

Der
GENERAL-BASS
in der
COMPOSITION,

Oder:
Seltene und gründliche

Anweisung,

Wie
Ein Music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch
die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass
im Kirchen-, Cammer- und Theatralischen Stylô vollkommen, & in altiori
Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige
Profectus machen könne.

Nebst einer Einleitung

Oder
Musicalischen Raisonnement
von der Music überhaupt, und vielen besondern
Materien der heutigen Praxeos.

Herausgegeben

von

Johann David Heinichen,

Königl. Pohln. und Churf. Sächf. Capellmeister.

GENERAL-BASS

COMPOSITION

2 in and 4 in

Handwritten musical notation in a large, stylized script, possibly a form of shorthand or a specific dialect.



Ein Musik-Buch...
für die Orgel...
von...
Leipzig...

2te Aufl. 1842

Verlag von...
Leipzig

Handwritten text, possibly a dedication or a note to the reader.

Leipzig

Small text at the bottom of the page, possibly a printer's mark or a reference.

Inhalt

Erste Abtheilung

von

Denen Principiis des General-Basses

Voss'sche. p. —. Anleitung. p. 1.

Das I. Capitel

Von Musicalischen Intervallen, und deren Eintheilung. p. 95.

Das II. Capitel

Von den ordentlichen Accorden, und wie selbige denen Incipienten nutzbar beyzubringen. p. 119.

Das III. Capitel

Von den Signaturen des General-Basses, und wie selbige ordentlich und gründlich zu tractiren. p. 138.

Das IV. Capitel

Von geschwinden Noten, und mancherley Tacten. p. 257.

Das V. Capitel

Von der Application der Accorde, Signaturen und geschwinden Noten in allen übrigen Tönen. p. 379.

Das VI. Capitel

Vom Manierlichen General-Bass, und fernern Exercitio eines Incipienten. p. 521.

032992

Anderer Abtheilung

von

Der vollkommenen Wissenschaft des General-Basses.

Das I. Capitel

Von Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien. p. 585.

Das II. Capitel

Von dem General-Bass ohne Signaturen, und wie diese im Cammer- und Theatralischen Sachen zu erfinden. p. 725.

Das III. Capitel

Vom Accompagnement des Recitatives insonderheit. p. 769.

Das IV. Capitel

Von der Application der gegebenen Regeln, welche nebst einigen Observationibus practicis, in einer ganzen Cantata deutlich und nutzbar gezeigt wird. p. 797.

Das V. Capitel

Von einem Musicalischen Circul, aus welchem man die natürliche Ordnung, Verwandtschaft, und Ausschweifung aller Modorum Musicorum gründlich erkennen, und sich dessen sowohl im Clavier, als in der Composition mit trefflichem Nutzen bedienen kan. p. ~~801~~ 837.

Das VI. Capitel

Von einem nützlichen Exercitio practico, und einigen Consiliis, wie man sich selbst weiter helfen, und die Perfection im General-Basse suchen müsse. p. 917.

Supplementa p. 935.
Errata p. 961.
Register p. 971.

Bor-



Vorrede.

Geneigter Leser!



1250
Ann mein vor nunmehr 17. Jahren im Druck herausgegebener Musicalische Tractat vom General-Bass, bey Music-Liebenden eine gütige Aufnahme gefunden; so hoffe, es soll gegenwärtiges Werk dergleichen Gewogenheit mit weit besserem Recht verdienen. Denn nachdem ich mich bereden lassen, an dergleichen Materie noch einmahl die Feder zu setzen, so habe lieber zwey Bände mit einer Farbe anstreichen, und dieses, von dem alten Tractat ganz unterschiedene, und bald 4. mahl so starcke Werk dergestalt einrichten wollen, damit sowohl Geübte als Ungeübte, Gelehrte und Ungelehrte, sowohl Accompagnisten als Componisten mit besonderm Nutzen davon profitiren können. Dahero ich durch das ganze Buch nicht allein die nöthigen Fundamenta Compositionis, sondern auch solche wichtige, und zum Theil noch unbekannte Materien beyhergeföhret, wovon uns zur Zeit weder alte noch neue, weder Deutsche, Italiänische, noch Französische Autores etwas zu lesen gegeben haben. Nechst diesem habe die merckwürdige Vorrede des alten Tractates mit Fleiß, in Form einer Einleitung, anhero wiederhohlen, und selbige mit so vielen nützlichen Anmerkungen, und wohlgegründeten Sentimens von der Music, dergestalt erläutern wollen, daß auch curiöse Liebhaber, welche eigentlich von der Music keine Profession machen, daraus viel gesunde Gedanken von dem wahren Wesen und Endzweck der Music werden schöpfen können. Gleichwie nun das ganze Werk durchgehends für diejenigen Accompagnisten von sonderbahrem Nutzen ist, welche im General-

Basse was vollkommnes præstiren, und zugleich wichtige Profectus in der Composition machen wollen; also dienen hingegen denjenigen nur einige Capitel nebst der Einleitung zu ihrem Vorhaben, welche nicht im General-Basse, sondern in der Composition alleine, von diesen Werke profitiren wollen. Diese nun der Mühe zu überheben, das ganze Buch durchzusehen, so will man ihnen hiermit folgende Anleitung geben, was sie sich zu ihrem Nutzen herauslesen können.

Die Erste Abtheilung des Werkes betreffend, so wird, nach der Einleitung im ersten Capitel, die einem anfangenden Componisten unumgänglich nöthige Wissenschaft der Musicalischen Intervallen, nebst der Lehre von Con- und Dissonantien, gründlich beschrieben. Aus dem andern Capitel hat ein Componist weiter nichts zu holen, als das wenige, was p. 120. von der Triade Harmonicâ, und p. 126. vom Motu recto & contrario gesagt wird. Hingegen ist das dritte Capitel eines der wichtigsten für ihn. Denn er findet allda nicht allein die Erklärung der schönsten, und mit sonderbarem Fleiß zusamme gelesenen Harmonischen Sätze der heutigen Praxeos, welche in keinem Composition-Buche also beysamme anzutreffen; sondern auch die gründlich ausgeführte Lehre von den Anticipationibus Resolutionum Dissonantiarum, die man bey allen Autoribus vergebens suchet. Aus dem vierten Capitel dienet unsern Componisten weiter nichts, als was p. 259. vom Transitu regulari & irregulari, und p. 333. seqq. von der wichtigen Materie des Alla breve, und Alla semibreve gesagt wird, welches vor allen Dingen mitzunehmen. Von hier aber wendet man sich, mit Übersprungung der zwey folgenden Capitel, so gleich zur Andern Abtheilung dieses Werkes, allwo das ganze weitläufftige erste Capitel, insonderheit für einen Theatralischen Componisten etwas ausserordentliches ist. Denn es werden darinnen fast durch und durch lauter solche Principia & Fundamenta Styli Theatralis gezeiget, die denen meisten annoch unbekant, davon in keinem Autore etwas zu finden, und gleichwohl einem heutigen Componisten ganz unentbehrliche Dinge seynd. Die nechstfolgenden 3. Capitel kan nun ein Componist gar wohl überspringen, wofern



fern er nicht nöthig hat, aus dem andern Capitel die Lehre von dem Ambitu aller Modorum mitzunehmen. Hingegen ist wiederum das fünfte Capitel von sonderbahrem Nutzen, sowohl für geübte, als ungeübte Componisten, weil sie daraus nicht allein die Connexion und Circulation aller Modorum Musicorum gründlich erlernen, sondern sich auch des Musicalischen Circuls in allen ihren Compositionibus sicher, und mit grossem Vortheil bedienen können. Vom §. 23. dieses Capitels an, kan nun ein Componist, nebst Übersprungung auch des folgenden Capitels, wiederum mit besserem Nutzen rückwärts zum Anfange des Buches, nehmlich zur Einleitung kehren, allwo er die Menge abgehandelte Materien findet, welche ihm in Praxi Musica vieles Licht geben, und von vielen verderblichen Præjudiciis abführen können.

Nun gehören zwar die bisher übersprungene Capitel und §§. eigentlich vor den General-Bassisten alleine; Jedoch wird ein Componist auch hier und dar etwas nützlichers zu seinem Propos finden, wenn er sich die Mühe geben will, das ganze Buch durchzublättern. Beyden aber, dem Accompagnisten und Componisten, kan das angehängte Register gute Dienste thun, allwo man ohne Mühe die in dem ganzen Werke enthaltene Materien besonders ansehen und nachschlagen kan. Nur muß man sich nicht verdriessen lassen, vorhero und ehe man ein Capitel durchlieset, die vielen eingeschlichenen, und zu Ende des Buches vor dem Register specificirten Druck Fehler zu corrigiren; auch gehörigen Orts die hinten nach dem letzten Capitel angehängten Supplementa mit zu Rathe zu ziehen, damit man überall des Autoris Meynung vollkommen erreiche. Denn weil dieses Werk, wegen vieler dazwischen vorgefallenen verdrießlichen Fatalitäten mit dem ersten Buchdrucker, mühsamer Anschaffung besonderer Noten, unordentlichen ersten Verlag, u. nicht unâ serie, sondern sæpius interrupto tempore & cogitationibus, und zwar fast durchgehends, (wie man mir hier und in Freyberg bezeugen kan) auf die letzte Stunde ausgearbeitet worden, wenn etliche Bogen zum Drucke nöthig gewesen; so hat es nicht anders seyn können, als daß man
hier



hier und dar einige Dinge nachhohlen, und verbessern müssen, die man lieber in anderer Ordnung gewünschet hätte, welches der geneigte Leser gütigst entschuldigen wird.

Lezlich anlangend die vielfach übereinander gesetzten Noten dieses Werckes, so ist es zwar, so viel mir wissend, eine Invention eines Schrift-Geieffers zu Nürnberg, woher man sie hat verschreiben müssen; Es hat aber der berühmte Mathematicus und Organist zu Freyberg, Tit. Herr Elias Lindner, diese Noten um ein vieles verbessern lassen, so weit es bey iewiger Gelegenheit möglich gewesen. Und ob zwar noch einige Unvollkommenheiten daran zu finden, z. E. da zwey neben einander auf einer Linie und Spatio stehende Noten etwas obscur ausfallen, zc. so ist es doch überhaupt mit diesen so häufig übereinander stehenden Noten ein Werck, dergleichen man im Druck noch nicht gesehen, und also ein Liebhaber für das erstemahl damit zufrieden seyn kan. Es versichert aber wohl-gedachter Herr Lindner, daß wosern er mit dergleichen Noten-Druck noch einmahl sollte zu thun haben, er verschiedene neue Inventiones darinnen würde anzugeben wissen, wodurch die übereinander stehende Noten von allen Sorten, so schön und reinlich herauskommen müßten, als man sie immer schreiben kan. Ubrigens muß ich diesen habilen Virtuosen hiermit öffentlichen Danck abstatten für die überhäuffte und langwierige Bemühungen, die er sich bey diesem Wercke (so viel es ihm wegen seiner übrigen Geschäfte nur möglich gewesen) gegeben hat. Er ist ein Mann von sonderbahrer Redlichkeit, welcher sich sowohl in der Music, als in der Architectur und Mathesi überhaupt, noch täglich legitimiret, und bereits viele, mit Ruhm in öffentlichen Ehren-Aemtern sitzende Subjecta gezogen hat, so, daß ihm billig ein besseres Glück anzuwünschen wäre, welches er gar wohl meritiret.

Zum Beschluß dieser Vorrede will man endlich der hoch-weisen F Adler-Zunft, nach den Gradibus ihrer Capacität, annoch folgendes dreyfache Wörtgen ins Ohr sagen, nehmlich: Denen gelehrten F Adlerm primi Ordinis biethet man benöthigten Falls die Spitze. Denen halb-ohnmächtigen F Adlerm, (die sich insgemein durch F Adeln nur ein Ansehen machen wollen, da doch wenig dahinter ist) recommendiret man gar kräftig das Bekannte: *Facilius est reprehendere, quam imitari.* Und die dritte Classe der ungelehrten F Adler verlachet man, ohne einkige Begierde zur Revenge. Womit sich dem gütigen Leser zu geneigtem Andencken empfehlen will

Dresden, den 8. Septembris,

1728.

Der AUTOR.



Einleitung

Oder

Musicalisches Raisonnement

vom General-Bass

und

der Music überhaupt.



Uß der Bassus Continuus, oder so genannte General-Basse nechst der Composition eine der wichtigsten und fundamentalesten Musicalischen Wissenschaften sey/ dessen wird kein Music-Verständiger in Abrede seyn. Denn woher entspringet der selbe anders/ als aus der Composition selbst? und was heißet endlich General-Bass spielen anders/ als zu der einzigen vorgelegten Bass-Stimme die übrigen Stimmen einer völligen Harmonie ex tempore erdenken / oder darzu componiren? So edel aber als der Ursprung des General-Basses ist / so groß ist auch der Nutz und Vortheil / welcher allen Musicis aus dessen Erkantniß zuwächst. Will man sich nicht auf die Erfahrung beruffen/ daß mancher Vocaliste nach Erlernung desselben/ nunmehr so sicher in seinen Sachen/ welcher vorher bey einem schweren Intervallo oder ausweichenden Tone lange genug tappen mußte/ ehe er den rechtschuldigen Ton bey dem Ranthacken erwischte: so darff man nur überhaupt erwegen / daß uns der General-Bass eben wie die Composition selbst/ zu völliger Untersuchung des ganzen Musicalischen Gebäudes

anführe. Man lernet hierinnen die der Music gewöhnlichen Con- und Dissonanzen/der selben Natur und Unterscheid/die hier zu gehörige Harmonie und Veränderung genau erkennen/man erforschet aller Tone und Modorum Eigenschaft/Abwechslung und Ausschweifung/dergestalt/das man sich endlich capabel befindet/aus eignen Kräften in allen übrigen Speciebus der Vocal- und Instrumental Music weiter zu gehen/und sich täglich mehr zu perfectioniren. Ja wenn auch endlich ein habiler General-Basfiste der Composition so nahe tritt/das er sich getrauet den vorgelegten Bass ohne darüber gezeichnete Numeros zu tractiren/und folgar des Componisten Meinung gleichsam vorher zu sehen und zu errathen: so wird man mir gar leicht einräumen / das die solide Wissenschaft des General-Basses allen und jeden Musicis eine wahre Vollkommenheit / und vielfältige Vorthelle in der Music beylege / sie mögen gleich vom Clavier oder General-Bass Profession machen oder nicht. Zwar dieses glaubet endlich nochwohl ein Music-Liebender; Allein die eingebildec Schwürrigkeit des General-Basses schrecket manchen von Erlernung desselben ab. Es ist wahr/die Musicalische Wissenschaft ist überhaupt ein Werck/welches man nicht so gleich mit truckenen Fuße / so zu reden/überspringen kan: Es giebt in selbiger viel weitläufftige/ich möchte auch sagen viel confuse Dinge. Man darff nicht erst an Musicam Didacticam, Poeticam, Modulatoriam und andere der Music gewöhnliche Capita suprema & subalterna gedencken/sondern nur überhaupt erwegen/das die Music an sich selbst eben so weite Grängen habe/als alle andere Wissenschaften/Künste und höhere Facultäten. Die Music ist eben so wohl theoretica & practica, als die Theologie und Jurisprudenz; die Musica ist so wohl rhetica & polemica gleich gedachten höhern Disciplinen/ und äußert sich diese letztere sonderlich im heutigen Seculo, (a) da man so wohl/

(a) Es sey mir erlaubt, incidenter allhier eine Frage einzuwerffen; nemlich, woher es komme, das es bey unsern Zeiten in der Musicalischen Republic so viel überhäuffte controversien, so viel contradicirens, und sonderlich so viel disputirens zwischen denen alten und neuen Compositoribus gebe? Antwort: die meiste (ich wolte eben nicht sagen, die einzige) Ursache ist, das sich beyde Theile um das primum principium, worauf alles in der Music ankömmt, nicht vertragen können, ob nemlich die Music und ihre Regeln nach dem Gehöre, oder nach der sogenannten Vernunft sollen eingerichtet seyn? Die Alten halten es mehr mit der Vernunft, die neuen aber mit dem Ge-

wohl in Theoria als Praxi Musices sich von vielen gehaltenen principiis & præ-conceptis opinionibus der Alten gewaltig zu trennen suchet. Kurz: man kan von der Music so viel Capita, und folgbahr so viel Folianten und Systemata, (gleich wie auch eines theils geschehen /) schreiben / als wie in Theologicis, Juridicis, Medicis und Philosophicis am Tage lieget. So weltläufftig

U 2

aber

Gehöre: und weil also beyde Partheyen in primis fundamentis nicht einig, so kan es nicht fehlen, es müssen die aus zwey contrairen Haupt-principiis gemachten Conclusiones und consequentien, wiederum so viel subalterne controversien, und tausend à diametro entgegen stehende hypothesen gebähren. Bekandt ist, daß sich die Alten zwey Richter in der Music erwehlet: Rationem & auditum. Die Wahl wäre richtig, weil sie beyde in der Music unentbehrlich: allein wegen des Tractamentes dieser beyden Commendanten wollen sich die heutigen Zeiten nicht mit den vorigen accordiren, und wird das Alterthum hierinnen zweyer Fehler beschuldiget. Denn erstlich rangirten sie ihre zwey Richter übel, und setzten das in der Music souveraine Gehör entweder gar der so genannten Vernunfft unten an, oder sie wolten doch dieser gleiche Autoritatem Commendatoriam mit jenem ertheilen, worüber das unschuldige Gehör gleich anfangs die Helffte seiner Monarchischen Herrschafft cediren muste. Hierzu kam das andere Unglück, daß die Alten das Wort: Ratio, übel erklärten, und meineten bey damahls simplen Zeiten, (da man von heutigen gout und brillant der Music gar nichts wuste, und ihnen jedwede schlechte Harmonie schöne vorkame,) es könnte die Vernunfft in der Music zu nichts geschickters employret werden, als zu vermeintlich gelehrten, und speculativischen Noten-Künsteleyen: dahero singen sie gleichsam ex otio an, die unschuldigen Noten bald theoreticè nach dem Mathematischen Maßstabe, und der proportions-Elle auszumessen, bald practicè auf denen Lineen (gleich als auf der Folterbanck) so lange zu dehnen, zu ziehen, (ich wolte contrapunctistisch sagen: zu augmentiren) zu verkehren, zu wiederhohlen / und zu verwechseln, biß endlich aus diesen eine praxis von unzehligen überflüssigen Gesichts-contrapuncten, aus jenen aber eine Theorie von überhäufften Metaphysischen Gemüths- oder Vernunfts-Contemplationen entstunde, so, daß man in Praxi nicht mehr zu fragen Ursache hatte, ob die componirte Music wohl klinge, und ihren Zuhörern gefalle, sondern ob sie s. v. gut auf dem Pappiere aussehe. Solchergestalt bekam nun das Gesichte unvermerckter Weise bey der Music das meiste zu sprechen, und brauchte die Autorität der unvorsichtigen Vernunfft nur zum Deckmantel seiner eigenen Herrschafft, worüber das verdrungene Gehöre so lange tyrannisiret wurde, biß es endlich gar hinter Tisch und Bäncke treten, und nur von ferne erwarten muste, ob ihm seine

aber / als die Musicalische Wissenschaft überhaupt / und folgbahr in selbiger auch der General-Bass schelnet / so seynd doch alle diese Schwübrigkeiten keine Pyrenæischen Gebürge / und so gar groß nicht / als insgemein von Unverständigen oder Passionirten vorgegeben wird / wenn man nur bey der Information alles unnöthige Zeug weglässet / und mit Hindansetzung aller anti-
qven

seine usurpatores regni (ratio & visus) zuweilen einen gnädigen Blick schencken wolten. Dieses dem Musicalischen Souvrainen Gehöre so hoch angethane Unrecht aber, ahnden die heutigen Practici mehr als die Alten; sie fangen an, vielen absurditäten und verkehrten principiis des Alterthums mächtig einzusehen, und formiren sich ganz andere Ideen von der edlen Music, als gelehrte Ignoranten zu thun pflegen. Vor allen Dingen räumen sie dem unterdruckten Musicalischen Gehöre die Oberherrschafft seines Reichs völlig wieder ein; die Vernunft aber entsetzen sie ihres richterlichen Amtes, und geben sie dem Gehöre nicht als Dominam, oder gleiche Mitherrscherin, sondern als eine kluge Ministram & consiliariam zu, mit dem absoluten Befehle, daß sie zwar ihre Herrschafft, (das zuweilen betrüglische Gehöre, wosern es anders betrüglich mag genennet werden,) vor allen Fehlritten warnen, übrigens aber, und wo selbiges widerspricht, absoluten Gehorsam leisten, und alle ihre Künste dahin anwenden solle, nicht das Gesicht auf dem Pappiere, sondern das Gehöre, als die absolute Herrscherin der Music zu contentiren. Denn dieses heisset eigentlich die rechte Vernunft, und die größte Kunst in der Music. Mein! was hat wohl das Gesicht bey der Music zu thun? kan auch etwas abtoderes statuiret werden? die Malererey ist vor das Gesicht; die Music aber vor das Gehöre / gleichwie das Essen vor den Geschmack / und die Blume vor den Geruch. Würde es nun nicht albern lauten, wenn man sagen wolte: dieses essen sey vortreflich gut, weil es gut rieche / da es doch dem Geschmack und Magen zumieder wäre? eben so abturd lautet es, wenn man mit denen Pedanten sagen wolte: dieses sey eine vortreffliche Music, weil sie auf dem Pappiere schöne (ich meine pedantisch) aussiehet, da sie gleichwol dem Ohre nicht gefällt, vor welches doch die Music alleine gemacht ist. Nun heist es ja in allen Künsten und Wissenschaften, ja in allen unsern Thun und Vornehmen: qui vult finem, vult etiam media ad finem ducentia. Da wir nun einhellig gestehen müssen, daß unser finis Musices sey, die Affecten zu bewegen, und das Gehöre, als das wahre Objectum Musices zu vergnügen; so folget ja nothwendig daraus, daß wir alle unsere Musicalische Regeln nach dem Gehöre einrichten sollen, und da findet gleichwol die Frau Vernunft, (die super kluge ratio) alle Hände voll zu thun, ja mehr, als wir noch bey unsern Seiten einsehen können. Auf solche Art aber bekömmet das Musicalische Ge-
bäude

gven Methoden/einen kürzern Weg suchet. Man erwege nur/was bey un-
 sern Zeiten in denen Studiis vor allerhand artige und kurzgefaßte Vortheile
 hervor gesucht werden/um die studirende Jugend dem Parnasso etliche Meil-
 len näher zuzuführen. Wolte mancher die von dem gelehrten Scherzer,
 Mohrhoff und andern berühmten Autoribus angegebene Methoden/ wie
 ein Knabe in Studiis durch gute Anführung es allen andern zuvor thun /
 und den höchsten Gipfel der Erudition glücklich ersteigen könne/aus Eigensinn
 bey nahe verwerffen; so erwege man nur überhaupt diese ewige Wahrheit/ daß
 dasjenige capable Subjectum, welches ordentlich/ gründlich und methodicé
 inqvacunqve scientia instruiet wird/es demjenigen allezeit umb etliche Jahr
 zuvor thun müße/welcher ihm zwar an Jahren und Verstande gleich / dabey
 aber confuse, und von keinem guten Maitre angeführet worden. Und mich
 düncket immer/es habe mit denen Methoden eben die Bewandniß / und den
 Unterscheid/ als wenn ein Rechenmeister in solvirung eines sehr schwebren pro-
 blematis, nach der gemeinen Rechen-Kunst mit Verlust der Zeit einen halben
 Bogen / und mehr Pappier/verschmiehret/ da hingegen ein gewiegter Alge-
 braiste eben dieses / und noch ein mehrers gleichsam in einem Augenblick præ-
 stiren kan. Beyde bringen es endlich zu wege/allein mit sehr ungleichen Vor-
 theil/ Verlust der Zeit und Mühe. Lassen sich nun diese und dergleichen Vor-
 theile in denen Studiis und andern Künsten practiciren / warum nicht auch
 in der Music? und weswegen solte denn diese allein nicht können vortheilbaff-
 tiger gefasset/und ihren Liebhabern bey heutiger Music-liebender Welt/für-

bände ein ganz anderes Ansehen, und man kan aus obigen postulatis mathematicæ
 & demonstrativè so viel infallible veritates deduciren,welche die meisten Principia der
 Alten, theils in andere Form giessen, theils ganz und gar übere Hauffen werffen. Der
 Anfang ist bey unseren Zeiten allbereit gemacht; ich zweiffle auch nicht, daß unser
 Seculum in solchen vermeinten paradoxen Hypothesibus täglich Schritt vor Schritt
 weiter gehen, und endlich alle noch übrige schwache, und zum theil schon mürbe ge-
 machte Pfeiler des Musicalischen Alterthums vollends zerbrechen werde. Dem Herrn
 Capellmeister Mattheson ist wegen mühsamer, und gelehrter Ausarbeitung dergleichen
 Musicalischen Materien sein gebührendes Lob nicht zu nehmen; und meritiret sonder-
 lich dessen dritte Eröffnung der Orchestre, oder der beschirmte Sinnen-Rang,
 daß man das Buch allen Musicalischen Ohrenfeinden und Pedanten, gleich wie des-
 sen Schülern den Donat, auf den Tisch nagele,

ger und näher beygebracht werden/ als etwan von Alters her geschehen? Es geht freylich an/ wenn wir nur den wahren Finem Musices bedenden/ und vor allen dingen die in selbiger vielfältig eingestremeten Brillen/ wo vielmahls de la na caprina (b) disputiret wird/ gar von uns/ und kaum zu solchen immoranten Völkern verbannten/ welche erstlich versuchen müssen/ was unsern heutigigen Componisten nicht mehr tauget; denn diese Leute möchten sich mit solchen Musicalischen Alfanzeren so lange herum schlagen/ bis sie gleich uns/ was bessers bekämen. Man siehet oft mit Verwunderung/ was in manchen Musicalischen Quartanten (der antiqven Folianten nicht zu gedenden) vor absurde Weltläufigkeiten/ und vermeinte Accurateffen der Composition vorgetragen werden/ welche so wenig Grund haben/ als bald sie ihren Meister verrathen/ daß er aus der Zahl derjenigen Musicorum sey/ welche auf dem Pappiere viel ausgebrühete Brillen zeigen/ dem Gehöre aber mit ihrer Music weniger Satisfaction geben können/ als ein Musicalischer Lehermag. Die alten Modi Musici, (c) die vielerley Contrapuncte, (d) das Monochordum

(b) Diejenigen Musicalische Controversien gehören meines Erachtens auch unter diese Rubric, daman über das bloße Wörtgen: Nennens/ ob das Ding præcise Hansß nicht Toffel, Cathringen und nicht Sybillgen zu nennens) allzuviel Zeit und Pappier verderbet, ob man schon de substantia, natura, & proprietate rei durchgehends einig ist, und die Sachen en maître zu tractiren weiß. Wenigstens solten wir dergleichen unfruchtbare Controversien in der Music nicht zu überhäuffen, sondern unsere Zeit und Talent zu was bessers anzuwenden suchen. Denn es bleibet einmal dabey: in verbis sumus faciles, modo &c. Was gehen uns die Schalen an, wenn wir uns um den Kern verglichen. Wenn jemand mit mir um die bloße Benennung einer Sache disputiren wolte, so würde ich ihm zu voraus recht geben, ehe er noch seine quasi rationes vorbrächte: und was wolte er mehr, wenn er das Ding nach eigenen gefallen tauffen könte?

(c) Diesen haben wir die erste Erfindung eines Musicalischen ambitus, oder regulirten Ausweichung der Tone zu dancken; weiter dienen sie uns bey heutiger Praxi allerdings wenig oder gar nichts, wie unten an verschiedenen Orthen soll gedacht werden.

(d) Es dienet einmahl vor allemahl zur Nachricht, daß so oft in diesem Tractat der Contrapuncte gedacht wird, man dieses Wort nicht in sensu lato, pro compositione in genere nimmet, quasi punctum contra punctum oder Nota contra Notam; sondern jederzeit

dum, die vielerley Temperaturen/ nebst andern dergleichen Musicalischen Maas-
 terien / seynd zwar zum theil an sich selbst so gar absolute nicht zu verwerf-
 fen/ und gelten zum theil/ Ich sage noch einmahl zum theil eben das / was die Vo-
 cales

jederzeit strikè, vor diejenige Composition, da man reale Thematz nach der Kunst-
 trairet; dahero man auch durch die Nahmen der Contrapunctisten und Arci-
 punctisten nur diejenigen will verstanden haben, welche ihr Summum bonum, oder die
 ganze Musicalische Kunst einzig und allein in dem Studio der Contrapuncte suchen.
 Contrapuncte kan ich gar wohl leiden, und bin in meiner Jugend nur ein allzueifriger
 Sectator derselben gewesen; ich werde auch, wie ehemahls, also inskünfftige beständig er-
 weisen, daß ich im devoten Kirchen-Style gern mit Fuaen, Doppel-Fugen, und aller-
 hand auf dem Pappiere ausgekünstelten Thematibus marchandire. Allein ich kan
 nicht läugnen, daß ich nach einer vieljährigen Erfahrung den ehemahligen Contra-
 puncts-Eifer ziemlich verlohren, und kan sonderlich unsern excessiven Mißbrauch er-
 zwungener Contrapuncte, da bey denen meisten (ich sage nicht, bey allen) nichts gilt,
 was nicht ein pedantischer Contrapunct ist, und da en general die Pappierne Noten-
 Künsteley vor das alleredelste und künstlichste der Music ausgegeben wird, abso-
 lut nicht leiden. Es ist auch dergleichen Vorgeben bey allen vernünftigen Practicis
 was absurd, es mögen die Contrapuncts-Potentzen hiervon schwätzen, was sie wol-
 len, so kan man ihre schwachen Argumenta sattem wiederlegen. Die Contra-
 puncte, wofern selbige vorhero von allen unnützen Eintheilungen, von truckenen Er-
 findungen, und erzwungenen Pedanterien gesäubert, und allein die realen inventa
 (welche das Gehör am wenigsten tyrannisiren) zum Gebrauch erwehlet werden,
 können in der Music zweyerley gute Dienste thun. Erstlich dienen sie denen Scholaren
 und Anfängern der Composition. Denn diese lernen durch die Contrapuncte gleich-
 sam klettern, oder buchstabieren, und müssen durch obligate, eingeschränkte The-
 mata und arbeitssame Sachen eben auf solche Art die geschickten progressiones oder
 passus compositionis erzwingen lernen, wiez. e. ein Tanz- oder Fechtmeister seine
 Scholaren vorhero zu wohlformirten Schritten in Tänzen, und zu guter Leibes-
 positur im Fechten forciret, ehe er ihnen die rechten Künste zeigt. Zu dergleichen Pra-
 ceptoratur aber seynd die Arci-punctisten am allergeschicktesten; nur muß man
 die Untergebenen nicht allzulange in ihrer Schule lassen, sonst werden sie eben solche
 Pedanten, wie ihre Maitres. Pro secundo dienen die Contrapuncte (wenn sie zumahl
 nach Art braver Kirchen-Compositorum, mit Sachen von Gout vermischet werden)
 zur Kirchen-Music. Hier haben sie eigentlich ihren Sitz, und hier kan ein Contrapun-
 ctiste sein erlerntes Schul-Recht am besten an den Mann bringen. Denn weil ohne dis-
 unsere

cales denen 24. Buchstaben gelten: (e) allein man mischet daneben so viel vergessene Grillificationes mit ein/ welche meist auff ein Ens rationabilibus cujuscunqve hinauslauffen/ und in der Music eben so viel Nutzen schaffen/ als die Meta.

unsere (in Teutschland mehr, als in andern Ländern) gewöhnliche devote Kirchen-Music weder allzuviel Feuer, genie. noch muntere Inventiones leidet; so kan allhier, auch zuweilen ein Contrapunctiste von wenigen Gout und Invention, am allerersten mit durchschleichen. Denn hat er einmahl ein Stück von einem Themate, oder ein bißgen Invention in duodez erwischet, so peitschet er solches nach allen gewöhnlichen Transpositionibus und alltäglichen Verkehrungen durch; das heißet alsdenn gelehrt, und der Mann hat Hercules-Thaten gethan. Was soll ich aber von der überhäufften Menge erzwungener Contrapuncte sagen? Ich will immer meine 7. Glaubens Articul auspacken, jedoch pravia protestatione solenni. daß ich nicht von Verwerffung aller Contrapuncte, sondern nur de nimio abusu derselben will geredet haben. Ich statuire demnach mit allen erfahrenen Practicis, welche den wahren finem Musices gegen die essentielle Natur der eingeschrenckten Contrapuncte halten, daß (1.) die meisten inventa derselben (etliche wenige ausgenommen) allein auff das gesichte, und auff todte Noten-Künsteley, nicht aber auff das Gehöre gegründet seyn. (2.) Daß, je mehr man sich in dem Exeessu solcher erzwungenen Künste vertieffet, je mehr muß man necessario von dem Gehöre, und dem wahren fine Musices abgehen. (3.) Daß daher diejenigen Zeilen einer Composition, (nicht das ganze Stück, denn da kan man abwechseln) inter casus raros & accidentales, oder vor seltene Meisterstücke zu rechnen, worinnen viel pappierne Künste, und eben so viel Gout in gleich hohen Gradu beysammen anzutreffen. (4.) Daß der nimius abusus überhäuffter Contrapuncte der nechste Weg zu der Musicalischen Pedanterie sey, wodurch manch gutes Talent verderbet wird, aus welchen sonst noch etwas recht schaffenes werden kunte. (5.) Daß der meiste Theil der Contrapuncte an sich selbst zwar arbeit sam, (wie die Bauren, wenn sie Mist auff den Karm laden) aber nicht künstlich sey, wer die tägliche Leyer einmahl gelernet. (6.) Daß man aus jedwedem tummen Jungen par force einen ungesalzenen Contrapunctisten, nicht aber einen Componisten von Gout machen kan. (7.) Und lehtens, daß es in der Music viel schönere und weit künstlichere Sachen gebe, finem Musices zu befördern, als alle erzwungene Contrapuncts-Regeln. Ja, sagen hier die erbitterten Contrapunctisten; man kan wohl Kunst, (pappierne Kunst) und Gout zu gleich vereinigen? Antwort: die Herren halten aber niemahls ihre Parole? denn wenn man ihre allerbesten Sachen anhöret, so klingen sie eben, als wenn man einen alten Weiber-Pels ausklopffte, oder (wie es andere geben) als wenn ein a, b, c. Schütze was herbuchstabirte, da man wohl

Metaphysische Hæcceitas im Studiren. Und solche Musicalische Aristotelici meinen doch wunder/was sie mit solchen Brillen vor Heiligthümer erworben. Sie sehen die unschuldige Composition ganz vor ein ander Thier an / als sie ist / und wenn ein Componiste / welcher etwann mehr auf Tendresse, gout und brillant der Music, als auf Pappierne Brillen regardiret / nur ein Pünctgen mit Raison sezet / welches etwan wieder ihre uhralten platonischen Regeln zu lauffen scheint / so wolten sie lieber die Inquisition wieder ihn ergehen lassen / ober auch unter die Zahl der Componisten zu rechnen sen / oder nicht? nur das einzige ist noch zu verwundern / daß solche Musicalische Pedanten /

B

un

wohl die Solben und Wörter, aber keinen vollkommenen Verstand noch Connexion vernehmen kan. Kürzer zu reden; wenn die Music aus ist, so weiß man nicht, was der Kerl damit hat haben wollen. Wahr ist es, es weisen dann und wann gute Practici, daß es möglich sey, die Contrapuncte mit dem Gout zu vereinigen; sed non omnes capiunt hoc verbum, und wenn wir à potiori argumentiren, was von Natur am meisten geschehen kan / oder zu geschehen pfelet / so bleibet es die ewige Wahrheit, daß der *excessive* Cultus der Contrapuncte ein Verderb guter Music, und ein Ruin manches zur Music gebohrnen guten Ingenii sey. Soviel vor dieses mahl de abusu contrapunctorum. Das übrige wird zu seiner Zeit folgen.

(e) i. e. Wer gar nichts wüßte von allen diesen Materien, der würde weder in Theoria noch in Praxi jemahls vor einen Meister passiren können; hingegen pfelet frenlich der gewöhnliche abusus die Sachen viel gehäßiger zu machen; und so gehet es auch mit dem Monochordo. Dieser speculativische Kasten ist einem Theoretico unentbehrlich; ja ich wolte fast sagen, daß auch ein Practicus ohne Schande, in dieser Wissenschaft kein Ignorante seyn könne, wofern er in seiner Kunst will gesezet seyn, und ihm die Antiquarii u. super-Klugen Theoretici nicht öftters in praxi ein X. vor ein U. hinmahlen sollen: allein der unleidliche abusus stecket darinnen, daß man alberner Weise die praxi Musicam selbst, aus dieser Theoretischen Maschine her hohlen will, da doch die edle Music an und vor sich selbst von allen, par Theoretischen speculationibus weit entfernt, ja allenfals gar ohne selbige bestehen kan. Denn wer hat wohl jemahls geläugnet / und wer siehet und höret nicht täglich mit Augen und Ohren, wie viel vortreffliche Musiquen von denen berühmtesten Practicis unserer Zeiten auffgeführt werden, dabey gewiß das Monochordum nicht zu rathe gezogen worden. Zugeschweigen, daß vielen, sonst guten Practicis kaum der Nahme und die Gestalt, viel weniger das Wesen dieses Mathematischen Probie-Steins bekand ist. Man distinguiert also inter Theoriam & praxin, inter usum & abusum, so ist der Streit gehoben.

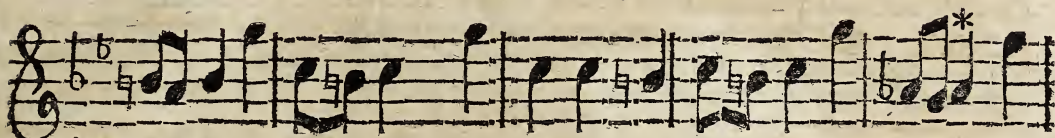
ungeachtet sie sich sonst so gern in dem schädlichen præjudico 'authoritatis' betwickeln/dennoch nicht remarqviren/das schon bey unsern Zeiten nicht allein einheimische/ sondern auch die berühmtesten ausländischen (f) Componisten allbereit angefangen/die unnöthigen Composition - Grillen zu negligiren / und mit raffinirung vieler antiqven Regeln ein freyeres Wesen in der Music zu suchen. Der Sachen nur einige Illustration zu geben / so will ich unter

1000.

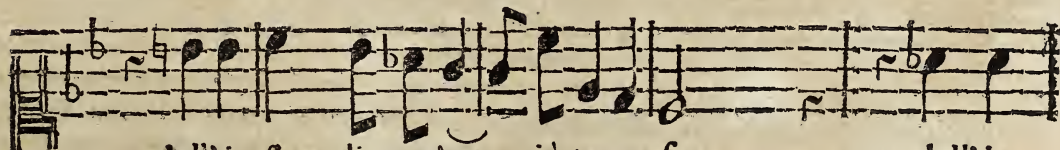
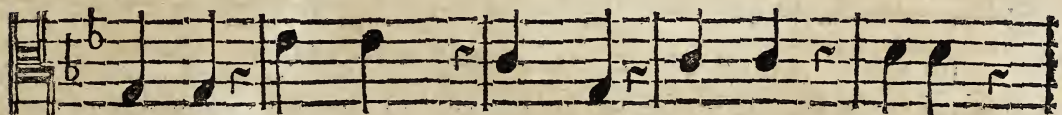
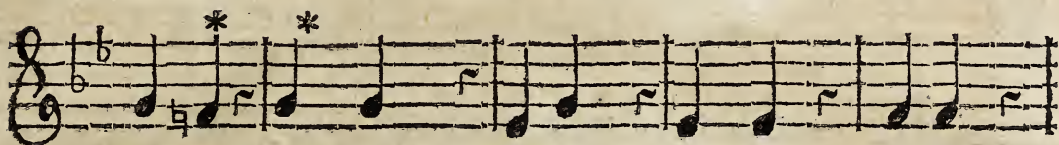
(f) Die Erfahrung lehret, daß die Marchandise Pappierne Künste nach dem Unterschiede der Nationen, in einem Lande mehr Credit findet, als in dem andern. Manche Nation ist gern arbeitsam in allen ihren Sachen; eine andere Nation aber lachet über alle unnütze Schul-Arbeit, und pfleget wohl gar scoptischer Weise zu glauben, daß die Tramontani (nach ihrer Art zu reden) wie ein Zug Last-Vferde arbeiten. Manche Nation hält vor eine Kunst, nur prav schwer zu componiren; die andere hingegen besteißiget sich eines leichtē und fermen Syli, und statuirt mit recht; daß es schwer seye, leichte zu componiren, oder einen leichten Stylum zu besitzen. (Vor diesen konnte ich es auch nicht glauben.) Manche Nation suchet ihre größte Kunst in lauter intricanten Musicalischen tiff, taff, und gedrechselten Noten-Künstelegen. Die andere hingegen appliciret sich mehr auff den Gout, und nimmet jenen dadurch den Universal Applausum hinweg, die Pappierene Künstler hingegen bleiben mit allen ihren Heyereyen in obscuro, u. werden noch wohl dazu vor Barbari ausgescrien, da sie es doch andern Nationen blindlings nachthun könnten, wofern sie sich, gleich jenen mehr auff den Gout und das Brillant der Music, als auff unfruchtbahre Künste appliciren wolten. Ein vornehmer ausländischer Componist gab einstmahls wieder die Gewohnheit seines Landes dieses offenerhige Raitonnement von dem Unterschiede der Music zweyer Nationen. Unsere Nation sagete er: (damit ich seine eigene Worte in unsere Sprache vertire) inclinirt von Natur mehr zur Dolcezza (Anmuth, tendresse) der Music, so gar, daß sie sich oft hüten muß, nicht dadurch in eine Schläffrigkeit zu verfallen; die meisten Tramontani hingegen incliniren von Natur fast allzuviel zur Vivacità der Music, wodurch sie gar leicht in Barbarium verfallen: wenn aber selbige sich die Mühe geben wolten uns unsere Tendresse der Music zu rauben, und mit ihrer gewöhnlichen Vivacità, zu vermischen, so würde ein Tertium heraus kommen, welches nicht anders als aller Welt gefallen könnte &c. Ich will meine damahls hierüber gemachte Glossen verschweigen, und nur dieses gestehen, daß mich dieser Discurs zum erstenmahl auff die Gedancken gebracht, daß eine glückliche

Mslan-

1000. Exempeln berühmter Autorum , nur einige wenige hier aus einem
 famosen / und sonst fundamentalen Autore anziehen / dessen Originalia man
 allen fallß produciren könte. Man betrachte in folgenden Real Partien
 die mit * über einander marqvirtten irregulairen Sätze:



pian piano.



dell' in fi - dia ogn' or - già te - sa,

dell' in -

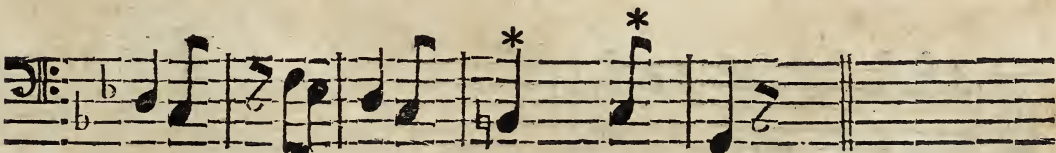
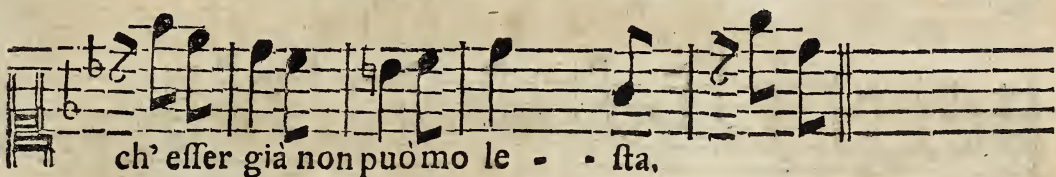
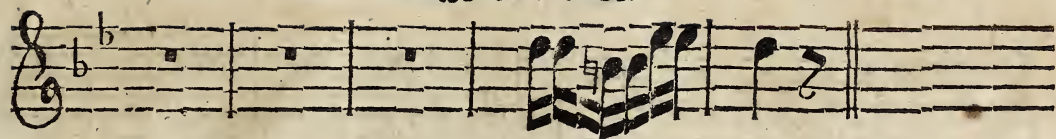


B 2

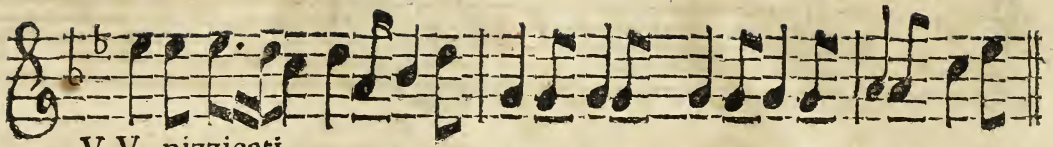
Melange vom Italienischen und Französischen Gout das Ohr am meisten frappiren, und
 es über allen andern besondern Gout der Welt gewinnen müsse. Ich stelle mir hierin
 nen nicht nur natürliche Raïsons , sondern auch lebendige , (wiewohl sehr wenige) Ex
 empel

fidia ogn' or ogn, or . . già te . fa,

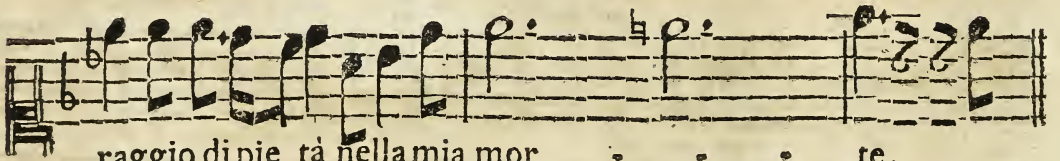
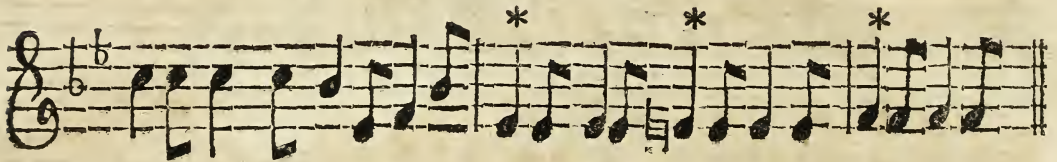
einzel zweyer Nationen vor. Indes haben die Deutschen auch auswärtig den Ruhm, daß, wenn sie sich auff etwas mit Fleiß appliciren wollen, sie es gemeinlich andern Nationen zuborthun lernen: aus diesen Principio will ich hoffen, es werden es einsmahls unsere Compatrioten überhaubt! (denn an Special-Exempeln mangelt es nicht) andern Nationen eben so wohl in Musicalischen Gout abzugewinnen suchen, gleichwie sie ihnen in künstlichen contrapuncken und Theoretischen Accurateffen schon vorlängst palmam præcipiret. Noch eins: Ich wurde einmahl gefragt, auff was Art man von durch



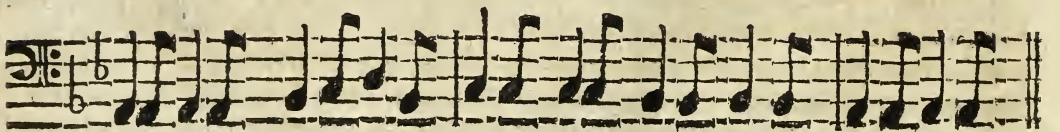
sich selbst eine Probe anstellen könne, ob unsere Music von guten Custo sey, wosern man der Philavtie, und frembden Schmeichelen nicht trauen wolle? - Antwort: wenn deine, durch viele Erfahrung requirte Music meistentheils, und all' Ordinaire (1) so wohl gelehrten als ungelehrten (2) Leuthen von gang unterschiedenen Temperamenten und Humeurs, (3) an verschiedenen Orthen der Welt, wo doch der Cout gang different ist, dennoch gefället, und pub'ique Approbation hat, so kanstu glauben, daß du auff dem rechten Wege bist; fahre fort, und dencke der Sache weiter nach.



V.V. pizzicati,



raggio di pie tà nella mia mor - - - te,



pizzicato.

mor - - - te,

Nicht wahr / mancher Pedante möchte über dergleichen Procedures das Fieber bekommen? Aber man wird doch diesen renomirten Manne so viel zutrauen / daß er die prima Rudimenta Musices verstanden / und gewußt / was Octaven/ und resolutiones dissonantiarum vor Dinge seynd; (g) wie es denn

(g) Aus dreyerley Ursachen pfleget man wieder eine recipirte Fundamental - Regul zu handeln, nemlich. (1.) Aus versehen. (2.) Aus Unwissenheit. (3.) Aus Raison, wenn man mit Fleiß davon abgeheth: Zur dritten Classe gehören obige, des Autoris Exempel. Zur ersten Classe zehlet man die ohne Raison gesetzten 7ten- und 8ven Fehler; und da wolte ich denjenigen berühmten Componisten wohl vor ein Miraculum Mundi passiren lassen,

denn in der That etwas schlechtes ist / exercirte Meister in solchen puerilibus zu attackiren. Indeß seynd alle obige Casus, zumahl in diesen Stylo, nicht ohne gute Raisons gesetzt / welche man hier wohl manchen Unerfahrenen wohl rathen lassen; besonders wenn ihm (die letzten Exempel betreffend) die Sing-Orth mancher Nationen nicht bekandt ist. Sollen wir aber die Ursachen genauer untersuchen / warum berühmte Practici nicht selten von denen papiernen Accurateffen der puren Theoreticorum abgehen / so möchten es meines Erachtens folgende seyn: Erstlich schämen sie sich überhaupt aller Pedanterien und erzwungenen Schul-Accurateffen / und suchen ihre Arcana Musica in viel wichtigeren Dingen / als in leichter und oft indifferenter Knaben-Theorie. Pro secundo haben sie ein gut Judicium practicum, und wissen / wenn und wo man mit guter Raison von dergleichen Theoretischen Regeln abgehen kan. Drittens wollen sie keine Slaven von vielen übelgegründeten Regeln der Alten seyn / sondern sie halten es überhaupt mit der / in der Vernunft selbst gegründeten / ob wohl sonst Juristischen Regel: Cessante ratione prohibitionis, cessat ipsa prohibitio: so oft die Ursache des Verbothes / warum die Regel gegeben worden / wegfället / so oft gilt das Verboth / oder die
gege

lassen, welcher sein Lebtag keinen so natürlichen Fehler begangen hätte. (Wenn es nur nicht allzuhäuffig, und noch dazu in einem Tempo geschieht, sonst præsupponiret es einen sehr unachtsamen, oder unexercirten Meister). Zur andern Classe aber gehören diejenigen veritablen Fehler, welche man von Natur weder ein Versehen nennen, noch per Rationes salviren kan, und diese seynd *imparadonabel*. z. e. Wer würde es wohl einem Versehen zuschreiben, wenn man in allen seinen Sachen öftters *ex gva descendendo in Nonam* gehen, *ex sta imperfecta in Perfectam* steigen, *motu retro* ganz ungewöhnliche Sprünge in *consonantias perfectas* machen / 3. 4. fache relationes non Harmonicas intolerabiles setzen, und sonst hundert wieder die Regeln und den Gout lauffende Dinge begehen wolte, die einen gesetzten Componisten gleich bey der ersten Ansicht choquiren? Meines Orths wüßte ich dergleichen Fehler nicht anders zu entschuldigen, als mit der Jugend des Componisten, oder in gewissen Fällen mit der Unachtsamkeit des Copisten: Jedoch ist niemanden eine bessere Meinung benommen, ich lasse mir es gefallen; denn irren ist Menschlich.

gegebene Regel selbst nicht mehr. Und diese judicieuse Praxis ist zehenmahl
 schwerer / als die öfters vorgeschriebene truckene Theorie; Ja eben deswe-
 gen bleiben ungewiegte Theoretici so gern bey denen platt niedergeschriebenen
 antiquen Regeln / weil ihr Judicium nicht so weit langet / mit Raison davon
 abzugehen. Ich kan es nicht lassen / ~~noch~~folgendes Exempel aus einer Cantata *in*
 à voce sola, eines berühmten und fundamentalen Autoris mit einzurücken: *pl*

C

Ver,

pur ti stringo, ò mio di - let - to, pur ti

bac cio,

pur ti stringo, ò mio di - - let to, ò mio di-

let to, ò mio di - let - to,

Verschiedener Ursachen halber möchte ich hier das Trinf. Geld nicht mit die-
 sem Manne theilen / wofern mancher Theoreticus sein Præceptor wäre / un-
 geachtet ich diese Sätze vor die schönste Expression der Worte halte; wobey
 noch zur Nachricht dienet / daß der Bass bey Anfang der Aria kein erwähltes
 Thema zum Grunde führe / sondern die beständige Variation des einzigen
 Bass-Clavis F. alhier gleichsam aus dem Stegerisse ergriffen worden: derglei-
 chen lusum Harmoniæ berühmte Autores sonderlich in starcken Theatrali-
 schen Sachen in Gebrauch haben / und darinnen glücklich reuffiren. Allein
 alle dergleichen außer dem gemeinen Circul lauffende Dinge / gehören nur vor
 gewiegte / und judicieuse Practicos, nicht aber vor Theoretische Antiquarios,
 viel weniger vor Anfänger / als welchen es die Practici weder rathen / noch
 selbst ein Handwerck daraus machen / so oft sie nicht tüchtige Raisons dazu
 finden. Wer also nichts anders / als solche vermeinte Freyheiten zu critica-
 ren weiß / der thut der edlen Composition allerdings Gewalt an / und giebet
 deulich zu verstehen / daß er entweder die Musicalischen Kinderschuhe noch
 nicht ausgezogen / oder mit allen Recht unter die musicalische Pedanten-Zunft
 (er meritire nun gradum Baccalarei , Magistri oder Doctoris) zu zehlen
 sey / welche den Unterschied nicht wissen / noch verstehen / was da heiße / vor
 die Augen oder vor die Ohren componiren / ungeachtet sie in der Welt tägli-
 che Exempla Contradictoria vor sich sehen / die sie mit allen ihren Kräften
 nicht zu imitiren vermögen. Wahr ist es / Regeln ^(h) muß man wissen / man
 lerne

(^h) Alle Künste und Wissenschaften haben ihre Regeln, und müssen durch Regeln erlernt
 werden, wofern wir nicht pure Naturalisten, das ist, halbe Ignoranten bleiben wollen.
 Allein wir müssen nur nicht in excessu unnützer Regeln pecciren; viel weniger müssen wir
 das æquivoque Wort: Regeln / so barbarè annehmen, als wollen wir hochtrabende
 Regel

lerne sie gleich aus der Erfahrung / oder aus frembder Vorschrift; außer dem wird freylich ein Componist manche musicalische Thorheit begeben / welches nicht selten geschieht bey denenjenigen / so in dem einen extremo versiren / ich meine deren ganze musicalische Wissenschaft und Fundament bloß in ein
 C 2 bißgen

Regel-Schmiede abgeben, und der Natur selbst Gesäße vorschreiben, nach welcher sie sich *authoritate nostra* müste einschrencken lassen. Mein! alle unsere nutzbahre Regeln müssen vorhero aus der Natur selbst genommen, und dieser Herrscherin ihr Wille, Neigung, und Eigenschafft nach allen Gradibus erforschet, und ihr gleichsam *cum submissione* abgemercket werden: aus diesen *Observationibus* aber nehmen wir erst unsere Regeln, welche als denn nach der unterschiedenen Eigenschafft der Kunst, auch unterschiedene Gradus erhalten, und (strietè zu reden) bald Regeln κατ' ἐξοχήν / die wenig oder gar keine *Exceptiones* leiden, bald *propria tertii, quati modi, casus ut plurimum, casus ut raro, observationes, adminicula*, und so fort, zu nennen wären; weil aber doch alle diese *observationes naturæ & artis* auff einerley Zweck zielen, nemlich denen Lernende in jedweder Kunst *essentiam, qualitatem, & accidentia rei* bezubringen, so werden sie alle überhaupt, (umb die *terminos technicos* nicht fruchtloser Weise zu multipliciren) mit dem Worte: Regeln getauffet, ohne einzigen Regard auff die *Metaphysische Contemplation* des buchstäblichen Regel-Nahmens. Dergleichen Regeln *diversæ speciei, & diversi gradus* findet man in allen Künsten, Wissenschaften und höhern Facultaten; (man sehe sich nur ein bißgen um) dergleichen Regeln hat unsere Music selbst in allen *generibus & speciebus* von unten an, biß oben hinaus. Von dergleichen Arth Regeln seynd alle 1000. *Composition-Regeln*, die jemahls in der Welt gegeben worden. Von dergleichen Arth-Regeln seynd also auch (umb hier à propos davon zu reden) diejenigen Regeln, welche deutsche, französische und Italiänische Autores, wie wir unten angeben werden, vom *General-Bals* ohne *signaturen* theils von langer Zeit her zu geben angefangen, theils letztere zeithero zur Vollkommenheit gebracht haben. Denn weil alle diese Autores wohl überleget, daß uns in *praxi* täglich viel Sachen, insonderheit in *stylo Theatrali* viel *partituren*, (wo man doch nicht *primo intuitu* die *signaturen* aus allen Stimmen heraus klaben kan), in *stylo Camerali* aber viel 1000. *Concanten* und *Instrumental-Sachen* mit einer einzigen darüber geschriebenen Stimme, ohne *signaturen* vorgelegt werden; gleichwohl aber nicht alle *Accompagnisten* zugleich *exercirte Componisten* seyn, und die *signaturen per artem compositionis* judiciren können: Als haben alle diese Autores von denen gebräuchlichen *passibus compositionis* gewisse *Excerpta, Observationes, Regeln, oder adminicula* gemacht, wodurch ein *Accompagnist* die Natur, und Abwechselung der Harmonie erkennen, und die Intention
 des

bisgen Naturell und Invention bestehet / (i) In so weit nehmlich diese andern Autoribus nicht per fas & nefas abgeborget worden. Allein man muß auch nicht auff das andere Extremum solcher unnützen und oft übel gearündeten Composition-Regeln verfallen / wo durch die edle Music gleichsam in Ketten gele-

des Componisten gleichsam vorher sehen möge. So lange wir nun nicht ein General-Mandat durch alle Lande ausgehen lassen, dergleichen unbezifferte Bässe nicht mehr, weder privatim noch publicè zu produciren; so lange können wir auch das nutzbahre unterfangen aller dieser Autorum nicht tadeln, welche dergleichen Regeln vom General-Bas ohne Species zu geben sich unterstanden. Denn ein Lehrbegieriger will endlich alles accompagniren lernen; gute Maitres aber hat er nicht allezeit, ja wenn er sie auch hätte, so können sie mit ihm über diese Materie nicht anders raisoniren, als in diesen Tractat sect. 2. durchgehends, und sonderlich cap. 4. ~~in neuen Cantaten~~ gezeiget worden. Es gehe nur jemand mit seinen Scholaren auff diesen ~~Orth~~ ein tugend, ja nur ein halb tugend Cantaten durch, so wird er sehen, wie viel sie in kurzer Zeit werden profitiret haben. Allein hier möchte man sagen: die Regeln, so man von General-Bas ohne species geben kan, seynd allzu veränderlich, und muß man öftters die Wörtergen: natürlich / gemeinlich / meistens oder selten dabey schreiben? Antwort: gar recht. Denn weil auch hier der Brunnen, woraus man diese General-Bas Regeln schöpfen müssen, nehmlich die Composition selbst von eben solcher veränderlichen Natur ist; so können nothwendig auch die hieraus genommenen Regeln und Observationes nicht aus der Urth schlagen, sie müssen gleich jenen veränderlich seyn. Allein was will das sagen? Man gehe doch alle in octav, quart und Folio edirten Volumina so vieler 1000. Composition-Regeln durch, und sehe, ob nicht die wenigsten derselben das Wörtgen: allezeit, die meisten aber die Wörtergen: gemeinlich, natürlich / meistens oder selten zur Beyschrift haben müssen? Sollen wir aber deshalb die Composition selbst wegen ihrer veränderlichen Regeln verwerffen? Beyderley Regeln müssen zugleich stehen, oder zugleich fallen; tertium non datur, oder ich möchte das Wunderthier sehen. Außer diesen wolte ich auch nicht allemahl rathen, auff eine Verwerffung aller veränderlichen Regeln zu dencken, sonst möchten wir uns selbst in vielen anderen passibus hujus generis nicht geringen Schaden thun, wenn der Proceß zum Gegenbeweiß gerieth.

- (i) I. E. Die nicht alle, einem Compositori zukommende requisita essentialia besitzen. Es gehören zwar mancherley requisita zu der Vollkommenheit eines Compositoris, welche man theoreticè, practicè, ja auch politicè in grössern numero specificiren könte, als etwan von andern Autoribus geschehen: Allein wir wolken alhier nur 3. essential-

geleget / und der wahre Entzweck der selben geraden Weges verblindert wird. Denn die Seele und Tendresse der Composition bestehet wahrhaftig nicht in ein paar hundert verschimmelten / überflüssigen Regeln / welche zur Noth

§ 3

auch

requisita compositoris moderni betrachten, nach welchen man so wohl sich selbst, als andere auff die Waagschale legen, und die principal defectus eines Componisten gar leicht entdecken kan. Ich sage demnach daß 3. haupt requisita einen guten Componisten, alla moderna machen (1.) Talent. (2.) Wissenschaft. (3.) Erfahrung. Und diese 3. requisita, (deren hier folgende Erklärung etwas anders, als nach dem gemeinen Wort verstande lauten dürffte) müssen einander mutue beständig secundiren, wosern nicht so gleich eines derselben Mangel leiden, und sich hindurch ein Haupt-Defect bey dem Compositore erzeigen soll. (1.) Das musicalische Talent, oder Naturell anlangend, so bestehet solches in einer natürlichen guten Disposition, Genie, und Geschicklichkeit zur Music überhaupt, und in specie zur Composition. Es hilfft seinen Besiggen die Musicalischen Gebürge nicht allein mit leichtem Fuß übersteigen, sondern es giebet ihnen auch natürliche gute Einfälle zur arte Compositoria, und daneben geschickte Sentiments, den finem Musices auff alle mögliche Urth zu befördern; Mit einem Worte es facilitiret alle ubrigen Requisite, die zur Vollkommenheit eines Compositoris contribuiren mögen. Den Unterscheid der Musicalischen Talente kan man so wenig, als den Unterscheid aller Ingeniorum beschreiben. Überhaupt aber kan man sagen, daß die guten Talenta aller Compositorum nur gradibus differiren. Denn dem einen giebt die Natur zur Composition einen auffgeweckten, muntern, und feurigen Geist; einen andern aber ein temperirtes, modestes, oder gar pathetisches Wesen. Diese schicken sich besser zum devoten Kirchen-Style, jene aber mehr zum Theatralischen, wosern sie ihr natürlich Feuer nicht zu moderiren wissen, (welches doch an sich selbst gar wohl möglich ist.) Wenn aber die Natur selbst ein Musicalisches Talent versaget, der lasse die Composition ja mit frieden; denn er wird ein dunkles Licht unter dem Scheffel verbleiben, und wenn er auch alle Regeln, und alle Autores von Jubals Zeiten an durch studirte, und reisete dabey gang Deutschland, Italien, Franckreich und Spanien durch, so wird doch zulezt ein Glück-Werck daraus, oder (wosern er sich ja martern, und andere Virtuolen par force imitiren wolte) ein Bettlers Mantel mit Sammet-Flecken besetzt. (2.) Die Wissenschaft war das andere requisitum essentialle. Ein Compositor muß nothwendig Music im theoreticam & practicam, in specie Musicam poëticam wohl innen haben; das ist: er muß alle zur Music und composition gehörigen principia, fundamenta und nöthigen Regeln nicht allein wohl verstehen, sondern auch selbige geschickt zu practiciren, und ein musicalisch Stück wohl zusammen zu setzen wissen; wobey die viel gedach-

ten

auch wohl ein viereckigter Baure-Junge fassen / und observiren lernen kan;
 Man findet schon andere bessere und künstlichere / auch nöthigere Dinge / da
 man

ten Contrapuncte nicht ausgeschlossen bleiben , wosern man nur den nimium abutum und die pedanterie derselben vermeidet. Denn ein Thema geschickt zu tractiren , ist allerdings einen guten Compositori unentbehrlich. Will man aber in Theoria weiter gehen , und die zur Music applicablen principia Physica & Mathematica mit nehmen , so kan zwar solches nicht schaden ; allein es gehöret überhaupt zu Umbsehung dieses Musicalischen Welt-Meeres Glück und guter Wind in die Seegel , (das heisset : es gehöret ein guter Lehrmeister , und bey dem Lernenden ein gutes Talent und Judicium dazu) Scyllam und Charibdim , ich meine die 2. extrema Theoria zu vermeiden , damit wir weder durch überflüssige Grillen in der vor das Ohr gemachten Music zu pedanten , (vor deren Music jederman fliehet) noch durch alzu seichte Gelehrsamkeit zu puren Naturalisten werden , welche von ihren Sachen keine Railons zu geben wissen. Denn diese gehören halb ehrlicher Weise unter die Ignoranten.

Das 3te und allerwichtigste requisitum Compositoris moderni war die Erfahrung. Wir reden nehmlich alhier von derjenigen Erfahrung , welche sich ein Compositor nach albereit absolvirter Theoria & praxi communi regularum artis , zu Wege bringen muß. Denn wenn ein Künstler seinen Scholaren aus der Lehre schicket , so heisset es , er muß nunmehr in die Welt gehen , und sich umbsehen , was andere seiner Profession machen , das heisset : er muß sich Erfahrung schaffen , und seine theoreticé & practicé erlernten Künste wohl zu exercoliren suchen. Ist die Erfahrung in einer Kunst u. Wissenschaft nöthig , so ist sie es gewiß in der Music. Wir müssen uns in dieser *Scientia Practica* , (welche von Natur , alle auff pure Speculation gegründete superfluitates theoreticas abhorriret) vor allen Dingen Erfahrung schaffen , es geschehe nun zu Hause , wo anders genugsame Gelegenheit vorhanden , oder durch reifen. Was meint man aber , daß man in der Erfahrung suchen müße ? Ich will ein einziges Wörtgen nennen , worinnen sich unsere 3. haupt requisita compositoris , nehmlich Talent , Wissenschaft und Erfahrung , ja selbst der wahre finis Musicus , gleichsam als in Centro terminiren / und dieses heisset mit 4. Buchstaben : der Gout. Ein Componist muß sich nehmlich durch seinen Fleiß , durch sein Talent und durch die Erfahrung vor allen Dingen einen auserlesenen Musicalischen Gout zu Wege bringen ; Dahero gefället mir hauptsächlich von gewissen auswärtigen Nationen , daß ihre erste Frage oder Railonnement über eine producirte Music gemeiniglich dahin auslauffet : ob die Music von Gout , oder di bon gusto gewesen sey ? Was Gout in der Music heiße , brauchet wohl bey Music-verständigen keiner Erklärung , und läset sich essentialiter eben so wenig beschreiben , als das eigentliche Wesen der Seelen ; man wolte

denn

*Guts im
 u. g. u. f. n.
 Schulart
 der Music
 32.*

man mit Augen seinen Fleiß anwenden mag / wosfern wir nur **brav** studiren /
und denen Arcanis Musicis täglich weiter nachdenken wollen. Was haben
wir

denn sagen, daß der Gout selbst die Seele der Music sey, welcher sie gleichsam doppelt belebet, und denen Sinnen angenehm machet. Das proprium 4ti modi aber eines Componisten von Gout, bestehet einzig und allein in der Kunst, seine Music der verständigen Welt all' ordinaire beliebt und gefällig zu machen, oder welches einerley: das Gehöre durch erfahrene Kunstgriffe zu vergnügen, und die sensus zu moviren. (Die Sensus internos, nicht das Gesicht, als welches hier nichts zu thun hat.) Solches aber kan geschehen erstlich generaliter: durch gute und wohl cultivirte natürliche Invention, oder durch schöne Expression der Worte: specialiter: durch ein überall dominirendes Carabile, durch vortheilhaftige und touchante Accompagnemens, durch eine denen Ohren so sehr recommendable Abwechselung der Harmonie, und durch andere, auff dem Pappiere oft schlecht aussehende Vorthelle, welche uns die Erfahrung an die Hand giebet, und die wir zu unserer Zeit nur noch mit dem obscuren Rahmen der Erfahrungs-Regeln tauffen. In summa alles heisset Gout, oder alles leitet sich vom Gout her, was zur würcklichen Beförderung des wahren Finis Musicæ contribuiret. Ein auserlesener Gout ist gleichsam der Musicalische lapis Philosophorum, und hauptschlüssel musicalischer Geheimnisse, durch welche man die Menschlichen Gemüther auffschließen, bewegen, und die Sinnen gewinnen kan: ja wenn iemand sich jemahls durch Music in der Welt entrant gemacht, und emergiret, so ist es gewiß durch Music von Gout (niemahls aber durch Augen-Music) geschehen. Der Gout ist nicht allein das aller nutzbarreste, sondern auch das aller rareste Kleinod, welches man mit desto größern Fleiß suchen muß, jeneniger man es einem geben kan, der es nicht von sich selbst durch eigene Erfahrung findet. Hier fällt mir ein, waß etliche Autores statuiren, daß wir nehmlich in gewissen Stücken nöthig hätten, von andern Nationibus zu profitiren: was sollen wir aber eigentlich profitiren? oder deutlicher zu reden, warumb reisen wir selbst mit Mühe, Gefahr und Unkosten in andere Länder, wo die Music mehr Cultores [zugleich auch mehr Liebhaber und Kenner derselben) findet, als bey uns? vielleicht die Musicalische Wissenschaft, alda zu hohlen? Ach nein, diese haben wir so gut, und besser als sie, und wer nichts zu ihnen bringet, der bringet auch gewiß nichts mit hinweg. Vielleicht reisen wir also, ein Musicalisches Talent alda zu erfischen? Dieses wäre an sich selbst unmöglich, wosfern es unserer Nation nicht so wohl als ihnen angebohren wäre. Was mangelt uns denn vor ein requisitum compositoris, oder mit einem Worte: warum reisen wir? Antwort: einzig und allein / umb unsern Gout zu reguliren. Wir gestehen hierdurch tacite, das uns am Gout der Music am meisten gelegen. Denn auch das aller Invention reichste Naturell oder Talent, gleichet an sich selbst nur einer noch
rohen

wir nicht vor ein noch zur Zeit unergründliches Meer vor uns / an der einzigen Expression der Worte (**) und Affecten in der Music; Und owie schön vergnüget es die Ohren / wenn wir in einer delicatesen Kirchen- (k) oder andern Music wahrnehmen / wie sich ein verständiger Virtuose hier und da bemühet hat /

rohen Gold und Silber-reichen Schlacken, welche erstlich durch das Feuer der Erfahrung, wohl muß gereiniget werden, ehe sie zu einer soliden Massa, ich meine zu einem wohl cultivirten, und beständigen Gout gedeyen kan. Woraus zugleich wieder die Meinung mancher Halberfahrenen erbellet / daß Invention und Gout (per consequens auch Naturell oder Talent und Gout), in der Music 2. ganz differente Dinge seynd Denn die Invention ist uns angeböhret / und kan bisweilen gut, bisweilen schlimm seyn: der Gout aber muß sie reguliren, und diesen müssen wir uns erst durch Fleiß und Erfahrung, ach ja durch gar viel, und oft schwehre Erfahrungs-Regeln zu wege bringen. Hierinnen können uns manche sonst gute Subjecta zum Exempel dienen, denen es an zweyen requisitis compositoris, nemlich an Wissen schaffe und Naturell nicht mangelt; weil ihnen aber das Glück das 3te essential-requisitum verfaget, nemlich die Gelegenheit beständig was gutes zu hören, und sich gnugsame Erfahrung zu schaffen, (von pedantischen Ignoranten will ich hier nicht reden, welche aus alzu großer Praesumption von sich selbst, nichts mehr lernen wollen) so bleiben sie mit allen ihren Invention-reichen Sachen, Componisten ohne Gout, daß heißt: sie componiren jederzeit mehr böses, als gutes, sie haben keinen fermem Stylum, und wissen selbst nicht, was sie arbeiten, wofern sie nicht dann und wann ihr angeböhretes gutes Talent, gleich als blinde auff gute Spuhr leitet. Daher keines von unsern 3. Haupt-requisitis einen rechtschaffenen Compositori entbehrlich ist; er muß Talent, Wissenschaft und Erfahrung in altiori gradu besammten haben, sonst wird seine Praxis Musica jederzeit auff schwachen Füßen bestehen. (***) Es ist eine schöne, aber auch schwehre Kunst, die Worte an solchen Orthen, wo es à propos fällt, natürlich, ungezwungen, und mit einem Gout zu exprimiren, sonst kömmt es affectirt, und kan man sich gar leicht mit dergleichen Expressionibus ridicul machen. Wie man denn wohl ehe von grossen pretendirten Practicis (ich wolte sie lieber unter die Theoreticos zehlen) Sachen in Druck findet, damit man ohne Zwang eine ganze Compagnie guter Freunde lustig machen könnte. Nur wundert einem, wie solche Dinge ohne Bewegung des Herzens können recitirt werden? Man muß nicht allein gute principia practica wissen / sondern auch selbige executiren können. Zwischenwissen, und können aber, ist eine mächtige Kluft befestiget.

(k) Wir reden hier von denjenigen braven Kirchen Compositoribus, die noch etwas mehrers als Contrapuncte gelernt haben, und denen es zugleich weder an Gout, noch Invention fehlet. Denn weil wir im Kirchen Stylo doch weder in dem einen, noch in dem andern

hat, durch seine Galanten und dem Text ähnlichen expressiones die Gemüther der Zuhörer zu bewegen / und hierdurch den wahren Entzweck der music glücklich zu finden : Gleichwohl will niemand in dieser schönen musicalischen Rhetorica weiter nachdenken und gute Regeln erfinden. Was lese sich nicht practicè von musicalischen Gout / Invention , Accompagnement , deren Natur / Unterscheid und Wirkung schreiben ; Allein niemand will dergleichen ad Praxin sublimiorem abziehende Materien untersuchen / oder die geringste Anleitung hierzu geben ; Da hingegen von anderen oft Pedantischen Materien ganze Tuder unnützer Regeln erdacht worden. Ja eben deswegen / weil wir bey unsern Zeiten noch nicht einmahl glauben wollen / daß man in dergleichen uns noch frembden Materien / Anleitung oder Regeln geben könne ; So richten wir blindlings unsere meisten Studia auff pure Auggen-music, und halten nur diejenigen Compositiones, wo pappierne Künste das Scepter führen / vor die Schönsten ; diejenigen aber verachten wir verkehrter Weise / wo Gout / Brillant, und die Menge schwehrer Erfahrungs Regeln ihre Künste erweisen müssen. Zuder letztern Classe gehöret hauptsächlich der Stylus Theatralis, und wird mir erlaubt seyn / alhier zu seiner Definition etwas beyzutragen.

D

Es

andern extremo versiren wollen, oder besser zu sagen, weil wir in diesen devoten Stylo doch mit Thematibus und Contrapunten zu thun haben müssen ; gleichwohl aber auch das Gehöre dabey seine Satisfaction verlanget (welche zwar nicht in lustigen Tängen bestehen muß) : so bleibet es dabey, man muß die an sich selbst hölkernen Contrapuncte zu temperiren / und mit Sachen von Gout abzuwechseln suchen ; Dahero die heutigen Practici mit recht von dem ungesalzenen Wesen eines alzu antiqven Kirchen-Styli, abzugehen pflegen. Diejenigen Contrapunctisten aber, welche gar von keinem Gout seynd, und sich mit nichts, als lauter abgecirckelten Noten zu behelffen wissen, denen folget ohne dis die natürliche Straffe, gleich der Erb-Sünde, auff dem Fusse nach, nemlich daß ihre Music keiner lebendigen Seele gefällt, dahero hätte man besser, man verbrennete nur gleich ihre aller künstlichsten Compositiones, weil sie noch warm seynd, und streuete ihnen die Asche davon in die Augen, so beläme doch noch ein Sensus etwas davon, da sonst auffer diesen weder das Gesichte, noch das Gehöre von der pappiernen Kunst profitiren. Noch eins: ich habe auswärtig verschiedene notable Exempel observiret, daß wenn ~~nachmalts~~, ehemahls renomirt gewesene Theatralische Componisten

Es wird nehmlich dieser unschuldige Stylus, von welchen das Alterthum gar nichts wuste, zuweilen vor sehr leicht und gleichsam geringe ausgegeben / weil man nach der Meynung Unerfahrender in selbigen viel freyer gehen / und die Composition-Regeln / (scil. manche /) nicht so genau observiren dürffe / als etwan in einer Kirchen, oder sonst parhetischen Music. Allein durch dergleichen Raisonnemens verrathen solche Leute eines theils ihre Ignoranz, und wissen nicht / daß dieser Stylus in vielen Stücken weit mehr / und schwerere Regeln habe / als andere Styli: (1) Andern Theils geben sie dadurch klahr an Tag / daß sie *musici* von wenigen Gout seynd / und halten einfältiger Weise nur die pappierene Noten vor das künstlichste der Music. Man muß wahrhaftig nicht meynen / daß der Theatralische Stylus deswegen so leichte und obne Kunst sey / weil etwan hier und da freye Gedanken / und ungezwungene Ideen mit unter zu lauffen pflegen: denn zu geschweigen / daß dergleichen willführliche Dinge nicht selten das beste Gewürze geben / und oft 3. mahl schwerer zu erfinden seynd / als eine Alletags Harmonie, oder ein Doppel-Contrapunct: so darff man nur genau erwegen / wo alle nur gerühmte schwere / und zur Zeit meißt noch unexcolirte musicalische Künste häuffiger von nöthen seynd / als eben im Theatralischen Stylo, oder in einer Opera? auß wie viel sonst ungewöhnliche Vorthelle pfleget man nicht hier zu dencken / umb in weitläufftigen Theatralischen Wercken stetig das Ohr zu amüsiren / und den

der

in ihren Alter alles Feuer, und Invention verlohren hatten, so fingen sie als denn erst an gute Kirchen-Compositores zu werden, und wieder ihre ehemahlige Gewohnheit brav in Contrapuncten zu arbeiten. Es läset sich hieraus verschiedenes argumentiren.

- (1) Solches wird aus folgender Beantwortung 3. gewöhnlicher objectionum, welche unawissende wieder diesen Styium zu machen pflegen, gar deutlich erhellen. Ihr erstes Argument ist dieses: es observire der Stylus Theatralis keine *ligaturas & resolutiones dissonantiarum*, welches doch das schönste, und legaleste in der Music sey. Antwort: si *tacuisse, poëta mansisse*. Es wird unten c. 1. l. 2. weitläufftig erwiesen werden, daß dieser unschuldige Stylus hierinnen weit mehrere, schönere und künstlichere *modos tractandi & resolvendi dissonantias* habe, als andere Styli. 2do saagen sie: Es observire der Theatralische Stylus auch keinen von denen Altten gar bedächtlich vorgeschriebenen *ambitum modi*. sondern man verfare mit Ausweichung der Tone nach eigenen Gefallen. Antwort: *plus artis, minus simplicitatis*. Es ist heut zu Tage so gar bey den

nen

der Entzweck der Music, ich meine die Vergnügung der Ohren glücklich zu erlangen? Was suchet nicht ein geübter Componist im Changement der vielerley Tone, der Instrumente, der Mensur, der unterschiedenen Gattungen von Invention, (wenn die Arien nicht meist Brüder und Schwester seyn sollen) zumahl in einer Opera einerley Affect nach Gelegenheit wohl 10. und mehrmahl vorkommt / und demnach auff unterschiedene Artz will exprimiret seyn. Was hat man nicht zu suchen in dem Changement des oft in der Poësie einerley vorkommenden Metri, oder Artzen der Verse, und andern judicieusen Vortheilen mehr? Ja es giebet bey dem Theatralischen Stylo noch mehr zu bedencken: Denn es ist nicht einmahl genug / daß ein Componist eine ihm natürlich einfallende gute Invention hinschreibe / welche so wohl der Expression der Worte / als dem Gout verständiger Zuhörer eine Genüge leiste / sondern es gehöret auch Kunst dazu / selbige bey Gelegenheit Regelmäßig auszuführen / und zu weisen / daß man Wissenschaft / und Gout heysammen habe. Wollen wir ferner an den Recitativ Stylum gedencen / so erfodert auch derselbe vielmehr praxin, als unerfahrne glauben: Und ob ich wohl ehemahls selbst der Meynung gewesen / man könne in diesen Stylo keine Regeln oder Anleitung geben; so hat mich doch die genaue Untersuchung hierinnen auff andere Gedancken gebracht / und bin versichert / daß man die allerschönsten Regeln davon geben könne / insonderheit was die

Ⓞ 2

Jehtlinge

nen berühmtesten und fundamentalesten Kirchen-Compositoribus nichts neues mehr, daß sie bey Gelegenheit und mit Raison in die allerentlegensten Tone ab, und von dar ohne Verletzung des Gehörs wieder zurücke gehen, welche Kunst nicht jedweden schlimmen Imitateur gerathen will: hingegen fällt keinen mittelmäßigen Scholaren schwehre, seine Composition in dem gemeinen ambitu modorum (welcher c. 2. S. 7. in fine satfam beschrieben worden) circuliren zu lassen; welches unter beyden ist aber schwerer? Die Alten nenneten schon diejenigen Cadenzen peregrinas, oder ganz frembde Cadenzen, welche außer der Triade harmonica des Fundamental-Clavis nur einen Schritt weiter giengen: heut zu Tage kombt es einen fundamentalen Componisten nicht einmahl frembde vor, alle in der Natur befindliche Tone oder Modos auff einmahl zu circuliren; welches ist nun künstlicher das alte oder das neue? Drittens und letztens sagen die Opponenten mit besonderer Cravität: der Theatralische Stylus habe keine Contrapuncte? Antwort ein treffliches Unglück wäre es; aber es heißet auch hier; mentiris Cain. Denn

jeblinge Verwerffung weit entfernter Tone, und künstliche Anbringung frembder Con- und dissonantien anlanget. (Ich gestehe / daß ich Lust habe hierinnen weiter zu speculiren / und vielleicht kömte noch einmahl eine andere Art von einem Musicalischen Circul, als hinten c. 5. sect. 2. angegeben worden / oder wenigstens ein neuer Methodus selbigen zu tractiren / zum Vorschein.) In summa, wer alles oben reiflicher erweget / der wird sich überzeuget befinden / daß der an sich selbst galante und raffinirte Stylus Theatralis viel eigene Künste besitze / womit er alle andere Stylos vollkommen balanciret / ich mag nicht sagen / in gewissen stücken übertrifft; und geböret gewiß mehr Erfahrung / als man sich einbildet / ja ein besonders Talent dazu / sich vor andern darinnen zu distinguiren. Man versuche es nur / und lasse denjenigen was Theatralisches sezen / welcher sonst die schönsten / und nach allen zehentausend Contrapunten ausgekünstelten Kirchen-Sachen sezet / so wird man sehen / wofern er anders sich nicht à part auch im Theatralischen Stylo geübet / (welches wohl seyn kan / ob schon dergleichen Leute nicht in der Menge zu finden) wie viel abgeschmackt Zeug mit unterlauffen wird; wie mich denn wohl ehe einer der aller künstlichsten / und renomirtesten Contrapunctisten unserer Zeiten / mit seinem mir einmahl gezeigten Theatralischen Einsatze / oder Contrapuncto Florido, (wie er ihn nennete) recht von Dergen zum Lachen gebracht. Soll ich aber den stylo Theatrali vor allen andern

zu geschweigen, daß ein guter Theatraliste schon vorhero seine Contrapuncte verstehen muß, wofern er in diesen Stylo nicht hin und wieder seine schwäche verrathen will; so sage mir doch jemand, was hat das vornehme Wort: Contrapunct vor besondere Kraft in sich, oder was heißen eigentlich Contrapuncte? Nichts, als eine öftere, und auff mancherley Art angewendete repetitio thematum. Was heißen Themata? Eine Beybehaltung gewisser und nach der Ordnung erwählter Intervallen, oder eine zur Continuation erwählte Clausul. Exercirt man aber dergleichen Künste nicht auch im Theatralischen Stylo und ist es denn genug, daß man nur immer ein Thema, eine Imitation, eine Clausul. oder eine Invention anfänget, ohne selbige legaliter auszuführen? Mich düncket, das heißen nach dem rechten Wort-verstande lauter Contrapuncte; Und wem ist endlich verwehret, daß er auch in einer Theatralischen Aria, Duett, Trio &c Themata und Contrathemata anzubringen suchet, wofern ihm ja die Menge der Contrapuncte den Leib zerreißen wolte? Nichts kan also dem stylo Theatrali zum Vorwurffe dienen,

andern Stylis ein un disputirliches Wort voraus sprechen / so will ich sagen daß er in der Invention ungleich mehr zu thun findet / als alle Arthen der Composition. Man kan ja in dem legalesten Stylo Ecclesiastico selbst / mit einen einzigen passablen Themate von wenig Tacten / 2. 3. und mehr Worten anfüllen / wer einmahl die gewöhnlichen Schul-*Lectiones ex fundamento* gelernet ; allein im Theatralischen Stylomuß man sich dieses wohl vergeben lassen ; es will überall Invention, Gout und brillant voran stehen. Ja man hat sich noch heut zu Tage vor dem Unglück zu hüten / daß man in so viel und grossen Theatralischen Wercken nicht eine einzige Aria, oder nur eine Clausul von wenig Noten noch einmahl vorbringe/welche etwan einer ehemahligen Invention auch nur in den geringsten pünctigen ähntlich scheinet. Dann wann solches gleich nur ohngesehr und wieder die Intention des Componisten also gerathen / oder die Inventiones kaum in tertio, quarto, wie alle Weibsbilder einander in sexu *foeminino* gleichen ; so wollen doch unverständige / und passionirte gleich daher Gelegenheit nehmen / den Componisten vor einen *plagiarium* zu schelten (da es doch ein schlechter Componiste seyn müste / welcher statt eines solchen formulgen nicht *ex tempore* 20. andere hinzuschreiben wüste.) Und eben darum käme heut zu Tage ein Componiste nicht einmahl fort / wenn er seine Inventiones in der sonst sehr nützlichen arte *Combinatoria* auff gemeine Art suchen und gedenccken wolte/weil man vermittelst dieser Kunst 4. Noten 24. mahl / 5. Noten 120. mahl

D 3

und

dienen, als daß er nicht Gelegenheit habe, lauter arbeitsame Tutti, vollstimmige Fugen und contra Fugen, Allabreve und dergleiche devote Sachen hören zu lassen; allein was schliesst dieses wieder den galanten Theatralischen Stylum? ist nicht jederzeit selbst der besten antiqven Contrapunctisten Meynung dahin gangen, daß man einen regulirten Componisten viel eher aus 2, 3, 4stimmiger Composition, als überhäufften Realpartien, erkennen müsse, wo von Natur unmöglich ist, die geringsten Composition Regeln zu observiren? warum soll also das Fort der edlen Music einzig und allein in arbeitsamen Schulkünsten bestehen? Will man ja arbeiten und immer Arbeiten, so kan es auff allerhand Art in Theatralischen Stylo eben so wohl, als in den legalesten Kirchen-Stylo selbst geschehen, und ich besinne mich, in meinen ehemahligen Leipziger Opern sehr viel laborieuse Arien mit 6. 7. bis 8 Realpartien gesetzt zu haben; allein aniso würde ich über die meisten derselben schreiben; sed cui bono. Die rechten Kunstte stecken anders wo, als auff

Und so fort nach der gewöhnlichen Progression verändern könnte / so könnte er auch von 5. Noten 120. oder nur 10. tüchtige und einander ungleiche Inventiones nehmen. Glücket es auff solche Art ja einmahl / so geschlehet es gewiß nicht oft / er mag auch die Quantität der Noten changiren / wie er will. Weil nun solchergestalt die Tendresse oder Seele der Music unmöglich bey der blossen Verwechslung toder Noten zu finden ist / gleichwohl aber in gewissen Fällen eine Aufmunterung unseres Geistes von nöthen seyn will / so muß man lieber auff solche modos inveniendi bedacht seyn / da zugleich die lebende Fantasie eines Componisten mit angespannet wird. Gewiß ist / daß es halbe Müß sey / Invention zu finden / wenn sich der Componist eine gute Idee von den ihm vorgelegten (zuweilen ganz unfruchtbarren) Texte machen kan. Unsere Gedancken aber auff gute Ideen zu leiten / und die natürliche Fantasie auffzumuntern / solches kan meines erachtens nicht besser geschehen / als durch die Oratorischen Locos Topicos. Man mag auch bey denen allerunfruchtbarresten Materien nur 3. fontes principales, nemlich Antecedentia, Concomitantia, & Consequentia Textus nach denen Locis Topicis examiniren / und occasione der Worte / die dabey concurrirenden Umstände der Person / der Sache / des Wesens / des Ursprungs / der Art und Weise / des Entzweckes / der Zeit / des Ortes u. wohl erwegen / so wird es der angebohrnen guten natürlichen Fantasie (von ingeniiis stupidis reden wir nicht) niemahls an Expression beliebter Ideen, oder deutlicher zu reden : an geschickten Inventionibus fehlen. (m) Es verlohnet sich noch wohl der Mühe / diese mögliche Materie. (worinnen es sonderlich

mitzeln
Denen

auff dem Pappiere. Wer nun alle Prærogativen, welche unser Gout- und Inventionreiche, Brillante Theatralische Stylus vor allen andern besizet, gegen obige objectiones halten will; der mache das Facit nach seiner Vernunft, und löse mir dabey die Frage auff, woher es eigentlich komme, daß es hin und wieder, hier und in andern Ländern, so viele gute Kirchen Compositores, hingegen überall wenig gute theatralische Componisten gebe?

(m) Es seynd nun viele Jahre, daß ich occasione gewisser truckenen Texte auff diese Gedancken gerathen, ungeachtet ich sonst vielleicht dergleichen Hülfsmittel nicht von nöthen habe, gestalt ich mich auch ordentlicher weise der Locor. Top. nicht zu bedienen pflege. Ich kan aber nicht läugnen, daß ich zuweilen bey einen vor ~~nicht~~ unfruchtbarren Texten

mitzeln

denen unglücklich gebohrnen Componisten am meisten zu fehlen pfleget) mit weitläufftigen Exempeln zu illustriren / wiewegen wir etliche leichte Texte vor uns nehmen / und selbige nach angeregten fontibus betrachten wollen. Es tritt z. e. Metilde in einer Opera auff / und hat nach vorgehenden Recitatio folgende Aria zu recitiren.

non
Non è sola è straniera
la causa, ch'è vera;
non dubito no.

scoprire si fa
spesso meglio da se la verità. D. C.

Was soll aber ein Componiste hieraus machen / und wo soll er die Invention hernehmen / weil nicht einmahl in der ganzen Aria zu geschweigen in den Da Capo, oder ersten Theil derselben / (wodoch jederzeit die Force der Poësie so wohl / als der Composition stecken soll) kein einziges Wort vorhanden / welches zu exprimierung einiges Affectes die geringste Gelegenheit gebe.

Exami-

te, oder auch wohl bey nicht allzeit auffgeräumter Disposition des Gemüthes, (welches allen Compositoribus gemein ist) dieselbe Stunde keine Note hätte zu schreiben gewußt, wofern ich mich nicht dieser Kunstgriffe bedienet hätte. Man leistet meines erachtens mit selbigen der natürlichen Fantasie eben solche Hülffe, als wie dem Gedächtniß, mit der bekandten Arte Mnemonica, oder Gedächtniß-Kunst. Wir wissen nemlich, daß es Leuthe giebet, welche durch gewisse Kunstgriffe 30. 40. ja 100. und mehr Nahmen, Ziffern, und andere Dinge eben in der accuraten Ordnung vor-rückwärts, oder versetzt wieder hersagen können, wie sie ihnen, etwas langsam vorgesaget worden. Ich habe selbst einmahl einem guten Freund, welcher sich die ganze Biibel durch dergleichen Kunst in das Gedächtniß geschrieben, probiret, und ihm mit wegwendeten Gesichte durch alle Libros ohne Ordnung, hier und da gewisse Verscut, oder auch wohl nur einzelne Worte genennet, so gleich hat er das Buch, das Capitel, den Vers, und vielmahls gar die Gegend des Blattes richtig anzugeben gewußt, ungeachtet er sonst in andern stücken von schlechter Memorie war. Solche dinge könnte das natürliche Gedächtniß nicht præstiren, wofern es nicht von vortheilhafftigen adminiculis secundiret würde: und eben in diesen Verstande wollen wir, daß die natürliche gute Fantasie eines Componisten von denen L. T. als vortrefflichen adminiculis secundiret und auffgemuntert werde. Ich weiß zwar, daß man sich auch anderer Mittel zu bedienen pfleget, Invention zu kriegen; und da heisset es denn: chacun á son Gout.

Examiniert man aber die Antecedentia Textus, (Damit wir unsere 3. Fontes principales nach der Ordnung durchgehen) so entdecket die Metilde ihre Affecten voll kommen in gedachten vorhergehenden Recitativ, wenn sie dem Adolpho auff die Frage: che machini, che pensi? also antwortet: alti disegni, e precipizii *immensi*; accusare, gridare, chieder raggione &c. e con novo d' amor fatto animolo liberare il mio sposo, &c. Nunmehr erst weiß der Componist ex fine & intentione der Metilde, daß diese an sich selbst truckene Aria mit dem aller furieusesten Affect kan vorgestellet werden welches manchen Invention reichen Componisten schon Feuer genug geben würde/ seine zuvor suspendirten Ideen in schöne Inventiones zu verwandeln. Solte aber die natürliche Fantasie noch mehr Hüffe verlangen/ so gehe man auff Special-Expressiones, und stelle z. e. in der Aria die im Recitativ befindlichen: alti disegni, e precipizii *immensi* vor/ und da möchte sich ohngefehr folgende Expression (oder 10. andere Inventiones von dieser Arth) angeben:

Unis:

Allein bey etlichen Orthen derselben muß man nur zusehen, daß die Mittel nicht allzu natürlich, und daraus ein wahrhaftiges plagium entstehe; gleichwie bey gewissen Nationibus manche Musicalische Frischlinge zu sagen pflegen: bi sogna ~~for~~ Idea, damit lauffen sie in andere Musiqven, und schreiben hernach den Kern der besten Gedancken *anderer*

farfi.

Handwritten musical score for a piece titled "(33)". The score consists of five systems of staves. The first system has a treble clef staff with a treble clef and a bass clef staff with a bass clef. The second system has a treble clef staff with a treble clef and a bass clef staff with a bass clef. The third system has a treble clef staff with a treble clef and a bass clef staff with a bass clef. The fourth system has a treble clef staff with a treble clef and a bass clef staff with a bass clef. The fifth system has a treble clef staff with a treble clef and a bass clef staff with a bass clef. The word "Nonè" is written at the end of the fourth system.

anderer Compositorum , mit einer kaum etwas veränderten Brühè , wieder in ihre Arbeit hinein. Ordentlicher weise aber vermeyden behursame Compositores die Gelegenheit , kurz vorhero grosse Musiquen zu hören , wenn sie selbst dergleichen zu setzen im Wercke begriffen sind , aus Furcht , daß nicht , wie zu geschehen pfoget , wieder unsern Willen etwas hangen bleibe , welches den Componisten durch Innocente Niederschreibung

pian.

so - la, non è so - la non è - fra - nie - ra la

causa ch'è ve

bung seiner vermeynten eigenen Gedancken bey unverständigen Censoribus in Verdacht bringen könne. Ich suche in dergleichen Dubiis etwas in der Arte Combinatoria. Daß aber diese Kunst jemanden reelle Gelehrsamkeit geben könne, (wer sie nicht nach Anleitung einiger Auctorum in gelehrten Wissenschaften, als ein Adminiculum annehmen will) das muß man sich eben so wenig einfallen lassen, als daß die Loci Topici jemanden würck-

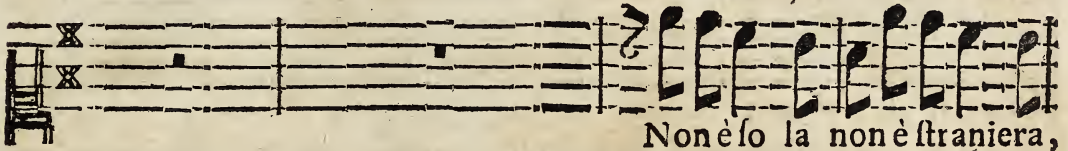
ra, non du-bi-to, no, (n)

würckliche Inventiones ins Maul schmieren solten, wer von Natur kein Talent zur Music hat. Ubrigens machet meines Erachtens, das bekandte Schul-Versgen: quis, quid, ubi &c, von denen Oratorischen Locis Top. eben so viel aus, als der Schwanz vom ganzen Hunde. Wer aber von diesen L. T. gar nichts weiß, dem kan dis Versgen (weil es selbst aus denen L. T. genommen ist) einige unvollkommene Hülffe leisten; man sehe nur daneben obige Exempel fleißig an, so wird sich der Verstand der Sache finden.

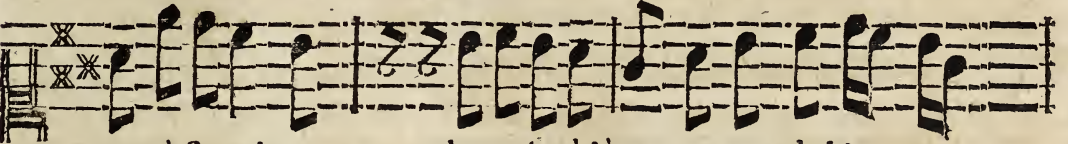
Stehet uns diese Artb von Invention nicht an / so gebe man weiter und
bet rachte die Worte: accusare, gridare , chieder raggione. Hier bekömmt
die Fantasie die schönste Gelegenheit auff gleichsam zandende / oder in vielen
Stimmen concertirendel Inventiones zu gerathen. Es soll uns hier der Kürze
halber folgende gnug seyn.

The musical score consists of three systems, each with three staves. The top staff is in Treble clef, the middle in Bass clef, and the bottom in Cello/Double Bass clef. The first system includes trills (tr.) and the tempo marking 'Vivace.' The notation features complex rhythmic patterns and melodic lines.

(n) Um den Platz zu menagiren, so hat man in diesen und allen folgenden Exempeln nicht
allein das accompagnement so viel möglich eingezogen, sondern auch die Vocal-Stim-
me ohne Weitläuffigkeit zur ersten Cadenz geführet. Sonst verstehet sich, wie gut
Griegisch, daß man alles weitläufftiger, und vollkommener ansangen, und ausführen
kan.



Non è fo la non è straniera,



non è straniera la causa ch'è vera, non dubi - to,



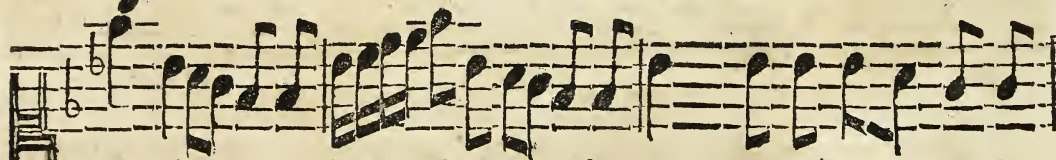
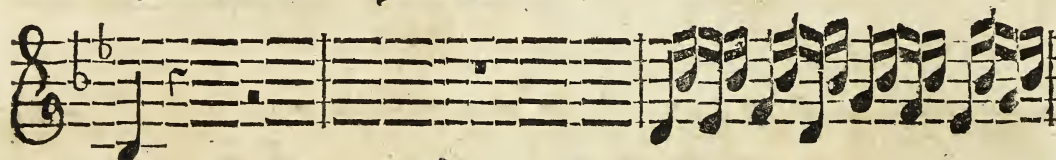
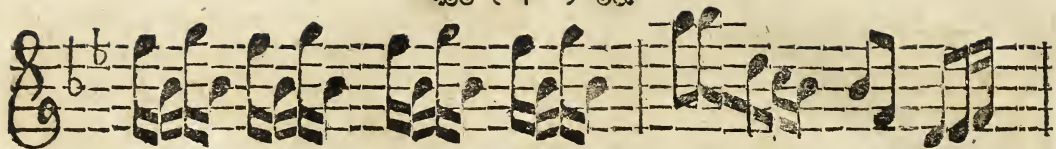
(o) Wir pflegen die Bals-Themata mehr zu excoliren, als gewisse andere Nationes, und ich erinnere mich nicht in Zeit von 7. bis 8. Jahren bey ihnen nur ein tugend formale und obligate Bals-Themata, unter der Menge so vieler Sachen gehört zu haben; das übrige bestehet bey selbigen auff's höchste in badinanten oder sonst kurz gefasten Cläuselgen, welche sie denn gemeinlich mit allen Violinen und Violetten all' Ottava mit spielen lassen, weil sie glauben, dieses relevire, und contradistinguire zu gleich die an sich selbst weniger Penetranten tieffen Tone. Ubrigens weil sie Liebhaber von Cantabile seyn wol-

E 3

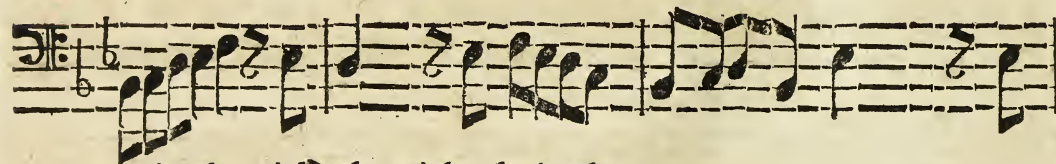
len,

no, no, no, non du - bi - to, no.

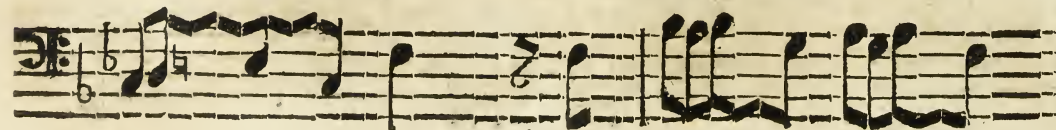
len, so glauben sie, daß je mehr man die dominirende Vocal-oder Instrumental Stimme in ein obligates Bals-Thema einzuschrencken suche, je mehr müsse man necessarid von dem natürlichen Cantabile abgehen, wofern es nicht à casu gerathe, oder durch viele Arbeit der Gout erzwungen werde. Da sie sich nun auff den casum eventulem nicht verlassen, sonst aber nach ihrer Gewohnheit nicht gerne Pferde Arbeit verrichten wollen; so bleiben bey ihnen dergleichen arbeitsame Künste immer eher nach, als bey uns. Eben aus dergleichen Raisons halten sie bey einzelnen Vocal-Sachen nicht alzu viel auff das vielfältige laboriren der Instrumente, mit dem Vorgeben, daß es dem Sänger nur hinderlich falle, welches bey guten und resoluten Stimmen einige Entschuldigung leidet; sonst aber passiret das Arbeiten der Instrumente bey andern Nationibus allerdings vor künstlich, wofern man nur nicht darinnen excediret, und die Sachen à propos anbringeret. Jedoch kan ein geschueter Compositor auch wohl mit Fleiß solche Arien setzen, welche gar nicht laboriös auff dem Pappiere aussehen, und doch in publico allen gewünschten Effect thun müssen, und wenn sie auch der größte Sänger mit Fleiß lahm, oder der geringste derselben noch so schlimm executiren solte. Denn was die Ohren frapiret, das kan man auch bey mittelmäßiger Execution nicht wohl verbergen, und daß Ohr distinguiret doch jederzeit den Werth der Composition, ohne daß der Componist nöthig habe, alles von dem Sänger allein zu erbetteln. Denn die Tour der Melodie oder das Cantabile, so der Sänger zu machen pfeget, kan der Compositist wohl mit hinsetzen; auff das übrige verbrähtete, kömmt es alleine nicht an, und habe ich einen schlechten Concept von denjenigen Compositisten, deren Sachen nicht eher brilliren, als wenn sie von denen excellentesten Sängern mit besonderer Mühe ausgedrechselt werden. Dahero pflegen gute Sänger auch selbst von guter Composition zusagen; Canta da se stesso: es singet von sich selbst, man kan da nicht viel hinein machen. (1) G



Non è sola, non è straniera la cau - fa ch'è ve - ra, la



cau - fa, ch'è ve - ra, ch'è ve - - -



ra: nondubi - to no.

Dieses wären also ex antecedentibus der allerunfruchtbarresten Aria, zley Arthen / Invention, welche doch alle mit dem Texte gar genau ~~quadri-~~ *quadri-*ren. Wir gehen weiter / und suchen die Inventiones in Concomitantibus, *in* ich meine denen unter verschiedenen Worten des Da Capo, oder ersten Theils der Aria selbst z. e. es möchte sich dieselbige also anfangen:

chi hà nemica la fortuna
 si vedrà sempre penar.

Dieser moralisirende Text ist nach Urth der meisten moralisirenden Arien dem Componisten nicht sonderlich willkommen; Betrachtet man aber die qualitates fortunæ, so könnte man bald das uns stets verfolgende / bald das wandelbare / und unbeständige / das rasende / das flüchtige / das opiniatre und contraire, ja endlich das Geld bringende Glück auf unterschiedene Urth vorstellig machen / es geschehe nun durch starke concertirende Harmonie durch Violin und Bass-Themata / oder durch à propos erwehlte einzelne Instrumenta. Wir wollen wiederumb nur 3. Arthen derselben betrachten / und erstlich das uns stets verfolgende Glück etwan in folgenden Bass-Themate zu exprimiren suchen:

Con Violinie e Violette all'ottava alta.

Chi hà ne

mi - ca la for - tu - na, si ve drà sem pre sem pre pe,

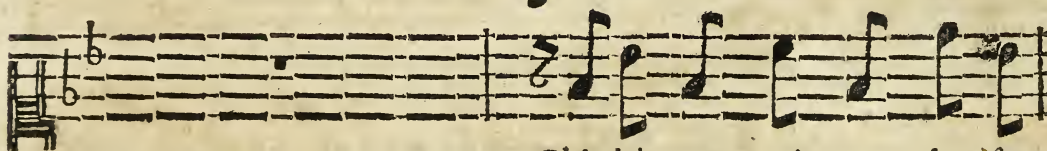
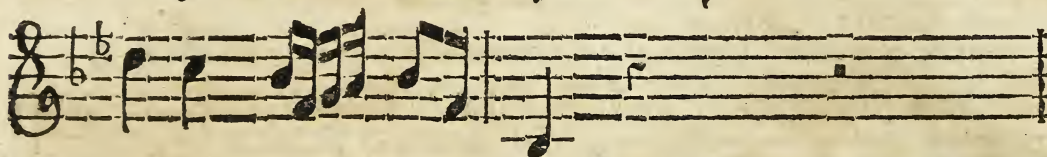
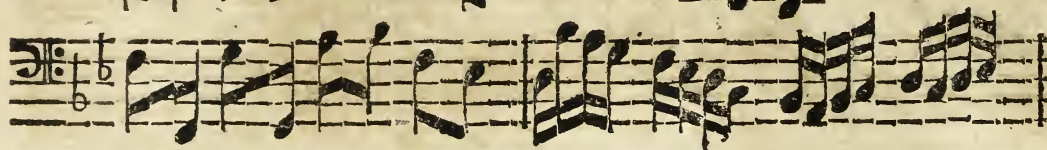
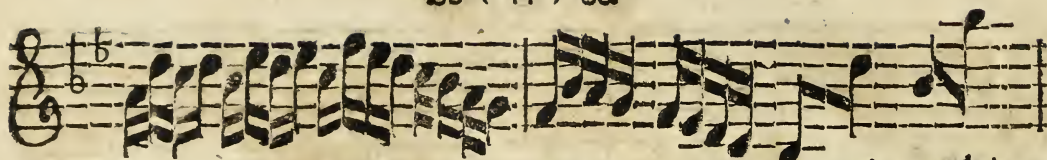
nar, si ve drà sem - - pre penar, (o)

Nota. Das zu dieser Arie gehörige Additamentum vide. pagina 37. (ub litera. (o)

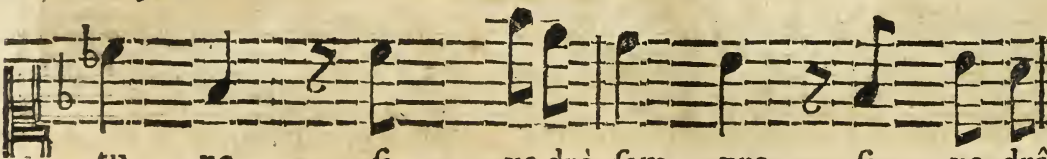
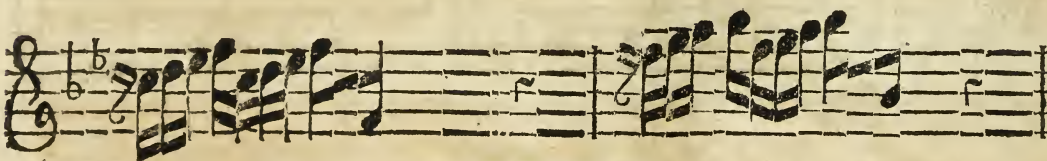
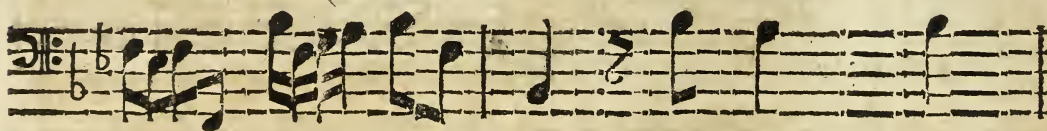
Das flüchtige oder rasende Stück könnte durch verschiedene starke concertirende Harmonien vorgestellt werden. Es mag hier folgende Invention genug seyn;

Unis.

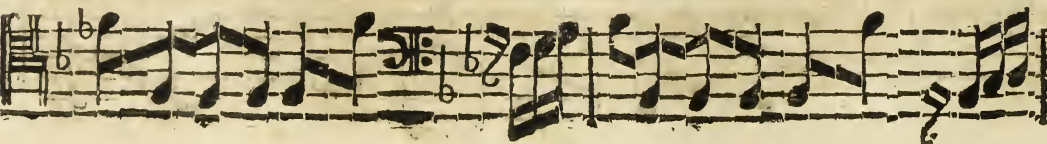
Furioso.

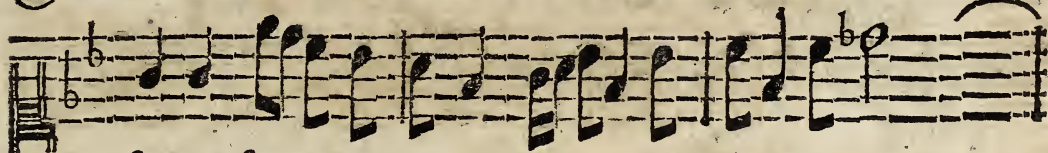
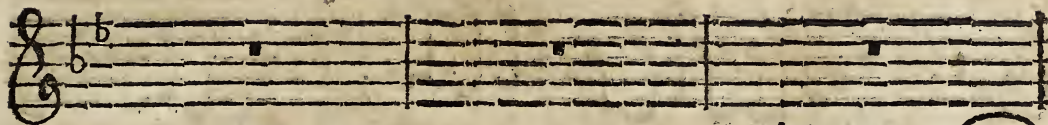


Chi há ne - mi - ca la for.

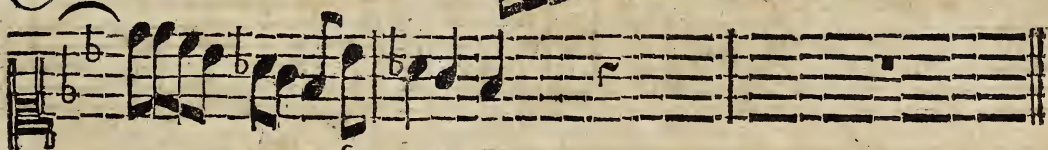
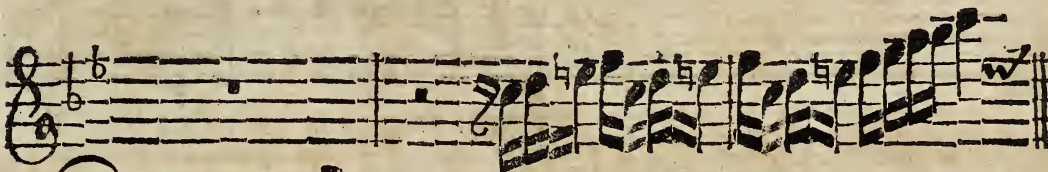
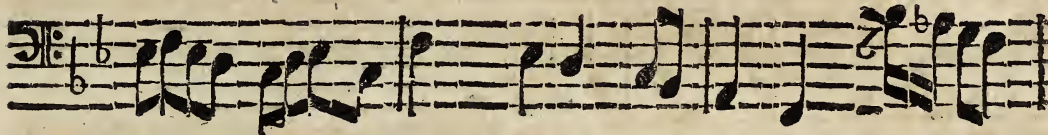


tu - na si ve drá fem - pre, si ve drá

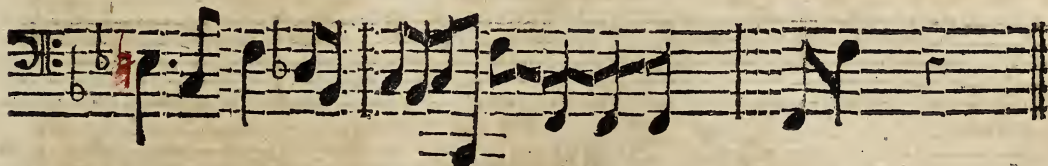




fem pre fem pre pe nar



fem pre, penar.



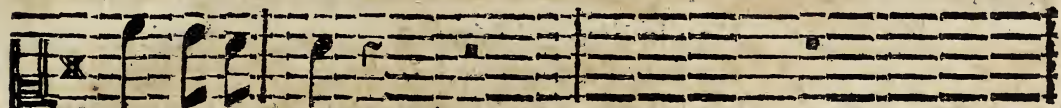
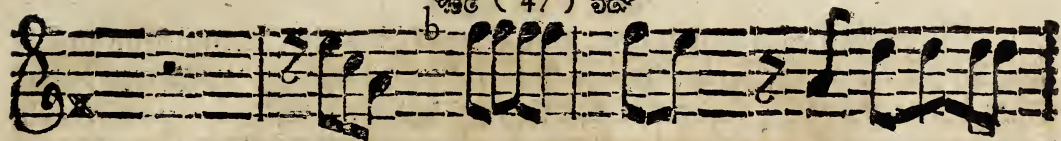
Den Effect des Wandelbahren Glückes/oder das Leid bringende Glück/
 könte man occasione des im Da Capo befindlichen Wortes: penare, auff un-
 terschiedene / und von vorigen ganz entfernete Arthen vorstellen. z. e.

Andante.

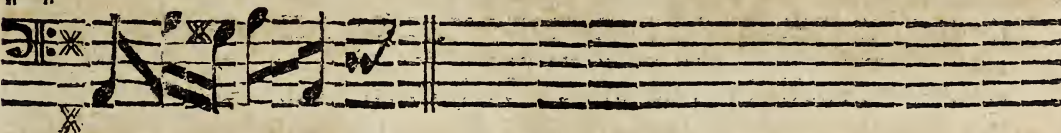
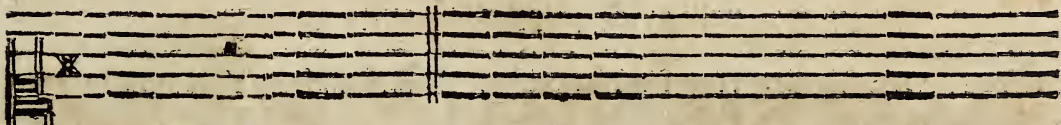
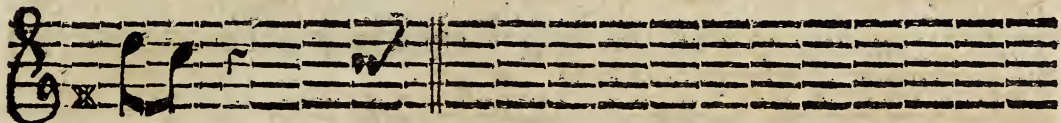
Andante.

Chi hânemica la for tu na si

ve drăsem • pre penar, sem pre



sempre pe - nar. (p)



(p) Ich wolte zwar niemanden rathen den Stylum Theatralum alzu viel mit dergleichen Serieuſen Inventionibus anzufüllen. Denn Pathetiſche, Melancholiſche und Phlegmatiſche Muſic, (wofern ſie Tendresse und Gout zum Grunde hat) fällt zwar in Kirchen- und Cammer-Stylo allezeit wohl aus: allein in Theatraliſchen Stylo will es nicht ſo angehen, und brauchet man ſerieuſe Sachen bloß zu vernünftiger Abwechſelung; und wenn uns ſa die Herrn Poëten mit pathetiſchen und tristen Arien überhäuffet, ſo ſuchet man ſelbige entweder durch gemiſchte Inventiones und vorthheilhaftige Accompagnemens zu addouciren, oder man tourniret in denen ſenigen Arien, wo ein doppelter Affect hervorleuchtet, die Invention gemeinlich auff den mehr viven, als ſerieuſen Affect. Alſo wird man v. g. bey einer verliebten Melancholie, eher die angenehme Liebe, als die ſchwarze

Wir gehen zum 3ten fonte, und fragen; wo ein Compositor zu folgenden Da Capo der Aria; (welche so gleich bey dem Auftritt der Person / ohne einig vorhergehendes Recitativ den Anfang machet) die Invention hergehmen wolte?

Non lo dirò col labro,
che tanto ardir non hà.

Hier weiß man nicht / ob der Affect traurig / oder lustig / verliebt oder seriös soll exprimiret werden / es ist auch in diesen 2. Zeilen kein einzig Wort zu finden / welches zu einiger Invention Gelegenheit geben könnte. Allein weil wir uns solcher gestalt weder an denen antecedentibus, noch an denen concomitantibus oder Da Capo selbst erhohlen können; so wollen wir sehen / was die Consequentia nehmlich der andere Theil der Aria, (in andern casibus könnte es auch auff das nach der Aria folgende Recitativ ankommen / wofern beyde Theile der Aria selbst unfruchtbar wären) dazu saget / und da läffet sich die recitirende Person also heraus:

forse con le faville
dell' avide pupille

per

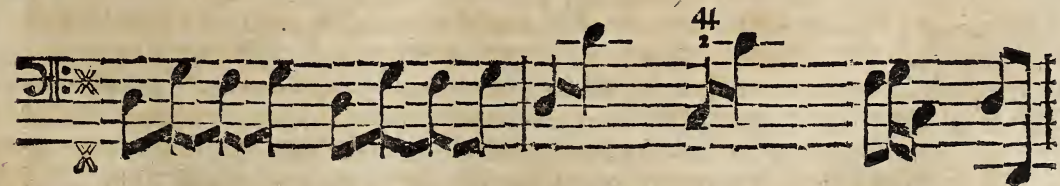
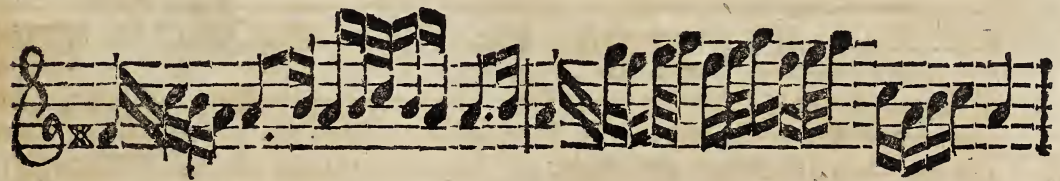
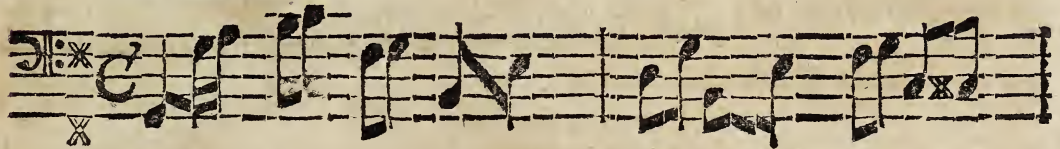
schwarze Melancholie zu exprimiren trachten. Bey Ersuchung eines Amantens um Gegenliebe, wird man eher auff die Tendresse seines Affectes, als auff ein Serieuces Bitzen oder trauriges Geuffen regardiren. Bey tödlicher Verzweiffelung wird man mehr auff furieuse, oder wenigstens vermischte Gedanken, als allein auff einen ersterbenden Affect sehen, und so fort. In summa der Stylus Theatralis will meist etwas gehendes, und adroittes, ich mag nicht eben platterdings sagen, etwas lustiges haben. Denn lustige Music an sich selbst, kan allerdings leicht in barbarismum degeneriren, und ist delicaten Ohren zu wieder: wird aber eine noble vivacité derselben mit Gout, Tendresse und einen touchanten oder brillanten Wesen vermischet; so fällt sie dem Gehöre allezeit angenehm, und wenn auch die ganze Welt wieder den Gebrauch der Natur selbst, mit lauter pnegmatischen, melancholischen und sauertöpfischen Humeurs besetzt wäre. Contraria contrariis medicantur. Ich habe hiervon an solchen Music berühmten Orthen, wo sonst der serieuze Gout dominiret, die allermerkwürdigsten, und beständigsten Exempel berühmter Compositeurs gesehen. Ubrigens gehöret es frenlich unter die requisita politica boni Compositoris, sich in allen nach denen Umständen der Zeit, des Orthes und der Zuhörer zu accommodiren, welches zwar keine schlechte Kunst ist, und præsupponiret wenigstens viel Erfahrung, wofern sich ja jedwedes gute Talent darein finden will.

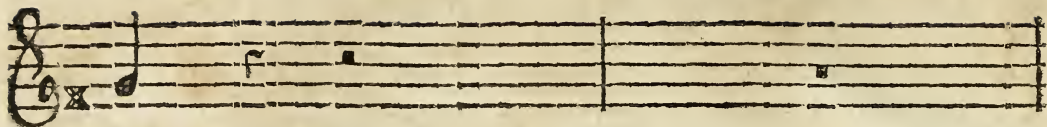
per dirche già tutt' ardo,
lo sqvardo
parlerà.

Hier wisset sich erst/dasß das Da Capo eine amoureuse Invention haben
will/ und also könte man erstlich überhaupt auff allerhand aimable Melodien
fallen / wovon dieses ein Exempel wäre.

