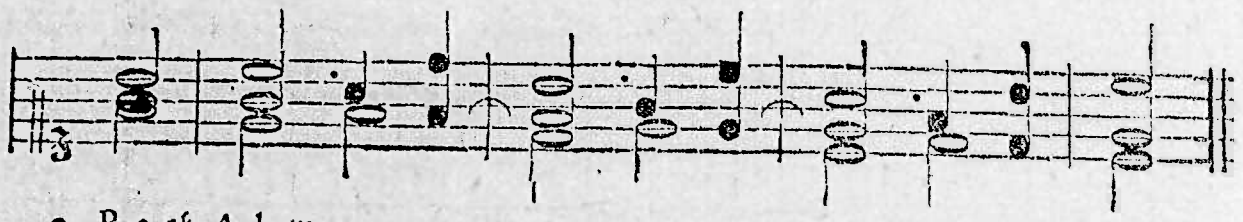


Vermischte Bindungen in zweyen Stimmen.

§. 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 Retardartatio 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.

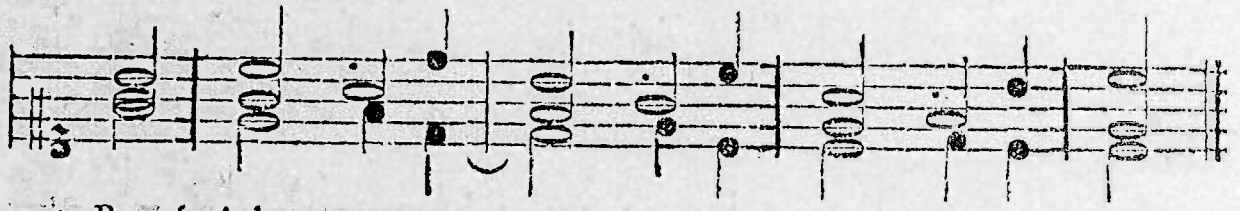
In zweyen Stimmen.

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



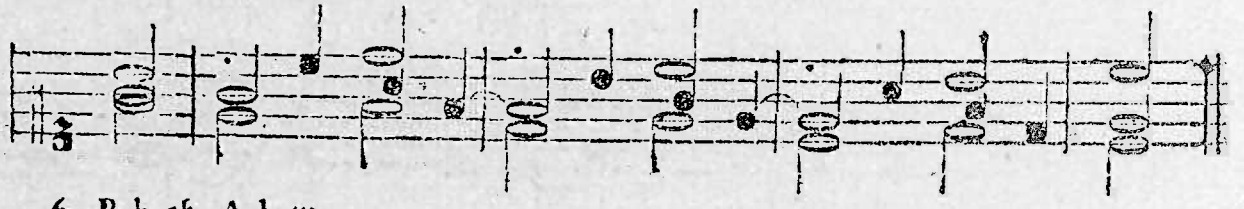
2. R. a. ob. A. b. m.

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.

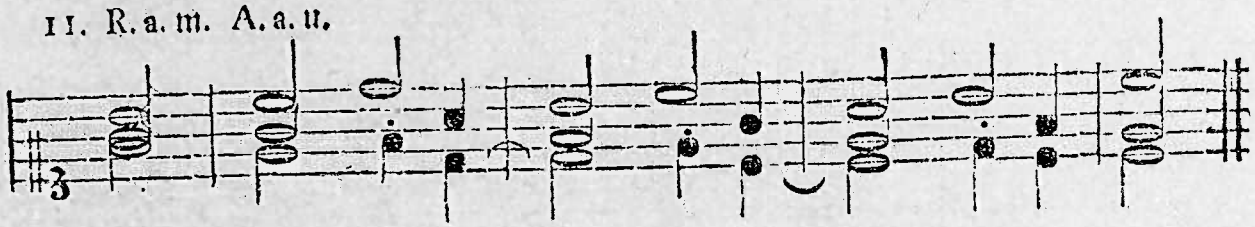
7. R. b. ob. A. a. u.

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

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

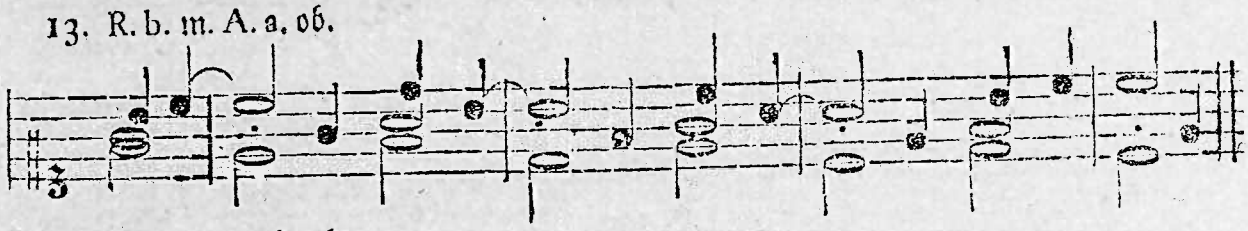
10. R. a. m. A. b. ob.

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



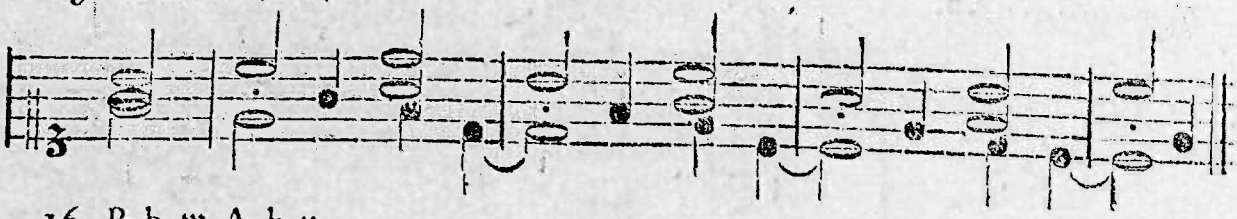
12. R. a. m. A. b. u.

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

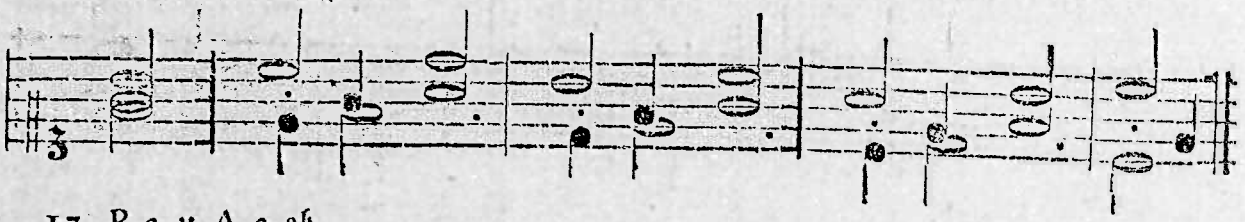


14. R. b. m. A. b. ob.

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

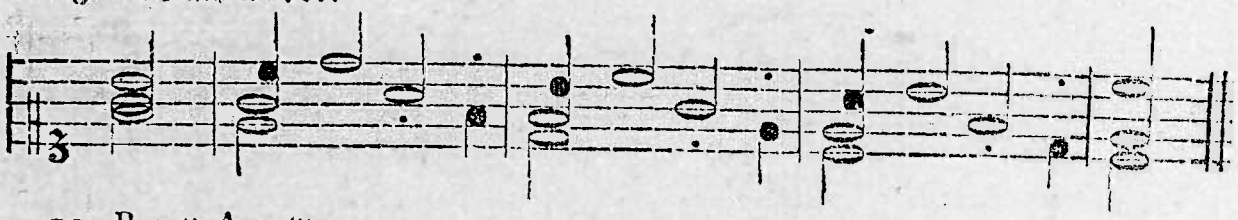


16. R. b. m. A. b. u.



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

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



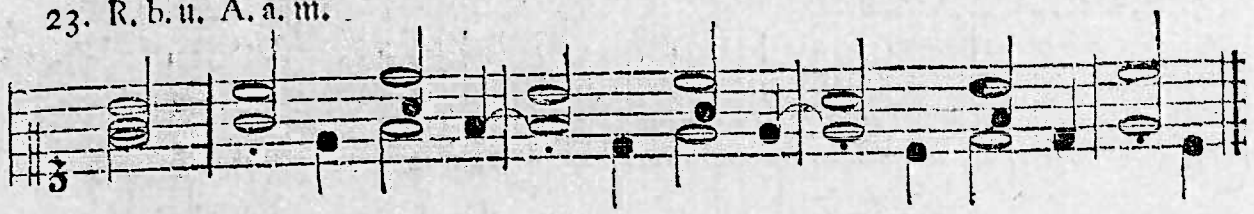
19. R. a. u. A. a. m.

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.

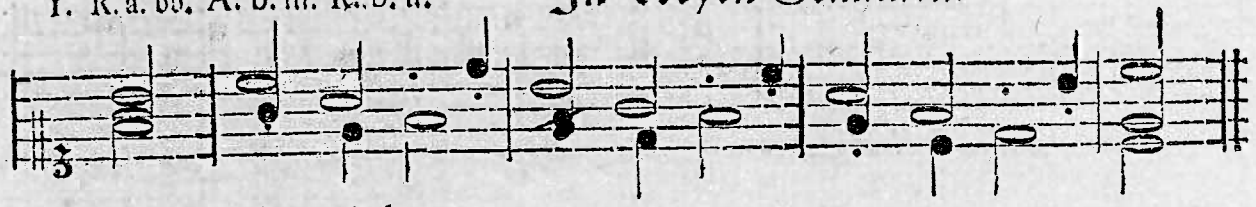


24. R. b. u. A. b. m.

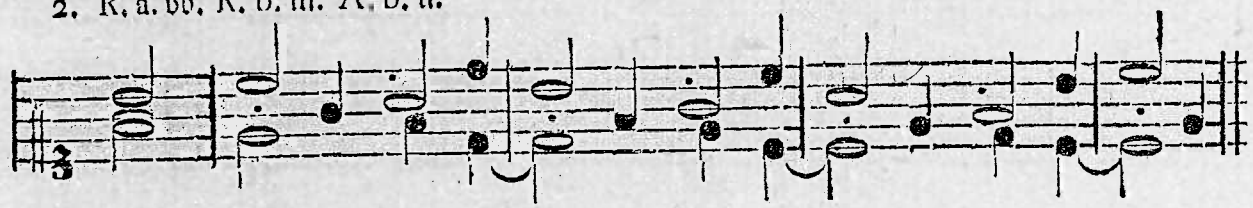
§. 21. Zuletzt wollen wir nun noch einige Sätze aussetzen, wo alle drey Stimmen vermischet. Es würde zu weitläuftig seyn, alle mögliche hieher zu schreiben, vielleicht sind manchem schon zu viel da. Ich verlange auch nicht, daß man alle diese Sätze gleich fertig soll daher spielen können, noch viel weniger, daß man die andere neunzehn Orgel-Puncte eben so weitläuftig 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.

In dreyen Stimmen.

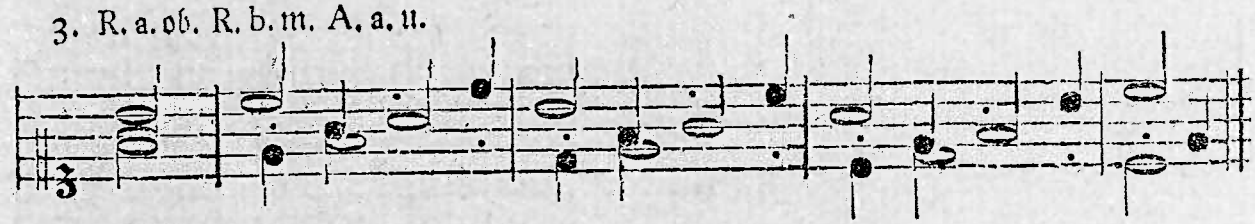
1. R. a. ob. A. b. m. R. b. u.



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

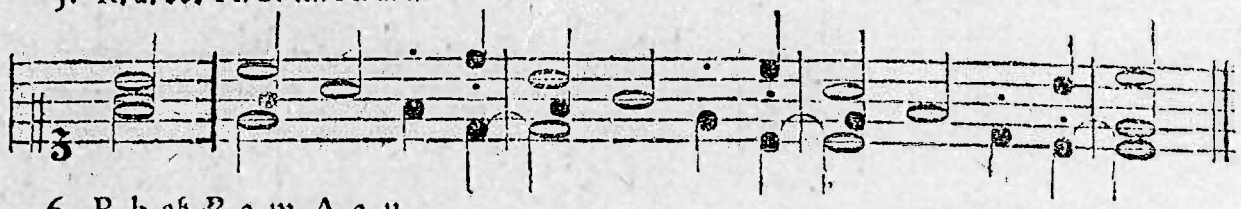


3. R. a. ob. R. b. m. A. a. u.

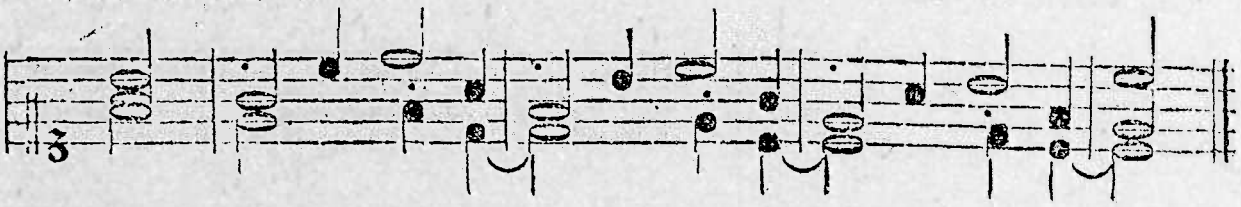


4. R. a. ob. A. a. m. A. b. u.

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



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

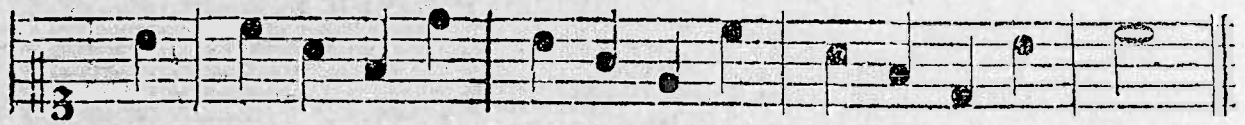


Einem Liebhaber der Music wird es nicht unangenehm seyn, wenn er einen Satz durch den Gebrauch der Retardation und Anticipation in so mancherley Gestalt erscheinen siehet.

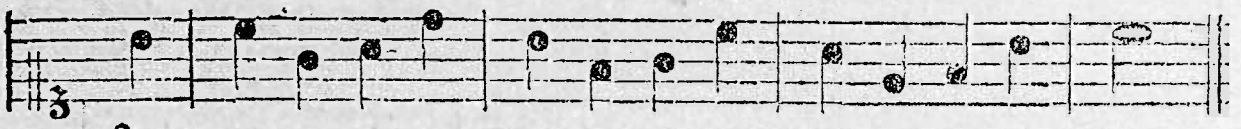
Wie die Bindungen aufzuheben.

§. 22. Wir haben §. 8. und 9. die anschlagenden Noten bey den Bindungen der fünften und sechsten Art in Achteln ausgesetzet, 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.

1.

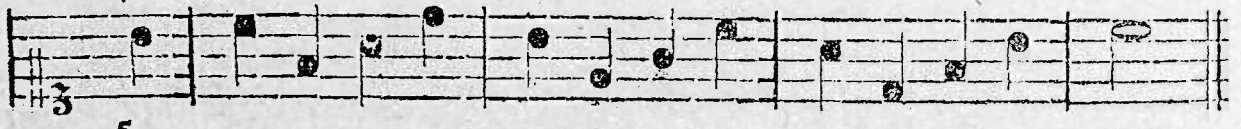


2.

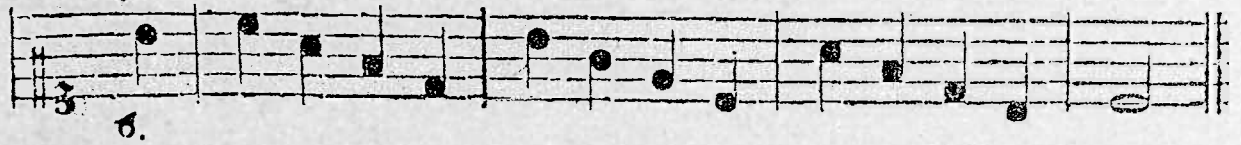


3.

4.

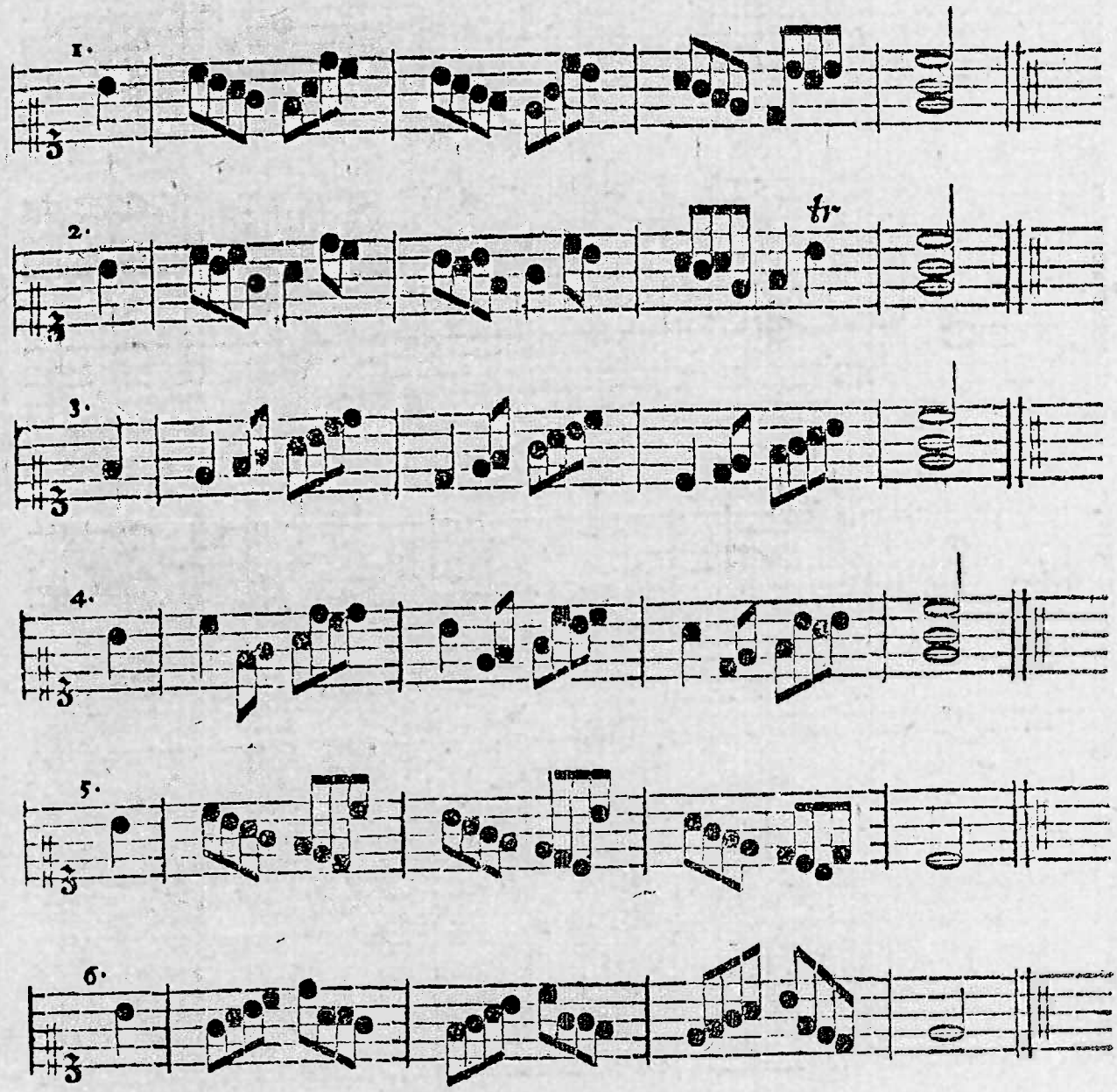


5.

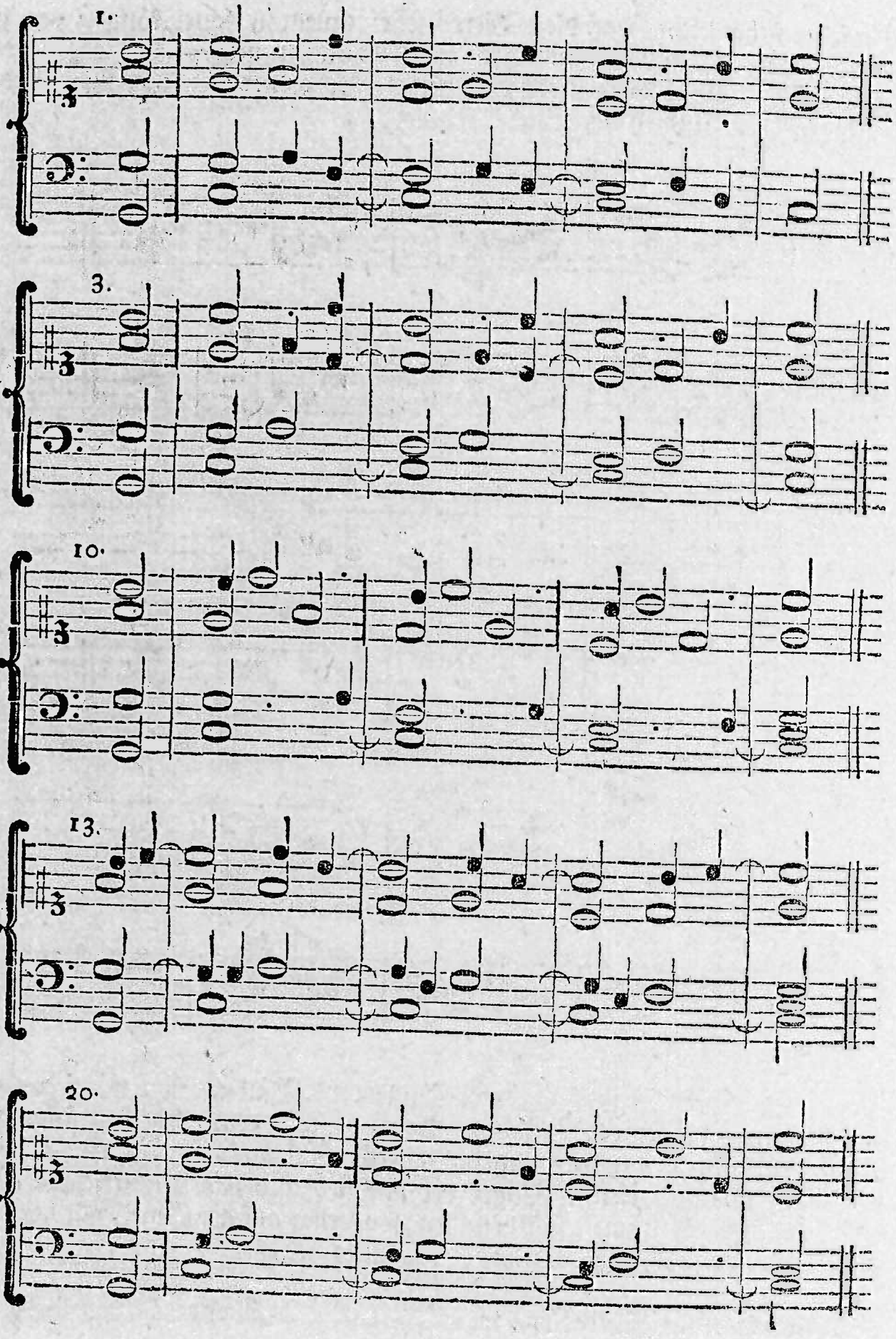


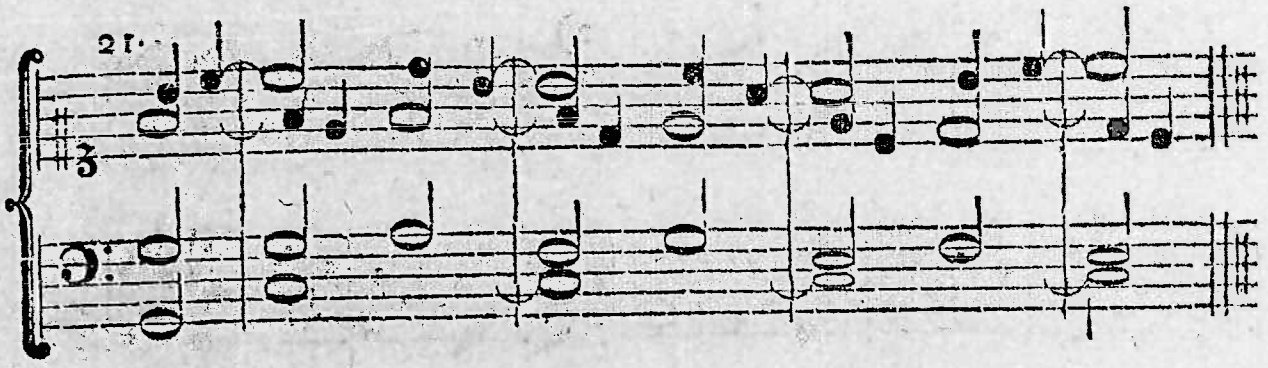
6.

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



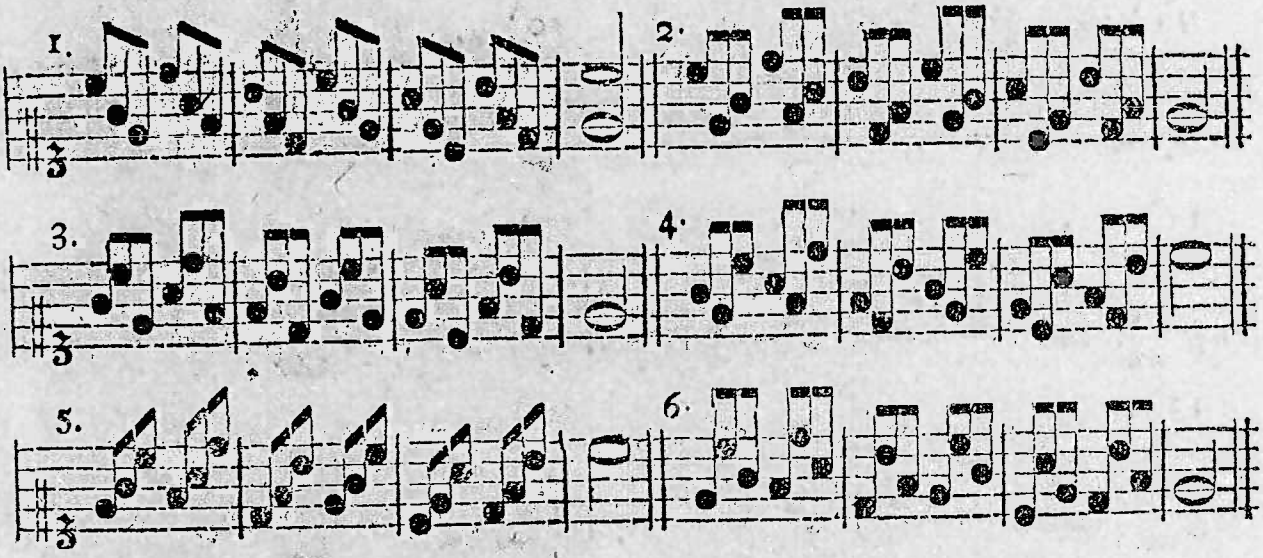
§. 23. Wer dergleichen Orgel-Puncte mit Bindungen, wie §. 17. sqq. zu sehen, auf seiner Orgel ohne Pedal machen will, der kan seinen Griff vertheilen; er nehme nur die mittelste Stimme eine Octave tiefer, und halte mit dem kleinen Finger der linken Hand das ungestrichene c feste gebunden, so nehmen sich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


1.
3.
10.
13.
20.