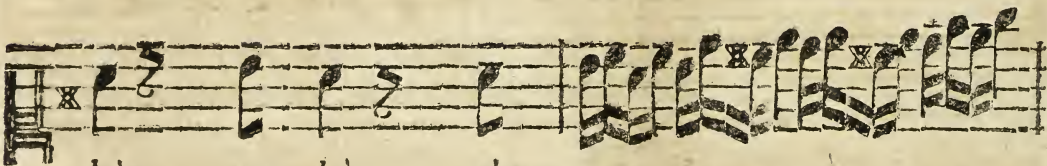
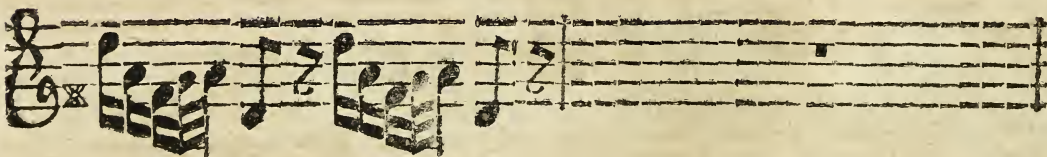
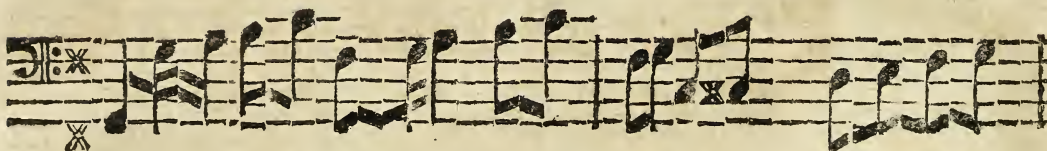


Cantabile.





Non lo di, rò col la - bro col - la bro, che tanto ardir non



hà, non hà, che tan - - - -



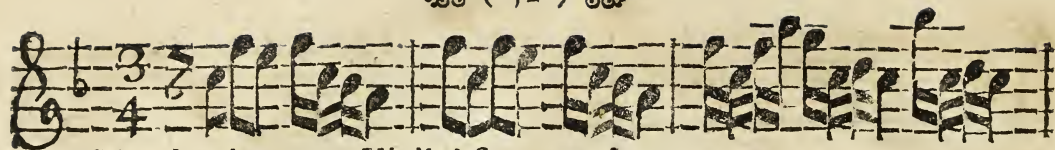
tr.

to ar dir non há

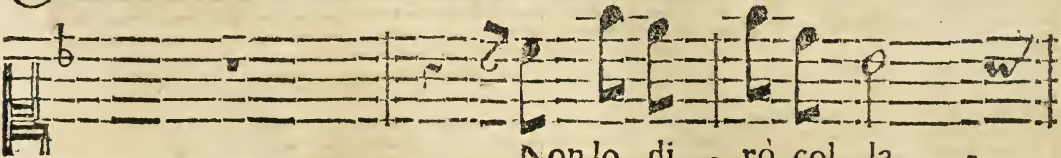
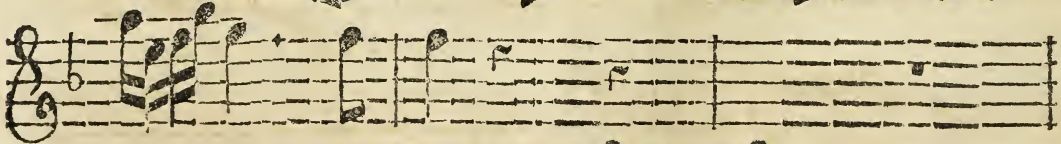
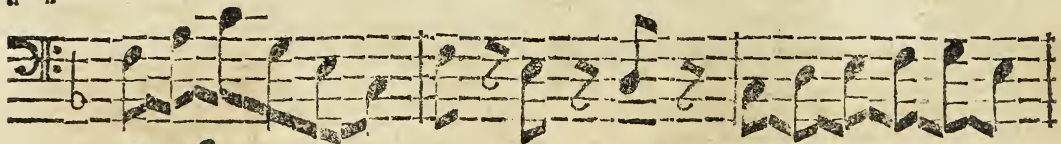
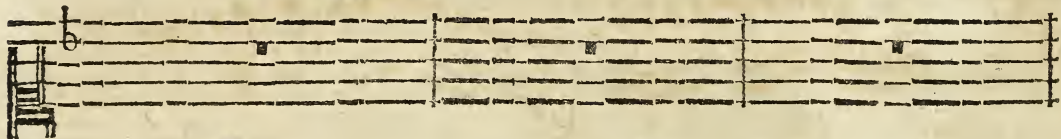
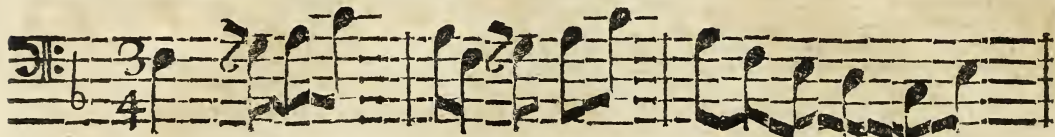
tr.

non lo di ró col - la bro.

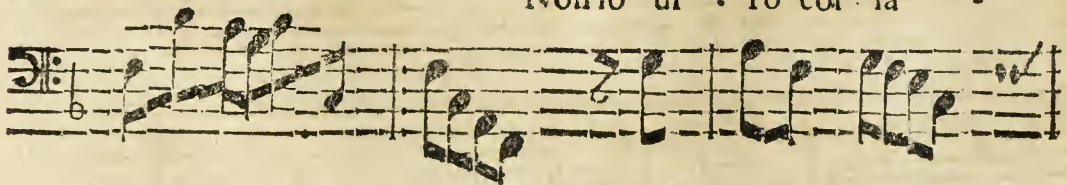
Wolte man auff Special Expressiones gehen / so geben die Wörter fa-
 ville, pupille, l'ardore, lo sguardo, unserer Fantasie allerhand Gelegenheit zu
 angenehmen und gleichsam spielenden Inventionibus. Man könnte z. e. das
 brennende Liebes, Feuer in folgender Invention zum Grunde setzen.

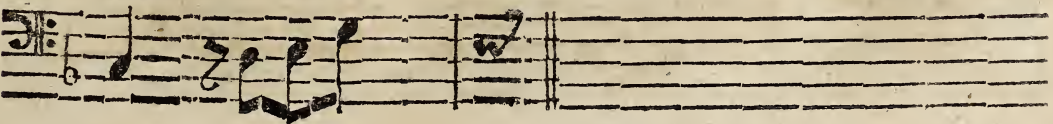
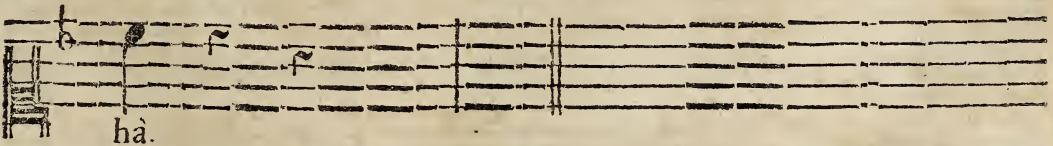
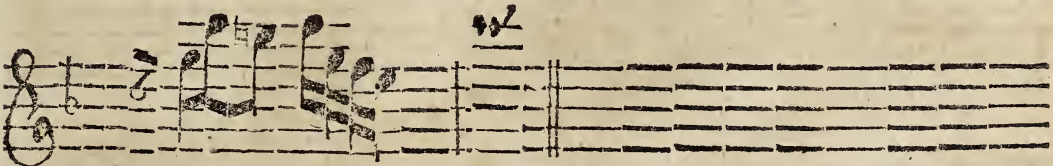
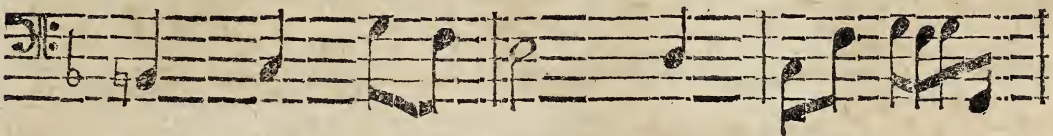
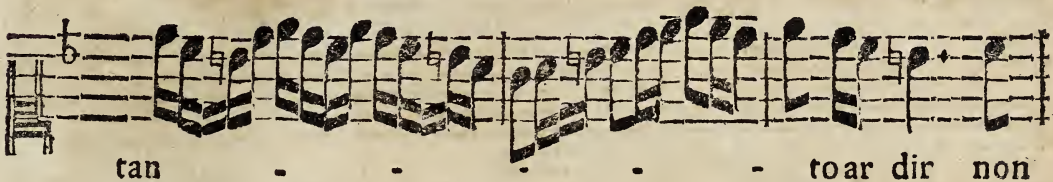
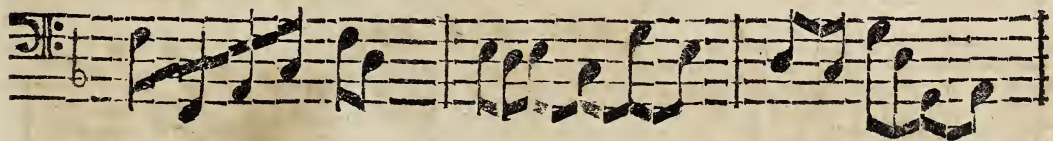
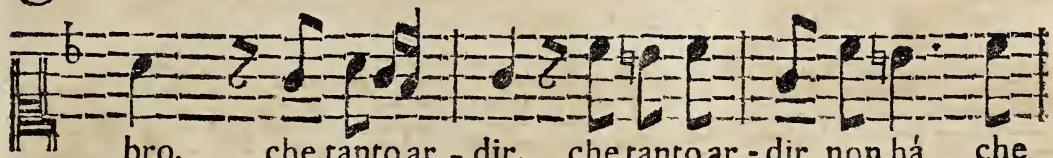
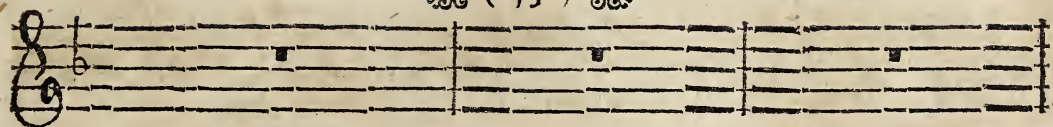


Flauti unis. con 1. Violini sempre piano.



Non lo di . rò col la -

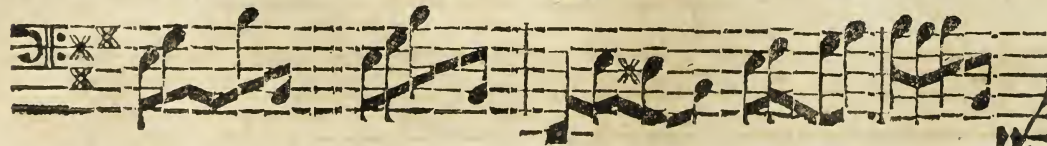




Auff die übrigen Ideen verlebter Blicke/ brennender Augen/ıc. Wäre es leicht allerhand tändelnde Sachen zu finden. Folgendes Da Capo mag allhier das gewöhnliche 3te Exempel abgeben:



Un poco allegro.



Musical staff with treble clef, containing a series of notes with slurs and accents. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

pian.

Musical staff with treble clef, continuing the melody from the first staff.

Musical staff with piano accompaniment, showing chords and some melodic lines. It includes a trill-like figure with a '3' above it.

Non lo di rò col-

Musical staff with piano accompaniment, continuing the accompaniment for the first line of lyrics.

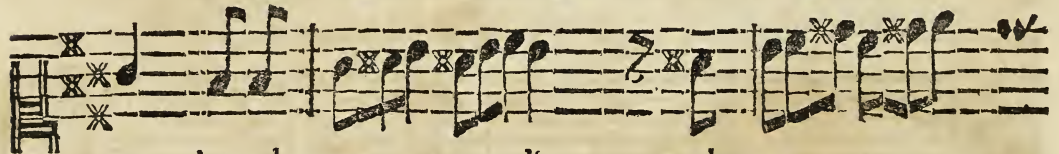
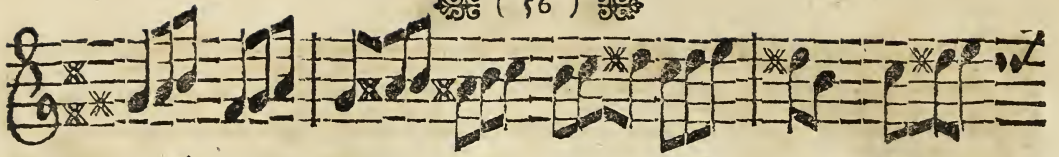
Musical staff with treble clef, continuing the melody.

Musical staff with treble clef, continuing the melody.

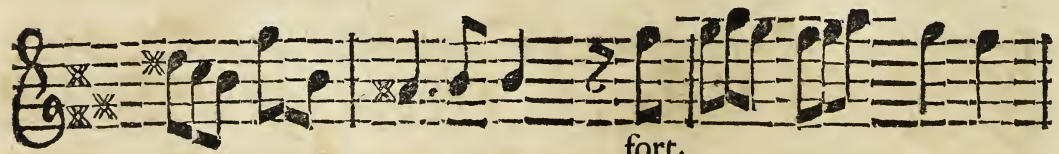
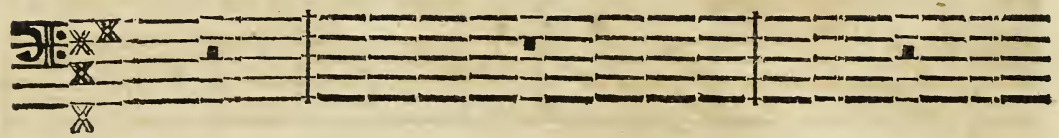
Musical staff with piano accompaniment, continuing the accompaniment for the second line of lyrics.

la - bro, non lo dirò col-la .

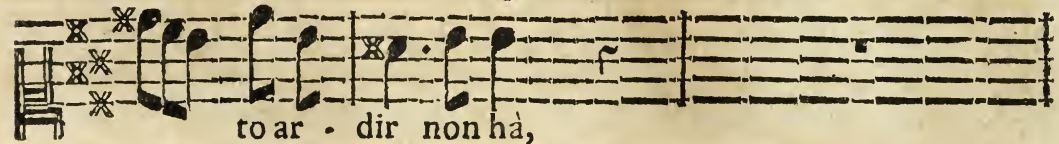
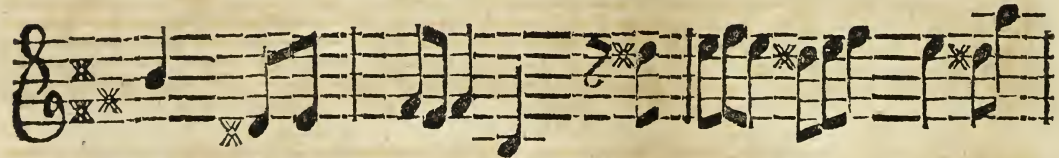
Musical staff with piano accompaniment, concluding the accompaniment for the second line of lyrics.



bro, che tan - to ar dir, che tan - -



fort.



to ar - dir non hà,



pian.

non lo di rò col -

la - - - - - bro, che tan - to ar -

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G-clef with a treble clef, containing a melodic line with various note values and rests. The lower staff is a piano accompaniment in G-clef with a bass clef, featuring a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Both staves have several asterisks marking specific notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G-clef with a treble clef, containing a melodic line with various note values and rests. The lower staff is a piano accompaniment in G-clef with a bass clef, featuring a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Both staves have several asterisks marking specific notes.

dir che tan - - to ar . dir non há, non

The third system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G-clef with a treble clef, containing a melodic line with various note values and rests. The lower staff is a piano accompaniment in G-clef with a bass clef, featuring a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Both staves have several asterisks marking specific notes.

lo di - rò col - la - bro no, che

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with several notes marked with an asterisk (*). The music concludes with a double bar line and a fermata. The word "fort." is written below the staff.

Musical staff 2: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with several notes marked with an asterisk (*). The music concludes with a double bar line and a fermata.

Musical staff 3: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with several notes marked with an asterisk (*). The music concludes with a double bar line and a fermata. The lyrics "tan - to ar - dir non há, (9)" are written below the staff.

Musical staff 4: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with several notes marked with an asterisk (*). The music concludes with a double bar line and a fermata.

Musical staff 5: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with several notes marked with an asterisk (*). The music concludes with a double bar line and a fermata.

Musical staff 6: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with several notes marked with an asterisk (*). The music concludes with a double bar line and a fermata.

Musical staff 7: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with several notes marked with an asterisk (*). The music concludes with a double bar line and a fermata.

Musical staff 8: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with several notes marked with an asterisk (*). The music concludes with a double bar line and a fermata.

Ich meine / es sey nunmehr so sattsam dargethan / wie man bey unfrucht-
 bahr scheinenden Texten unterschiedene Arthen Inventiones durch Hülffe der
 Locorum Topicorum exantecedentibus, concomitantibus & consequen-
 tibus Textus nehmen könne. Nun ist leicht die Rechnung zu machen wie
 viel mehr Veränderungen uns diese fontes bey an sich selbst schon fruchtbar-
 ren Texten, da eine reiche Poesie unsere Fantasie schon natürlicher Weise auff
 gute Ideen zu leiten pflaget / an die Hand geben müsse. Solches brauchte nun
 keines fernern Beweises jedoch wollen wir die Sache völlig zu illustriren/wenige
 Blätter nicht spahren / und nehmen also folgende zur Music wohlgesetzte
 Aria

(9) Hier möchte es Gelegenheit geben, etwas vom unisono zu schwätzen, weswegen ich
 mit Fleiß die ganze erste helffte der Ari: hersetzen wollen, umb zugleich ein geringes Ex-
 empel, (von dem man sich weiter keine Mühe gegeben) anzuführen, auff was Arth
 ohngefehr die heutigen Practici den Unisonum in gewissen Fällen zu tractiren pflegen.
 Sie lassen nehmlich die Saiten-Instrumenta (sehr selten die blasenden) mit der Vocal-
 Stimme ein sauberes piano in unisono, oder auch wohl all' Ottava mit spielen, welches
 denn die domini-ende, auff spirituelle Arth gesetzte Vocal Stimme besonders releviret,
 (zumahl wenn statt der Verhinderung stärker Basses ein douces Basses gebrauchet wird)
 ihr gleichsam einen Zusatz giebet, und das Wesen derselben, physicè zu reden, derges-
 talt durch die umliegende Luft verstreuet, daß die Stimme dem Gehöre nach gleich-
 sam weiter extendiret wird, und nicht mehr scheint, als wenn die Saiten-Instrumen-
 ta mit spieleten, sondern als wenn alle durch den General-Unisonum entstehende Har-
 monie (wenn man also vom Unisono reden darff) von der Vocal-Stimme alleine herkäme.
 Wer aus der Erfahrung nicht observiret hat, daß dergleichen von berühmten Practicis
 gesetzte Arien in publico sehr oft den größten Effect thun, ja berühmte Sängers bey dieser
 freyen und ungehinderten Arth gern ihre größte Kunst und Brillant hervorsuchen; der
 kan sich hier von, folgende 2 Proben machen. Erstlich nehme er von einer solchen, in
 publico schon univertaliter applaudirten Aria den Unisonum der Instrumente Weg,
 setze statt des doucen Basses den völlig accompagnirten Bassum continuum durch die
 ganze Arie, und producire sie in solcher Form noch einmahl in publico mit eben dem gu-
 ten oder schlimmen subjecto des Sängers und allen übrigen Umständen, so wird er un-
 gezweiffelt finden, daß die Arie nicht mehr den vorigen Effect thut, und an publicquer
 Approbation 60. pro Cent wird verlohren haben; warumb? die dominirende oder sin-
 gende Melodie wird nicht mehr durch vorige Accompanemens releviret, das Gehöre
 bekömmet durch die andringenden Basses mehr zu thun, und endlich fällt die vormahls
 acci-

Aria vor uns / da Aminta seiner Schöpferin mit diesen Worten unter denen Schatten der Bäume folgt: *infus.*

Vò cercando il vero Nume,
che sospira la mia tè.

Qual farfaletta intorno al lume
tra quest' ombre aggiro il piè. D. C.

Diese an sich selbst schöne Aria gleebet unserer Fantasie so gleich primo intuitu zu 6. 8. und mehr ganz differenten Inventionibus Anlag / wosfern man

accidentaliter eingefallene, dem Gehöre aber jederzeit angenehme Abwechselung hinweg, welche zwischen dem forte des Rittornello, und piano der in unisono accompagnirten Stimme, zwischen dem tutti des Erstern, und zwischen dem wiederholten solo duetto, oder trio, des andern, dem Ohre jederzeit was neues zu thun gab. In summa, die ganze Aria ist Metamorphosiret, und muß nothwendig ihren vorigen Effect verlihren. Will manchen diese Probe schwehr und ungelegen fallen; so probire er es auff folgende leichtere Arth: Er lasse nehmlich eine piece, ein Rittornello, eine Arie &c. mit einer oder 2. Flutes douces, in unisono oder à 2. spielen, (man mag dabey die übrigen Stimmen nach Proportion accompagniren): so wird er gleich bemercken, wie wenig Effect diese unvollkommene Harmonie in pleno auditorio machet: Er lasse hernach eben diese Piece mit einen saubern piano vieler Seiten-Instrumente in unisono accompagniren, so wird solches die vorige geringe Hören Harmonie augenblicklich dergestalt releviren, daß es nicht mehr Violinen, sondern ein ganzer Chor Flöten scheinen, und einen ganz andern Effect hervorbringen wird. Man könnte hier weitläufftige Exempel geben, (insonderheit auch was den unisonum vieler verwechselten Instrumente betrifft): allein es stieffet schon aus obigen, daß überhaupt der Unisonus, wenn er debito modo & loco recht gebrauchet wird, etwas schönes und effectives in sich habe, wosfern man nur keinen abutum daraus machen, und die ganze Music in unisono produren will. Ich gestehe, daß ich öffters meine speculationes physicas über diese, und viele andere dergleichen schlecht aussehende Experimenta Practica gehabt / welche sich endlich noch hin und wieder deduciren lassen, wosfern es hujus loci wäre. Dergleichen Dinge aber kommen denen puris putis Theoreticis eben so frembde vor, als denen thüringischen Bauren die Chinesische Sprache. Denn sie seynd meistens (nicht alle) kein Massiv fabriciret, daß, was sie nicht auff dem Pappiere mit 5, Fingern betasten und begreifen können, das erreichen sie auch nicht mit ihren Verstande. Bisweilen wollen sie dergleichen vermeinte Bagatellen imitiren; aber wenn es zur Production kombt, so will es nicht klingen, und man weiß nicht, wo es ihm sihet. Das heist denn nach dem bekandten axiomatico: duo cum faciunt idem, non est idem.

man sie nur ein wenig nach ihren Worten und Umständen / oder sage ich nach denen Locis Topicis betrachten will Über haupt könnte man erstlich auff die Tendresse des Affectes fallen / und da möchte sich unter andern in einer Siciliana, (welche Art der Composition gern etwas langwiltantes bey sich führet) folgende Invention angeben:

d

Softenuto.

pian.

Vò cercando il ve - ro Nu me, che fo - -

Musical staff with treble clef, containing several measures of music with notes, rests, and accidentals (flats and naturals). There are asterisks marking specific notes.

Musical staff with piano accompaniment (treble clef) and lyrics. The lyrics are: *spi ra la mia fe che so spi ra la mia fe de, la mia*. There are asterisks marking notes in the piano part.

Empty musical staff with bass clef, containing several measures of music with notes and rests.

cis

Musical staff with treble clef, containing several measures of music with notes and rests. There are asterisks marking notes. The word *fort:* is written at the end of the staff.

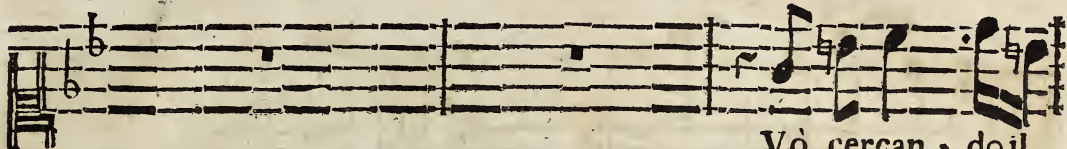
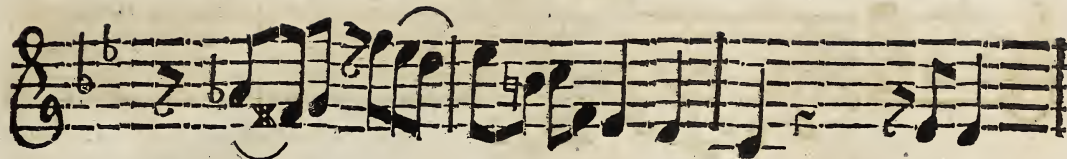
Musical staff with piano accompaniment (treble clef) and lyrics. The lyrics are: *fe . . . so . spira la mia fe,*. There are asterisks marking notes in the piano part.

Empty musical staff with bass clef, containing several measures of music with notes and rests.

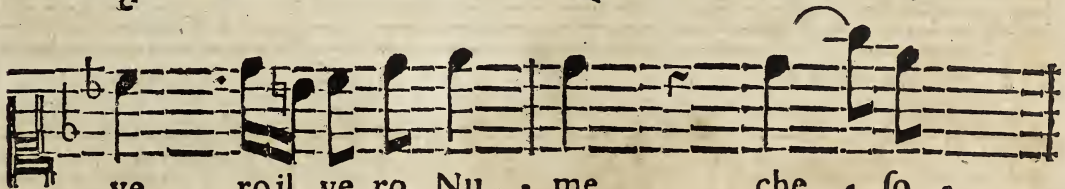
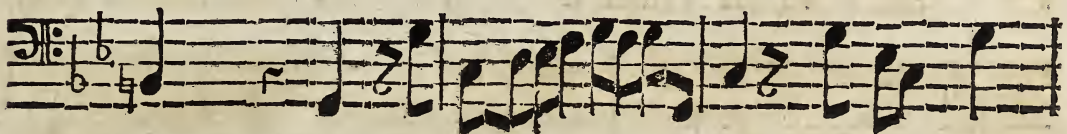
The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in piano clef, and the bottom in bass clef. The music is written in a common time signature. The first staff contains several measures of music, including a measure with a double bar line and repeat dots. The second staff has a few notes and rests. The third staff continues the melodic line with various note values and rests.

Wollen wir zu Special-Expressionibus schreiten / so könten wir vor
 allen betrachten: Die seufftzende Liebe; und hierauff möch:e folgende In-
 vention alludiren:

The second system of music consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a common time signature. The first staff contains several measures of music, including a measure with a double bar line and repeat dots. The second staff has a few notes and rests. The third staff continues the melodic line with various note values and rests. The fourth staff continues the bass line with various note values and rests. The word "pian." is written below the third staff.

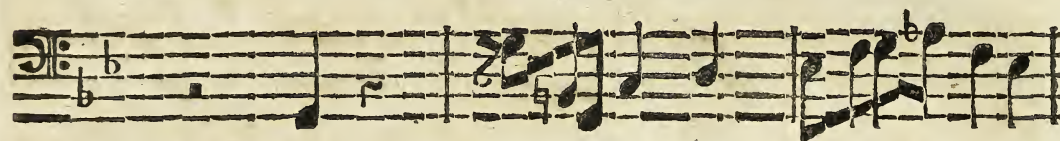
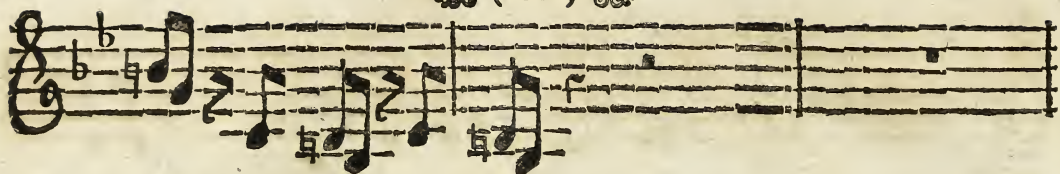


Vò cercan - doil



ve - roil ve ro Nu - me, che - so .



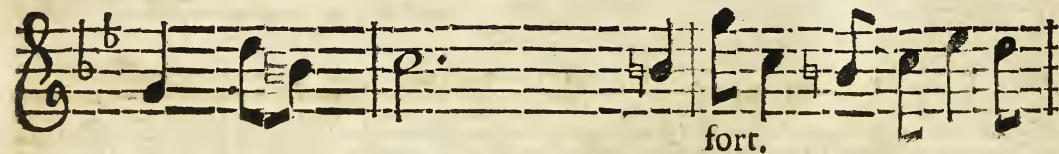
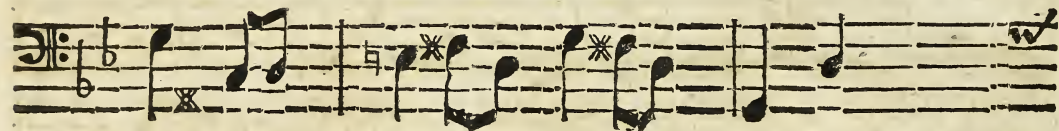
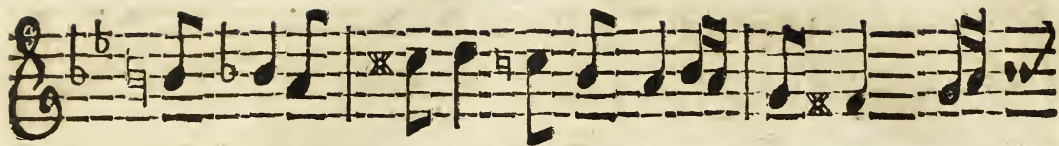


Drittens könnte man Occasionen des Textes, den seine Geliebte ängstlich suchenden Aminta, in einen bizarren / mit Syncopationibus und semitoniis angefüllten Themate vorzustellen sich bemühen. Hier würde sich doppelte Gelegenheit zur expression zeigen / und möchte folgendes zum Exempel dienen :

Softenuito.

pian,

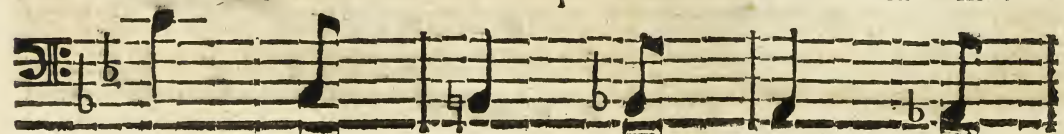
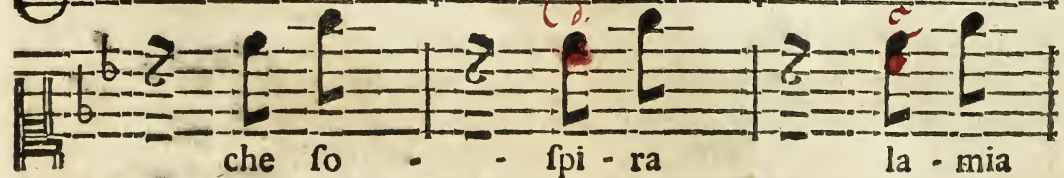
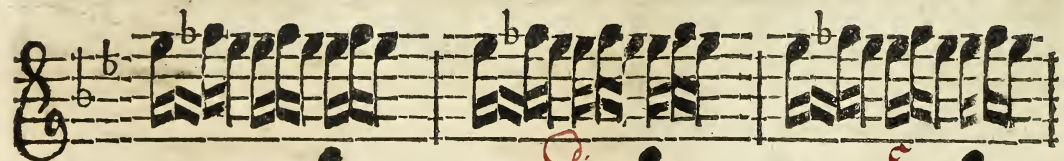
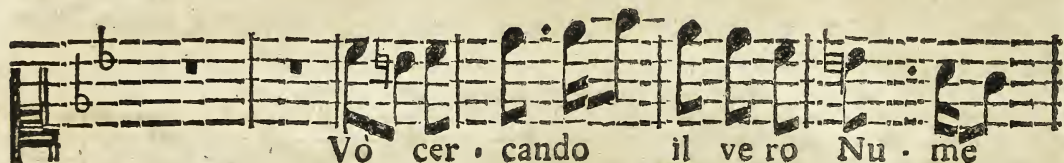
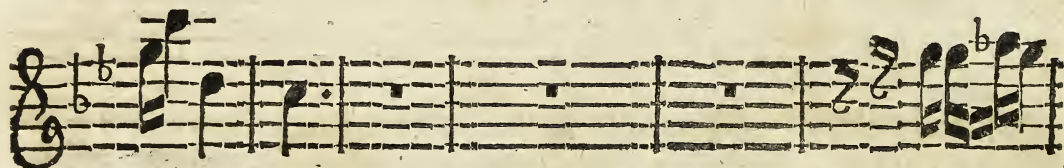
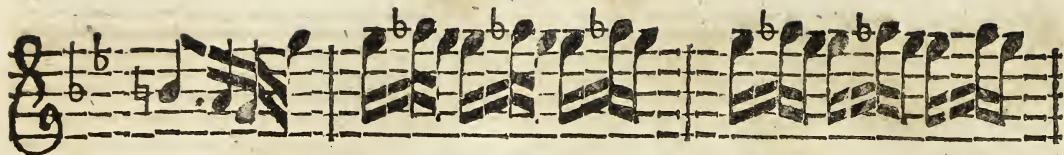
Vò cer - cando il ve ro Nu me, che so -

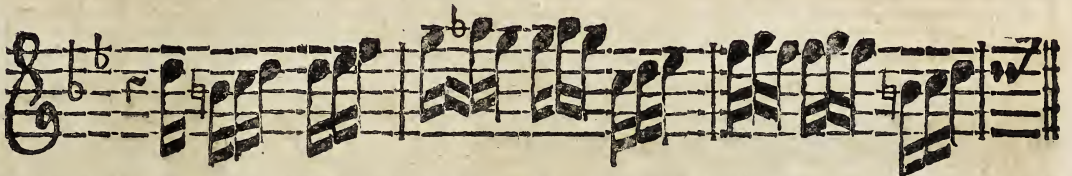
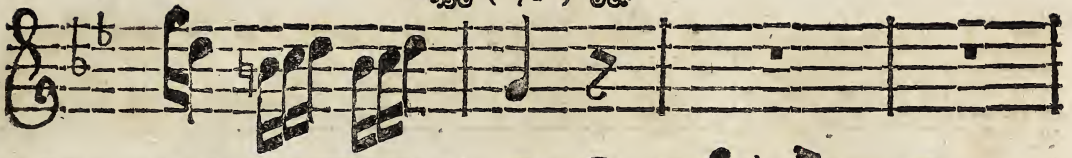


Vierdtens könten wir uns den Effectum oder das Consequens des Suchens vorstellen / und glauben / daß Aminta nunmehr seine Beliebre gefunden habe / da denn die Fantasie Gelegenheit nimmet / Spielende Liebes-Blicke zu exprimiren :

An

Flauti unisoni.

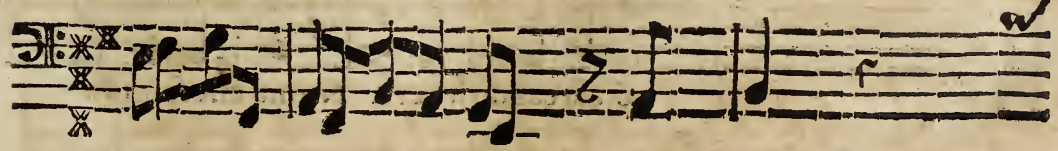
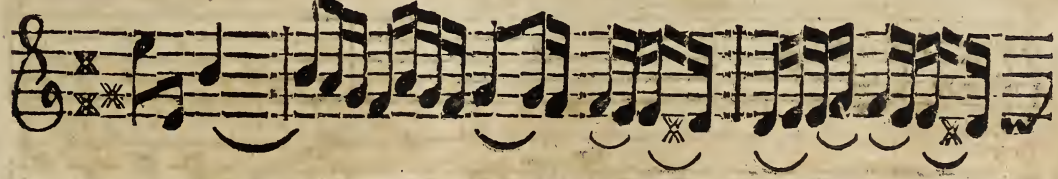
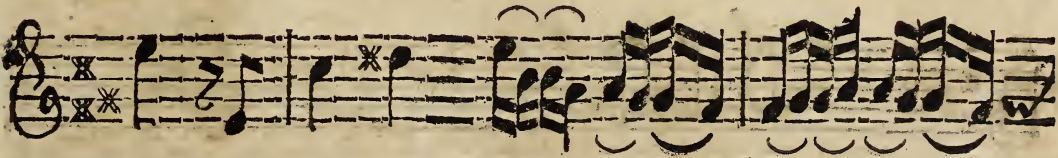
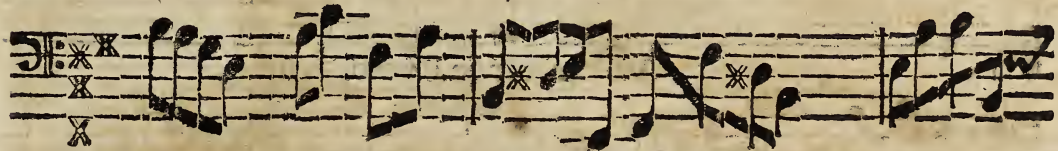
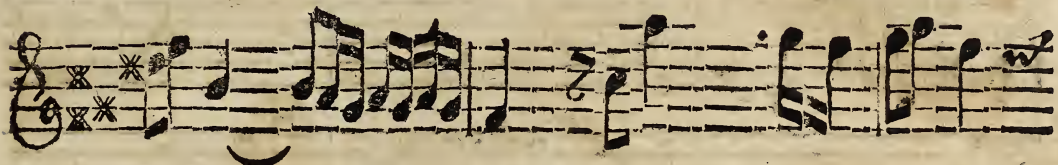
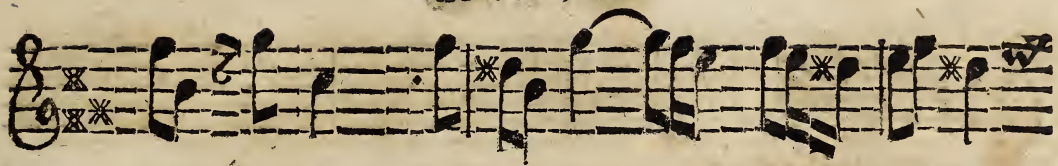


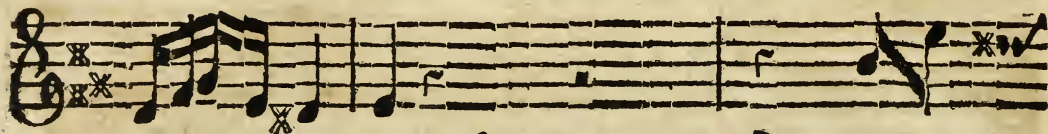
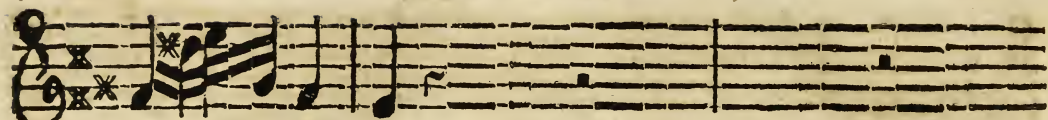


Endlich erfolgt der andere effectus, nemlich die Segen-Correspondenz seiner Geliebten / und also könnte man z. e. in einem duett zweyer wohlchoirten / Instrumente durch stete Abwechselung angenehmer Con- und Dissonantien / vorzustellen suchen: Die in Segenliebe gleichsam streitende jedoch sich jederzeit wieder vereinigende Gemüther zweyer Verliebten. Hier mag es folgendes Exempel seyn.

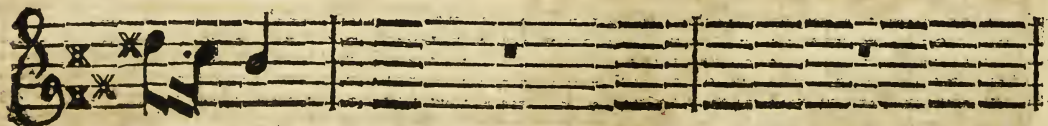
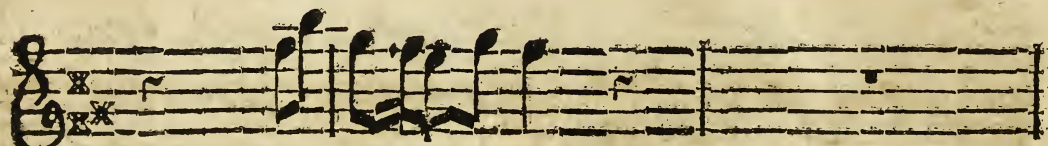
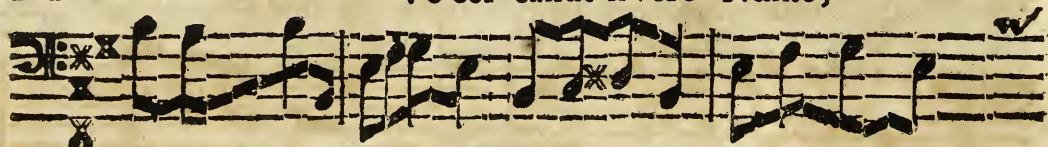
2. Flutes Traverfier.

Amoroso.

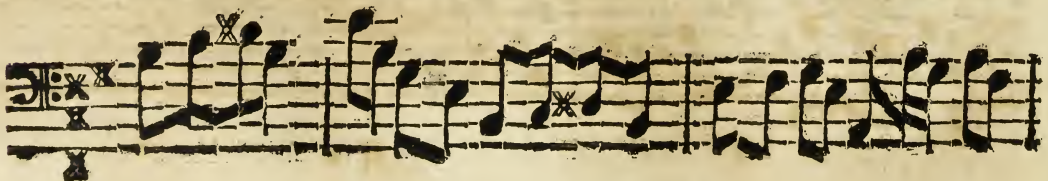


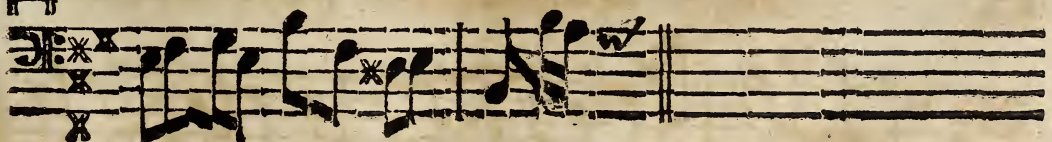
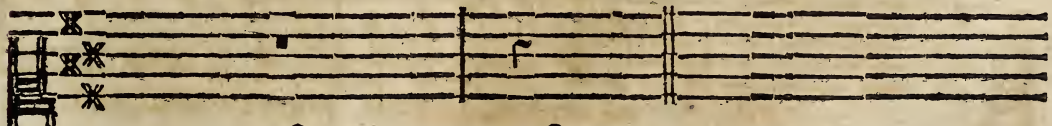
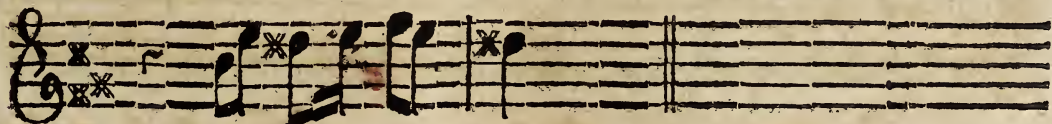
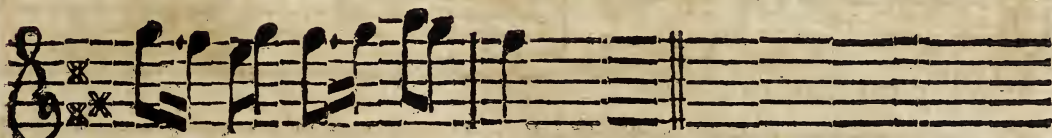
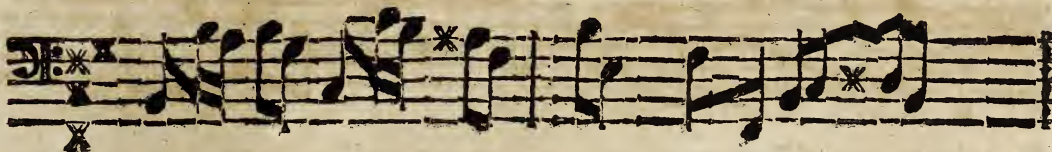
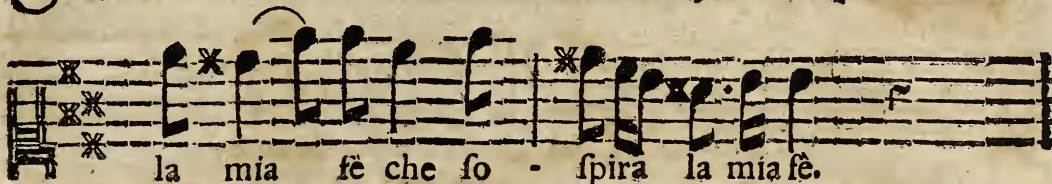
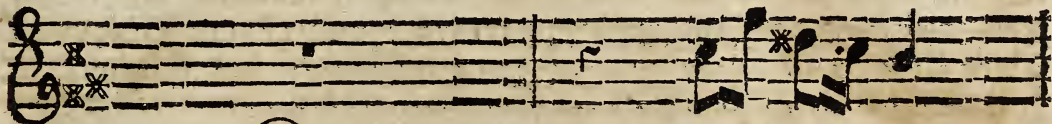
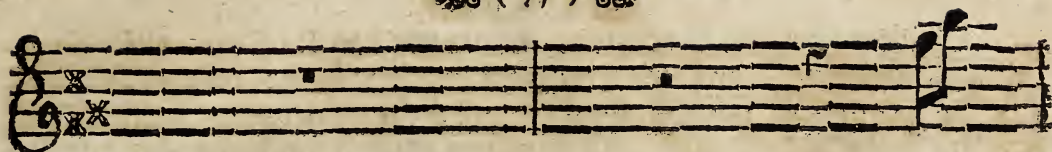


Vò cer eando il vero Nume,



vò cercando il vero Nume che fospi ra





Dieses wären nun Inventiones genug vor das Da Capo dieser Aria, und also könnte man den andern Theil derselben / occasione der folgenden schön en Worte gar wohl / wie öffters gebräuchlich / mit einer ganz neuen Invention anfangen. Allein gesetzt / es hätten uns obige Inventiones bey dem Da Capo nicht so gleich zufließen wollen ; oder es fände unsere Fantasie im andern Theile der Aria mehr expressive, und uns anständigere Ideen, so kan man hier auf gleiche Art / wie oben gezeigt / die Invention der ganzen Aria gar wohl aus dem andern Theile derselben nehmen ; und da möchte uns sonderlich die Farfaletta zu allerhand badinanten Ideen Gelegenheit geben / z. e.

Flauti unis.

Two staves of musical notation for Flauti unis. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a common time signature (C). The music consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

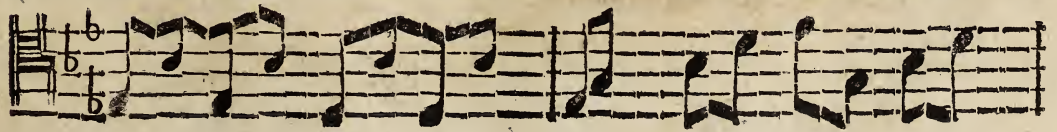
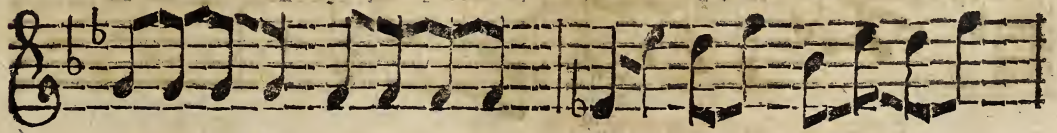
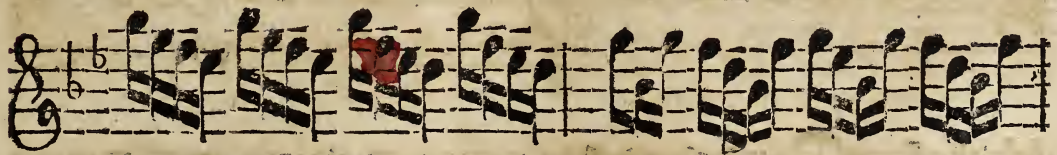
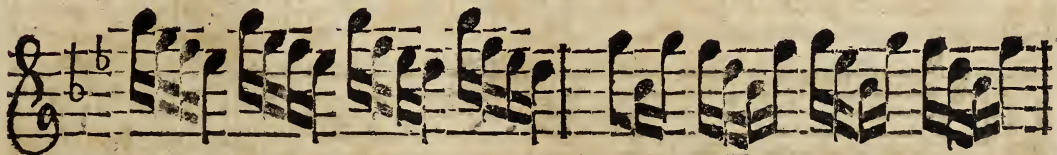
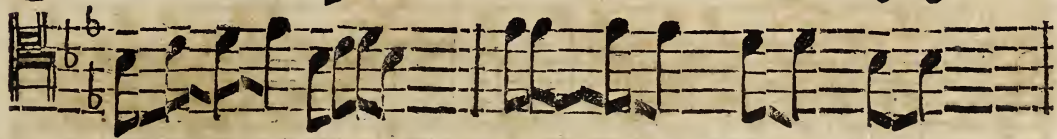
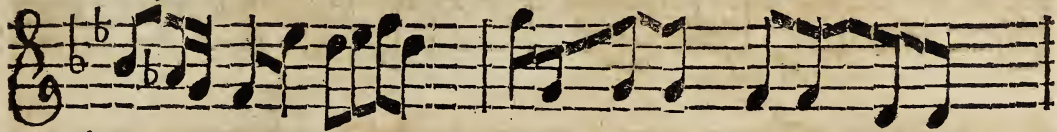
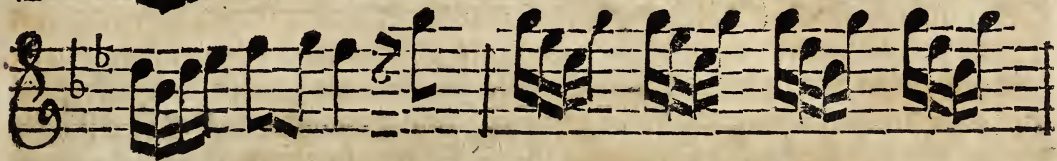
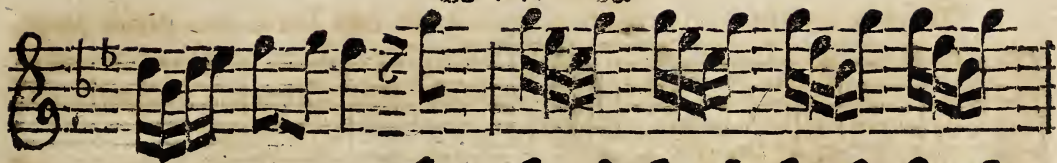
Violini sempre piano.

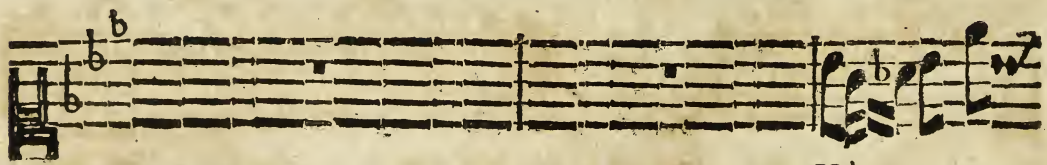
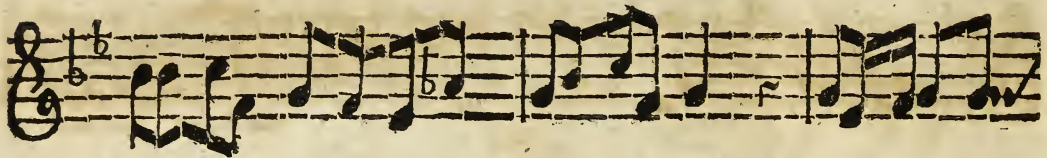
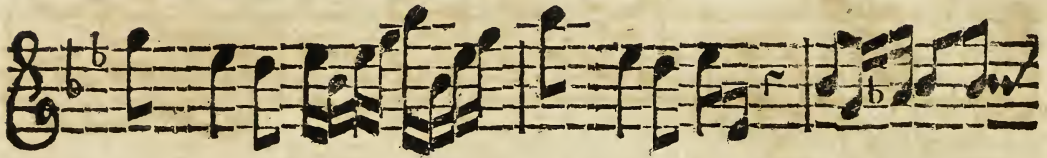
A single staff of musical notation for Violini sempre piano. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notation includes eighth notes and rests. There are handwritten red annotations: a 'dis' above the staff and a red heart-like mark below it.

Un tantino allegro.

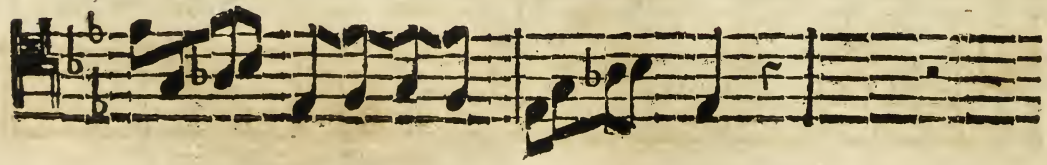
A single staff of musical notation for Cembalo col Violoncello. It uses a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is characterized by eighth notes and rests.

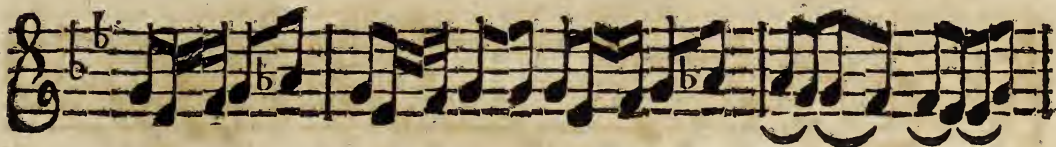
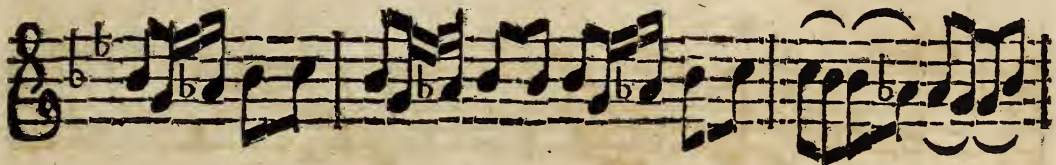
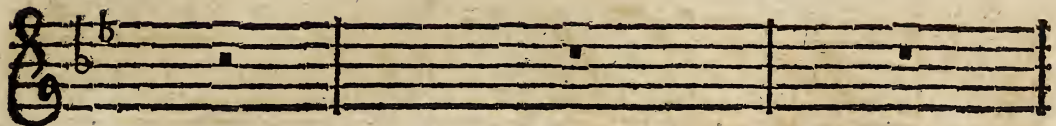
Cembalo col Violoncello.



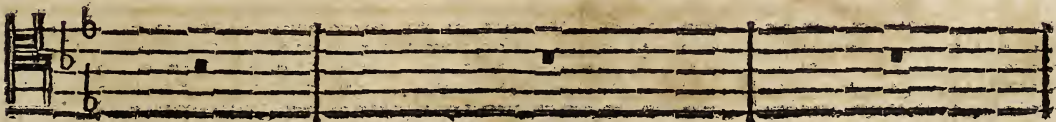


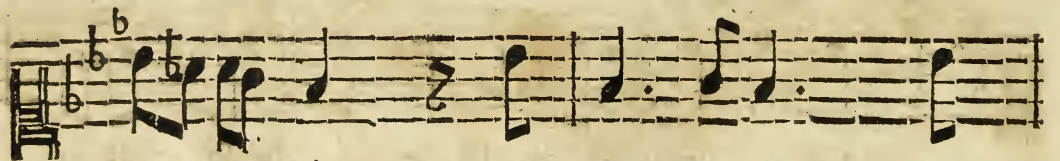
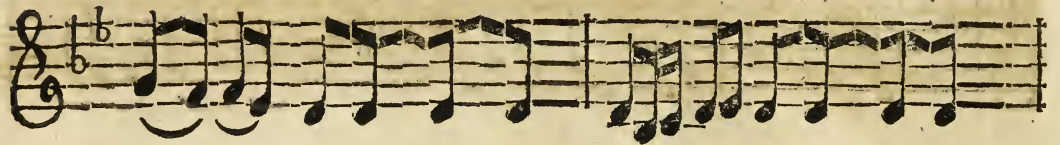
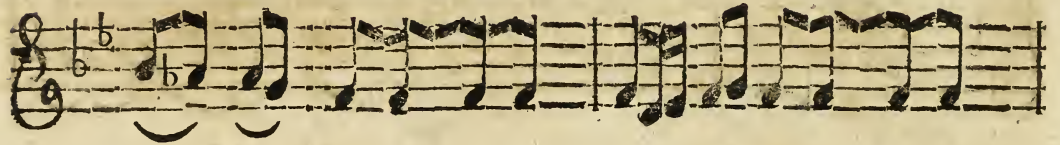
Vò . cer .





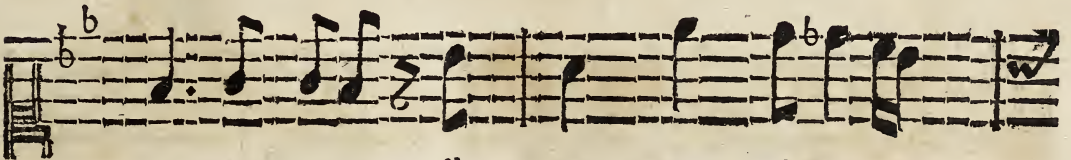
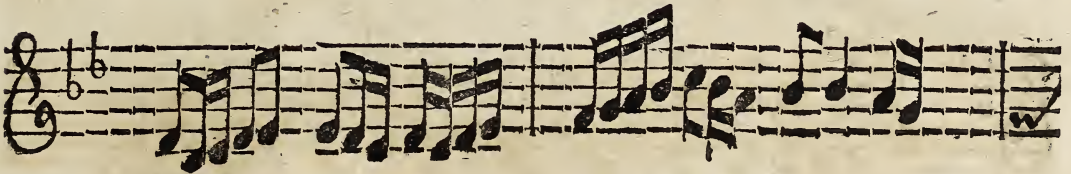
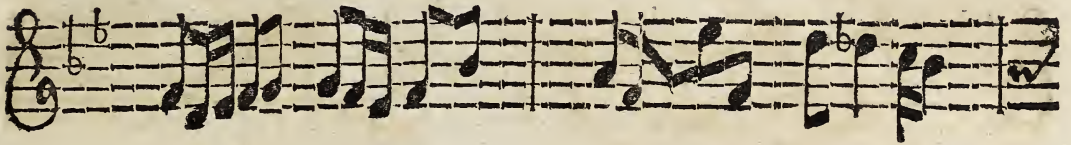
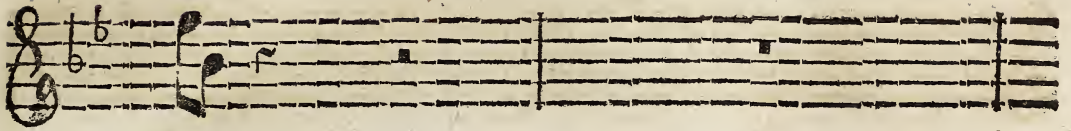
can do il ve - - ro Nu me che so - spi ra



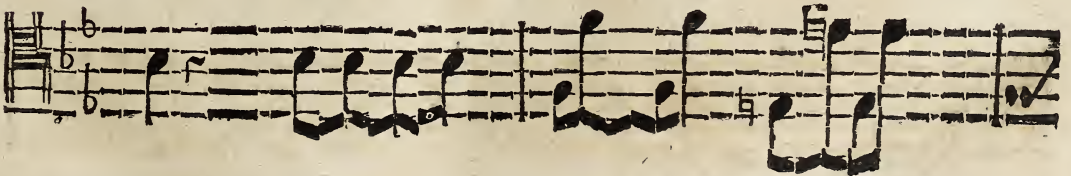


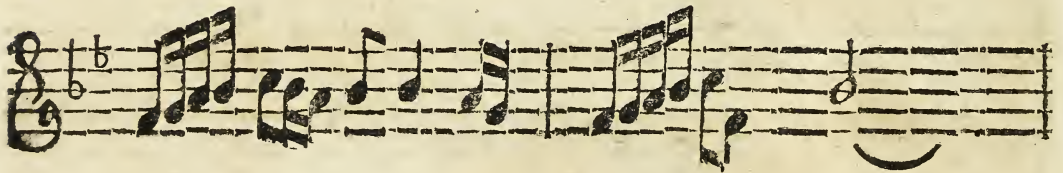
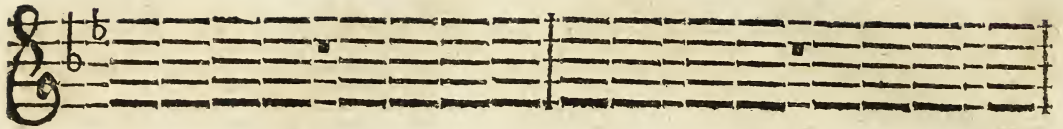
la mia fè, cer - can - do vo - il





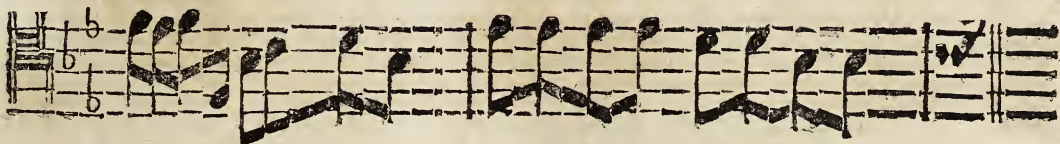
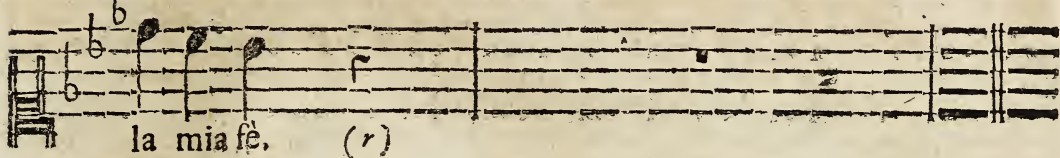
ve - ro Nume, il ve - ro Nume .





vo cer - cando - - che so - - spi - ra



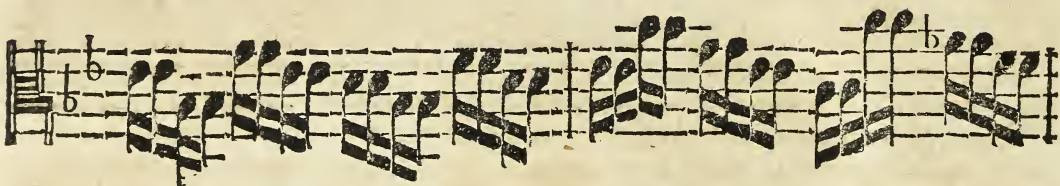
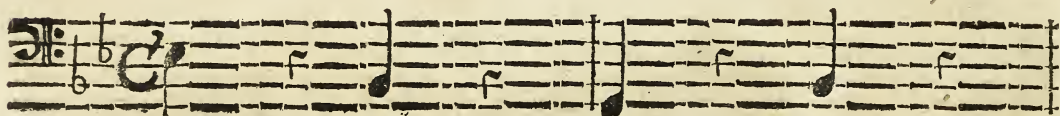


(r) In dieser Aria gibt es nichts gekünsteltes von Noten, sie kan aber vielleicht bey völliger Elaboration, an Gout, Brillant und Accompagnement so ausgekünstelt werden, daß sie in publico nothwendig vollkommenen Effect thun muß. Ubrigens gehet sie zwar aus dem Dis, die Invention aber muß deswegen nichts pathetisches, ernsthaftes oder klagendes in sich haben, und werden so wohl Brillante Concerte, als in gewissen Fällen die allermuntersten Arien mit dem größten Effect, in diesen schönen Tone gesetzt. Indes erhellet aus allen bisherigen, occasione der Loc. top. gegebenen Exempeln deutlich, daß man einerley Worte und Effect in unterschiedenen, und nach der alten Lehre einander ganz contrairen tonen gar wohl exprimiren kan: dahero lauter Sand ist, was von denen alten de proprietatibus modorum geschrieben und nachgeschrieben worden, als ob ein

Endlich könten wir noch *ratione loci & temporis* : den im Schatten herum irrenden *A. m. i. n. t. a* betrachten. Die Expressiou der dunkeln Schatzen kan unserer Fantasie zu mancherley Einfällen Gelegenheit geben. Hier mag es folgende seyn.

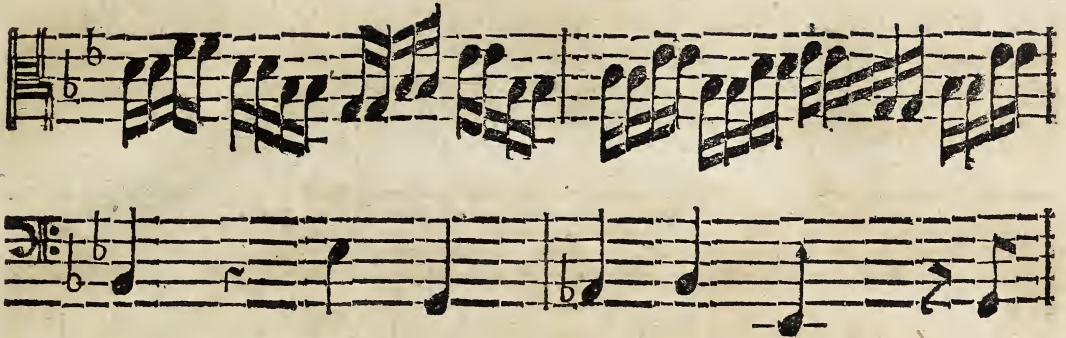


Violini e Violante unis, con Sordini.



Modus lustig, der andere traurig, der 3te devot, heroisch, kriegerisch &c. seyn solle. Ja, wenn auch diese proprietates Imaginariz an sich selbst ihre Richtigkeit hätten, so würden doch selbige bey dem geringsten Unterscheid der gebräuchlichen Temperaturen, (worinnen die Instrument-Stimmen niemahls accurat eintreffen) noch mehr aber bey Veränderung des Chor-Cammer-und Französischen, item des extravaganten Venetianischen tons alle Augenblick Schiffbruch leiden. Meines Erachtens haben die alten in Erforschung der Eigenschaften ihrer Modorum eben die Fehler begangen / die wir noch heute zu Tage nicht selten in Judicirung einer Musicalischen Piece begehen. Denn wenn wir j. e. aus diesen oder jenen tone (wozu etwan ein guter Compoist am meis-

sten



sten zu incliniren pfeget) eine oder mehr schöne tondre, plaintive oder ernsthaftte Arien finden, so schreiben wir den guten Effect der Aria, lieber dem Tone selbst, nicht aber dem guten Einfalle des Componisten zu, und machen so gleich eine proprietatem modi daraus, als solten in diesen Tone nicht wohl contraire Worte und Affecten können exprimiret werden; welches aber ärger, als falsch ist, und mit 1000. schönen Exemplis in contrarium, kan erwiesen werden. Denn en general mag man wohl sagen, daß ein Ton zu Exprimirung der Affecten geschickter sey, als der andere; wie uns denn bey heutigen guten temperaturen, (von alten Orgel- Wercken reden wir nicht) die mit ♯ und b. doppelt und 3fach bezeichneten Tone, vornehmlich im Theatralischen stylo als die schönsten, und expressibesten vorkommen, dahero ich zu Erfindung eines ungeschmackten pur-diatonischen Clavieres nicht einmahl rathen wolte wenn es auch Practicabel wäre: allein daß man specialiter diesem oder jenem tone den Affect der Liebe, der Traurigkeit, der Freude ic. zu eignen will, das gehet nicht gut; Wolte man hier einwenden, es wären ja natürlicher Weise die Tone d ♯, a ♯, b dur. zu furieuses Sachen viel geschickter, als etwan das zur Gelassenheit inclinirende a moll, e moll, und dergleichen: so erweist doch dieses, wenn es gleich an dem wäre, noch lange nicht die proprietates Modorum, und kommet hierinnen ebenfals auff die Inclination des Componisten an, weil wir von berühmten Practicis auch in d ♯, a ♯, b dur &c. die allertraurigsten und tendresten; in A moll, e moll, c moll, und dergleichen Tönen aber, die aller stärcksten, und brillantesten Sachen hören. Es bleibet also dabey, daß alle und jede Tone oder Modi Musici ohne Distinction, zu Exprimirung allerhand ein ander entgegen gesetzten Affecten geschickt seynd; die Erwehlung derselbē aber, dependiret hauptsächlich von 4ley Ursachen: (1) wie oben gedacht, von der puren Inclination, oder physicè zu reden, von dem Temperament des Componisten, da der eine entweder überhaupt, oder nur bey Expression eines und des andern Affectes mehr zu diesem, der andere mehr zu jenem Modo Beliebung trägt,

Vò cer - cando il

get, und gleichsam gewisse Favoriten-Tone hat. (2.) Von dem unvermeidlichen Changement desjenigen Modi, worinnen man eben diesen Affect der Freude, der Traurigkeit &c. schon öfters exprimiret hat. Denn die Veränderung ist überall die Seele der Music, und wer würde wohl absurder Weise statuen, daß man z. e. in einer weitläuffigen Theatralischen oder andern Music einerley Affect allezeit in ipsissimo Tono & Modo aufführen müsse, warumb? weil ihm die lieben Alten diese Proprietät zugeschrieben. (3.) Et necessario, von der Gelegenheit etlicher Instrumente, denen zu Gefallen man nicht selten einen Ton gleichsam wieder Willen ergreifen, und doch darinnen allerhand contraire Affecten exprimiren muß. (4.) und letzters dependiret auch die Erwehlung der Modorum nicht selten von dem Ambitu der Stimme eines Sängers, ob er nehmlich viel oder wenig Tone im Halse habe, ob dieselben durchgehends aequal, oder wie viel man von der höhe und tieffe seiner Stimme menaziren muß. Die Pratici finden hier gar öftere Casus, da sie unmöglich alle Modos Musicos ohne gezwungene Künstley anbringen können (welches gar leicht aus der Inzqualität einer gewissen Anzahl Tone mancher Sänger zu erweisen wäre) sondern öfters mehr auff den Sänger, als auff die proprietates Modorum denken müssen; zumahl in solchen Ländern, wo sich alles auff das singen appliciret, und manche übel prædestinirte Creaturen kaum 3. oder 4. gute Tone im Halse haben, nach welchen der Componist seine Composition martyrisiren muß, wofern er dem Monsieur, oder der Madame nicht incommod fallen will. Zwar pflegen dergleichen particuliere Fälle der Music keine Fundamental-Gesäße vorzu schreiben: es erweisen

ve ro - Nume il ve ro - Nume che fo -

spi - ra - la mia - fe - fo -

erweisen aber angeführte 4. Ursachen satzsam, daß die Erwehlung der Modorum Musicorum theils von unsern freyen Willen und Neigung, theils von erzwungenen Nothwendigkeiten dependiret; dahero uns die Antiquae und sich selbst unzählich mahl contradictorische Lehre: de proprietatibus Modorum Musicorum eben so wenig Nutzen schaffet, als ungegründet, und falsch sie an sich selbst ist.

spi - ra la mia fe.

Es sollte hier leicht fallen / aus dem letzten Theil der Aria noch verschiede-
ne ganz differente Arten von Invention zu ziehen ; Allein es mag vor dis-
mahl genug seyn ; wer alle bisherige Exempla nicht obenhin ansiehet / der
wird mir gar leicht zugestehen / daß auff diese Art ein exercirter Meister sich
gar wohl obligiren könnte / eine jedwede Aria, und solgvahr eine ganze Opera,
wenn es eine Wette gelten sollte / 5/ 6/ und mehr mahl nach Gelegenheit des
Textes anders zu componiren / ohne daß eine einzige Aria der vorigen
Composition in geringsten ähnlich sey ; welches ein mehr als zu starcker Be-
weisz ist / daß uns die Loci Topici die schönste Gelegenheit zur Invention ge-
ben / und eben das in der Music nuzen / was sie in der Oratorie thun ; es ist
auch par ratio da / man mag es überlegen / wie man will. Denn mit eben
der Raison, als man glaubet / über eine philosophische oder oratorische the-
sin alle in der Natur mögliche Argumenta in denen L. T. zu finden / mit eben
der Raison kan man auch alda über einen vorgelegten Text oder Musicali-
sche thesin alle in der Natur mögliche *Genera Inventionum & expressionum*
finden / und bin ich der gewissen Meinung / daß 100. Compositeurs über einer-
ley Worte keine einzige Invention erdencken mögen / deren Natur / Art und
Wesen / (nicht die Invention selbst individualiter) man nicht in diesen fontibus

bus gleichsam vorhero finden könne/wer sich die Mühe geben wolte/ dergleichen Texte nach allen L. T. fundamental auszuarbeiten. Es liesse sich in dieser willführlichen Materie weiter argumentiren / wofern wir uns nicht allbereit von unsern Haupt-propos zu weit entfernet sähen. Genug aber / daß durch bisherige nughabre Digressiones gleichsam per instantiam erwiesen worden/ wie viele guts / und schöne Materien man in der Music annoch auszustudiren habe/ und wie hohe Ursachen man also finde/ die Zeit nicht mit unnützen pedantischen Grillen zu verschwenden/ sondern denen Liebhabern einen nähern Weg zur Musicalischen Wissenschaft zu bahnen/ als ordinair geschicht. Ich besinne mich / daß mehrmahlen gelehrte Virtuosen mit mir einerley Meinung gewesen/(wiewohl es auch die Critici selbst nicht läugnen/) es sey allerdings ein Musicalisches Reformations-Werck in der Composition und Music überhaupt so nöthig / als nützlich. Und mich düncket / diese importante, an sich selbst aber noch wohl überwindliche / und vortreffliche nughabre Mühe wäre nicht ungeräumt / wenn ein geschickter / und unpassionirter Componist sich über die Composition machte / die Spreu von dem Stroh trennete / und mit Ausmusterung aller Musicalischen Quackfalberey/ Metaphysischen contemplationen/ barbarischen Benennungen/lächerlichen Eintheilungē antiqven abgeschafften Regeln/und dergleichen unfruchtbahren Zeuge mehr/ die nughabren und ad veram praxin abzielende Regeln allein erwehlete / selbige in richtige und accurate Ordnung brächte/und endlich das *χρειόμενον*, ich meine eine wohlgegründete / ordentliche und nughabre Methode erwehlete/ wie und auff was Artb dergleichen auserlesene principia einem zur Music naturalisirten Subjecto leicht bey- und ad praxin zu bringen wären. Auff diese Artb würde die unschuldige Composition von aller Musicalischen Sophistery / præjudiciis, und sonderlich von allem Köhler-Glauben gereiniget/ da man bis dato viele Regeln nur deswegen vor wahr und gut hält / weil sie die alte Musicalische Christliche Kirche vor wahr gehalten hat. Ja solchen falsch würde es manchem guten Ingenio sehr leicht fallen / entweder die Music mit denen studiis glücklich zu combiniren / oder in jener desto herrlichere profectus zu machen / zum täglichen Wachsthum der Music. Wir haben aber gesagt/ daß vor allen Dingen eine richtige Methode beyher geführet werden müste/ sonst hat es wahrhaftig eben die Beschaffenheit / als wenn ein Zimmerman

seinem Vehriling alle Stücken / Breter / Balken und was zu Verfertigung eines Hauses gehöret / vorleget / und selbige verfertigen lernet / er zeigt ihm aber nicht / wie er nun die Stücke und das Haus zusammen setzen / und wohl in einander schliessen soll: nicht wahr / daß Beste mangelt dem Purschen noch? Ein unpassionirter Componist denke nur ein wenig nach / ob nicht viele 100. Compositions Regeln gleichsam in folle und nochrebe / wie vor Zeiten die Leges in Corpore Juris, da liegen / welche meist unfruchtbar gelesen oder erkläret werden / und dahero ihnen nichts / oder sage ich / das Beste mangelt / als daß sie gleich denen von antiqven Wesen (s) heut zu Tage gesäuberten præceptis der höhern Facultæten / in richtige Ordnung und Methoden dergestalt gebracht werden / damit man in Erlernung oder Docirung der Composition kurtz / nützlich und Methodicè (oder quod idem ordentlich) verfahren könne. Was nun in der Composition und Music überhaupt zu erlangen scheinet / solches hat man durch diesen Tractat wenigstens in der sonörbig und nützlischen Wissenschaft des General-Basses zu suppliren gesucht. Denn weil man vor numehro vielen Jahren bey damabliger Gelegenheit deutlich erkennet / daß der meiste Auffenthalt eines Lehrbegierigen in dieser Wissenschaft / nirgends anders wo / als in der confusen Anführung eines Maitre steske: so brachte man damahls zur Überlegung / ob es nicht möglich sey / einen nähern Weg zur Erlangung der Soliden Wissenschaft des General-Basses zu finden: und endlich schiene mir der in diesen Blättern / sonderlich in der ersten Abtheilung dieses Buches vor Incipienten geschriebene Methodus hier zu nicht

(s) Vor Zeiten wurden die Leute bärthig, ehe sie nach Schmidii Grammatica die Helffte der Lateinischen Sprache erlernten: anho findet man Knaben von 14. 15. Jahren, welche sie vollkommen reden. Vor diesen brachte man bis in das 24te, 25te Jahr bloß mit der Philosophie zu, ehe man zu höhern Facultæten Schritte: heut zu Tage ziehen sie in 20ten Jahre gelehrter von der Universtität. Vor diesen statuirte man das Quinquennium zu Absolvirung des Curfus Juridici, und am Ende desselben wuste man doch in praxi noch keinem Bauer ein gestohlen Ey wieder abzu disputiren: heut zu Tage ist das Triennium zu Absolvirung des ganzen Curfus Philosophici & Juridici genug. Woher kommet diese grosse Veränderung der Zeiten? Antwort: von der Veränderung der alten pedantischen Methoden, da man heut zu Tage alle Sachen compendieuser, kurtzer, und nervöser zu tractiren pfeiget, worzu nothwendig eine gute Ordnung, oder ein guter Methodus tractandi gehöret. Ordo docet omnia &c.

nicht undienlich. Man muß sich alle gewöhnliche Schwübrigkeiten des General-Basses nicht abschrecken lassen / sondern nur glauben / daß gute Anführung und Ordnung zum wenigsten zwey Theile der sauren Mühe aus machen. Dahero hat man in diesen / vor 120 vermehrten Wercke diejenigen Regeln / welche wenig Nutz geben und zur Haupt-Sache nicht gehören / mit Fleiß weggelassen / die nutzbahren Regeln allein auserlesen / und alles an gehörigen Orte so gleich ad praxin gebracht. Das ganze Werck lehret nach seinen 2. Abtheilungen den Bassum Continuum, so wohl in Kirchen- als Theatralischen Sachen. In der ersten Abtheilung hat man nach vorhergehender nützlichen Theorie der Musicalischen Intervallen / alle im General-Bass vorkommende Sätze und Signaturen / nebst ihren Veränderungen nutzbar zusammen gesucht / solche in kurze und deutliche Exempel gebracht / und dabey gewiesen / wie sie vermittelst der gewöhnlichen 3 Haupt-Accorde wohl in das Exercitium zu bringen. Nach diesen werden alle einzeln erlernte principia in ein General-Exempel zusammen gefasset / und durch alle gebräuchliche Tone durchgeführt / umb denen Scholaren zu zeigen / daß die wenig gegebenen Principia überall unveränderlich bleiben / und man hinführo weiter nichts neues / als die bey jeden Tone vorgezeichneten \times und b. zu gewöhnen habe. Endlich werden in einem à partem Capite weitere Consilia gegeben / wie man sich oder seine Scholaren täglich mehr perfectioniren möge. Der andere Theil tractiret den General-Bass ohne Species, (1) wobey man / nach der Natur dieser Materie, ge-

M 2

wiss

(1) Als ich nunmehr vor 10. bis 12. Jahren diesen Tractat zum erstenmahl dem Druck übergab, glaubte ich nicht, daß von einem einzigen Autore etwas weitläufftiges von dieser Materie an das Licht gegeben worden, und also wagete ich es desto eher, weil ich jederzeit mehr ein Freund von eigener Bemühung, als abgeborgten Sachen anderer Autorum gewesen. Jedoch weil es in dieser neu-scheinender Materie Dinge giebet, welchen man eher, als dem revelato verbo divino contradiciren kan: so gestehe, daß mir nach gemeiner Arth zu reden, eine heimliche Freude in die Achsel gefahren, als mir die letzten Jahre in Italien von ohngefähr ein Tradärten von dem braven, und daselbst durchgehends renomirten Gasparini in die Hände gerathen, worinnen sich dieser Mann gleichfalls unterstanden, vom General-Bass ohne Species neue, und weitläufftige Regeln zu geben. Der Tractat ist in 4^{to}, ohngefähr 15. Bogen starck und führet den Titul: L' Armonico prattico al Cembalo, Di Francesco Gasparini Lucchese. In Venetia

wisse und kurze principia eruiret/ selbige mit vielen Exempeln erläutert/ und endlich einem Lehrbegierigen ein und die andere Kunstgriffe zu fernern Nachdenken an die Hand gegeben/ welches alles bey durchlesung der Blätter deutlicher erhellen wird. Genug daß nichts ohne Grund und Erfahrung geschrieben/ und auff allen Blättern dieses Buches alle mögliche Ordnung und Vortheile gesucht worden. In übrigen kan die Werck theils denenjenigen dienen/ welche andere nach solcher Methode zu instruiren gedencken: theils aber / und am meisten ist es vor die Incipienten selbst nutzbar geschrieben. Denn diese können/ wofern sie nur etwas weniges in der Kunst profitiret/ sich selbst in denen vorgeschriebenen Exempeln exerciren/ und umsehen/ wie weit sie von ihrem Maitre angeführet worden. Sie können die vorgeschriebenen Regeln anmercken/ und sich nach und nach in denen Fundamentis selbst nachhelfen/ biß sie endlich capabel werden/ die andere Abtheilung dieses Werckes mit Nutzen weiter zu lesen. Gleich wie nun der erste Theil nur vor Anfänger/ der andere hingegen vor erwachsene/ und albereit geübte geschrieben worden: also hat man in diesen letztern die Methode und Schreibarth gänzlich ändern/ und bloß arbitrar & discursivè gehen wollen/ welches so wohl die Materie, als der Entzweck nicht anders leiden mögen/ und wird ein Verständiger hiervon allenthalben die Raison zu finden wissen.

Zuletzt

M. DCC. VIII. appresso Antonio Bortoli. Der Autor gehet fundamental, und giebet viel Regeln, welche mehr einen soliden Componisten, als General-Balisten, (der den schon componirten General-Bas nur executiren soll) zu wissen nöthig sind. Jedoch es sind gewöhnliche principia Compositionis, und heißet also hier: Superflua non nocent. Außer diesen hat der Autor etliche gute Sachen, deren ich unten zu seinem Ruhm specialiter gedencken werde. Und ob wir gleich beyde einerley Entzweck geführet, so treffen wir doch in keinem einzigen Stücke, weder quoad principia, noch quoad Methodum zusammen, außer in 2. gar natürlichen General-Inventis, welche mich, (wie ich unten angeben werde) bey erster Ansicht meiner vermeinten eigenen Gedancken bald confus gemacht hätten, biß ich endlich auch hierinnen einen mercklichen Unterschied gespühret. Wer beyde Tractate überhaupt gegen ein ander halten will, der thut mir einen Gefallen. Indes hat auch dieser Autor alle von dem General-Bas ohne species gegebene præcepta bald regulas, oder Regole, bald osservationi, bald avvertimenti, und dergleichen getauffet, welches meine von der unterschiedenen Natur der Regeln, oben

Zulezt aber muß ich mir bey dem geneigten Leser noch dieses ausbitten / daß er mein obiges von der Music überhaupt gefälltes Raisonnement nicht wieder meine Intention auslegen wolle. Ein jedweder wird wissen / was er vor tüchtige Raisons hat / dieses oder etwas anders zu glauben. Sollte er aber ja in einigen stücken anderer Meynung seyn / so stehet ihm frey / ob er will seine Gelehrsamkeit vorsich alleine behalten / und andere gar unangetastet lassen; oder ob er seine Rationes nach Art vernünftiger disputatorum modestè & debito modo zu marckte bringen will / auff welchen fall man ihm auff gleiche Art antworten wird. Ausser diesen würde es einem die honette Welt gar wohl verzeihen / wenn man gezwungen / das par pari referre zu exerciren / und seine Contra Lectiones gleichfals an den Mann zu bringen suchte. Es lässet sich alles in der Welt disputiren / wenn man der Sache ein Päckgen andrehen wil / und ich halte dieses so gar vor keine Kunst vor Leuthe / die in ihrer Profession gesetzt / und dabey Talent zu schreiben haben; wiewohl dergleichen Dinge nur Unwissenden und Halbgelehrten in die Augen leuchten; Verständige aber wissen dennoch die Wahrheit mitten durch den Flohr der Verdunkelung zu erkennen. Indes bin ich gewiß bey der heutigen Musicalischen Welt nicht der einzige / welcher dergleichen Gedanken von der Music heget: Findet also jemand in diesen Blättern etwas nach seinem gusto, so ist es mir lieb / wo nicht; so mache er sich selbst etwas bessere. Neuschneidende Wahrheiten ha-

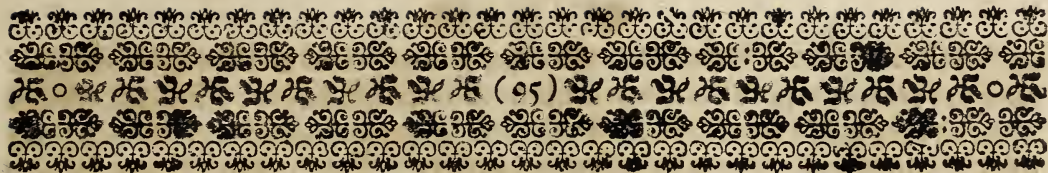
M 3

ben

oben angeführte Meinung bekräftiget; Und was wäre endlich daran gelegen gewesen, wenn er sie auch nach denen Gradibus ihres Werthes, bald *calus ut plurimum*, bald *calus ut rarus* &c. (wie sie es in der That seynd) gerauffet hätte, die Sache würde deshalb an ihren Gewichte überhaupt nichts gewonnen, und nichts verlohren haben. Außer diesen noch lebenden berühmten Autore giebet es unterschiedene deutsche und französische Autores, welche vorlängst die *prima rudimenta hujus artis* zu legen gesucht. St. Lamberts *Tractat* trifft in etlichen besondern Regeln und Exempeln richtig mit dem Gasparini ein. Vor allen aber soll ein Franzosß Mr. Boivin etwas weitläufftiges von dieser Materie geschrieben haben, wovon mir zwar nichts zu Gesichte kommen: indes gefällt mir, daß es nunmehr unter zen Nationen Autores giebet, welche von dieser Materie etwas weitläufftiges zu schreiben, und Regeln vom General-Bats ohne *species* zu geben, unanmüthig vor gut, fundamental, und nußbahr gehalten, ungeachtet sie zweiffels ohne, alle *objectiones*, die man wieder diese Materie machen könnte, vorhergesehen. Das übrige will man vor dismahl mit Fleiß übergehen.

ben bey ihren ersten Wachsthum / zu allen Zeiten / und in allen Wissenschaften gewaltige contradictiones gefunden / bis endlich die Zeit selbst alle obstacula, ich meyne den Neid/ die Ambition, die Ignoranz, und die veralteten præjudicia Autoritatis übert Hauffen geworffen. So ist es in vorigen seculis ergangen / so wird es auch in künftigen ergehen. Was uns in unsern seculo noch paradox vorkömmet / das wird vielleicht in künftigen Zeiten als eine unveränderliche Wahrheit verehret werden. Und mit was vor Grunde wolte man mir endlich widersprechen/ wenn ich glaubte/ es könnte noch wohl in Muscis eben so ein Unterscheid der Zeit vorkommen / gleichwie man in denen studiis erlebet denn vor diesen thate man diejenigen heilig in Bonn/ welche glaubten/ daß es Antipodes gebe/ und daß die Welt rund sey : heut zu Tage glaubet es fast jedweder Bauer. Cum Deo & Die von ein und den andern Materien ein mehrers.





Erste Abtheilung

von

denen Principiis des General-Basses.

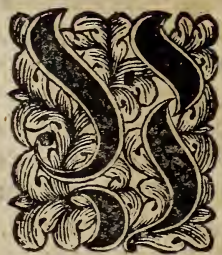
Das I. Capitel

von

Musicalischen Intervallen

und

deren Eintheilungen.



S. I.

Or allen Dingen fraget sichs alhier / wer und wenn man den General-Bass anzufangen / und zu erlernen tüchtig sey? Antwort: Wer nur den General-Bass, nicht aber zugleich die Galanterie auff dem Claviere erlernen will / der hat nicht nöthig sich nach öfterer Gewohnheit ein oder mehr Jahre mit Erlernung vieler Sviten und Præludien aufhalten zu lassen; Denn diese kan er allensatz mit beßern Nutz nachholen / oder auch

auch beyherführen. Die zum General-Bals nöthige Application der Finger aber / ist keine Entschuldigung eines langen Auffenthaltes / und giebet sich bey Tractirung des General-Basses von sich selbst; Zumahl man heut zu Tage / wie auff allen Instrumenten / also auch auff dem Claviere mehr auff die Bequemlichkeit und Disposition der Hände / (welche doch bey allen nicht gleich ist) als etwan auff ein paar gewöhnliche alt-fränckische Regeln siehet. (a)

§. 2. Es kan also derjenige bey guter Anführung schon mit Mus den General-Bals zu erlernen anfangen / welcher außer der nöthigen Erkantniß der Noten / auff seinem Clavier die 7. Musicalische Claves / und 5. Semitonia, die gewöhnlichen viere / theils gestrichene theils ungestrichene octaven / und hiernächst die in denen Musicalischen Stimmen vorkommende Claves signatas, oder Musicalische Schlüssel wohl zu unterscheiden weiß. Ohne uns nun mit dergleichen primis rudimentis auffzubalten / welche entweder denen Incipienten schon bekant / oder doch überall können auffgelesen werden / so schreiten wir viel lieber zur Sache selbst.

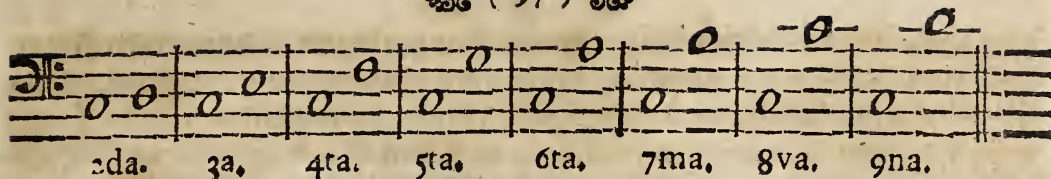
§. 3. Der General Bass ist eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft / vermittelst welcher man nach gewissen Regeln zu der einzigen vorgelegten Bals-Stimme eine völlige Harmonie dergestalt erfudet / daß sie mit der dazu gesetzten Vocal-und Instrumental-Music genau übereinstimmet.

§. 4. Zu Erfindung dieser Harmonie gehöret vor allen Dingen eine genaue Erkentniß der Musicalischen Intervallen / welche heißen: Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava und Nona. (b)

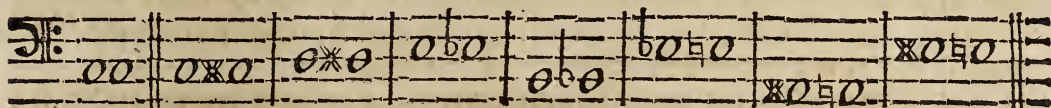
§. 5 Dies

(a) Die beste General-Regel so man hierinnen geben möchte, wäre wohl diese, daß man die untergebenen lieber gleich Anfangs zur Application aller 5. Finger der rechten Hand, als nach der alten Art mit 4 Fingern zu spielen, gewöhne. Denn die volle Application præpariret nicht allein die Hände bey Zeiten zu einem 6. bis 8. stimmigen Accompagnement des General-Basses; Sondern es ist auch natürlicher Weise die Etendue, (Ausspannung) aller 5. Finger zu Tractirung schwerer Hand Sachen viel geschickter. Und hierinnen distinguiren sich die Deutschen vielmahls von gewissen andern Nationen; Wovon man besondere Remarqven angeben könnte

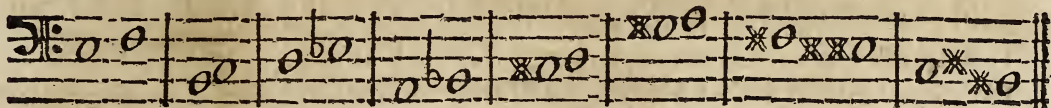
(b) Die Nona ist zwar, crasse zu reden, nichts anders als eine erhöhte, oder in die Octavam transponirte 2da; weil sie aber so wohl ihrer Resolution in Consonantiam, als ihren



§. 5. Diese Intervalla nach der Ordnung und nach ihren verschiedenen Speciebus zu betrachten / solst die 2da dreyerley: Major, minor, und Superflua. 2da minor bestehet aus einem halben Tone von unterschiedenen Gradu(c)da nehmlich die letztere Note zugleich ihren natürlichen Sitz der Linee, oder des Spatii verändert; Und solcher gestalt wird sie Semitonium Majus genennet / zum Unterscheide des Semitonii Minoris, welches von dem Unifono nur durch \times . b. und \sharp . unterschieden wird. z. e.



Unifon, Semitonia minora.



Semitonia majora, (d) oder Secundæ minores.

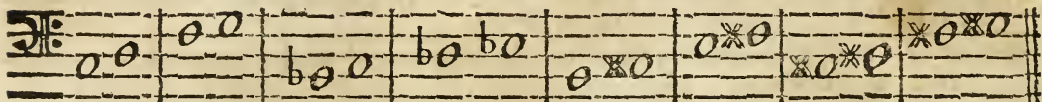
ihren Accompagnement nach, (wie unten c. 3. hujus sc̄a. erhellen wird) ganz und gar von der 2da unterschieden ist: so wird sie billig in praxi vor ein besonderes intervallum gerechnet, und jedwedens von diesen beyden Intervallis im General-Bals nach seiner Natur bezeichnet, nehmlich die secunda mit 2. Die Nona mit 9. Hingegen hat man die Bezeichnungen größerer Intervallen mit denen Numeris 10, 11, 12. &c. nicht nöthig. Denn die Decima ist nichts anders, als eine, in denen höhern 8ven wiederholte 3a Die Undecima eine wiederholte oder erhöhte 4ta, die duodecima eine erhöhte 5ta, und so fort.

(c) Ein Gradus wird eigentlich ein anschlagender Ton genennet, welcher præcis in das nächstgelegene intervallum der Linee oder des Spatii fortschreitet, es geschehe nun umb einen halben oder ganzen Ton, oder auff's höchste umb eine 2dam superfluum: Dieses seynd die 3. species Gradus, weiter kan sich derselbe nicht erstrecken. Man zehlet aber die Gradus ab, nach der Anzahl der fortschreitenden Tone, den anfangenden mitgezehlet. Folgar hat eine 2da zwey Gradus, eine Tertia drey, eine 5ta fünff Gradus, und so weiter.

℞

(d) Die

§. 6. Die 2da Major bestehet aus einem ganzen Tone , weil sie den nechstgelegenen Chromatischen Clavem oder halben Ton (e) jederzeit überspringet / wesswegen sie auch κατ' ἑξοχὴν ein Ton genennet wird.



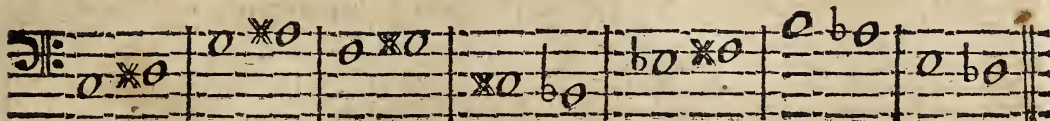
Toni , oder Secundæ majores.

§. 7. Die 2da Superflua hat einen halben Ton mehr / als eine vollkommene 2da natürlich haben soll. Denn weil sie in einem einzigen Gradu zwey Chromatische Claves auff einmahl überspringet, so entsethet daher ein ungeschickter Gang / welcher in einer einzeln Stimme nicht so oft / oder doch mit Bedacht

(d) Die Solmilation statuiret nur ein einziges Semitonium Majus in der ganzen Music , welches das berühmte Mi Fa ist. Weil sich aber dieses Mi Fa in jedweder Octava zweymahl befindet , so haben andere Autores daher Gelegenheit genommen , zwey Semitonia Majora in der Music zu statuiren. Transponiret man aber dieses freithähre Mi Fa durch alle species Octavarum oder durch alle Modos Musicos , so kommen endlich eine menge Semitonia Majora heraus , die doch alle wesentlich von einander unterschieden seynd. Man disputire also so lange man will über die Quæstion : wie viel Semitonia majora in der Music befindlich ? So darff man nur die Sache nach ihren unterschiedenen Wort-Verstande betrachten, wosern jedwede Partie ihre Meinung salviren will , ohne daß man nöthig habe , weder den Zarinam , noch andere Autores hierüber zum Richter zu bestellen. Denn ein Autor redet von dem 6. Solbichten , oder in 6. Tonen bestehenden Ut re mi fa sol la , worinnen das Mi fa nur einmahl befindlich: Der andere redet von der vollkommenen , oder in 8. Tonen bestehenden Octava , worinnen das Mi fa zweymahl befindlich ; Der dritte redet von allen transponirten speciebus Octavarum , oder von denen Modis Musicis , worinnen das Mi fa vielfältigmahl zu finden ; Haben wir aber nicht alle Drey recht , wenn wir die Sache beym Lichte besehen ? Oder wollen wir etwan auch hier auff einen leeren Wortstreit des Wörtgens : nennen / verfallen , ob nehmlich die transponirten Mi Fa , auch ehrliche Semitonia Majora zu nennen seynd ? Ludimus in verbis.

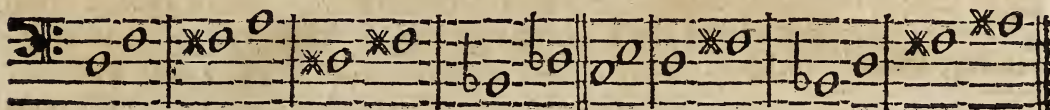
(e) Unsere ganze heutige Music bestehet in 12. Chromatischen Clavibus , oder in 12. halben

dacht gebrauchet / In zwey und mehr Stimmen aber öftters zusammen angeschlagen wird. Von deren Natur und Wesen unten ein mehrers.



2dæ, Superflua,

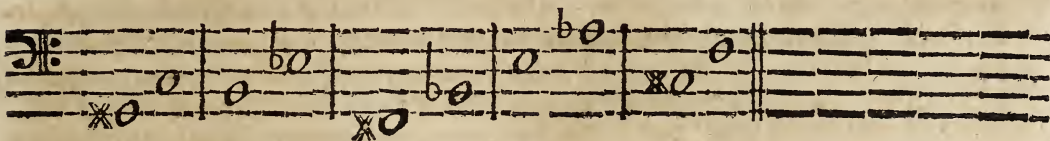
§. 8. Die Tertia ist zweyerley / Major und Minor. Diese bestehet aus einem ganzen / und einen halben Tone (f) jene aber aus 2. ganzen Tönen:



Tertia minores.

Tertia majores.

§. 9. Die 4ta ist Dreyerley / Minor oder Imperfecta, Perfecta und Major oder Superflua. 4ta imperfecta wird in wenigen Casibus zur Basi der Harmonie angeschlagen. Sie bestehet aber in 2. halben / und einem ganzen Tone. e. g.



N 2

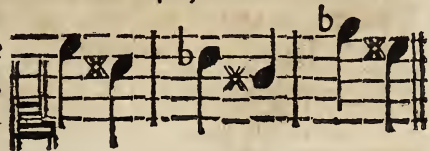
§. 10. Die

ben Tönen, nehmlich: C. cis. d. dis. e. f. fis. g. gis. a. b. h. Betrachtet nun diese ein Anfänger in ihrer Ordnung, so kan er den Unterscheid und die Distanz aller ganzen und halben Tone gar leicht erkennen.

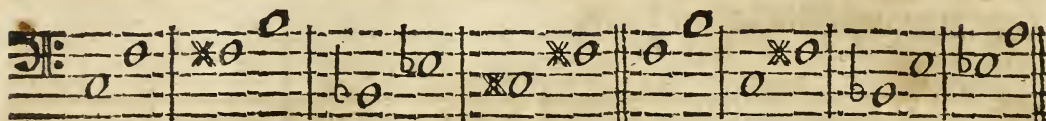
(f) Es giebet zwar noch eine Arth einer, aus 2. halben Tönen bestehenden Tertia minoris imperfectæ; Sie wird aber niemahls in der Harmonie zusammen angeschlagen, sondern nur als ein Gang einer einzelnen Stimme betrachtet.

e. g.

Abwending Harmonie Componisten



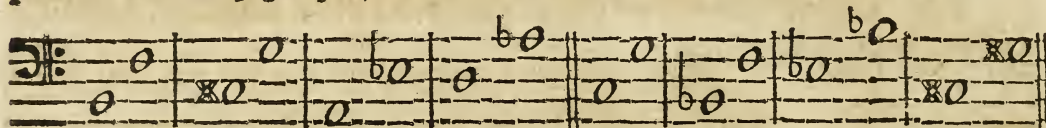
§. 10. Die 4ta perfecta bestehet aus 2. ganzen / und einen halben Tone ,
4ta major aber aus 3. ganzen Tönen.



Quartæ perfectæ.

Quartæ majores.

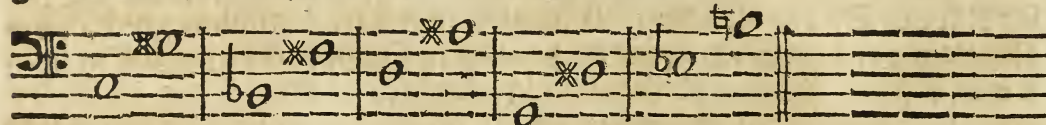
§. 11. Die 5ta ist gleichfalls dreyerley / Minor oder imperfecta , Perfecta
und Superflua. 5ta minor bestehet in 2. ganzen und 2. halben Tönen , 5ta
perfecta aber in 3. ganzen / und einem halben Tone.



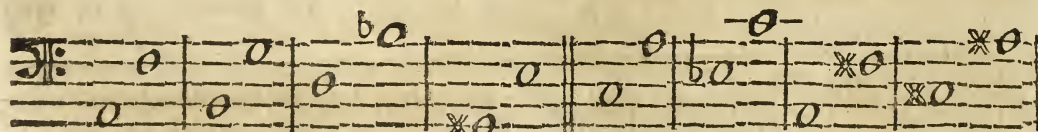
Quintæ minores.

Quintæ perfectæ.

§. 12 5ta Superflua wird selten / oder nur zu harten Expressionibus
gebrauchet; sie bestehet aber aus 4. ganzen Tönen.



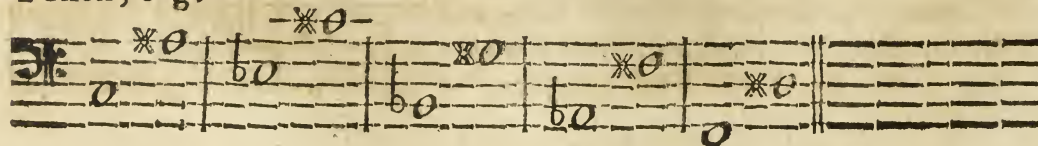
§. 13. Die 6ta ist wiederumb dreyerley: Minor, Major, und Superflua.
6ta minor bestehet aus 3. ganzen / und 2. halben Tönen ; Die Major aber aus
4. ganzen und einem halben Tone.



Sextæ minores.

Sextæ majores.

§. 14 Sexta superflua kömmt selten vor / sie bestehet aber aus 5. ganzen
Tönen, e. g.



§. 15. Die 7ma ist gleichfalls dreyerley: Minor, Major, und Minor deficiens. Die erstere bestehet in 4. gangen / und 2. halben Tönen; Major aber in 5. gangen / und einen halben Tone.

Septimæ minores, Septimæ majores.

§. 16. Die Septima minor deficiens bestehet aus 7. gangen und 3. halben Tönen, e. g.

§. 17. Die 8va ist nichts / als ein transponirter Unifonus, und bleibet allezeit unveränderlich. Denn die 8va deficiens und superflua, welche man etwan auff das Pappier hinmahlen kan / seynd pure Non-Entia, die sich weder in saltu einer einzeln Stimme / noch in Concertu einer völligen Harmonie gebrauchen lassen; und wenn die Alten sonst zu sagen pflegten!

Mi contra fa,
Est Diabolus in Musica,

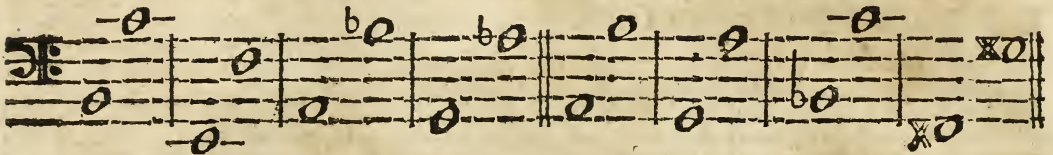
so könnte man mit bessern Rechte sagen:

Octava deficiens & superflua,
Sunt duo Diaboli in Musica.

Wer hiervon eine Probe nehmen will / der erwehle sich 2. semitonia minora, z. e. C. mit seiner dabey gelegten Diæsi cis, schlage einen von diesen beyden Clavibus im Basse, den andern im Soprano (& vice versa) an / und gebe nach Gefallen entweder dem c. oder cis. seine natürliche Mittel-Stimmen der 3e, 5te, 6te, &c. So wird er bey Anschlagung der völligen Accorde die löbliche octavam deficientem & superfluam bald zu hören kriegen.

§. 18. Die Nona ist nur zweyerley: Minor und Major, (g) Nona minor

nor stehet nur ein Semitonium majus oder einen halben Ton über der octava Nona major aber einen ganzen Ton. e. g.

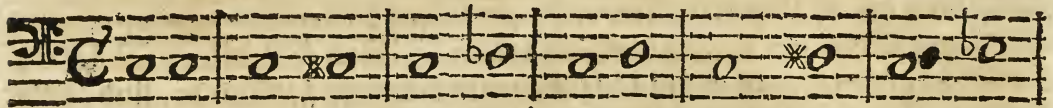


Nonæ minores.

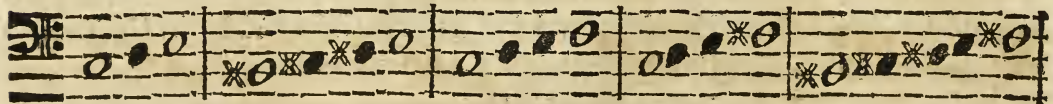
Nonæ majores.

§. 19. Alle beschriebene Intervalla kan man nach ihren Gradibus, und der eigentlichen Zusammensetzung ihrer halben und ganzen Tone aus folgenden Schemate, alwo der einzige Clavis C. durchgehends zum Grunde lieget / gar genau von einander unterscheiden :

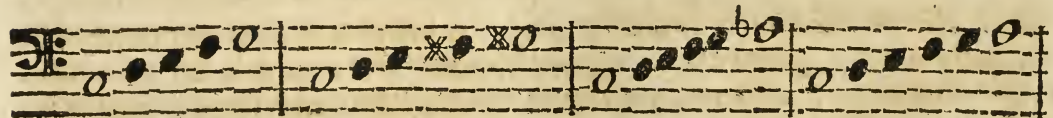
Schema Intervallorum.



Unison. semit.min. semit.maj. Tonus. 2da superfl. 3a minor.

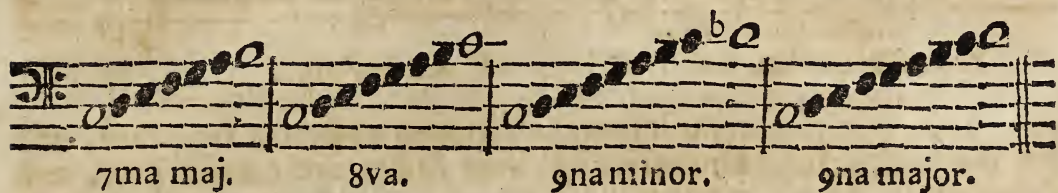
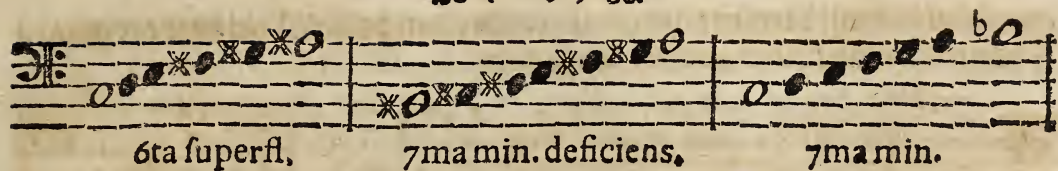


3a maj. 4ta imperfect. 4ta perfect. 4ta superfl. 5ta imperfect.

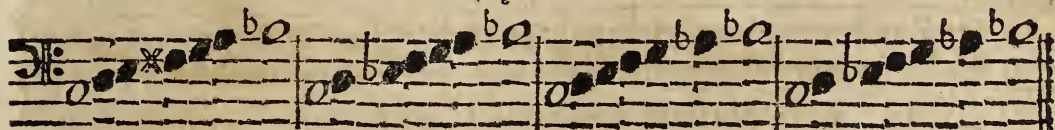


5ta perfect. 5ta superfl. 6ta min. 6ta maj.

(2) Nonam superfluam hat man nicht, weil sie natürlicher Weise nicht kan in consonantiam resolviret werden. Wohl aber hat man 2dam superfluam, wie wir oben gesehen: Welches wiederumb einen notablen Unterscheid dieser zwey Intervallen, nemlich der 2da und 9na aus machet.



§. 20. Zu merken ist/ daß der mit schwarzen Noten bezeichnete ambitus oder durchgang der Intervallen, zwar nach Gelegenheit der Modorum Musicorum veränderlich: es bestehet aber diese Veränderung nur in bloßer Verwechslung der zu jedweden intervallo gehörigen halben und ganzen Töne: Ein einzig Exempel machet die Sache klar. Man sehe in dem Schemate den ambitum der 7mæ min. an/ (damit wir ein grosses Intervallum zum Exempel setzen/) selbiger kan zwar zufälliger Weise auff folgende und noch mehrere Arten verändert und ver setzt werden:



Alein alle diese Veränderungen des ambitus bestehen in nicht mehr und nicht weniger/ als in 4. ganzen und 2. halben Tönen, wie oben von der 7ma min. erfordert worden; also mag man die Ordnung derselben ver setzen/ wie man will/ so bleibet das oben §. 15. angegebene Kennzeichen einer 7mæ min. richtig. Und so gehet es mit allen übrigen Intervallen.

§. 21. Wir wollen aber hier gleichsam in Parenthesi ein Haupt-Dubium moviren/ welches von denen Anfängern bis nach Durchlesung der folgenden Capitel mag übergangen werden. Nämlich wenn wir obiges Schema nach unserm 12. Chromatischen Clavibusexaminiren/ so finden sich gewisse Intervalla von gleichen ~~Nahmen und Distanz~~, welche doch oben vor gang von ein

Clavibus

ein

ein ander unterschiedene Intervalla angegeben und beschriben worden. Es kommen darinnen 6. considerable Casus vor. Denn

1. Machen in besagten Schemate die 2. Chromatische Claves c-dis, so wohl die 2. dam superflua, als die Tertiam minorem aus.
2. Geben allda c--e. so wohl die Tertiam minorem, als die 4tam imperfectam an.
3. Haben die 4ta Superflua, und 5ta imperfecta wiederumb die 2. chromatischen Claves c-fis. zu ihren äussersten Tönen.
4. Heissen die 5ta Superflua, und 6ta. min. beyde c-gis.
5. Die 6ta maj. und 7min. deficiens nennen sich beyde c-a. und
6. Die 6ta maj. superflua und 7ma min. heissen c-as Diæsis, und c-b. welches in der That wiederumb einerley Claves seynd.

Tho fraget sich / worinnen denn alle diese ungleicher distanz liegenden Intervalla ihrer Natur und Wesen nach von einander unterschieden seynd?

§. 22. Ueberhaupt kömmt freylich die Sache auff die Veränderung der Modorum Musicorum an: den Special-Unterscheid aber / besagter gleichschetnenden Intervallen zubemercken / so bestehet selbiger vornehmlich in 3. stücken:

(1) Ratione causæ efficientis, in der ungleichen Zusammensetzung / oder Ordnung der halben / und ganzen Töne. Denn wir haben oben gehöret / daß (den ersten Casum anlangend) die 2da Superflua aus einen einzigen überflüssigen Töne von einem gradu, die 3a min. aber aus einen ganzen und einem halben Töne bestunde. Im andern Casu bestunde die 3a maj. in 2. ganzen / die 4ta Superflua aber in einen ganzen / und 2. halben Tönen. Man schlage oben die übrigen 4. Callus nach / so wird sich eben dergleichen Unterscheid finden.

(2) Ratione formæ externæ & accidentalis, in der ungleichen Anzahl der Graduum. Denn in obigen Schemate zehlet man im ersten Casu, bey der 2da Superflua nur 2. gradus; bey der 3a min. aber drey. Im andern Casu findet man bey der 3a maj. 3. gradus, bey der 4ta imperf. viere. Und so mit denen übrigen.

(3.) Ratione

(3) Ratione formæ essentialis, in der unterschiedenen Natur und Tractament der Harmonie. Denn anlangend den ersten Casum, so behält die 2da Superfl. die Natur der dissonirenden 2dæ von der sie den Namen führet, und hat natürlich die 4tam maj. und 6tam zum Accompagnement: die 3a min. hingegen bleibt bey ihren gewöhnlichen Tractament einer consonirenden (b) Tertie, und hat natürlich die 5te oder 6te zum Accompagnement. Im andern Casu behält die 3a maj. wiederum ihre consonirende Natur, und gewöhnliches Accompagnement; die 4ta imperfecta aber, wird gemeinlich von der dissonirenden 2da minore begleitet. Im dritten Casu seynd zwar 4ta superfl. und 5ta min. beyde Dissonantien, und scheinen einander desto mehr verwand zu seyn, weil die 4ta superfl. bey Verkehrung der Stimmen eine 5ta min. und diese hingegen auff eben solche Art eine 4ta superfl. wird: nichts desto weniger seynd sie von ganz unterschiedener Natur, und Accompagnement; denn die scharff dissonirende 4ta superfl. syncopiret im Fundamental-Clave, und führet natürlich die gleichfals dissonirende 2de im Accompagnement: die 5ta min. hingegen syncopiret in denen Ober-Stimmen, und führet statt der 2dæ die consonirende 3e bey sich. Im 4ten Casu seynd die 5ta superfl. und 6ta min. wiederum von ganz unterschiedenen Temperament. Denn die letztere behält die Natur und das gewöhnliche Accompagnement einer consonirenden 6tæ, die 5ta superfl. hingegen führet sich als eine scharffe Dissonanz auff, und hat nicht selten die 7me, zuweilen auch die syncopirende 2de bey sich. Im 5. Casu behält die 6ta maj. wiederum die Natur einer consonirenden 6te, mit ihren gewöhnlichen Accompagnement der 3e. Die 7ma min. defic. aber nimmit die völlige Natur der dissonirenden 7me an, und wird natürl. mit 3a u. 5ta min. accompagniret. Im letzten Casu wird die 6ta superfl. ungeachtet ihrer Härteigkeit, gleichfals als eine consonirende 6te von der sie den Namen führet, tractiret. Die dissonirende 7ma maj. hingegen bleibt bey

D ihrer

(h) Von Consonantien und Dissonantien besiehe nechstfolgenden § 23. seqv. Vom Tractament und vollstimmigen Accompagnement aber der Con- und Dissonantien wird in nechstfolgenden zwey Capiteln weitläufftig gehandelt werden.

ihrer syncopirenden Natur und gewöhnlichen Accompagnement der 3e und 5te. (i)

§. 23. Wir schließen unsere Parenthesin, und betrachten nummehr die Eintheilungen der Musicalischen Intervallen. Sie werden aber überhaupt in Consonantien, oder Wohlklingende, und Dissonantien oder Ubelklingende, abgetheilet. Die Consonantien seynd die 3^a 5^a 6^a und 8^{va} zu welcher letzten sich auch der Vnisonus zehlet. Si werden Wohlklingend, genennet, weil sie bey Zusammen-Anschlagung beyder Tone des Intervalli dem Ohre nicht verdrießlich, sondern vielmehr angenehm fallen. Die Dissonantien seynd die 2^{da} 4^a 5^a min. (k) 5^a Superfl. 7^{ma} und 9^{na}. Ungeachtet nun bey heutiger Music die Dissonantien das Allerschönste ausmachen, so hat man sie doch Ubelklingend getauffet, weil sie bey dem ersten Anschlage das Ohr zubeleidigen scheinen, und dahero erst durch gewisse Kunst-Griffe zum Wohl-Klange müssen gebracht, und *resolviret* werden.

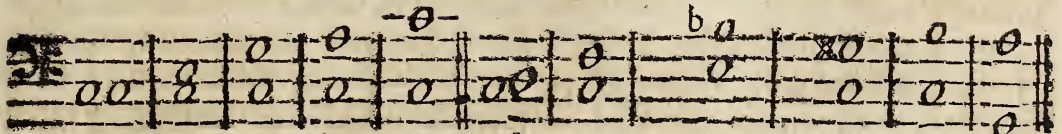
§. 24 Die

(i) Wer alles bisherige wohl inne hat, der kan gar wohl die Natur, den Unterscheid und das Accompagnement aller in der ganzen Music vorkommenden Con- und Dissonantien gründlich erkennen und practiciren lernen, ohne weder die Solmisation, noch die alten 3. Genera Musicæ, (von welchen unten ein mehres,) hierinnen zu Hülffe zu nehmen. Wenn die Herrn Solmifatores unser ehrliches a. b. c. so wohl als wir zu practiciren wüßten, so würden sie davon eine gütigere Meinung fassen. Kurz zu sagen: es heißet in dieser Controvers, *Consuetudo altera Natura*; Wer sich einmahl von Jugend auf, an das ut, re, mi, fa, gewöhnet, der meint, es stecke nothwendig das ganze Heil der Music darinnen. Indes sehen wir heut zu Tage viel brave Virtuosen in Lebens-größe vor uns, welche die Solmisation in geringsten nicht verstehen, und uns gleichwohl die allerschönsten Sachen vorsingen, vorspielen, vorcomponiren, und die regulirtesten und schwehrsten Themata künstliche Fugen, und doppel Fugen, nach allen Regeln wohl ausführen: wie wollen wir denn gleich wohl so halbstarrig seyn, und sagen, man könne ohne die Solmisation kein vollkommener Musicus seyn? Und wenn man denn ganze Stunden mit denen allereifigsten Solmifatoribus pro und contra disputiret, und alle vorgelegte Solmisations-Problemata nach dem Hochdeutschen A. B. C. richtig solviret, so läufft es doch wohl zu lezt auff den *appendicem propriæ Confessionis* hinaus: *quod in verbis, simus faciles, modo &c.*

(k) Wir zehlen hier die 5^a min. gleichfals unter die Dissonantien, weil sie iederzeit

Consonantia.

Dissonantia.



Unif. 3a. 5ta. 6ta. 8va. 2da. 4ta. 5ta min. 5ta supfl. 7a. 9na.

§. 24. Diese Con- und Dissonantien mag man nun zu dem Fundament-Clave in der andern, 3ten, oder 4ten Octave des Claviers anschlagen

D 2

gen

necessario resolviren, i. e. einen halben oder ganzen Ton unter sich gehen muß, (welches wohl von niemanden kan geläugnet werden, man müste denn in gewissen Fällen die resolutiones Theatrales, nicht kennen.) Diese resolutio indispensabilis aber ist wohl das aller sicherste Kennzeichen einer wahren Dissonanz: daher der gemeine Einwurff, welchen man sonst auch der unschuldigen 4te zu machen pfleget: daß nemlich die 5ta perfecta bey der 6te sich gleichfals als eine Dissonanz aufführe, und doch eine Consonanz sey; gar nichts darwider beweiset. Denn wer zwinget doch die 5ta. perfect dazu, wenn sie sich freywillig in die Clavieren neben der 6te begiebet? sie kan ja vor sich alleine gegen den Bass-Clavem. iederzeit ohne Fessel, als eine Consonanz erscheinen, und brauchet sodenn keiner resolution: Die 5ta min. hingegen darff sich so wenig ohne darauf folgende resolution gebrauchen lassen, als andere unstreitige Dissonantien der 2de, 7me, 9ne &c. Wahr ist es, daß sie nicht iederzeit muß prepariret werden, oder vorhero liegen; allein das machet sie zu keiner Consonanz, weil solches auch der 4te und 7me gemein ist, welche ~~wir doch~~ vor unstreitige Dissonantien halten. Siehen wir ferner das Gehöre dabey zu rathe, so wolte ich es demjenigen eher verzeihen, welcher bey Gegeneinanderhaltung und bedächtlicher Anhörung der 4ta perfect. und 5ta min. die erstere vor eine Consonanz, und im Gegentheil die letztere vor eine Dissonanz hielte, als welcher umgekehrt die 4te vor eine Dissonanz schelten, und die 5ta min. darneben zur Consonanz erheben wolte: in meinen Ohren dissonirt die letztere allzeit mehr als die erstere. Daß aber die 5ta min. in der Music auf angenehme Art kan gebrauchet werden, solches wiederfähret auch allen übrigen Dissonantien, und eben in diesem Verstande pflegen wir zu sagen, daß die, denen Allten so hart vorgekommene Dissonantien bey unserer heutigen Music, das schönste ausmachen. Indeß ist nicht zu läugnen daß wir in praxi gleichwohl alle auf einerley Art mit dem Intervallo der

Music

*man
soll
bringen*

gen, so verändern sie (außer dem Unifono, welcher in die Octave verändert wird.) ihre Nahmen nicht. Folgbahr stünden sie einer 8ve höher als: (1)

3a. 5ta. 6ta. 8va. 2da. 4ta. 5ta min. 5ta superfl. 7ma. 9na.