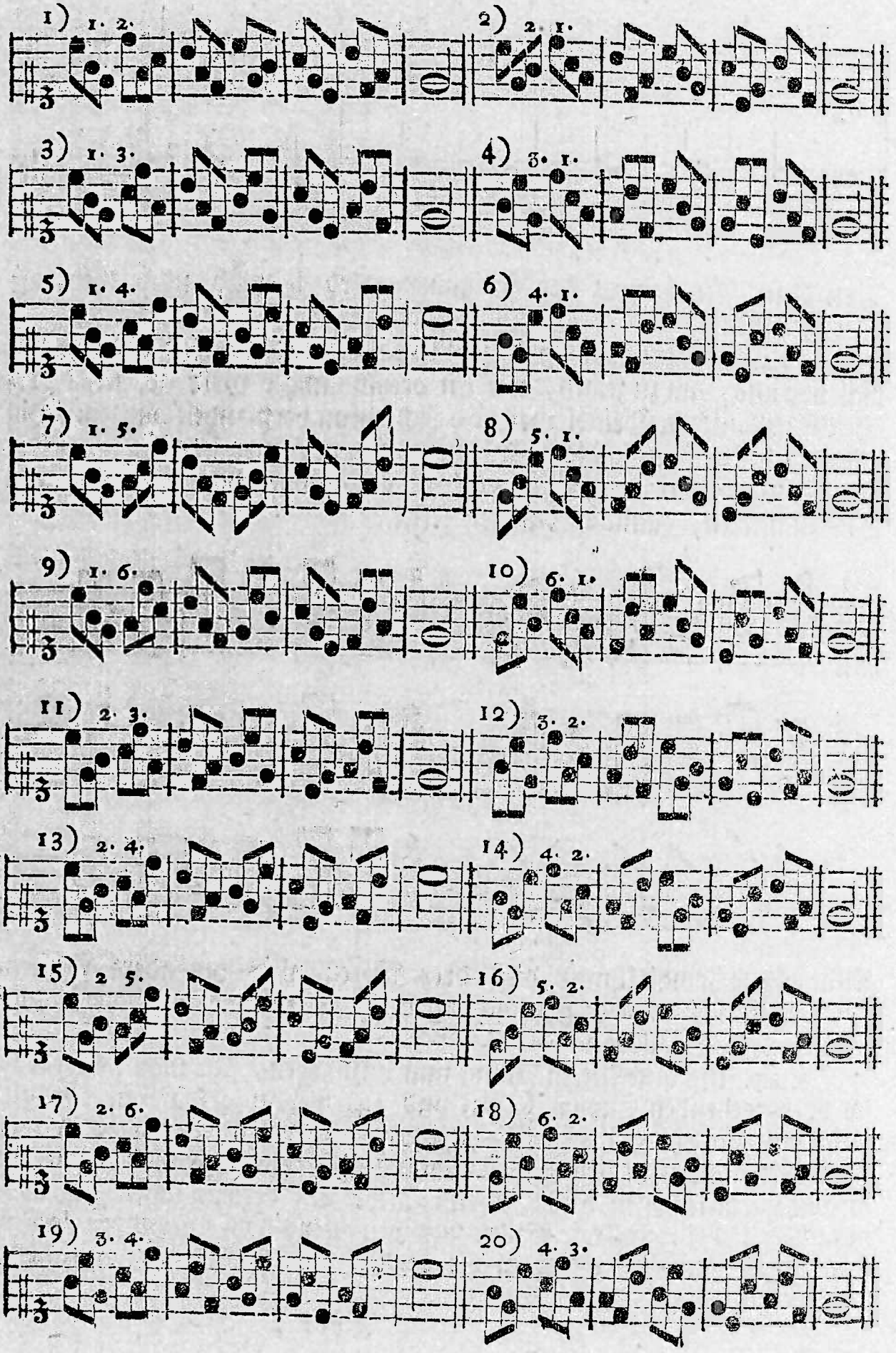
Von dieser Vertheilung der Stimmen wird hernach noch weitläuftiger gehandelt werden.

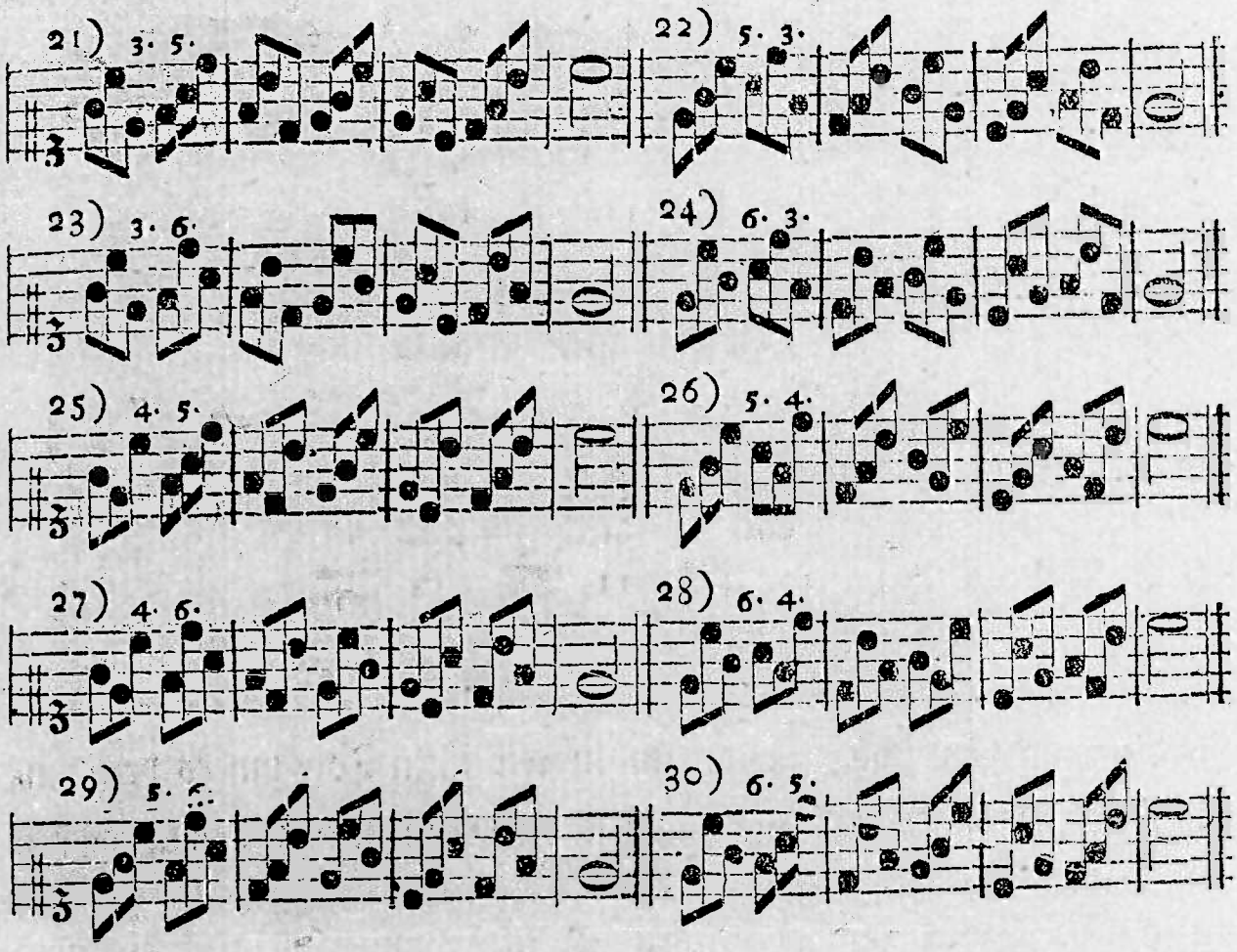
§. 24. Jetzt nehmen wir unsern Orgel-Punct *N.* 4. §. 15. noch einmal vor uns, um zu zeigen, wie ein dreystimmiger Griff auf sechs verschiedene Manier in Drittel oder drey Achtel kan verwandelt werden. Dis wird am besten seyn in Noten zu zeigen, und mit einer jeden Art den kleinen Orgel-Punct durchzuführen. 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.

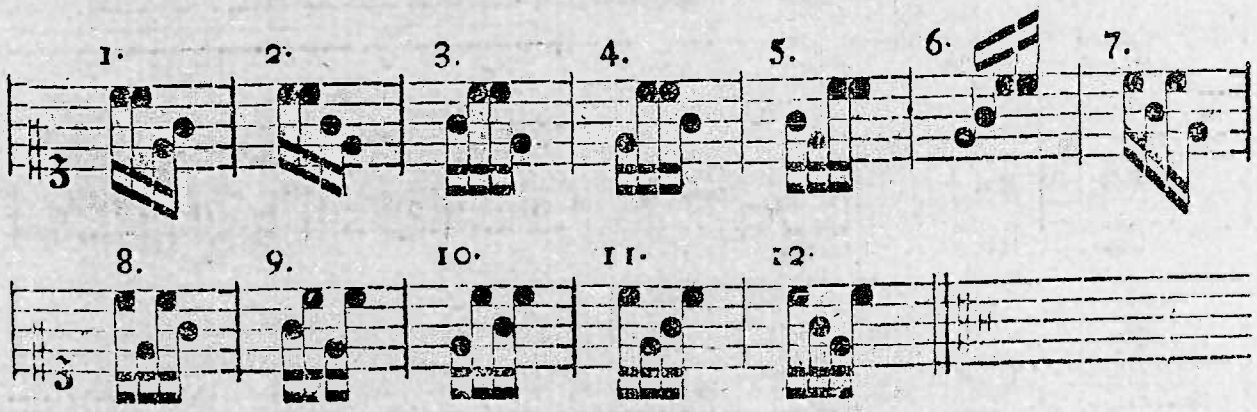
§. 25. Um diese Vermischung nun anzustellen, sehe man nach, was im vorhergehenden Capitel §. 11. und 14. hievon geschrieben worden. Weil aber oft sehr geschickte Gänge durch dergleichen Vermischung herauskommen, die zur Uebung der Hand geschickt sind, so wollen wir alle mögliche Variationen hieher setzen; 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.

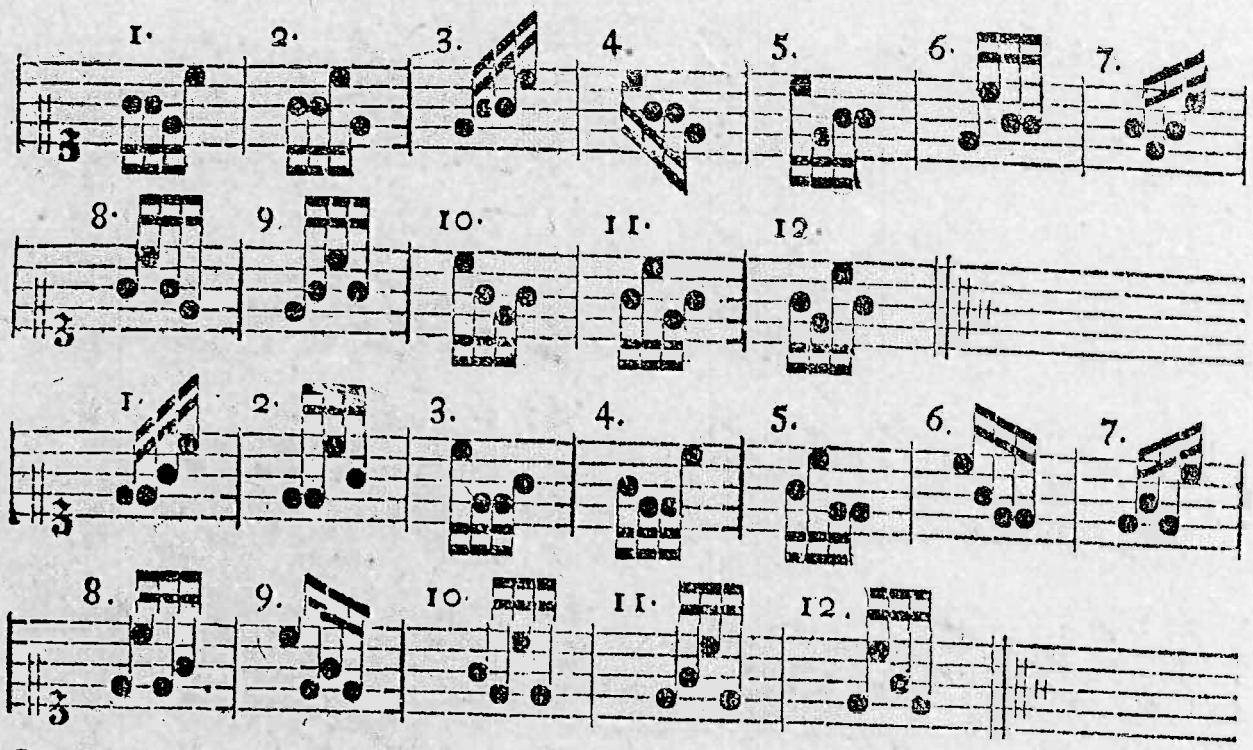

1) 1. 2.
2) 2. 1.
3) 1. 3.
4) 3. 1.
5) 1. 4.
6) 4. 1.
7) 1. 5.
8) 5. 1.
9) 1. 6.
10) 6. 1.
11) 2. 3.
12) 3. 2.
13) 2. 4.
14) 4. 2.
15) 2 5.
16) 5. 2.
17) 2. 6.
18) 6. 2.
19) 3. 4.
20) 4. 3.



§. 26. Im neunten Capitel, worin gelehret, wie der Baß zu variiren, ist schon weitläuftig 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 §phum, 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 Noten geworden, gerne sehen möchte, der betrachte folgende sechs und dreyßig Figuren von vier Sechszehntheilen, die alle von einander unterschieden.

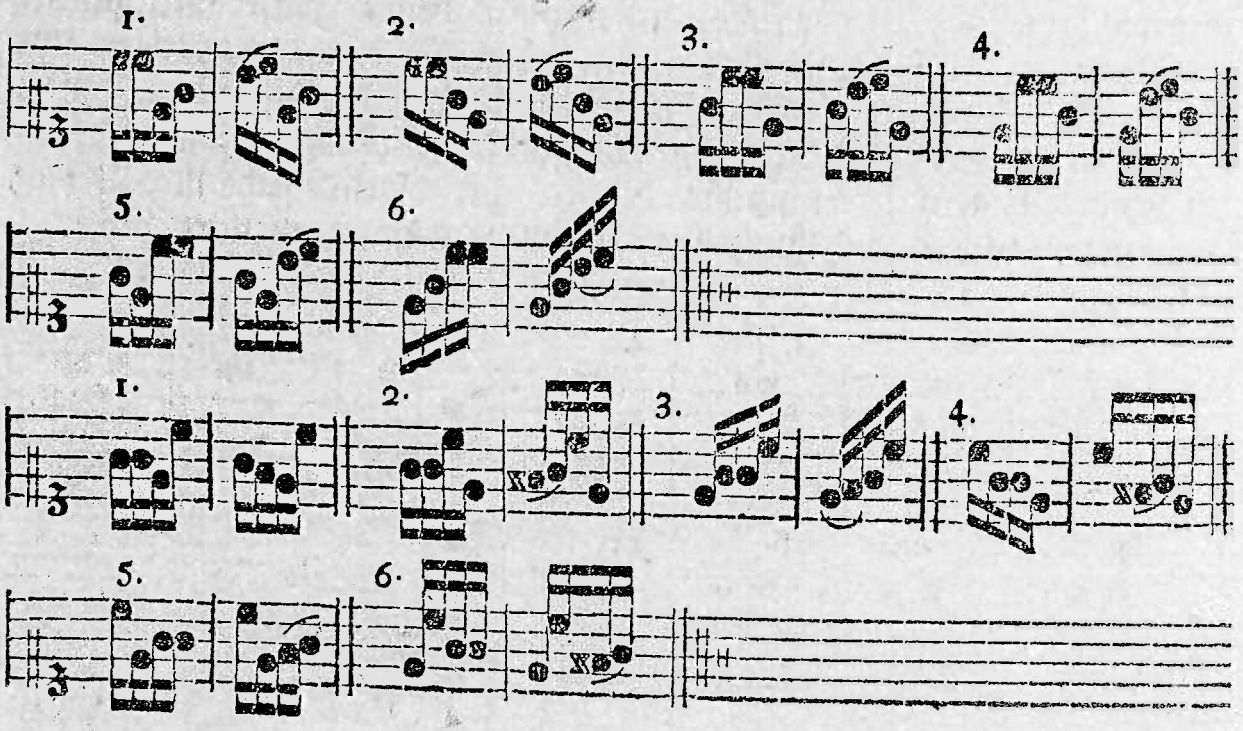
Einen dreystimmigen Griff in vier Noten zu brechen, kan sechs und dreyßig Veränderungen geben.

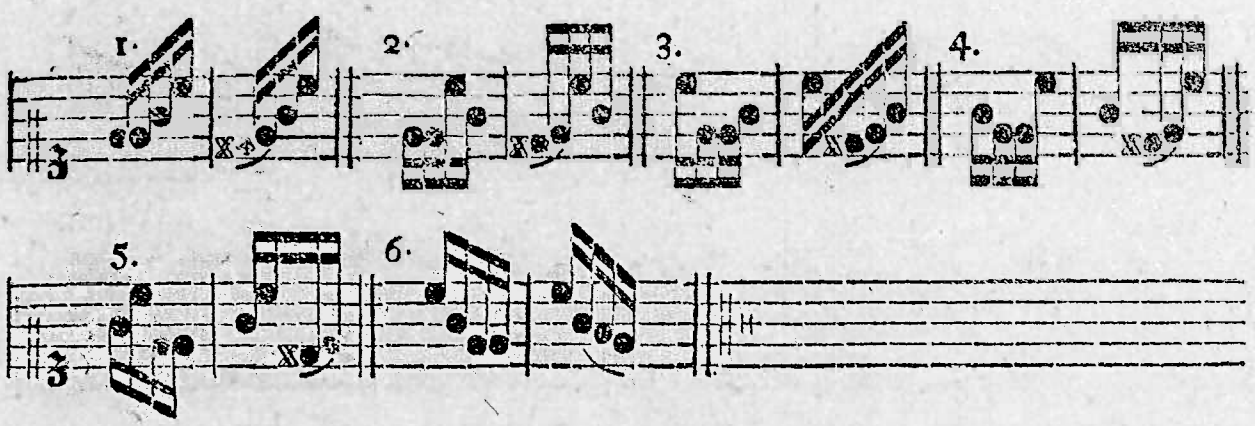




In diesen dreymal zwölf Figuren finden wir einen Ton unsers dreystimmigen Griffes immer zweymal; als in der ersten Zeile ist $\bar{c}$ allenthalben zweymal, in der mittelsten $\bar{g}$, und in der untersten $\bar{e}$ zweymal. In den ersten sechs Figuren kommt der Ton zweymal unmittelbar nach einander 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 wieder eine Variation.



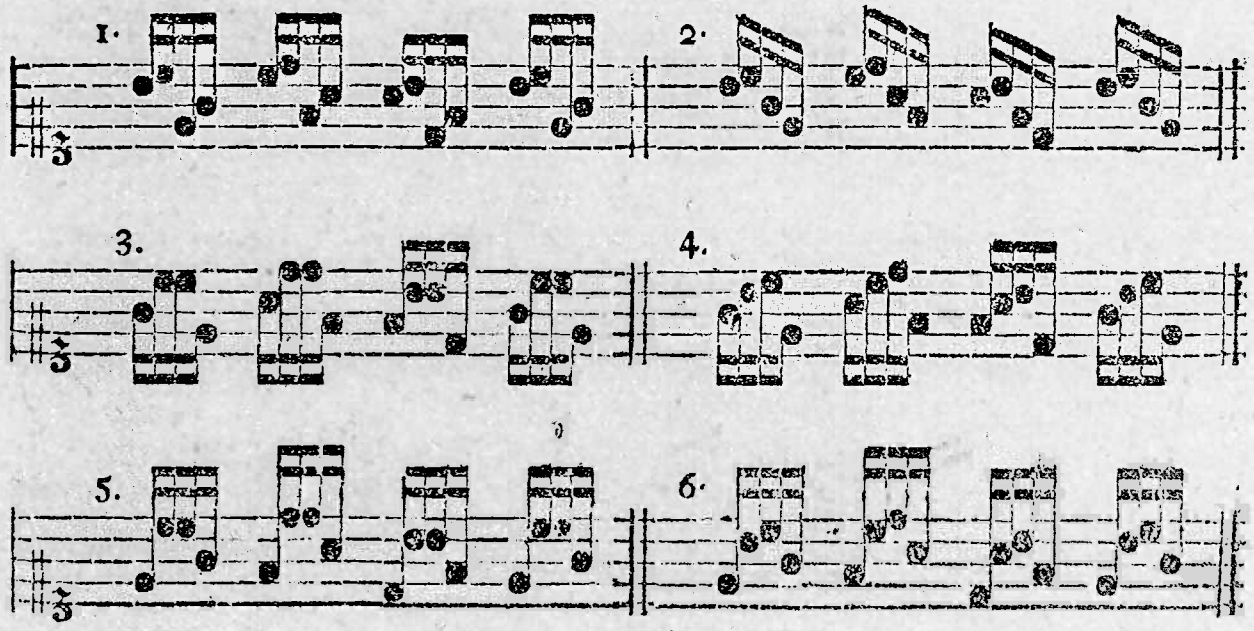


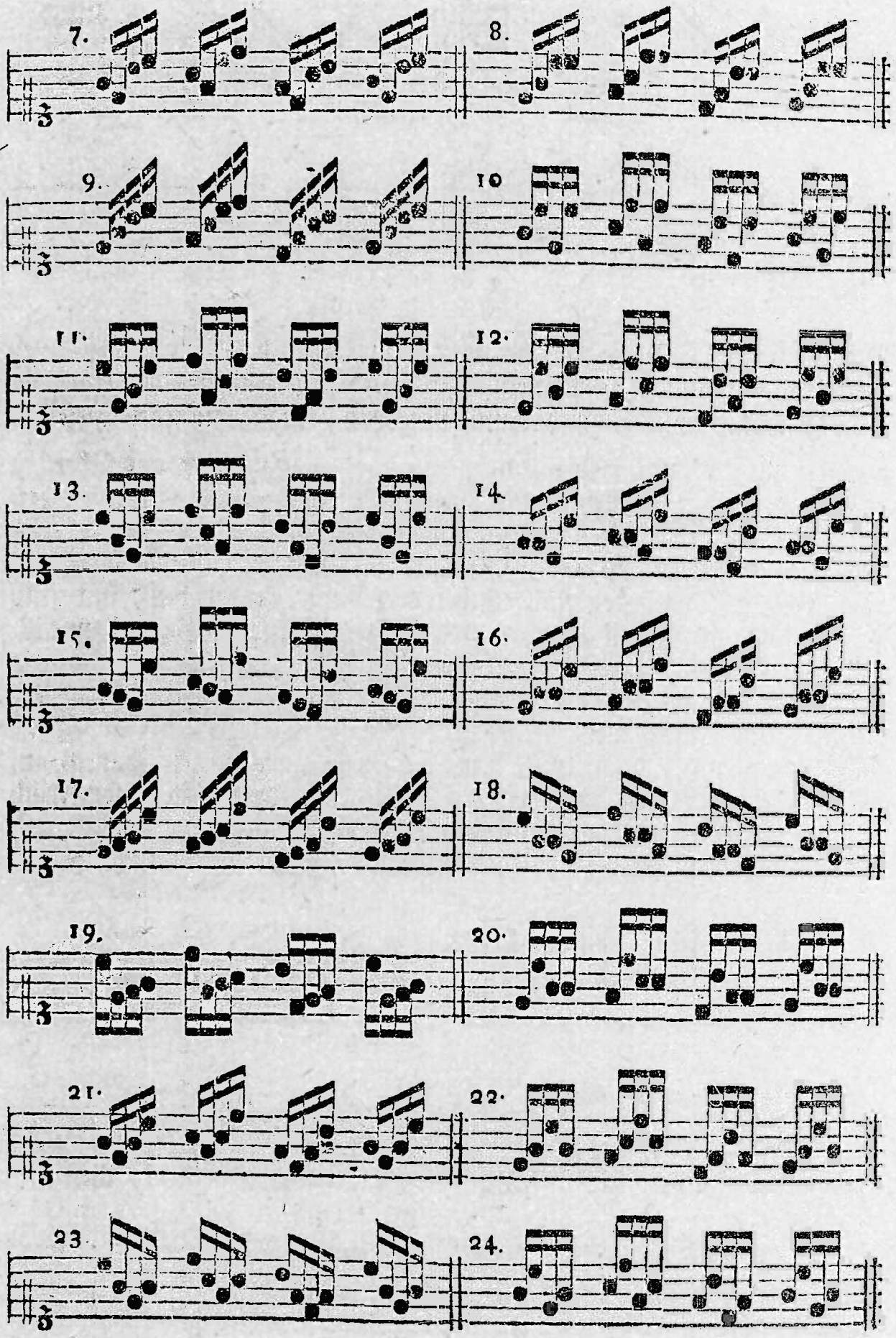
Mit den halben Tönen, *fis* und *dis* allhier, muß man beym Gebrauch dieser Figuren nicht zu verschwenderisch seyn; sie sollen zur Zierde dienen, deswegen muß man klüglich damit umgehen; man kan statt derselben auch die ganzen Töne *f* und *d* nehmen, wobey man noch am sichersten gehen kan. Nun übe sich ein Liebhaber nach Anleitung des neunten Capitels, 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.

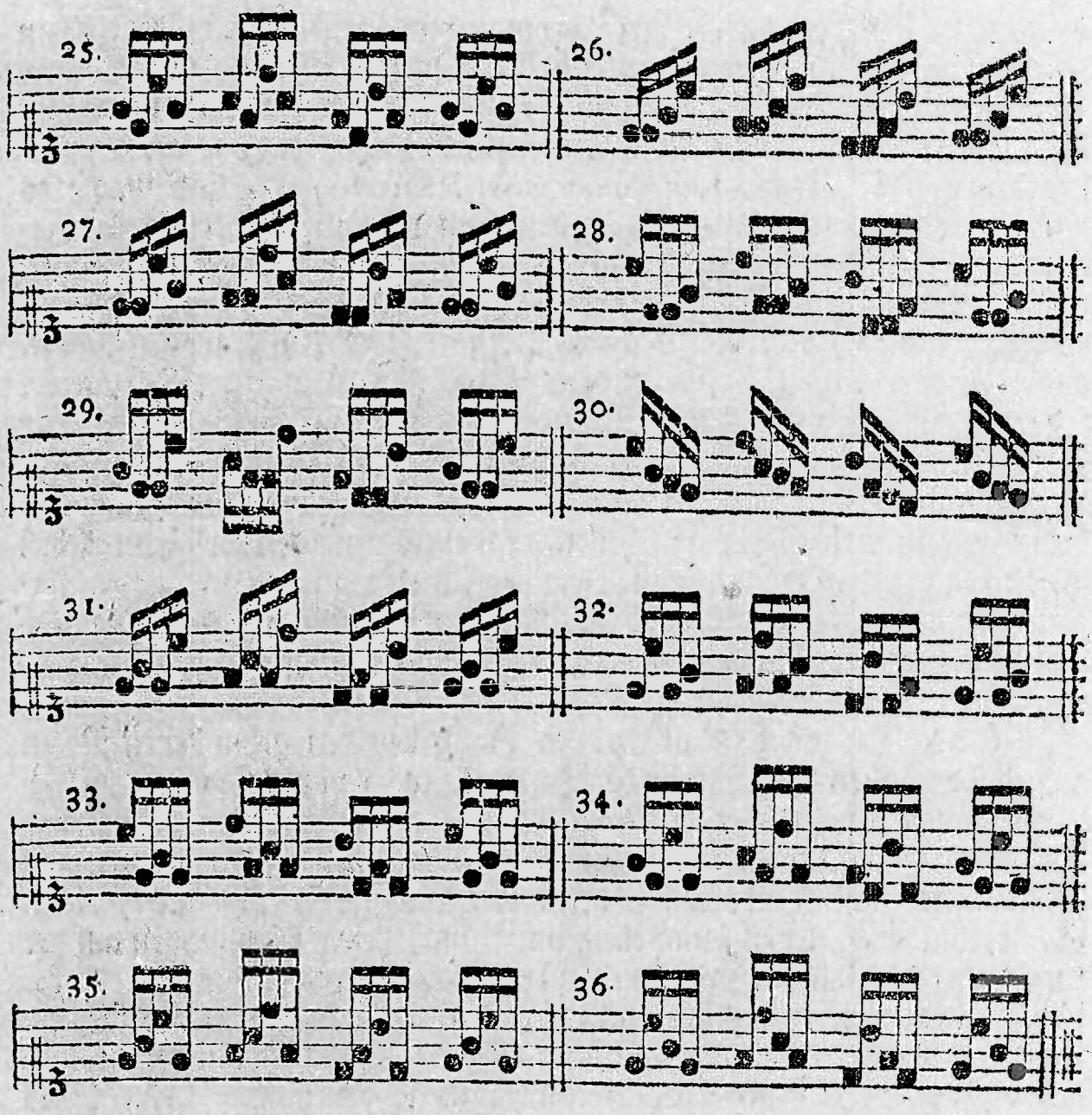
Wie man sich hierin üben kan.

§. 27. Aus unsern vier und funfzig Sätzen, wollen wir sechs und dreyßig der gebräuchlichsten herausnehmen, und den ersten Tact unsers 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 beym 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.