§. 25. Die Consonantien werden wiederum eingetheilet in Consonantias perfectas oder Vollkommene, und imperfectas oder Unvollkommene Consonantien. Die Perfectæ seynd die 5te und 8ve welche man aus zweyerley Ursachen Vollkommen nennen mag: Erstlich, weil nach der Mei-

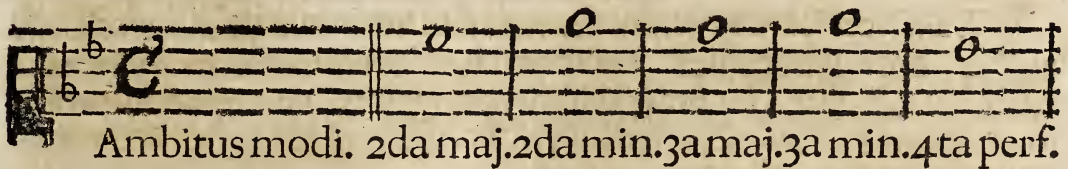
Musie weiter nichts dabey, man mag die unschuldige $\frac{5}{4}$ den blossen Nahmen nach, (wenn man sie sonst en Maitre zu tractiren weiß,) gleich vor eine Consonanz, Dissonanz, oder gar vor einen Hermaphroditen tauffen, wofern dieser muthwillige Streit auf andere Art nicht zu vergleichen wäre. De Quarta perfecta idem sit Judicium.

(1) Diejenigen, welche die Künste gern mit vielen Terminis technicis überhäuffen, pflegen die Con- u. dissonantien einzutheilen in simplices compositas, bis-compositas, ter-compositas, quater-compositas &c. Simples nennen sie, wenn die Intervalla nicht eine Octave übersteigen; Compositas, wenn sie nicht zwey Octaven übersteigen; bis-compositas, wenn sie nicht drey Octaven übersteigen u. s. f. Dergleichen Terminos technicos in Büchern historicè durchzulesen, wenn man albereit in der Kunst gesetzt ist, und sich den Kopf nicht mehr damit verwirren darff, ist endlich einem noch zu verzeihen, (wiewohl dergleichen überflüssige Kunst-Wörter noch alle Tage Schockweise könten erdacht werden, wofern etwas daran gelegen wäre:.) Wer aber bey Unverständigen mit solcher vermeynnten Gelehrsamkeiten prahlen, und nur damit sein fremde reden will, da doch sonst nichts hinter ihm ist, (wie diejenigen thun, welche bey Leibe niemahls auf Lateinisch sagen: Tertia minor, Major, Quarta, Quinta, Sexta &c. sondern sein Alt-Griechisch: Semi-Ditonus, Ditonus, Diatesseron, Diapente, Hexachordum &c.) die machen es natürlich, wie die Charlatans auf denen Jahrmärkten, welche denen Bauren die vortrefliche Wurzel Radix, so auf dem güldenen Berge Mons wächst, vor eine überirrdische Karität verkauffen.

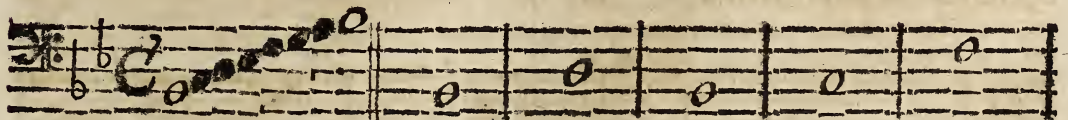
Meinung der Alten die Anschlagung einer einzigen 5ten und 8ven das Ohr auff einmahl so vergnüget, daß es niemahls zwey 8ven und zwey 5ten ejusdem speciei nach einander zu hören verlanget. (m) Zum andern weil diese beyden Consonantiæ, (als Consonantiæ) keiner Veränderung unterworfen; denn so bald man sie in Majores, oder Minores verändert, so werden sie Dissonantiæ.

§. 26. Die Consonantiæ imperfectæ seynd die 3e und 6te. Man kan sie ex opposito der vollkommnen Consonantien aus zweyerley Ursachen unvollkommen nennen, erstlich weil sie das Ohr nicht auff einmahl so vergnügen mögen, daß es deren nicht viele nach einander anhören könnte; zum andern, weil sie der Veränderung unterworfen, und bald als Majores, Minores und Superflua ihre Dienste erweisen müssen, ohne die Natur einer Consonanz zu verändern.

§. 27. Alle Con- und Dissonantien werden wiederum eingetheilet in Naturales und accidentales. Naturales heissen sie, wenn sich ihre Intervalla schon in dem natürlichen ambitu des vorgezeichneten Systematis befinden, sie mögen nun an sich selbst majores, minores, oder Superflua seyn. e. g. §. 38.



Ambitus modi. 2da maj. 2da min. 3a maj. 3a min. 4ta perf.



(m) Diese Raïson ist zwar bey dem 5ten Verboth hinlänglich; Die Octaven aber kan das Gehöre in gewissen Fällen gar wohl vertragen, wenn man sonst damit umzugehen weiß, und keinen abusum daraus machet. Also thun sie, z. E. guten Effect, wenn die Saiten-Instrumenta ein wohl-inventirtes Bass-Thema all'Ottava mit spielen, oder wenn in Stylo Theatrali eine einzelne Vocal-Stimme, mit einem saubern Piano der Instrumente, all'Ottava alta begleitet wird, und was dergleichen Fälle mehr seynd, da diese 8ven, gleich dem bekantten 8. und 4. Fuß auf der Orgel, als Unisoni, und nicht mehr, als Octaven betrachtet werden.

4ta superfl. 5ta perf. 5ta min. 6ta maj. 6ta min. 7ma maj.

7ma min. 9na maj. 9na min.

§. 28. Accidentales heißen sie, wenn ihre Intervalla zufälliger Weise wieder den natürlichen Ambitum des vorgezeichneten Systematis durch ein \sharp , \flat , oder \natural in Con- & Dissonantias majores, minores & Superfluas verändert werden. Wir wollen hier der Deutlichkeit halber das vorige Systema modi behalten:

2da maj. 2da min. 2da superfl. 3a maj.

3a min. 4ta perfect. 4ta superfl. 5ta perfect. 5ta min. 5ta superfl.

6ta maj. 6ta min. 6ta superfl. 7ma maj. 7ma min.

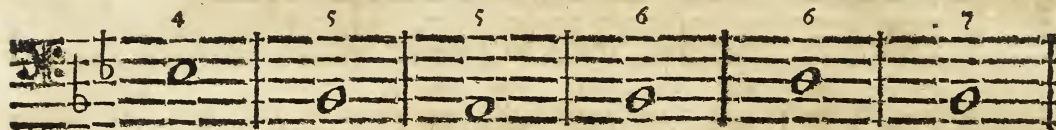
7ma min. defic. 9na maj. 9na min.

§. 29. Iso fraget sich endlich, auff was Arth man alle bisherige Intervalla, oder Con- & Dissonantias naturales & accidentales in dem mit Ziffern bezeichneten General-Basse anzudeuten pflege? Antwort: Die Naturales werden über denen Noten mit schlechten Ziffern angedeutet, als 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. übrigens ist nichts daran gelegen, ob sie wegen des vorgezeichneten Systematis modi, majores, minores oder Superfluae werden. Folgsbar würden die in §. 27. angegebene Con- & Dissonantiae naturales also bezeichnet stehen:

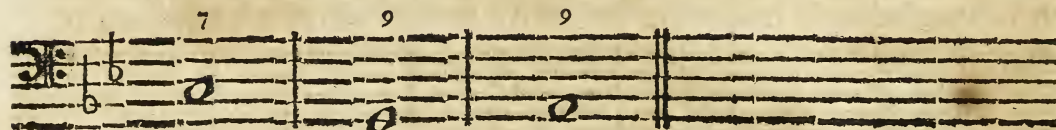
§. 30.



2da maj. 2da min. 3a maj. 3a min. 4ta perf.
 c. dis. d. dis. f.



4ta maj. 5ta perf. 5ta min. 6ta maj. 6ta min. 7ma maj.
 a. f. dis. g. b. a.



7ma min. 9na maj. 9na min.
 b. a. b.

§. 30. Die Con- & Diffonantiæ accidentales aber müssen wegen Veränderung des Modi, ihre Ziffern auf besondere Art von denen Naturalibus unterscheiden. Und zwar wann sie wieder das vorgezeichnete Systema modi, majores oder Superflua seyn sollen, so wird denen Ziffern ordentlicher Weise ein, (den Clavem iederzeit umb einen halben Ton erhöhen) des \times entweder vor- oder nach gesetzt, oder sie werden auch mehrer Deutlichkeit halber, statt dieses dabey stehenden \times mit einem Strich durchstrichen. Also seynd folgende drey Arten der Bezeichnung, von einerley Geltung:

$\times 2$ $\times 3$ $\times 4$ $\times 5$ $\times 6$ $\times 7$ $\times 9$
 $2 \times$ $3 \times$ $4 \times$ $5 \times$ $6 \times$ $7 \times$ $9 \times$
 2 3 # 5 6 7 9

x ohne Semitonium minus

§. 31. Sollen aber die Accidentales wieder das vorgezeichnete Systema modi, minores oder Deficientes werden, so wird denen Ziffern ein, (den Clavem iederzeit um ein Semitonium minus) erniedrigendes b. moll. entweder vor oder nach gesetzt; oder sie werden gleichfals mehrer Deutlichkeit halber, mit diesem b moll durchzogen. Also seynd folgende drey Arten der Bezeichnung, wiederum von einer ley Geltung:

b ₂	b ₃	b ₄	b ₅	b ₆	b ₇	b ₉
2b	3b	4b	5b	6b	7b	9b
<u>2</u> b	<u>3</u> b	<u>4</u> b	<u>5</u> b	<u>6</u> b	<u>7</u> b	<u>9</u> b

§. 32. Das ♯ wird denen Ziffern gleichfals bald statt des erhöhenden X bald statt des erniedrigenden b. mollis vor oder nach gesetzt, oder es werden auch wiederum die Ziffern mit eben diesem ♯ durchzogen. Folgar seynd die folgenden Bezeichnungen wieder von einer ley Geltung:

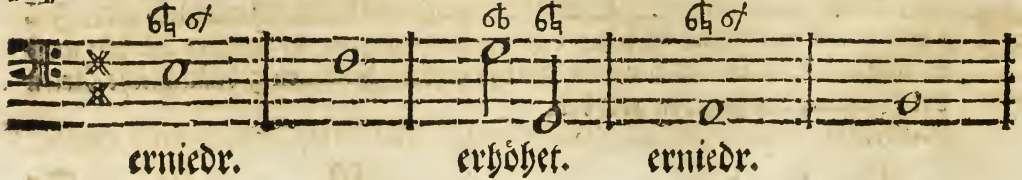
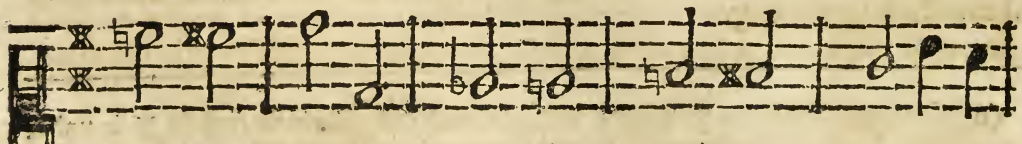
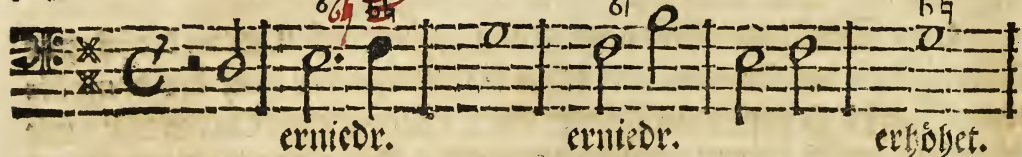
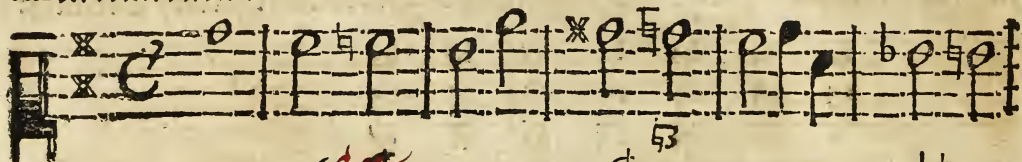
♯ ₂	♯ ₃	♯ ₄	♯ ₅	♯ ₆	♯ ₇	♯ ₉
2♯	3♯	4♯	5♯	6♯	7♯	9♯
<u>2</u> ♯	<u>3</u> ♯ (n)	<u>4</u> ♯	<u>5</u> ♯	<u>6</u> ♯	<u>7</u> ♯	<u>9</u> ♯

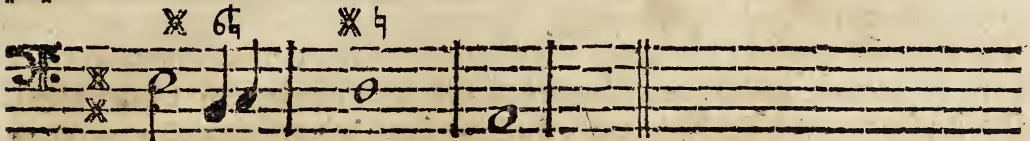
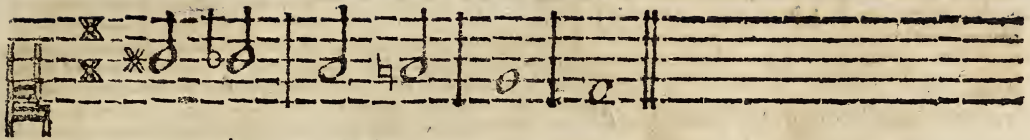
§. 33. Den Unterscheid aber genau zu bemerken, wenn dieses, pur Diatonische ♯ den Clavem statt des X erhöht, oder statt des b. mollis erniedriget; so stelle man sich nur die 7. Diatonischen Claves vor, wie solche auf denen Lineen natürlich und ohne Bezeichnung eines X oder b. mollis folgen: e. g.

(n) Insgemein werden die 3a maj. und min. auch nur mit einem einsehn X. ♯. und b. über der Note angedeutet. Sonst aber muß man sich in Bezeichnung der Ziffern des General-Basses, nach der Landes Art richten; in welcher Absicht auch in obigen §§. die sowohl bey uns, als bey andern Nationen gebräuchliche Arten der Signaturen angegeben worden.



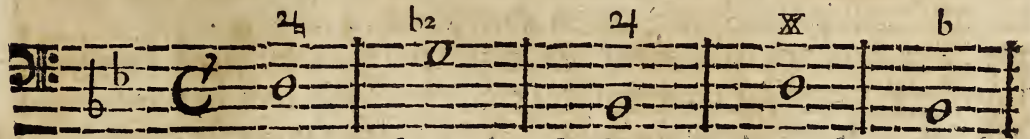
So oft man einer von diesen 7. Clavibus durch ein, vor der Note oder vor dem Systemate modi, gezeichnetes \times erhöht worden, so erniedriget ihn das darauf folgende \natural wieder, und setzet ihn in seinen Diatonischen Clavem wieder herunter. So oft aber einer von gedachten 7. Clavibus durch ein, vor der Note, oder vor dem Systemate modi, gezeichnetes b . moll erniedriget worden, so erhöht ihn das darauf folgende \natural wieder, und setzet ihn in seinen Diatonischen Clavem wieder hinauf. Man kan aus folgendem Exempel den Unterscheid der Erhöhung und Erniedrigung dieses \natural sowohl in der Ober-Stimme, als denen darüber gesetzten Signaturen bemercken :



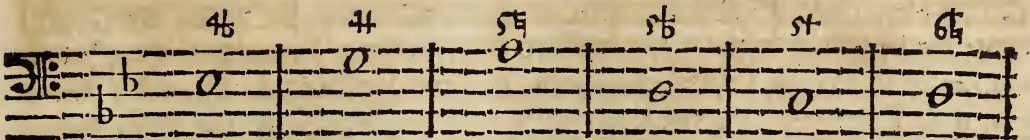


erniedr. erniedr. σ

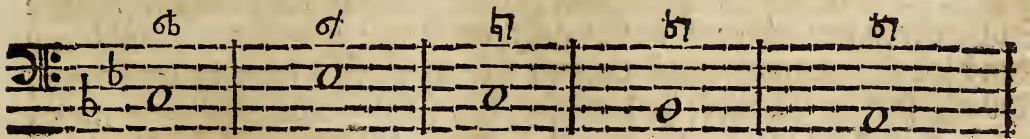
§. 34. Nun ist wieder nichts daran gelegen, ob alle bisherige, durch das \times . b und \flat . angezeigte Con- & Dissonantia Accidentales, von ungefehr Majores, Minores, Superflua oder Deficientes werden; weil es hier wiederum von dem vorgezeichneten Systemate modi dependiret. Folgar würden die in vorhergehenden §. 28. gefesteten Con- & Dissonantia Accidentales im General-Bass, also bezeichnet stehen:



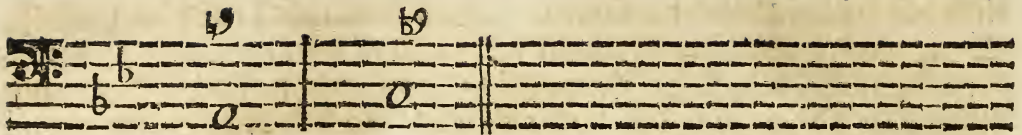
2da maj. 2da min. 2da superfl. 3a maj. 3a min.
e. as. cis. fis. cis.



4ta perfect. 4ta supfl. 5ta perf. 5ta min. 5ta supfl. 6ta maj.
as. cis. e. as. cis h.



6ta min. 6ta superfl. 7ma maj. 7ma min. 7ma min. defic.
as. cis. h. as. fis.



9na maj. 9na min.
h. cis.

In diesen Exempeln sehen wir, daß die über der ersten und 3ten Note hier gleichgültige, oder beyde erhöhende Signaturen \sharp und \sharp zweyerley Dinge angeben, nemlich die erste deutet 2dam maj. an, die andere aber 2dam Superfluum, warum? Die erste Note (nemlich d) hatte im vorgezeichneten Systemate modi nur 2dam minor: Dis, also kunte, die \sharp den Clavem nicht mehr als um einen halben Ton erhöhen, woraus 2da maj. e. entstunde: hingegen hat die 3te Note B. die natürliche 2dam maj. C. schon in ihrem vorgezeichneten Systemate modi, also mußte nothwendig die erhöhende \sharp selbige noch um einen halben Ton höher setzen, woraus 2da Superflua Cis, entstunde. Man halte auf gleiche Art die 3te Note gegen die 10te, und die 11te gegen die 13te, so wird sich eben diese raison finden. Das b. moll anlangend, so sehen wir die 15te und 16te Note, beyde mit der \flat bezeichnet, da sie doch über der erstern 7^{ma} min. über der andern aber 7^{ma} min. defic. anliehet, warum? Die erstere Note B. hatte im vorgezeichneten Systemate modi, schon natürlich die 7^{ma} min. a. also kunte die \flat selbige nicht mehr als um einen halben Ton, nemlich in 7^{ma} min. as erniedrigen; hingegen hatte die letztere Note A. schon die 7^{ma} min. g. in ihrem vorgezeichneten Systemate modi, also mußte nothwendig die allzeit erniedrigende \flat selbige noch einen halben Ton tieffer in 7^{ma} min. defic. versetzen. Und so in denen übrigen Casibus.

§. 35. Bis hieher möchte man zu einer theoretischen Erkantniß aller Signaturen des General-Basses gelangen seyn: wie aber ein Anfänger eben diese Signaturen practice, mit leichter Mühe über denen Noten, oder auf seinem Claviere finden solle, (zumahl wo das Systema modi, mit \times \times und bb wohl verbrähmet ist,) dieses dürffte noch bey manchen einige

einige Schwürigkeit verursachen. Es ist aber an sich selbst die leichteste Sache von der Welt, wofern man nur (1) das vorgezeichnete System, oder die mit x x und bb bemerkten Claves wohl in Augenschein nimmt. (2) Die gradus der Intervallorum nach denen Lineen richtig abzehlet, wie oben gelehret worden. Wir wollen zu dem Ende in folgenden 2. Modis wenige Exempel geben, wornach man in allen übrigen, leichten und schwehren, ja in den allerschwehresten Modis Musicis, ohne Mühe verfahren kan:

B. moll. Fis dur.

§. 36. Erstlich nehmen wir den Modum B. moll, und bildet sich hier ein Anfänger vor allen Dingen die 8vum seines vorgezeichneten Systematis wohl ein, welches denen Lineen nach, und auff dem Claviere also lautet:

B	c	cis	dis	f	fis	gis	b
2de	3e	4te	5te	6te	7me	8ve	

Gesetz nun, es stünde über der Note B die Ziffer 6. so zehlet man von dem B. an, 6. gradus auffwärts, da findet sich im 6ten gradu das fis. Wäre aber die Ziffer also bezeichnet: 6[♯] so weiß man schon aus obigen, daß hier das 4. den in Systemate modi befindlichen Clavem um einen halben Ton erhöht, also wäre solchensals das g. (als der über sich nechsts gelegene chromatische Clavis) die verlangte 6[♯]. Gesetzt wiederum, es stünde über der Note: cis, die Ziffer 9. so zehlet man von diesen Cis

an, 9. gradus aufwärts, da findet sich im 9ten gradu; Dis. Wäre aber die Ziffer also bezeichnet: 9, so weiß man wiederum aus obigen, daß das b den in Systemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erniedriget, und also wäre solchemfals das D, (als der unter sich nächstgelesene chromatische Clavis) die verlangte 9. Und so gehet es mit allen übrigen Signaturen dieser Arth.

§. 37. Bey dem Modo Fisdur bildet man sich wiederum die 8vam Systematis, nach denen Lineen und dem Claviere wohl ein :

	fis	Gis	B	H	cis	dis	f	fis
	2de	3e	4te	5te	6te	7me	8ve	

Gesetz nun, es wäre über der Note B. die Ziffer 4. befindlich, so zehlet man von diesen B. 4. gradus anffwärts, da findet sich: dis, zur 4te. Wäre aber die Ziffer also gezeichnet: 4, so weiß man aus obigen schon, daß das x den in Systemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erhöhet, also wäre hier das e, (als der über sich nächstgelegene Chromatische Clavis) die verlangte 4. Gesetzt wiederum, es stünde über der Note Fis, die Ziffer 7. so zehlet man von dem Fis an, 7. gradus auffwärts, da findet sich das F. zur 7me. Wäre aber die Ziffer also bezeichnet: 7, so weiß man wiederum aus obigen, daß hier das 7 den in Systemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erniedriget, folgar wäre hier gleichfals das e, (als der unter sich nächstgelegene Chromatische Clavis) die verlangte 7. Und so gehet es mit allen übrigen Signaturen dieser Arth; wobey nochmahls zuerinnern, daß ein vor der Bals-Note selbststehendes x. 4. oder b. niemahls eine Veränderung in Abzählung der Graduum verursacht, sondern man sähet vor wie nach, von der Linee oder von dem Spatio, worauff die Note stehet, auffwärts anzuzählen, bis man die verlangte Signatur entdeckt.

Das

Das II. Capitel

Von

denen ordentlichen Accorden,

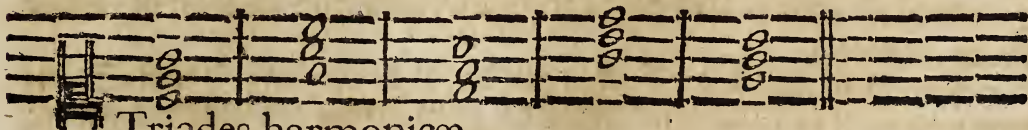
und

wie selbige denen Incipienten nutzbar beyzubringen.

§. 1.

Bisher haben wir von dem Wesen und Eintheilungen der musicalischen Intervallen, oder Con- und Dissonantien gehandelt; hinführo werden wir von derselben Gebrauch und würclichen Zusammensetzung einer völligen Harmonie zu reden haben.

§. 2. Die erste und vornehmste Zusammensetzung vieler Consonantien, woraus eine Musicalische Harmonie entspringet, ist die, allen Musicis *Contra* Trias harmonica, oder eine aus drey Stimmen zusammen gesetzte harmonie, welche bestehet in der Bass, (dem fundamental-clave) Tertia und Quinta. e. g.



Triades harmonicae.

§. 3. Von dieser Triade harmonica, pfelet man mit Recht zu sagen, sie seye dergestalt vollkommen, daß wenn man auch hundert und mehr Stimmen dazu componiren wolte, so können sie alle nichts anders, als

als eine in höhern oder tieffern Octaven geschehene Wiederholung eben dieser Triadis seyn; daher wer die 4te Stimme zur Triade harmonica erfinden will, der fänget von der Vermehrung der baseos an, die man nemlich in der Octava wiederhohlet, und alsdenn wird sie getauffet: Trias harmonica aucta, die vermehrte Trias harmonica; welche man sonst auch mit einem Worte zu nennen pfleget: einen ACCORD, oder ordinairen (a) Satz und Griff, zum Exempel, die Accorde zu denen 7. Clavibus der Music seynd folgende:

C. D. E. F. G. A. B.

§. 4. Diese ordinairen Accorde seynd die ersten Exercitia practica vor einen Incipienten, welcher auf dem Clavier gar keine, oder sehr wenige Principia hat. Man läffet ihn derowegen selbige zu iedweden von diesen 7. clavibus, bald in der Ordnung, bald ohne Ordnung so lange suchen, und wiederhohlen, biß er sie insgesamt in der Faust hat, und ohne Anstoß weiß, was zu iedem Clave die 3a und Octava sey: alsdenn ist es Zeit weiter zu gehen.

§. 5. Weil nun bey iedweden von diesen Accorden 3. Haupt-Stimmen über dem Bass-Clave sich befinden, nemlich die 8va oder vermehrte Basis, die 3a und 5a, so ist auch natürlich, daß diese 3. Stimmen in der Ordnung 3 mahl können verwechselt werden, nemlich, einmahl die 5te oben,

(a) Zum Unterscheide der Extraordinairen Accorde, wovon das folgende Capitel handelt.

oben, das andere mahl die 8ve, das drittemahl die 3e oben. Zum Exemp-
 pel, die Accorde zu A. und C.

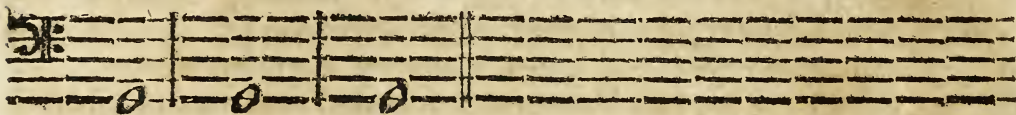
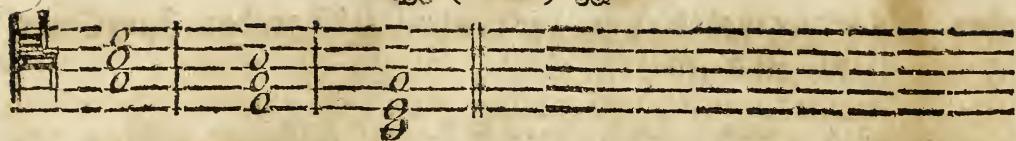
5ta. 8va. 3a. 5ta. 8va. 3a.

The first staff shows a sequence of chords: 5ta (5th), 8va (8th), 3a (3rd), 5ta (5th), 8va (8th), 3a (3rd). The second staff shows a sequence of notes: 5ta, 8va, 3a, 5ta, 8va, 3a.

§. 6. Diese dreyfache Verwechselung der obersten Stimmen eines
 Accordes, nennet man sonst: Die drey Haupt-Accorde. Auf diesen
 beruhet sehr viel im General-Basse, und können sie bey ermangelnder gu-
 ter Anführung, eben so viel Schwürigkeiten verursachen, als sie hingegen
 die Sache leichter machen, wosern man selbige recht gründlich tractiret.

§. 7. Man exerciret also gemeldte drey Haupt-Accorde dergestalt
 durch obige 7. muselische Claves, daß man sie durch alle Octaven des Cla-
 viers, bald in der Höhe, bald in der Tiefe, bald ordentlich, bald ohne Ord-
 nung heraus suchen lässet. Zum Exempel, man will den Accord zu G.
 wohl exerciren, so saget man dem Scholaren, daß sich selbiger vielfältig
 in denen vier gestrichenen Octaven befinde; und also gehet man alle
 Accorde zu gedachtem Clave G. durch das ganze Clavier rück- und vor-
 warts folgender massen durch, ohne selbige auf das Pappier zu schreiben:

The first staff shows a sequence of chords: G, G, G, G, G, G, G, G, G, G. The second staff shows a sequence of notes: G, G, G, G, G, G, G, G, G, G.



§. 8. Hat man dieses in der Ordnung wohl exerciret, so fraget man einen Incipienten nunmehr auch ohne Ordnung: Zum Exempel, er solle den Accord zu G. anschlagen, da die 5te oben, und zwar in der zwey gestrichenen Octave des Clavieres: Ferner in der eingestrichenen Octave des Clavieres, da die 2ve oben: in der zweygestrichenen Octave, da die Tertie oben: in der eingestrichenen Octave, da die Tertie oben ꝛc. Man wechsle so oft mit diesem Accord, bis man siehet, daß er sich durch alle Octaven des Clavieres fertig in der Faust befindet.

§. 9. Wie man nun mit diesem Clave G. verfahren, eben so verfähret man mit denen übrigen G. Clavibus der Music, (a) welches Exercitium, ob es gleich anfänglich etwas mühsam scheint, so giebt es doch denen Incipienten auf dreyfache Art einen ungemeinen Vorsprung. Dennerstlich bekommen sie hierdurch einige Ideen von dem Clavier und General-Bass im Kopff, ehe sie einmahl diesen anfangen: Hiernechst wissen sie bey dem würclichen Anfange desselben, die zu jedem Clave gehörigen 2ten, 5ten, 8ven ꝛc. albereit auswendig, und können also vollkommene Attention auf die nothwendigen Regeln haben. Drittens ist es ihnen bey fernern Progressen einerley, ob sie die harmonie in der Höhe oder in der Tieffe suchen sollen, und gehet ihnen nicht, wie manchen unglücklichen Scholaren, welche endlich von ihrem Maire eine Zeile General-Bass mit grosser Mühe,

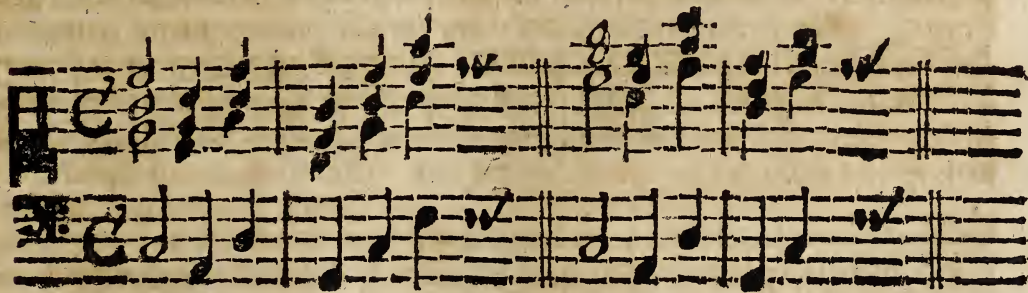
(a) Wer einen tüchtigen Scholaren hat, kan dergleichen Exercitium durch alle zwölff Chromatische Claves oder halbe Tone, mit ihm anstellen. Will man nun über jedweden Clave zugleich die Abwechselung der darüber stehenden 3e major. und minor. mitnehmen, so gehet man solcher gestalt alle 24. Triades harmonicas, und folgar alle in der Natur befindliche ordinaire Accorde durch,

Mühe, und ohne Judicio erlernet, so bald aber, als ihnen in eben dem Exempel, die Hand etwas tieffer oder höher gesetzt wird, so seynd die schon erlerneten Notenwiederum lauter Spanische Dörffer, und dieses zu ihren größten Schaden und Aufenthalt. Weilm also in dergleichen Methode und Exercitio ein vielfacher Nutz verborgen; als werden wir durch den gansen ersten Theil dieses Tractates dabey verbleiben.

§. 10. Bis hieher haben wir bey einzelnen Accorden mehr das Clavier, als den General-Bass selbst exerciret; nunmehr erst fänget man an, dem Incipienten ganze Zeilen von unterschiedenen auf einander folgenden Accorden vorzuschreiben, wozu folgendes Exempel dienen kan:

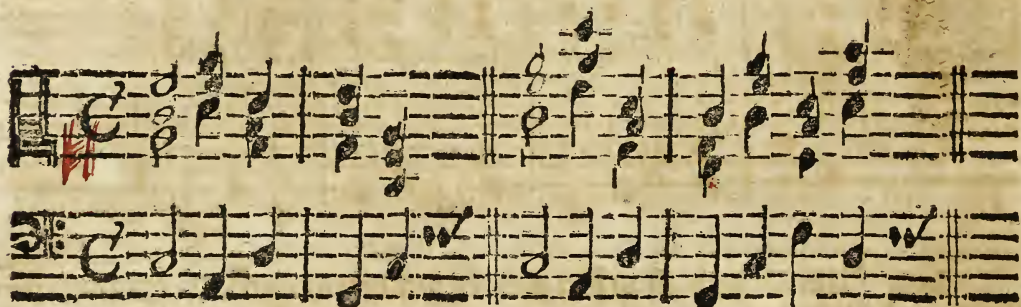


§. 11. Bey Anfang dieses Exercitii nimmt man hauptsächlich zwey Regeln in acht. Die erste Regel ist: Daß in der Music überhaupt niemals zwey Stimmen mit einander in Octaven oder 5ten fortgehen dürfen. Also würde das nur gegebene Exempel folgender massen ganz vitios gespielt, weil die Ober-Stimme das einemahl mit dem Basse in lauter Octaven, das andere mahl in lauter 5ten einhergehet, welches sonderlich in denen äußersten Stimmen zu vermeiden:

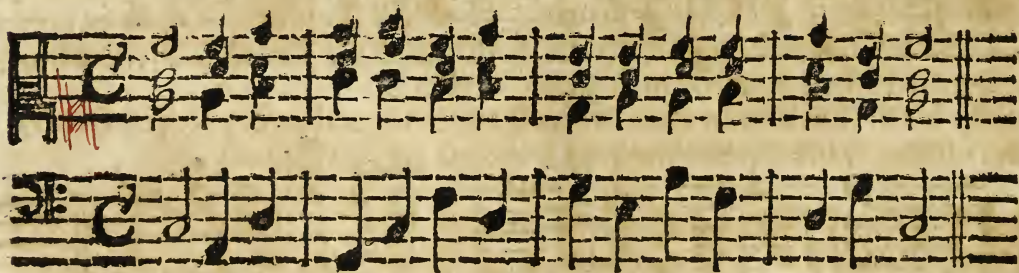


§. 12. Diese und andere ungeschickte Gänge im General-Basse desto leichter zu vermeiden, so mercket man sich auch die andere Regel: nemlich,

daß man niemahls mit denen Händen unnöthige Sprünge machen, sondern so viel möglich mit sanfter Bewegung iederzeit den nächstgelegenen Accord suchen solle. Also wäre folgende Art zu spielen wiederum viciös und ungeräumt:



§. 13. Hingegen wird dieses Exempel auf alle folgende Arthen wohlgespielt: und zwar, weil wir das Exercitium durch die drei Haupt-Accorde anstellen wollen, so fangen wir von dem Accorde an, da die Octave in der Ober-Stimm ne lieget, da denn die Connexion aller Accorde ohngefehr also gerathen möchte:



§. 14. Ein Anfänger muß eben diesem Haupt-Accord in der Tiefe des Clavieres versuchen; wobey einmahl vor allemahl zur Nachricht dienet, daß nichts daran gelegen, ob man die Bass-Noten, (sonderlich wann die Hände ein ander im Wege seynd,) eine Octave tieffer oder hoher will nehmen, als sie stehen, oder ob man sie auch in wirklichen Octaven doppelt einher:

einherreten lasse. Wir werden von allen Exempel anführen, vorisgen es folgendes: (b)

§. 15. Nun versucht man den andern Haupt-Accord, da die ze oben lieget, und könte das Accompagnement ohngefehr also gerathen:

§. 16. Will man eben diesen Haupt-Accord in der tieffen Octave versuchen, so möchte es ohngefehr auf diese Art ausfallen:

(b) Es ist bey Eingang des ersten Capitels erfordert worden, daß ein Incipiente des

§. 17. Nunmehr versuchet man den dritten Haupt-Accord, da die ste in der ebern Stimme lieget, und zwar erstlich in der hohen Octave:

§. 18. In der tieffen Octave könte es also folgen:

§. 19. Nunmehr ist es Zeit, noch eine, bey dem Exercitio der ordinar Accordes sehr nöthige Regel mit zu nehmen, und zusörderst zu fragen, was in der Music, oder auf dem Clavier Motus rectus und motus contrarius sey?

§. 20. Motus rectus, oder die gleiche Bewegung ist, wenn beyde Hände auf dem Clavier sich zugleich aufwärts, oder zugleich niederswärts bewegen, zum Exempel:

§. 21. Motus

General-Basses, alle in demselbigen vorkommende Claves signatas, oder vorgezeichnete Schlüssel verstehen solle: also werden in diesen und folgenden Capiteln die Alt- und Tenor-Zeichen nicht incommod fallen,

Musical notation for Section 21. The top staff shows a series of chords in a C major triad (C-E-G), with the right hand playing the upper notes and the left hand playing the lower notes. The bottom staff shows a single-line melody consisting of quarter notes: C, D, E, F, G, A, B, C.

§. 21. Motus contrarius, oder die Gegenbewegung ist, wenn beyde Hände in der Bewegung entweder zusammen, oder von einander lauffen, zum Exempel:

Musical notation for Section 22. The top staff shows a series of chords in a C major triad (C-E-G), with the right hand playing the upper notes and the left hand playing the lower notes. The bottom staff shows a single-line melody consisting of quarter notes: C, D, E, F, G, A, B, C.

§. 22. Wann nun zwey Bass-Noten per gradum steigen oder fallen, so muß man iederzeit den Motum contrarium gebrauchen, wosern bey dergleichen Accorden nicht ungeschickte Gänge entstehen sollen, z. E.

Musical notation for Section 23. The top staff shows a series of chords in a C major triad (C-E-G), with the right hand playing the upper notes and the left hand playing the lower notes. The bottom staff shows a single-line melody consisting of quarter notes: C, D, E, F, G, A, B, C. A handwritten note 'contrari Motu recto / gut' is written above the bottom staff.

Modu ^{recto} contrario bōß ;

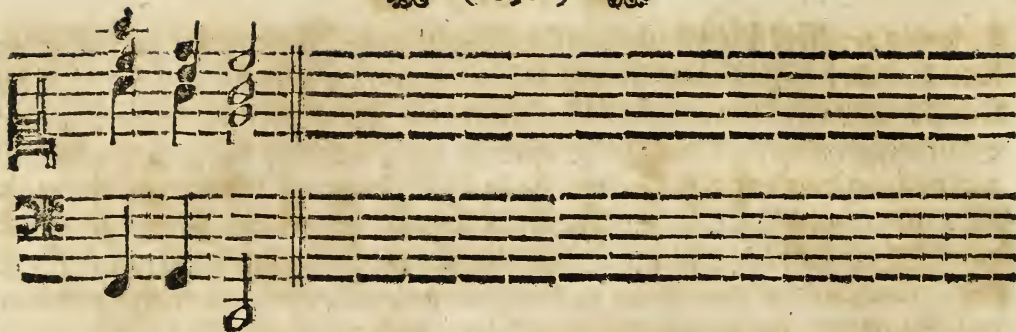
The image shows two staves of musical notation. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing several measures of music with various note values and rests. The bottom staff is a single bass clef staff with several measures of music, primarily consisting of eighth and sixteenth notes.

§. 23. Ueberhaupt ist der motus contrarius im General Basse einer der größten Vortheile, wodurch man alle verdächtige Progressus mit dem Basse ganz sicher vermeiden kan. Und weil also nicht wenig an dieser Lehre gelegen, so ist nicht undienlich, daß man mit diesem Motu ein à partes Exercitium durch die drey Haupt-Accorde anstellet, und denen Incipienten hierzu ein eigen Exempel vorschreibet, worinnen er auf alle Notengar genau Achtung zu geben genöthiget wird, wosern nicht wider die Regel pecciret werden soll. Das Exempel konte auf folgende Art eingerichtet werden, und zwar aus dem ersten Haupt-Accord, da die Octava oben:

The image shows four staves of musical notation. The first two staves are grand staves with treble and bass clefs, containing several measures of music with various note values and rests. The third and fourth staves are single bass clef staves, each containing several measures of music, primarily consisting of eighth and sixteenth notes.

§. 24. Wer dieses in höhern oder tieffern Octaven versuchen will, kan es thun; wir erspahren hier den Plaz, und geben gleich zum andern Haupt-Accord, da die ze oben ist, welcher ohngefehr also gerathen möchte:

§. 25. Dieses kan man wieder in der tieffen Octave exerciren: wir aber gehen alhier zum dritten Haupt-Accord, da die 5te in der Ober- Stimme sich befindet:



§. 26. Es kan auch dieses gar leicht in der tieffen Octave probiret werden. Seynd nun alsdenn alle in diesem Capitel vorgeschriebene Exempel, durch die drey Haupt- Accorde dergestalt exerciret worden, daß man sie fertig in die Faust gebracht, und nicht etwan auswendig gelernt, wie der Papagen sein Liedgen; so ist der erste Grundstein zum General-Basse gelegt.

§. 27. Nur dieses ist hier noch zu erinnern, daß wenn in denen bishe- rigen Exempeln die Accorde der rechten Hand, durch und durch über dem General Bass gesetzt worden, es nicht die Meynung habe, einen Incipien- ten dahin anzuhalten, daß er accurat diese Accorde durch das ganze Exem- pel in eben der vorgeschriebenen Ordnung behalten solle und müsse: son- dern es ist genug, daß ein Maitre seinen Scholaren nur die rechte Hand in denjenigen Accord setzet, welchen er tieff oder hoch anfangen soll, als- denn läffet er ihn selbst weiter suchen, wie die harmonie auf einander fol- gen will. Ein Liebhaber aber stellet sich obige Exempel zum Modelle vor, und informiret sich selbst daraus, wie alle ordinaire Accorde nach denen Regeln geschickt zutractiren seynd.

§. 28. Bey Ende dieser Lehre fällt noch eine wichtige Frage vor, nemlich: Ob alle oben gegebene Exempel nicht könten vollstimmiger tractiret werden, oder: Ob der General-Bass überall bey dergleichen vier stimmigen Accompagnement nothwendig verbleiben müsse?

§. 29. Hierauf gründlich zu antworten, so ist bekant, daß die alte Welt den General Bass nach der ersten Erfindung desselben sehr schwach- stimmig

stimmiq tractirete, und war noch in denen letzten Jahren des verwichenen Seculi ein drey stimmiges *Accompagnement*, (da bald die rechte, bald die lincke Hand eine Stimme allein, die andere Hand aber die zwey übrigen Stimmungen führte,) nicht eben gar zu rar, weil die Alten sich bey dem *Accompagnement* vollstimmiger Instrumente mit der *Triade harmonica simplici*, und denen nöthigsten *Essential* Stimmen iedwedes musicalischen *Sazes* begnügten. In folgenden Zeiten aber dachte man mehr auf *Triadem harmonicam auctam* und Verdoppelung mehrerer *Essential*-Stimmen der musicalischen *Säze*, dahero wurde das 4. stimmige *Accompagnement* mehr mode, welches man zwar anfänglich vor beyde Hände gleich theilte, nemlich zwey Stimmen in der rechten, und zwey Stimmen in der lincken Hand, um hierdurch die Künste eines wohl-regulirten *Quatro* zu zeigen, (gleichwie noch heut zu Tage in gewissen Fällen und sonderlich auf *Orgeln* bey schwacher *Music*. von berühmten Meistern practiciret wird.) Weil aber diese Art nicht überall, und sonderlich bey nachgehends, (wider die Lehre der Alten) eingeführten Gebrauch sehr geschwinder *Bässe*, nicht applicabel war: als wurde dieses 4. stimmige *Accompagnement* vor die Hände ungleich eingetheilet, nemlich drey Stimmen vor die rechte Hand, und die einzige *Bass*-Stimme vor die lincke Hand, welche iedoch (wie oben gemeldet,) den *Bass* an solchen Orten in lauter *Octaven* fortzuführen, die *Freiheit* bekam, wo sie nicht von der *Geschwindigkeit* der *Noten* und der *Menfur*, verhindert wird.

§. 30. Dieses letztere nun ist heutiges Tages das gebräuchlichste und fundamentaleste (c) *Accompagnement*, welches man allen Anfängern zu lehren pflaget, und welches wir in der ersten Section dieses Buches durchgehends ausführen werden. Diejenigen aber, welche albereit in

R 2

der

(c) Weil in selbigen denen *Incipienten* die *Essential*-Stimmen aller harmonischen *Säze*, die unentbehrlichen *Resolutiones* aller *Dissonantien*, und die *Regul-mäßigen Progressiones* verschiedener Stimmen zugleich, nöthwendig gelehret werden müssen; Dergleichen Künste sonst bey einem alzu vollstimmigen *Accompagnement*, (wovon wir gleich *iso* handeln werden,) eines Theils inapplicabel, andern Theils aber nicht anders als ohne *Ordnung*, und unvollkommen tractiret werden können.

der Kunst geübet, suchen gemeiniglich, (sonderlich auf denen Clavecins) die harmonie noch mehr zu verstärcken, und mit der linken Hand eben so vollstimmig, als mit der rechten zu accompagniren, (d) woraus denn nach Gelegenheit der Application beyder Hände ein 6. 7. bis 8. stimmiges Accompagnement entstehet. Von diesen ist hier die Rede, und fraget sich also, worinnen die Künste bestehen?

§. 31. So schwer, als dergleichen vielstimmiges Accompagnement unexercirten zu scheinen pfleget, so leichte muß es hingegen denenjenigen fallen, welche den General-Bass auf oben angefangene Art wohl accompagniren lernen, wofern sie nur einen einzigen Vortheil hierbey in acht nehmen, welchen wir hiermit deutlich erklären wollen.

§. 32. Man bemühe sich nemlich, nur die äußerste Stimme der rechten Hand so geschickt zu erfinden, daß sie mit dem Basse ohne sten, gven, (e) oder sonst vitiose Progressen einhergehe, (wie oben gelehret worden,) die

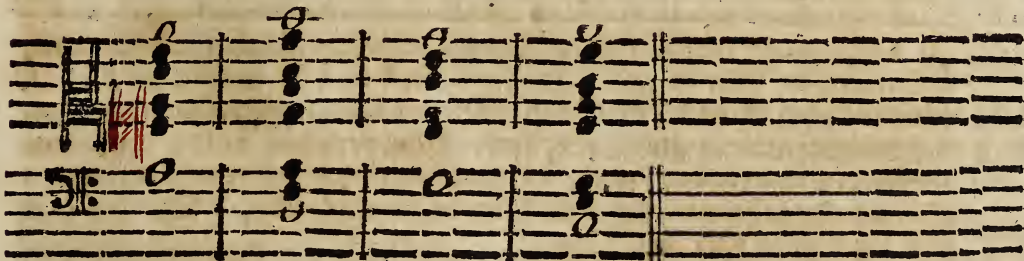
(d) Je vollstimmiger man auf denen Clavecins mit beyden Händen accompagniret, je harmonischer fället es aus. Hingegen darff man sich freylich auf Orgeln, (sonderlich bey schwacher Music und auffer dem Tutti,) nicht zusehr in das allzu vollstimmige Accompagnement der linken Hand verlieben, weil das beständige Gemurre so vieler tieffen Tone dem Ohre unangenehm, und dem concertirenden Sänger oder Instrumentisten, nicht selten beschwerlich fället. Das Judicium muß hierbey das bestethun.

(e) Es fraget sich: Ob man in Clavier-und andern Sachen vollstimmiger Instrumente, dergleichen vitiose Progressen in denen partibus extremis, nicht durch die in der Composition bekannte Verwechslung der Stimmen, entschuldigen könne? Ich sage nein dazu, weil dergleichen sten und gven nicht allein in die Augen, sondern auch gar deutlich in die Ohren fallen, so lange sie nemlich auf dem Instrumente selbst, sowohl als in dergleichen partitur, einmahl vor allemahl die äußersten Stimmen verbleiben, folgar man sich hier die prætendirte Verwechslung der Oberrn mit der nechsten Mittel-Stimme, nur in Gedancken einbilden muß. Hingegen hat es mit einer realen Verwechslung separirter Vocal-und Instrumental-Stimmen ganz eine andere Beschaffenheit, weil das Schöreh dergleichen Betrug propter differentiam vocum & Instrumentorum, distantiam loci, personarum &c. gar leicht passiren läffet. Ich rede hier mit verständigen Musicis, und also brauchet es keiner weitläufftigen Erklärung, sonst könnte man ein ganzes Capitel von dieser Materie schreiben.

die weite Distanz aber, oder den leeren Raum zwischen der obersten Stimme und dem Bass, suche man mit beyden Händen dergestalt auszufüllen, daß die rechte Hand alle im Accord unter sich nechstgelegene, die lincke Hand aber alle im Accord über sich nechstgelegene zwey bis drey Mittel-Stimmen ergreiffe, ohne sich in geringsten an die, in gedachten Mittel-Stimmen ohngefehr vorkommenden 7ten und 8ven zuzukehren, (f) so wird das Accompagnement beyder Hände, ohne weitere Künste iederzeit 6. 7. bis 8. stimmig ausfallen. Die Exempel machen die Sache klar.

§. 33. Gesezt, wir hätten folgende 4. Bass-Noten vor uns: a. d. g. c.

Hierzu solten die 4. Noten: e. f. d. c. zur Ober-Stimme der rechten Hand dienen. Nun finden wir zwischen dem leeren Raume (vacuo) dieser zwey äußersten Stimmen, von der Höhe des Soprani an, bis zu der Tiefe des Basses folgende mit schwarzen Noten bezeichnete Mittel-Stimmen:



R 3

Die

(f) Weil sie von denen äußersten Stimmen verdeckt, und also mit raison, durch die gewöhnliche Verwechslung der Stimmen, entschuldigt werden; wie es denn hier nach Lamberts Ausspruch, in oben gedachten seinem Tractat vom General-Bass heisset: Comme la Musique n'est faite que pour l'oreille, une faute, qui ne l'offense pas, n'est pas une faute: Die Music ist allein vor die Ohren gemacht, also ist derjenige Fehler vor keinen Fehler zu rechnen, welcher die Ohren nicht beleidiget. Man muß aber auch acht haben, daß dergleichen Fehler die Ohren in der That nicht beleidigen, i. e. daß sie von ihren nechsten Stimmen so umgeben, oder von der Menge der Mittel-Stimmen so überschüttet werden, daß sie das Gehöre schwerlich oder gar nicht unterscheiden möge; sonst seyad sie allerdings,

Diese Mittel - Stimmen giebet man theils der rechten Hand, theils der linken Hand zu ; jedwede greiffet zu ihren nachfolgenden Stimmen, bald mehr bald weniger, nachdem die application der Hände, oder die Commodität des Accompagnisten es leiden will. Folglich würde hier das vollstimmige Accompagnement obiger 4. Noten ohngefehr also vor beyde Hände getheilet werden:

Rechte Hand

The right hand part consists of a single staff with a treble clef. It contains eight measures of music, each containing a chord. The chords are: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The notes are placed on the lines and spaces of the staff.

Oder:

Linke Hand

The left hand part consists of a single staff with a bass clef. It contains eight measures of music, each containing a chord. The chords are: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The notes are placed on the lines and spaces of the staff.

§. 34. Will man die hohen Bass - Noten in der Tiefe nehmen, so bekommen beyde Hände mehr Platz, und das Accompagnement kan hier und dar vollstimmiger ausfallen, zum Exempel:

The right hand part consists of a single staff with a treble clef. It contains eight measures of music, each containing a chord. The chords are: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The notes are placed on the lines and spaces of the staff.

Oder:

The left hand part consists of a single staff with a bass clef. It contains eight measures of music, each containing a chord. The chords are: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The notes are placed on the lines and spaces of the staff.

§. 35. Hier:

(ich meine, wenn sie fein treuherzig in der Menge begangen werden,) unter eben diejenigen Grammaticalischen Fehler zu rechnen, welche nicht einmah! die Entschuldigung eines; errare humanum, oder menschlichen Verschens leiden.

§. 35. Hieraus ist leicht zu ersehen, daß die größten Künste eines sehr vollstimmigen Accompagnementes, bloß auf der Observation der beyden äußersten Stimmen, und also auf denen Fundamentis eines regulirten vier stimmigen Accompagnementes beruhen. Wir wollen zu dessen völliger Erläuterung aus obigen, in diesem Capitel gegebenen vier stimmigen Exempeln etliche heraus nehmen, und mit Beybehaltung der Ober-Stimme zum Basse, ein vollstimmiges Accompagnement daraus formiren: iedoch sey uns erlaubet, die alda in 4tel Noten bestehende beyden äußersten Stimmen, alhier in lauter ganze Tacte zu verwandeln, damit sich das mittlere vollstimmige Accompagnement von besagten äußersten Stimmen desto eher unterscheiden möge.

§. 36. Diefemnach würde das oben §. 13. befindliche Exempel vollstimmig ohngefehr also lauten:

The musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a common time signature (C). The bottom two staves are in bass clef with a common time signature (C). The music consists of chords and single notes, with some notes in the top two staves being beamed together in groups of four, representing the original 4th notes mentioned in the text.

§. 37. Setzet man die rechte Hand höher, um einen vollstimmigen Accompagnement mehr Platz zu geben, oder die Bass-Noten in der Höhe unverändert zu lassen; so möchte das §. 15. oben befindliche Exempel also gerathen:

§. 38. Eben

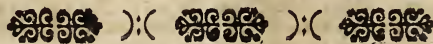
The image shows two systems of handwritten musical notation. Each system consists of two staves. The first system's top staff has a treble clef and a common time signature (C), with notes and chords. The bottom staff has a bass clef and a common time signature (C), with notes and chords. The second system follows the same format, with a double bar line in the middle of both staves. The notation is in a historical style, likely from an 18th-century music manuscript.

§.38. Eben so kan man es mit allen übrigen, oben befindlichen Exempeln probiren, wobey noch diese Regel mitzunehmen: Daß je näher die Hände zusammen gehalten werden, (damit zwischen denen Mittel-Stimmen der rechten und lincken Hand, kein alzugrosser Raum, oder vacuum entstehe,) je harmonischer fällt das Accompagnement aus. Dahero, wenn beyder Music albereit die Bässe mit Instrumenten so besetzt seynd, daß man nicht nöthig hat den General-Bass mit einhergehenden Octaven der lincken Hand zu verstärcken, so nimmet man lieber die tieffen Bass-Noten desto vollstimmiger in der Höhe, damit beyde Hände genauer an einander schliessen, und zugleich die harmonie mehr in denen acutis (hohen Tönen) extendiret werde. Das oben §.25. befindliche Exempel mag uns hier zur Erläuterung dienen:

§.39. Wie

The image shows four staves of handwritten musical notation. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. Each staff contains a series of chords, with some notes marked with a red dot. The notation is in a historical style with a C-clef and a common time signature.

§. 39. Wie es nun im vollstimmigen Accompagnement mit denen ordinairen Accorden ergeheth, so ergeheth es auf gleiche Art mit allen übrigen musicalischen Sätzen, wovon wir in künftigen Capiteln jedesmahl vollstimmige Exempel beysügen werden. Vorizo kehren wir wiederum zu unsern vier stimmigen Accompanement.



Das III. Capitel,

Von

denen Signaturen des General-Basses,

und

wie selbige ordentlich und gründlich zu tractiren.

§. 1.



Leichwie die bißhero abgehandelten ordinairen Accorde, die einzigen musicalischen Sätze seynd, welche bey einem beziffer- ten General- Basse ordentlicher Weise (a) nicht bezeichnet werden: Also müssen hingegen alle übrige musicalische Sätze oder extraordinair Accorde, sie mögen von Consonantien oder Dissonantien zusammen gesetzt seyn, iederzeit durch eigene Ziffern über denen Noten angedeutet werden.

§. 2. Die Harmonie einer vollstimmigen 6te ist, nechst gedachten ordinairen Accorden, noch die einzige mögliche Zusammensetzung vieler frey und ungebundenen (b) Consonantien. Alle übrige Species Harmoniz

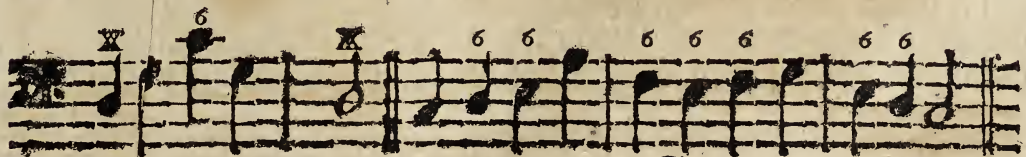
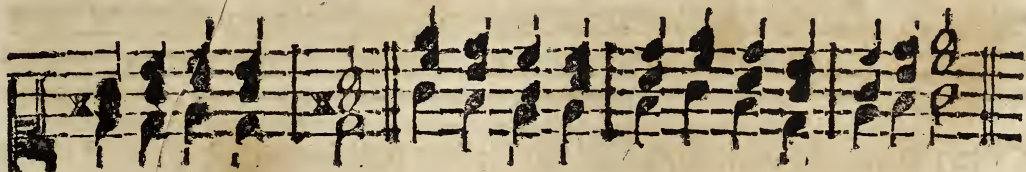
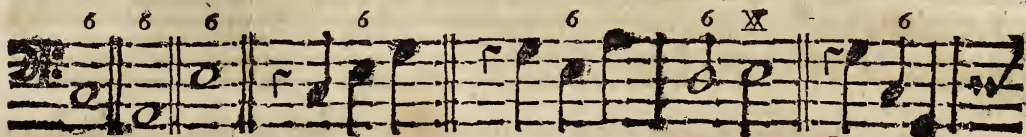
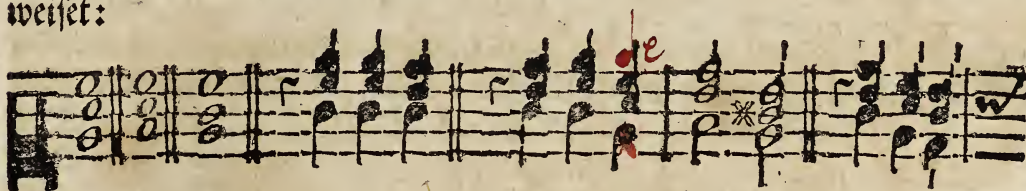
(a) So lange ihnen nemlich über eben der Note keine Extraordinair-Accorde an die Seite gesetzt werden, zum Exempel



(b) Ungebundene Consonantien heißen die 3te, 5te, 6te und 8ve, so lange sie ihrer Natur gemäß, weder syncopiret, noch resolviret werden. Gebundene Conso-

Harmoniaë werden iederzeit gegen den Fundamental-Clavem entweder eine würckliche Dissonanz, (zum Exempel, die 2. 4. 7. 10.) oder wenigstens eine gebundene Consonanz, welche gleich einer Dissonanz tractivet wird, aufzuweisen haben.

§. 3. Die über der Note bezeichnete 6te hat ordentlich die 3e und 5ve zu ihrer harmonie. Man kan aber diese sonst verächtigte 3ve auf allerhand Art motu recto & contrario brauchen, so lange keine ungeschickte Progressen daraus erfolgen, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen. Des Motus contrarii aber bedienet man sich alsdenn am geschicktesten, wenn die 6ten per gradus auf und absteigen, wie das letzte Exempel ausweist:



6 2

§. 4. 60

nantien aber werden die ersten drey alsdenn genennet, wenn sie sich freywillig binden, zugleich von andern Stimmen syncopiren, und nachgehends unter sich resolviren lassen, wie wir unten Exempla finden werden.

§. 4. So bald aber besagte 8ve bey der 6te vitiöse und ungeschickte Gänge verursacht, so läset man sie entweder gar weg: Zum Exempel, bey auf- und absteigenden 6ten, oder wo es sonst die Bequemlichkeit der Hand, die Modulation der Stimme, die anzubringende Manier, und dergleichen erfordert:

Oder man verdoppelt statt selbiger viel natürlicher (c) die 3e und 6te, (Eine unter beyden.) Damit man aber deutlich begreiffe, wie und bey welcher Gelegenheit diese Vermehrung oder Verdoppelung der 3e und 6te anzustellen, so sehe man folgende 8. Exempel verdächtiger und vitiöser Pro-

(c) Daß bey dem 6ten Accord die Vermehrung der 3e und 6te viel natürlicher sey, als die Vermehrung der Baseos, solches kan man aus ihrem Ursprunge, nemlich aus der Verkehrung des ordinairen Accordes, (welcher bald zum Majorem, bald Minorem bey sich hat,) gar leicht beweisen. Denn wenn man, zum Exempel,

Progressen an, und suche eben diese Bass-Noten wieder, in denen Exempeln des folgenden §. so wird man die durch die Verdoppelung der 3e und 6te, geschehene Correction der übeln Gänge finden :

§ 3

§.5. An

in denen beyden Accorden $\left\{ \begin{array}{c} \text{d} \\ \text{a} \\ \text{f} \\ \text{D} \end{array} \right\}$ und $\left\{ \begin{array}{c} \text{d} \\ \text{a} \\ \text{fis} \\ \text{D} \end{array} \right\}$ das fis und f. mit dem Bass-

Clave verwechselt, so kömmt beydes mahl eine verdoppelte 6te heraus, nemlich :

$\left\{ \begin{array}{c} \text{d} \\ \text{a} \\ \text{a} \\ \text{F} \end{array} \right\}$ und $\left\{ \begin{array}{c} \text{d} \\ \text{a} \\ \text{a} \\ \text{fis} \end{array} \right\}$

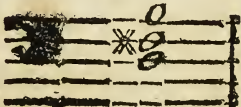
Gleichwie nun regulariter, und nach aller Componisten

§. 5. In denen ersten beyden Exempeln dieser verdächtigen und übeln Progressen, gehet oben die mittlere Stimme der rechten Hand mit dem

Meynung, die 8ve und 5te im ordinären Accorde allzeit eher können vermehret werden, als die 3e, also werden auch bey Verkehrung solcher Stimmen natürlicher Weise die 6te und 3e eher vermehret, als die 8ve, welche nur eine superstruirte 3e ist, und thut die geschehene Verkehrung gar nichts zur Sache. Hier möchte man aber fragen: Ob denn die 3a Maj. bey der 6te mit gutem Gewissen könne vermehret werden, da die 3a maj. von denen Alten einer Härtigkeit beschuldiget, und folgar deren Verdoppelung in wenig Stimmen verbothen worden? Hierauf ist mit Unterscheid zu antworten. Erstlich, den Accord der 6te betreffend, so kan dessen 3a maj. (naturalis und accidentalis,) so lange sie die 6tam maj. in Gesellschaft hat, nur deswegen mit gutem Gewissen verdoppelt werden, weil sie in diesem Falle nicht einmahl als eine 3a maj. sondern als eine superstruirte 5te

anzusehen ist. Zum Exempel: Die 3a maj. naturalis des 6ten-Accordes, $\left. \begin{matrix} a \\ e \\ c \end{matrix} \right\}$

ist nichts anders, als die veritable 5te des ordinären Accordes, $\left. \begin{matrix} e \\ c \\ A \end{matrix} \right\}$ und die

3. maj. Accidental. des 6ten Accordes:  ist wieder nichts

anders, als die veritable 5te des ordinären Accordes: $\left. \begin{matrix} fis \\ d \\ H \end{matrix} \right\}$ Gleichwie nun

diese beyden 5ten, (dieses e. und fis) eben sowohl, als die andern beyden Stimmen ihres ordinären Accordes, nach Gefallen mögen verdoppelt werden, ohne daß hieraus eine Härtigkeit entstehe: Also können ja solche Verdoppelungen nicht alsdenn erst harte ausfallen, wenn man in dem einem Accorde, bloß den Fundamental-Clavem A, und in dem andern den Fundamental-Clavem H. über die an-

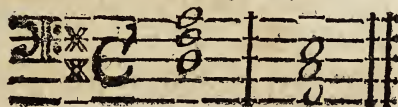
dern beyden Stimmen hinauffsetzet: $\left. \begin{matrix} a \\ e \\ c \end{matrix} \right\}$ $\left. \begin{matrix} h \\ fi \\ d \end{matrix} \right\}$ Denn wie kan die

schlechte Verkehrung dieser drey unschuldigen Stimmen eine Härtigkeit gebähren, die zuvor gar nicht da gewesen? Die Vermehrung aber der übrigen Tertiar.

dem Basse in sonst verbotenen gven fort. Diesem nun kan man durch die Vermehrung der 3e oder 6te gar leichte abhelffen, wie unten zu sehen: jedoch werden diese einzige Urth gven noch deswegen öffters gelitten, weil sie

Major. betreffend auffser dem 6ten-Accord, so ist freylich ein wichtiger Unterscheid zu machen, wenn sie naturales oder accidentales seynd? Die 3^{te} maj. naturales können ohne Bedencken, (und aller Einbildung ungeachtet, die man sich insgemein davon machet,) nicht allein in einem Quatro, sondern auch in einem Trio verdoppelt werden, wenn es bequeme Gelegenheit mit sich bringet, weil das Ohr albereit durch ordentliche Anschlagung dieser zum Modo gehörigen Essentialen Tone dazu präpariret worden, gleichwie es die tägliche praxis der berühmtesten Autorum bestätigt, und keines fernern Beweises brauchet. Hingegen fallen wohl allerdings die 3^{te} maj. accidental. (da ein fremdes, auffser dem richtig bezeichneten modo \times . oder erhöhendes \sharp . eingeführet, und noch dazu verdoppelt wird,) dem Gehöre viel härter aus. Die Probe dieses Unterscheides ist leicht zu machen. Man verdoppelse, zum Exempel, im Modo D. dur die 3. maj. natural.

zu folgenden beyden Accorden, wie man will:



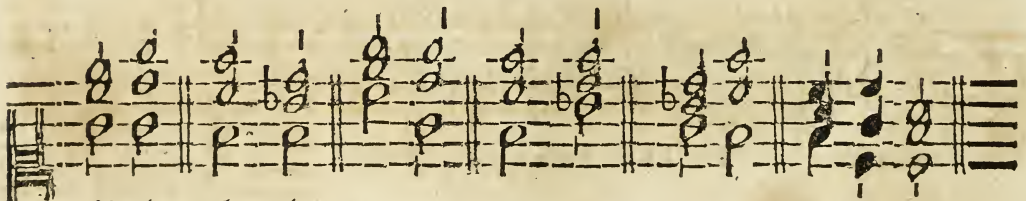
es wird sich ein unpassionirtes Gehöre auch in wenig Stimmen aus dieser Verdoppelung nichts machen. Man verdoppelse hingegen auf solche Art im Modo D. moll die 3^{te} maj. accidental. zu eben diesen Accorden, wenn das Ohr schon

von dem Ambitu des D. moll präoccupiret worden:

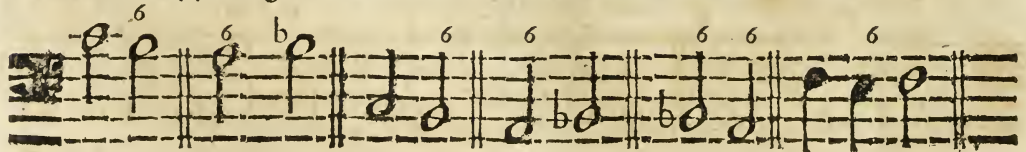


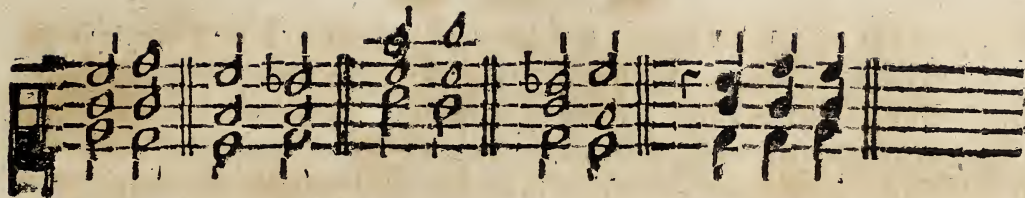
so wird man schon sein Leidert dabei empfinden, und zwar je stärker, je länger sich eine dergleichen verdoppelte Note aufzuhalten pflaget. Ja, je weiter und unverbesserter sich überhaupt eine 3^{te} maj. accident. von denen ordentlichen Grängen ihres angefangenen Modi, (er sey dur oder moll) entfernet, je intolerabler wird ihre Verdoppelung in wenig Stimmen dem Gehöre ausfallen, welches mit weitläufftigen Exempeln durch alle Modos Musicos könnte bewiesen werden, wofern ein Music-Verständiger hieran zweifeln wolte. Es seynd aber diese Annotationes von Verdoppelung der 3^{te} maj. wohl zu mercken, weil sie uns gleich iho zu mehrern dienen werden.

sie durch die allernechst daran gelegenen Stimmen, dem Gehöre mehr verdeckt, und also desto eher mit der bekantten Verwechslung der Stimmen entschuldiget werden. Hingegen machet das 3te Exempel in denen äussersten Stimmen offenbare 8ven, welche, (wie oben gedacht,) in Clavier-Sachen mit keiner Verwechslung der Stimmen entschuldiget werden mögen. Im 4ten und 5ten Exempel seynd die zwischen dem Bass, und der untersten Stimme der rechten Hand vorfallende 8ven, einem guten Gehöre gleichfals zu penetrabel, wegen der ganz leeren und grossen Distanz beyder Stimmen. Im 6ten Exempel, hätte es mit denen, zwischen dem Bass und der mittlern Stimme der rechten Hand vorfallenden 8ven nichts zu bedeuten, allein die 5ten, zwischen der äussersten und untersten Stimmen der rechten Hand, liegen wiederum alzuoffenbar und unbedeckt, wegen der grossen Distanz des Basses, dahero ein gutes Gehöre hier ebenfals die Entschuldiguug der verwechselten Stimmen, ganz ungerne annimmt. Die zwey leztern Exempel machen per motum contrarium, ungeschickte Gänge in der äussersten Stimme, welche doch jederzeit, so viel möglich, geschickt einher treten soll. Auf folgende Artz aber werden alle diese ungeschickten Gänge gar leicht corrigiret :

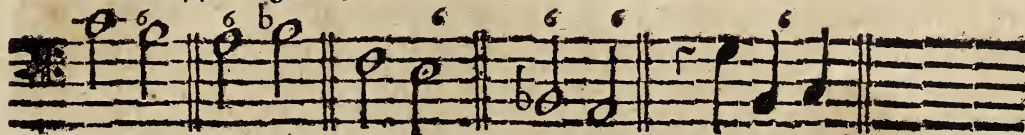


Verdoppelung der G.e.



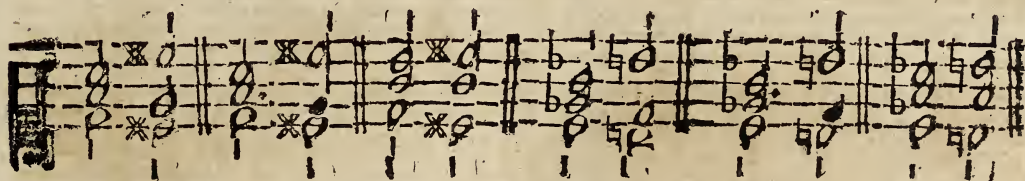


Verdoppelung der 3er

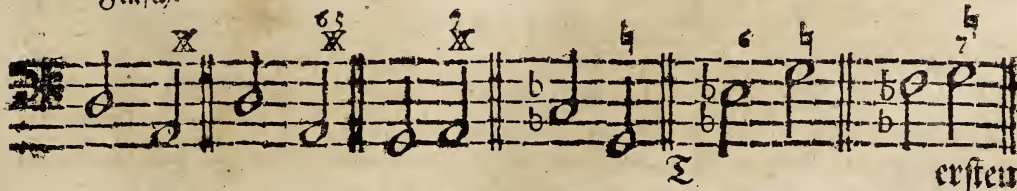


§. 6. Hüten muß man sich, daß man in dreyerley Fällen nicht leicht (*) ein fremdes, (auffer dem richtig vorgezeichneten Systemate modi vorkommendes) X. und erhöhendes ♯. verdoppele, nemlich:

1) Wenn es in der 3. maj. accidentaliter steckt, (17. §.) und diese nicht die Stam maj. in Gesellschaft hat. (d) Dahero wären die folgenden 6. ersten Exempel falsch, in denen übrigen Exempeln aber werden solche Fehler corrigiret:



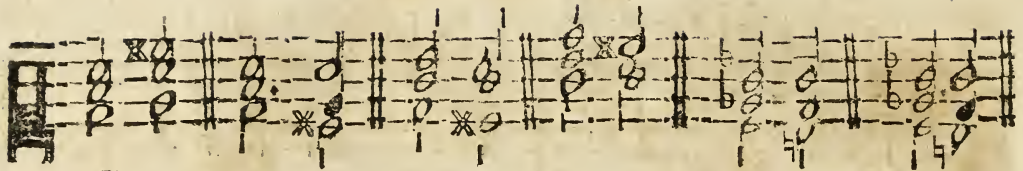
Falsch.



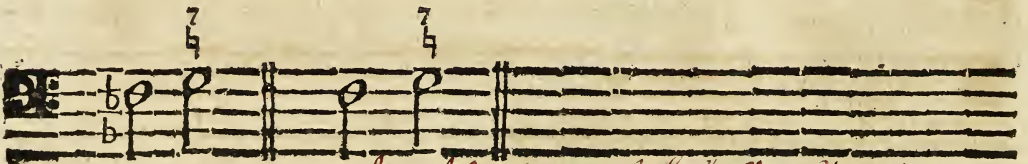
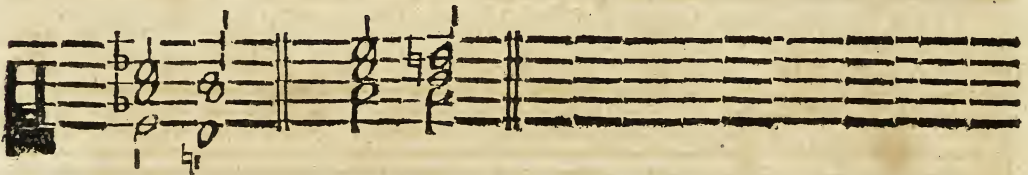
ersten

(*) i. e. Sehr selten oder lieber gar nicht, weil man es nicht nöthig hat, und doch ein Anfänger gar leicht darinne verstorren kan.

(d) Denn wenn die 3a maj. accid. die Stam maj. in Gesellschaft hat, so ist sie nur eine



Gut.



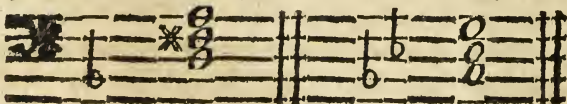
mit mit der 3. min. Vorhülfften 6. ta maj.

2) Wenn es in der ~~6ta~~ maj. accidentalis steckt, (6t. G.) (e) Dahero wären die folgenden zwey ersten Exempel falsch, in denen übrigen aber werden sie corrigiret:

3) Wenn

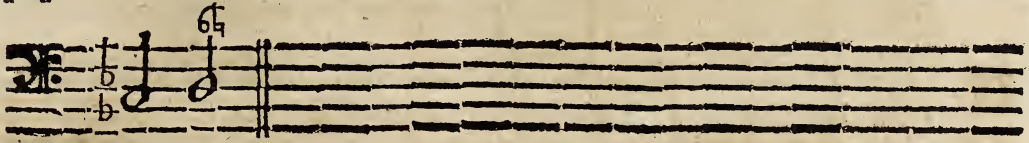
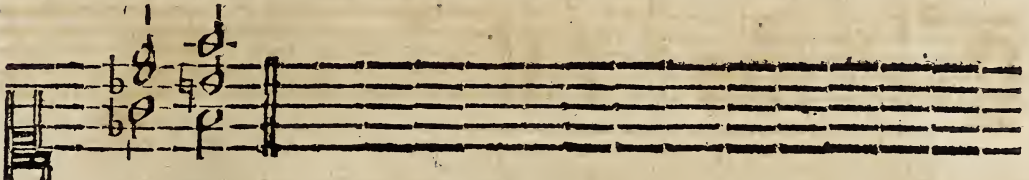
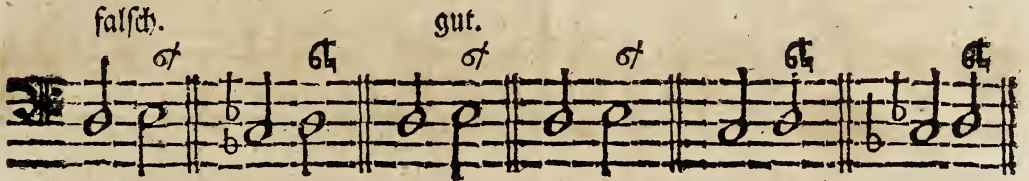
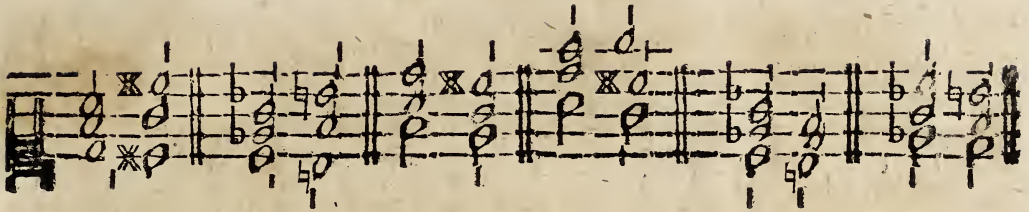
superstruirte 5te, und kan dahero gar wohl verdoppelt werden, wie in vorhergehender Remarque, (c) der Unterscheid weitläufftig gezeigt worden.

(c) Weil diese 6te ihrem Ursprunge nach, nichts anders als eine superstruirte harte 3a maj. accidentalis ist. Denn wenn man, zum Exempel, in folgenden Accorden:



Die 5te mit dem Bass-Clave

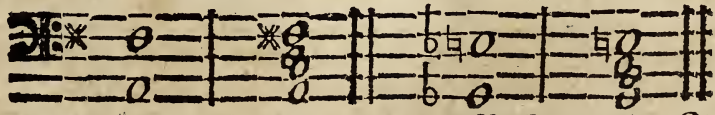
verwechselt, und läffet die fremde 3. maj. an ihrem Orte:



3) Wenn es sich beynt Accord der 6te vor dem Bass Clave selbst præsentiret, und dieser keine ♭. 6^{te}. maj. accidentalẽ über sich führet. (f)

2

Dahero

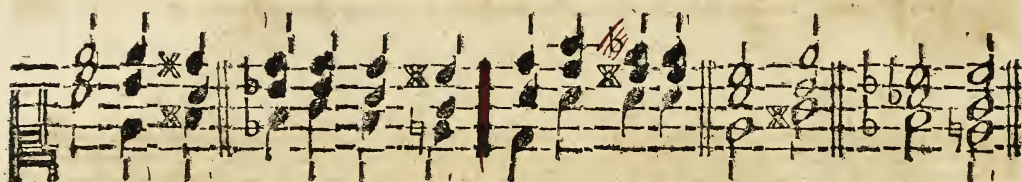


so entspringet dar

aus eine 6ta maj. accidental. die durch Verkehrung der Stimmen an voriger Härte gar nichts verlohren hat.

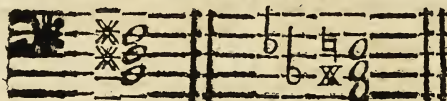
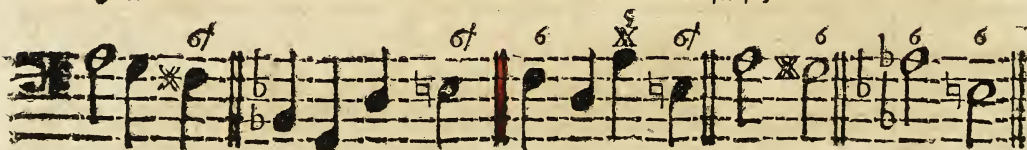
(f) Wenn ein solcher, mit X. oder ♯. besetzter Bass-Clavis, zugleich die ♭. 6^{te}. maj. accidental. über sich führet, so ist er nichts anders, als eine superstruirte 5te, und kan dahero nach der Natur aller (perfecten) 5ten iederzeit ohne Bedencken vermehret werden. Probetur: Man nehme in denen zwey Accorden:

Dahero wären die folgenden zwey ersten Exempel gut, und die nechsten zwey falsch, welche aber in denen leystern vier Exempeln corrigiret werden:



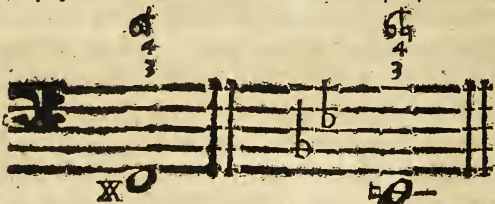
gut.

falsch.



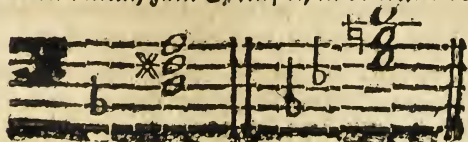
die 5te zur Bass an, und lasse die andern

beyden Stimmen an ihrem Ort, so bekommet man dergleichen mit X. und ♯. besetzte Bass-Claves, mit darüber stehender Sta maj. accidental:

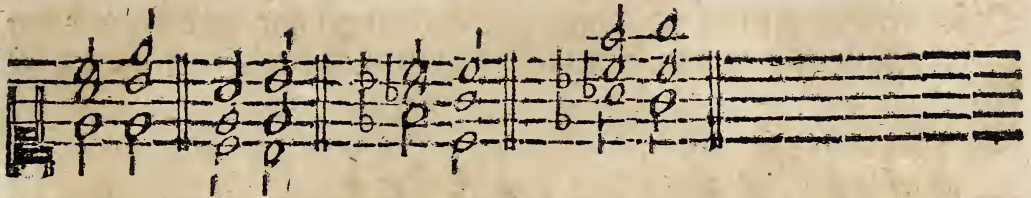


hat aber ein solcher Bass-Clavis nur

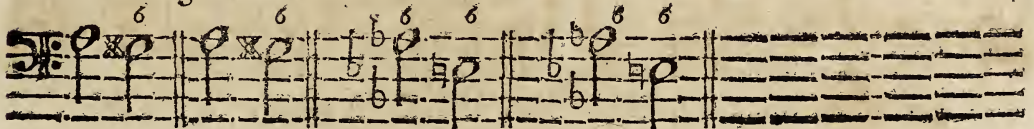
eine, (ordentlich Weise mit der za min. verknüpfte) Stam min. naturalem über sich, so kan er deswegen nicht wohl verdoppelt werden, weil er seinem Ursprunge nach, wiederum eine superstruirte za maj. accid. ist, welche durch die Verkehrung der Stimmen nichts an ihrer gewöhnlichen Härteigkeit verlohren hat. Denn wenn man, zum Exempel, in denen Accorden:



Die fremde za maj. zur Bass annimmt,



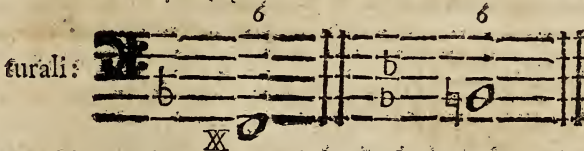
corrigiret



♩ 3

§. 7. Bey

und lässet die andern beyden Stimmen an ihrem Orte, so bestimmet man einen mit X. oder ♯. besetzten Bass-Clavem, nebst einer darüber stehenden 6ta min. nat-



turali:

Daß aber in wenig Stim-

men die Verdoppelung dieses Bass-Clavis sowohl, als die Verdoppelung der, in nächst-vorhergehender Remarque gedachten 6ta maj. accidental. gleiche Härteigkeit bey sich führen, als wie ihr Fundament, die 3a maj. accid. selbst: Hiervon kan man eben die Probe machen, wie oben mit gedachter 3e geschehen. Man verdoppele, zum Exempel, im Modo D. dur die (mit der 3. min. verknüpfte,) 6tam naturalen e. Item, man verdoppele den Bass-Clavem des natürlich vorgezeichneten Cis und Fis, wenn es die Signatur der 6te über sich hat, so wird das Gehöre bey allen diesen Verdoppelungen nichts zu leiden haben, weil es durch die ordentliche Anschlagung dieser zum Modo gehörigen Essentialen Töne albereit dazu präpariret worden. Man verdoppele hingegen auf eben diese Art im Modo D. moll die vorigen Claves individualiter, nemlich die 6tam maj. accid. zu e. und die mit der 6te bezeichneten accidentalten Bass-Claves, Cis und Fis, wenn das Ohr schon von dem Ambitu des D. moll eingetommen worden: so wird man schon sein Leiden dabey empfinden, und zwar je stärker, je länger sich dergleichen verdoppelte Noten aufhalten. Ja, was oben von der 3a maj. accid. gesagt worden, das gilt aus gleicher Raifon auch hier, nemlich, je weiter und unverhoffter sich die 6ta maj. accid. und dergleichen mit X. und erhöhenden ♯. besetzte Bases, (so wie sie beschriebene worden,) von denen ordentlichen Gränzen ihres angefangenen Modi entfernen, je unleidlicher

§. 7. Bey der mit der 3a min. verknüpfsten 6ta maj. ist noch anzumercken, daß man statt der Octave die vorhergelegene 4tam perfectam

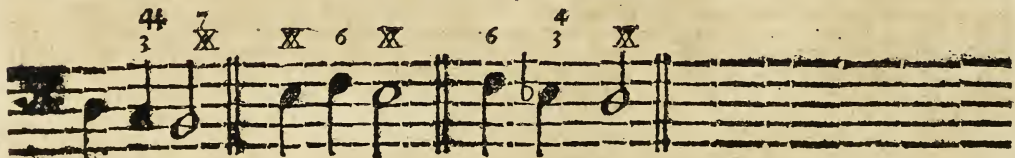
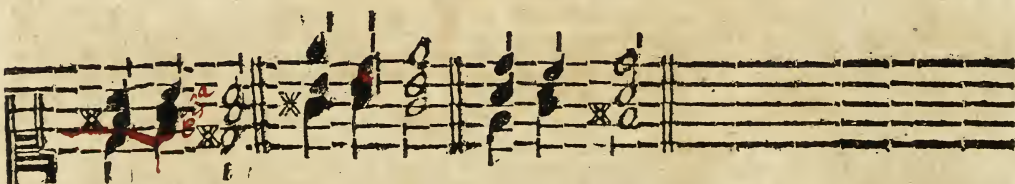
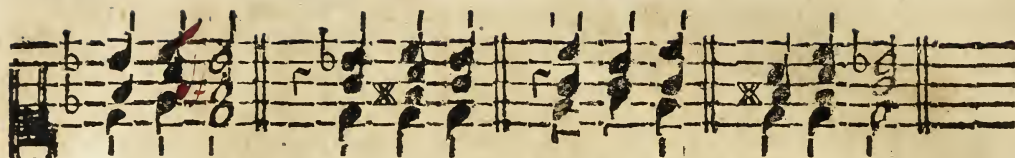
muß dero Verdoppelung einem guten Gehöre fallen. Allein möchte man hier sagen: Man findet gleichwohl in 3. und 4. stimmigen Partituren der Compositorum, hin und wieder dergleichen Verdoppelung eines fremden X. und h. in allen 3. Fällen, wie sie oben §. 6. angegeben worden? Antwort: Das Systema modi ist bey solcher Composition entweder richtig bezeichnet oder nicht. Ist es richtig bezeichnet, (nach dem Fundament wie wir gleich 150 angeben wollen,) so wird ein vorsichtiger Componist dergleichen X. und h. entweder gar niemahls, oder doch mit solcher Behutsamkeit verdoppeln, daß ihre natürliche Härtigkeit schwerlich in das Ohr dringen, und selbigen Verdruß erwecken könne. Zum Exempel: Wenn 1) solches bey etwas geschwinden Noten in Transitu beyder Stimmen geschieht. 2) Wenn dergleichen kurzdaurende Verdoppelung noch wohl unter denen Mittel-Stimmen nach Möglichkeit verstecket wird. 3) Wenn die eine Stimme auf den fremden X. oder h. beständig hält, die andere Stimme aber mit einer kurzdaurenden Note dahin, und von dar wieder zurück springet, oder sonst weiter gehet, und was dergleichen Casus mehr können erdacht werden, da es nach dem Grunde aller Regeln heißet: Cessante ratione prohibitionis &c. Dergleichen judicieuse Verdoppelungen, aber gehören mehr vor die Composition, und seynd beym Accompagnement des General-Basses entweder inapplicabel, oder wenigstens überflüssig und zu nichts nütze. Wenn aber das systema modi nicht richtig bezeichnet, und diejenigen XX. bb. oder hh. vor die Noten gesetzt worden, die doch essentialiter in das Systema gehören, und vorgezeichnet seyn sollten, so muß man dergleichen XX. und erhöhende hh. allerdings vor natural passiren lassen, und sich vor ihrer Verdoppelung nicht scheuen. Zum Exempel, daß dem Modo e dur, die 7ma maj. dis eben so natural und essential sey, als dem Modo C. dur das h, solches wird wohl niemand in Abrede seyn. Gleichwohl wird dieses dis in praxi selten vor das systema modi, am meisten aber vor die Noten selbst gezeichnet, da es denn scheint Accidental zu seyn, ob es gleich an sich selbst natural ist, und ohne Bedencken vermehret werden kan, (wofern sonst eine schlimme Temperatur dem Gehöre dergleichen Chromatische Claves nicht einfach, zugeschwiegen in ihrer Verdoppelung zuwider machet, welcher Casus denn hieher nicht gehöret.) Dergleichen unrichtige Bezeichnungen der Modorum, da bald die essentialia 7ma maj. bald die essentialia 6ta minor, bald andere dem Modo eigene

Am (g) behalten mag, wofern sie in folgender Note gleichfalls kan unbesweglich liegen bleiben, wie aus denen folgenden vier ersten Exempeln zu ersehen. Eben dieses gehet in einigen Fällen mit der 4ta superflua an, die aber solchenfalls die 3a maj. in Gesellschaft hat, wie die drey letzten Exempel ausweisen. Es wird aber bey solchen 6ten diese irreguläre 4. oder 4. nicht iederzeit über denen Noten ausdrücklich angedeutet, sondern es stehet bey dem Accompagnisten, ob er sie selbst finden, und gehörig brauchen kan. Wenn sie aber ausdrücklich über der Note bezeichnet wird, so ist eine $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ genug, den ganzen Accord anzudeuten, da denn die 6ta maj. naturalis darunter verstanden wird:

§. 8. Wir

X. h. und b. nicht bezeichnet werden, haben wir noch unterschiedene in heutiger Praxi, und eben in dieser Betrachtung ist oben gesagt worden, daß man dergleichen Verdoppelung eines fremden X. und erhöhenden h. sehr selten oder lieber gar nicht gebrauchen solle, weil man es ohne diß nicht nöthig habe, und doch ein Anfänger gar leicht darinnen verstorffen könne. Von denen ausländischen Reliquien der alten Modorum Musicorum, wollen wir hier nicht reden, da man zum Exempel, den Modum g. dur ohne das fis, den modum F. dur ohne das b. den modum B. dur ohne die essentialia 4te dis &c. bezeichnet, und doch wohl alla moderna drauf loß arbeitet. Dergleichen üble Bezeichnungen der Modorum werden bey uns wohl selten mehr gefunden. Fraget man aber, wie denn alle Modi Musici Moderni richtig bezeichnet, und folgbar auch einem Anfänger von der Verdoppelung eines fremden X. und erhöhenden h. sichere Regeln gegeben werden könnten? Antwort: Wenn alle Modi dur richtige Transpositiones des Modi C. dur, und alle modi moll richtige Transpositiones des Modi A. moll wären. Diese beyden seynd die 2. Haupt-Modi unserer heutigen Praxeos, nach deren Intervallis sich die Bezeichnung aller übrigen Modorum richten solte. Sed usui eedendum aliquid.

(g) Es wird diese 4te sonst 4ta irregularis oder la Quarta irregolare genennet, weil sie ohne Resolution bleibet. Und bedienet sie sich hier eben der Freyheit, wie etwan die liegenbleibende 7ma in transitu des Basses thut, ungeachtet beyde, sowohl die 7me als 4te, an und vor sich selbst resolvirende Dissonantien seynd, wir wir unten sehen werden.



§. 8. Wir wollen alle bisherige Regeln der 6te in folgendes General-Exempel einschliessen, und nach der natürlichen Verwechslung der drey obersten Stimmen, (3te, 6te, 8ve,) durch die gewöhnlichen drey Haupt-Accorde exerciren. Und zwar erstlich mit der 5te in der äussersten Stimme möchte es ohngefehr also gerathen: (*)

§. 9. Dies

(*) Bey der letzten Bass-Note des 4ten Tactes ist in obigen Exempel einmal vor allemal anzumercken, daß ein vor der bass stehendes X. oder erhöhendes 4. iederzeit statt der im Systemate modi befindlichen ungeschickten 3a min. deficientis, die richtige (2 Chromatische Claves überspringende) 3a min. über sich ersfordere, ohne daß sie ausdrücklich durch einige Signatur angedeutet werden müsse. Folgar wird zu besagter Note nicht das im Systemate modi befindliche f. sondern fs. als die rich-

The musical score is written on six systems. Each system contains a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The piano part includes various ornaments (marked with 'X' or '*') and fingerings (marked with numbers 1-4). The music is in common time (C). The score is handwritten and shows signs of age.

§. 9. Dieses Exempel in der tieffen 8ve zu probiren, möchte beyden
 U
 Hän-

tige za min. angeschlagen, wie das darüber stehende Accompagnement aus-
 weist.

Händen hier und dar, wegen der Enge des Mittel-Raums verhinderlich fallen; wir exerciren also den andern Haupt-Accord, und lassen die Ober-Stimme in der 3e anfangen:

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, in common time. It is divided into six systems. The first system shows a treble staff with chords and a bass staff with a single line. The second system continues with similar notation, including a 4/3 time signature change. The third system features a treble staff with chords and a bass staff with a single line. The fourth system continues with similar notation, including a 6/4 time signature change. The fifth system shows a treble staff with chords and a bass staff with a single line. The sixth system concludes with a double bar line and repeat signs in both staves.

§. 10. Eben dieses Exempel kan man dem Scholaren eine 8ve tieffer versuchen lassen, (es verstehet sich, den Bass gleichfalls eine 8ve tieffer genommen, wo der Platz zu eng wird.) Wir aber gehen zum 2ten Haupt- Accord, und fangen in der äussersten Stimme mit der 6te an:

The musical score is arranged in six systems, each with two staves. The first system uses a treble clef and a common time signature 'C'. The second system uses a bass clef. The third system uses a treble clef. The fourth system uses a bass clef. The fifth system uses a treble clef. The sixth system uses a bass clef. The notation includes notes, rests, accidentals (sharps, flats), and dynamic markings like '6' and 'X'. There are also some handwritten annotations in the first system.

§. 11. Hier ist die Frage: Ob sich nicht die bisherigen Exempel, (bey solchen Gelegenheiten, wo ein sehr vollstimmiges Accompagnement à propos fällt,) mit leichter Mühe auch vollstimmig tractiren lassen? Antwort: es brauchet vielweniger Künste, als bey dem bisher exercirten 4. stimmigen Accompagnement. Denn in diesen haben wir unterschiedene Accurateffen, sowohl wegen nöthiger Befetzung und Vermehrung der zum 6ten Accord gehörigen Essentialen Stimmen, als auch wegen Vermeidung verdächtiger Progressen derselben, observiren müssen: Bey einem sehr vollstimmigen Accompagnement aber seynd alle diese Regeln von Natur so unmöglich, als unnöthig zu observiren, weil die Menge der Stimmen alle dergleichen Fehler denen Ohren verdecket. Dahero man hier nicht allein mit denen Mittel-Stimmen, (wie im vorhergehenden Capitel mit denen ordinairen Accorden geschehen,) frey verfähret, sondern auch das oben §. 6. angeführte fremde X. und erhöhende 4. in allen daselbst bemerkten Fällen viel eher verdoppelt werden kan, weil desselben gewöhnliche Härtigkeit durch die gleichfalls verdoppelten Neben-Stimmen der 3e, 6te, 8ve ic. dergestalt wieder gedämpffet, oder in gleicher Waage erhalten wird, daß es dem Ohre weiter keine Hervorragende Härtigkeit verursachen kan. Wiewohl ein geschickter Accompagnist auch hierinnen einen Unterscheid machet, ob er mit nachklingenden Pfeiffwerck, oder mit dem bald verschwindenden Clav-Cimbal-Tone zuthun hat. Auf dem erstern fällt ein solches verdoppeltes X. und erhöhendes 4. (zumahl bey schwacher Music,) delicaten Ohren viel härter aus, als auf dem letztern. Weil wir also hier keine gemessene Exempla geben können, sondern ein vieles dem Judicio, und Discretion des Accompagnisten anheim gestellet bleibet, als wollen wir uns lieber in künftigen vollstimmigen Exempeln, vor der Verdoppelung dieses fremden X. und 4. so viel möglich hüten, zumahl es ohne diß unter vollen Griffen beyder Hände, von einem Anfänger leichter kan dazu gegriffen, als bedächtlich hinweggelassen werden.

§. 12. Appliciren wir nun alhier den §. 32. seq. des vorhergehenden Capitelß, so bestehet das vacuum, oder der leere Raum zwischen beyden
 außer-

äußersten Stimmen einer 6te, in der durch alle 8ven des Clavieres wie-
derhohleten 3e, 6te und 8ve:

Nun darff man nur bey dergleichen 6ten, eben wie oben bey denen ordi-
nairen Accorden geschehen, die 2. äußersten Stimmen anschlagen, und
von denen nechstgelegenen Mittel-Stimmen soviel ergreifen, als jedwede
Hand fassen kan, so hat das vollstimmige Accompagnement seine Rich-
tigkeit. Wir wollen das im vorhergehenden §. 8. befindliche Exempel alhier
zur Probe setzen, und davon mit Fleiß die beyden äußersten Stimmen
behalten: (h)

U 3

§. 13. Wir

(h) In dem dem 8ten Tacte des oben folgenden Exempels finden sich in denen Mit-

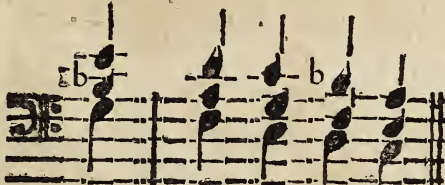
§. 13. Wir kommen nunmehr zu denen Dissonantien, welche iederzeit bey voller Harmonie mit einigen Consonantien vermischet werden. Ihre

tel-Stimmen der per gradus fallenden 6ten, auffser denen 8ven, folgende nach

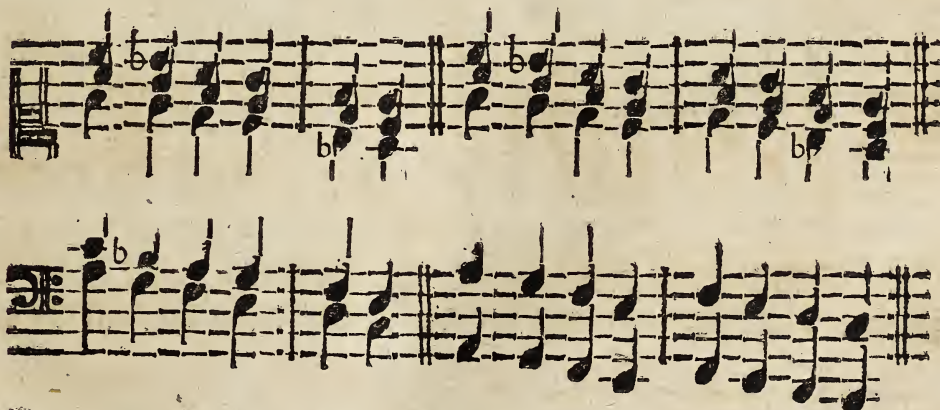
einander fortgehende Quinten: $\left. \begin{array}{c} \overline{b \ a \ g \ f \ e} \\ \underline{e \ d \ c \ b \ a} \end{array} \right\}$ Weil sie aber sowohl drunter

Ihre Combinationes, oder verschiedene Zusammensetzung und Verwech-
selungen, seynd, so zu reden, unzählig, und können von guten Practicis
noch täglich variret und raffiniret werden. Wir wollen aber alhier die
in der Composition, und folgar auch im General Basse gebräuchlichsten
Sätze

als drüber mit andern Stimmen so reichlich umgeben seynd, daß zwischen der
Distanz beyder äußersten Stimmen kein leerer Raum des Accordes erscheint,
(i. e. keine Stimme mehr Platz hat,) so seynd sie genugsam bedecket, und können
dem Ohre eben so wenig Verdruß erwecken, als wenn man folgende drey einzeln

ne Stimmen:  auf der Orgel in zwey

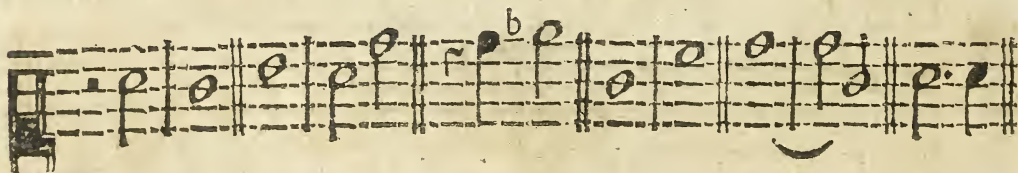
Registern von gleicher Stärke hören ließe, deren das eine acht füsfig und das
andere 4 füsfig wäre. Hingegen möchten mir folgende 2 Urthen des Accom-
pagnamentes vieler hinter einander folgenden sten nicht allerdings anstän-
dig seyn :



Denn erstlich kommen in beyden Exempeln die stets continuirenden Quinten-
Griffe der rechten Hand, schon verdächtigt und eckelhaftig heraus, wozu die, der
äußersten Stimme nechstangelegene und gleichfalls beständig continuirende 8 ven
das ihrige beytragen. Im andern Exempel aber bleibt auch die unterste Stim-

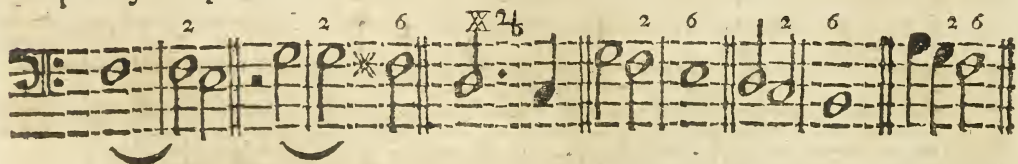
Sätze nach der Ordnung durchgehen, und deren schwach- und vollstimmiges Accompannement gebührend beschreiben. Vorhero aber mercket sich ein Anfänger noch diese Regel: Daß alle Signaturen oder Ziffern des General-Basses, welche in gerader Linie über einander stehen, zum Exempel: $\frac{6}{4}$ | $\frac{6}{b}$ | $\frac{7}{x}$ | ic. iederzeit zugleich angeschlagen werden; diejenigen aber, so neben oder nach einander stehen, z. E. 43 | 76 | $\frac{76}{54x}$ | ic. die werden auch nach einander angeschlagen, wie sie in der Ordnung folgen, welches keiner Erläuterung brauchet, sondern aus allen folgenden Exempeln dieses Capitel's ersehen werden *kan.*

§. 14. Die 2de war oben Cap. I. die erste Dissonanz. Sie wird auf zweyerley Arth gebrauchet, 1) per Syncopationem, da die Basis schon vorhero gelegen, nachmahls von der 2de syncopiret, und endlich in folgender Note einen halben oder ganzen Ton unter sich resolviret wird. 2) per Translitum, da die Basis gradatim drey Gradus unter sich gehet, bey der mittlern Note aber die 2de gleichsam von ohngefehr einfället:



per Syncopationem.

per Translitum.



§. 15. Die

me der rechten Hand, welche die 5ten machen hilfft, ganz unverdeckt, wegen der Entfernung des Basses, wodurch denn diese lang anhaltende 5ten-Griffe einem guten Behöre viel penetrabler fallen. Es ist aber dieses eine Anmerckung, welche eben nicht vor massive Musicos gehöret.

§. 15. Die syncopirende 2de führet 3 Arten Musicalischer Sätze zum Grunde ihres vier stimmigen Accompagnementes, als: $\frac{6}{4}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{5}{2}$ | (i)
 Die darauf folgende oder resolvirende Bass-Note aber hat regulariter die 6. | $\frac{6}{b}$ | oder $\frac{6}{s}$ | über sich. (*) Nach dem Satze | $\frac{6}{4}$ | oder $\frac{6}{4}$ | pfleget auch der ordinairo Accord, und zwar gern mit der 3a maj. zu erfolgen, wenn der Bass nur einen halben Ton fällt; wie alle Casus aus folgenden Exempeln zu ersehen seynd:

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It shows a sequence of chords and notes. The first measure has a syncopated second note. The second measure shows the resolution of this note into a full chord of the sixth. The notation includes various accidentals and clefs.

Resolution der vollst. 2de in den Accord der 6te.

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It shows a sequence of chords and notes. The notation includes various accidentals and clefs. Above the staff, there are numerical indicators for the chords: $\frac{6}{4}$, 6, X, $\frac{6b}{4b}$, b, $\frac{4}{2}$, 6†, 6, 4, 6†, $\frac{5}{4}$, 6.

X

§. 16. Der

(i) Der etwas leere Satz | $\frac{5}{2}$ | suchet seine 4te Stimme in der Verdoppelung der 5te und 2. le, wie obige Exempel ausweisen. Ubrigens verstehet sich von selbst, daß die 2, 4 und 6. bey angemessenen 3 Sätzen, bald majores, bald minores, naturales und accidentales seyn können. Von dem Satze | $\frac{6}{4}$ | ist zu gedencken, daß er seine eigene Abbreviatur im Schreiben habe, und durch eine bloße 2. oder | $\frac{4}{2}$ | angedeutet werden könne. Hat er aber die 4tam maj. bey sich, so ist die einzige 44 genug den ganzen Accord | $\frac{6}{44}$ | anzudeuten.

(*) Die beyden Sätze | $\frac{6}{b}$ | $\frac{6}{s}$ | werden unten S. 33. seq. ausgeführt.

A musical staff showing a sequence of chords. A chair icon is positioned to the left of the staff. The chords are represented by circles on the staff lines.

A musical staff with notes and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 2, 4, 5, and 6. A star symbol is placed under the first note.

A musical staff showing a sequence of chords. A chair icon is positioned to the left of the staff. The chords are represented by circles on the staff lines.

resolution der vollstimmigen zde in den Accord der $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}\right)$ und $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}\right)$

A musical staff with notes and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 2, 4, 5, 6, and 7. A star symbol is placed under the first note.

A musical staff showing a sequence of chords. A chair icon is positioned to the left of the staff. The chords are represented by circles on the staff lines.

resolution der vollständigen zde in den Accord der $\left(\begin{smallmatrix} 5 \\ \times \end{smallmatrix}\right)$

A musical staff with notes and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 2, 4, 5, 6, and 7. A star symbol is placed under the first note.

§.16. Der 2dæ syncopotæ ist anverwandt die 3a syncopata, welche mit der basi zugleich bindet, dabey aber sich von der 4ta (maj. oder min.) syncopiren läffet, und nachgehends einen halben oder ganzen Ton unter sich resolviret. (k) Die zugleich resolvirende basis aber kan hier ebenz fals, wie bey der 2da syncopata, die Accorde: $\overset{6}{|} \overset{6}{\text{st}} \overset{6}{|} \overset{6}{\text{st}} \overset{6}{|}$ über sich leiden, wie aus folgenden Exempeln erhellet: (**)

The image shows two musical staves. The top staff contains a sequence of chords, some with accidentals and markings like 'X' and '*'. The bottom staff contains a sequence of chords with figured bass notation: $\overset{6}{4}{3}$, $\overset{6}{4}{3}$, $\overset{6}{4}{3}$, $\overset{6}{4}{3}$, $\overset{6}{4}{3}$, $\overset{6}{4}{3}$, $\overset{6}{4}{3}$, $\overset{6}{4}{3}$, $\overset{6}{4}{3}$, $\overset{6}{4}{3}$, $\overset{6}{4}{3}$. There are also some red markings above the notes in the bottom staff.

§.17. Die 2da in transitu hat den einzigen Satz $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ zum Grunde ihres vier stimmigen Accompanimentes. Die resolution aber derselben, oder die darauf folgende Bass-Note kan sowohl die 6. und $\overset{6}{|} \overset{6}{\text{st}} \overset{6}{|}$ als den ordinairen Accord über sich leiden, zum Exempel:

X 2

§.18. Es

(k) i. e. sie läffet sich gleich einer Dissonanz tractiren, und begiebet sich hier freywillig in eben die Sclaverey, wie sonst die 5ta perfecta bey der 6te thut.

(**) Dieser Satz der $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix} \right\}$ hat mit dem oben §. 7. angeführten Satze weiter nichts gemein, als die äußerliche Bezeichnung der Ziffern, indem man beyde Sätze mit $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix} \right\}$ andeuten kan.

6
4
2

6

X

4

6

6
4
2

6
4
2

6
4
2

b

§. 18. Es finden sich nach dem Unterscheide des Styli, noch etliche irreguläre, wiewohl selten vorkommende Sätze dieser Art, welche aber wegen ermangelnder resolution nicht anders als Anticipationes des darauf, im Basse per Tertiam fallenden Satzes betrachtet werden. Denn in allen folgenden Exempeln wird der ganze Accord zur letzten Note schon in der vorhergehenden Note anticipiret, und kan dahero nach dem Sprunge der ze unveränderlich liegen bleiben, zumahl wenn man einige Sätze gleich vollstimmig ergreifen will, wie das 3te und 5te Exempel ausweisen: (1)

8
6
4

8
4
3

8
4
3

8
6
4

8
4
3

§. 19. Das

(1) Die Erfindung dieser Sätze bestehet in dem allzulangen Auffenthalt der Bass-Note, welche sich vorhero binden lässet, statt daß sie zu gleicher Zeit mit der rechten

§.19. Das gewöhnliche General-Exempel nach denen drey Haupt-
Accorden mag folgendes seyn, und zwar erstlich die 3e in der Obers-
Stimme:

X 3

§.20. Will

Hand, in dem folgenden Accord fallen sollte. Ich halte eben nicht viel von denen
ersten vier Sätzen, ich habe sie aber mit beysügen wollen, damit einem anfangen-
den General-Bassisten dergleichen aufftossende raritäten nicht unbekannt bleiben.
In dem andern Theile dieses Tractates werden wir beym Theatralischen Stylo
nachfolgende Artz einer, nach der Bindung per zam fallenden 2da syncopata
finden, welche ein viel richtiger Fundament hat:

6
4
2

6

64
2

6

44

64
3

6

6 4 44

3
4
6

44

6

5
2

6

6

4
2

3
2

5

44

6

5
2

6

6

8

6

44

6

8

64
44

2

6

4
3

44

44

6

44

6

8

64
44

2

6

4
3

44

44

§. 20. Will man dieses Exempel eine 8ve tieffer probiren, und um der rechten Hand Platz zu geben, die Bass-Noten in der Tieffe nehmen, so kan man es thun. Wir aber gehen zum andern Haupt-Accord, da die 5te in der äussersten Stimme anfänget:

§. 21. Dieses Exempel kan eine 8ve tieffer probiret werden. Nach diesen gehet man zum dritten Haupt-Accord, da die 8ve oben:

The musical score is written in a historical style, likely from an 18th-century manuscript. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and there are several asterisks and crosses marking specific notes. The second system continues the piece with similar notation. The third system shows a change in the bass line, with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system concludes the piece with a double bar line. The score is annotated with numerous numbers (e.g., 6, 4, 2, 5, 4, 3, 2, 1) and symbols (e.g., asterisks, crosses) indicating fingerings and specific notes. There are also some red ink markings and corrections throughout the piece.

§. 22. Wollen wir bisherige Exempel vollstimmig accompagniren, so bestehet das Vacuum oder der leere Raum zwischen beyden äußersten Stimmen solcher Sätze in eben diesen, durch alle 8ven des Clavieres wie derhöhlten Signaturen, zum Exempel:

The image shows two musical staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains eight measures of music, each with a different rhythmic signature above it: 6/4, 6/4, 6/4, 6/4, 5/4, 8/6, and 8/6. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains eight measures of music, each with a different rhythmic signature below it: 6/4, 6/4, 6/4, 6/4, 5/4, 8/6, and 8/6. The notes are represented by black dots on the staff lines, and some measures have an 'X' mark above or below them.

§. 24. Weil aber in denen ersten 3. vollstimmigen Sätzen die Vermehrung der Basses oder Bass-Note aussen gelassen worden, so fraget sich vorhero, Ob man nicht auch diese bassin bey einer syncopirenden, oder in transitu passirenden zde in beyden Händen vermehren könne? Antwort: Nöthig ist es nicht, weil man genug mit Ausfüllung der dreyfachen Signaturen $\left\{ \frac{6}{2} \right\}$ zu thun findet. Leidet es aber die Commodität der Hand, diese 8ve, (zum Exempel, bey dem leeren Sätze der $\left| \frac{1}{2} \right|$) in denen Mittel-Stimmen zu vermehren, oder 2. neben einander liegende Claves mit einem Finger zu fassen, so ist es eben so wenig verwehret, als wenn der Bass an sich selbst in lauter 8ven einhergieng. Nur muß man besagte 8ve nicht leicht in der äußersten Stimme anschlagen, (insonderheit bey der gebundenen und legaliter resolvirenden zde.) weil sie sonst obligiret wäre, auch mit dem Basse zugleich in fortgehenden 8ven zu resolviren, oder sonst ungeschickte Gänge zu machen, dergleichen man in denen äußersten Stimmen zu vermeiden hat.

§.25. Wollen wir nun nun aus obigen vollstimmigen Sätzen so viel ergreifen, was jede Hand am nächsten fassen kan, so dürfte das oben §. 19. befindliche Exempjel mit Beybehaltung der äussersten Stimmen, ohngefehr also ausfallen :

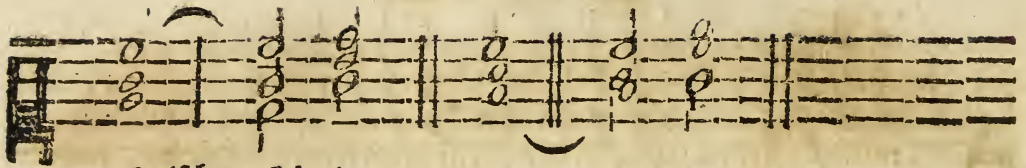
5
34
24
5

§. 26. Die 4te war oben Cap. I. in der Ordnung die andere Dissonanz. Bishero haben wir sie bey der 2de, als eine bloße Hülfss-Stimme (ancillam 2dæ) angesehen: nunmehr führen wir sie als eine Haupt-Dissonanz auf, (als 4tam dominantem, (m) da denn die Regel zu merken, daß sie regulariter in eben der Ober-Mittel-oder Unter-Stimme, wo sie in vorhergehender Note gelegen, müsse unverrückt liegen bleiben, und nachgehends ohne Verwechslung der Stimmen, in die dabey stehende 3e, (43) unter sich resolviren. Zu ihren Neben-Stimmen hat sie ordentlicher Weise die 5te und 8ve. Man sehe folgende gute und böse Exempel an:

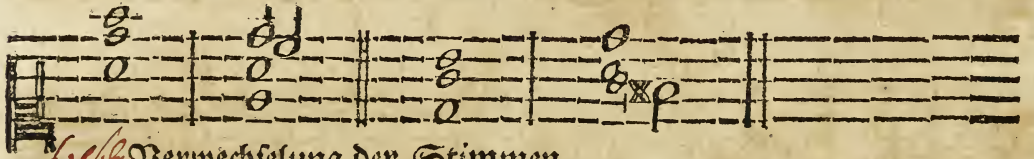
Gute resolutiones.

§. 27. Wen

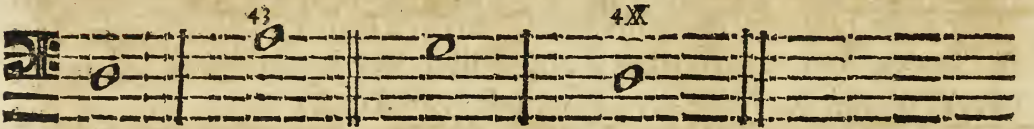
(m) Sie wird sonst la 4ta sopra syncopata genennet; da hingegen die Hülfss-4 bey der 2de, la 4ta sotto syncopata, heisset.



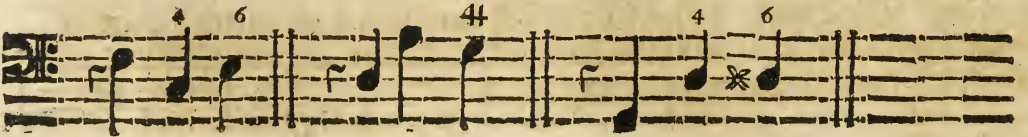
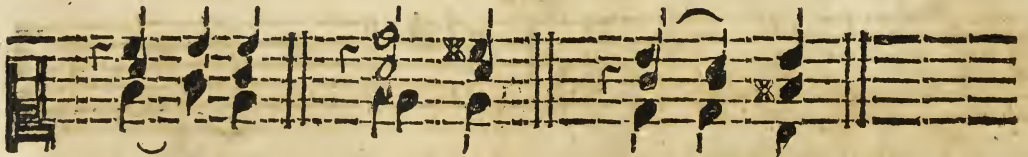
Falsche resolutiones.



falsch Verwechslung der Stimmen.



§. 27. Wenn die 4. alleine über der Note stehet, so wird sie bey Eintrittung der folgenden Note gebührend und ohne Verwechslung der Stimmen resolviret, zum Exempel:



§. 28. Die

§.28. Die 4te hat statt der 5te auch die 6te zu ihrer Neben-Stimme, und solchenfalls pfleget sie nicht allezeit vorher zu liegen, wohl aber resolviret sie gewöhnlich. Außer diesen aber kan sie auch ascendendo als ein blosser Transitus gebraucht werden, da sie denn keiner resolution vordien hat, wie unter folgenden die beyden letztern Exempel anweisen:

6 5 / 4 3 6 6 5 / 4 3 6 6 5 / 4 X 5 6 5 / X 4 X 6 6 / X 4 5 / 4 X

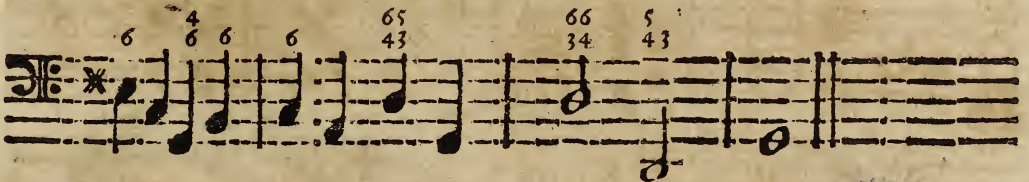
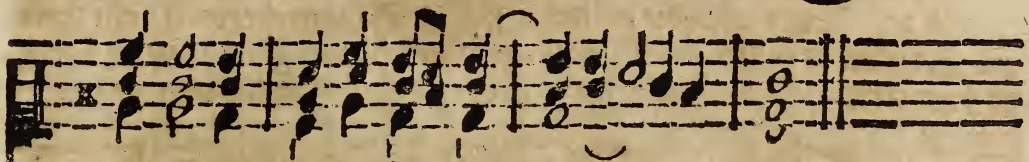
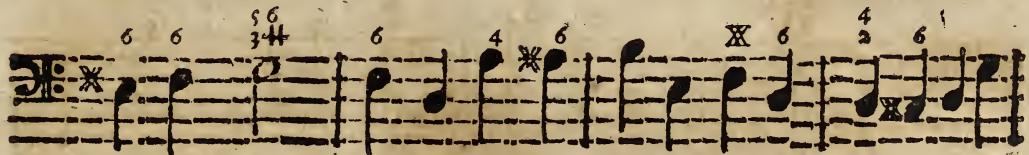
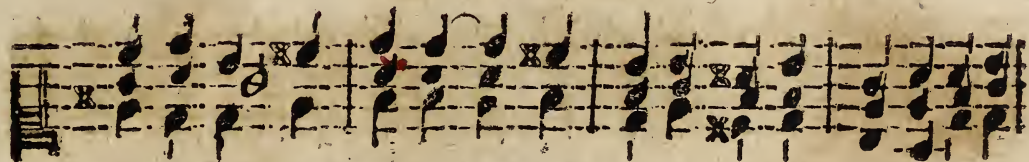
5 6 / X 4 5 6 / 3 4 6

§.29. Die quarta major führet sich zuweilen auch gleich der, mit der 6te vereinigten 4ta perfectæ auf; sie wird aber als ein blosser Aufenthalt der darauf folgenden ze angesehen:

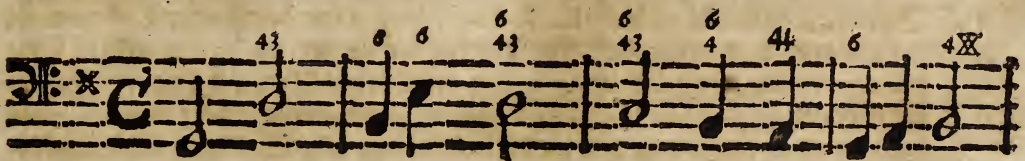
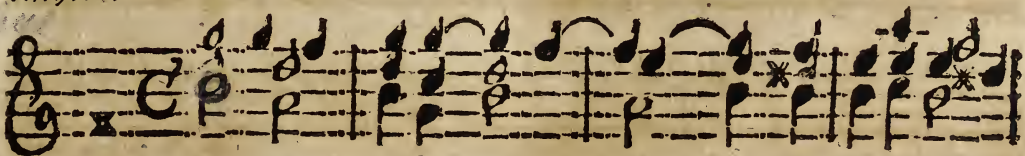
§. 30. Wir wollen die bisherigen 4ten Sätze wiederum in ein General Exempel bringen, und selbiges gewöhnlich durch die 3. Haupt-Accorde exerciren, Als erstlich, die 3e in der äußersten Stimme: (n)

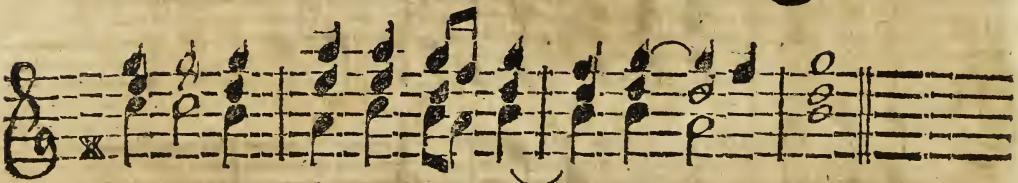
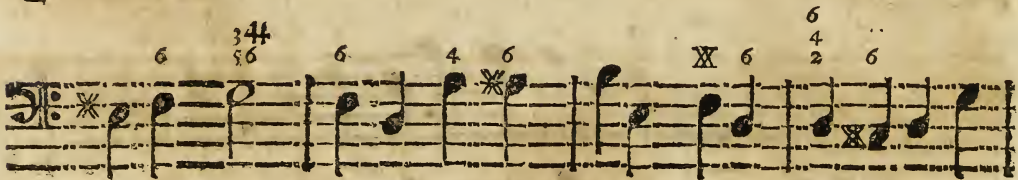
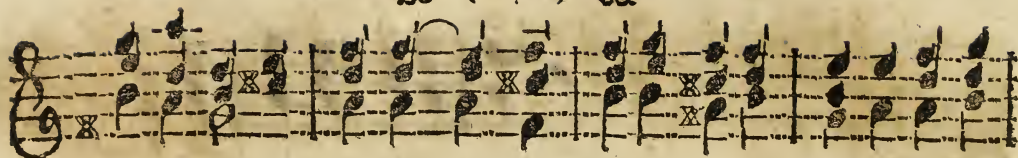
§. 31. Der

(n) Bey der 3ten Bass-Note des 7ten Tactes in oben folgenden Exempel ist einmahl vor allemahl zu mercken, daß eine über der Bass bezeichnete 3a maj. iederzeit die 5ta perfectam, statt der im Systemate modi befindlichen 5ta imperfecta, bey sich führe, ob sie gleich nicht ausdrücklich über der Note bezeichnet worden, weil sonst zwischen der 3a maj. und 5ta imperfecta eine ungeschickte 3a min. deficiens entstünde. Folgar wird zu gedachter 3a maj. as, die vollkommene 5te cis, und nicht das im Systemate modi befindliche c. angeschlagen.