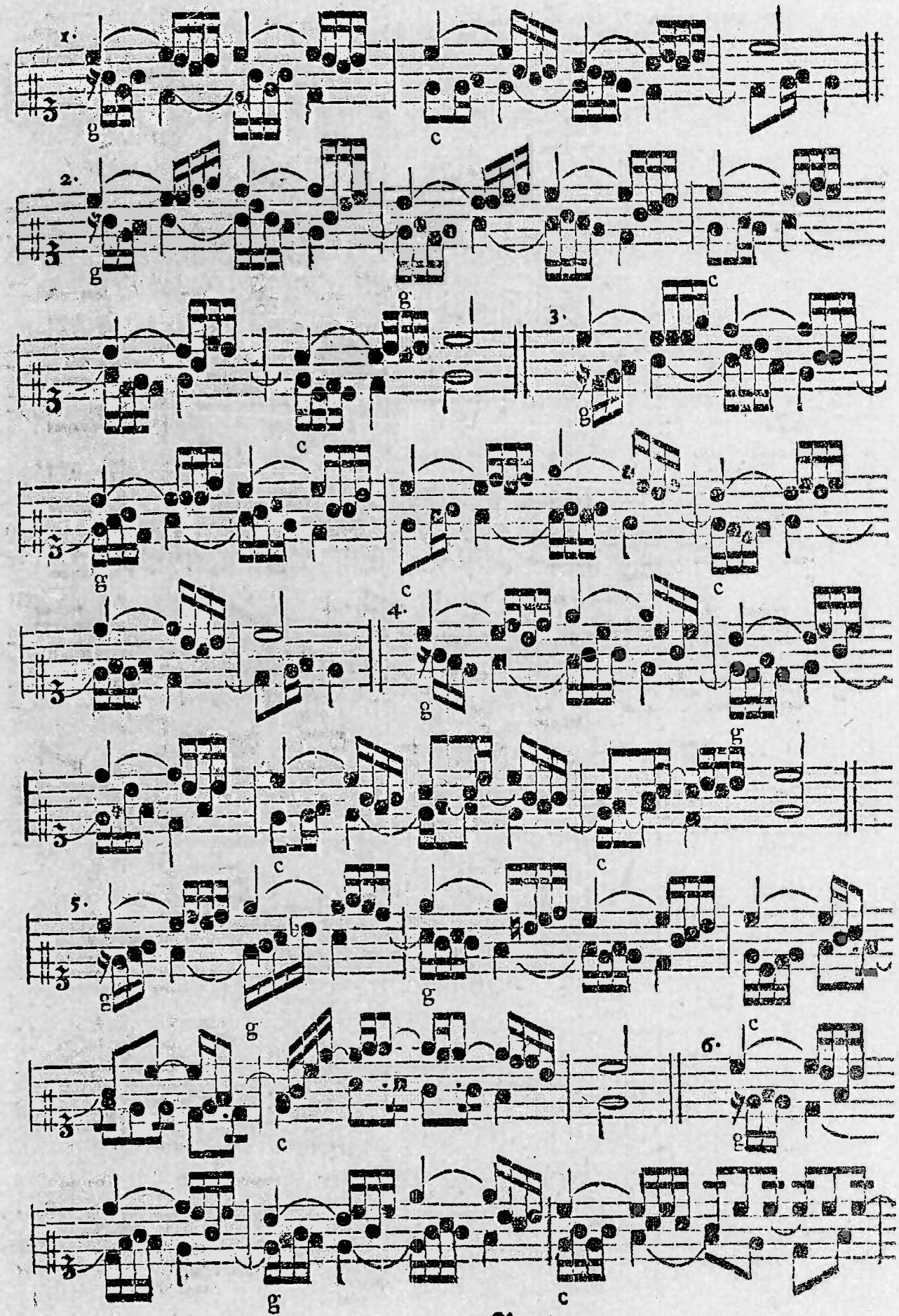
Wenn ich einige Nummern dieser Sätze ausnehme, als *N.* 21. 22. 23. und andere, die sehr häufig vorkommen, so wird man selten eine Fortsetzung finden, darin immer einerley Art unserer Variationen beybehalten worden; man findet gemeiniglich zwo Arten mit einander verbunden, und eine Abwechselung: daher wird ein Liebhaber wohl thun, wenn er unsere sechs und dreyßig Arten auch vermischet. Um 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; beym andern Griff nehme er die andere Art; beym dritten wieder die erste Art; und endlich beym vierten Griff wieder die andere Art. Hernach kehre er es um, und nehme

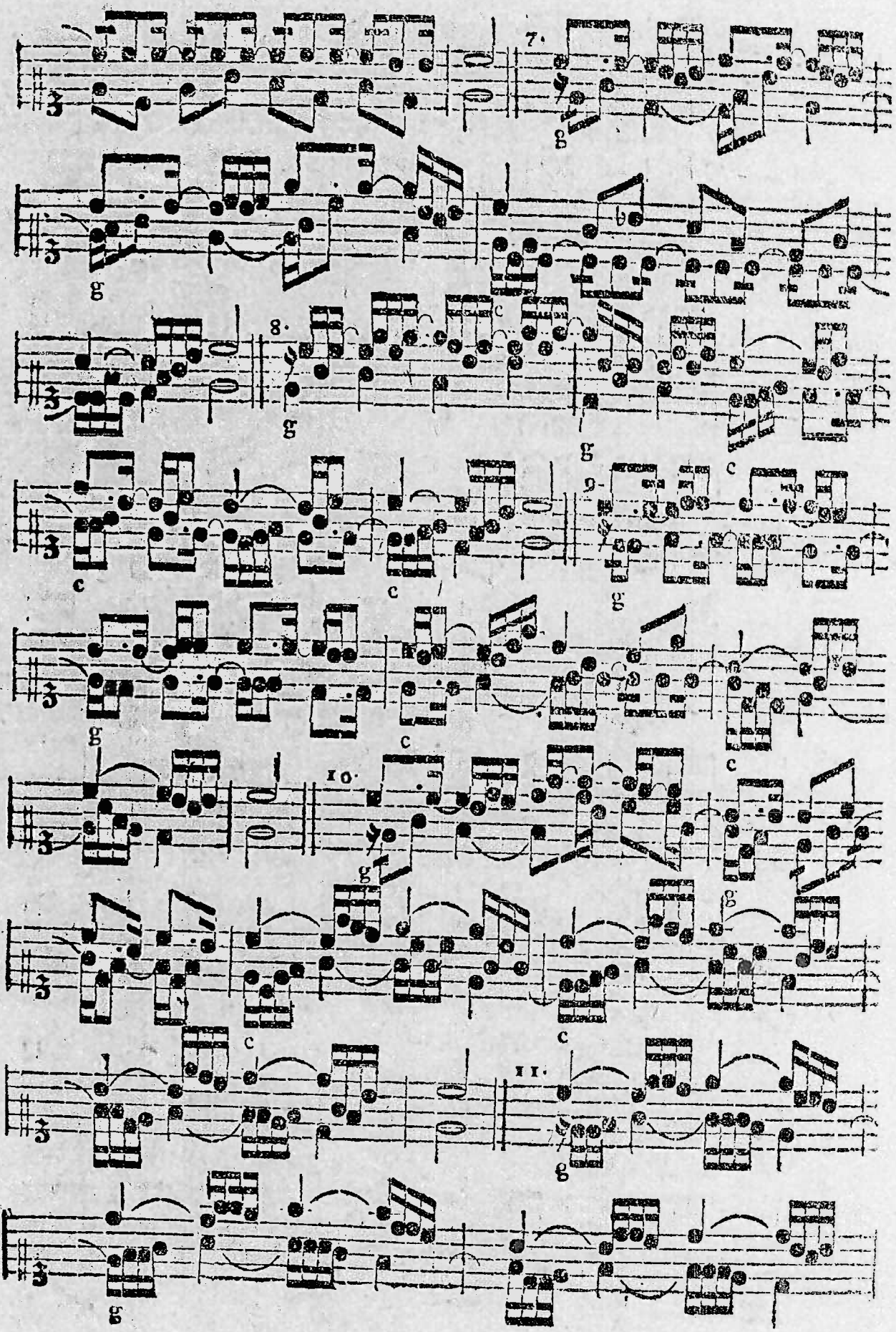
Wie diese sechs und dreyßig Arten zu vermischen.

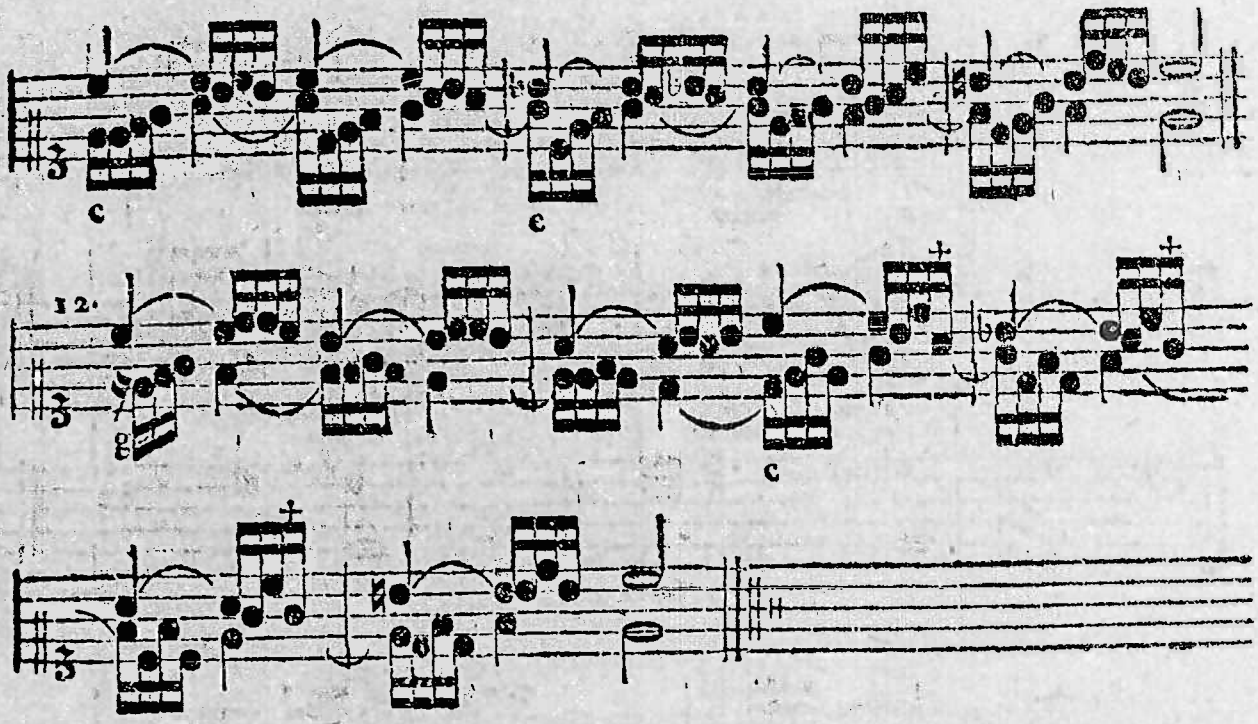
beym ersten Griff die andere Art; beym andern Griff die erste Art; beym dritten Griff die andere; und endlich beym vierten Griff wieder die erste Art. Auf eben diese Weise mache er es mit allen andern Arten: er lasse die erste Art vor einer jeden Nummer hergehen und folgen, so bekommt er siebenzig Sätze. 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 Sechszehntheilen, 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.

Einstimmige 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, ausgesetzet, dergleichen auch §. 22. geschehen; so haben wir hiedurch zugleich gezeiget, wie man gebundenen Noten ihren Band nehmen kan. Nun wollen wir anzeigen, wie gewisse Passagien, die in Sechszehntheilen stehen, und einstimmig sind, durch Bindungen auf der Orgel oder dem Clavier zweystimmig können vorgetragen werden. §. 13. haben wir aus Achtel Sechszehntheile 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 spielet sie mit beyden Händen; sonsten 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 angezeiget haben), da gehen beyde Stimmen zugleich; im letzten Exempel sind ein paar Noten, die deswegen mit † bezeichnet, geändert; sonst ist alles wie §. 13.

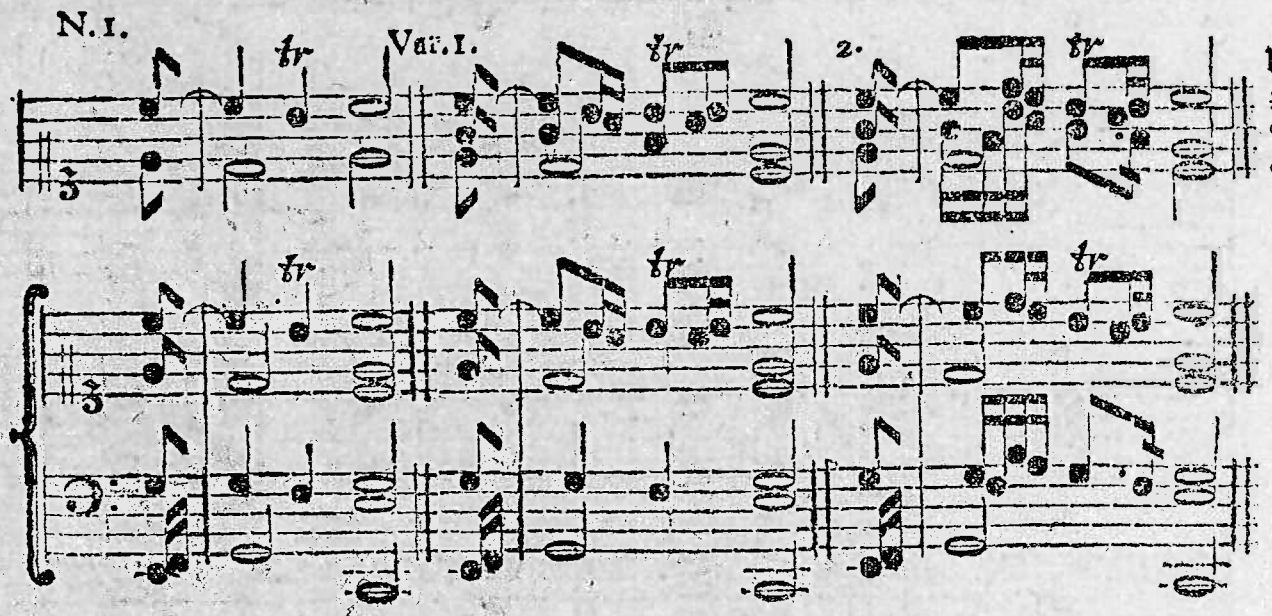

1.
g
c
2.
g
g
c
3.
g
c
g
c
c
4.
g
g
c
c
5.
g
g
g
c
6.
c
g
g
c


7.
8.
10.
11.