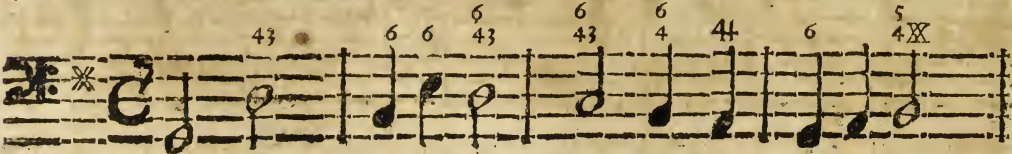
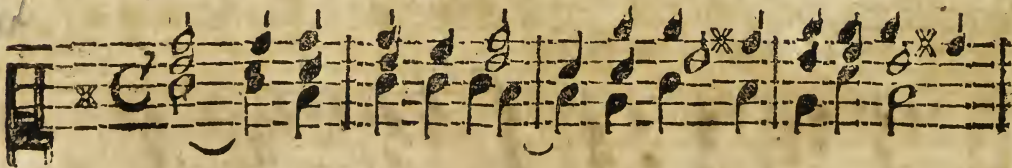


§. 31. Der andere Haupt-Accord, da die gve oben, möchte also gerathen :





§. 32. Man kan dieses Exempel eine 8ve tieffer probiren. Wir aber gehen zum 3ten Haupt-Accord, da die 3te oben:



§. 32. Wir versparen das vollstimmige *Accompagnement* der 4te bis an seinen Ort, und gehen vor *iso* zur dritten Dissonanz, nemlich zur 5ta minore. Diese lieget zuweilen vorher, zuweilen auch nicht, sie muß aber in der folgenden Note, (in eben der Ober- Mittel- oder Untersten Stimme, wie bey der 4te geschehen,) unter sich resolviren, wobey der Bass regulariter einen halben oder ganzen Ton steigt, so, daß sie beyde in der 3e zusammen kommen. Ihre ordentliche Neben- Stimmen seynd die 6te und 3e, zum Exempel:

Gebunden oder vorherliegend.

Ungebunden.

Section 33: Musical notation on two staves. The top staff is a treble clef with a chair icon on the left. The bottom staff is a bass clef. Both staves contain notes and rests. Below the bass staff are figured bass symbols: 6, 5, 6, 5b, 6.

S. 33. Nach dem Unterscheide des Styli, fällt der Bass auch nach der st. min. per zam, in gleichen per Semitonium minus, da denn letztern Falles die resolution der st. min. den Satz der $\left\{ \frac{6}{2} \right\}$ (o) verursacht, zum Exempel:

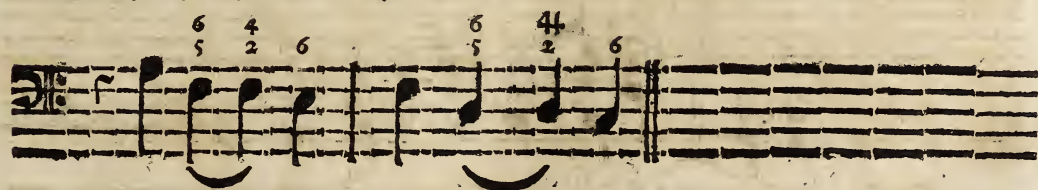
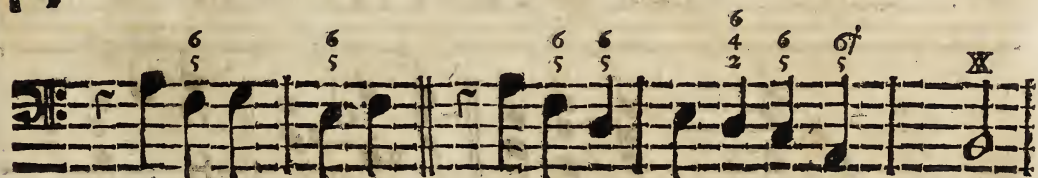
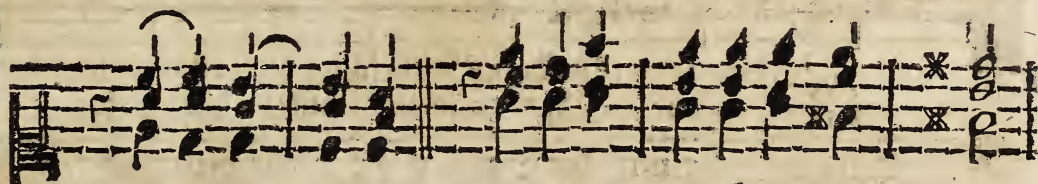
Section 33 (continued): Musical notation on two staves. The top staff is a treble clef with a chair icon on the left. The bottom staff is a bass clef. Both staves contain notes and rests. Below the bass staff are figured bass symbols: 6b, 5b, 6, 5, 6b, 5b, 6, 6, 5, 6, 65, 4, 6.

Section 34: Musical notation on two staves. The top staff is a treble clef with a chair icon on the left. The bottom staff is a bass clef. Both staves contain notes and rests. Below the bass staff are figured bass symbols: a, 6, 4, 6, b, 65, 4, 5b, 4, 2, 6, 5b.

S. 34. Die

(o) Von dieser resolution der st. min. siehe Cap. I. Sect. 2. de Anticipatione Transitus.

§. 34. Die 5ta perfecta wird öftters als eine Dissonanz und 5ta syn-
copata gebrauchet, wenn sie nemlich von der 6te syncopiret, und in übrige-
gen der 5ta min. in allen gleich tractiret wird. Nur dieses hat sie voraus,
daß sie gern vorhero legaliter bindet. (p) Ubrigens resolviret sie gleich
jener, entweder mit einem gradatim steigenden, oder per Tertiam fallen-
den, oder mit der $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ bindenden Basse, wie beygefügte Exempel alle 3.
Casus erläutern:



3 2

§. 35. Bey

(p) Folgendes Exempel bey einer Cadenz, möchte noch zu entschuldigen seyn. Mei-
nes Orts aber wolte ich lieber die 5ta min. auf diese Artz brauchen:

§. 35. Bey einem vorher und nach beständig liegenden Basse pfleget die 5te syncopata in die 4te zu resolviren, und hat viel natürlicher die 5ve, als 3e zur 4ten Stimme bey sich. Die 3e aber ist alsdenn erst unentbehrlich, wenn der Bass zugleich mit der resolution der 5te fortgehet, wie unter folgenden die drey letzten Exempel ausweisen:

5 66
X 54

5 6
X 54

5 6b
3 54

5
43

5 6
X 5

6 5

X 6 #

§. 36. Wir

6 5

43

6 5

43

§. 36. Wir wollen die, von der 5ta perfecta und imperfecta gegebene Regeln in ein gewöhnliches General Exempel, (in welchem zugleich einige oben zurück gebliebene Sätze ausgeföhret werden,) zusammen ziehen, und selbiges durch die drey Haupt Accorde gewöhnlich exerciren. Und zwar erstlich die 8ve in der äussersten Stimme:

The musical score consists of six staves. The first staff is a treble clef with a common time signature. The second staff is a treble clef with a common time signature and contains figured bass notation. The third staff is a treble clef with a common time signature. The fourth staff is a bass clef with a common time signature and contains figured bass notation. The fifth staff is a treble clef with a common time signature. The sixth staff is a bass clef with a common time signature and contains figured bass notation. The score includes various musical symbols such as notes, rests, asterisks, and crosses, along with specific figured bass numbers like 5, 4, 2, 6, 5, 5, 5, 4, 6, 4, 3, 5, 6, 5, 6, 5, 2, 6, 6, 5, 5, 6, 6, 5, 6, 5, 4, 3, 5, 4, 4, 3.

§. 37. Der andere Haupt- Accord mit der 5te in der äussersten Stimme könnte ohngefehr also ausfallen:

The musical score consists of six staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The middle two staves contain figured bass notation. Asterisks (*) and crosses (X) are placed above or below notes to indicate specific voicings or ornaments. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

§. 38. Man kan dieses Exempel eine 8ve tieffer probiren. Wir
 aber gehen zum dritten Haupt-Accord, da die 8ve oben:

The musical score consists of six staves. The first two staves are for the right hand (treble clef), and the last two are for the left hand (bass clef). The middle two staves contain figured bass notation. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. The figured bass notation includes numbers 1-7, flats, and asterisks. The score concludes with a double bar line and a final note on the bottom staff.

§. 39. Wir kommen zur Dissonanz der 7me. Diese lieget gleich-
 fals zuweilen vorhero, zuweilen auch nicht. Wir betrachten hier erstlich
 die vorher liegende 7me. Diese nun hat öftters ihre resolution gleich nes-
 ben sich (76) und brauchet ordentlich die 3e und 8ve zu ihren Neben-Stim-
 men, wie unter folgenden Exempeln, die ersten drey angeben. Besagte
 8ve aber ist dabey nicht unumgänglich nöthig, sondern man kan statt der-
 selben entweder die 3e verdoppeln, (wofern man mit einem drey stimmig-
 en Accompagnement nicht will zufrieden seyn,) wie das 4te und 5te
 Exempel ausweist: Oder, man kan auch bis zu Eintritt der 6te, die 5am
 perfectam (q) anschlagen, wenn es nemlich die Modulation und der
 Ambitus modi leidet, wie aus dem letzten Exempel zu ersehen:

§. 40. Wenn

(q) Daß es aber einen Anfänger nicht rathsam, sich viel mit der 5te bey der 76, ein-
 zulassen, solches erweisen eben die obigen Exempel. Denn im ersten Exempel
 leidet die 76. die 5te c. nicht, weil die 67 des vorhergehenden Satzes das cis ange-

§.40. Wenn die 7. alleine, ohne die 6. über der Note steht, so resolvi-
ret sie erst in nachfolgender Note einen halben oder ganzen Ton unter sich,
und hat zu ihren Neben-Stimmen ordentlich die 2te und 5te, wie unter fol-
genden, die ersten drey Exempel ausweisen. Es können sich aber Casus
ereignen, da die 5te nicht wohl ohne vitiöse Progressen, oder ungeschickte
Verwechslung der Stimmen kan angebracht werden, dahero in in sol-
chenfalls statt selbiger die 8ve anschläget. Man halte das 4te und 5te
Exempel gegen das 6te, und das 7te gegen das 8te:

falsch. nicht gut.

gut. nicht gut. gut.

U a

§.41. Nun

geben. Im andern Exempel wird wiederum die 5te g. nicht gelitten, weil die
4^e des vorhergehenden Sakes das gis angegeben. Im dritten Exempel leidet
der ambitus modi keine 5te über dem e, welches insgemein der schwerste Casus vor
Anfänger ist. (Befiehe von ambitu modi cap. 2. Sect. 2.) Im 4ten und 5ten

§. 41. Nun finden sich in denen General-Bassen öfters einzelne 7men über solchen Noten, welche natürlich keine 5ta perfecte 5ta, sondern 5ta minor. in systemate & ambitu modi führen, also fraget sich, ob diese 5ta min. iederzeit statt der perfectæ kan angeschlagen werden? Antwort: Wenn die 5ta min. 1) mit der 7. zugleich vorhero gelegen, und hernach 2) mit der per gradum steigenden Bass-Note zusammen in die 3e. resolviret, so kan sie auffer allen Streit statt der perfectæ angeschlagen werden, wie die ersten 3 unter denen nachstfolgenden Exempeln ausweisen: Mangeln aber beyde gedachte requisita, oder wenigstens eines derselben, wie aus denen nachfolgenden 5. Exempeln zu ersehen, so wollen zwar einige, (worunter auch unser Gasparini p. 63. seqv.) die 5ta imperfecta vor unzugelassen, und folgendes besagte Exempel vor falsch erklären: ich sehe aber keine gnugsame raison und halte sie (zumahl in vollstimmigen Accompanement und Composition) vor untadelhaft. (r) Wer aber ia ein enges Gewissen hat, der kan bey der 7. die 5ta min. in solchen Fällen vermeiden, wo sie gang und gar nicht per gradum unter sich resolviren kan, wie das letzte Exempel ausweist: (s)

§. 42.

Exempel ist gar keine 5ta perfecta im Systemate modi vorhanden, weswegen auch die 5ta imperfecta gern weggelassen wird, weil sie zu keiner resolution gelangen kan.

(r) Weil 1) von der 5ta min. nicht erfordert wird, daß sie nothwendig vorhero liegen müsse, wie Gasparini p. 58. selbst lehret. 2) Resolviret sie ia in folgender Note, gleich andern Dissonantien, einen Grad unter sich, und muß eben solche resolution nicht iederzeit mit dem Basse in die 3e zusammen lauffen, (wie wir oben von dieser 5ta Exempla in contrarium gesehen,) zumahl sie alhier nicht als Dissonantia dominans, (die herrschende Dissonans,) sondern als eine bloße Hülfss-Stimme der 7me, (dissonantia concomitans & ancilla 7mæ,) betrachtet wird.

(s) Wer aber auch in diesem letzten Exempel die 5ta min. als eine bloße Hülfss-Stimme der 7me dazugreifen will, der kan zu seiner Defension die Instanz von der 4te geben, welche an sich selbst zwar auch eine ordentlich resolvirende Dissonanz ist, so

bald sie aber bey der syncopirenden 2de, $\left| \begin{array}{c} 6 \\ 4 \\ 2 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} 5 \\ 4 \\ 2 \end{array} \right|$ als eine Hülfss-Stimme

gebrauchet wird, so bleibet sie ohne resolution, und pfeget bald ascendendo per gradum, bald ascendendo & descendendo per saltum zu gehen. In solchen Dingen seynd rationes pro und contra zu finden. Dahero wer diese 5ta min. ausdrück-

Ma 2

S. 42.

lich in dergleichen zweifelhaften Fällen bey der 7me haben will, der thut am besten, er zeichnet sie zugleich über die Note $\left| \begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ damit weiß man seine Meynung. Ich halte es indes keinen Accompagnitten vor übel, wenn er sie überall bey der 7me dazugreiffet, sie mag ausdrücklich bezeichnet seyn, oder nicht.

(*) Diese 7me hat ihren Ursprung aus der Verkehrung der resolvirenden 9ne. Der Satz $\left| \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right|$ kan als Anticipatio des darauf ersolgenden ordinairen Accordes,

§. 42. Wenn die 7me nicht vorhero lieget, so wird sie auf unterschiedene Arthen gebraucht, als

1) Auf eben die Arth, wie die vorherliegende 7me, da sie nehmlich die Neben-Stimmen der 3e und 5te behält, und meist in folgender Note, zuweilen auch in die gleich daneben stehende 6te resolviret, wie beyderley Casus aus folgenden Exempeln erhellen:

2) Bey einem syncopirenden Basse, da die 7me wieder die vorhergelegene Bass-Note anschläget, und nachgehends der Bass selbst einen hal-

und die $\left| \begin{array}{c} 7 \\ 5 \\ 2 \end{array} \right|$ als Anticipatio des darauffolgenden 6ten-Accordes angesehen werden. Jedoch weist das obige andere Exempel aus, daß auch nach der $\left| \begin{array}{c} 7 \\ 2 \end{array} \right|$ die 6te erfolgen könne.

halben oder ganzen Ton unter sich resolviret. (*) Ihre Neben-Stimmen seynd die 4te und 2de $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ oder die 5te und 2de $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ z. E.

3.) Bey einem beständig liegenden Basse, da die vorhero consonirenden Stimmen in den dissonirenden Satz der 7mæ maj, 2de und 4te (t) $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ ausweichen, und von dar wieder in die vorigen Consonantien zurück treten ::

U a 3)

4) Wenn

(t) Die 4te wird hier wieder, nur als eine Hülfss-Stimme der dominirenden 7me angesehen, und muß sich schiefen, ohne resolution unter- und über sich zu gehen, wie man sie brauchen will.

4) Wenn sie die 6te syncopiret. (u) Es wird aber so dann die 5te weggelassen, die 3e hingegen bleibt vor wie nach:

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is a lute tablature line with a bass clef, showing numbers (6, 7, 4, 3, 4, 5, 6, 7) and 'X' marks above the notes. The third staff is a lute tablature line with a bass clef, showing numbers (5, 6, 7, 4, 5) and 'X' marks above the notes. The fourth staff is a lute tablature line with a bass clef, showing numbers (5, 6, 7, 4, 5) and 'X' marks above the notes.

5) Endlich ist der leichte Gang übrig, da die 8ve per transitum in die 7me gehet: $\left| \begin{array}{c} 87 \\ 5 \\ 3 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} 8b7 \\ 6 \\ 3 \end{array} \right|$ welches keiner fernern Erläuterung brauchet.

§. 43. Das gewöhnliche General-Exempel der bisherigen Säge möchte ohngefehr also lauten. Und zwar erstlich der Haupt-Accord, da die 5te in der eusersten Stimme:

§. 44. Der

- (u) Diese 6ta syncopata begiebet sich hier auf gleiche Art in die Schläverey einer Dissonanz, wie oben die 3a und 5ta syncopata, gethan haben. Nichts destoweniger bleiben diese drey Intervalla vor wie nach, Consonantien, weil sie sich freywillig binden, syncopiren und resolviren lassen, da sie es sonst nicht nöthig haben.

And

Musical staff 1: Treble clef, C major, 4/4 time. Contains a series of chords and melodic lines with some crossed-out notes.

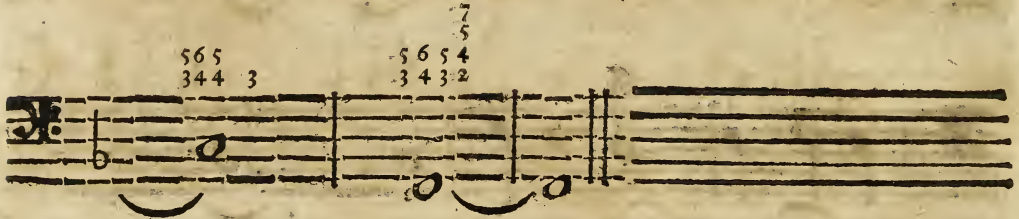
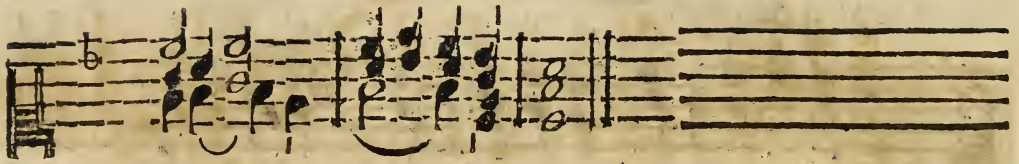
Musical staff 2: Bass clef, C major, 4/4 time. Contains a series of chords and melodic lines with some crossed-out notes.

Musical staff 3: Treble clef, C major, 4/4 time. Contains a series of chords and melodic lines with some crossed-out notes.

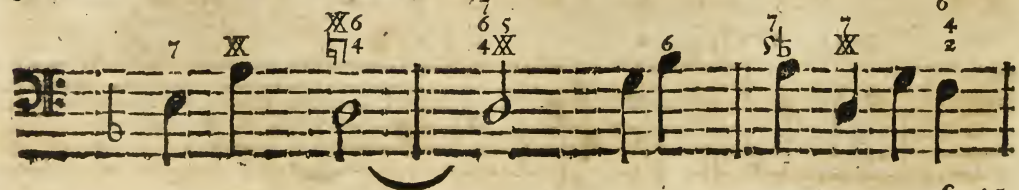
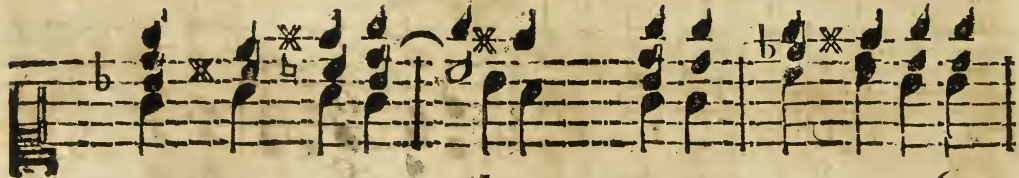
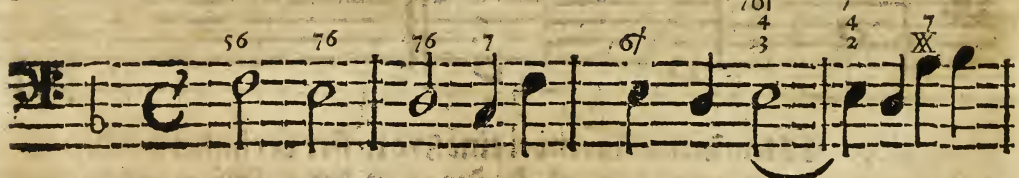
Musical staff 4: Bass clef, C major, 4/4 time. Contains a series of chords and melodic lines with some crossed-out notes.

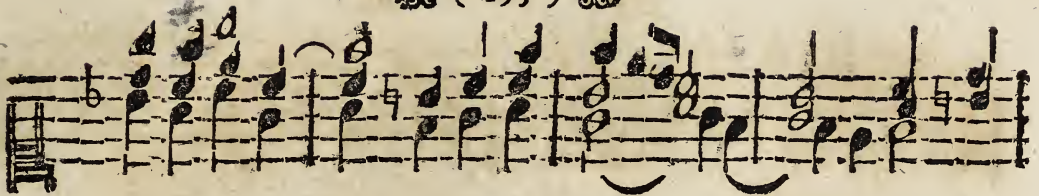
Musical staff 5: Treble clef, C major, 4/4 time. Contains a series of chords and melodic lines with some crossed-out notes.

Musical staff 6: Bass clef, C major, 4/4 time. Contains a series of chords and melodic lines with some crossed-out notes.

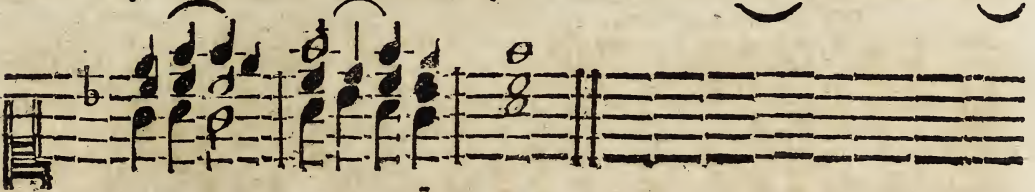


§. 44. Der andere Haupt-Accord, da oben in der 8ve angefangen wird, kan also lauten:

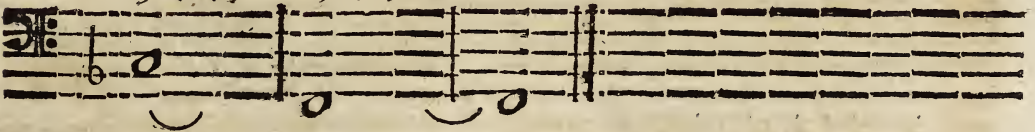




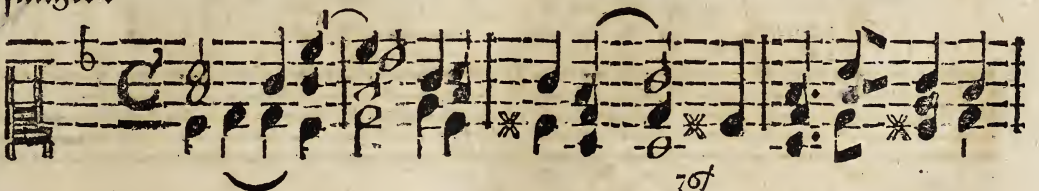
7 5 5 6 7 6 5 6 6 7
 3 2 6 7 6 4 3 5 4 3 4 2



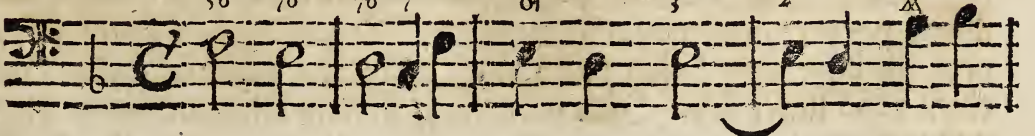
5 6 5 5 6 5 4
 3 4 4 3 3 4 3 2



§. 45. Es kan dieses Exempel eine 8ve tieffer versucht werden. Wir gehen zum 2ten Haupt-Accord, da die 2e in der eusersten Stimme anfängt :



56 76 76 7 7 7 4 3 4 2 7



Handwritten musical score for a multi-stemmed instrument, likely a lute or guitar. The score consists of six systems of staves. Each system has a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a bass clef staff. The music is written in a style characteristic of 17th or 18th-century lute tablature. Fingerings are indicated by numbers 1-7 below the notes. Some notes are marked with an 'X' or a red 'X', possibly indicating a specific technique or a dissonance. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

§. 46. Wir kommen lenzlich zur Dissonanz der 9. diese sieget all'ordinair vorhero, und resolviret entweder in die gleich daneben stehende 8ve oder wo diese nicht dabey befindlich so resolviret sie in folgender. Note einen grad unter sich. Ihre ordentliche Neben-Stimmen seynd die 3e und 5te:

§. 47. Die

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of music with various note values and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains four measures of music, including a measure with a double sharp (F-double sharp) and another with a double flat (B-double flat). Above the bottom staff are numerical figures: 6, 9, 8, 6, b, 9, 6, st, 19.

§. 47. Die Nona minor verknüpfet (nach dem Unterscheide des ambitus modi) die zam maj. gern mit der 5te (vv), und die zam min. mit der 6te :

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains four measures of music. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains four measures of music. Above the bottom staff are numerical figures: b, 6, 9, 8, 6, 9, 6.

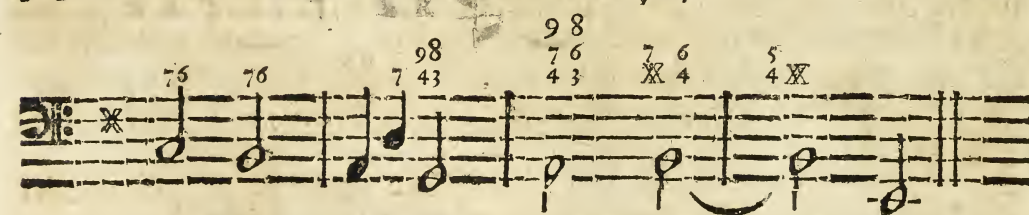
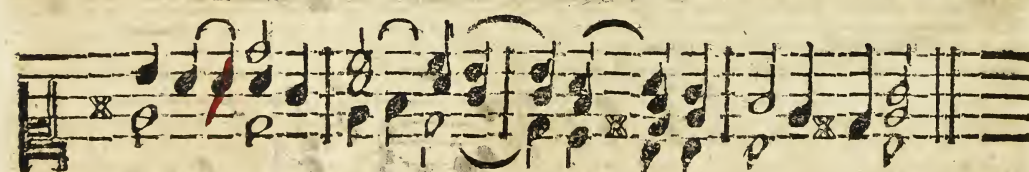
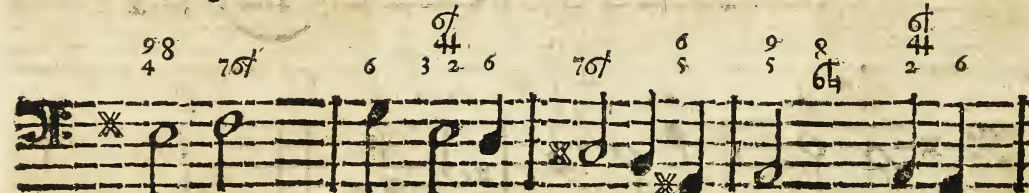
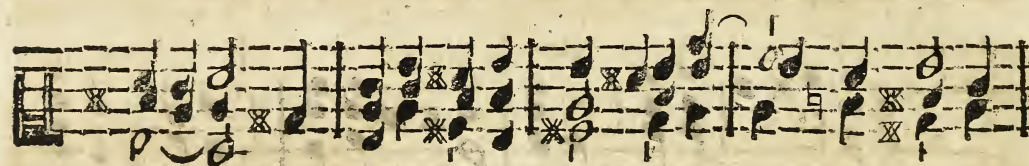
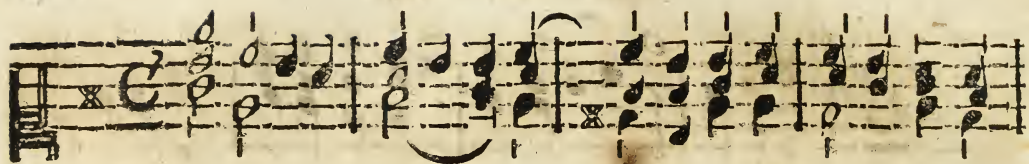
§. 48. Die Nona überhaupt, wird öftters bald mit der 4te, bald mit der 7me, bald mit beyden zugleich verknüpfet, da denn jedwede von diesen Neben-Dissonantien ihr gewöhnlich Tractament vor wie nach behält, wie aus folgenden General-Exempel erhellet, welches wir gewöhnlich durch die drey Haupt-accorde exerciren wollen, und zwar erstlich die 8ve oben :

B b 2

§. 49. Der

(vv) Gasparini will p. 67. seq. die 5te niemahls bey der 9. min. leiden, weil sie mit selbiges eine Falsam, (i. e. 5tam minor.) ausmache. Quæ, qualis, quantæ?

oder im gantz 4tam superfluum.



§. 49. Der andere Haupt : accord, da die ze oben, möchte also gerathen :

§. 50. Der

Opus

98 76 9 9 6 98 6

55 9 X 6 76 5

98 67 67 63 44 67 6 9 8 67

43 767 2 6 767 5 5 64 44 6

98 98 76 76 7 43 76 76 98 9

43 43 X4 4X

§. 50. Der dritte Haupt = Accord da die 5te oben, mag folgender seyn:

B b 3

§. 51. Dies

§. 51. Dieses Exempel mag eine 8ve tieffer exerciret werden. Weil aber bey dergleichen häufig unter sich gehenden resolutionibus Dissonantiarum die rechte Hand öftters so tieff hinunter kömmet, daß sie nicht mehr Platz hat zu resolviren, noch die lincke Hand (wenn sie auch den Bass in der tieffen 8ve nimmet) frey agiren kan, so darff sich ein Anfänger bey seinem Exercitio der 3. Haupt-Accorde nur an folgende 2. Vortheile halten, womit er die rechte Hand jederzeit wieder in die Höhe bringen kan, als

1) Suchet er nach gescheneher resolution der Dissonantien, oder auch bey solchen Noten, die keine Dissonantien über sich führen, (insonderheit bey langen Noten) die Accorde dergestalt zu halbiren und zu brechen, daß die rechte Hand nach und nach wieder in die Höhe gerathe, und hierdurch neuen Platz gewinne, die folgenden resolutiones gleichfalls zur Execution zu bringen, wie aus dem 8ten Tacte des vorhergehenden, insonderheit aber und mit mehrern aus nechst unten folgenden Exempel zu ersehen.

2) Kan er dann und wann einen vollstimmigen Griff in die Höhe thun, und in folgender Note die untersten Stimmen wieder fahren lassen. Das andere 4tel im 5ten Tacte des §. 49. befindlichen Exempels, ingleichen das vierdte 4tel im 9ten Tacte des §. 50. befindlichen Exempels erläutern die Sache. Hierbey sehe man den ersten und 3ten Tact des folgenden Exempels an:

§. 52. Von denen bißhero tractirten Dissonantien seynd nachfolgende leichte Anmerkungen mit zunehmen, welche keines besondern Exercitii bedürffen. Nämlich

1) Daß besagte Dissonantien nicht allzeit in nechstfolgender Note resolviren, sondern ihre resolution über etliche Noten auffhalten, biß endlich die letzte Note vor alle die vorhergehenden resolviret. 3. E.

2) Daß die Dissonantien öffters wieder in Dissonantien zu resolviren pflegen. Hiervon haben wir oben schon 2. Casus gesehen, da die 4 und ♭ beyde in 4te maj. resolviret. Es mögen aber folgende Exempel die Sache mehr erläutern;

3) Daß

§. 53. Bis hieher haben wir das vollstimmige Accompagnement mit Fleiß zurück gelassen. Nunmehr fraget sichs, wie alle bishero in denen Stimmen der rechten Hand syncopirte und resolvirte Dissonantien vollstimmig zu tractiren, ob man nehmlich selbige verdoppeln, und in fortgehenden 8ven zugleich mit resolviren könne oder nicht? Antwort: Man kan sie in einem vollstimmigen Accompagnement, (wo die vielen verdoppelten Dissonantien bey schwacher Music, oder sonst nicht mal a propos fallen) allerdings verdoppeln. Mit ihrer resolution aber ist ein Unterscheid zu machen 1) zwischen denen eusersten- und Mittelstimmen. 2) zwischen der rechten und linken Hand.

§. 54. Alle in der rechten Hand, und sonderlich in der eusersten Stimme der rechten Hand vorkommende Dissonantien, müssen jetzt legaliter tractiret werden, das heisset, sie müssen binden und resolviren, wie es die Regeln erfordern, weil hier das Ohr gar leicht die Fehler entdeckt. Hingegen seynd die verdoppelnde Mittelstimmen der linken Hand an diese Befehle nicht gebunden, sondern sie können willkührlich auff dreyerley Arth verfahren, als:

1) Kan die lincke Hand alle in der rechten Hand befindliche Con- und Dissonantien zugleich ergreifen, mit ihnen vorhero liegen und binden, auch nachgehends in fortgehenden 8ven mit ihnen resolviren (x): nur muß dabey (wie oben überhaupt re commendiret worden) ein allzugroßes vacuum, oder Distanz zwischen beyden Händen vermieden werden, das mit die unbedeckten 8ven einem guten Gehöre nicht penetrabel fallen. Diesem nach wären in folgenden ersten 8. Exempeln die 8ven aller resolvirenden Con- und Dissonantien gnugsam bedeckt: in allen übrigen Exempeln liegen sie allzuoffenbahr, und seynd (eines mehr als das andere) einem guten Gehöre verdächtig.

2) Kan

(x) Weil hier die 8ven gleich dem oftgedachten 8. und 4. Fuß auf der Orgel, oder gleich denen, in 8ven fortgehenden Stimmen starcker Chöre betrachtet werden.

First system of musical notation, piano accompaniment. It consists of a grand staff with two staves. The music features chords and moving lines. A treble clef is present on the left.

gut.

Second system of musical notation, piano accompaniment. It consists of a grand staff with two staves. The music features chords and moving lines. A bass clef is present on the left. Fingerings 7, 7 6, 4 3, and 7 are indicated below the notes. A flat symbol (b) is placed above a note.

Third system of musical notation, piano accompaniment. It consists of a grand staff with two staves. The music features chords and moving lines. A treble clef is present on the left.

verdächtig.

Fourth system of musical notation, piano accompaniment. It consists of a grand staff with two staves. The music features chords and moving lines. A bass clef is present on the left. Fingerings 6, 9 8, and 9 are indicated below the notes. A red 'f' dynamic marking is present above a note. The number 98 is written above the staff.

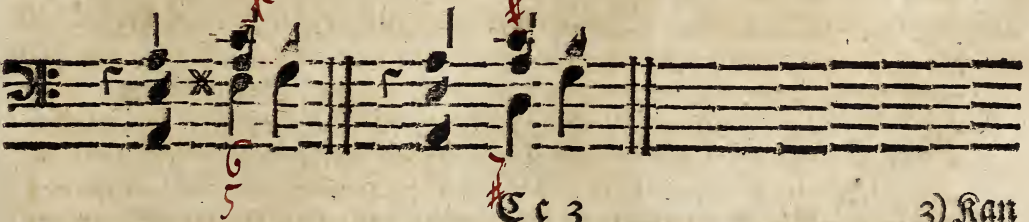
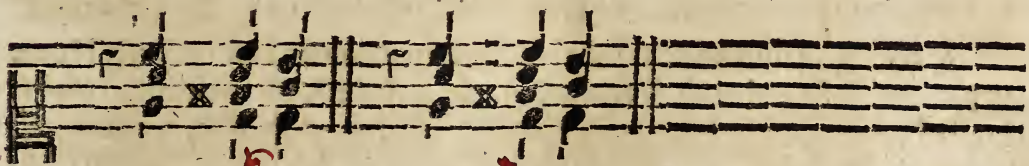
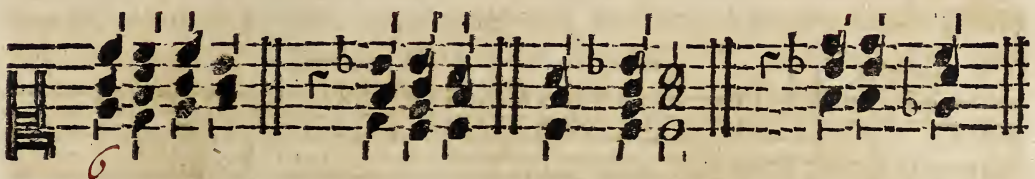
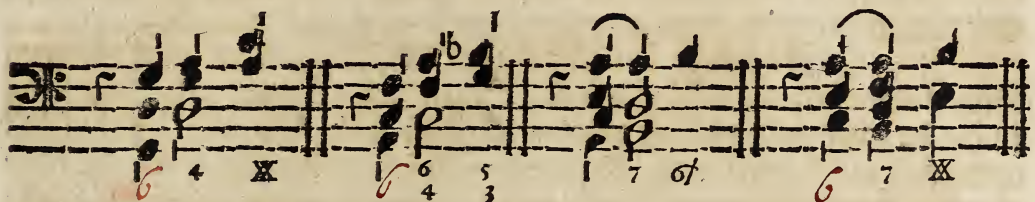
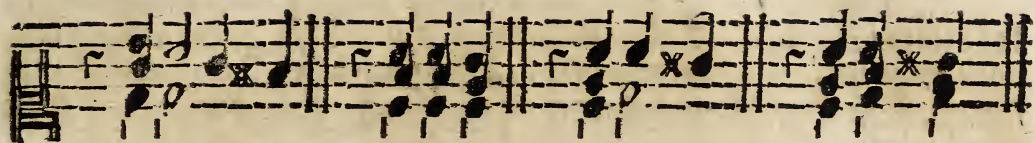
Fifth system of musical notation, piano accompaniment. It consists of a grand staff with two staves. The music features chords and moving lines. A treble clef is present on the left.

Sixth system of musical notation, piano accompaniment. It consists of a grand staff with two staves. The music features chords and moving lines. A bass clef is present on the left. Fingerings 6 5, 6 5, and 4 3 are indicated below the notes.

2) Kan die lincke Hand ihre von der rechten Hand entlehnte Dissonantien auch per gradum über sich resolviren, oder per saltum abbrechen (y), wo es die Commodität der Hand erfordert. Genug wenn die rechte Hand (allwo die Toni acuti mehr durchschlagen) Regelmäßig verfähret. Damit aber dergleichen Freyheiten nicht allzu plump ausfallen mögen, so suchet man hier wiederum das oft gedachte vacuum zwischen beyden Händen, so viel möglich, zu vermeiden. Man sehe folgende Exempel an, welche in einem vollstimmigen Accompagnement ohne Tadel seynd. Und zwar resolviren in denen ersten 4. Exempeln die Dissonantien des Basses per gradum über sich. In denen 3. folgenden Exempeln brechen sie per saltum ab. In denen 3. letzten Exempeln aber resolviren sie zwar richtig mit der Ober-Stimme unter sich, allein sie haben nicht mit dieser vorhero gelegen, sondern seynd per saltum in die Dissonanz gefallen :

3) Kan

(y) Diese letztere Libertät scheint allein ein proprium vollstimmiger Instrumente zu seyn, in denen partituren separirter Stimmen aber soll man sich mit dergleichen Dingen nicht gern blicken lassen. Wohl aber haben dieses die Ausländer in Gebrauch, daß sie bey Ausarbeitung vieler real-Stimmen z. E. eine 4te, 7me &c. vocaliter gebührend unter sich, instrumentaliter aber per gradum über sich resolviren. Nur wolte ich dergleichen resolutions nicht oft in der eusersten Stimme hören, und halte überhaupt wehr davon, wenige real-Stimmen solide auszuarbeiten, als allzu viele real-Stimmen mit erzwungenen und irregulären Gängen anzuhäuffen, unter dem Deckmantel, daß es die Natur nicht anders zulassr. Hzc obiter.



Et c 3

3) Ran

3) Kan die lincke Hand in einigen Casibus die resolutiones der in der rechten Hand befindlichen Dissonantien auf gleiche Arth anticipiren, wie etwan berühmte Componisten in vollstimmiger Composition verfahren. Die Sache brauchet einer weitläufftigen Erklärung, und mag von Anfängern gar wohl übergangen werden: Denen Geübten aber zu Gefallen wollen wir sie allhier aus dem Grunde beschreiben.

§. 55. Es ist bekandt, daß man zu der vollstimmigen 9. unter andern Mittel-Stimmen auch die 8ve anschlagen kan, ehe noch besagte 9. selbst in die daneben stehende 8ve resolviret (98) welches in der That nichts anders ist und heissen mag, als eine Anticipatio resolutionis Nonæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die 9. erst resolviren soll. 3. E.

§. 56. Kann und das Gehöre die Anticipationem resolutionis Nonæ vertragen, so kan es auch nothwendig alle andere Anticipationes resolutionum vertragen, welche aus der blossen Verkehrung dieser vollstimmigen 98. herkommen, (z) wofern man sie nur Regel-mäßig zu tractiren und zu præpariren weiß. Wollen wir nun zur ersten Probe die vorher gehen:

(z) Denn weil dieser Satz von lauter solchen Con- und Dissonantien zusammen gesetzt ist, welche sich nach denen Grund-Regeln des bekandten Contrapunto all' Ottava, insgesamt einzeln verkehren, und dergestalt tractiren lassen, daß sie so wohl dem Ohre als der Kunst Satisfaction geben: aus was vor Grunde wolte

gehenden 3. Exempel dergestalt verkehren, daß die 3e in jedwedem Accord statt des Bass-Clavis herunter, und dieser hinauff gesetzt werde, so bekommen wir eine Anticipationem resolutionis 7mæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die 7me erst resolviren soll: (a)

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a style typical of 18th-century treatises, with notes and chords. There are three measures shown. The first measure has a treble clef and a bass clef. The second measure has a treble clef and a bass clef. The third measure has a treble clef and a bass clef. The notes are mostly whole notes and half notes. There are some accidentals and ligatures. The numbers 76 are written below the first and third measures.

NB. Es

wolte denn die Verkehrung des ganzen Accordes dem Gehöre eine neue, und zuvor nicht da gewesene Verdrießlichkeit verursachen können, wenn sie sonst Regel-mäßig tractiret wird?

- (a) In diesen Exempeln machet die oben liegende 7me gegen die unten anticipirte 6te die vorige 9. aus; folgar müssen zwischen diesen beyden Stimmen auch alle Regeln observiret werden, welche sonst bey der 9. zu observiren seynd. 3. E. Die 8ve zum Bass-Clave gehet niemahls descendendo in Nonam; also gehet auch die 8ve zu dieser Mittel-Stimme niemahls descendendo in Nonam. Folgar wäre das hier folgende erste Exempel falsch, das andere aber gut. Und diese Anmerckung ist bey allen künstlichen Anticipationibus resolutionum in acht zu nehmen.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a style typical of 18th-century treatises, with notes and chords. There are three measures shown. The first measure has a treble clef and a bass clef. The second measure has a treble clef and a bass clef. The third measure has a treble clef and a bass clef. The notes are mostly whole notes and half notes. There are some accidentals and ligatures. The numbers 76 are written below the first and third measures.

NB. Es ist aber leicht zu ermessen, daß diese Anticipatio resolutionis 7mæ nur bey derjenigen 76. muß gebraucht werden, welche natürlich keine 5te im Accord leidet, wie oben §. 39. verschiedene solche Exempel gegeben, und in der beygefügeten remarque (q) die Erläuterung darüber gemacht worden: sonst würden die 5te, die anticipirte 6te, und die 7me in einem Accorde alle 3. verbotener Weise zusammen kommen.

§. 57. Verkehren wir unsern Accord der $\left. \begin{matrix} 98 \\ 8 \\ 5 \\ 3 \end{matrix} \right\}$ dergestalt, daß die 5te

statt des Fundamental-Clavis herunter, und dieser hinauff gesetzt werde, so haben wir eine Anticipationem resolutionis 5tæ syncopatæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die 5ta syncopata erst resolviren soll, wie folgende Exempel ausweisen. (b)

$\begin{matrix} 5 \\ \times \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 54 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4 \\ \times \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 54b \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 5b \end{matrix}$

§. 58. Bey

(b) In diesen Exempeln machet die oben liegende 5te gegen die unten anticipirte 4te die vorige 9. aus, und seynd also zwischen diesen beyden Stimmen abermahl die gewöhnlichen Regeln der 9. zu observiren, wie in vorhergehender remarque (a) gedacht worden. Ubrigens könte man den Accord der $\left. \begin{matrix} 98 \\ 8 \\ 5 \\ 3 \end{matrix} \right\}$ auch

§. 58. Bey der vollstimmigen 9. wird öftters statt der 5te die 6te gebrauchet. $\left. \begin{matrix} 98 \\ 8 \\ 6 \end{matrix} \right\}$ Verkehren wir nun diesen Accord dergestalt, daß die 6te statt des Bass Clavis herunter, und dieser hinauff gesetzt werde, so bekommen wir eine Anticipationem 4ta syncopata, oder eine Vorheranschlagung desjenigen Clavis, wovon die 4ta syncopata erst zu resolviren hat: (*)

Accord. Verkehrung.

98 43 43

8
6
3

§. 59. Die 9. hat zuweilen nebst der 3a min. und 6ta maj. auch die oben §. 7. h. c. beschriebene 4tam irregularem bey sich $\left\{ \begin{matrix} 98 \\ 6 \\ 3 \end{matrix} \right\}$ verwechselt wir nun diese 4te mit dem Bass Clave, so bekommen wir eine Anticipationem

dergestalt verkehren, daß die 9. selbst mit dem Bass-Clave verwechselt würde: weil aber hieraus keine Anticipatio resolutionis, sondern der oben S. 42. No: 2. angeführte Satz $\left\{ \begin{matrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{matrix} \right\}$ entstehet, so dienet es hier nicht zu unsern propos.

(*) In diesen Casu machet die oben liegende 4te gegen die unten anticipirte 3e die vorige 9. aus.

nem resolutionis 6ta syncopata, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die von der 7me syncopirte 6te erst resolviren soll, wie unter folgenden, die ersten Exempel ausweisen. Es kan aber auch die resolution einer bloß vorherliegenden oder gebundenen 6te anticipiret werden, ob gleich die 6te selbst, nicht von der 7me syncopiret worden, wie aus denen 3. letzten Exempeln erhellet: (**)

Accord.

Vertehrung.

98
8
6
4
3

5 6
X 4

7
6 5
X

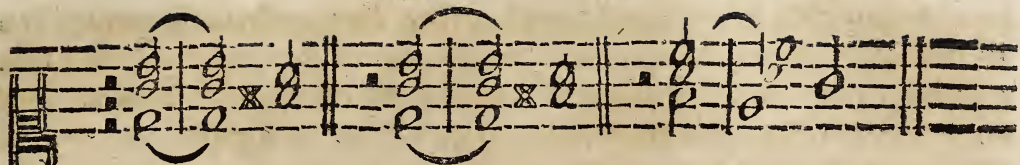
7
6 5
X

6
5

7
6 5
X

§. 60. Die

(**) In allen diesen Exempeln machet die oben liegende 6te gegen die unten anticipirte 7te die vorige 9. aus.

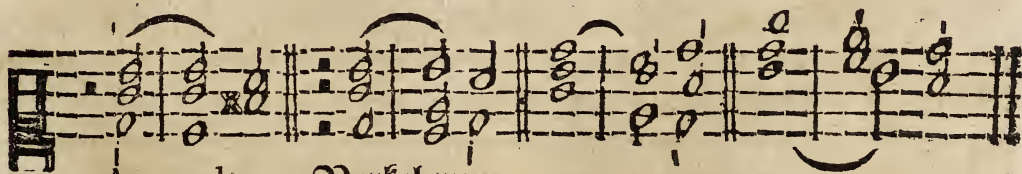


Anticipatio resolutionis 6tæ ligatæ.

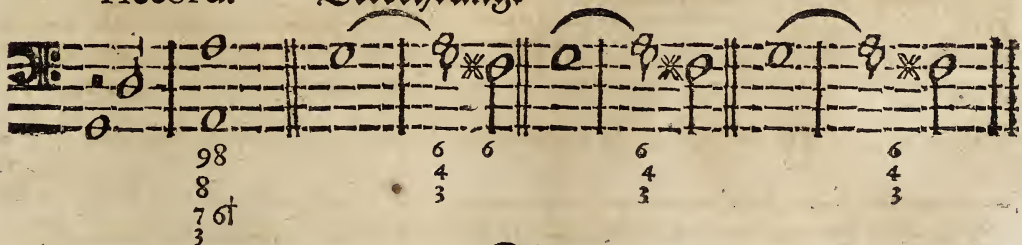


§. 60. Die 9. hat nicht selten die 7. bey sich. $\left. \begin{matrix} 98 \\ 8 \\ 76 \\ 3 \end{matrix} \right\}$ Verwecheln wir

num diese 7me mit dem Bass Clave, so bekommen wir eine Anticipationem 3æ syncopatæ, welche zwar in vollstimmiger Composition mehr Dienste thun kan, als im Accompagnement; wir wollen sie aber doch mit hersetzen, weil wir einmahl in Untersuchung dieser Materie begriffen sind: (c)



Accord. Verkehrung.



D d 2

§. 61. Bey

(c) Bey dieser Verkehrung machet die oben vorher liegende 3e gegen die unten tretende 2de die vorige 9. aus.

§. 61. Bey doppelt vorher liegenden Con- und Dissonantien kan man auch doppelte Anticipationes resolutionum anbringen welches aber selten, und mit einem Judicio geschehen muß, damit die überhäufften Dissonantien dem Gehöre nicht unerträglich fallen mögen:

98
76
98
43
7
X
76^b
54

(NB. Bey dem ersten Exempel der doppelt anticipirten resolution $\left\{ \begin{smallmatrix} 98 \\ 76 \end{smallmatrix} \right\}$ ist das im vorhergehenden §. 56. angehengte Nota Bene anhero zu wiederholen.)

§. 62. Bey allen bisherigen und künftigen Exempeln der anticipirten resolutionum ist bey dem Accompagnement eines vollstimmigen Instrumentes hauptsächlich zweyerley in acht zu nehmen:

1) Daß der locus resolutionis, oder derjenige Clavis individualiter, worein die in der rechten Hand vorher gelegene Con und Dissonanz resolviren soll, allezeit leer und unbefezet bleiben muß, damit das Gehöre die künftige resolution wohl unterscheiden, und der Anschlag vieler neben einander liegenden Clavium denen Ohren nicht einen Greuel verursachen möge. (d) In dieser Absicht behält die rechte Hand lieber das Amt, die

Con-

(d) Z. E. in denen 3. Exempeln des vorher gehenden §. 61. schlagen jederzeit 7. neben einander liegende Claves zugleich an, nemlich in denen ersten beyden: a. h. e. d. e. und in dem andern Tacte des 3ten Exempels: g. a. b. c. d. Wären

Con und Dissonantien legaliter anzuschlagen und zu resolviren, die lincke Hand aber begnügiget sich, die resolutiones der rechten Hand zu anticipiren. Dahero wären alle anhero wiederholte Exempel, auff folgende Artz ganz und gar unleidlich: (e)

Dd 3

2) Daß

nun diese Claves nicht in die hohen und tieffen Zven vertheilet, und bey jedweder Dissonanz der locus resolutionis frey geblieben, so würde man etwas schönes zu hören bekommen. Hingegen wird sich das Ohr bey einem NB. vollstimmigen Accompagnement und Composition über gedachte Exempel, so wie sie angebracht worden, nicht zu beschweren haben, ob sie gleich primo intuitu Jenen Augen noch so paradox scheinen möchten.

(e) In separirten Vocal- und Instrumental- Stimmen läffet sich der Casus noch einiger massen entschuldigen, wenn die 9. neben der anticipirten Gve als eine 2de er scheint, und doch als 9na tractiret wird,

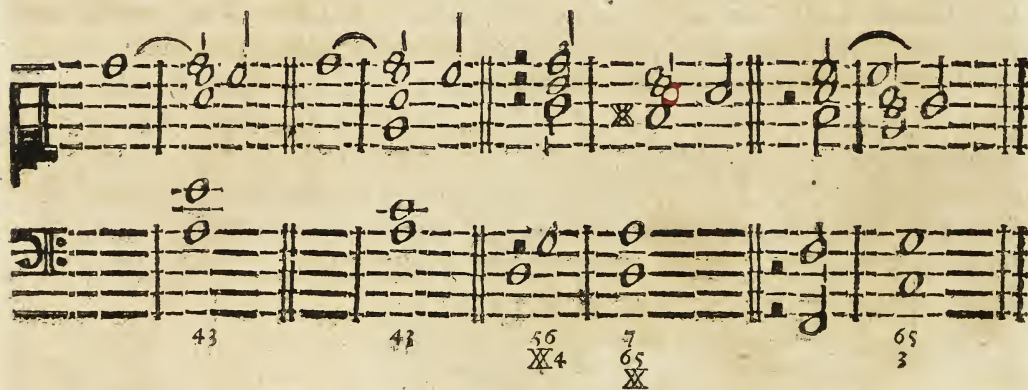
6 9 8 6 9 6

weil hier das Gehöre wegen der Diversität der Stimmen die resolution noch unterscheiden kan: allein auff vollstimmigen Instrumenten fällt diese raison weg, und kan die resolutio anticipata neben dem Clave der resolvirenden Stimme, niemals statt haben.



98 98 76 6 54 4 6 54 4

Detailed description: This system contains two staves of music. The upper staff features a series of chords, each with a slur above it, and is divided into five measures. The lower staff contains single notes, with some measures marked with an asterisk (*). Below the staves are numerical figures: 98, 98, 76, 6, 54, 4, 6, 54, 4.



43 43 56 7 65 3 65 3

Detailed description: This system contains two staves of music. The upper staff has chords with slurs, including one marked with an asterisk (*). The lower staff has single notes. Numerical figures below the staves are: 43, 43, 56, 7, 65, 3, 65, 3.



6 4 3 98 76 98 43

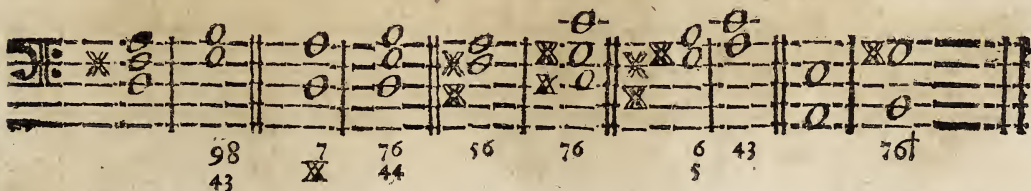
Detailed description: This system contains two staves of music. The upper staff has chords with slurs, including one marked with an asterisk (*). The lower staff has single notes. Numerical figures below the staves are: 6, 4, 3, 98, 76, 98, 43.

2) Daß

2) Daß diejenigen Anticipationes resolutionum die besten seynd, da die resolvirende Stimme einen ganzen Ton unter sich gehet. Resolviret sie hingegen nur einen halben Ton, und zwar per Semitonium naturale, so fällt die Anticipatio resolutionis schon härter aus, weil die liegende Dissonanz mit der anticipirten resolution Nonam minorem ausmachtet, welche von Natur mehr dissoniret, als Nona major. Fället aber die resolution gar per Semitonium accidentale auf ein fremdes, (auffer dem richtig bezeichneten Systemate modi befindliches,) ♯. und erhöhendes ♮. so ist die Anticipatio resolutionis wegen ihrer sonderbahren Härte ganz und gar verbothen, ratio: Daß Ohr leidet doppelt als 1) Durch die 9nam minor. accidentalem, welche noch viel härter ausfället, als die an sich selbst schon harte 9na minor naturalis. 2) Durch die darauff erfolgende harte Vermehrung eines frembden ♯ oder erhöhenden ♮ welche, wie oben gedacht, sehr behutsam zu vermeiden ist. Aus diesen Ursachen nun seynd alle, oben von denen anticipirten resolutionibus §. 55. biß §. 60. inclusive, gegebene Exempel vollkommen gut: Die hier folgenden 5. ersten aber seynd passabel, und können bey guter Gelegenheit cum Judicio gebrauchet werden: Die 4. letztern hingegen seynd unleidlich und gänglich verbothen:



falsch.



§. 60. Dies

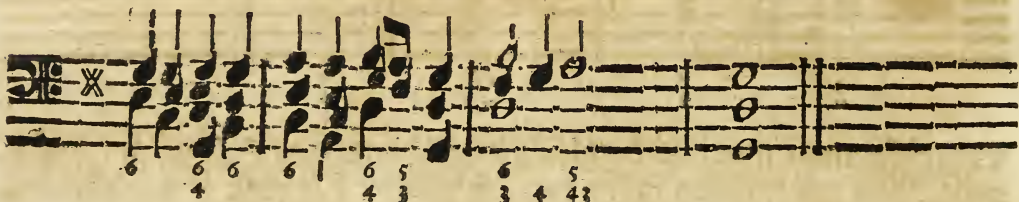
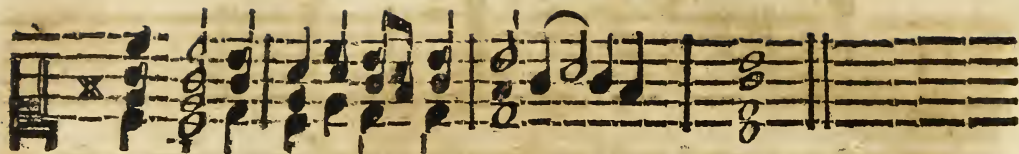
The image contains two staves of musical notation. The top staff consists of five measures of music, each with a different clef (C, F, C, G, C) and various notes and accidentals. The bottom staff also consists of five measures, with some notes marked with an asterisk and a cross, and some chords marked with '4X', '6', and '764'.

§. 63. Dieses wäre es, was man meines Wissens von denenjenigen Anticipationibus resolutionum sagen kan, welche ihren Ursprung aus der Verkehrung einer vollstimmigen 98. herführen. Man kan zwar mit Verkehrung der einzeln stehenden 9. (welche erst über der folgenden Bass-Note resolviret,) eben also verfahren: weil aber diese Verkehrung mehr obstacula und obscuritäten findet, so lassen wir es bey dem Bisherigen bewenden. Wer sich die Mühe geben will, von selbst ein mehrers nachzusehen, der kan es thun. Meines Erachtens aber bleibet die resolutione anticipata wohl das einzige Fundament aller anticipirten resolutionum Con- & Dissonantiarum.

§. 64. Nunmehr können wir die, oben §. 54. angegebene, und bisher abgehandelte dreyfache Art eines vollstimmigen Accompagnementes ad Praxin bringen. Und zwar wurde erstlich die 4te oben §. 26 seqv. mit ihrer veränderlichen Harmonie beschrieben. Das vacuum nun, oder der leere Raum zwischen beyden äußersten Stimmen dieser 4te bestehet gewöhnlicher massen in der, durch alle 8ven wiederholten Harmonie des angegebenen Sazes, zum Exempel:

Ergreiffet

Ergreiffet man' nun aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, so viel iedwede Hand am nechsten fassen kan, so möchte das oben N. 29. gegebene Exempel, (von welchen wir gewöhnlich die 2. äußersten Stimmen behalten,) vollstimmig also ausfallen:



(NB. In diesen Exempel verfähret die lincke Hand mit der vollstimmigen 4te auff folgende Arth. Über der andern Bass Note des ersten Tactes wird besagte 4te mit der Oberstimme in fortgehenden 8ven resolviret. Über der ersten Bass Note des 3ten Tactes wird resolutio 4ta anticipiret, (und zwar resolutio 4ta superflua. Unten werden wir von der anticipirten resolution der 4ta perfectae gleichfals mehr Exempel finden.) Über der letzten Note eben dieses 3ten Tactes resolviret die vorhergelegene 4te per gradum über sich; welches auch bey der letzten Note des 4ten Tactes geschiehet. In der letzten Note des 9ten Tactes resolviret die in der rechten Hand unten gelegene 4te wiederum über sich, und in der 3ten Note des 10ten Tactes erfolget die resolution in fortgehenden 8ven mit der Oberstimme.)

§. 65. Das Vacuum zwischen beyden eusersten Stimmen der, oben §. 32. leq. beschriebenen 5ta min. und 5ta perfectae syncopatae bestehet in der, durch alle 8ven des Clavieres wiederhohltten 3e, 5te, 6te und 8ve:

Verfähret man nun mit dergleichen vollstimmigen Sätzen gewöhnlicher maßen, so könte das oben S. 36. befindliche Exempel mit Beybehaltung der 2. eusersten Stimmen, vollstimmig also lauten:

(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit dem vollstim-
migen Accompagnement der 5ta min. und 5ta perfectæ syncopa-
tæ auff folgende Arth: Die über der 4ten Bass Note des andern
Tactes befindliche 5ta min. bricht in folgender Note statt der schul-
digen resolution, per saltum ab. Die über der andern Bass No-
te des 3ten Tactes liegende 5ta min. aber resolviret in folgender No-
te per gradum über sich. Die über der ersten Note des 5ten Tactes
liegende 5ta syncopata resolviret nachgehends gleichfalls per gra-
dum über sich. Die über der 3ten Bass-Note des 7ten Tactes lie-
gende 5ta min. resolviret mit der Ober-Stimme in fortgehenden
zven, desgleichen auch die nechstfolgende 5ta min. thut. Die über
der 4ten Note des 9ten Tactes liegende 5ta syncopata bricht in fol-
gender Note per saltum ab; und leylich wird in der andern Bass-
Note des 10ten Tactes die resolutio 5ta syncopatæ anticipiret.)

§. 66. Das Vacuum zwischen beyden eusersten Stimmen der oben
§. 40. seq. tractirten 7me bestehet wiederum in denen, durch alle zven des
Claviers wiederhohkten Stimmen. z. E.

The first system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains several chords and single notes, with some notes marked with 'b' (flat) and 'X'. The bass staff contains notes and chords. Below the bass staff, there are figured bass notations: 7, 7b, 7, 7, 7, 7. A red '4' is written below the fifth measure's figured bass notation.

Also möchte nach denen bisherigen principis, das oben S. 43. befindliche Exempel, vollstimmig ohngefahr auf diese Artth gerathen:

The second system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes and chords, with some notes marked with 'X'. The bass staff contains notes and chords. Below the bass staff, there are figured bass notations: 56, 76, 7, 6, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7. There are also some additional figures like 7/4 and 7/2. A red '4' is written below the eighth measure's figured bass notation.

Handwritten musical score consisting of four staves. The first two staves show a melodic line with various notes and rests, and a bass line with fingerings. The third and fourth staves show the continuation of the piece, with some notes highlighted in red. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit der vollstim-
 migen 7me also: Über der andern Bass-Note des ersten Tactes wird
 die resolution der 7me anticipiret. Die über der andern Bass No-
 te des andern Tactes befindliche 7me resolviret mit der Ober-Stimm-
 me in fortgehenden 8ven. Über der 3ten Note des dritten Tactes
 bricht die 7me statt der resolution per saltum ab. Die über der
 3ten Note des 4ten Tactes liegende 7me resolviret wieder mit der
 Ober-Stimme in fortgehenden 8ven. Über der ersten Note des 6ten
 Tactes

Tactes wird resolutio 6ta syncopata anticipiret. Über der ersten Note des 9ten Tactes bricht die 7me wiederum per saltum ab, und über der andern Note des 10ten Tactes wird resolutio 5ta syncopata anticipiret.)

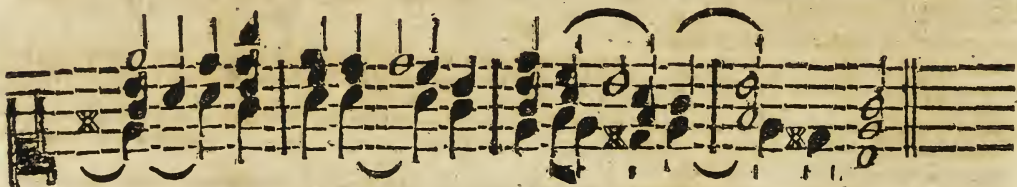
§. 67. Das Vacuum zwischen denen eusersten Stimmen der oben §. 46. seqv. tractirten 9. bestehet gleichfalls in der, durch alle 8ven des Clavieres geschehenen Wiederhohlung ihrer Stimmen. Z. E.

The image shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains five measures of music, each starting with a whole note followed by a rest. The notes are G4, F4, E4, D4, and C4. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. It also contains five measures, each starting with a whole note followed by a rest. The notes are C3, D3, E3, F3, and G3. Below the bottom staff, there are numerical figures: 2/3, 2/3, 2/4, 2/9, and 2/7. A '7' is written below the 2/9 figure.

Ergreifen nun beyde Hände aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, was sie am nächsten fassen können, so möchte das oben §. 49. angegebene Exempel vollstimmig auff folgende Art ausfallen:

The image shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a common time signature (C). It contains eight measures of music. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. It also contains eight measures of music. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and asterisks (*) marking specific notes. Below the bottom staff, there are numerical figures: 98, 7/7, 6/5, 9, 9/6, 9/7, 8/6, and 6/5.

(NB.



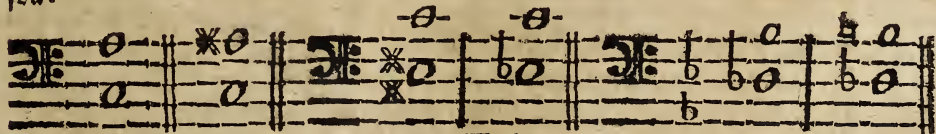
(NB In diesen Exempel verfähret die lincke Hand mit dem vollstimmigen Accompagnement auff folgende Arth: Über der ersten Bass-Note des andern Tactes wird die 7me mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven resolviret. Über der ersten Bass-Note des 2ten Tactes wird bekandter massen resolutio 9na durch die anschlagende 8ve anticipiret. Über der ersten Note des 4ten Tactes finden sich Anti-

Anticipatio resolutionis 7mæ & 9næ zugleich, und zwar die erste mit recht, weil diese Bass-Note natürlich keine 5te über sich leidet. Über der ersten Note des 5ten Tactes wird resolutio 4tæ anticipiret. Die über der letzten Note des 7ten Tactes befindliche 5ta min. resolviret mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven. Über der ersten Note des 9ten Tactes leidet der Ambitus modi eine 5te, also könnte hier keine Anticipatio resolutionis 7mæ statt haben, welche sich hingegen bey der folgenden Note mit Rechte findet. Über der letzten Note des 10ten Tactes wird die, per Semitonium naturale vorgeschende resolutio 4tæ anticipiret, und über der nachstfolgenden Note findet sich wiederum eine Anticipatio resolutionis 4tæ.)

§. 68. Wir haben noch eine Abhandlung vor uns: De Falsis, welches eine der schönsten Musicalischen Materien ist, und wohl verdienet, daß man sie besonders betrachte.

§. 69. Falsæ heissen eigentlich diejenigen Intervalla, welche in ihren gehörigen Gradibus (f) entweder ein Semitonium minus zu viel
F f
oder

(f) Z. E. Eine 6ta maj. hat in ihren gehörigen 6. gradibus (nach der eben Cap. I. §. 13. geschehenen Beschreibung) nicht mehr als 3. ganze und 2. halbe Tone. So bald man nun über diese gezeigten Tone schreitet, (welches nach Gelegenheit des modi durch Hinzuthuung eines X. ♯. oder b. vor der einen Note geschehen kan) so bald bekommt hier das Intervallum der 6te ein Semitonium ~~minus~~ zu viel, i. e. * minus es wird eine Falsa, weil es zwar die 6. gradus, nicht aber das Haupt-Requisitum einer 6te maj. behält, welche 3. ganze, und 2. halbe Tone nicht übersteigen soll:



6tamaj. Falsa. 6tamaj. Falsa. 6tamaj. Falsa.

Eben auff solche Arth entstehen die übrigen Falsæ oder Superflux & Deficientes, davon man nach dem Unterscheide jedweddes Intervalli die Probe leicht machen kan, zumahl bey der 4ta und 5ta perfecta, welche doppelte Falsas auffzuweisen ha-

oder zu wenig haben, und deswegen dem Ohr (zumahl ohne Mediation anderer Stimmen) eine auffserordentliche Härteigkeit verursachen. Dies seynd nun mit einem Worte alle, oben Cap. I. angegebene Superflua und Deficientes. Die erstern waren, die 2da superflua, die 4ta maj. die 5ta superflua und 6ta superflua (g) die leystern aber waren, die 3a min. deficiens, die 4ta imperfecta, die 5ta min. und 7ma min. deficiens.

§. 70. Die

ben, indem sie in ihren gehörigen gradibus durch Hinzufegung eines \mathbb{X} . \mathbb{h} . oder \mathbb{b} . bald ein Semitonium minus zu viel, bald zu wenig bekommen können, wie in gedachten obigen Cap. I. erhellet.

- (g) Nonam superfluam haben wir oben nicht statuiret, weil sie nicht kan natürlich in Consonantiam resolviret werden. Unnatürliche, und gezwungene resolutiones aber kan man endlich noch wohl bey denen Haaren dazu ziehen, und wenn also eine 9na superflua solte und müste erfunden werden, so möchten noch wohl die unten folgende zwey 9nae superflua zum Exempel dienen, (wiewohl ich sie lieber wolte in Figur der 2da superflua lassen auftreten, und ihrer Natur gemäß tractiren, wenn es nicht, wie gedacht, solte und müste eine resolvirende 9na superflua seyn und heißen.) Wenn aber dergleichen nichtige Erfindung den Autorem und die Music heben könnten, so getraueete ich mir noch viel soust unnatürliche verbothene, absurd-scheinende, ja gar vor unmöglich gehaltene casus & passus compositionis dergestalt auszukünsteln, daß sie sich in einigen erzwungenen Exempeln, als möglich präsentiren solten. \mathbb{Z} . \mathbb{E} . Es solte eben nicht viel Mühe kosten, eine, nicht nur in salta einer einzigen Stimme bestehende, sondern zum Fundamental-Clave anschlagende Octavam deficientem, item eine gleichfalls zum Basse anschlagende 3am min. defic. eine nach allen Regeln syncopirende, oder ordentlich vorherliegende, und nachgehends unter sich resolvirende 5tam superfluam, 6tam superfluam, und hundert erzwungene schöne Sachen zu erfinden, die man endlich alle zusamm in einen Naritäts-Kasten stecken, und denen Leuthen, wie jener sein Murrelthier, vor Geld zeigen könnte. Allein mein Rath ist, man lasse solche unnatürliche Dinge bleiben, und wende die Zeit zu was bessers an. Die Music will nichts gezwungenes haben, und unsere Nation incliniret gleichwohl vor andern Nationen zu dem Fehler, daß sie in der edlen Music oft allzuviel künsteln, und hier und dar von dem Wege der Natur abweichen will, zum grossen Schaden und Auffenthalt derselben. Ein anders ist

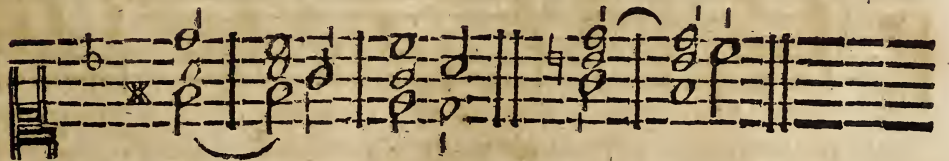
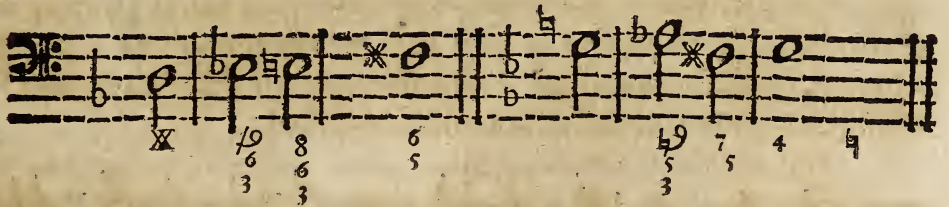
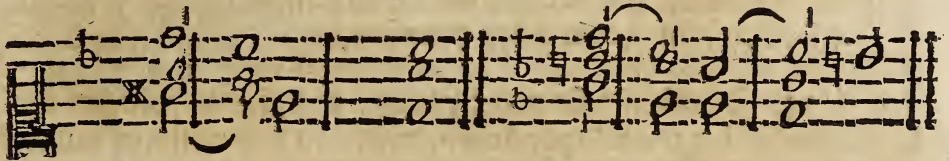
§. 70. Die 4ta maj. 5ta min. und 7ma min. defic. seynd bißhero schon zum öfftern vorkommen, weil sie als sehr gebräuchliche Intervalla bey obigen Sätzen nicht künften übergangen werden. Die übrigen superflua und Deficientes aber kommen in praxi seltener vor, und wollen wir allhier ihre Harmonie beschreiben.

§. 71. Es seynd überhaupt die Fallsæ in 2. Fällen merckwürdig, und verursachen in beyden Fällen harte Sätze, nemlich: 1) Wenn sie gegen den Bass oder Fundamental-Clavem als Fallsæ erscheinen. 2) Wenn sich

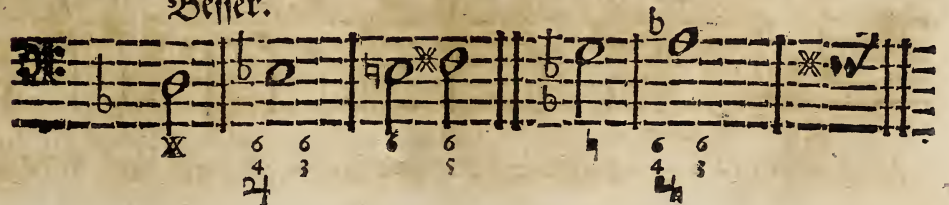
F f 2

zwi

es, etwas gutes und geschicktes zum ordentlichen Gebrauch erfinden, ein anders, etwas zur blossen Curiosität ausgrillifiren, welches weiter nichts hinter sich hat, als daß wir uns über dessen nichtige Erfindung küheln.



Besser.



zwischen denen Ober- und Mittel-Stimmen gleichsam von ohngefehr eine Falsa ereignet, ob gleich beyde Stimmen sich gegen den Bass selbst, als schlechte Dissonantien, oder wohl gar als Consonantien verhalten. Z. E. Die 3a maj. und 6ta min. seynd beyde Consonantien gegen den Bass, unter sich selbst aber machen sie eine harte Falsam aus, nemlich 4tam imperfectam, oder umgekehrt, die 5tam superfluam.

§. 72. Damit wir nun die notabelsten Sätze der Falsarum in beyderley Fällen berühren mögen, so wollen wir zu unsern Nutz allhier die Falsas in 4. Classen eintheilen; und betrachten, wie sie sich zu ereignen pflegen.

- 1.) Bey dem Accord der 6ta, min. maj. und superfl.
- 2.) Bey dem Accord der 2de und 4te ($\frac{4}{2}$) min. maj. und superfl.
- 3.) Bey dem Accord der 5ta superfl. und
- 4.) Bey dem Accord der 7ma maj.

§. 73. Das leichteste gehet voran, und finden wir bey der ersten Classe erstlich die 6tam superfluam, welche an sich selbst eine harte Falsam gegen den Bass ausmachet. Sie hat ordentlich die 3e zu ihrer Neben-Stimme. Nebst dieser kan aber auch die 5ta syncopata. ingleichen die 4ta maj. (wenn diese vor und nach unbeweglich liegen bleibet) statt finden, wie alle Casus aus folgenden Exempeln erhellen:

§. 74. Wenn

§. 74. Wenn sich die 5ta min. zur 6ta maj. gesellet, so machen sie unter sich selbst in denen Ober- und Mittel-Stimmen eine Falsam aus, nehmlich die 2dam superfl. oder umgekehrt die 7mam min. defic. Die übrigen Neben-Stimmen bleiben die 3e und 8ve, wie sonst bey dem Accord der (9) gewöhnlich:

The musical score for §. 74 consists of two systems of two staves each. The first system shows a progression of chords with notes in the upper and middle staves and figured bass below. The second system shows a similar progression, with a red '76' written above the first staff of the second system. The figured bass for the first system is: 5 6b 6st 6, 5 6 4 X, 6 6st 6 b, 6st 6b 4 X. The figured bass for the second system is: 6 6st 4 X.

§. 75. Wenn sich die 3a maj. zur 6ta min. gesellet, so machen sie unter sich selbst in denen Ober- oder Mittel-Stimmen wiederum eine Falsam aus, nehmlich die 4tam imperfectam, oder verkehrt, die 5tam superfl. die 3te Stimme bleibet die 8ve, wie sonst bey der 6te gewöhnlich:

§. 76. Wir wollen die bisherigen Sätze in ein gewöhnliches General Exempel bringen, und selbiges durch die 3. Haupt-Accorde (h) folgender Gestalt exerciren. Als erstlich die ze in der eusersten Stimme:

§. 77. Der

(h) Hat man jemahls nöthig, einige Signaturen des General-Basses durch die drey

§. 77. Der andere Haupt-Accord mit der 8ve in der eusersten Stimme möchte also lauten:

§. 78. Man

Haupt-Accorde zu exerciren, so seynd es gewiß die Falsæ. Denn die Berwechse-
lung der Ober- und Mittel-Stimmen solcher extravaganten Accorde verursachen
einem Anfänger jederzeit neue Schwierigkeit.

§. 78. Man kan dieses Exempel eine 8ve tieffer exerciren, (es versteht sich, daß man den Bass zugleich, an benöthigten Orthen eine 8ve tieffer nehme.) Wir aber gehen zum 2ten Haupt-Accord, da die 5te in der eusersten Stimme anfängt:

§. 79. Will man das vollstimmige Accompagnement auch hier versuchen, so bestehet das Vacuum der bisherigen Sätze, gewöhnlich in der durch alle 8ven des Clavieres wiederhöhlten Harmonie. z. E.

Ergreifet man aus dergleichen vollstimmigen Sätzen so viel, als jedwede Hand am nächsten fassen kan, so möchte das nächst vorhergehende Exempel, vollstimmig ohngefehr also gerathen: (i)

G g

(NB. Die

(i) Oben ist gedacht worden, daß beym vollstimmigen Accompagnement die Verdoppelung eines frembden X und erhöhenden ♯ (in denen gleichfalls oben §. 6. angegebenen 3. Fällen) zwar zugelassen, iedoch dabei nach Gelegenheit der Umstände einige Discretion zu gebrauchen seyrc. Dieses nun ist noch mehr im voll-

5 4 2 6 6 6 5 4 5 7 6 6 5 6 5 7 6 1 7 9 8 6 5

(NB. Die

stimmigen Accompagnement der Falsarum zu observiren. Denn die meiste Verdoppelung derselben führet auch eine doppelte Härte bey sich; Die eine, wegen der natürlichen Härte des Intervalli selbst, die andere, wegen der dazukommenden harten Verdoppelung des frembden \times und \natural Also würde z. E. im modo a moll die verdoppelte \natural ta superfl. zu c. noch einmahl so harte lauten, als die verdoppelte \natural ta maj. accid. zu e, ob gleich in beyden Intervallis eben dasselbe \times individualiter vermehret wird, ratio: Bey dem e. lautet nur allein die Verdoppelung des \times harte, bey dem c. aber fällt nicht nur die Verdoppelung des \times sondern auch die Falsa der \natural ta superfl. selbst harte aus. In solcher Betrachtung soll man mit der Verdoppelung derjenigen \times und erhöhen

(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit denen vollstimmigen resolutionibus der Dissonantien also : Über der 4ten Bass-Note des ersten Tactes bricht die vorhergelegene 4te per saltum ab. Die über der ersten Bass Note des 6ten Tactes befindliche 5ta min springet dem eusserlichen Scheine nach bey der andern Bass-Note über sich, man wolte denn die richtige resolution in Verwechselung der Stimmen suchen. Über der ersten Bass-Note des 7ten Tactes wird resolutio 7mæ anticipiret, und über der ersten Note des 8ten Tactes geschiehet wiederum Anticipatio resolutionis 4tæ & 9næ zugleich.)

§. 80. Wir kommen zur andern Classe unserer Falsarum, und finden hier erstlich die 2dam supertl. als eine harte Falsam gegen den Bass. Ihre Neben-Stimmen seynd ordentlich die 4ta maj. und 6te $\left\{ \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ Statt der 6te kan auch die 7me liegen, ehe sie in die 6te resolviret, wie unten einige Exempel anweisen werden. Ueberhaupt aber ist diese 2da supertl. ihrer Natur nach, mehr veränderlich, als einige andere Falsa, und lässet sich nach dem Unterscheide des Styli. auff mancherley Arth gebrauchen, wovon wir folgende Arthen specificiren wollen, als:

G g 2

I. Wenn

den 7 welche zugleich eine Falsam helfen ausmachen, besonders behutsam umgehen; ausser dem vollstimmigen Accompagnement aber gedachte Verdoppelung niemahls gebrauchen.

1. Wenn der Bass vorher lieget, und nachgehends gebührend unter sich resolviret, wie unten die 2. ersten Exempel ausweisen.
2. Wenn der Bass per transitum gehet, welchenfalls man diese 4 als eine Anticipation der 3a maj. des darauff folgenden Sazes annimmet, wie das 3te und 4te Exempel ausweist.
3. Wenn sie der 4tæ irregulari Gesellschaft leistet, und gleich dieser vor wie nach liegen bleiben kan, wie aus dem 5ten und 6ten Exempel erhellet.
4. Wenn sie vorher lieget, und nachgehends einen Grad über sich resolviret, da sie als ein Auffenthalt der 3e maj. vorigen Sazes betrachtet wird, wie aus dem 7ten und 8ten Exempel zu ersehen.
5. Wenn der Bass per Tertiam min. auffwärts springet, und hernach gebührend unter sich resolviret, welchenfalls die springende Bass-Note als die vorhergelegene 3a min. des vorigen Accordes betrachtet wird, wie die 2. letzten Exempel ausweisen:

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and shows a sequence of chords and notes. The bottom staff is in bass clef and shows the corresponding bass line with figured bass notation. The figures are: 6, 4, 7, 2, 7, X; 6, 4, 6, 2, 4, 4; 6, 5; 6, 4, 7, 2, 7, X; 6, 4, 2, 4, X. There are various accidentals (b, #) and a star symbol (*) in the notation.

§. 31. Wenn sich die 3a maj. zur 2da min. gesellet, so entstehet zwischen beyden eine Falsa in denen obern Stimmen, nehmlich 2da superil. oder verkehrt, 7ma min. defic. die 5te giebet die 3te Stimme ab, und der Bass lyncopiret nach sonst gewöhnlicher Arth dieser 2de:

§. 82. Wenn sich die 3a min. bey der 4ta maj. findet, so machen sie in den obern Stimmen wiederum die Falsam einer 2dæ superfl. oder umgekehrt, einer 7me min. defic. aus. Die 6te giebet die 3te Stimme ab, und der Bass lässet sich mit seiner 3a min. entweder von der 4ta maj. vorhero syncopiren, ehe er resolviret, oder er gehet bey dem eintretenden Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 4 \\ 5 \end{smallmatrix} \right\}$ schlechterdings per transitum, wie der Unterscheid aus denen folgenden 4. ersten Exempeln erhellet. Das 5te Exempel aber bestehet in einer per gradum ausweichenden, und von dar im vorigen Ton zurücktretenden geschickten Bewegung aller Stimmen zugleich:

The musical score consists of four systems, each with two staves. The first system shows a 4th major chord (F4, A4, C5) resolving to a 3rd minor chord (F3, A3, C4). The first three examples use chromatic voice leading: the upper voice moves down chromatically (F4 to E4, D4, C4), the middle voice moves down chromatically (A4 to G4, F4, E4), and the bass moves down chromatically (C5 to B4, A4, G4). Asterisks mark the notes F4, G4, and A4 in the first three examples. The fourth example shows a more gradual voice leading: the upper voice moves down by step (F4 to E4), the middle voice moves down by step (A4 to G4), and the bass moves down by step (C5 to B4). The notation includes clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes).

§. 83. Einige, sonst gelehrte und vornehme Compositores, pflegen bey harten Expressionibus, der 4tæ maj. auch die 6tam min. zur Nebenstimme

Stimme zu geben $\left\{ \begin{smallmatrix} 6b \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ Wird nun diese 6b oben, und die 4 Drunter angeschlagen, so entstehet zwischen beyden Stimmen eine unleidliche Falsa, nemlich die 3a min. deficiens, welche zwar damit will entschuldiget werden, daß sie nur gegen eine Mittel-Stimme anschlage, nicht aber gegen den Bass oder Fundamental-Clavem (denn dieses letztern hat sich wohl noch kein Autor unterstanden:) Allein es ist eine schlechte Entschuldigung, denn wie die 3. min. defic. gegen den Bass-Clavem unleidlich und impracticabel ist, so ist sie es auch gegen alle die übrigen Stimmen.

Hingegen wolte ich diesen harten Satz der $\left\{ \begin{smallmatrix} 6b \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ noch eher billigen, wenn man in der Composition die 4 oben, und die 6b unter selbiger angeschlagen läset, weil solchergestalt zwischen beyden Stimmen eine 6ta maj. superflua statt voriger unleidlichen ze entstehet, und durch die grössere Distanz die vorige Härteigkeit einiger massen zu evanesciren scheint. Eben dis ist die Ursache, warum wir diesen Satz hier anführen, und den Accompagnisten erinnern, daß er gleichfalls besser thue, wenn er in diesen Casu die 4 oben und die 6. min. drunter anzuschlagen suchet, wofern er eine abscheuliche Harmonie, (zumahl auf nachklingenden Pfeiffwerck,) vermeiden will. Die 3te Neben-Stimme aber zu dieser $\left\{ \begin{smallmatrix} 6b \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ ist entweder die 2de, oder die 3a min. wie der Unterscheid aus folgenden Exempeln erhellet:

$\begin{smallmatrix} 6b \\ 4 \end{smallmatrix}$ 6 $\begin{smallmatrix} 6b \\ 4 \end{smallmatrix}$ 6 6b $\begin{smallmatrix} 6b \\ 4 \end{smallmatrix}$ 6 6b $\begin{smallmatrix} 6b \\ 4 \end{smallmatrix}$ 6

Handwritten number: 274

Musical staff with notes and accidentals. The key signature has one flat (B-flat). The staff contains several measures of music with various note values and accidentals.

Musical staff with figured bass notation. The figures are: 6 5 X 4 3, 6 5 5 6b 3, 4, 7 6 5b 4.

Musical staff with notes and accidentals. The key signature has one flat (B-flat). The staff contains several measures of music with various note values and accidentals.

Musical staff with figured bass notation. The figures are: 5 6 4, 6 b, 6 8 4 7, 6 4 6.

Musical staff with notes and accidentals. The key signature has one flat (B-flat). The staff contains several measures of music with various note values and accidentals.

Musical staff with figured bass notation. The figures are: 7 6, 4 X.

§. 86. Der andere Haupt:accord mit der 3ve in der eusersten Stimme möchte folgender seyn:

h b

§. 87. Die:

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of chords and melodic lines, with some notes marked with an asterisk (*). The lower staff is in bass clef and contains a figured bass line with numbers 6, 4, 3, 6, 2, 4, 7, 5, 6, 4, 6, 5, 2, 4, 6. Some numbers are crossed out with an 'X'.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a series of chords and melodic lines, with some notes marked with an asterisk (*). The lower staff is in bass clef and contains a figured bass line with numbers 6, 5, 4, 6, 3, 6, 5, 5, 6, 4, 6, 7, 6, 7, 4. Some numbers are crossed out with an 'X'.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a series of chords and melodic lines, with some notes marked with an asterisk (*). The lower staff is in bass clef and contains a figured bass line with numbers 5, 6, 6, 6, 8, 6, 6, 6, 7, 6, 7, 4. Some numbers are crossed out with an 'X'.

§. 87. Dieses Exempel lässet sich eine 2ve tieffer exerciren. Wir gehen i. d. B zum 3ten Haupt-Accord da die 3e oben anfänget:
§. 88. Ein

Op. 112

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests. Below the lower staff is a line of figured bass notation: 6 4 3, 6, 6 4 7, 6 5, 6 4 6. There are asterisks under some notes in both staves.

217

Second system of musical notation. The upper staff contains a melodic line. The lower staff contains a bass line. Below the lower staff is a line of figured bass notation: 6 5, 6 4 3, 6 5, 6 5 6, 6 7 6 5. There are asterisks under some notes in both staves.

Third system of musical notation. The upper staff contains a melodic line. The lower staff contains a bass line. Below the lower staff is a line of figured bass notation: 6 4 3, 6 5 8, 6 4 7, 6 6 7 6 4. There are asterisks under some notes in both staves.

§. 88. Ein vollstimmiges Exempel hier beyzufügen, so bestehet das Vacuum zwischen denen beyden eusersten Stimmen der bisherigen Sätze, wie gewöhnlich, in denen durch alle Zven des Clavieres wiederhohleten Stimmen. 3. E.

Musical notation for §. 88, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation shows chords with various accidentals (sharps, flats, naturals) and some notes marked with an 'X'. Below the staves, there are time signatures: 6/4, 6/4, 5/4, 6/4, 6/4.

Ergreiffet nun jedwede Hand aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, was ihr am nechsten liegt, so möchte das in vorhergehenden §. 85. befindliche Exempel, mit Beybehaltung der eusersten Stimmen vollstimmig ohngefehr also ausfallen:

Musical notation for the example in §. 85, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation shows a melodic line in the top staff and chords in the bottom staff, with various accidentals and notes marked with an 'X'. Below the staves, there are time signatures: 6/4, 6/4, 6/4, 6/4, 6/4.

(NB. Die

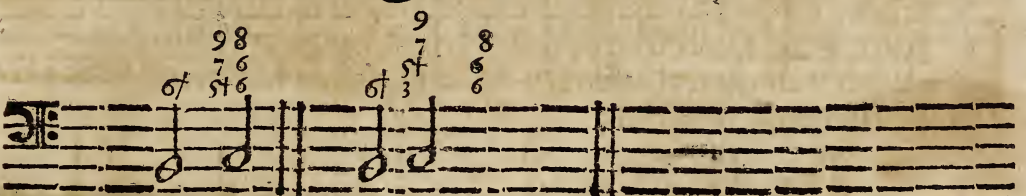
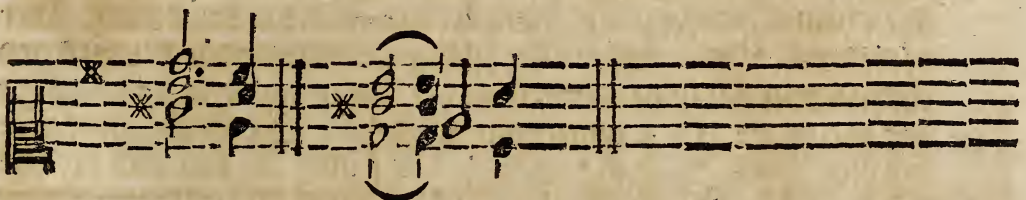
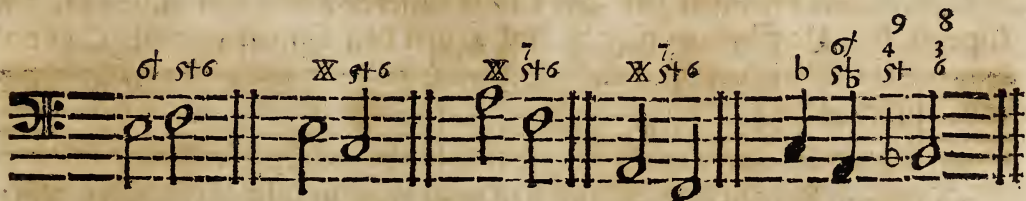
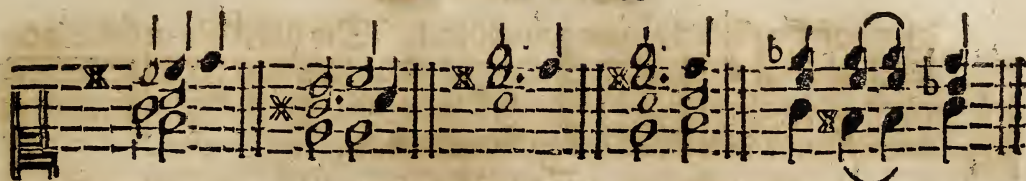
(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit denen vollstimmigen resolutionibus der Diffonantien also: Die über der andern Bass-Note des ersten Tactes sich befindende 3a syncopata resolviret nachgehends in fortgehenden 8ven mit der Ober-Stimme rechter Hand, welches gleichfals die über der letzten Bass-Note des andern Tactes befindliche 7me thut. Die über der letzten Note des 6ten Tactes liegende 5ta min. resolviret gleichfals mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven, über der ersten Note des 8ten Tactes

aber, wird *resolutio 7mæ anticipiret*. Die über der nechstfolgenden Note befindliche 7me bricht *per saltum* ab, und die über der letzten Note des 10ten Tactes befindliche 7me *resolviret* wiederum in fortgehenden 8ven mit der Ober-Stimme.)

§. 89. Wir kommen zur 3ten Classe unserer Falsarum, allwo die 5ta *superfl.* das *Dominium* führet, und gegen den *Fundamental-Clavem* eine harte Falsam ausmachtet. Sie wird insgemein auf zweyerley Arth gebrauchet, als:

- 1.) Wenn der Bass vorher lieget, und nachgehends gebührend *resolviret*. Ihre Neben-Stimme ist entweder die 2de allein, oder besser die 2de und 7me zugleich, da sie letztern Falles als eine bloße *Anticipation* des darauff folgenden 6ten *Accordes* angesehen wird, wie die 2. letzten Exempel ausweisen:

- 2.) Wenn sie selbst vorher lieget, und nachgehends aufwärts in die 6te gehet. Weswegen sie solchensals als eine bloße *Auffhaltung* dieser drauff folgenden 6te angesehen wird. Ihre Neben-Stimmen seynd ordentlich die 3e und 8ve, es werden aber öfters die 4te, 7me und 9ne dabey angebracht, wie folgende Exempel alle *Calus* erläutern:



§. 90. Bey der 4ten Classe unserer Falsarum wollen wir 2. Casus anmercken:

- 1.) Wenn die 7ma maj. mit der 3a min. verknüpfet ist, so entsethet zwischen beyden eine Falsa, nemlich die 5ta superfl. oder verkehrt die 4ta imperfecta. Es pfleget diese 7me vorher zu liegen, und nachgehends über sich in die 8ve zu gehen, (k) weswegen sie als eine bloße Aufshaltung dieser drauff folgenden 8ve angesehen wird. Ihre 3te Stimme ist ordentlicher Weise die 5te:

2.) Wenn

(k) Es bedienet sich die 7ma maj. hier eben der Freiheit, wie in vorhergehenden §. 89, No. 2. die 5ta superflua gethan. Dergleichen extravagante Fälle aber,

Musical notation for Example 2. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains several chords, some marked with an asterisk (*). The bottom staff is in bass clef and contains chords with figured bass notation: 6⁴, b⁷ 8, 6, 6⁴/₃, 7 8, X, 7 8.

2.) Wenn die 6ta min. sich zu der 7ma maj. gesellet, so entstehet zwischen beyden wiederum eine Falsa, nemlich die 2da superfl. oder verkehrt die 7. min. defic. Es pfleget bey diesen Sätze der Bass vor und nach beständig zu liegen, nach der Natur und dem Tractament der oben §. 42. No 3. angegebenen 7. maj. Die 3te Stimme aber kan hier so wohl die 3e, als 4te seyn. Bey der 4te kan auch die 2de stehen, wie der Unterscheid aus folgenden 4. ersten Exempeln erhellet. Das letzte Exempel aber zeigt, daß man dergleichen Sätze auch bey einem fortgehenden Basse brauchen kan, wenn man vorsichtig damit umgeheth;

Musical notation for Example 3. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains several chords, some marked with an asterisk (*). The bottom staff is in bass clef and contains chords with figured bass notation: 5/3, 6b/3 5/3, 5/3, 7/4 6b/3 5/3, 5/3, 7/4 6b/2 5/3.

§. 91. Wir

soll man in der Composition selten, oder nur bey Ausdrückung harter Worte gebrauchen, damit eine gute Music nicht mit anscheinenden Illegalitäten überhäuffet werde.

Musical staff with notes and rests. A red '4' is written above the first measure. There are 'X' marks above some notes and a '*' mark above a note in the eighth measure.

Musical staff with figured bass notation. The figures are: 9 8 6, 4/6 3 6, 5 b, X, 6, 7 5/2 6, 7 7 7, 7 6, 9 8, 7 5/3 6 6.

Musical staff with notes and rests. There are '*' marks above notes in the second, fourth, sixth, eighth, and tenth measures.

Musical staff with figured bass notation. The figures are: 6 5, 6 7 7 8, 4 6, 7 X, 6 4, 7 6, 4 4, X, 7 6.

Musical staff with notes and rests. There is a '*' mark above a note in the fourth measure. The staff ends with a double bar line.

Musical staff with notes and rests. There is a red '4' above the first measure and a '*' mark above a note in the second measure. The staff ends with a double bar line.

§. 92. Der andere Haupt-Accord, da die 8ve oben, möchte ohn-
gefehr also gerathen;

U. 200

17
5 6 5 6 5 6 4 7 6

3 4 3 5 X 5+ 6 2 6+ 4 5+ 6

9 8 6 9 8

4b 3 5 b 6 7 6 6

5+ 6 b X 6 5+ 6+ 7 7 7 7 6+ 5+ 6

6+ 17 8 4 6 7 6 17 6 5 7 6

X 4 4 X 7 6

§. 93. Dieses Exempel exercire man eine 8ve tieffer, alsdenn gehe man zum dritten Haupt - Accord, da die 5te in der eusersten Stimme anfängt;

And

§. 94. Ein vollstimmiges Accompagnement dieser Exempel beyzuzufügen, so bestehet das Vacuum zwischen denen eusersten Stimmen der bisherigen Sätze, gewöhnlicher massen in der durch alle 8ven des Clavieres wiederholten Harmonie. z. E.

Man ergreiffe aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, so viel jedwede Hand am nechsten fassen kan, so wird das im vorhergehenden §. 91. beschriebliche Exempel ohngefehr also ausfallen;

First musical staff with treble clef, C-clef, and common time signature. It contains a sequence of notes with various ornaments and accidentals.

Second musical staff with bass clef, C-clef, and common time signature. It contains a sequence of notes with various ornaments and accidentals. Below the staff are the following figures: 5 3, 7 6 4 2, 5 3, 6 5, X st, 6, st 2, st, 4, st 6, 7 5b, of.

Third musical staff with treble clef, C-clef, and common time signature. It contains a sequence of notes with various ornaments and accidentals.

Fourth musical staff with bass clef, C-clef, and common time signature. It contains a sequence of notes with various ornaments and accidentals. Below the staff are the following figures: 9 8 4b 3 st, 6 5 b, X, 6, 7 st 2, 7 7 7, 7 of, 9 8 7 6 3 6.

Fifth musical staff with treble clef, C-clef, and common time signature. It contains a sequence of notes with various ornaments and accidentals.

Sixth musical staff with bass clef, C-clef, and common time signature. It contains a sequence of notes with various ornaments and accidentals. Below the staff are the following figures: 6 5 of 7 8, 4 2, 6, 7 X 4, 7 8 5 4 X, 7 6 6 5 4 X.

(NB.)

(NB. Die linke Hand verfähret in diesen Exempel mit denen vollstimmigen resolutionibus der Dissonantien also; Die über der andern Bass-Note des 4ten Tactes liegende 5ta min. bricht in folgenden Note statt der resolution per saltum ab. Die über der letzten Bass-Note des 8ten Tactes befindliche 7me resolviret per gradum über sich. Die über der ersten Bass-Note des 10ten Tactes vorhergelegene 4ta und 6ta syncopata werden mit denen Ober-Stimmen in fortgehenden 8ven resolviret. Über der nachstfolgenden Bass-Note eben dieses Tactes wird resolutio 7mæ anticipiret, und die darauff folgende 5ta min. des 12ten Tactes resolviret wiederum mit denen Ober-Stimmen in fortgehenden 8ven.)

§. 95. Dieses wären die gebräuchlichsten Signaturen des General-Basses, welche man allhier abzuhandeln vor nöthig erachtet. Es seynd hierbey die schönsten und fundamentalesten Sätze der heutigen Praxeos Compositoriæ nicht vergessen worden, folgar kan dieses Capitel auch denenjenigen dienen, welche etwas mehr (1) als das Accompagnement des Clavieres zum Entzweck haben. Denen Anfängern aber zu Gefallen, wollen wir allhier eine Tabelle beyfügen, woraus sie alle bisher tractirte Signaturen nebst ihren dazu gehörigen Stimmen ohne Mühe ersehen, und sich solchergestalt das vorhabende Exercirium eines bezifferten General-Basses desto leichter machen können. Es hat diese Tabelle, wie man siehet, verschiedene Abtheilungen, deren jedwede diejenige Hauptziffer vor sich führet, unter welcher man die verlangten Signaturen mit ihren Neben-Stimmen zu suchen hat. In der ersten Reihe der Abtheilung selbst präsentiren sich die gebräuchlichsten Arthen der Signaturen, wie

(1) Wer aus Curiosität alle Sätze dieses Capitels dergestalt verkehren will, daß jedwede Ober- und Mittel-Stimme mit dem Bass-Clave verwechselt werde, der kan vielleicht noch manchen frembden Satz finden, welcher sich brauchen lästet, wofern man damit umzuspringen weiß. Und ist es wohl sicher, daß die notabelsten Sätze unserer heutigen Praxeos aus eben solcher Verkehrung der, in vorrigen Zeiten schon längst bekandt gewesen-n Sätze, ihren ersten Ursprung genommen, wie solches zu erweisen, wenig Künste brauchen würde.

wie man sie wenig oder viel, über denen General-Bässen bezeichnet findet : in denen darunter stehenden 2. Reihen aber werden die dazu gehörigen Stimmen angegeben.

§. 96. Verlanget man nun bey dem Exercitio eines vor sich habenden General-Basses zu wissen, was diese oder jene Signatur vor eine Harmonie oder Neben-Stimmen habe, so suchet man

- 1.) Besagte Signaturen selbst in der Tabelle unter der größten Zahl ihrer über einander stehenden Ziffern. z. E. Den Satz (2) suchet man unter der Abtheilung der 9. und nicht unter der Abtheilung der 4te &c.
- 2.) Die accidentaliter mit \sharp und b . bezeichnete oder durchstrichene Signaturen (z. E. $\sharp 4$ $b 7$) welche in dieser Tabelle nicht ausdrücklich befindlich, haben eben die Neben-Stimmen, welche ihre natürlich geschriebene Ziffern haben. Dahero wenn man z. E. zu dem Satze ($\frac{4}{5}$) die Neben-Stimmen wissen will, so suchet man nur den Satz (3) und zwar unter der Abtheilung der 4te, als der größten Zahl dieses Satzes. Will man die Neben-Stimmen zu folgenden Sätzen wissen :

$$2 \left| \frac{6}{\sharp} \right| \frac{4}{\sharp} \left| \frac{7}{\flat} \right| \&c.$$

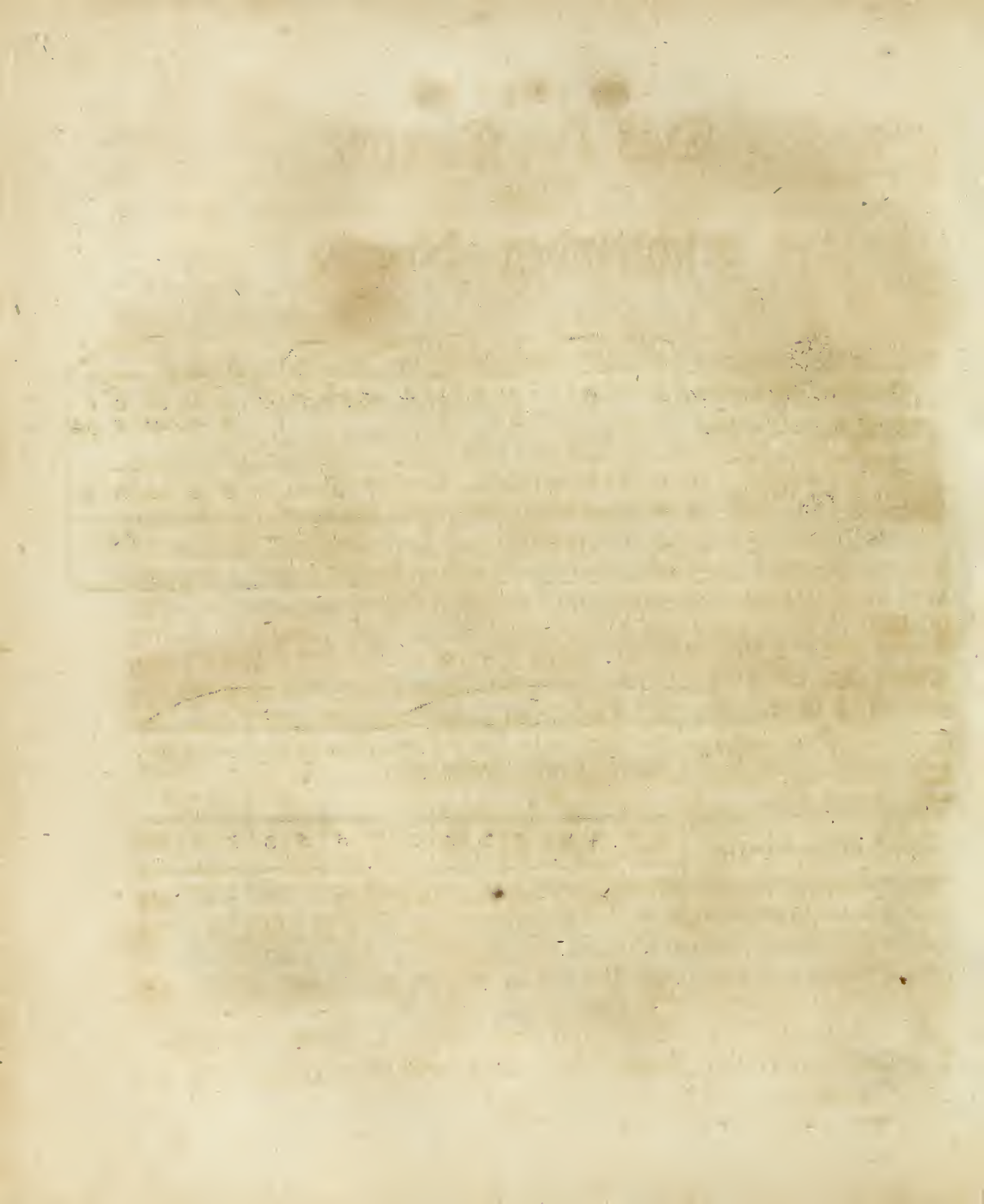
so suchet man sie wieder unter denen natürlich geschriebenen Ziffern

$$2 \left| \frac{6}{3} \right| \frac{4}{2} \left| \frac{7}{3} \right| \&c.$$

3. Und lestens bedeutet das in der Tabelle bey einigen Ziffern befindliche *, daß selbige Stimmen bey einem 4stimmigen Accompanement nicht absolut nöthig, sondern weggelassen werden können, wofern sie nicht bequhem und gleichsam von sich selbst in die Hände fallen.

	2		3		4				5		6						
Gewöhnl. Signaturen des General Basses	2	3 2/6	*	b	4 2	4	4 3	4	43	5b	5t	6	6 4	65 45	6b 4t	6 5	6 54
Die dazu gehörige Stimmerz.	6	5	5	5	6	6	6	5	5	6	3	3	8	8	2	3	8
	4		8	8		2		8	8	3 *8	8	*8					*8

	7								9							
Gewöhnl. Signaturen des General Basses	7	7b	7 2	7 4 2	7 4	7b 5b	7t 5b	7t 65	9	98	9 4	9 6	9 7	9 4	98 5b	
Die dazu gehörige Stimmerz.	5	3	4	*5	5	3	3	3	5	5	5	3	3	5	3	
	3 *8	5	*5		*8	*8	*8	*8	3	3			3			



Das IV. Capitel, Von geschwinden Noten, und mancherley Tacten.

§. 1.

Bisher haben wir zu jedweder Note einen eigenen Accord angeschlagen: nunmehr kommen wir zu solchen Noten, welche nach denen principiis der Composition nicht alle ihre eigene Harmonie haben, sondern wegen ihrer Geschwindigkeit bald in saltu, bald in transitu frey durch passiren, als wären sie gar nicht da gewesen. Und diese Freyheit haben nicht nur diejenigen Noten, welche von Natur geschwinde seynd, z. E. die 16theil, 1c. sondern auch diejenigen, welche entweder durch den vorgezeichneten Tact, oder auch durch blosser dabey gesetzte Worte gleichsam par force zu geschwinden Noten gemachet werden, z. E. die 4tel im $\frac{2}{3}$ Tacte, im Allabreve, im ordinairen mit

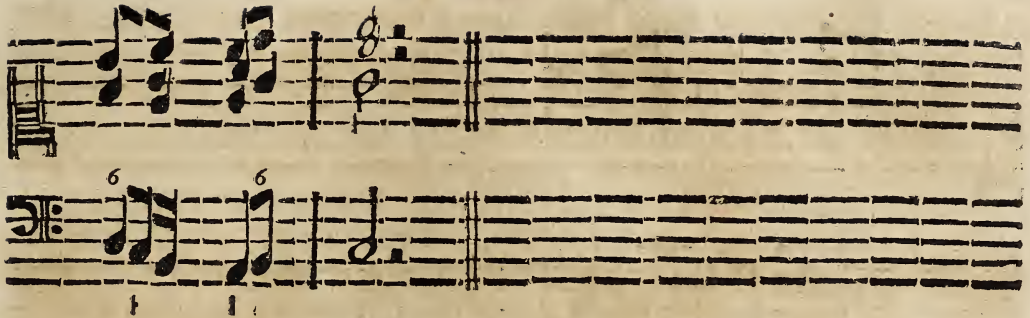
C gezeichneten Tacte, wo ein Presto vorhanden, 1c.

§. 2. Weil nun die Arth und Weise, geschwinde Noten zu accompagniren, einzig und allein vom Unterscheide des vorgezeichneten Tactes, und der dabey gebrauchten Mensur dependiret, so müssen wir nach der Ordnung durchgehen, was vor geschwinde Noten bey jedweder Arth des Tactes vorzukommen pflegen. Vorhero aber wollen wir die Lehre vom transitu etwas genauer betrachten, weil er von Natur seinen Sitz bey denen geschwinden Noten hat.

§. 3. transitus heisset in sensu proprio oder in seinen eigentlichen Verstande, ein freyer Durchgang in die ze auff oder niederwärts, da

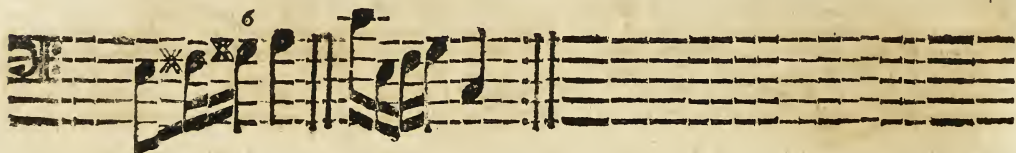
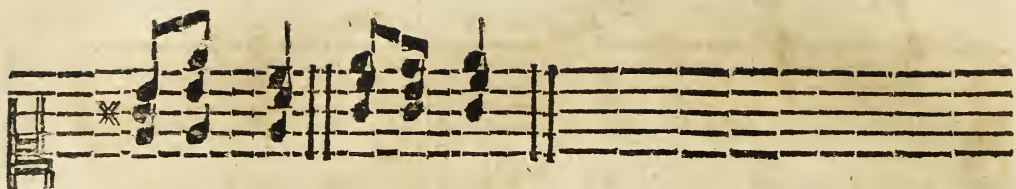
nehmlich die mittlere Note keine eigene Harmonie hat, sondern frey durch passiret. Wobey anzumercken, daß gleichwie bekandter massen, bey allen Noten von gleicher Geltung die erste, 3te, 5te u. notæ virtualiter longæ, oder die (ihren innerlichen Werthe nach) langen Noten genennet werden, da hingegen die 2 dre, 4te, 6te, u. Notæ virtualiter breves, oder die (ihren innerlichen Werthe nach) kurzen Noten heißen: also geschiehet eben dieses bey dem Transitu, und ist die erste und 3te Note von gleicher Geltung jederzeit virtualiter lang, die mittlere aber virtualiter kurz. In folgenden Exempeln seynd die langen Noten, von welchen jedesmahl der Transitus in die 3e seinen Anfang nimmet, mit Strichlein bezeichnet:

The image displays four staves of musical notation. The first staff uses a treble clef and common time (C), showing a sequence of chords. The second staff uses a bass clef and common time, featuring sixteenth-note runs with a '6' above the first note of each measure and a red sharp sign below the second measure. The third staff uses a treble clef and common time, showing a sequence of chords. The fourth staff uses a bass clef and common time, featuring sixteenth-note runs with a '6' above the first note of each measure. Small vertical lines (strichlein) are placed above the first and third notes of several measures to indicate their virtual length.



§. 4. Es ist aber der Transitus zweyerley: regularis und irregularis. Der Transitus regularis ist, wenn die virtualiter lange Note zum Accorde richtig anschläget oder consoniret, die nechstfolgende virtualiter kurze Note aber im durch passiren dissoniret, wie das nechst vorhergehende Exempel durchgehends ausweist. Transitus irregularis ist, wenn die virtualiter lange Note zum Accorde falsch anschläget, oder dissoniret, die darauff folgende virtualiter kurze Note aber erst consoniret, oder mit dem vorgeschlagenen Accorde eintrifft, wie aus folgenden Exempeln erhellet:





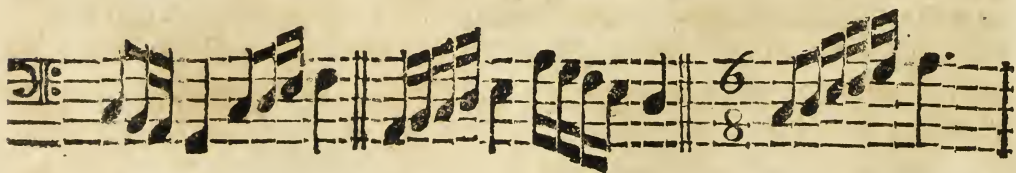
§. 5. In sensu lato & improprio, oder in weitläufftigen Verstande heisset Transitus auch ein freyer Durchgang in die 4te und 5te. Ja man kan den Transitem endlich biß in die 6te, 7me und 8ve extendiren, wenn alle dazwischen, gerade auff- oder unterwerts gehende Noten, keine eigene Harmonie haben, sondern frey durch passiren, wie es die Invention des Componisten oft mit sich bringet, und folgende Exempel alle Casus erläutern;



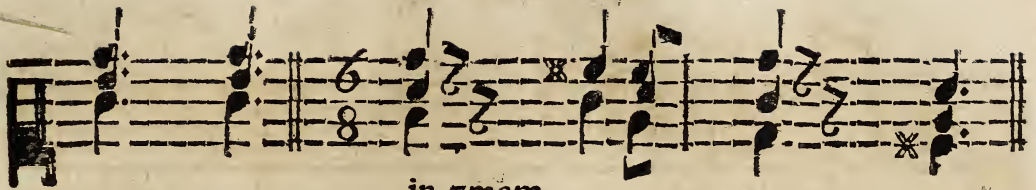
Transitus in 4tam.

in 5tam.

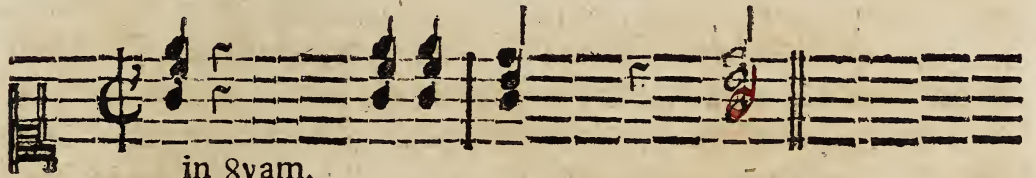
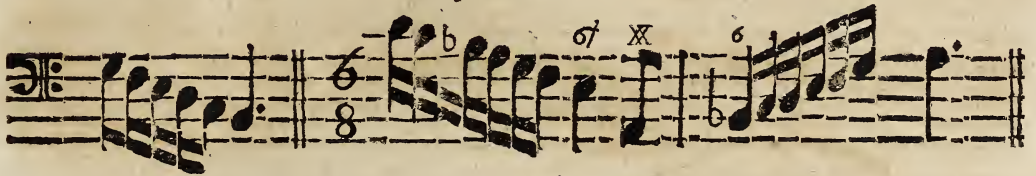
in 6tam.



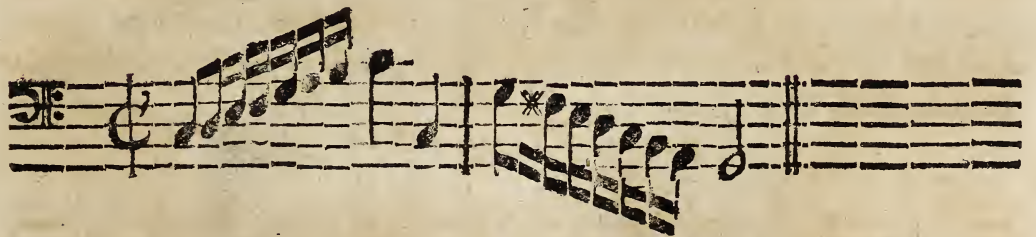
§. 6. Auch



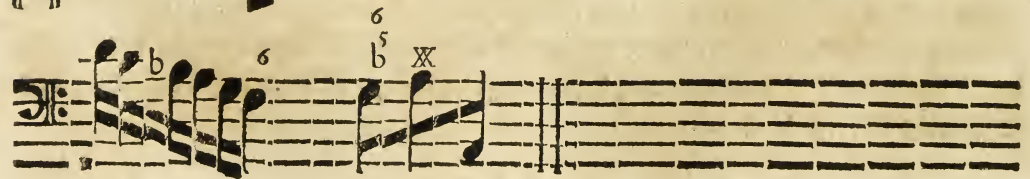
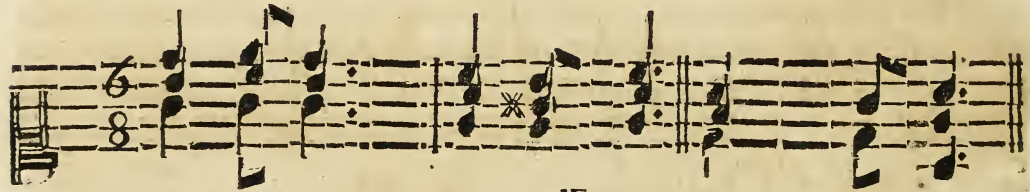
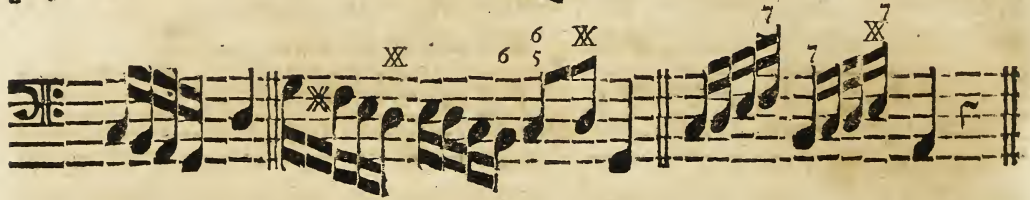
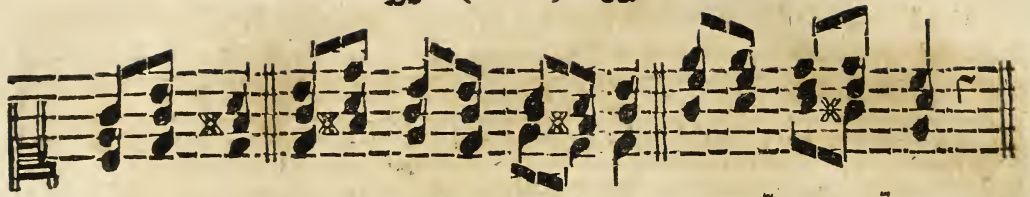
in 7mam.



in 8vam.



§. 6. Auch bey dergleichen vielen durchgehenden Noten pfleget der Transitus irregularis öftters angebracht zu werden, da denn über der letzten virtualiter langen Note (welches die penultima ist) der Accord der drauff folgenden kurzen Note anticipiret wird, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen. Am besten erkennet man diesen Transitem, wenn die letzte kurze Note mit einer Ziffer bezeichnet, oder nach derselben ein Sprung erfolget. z. E.



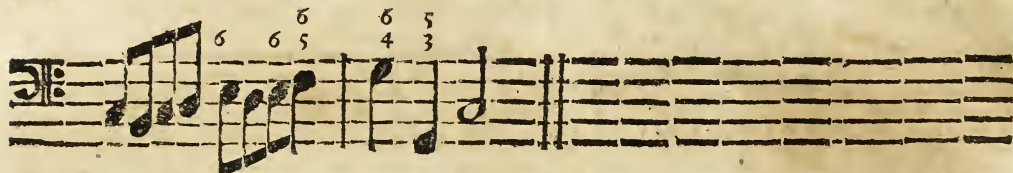
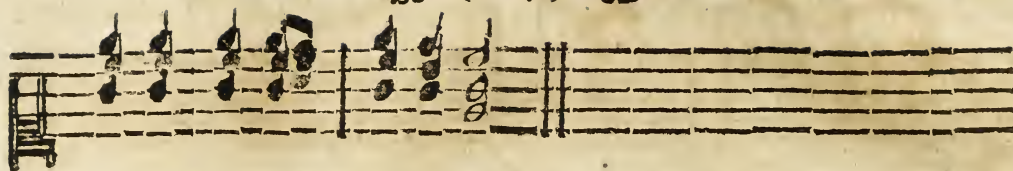
§. 7. Die geschwinden Noten aller gebräuchlichen Tacte nun zu untersuchen, so fangen wir von dem ordinairen egalen oder mit C bezeichneten Tacte an, welcher uns in allen übrigen Musicalischen Tacten zum Modell dienen wird. Es passiren aber bey besagten egalen Tacte insgemein die 8tel. und 16 theil vor geschwinde Noten.

§. 8. Die 8tel gehen entweder per gradus, (durch auff- und niedersteigende halbe und ganze Tone) oder per saltus, (durch Sprünge.) Wenn sie per gradus gehen, so wird nach der bekandten Regel ordentlicher Weise zu denen virtualiter langen Noten, (nehmlich zur ersten und 3ten) der gehörige Accord angeschlagen, die virtualiter kurzen Noten aber, (nehmlich die 2dere und 4te) passiren frey durch: sie müßten denn ihre eigene Ziffern über sich haben, (a) wie in folgenden Exempel die letzte Note des 3ten Tactes, und die 4te Note des 5ten Tactes ausweisen:

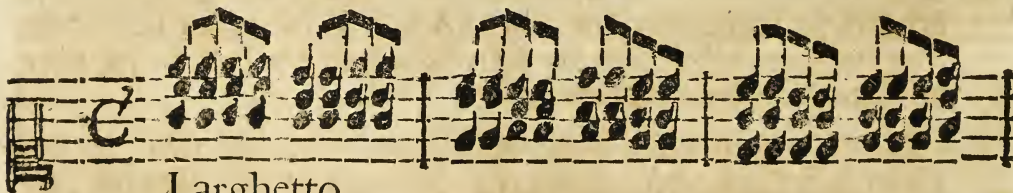


§. 9. Über

(a) Es versteht sich von sich selbst, daß der Componist überall von denen ordentlichen Regeln abgehen, und solches durch eigene Ziffern andeuten kan. So lange aber solches nicht geschieht, so muß der Accompagnist wissen, wie er ordentlich mit denen geschwinden Noten umspringen soll, und eben hiervon ist die Rede in diesen Capitel.



§. 9. Ueberhaupt ist zu mercken, daß bey dem Accompagnement aller geschwinden Noten ein grosser Unterscheid zu machen ist, wenn man auff Pfeiffwerck, oder Saitenwerck accompagniret. Auff jenen mag man die rechte Hand so lange liegen lassen, bis die durchgehenden Noten vorbei, (b) folgar wäre das vorhergehende Exempel auff der Orgel nicht übel accompagniret, auff dem Clavecin aber würde es (zumahl bey langsamer Mensur) viel zu leer ausfallen, weswegen man auff dergleichen Instrumenten die Harmonie gern zu verdoppeln, i. e. bey der durchgehenden Note den vorhergehenden Accord zu wiederhohlen pfleget, z. E.



Larghetto.



§.10. Viel

(b) Weil das nachklingende Pfeiffwerck die einmahl angeslagenen Töne beständig hören läset, und also keiner allzubüßtern Anschlagung von nöthen hat.

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a sequence of chords and notes, with a double bar line. The bottom staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 6, 6, 5, 4, 3 above the notes.

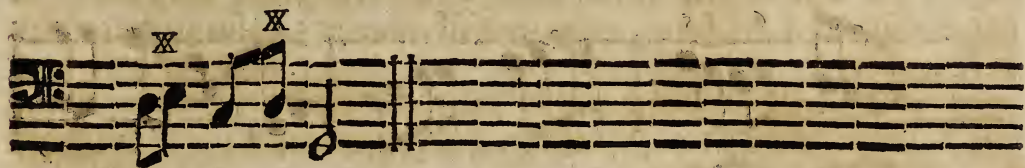
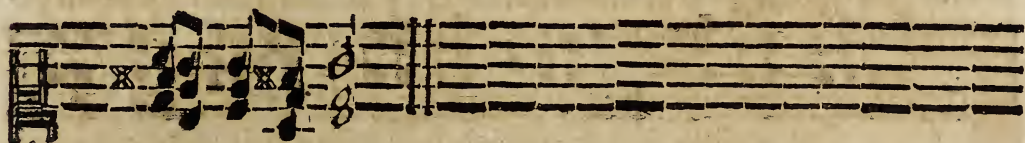
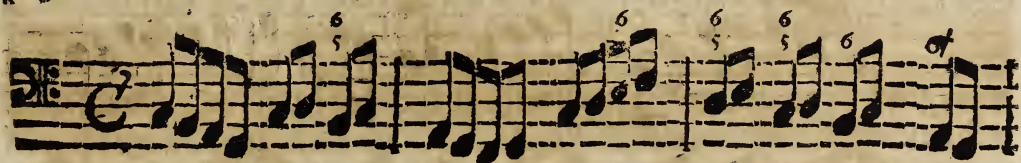
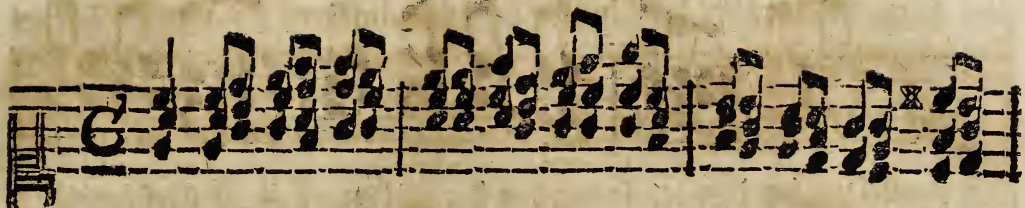
§. 10. Viel geschickter, und harmoniöser aber fällt dergleichen verdoppeltes Accompanement aus, wenn die rechte Hand bey aller Gelegenheit, mit denen per gradus gehenden Steln in zen sucht fortzugehen, (siedoch nebst Beybehalt der übrigen Stimmen, welche bey der virtualiter langen Note schon einmahl angeschlagen worden:) auff welche Arth über denen virtualiter kurzen Noten gleichsam von ohngefehr bald die 7ma in transitu, bald die 6te, bald der ordinaire Accord entsteht, das folgende Exempel dienet zur Erläuterung, und zwar entstehet in selbigen bey fortgehenden zen.

- 1.) Die 7ma in transitu, über der andern Note des ersten Tactes, über der 4ten und 6ten Note des 4ten Tactes, über der andern und 6ten Note des 5ten Tactes, über der 6ten Note des 6ten Tactes, und über der 6ten Note des 8ten Tactes.
- 2.) Die 6te entstehet bey fortgehenden zen, über der 4ten Note des 2dern Tactes, über der andern Note des 4ten Tactes, über der 4ten und 8ten Note des 5ten Tactes, und über der 4ten Note des 7ten Tactes.
- 3.) Der ordinaire Accord entstehet bey fortgehenden zen, über der 4ten Note des ersten Tactes, über der 8ten Note des 2dern Tactes, über der 6ten Note des 3ten Tactes, und über der 8ten Note des 7ten Tactes:

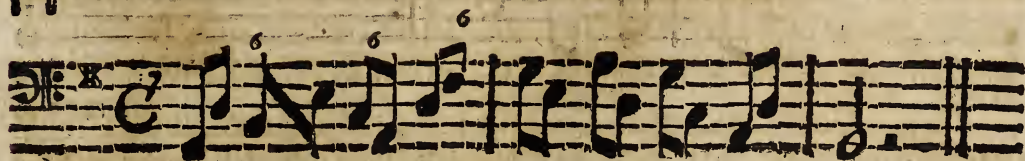
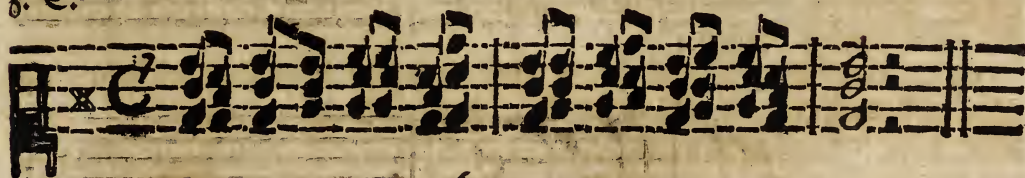
The musical score consists of six systems of staves. The first and third systems are for a keyboard instrument, with a C-clef and F-clef respectively. The second, fourth, and sixth systems are for a lute or guitar, with a C-clef and G-clef respectively. The notation includes chords, single notes, and fingerings (6, 9, 3, 6, 4, 3, 6, 6, 6). The first system shows a series of chords. The second system shows a sequence of notes with fingerings: 6, 9, 3, 6, 4, 3, 6, 6, 6. The third system shows a series of chords. The fourth system shows a sequence of notes with fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 5, 6, 6. The fifth system shows a series of chords. The sixth system shows a sequence of notes with fingerings: 6, 6, 6, 5.

§. 11. Wenn nur 2. oder 4. 8theile per gradus gehen, und hernach ein Sprung erfolget, so haben die virtualiter kurzen Noten ihren eigenen Accord, z. E.

§. 12. Eben



§. 12. Eben dergleichen Tractament haben die virtualiter kurtzen
stel bey einer moderaten Mensur, wenn sie in lauter Sprüngen stehen,
z. E.



§. 13. Wenn aber die Mensur dieses ordinairen langsamen Tactes sehr geschwind gehet, z. E. im Semi-allabreve, im ouvertur. Tacte, oder wo nebst dem vorgezeichneten $\overline{\text{C}}$ oder $\overline{\text{E}}$ ein darunter gesetztes allegro

oder presto vorhanden, u. so werden die Stel wegen ihrer Geschwindigkeit nicht mehr als 8tel, sondern als 16theil angesehen, und tractiret. Weil nun in diesen Falle die erstern von denen letztern ihr Tractament erborgen; so wollen wir diese, nehmlich die 16theil zum Grunde setzen, und zu Erspahrung doppelter Wiederholungen einem Anfänger so viel voraus sagen, daß er alle folgende, §. 14. bis §. 21. von denen 16theilen gegebene Regeln auch von denen geschwinden Steln verstehen, und in allen beygefügtten Exempeln zur Noth die 16theil in 8theile von selbst verwandeln könne, wofern er überflüssige Exempel zu haben verlangt.

§. 14. Die 16theile gehen gleich denen bisherigen Steln entweder per gradus, oder per saltus, wobey wir überhaupt 5. Casus zu betrachten haben, als:

- 1.) Wenn 4. zusammen gezogene 16theile sämtlich per gradus gehen.
- 2.) Wenn zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen ein einziger Sprung vorhanden.
- 3.) Wenn zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen 2. bis 3. Sprünge vorhanden.
- 4.) Wenn 4. zusammen gezogene 16theile ein Arpeggio eines einzigen Accordes darlegen.
- 5.) Wenn bey 4. 8. und mehr auff einander folgenden 16theilen die virtualiter langen Noten beständig per gradus gehen.

§. 15. Den ersten Casum anlangend, wenn 4. zusammen gezogene 16theil gerade auff oder absteigen, und folget kein Sprung hernach, so haben sie alle 4. nur einen Accord (c) gehen sie nicht gerade auff oder abwärts,

(c) Einfach oder doppelt angeschlagen, nach dem Unterscheide der Mensur, und des Pfeiff- oder Saiten- Werkes.

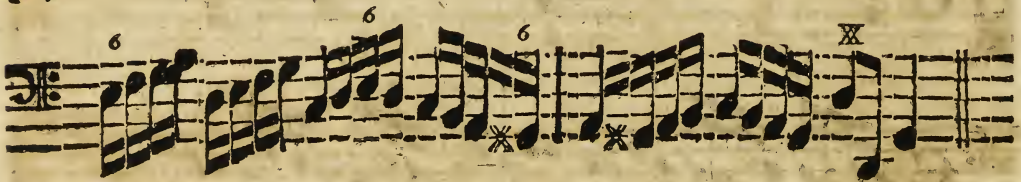
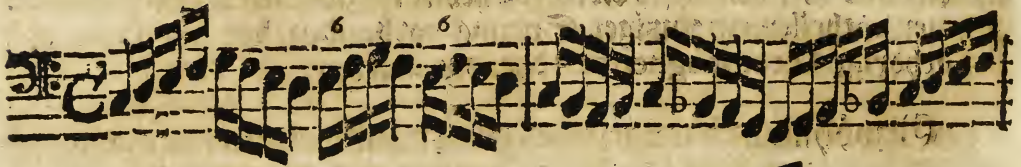
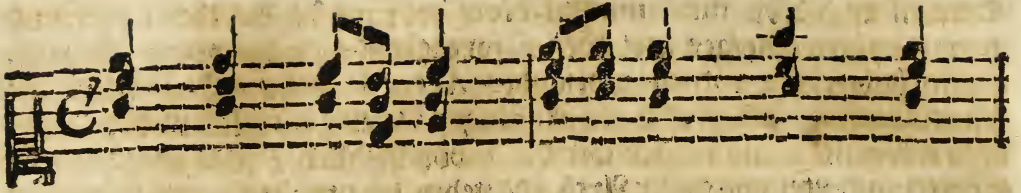
abwärts, sondern die 4te Note schläget wieder zurück, so haben nur 2. und 2. einen Accord. (d) Gehen aber 4. 16theil gerade auff, oder abwärts, und folget ein Sprung hernach, oder es stehet über der letzten virtualiter kurzen Note eine Ziffer, so ist es in beyden Fällen ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey dem 3ten 16theile der zum 4ten 16theile gehörige Accord anticipando angeschlagen, wie alle Casus aus folgenden Exempel erhellen: (*)

Pl 3

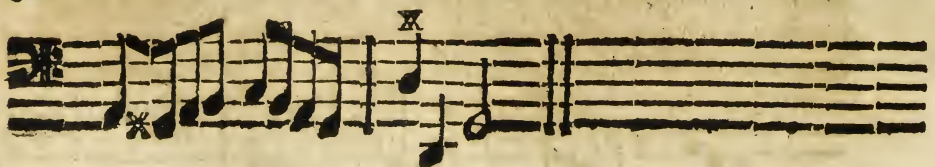
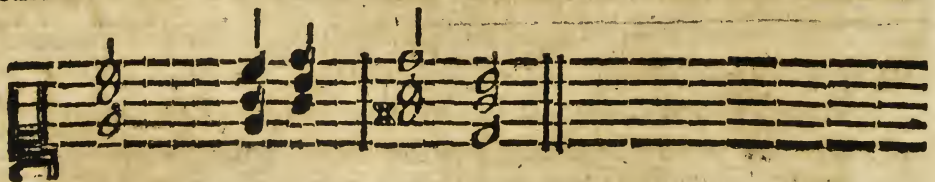
§. 16. Den

(d) Über der 11ten Note des 3ten Tactes erscheint eine 6. weil sie aber in praxi nicht allzeit in diesen Casu darüber gezeichnet wird, wie es wohl sollte seyn: so kan sich ein Anfänger diese Exception wieder obige Regel merken, daß so oft bey besagter Clauful das erste 16 theil den ordinairen Accord über sich hat, so oft passiren die übrigen 16theile frey durch, weil sie als eine bloße variation eines einzeln 4tels angesehen werden.

(*) Im Semi-allabreve oder sonst geschwinder Mensur der 8tel würde dieses Exempel also erscheinen, wie folget. Und auff solche Arth kan sich ein Anfänger bey allen künfftigen Exempeln die Noten verdoppeln:



§. 16. Den andern Casum betreffend, wenn zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen ein einziger Sprung vorhanden, so kömmet es darauff



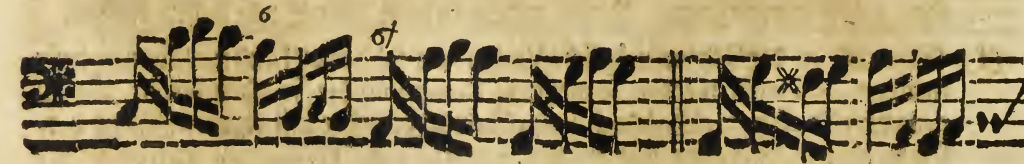
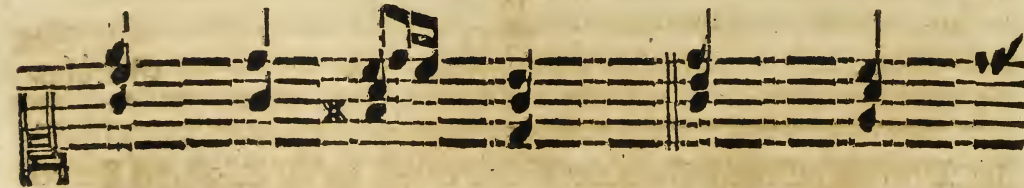
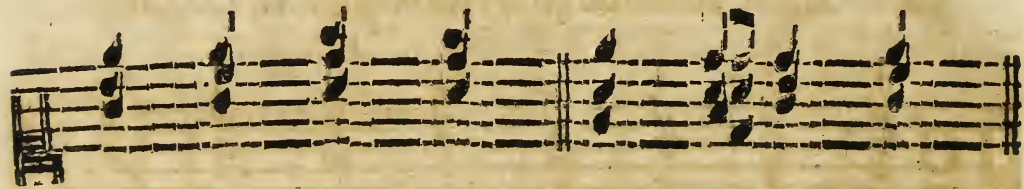
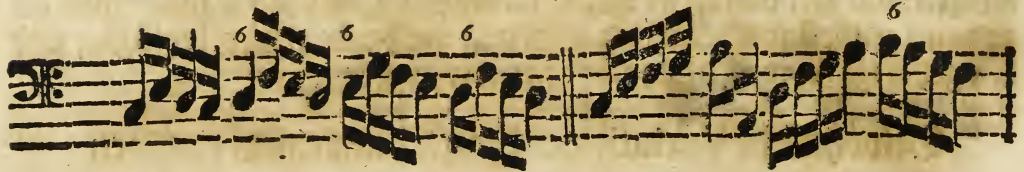
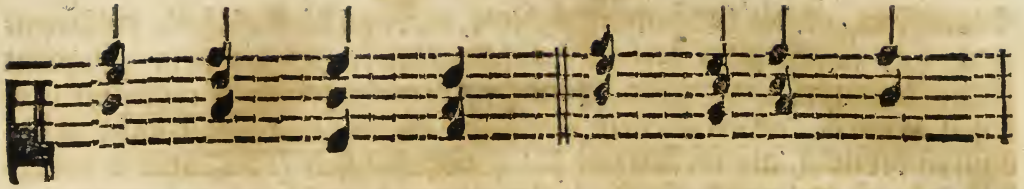
Darauff an, ob die fundamental-Note, woraus diese 16theile entsprung
 en, (e) ein einziges 4tel oder 2. fortgehende 8tel gewesen. Letztern
 Falles haben die 4. 16theile 2. besondere Accorde, erstern Falles aber nur
 einen Accord. Weil aber ein Anfänger diesen Unterscheid nicht zu ju-
 diciren vermag, als wollen wir die gewöhnlichsten (f) Clauseln varir-
 ter 4tel und 8tel von dieser Arth, (da nemlich zwischen 4. zusammen ge-
 zogenen 16theilen ein einziger Sprung vorhanden) hier beyfügen, und
 das gehörige Accompagnement darüber angeben:

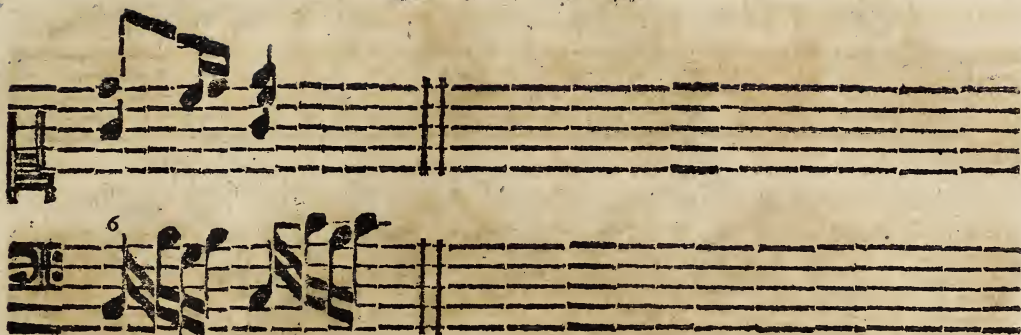
Gewöhnliche Variationes der 4tel, mit einem einzigen
 Accorde zu 4: 16theilen :



Gewöhn-

- (e) Denn alle geschwinde Noten seynd nichts anders, als variationes oder Zerbre-
 chungen solcher langsamten Noten, welche an jener ihrer Stelle stehen kün-
 ten.
- (f) Denn alle in der Natur mögliche Variationes solcher 4tel und 8tel können desto
 weniger specificiret werden, je mehr ein Componist die Freyheit behält, täglich
 neue zu erdencken, welche jedoch insgesamt entweder mit eigenen Ziffern ver-
 sehen, oder so beschaffen seyn müssen, daß man ihr Tractament nach denen ge-
 wöhnlichen Regeln und Exempeln gar leicht beurtheilen kan.





Gewöhnliche Variationes der 8tel, mit zwey Accorden
zu 4=16theilen. (**)



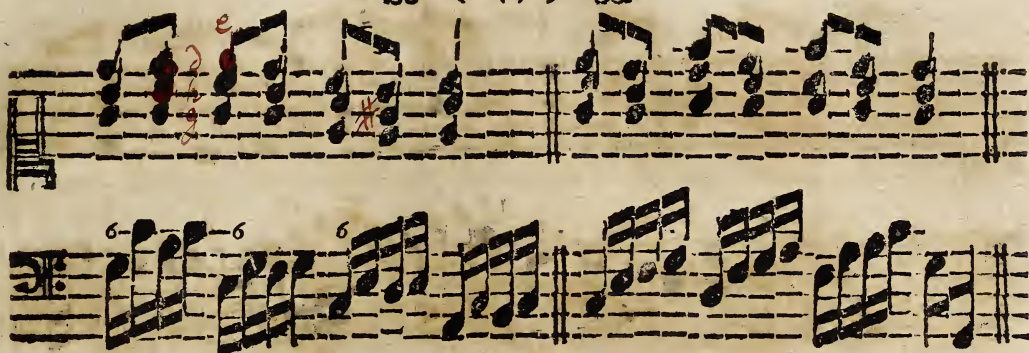
M m

§. 17. Den

(**) Über diese Variationes wollen wir folgende Anmerkungen machen. Bey dem ersten und andern Exempel stecken die fundamental-Noten jederzeit in dem ersten und 3ten 16theil. Bey dem dritten Exempel aber bleiben das erste und 4te 16theil iederzeit die fundamental-Noten, es mag ein Sprung hernach erfolgen oder nicht. Denn das andere 16theil wird bey dieser Variation als eine Anticipation des nachfolgenden Sazes, und das 3te 16theil als ein Transitus irregularis angenommen. Das 4te Exempel zeigt, daß auch iezurweilen in einem bezifferten General-Basse einerley Clausula von ganz unterschiedenen Accompanement vorkommen können. Denn oben funden wir eben diese Clausul mit einem einzigen Accorde unter denen varirten 4teln, hier aber zeigen die darüber stehenden signaturen, daß sie wollen schon bey dem 3ten 16theil resol-

§. 17. Den

viret werden, und daß folgar 2. 8tel allhier die fundamental-Noten seynd. Bey dem 5ten Exempel passiret das andere 16theil wieder vor eine Anticipation des nachfolgenden Sages, und geben das erste und letzte 16theil iederzeit die 2. fundamental-Noten ab, es mag ein Sprung hernach folgen, oder nicht: ausgenommen in dem einzigem Casu werden sie als eine Variation eines einzigem 4tels angesehen, wenn das erste 16theil den ordinairen Accord über sich hat, und das andere 16theil nur eine 3e über sich springet, wie die erste Helffte des andern Tactes, und die 4. letzten 16theil des Exempels ausweisen. Bey dem 6ten und letzten Exempel stecken die 2. fundamental-Noten im ersten und 4ten 16theil. Es entscheidet aber hier der darauff folgende Sprung die Sache, weil wir eben diese Claul oblen unter denen varirten 4teln mit nur einem Accorde gesehen. Dahero kan man statt vieler Exempel, die man etwan von varirten 8teln dieser



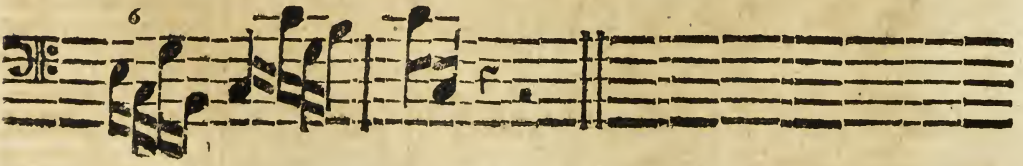
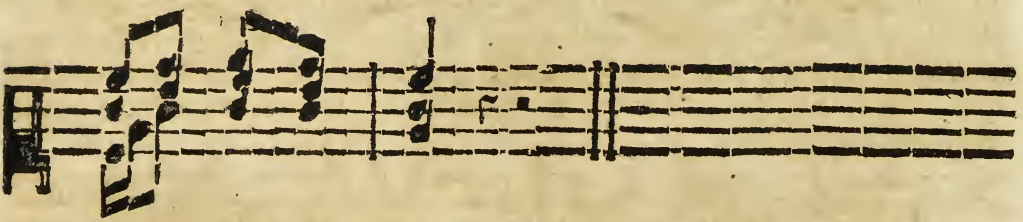
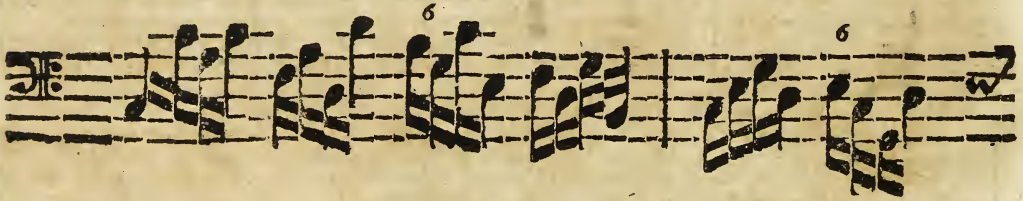
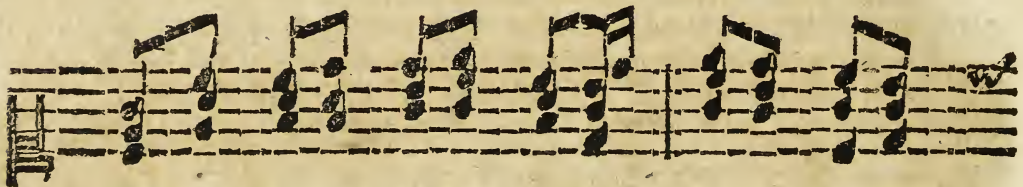
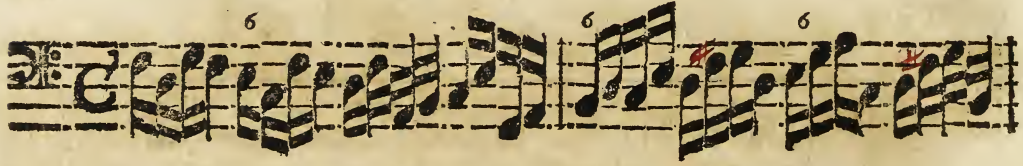
§. 17. Den dritten Casum anlangend, wenn zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen 2. bis 3. Sprünge vorhanden, und das dritte und 4te 16theil schicken sich nicht beyde zugleich (g) in den Accord des ersten 16theiles, so wird zu dem 3ten 16theil ein neuer Accord angeschlagen. Folgendes Exempel zeigt viererley Arthen solcher springenden 16theile, welche insgesamt einerley Tractament haben. Nämlich im ersten Tacte befinden sich jedesmahl 2. Sprünge zwischen denen ersten 3. 16theilen, im andern Tacte aber zwischen denen ersten beyden und letzten beyden 16theilen. Im 3ten Tacte seynd zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen jedesmahl 3. Sprünge vorhanden, i. e. sie stehen in lauter Sprüngen, jedoch dergestalt, daß ebenfals wie bey denen vorhergehenden Arthen, weder das 3te noch 4te 16theil in dem Accord des ersten begriffen, da hingegen im 4ten Tacte bey eben so viel Sprüngen das 3te 16theil zwar in dem Accorde des ersten 16theils begriffen, das 4te aber sich niemahls dazu räumet, und folgar auch hier nur 2. 16theile auff einen Accord gehen:

M in 2

§. 18. Den

Arth noch beyfügen könnte, sich diese Regel überhaupt mercken: Daß, so oft nach solchen 4. 16theilen, zwischen welchen einreinziger Sprung vorhanden, wiederum ein Sprung erfolgt, so oft hat das 4te 16theil, als eine fundamental-Note, seinen eigenen Accord.

(g) Denn es geschiehet oft, daß das 3te 16theil sich zum Accord des ersten 16theiles schicket, wie in obigen Exempel der 4te Tact ausweist: allein so oft das 4te 16theil nicht auch zugleich mit in diesen Accord begriffen, so ist es ein Zeichen, daß die fundamental-Noten 2. stel seynd, und folgar dergleichen 4. 16theile 2. besondere Accorde haben müssen.

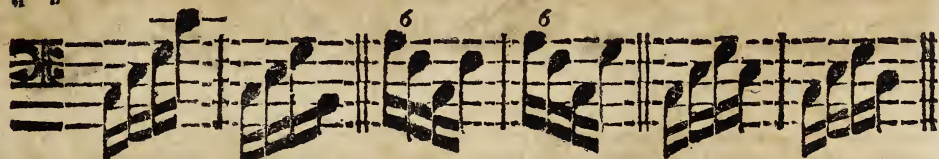
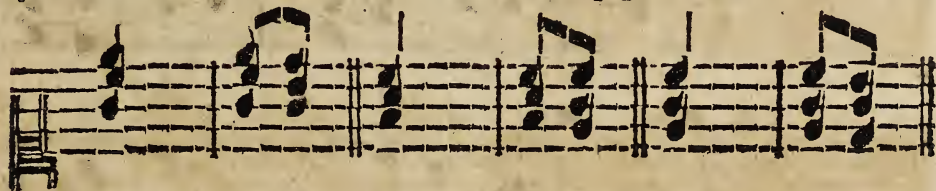


§. 18. Den 4ten Casum hingegen anlangend, wenn alle 4. zusamen gezogene 16theile sich zum Accorde des ersten schicken, und gleichsam ein Arpeggio desselben darlegen, so haben sie nur einen Accord (h) (einfach oder doppelt nach dem Unterscheide des Instrumentes,) wie folgendes Exempel allerhand, in diesen Casu gewöhnliche Variationes zeigt :

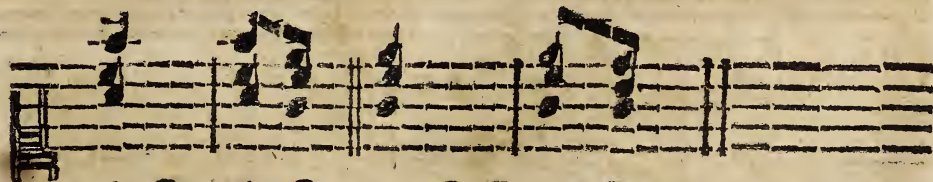
M m 3

§. 19. Dem

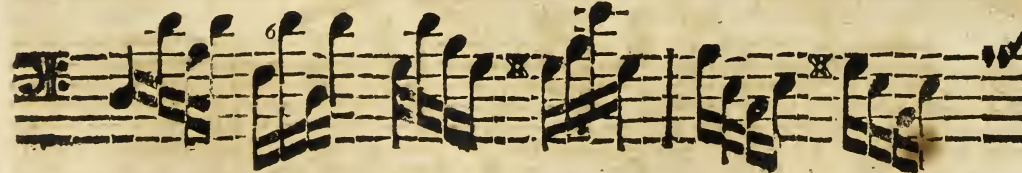
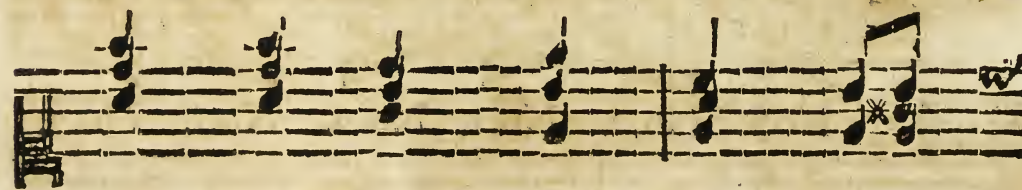
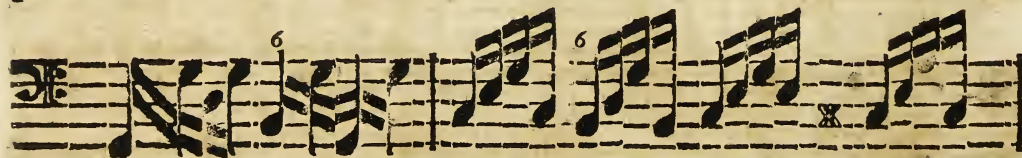
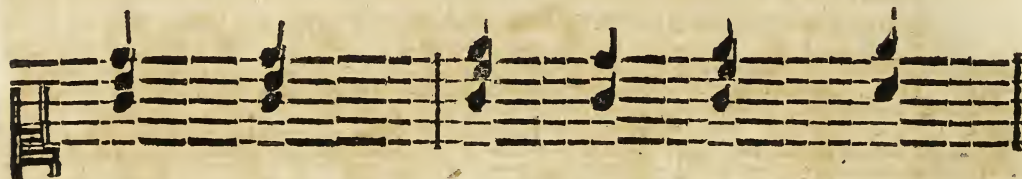
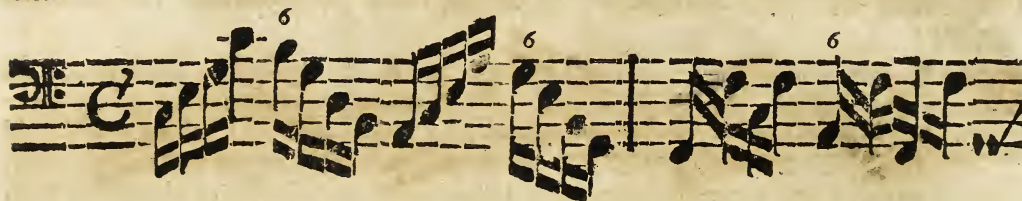
(h) Weil so dann ihre fundamental-Note ein einfaches 4tel ist. Ubrigens kan ein Anfänger den Unterscheid des Accompanimentes, wenn nur die ersten 3. 16theile, und wenn hingegen alle 4. 16theile in dem Accorde des ersten begriffen, aus folgenden Sätzen gar genau bemerken, da die ersten 3 springende 16theile sub No. 1. jederzeit gleiche Claves gegen No. 2. aufweisen, und doch wegen des 4ten Differenten 16theiles ein ungleiches Accompaniment haben :

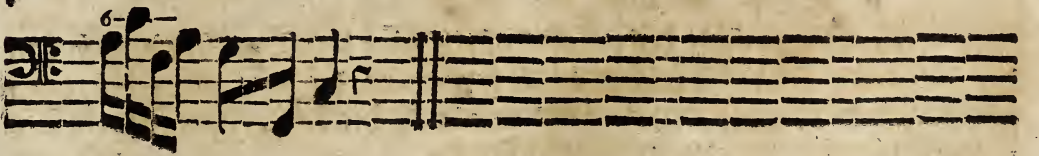
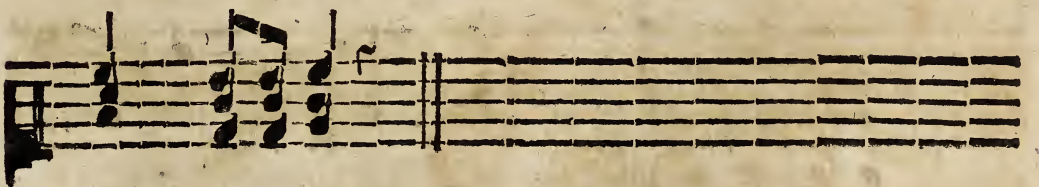
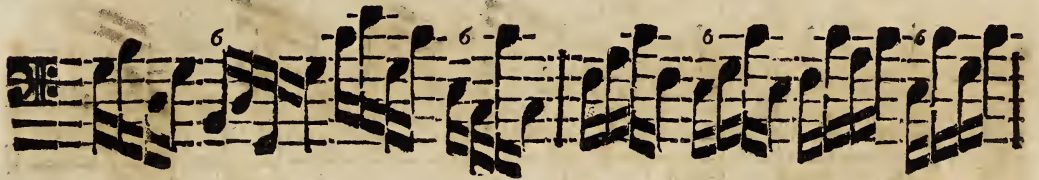
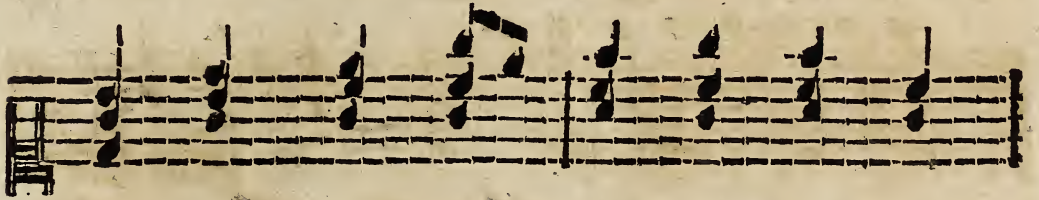
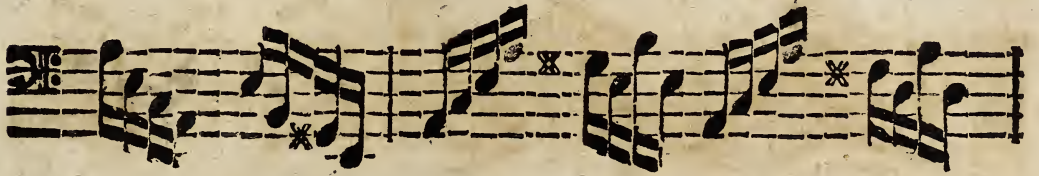


No. 1. No. 2. No. 1. No. 2. No. 1. No. 2.



No. 1. No. 2. No. 1. No. 2.





§. 19. Den 5ten und 6ten Casum betreffend, wenn bey 4. 8. und mehr auff einander folgenden 16theilen die virtuaelter langen Noten beständig

ständig per gradus gehen, die virtualiter kurzen Noten aber in andern Sprüngen sich auffhalten, so gehen zwar auch 4. 16theile auff einen Accord, doch pfleget man hier sonderlich gern die virtualiter langen Noten mit einhergehenden zen zu begleiten. (i) 3. E.

The image shows a musical score for four staves. The first staff is a treble clef with a keyboard icon. The second and fourth staves are bass clefs with a '6' above the first few notes. The third staff is a treble clef. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

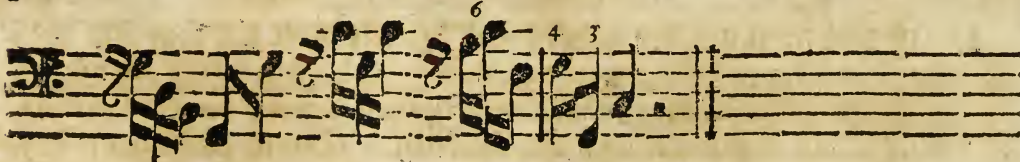
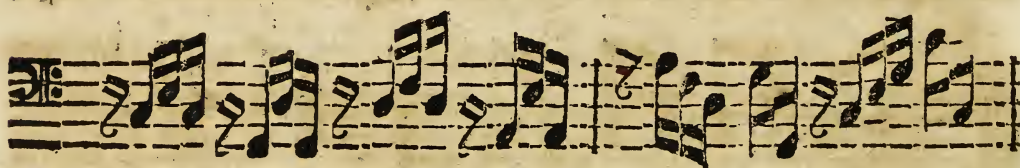
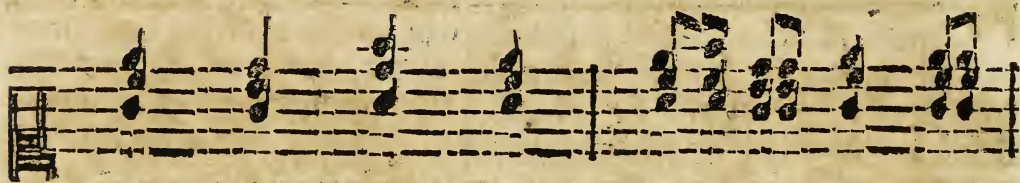
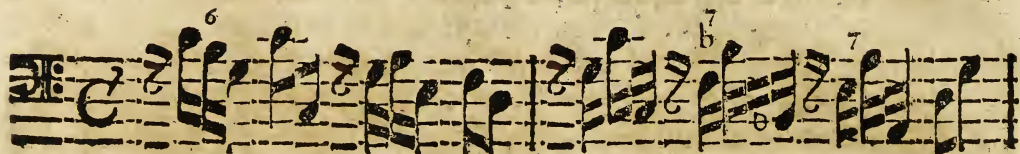
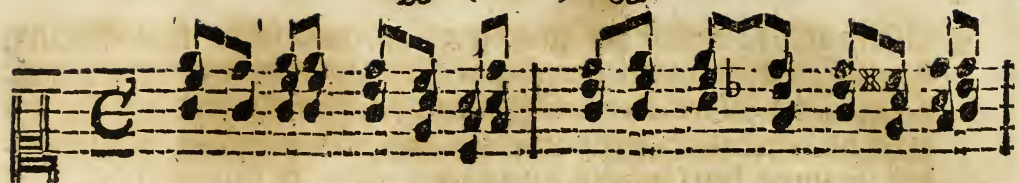
§. 20. Wenn statt des ersten 16theils eine Pause vorhanden, so kan der Accord der darauff folgenden Note vorher, die Note aber selbst, nach geschlagen werden, wobey mutatis mutandis die bisherigen Regeln der 16theile kürzlich also zu appliciren seynd: 1) Wenn

(i) Eben wie oben §. 10. von denen per transitum gehenden Steln gesagt worden, die alhier die fundamental-Noten abgeben.

- 1) Wenn alle 3. 16theil per gradus gehen, und folget kein Sprung darauff, so wird ein einziger Accord (einfach oder doppelt) dazu angeschlagen: folget aber ein Sprung darauff, so wird bey der andern Note der zur dritten gehörige Accord anticipiret, wie folgendes Exempel den Unterscheid zeiget.

The musical notation consists of four staves. The first staff shows a sequence of notes with a single chord struck. The second staff shows a sequence of notes with a chord struck at the second note, marked with an 'X'. The third staff shows a sequence of notes with a single chord struck. The fourth staff shows a sequence of notes with a chord struck at the second note, marked with an 'X'.

- 2) Ist aber zwischen der andern und dritten Note ein Sprung vorhanden, oder es springen alle 3. Noten, die beyden letzten aber seynd nicht im Accorde der ersten Note begriffen, so wird bey dem andern 16theil ein neuer Accord angeschlagen. Seynd hingegen alle 3. springende Noten in dem Accorde der ersten begriffen, so haben sie nur einen Accord (einfach oder doppelt angeschlagen) folgendes Exempel erläutert alle Casus:



§. 21. Die 8tel und 16theil werden auf unterschiedene Arth mit einander verknüpfet, wovon wir folgende Anmerckungen machen wollen:

1) Zwen

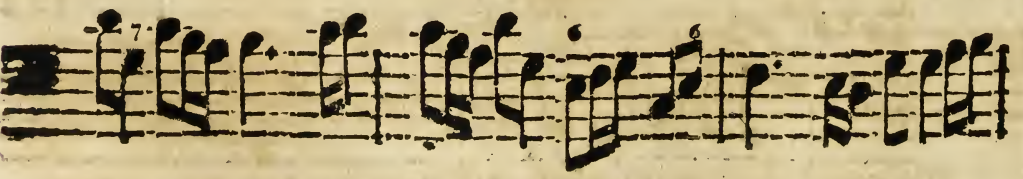
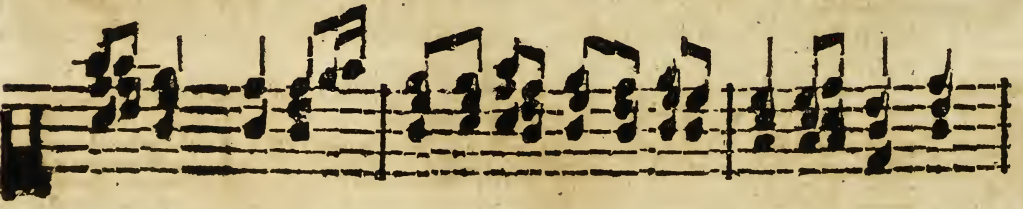
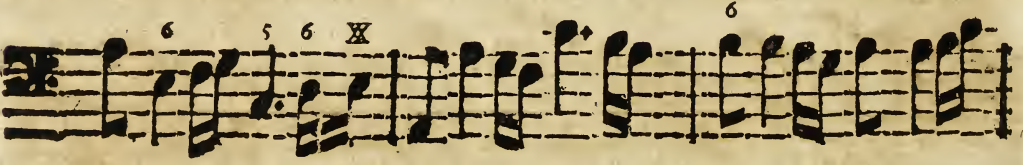
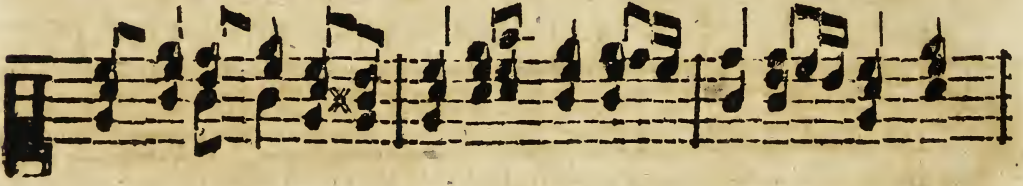
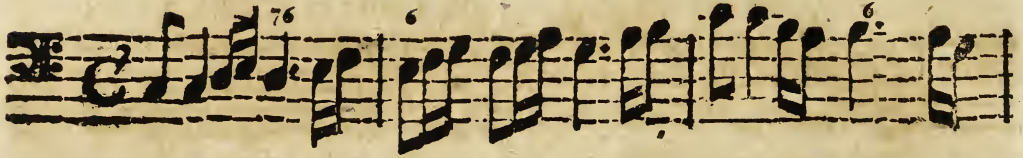
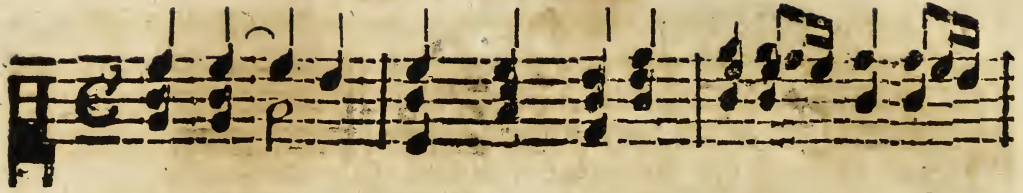
1) Zwey gerade auff- oder unterwärts gehende 16theil passiren ordentlicher Weise nach einem 4tel, 8tel oder 8tel-puncte frey aus, wenn kein Sprung darauff erfolget. Ist aber dieser vorhanden, so ist es ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird zum ersten 16theile der Accord des letzten 16theiles angeschlagen, wie aus folgenden ersten Exempel alle Casus erhellen. Das andere Exempel aber zeigt, daß bey einer geschwinden Mensur (z. E. im Semi Allabreve) 2- dergleichen 16theile ascendendo frey aus passiren können, wenn auch gleich ein Sprung darauff erfolget. (k) Wiewohl dieses auch fast der einzige Casus ist. Denn findet man ja descendendo dergleichen Casum, so entstehet doch (wenn das 8tel einen ordinairen Accord hat) bey dem letzten 16theile von ohngefehr eine 7me, welche in der nechstfolgenden Note allerdings will resolviret seyn, wie das Accompagnement des 4ten und 5ten Tactes in besagten andern Exempel ausweist.

It n 2

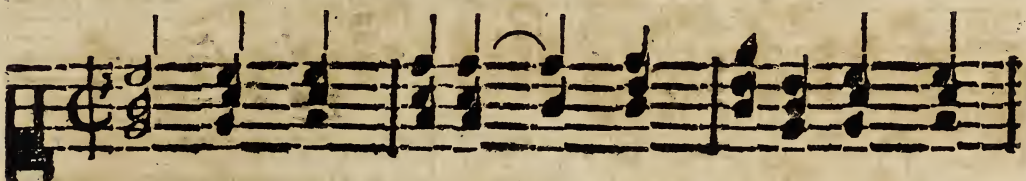
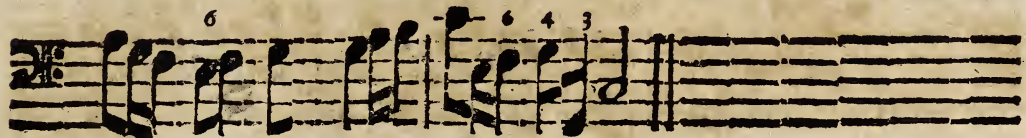
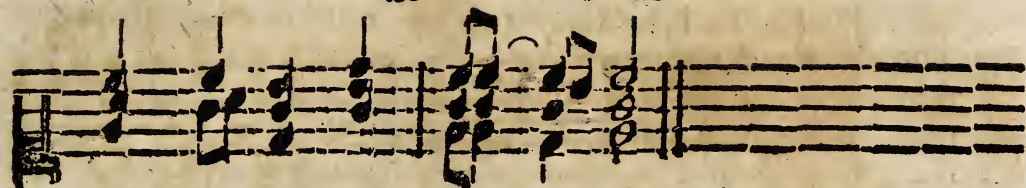
2) Wenn

(k) Weil es solchensalsz blosser variationes eines 4tels seyn, welches nur einen einzigen Accord von nöthen hat. Dahero würden die fundamental-Noten von diesem Exempel also aussehen:





2) Wenn

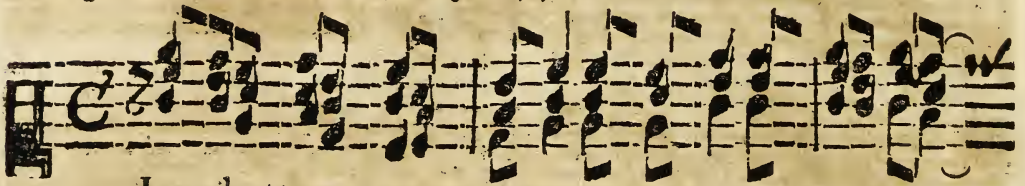


Presto.

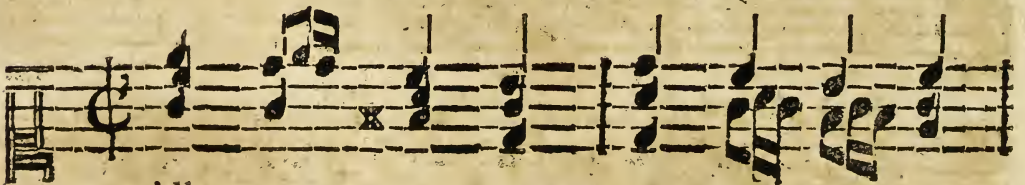
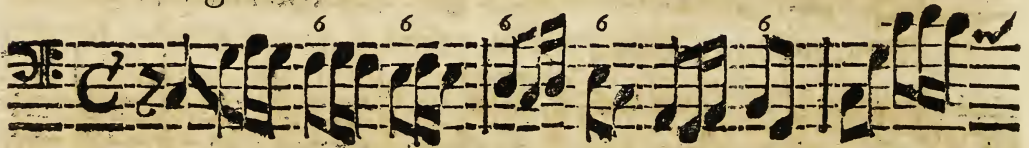


2) Wenn nach einem 8tet das erste 16theil per gradum gehet. das andere aber wieder rückwärts schläget in den vorigen Ton, so wird bey moderater Mensur zum ersten 16theil ein neuer Accord angeschlagen.
 N n 3

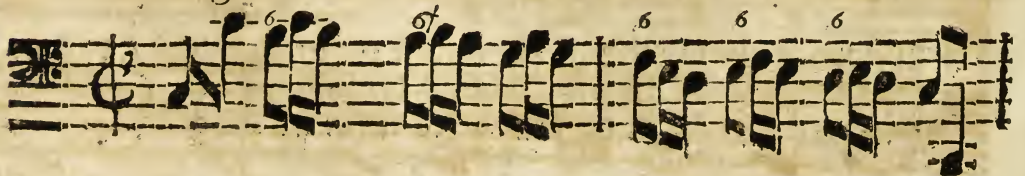
gen. Bey geschwinder Mensur aber wie im (semi-allabreve) haben alle 3. Noten nur einen Accord, (1) wie der Unterscheid aus folgenden beyden Exempeln zu ersehen:



Larghetto.



Allegro.



(1) Weil solchenfalls ihre fundamental-Note wiederum ein einziges 4tel ist.

3) Wenn zwischen 3. solchen Noten (nehmlich einen 8tel und 2. darauff folgenden 16theilen) ein Sprung vorhanden, er folge nun nach dem 8tel oder nach dem ersten 16theile, so wird in beyden Fällen zu gedachten ersten 16theile ein neuer Accord angeschlagen: es wäre dem, daß alle drey Noten in dem Accorde der ersten begriffen, welchenfalls sie nur einen Accord haben, wie folgendes Exempel den Unterscheid zeigt:

4) Wenn

4) Wenn nach dem Stel ein punct und ein 16theil folget, so wird dieses 16theil in saltu & transitu, nach dem Unterscheide der Mensur, eben so tractiret als wenn es ein wirkliches Stel wäre. Daraushero sollen uns folgende 2. Exempel zu kurzer Wiederhohlung der oben, von denen langsamen und geschwinden Steln gegebenen Regeln genug seyn. Wer mehr Exempel verlanget, der setze bey allen, so wohl oben vorgekommenen; als unten bey andern Tacten noch vorkommenden Exempeln der Stel, zu denen virtualiter langen Noten puncta, und mache aus denen virtualiter kurz

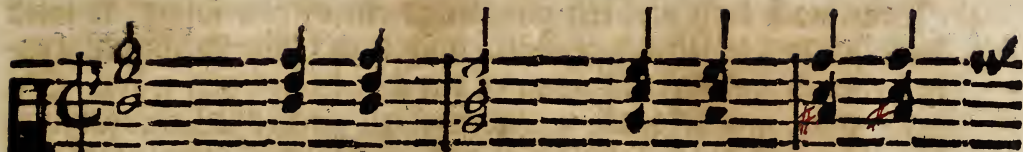
ben Noten lauter 16theil (z. E. statt , also:  so hat er was er suchet.

§. 22. Dies

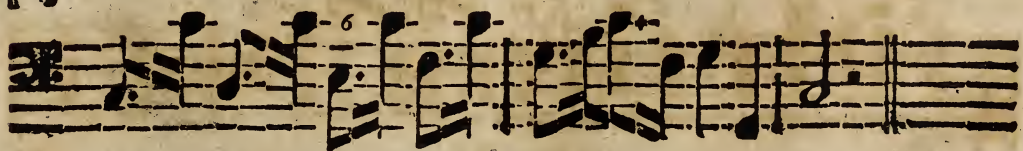
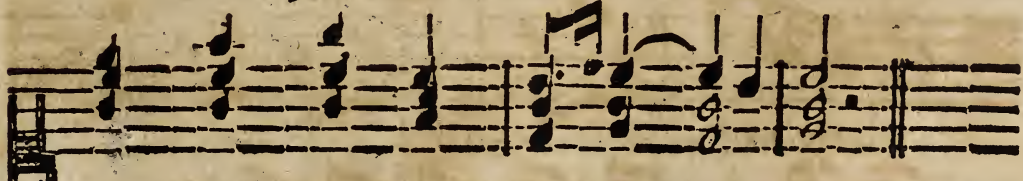
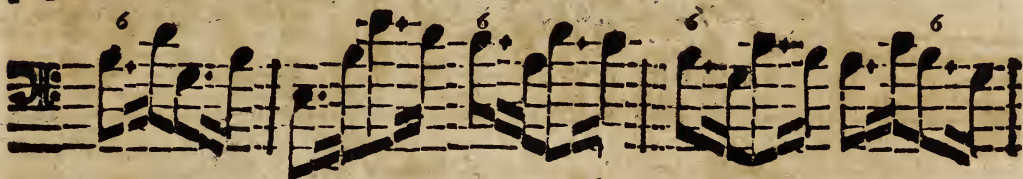
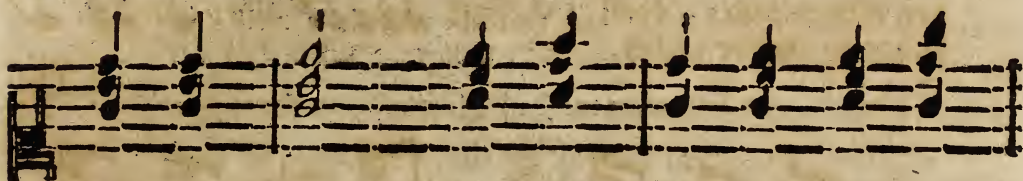
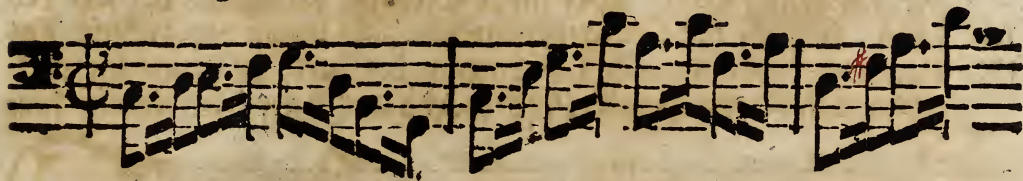


Larghetto.



§. 22. Dies



Allegro.



§. 22. Dieses wären ohngefehr die Regeln, welche man nach denen gründlichen prin. ipiis der Composition von denen geschwinden Noten des

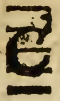
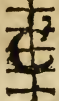
Des ordinairen mit  oder  bezeichneten Tactes. (m) geben kan.

Wer diese wohl ins Exercitium gebracht, der hat in allen übrigen vielen Arthen der Tacte keine neue Regeln zu erlernen, sondern er suchet nur die bisherigen überall mit leichter Manier zu appliciren, welches wir denn allhier so kurz als sich es will thun lassen, bewerkstelligen wollen.

§. 23. Die Tripel-Tacte (n) seynd die wichtigsten, deren geschwinde

(m) Wie nun die gtel und 16theil in diesen egalen Tacte tractiret werden, eben so werden sie auch in allen diminuirten oder zertheilten egalen Tacte z. E. in $\frac{2}{4} \frac{4}{4} \frac{2}{8} \frac{4}{8}$ und dergleichen meist überflüssigen Bezeichnungen tractiret. Daher unnöthig, hiervon Exempel zu geben, weil es eben die species der veriaen geschwinden Noten, und also auch ihrer euserlichen Gestalt nach, ipsissimæ Notæ verbleiben.

(n) Gleichwie der bisher tractirte ordinaire Tact sonst tempus binarium oder der egale Tact genennet wird, also wird hingegen der Tripel-Tact Tempus ternarium, oder der inegale Tact genennet, und hat keinen Nahmen eigentlich von Triplo, oder der gedritten Zahl, welche jedesmahl dem Tacte vorgezeichnet, und eigentlich der Zehler (numerator) die darunter stehende Ziffer aber der Nenner (denominator) betittelt wird, weil dieser die Noten bey jedwedem Tripel-Tacte nennet, jener aber sie zehlet, wie viel derselben auf den Tact gehen sollen. Die gebräuchlichsten Tripel dieser Arth seynd $\frac{3}{2} \frac{3}{4} \frac{3}{8}$ und werden Triplæ simplicis genennet. Dupliret, tripliret, und quadrupliret man aber die Zahl der 3, so entstehen daraus die gewöhnlichen Triplæ compositæ, $\frac{6}{4} \frac{6}{8} \frac{9}{8} \frac{12}{8}$ &c. welche alle wahrhafftige Tripel seyn und bleiben, weil sich ihre Harmonie, ihre Cæsur, ihr numerus sectionalis (oder wie man es tauffen will) iederzeit mit der 3ten Zahl

endet, da hingegen in allen Temporibus binariis, als   2 $\frac{2}{4} \frac{2}{8} \frac{4}{8}$ &c.

sich

de Noten wir amisch zu untersuchen haben. Es seynd aber folgende die gewöhnlichsten (o) Tripel:

$$\frac{3}{2} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{6}{4} \quad \frac{6}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{12}{8}$$

Q O 2

§. 24.

sich die Czfur iederzeit mit der geweynten Zahl endet, so daß bey diesen egalen Tacten der numerus radicalis iederzeit die 2, bey denen sämtlichen Triplis hingegen der numerus radicalis die 3. verbleibet. So lange nun die Triplæ simplices in compositas, und diese wieder in simplices können reduciret, und verwandelt werden, ohne daß beyde in ihren Wesen und Tractament die geringste essentielle Veränderung und Abbruch leiden: so lange muß man sie wohl insgesamt unter eine Herde stellen, und vor Tripel passiren lassen. Denn es mag z. E. ein

$\frac{6}{4} \frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ langsam oder geschwind, lustig oder traurig gehen, so kan man

ihn in $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ reduciren, und dabey die Mensur mit einem darunter gesetzten Adagio, Affettuoso. Allegro &c. gehörig angeben, (wie denn auch der sonst geschwinde $\frac{3}{8}$ Tact mit einem Adagio verbrehmet, bey heutigen berühmten

Practicis nichts rares ist) so hat man allemahl die vorige Music mit Leib und Seele. Dahero ich meines Orths die Triplæ compositas vor nicht viel mehr, als vor ein blosses commodos Wesen des Tact-schlagens, ansehen wolte. Denn

es würde z. E. bey einem geschwinden $\frac{12}{8}$ einem ziemlich sauer ankommen,

wenn er eben dieses geschwinde Mouvement in einem $\frac{3}{8}$ Tacte her tactiren solte.

Nächst diesen wolte ich in gewissen Fällen eine traurige Aria oder dergleichen Invention lieber in einer langsamem Mensur eines Triplæ compositæ dirigiren sehen, als in Triplæ simplici, da das hurtige auf und niederschlagen des Tactes wenigstens euserlich (ich sage euserlich) mehr aufgewecktes, als trauriges und gelassenes zu zeigen scheint. Ja eben in dergleichen Betrachtung mögen einige vielleicht auf die Gedancken gerathen seyn, daß weil man bey einem langsamem

§. 24. Von diesen Tripeln nun lässet sich gar leicht eine doppelte General Regel abfassen, wie alle ihre geschwinde Noten tractiret werden müssen, welches diese ist:

Alle diejenigen Noten, von welchen iedweder Tripel seinen
Nahmen führet, werden tractiret, wie die langsamen
8tel

men $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ nichts lustiges (Tripel-haftes nennen sie es) wahrnehme, so könten sie keine Tripel genennet werden: und ich besinne mich, daß ich in meiner Jugend mehr als einmahl die Lection bekommen: Diese Worte wären lustig, als müste man sie im Tripel componiren. Allein wer hat dem Tripel die Eigenschaft oder das Vor-Recht gegeben, daß er allein lustige, und niemahls traurige Dinge leiden solle, ohne die Natur und den Nahmen eines Tripels zu verlihren? Ich meyne, der egale und inegale Tact haben beyde gleiches Recht, und können sich nach Gefallen lustig und traurig aufführen. Denn wenn der Tripel eine lustige Menuet auffweist, so setzet ihm der egale Tact eine lustige Bouree, Gavotte &c. entgegen. Führet sich hingegen der egale Tact traurig auff, so kan eben dieses in Triplis compositis so wohl, als in Triplis simplicibus geschehen, wenn man gehörigen Orths das natürliche geschwinde Mouvement durch beygefügte Worte eines Adagio, Largo &c. zurück hält, wie bey dem ordinairen egalen Tacte ein gleiches geschichet, und die heutige Praxis durchgehends bezeiget.

(o) Unter die ungewöhnlichen oder selten vorkommende Tripel zehlet man $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{4}$

$\frac{12}{16}$ $\frac{12}{24}$ &c. wer an solchen superfluis einen Gefallen hat, oder etwas darinnen zu finden vermeinet, dem kan man das plaisir gönnen. Chacun a son gout. Solten nun einem Anfänger dergleichen Dinge auffstossen, so examiniret er nur ihre Mensur, ob sie geschwinde oder langsam gehe, und tractiret sie alsdenn auff oben die Arth, wie in folgenden §. §. von langsamen und geschwinden Tripeln gelehret wird, so ist der Sache geholffen, und wenn man auch mit eben so viel

Recht einen $\frac{12}{32}$ und $\frac{24}{32}$ Tripel erdencken wolte.

stel (p) im ordinairen mit **C** bezeichneten Tacte:
 Hingegen die halben Noten oder die Helffte derselben
 Noten, wovon jedweder Tripel den Nahmen führet,
 werden tractiret, wie die 16theil in gedachten ordinai-
 ren Tacte.

§. 25. Diesen zu Folge nun werden im $\frac{3}{2}$ die halben Tacte: im $\frac{3}{4}$
 und $\frac{6}{4}$ die 4tel: und im $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ die 8tel ordentlicher Weise tracti-
 ret, wie die langsamen 8tel im ordinairen Tacte. Hingegen werden
 im $\frac{3}{2}$ die 4tel, im $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ die 8tel: und im $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ die 16theil tra-
 ctiret, wie die 16theil in gedachten ordinairen Tacte.

§. 26. Wir fangen von denjenigen Noten an, von welchen jedweder
 Tripel seinen Nahmen führet, und sagen, daß wenn von dergleichen
 Noten.

- (1) Ihrer 3. per gradus auff oder niedergehen, so passiret ordentli-
 cher Weise die mittelfte virtualiter kurze Note in transitu (q) frey
 aus,

Do. 3

(p) Davon ist gehandelt worden zu Eingang dieses Capitels S. 7. biß S. 14.

(q) Di. Noten, von welchen jedweder Tripel sich nennet, haben ratione quantitatis
 intrinsecæ dieses besonders, daß jederzeit die erste virtualiter lang, die andere und
 dritte aber beyde virtualiter kurz seynd, weswegen bald die andere, bald die 3te
 Note, bald beyde zugleich in transitu frey durch passiren, wie die Exempel dieses
 obigen und des folgenden S. den Unterscheid zeigen. Hingegen hat es mit dem
 Transitu bey der Helffte derjenigen Noten, wovon sich jedweder Tripel nennet,
 wiederum eben die Bewandniß wie bey dem ordinairen mit **C** bezeichneten
 Tacte, wie das oben S. 15. h. c. vom Transitu gegebene Exempel klar aus-
 weist.

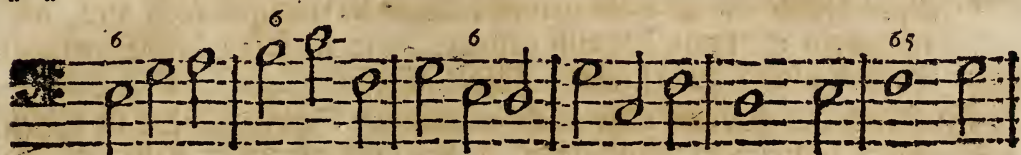
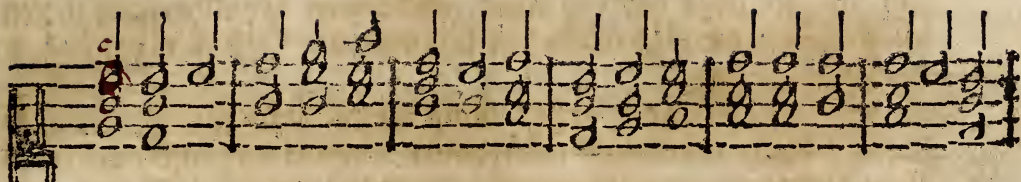
aus, die 3te aber hat bey einer moderaten Mensur einen neuen Accord, wie in allen folgenden Exempeln (*) No. 1. bis No. 2. zu ersehen.

- (2) Folget aber nach der ersten Note dieser Arth ein Sprung, so schläget die andere Note einen neuen Accord an, und passiret so dann die 3te per gradus gehende Note in transitu frey aus, wosfern kein Sprung darauff erfolget, wie in folgenden Exempeln überall No. 2. zu ersehen. Folget aber
- (3) Nach der andern, oder dritten Note ein Sprung, oder sie stehen alle 3. zugleich in Springen, so hat auff alle diese Fälle jedwede Note ihren besondern Accord, wie folgende Exempel No. 3. ausweisen.
- (4) Wenn vor der 3ten Note dieser Arth eine Note von doppelter Geltung vorher gehet, so kan besagte 3te Note in transitu frey durch passiren, wosfern kein Sprung hernach folget. Ist aber dieser vorhanden, oder sie stehet mitten im Springen, so schläget sie ihren eigenen Accord an, wie No. 3. in folgenden Exempeln durchgehends bezeiget.

No. 1. No. 2.

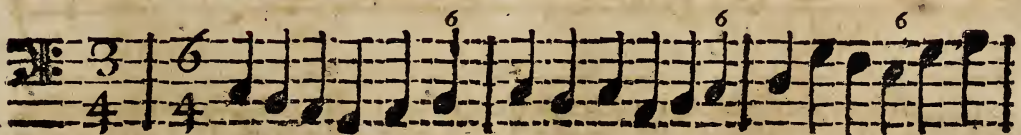
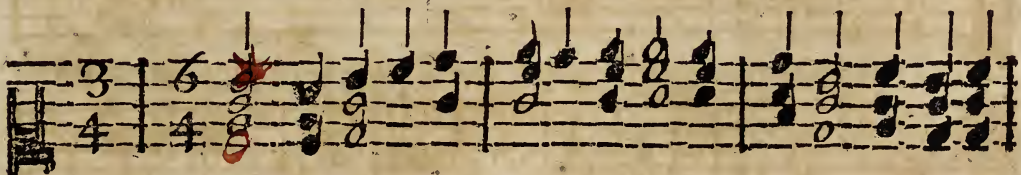
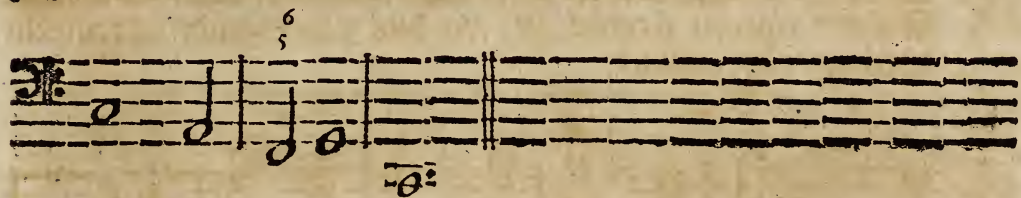
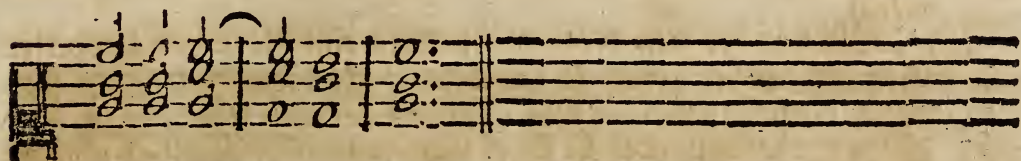
(*) Wir werden hinführo mit Fleiß einerley Exempel durch alle Tripel behalten, damit ein Anfänger bey so vielerley Tacten, und vielen Arthen der geschwinden Noten nicht confus gemacht, sondern desto deutlicher überzeiget werde, daß die Regeln überall einerley bleiben, und folgbar die Sache keine so grosse Schwierigkeiten habe.

See notes of variation, the above in following paper



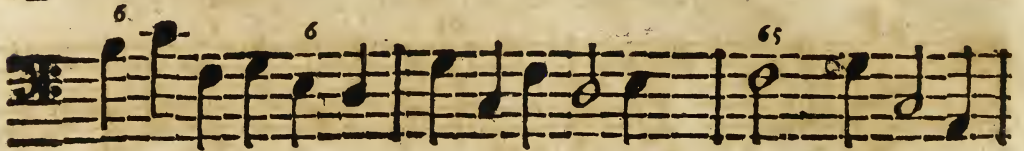
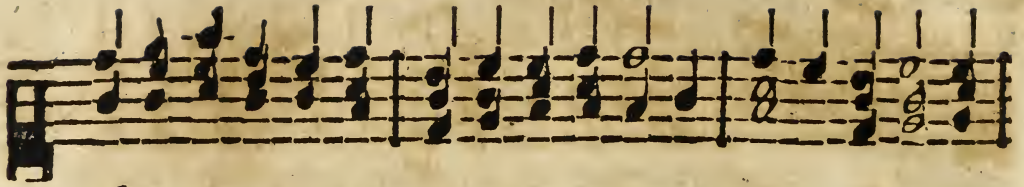
No. 3.

No. 4.



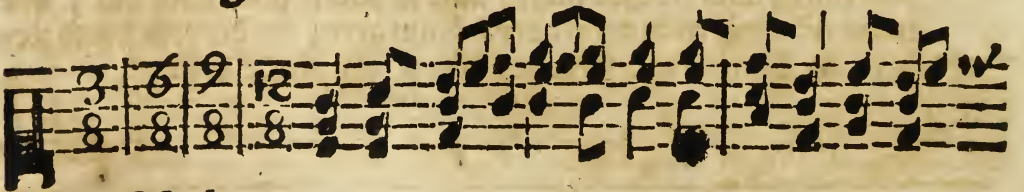
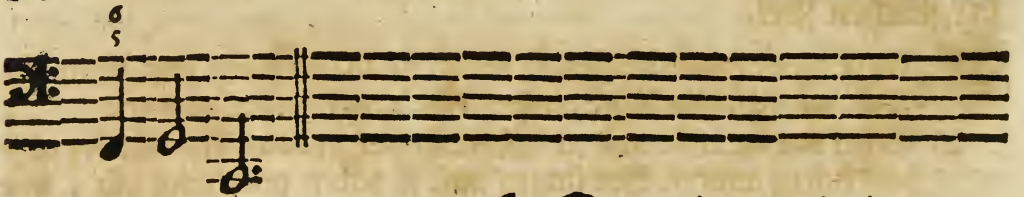
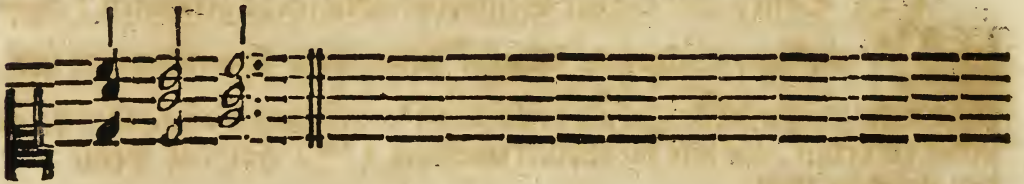
No. 1.

No. 2.

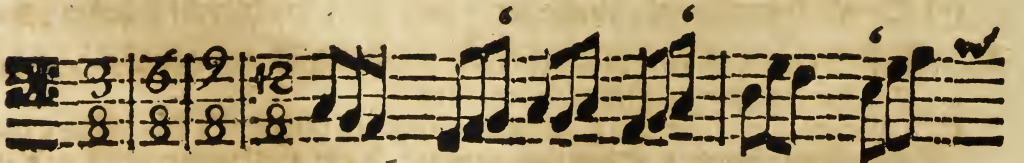


No. 3.

No. 4.



Moderato.



No. 1.

No. 2.

§. 27. Sollten aber die zur Geschwindigkeit mehr geneigten Tripel $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ eine sehr geschwinde Mensur haben (r), so werden ihre 8tel, als wie die geschwinden 8tel im ordinairen langsamen Tacte, oder deutlicher zu reden, als wie die 16theil tractiret (***) Folgbar wenn dergleichen 8tel,

- 1) Ihrer 3. per gradus gehen, so haben sie all ordinaire nur einen Accord, wie in folgenden Exempel No. 1. biß No. 2. ausweiset.
- 2) Gehet nur die erste und 2te beständig per gradus, die mittlere aber hält sich in andern Sprüngen auf, so haben zwar auch alle 3. nur einen Accord, man gehet aber so dann gerne bey der ersten und 2ten Note in Tertien mit fort, wie No. 2. biß No. 3. bezeiget.

*In dem
yacht
Accord*

P p

3) Sprünge

(r) Dergleichen geschwinde Mensur der $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ Tact nicht wohl zu haben pflegen, oder wenn es extra ordinairer Weise geschehe, so würden ihre 4tel eben das Tractament haben müssen, wie hier die 8tel.

(**) Nämlich was oben von 4. zusammen gezogenen 16theilen in dergleichen Casibus gesagt worden, wird hier mutatis mutandis auf 3. zusammen gezogene 8tel appliciret.

- 3) Springet auffer diesen Casu die andere Note, und die 3te ist nicht im Accorde der ersten begriffen, so hat besagte 3te Note einen neuen Accord, wie No. 3. bezeiget.
- 4) Springen aber alle drey Noten dergestalt, daß sie alle in dem Accorde der ersten begriffen, so haben sie nur einen Accord (s) (einfach oder doppelt angeschlagen) wie No. 4. außweiset.

Musical notation for the first system, showing a treble clef and a series of chords with rhythmic values 3, 6, 9, 12.

Musical notation for the second system, showing a bass clef and a series of chords with rhythmic values 3, 6, 9, 12, and melodic lines with accents.

No. 1.

No. 2.

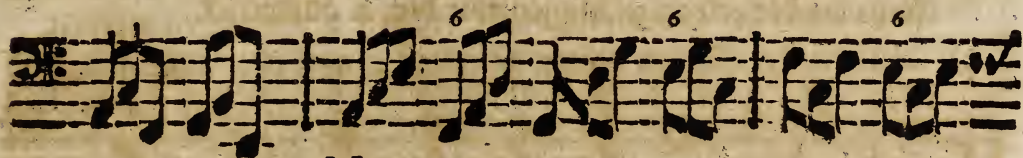
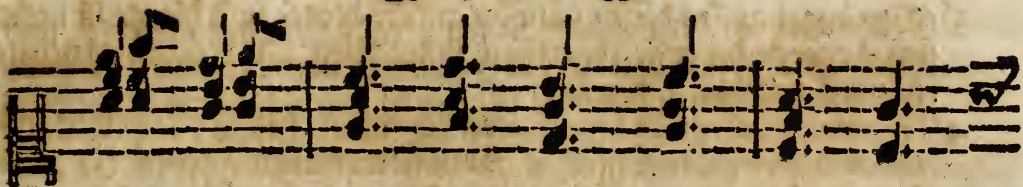
Musical notation for the third system, showing a treble clef and a series of chords with rhythmic values 3, 6, 9, 12.

Musical notation for the fourth system, showing a bass clef and a series of chords with rhythmic values 3, 6, 9, 12, and melodic lines with accents.

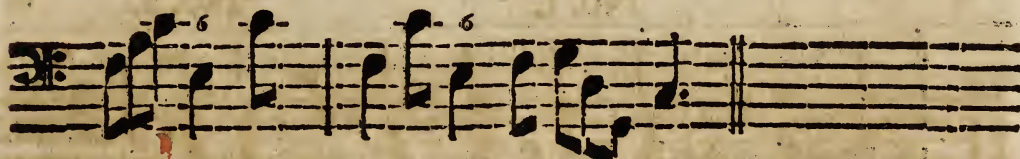
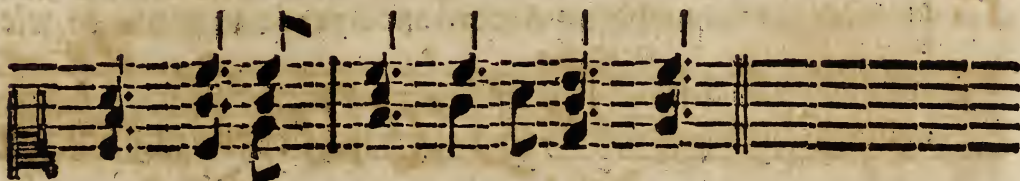
No. 3.

S. 28. Wte

(s) Weil es so dann eine bloße Variation eines einzeeln 4tels mit einem puncte ist,



No. 4.



§. 28. Wir kommen zu denen halben Noten oder zu der Helffte derjenigen Noten, von welchen jedweder Tripel seinen Nahmen führet, welche durchgehends, wie die 16theil im langsamen ordinairen Tacte tractiret werden; Dahero wenn dergleichen Noten,

- 1) Ihrer 4. (die ersten oder letzten 4.) gerade auff oder nieder gehen und folget kein Sprung darauff, so haben sie alle 4. nur einen Accord. Gehen sie nicht gerade auff oder abwärts, sondern die 4te Note schläget wieder zurück so haben nur 2. und 2. einen Accord (t)

P p 2

Gehen

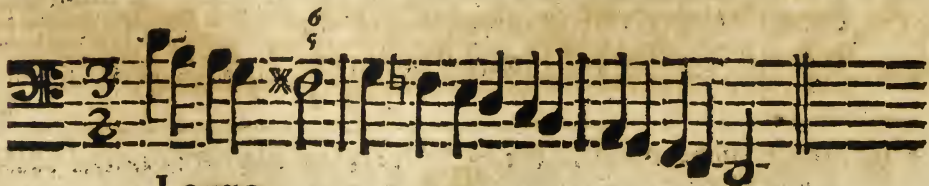
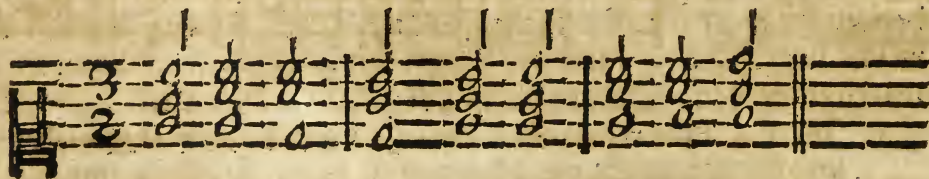
(t) Ausgenommen wenn die, in 5ten Tacte des eben folgenden Exempels, befindliche 6:e nicht sollte in praxi bezeichnet werden, da dennoch solche 4. Noten alle zum ordinairen

Gehen aber 4. dergleichen Noten gerade auf oder abwärts, und folget ein Sprung hernach, oder es stehet über der letzten virtualiter kurzen Note eine Ziffer, so ist es in beyden Fällen ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey der penultima (letzten Note ohne eine) der zur letzten gehörige Accord anticipiret, wie alle Casus in folgenden Exempeln No. 1. biß No. 2. angegeben werden.

2) Wenn 6. dergleichen Noten per gradus auff oder absteigen, und folget kein Sprung darauff, so wird über der 5ten ein neuer Accord angeschlagen: folget aber ein Sprung darauff, oder es hat die 6te virtualiter kurze Note eine Ziffer über sich, so ist es wiederum in beyden Fällen der Transitus irregularis, und wird bey der 5ten Note der zur 6ten gehörige Accord anticipando angeschlagen, wie No. 2. biß No. 3. bezeigt.

3) Solange 2. und 2. solche Noten beständig durch Sprünge gehen, und die nechstfolgenden zwey schicken sich nicht beyde zugleich (u) in

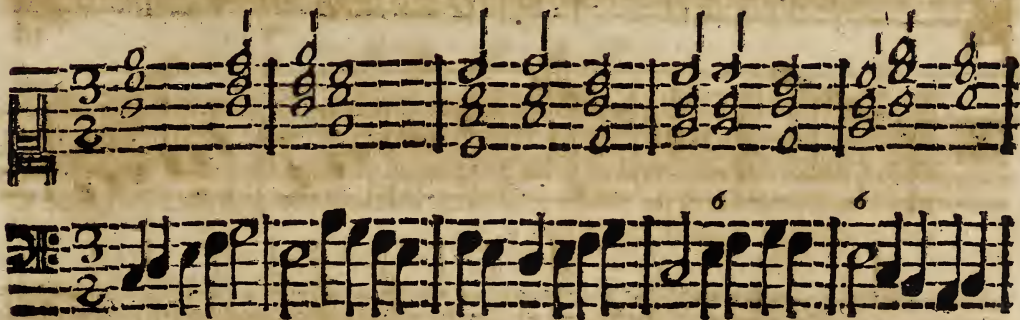
dinairen Accord der ersten Note angeschlagen werden, wie oben in der Nota (d) eben diese Exception bey denen 16 theilen gemacht worden. Ferner könnte man allhier bemerken, daß es bey einer langsamen Mensur harmonischer ausfällt, wenn man dergleichen per gradus sonderlich descendendo gehende Noten, nur 2. und 2. auf einen Accord anschläget. e. g.



Largo.

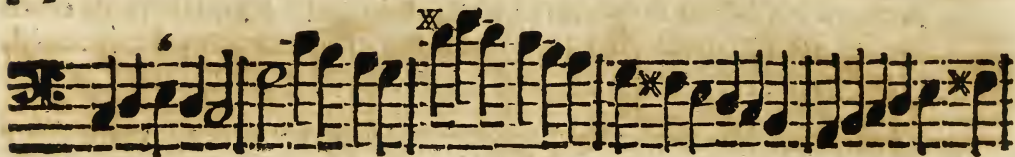
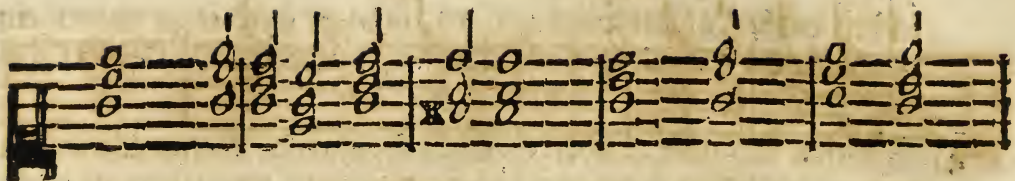
in den vorher gegangenen Accord, so lange wird ie zu zweyen ein neuer Accord angeschlagen, wie No. 3. die Sache klahr erläuert.

- 4) Schicken sich aber 4. oder 6. solche springende Noten alle in den Accord der ersten Note, welchen sie gleichsam zergliedert in einen Arpeggio darlegen, so haben sie alle zusammen nur einen Accord, (zwen oder dreyfach angeschlagen,) wie No. 4. zu ersehen.
- 5) Wenn aber bey 4. 6. 12. und mehr dergleichen Noten die virtualiter langen Noten beständig per gradus gehen, und die dazwischen vorfallende virtualiter kurzen Noten in andern Sprüngen sich aufhalten, so gehen ihrer 4. (die ersten oder letzten 4.) auf einen Accord, doch so, daß man die virtualiter langen Noten gern in fortgehenden zen begleitet, wie No. 5. ausweist.

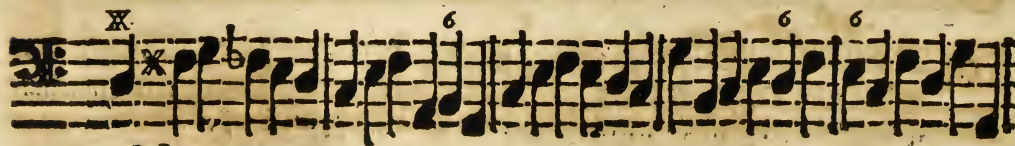
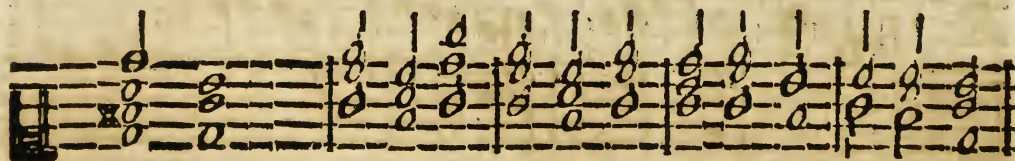
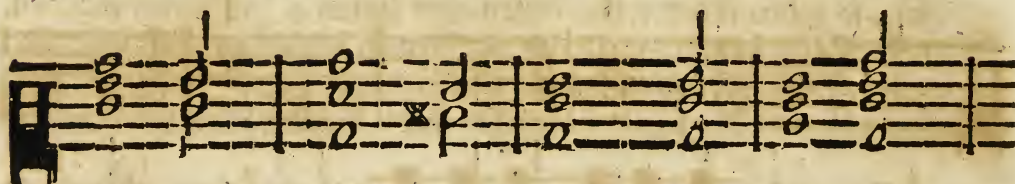


No. 1.

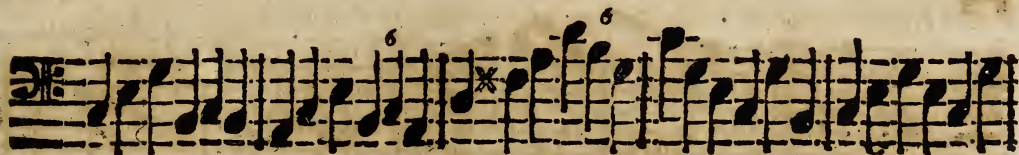
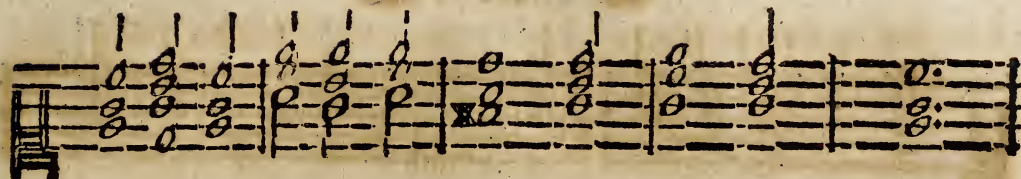
(u) Oben in denen beyden Notis (g) und (h) ist die Raifon und der Unterscheid solcher Casuum bey denen 16theilen angemercket worden, welches mutatis mutandis auch bey diesen, und oben nechstfolgenden Casu zu appliciren ist.



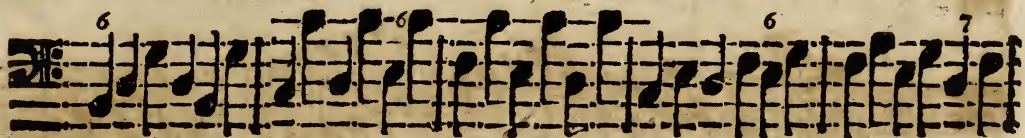
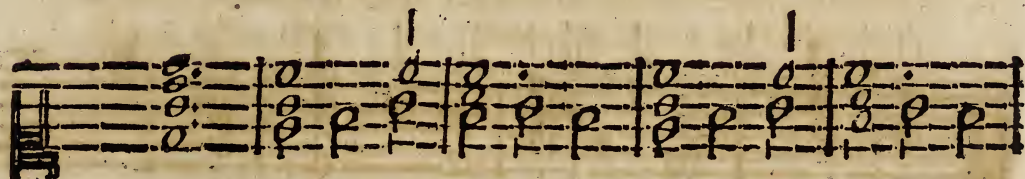
No. 2.



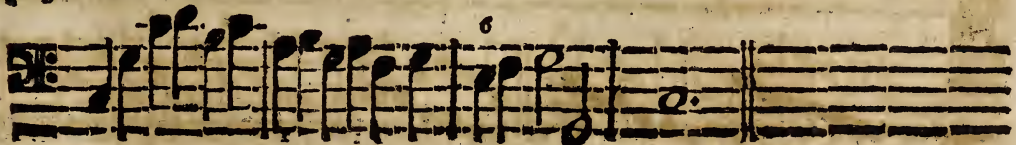
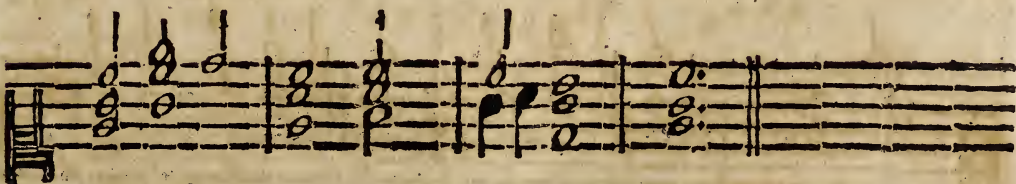
No. 3.



No. 4.



No. 5.



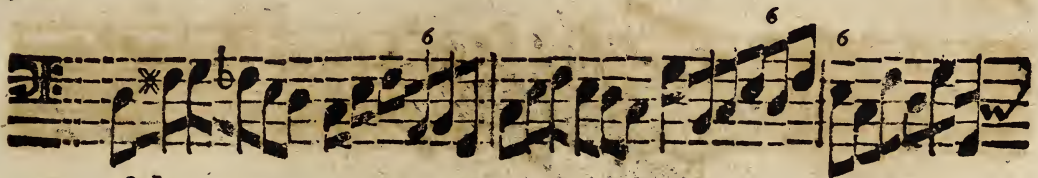
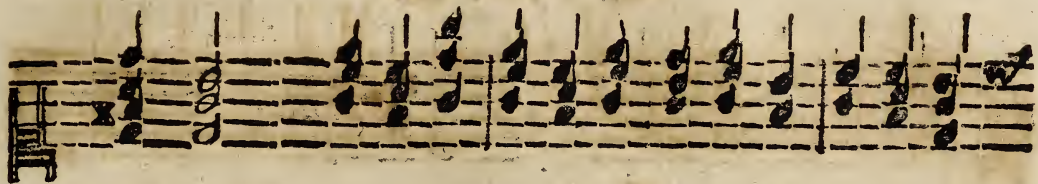
3/4 6/4

No. 1.

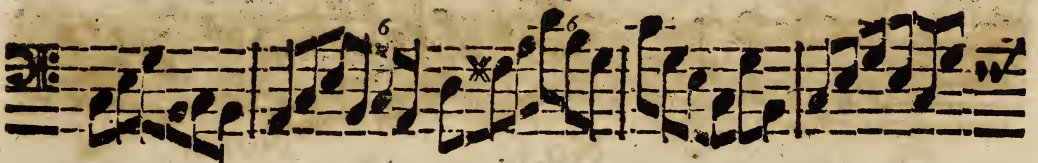
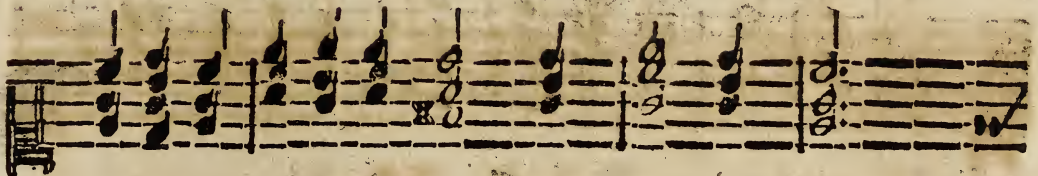
6

No. 2.

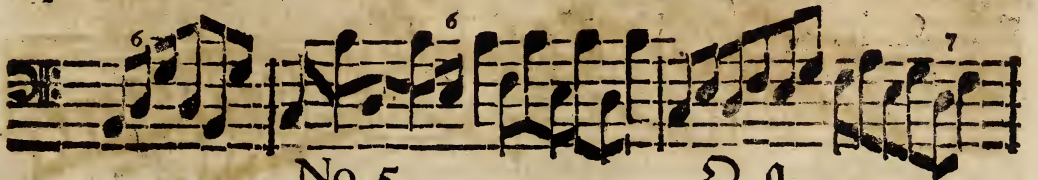
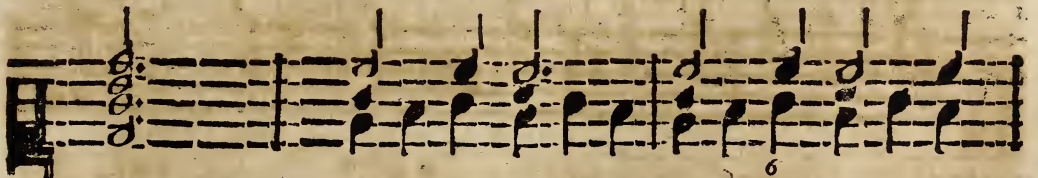
6



No. 3.

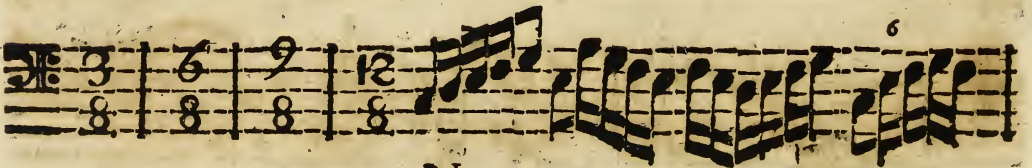
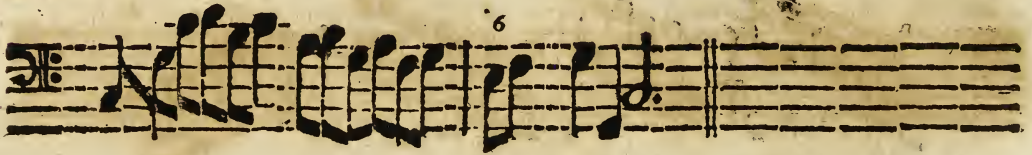
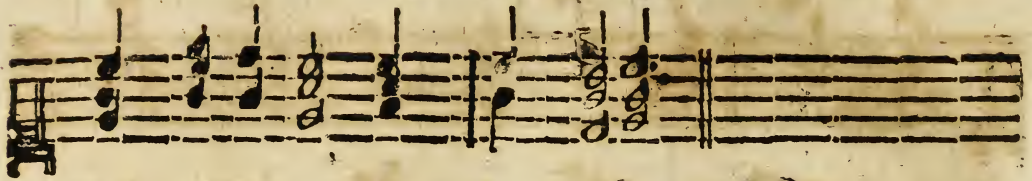


No. 4.

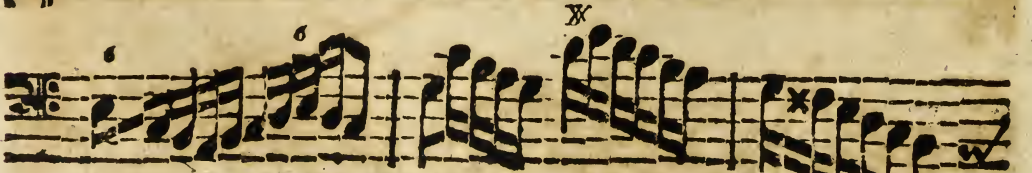
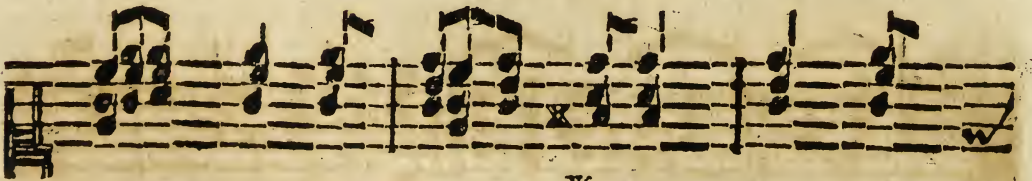


No. 5.

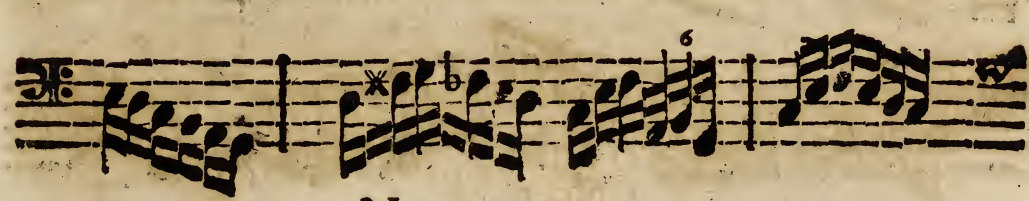
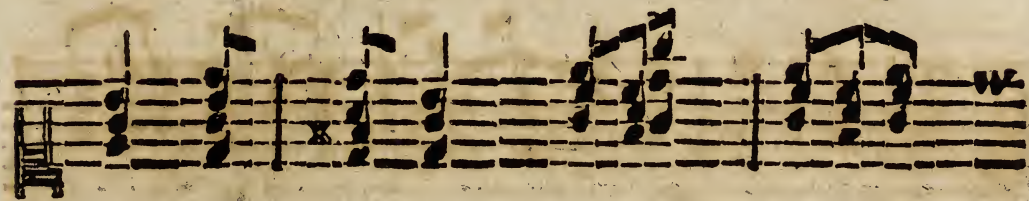
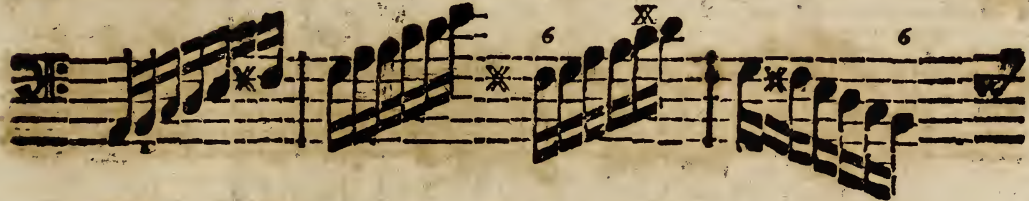
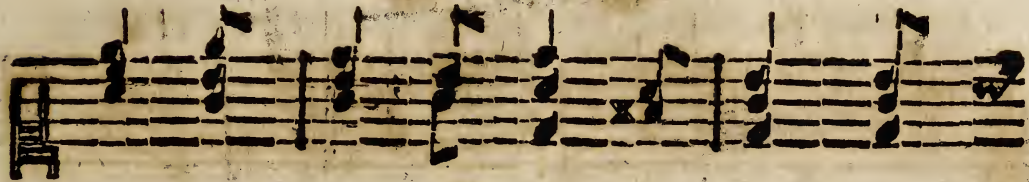
Ω 9



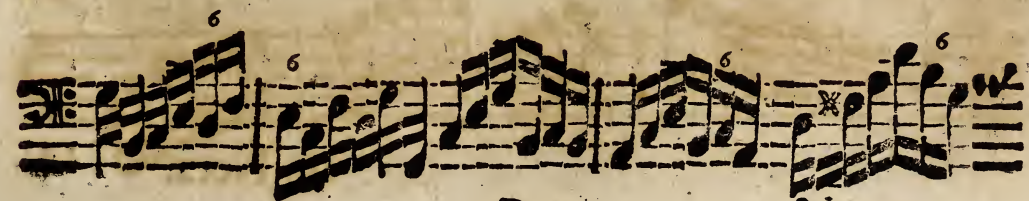
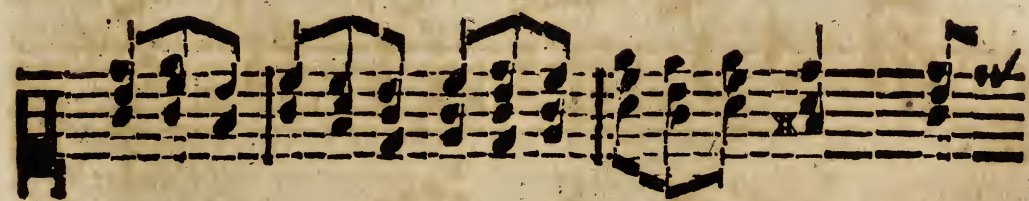
No. 1.

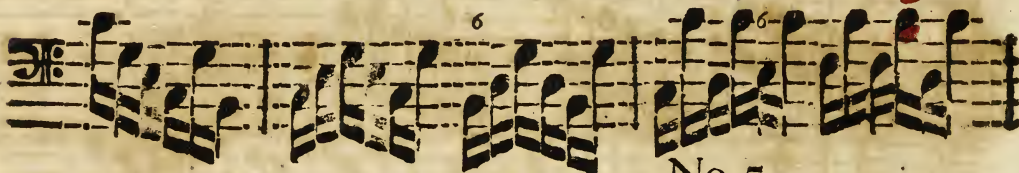
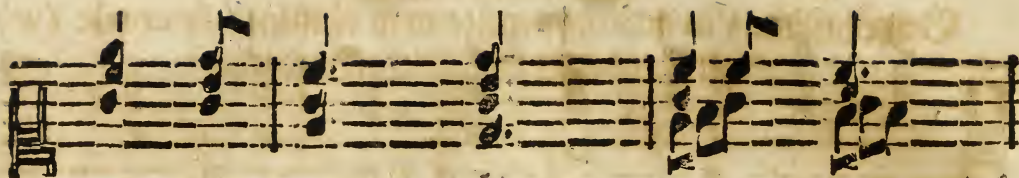


No. 2.

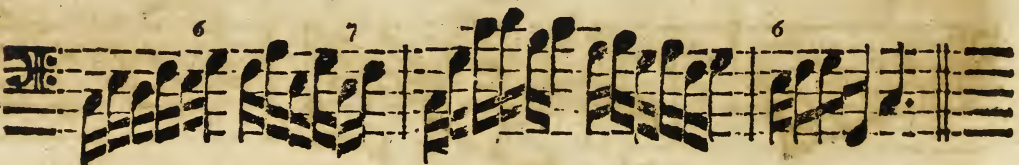


No. 3.





No. 5.

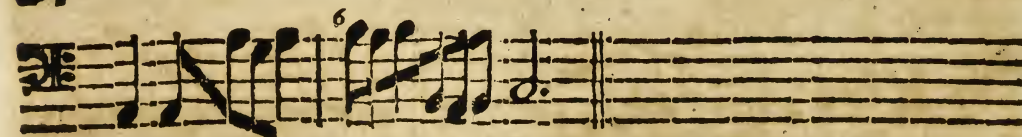
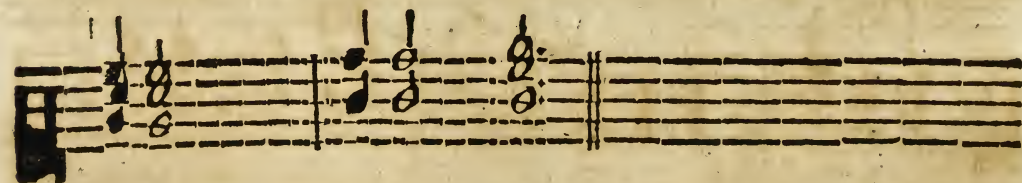
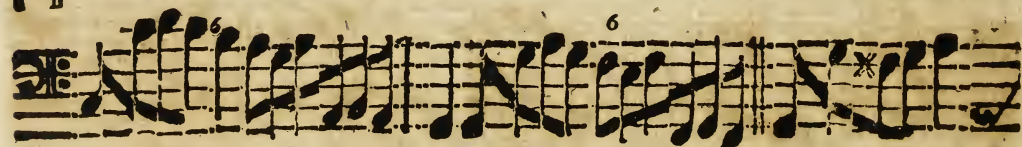
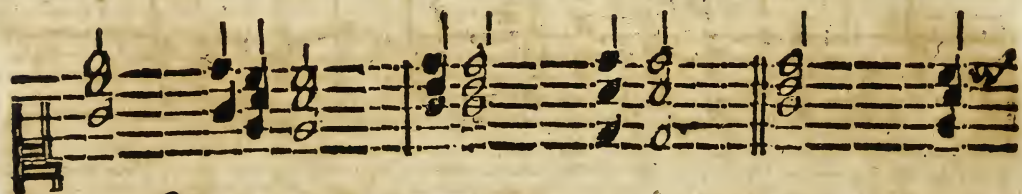
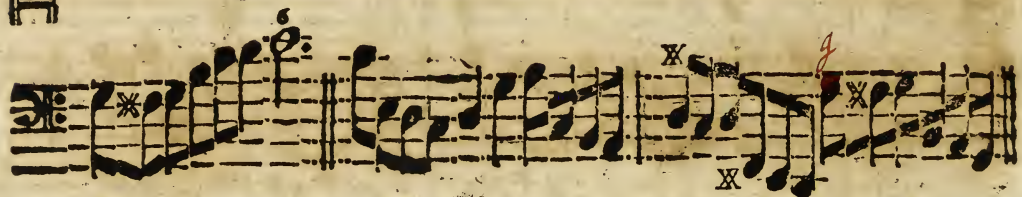
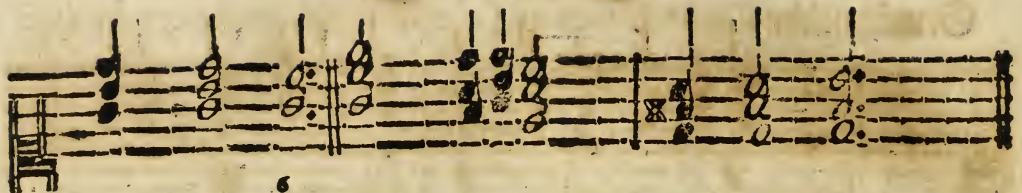


§. 29. Wenn aber zwischen 4. (Denen ersten oder letzten 4.) oder 6. oben benannten Noten nur ein einziger Sprung vorhanden, so kommt es darauff an, ob solche Clauseln aus einer oder 2. Fundamental-Noten entspringen. Letztern Falles haben die 4. oder 6. Noten 2. Accordz, erstern Falles aber nur einen Accord. Weil aber ein Anfänger diesen Unterscheid nicht zu judiciren vermag, so wollen wir auf eben die Arth wie oben §. 16. bey denen 16theilen geschehen, die gewöhnlichsten Clauseln solcher Variationen hier beyfügen, und das unterschiedene Accompanement darüber angeben:

Gewöhnliche Variationes mit einem einzigen Accorde (w)
zu 4. oder 6. dergleichen Noten.

293

(w) Zwey oder dreysfach angeschlagen, nach dem Unterscheide der Mensur und des Instrumentes.

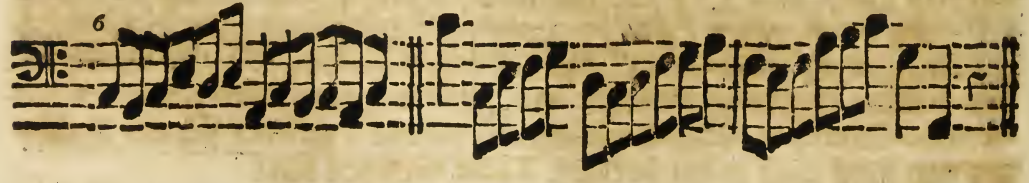
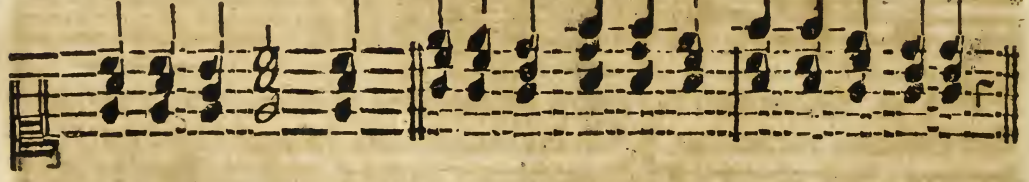
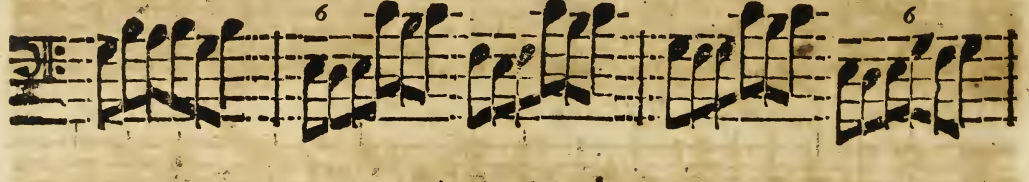
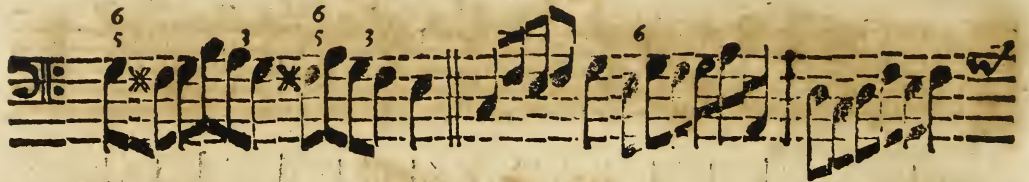
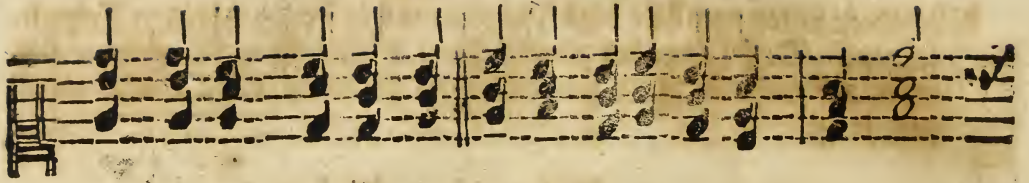


Gewöhnliche Variationes mit 2. Accorden zu 4. oder 6.
 dergleichen Noten. (x)

(x) Die oben S. 1 (in der Nota (**)) über die Variationes der 16theil g. machten
 Anmerc

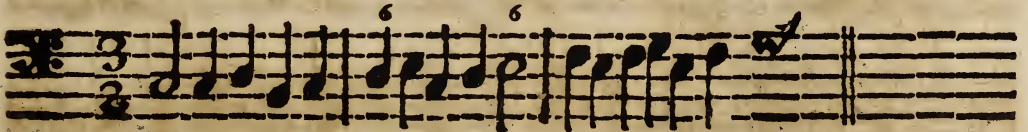
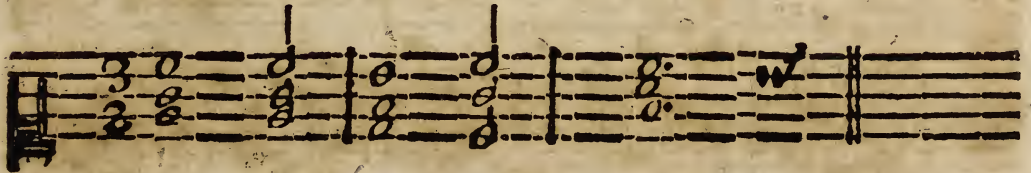
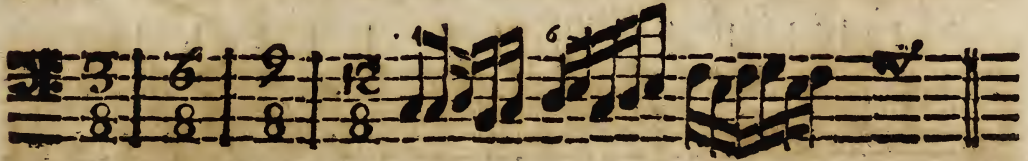
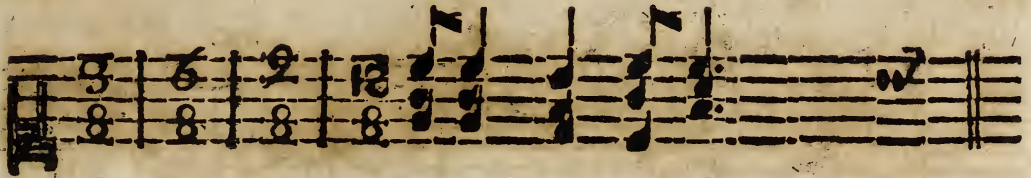
The image shows a handwritten musical score consisting of six systems of two staves each. The first two systems begin with time signatures of 3/4 and 6/4. The notation is dense, featuring many beamed notes and rests. There are several performance markings: 'x' appears in the third and fifth systems; a flat 'b' is used in the fourth system; and 'st' (staccato) is marked in the sixth system. The paper shows signs of age, including some staining and wear.

Anmerkungen kan man auch allhier appliciren, denn es seynd mutatis mutandis eben dieselbigen Clauseln.



NB. Hier

NB. Hier solten nun alle diese Variationes in denen übrigen Tripeln folgen. Den Platz aber zu erspahren, so mag sie ein Anfänger sich selbst auf folgende Arth von Note zu Note in solche Tacte versetzen, e. g.



§. 30. Wenn statt der ersten geschwinden Note eine Pause von gleicher Geltung vorhanden, so kan der Accord der darauff folgenden Note vorhero, diese aber selbst nachgeschlagen werden, und bleiben übrigens alle, von denen geschwinden per gradus & per saltus gehenden Noten, bisher gegebene Regeln oder Anmerckungen auch hier, wie sie oben §. 20. von denen 16theilen gegeben worden. Weswegen wir sie allhier in einen General-Exempel kürzlich wiederhohlen wollen, welches sich ein Anfänger von selbst auch in die übrigen Tacte versetzen kan:

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 and 6/4 time signatures, chordal accompaniment.

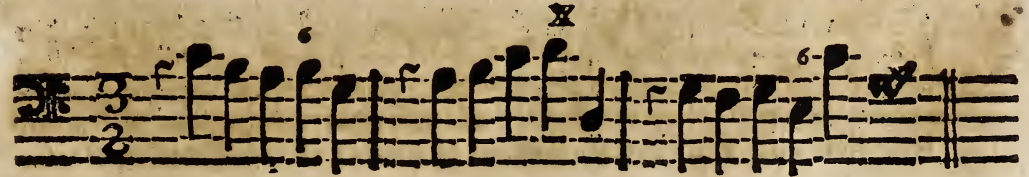
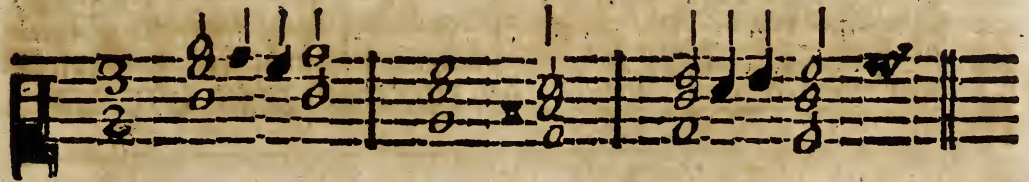
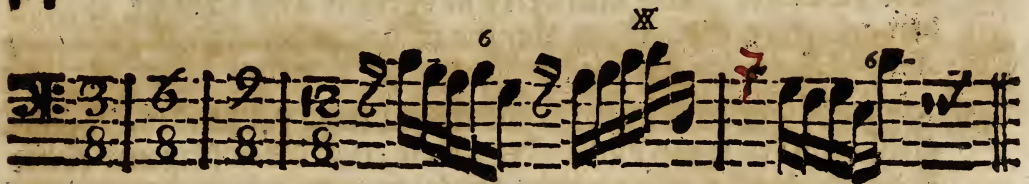
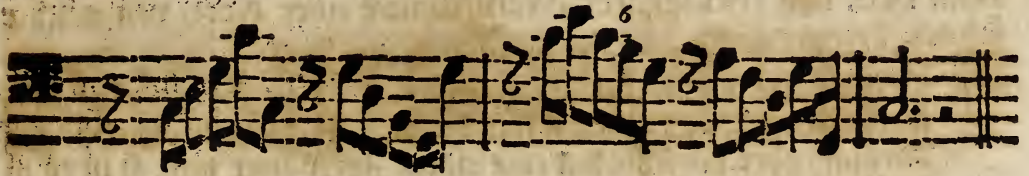
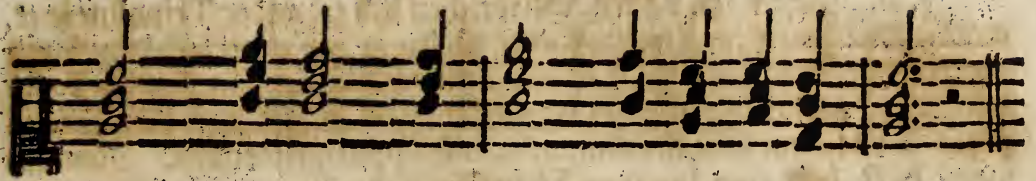
Musical staff 2: Treble clef, 3/4 and 6/4 time signatures, melodic line with fingerings 6 and X.

Musical staff 3: Treble clef, chordal accompaniment.

Musical staff 4: Treble clef, 3/4 time signature, melodic line with fingerings 6 and 7.

Musical staff 5: Treble clef, chordal accompaniment.

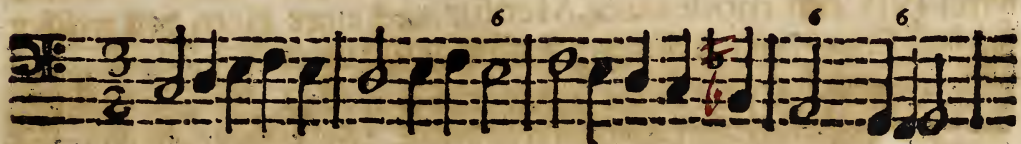
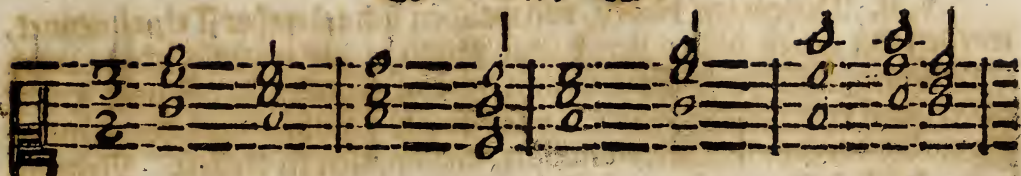
Musical staff 6: Treble clef, 3/4 time signature, melodic line with fingerings 7 b and 7 b.



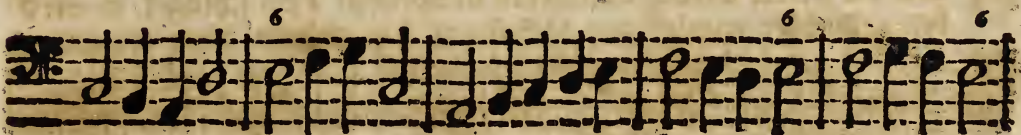
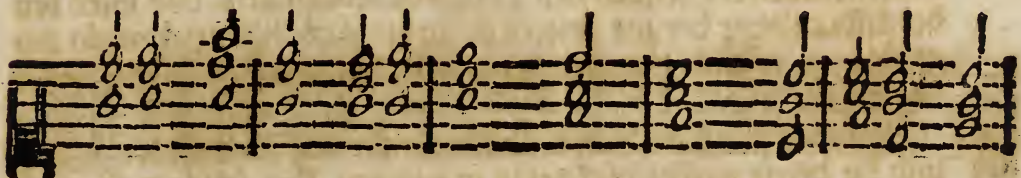
§. 31. Diejenigen Noten, von welchen sich iederweder Tripel nennet, werden mit denen Noten von halber Geltung auf unterschiedene Artz verknüpfet, daher wir die oben von dem ordinairen langsamen Tacte in dergleichen Fällen gemachte Anmerkungen, allhier nach dem Unterscheide der Mensur mutatis mutandis, also appliciren wollen. Nämlich wenn NB. bey moderater Mensur nach einer Note, von welcher sich der Tripel nennet, 2. Noten von halber Geltung.