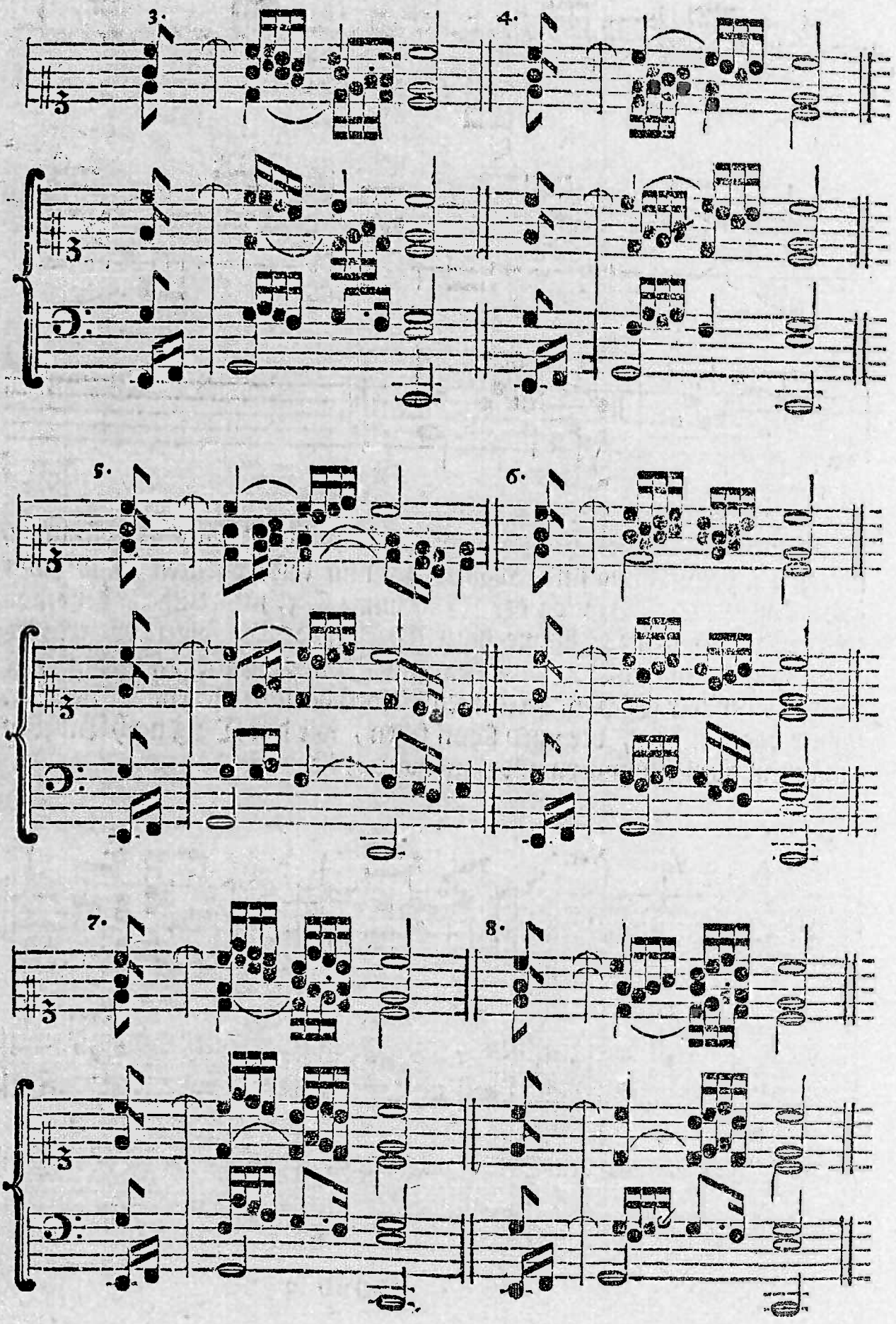


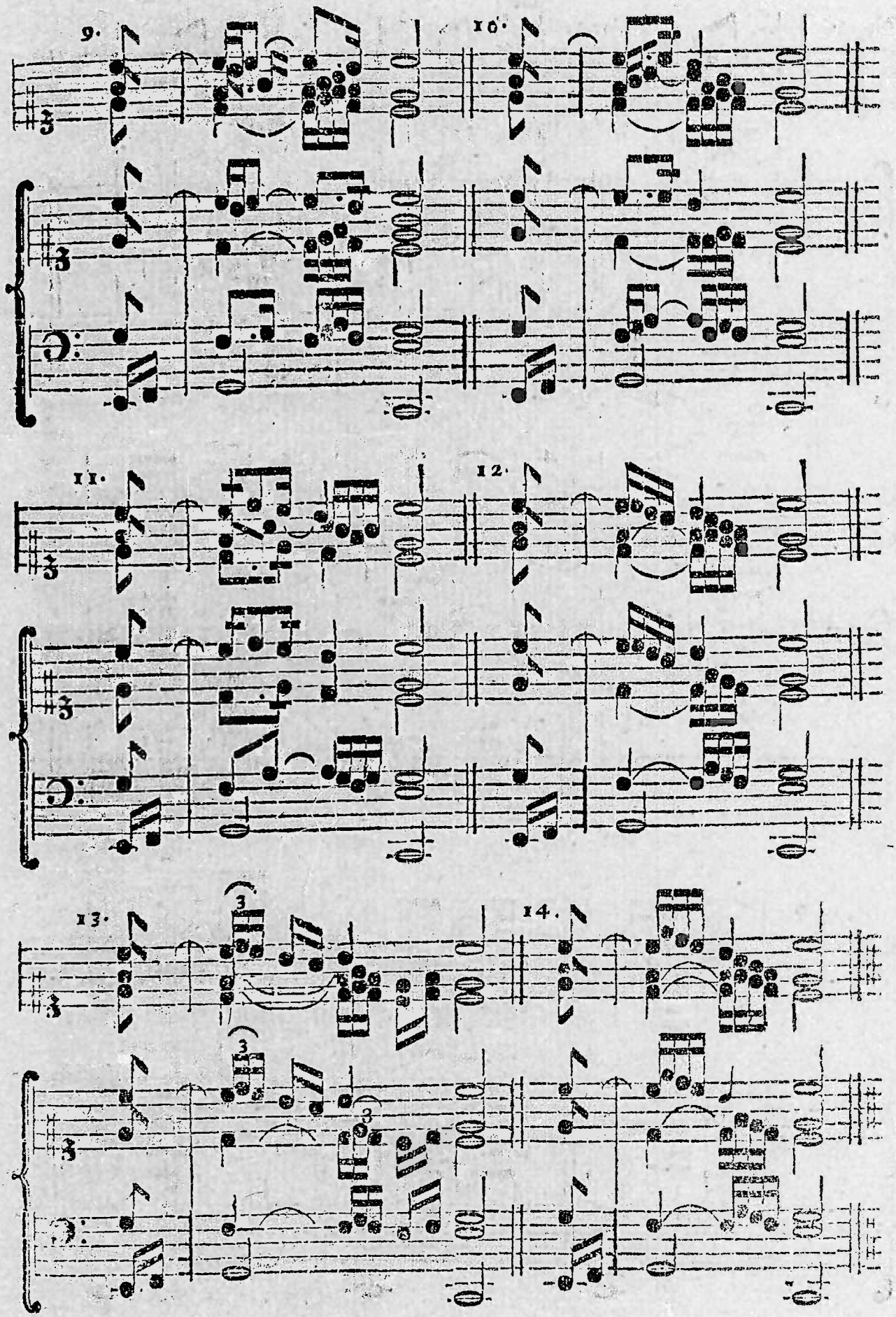
§. 29. Die Orgel-Puncte, welche §. 4. im Discant zweystimmig, und §. 15. dreystimmig sind, wollen wir nun auch variiren, und zwar also, daß wir die Variation der Oberstimme §. 5. mehrentheils beybehalten, und die mittelste Stimme dazu fügen, wie aus folgenden erhellet. Wir nehmen aber nur *N.* 1. und 2. mit ihren Variationen; eben diese 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.

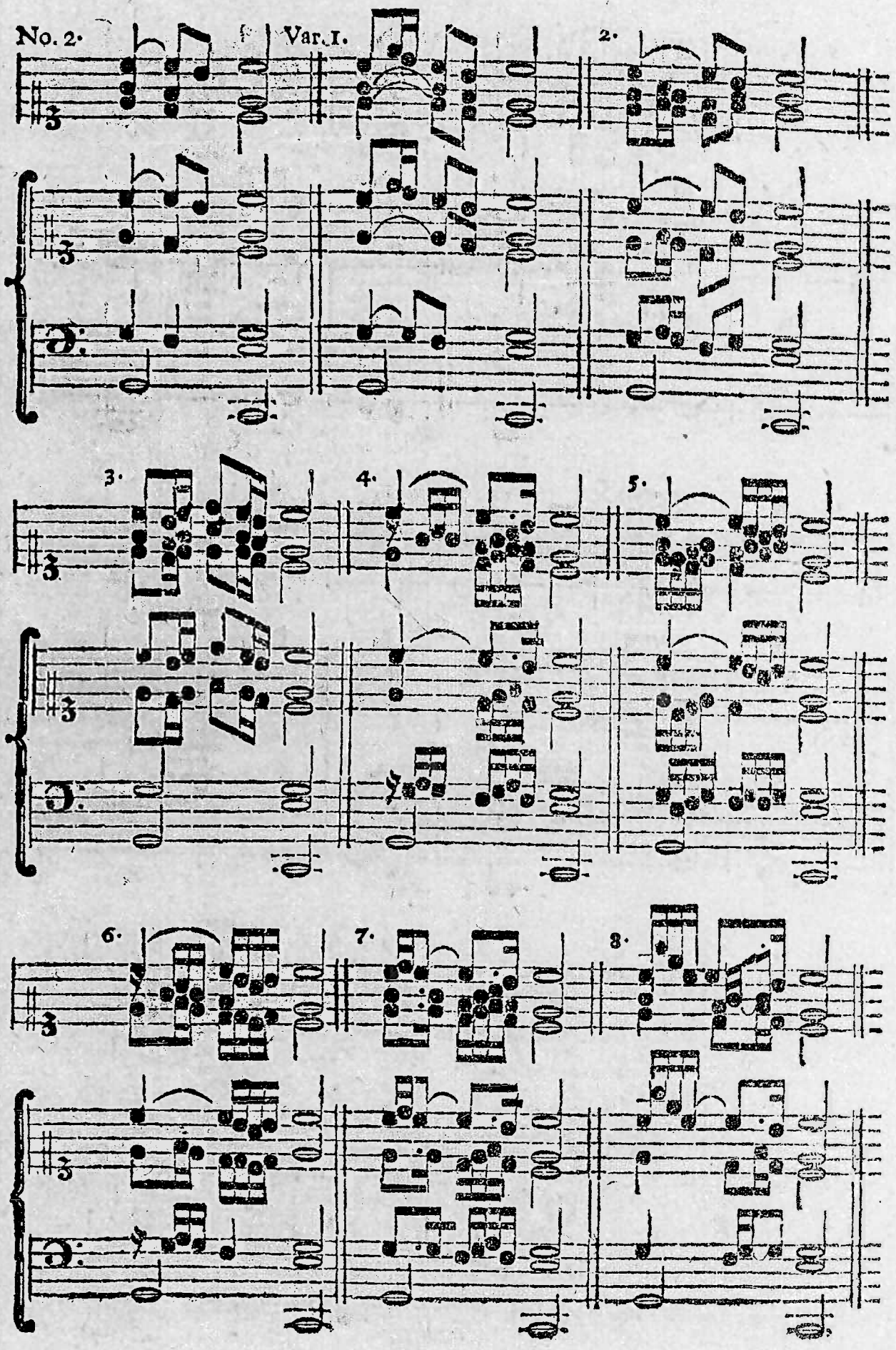
Variirte vierstimmige Orgel-Puncte, wobey der zertheilte Accord angebracht.

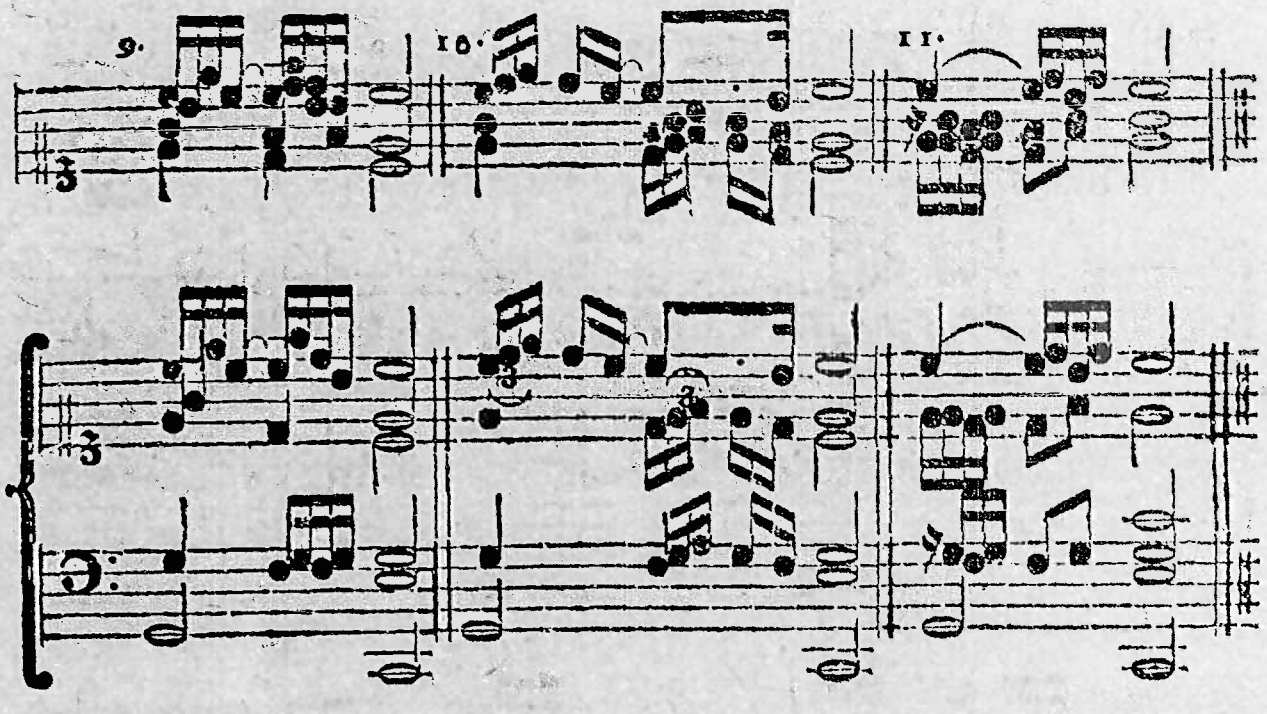


Ueber der Quinte des Tones der Ton-Art.


3.
4.
5.
6.
7.
8.


9.
10.
11.
12.
13.
14.