- 1) Gerade auff oder nieder gehen, und folget kein Sprung darauff, so passiren gedachte 2. Noten frey durch. Folget aber ein Sprung darauff, oder die letzte hat eine eigene Ziffer über sich, so ist es in beyden Fällen ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey der andern Note der zur dritten gehörige Accord anticipando angeschlagen, wie in folgenden Exempeln No. 1. bis No. 2. alle Casus zu ersehen.
- 2) Wenn aber nur die ersten 2. Noten gerade auff oder nieder gehen, und die dritte wieder rückwärts in vorigen Ton schläget, so wird bey gedachter moderaten Mensur zu der andern Note ein neuer Accord angeschlagen, wie No. 2. bezeiget.
- 3) Wenn zwischen 3. solchen Noten ein Sprung vorhanden, (er folge gleich nach der ersten oder andern Note) und die andere und dritte Note schicken sich nicht beyde zugleich in den Accord der ersten, so wird zu der andern Note ein neuer Accord angeschlagen. Seynd aber alle 3. Noten in dem Accord der ersten begriffen, so haben sie nur einen Accord, wie No. 3. den Unterscheid zeigt (y):

(y) Exempel von Noten mit dabey stehenden puncten allhier zu geben, wie oben §. 21. von denen Steln gegeben worden, wäre überflüssig. Denn es ist allda schon gesagt und gewiesen worden, daß ein punct das Accompagnement der darauff folgenden Note von gleicher Geltung, gar nicht verändert, sondern diese Note nach dem Unterscheide einer langsamen oder geschwinden Mensur eben









No. 1.



No. 2.

eben so tractiret wird, als wenn sie mit der vorhergehenden Note, ohne punct wäre egal geblieben. Wer aber auch hier überflüssige Exempel verlangt, der punctire bey allen Exempeln dieses ganzen Capitels die egalten Noten z. E. statt

 also:  statt  oder  also:  oder

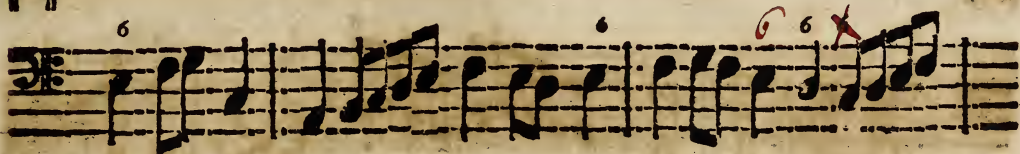
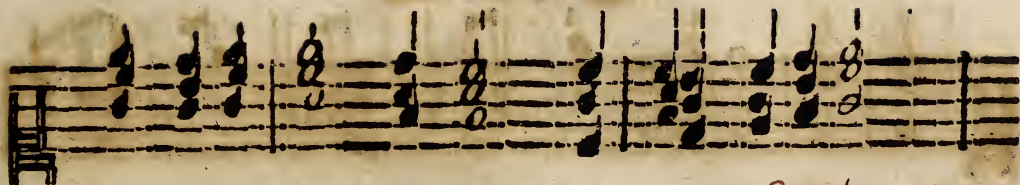
) ic. und gebe denen nach dem puncte folgenden Noten eben das vorige Accompagnement, so hat er was er suchet.

The first system of musical notation for 'No. 3' consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef, containing several chords and some single notes. The lower staff is a bass staff with a bass clef, containing a melodic line with sixteenth notes and rests. Above the bass staff, there are six '6' figures, likely indicating fingerings for the left hand.

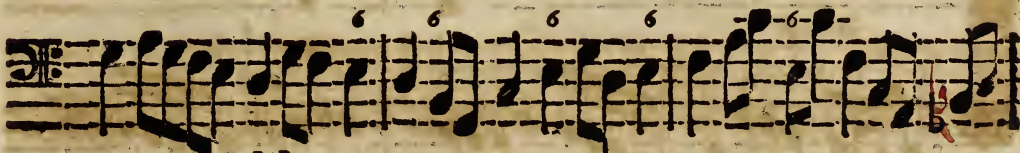
No. 3.

The second system of musical notation for 'No. 1' consists of four staves. The first two staves are a grand staff with treble and bass clefs, containing chords and a melodic line with sixteenth notes. The third and fourth staves are a grand staff with treble and bass clefs, containing chords and a melodic line with sixteenth notes. Above the third staff, there are two '3' figures and two '4' figures, likely indicating time signatures or fingerings. Above the fourth staff, there are four '6' figures, likely indicating fingerings for the left hand.

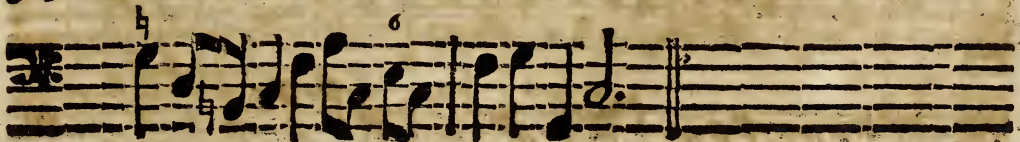
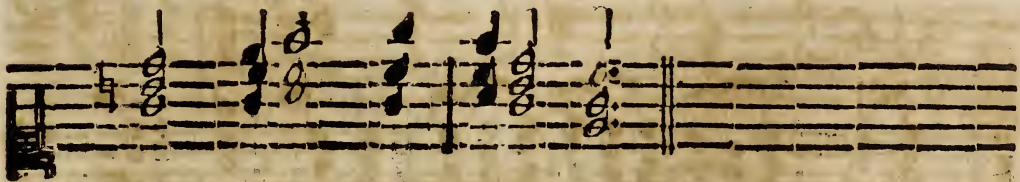
No. 1.



No. 2.



No. 3.



The first system of music for No. 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a triad of G4, B4, D5, and then a triad of G4, B4, D5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of chords: a triad of G2, B2, D3, followed by a triad of G2, B2, D3, and then a triad of G2, B2, D3.

The second system of music for No. 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with sixteenth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with sixteenth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

No. 1. Moderato.

The first system of music for No. 2 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a triad of G4, B4, D5, and then a triad of G4, B4, D5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of chords: a triad of G2, B2, D3, followed by a triad of G2, B2, D3, and then a triad of G2, B2, D3.

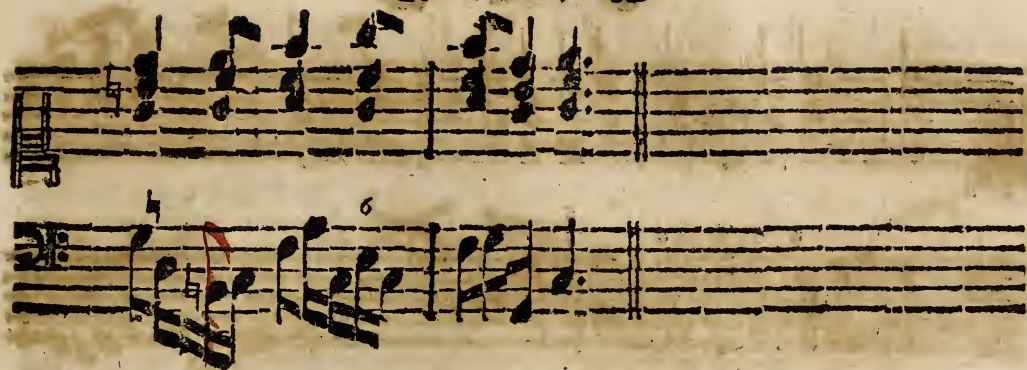
The second system of music for No. 2 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with sixteenth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with sixteenth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

No. 2.

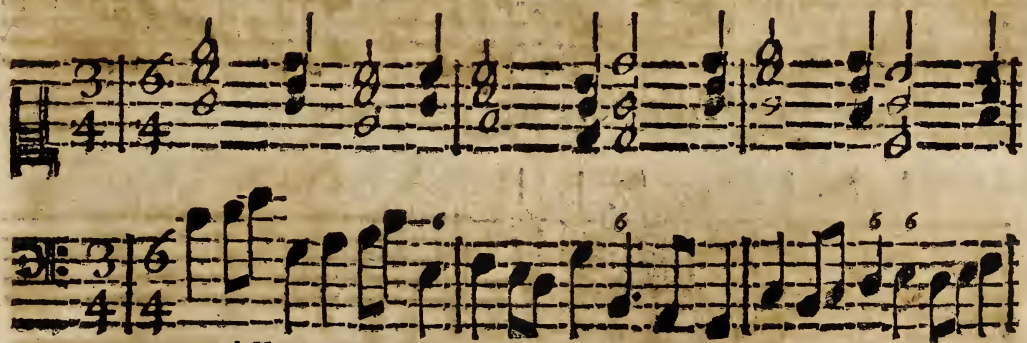
The first system of music for No. 3 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a triad of G4, B4, D5, and then a triad of G4, B4, D5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of chords: a triad of G2, B2, D3, followed by a triad of G2, B2, D3, and then a triad of G2, B2, D3.

The second system of music for No. 3 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with sixteenth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with sixteenth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

No. 3.



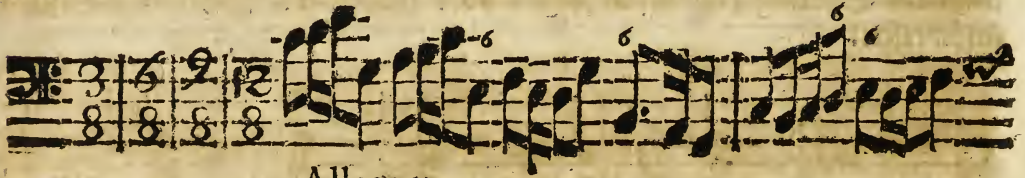
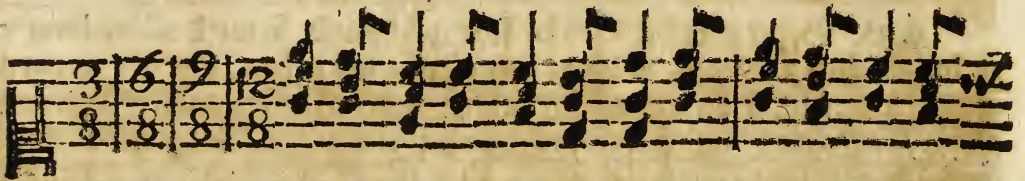
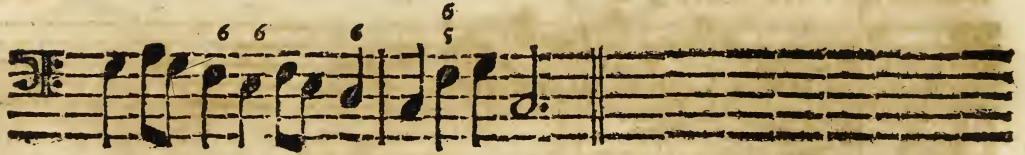
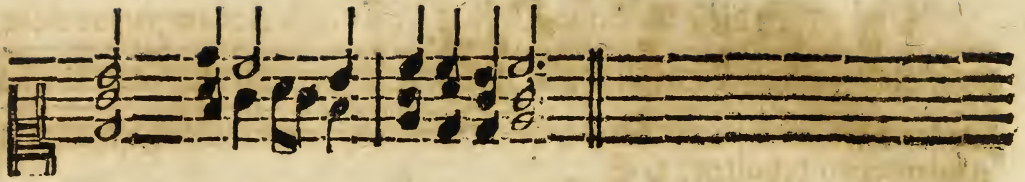
§. 32. Gehet aber die Mensur sehr geschwind, so wird all ordinaire zu dergleichen 3. Noten, so lange sie per gradus gehen, nur ein Accord angeschlagen (*), es mögen die letzten 2. Noten von halber Geltung gleich gerade auff- und niedergehen, oder rückwärts schlagen, es mag auch ein Sprung darauff erfolgen oder nicht, wie folgende Exempel ausweisen:



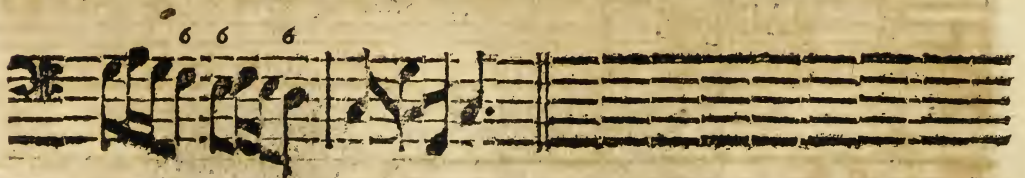
Allegro.

Es

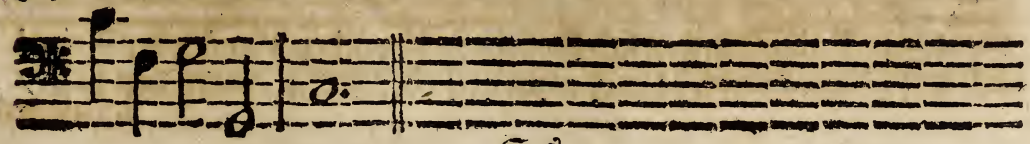
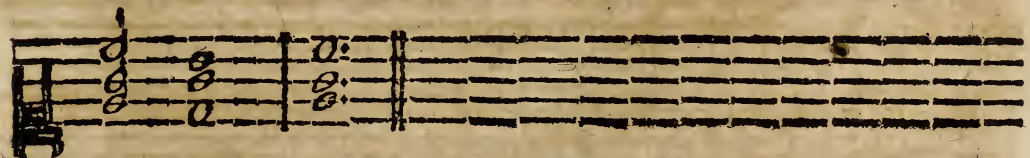
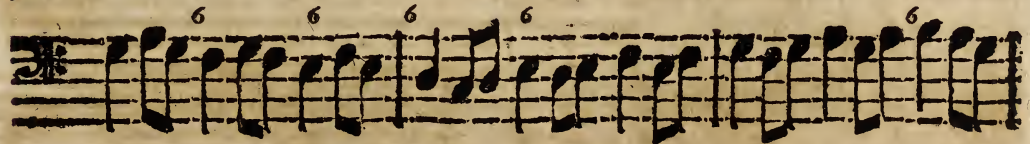
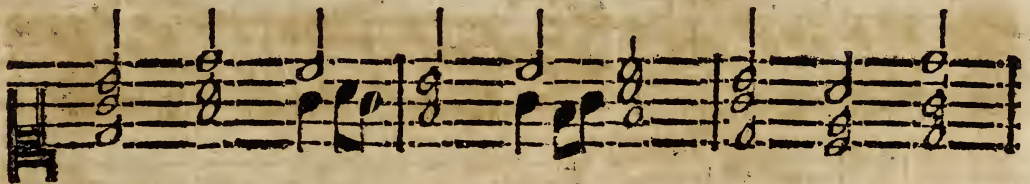
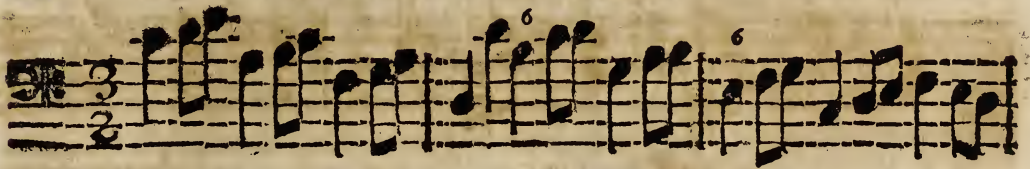
(*) Weil alsdenn alle 3. Noten eine blosser Variation oder Zerbrechung einer einzigen fundamental-Note seynd.

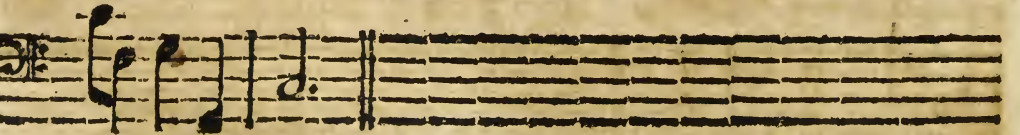
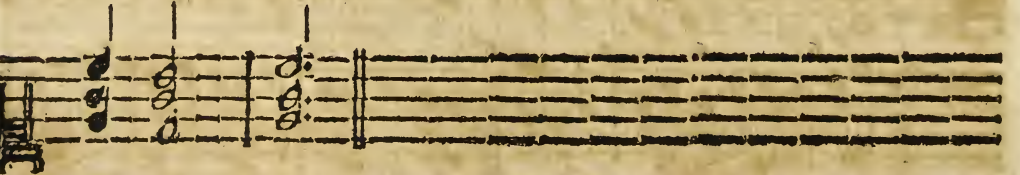
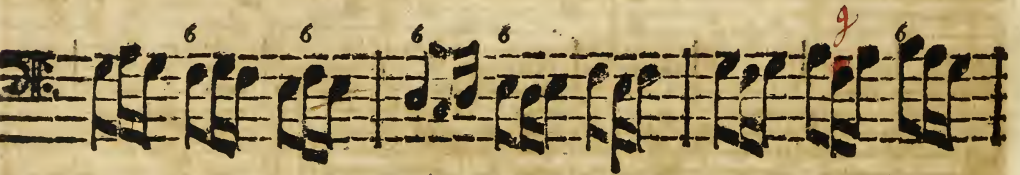
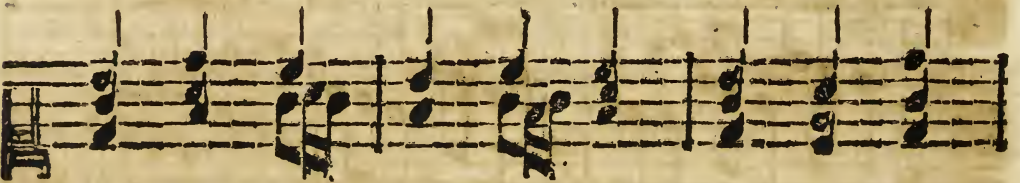
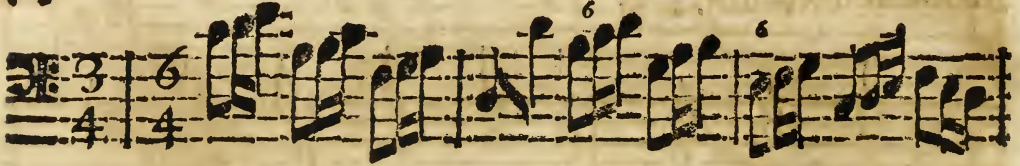
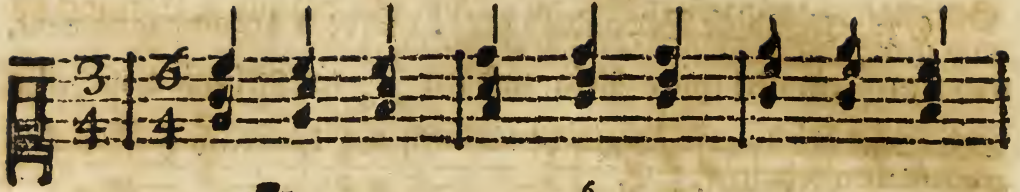


Allegro.



§. 33. Eben diese Bewandnis hat es mit dem Accompagnement, wenn im $\frac{3}{2}$ ein 4tel mit 2: Steln, und im $\frac{3}{4}$ ein 6tel mit 2: 16theilen verknüpfet wird, und dergleichen Noten ihr natürlich geschwindes Andamento behalten, z. E.





§. 34. Endlich finden sich bey sehr geschwinder Mensur der Tripel
 auch wohl Variationes, da nach einem 4tel oder 8tel 4. Noten von halber
 Gels

Geltung frey aus passiren können. Man sehe folgende 2. Exempel an, und mercke sich die besondern Clausuln. (2)

Allegro.

A musical staff with a treble clef. It begins with a red '6' above the staff. The first measure contains a half note G4 and a half note A4. The second measure contains a half note B4 and a half note C5. The staff ends with a double bar line.

A musical staff with a bass clef. It begins with a red '6' above the staff. The first measure contains a half note G3 and a half note A3. The second measure contains a half note B3 and a half note C4. The staff ends with a double bar line.

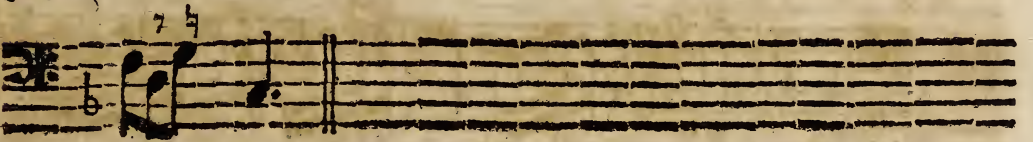
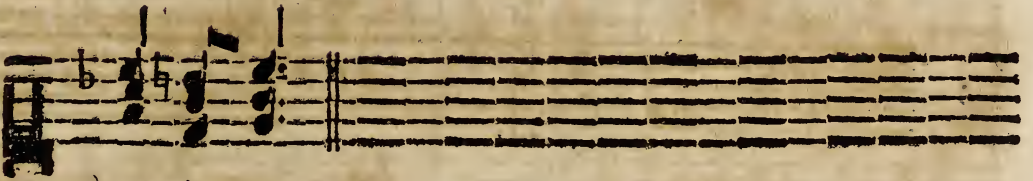
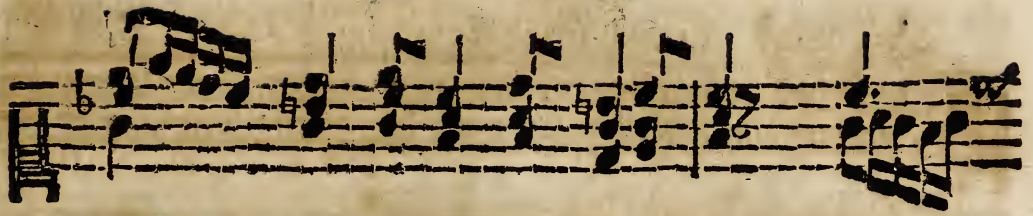
A musical staff with a treble clef. It starts with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 6/8. The first measure contains a half note G4 and a half note A4. The second measure contains a half note B4 and a half note C5. The third measure contains a half note D5 and a half note E5. The fourth measure contains a half note F5 and a half note G5. The fifth measure contains a half note A5 and a half note B5. The sixth measure contains a half note C6 and a half note D6. The staff ends with a double bar line.

Allegro.

A musical staff with a treble clef. It starts with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 6/8. The first measure contains a half note G4 and a half note A4. The second measure contains a half note B4 and a half note C5. The third measure contains a half note D5 and a half note E5. The fourth measure contains a half note F5 and a half note G5. The fifth measure contains a half note A5 and a half note B5. The sixth measure contains a half note C6 and a half note D6. The staff ends with a double bar line.

A musical staff with a treble clef. It starts with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 6/8. The first measure contains a half note G4 and a half note A4. The second measure contains a half note B4 and a half note C5. The third measure contains a half note D5 and a half note E5. The fourth measure contains a half note F5 and a half note G5. The fifth measure contains a half note A5 and a half note B5. The sixth measure contains a half note C6 and a half note D6. The staff ends with a double bar line.

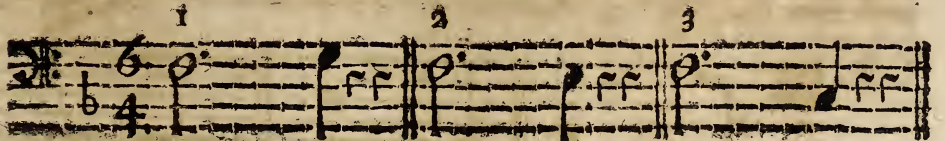
A musical staff with a bass clef. It starts with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 6/8. The first measure contains a half note G3 and a half note A3. The second measure contains a half note B3 and a half note C4. The third measure contains a half note D4 and a half note E4. The fourth measure contains a half note F4 and a half note G4. The fifth measure contains a half note A4 and a half note B4. The sixth measure contains a half note C5 and a half note D5. The staff ends with a double bar line.



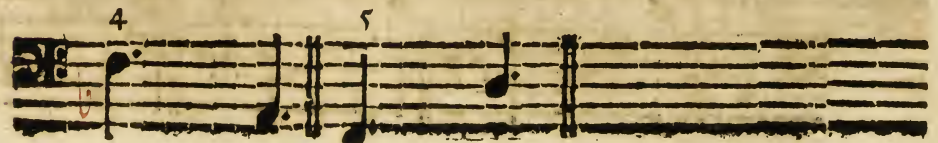
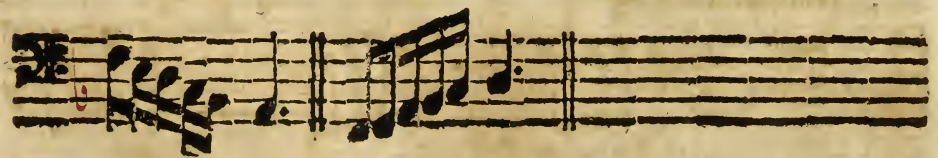
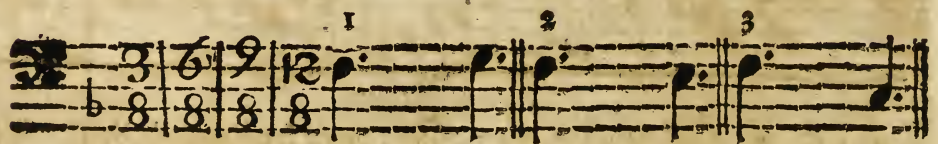
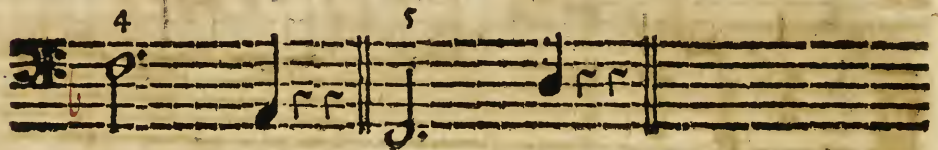
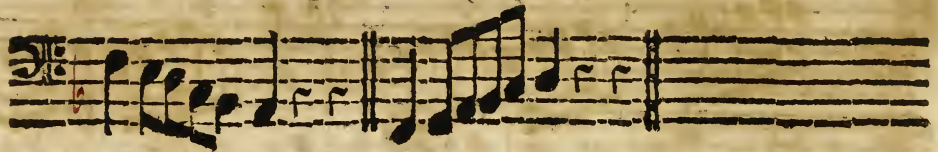
§. 35. Wie

Claiseln

(2) Selbiges möchten folgende *f.* sehen, deren fundamental-Noten wir zugleich darunter setzen wollen:



§. 35. Wir hätten noch übrig die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte. Diese nun haben zwar das gewöhnliche Tractament der 16theile im langsamen Tacte, folgar könten wir sie allhier gar übergehen: weil sie aber der eufers



euserlichen Figur nach von selbigen unterschieden seynd, so wollen wir denen Anfängern zu Gefallen, ein General-Exempel hierbey fügen, worinnen alle von denen 16theilen oben gegebene Regeln kürzlich wiederholt werden.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains six measures of music, each featuring a chord. The notes are arranged in a way that suggests a harmonic progression, possibly a sequence of triads or dyads.

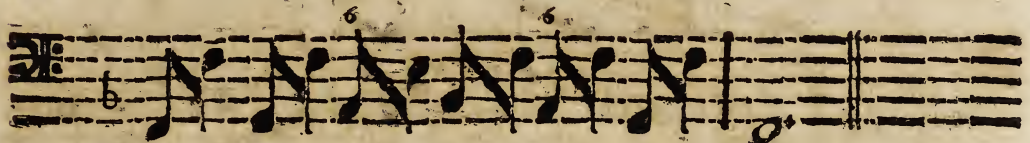
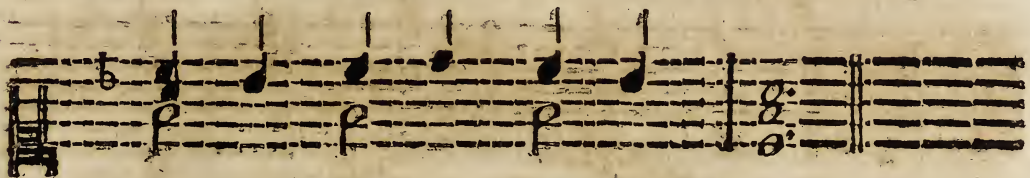
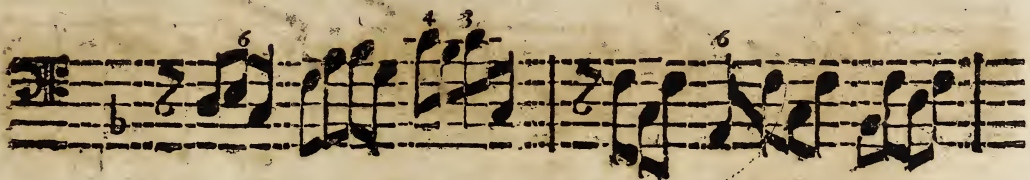
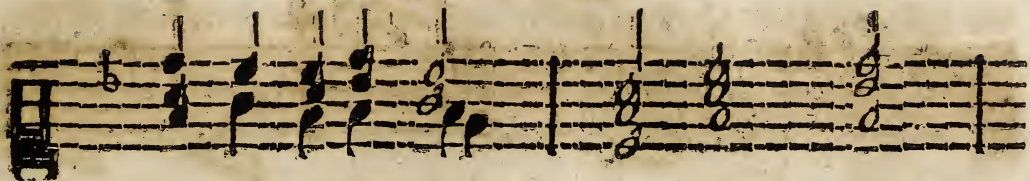
A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains six measures of music, each featuring a melodic line with eighth notes. The melody starts with a quarter rest followed by a series of eighth notes, and includes a '6' above the first measure.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains six measures of music, each featuring a chord. The notes are arranged in a way that suggests a harmonic progression, possibly a sequence of triads or dyads.

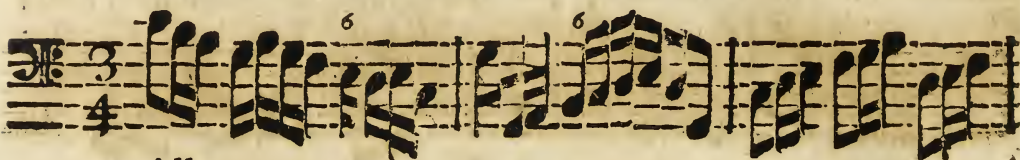
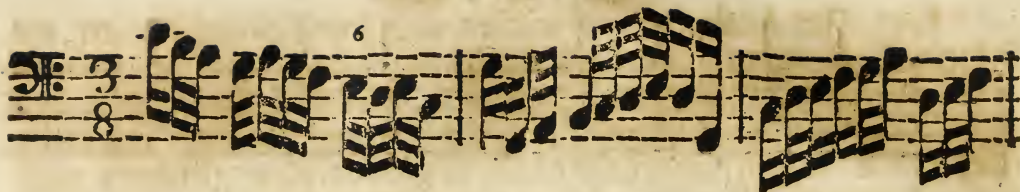
A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains six measures of music, each featuring a melodic line with eighth notes. The melody starts with a quarter rest followed by a series of eighth notes, and includes a '6' above the first measure and a '6 4' above the fifth measure.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains six measures of music, each featuring a chord. The notes are arranged in a way that suggests a harmonic progression, possibly a sequence of triads or dyads.

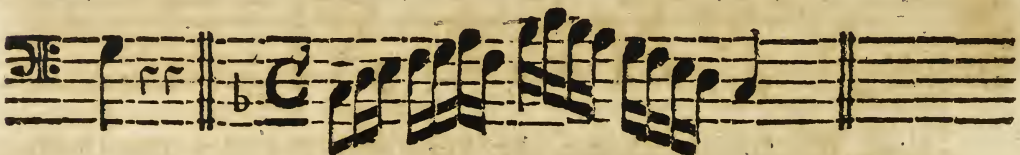
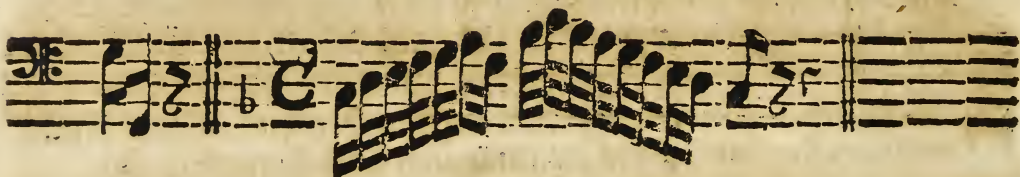
A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains six measures of music, each featuring a melodic line with eighth notes. The melody starts with a quarter rest followed by a series of eighth notes, and includes a '6' above the first measure and a '4' above the second measure.




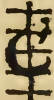
§. 36. Mit denen 32theilen, oder dreyfach gestrichnen Noten brauchen wir uns nicht auffzuhalten. Denn wenn einem Incipienten ja solche Noten zum Exercitio vorgeschrieben werden, (weil man sie sonst in einem zur Grund-Stimme gesetzten General-Basse selten zu finden pfleget), so darff man sich nur einbilden, als wenn dergleichen entweder bey samme stehende oder mit 16theilen vermischte Noten, insgesamt einen Strich weniger hätten, und tractiret sie alsdenn nach denen gewöhnlichen Regeln, so ist die Sache gehoben. Also würden z. E. die in folgenden 5. Tacten befindliche Clauseln nicht anders tractiret, als wie die hernach folgende, einen Strich weniger habende Clauseln:



Allegro.



§. 37. Wir gehen weiter, und besehen noch 2. extraordinaire Tacte, nemlich das bekandte Allabreve, und den ouvertour-Tact. Jenes

wird mit dem  oder  bezeichnet, und hat vor allen andern Ta-

cten dieses besonders, daß seine Mensur iederzeit unveränderlich bleibt, und weder ein darunter gesetztes Adagio, nach Allegro statt findet.

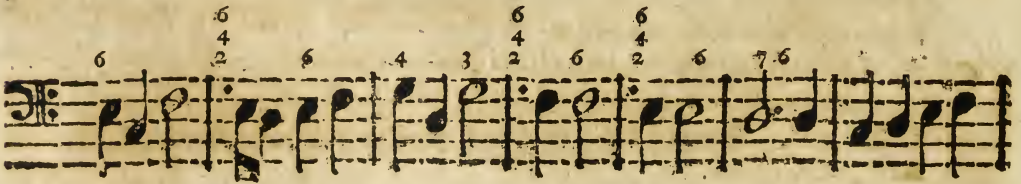
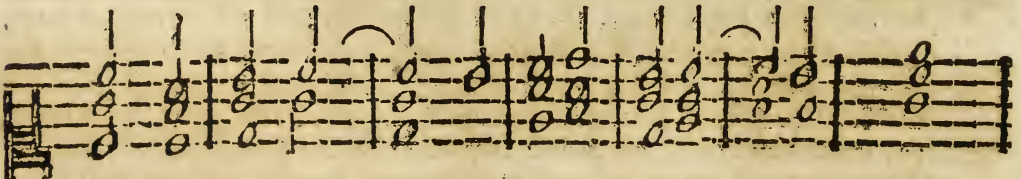
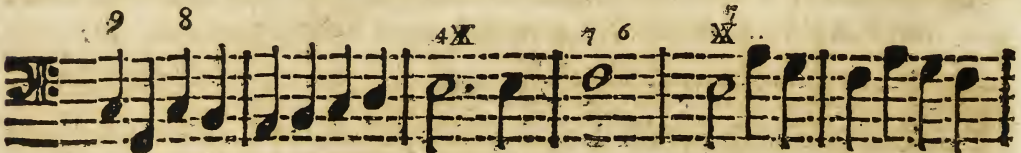
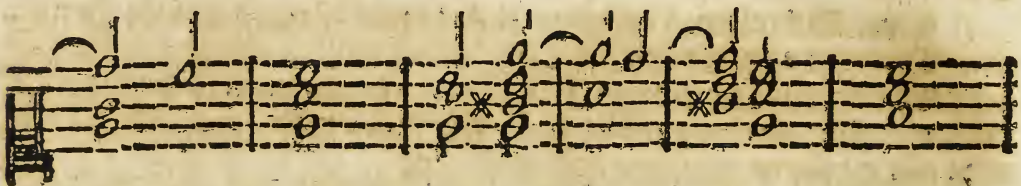
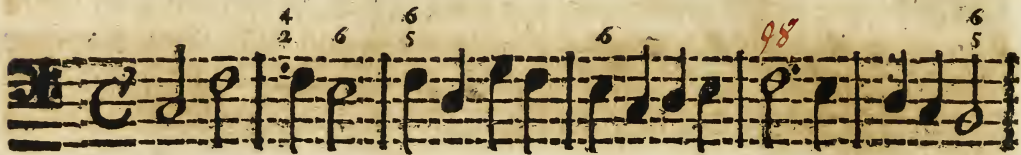
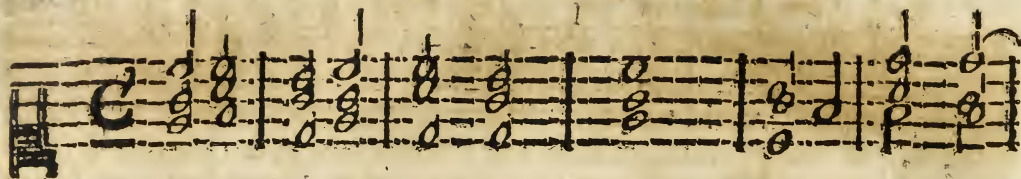
§. 38. Im

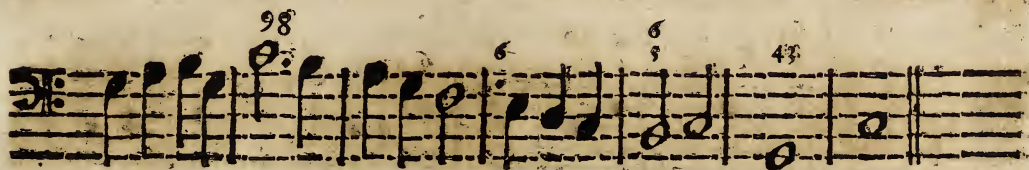
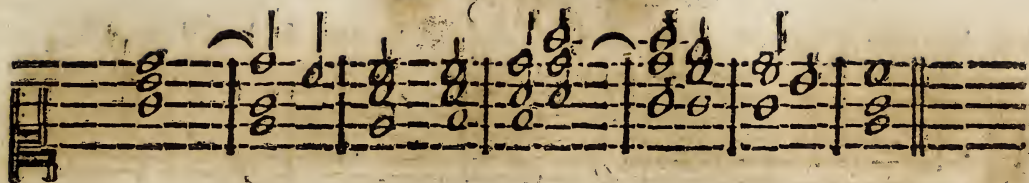
§. 38. Im Allabreve (a) werden einzig und alleine die 4tel, als in diesen Tacte gebräuchliche geschwinde Noten angesehen, weil kleinere Noten, nemlich die 8tel, entweder gar nicht, oder doch sehr sparsam, und kaum 2. auff einmahl in gewissen Rückungen und Clausuln zugelassen werden. Es mögen nun gedachte 4tel per gradus, oder (gleichfalls sparsam und ohne viele Variationes) per saltus gehen, so werden nach denen Fundamentis dieses Antiquen styli iederzeit 2. und 2. 4tel (weniger aber nicht) auff einen Accord angeschlagen, wie das folgernde Exempel ausweist. In einigen Fällen aber pflegen auch 4. 4tel auf einen Accord zu gehen, als:

- 1) Wenn das erste von besagten 4. 4teln den ordinairen Accord überschrit, und die übrigen entweder in die 5te gerade aufwärts gehen, oder das 4te 4tel in den vorigen Ton zurück fällt, wie in folgenden Exempel die Clausuln des 8ten, 19ten und 20ten Tactes bezeigen.
- 2) Wenn der Transitus irregularis auf dem 3ten 4tel also angebracht wird, wie die Clausuln des 4ten und 12ten Tactes angeben. (b)

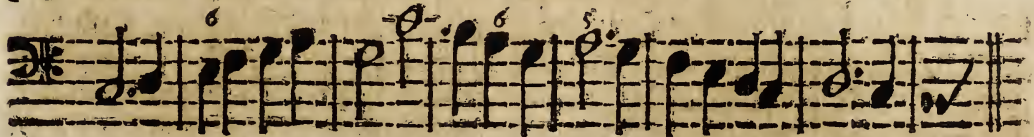
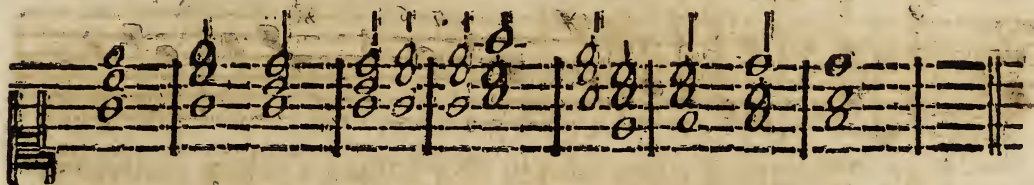
(a) Dieser antique pathetische stylus ist wohl der schönste und bequämste, worinnen ein Componist seine fundamentale Wissenschaft und Accurateße in componiren am besten zeigen kan. Denn die Sätze dieses styli müssen jederzeit reine, derselben progressiones und resolutiones legal und von allen Libertäten entfernt, das Cantabile ohne viele Sprünge in allen Stimmen continuiret, diese mit Rückungen und schönen syncopationibus der Con- und Dissonanti. n überhäuffet, und durch und durch, ohne fantasirendes Wesen, mit pathetischen Gedanken, Thematibus und Imitationibus aller Stimmen, angefüllet seyn. Hier suche man einen legalen Componisten.

(b) Es fällt solchergestalt über dem 3ten 4tel die bekandte 7ma in transitu ein, da man auch zugleich in 3en mit fortgehen könnte, wie bisher vielfältige Exempel vorkommen. Einige pflegen auch diese 7me in transitu ausdrücklich über die Note zu bezeichnen.





§. 39. Bey alten Autoribus findet man öfters folgende Artken einer Bewegung wieder den Tact, da das virtualiter künze 4tel statt eines vorhabenden Transitus in Tertiam, wieder in vorigen Ton zurück schläget. Ein Aecompagnist lässet sich dieses nicht irren, ob es wohl nicht alle moderne Autores gern imitiren:



§. 40. Wenn nach 4 per gradus gehenden 4teln ein Sprung erfolget, oder über dem letzten 4tel eine Ziffer befindlich, so ist es in beyden Fällen eine Anzeige des Transitus irregularis, (c) und wird bey der 2ten Note der zur 4ten gehörige Accord anticipando angeschlagen. z. E.

§. 41. Wenn

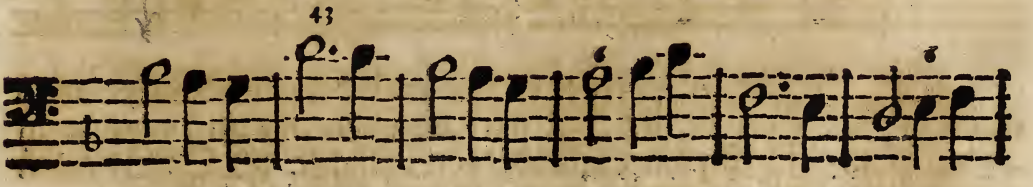
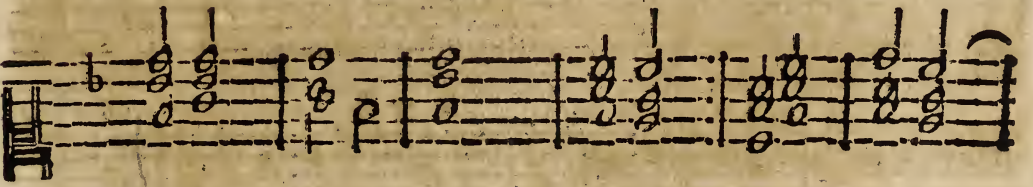
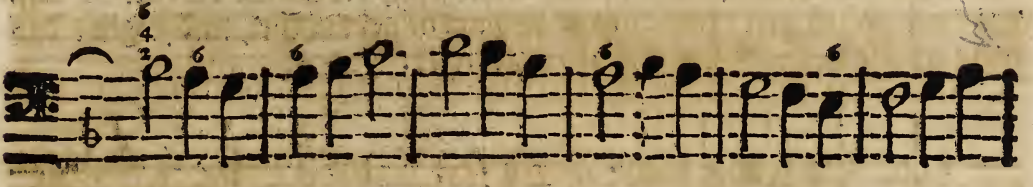
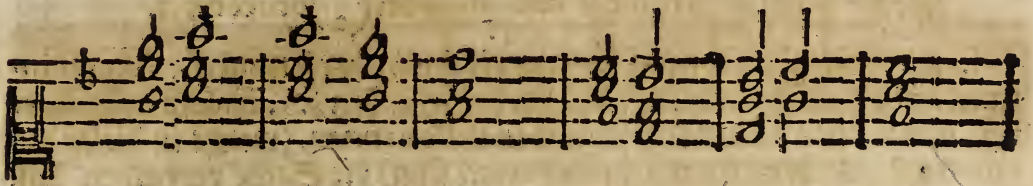
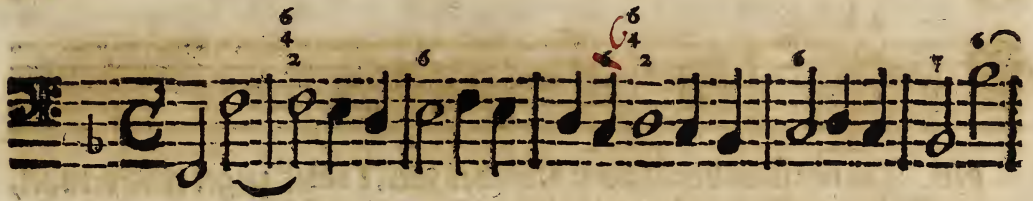
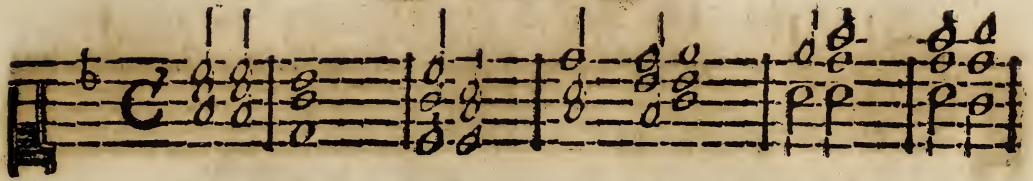
(c) Dieser Transitus wird in denen oben folgenden Exempeln, nur exercitii gratia häufig angebracht; sonst ist dessen allzuvieler Gebrauch, sonderlich in diesem

The image shows a handwritten musical score on two staves. The top staff is a treble clef with a C-clef, and the bottom staff is an alto clef with a C-clef. The music consists of several measures of chords and single notes. The bottom staff has fingerings 6, 98, 43, 6, 6 written above it. The second system of the bottom staff has fingerings 9, 6, 65, 7 written above it.

§. 41. Wenn nach einem ganzen oder halben Tacte 2. (unbeziffer-
te) (d) 4tel per transitum gerade auf oder unterwärts gehen, und fol-
get kein Sprung darauff, so pflegen sie ordentlicher Weise frey aus zu
passiren. Folget aber ein Sprung darauff, so ist es in diesen stylo ein
unbetrügliches Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey der an-
dern Note der zur 3ten gehörige Accord anticipando angeschlagen:

stylo, eben nicht zu loben, weil er einmahl nichts anders, als überhäuffte Unrei-
nigkeiten in der Composition verursachet.

(d) Der 8te, 12te und 19te Tact des oben folgenden Exempels, haben in diesen
Casu ihre eigene Ziffern, also gehören sie nicht unter diese Regel.



NB. Die 6te über der andern Note des 8ten Tactes zeigt ein Exempel, wie die Altten gern mit der resolution der $\left(\frac{4}{2}\right)$ procediret.

§. 42. Folgende Exempel können als selten vorkommende Exceptiones wider die Regeln der beyden vorhergehenden §. §. angemerket werden, und müssen die darauff folgenden Dissonantien, (welche in diesen accuraten stylo iederzeit wollen præpariret seyn) die Sache verrathen, daß der Componist den Transitum irregularem gebrauchet, und folgar das letzte Atel seinen eigenen Accord verlangt:

§. 43. Die Clausul der ersten beyden Tacte des folgenden Exempels ist im Allabreve privilegirt, und wird angesehen, als ein Transitus in 4ram, ob ihm gleich eine durchgehende Note mangelt. (e). Dahero gehen auch in diesen Casu, vor wie nach, 2, Atel auff einen Accord, wie beygesfügtes Exempel ausweist:

§. 44. Bisß hieher von dem Accompagnement des wahren Alla-
 breve, zu dessen Beschluß wir allhier ein vollstimmiges General-Exem-
 pel beifügen wollen, welches man bedürffenden Falles selbst in andere
 Tone transponiren und weiter exerciren mag, weil wir unten zu einem
 mehrern Exercitio dieser ohne d.ß leichten, und wenigen Regeln keinen
 Platz mehr finden möchten. Wir wollen zugleich unter dieses Exempel
 den einzeln Bass beifügen; damit man den Unterscheid, wie die linke
 Hand im vollstimmigen Accompagnement damit verfahren, desto deut-
 licher erkennen möge: U u 2

(e) Die Alten wolten in diesen Falle die öftere Wiederholung der eingestrich-
 teten vermeiden, denn sonst müste obiges Exempel also aussehen:

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notation consists of several measures of music, primarily using quarter and eighth notes, with some rests. There are some red markings on the notes in the final measure.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notation consists of several measures of music, primarily using quarter and eighth notes, with some rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). Above the staff, there are fingerings: 5 6, 4, 3, 2, 4, 6. The notation consists of several measures of music, primarily using quarter and eighth notes, with some rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notation consists of several measures of music, primarily using quarter and eighth notes, with some rests. There are some red markings on the notes in the first two measures.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notation consists of several measures of music, primarily using quarter and eighth notes, with some rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). Above the staff, there are fingerings: 4 3, 6, 5, 6, 98. The notation consists of several measures of music, primarily using quarter and eighth notes, with some rests. There are some red markings on the notes in the final measure.

First musical staff, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The staff contains a series of chords and melodic lines, including a prominent eighth-note melody in the upper voice.

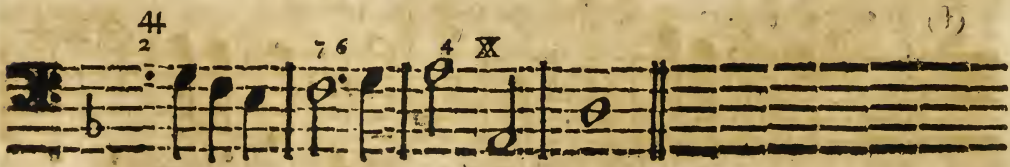
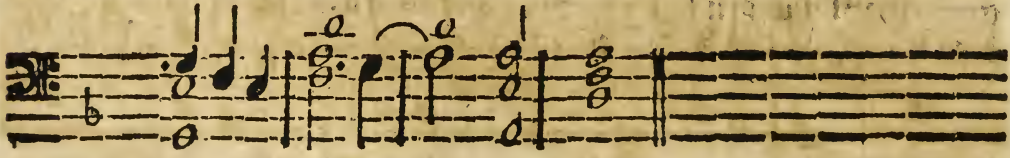
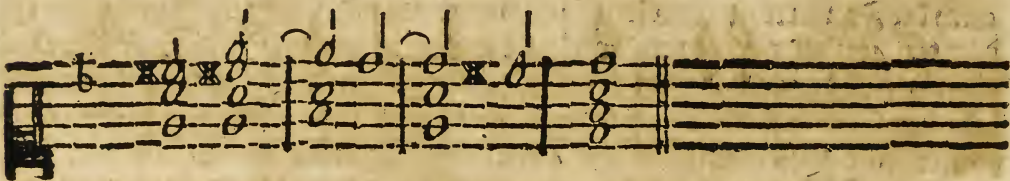
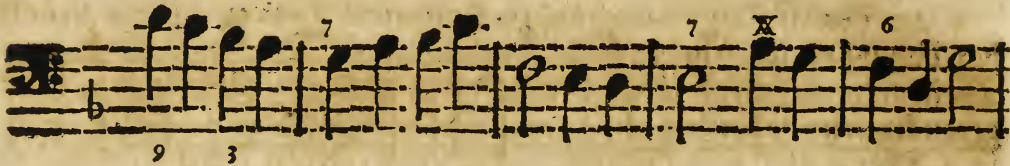
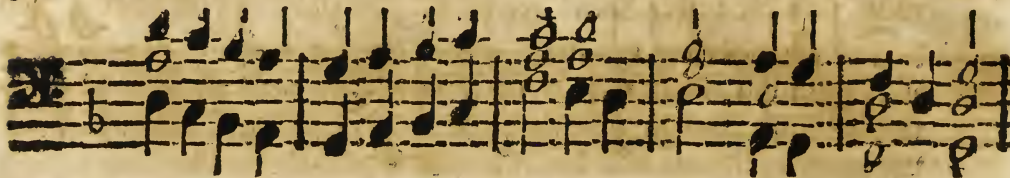
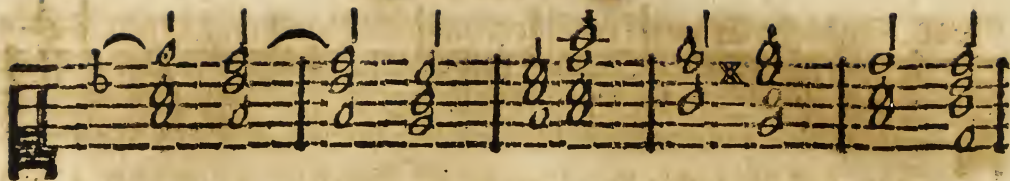
Second musical staff, continuing the piece with similar chordal textures and melodic development. It includes a fermata over a chord in the final measure.

Third musical staff, starting with a measure marked '76'. It features a series of chords with a melodic line in the upper voice. A measure marked '98' is also present.

Fourth musical staff, continuing the harmonic and melodic progression. It includes a measure marked '44' with a '2' below it, and another measure marked '6'.

Fifth musical staff, showing further development of the musical material. It includes a measure marked with a 'C' and a 'C' with an 'X' over it.

Sixth musical staff, concluding the piece with a final chord marked with an asterisk. It includes a measure marked '76' and a measure marked '44' with a '2' below it.



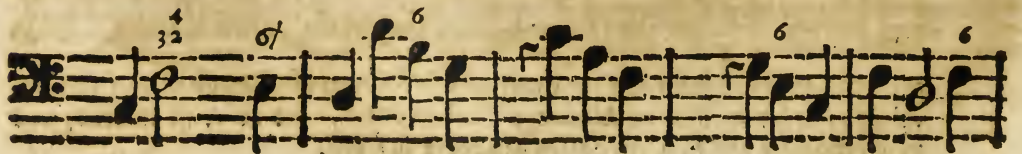
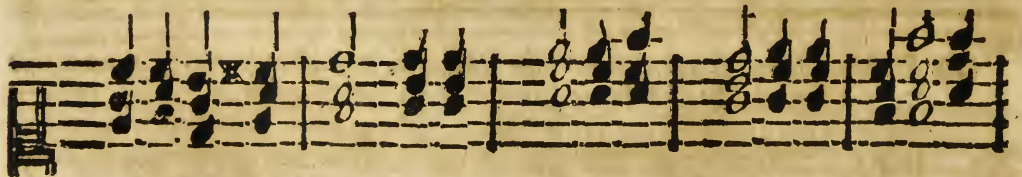
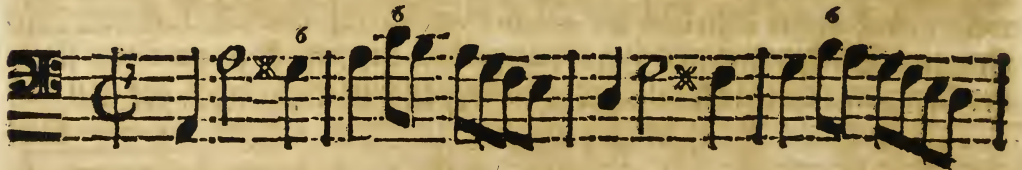
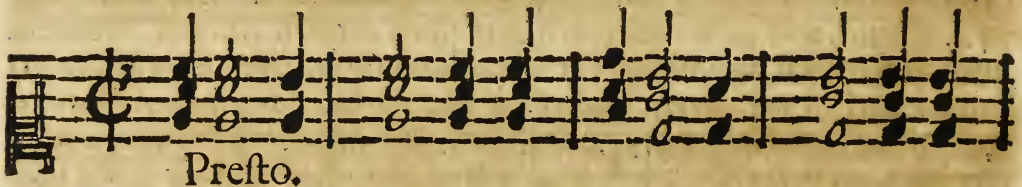
NB. In diesen Exempel verfähret die lincke Hand nach denen Regeln des vorhergehenden Capitels mit einigen Dissonantien der rechten Hand also: Im andern und 5ten Tacte lieget und resolviret die 4te mit der rechten Hand in 8ven. Im dritten Tacte observiret man, daß die rechte Hand beyder $\left(\frac{4}{2}\right)$ den Bass mit machet. Im ii. Tacte resolviret die lincke Hand die vorhergelegene 7me dem Ohren nach, über sich. Im 3oten Tacte wird eine Anticipatio resolutionis 7mæ angebracht, und im folgenden Tacte bricht die vorhergelegene 4te statt der resolution per saltum ab.

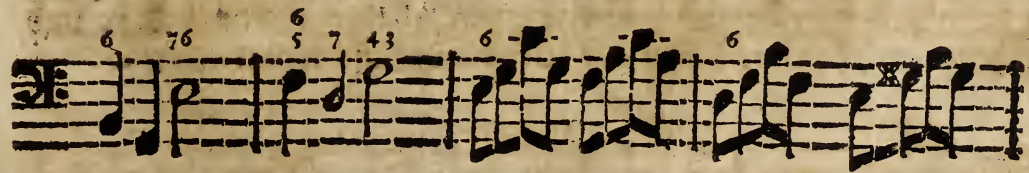
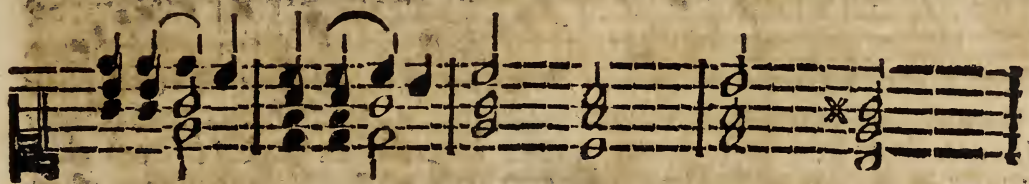
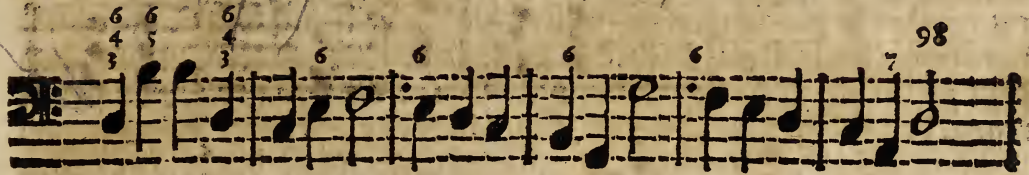
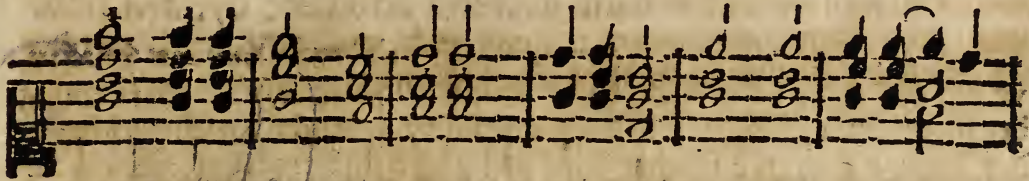
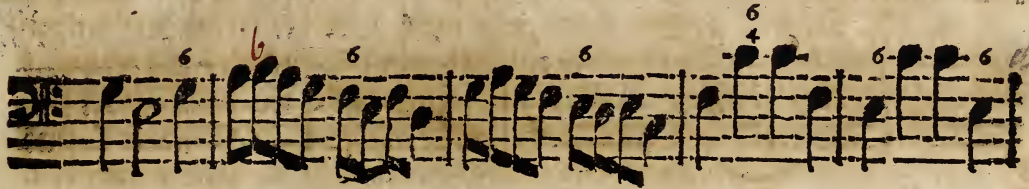
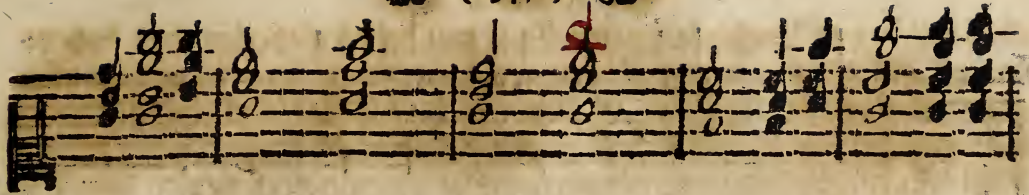
§. 45. Man finden sich auch andere Arthen Allabreve. Denn anstatt daß das bisherige Allabreve die Harmonie jedweden Tactes nur in 2. Theile getheilet, und folgar weniger nicht als 2. 4tel auff einen Accord gehen konnen: so theilen hingegen einige die Harmonie jedweden Tactes in 4. Theile, und geben jedweden 4tel einen eigenen Accord, brauchen auch die Freyheit, mit vielen Variationibus und bizarren Sprüngen gedachter 4tel zu verfahren, wieder die Natur des Antiquen Allabreve, ob sie gleich dieses dabey in gewöhnlichen Rückungen und Syncopationibus der Con- und Dissonantien zu imitiren suchen. Andere gehen noch weiter, und ausser dem daß ihr Allabreve gar keine Profession von Rückungen, Bindungen und syncopationibus machet, so procediren sie über dieses mit vielen fantasirenden passagien und Sprüngen der 8tel (f) eben

(f) Hieher gehören einige ausländische Concerte, ingleichen so viele Cantaten und Oper-Arien, welche auch brave Compositores auff solche Arth zu setzen pflegen. Allein sie thun es nicht, mit der Intention, ein regulirtes Allabreve zu setzen, sondern nur zu kürzrer Abtheilung, und besserer Direction des Tactes, eben wie man sich des $\frac{2}{4}$ &c. statt des ordinären langsamen Tactes bedienet. Man entdecket auch gar bald aus der Entreprise des Compositours, ob er zu seiner Invention nur hat wollen den Allabreve-Tact erborg'n, oder ob er ist willens, und zu ohnmächtig gewesen, ein ächtes Allabreve zu setzen,

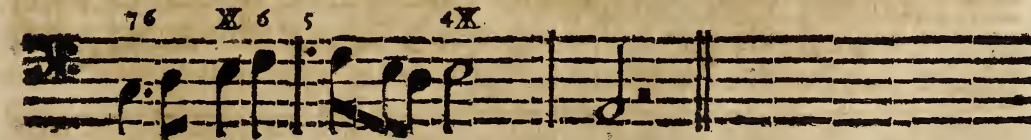
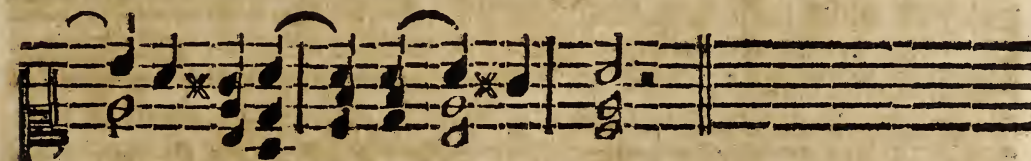
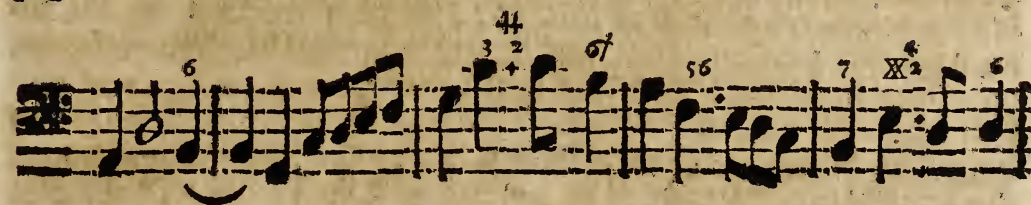
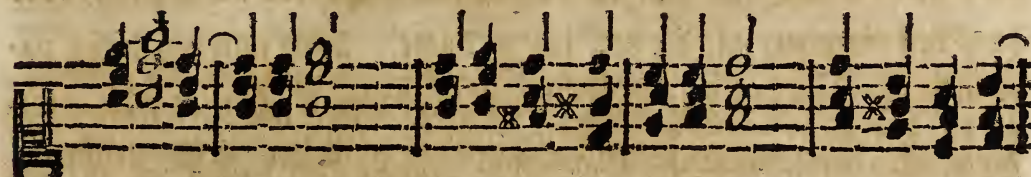
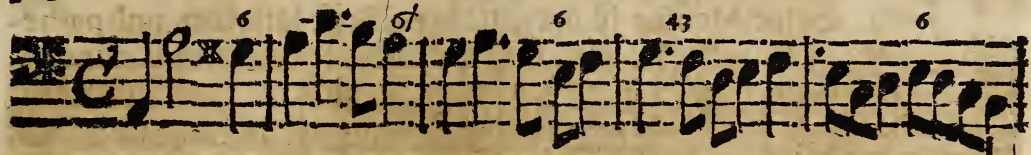
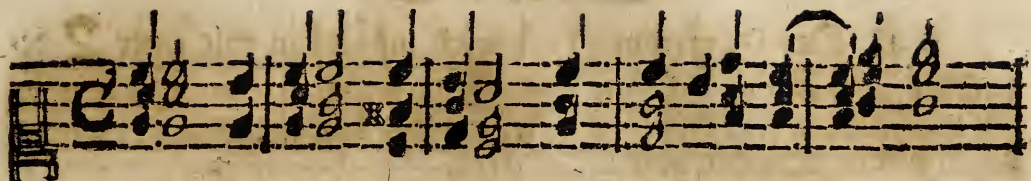
eben wie der ordinaire langsame Tact mit denen 16theilen thut, dahero man dieses Allabreve mit Recht ein Allabreve spurium zu nennen pfleget, weil es von dem wahren Allabreve nichts als die euserliche Kleidung, ich meine die Noten, und den erborgten Allabreve Tact aufweist, an sich selbst aber nichts anders ist, als ein übersehter ordinaier egalier Tact.

§. 46. Diese 2. Arthen Allabreve nun, haben einerley Accompanement mit dem bisherigen Semi-Allabreve, nemlich man tractiret ihre 4tel, wie die 8tel im ordinaiern langsamen Tacte, i. e. man giebet jedweden 4tel (wo es nicht per transitum gehet) seinen eigenen Accord, und die 8tel tractiret man, wie insgemein die 16theil, so ist die Sache gehoben. Beyde Arthen wollen wir durch folgendes vermischte Exempel erläutern, dergleichen Inventiones vor eine nicht unangenehme Bizarrie im erborgten Allabreve Tacte passiren können:





§. 47. Die nechste Anverwandschaft mit dem Antiquen Allabreve hat das ächte Semi allabreve. Bishero haben wir zu Abkürzung der Regeln eine jedwede Art der Composition, welche ein sehr geschwindes Tempo hat, und folgar seine 8tel als 16 theil tractiret, vor ein Semi-Allabreve passiren lassen, weil in beyden Arten das Accompagnement einerley bleibet: Hier aber wollen wir ein einziges Exempel von dem pathetischen Antiquen Semi-Allabreve beyfügen, und nur so viel sagen, daß selbiges von dem wahren Allabreve nicht viel weiter unterschieden, als in der Mensur, und eiferlicher Geldung der Noten. Daher wer auffer folgenden, noch mehr Exempel von einem wahren Semi-Allabreve haben will, der übersetze sich die obigen, §. 38. bis 44. befindlichen Exempel dergestalt, daß er aus denen ganzen Tacten halbe, und aus denen halben Tacten 4tel mache, ic. so hat er was er verlangt. In folgenden Exempel aber notire man sich die in dem 3ten, 4ten, und 5ten Tacte vorkommende Clausul des Transitus in 4tam, welcher dieser stylus mit dem Antiquen Allabreve gemein hat, und erhellet auch hieraus die genaue Verwandschaft beyderley styli.



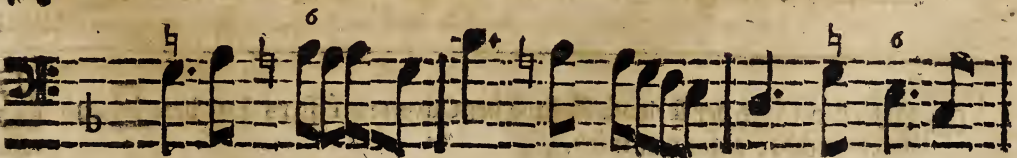
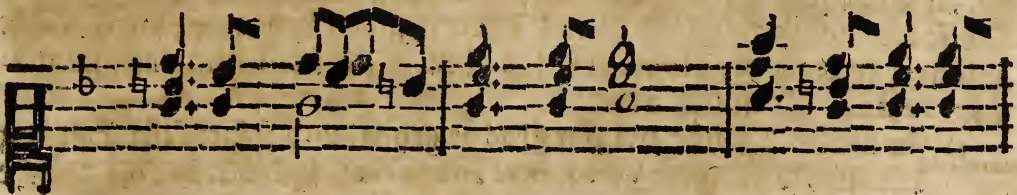
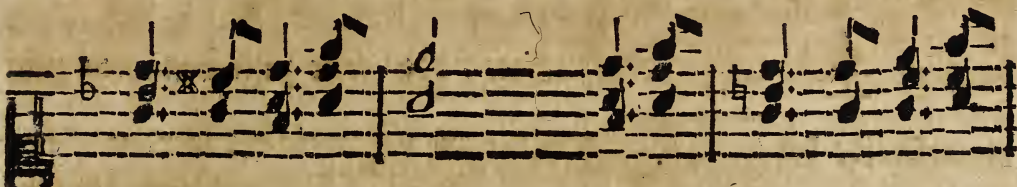
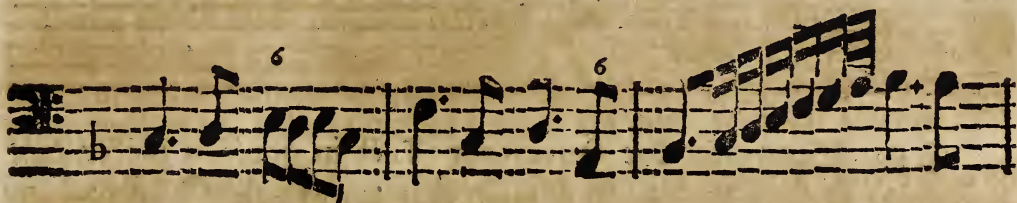
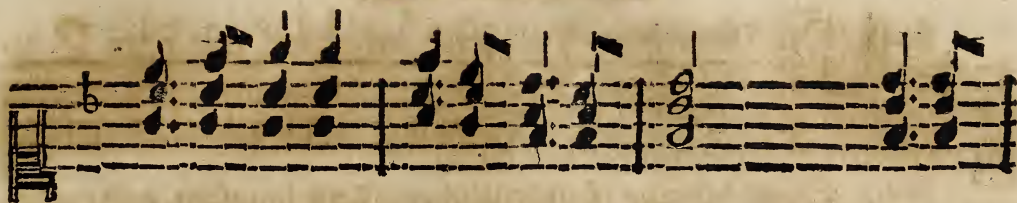
§. 48. Der Overture-Tact wird insgemein mit einer 2 bezeichnet, und nennet sich von der bekandten Overture, weil er allda am meisten, nicht allein bey dem Eingange, sondern auch in verschiedenen piecen derselben gebrauchet wird.

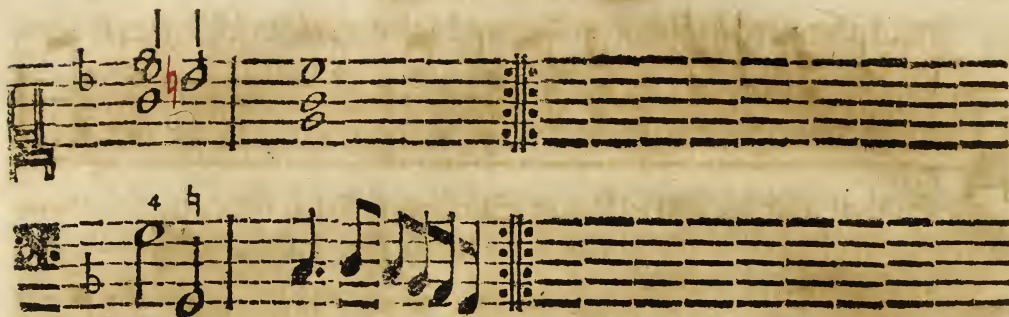
§. 49. Seine Mensur ist ordentlicher Weise langsam, und pathetisch, dahero nicht allein die 4tel, sondern auch die nach einem punctirten 4tel einzeln stehende 8tel (*), (wenn sie nicht per gradus gehen) ihren eigenen Accord haben. Die übrigen zusammen gezogenen 8tel aber werden tractiret, wie die 16theil im ordinairen langsamem, oder (welches einerley) wie die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte. Weil nun bey dieser pathetischen Mensur weiter nichts neues vorkömmet, so mag allhier folgendes Exempel genug seyn, in welchen vor einen Anfänger noch dieses anzumercken, daß bey dergleichen geschwinden Passagien, wie im 7ten und 9ten Tacte befindlich, nur jederzeit die erste Note ihren Accord hat, die übrigen alle passiren frey durch.

§. 50. Wenn



(*) Besiehe die raisons in dergleichen Fällen S. 21. No. 4. h. c. Ingleichen in der remarque (y).





§. 50. Wenn aber der Ouverture-Tact in gewissen piecen eine geschwinde Mensur haben soll, so wird statt der obigen 2 eine durchstrichene ♩ oder ♪ vorgezeichnet, oder sollte zum wenigsten zum Unterscheide der langsamen Mensur also vorgezeichnet werden. Weil aber diese Accurateffe nicht jederzeit beobachtet wird, und man in denen Ouverteuren die Bezeichnungen 2 ♩ ♪ ohne Unterscheid

bald bey denen von Natur geschwinden, bald langsamen piecen findet, (g) so hält sich ein Anfänger überhaupt nur an diese Regel, daß so oft die Mensur im Ouverture-Tacte geschwinde gegeben wird, so oft tractiret er die 4tel, als wie die langsamen 8tel im ordinairen langsamen Tacte. Nehmlich wenn

- 1) Zwey oder 4. solche 4tel per gradus gehen, und folget kein Sprung darauff, so gehet die Virtualiter kurze Note frey durch (h), welche man

(g) Wie denn auch der serieuße Anfang der Ouverture öfters statt der 2 mit ♪ vorbezeichnet gefunden wird.

(h) Nehmlich wenn nicht das Gegentheil ausdrücklich darüber bezeichnet stehet,

man aber gern in fortgehenden zen begleitet, wie in folgenden Exemp-
 pel die ersten 3. Tacte ausweisen.

- 2) Folget aber nach 2. oder 4. 4tel ein Sprung, so hat die Virtualiter
 kurze Note ihren eigenen Accord, wie der 4te und 5te Tact bezeis-
 get.
- 3) Stehen aber die 4tel in lauter Sprüngen, so hat ordentlicher Weise
 jedwedese 4tel seinen eigenen Accord, wie die übrigen Tacte des
 Exempels ausweisen.

gleichwie in diesen munteren stylo oft geschiehet, und die virtualiter kurzen 4tel in
 allen Fällen, ihrer Geschwindigkeit ungeachtet, immer gern eine neue Harmonie
 haben. Dahero auch die in diesen stylo. in transitu von ohngefahr entstehenden
 7men und 6ten (wie oben S. 10. h. c. bey denen 8ten gezeiget worden) viel fleißi-
 ger als sonst über dergleichen virtualiter kurzen Noten bezeichnet werden, damit
 der Accompagnist selbige nicht unter dem vorhergehenden Accorde ohne neuen
 Anschlag leer durch passiren lasse.



§. 51. Die 8tel werden hier wiederum wie die 16theile im langsa-
men, oder wie die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte tractiret, also giebt es disfallß nichts
zu annotiren. Wenn aber ein 4tel mit 2. darauff folgenden 8teln ver-
knüpfset wird, und gehen solche 3. Noten

- 1) Gerade auff oder abwärts, und folget kein Sprung darauff, so ha-
ben sie nur einen einßigen Accord (gern doppelt angeschlagen) (i).
Folget aber ein Sprung hernach, so wird bey der andern Note der
zur dritten gehörige Accord anticipiret, wie folgendes Exempel hin
und wieder den Unterscheid zeiget.
- 2) Gehen aber nur die ersten beyden Noten gerade auff oder abwärts,
und die 3te schläget wieder zurücke, so gehen zwar ordentlicher Wei-
se alle 3. Noten auff einen Accord: es zeiget aber die erste reprise
dieses folgenden Exempels, daß der nach der 6te auffwärts folgen-
de ordinaire Accord in diesen Tacte. gerne besonders angeschlagen
wird (k), wie solches die, hier mit Fleiß darüber gesetzte Melodie
anzeiget:

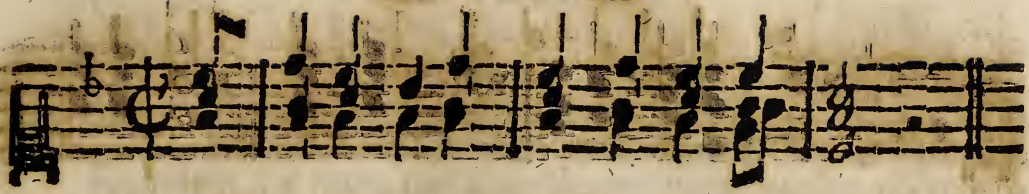
-
- (i) Wie denn überhaupt in diesen aufgeweckten stylo die rechte Hand nicht gern off-
zu halben, viel weniger zu ganzen Tacten ruhet, zumahl da die Ouverturen
all'ordinaire auff denen Clavicins, und nicht auff nachklingenden Pfeiffwercke
accompagniret werden.
 - (k) Weil bey dieser Gelegenheit hier wiederum, wie oben gedacht, die virtualiter
kurzen 4tel ihre eigene Harmonie suchen.

Mis

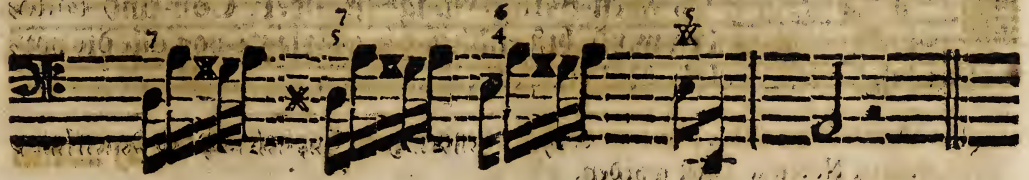
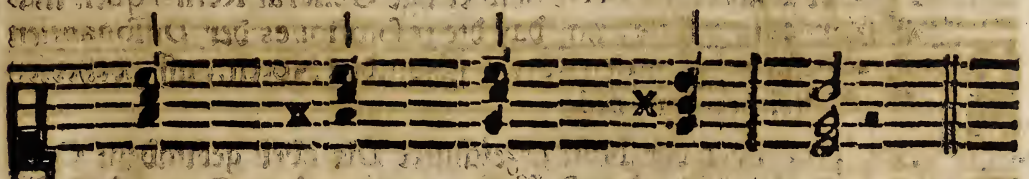
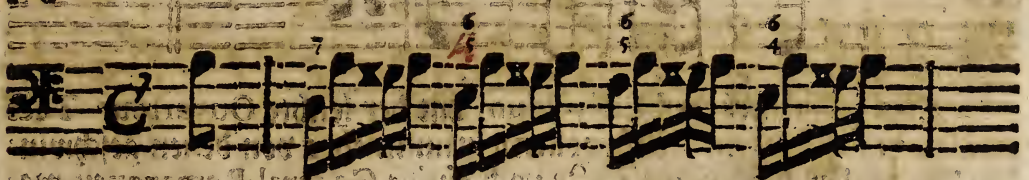
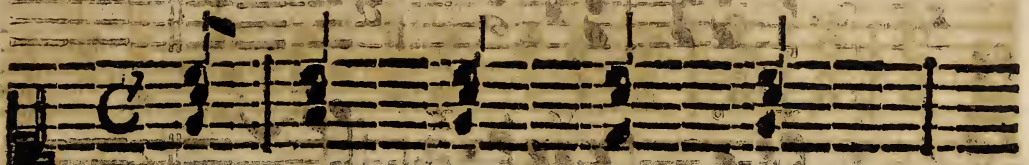
§. 52. Ein mehrers Exercitium hat der leichte Ouverture Tact wohl nicht von nöthen. Also wollen wir nunmehr von denen geschwinden Noten aller bisherigen Tacte noch einige General-Remarquen machen. Die erste mag diese seyn, daß die resolutions der Dissonantien oder gebundenen Consonantien aller geschwinden Noten, auff zweyerley Arth auffgehalten werden, als:

- 1) Wenn eine, über der Note gezeichnete Dis- oder gebundene Consonanz bey fortgehenden Basse, so lange in andere Con- und Dissonantien verwandelt wird, bis endlich die allerletzte vor alle die vorhergehenden resolviret. (1) z. E.

(1) Dergleichen Casus seynd in vorhergehenden 2ten Capitel auch bey denen langsamen Noten gezeigt worden.



Allegro.



Musical staff 1: Treble clef, 3/4 and 6/4 time signatures, notes with stems, and a double bar line.

Musical staff 2: Bass clef, 3/4 and 6/4 time signatures, notes with stems, and fingerings (6, 5, 4, 6, 4, 6, 5, 6, 4, 4, 3).

Musical staff 3: Treble clef, 3/4, 6/4, 9/8, and 12/8 time signatures, notes with stems, and a double bar line.

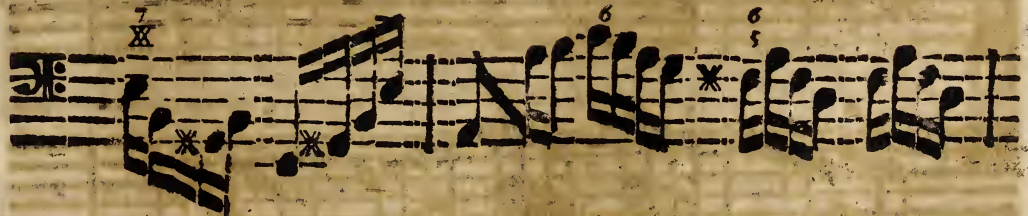
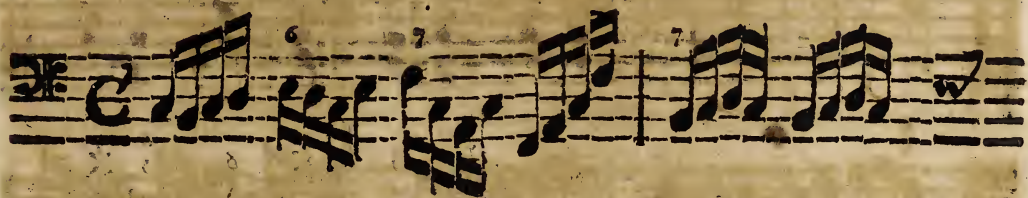
Musical staff 4: Bass clef, 3/4, 6/4, 9/8, and 12/8 time signatures, notes with stems, and fingerings (4, 2, 6, 5, 6, 7, 6, 6, 5, 7).

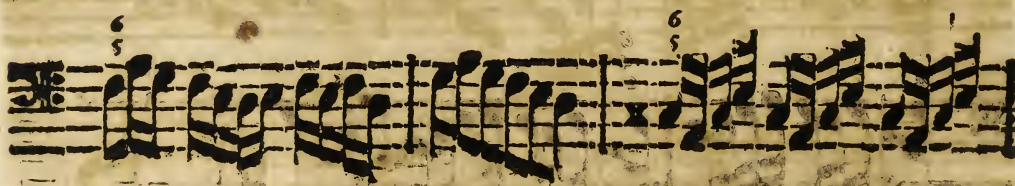
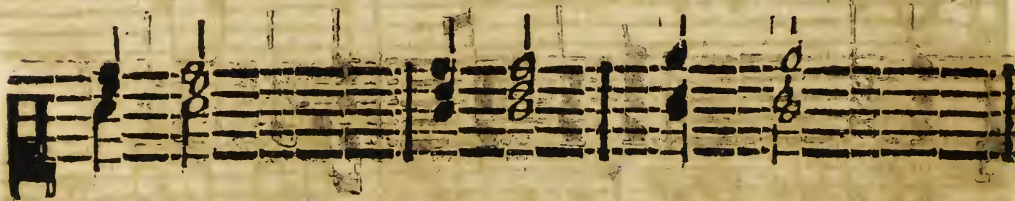
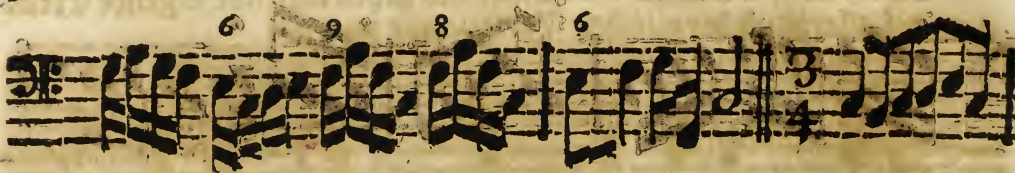
Musical staff 5: Treble clef, notes with stems, and a double bar line.

Musical staff 6: Bass clef, notes with stems, and a double bar line.

2) Wenn

2) Wenn eine einzige fundamental-Note des Basses, welche eine Dis- oder gebundene Consonanz über sich hat, in so viel kleinere Noten dergestalt zertheilet, oder variret wird, daß die einmahl angeschlagene Con- oder Dissonanz nicht ehe als nach geendigter Variation resolviren, i. e. einen Ton unter sich gehen kan, wie folgende Exempel allerhand dergleichen Variationes zeigen.





A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music, each consisting of a pair of chords. The first measure has a C major chord (C4, E4, G4) and a C minor chord (C4, E♭4, G4). The second measure has a D major chord (D4, F4, A4) and a D minor chord (D4, F♭4, A4). The third measure has an E major chord (E4, G4, B4) and an E minor chord (E4, G♭4, B4). The fourth measure has an F major chord (F4, A4, C5) and an F minor chord (F4, A♭4, C5).

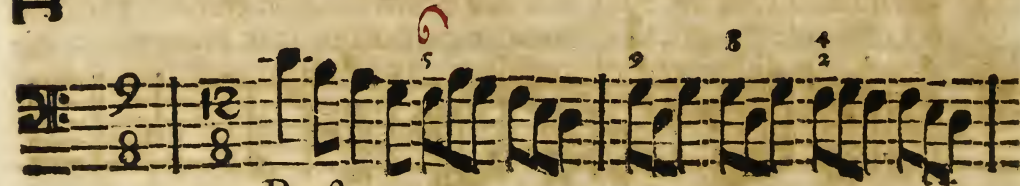
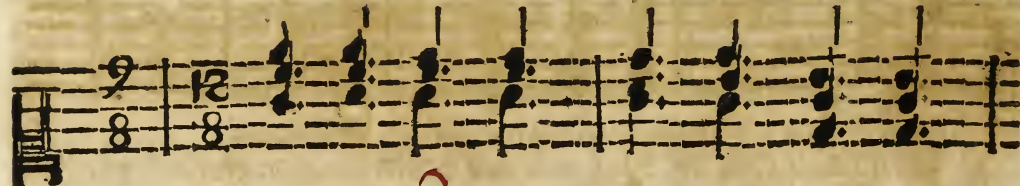
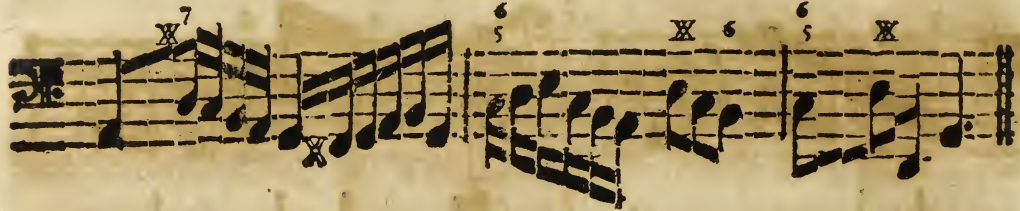
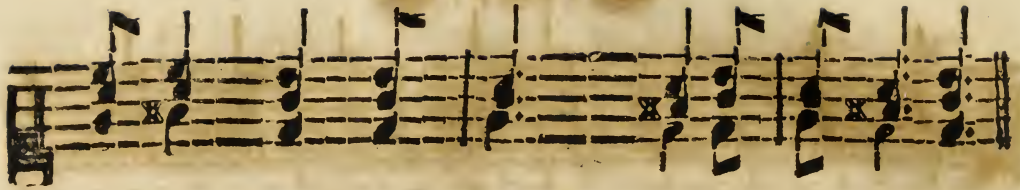
A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music, each consisting of a pair of eighth notes. The first measure has a C major chord (C4, E4, G4) and a C minor chord (C4, E♭4, G4). The second measure has a D major chord (D4, F4, A4) and a D minor chord (D4, F♭4, A4). The third measure has an E major chord (E4, G4, B4) and an E minor chord (E4, G♭4, B4). The fourth measure has an F major chord (F4, A4, C5) and an F minor chord (F4, A♭4, C5). Fingerings are indicated above the notes: 7, 7, 6, 5, 9, 9, 6.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music, each consisting of a pair of chords. The first measure has a C major chord (C4, E4, G4) and a C minor chord (C4, E♭4, G4). The second measure has a D major chord (D4, F4, A4) and a D minor chord (D4, F♭4, A4). The third measure has an E major chord (E4, G4, B4) and an E minor chord (E4, G♭4, B4). The fourth measure has an F major chord (F4, A4, C5) and an F minor chord (F4, A♭4, C5).

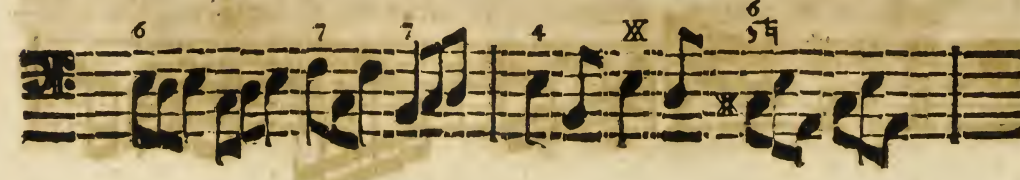
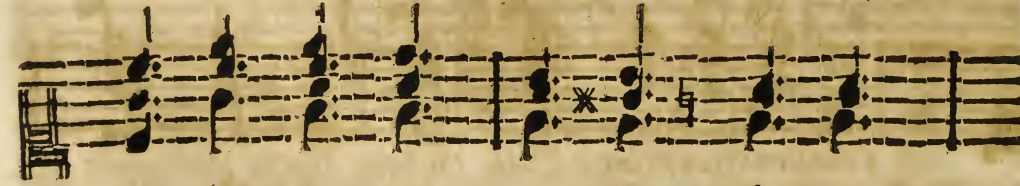
A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music, each consisting of a pair of eighth notes. The first measure has a C major chord (C4, E4, G4) and a C minor chord (C4, E♭4, G4). The second measure has a D major chord (D4, F4, A4) and a D minor chord (D4, F♭4, A4). The third measure has an E major chord (E4, G4, B4) and an E minor chord (E4, G♭4, B4). The fourth measure has an F major chord (F4, A4, C5) and an F minor chord (F4, A♭4, C5). Fingerings are indicated above the notes: 6, 2, 6, 2, 6, 2, 6, 2.

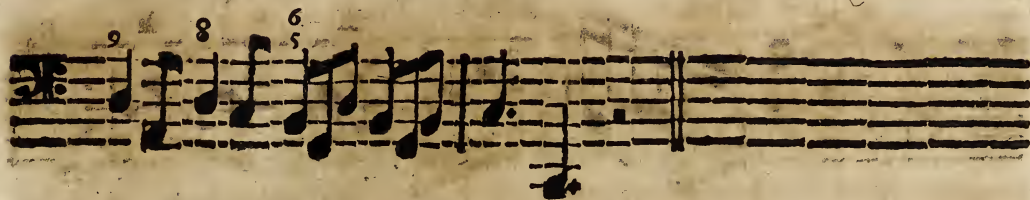
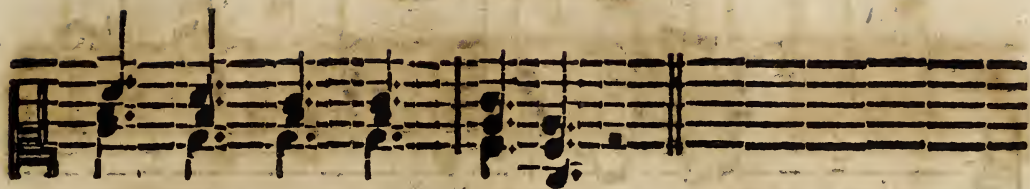
A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music, each consisting of a pair of chords. The first measure has a C major chord (C4, E4, G4) and a C minor chord (C4, E♭4, G4). The second measure has a D major chord (D4, F4, A4) and a D minor chord (D4, F♭4, A4). The third measure has an E major chord (E4, G4, B4) and an E minor chord (E4, G♭4, B4). The fourth measure has an F major chord (F4, A4, C5) and an F minor chord (F4, A♭4, C5). A star symbol is placed above the second chord of the fourth measure.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music, each consisting of a pair of eighth notes. The first measure has a C major chord (C4, E4, G4) and a C minor chord (C4, E♭4, G4). The second measure has a D major chord (D4, F4, A4) and a D minor chord (D4, F♭4, A4). The third measure has an E major chord (E4, G4, B4) and an E minor chord (E4, G♭4, B4). The fourth measure has an F major chord (F4, A4, C5) and an F minor chord (F4, A♭4, C5). Fingerings are indicated above the notes: 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7.



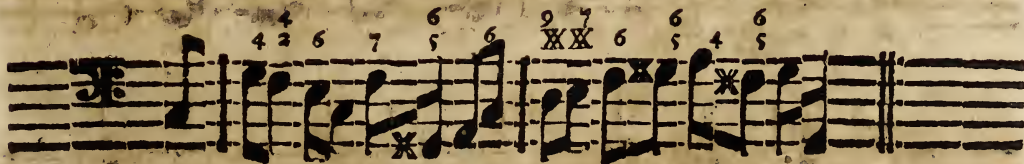
Presto.





§. 53. In vorhergehenden Capitel seynd bey langsamen Noten Exempel gegeben worden, da die Dissonantia wieder in Dissonantias resolviret. Dieses geschiehet nun gleichfals bey allen Arthen dergeschwinden Noten jedoch auff zweyerley Weise, und zwar

- 1) Wenn auff eben die Arth, wie bey denen langsamen Noten geschiehet, die resolution der Dissonanz wieder auf eine Note fället, die ihre eigene dissonirende Harmonie also haben soll, und über sich bezeichnet führet. z. E.



- 2) Wenn bey sehr geschwinden Noten die resolution auff eine Note des Transitus irregularis fället, die keine eigene Harmonie hat, und im Accompagnement nicht attendiret, sondern über dieser Note der Accord zur folgenden Note anticipiret wird. z. E.

Musical staff 1: Treble clef, C major, 3/4 time. Contains six measures of music with various note values and rests. Asterisks are placed under the notes in the fifth and sixth measures.

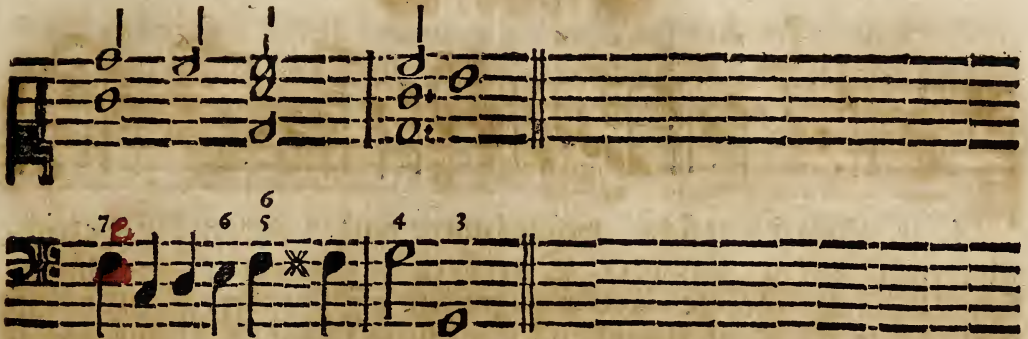
Musical staff 2: Treble clef, C major, 3/4 time. Contains six measures of music with various note values and rests. Fingerings (4, 3, 7, 7, 6, 4) and ornaments (X, X, X) are indicated above the notes.

Musical staff 3: Treble clef, C major, 3/4 time. Contains six measures of music with various note values and rests. Asterisks are placed under the notes in the fifth and sixth measures.

Musical staff 4: Treble clef, C major, 3/4 time. Contains six measures of music with various note values and rests. Fingerings (5, 3, 6, 7, 8, 6, 9, 8, 6, 9, 6, 6, 5) and ornaments (X, X) are indicated above the notes.

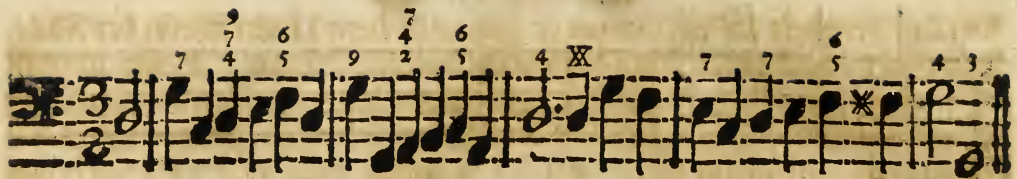
Musical staff 5: Treble clef, C major, 3/4 time. Contains six measures of music with various note values and rests. Asterisks are placed under the notes in the fifth and sixth measures.

Musical staff 6: Treble clef, C major, 3/4 time. Contains six measures of music with various note values and rests. Fingerings (7, 8, 6, 6, 9, 6, 5, 4) and ornaments (X) are indicated above the notes.



§. 54. In diesen Exempeln (welche man in alle übrige Tacte versetzen mag) findet man durchgehends die resolutiones über der gehörigen fundamental-Note bezeichnet, wie wir bishero auch in Bezeichnungen der Consonantien, bey dem vorgekommenen Transitu irregulari gewohnet gewesen. Es pflegen aber einige Compositores dergleichen resolutiones dissonantiarum (so wie überhaupt den Transitu irregularem) auf eine andere Art, und zwar præcise über der, in gedachten Transitu vorkommenden Note, bald mit, bald ohne ihre übrigen zugehörigen Stimmen zu bezeichnen. Dahero würden die vorhergehenden 2. Exempel in solcher Bezeichnung also aussehen, und doch das vorige Accompagnement verbleiben:

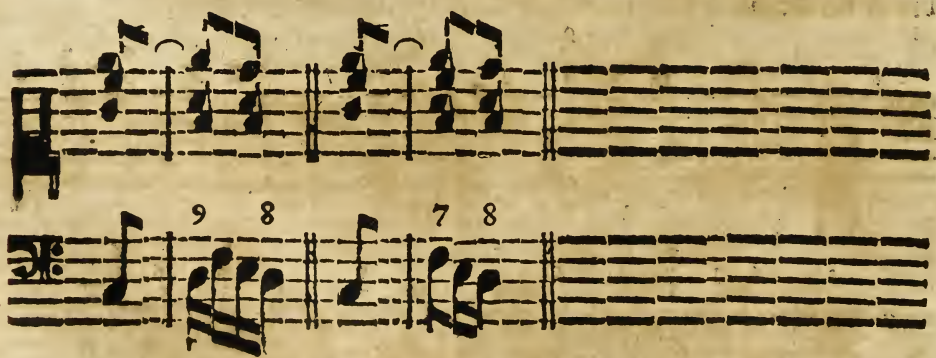




§. 55. Nun fraget sichs, welches unter beyden Arthen der Bezeichnungen die beste ist? Antwort: Die erste ist die fundamentaleste, und erfordert schon einen geübten Accompagnisten. Die andere Arth aber ist die leichteste, insonderheit vor Anfänger, allein sie hat diese improprietät bey sich, daß die über denen Noten befindlichen Ziffern der 9. 7. 4. &c. öftters denen Augen als religiöse, zur resolution geneigte dissonantien einem fundamentalen Accompagnisten mehr Verdruß und Confusion, als Leichtigkeit verursachen. Indes scheint es, als wenn man diese Arth der Bezeichnung in einigen wenigen Casibus (m) nicht gänzlich verwerffen könne, und also muß man einem jedwedem Compositori

*bestimmen
m*

(m) z. E. folgende zwey Sätze (wer sie anders passiren lassen will) möchte ich nicht gern nach der ersten Arth also bezeichnen:



Weil sich hierinnen der Verdacht vitiöser Octaven allzusehr eufert, zumahl wenn ein ungeübter Accompagniste mit der resolution der 9. und 7. sein biß zu dem Eintritt der letzten Note wartete. Hingegen werden diese verdächtige progressionen

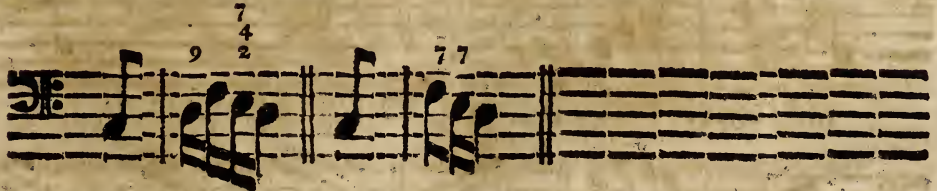
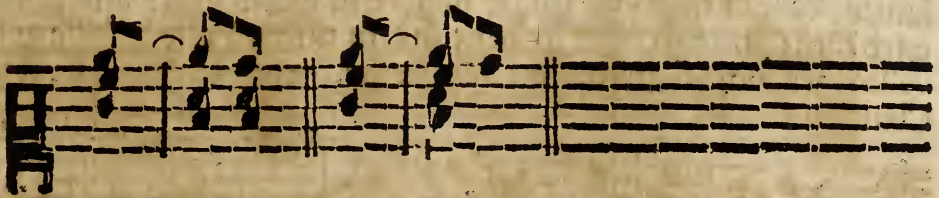
tori die Freyheit lassen, wenn er sich nach dem Unterscheide der Fälle, bald dieser, bald jener Arth der Bezeichnung bedienet. Besser aber ist es, man führet einen Anfänger gleich zu der ersten fundamentalen Arth an, weil die andere Arth ohne diß nicht die geringste Schwürigkeit bey sich führet, und es gar keiner Künste brauchet, die Ziffern platterdings so anzuschlagen, wie man sie über dergleichen bezeichneten Transitu irregulari findet.

§. 56. Zum Beschluß dieses Capitels fragen wir endlich noch, wie es um das vollstimmige Accompagnement so vieler Arthen der geschwinden Noten aussiehet, weil wir biß hieher, ausser dem einzigen Allabreve, überall nur ein 4. stimmiges Accompagnement tractiret? Es ist aber die Sache von keiner Schwürigkeit, und brauchet keiner besondern Ausführung. Denn die rechte Hand bleibet vor wie nach, (n) bey ihren vollstimmigen Accompagnement, so viel als sie auf einmahl fassen kan, wie im vorhergehenden Capitel weitläufftig ausgeführet worden: Die

3 3 3

lincke

mehr verstecket, wenn man die Sätze nach der andern Arth bezeichnet, wie hier solget. Ubrigens bleibet es dabey, was oben schon gedacht worden, daß der allzuhäuffig gebrauchte Transitus irregularis, zumahl in der Fundamental-Stimme der ganzen Harmonie, nicht allerdings zu approbiren sey.



(n) So lange sie nicht besondere Zierlichkeiten gebrauchen will, wovon im letzten Capitel dieser ersten Abtheilung.

lincke Hand aber muß erwarten, ob und wie weit die Geschwindigkeit der Beß Noten es leiden, hier und da mehr oder weniger vollstimmig zuverfahren, so lange sie sich nicht obligiret befindet, nur alleine bey der Execution ihrer geschwinden Noten zu verbleiben. Dahero brauchen wir hier keine besondere Exempel zu geben, man wird sie in folgenden Capitel überflüssig finden.

S u s a z.

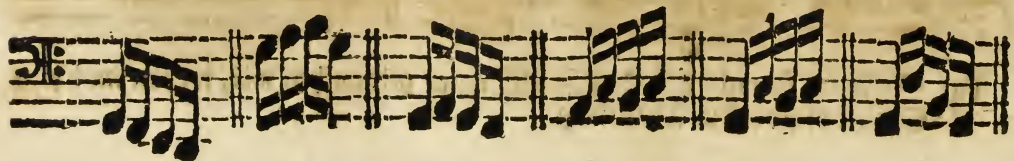
Weil der meiste Theil dieses Capitel, igo da ich dieses schreibe, allbereit gedruckt ist, hingegen ich bey abermahliger Durchlesung desselben vor gut befunden, in dieser reichen Materie (welche ihre Regeln aus der ganzen Mass oder weitläufftigen Composition zusammen suchen muß, und meines Wissens noch von niemanden genau untersucht worden) noch unterschiedene nützliche Anmerkungen beyzufügen: als wollen wir in folgenden §. §. das bisherige theils erläutern, theils vermehren.

I.

Wenn eine geschwinde virtualiter kurze Note unter oder über sich in die 7me, 9ne, Decime, undecime &c. springet, (es geschehe in langsamen, oder Tripel-Tacten) so machet sie nichts neues aus, sondern wird eben so tractiret, als wenn sie in dem nechsten gleichgültigen Intervallo einer 2de, 3e, 4te &c. geblieben wäre. Also würden z. E. folgende Clauseln :

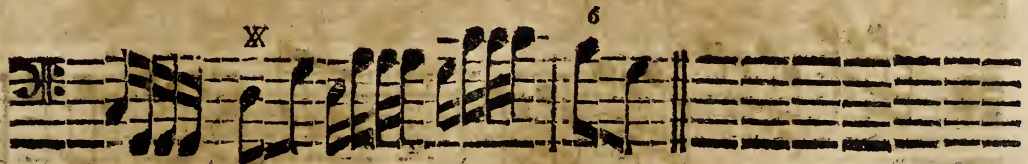
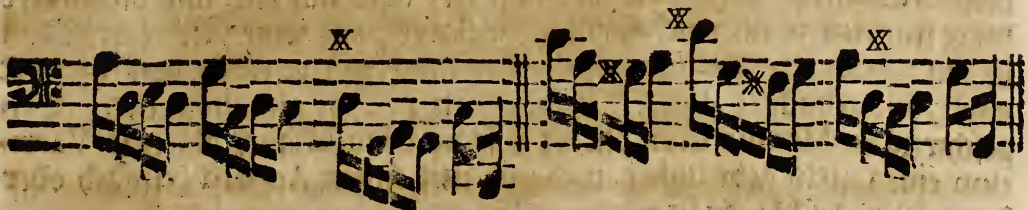


nicht anders accompagniret, als wenn sie so stünden:



II.

In diesen Capitel p. 274. wird gesagt, daß bey dem 5ten Exempel das andere 16theil wieder vor eine Anticipation des nachfolgenden Satzes passire, und das erste und letzte 16theil jederzeit die 2. fundamental-Noten abgeben, es möge ein Sprung hernach folgen oder nicht. Eben dieser Natur nun seynd auch folgende Exempel in allen Fällen ohne Ausnahme.



III.

p. 275. Soll der erste Tact also stehen:

Die Clausul dieses Exempels betreffend, wenn die erste Note nicht dem ordinairen Accord, sondern die 6te über sich hat, und die andere Note nur eine 3e über sich springet, so hat es zwar seine Richtigkeit, daß sie bey moderater Mensur, fundamentaliter mit 2. Accorden tractiret wird, wie gedachtes ganze Exempel von p. 274. an, ausweist. Bey geschwinder Mensur aber pfleget besagte Clausul auch als eine Variation eines 4tels gebrauchet, und nur mit einem Accord (einfach oder doppelt) angeschlagen zu werden. z. E.

Allegro.

IV.



IV.

Ibidem p. 275. soll in Additamentis die angegebene Regel also heißen: daß so oft nach solchen 4 16theilen, zwischen welchen ein einziger Sprung, und zwar NB. gleich nach der ersten Note vorhanden, wiederum ein Sprung erfolgt, so oft hat das 4te 16theil als eine fundamental-Note seinen eigenen Accord. Folgende Exempel mögen zu mehrerer Erläuterung dienen:

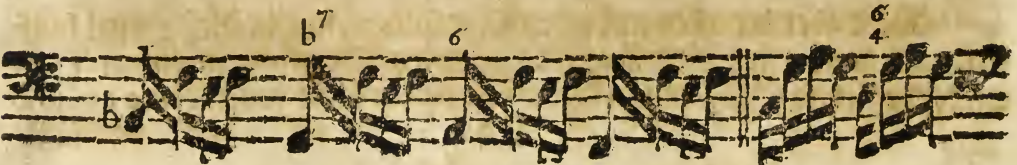
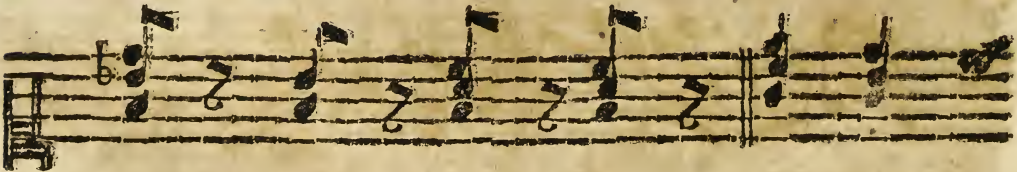
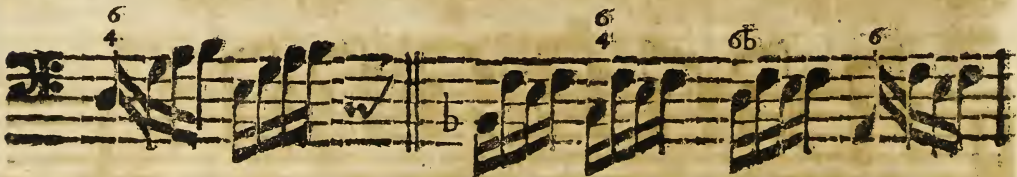
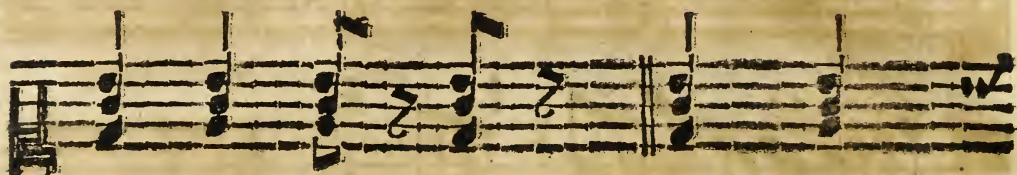


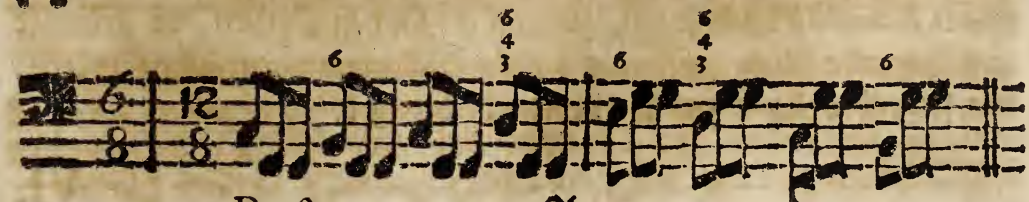
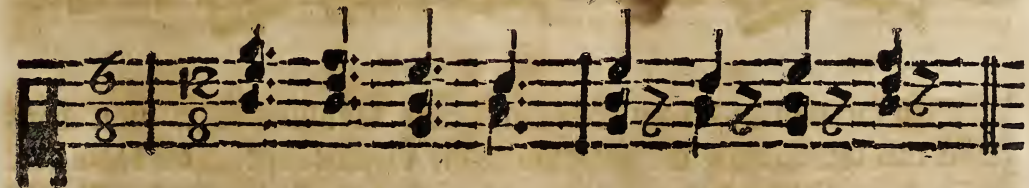
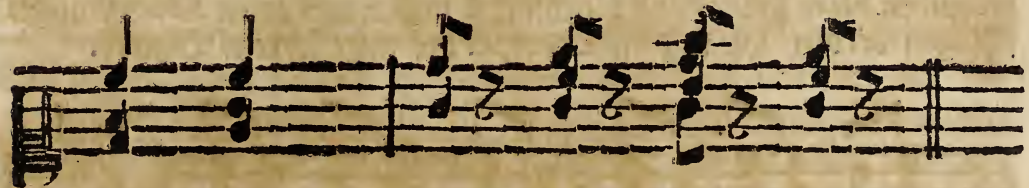
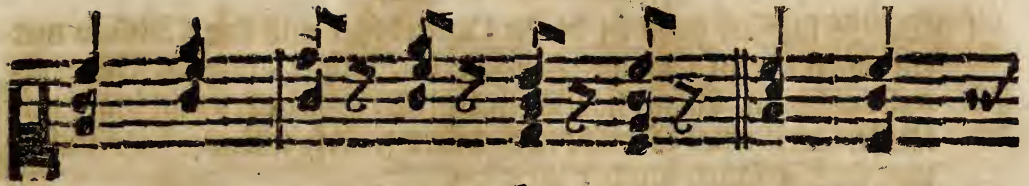
Wird aber bey allen und jeden Clauseln, welche in diese Regel laufen, nach dem ersten 16theil öftters einerley Variation in einem Tone wiederhohlet, so schläget man nur einen Accord zur ersten Note an, und

A a a

lässet

läſſet die übrigen 3. frey aus paſſiren, weil in ſolchen Fällen die Compoſition darauff eingerichtet iſt. 3. E.





Presto.

Чаа 2.

(NB. Es lauffen zwar in diesen Capitel hier und dar Clauseln mit ein, die mehr zu Clavier- oder Hand- Sachen, als zum General-Basse gehören. Allein sie mögen zum Exercitio der Anfänger mit lauffen, weil man es wohl noch toller findet, und also hier nichts umbsonst gesaget wird.)

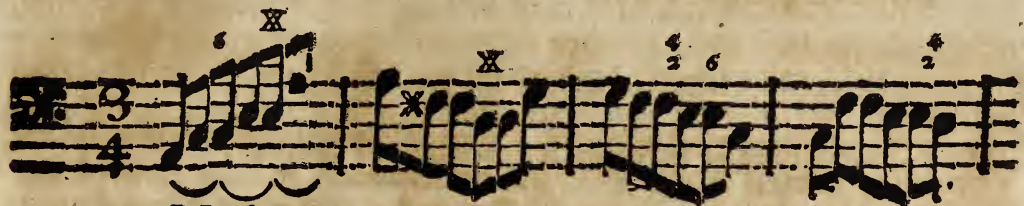
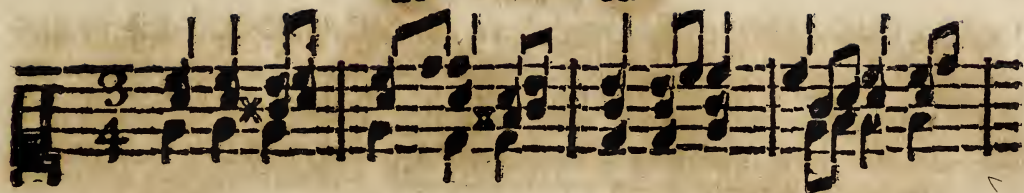
V.

p. 276. Können nachfolgende Exempel beygefüget werden, da die Virtualiter kurzen Noten iederzeit anticipando in dem Accord der folgenden Note fallen, und gleichfalls 2. und 2. auff einen Accord angeschlagen werden, wie in dem Exempel des angeführten Blattes.

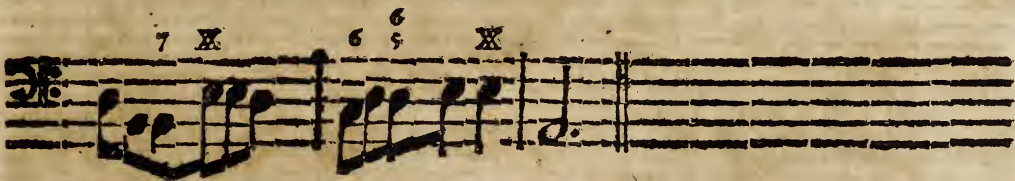
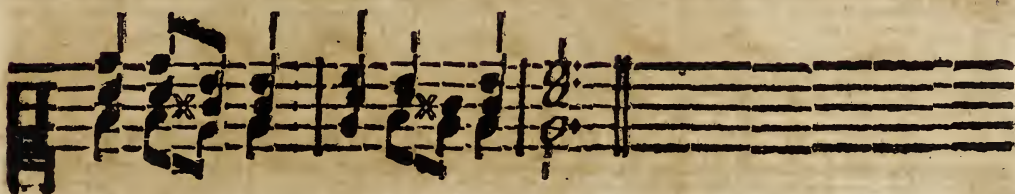
The image displays two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line on a five-line staff, featuring a series of chords. Each chord consists of two notes, and the second note of one chord is the first note of the next. Asterisks (*) are placed above the second notes of the third and seventh chords. The bottom staff is a figured bass line on a five-line staff, showing the harmonic accompaniment for the chords above. It includes figures '6' and 'X' above the notes, and asterisks (*) above the notes corresponding to the marked notes in the top staff.

Bey langsamem Noten oder langsamem Mensur pfleget man auch gleich mit Eintretung der anticipirenden Virtualiter kurzen Note den neuen Accord anzuschlagen, zumahl an solchen Orten, wo gedachte anticipirende Note sonst eine starke Dissonanz verursachen würde, wie folgendes Exempel den Unterscheid zeigt:

VI.



Moderato.



VI.

p. 285. Mag unten folgendes Exempel beigeſiget werden, von welchen anzumerken, daß die erſten 8 Tacte (wer Anfängern zu gefallen die darinnen vorkommenden 4tel nicht a part beziffern will) bloße Variationes der, per Gradus gehenden halben Schläge ſeyn, und ſolgar mit einem einzigen Accord tractiret werden. So bald aber, als dieſe præciſe Variation überſchritten wird, i. e. ſo bald als die nach dem erſten Stel folgende Note nicht mehr über ſich in die 3e ſpringet, oder

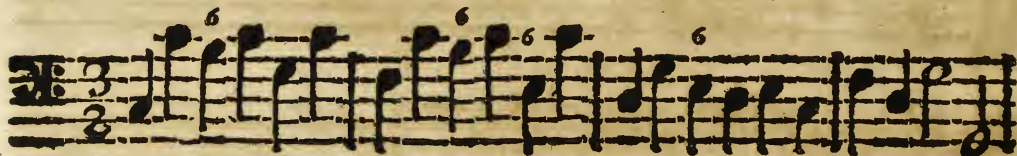
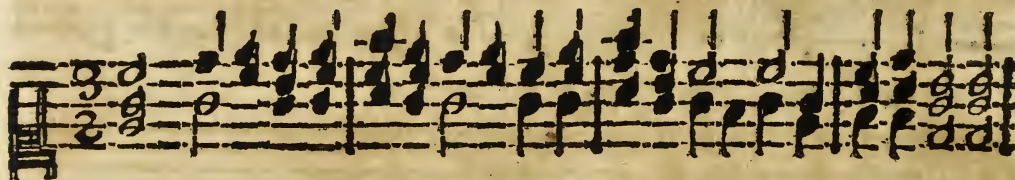
sonst die übrigen Noten sich verändern, so bald wird das andere 8tel
jedwedem Tactes (oder die erste Helffte des 4tels) als eine Anticipation
des zum 2ten 8tel gehörigen Accordes angesehen, und stehet dem Ac-
compagnisten frey, ob er selbiges (zunahl bey geschwinder Mensur)
will durchgehends in allen Fällen frey aus passieren lassen, und den
rechten Accord erst bey dem dritten 8tel anschlagen, wie der 10te, 11te,
12te, und 13te Tact des folgenden Exempels ausweisen: oder ob er hier
und dar gleich mit eintretenden andern 8tel den dazu gehörigen Accord
anschlagen will, wie der 9te, 14te, und 16te Tact bezeugen. Dieses
letztere thut man desto fleißiger bey moderater Mensur.

The musical score consists of four staves. The first and third staves are in bass clef with a 2/4 time signature. The first staff shows four measures of chords: a quarter note G2, a quarter note G2, a quarter note G2, and a quarter note G2. The third staff shows four measures of chords: a quarter note G2, a quarter note G2, a quarter note G2, and a quarter note G2. The second and fourth staves are in treble clef with a 2/4 time signature. The second staff shows a melodic line with sixteenth notes and slurs, starting with a quarter note G4 and followed by eighth notes. The fourth staff shows a similar melodic line with sixteenth notes and slurs, starting with a quarter note G4 and followed by eighth notes.

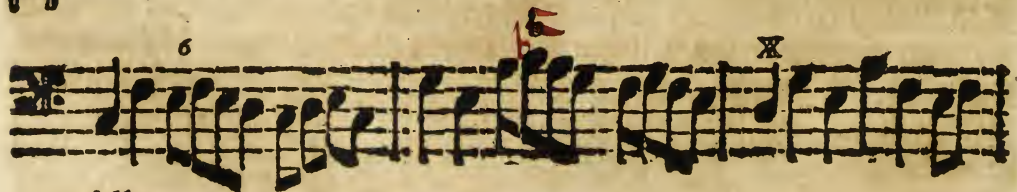
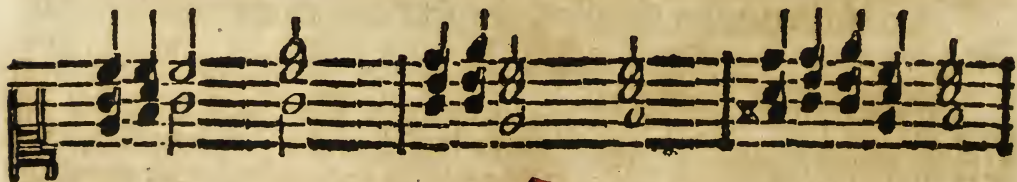
Wenn man diesen Exempel eine sehr geschwinde Mensur geben, und das andere 8tel jedwedem Tactes durchgehends als eine Anticipation des künftigen Accordes frey aus passiren lassen wolte, so würden die fundamental-Noten also aussehen, und das Accompagnement darauff eingerichtet werden:

VII.

Im $\frac{3}{2}$ Tacte können die 4tel, und im $\frac{3}{4}$ die 8tel in zwey Fällen auch als langsame Noten (i. e. da jedwede ihren besondern Accord hat, wo sie nicht per transitum gehet) tractiret werden, nemlich 1) bey einer sehr langsamen Mensur. 2) Bey einem Allegro, wo noch geschwinde- re Noten dominiren. 3. E.

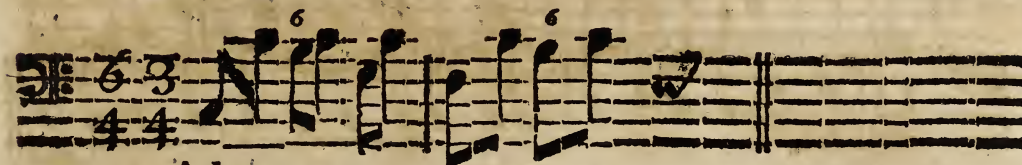
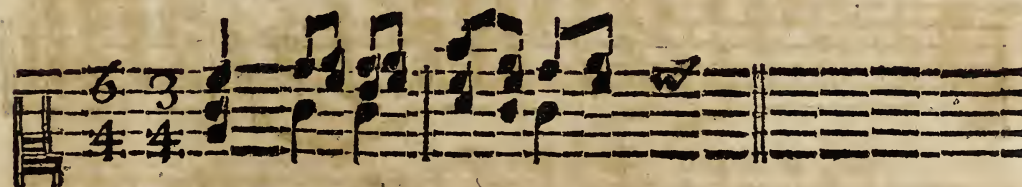
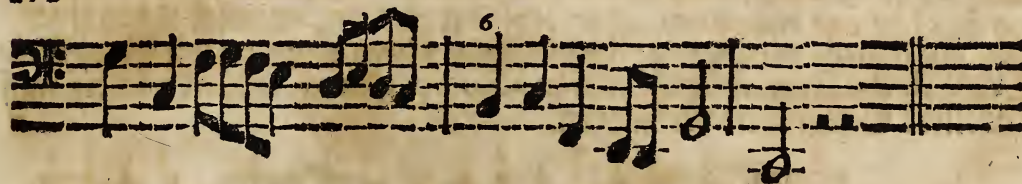
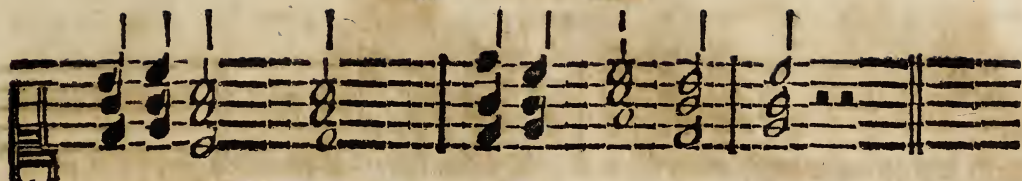


Adagio.



Allegro.

VIII.



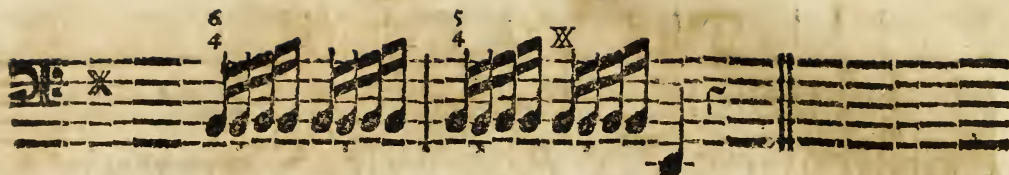
Adagio.

VIII.

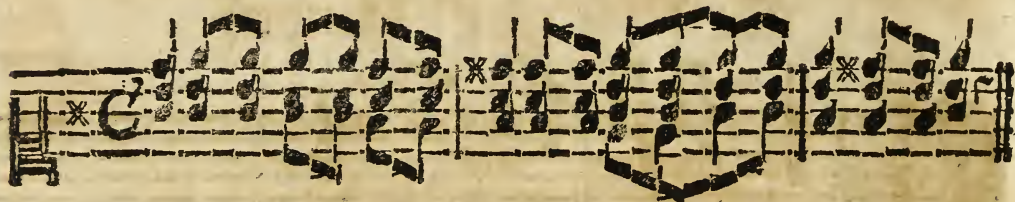
Endlich muß man sich die vielen, in einem Tone nach einander stehenden geschwinden Noten nicht irren lassen, sondern so lange über solchen Noten keine andere Ziffer erfolgt, so lange wiederhohlet man den vorigen Accord in langsamern Noten ein oder mehr mahl (nach Gelegenheit der Mensur,) und lästet die Execution der geschwinden Bass-Noten denen übrigen accompagnirenden Bässen. 3. E. Diese 3. Tacte:



Bbb



Könten ohngefehr auff folgende Arth accompagniret werden. Mehrere Arthen dergleichen Noten zu accompagniren, wollen wir biß auff weitere Gelegenheit verspahren.



IX.

Kein Zweifel ist, daß man aus der ganzen weitläufftigen Composition noch mehrere, theils in General-Ballen gebräuchliche, theils ungebrauchliche, und nur zu Hand-Sachen gehörige Clauseln der geschwinden Noten heraus klauen möchte, wenn man mehrere Weitläufftigkeit suchen wolte. Allein wer alle, in diesen Capitel von der veränderlichen Natur der geschwinden Noten, gemachte Anmerkungen wohl ins Exercitium gebracht, dem wird es an eigenen Judicio nicht fehlen, wie er bey dergleichen frembden, und selten auffstossenden Fällen eines NB. gehörig bezifferten General Balles verfahren solle. Die übrigen Künste nur halb beziffertter Balle, gehören zur andern Abtheilung dieses Werckes, allwo von unbezifferten General-Ballen gehandelt wird.

Das

Das Vte Capitel.

Von der

Application der Accorde, Signaturen, und geschwinden Noten

in

allen übrigen Tönen.

§. 1.

Bisher haben wir nur mit wenigen leichten Tönen zu thun gehabt, in welchen wir mit Fleiß alle nöthige Principia des General-Basses angebracht. Nunmehr ist es Zeit weiter zu gehen, und die erlernten Principia auch in allen übrigen Tönen oder modis Musicis zu exerciren, wobey einem Anfänger zum voraus dieses zum Troste dienet, daß er hinführo in allen diesen Modis, so schwehr sie auch seyn mögen, weiter nichts neues zu lernen, sondern nur zu observiren hat, daß er die vorgezeichneten \times und b eines iedweden Modi vorhero genau ins Gedächtniß fasse, und nicht z , E . statt des vorgezeichneten \times f is, ein f , statt des vorgezeichneten b mollis, ein h , &c. anschlage, so brauchet es weiter keiner neuen Künste.

§. 2. Damit man nun einen Anfänger in diesen vorhabenden wichtigen Exercitio einen ungemein nähern Weg führen möge, so verfertiget man hierzu ein General-Exempel aus dem leichtesten Tone C. dur, welches 2. Requisite haben muß. Als 1) müssen in selbigen die besten und nothwendigsten Regeln der bisherigen Capitel nach aller Möglichkeit dergestalt concentrirt werden, damit ein Anfänger eine kurze Repetition so vieler Sachen, die ihm vorhero weitläufftig erkläret worden, von neuen gleichsam in einem Compendio wieder beysammen finde. 2) Muß dieses General-Exempel den völligen Ambicum des C.

dur haben, i. e. es muß in alle angränzende verwandte Tone dieses Modi ausweichen, damit bey fernerer Transposition des Exempels kein Ton übrig bleibe, welcher nicht durch die vielfältig verwandten und einander selbst in die Grängen gehenden Tone 5, 6, und mehr mahl mit Nus wiederhohlet werde.

§. 3. Dieses General Exempel nun transponiret man hernach durch die 4ten und 5ten in alle Tone dur, (i. e. in alle modos Musicos, die die 3am majorem über dem Fundamental Clave haben,) so siehet ein Incipiente 1) daß die vorher erlernten Regeln in allen Tonen immer einerley bleiben 2) Brauchet man nur die Helffte der Tone oder Modorum Musicorum zu exerciren, und hat nicht nöthig, aus einem einzigen Tone moll etwas vorzuschreiben, weil diese schon in denen ausweichenden Tonen dur mit stecken, z. E. A moll hat eben den Ambitum oder die Grängen, welche C. dur hat. D moll eben die Grängen, welche F. dur hat. E moll, eben diese, welche G dur hat, und so fort durch alle Tone.

§. 4. Wienun diese Arth im General-Basse zu procediren, nicht anders, als sehr nützlich seyn kan, also setzen wir nechstfolgendes General Exempel zum Grunde. Und zwar weil es hier viel zu weitläufftig fallen würde, selbiges durch alle 3. Haupt-Accorde zu exerciren, da es wegen Menge der Materie nicht wohl hat mögen kürzer gefasset werden: So wollen wir einen Anfänger zu seiner Nachricht nur iederzeit dasjenige Accompagnement darüber setzen, welches nach Gelegenheit eines jedweden Modi, ohngefehr das bequehmste und natürlichste seyn könnte, wenn man es ex tempore accompagniren solte. Ein mehreres Exercitium aber durch die übrigen Haupt-Accorde müssen wir eines jedweden eigenen Fleiffe anheim stellen, welches jedoch demjenigen, der es beliebet, desto leichter fallen muß, je mehr er die in dem obigen andern und 2ten Capitel gründlich tractirten 3. Haupt-Accorde, und folgsbar die Verkehrung aller Musicalischer Sätze, wohl exerciret haben wird. Wir schreiten also zu unserm General Exempel, welches ein Anfänger iederzeit vorher, ohne das darüberstehende Accompagnement betrach-

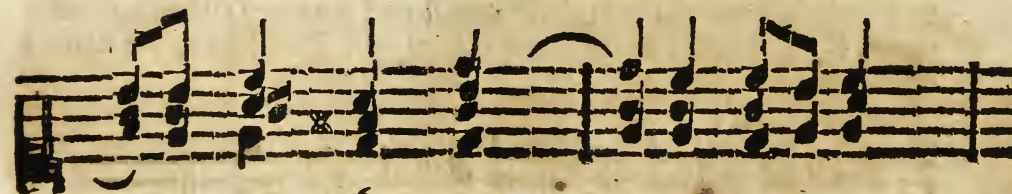
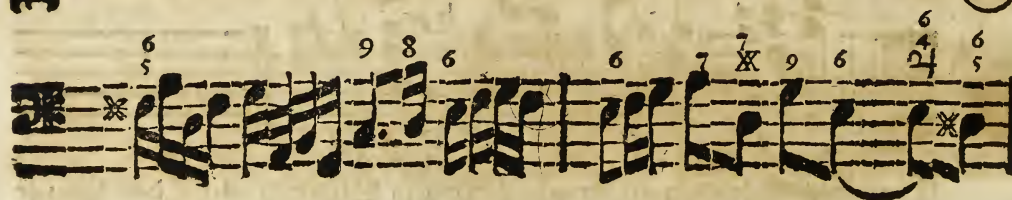
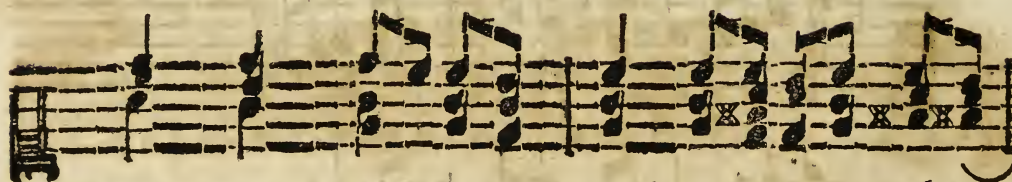
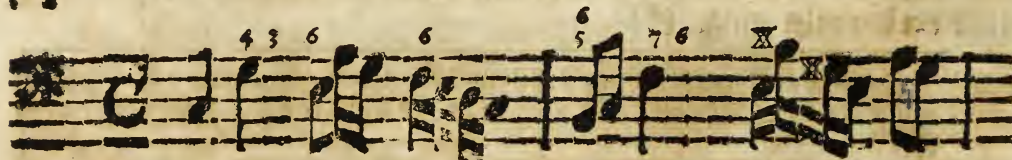
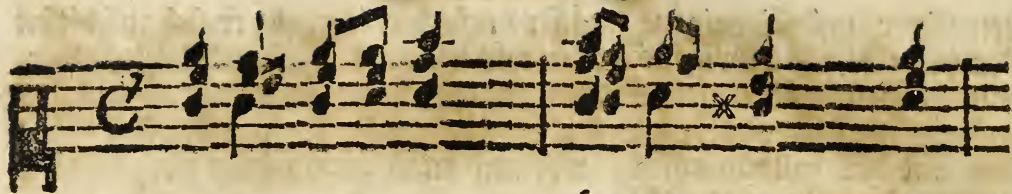
betrachten, und seine eigene Kräfte versuchen kan, ehe er sich aus diesem Rathes erholet. Ubrigens wollen wir um mehrerer Deutlichkeit halber, mit Fleiß über allen geschwinden Noten dieses ganzen Capitels nur einfache Accorde angeben, welche man denn nach Gelegenheit der Mensur, und des Instrumentes, worauff man accompagniret, von sich selbst verdoppeln mag. (*)

(*) Und dieses will sonderlich im vollstimmigen Accompagnement auff Clavier und Claviffins (nicht aber auff Orgeln) bey dergleichen getheilten Sätzen nöthig seyn:

The first musical example consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in alto clef with a key signature of one flat. The music is divided into four measures by double bar lines. Below the lower staff, the following fingerings are indicated: 4 3, 7 6, 5 4, 4, 5 4 4.

Denn weil die in Octaven fortgehende einzeln Stimmen alleine, dem Gehöre verdächtig, und viel zu armselig ausfallen, so muß man auff solchen Instrumenten der Harmonie nothwendig durch wiederholte Anschlagung der Accorde helfen, e. g.

The second musical example consists of two staves, similar to the first. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat. The lower staff is in alto clef with a key signature of one flat. The music is divided into four measures by double bar lines. Below the lower staff, the following fingerings are indicated: 4 3, 7 6, 5 6, 5 4 4.



A former possessor of this book has corrected most of the errata from list & at end in the exercises on this same subject but many corrections in the harmonics are still left (in all) and so with other examples - W. J. Hill

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Asterisks (*) are placed above the first three measures. The notation includes eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical staff 2: Bass clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, there are numerical figures: 6 6, 6, 6, 7, 5 7 6, 7, 5 13, 4 6, 7 2/6, 5 6 2. Asterisks (*) are placed above the first, third, and sixth measures.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Asterisks (*) are placed above the second and fourth measures.

Musical staff 4: Bass clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, there are numerical figures: 5 6b, 6b 6, 6, 6, 9, 8, 5 4, 6, 5, b, b. Asterisks (*) are placed above the fourth and fifth measures.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Asterisks (*) are placed above the sixth and seventh measures.

Musical staff 6: Bass clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, there are numerical figures: 6 4/8, 6, 6, 6b 6b, 6b, 6b, 6 4/2, 7. Asterisks (*) are placed above the eighth and ninth measures.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The staff contains a sequence of chords and melodic lines. A flat symbol (b) is present at the beginning. There are asterisks (*) and a cross (X) marking specific notes.

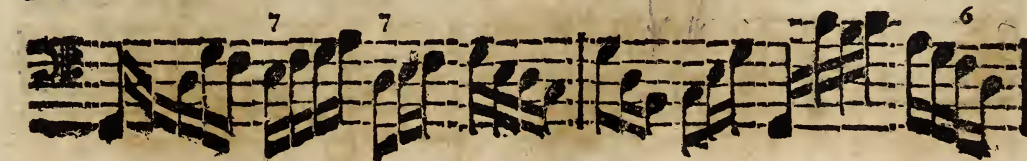
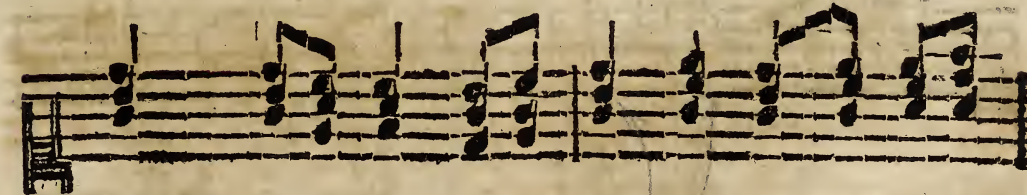
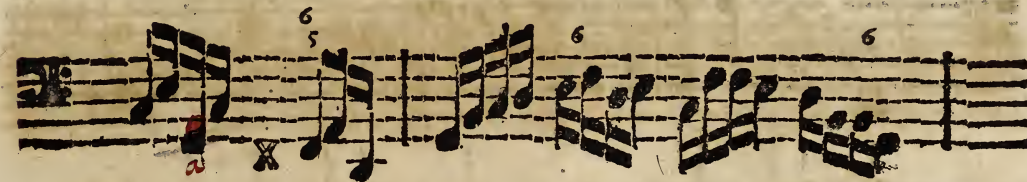
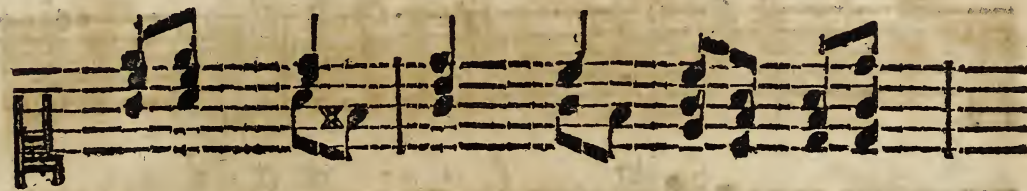
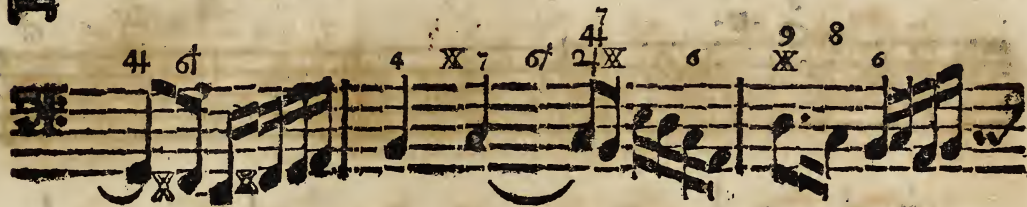
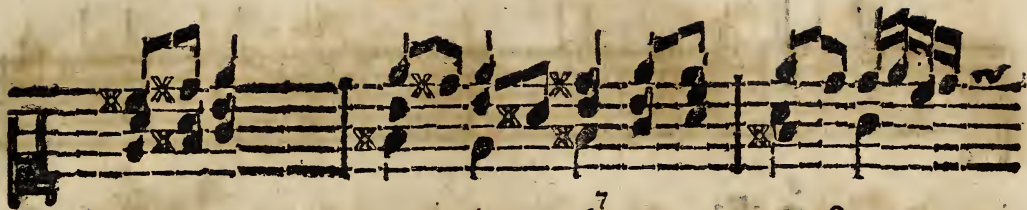
Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat. This staff includes a 7/8 time signature. It features various rhythmic patterns and notes, with a red '7' and a red '4' above some notes. Fingering numbers 7, 6, 5, 4, 5, 6 are written above the staff. There are also asterisks (*) and a cross (X).

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. There are asterisks (*) marking specific notes.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat. This staff includes a 9/8 time signature. It features various rhythmic patterns and notes, with fingering numbers 9, 8, 6, 6, 6, 4, 3, 6, 7, 6, 4, 6, 7 written above the staff. There are also asterisks (*) and a cross (X).

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. There is an asterisk (*) marking a note.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat. This staff includes a 6/4 time signature. It features various rhythmic patterns and notes, with fingering numbers 6, 4, 4, 2, 6, 5, 6, 6, 9, 7, 8, 6 written above the staff. There are also asterisks (*) and a cross (X).



22. 157 1. 111

Musical staff 1: Treble clef, 3/2 time signature. Chordal accompaniment with notes on the staff.

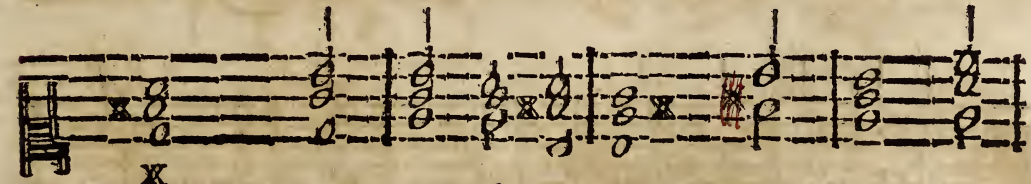
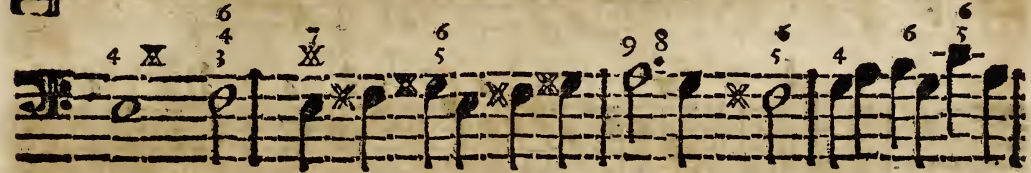
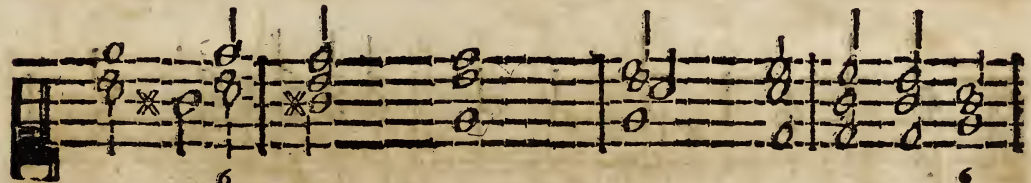
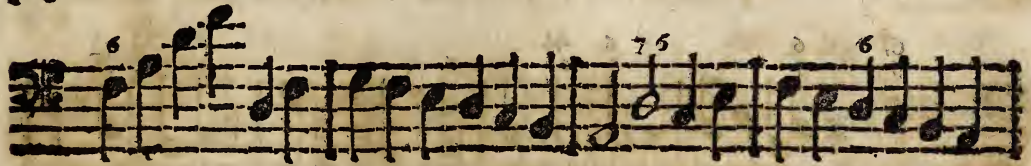
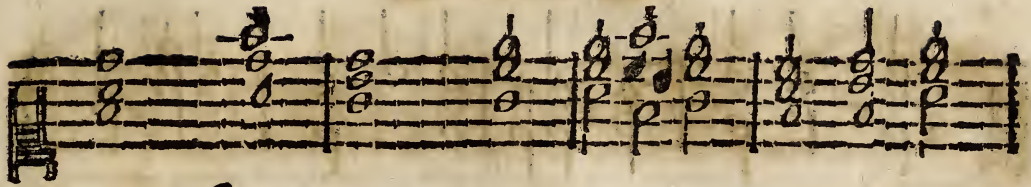
Musical staff 2: Bass clef, 3/2 time signature. Melodic line with fingerings: 6, 7, 7, 6, 6, 6, 6.

Musical staff 3: Treble clef, 3/2 time signature. Chordal accompaniment with notes on the staff.

Musical staff 4: Bass clef, 3/2 time signature. Melodic line with fingerings: 6, 6, 7, 6, 7, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

Musical staff 5: Treble clef, 3/2 time signature. Chordal accompaniment with notes on the staff.

Musical staff 6: Bass clef, 3/2 time signature. Melodic line with fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.



Musical staff with chords and accidentals. The staff contains several measures of music, primarily consisting of chords. There are several 'X' marks above the notes, likely indicating fingerings or specific performance instructions.

Musical staff with notes and fingerings. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. There are also 'X' marks above some notes.

Musical staff with chords and accidentals. The staff contains several measures of music, primarily consisting of chords. There are several 'X' marks above the notes, likely indicating fingerings or specific performance instructions.

Musical staff with notes and fingerings. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1-7. There are also 'X' marks above some notes.

Musical staff with chords and accidentals. The staff contains several measures of music, primarily consisting of chords. There are several 'X' marks above the notes, likely indicating fingerings or specific performance instructions.

Musical staff with notes and fingerings. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1-8. There are also 'X' marks above some notes.

Musical staff 1: Treble clef, chordal accompaniment. It features several measures of chords with various ornaments and accidentals. A small keyboard icon is visible on the left side of the staff.

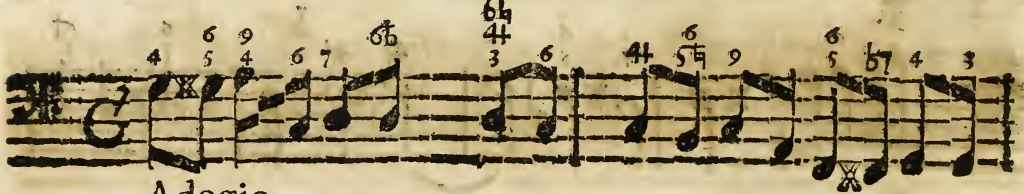
Musical staff 2: Bass clef, melodic line. It contains a sequence of notes with figured bass notation above them: 6, 7, 6, 4, 7 4 2, 6 5, 6. A fermata is placed over the final measure.

Musical staff 3: Treble clef, chordal accompaniment. It consists of several measures of chords with various ornaments and accidentals. A small keyboard icon is visible on the left side of the staff.

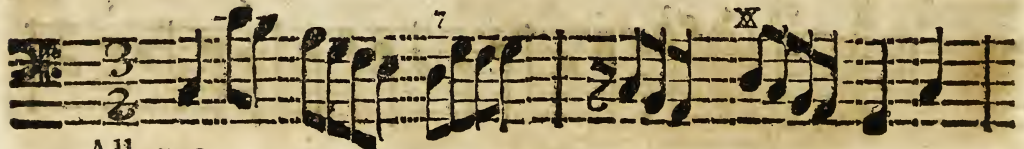
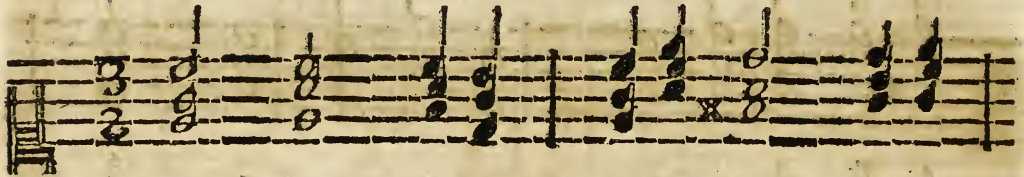
Musical staff 4: Bass clef, melodic line. It contains a sequence of notes with figured bass notation above them: 6 4, 6 5 4, 6, 4, 3, 6, 6. A fermata is placed over the final measure.

Musical staff 5: Treble clef, chordal accompaniment. It consists of several measures of chords with various ornaments and accidentals. A small keyboard icon is visible on the left side of the staff.

Musical staff 6: Bass clef, melodic line. It contains a sequence of notes with figured bass notation above them: 6 7, 6, 6, 6 6, 6. A fermata is placed over the final measure.

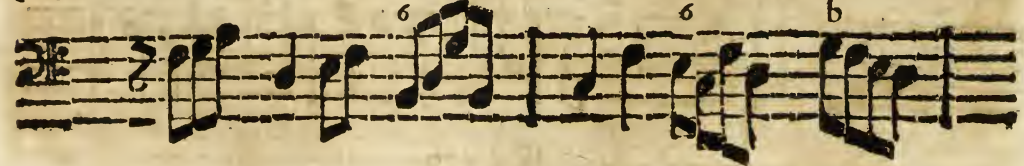
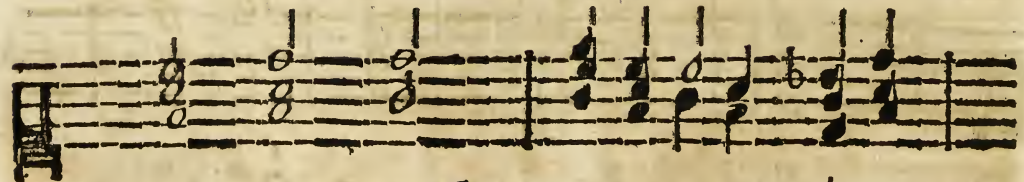


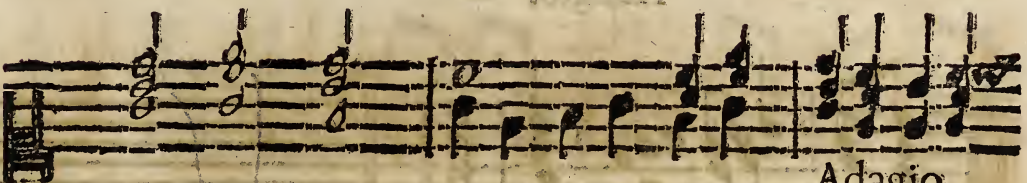
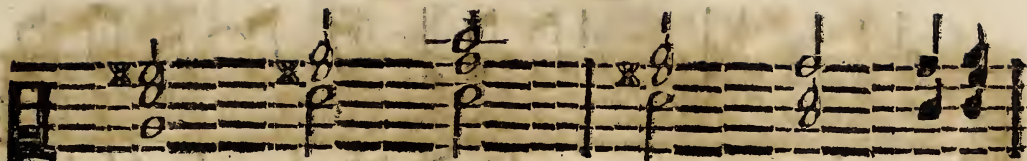
Adagio.



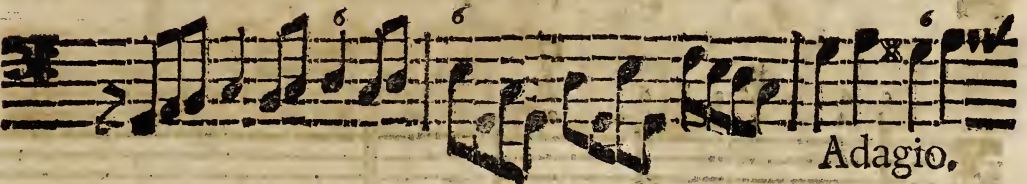
Allegro.

See p 406 4625 + 492-500

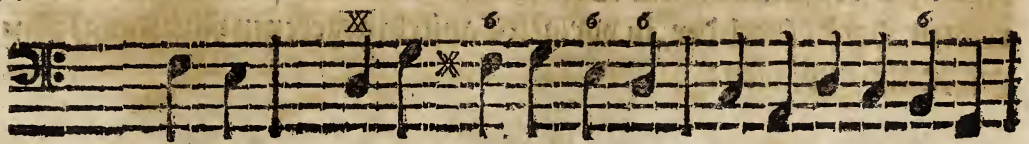
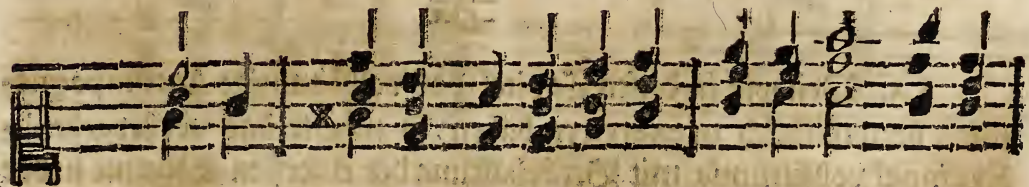


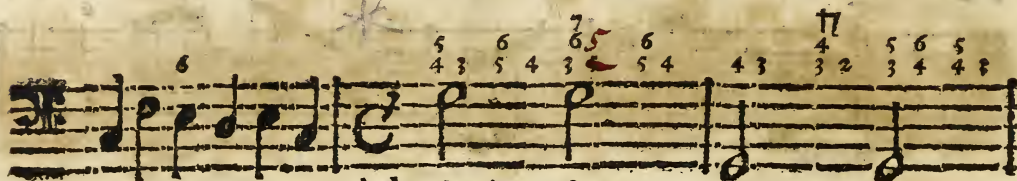
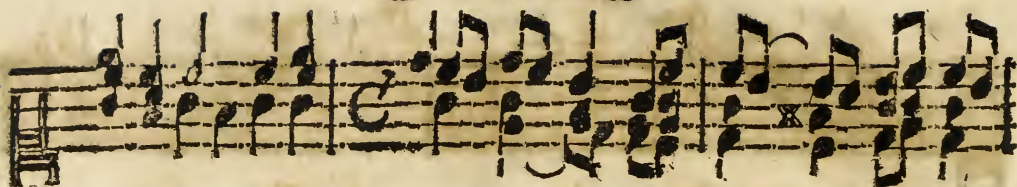


Adagio.

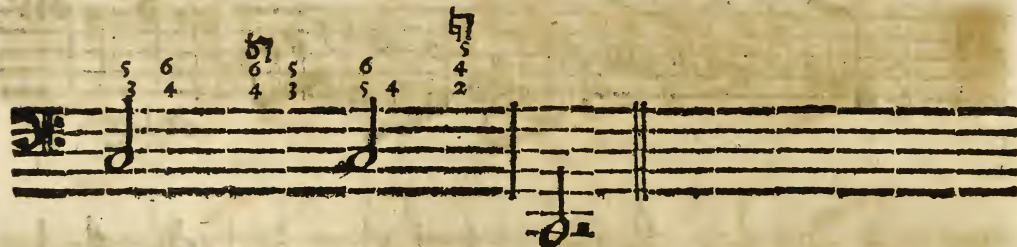
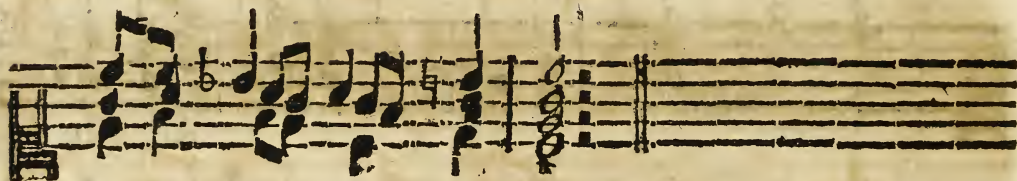


Adagio.



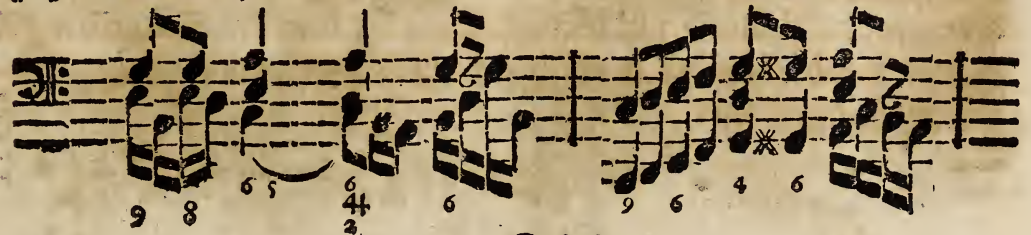
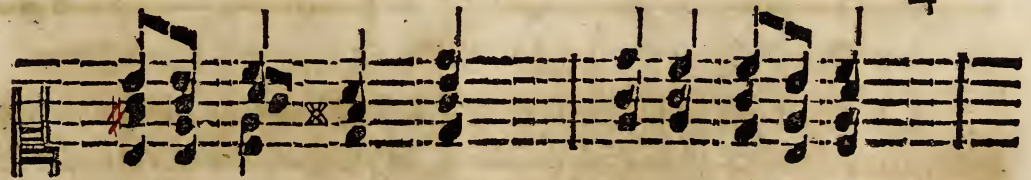
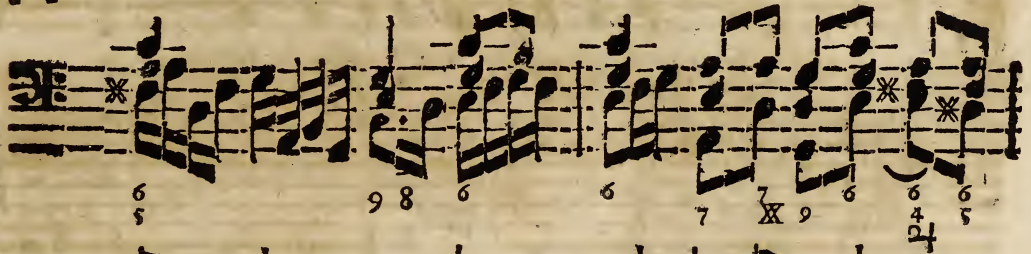
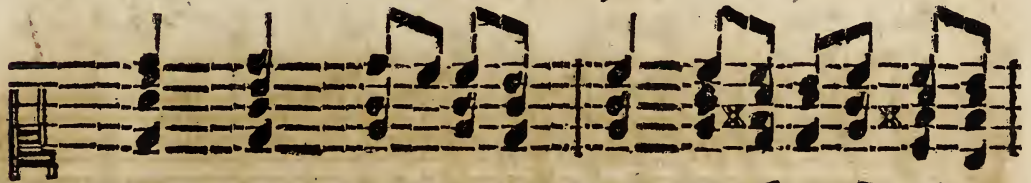
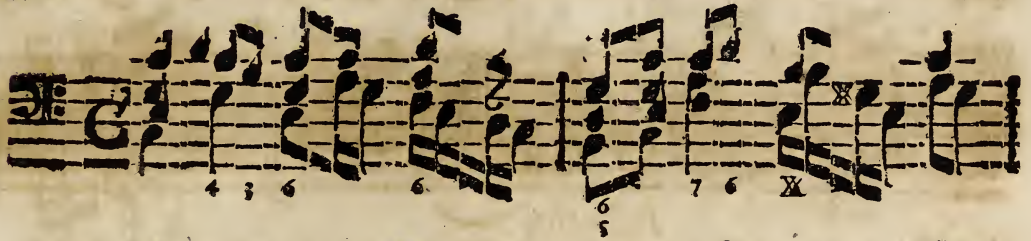
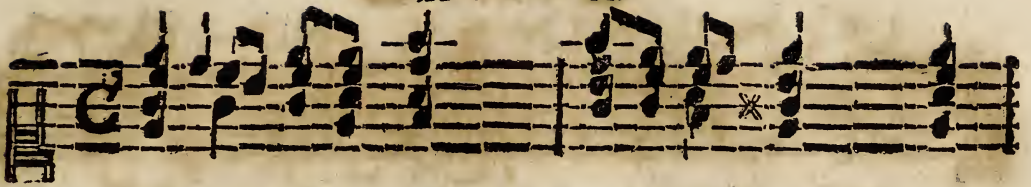


Adagio.



§. 5. Weil wir in diesen Capitel das vollstimmige Accompagnement hauptsächlich zu exerciren haben, so möchte das vorhergehende Exempel vollstimmig, mit Beybehaltung der eusersten Stimme in der rechten Hand, (nach der, in vorigen Capiteln gegebenen Anleitung) ohne gefehr also ausfallen:

* Die p. 9. 18. in der 2. Hand by ...
 Compositio ...



The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several asterisks (*) marking specific notes. The lower staff contains a bass line with a sequence of notes and fingerings: 6, 5, 7, 6, 7, 4, 3. There are also some handwritten red markings above the lower staff.

5 6
4 4
b b
6 7 4
2

The second system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several asterisks (*) marking specific notes. The lower staff contains a bass line with notes and fingerings: 6, 5, 7, 6, 7, 4, 3.

The third system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several asterisks (*) marking specific notes. The lower staff contains a bass line with notes and fingerings: 5, 6, 6/6, 4, 6/6, 6, 5, 8, 5, 4, 5, b, b7. There are also some handwritten red markings above the lower staff.

The fourth system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several asterisks (*) marking specific notes. The lower staff contains a bass line with notes and fingerings: 5, 6, 6/6, 4, 6/6, 6, 5, 8, 5, 4, 5, b, b7.

The fifth system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several asterisks (*) marking specific notes. The lower staff contains a bass line with notes and fingerings: 6, 5, 7, 6, 7, 4, 3. There are also some handwritten red markings above the lower staff.

First musical staff with notes, rests, and accidentals (flats and naturals). Includes a treble clef and a key signature of one flat.

Second musical staff with notes, rests, and accidentals. Includes a treble clef and a key signature of one flat. Contains handwritten red numbers '7', '7', '6', '4', '5' and a red '6' with a flourish.

Third musical staff with notes, rests, and accidentals. Includes a treble clef and a key signature of one flat.

Fourth musical staff with notes, rests, and accidentals. Includes a treble clef and a key signature of one flat. Contains handwritten numbers: 9 8, 6 6, 6 4, 6 6, 7 X, 6 6, 7 X, 4 3.

Fifth musical staff with notes, rests, and accidentals. Includes a treble clef and a key signature of one flat.

Sixth musical staff with notes, rests, and accidentals. Includes a treble clef and a key signature of one flat. Contains handwritten numbers: 4 6, 4 4, 6, 5 6, X, 6, 7 X, 8 6.

Musical staff 1: A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with various rhythmic values and some notes marked with an asterisk (*).

Musical staff 2: A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with various rhythmic values and some notes marked with an asterisk (*). Below the staff, there are markings: "4", "7", "6", and "4" with a cross symbol (X) next to them, and "of" written below the first and last groups.

Musical staff 3: A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with various rhythmic values and some notes marked with an asterisk (*).

Musical staff 4: A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with various rhythmic values and some notes marked with an asterisk (*). Below the staff, there are markings: "9", "8", "6", and "5" with a cross symbol (X) next to them.

Musical staff 5: A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with various rhythmic values and some notes marked with an asterisk (*).

Musical staff 6: A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with various rhythmic values and some notes marked with an asterisk (*). Below the staff, there are markings: "7" and "7" with a cross symbol (X) next to them.

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature, chordal accompaniment. The staff contains several measures of music with chords and some accidentals.

Musical staff 2: Treble clef, 3/4 time signature, melodic line with fingerings. The staff contains several measures of music with notes and fingerings (e.g., 7, 6, 4, 6, 7).

Musical staff 3: Treble clef, 3/4 time signature, chordal accompaniment. The staff contains several measures of music with chords and some accidentals.

Musical staff 4: Treble clef, 3/4 time signature, melodic line with fingerings. The staff contains several measures of music with notes and fingerings (e.g., 6, 7, 6, 7, 6, 7).

Musical staff 5: Treble clef, 3/4 time signature, chordal accompaniment. The staff contains several measures of music with chords and some accidentals.

Musical staff 6: Treble clef, 3/4 time signature, melodic line with fingerings. The staff contains several measures of music with notes and fingerings (e.g., 6, 4, 6, 5, 4).

Musical staff 1: Treble clef, two staves. The upper staff contains a melodic line with a fermata over the first measure. The lower staff contains a bass line with chords. The music is in a major key and 4/4 time.

Musical staff 2: Treble clef, two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with chords. Fingering numbers 6, 7, and 6 are visible below the lower staff.

Musical staff 3: Treble clef, two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with chords. Asterisks are placed above some notes in the lower staff.

Musical staff 4: Treble clef, two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with chords. Fingering numbers 4, 6, 7, 6, 9, 8, 1, 6, 4, 6, 5 are visible below the lower staff.

Musical staff 5: Treble clef, two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with chords. Asterisks are placed above some notes in the lower staff.

Musical staff 6: Treble clef, two staves. The upper staff continues the melodic line with a fermata over the final measure. The lower staff continues the bass line with chords. Fingering numbers 7, 6, 6, 6 are visible below the lower staff.

Musical staff 1: Treble clef, piano accompaniment. It features a series of chords and single notes. There are asterisks (*) above the first and second measures, and an 'X' above the eighth measure.

Musical staff 2: Bass clef, piano accompaniment. It features a series of notes with fingerings (5, 5, 5, 4, 6) and asterisks (*) above the first, second, and eighth measures.

Musical staff 3: Treble clef, piano accompaniment. It features a series of chords and single notes. There is an 'X' above the fourth measure.

Musical staff 4: Bass clef, piano accompaniment. It features a series of notes with fingerings (9, 7, 6, 5, 6, 3, 6, 4, 2, 6, 4, 2) and asterisks (*) above the fourth and fifth measures.

Musical staff 5: Treble clef, piano accompaniment. It features a series of chords and single notes. There is an asterisk (*) above the second measure.

Musical staff 6: Bass clef, piano accompaniment. It features a series of notes with fingerings (5, 4, 3, 3, 9, 8, 6, 5) and an asterisk (*) above the third measure.

Musical staff 1: Treble clef, chordal accompaniment. It consists of two staves. The upper staff contains chords marked with asterisks (*), and the lower staff contains chords marked with crosses (X). The notation is primarily chordal with some eighth notes.

Musical staff 2: Bass clef, melodic line. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and some chords marked with asterisks. The lower staff has a bass line with fingerings (2, 6, 7, 6, 5, 4, 2, 2, 5, 5) and a red correction: a circled '4' with a '2' below it, indicating a change from a 4th finger to a 2nd finger.

Musical staff 3: Treble clef, chordal accompaniment. It consists of two staves. The upper staff contains chords marked with asterisks, and the lower staff contains chords marked with crosses. The notation is primarily chordal.

Musical staff 4: Bass clef, melodic line. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and some chords marked with asterisks. The lower staff has a bass line with fingerings (4, 6, 5, 4, 3, 6, 5, 6, 5, 1, 5).

Musical staff 5: Treble clef, chordal accompaniment. It consists of two staves. The upper staff contains chords marked with asterisks, and the lower staff contains chords marked with crosses. The notation is primarily chordal.

Musical staff 6: Bass clef, melodic line. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and some chords marked with asterisks. The lower staff has a bass line with fingerings (6, 6, X, 6).

Adagio.

Allegro.

First musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains several measures of music, including a whole note chord and a half note chord.

Second musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains several measures of music, including a whole note chord and a half note chord. There are 'X' marks under the first two measures and a '6' under the last measure.

Third musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains several measures of music, including a whole note chord and a half note chord.

Adagio.

Fourth musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains several measures of music, including a whole note chord and a half note chord. There are '6' marks under the first and second measures, and an asterisk and '6' under the last measure.

Adagio.

Fifth musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains several measures of music, including a whole note chord and a half note chord. There is an 'X' mark under the first measure.

Sixth musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains several measures of music, including a whole note chord and a half note chord. There is an asterisk under the first measure and '6' marks under the second, third, fourth, and fifth measures.

Adagio.

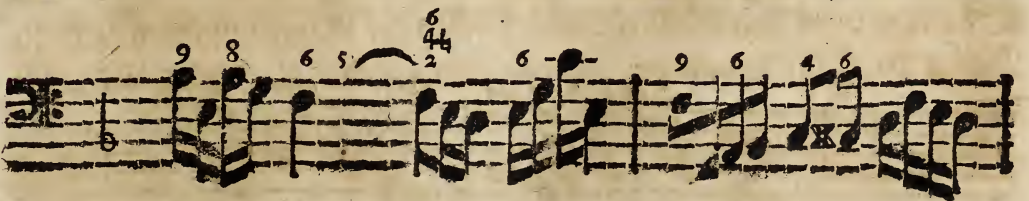
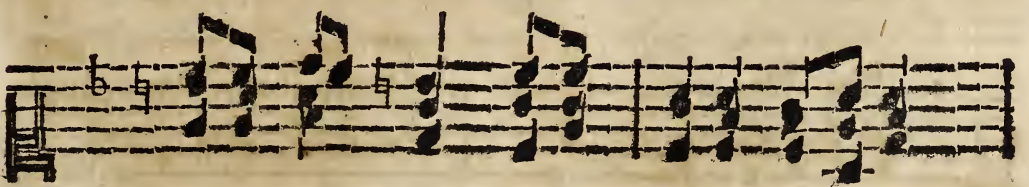
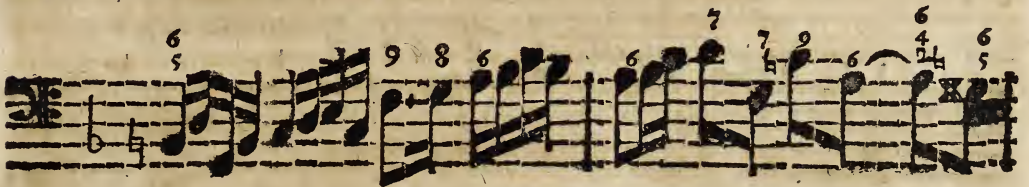
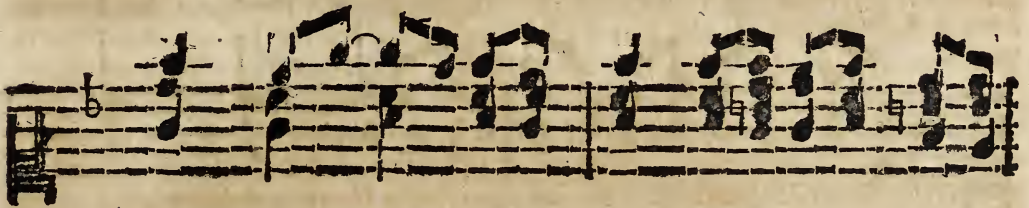
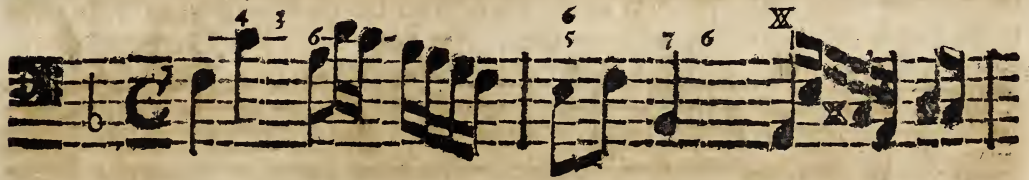
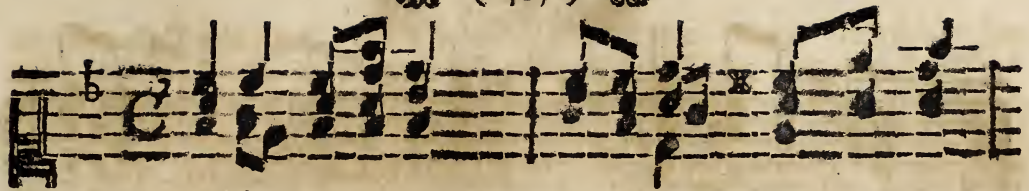
5 6 7 6 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2 1
 4 3 5 4 6 5 4 3 4 3 5 4 4 3 3 4 6 5 4 3

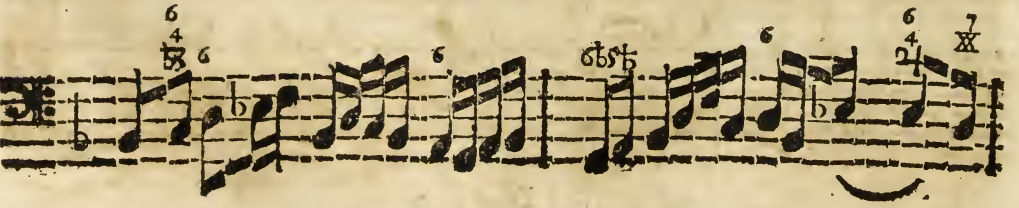
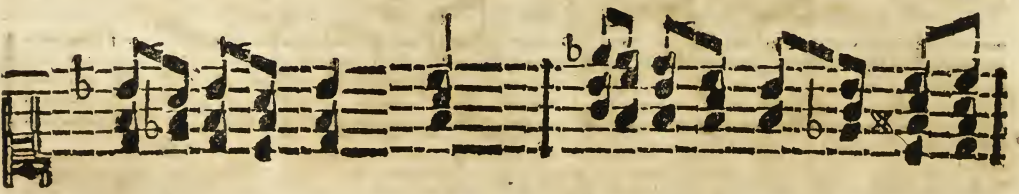
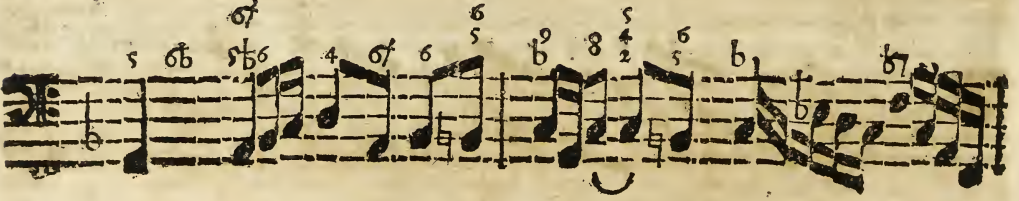
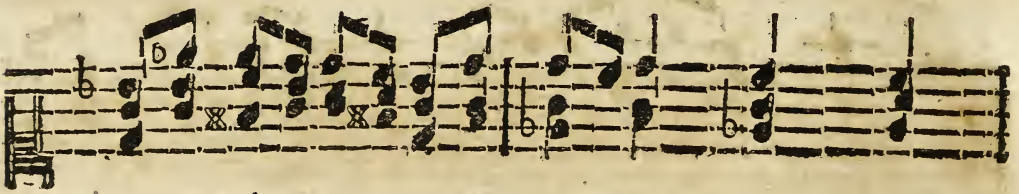
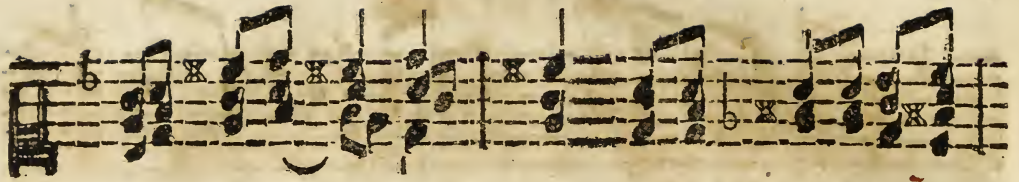
6 5 4 6 5 4 3 2

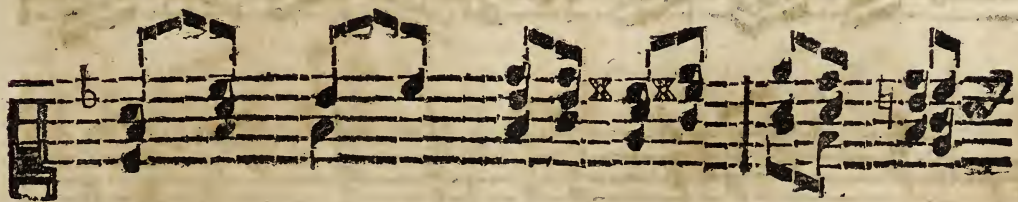
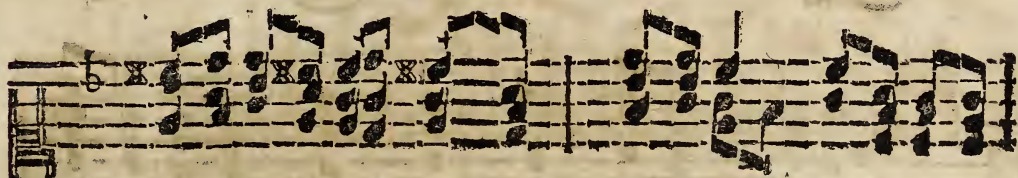
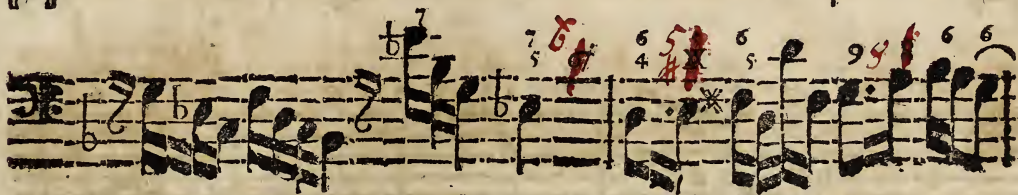
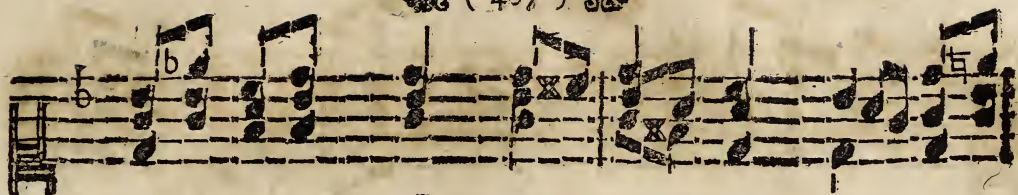
NB. In diesen Exempel verfähret die lincke Hand mit denen in der rechten Hand vorher liegenden und nachmahls resolvirenden Con- & Dissonantiis auff folgende Weis: In dem ersten Tacte wird die 4ta syncopata in fortgehenden 8ven resolviret. In dem 3ten Tacte bricht die vorhergelegene 5ta minor per saltum ab. In der letzten Note des 4ten Tactes lieget die 5ta minor. vorhero und resolviret nachgehends in fortgehenden 8ven. In dem 7ten Tacte anticipiret die lincke Hand die resolution der 6ta ligata. In 8ten Tacte ist Anticipatio resolutionis 4ta zu ersehen. In dem 10ten Tacte lieget

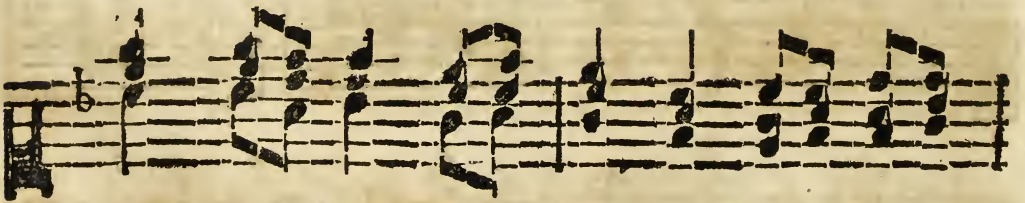
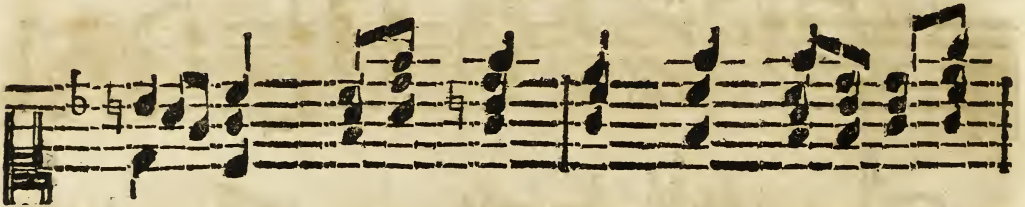
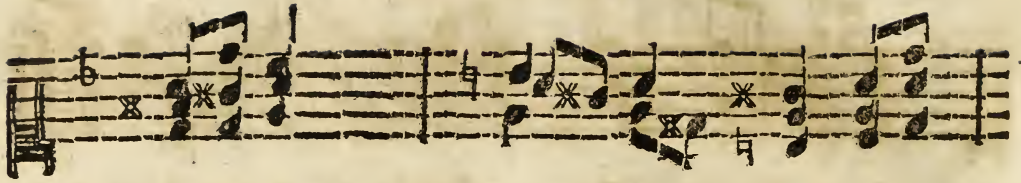
und resolviret die 5ta minor wieder in fortgehenden 8ven. Im 14ten Tacte gehet die vorher gelegene 4te über sich. Über denen 2. letzten Notzen des 16ten Tactes lieget und resolviret die 4te wieder in fortgehenden 8ven. Über der ersten Note des 18ten Tactes wird die resolutio 7ma richtig anticipiret, weil allda keine 5te statt haben kunte. In dem 35ten und 36ten Tacte gehet die 4te wieder über sich, und lässet der rechten Hand die gehörige resolution. In dem 44ten Tacte lieget die 5ta syncopata, sie bricht aber nachgehends ohne resolution per saltum ab. Im 46ten Tacte lieget vorhers und resolviret nachgehends die 5ta minor in fortgehenden 8ven. Im 49ten Tacte fället eben dieser Casus vor. Im 65ten Tacte gehet die vorhergelegene 4te wieder über sich, um die Verdoppelung der harten 3 maj. zu vermeiden. Im 73ten Tacte lieget und resolviret die 4te in fortgehenden 8ven, die 5ta minor hingegen bricht per saltum ab. Bey dem ersten 4tel des 87ten Tactes wird die vorhergelegene 4te in fortgehenden 8ven resolviret, bey dem andern 4tel aber wird die resolution der 5ta syncopata anticipiret. Bey dem 3ten 4tel eben dieses Tactes wird die resolution der 6ta syncopata anticipiret, und in dem 79ten Tacte geschiehet bey dem andern 4tel ein gleiches. Alle diese Anticipationes resolutionum aber haben ihr richtig fundament, wie oben p. 206. seqq. weitläufftig ausgeführt worden. Ubrigens verstehet sich, daß man in obigen Exempel an unterschiedenen Orthen mit der rechten Hand hätte können und sollen höher gehen, um mehr Platz zu vollstimmiger Harmonie zugewinnen, wosern man nicht mit Fleiß die obere Stimme des vorher ausgeführten 4 stimmigen Accompagnementes behalten wollen. Es mag aber dieses die letzte Probe seyn, daß das vollstimmige Accompagnement jederzeit das 4. stimmige Accompagnement zum Grunde habe, und wer dieses wohl verstehet, in jenen ohne grosse Mühe avanciren könne.)

§. 6. Wir gehen weiter, und transponiren unser General-Exempel nunmehr eine 4te höher in das F dur. dabey aber verwandeln wir den $\frac{3}{2}$ Tact desselben, in einen $\frac{3}{4} \frac{6}{4}$ Tact, damit ein Anfänger sich wiederum erinnere, wie in allen diesen Tacten die Regeln einerley bleiben. Das 4 stimmige Accompagnement aber möchte ohngefehr also gerathen.









First musical staff with treble clef, key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains a series of chords and melodic fragments.

Second musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various ornaments and a 6/4 time signature change.

Third musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It contains several chords and melodic lines.

Fourth musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various ornaments and a 6/4 time signature change.

Fifth musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It contains several chords and melodic lines.

Sixth musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various ornaments and a 6/4 time signature change.

ff

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. There are two asterisks (*) above the staff, one above the second measure and one above the fourth measure.

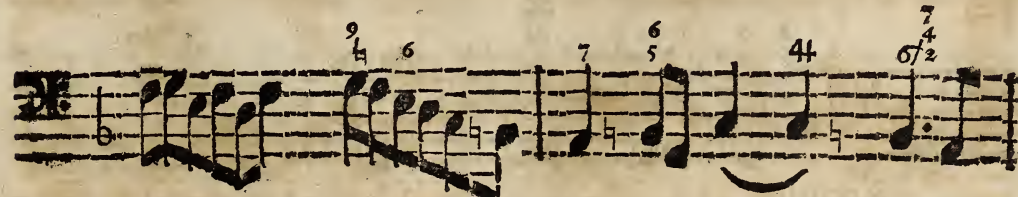
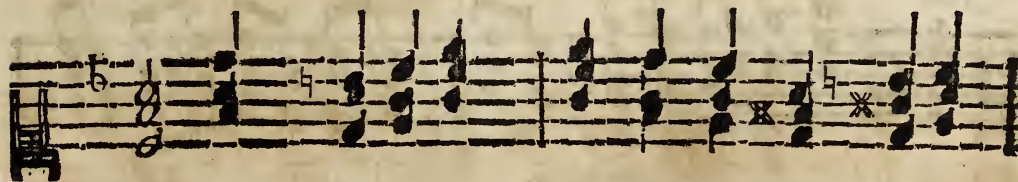
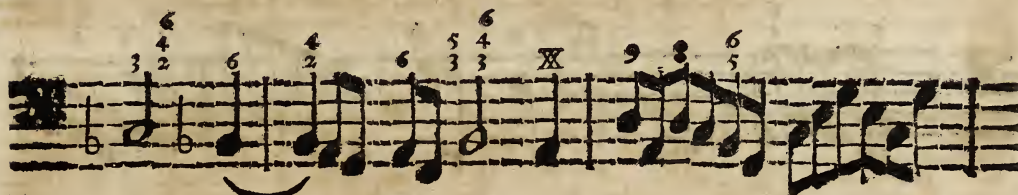
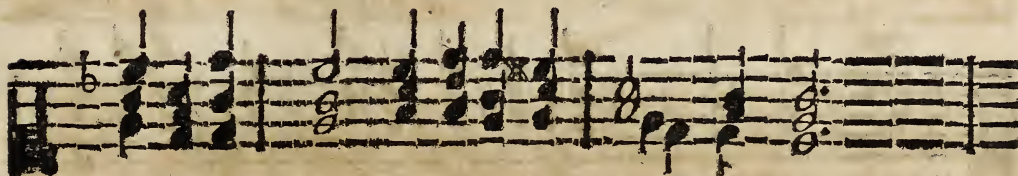
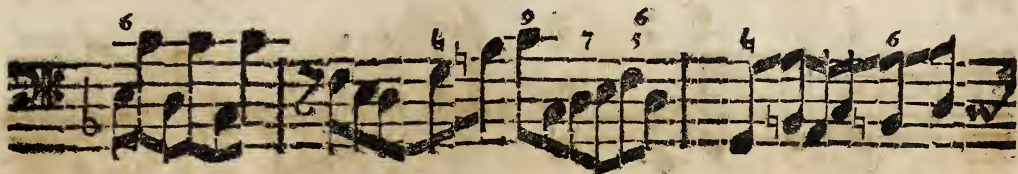
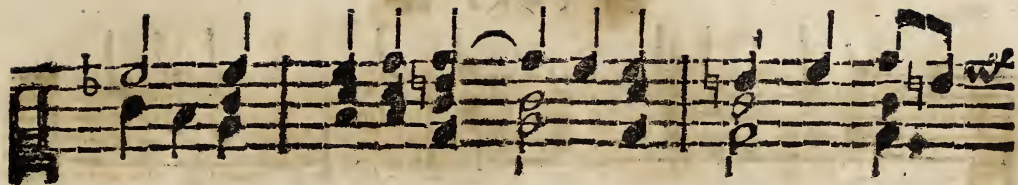
Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat. Measure 76 is marked with a red '76'. Fingerings 4, 6, 4, 3, 7, 5 are indicated above the notes. There are two asterisks (*) above the staff, one above the fifth measure and one above the seventh measure.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of chords and melodic lines.

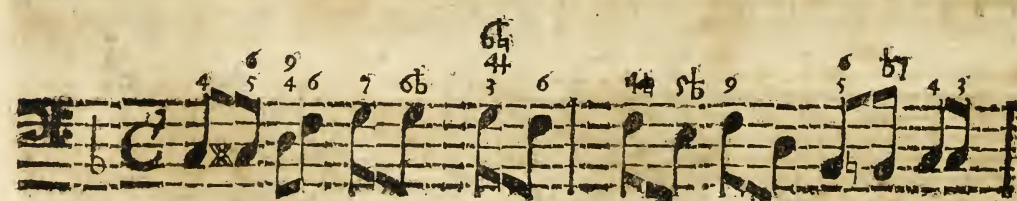
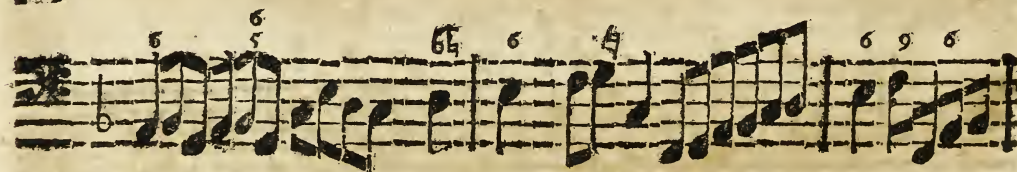
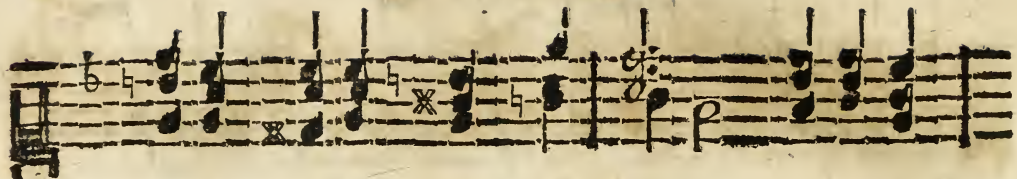
Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat. Measure 98 is marked with a red '98'. Fingerings 6, 5, 4, 6, 6, 7, 6, 5 are indicated above the notes. There are two asterisks (*) above the staff, one above the sixth measure and one above the eighth measure.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. There is one asterisk (*) above the staff, positioned above the fifth measure.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat. Fingerings 6, 5, 6, 5, 6, 5, 2 are indicated above the notes. There are two asterisks (*) above the staff, one above the second measure and one above the sixth measure.



ff 2



Adagio,

First musical staff, treble clef, 6/4 time signature. It begins with a 3-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Second musical staff, bass clef, 6/4 time signature. It begins with a 3-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. A '7' is written above the staff.

Allegro.

Third musical staff, treble clef, 6/4 time signature. It continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Fourth musical staff, bass clef, 6/4 time signature. It continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. A '6' is written above the staff.

Fifth musical staff, treble clef, 6/4 time signature. It continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. An 'X' is written above the staff.

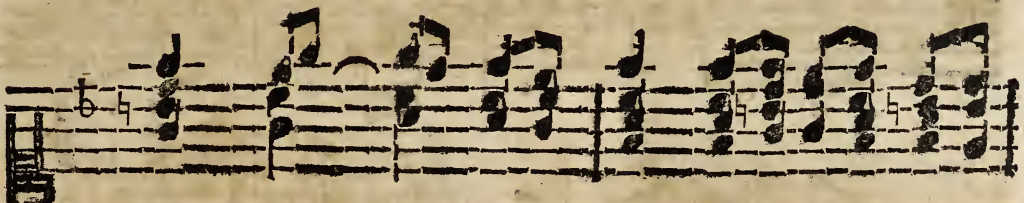
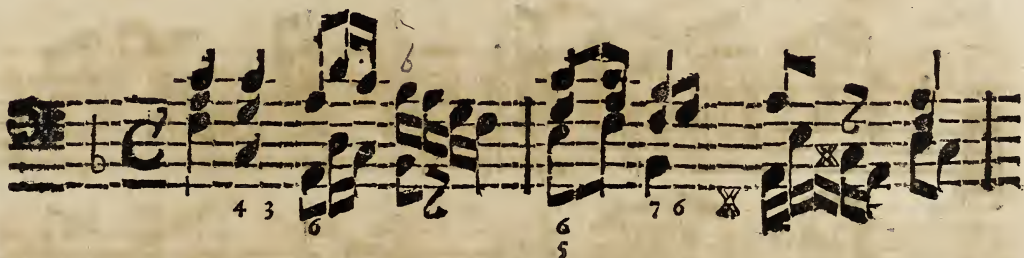
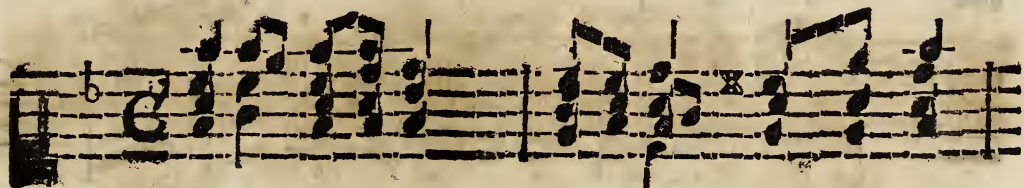
Sixth musical staff, bass clef, 6/4 time signature. It continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. An 'X' is written above the staff, and a '6' is written above the final measure.

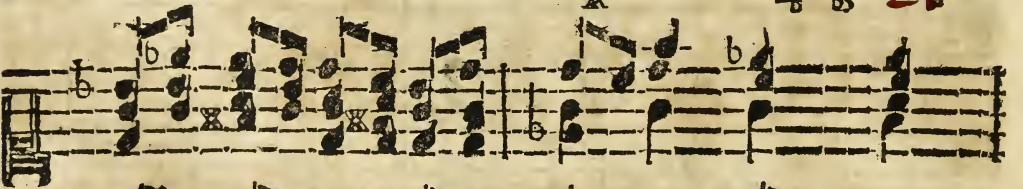
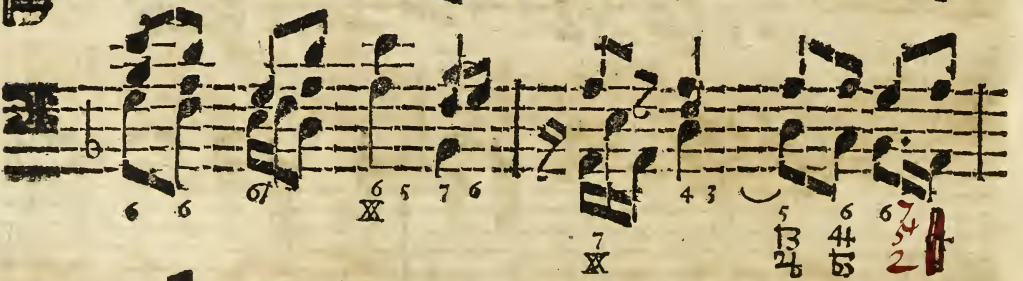
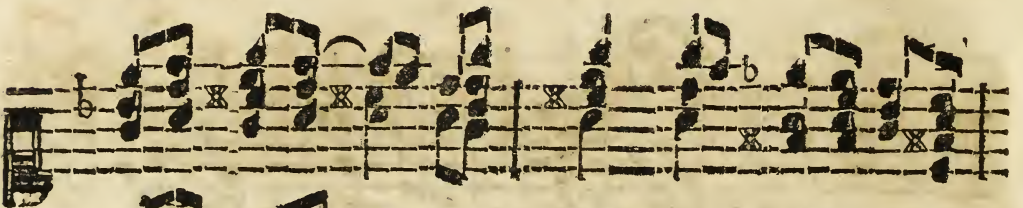
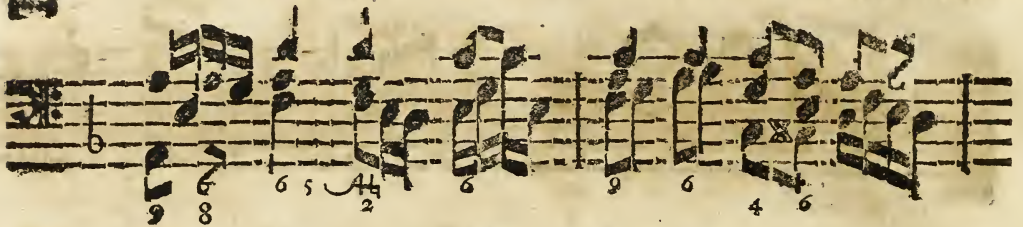
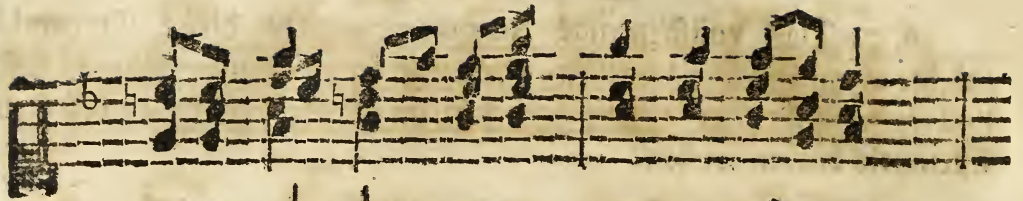
Sff 3

Adagio.

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

§. 7. Das vollstimmige Accompagnement dieses Exempels möchte ohngefehr also gerathen, wenn wir frey damit verfahren, und uns weiter nicht, wie bishero geschehen, an die obere Stimme besagten Exempels binden wollen:





First musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of chords and melodic lines. A 'b' symbol is placed above the first measure. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Second musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Fingering numbers (6, 4, 3, 2) are written below the notes. A 'b' symbol is above the first measure. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Third musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of chords and melodic lines. A 'b' symbol is above the first measure. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Fourth musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Fingering numbers (7, 5, 6, 4, 5, 6, 9, 8, 6, 6) are written below the notes. A 'b' symbol is above the first measure. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Fifth musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of chords and melodic lines. A 'b' symbol is above the first measure. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Sixth musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Fingering numbers (6, 4, 3, 2, 7, 6, 6, 4, 3, 2, 7, 6, 4, 6, 4, 2) are written below the notes. A 'b' symbol is above the first measure. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

First musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes and rests, including a double bar line.

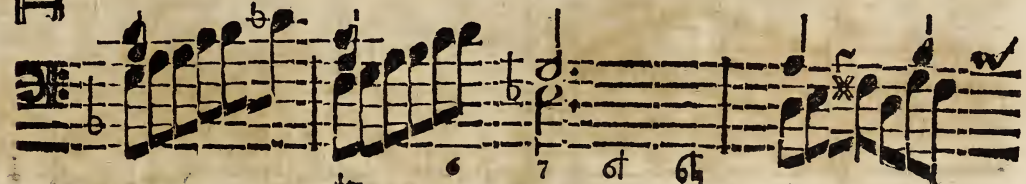
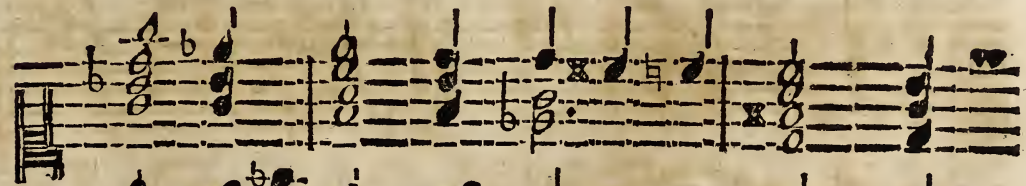
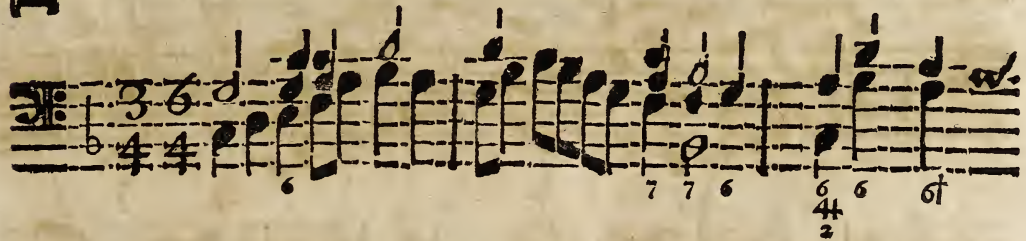
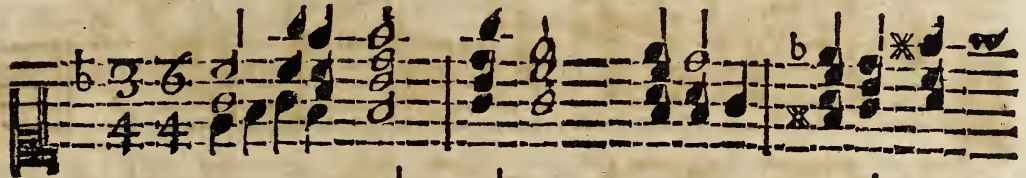
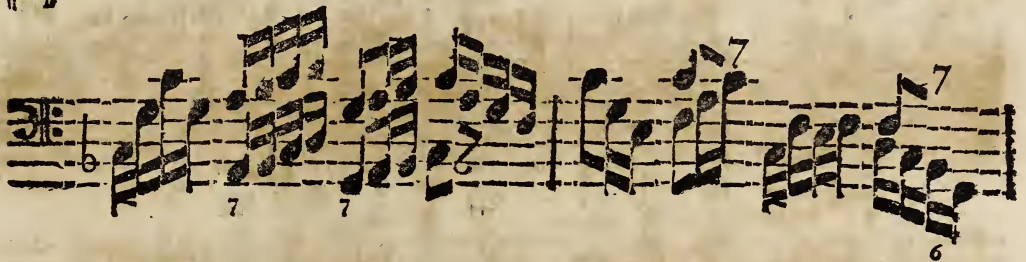
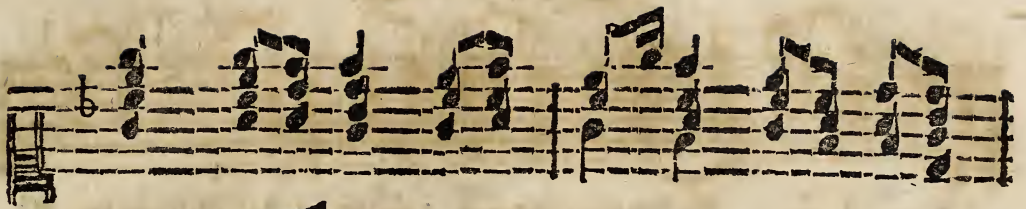
Second musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes and rests, including a double bar line. Fingerings 5, 6, 7, and 6 are indicated below the notes.

Third musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes and rests, including a double bar line. Asterisks are placed above some notes.

Fourth musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes and rests, including a double bar line. Fingerings 4, 7, 7, and 6 are indicated below the notes.

Fifth musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes and rests, including a double bar line.

Sixth musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes and rests, including a double bar line. Fingerings 9, 8, 6, 7, 6, 5, 6, and 7 are indicated below the notes.



First system of musical notation, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The staff contains several measures of music with various note values and rests.

Second system of musical notation, featuring a bass clef and a common time signature (C). The staff contains several measures of music with various note values and rests. Below the staff are numerical figures: 6, 6, 8, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 4, X, X, 6.

Third system of musical notation, featuring a treble clef and a common time signature (C). The staff contains several measures of music with various note values and rests.

Fourth system of musical notation, featuring a bass clef and a common time signature (C). The staff contains several measures of music with various note values and rests. Below the staff are numerical figures: 7, 6, 4, X, 6, 4, 3.

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef and a common time signature (C). The staff contains several measures of music with various note values and rests.

Sixth system of musical notation, featuring a bass clef and a common time signature (C). The staff contains several measures of music with various note values and rests. Below the staff are numerical figures: 7, X, 6, 9, 8, 6, 5, 4, 6, 6, 5, 4.

First musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music with various note values and rests. A star symbol is present in the fifth measure.

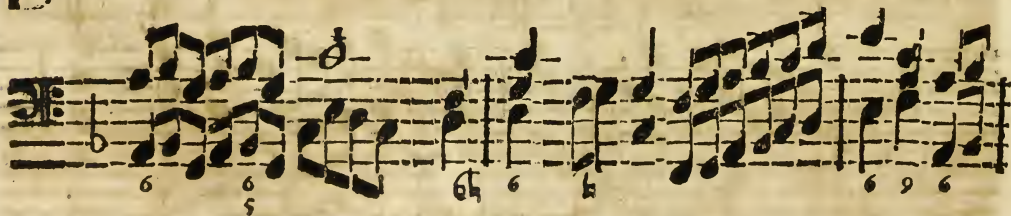
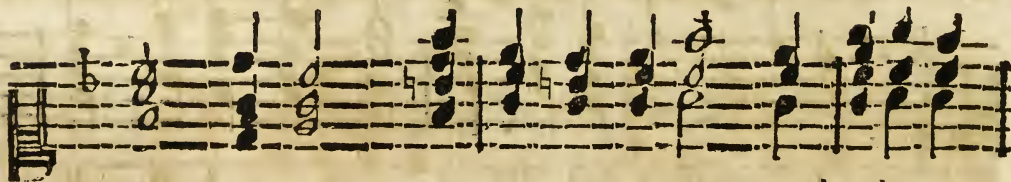
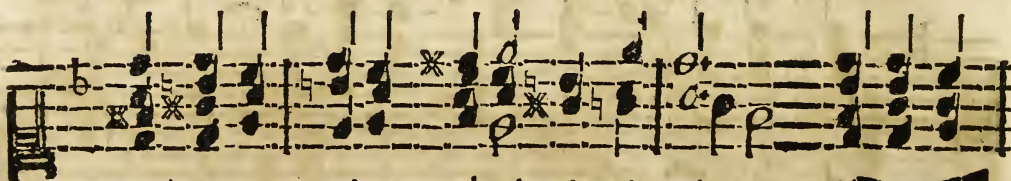
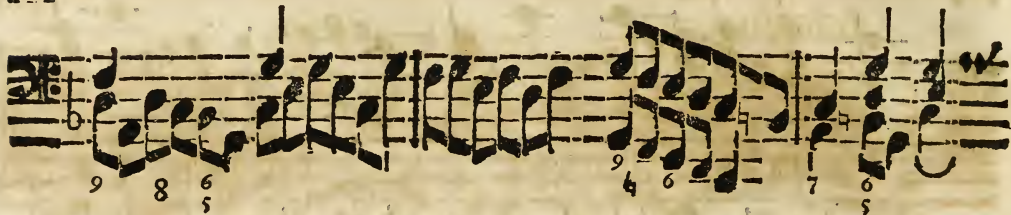
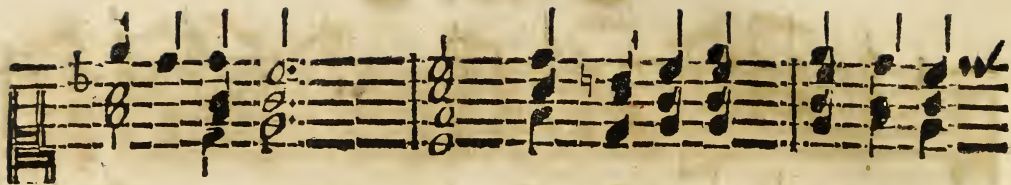
Second musical staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music with various note values and rests. Fingerings 7, 6, 6, 6, 6, 6 are indicated below the notes. Star symbols are present in the first and fifth measures.

Third musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music with various note values and rests.

Fourth musical staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music with various note values and rests. Fingerings 6, 4, 6, 6, 9, 7, 6 are indicated below the notes. Star symbols are present in the first and second measures.

Fifth musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music with various note values and rests.

Sixth musical staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music with various note values and rests. Fingerings 6, 5, 6, 3, 4, 2, 6, 4, 2, 6, 4, 3 are indicated below the notes. Star symbols are present in the first and fifth measures.



Musical staff 1: Treble clef, bass clef, and a single staff with notes and accidentals.

Adagio.

Musical staff 2: Treble clef, bass clef, and a single staff with notes and fingerings.

4 6 9 6 7 6b 6 6 4 5b 9 6 6 7 4 3
5 4 4 3

Musical staff 3: Treble clef, bass clef, and a single staff with notes and fingerings.

6 3 4 4

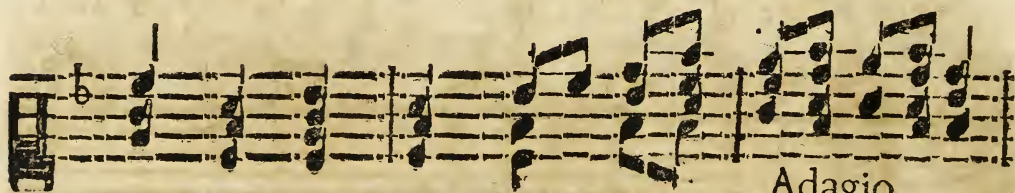
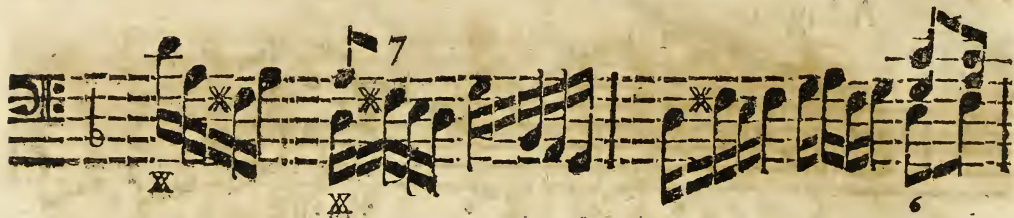
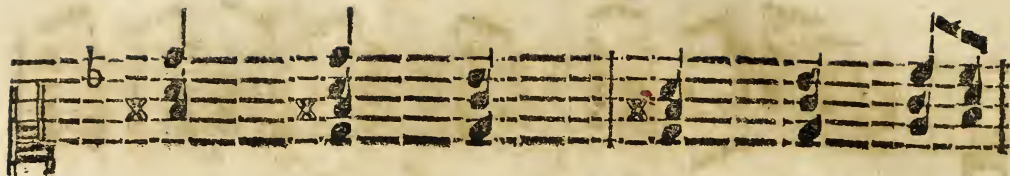
Musical staff 4: Treble clef, bass clef, and a single staff with notes and fingerings.

6 3 4 4 7 5

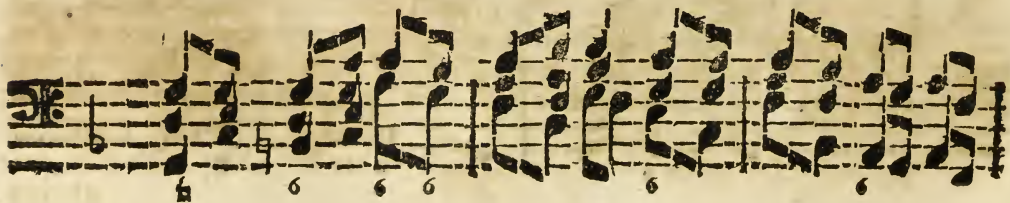
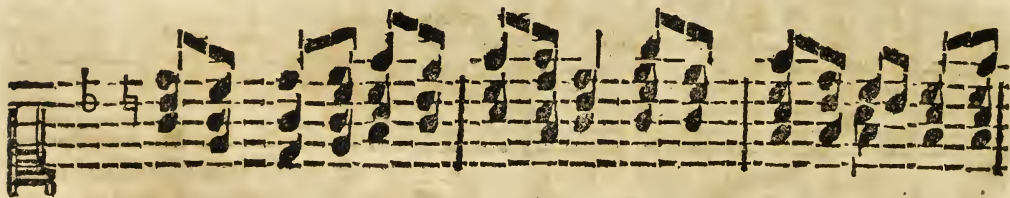
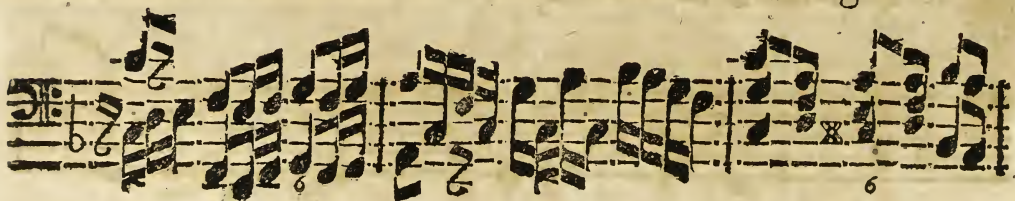
Musical staff 5: Treble clef, bass clef, and a single staff with notes and fingerings.

Musical staff 6: Treble clef, bass clef, and a single staff with notes and fingerings.

7 7 6 b



Adagio.



Adagio

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

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

NB. Wir wollen der Kürze halber in diesem Exempel nichts, als die Anticipationes resolutionum Con- & Dissonantiarum anmercken, das übrige Verfahren der linken Hand fällt ohne diß gar leicht von sich selbst in die Augen. Es findet sich demnach in dem 7ten Tacte eine Anticipatio resolutionis 6tæ ligatæ. In dem 8ten Tacte ist Anticipatio resolutionis Quartæ zu ersehen. In dem 18ten Tacte wird resolutio 7mæ anticipiret, weil allda keine 5te statt haben kunte. In dem 29ten Tacte findet sich wiederum Anticipatio resolutionis Quartæ. Im 45ten Tacte desgleichen. Ferner im 49ten Tacte eben desgleichen.

H h h

gleichen. Über dem andern 4tel des 63ten Tactes anticipiret die obere Stimme der rechten Hand resolutionem Quintæ syncopatæ, dergleichen zwar selten, und mit Behutsamkeit geschehen soll. Über dem 3ten 4tel dieses Tactes tritt die lincke Hand wiederum ihr ordentliches Amt an, und anticipiret resolutionem 6tæ syncopatæ, in dem folgenden 4tel aber anticipiret sie resolutionem Quintæ syncopatæ. Über dem andern 4tel des 64ten Tactes zeigt sich Anticipatio resolutionis 3æ syncopatæ, und über dem 3ten 4tel des 65ten Tactes wird wiederum Anticipatio resolutionis 6tæ syncopatæ angebracht.)

§. 8. Wir transponiren nunmehr unser General-Exempel aus dem C dur eine 5te höher in das G dur, und verwandeln dabey den $\frac{3}{2}$ Tact oder bisherigen $\frac{3}{4} \frac{6}{4}$ Tact in einen $\frac{3}{8} \frac{6}{8} \frac{9}{8} \frac{12}{8}$ Tact, damit ein Anfänger sich erinnere, daß NB. bey einem moderaten Tempo, hier wiederum die vorigen Regeln bleiben. Weil es aber bey einem geschwinden Tempo dieser lezt benannten Tacte (allwo wenig 16theile und gar keine 32theile vorzukommen pflegen) ganz anders hergehet, gleichwie im vorhergehenden Capitel gezeiget worden: als haben wir die lezten Zeilen des folgenden Exempels ausdrücklich darauff eingerich- tet, wie zu ersehen. Das 4 stimmige Accompagnement könnte also ausfallen:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a sequence of chords and melodic lines. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a sequence of chords and melodic lines, including fingerings (4, 3, 6, 5, 7, 6) and a 'X' mark above the staff.

Musical staff 1: Treble clef, piano, first system of notes.

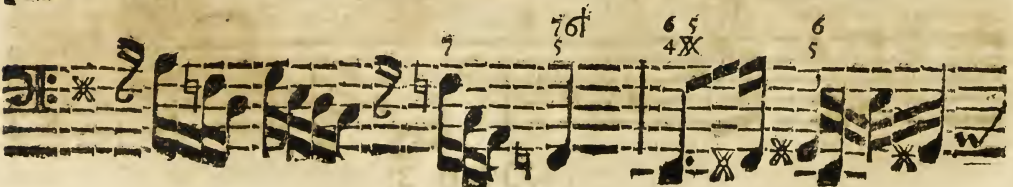
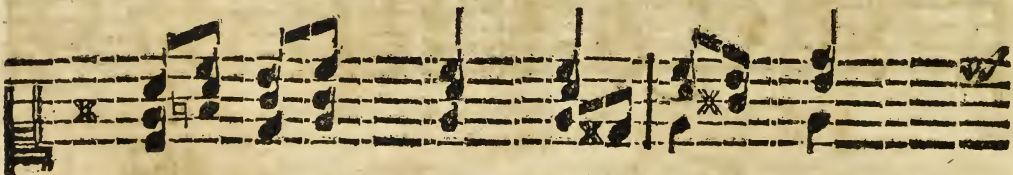
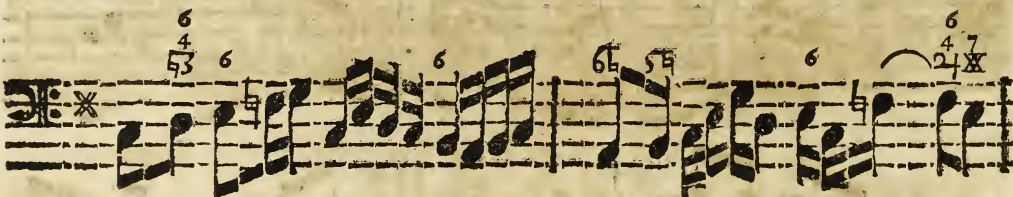
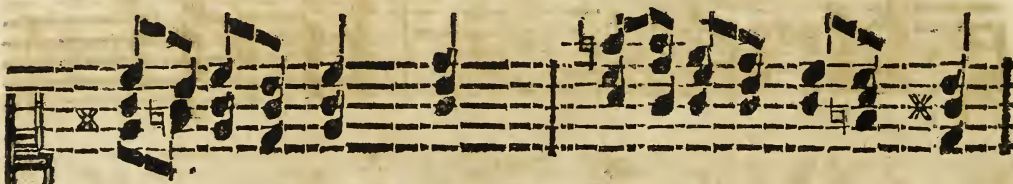
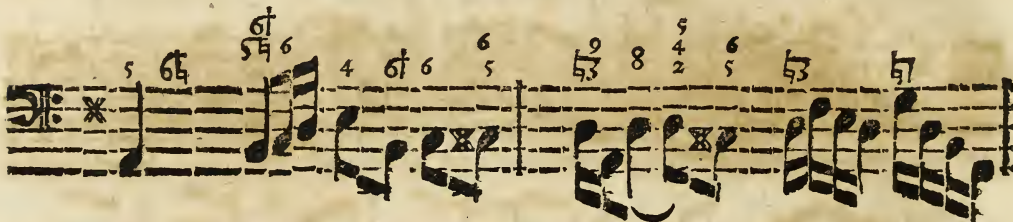
Musical staff 2: Bass clef, piano, second system of notes with fingerings 6, 5, 9, 8, 6, 6, 7, 9, 6, 4, 6.

Musical staff 3: Treble clef, piano, third system of notes.

Musical staff 4: Bass clef, piano, fourth system of notes with fingerings 9, 8, 6, 5, 4, 2, 6, 9, 6, 4, 6.

Musical staff 5: Treble clef, piano, fifth system of notes with asterisks.

Musical staff 6: Bass clef, piano, sixth system of notes with fingerings 6, 6, 6, 5, 7, 6, 7, 4, 3, 5, 9, 7, 6, 2.



Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat, first system of music with various notes and rests.

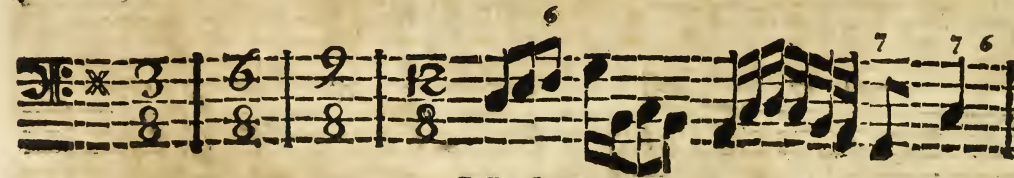
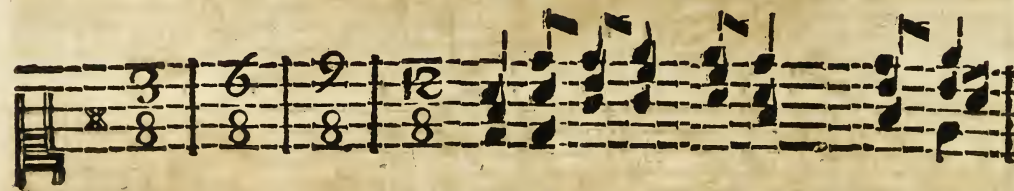
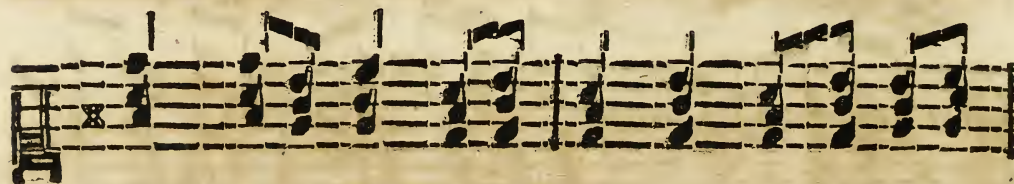
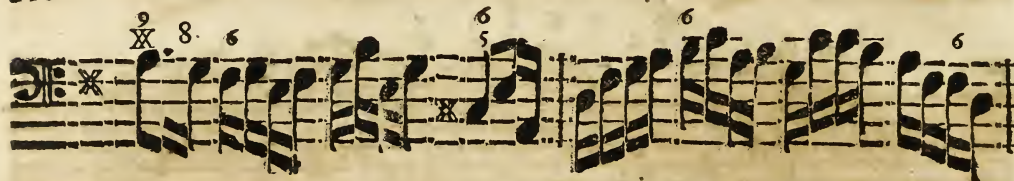
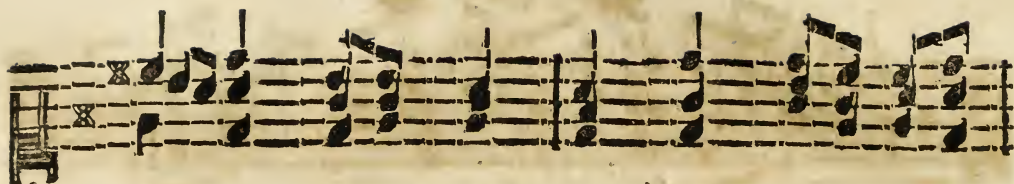
Musical staff 2: Bass clef, second system of music with fingerings (9, 8, 6, 6, 4, 3, 6, 7, 6, 4, 3, 7) and an 'X' mark.

Musical staff 3: Treble clef, third system of music with various notes and rests.

Musical staff 4: Bass clef, fourth system of music with fingerings (6, 4, 2, 6, 5, 6, 7, 9, 7, 8, 6, 7) and an 'X' mark.

Musical staff 5: Treble clef, fifth system of music with various notes and rests.

Musical staff 6: Bass clef, sixth system of music with fingerings (4, 6, 4, 7, 6, 7, 4, 2, 4, 6) and an 'X' mark.



Moderato. *See p. 386*

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several asterisks (*) placed above the staff, likely indicating specific notes or measures. The staff concludes with a double bar line.

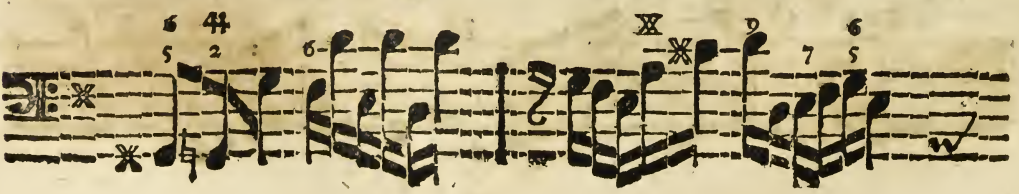
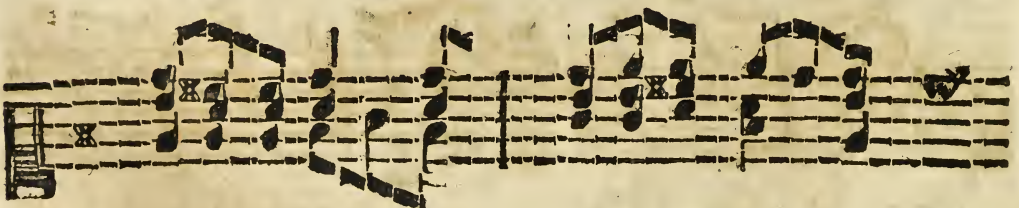
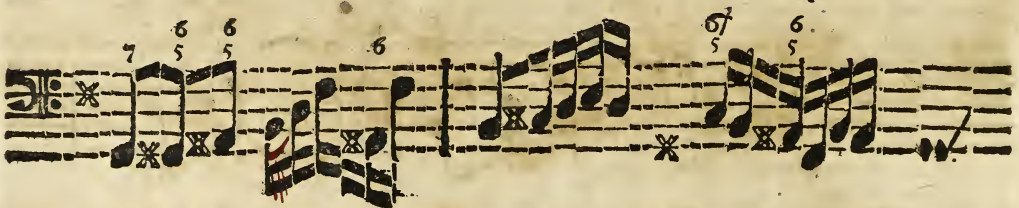
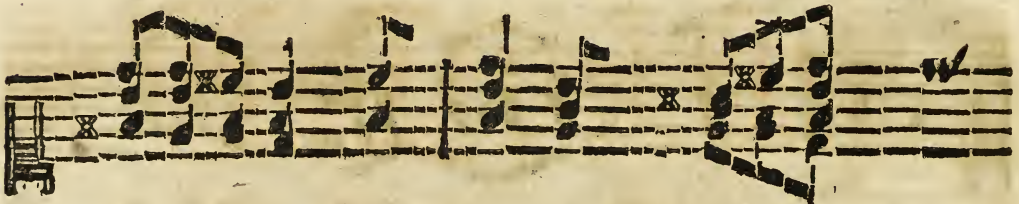
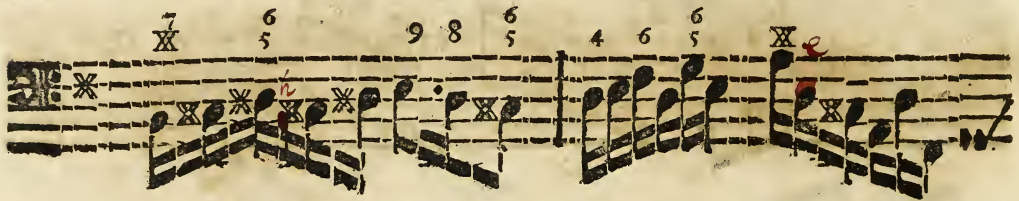
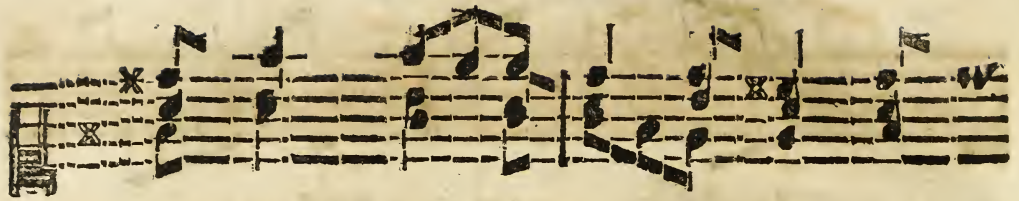
Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Above the staff, there are numerical figures: $\frac{6}{53}$, 6, 67, 67, 6, 7, 67, 67. The notation features eighth and sixteenth notes, some with stems pointing upwards. Asterisks (*) are present above the staff. The staff ends with a double bar line.

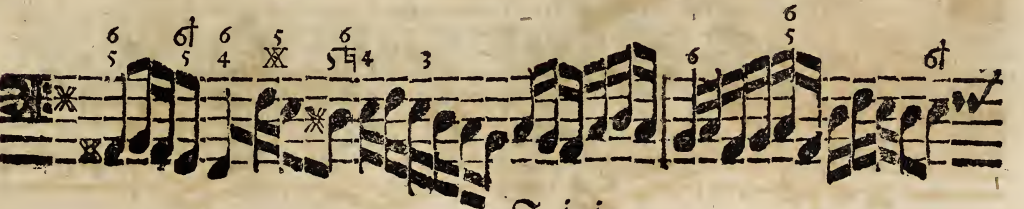
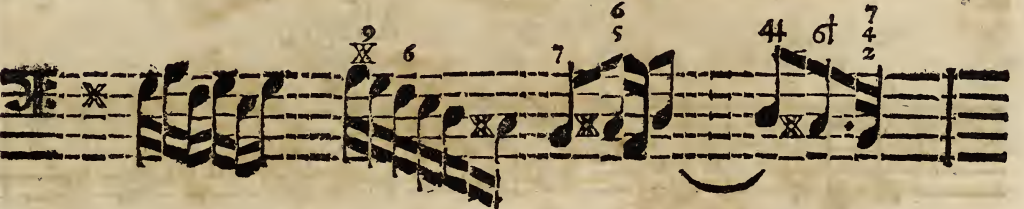
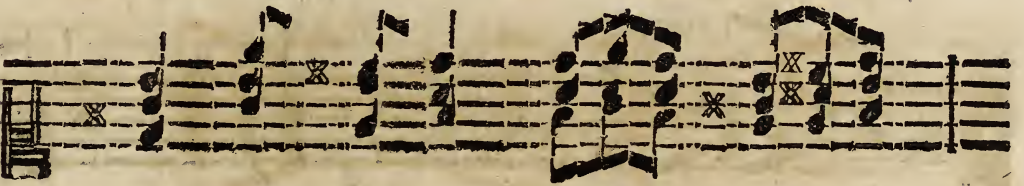
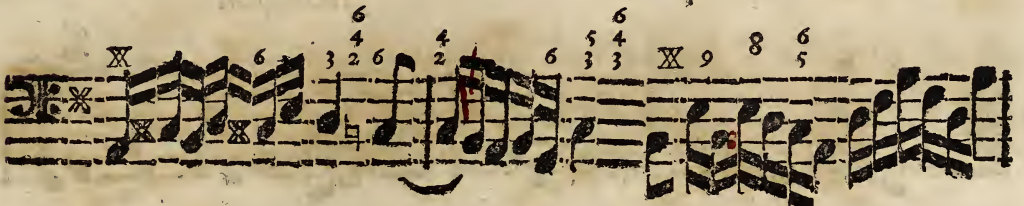
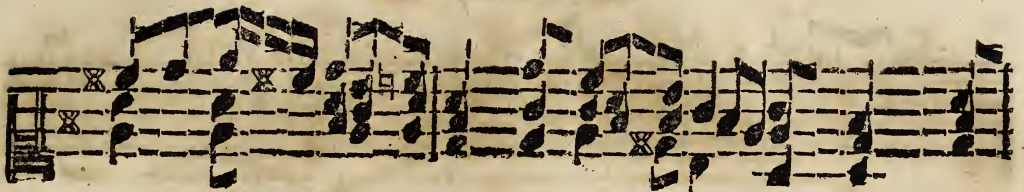
Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together. Asterisks (*) are placed above the staff. The staff concludes with a double bar line.

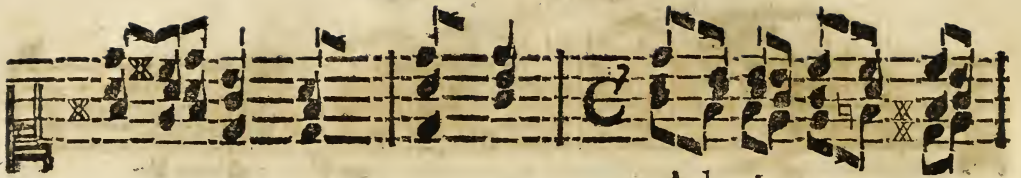
Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Above the staff, there are numerical figures: 7, 67, $\frac{9}{5}$, $\frac{4}{6}$, 8, 6, $\frac{6}{24}$, 6, 6, 6. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. A red highlight is visible under a group of notes. Asterisks (*) are placed above the staff. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation features eighth and sixteenth notes, some beamed together. Asterisks (*) are placed above the staff. The staff concludes with a double bar line.

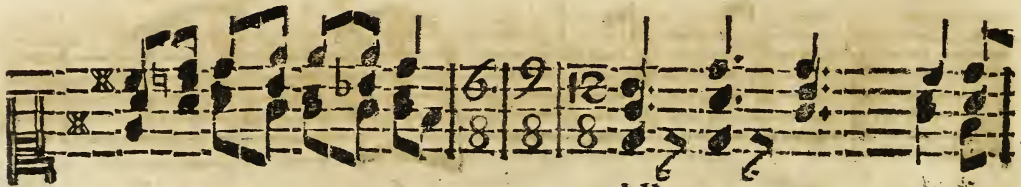
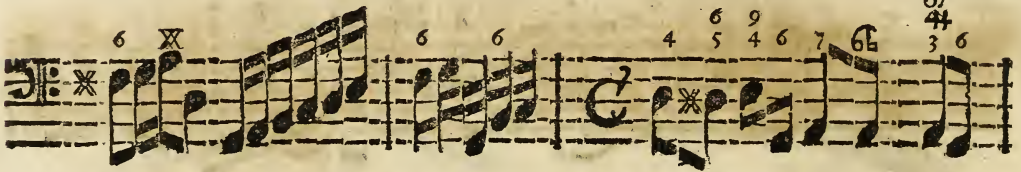
Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Above the staff, there are numerical figures: $\frac{6}{4}$, 5, 6, 6, 4, 6, 4, 6. The notation includes eighth and sixteenth notes, some beamed together. A red highlight is visible under a group of notes. Asterisks (*) are placed above the staff. The staff ends with a double bar line.



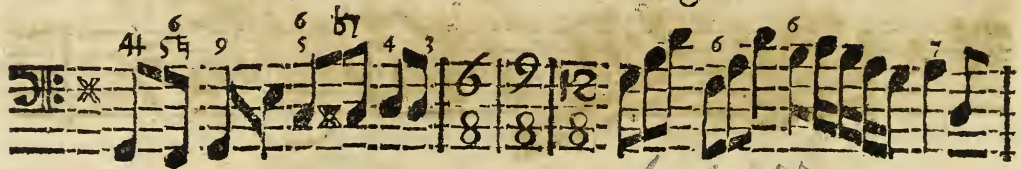




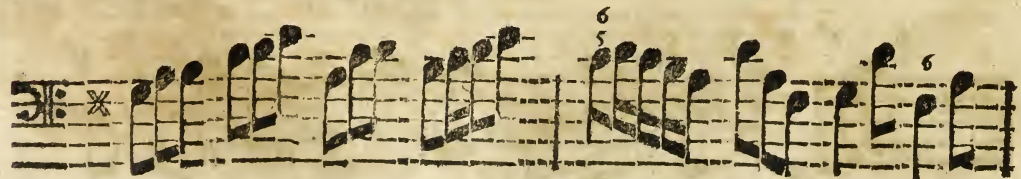
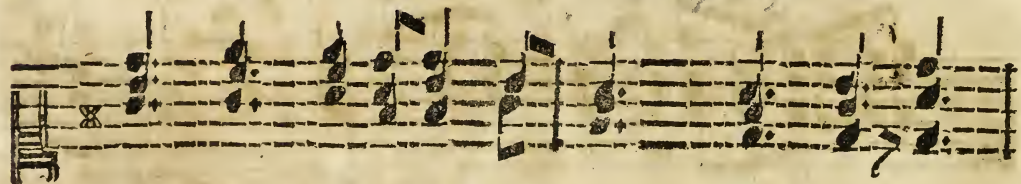
Adagio.

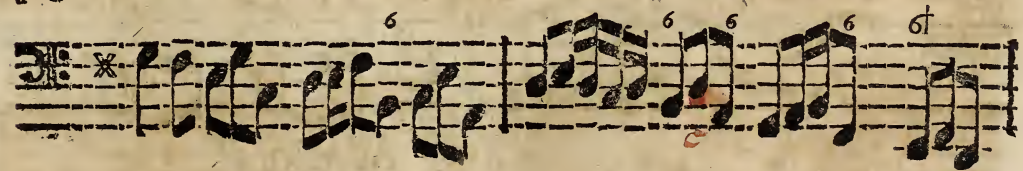
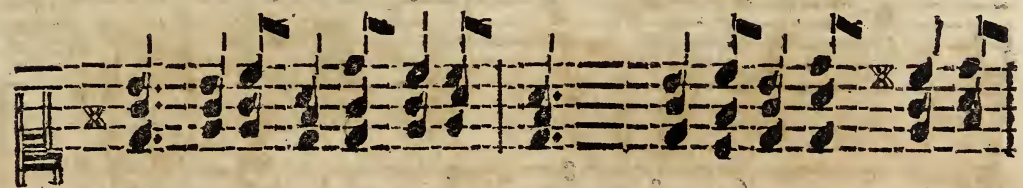
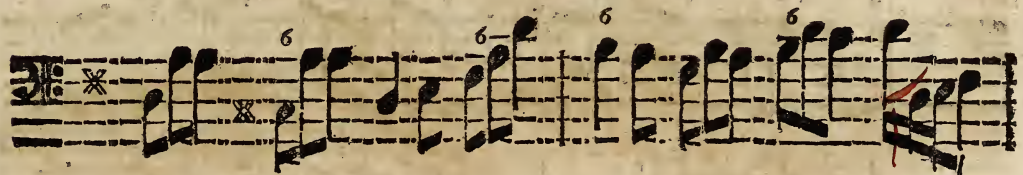
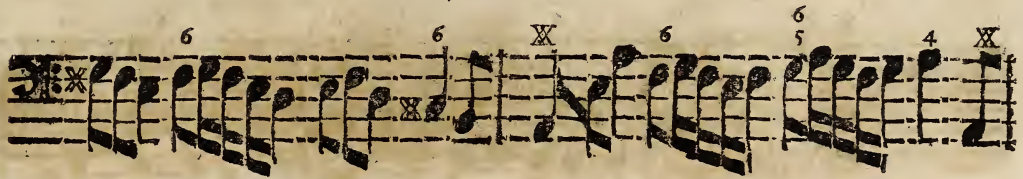
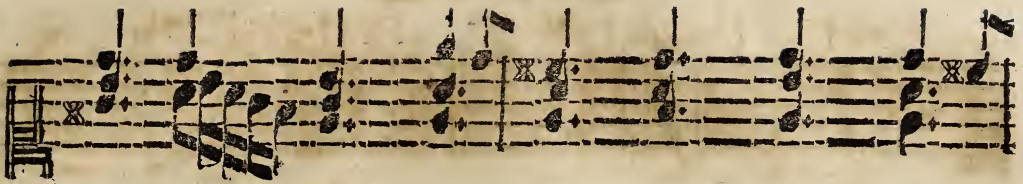


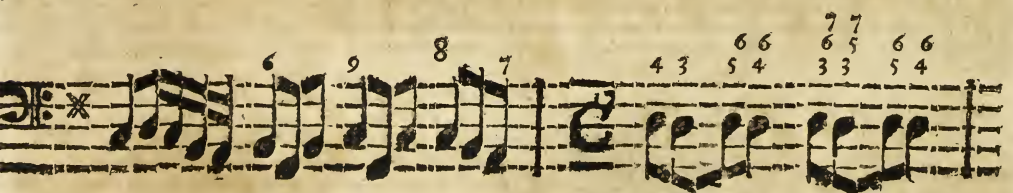
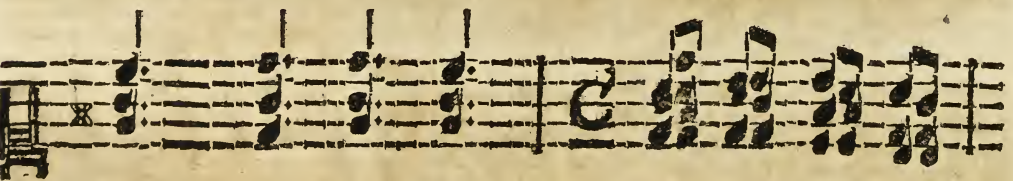
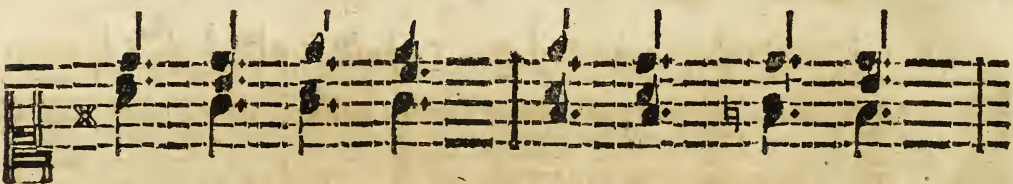
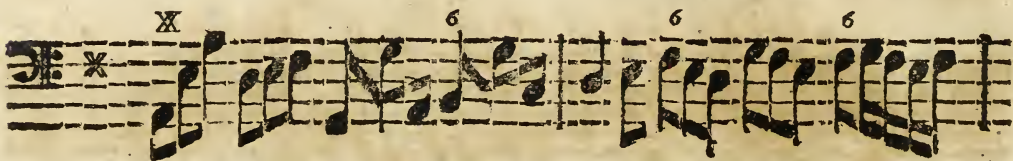
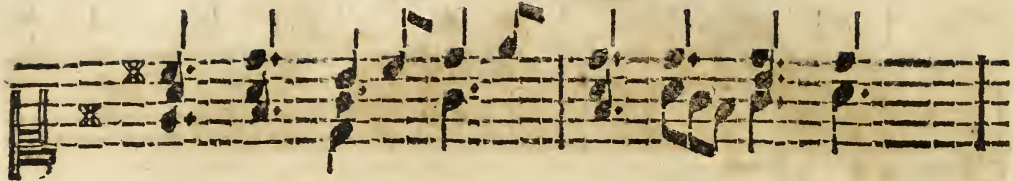
Allegro.



Sup 390







Adagio,

Musical score for Example 9. The top staff is in treble clef with a 6/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Asterisks mark specific notes in both staves.

§. 9. Werden letzten geschwinden Tripel dieses Exempels in einen $\frac{6}{4}$ Tact verwandeln, und mit einem presto verbrähmen, oder wegen seiner geschwinden Mensur gar in einem $\frac{6}{16} \frac{9}{16} \frac{12}{16}$ Tact übersetzen, und in solcher neuen Equipage besonders exerciren will, dem ist es uns verwehret. Hier leidet es der Raum nicht, dergleichen Identitates zu multipliciren. Das vollstimmige Accompagnement aber dieses Exempels mag folgendes seyn.

Accompaniment for Example 9. The top staff is in treble clef with a C-clef and a 6/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music consists of chords and single notes. Asterisks mark specific notes in both staves.

Musical staff 1: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with an 'X'.

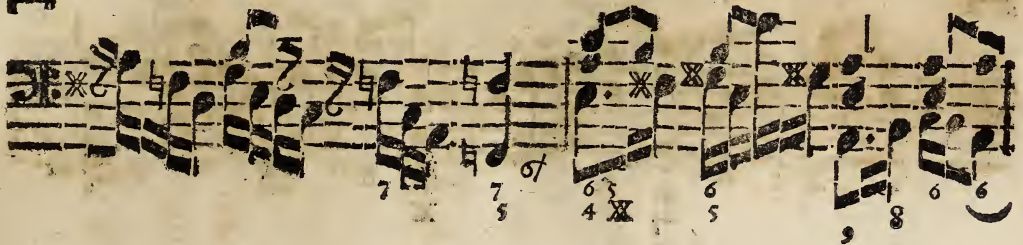
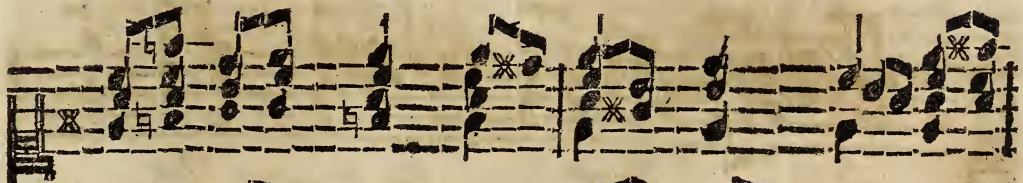
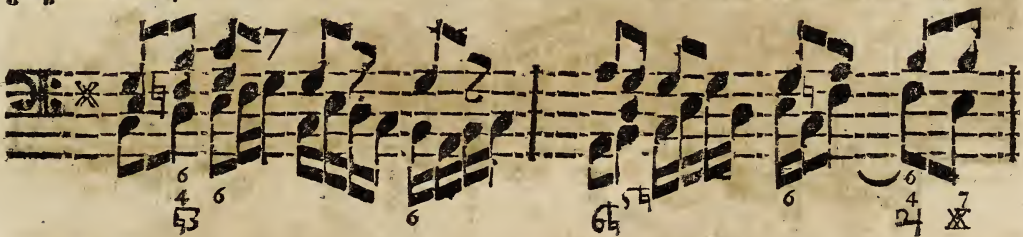
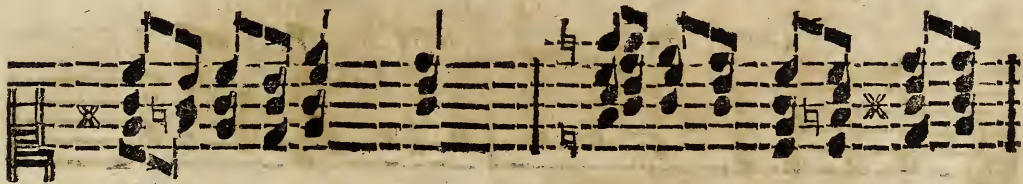
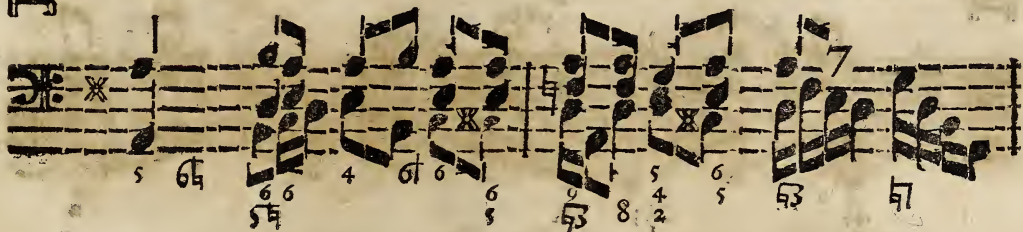
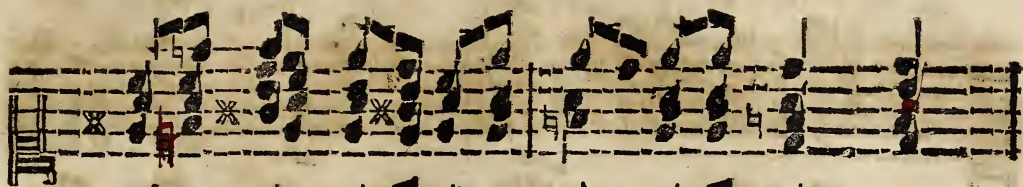
Musical staff 2: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with an 'X'. Fingering numbers 5, 6, 7, 9, 6, 4, 6 are written below the staff. A red '98' is written below the staff.