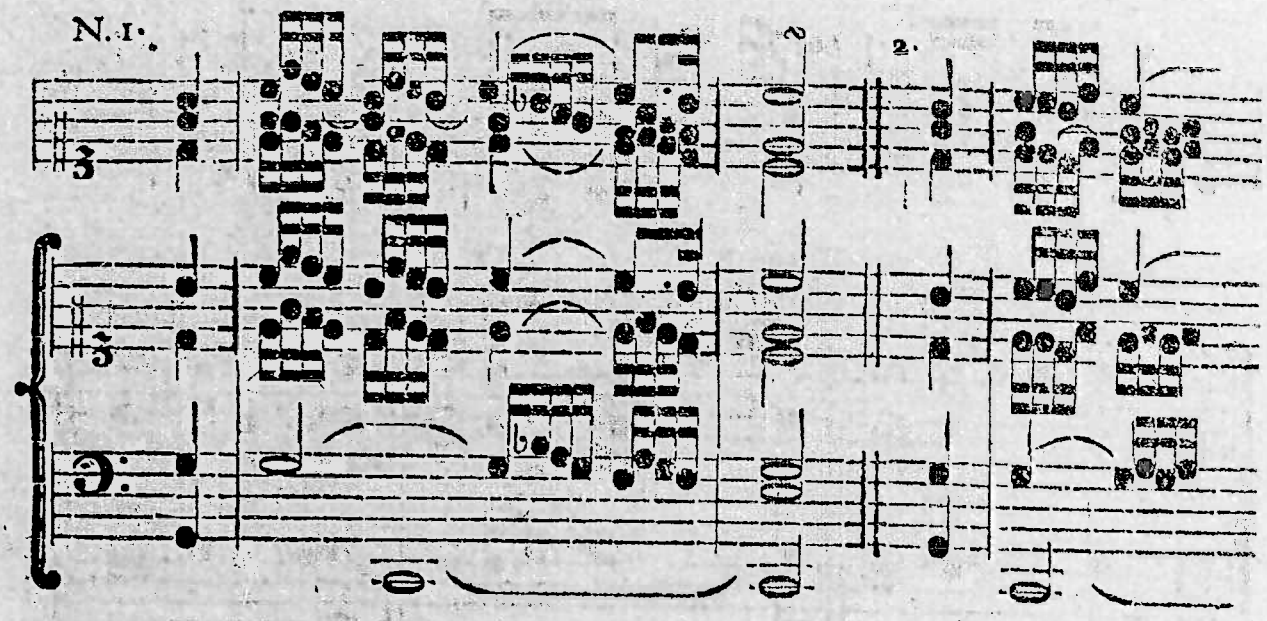

No. 2.
Var. I.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.



§. 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 geschicht 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 ausgesetzet, 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 sammlen.

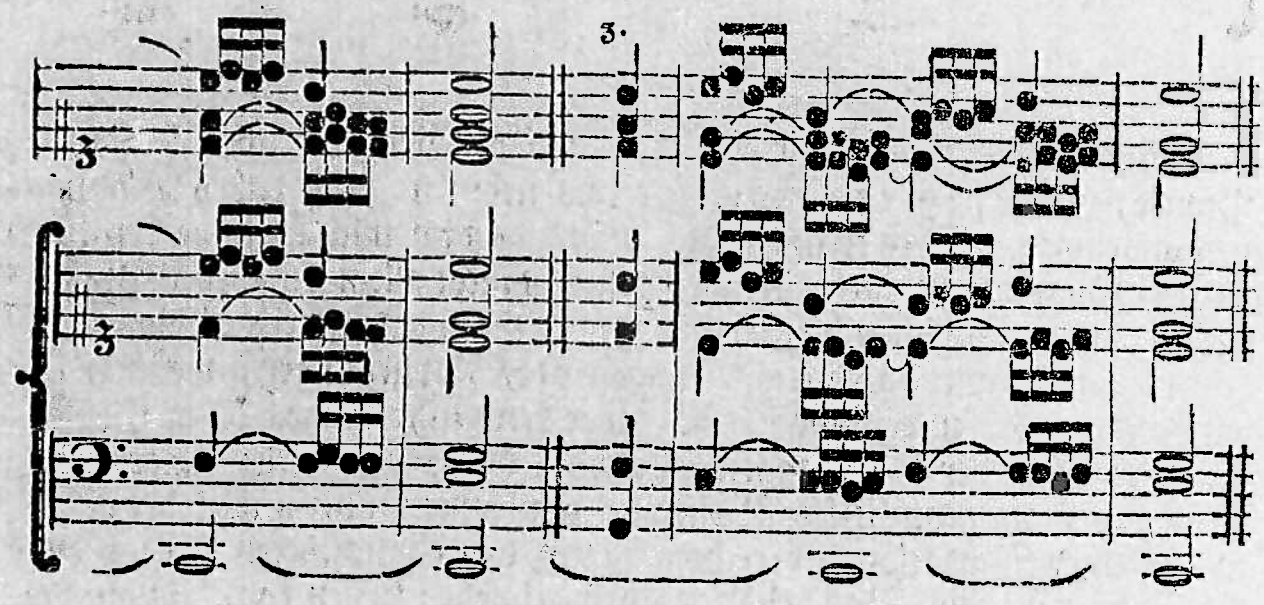
Variirte vierstimmige Orgel-Puncte über der Prime des Tones der Ton-Art; wobey der zertheilte Accord angebracht.

N. 1.

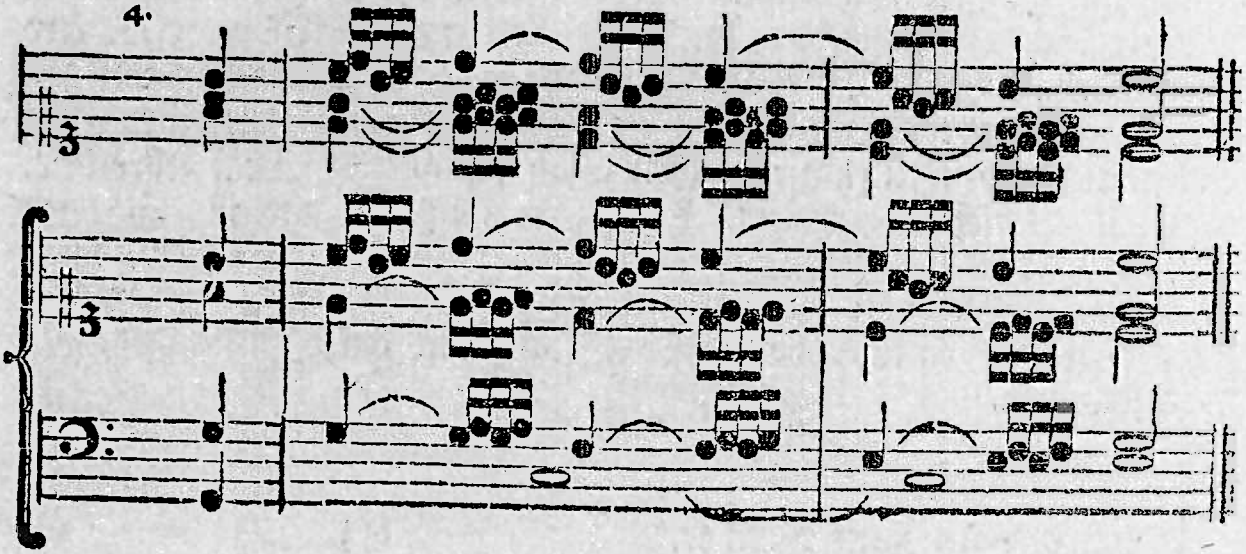


2.

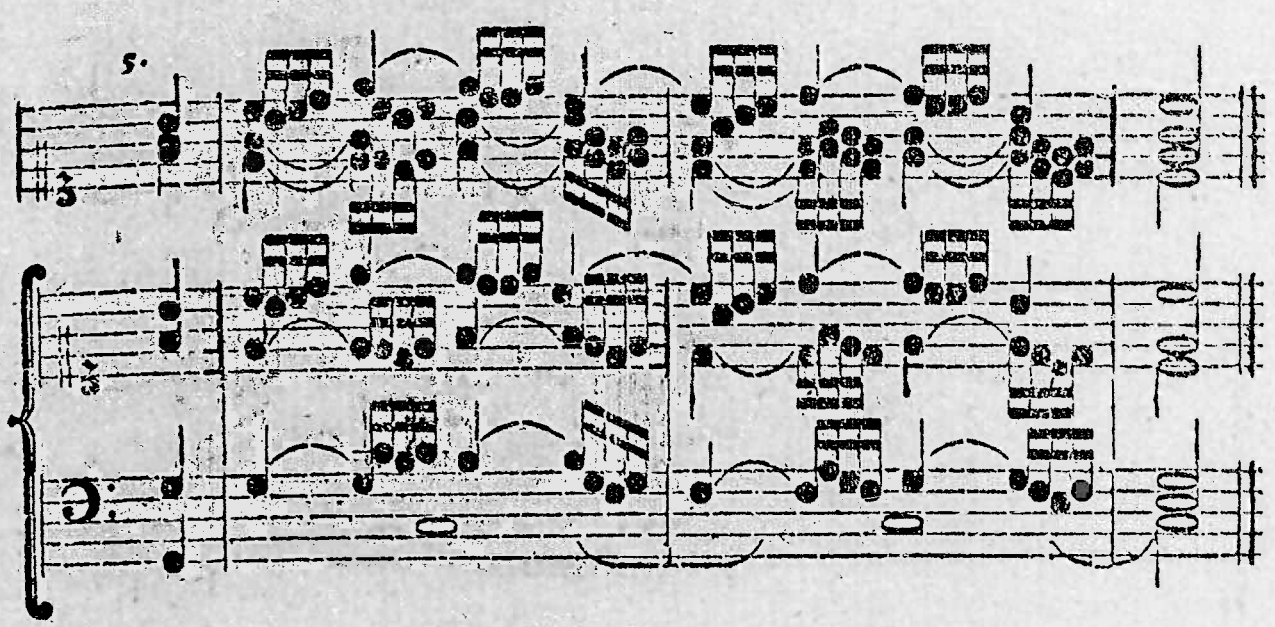
3.



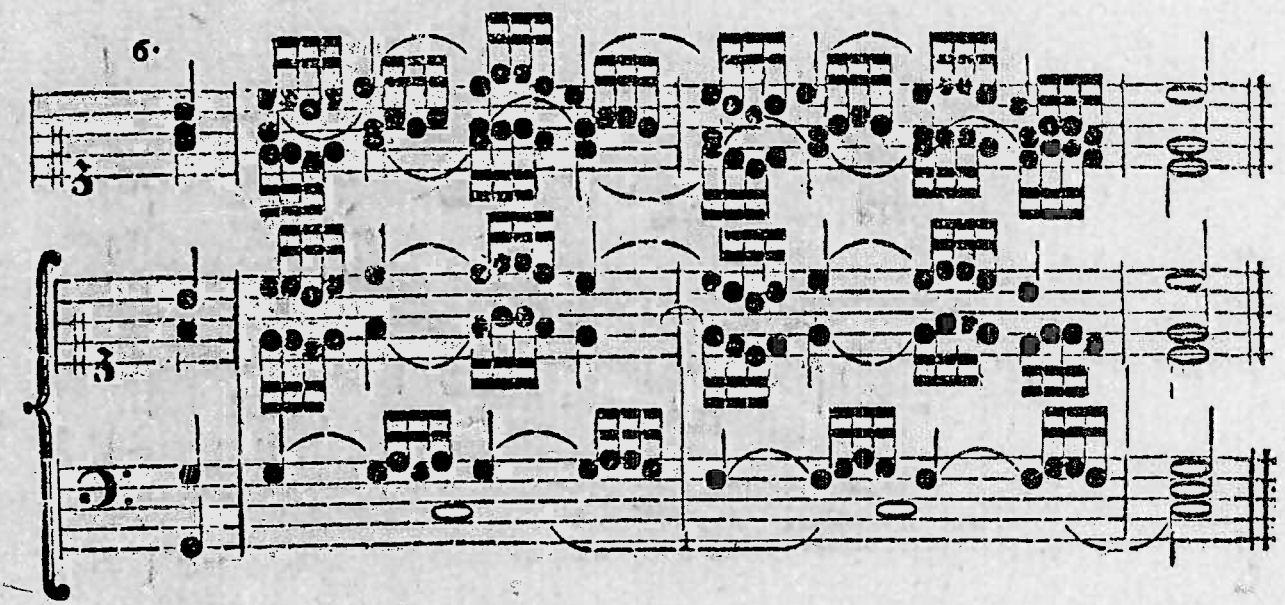
4.



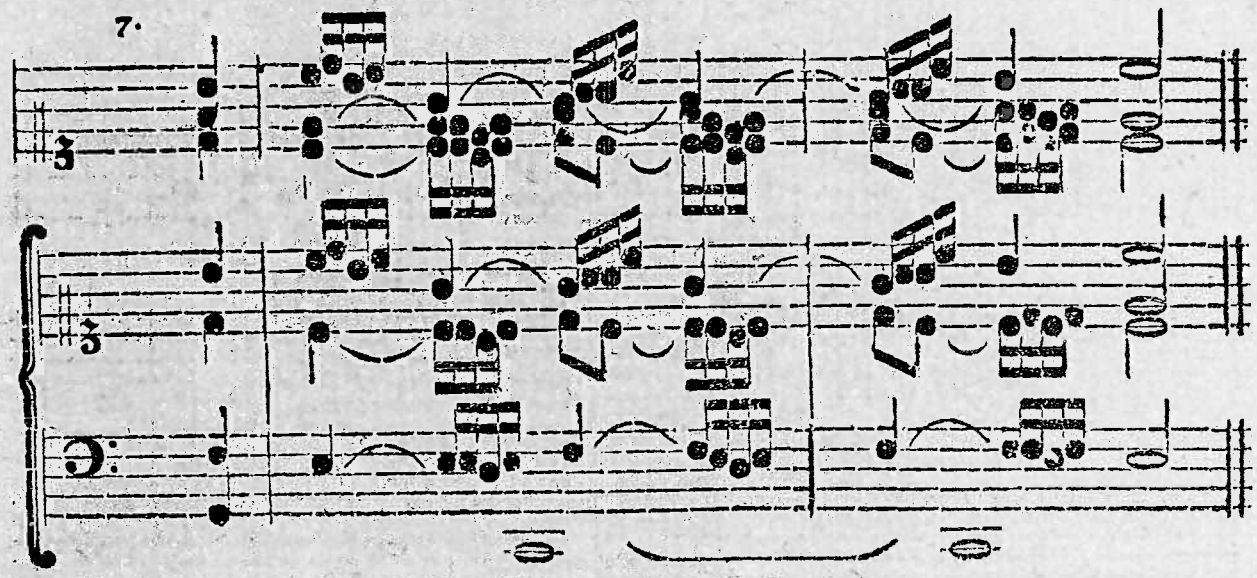
5.



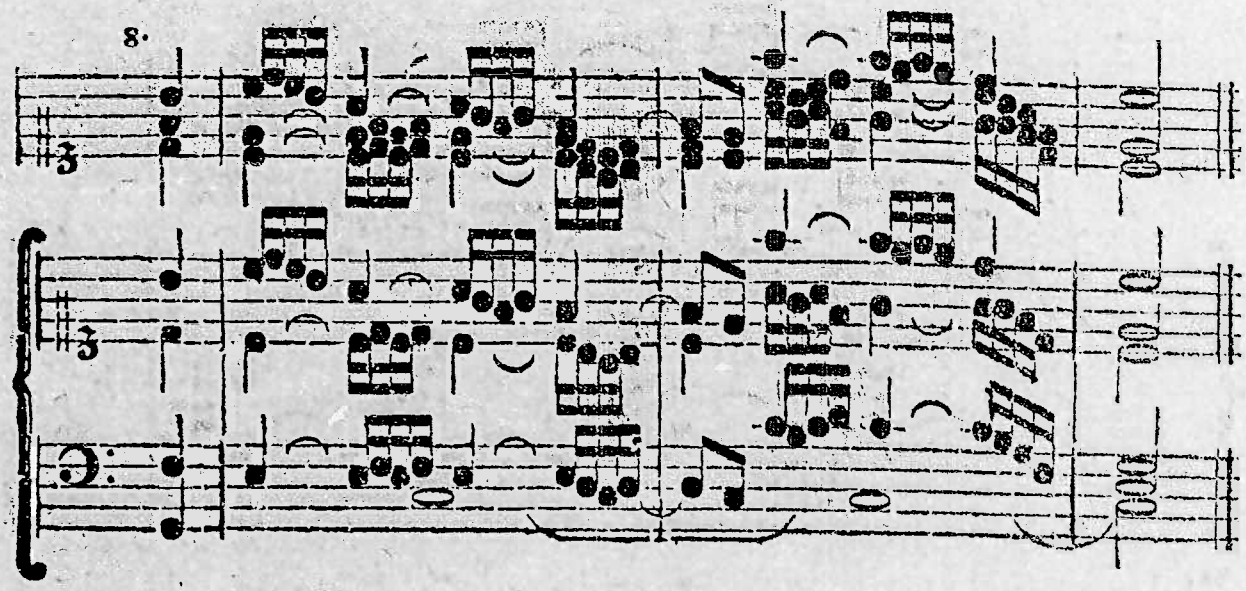
6.



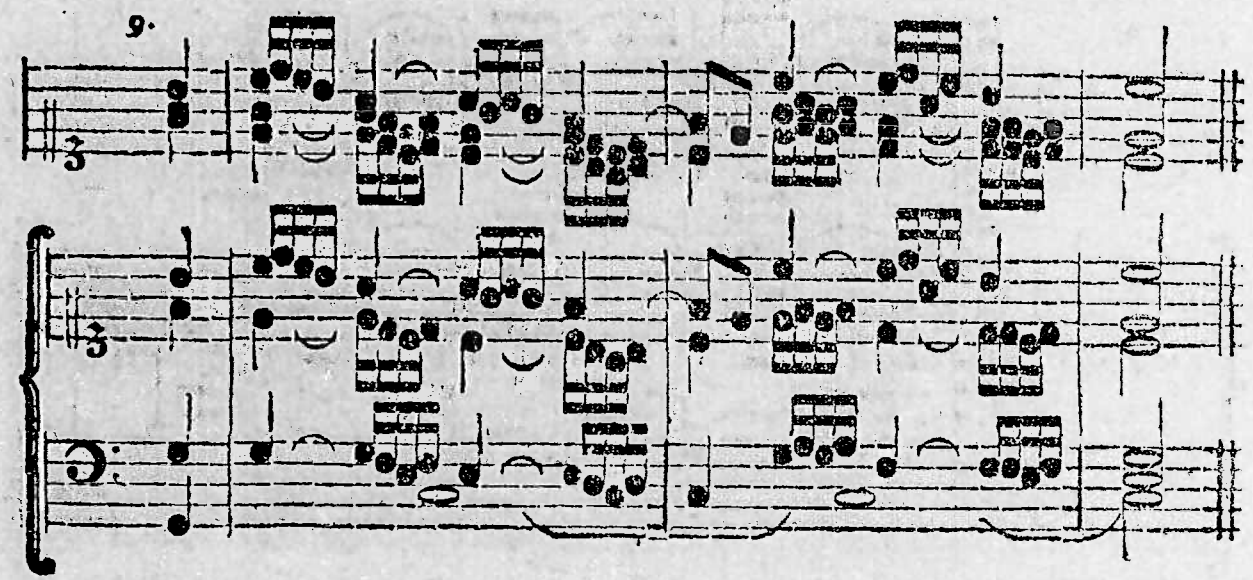
7.



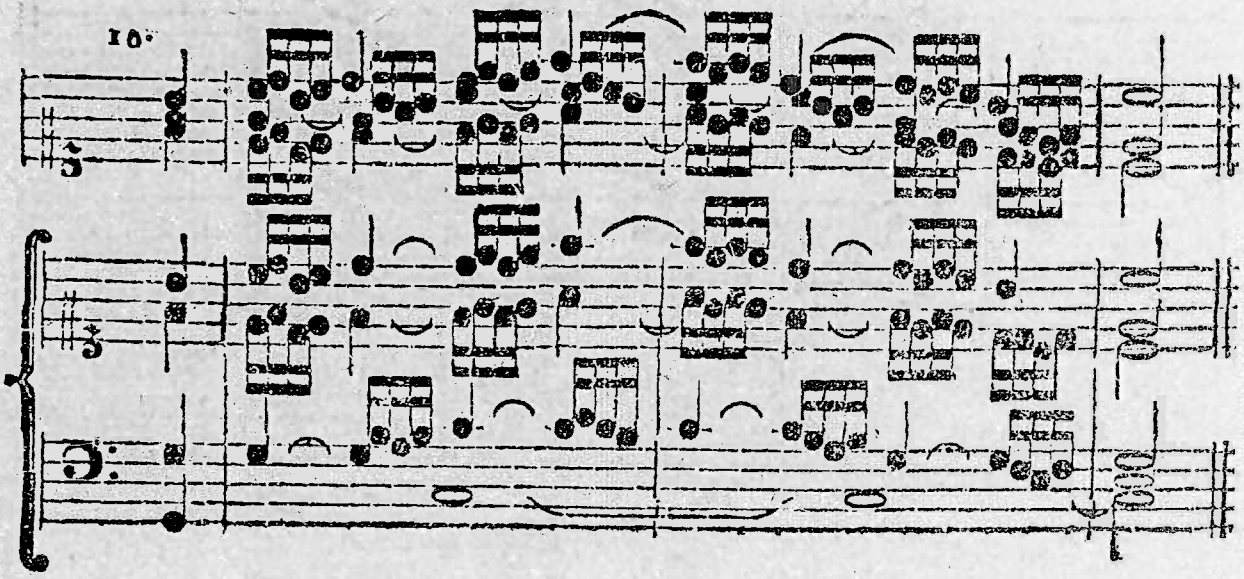
8.



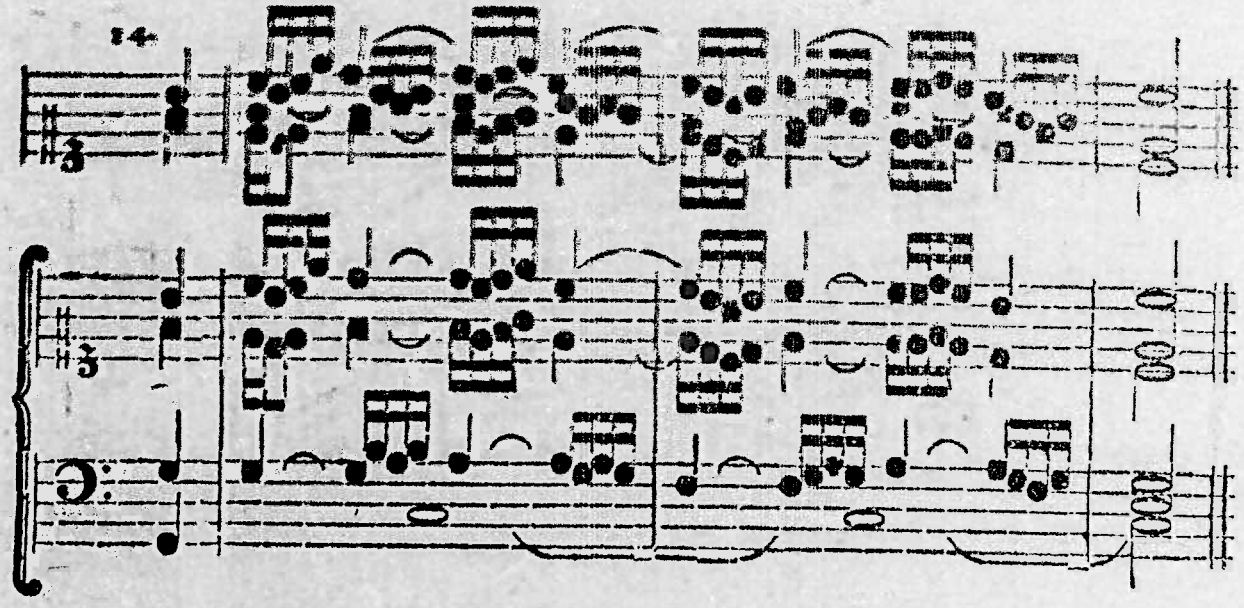
9.



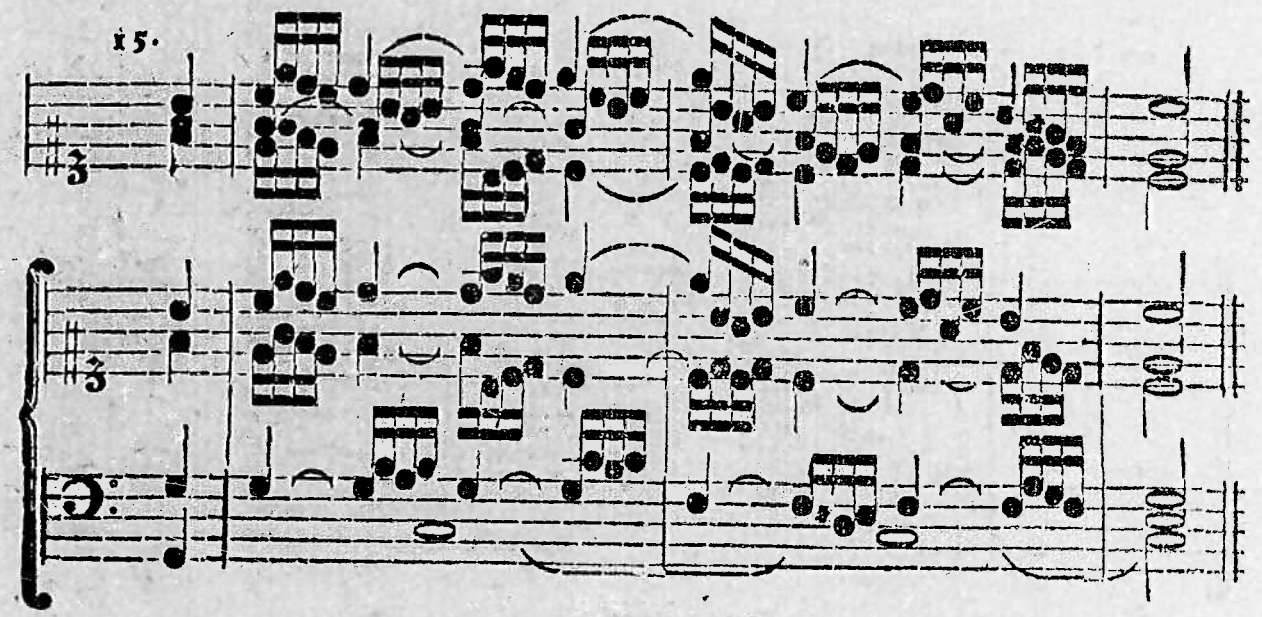
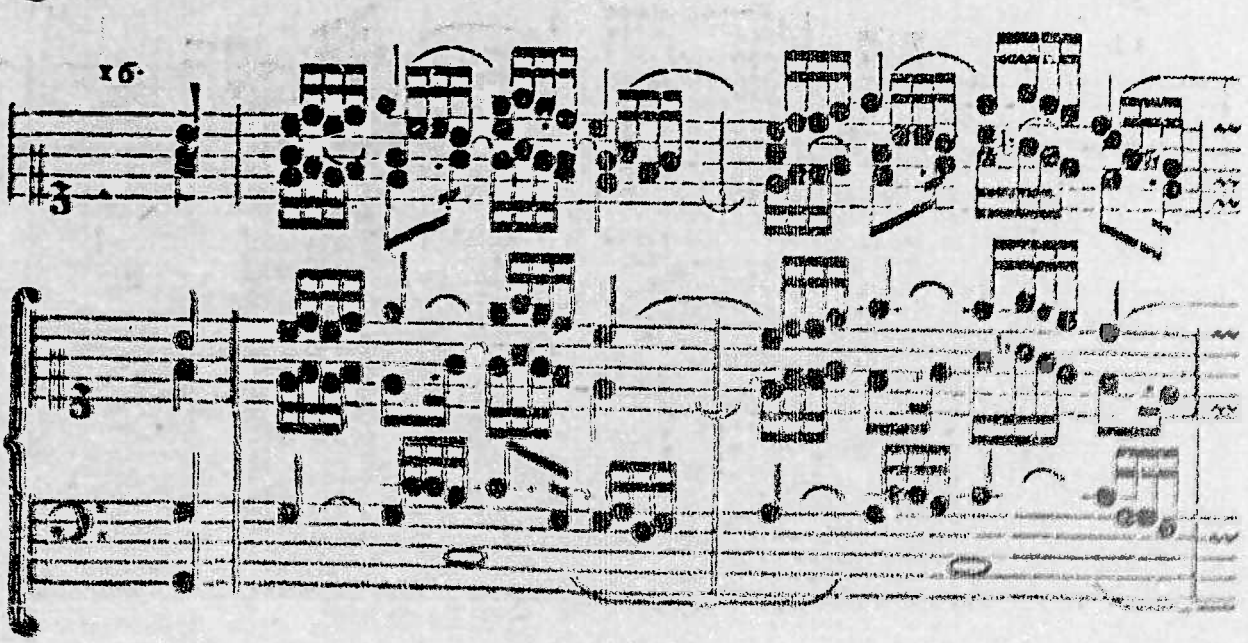
10.



14.



15.



16.