Musical staff 3: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with an 'X'.

Musical staff 4: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with an 'X'. Fingering numbers 9, 8, 6, 5, 2, 6, 9, 6, 4, 6 are written below the staff.

Musical staff 5: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with an 'X'.

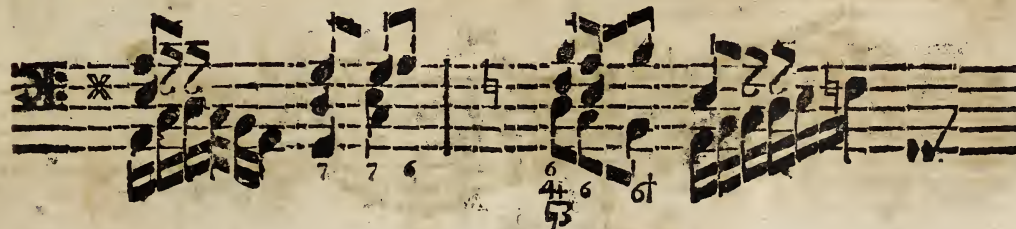
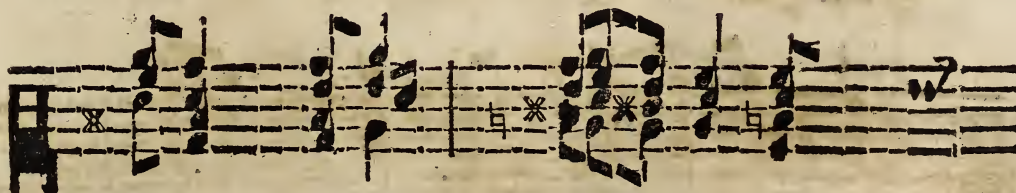
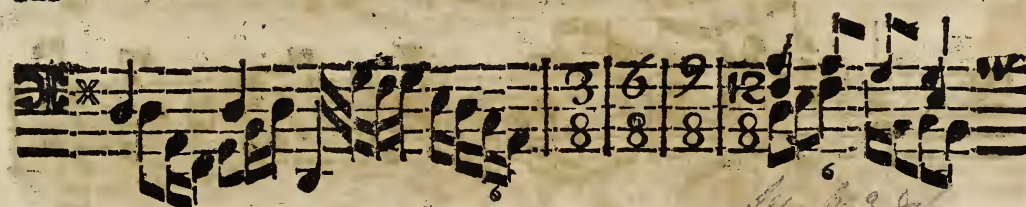
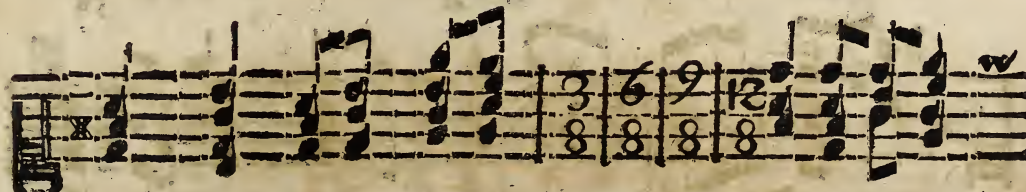
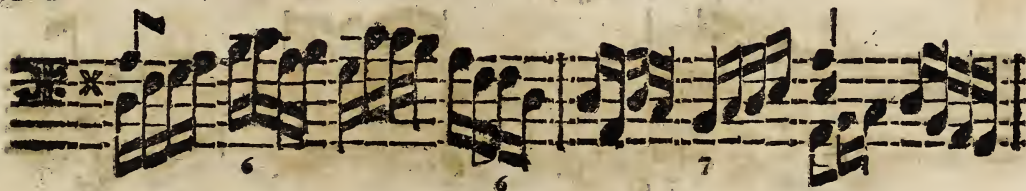
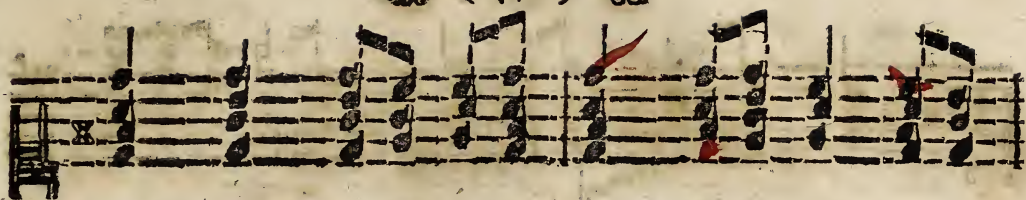
Musical staff 6: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with an 'X'. Fingering numbers 6, 6, 6, 6, 5, 7, 6, 4, 3, 5, 6, 4, 6, 7 are written below the staff.

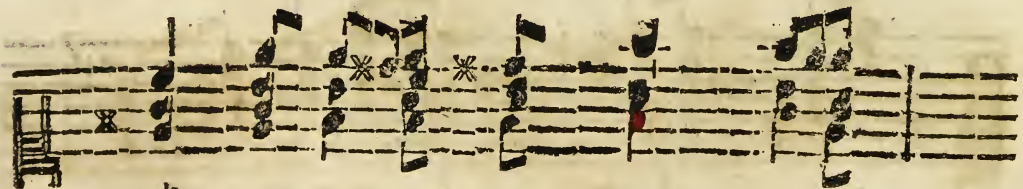
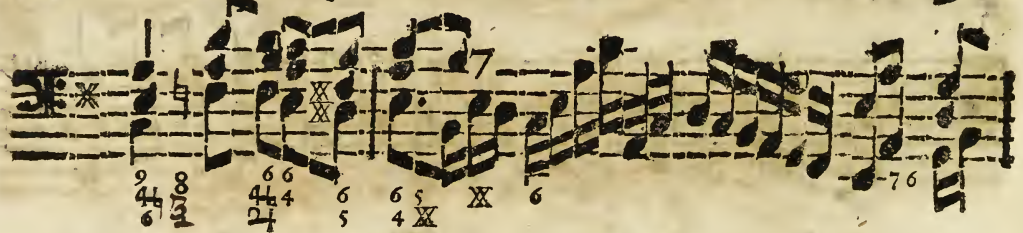
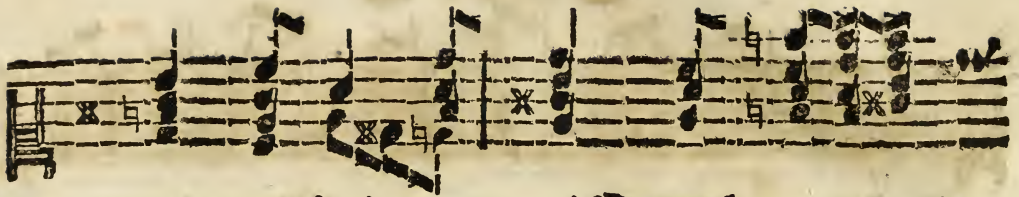


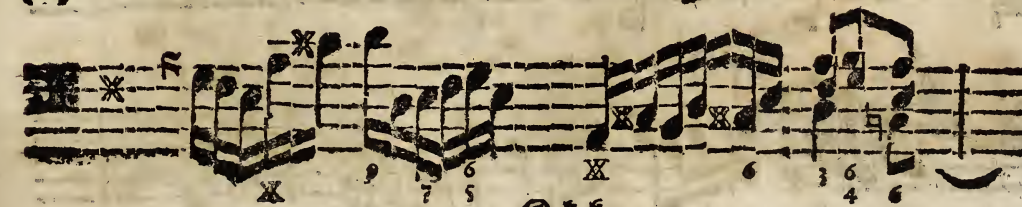
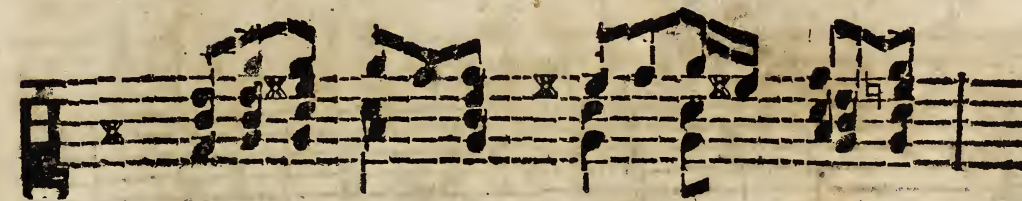
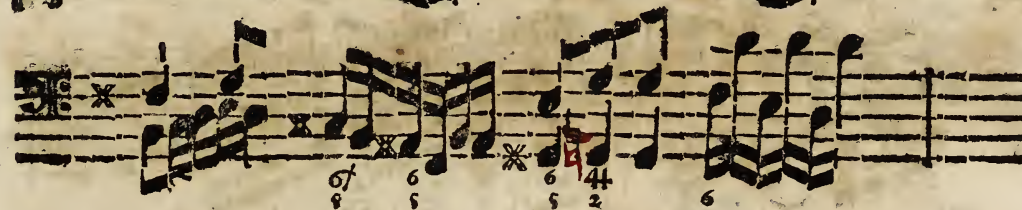
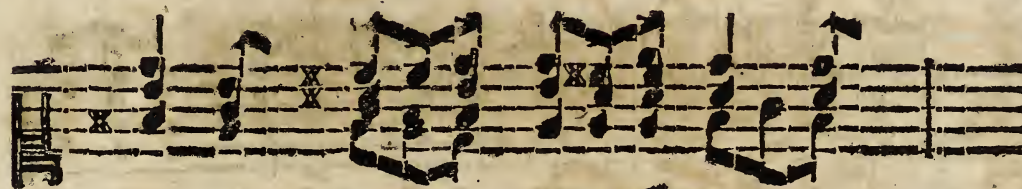
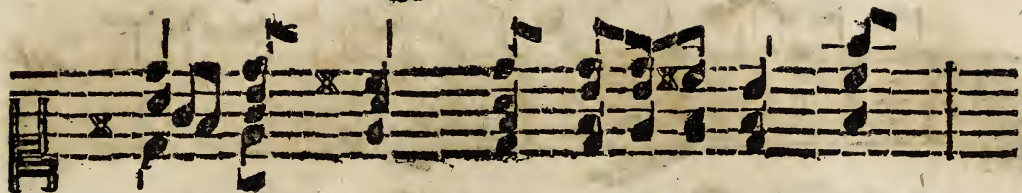
6 6 7 X 6 6 7 X 4 6 4 2

5 6 X 6 7 8 7 X 4 6

4 X 7 6 7 X 7 X 8 6







First musical staff with notes and rests. A double bar line is present. A star symbol is above a note. A clef symbol is on the left.

Second musical staff with notes and rests. A double bar line is present. A star symbol is above a note. A clef symbol is on the left. Fingerings: 4 2, 6, 5 3, 6 4, 3, 9 8, 6, 5, 9, 6.

Third musical staff with notes and rests. A double bar line is present. A star symbol is above a note. A clef symbol is on the left.

Fourth musical staff with notes and rests. A double bar line is present. A star symbol is above a note. A clef symbol is on the left. Fingerings: 7, 6, 5, 4, 6, 7, 4, 2, 6, 5, 6, 4, 5, 6, 4, 3.

Fifth musical staff with notes and rests. A double bar line is present. A clef symbol is on the left.

Sixth musical staff with notes and rests. A double bar line is present. A star symbol is above a note. A clef symbol is on the left. Fingerings: 6, 5, 6, 7, 7, 6, 6.

4 6 2 6 7 6 6 6 6 6 9 6 5 4 3

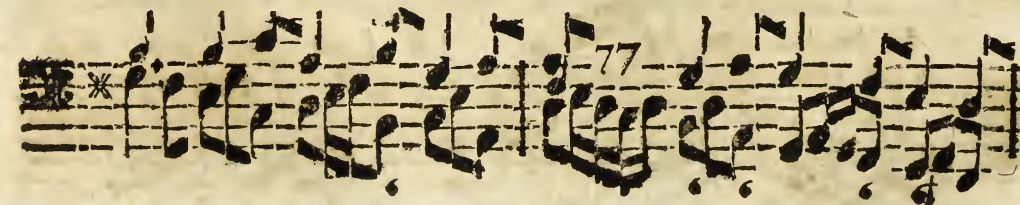
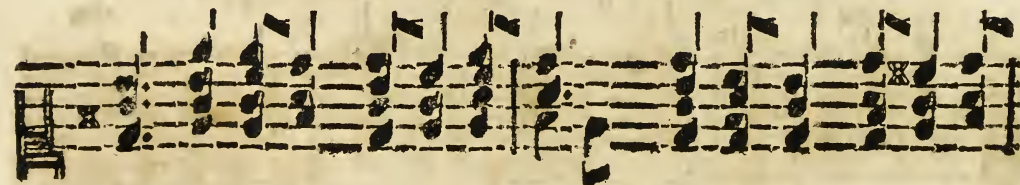
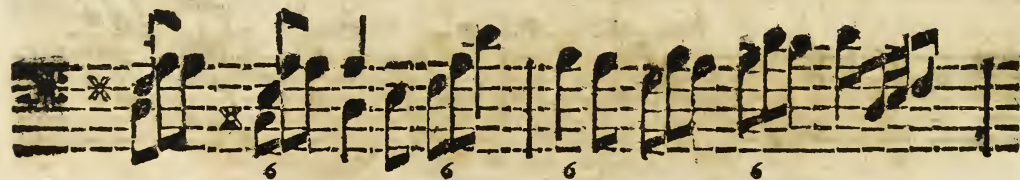
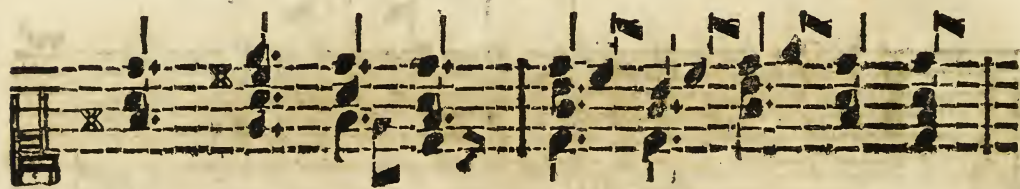
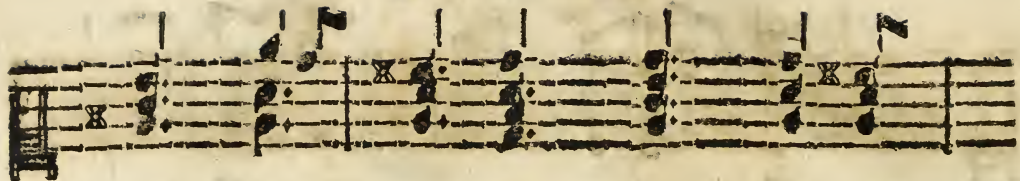
6 9 12 8 8 8 7

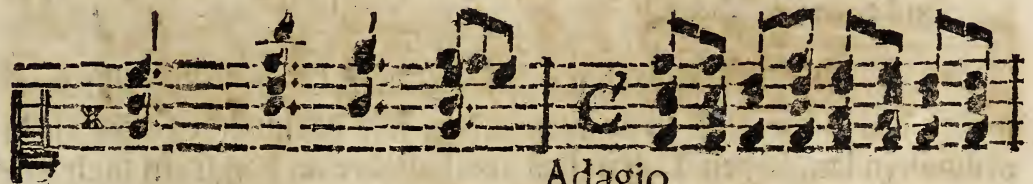
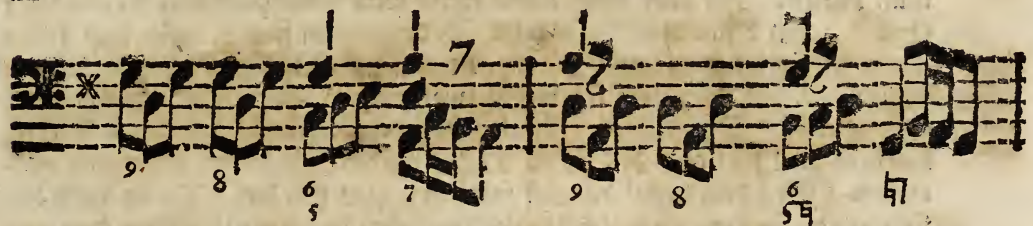
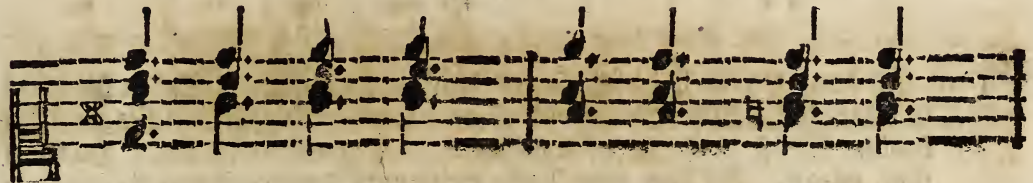
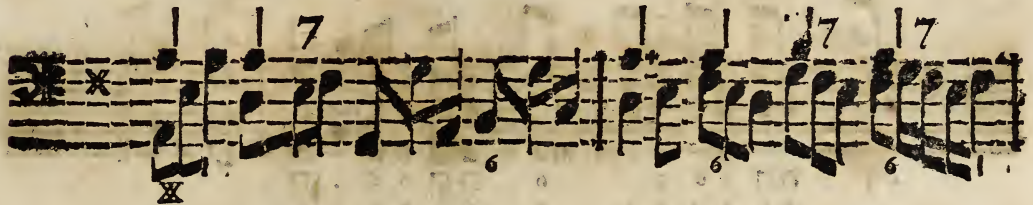
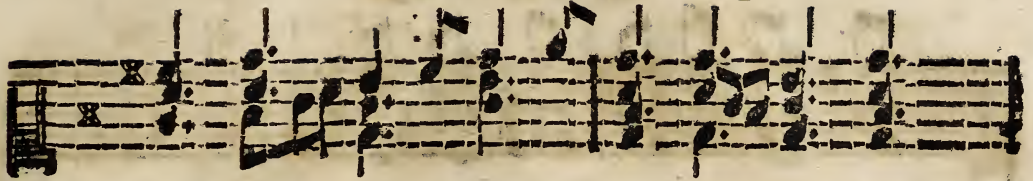
Allegro.

6 9 12 8 8 8

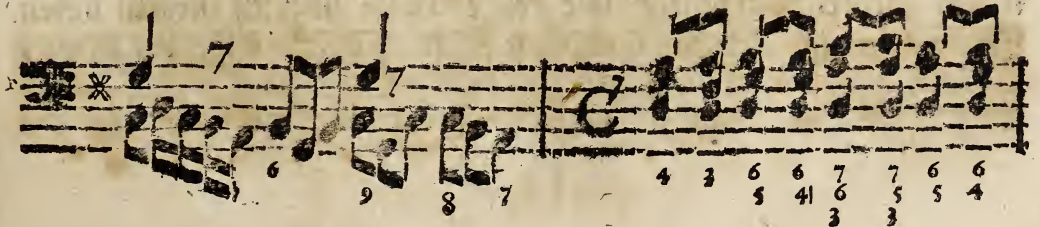
See p. 340

5 6 7





Adagio.



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

4 4 3 4 4 3 4 6 5 5 4 5

3 2 4 3 2

(NB. In dem 4ten Tacte dieses Exempels ist anzumercken, daß allda die obere Stimme der rechten Hand Resolutionem Nonæ anticipiret, welches sonst beständter Weise in einem 4 stimmigen Accompagnement die lincke Hand zu thun pfleget. In dem 8ten Tacte suche man Anticipationem Resolutionis Quartæ. In dem 26ten Tacte wird sich dergleichen finden. In dem 32ten Tacte anticipiret die obere Stimme der rechten Hand wiederum Resolutionem Nonæ. Der 34te Tact weist wiederum Anticipationem Resolutionis Quartæ auff. Desgleichen geschiehet bey dem 3ten 8tel des 37ten Tactes, bey dem 3ten 8tel aber des 53ten Tactes wird Resolutio 5ta syncopata anticipiret. Bey dem nechst darauff folgenden 4ten 8tel dieses Tactes wird Resolutio 6ta syncopata anticipiret, gleichwie eben dieses geschiehet bey dem 3ten 8tel des 55ten Tactes.)

§. 10. Die Transposition unseres General Exempels trifft nunmehr das Bdur, und zwar verwandeln wir darinne den bisherigen ordinairn langsamen Tact in das Semi-allabreve, damit ein Incipiente sich wiederum erinnere, wie beyde Tacte einaxley Regeln haben. Das 4 stimmige Accompagnement könnte ohngefehr folgendes seyn:

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), common time signature. The staff contains a series of chords and single notes, including a prominent chord of G7 in the first measure.

Presto.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat. This staff includes fingerings (4, 3, 6, 6, 5, 7, 6) and a double bar line with a repeat sign (X) in the middle.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat. This staff features a melodic line with a slur over the first two measures and a double bar line with a repeat sign (X) at the end.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat. This staff includes fingerings (5, 98, 6, 6, 7, 7) and a double bar line with a repeat sign (X) in the middle.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat. This staff contains a series of chords and single notes, ending with a double bar line.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat. This staff includes fingerings (9, 5, 4, 6, 4, 8, 6, 5, 2, 6, 9, 6) and a double bar line with a repeat sign (X) in the middle.

Musical staff 1: Treble clef, bass clef, notes, rests, and dynamic markings.

Musical staff 2: Treble clef, bass clef, notes, rests, and fingerings.

Musical staff 3: Treble clef, bass clef, notes, rests, and dynamic markings.

Musical staff 4: Treble clef, bass clef, notes, rests, and fingerings.

Musical staff 5: Treble clef, bass clef, notes, rests, and dynamic markings.

Musical staff 6: Treble clef, bass clef, notes, rests, and fingerings.

First musical staff with treble clef, bass clef, and a piano (p) dynamic marking. It contains a sequence of chords and notes.

Second musical staff with treble clef, bass clef, and a piano (p) dynamic marking. It includes a 6/8 time signature and various chordal figures.

Third musical staff with treble clef, bass clef, and a piano (p) dynamic marking. It features a sequence of chords and notes.

Fourth musical staff with treble clef, bass clef, and a piano (p) dynamic marking. It includes a 7/8 time signature and various chordal figures.

Fifth musical staff with treble clef, bass clef, and a piano (p) dynamic marking. It features a sequence of chords and notes.

Sixth musical staff with treble clef, bass clef, and a piano (p) dynamic marking. It includes a 9/8 time signature and various chordal figures.

Musical staff 1: Treble clef, two staves with notes and rests.

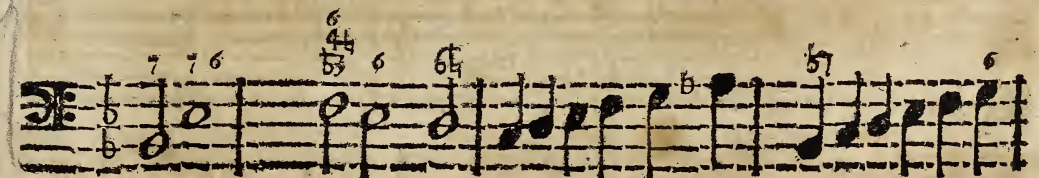
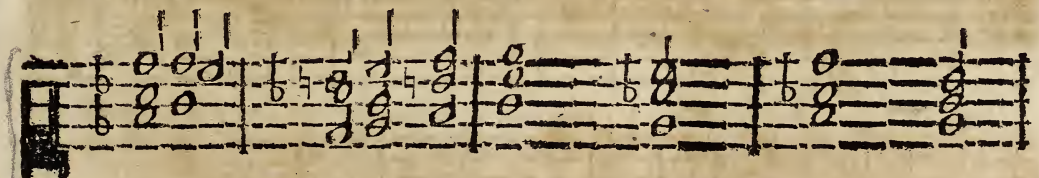
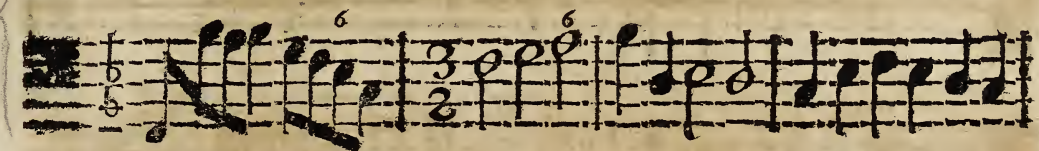
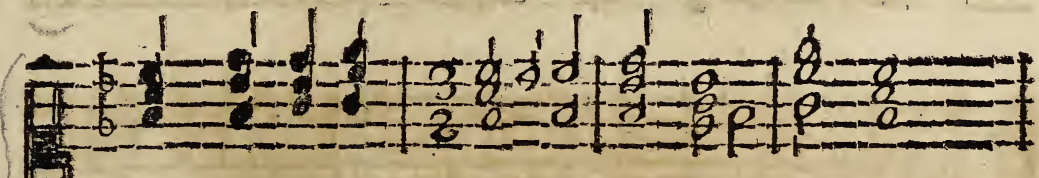
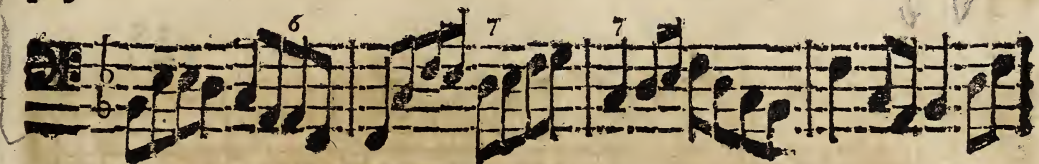
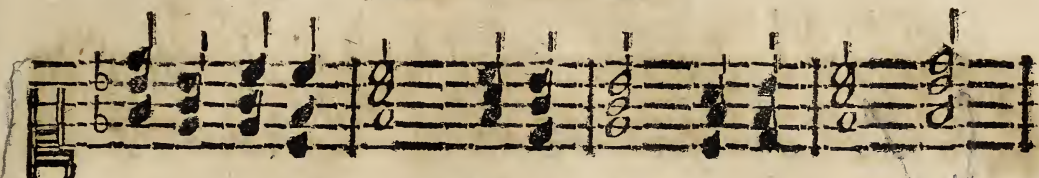
Musical staff 2: Bass clef, two staves with notes and rests, including fingerings 6, 4, 2, 6, 5, 6, 6, 7, 6, 7.

Musical staff 3: Treble clef, two staves with notes and rests.

Musical staff 4: Bass clef, two staves with notes and rests, including fingerings 4, 6, 7, 6.

Musical staff 5: Treble clef, two staves with notes and rests.

Musical staff 6: Bass clef, two staves with notes and rests, including fingerings 98, 6, 5, 6.



First staff of music, piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and single notes, primarily in the right hand, with some bass line activity. The notation includes various chord symbols and rests.

First staff of music, vocal line. It features a single staff with a soprano clef. The melody is written in a series of eighth and quarter notes. Above the staff are several numbers: 7, 6, 6, 7, 6, 6, 9 8, 4 6 3, 6, 6. There are also some accidentals (flats) and a fermata at the end of the line.

Second staff of music, piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and single notes, primarily in the right hand, with some bass line activity. The notation includes various chord symbols and rests.

Second staff of music, vocal line. It features a single staff with a soprano clef. The melody is written in a series of eighth and quarter notes. Above the staff are several numbers: 6, 4, 6, 6, 6, 4, 5, 4, 6. There are also some accidentals (flats) and a fermata at the end of the line.

Third staff of music, piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and single notes, primarily in the right hand, with some bass line activity. The notation includes various chord symbols and rests.

Third staff of music, vocal line. It features a single staff with a soprano clef. The melody is written in a series of eighth and quarter notes. Above the staff are several numbers: 7 6, 6, 4, 6, 7, 6. There are also some accidentals (flats) and a fermata at the end of the line.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of chords and notes, including quarter and eighth notes, with stems pointing upwards. The notation is dense, with many notes beamed together.

A musical staff with a bass clef and a key signature of one flat. It features a sequence of notes with stems pointing downwards. Above the staff, there are numerical fingerings: 9 8, 6 5, 4 6, 6 5, 7, 6 5, 6 5. Some notes have an 'X' mark above them.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of chords and notes, including quarter and eighth notes, with stems pointing upwards. The notation is dense, with many notes beamed together.

A musical staff with a bass clef and a key signature of one flat. It features a sequence of notes with stems pointing downwards. Above the staff, there are numerical fingerings: 6, 6 5, 6 5, 4. Some notes have an 'X' mark above them.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of chords and notes, including quarter and eighth notes, with stems pointing upwards. The notation is dense, with many notes beamed together.

A musical staff with a bass clef and a key signature of one flat. It features a sequence of notes with stems pointing downwards. Above the staff, there are numerical fingerings: 6, 9 7 5, 5 3, 6. Some notes have an 'X' mark above them.

Musical staff with chords. The staff contains several measures of music, each with a vertical bar line. The notes are arranged in a way that suggests a specific harmonic structure, possibly a sequence of chords.

Musical staff with notes and fingerings. The staff contains several measures of music, each with a vertical bar line. The notes are arranged in a way that suggests a specific harmonic structure, possibly a sequence of chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

Musical staff with chords. The staff contains several measures of music, each with a vertical bar line. The notes are arranged in a way that suggests a specific harmonic structure, possibly a sequence of chords.

Musical staff with notes and fingerings. The staff contains several measures of music, each with a vertical bar line. The notes are arranged in a way that suggests a specific harmonic structure, possibly a sequence of chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

Musical staff with chords. The staff contains several measures of music, each with a vertical bar line. The notes are arranged in a way that suggests a specific harmonic structure, possibly a sequence of chords.

Musical staff with notes and fingerings. The staff contains several measures of music, each with a vertical bar line. The notes are arranged in a way that suggests a specific harmonic structure, possibly a sequence of chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

Musical staff with piano accompaniment. The staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a series of chords and arpeggiated figures.

Musical staff with fingerings. The staff is in G major and 2/4 time. It contains a melodic line with fingerings: 6, 5, 6, 6, 6, 4.

Musical staff with piano accompaniment. The staff is in G major and 2/4 time. It features a series of chords and arpeggiated figures.

Musical staff with fingerings. The staff is in G major and 2/4 time. It contains a melodic line with fingerings: 6, 9, 6, 4, 5, 4, 6, 7, 6b, 4, 4, 3, 6.

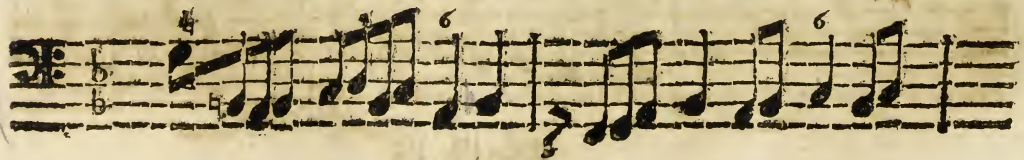
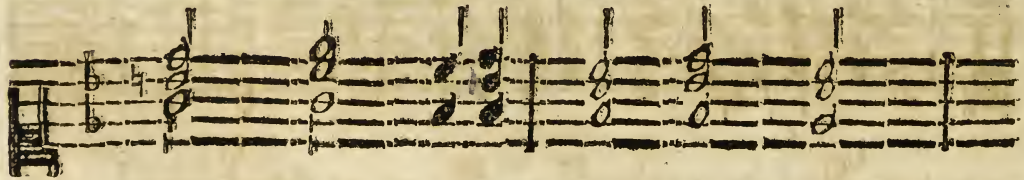
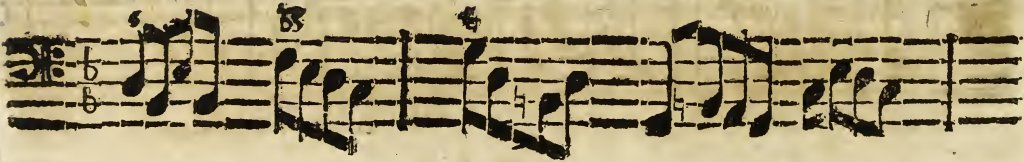
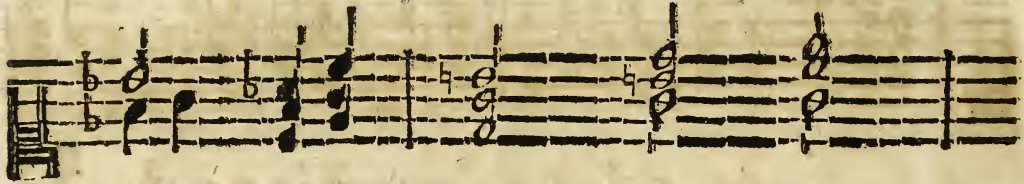
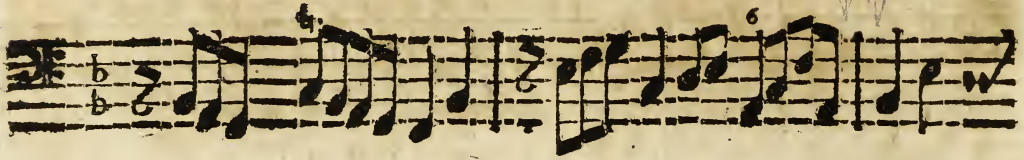
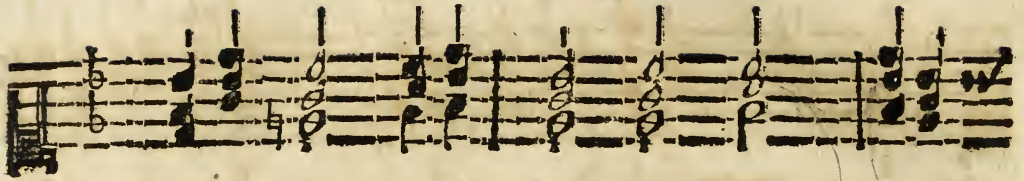
Adagio.

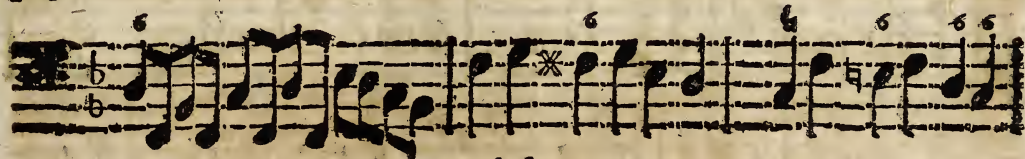
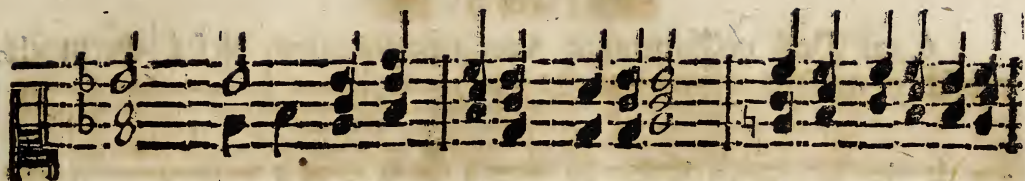
Musical staff with piano accompaniment. The staff is in G major and 2/4 time. It features a series of chords and arpeggiated figures.

Musical staff with fingerings. The staff is in G major and 2/4 time. It contains a melodic line with fingerings: 4, 5b, 9, 6, 6, 7, 4, 3, 7.

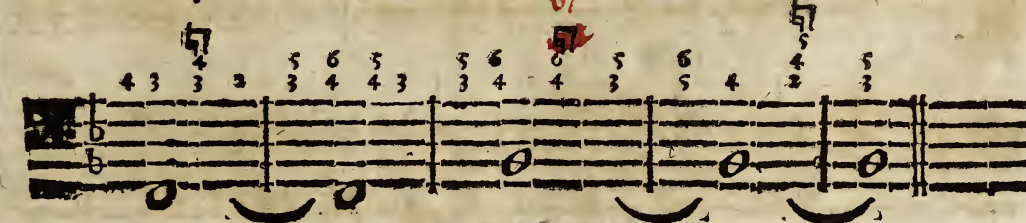
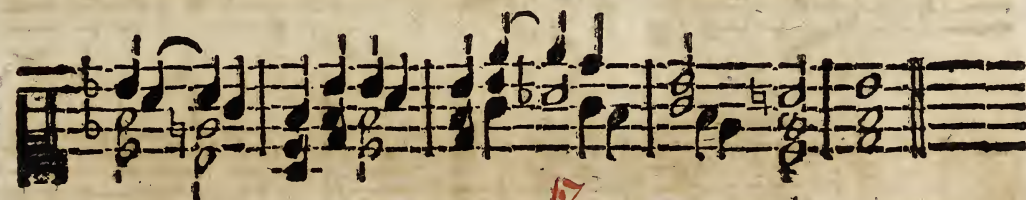
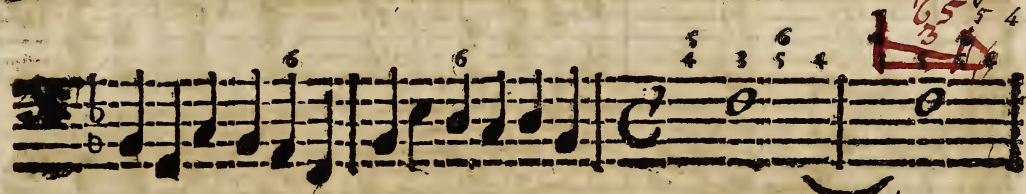
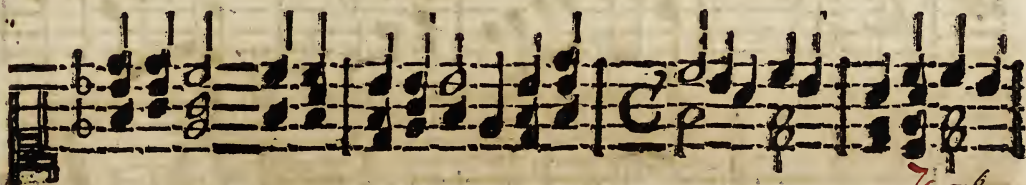
Allegro.

M m m





Adagio.



M m m 2

* Sept 248. Published by Kameon

§. 11. Das vollstimmige Accompagnement dieses Exempels möchte ohngefehr also ausfallen:

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a series of chords and single notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing chords and single notes.

Presto.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff has a fermata over the first measure. The lower staff includes figured bass notation with numbers 4, 3, 6, 6, 6, 7, 6, and a Roman numeral XV. A star symbol is present in the lower staff.

The third system of musical notation continues the piece with two staves in treble and bass clefs, showing a continuation of the harmonic structure.

The fourth system of musical notation includes figured bass notation with numbers 5, 9, 8, 6, 6, 7, 7, 9, and 3. A fermata is placed over the final measure of the system.

The fifth system of musical notation continues the piece with two staves in treble and bass clefs.

The sixth system of musical notation includes figured bass notation with numbers 6, 6, 9, 8, 6, 5, 4, 2, 6, 9, and 6. A fermata is placed over the final measure of the system.

Musical staff 1: Treble clef, bass clef, and a lower staff with notes and rests.

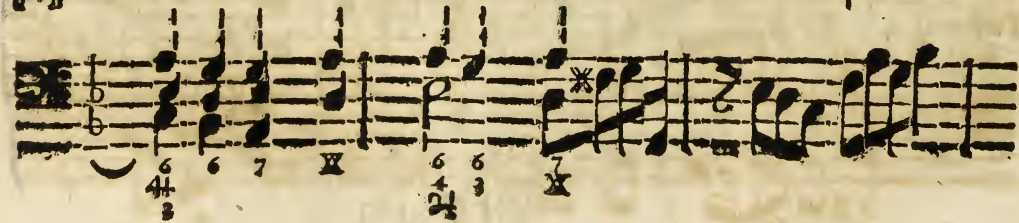
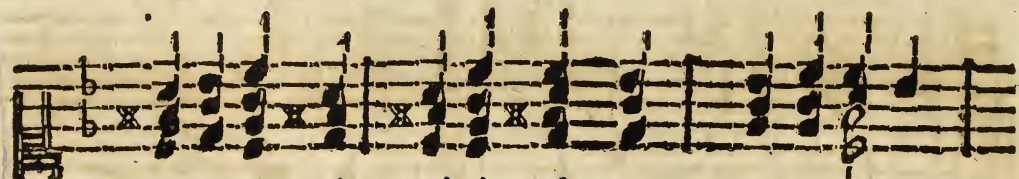
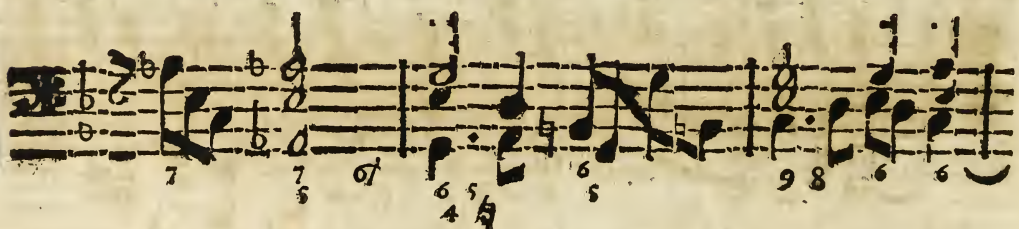
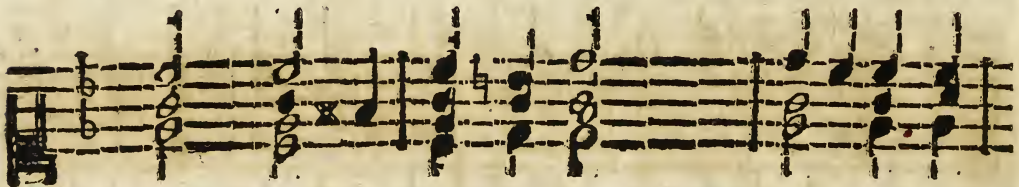
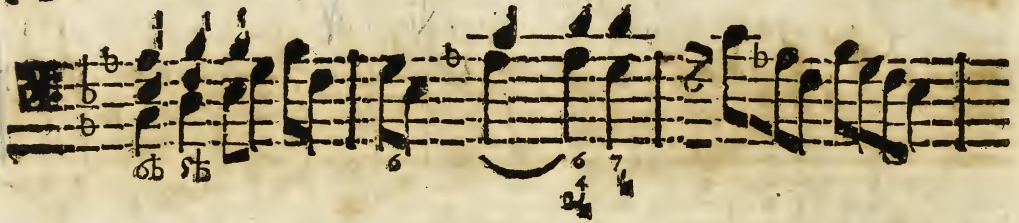
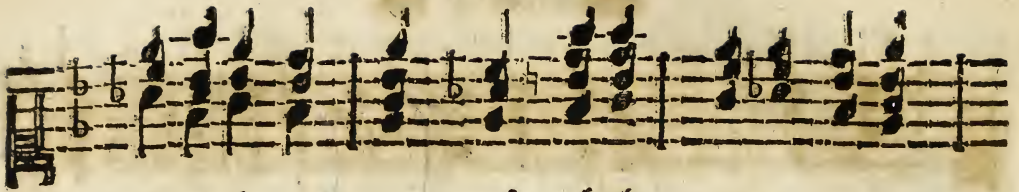
Musical staff 2: Treble clef, bass clef, and a lower staff with notes and rests.

Musical staff 3: Treble clef, bass clef, and a lower staff with notes and rests.

Musical staff 4: Treble clef, bass clef, and a lower staff with notes and rests.

Musical staff 5: Treble clef, bass clef, and a lower staff with notes and rests.

Musical staff 6: Treble clef, bass clef, and a lower staff with notes and rests.



First musical staff with treble and bass clefs, containing a series of chords and melodic lines.

Second musical staff with treble and bass clefs, including fingerings (6, 1, 4, 2, 6, 5, 6, 6, 7, 6, 7) and an 'X' mark.

Third musical staff with treble and bass clefs, featuring a red 'X' mark and a '*' symbol.

Fourth musical staff with treble and bass clefs, including fingerings (4, 6, 4, 7, 6, 7, 6) and an 'X' mark.

Fifth musical staff with treble and bass clefs, showing a sequence of chords.

Sixth musical staff with treble and bass clefs, including fingerings (9, 8, 6) and a red 'X' mark.

Musical staff 1: Treble clef, two staves. The upper staff contains chords and notes, while the lower staff contains chords. The key signature has one flat (B-flat).

Musical staff 2: Treble clef, two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides accompaniment with chords. The key signature has one flat (B-flat).

Musical staff 3: Treble clef, two staves. The upper staff contains chords and notes, while the lower staff contains chords. The key signature has one flat (B-flat).

Musical staff 4: Treble clef, two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides accompaniment with chords. The key signature has one flat (B-flat).

Musical staff 5: Treble clef, two staves. The upper staff contains chords and notes, while the lower staff contains chords. The key signature has one flat (B-flat).

Musical staff 6: Treble clef, two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides accompaniment with chords. The key signature has one flat (B-flat). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Musical staff 1: Treble clef, two staves. Chords and notes in the upper staff, bass notes in the lower staff. Includes a 'b' flat sign.

Musical staff 2: Treble clef, two staves. Chords and notes in the upper staff, bass notes in the lower staff. Includes a 'b' flat sign and a '7' below the first bass note.

Musical staff 3: Treble clef, two staves. Chords and notes in the upper staff, bass notes in the lower staff.

Musical staff 4: Treble clef, two staves. Chords and notes in the upper staff, bass notes in the lower staff. Includes a 'b' flat sign and a '6' below the first bass note.

Musical staff 5: Treble clef, two staves. Chords and notes in the upper staff, bass notes in the lower staff.

Musical staff 6: Treble clef, two staves. Chords and notes in the upper staff, bass notes in the lower staff. Includes a 'b' flat sign and a '76' below the first bass note.

First musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of chords and single notes across several measures.

Second musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of chords and single notes. Below the staff are the numbers 7, 6, 98, 6, 4, 6, 6, and 5.

Third musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of chords and single notes.

Fourth musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of chords and single notes. Below the staff are the numbers 4, 7, 6, 6, and 6.

Fifth musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of chords and single notes.

Sixth musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of chords and single notes. Below the staff are the numbers 5, 6, 6, 4, and 6.

Musical staff with piano accompaniment. The staff is divided into two systems. The first system contains two measures of music, and the second system contains two measures. The notes are mostly chords and single notes, with some accidentals.

Musical staff with piano accompaniment. The staff is divided into two systems. The first system contains two measures of music, and the second system contains two measures. The notes are mostly chords and single notes, with some accidentals. Fingerings are indicated below the notes: 4, 9, 7, 5, 5, 6.

Musical staff with piano accompaniment. The staff is divided into two systems. The first system contains two measures of music, and the second system contains two measures. The notes are mostly chords and single notes, with some accidentals.

Musical staff with piano accompaniment. The staff is divided into two systems. The first system contains two measures of music, and the second system contains two measures. The notes are mostly chords and single notes, with some accidentals. Fingerings are indicated below the notes: 6, 4, 2, 6, 4, 2, 6, 1, 5, 6, 3, 4, 3, X, 9, 8, 6, 5.

Musical staff with piano accompaniment. The staff is divided into two systems. The first system contains two measures of music, and the second system contains two measures. The notes are mostly chords and single notes, with some accidentals.

Musical staff with piano accompaniment. The staff is divided into two systems. The first system contains two measures of music, and the second system contains two measures. The notes are mostly chords and single notes, with some accidentals. Fingerings are indicated below the notes: 9, 5, 6, 4, 6, 1, 7, 6, 5, 4, 6, 7, 4, 2.

Adagio.

Allegro.

1 6 5 7 4 3 7

6 6 8

6 6

Musical staff with piano accompaniment. The staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a series of chords and eighth notes. The tempo marking "Adagio." is positioned to the right of the staff.

Adagio.

Musical staff with a vocal line. The staff is in G major and 3/4 time. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over the final note of the staff, which is marked with an asterisk (*). The number "6" is written below the staff at the beginning and end of the line.

Musical staff with piano accompaniment. The staff is in G major and 3/4 time. It features a series of chords and eighth notes. The number "6" is written below the staff at the beginning and end of the line.

Musical staff with piano accompaniment. The staff is in G major and 3/4 time. It features a series of chords and eighth notes. The number "6" is written below the staff at the beginning and end of the line.

Musical staff with piano accompaniment. The staff is in G major and 3/4 time. It features a series of chords and eighth notes. The number "6" is written below the staff at the beginning and end of the line.

Musical staff with piano accompaniment. The staff is in G major and 3/4 time. It features a series of chords and eighth notes. The number "6" is written below the staff at the beginning and end of the line.

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

NB. In dem 14ten Tacte dieses Exempels ist Anticipatio resolutionis Sextæ ligatæ, und in dem darauff folgenden Tacte Anticipatio resolutionis Quartæ zu ersehen. Diese letztere findet sich wiederum in dem 11ten Tacte des nachfolgen $\frac{3}{2}$ Tactes der allerlezte in 7. Tacten bestehende ordinaire langsame Tact dieses Exempels hat folgende 4. Anticipationes Resolutionum bey sich. Nämlich in dem ersten Tacte desselben wird Resolutio Quintæ syncopatæ anticipiret; welches auff eben diese Art in dem andern Tacte geschieht. In dem 3ten Tacte ist Anticipatio Resolutionis Tertix syncopatæ; und in dem 5ten Tacte Anticipatio Resolutionis Sextæ syncopatæ zu ersehen. Endlich observire man in dem ersten $\frac{3}{2}$ dieses Exempels, die unter dem letzten 4tel des Basses mit Fleiß bezeichnete ($\frac{5}{3}$) Denn weil dasselbige als durch Verdoppelung des Basses nicht mehr im Sprunge stehen bleibet, wie nach dem einkeln geschriebenen Basse die Intention des Componisten gewesen, so muß man solche Noten nothwendig ausdrücklich beziffern, woffern sie der Accompognist nicht nach der ordinairen Regel intransitu frey durch passiren lassen soll.

Tripels

im 6ten Tacte

§. 12. Es wächst uns dieses Capitel im Druck allzusehr an, weswegen wir auff eine solche Verkürzung desselben denken müssen, welche doch denen Incipienten in unsern vorgenommenen Exercitio wenig oder keinen Schaden thun möge. Diesen nach verlassen wir erstlich
das

Das biß hieher gnugsam exercirte 4 stimmige Accompagnement, und transponiren unser General-Exempel so gleich vollstimmig in das D \times und zwar mag es hier in der Kleidung des Semi-allabreve und des $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ Tactes auftreten. Wer aber in denen folgenden Tönen vorbe-
ro gern das 4 stimmige Accompagnement exerciren will, der nehme aus denen vollstimmigen Exempeln nur jederzeit die unterste Bass-Note vor die lincke Hand, und die eusersten 3. (wo es nöthig * 4) Stimmen vor die rechte Hand, so brauchet es weiter keines Kopffbrechens.

Presto.

4 3 6 5 7 6 X

5 9 8 6 6 7 X 9 6 5

4/4

* Nehmlich in 5 stimmigen Sätzen, z. E. bey der Signatur (5) wenn die 5te in der obersten Stimme lieget.

Musical staff 1: Treble clef, first system of notation with notes and rests.

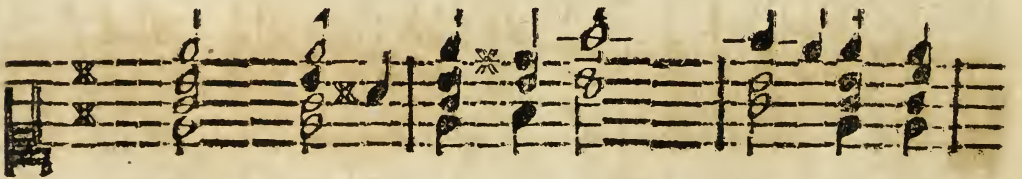
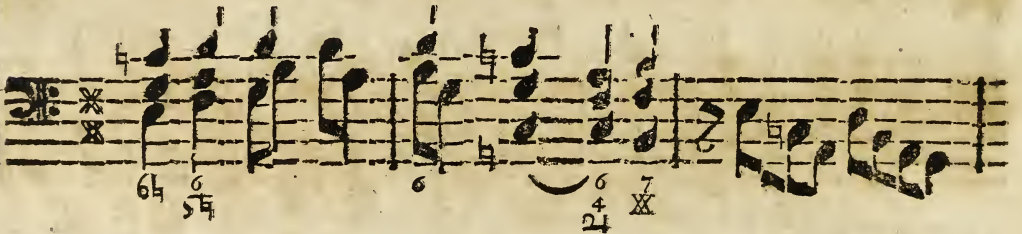
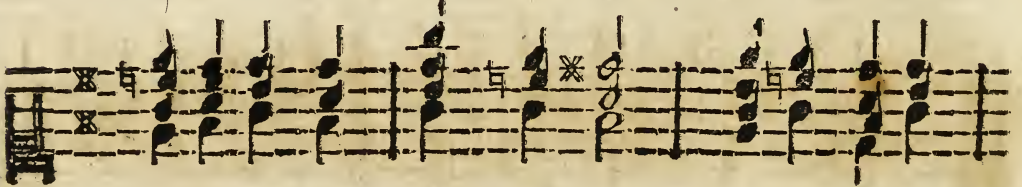
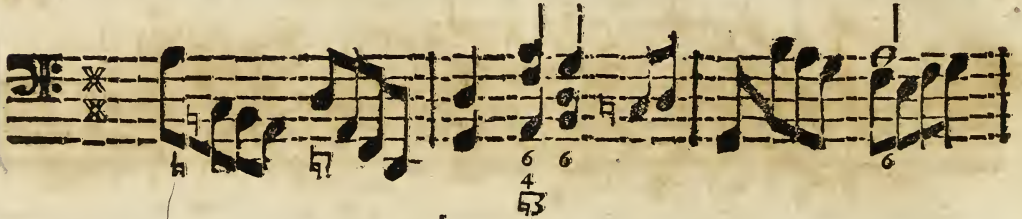
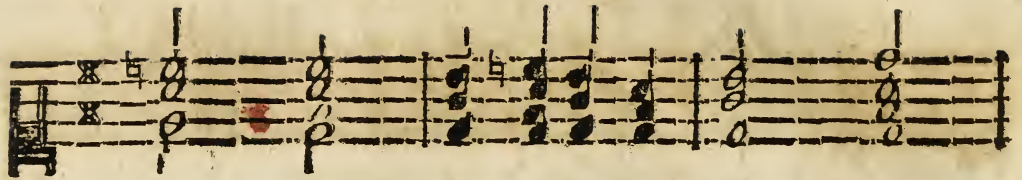
Musical staff 2: Treble clef, second system of notation with notes and rests.

Musical staff 3: Treble clef, third system of notation with notes and rests.

Musical staff 4: Treble clef, fourth system of notation with notes and rests.

Musical staff 5: Treble clef, fifth system of notation with notes and rests.

Musical staff 6: Treble clef, sixth system of notation with notes and rests.



First musical staff with notes and rests. Includes a red circle around a note in the second measure.

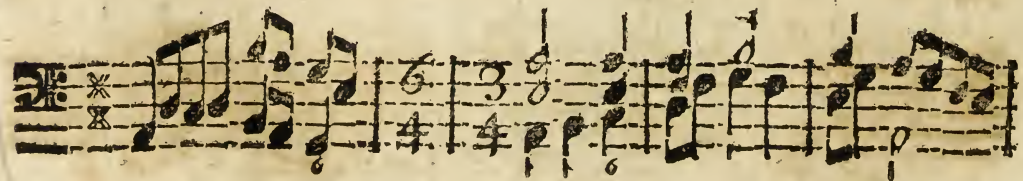
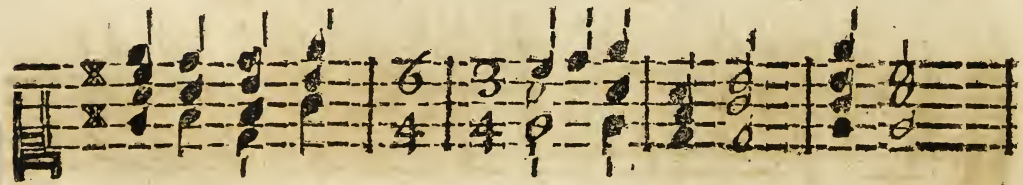
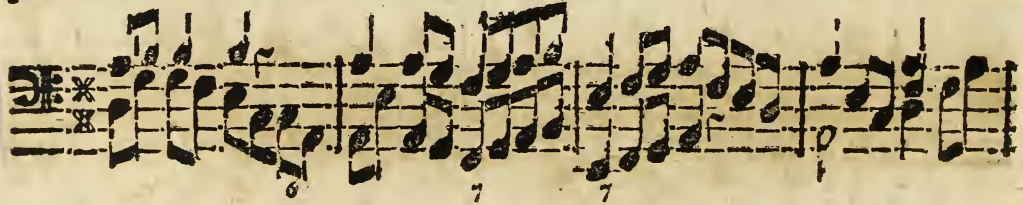
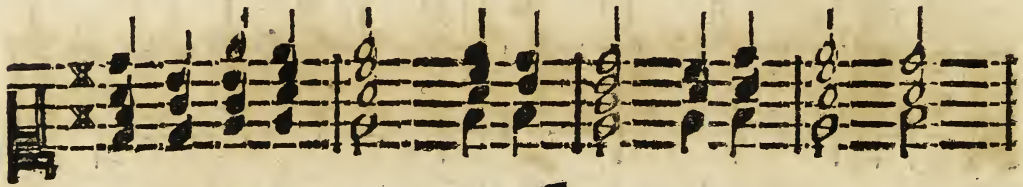
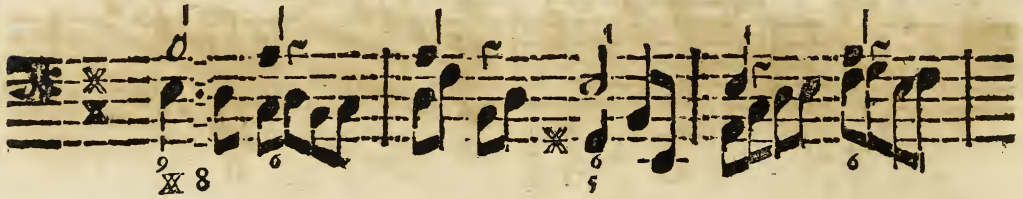
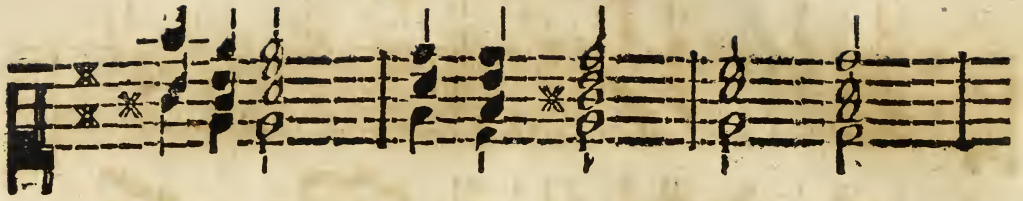
Second musical staff with notes and rests. Includes a red circle around a note in the second measure. Fingering numbers 6, 4, 3, 6, 7, X, 6, 6, 7, X are written below the staff.

Third musical staff with notes and rests.

Fourth musical staff with notes and rests. Fingering numbers 6, 4, 6, 6, 5, 6, 7, 9, 7, 6, X are written below the staff.

Fifth musical staff with notes and rests.

Sixth musical staff with notes and rests. Fingering numbers 4, 4, 7, X, 7, 7, X are written below the staff.



Musical staff 1: Treble clef, G major key signature, 2/4 time signature. Contains a series of chords and some melodic fragments. Asterisks mark specific notes.

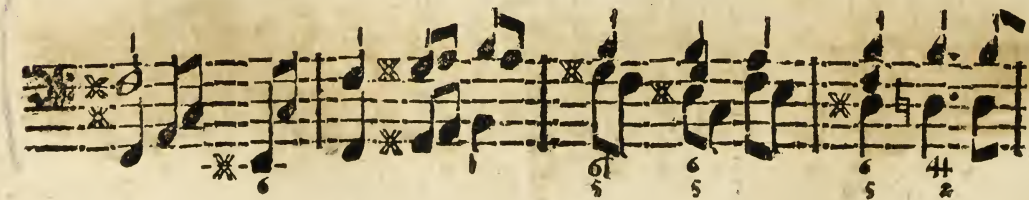
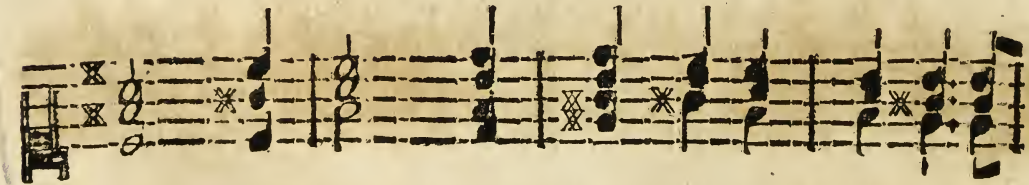
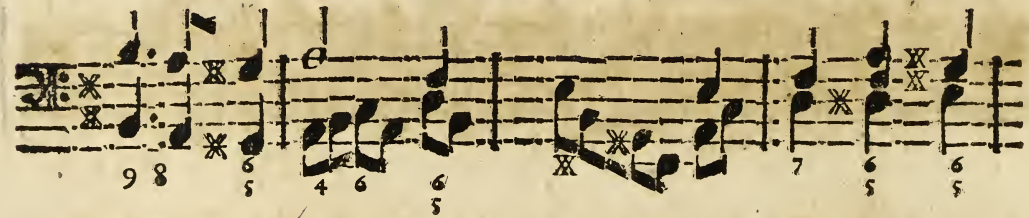
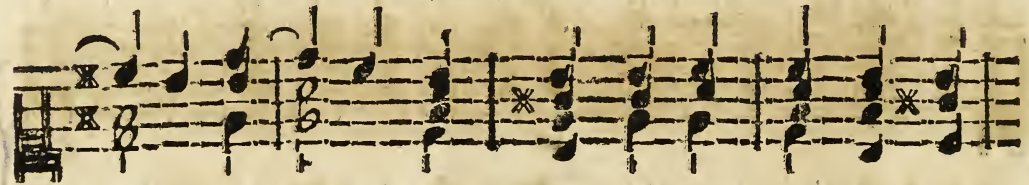
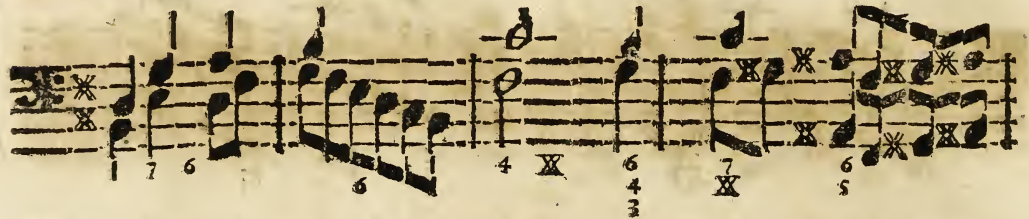
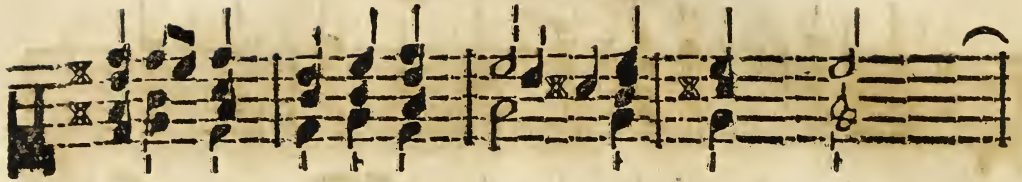
Musical staff 2: Bass clef, G major key signature, 2/4 time signature. Contains a series of chords and melodic lines. Includes a 6/8 time signature change and a 5/4 time signature change.

Musical staff 3: Treble clef, G major key signature, 2/4 time signature. Contains a series of chords and melodic fragments. Asterisks mark specific notes.

Musical staff 4: Bass clef, G major key signature, 2/4 time signature. Contains a series of chords and melodic lines. Includes a 7/8 time signature change and a 6/8 time signature change.

Musical staff 5: Treble clef, G major key signature, 2/4 time signature. Contains a series of chords and melodic fragments. Asterisks mark specific notes.

Musical staff 6: Bass clef, G major key signature, 2/4 time signature. Contains a series of chords and melodic lines. Includes a 6/4 time signature change and a 5/4 time signature change.



First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. There are asterisks and 'X' marks above certain notes in both staves.

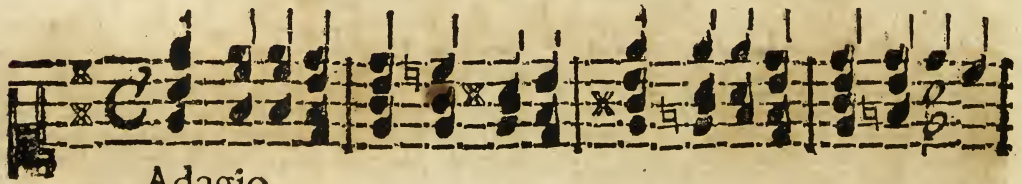
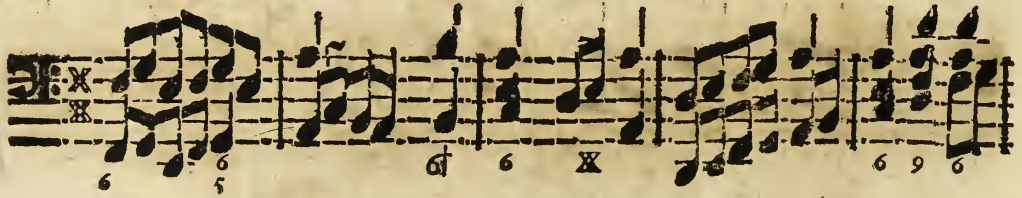
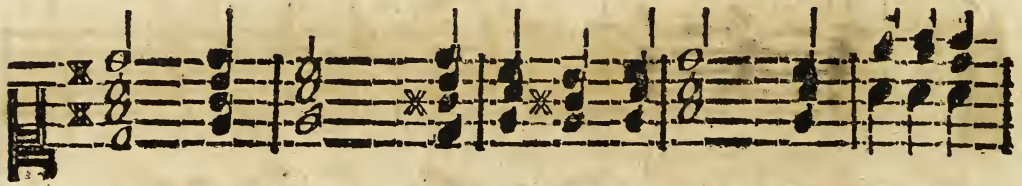
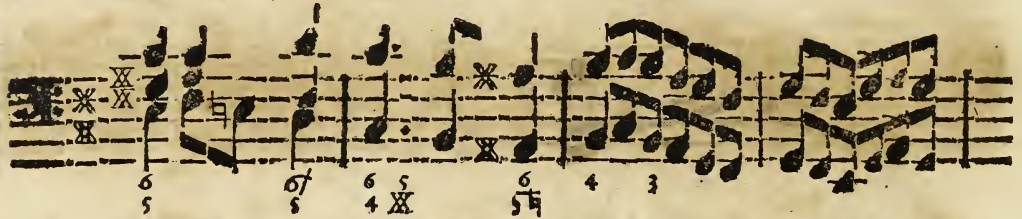
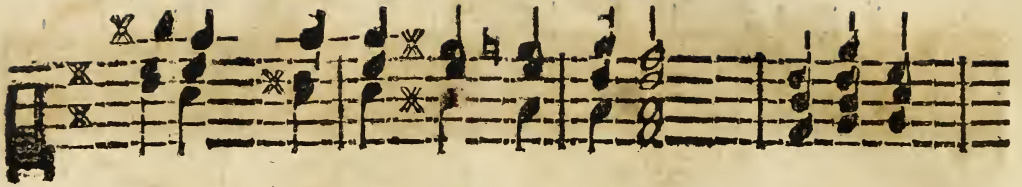
Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. There are asterisks and 'X' marks above certain notes. Fingering numbers 6, 9, 7, 6, and 5 are written below the lower staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. There are asterisks and 'X' marks above certain notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. There are asterisks and 'X' marks above certain notes. Fingering numbers 3, 6, 6, 6, 6, 5, 6, 9, 8, 6, 5 are written below the lower staff.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. There are asterisks and 'X' marks above certain notes.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. There are asterisks and 'X' marks above certain notes. Fingering numbers 9, 6, 7, 6, 4, 6, 7, 4, 2 are written below the lower staff.



Adagio.



Musical staff 1: Treble clef, 6/4 time signature. The staff contains several measures of music with various note values and rests. There are asterisks (*) above the first and eighth measures.

Allegro.

Musical staff 2: Treble clef, 6/4 time signature. The staff contains several measures of music. There are asterisks (*) above the first and sixth measures. A '7' is written above the fifth measure.

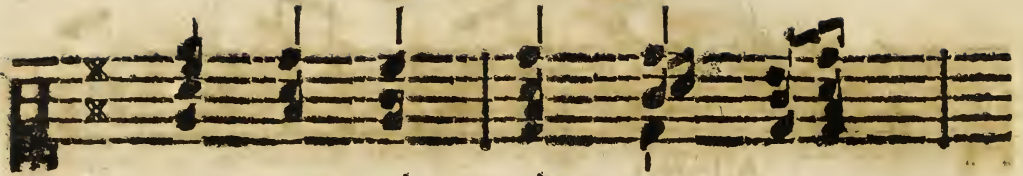
Musical staff 3: Treble clef, 6/4 time signature. The staff contains several measures of music. There are asterisks (*) above the first and second measures.

Musical staff 4: Treble clef, 6/4 time signature. The staff contains several measures of music. There are asterisks (*) above the first and second measures. A '6' is written below the first measure, and a '7' is written above the eighth measure.

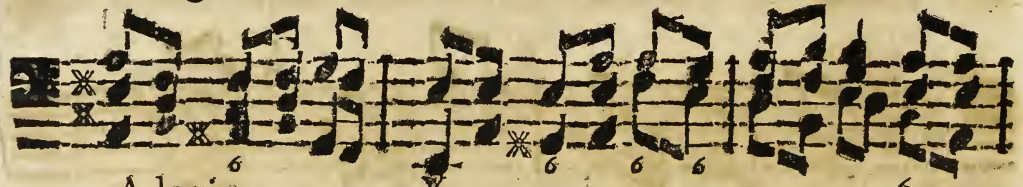
Musical staff 5: Treble clef, 6/4 time signature. The staff contains several measures of music. There are asterisks (*) above the first, second, and fifth measures.

Musical staff 6: Treble clef, 6/4 time signature. The staff contains several measures of music. There are asterisks (*) above the first, second, third, and fifth measures. A '6' is written below the eighth measure.

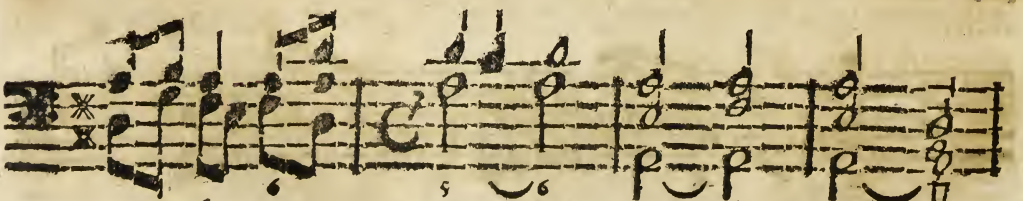
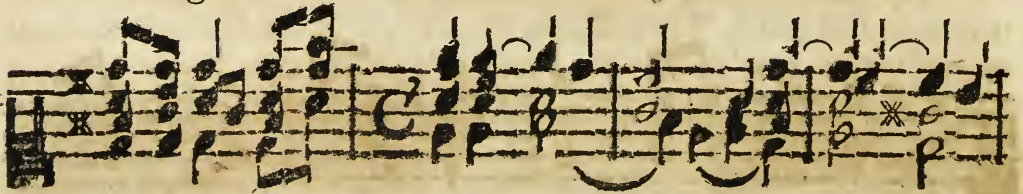
ppp



Adagio.



Adagio.



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

(NB. In dem 1^{sten} Tacte dieses Exempels findet sich Anticipatio Resolutionis 6^{tae} ligatae, und in dem 3^{ten} Tacte wird Resolutio 7^{ma} mit Recht anticipiret, weil bey dieser 7^{me} keine 5^{te} stehen kunte. In denen allerersten 7. Tacten dieses Exempels seynd folgende Anticipationes Resolutionum zu ersehen. Nämlich in dem ersten Tacte wird resolutio quinq^{ta} syncopata, und in dem andern Tacte Resolutio 6^{ta} syncopata anticipiret. Der 3^{te} Tact zeigt Anticipationem Resolutionis Tertiae syncopata, und der 5^{te} Tact, Anticipationem Resolutionis 6^{tae} syncopata.)

§. 13. Die Transposition unsers General-Exempels fällt nunmehr in das mit 3. B. bezeichnete Dis dur, (oder Es dur, wie es einige nennen wollen, wenn der fundamental-Clavis auff dem spatio E. seinen Sitz hat, wie in folgenden Exempel) woben wir wiederum in der Kleidung des ordinairen langsamen Tactes, nebst dem $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ Tacte auftreten wollen, und möchte das vollstimmige Accompagnement ohngefehr also gerathen:

First musical staff with treble and bass clefs, key signature of two flats, and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines.

Second musical staff with treble and bass clefs, key signature of two flats, and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines. Below the staff are the numbers 4 3 6, 5, 7 6, and 4.

Third musical staff with treble and bass clefs, key signature of two flats, and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines.

Fourth musical staff with treble and bass clefs, key signature of two flats, and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines. Below the staff are the numbers 6 5, 9 8, 6, 6, 7 7, 9, 6, 6, and 5. There is also a small asterisk symbol at the end of the staff.

Fifth musical staff with treble and bass clefs, key signature of two flats, and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines.

Sixth musical staff with treble and bass clefs, key signature of two flats, and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines. Below the staff are the numbers 9 8, 6 5, 4, 6, 9, 6, 4, and 6.

First musical staff with treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines.

Second musical staff with treble clef, key signature of two flats, and a common time signature. It includes a sequence of chords and a melodic line. Below the staff are the following fingerings: 6, 6, 6, 6, 5, 7, 6, 7, 4, 3, 5, 6, 6, 7, 2.

Third musical staff with treble clef, key signature of two flats, and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines.

Fourth musical staff with treble clef, key signature of two flats, and a common time signature. It includes a sequence of chords and a melodic line. Below the staff are the following fingerings: 6, 6b, 6b, 6, 4, 6b, 6, 6b, 9, 8, 5, 6, 5, b7.

Fifth musical staff with treble clef, key signature of two flats, and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines.

Sixth musical staff with treble clef, key signature of two flats, and a common time signature. It includes a sequence of chords and a melodic line. Below the staff are the following fingerings: 6, 6, 7, 6b, 6b, 6, 6, 4, 4.

Ppp 3

First musical staff with treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines.

Second musical staff, continuing the piece. It includes a measure with the number '98' written below it. Fingering numbers like 5, 6, 4, 5, 6, 5 are visible below the notes.

Third musical staff, showing further development of the musical theme with various chordal textures.

Fourth musical staff, featuring more complex rhythmic patterns and chordal structures. Fingering numbers such as 6, 4, 3, 7, 6, 4, 3, 7, 6, 4, 6, 2 are present.

Fifth musical staff, continuing the melodic and harmonic progression.

Sixth musical staff, the final one on the page, ending with a fermata. Fingering numbers like 6, 5, 6, 7, 6, 7, 6 are visible.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains several measures of music with notes and accidentals. The lower staff contains chords and some notes. There are two asterisks (*) in the lower staff, one under a chord in the second measure and another under a chord in the fourth measure.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains several measures of music with notes and accidentals. The lower staff contains chords and some notes. There are several numbers and symbols below the lower staff: '44 61' under the first measure, '4 X 7 61' under the second measure, and '7 5 44 X 21' under the third measure.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains several measures of music with notes and accidentals. The lower staff contains chords and some notes. There is a '7' symbol at the end of the lower staff.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains several measures of music with notes and accidentals. The lower staff contains chords and some notes. There are several numbers below the lower staff: '9 8' under the first measure, '6' under the second measure, '5' under the third measure, and '6' under the fourth measure.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains several measures of music with notes and accidentals. The lower staff contains chords and some notes.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains several measures of music with notes and accidentals. The lower staff contains chords and some notes. There are several numbers below the lower staff: '6' under the first measure, '7' under the second measure, and '7' under the third measure.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat). The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, the numbers 12, 9, 6, and 3 are written, with an 8 below each. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, the numbers 12, 9, 6, and 3 are written, with an 8 below each. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Moderato.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, the numbers 12, 9, 6, and 3 are written, with an 8 below each. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, the numbers 12, 9, 6, and 3 are written, with an 8 below each. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, the numbers 12, 9, 6, and 3 are written, with an 8 below each. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, the numbers 12, 9, 6, and 3 are written, with an 8 below each. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

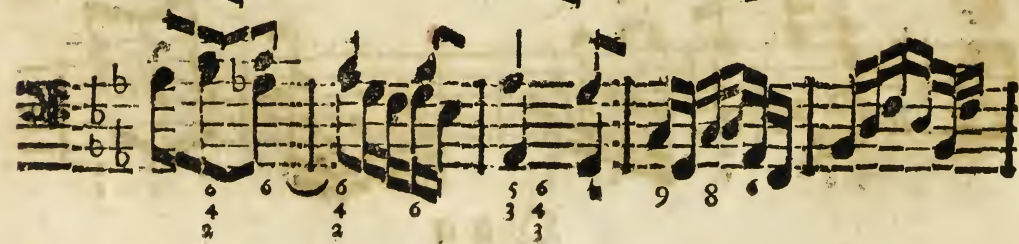
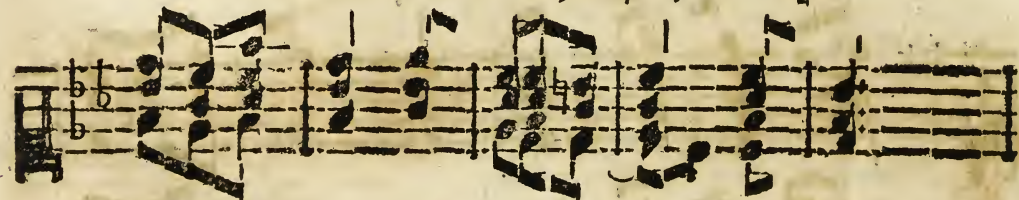
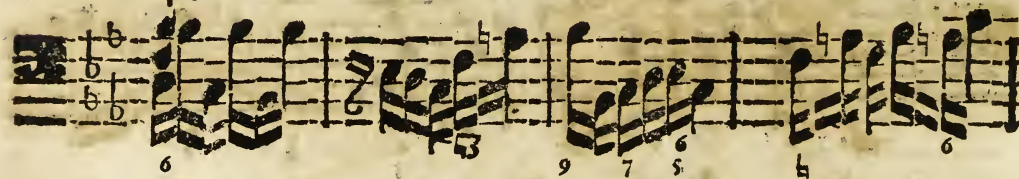
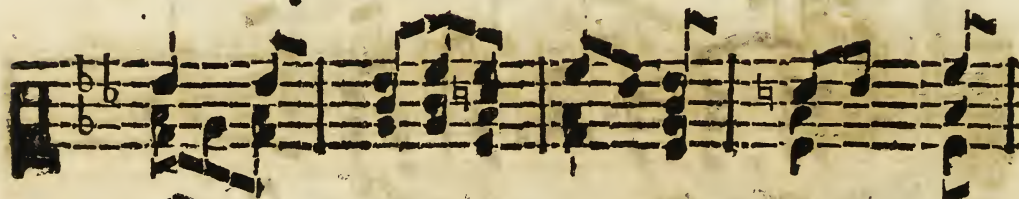
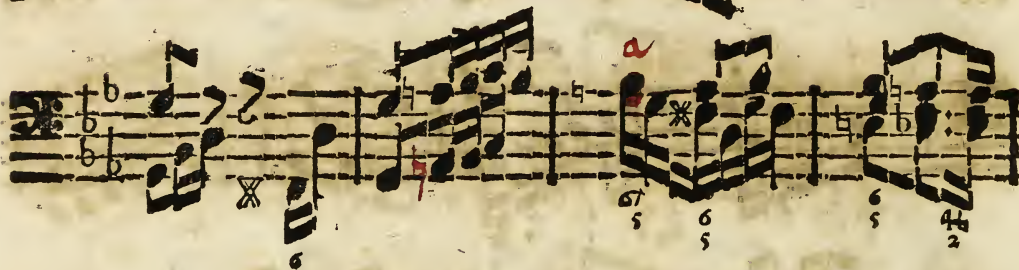
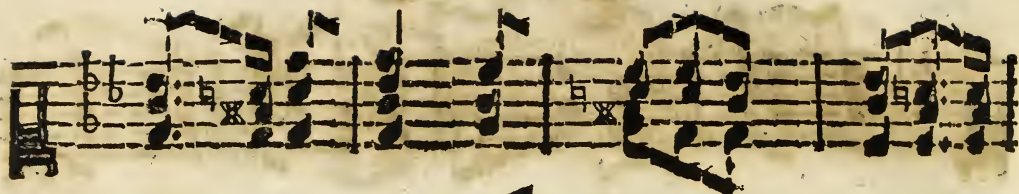
Handwritten musical notation on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. Includes fingerings such as 9, 8, 6, 4, 6, 6, 6, 5, 6, 6.

Handwritten musical notation on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Handwritten musical notation on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. Includes fingerings such as 7, 6, 6, 4, 6, 4, 3.

Handwritten musical notation on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Handwritten musical notation on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. Includes fingerings such as 9, 8, 5, 6, 5, 5, 7, 6, 6.



First staff of musical notation, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The staff contains several measures of music, including a large, complex chordal structure in the middle.

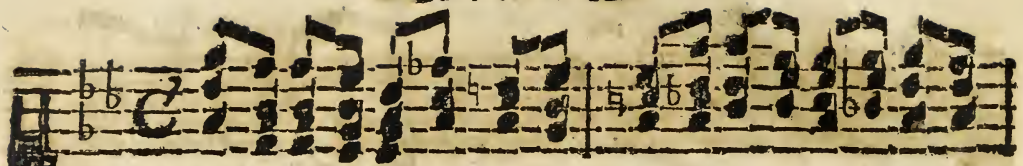
Second staff of musical notation, continuing the piece. It includes a red handwritten '2' above the first measure and a red '7' below the second measure. The notation is dense with many notes and rests.

Third staff of musical notation, showing further development of the musical theme. A red asterisk is visible below the first measure.

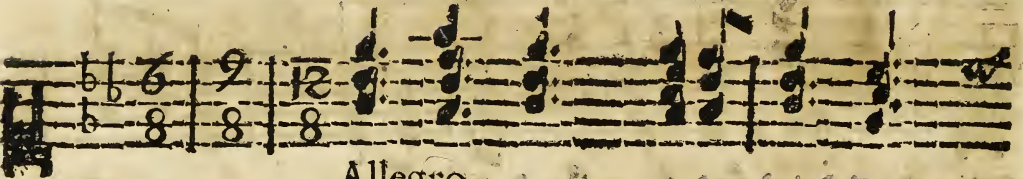
Fourth staff of musical notation, featuring a red asterisk below the first measure and various numerical markings (6, 5, 4, 3) below the notes, possibly indicating fingerings or specific notes.

Fifth staff of musical notation, continuing the melodic and harmonic progression.

Sixth and final staff of musical notation on this page, concluding with a final chord and numerical markings (6, 2, 6, 4) below the notes.

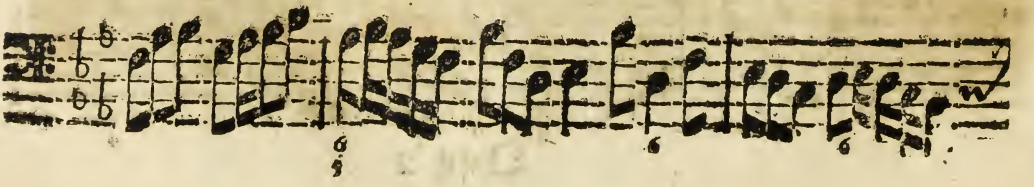
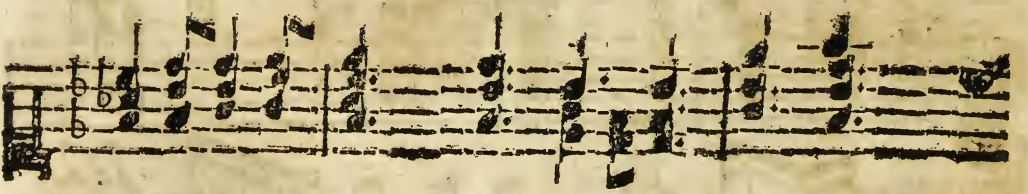
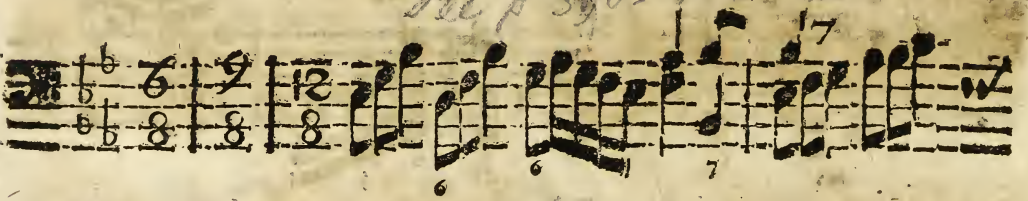


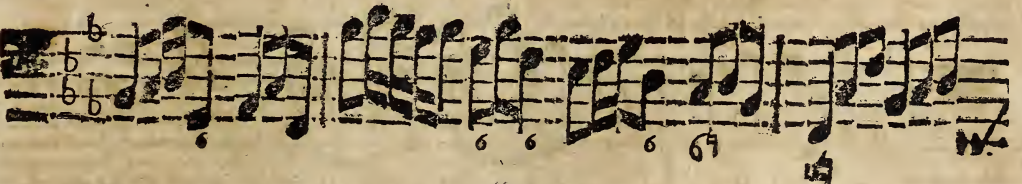
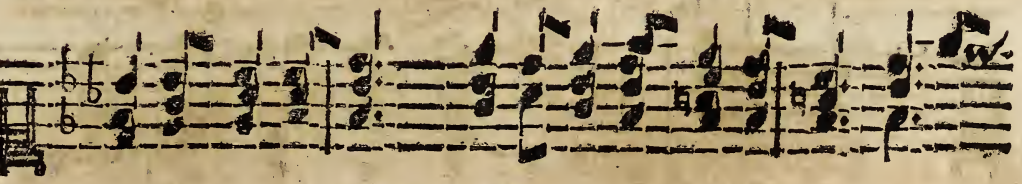
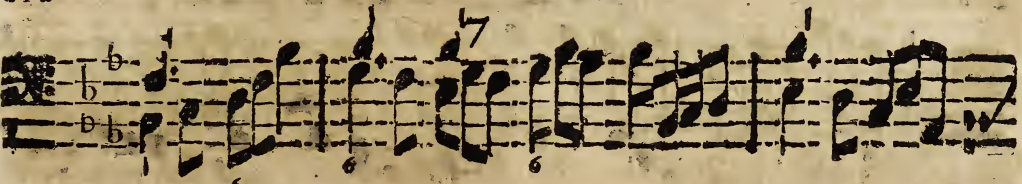
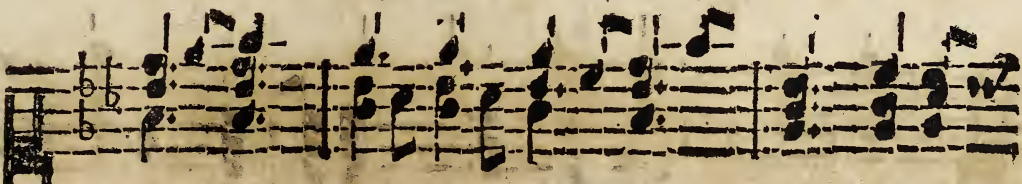
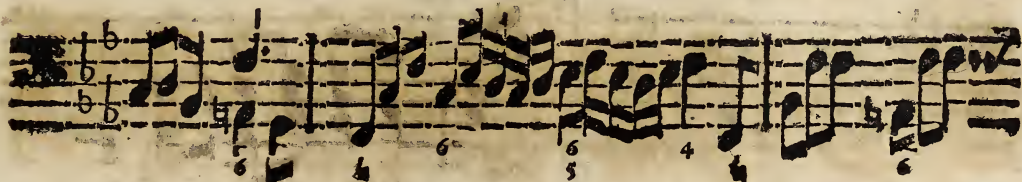
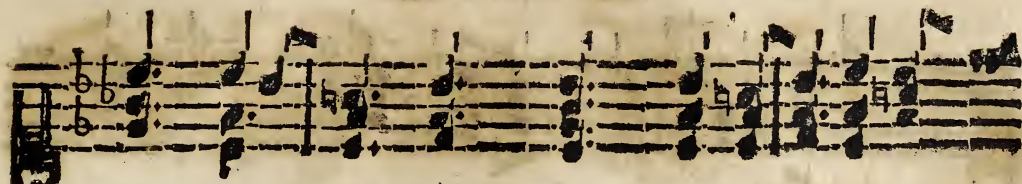
Adagio.

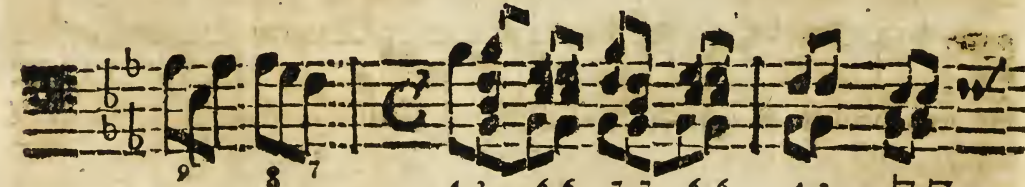
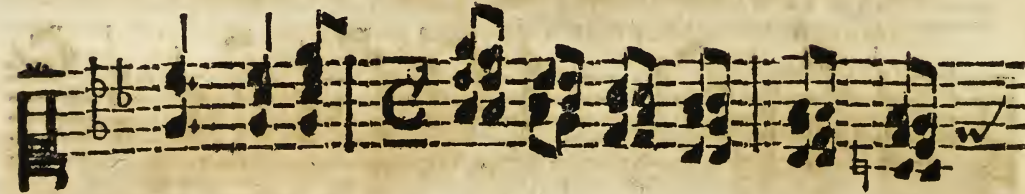
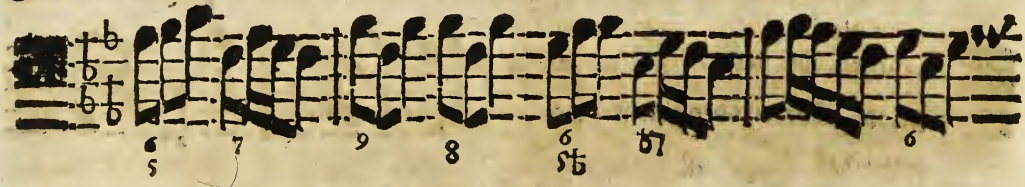
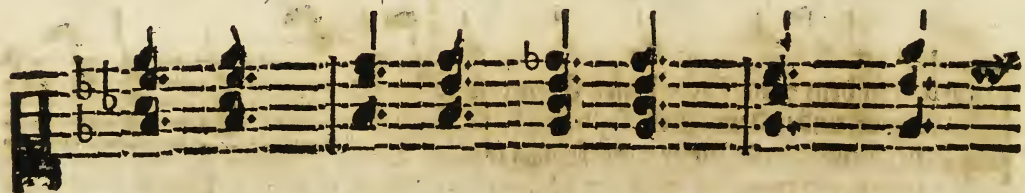
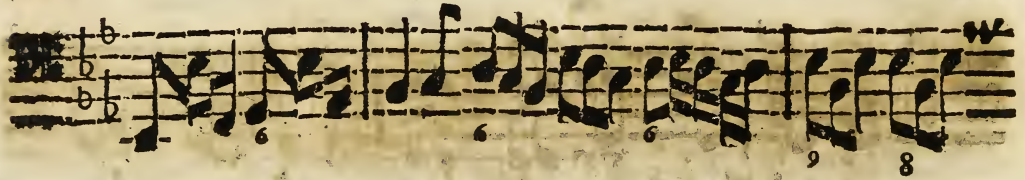
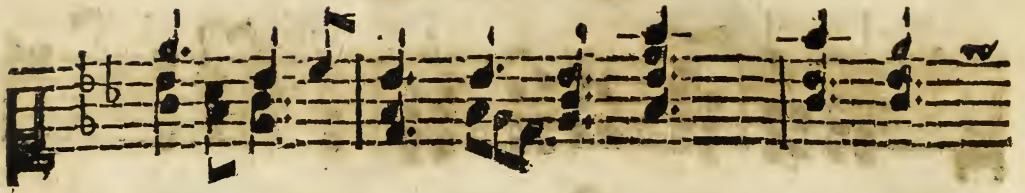


Allegro.

See p 396-494 & 435



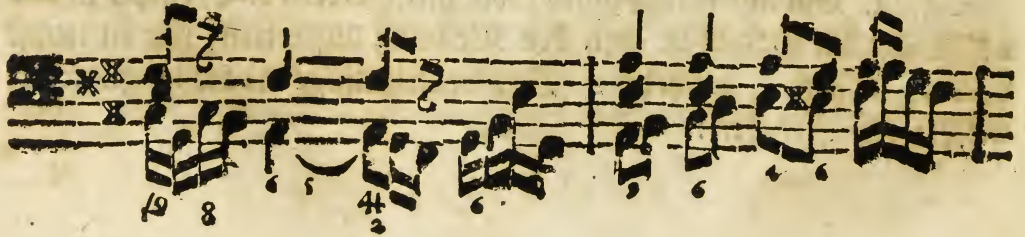
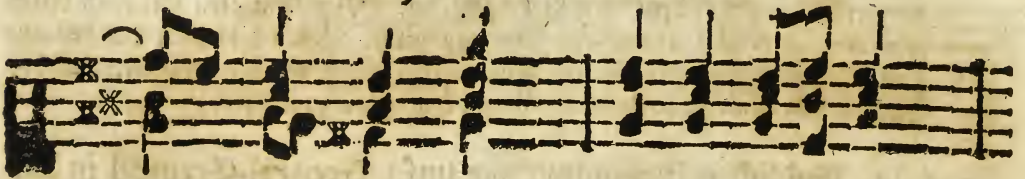
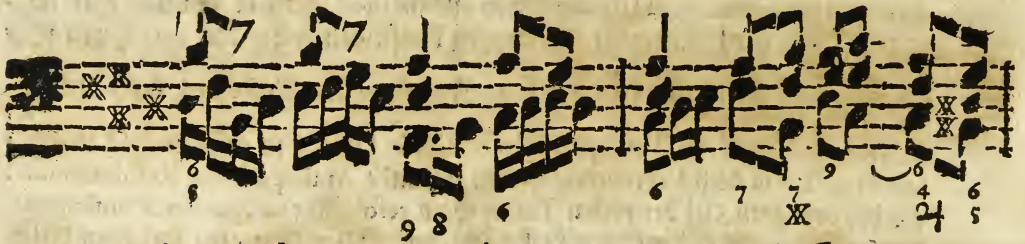
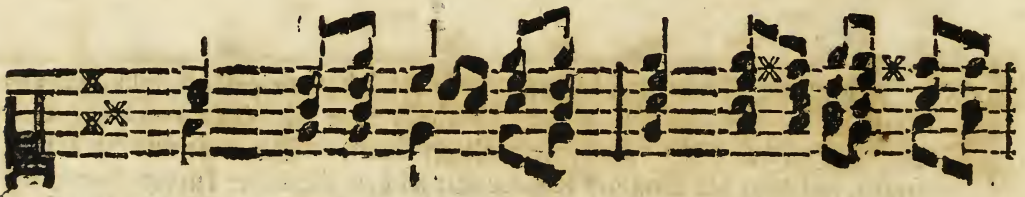
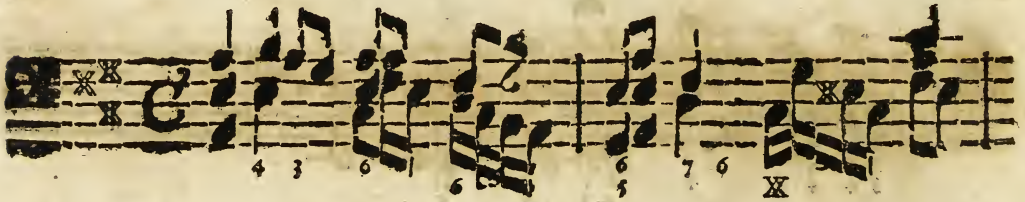
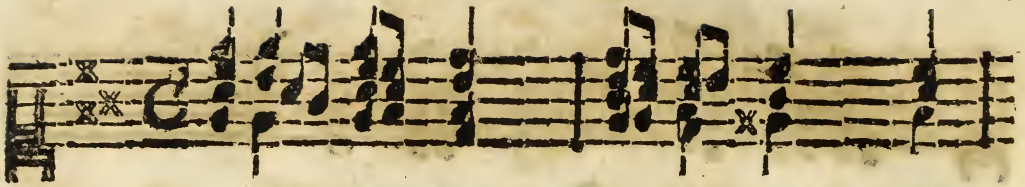




4 3 6 6 7 7 6 6 4 3 6 7
 5 4 6 5 5 4 4 4
 3 3 3 2

(NB. In dem 7ten Tacte dieses Exempels findet sich Anticipatio Resolutionis 6^{tae} ligatae, und in dem 18ten Tacte wird Resolutio 7^{mae} mit Recht anticipiret, weil der Ambitus bey dieser 7^{me} keine 5^{te} leiden kunte. Der 21te und 23te Tact zeigen, wie man bey mäßiger Mensur mit solchen virtualiter kurzen Noten, die sonst als Anticipationes Harmoniæ frey aus passiren, gern in 3^{ten} und 6^{ten} fortzugehen, oder bey Gelegenheit den ganzen künftigen Accord zu anticipiren pflegen, wie allbereit oben gelehret worden. In dem ersten Tacte des, nach dem $\frac{3}{8}$ folgenden Adagio, ist Anticipatio Resolutionis Quartæ zu ersehen. Die allerlehten 4. Tacte dieses Exempels haben folgende Anticipationes Resolutionum: als bey dem 3ten 8tel des ersten Tactes wird resolutio 5^{tae} syncopatae anticipiret, dergleichen auch bey dem 7ten 8tel geschieht. Bey dem 5ten 8tel eben dieses Tactes wird resolutio 6^{tae} syncopatae anticipiret. Bey dem 3ten 8tel des andern Tactes ist Anticipatio Resolutionis 3^{ae} syncopatae, und bey dem 3ten 8tel des 3ten Tactes, Anticipatio Resolutionis 6^{tae} syncopatae zu ersehen.)

§. 14. Endlich transponiren wir unser General-Exempel in das a[♯], und zwar mag es in eben der Kleidung auftreten, wie in nechst vorhergehenden §. geschehen. Das vollstimmige Accompagnement möchte also gerathen:



First musical staff with notes and asterisks.

Second musical staff with notes and asterisks. Includes fingerings: 6 6 67 6 5 7 6 7 4 3 5 6 6 7 2.

Third musical staff with notes and asterisks.

Fourth musical staff with notes and asterisks. Includes fingerings: 5 6 6 4 6 6 6 9 8 5 6 4.

Fifth musical staff with notes and asterisks.

Sixth musical staff with notes and asterisks. Includes fingerings: 6 6 6 6 6 6 7.

First musical staff with notes and asterisks.

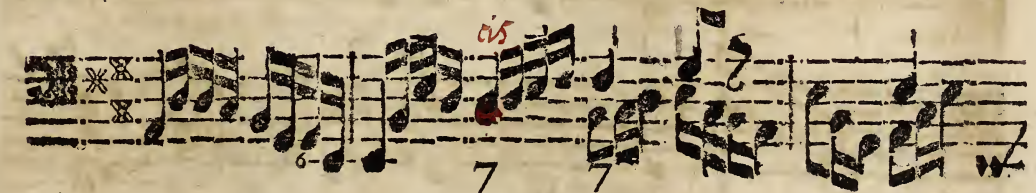
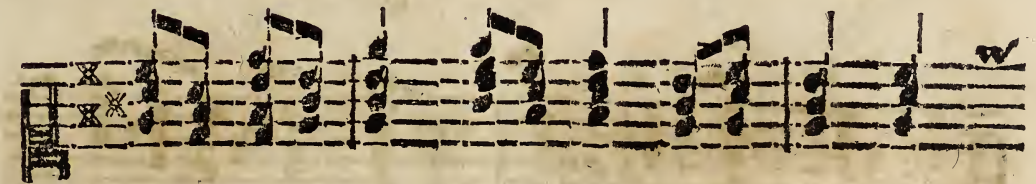
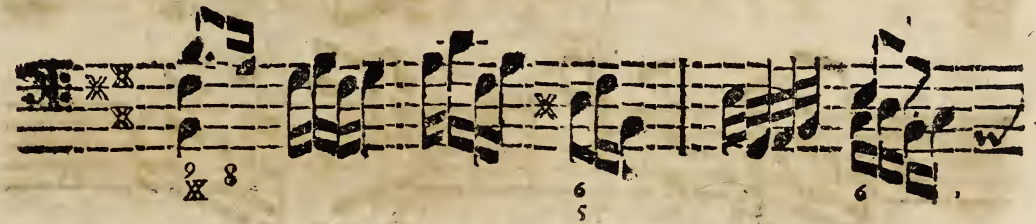
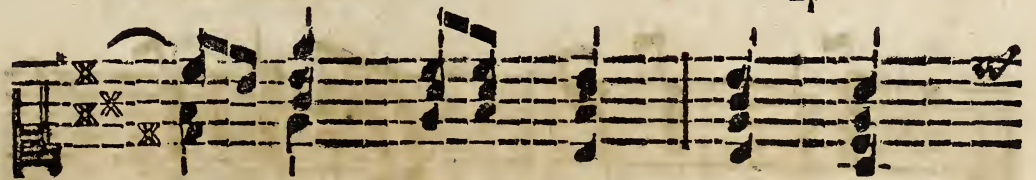
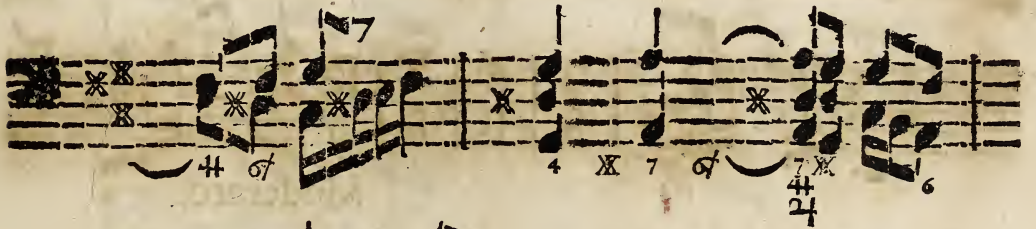
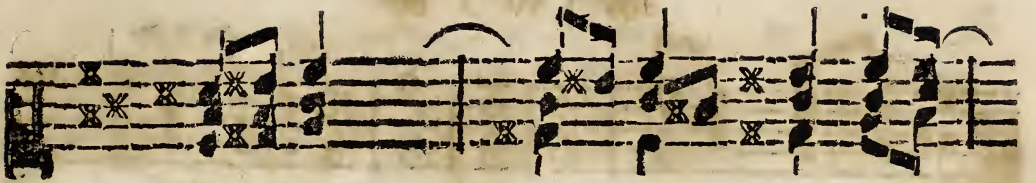
Second musical staff with notes, asterisks, and a '7' above the staff. Fingerings: 7, 7, 5, 6 5 4, 6, 5.

Third musical staff with notes and asterisks.

Fourth musical staff with notes, asterisks, and fingerings: 9 8, 6, 6 6 7, 4 3, 7.

Fifth musical staff with notes and asterisks.

Sixth musical staff with notes, asterisks, and fingerings: 6, 4 6 4 2, 6, 5 6, 9 7, 6, 7.



First musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a common time signature. It contains four measures of music with time signatures 3/8, 6/8, 9/8, and 12/8. The staff includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Second musical staff, similar to the first, containing four measures of music with time signatures 3/8, 6/8, 9/8, and 12/8. It features similar musical notation and includes a red '6' marking below the first measure.

Moderato.

Third musical staff with treble clef, key signature of one flat, and common time. It contains four measures of music with various notes and rests.

Fourth musical staff with treble clef, key signature of one flat, and common time. It contains four measures of music, including a measure with a '77' marking above it. Fingerings like '7 7 6' and '6 6 7' are indicated below the notes.

Fifth musical staff with treble clef, key signature of one flat, and common time. It contains four measures of music with various notes and rests.

Sixth musical staff with treble clef, key signature of one flat, and common time. It contains four measures of music, including a measure with a '7' marking above it. Fingerings like '6 7 6' and '7 6' are indicated below the notes.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely for a guitar or lute, consisting of six staves. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). A red '5' is written above the first measure, and a red '4' is written below it. The second staff has a '7' above the fourth measure. The third staff has a '6' below the first measure. The fourth staff has a '4' below the second measure, a '6' below the third measure, a '7' below the fourth measure, a '6' below the fifth measure, and '9 8' below the sixth measure. The fifth staff has a '6' below the first measure, a '4' below the second measure, a '3' below the third measure, a '7' below the fourth measure, a '5' below the fifth measure, and a '5' below the sixth measure. The sixth staff has a '4' below the first measure, a '6' below the second measure, a '5' below the third measure, a '7' below the fourth measure, a '6' below the fifth measure, and a '5' below the sixth measure. There are several asterisks and 'X' marks scattered throughout the notation, possibly indicating specific techniques or ornaments. The paper is aged and shows some staining.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely for a guitar or similar fretted instrument. The page is numbered (502) at the top center. It contains six staves of music, each with a clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and performance markings. Asterisks (*) are placed above certain notes, and numbers (1-6) are placed below the staves, possibly indicating fret positions or fingerings. Some notes are marked with an 'X' or a red dot. The paper shows signs of age, including some staining and wear.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as asterisks and 'X's.

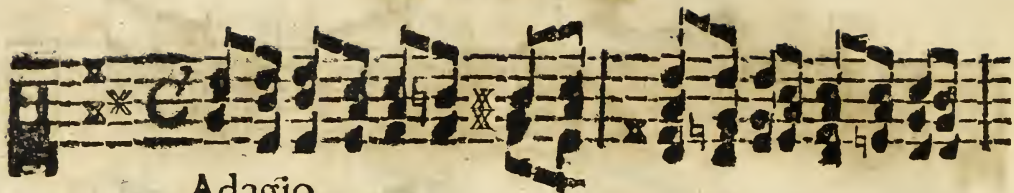
Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and various note values. Below the staff, there are handwritten numbers: 9, 6, 7, 5, 4, 6, 7, 4, 2.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and various note values. There are asterisks and 'X's scattered throughout the notation.

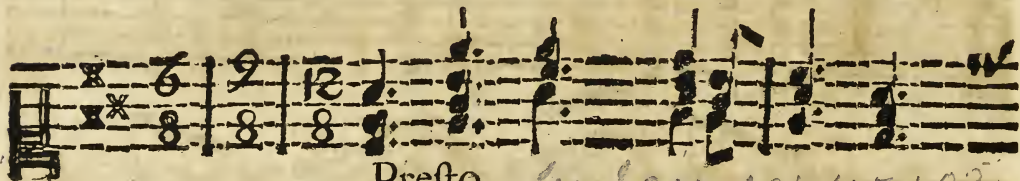
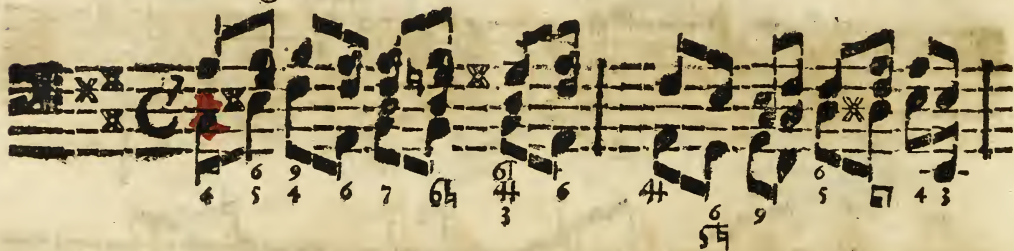
Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and various note values. Below the staff, there are handwritten numbers: 6, 5, 6, 4, 5, 4, 3, 6, 5.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and various note values. There are asterisks and 'X's scattered throughout the notation.

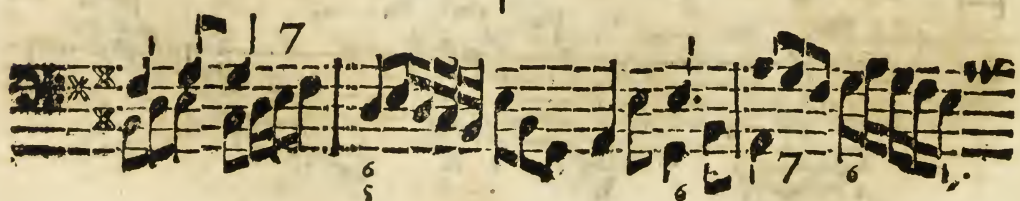
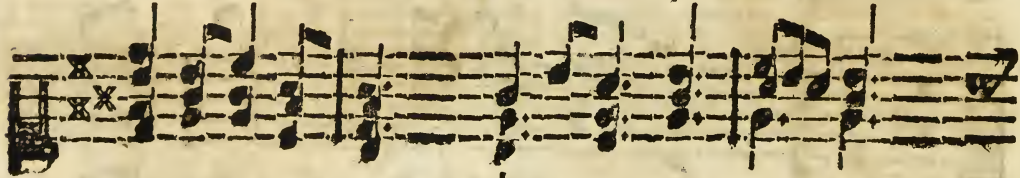
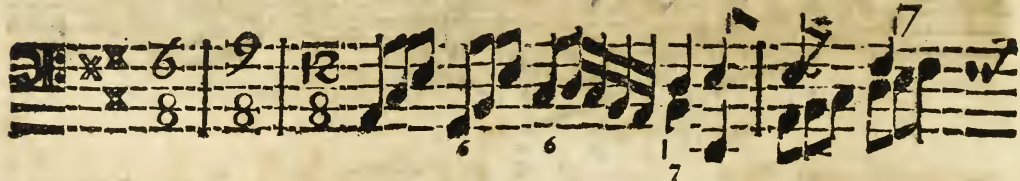
Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and various note values. Below the staff, there are handwritten numbers: 6, X, 6, 9, 0. There are also red handwritten markings at the bottom of the page, including '31' and '24h'.

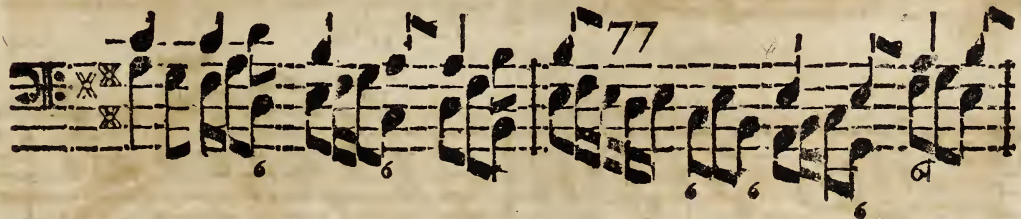
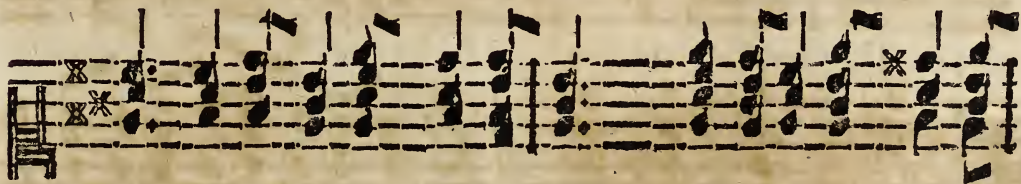
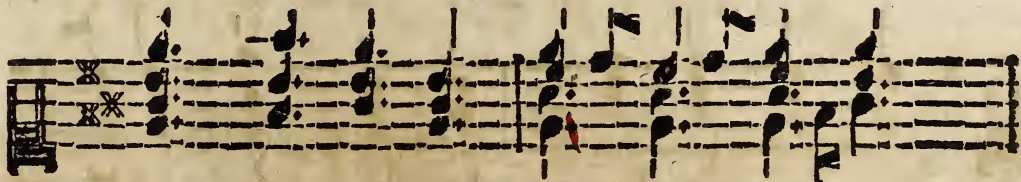
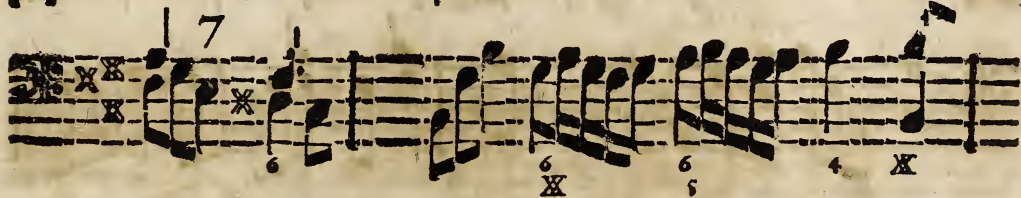
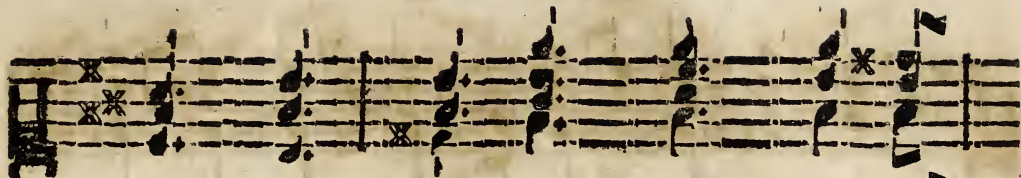


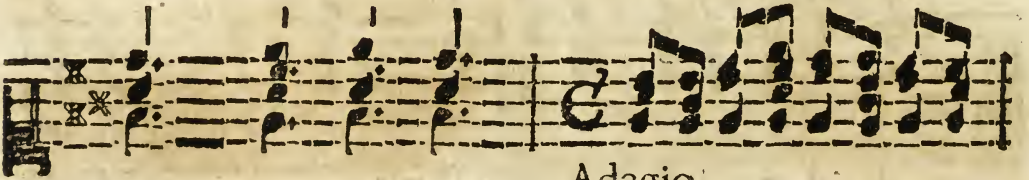
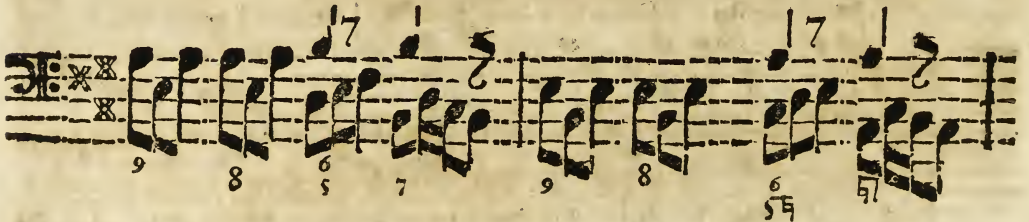
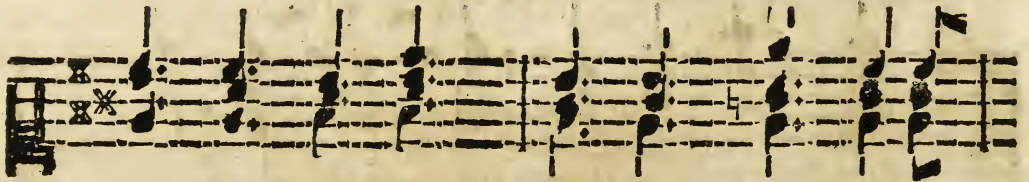
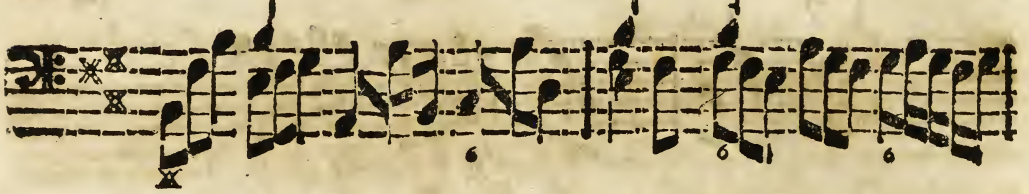
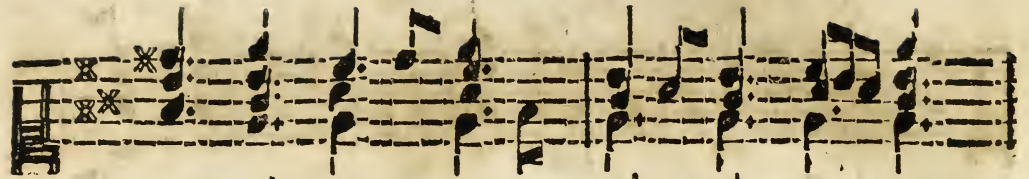
Adagio.



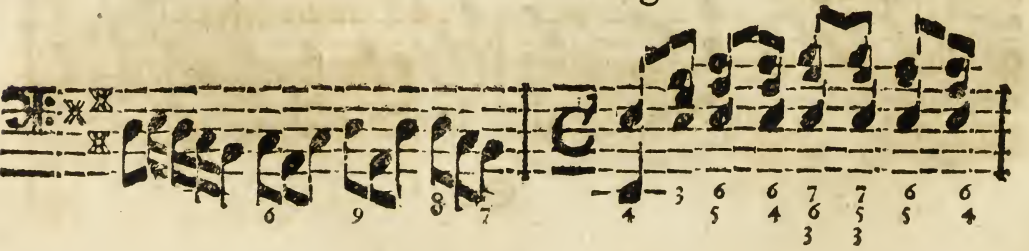
Presto. See p 390-436-445-492







Adagio.



4 3 4 4 3 4 4 3 6 6 6 6 6 6 5 4 5 4 3

(NB. In dem 4ten Tacte dieses Exempels ist anzumercken, daß die vorher gelegene Nona, allda in der Mittel-Stimme; die sonst bey diesen Accord gewöhnliche gva aber, über dieser Nona, in der obern Stimme der rechten Hand angebracht wird, dergleichen Verfahren bey vollstimmiger Harmonie seinen Grund hat. In dem 7ten Tacte findet sich Anticipatio Resolutionis 6ta ligata, und in dem folgenden Tacte, Anticipatio Resolutionis 4ta syncopata. Wie denn auch diese letztere in dem 3ten, und 6ten Tacte des darauff folgenden $\frac{12}{8}$ tels, so wie sie angebracht worden, passiren kan. Die letzten 7. Tacte dieses Exempels betreffend, so wird bey dem 3ten 8tel des ersten Tactes, resolutio 5ta syncopata; und bey dem 5ten 8tel, resolutio 6ta syncopata anticipiret. Dieses letztere geschieht wiederum bey dem 3ten 8tel des 3ten Tactes.)

§. 15. Ehe wir weiter gehen, so wollen wir allhier noch eine Frage mit nehmen. Es erhellet nemlich aus dem nechst vorhergehenden, und andern obigen Exempeln, daß der geschwinde, mit einem allegro, presto, unterzeichnete $\frac{6}{8} \frac{9}{8} \frac{12}{8}$ Tact auf eine ganz andere Arth accompagniret wird, als der moderate, oder in mäßiger Mensur einhergehende $\frac{3}{8} \frac{6}{8} \frac{9}{8} \frac{12}{8}$ Tact. Weil nun der Unterscheid dieses Accompagnementes

bloß von dem Unterscheide einer langsamen, geschwinden, oder noch geschwindern Mensur dependiret, und folgsam ein Anfänger in seinem Judicio dann und wann irren, und das unrechte Accompagnement ergreifen kan: so fraget sich, ob man nicht lieber in einem bezifferten General-Basse die varirten, oder in Sprüngen frey aus passirenden Stel des geschwinden $\frac{6}{8} \frac{9}{8} \frac{12}{8}$ Tactes, mit eigenen Ziffern bezeichnen, und folgsam

eine Confusion des Anfängers verhüten könne und solle, oder nicht? Ich antworte: ja, man soll in bezifferten General-Bassen, Anfängern zugefallen, lieber zu viel, als zu wenig Ziffern über die Noten setzen. Daher würde das bisher transponirte Exempel unsers geschwinden $\frac{6}{8} \frac{9}{8} \frac{12}{8}$

Tactes viel deutlicher also bezeichnet stehen, wie unten folget. Dergleichen accurate Bezeichnung aber wird selten in praxi über dergleichen Bassen gefunden, und eben dieses ist die Ursache, warum wir einen Anfänger mit obigen Regeln, und Exempeln (*) lieber auf den Grund haben führen, und die Sache nach denen principiis der Composition erläutern wollen.

Presto.

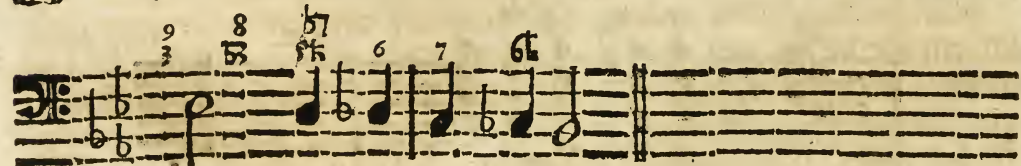
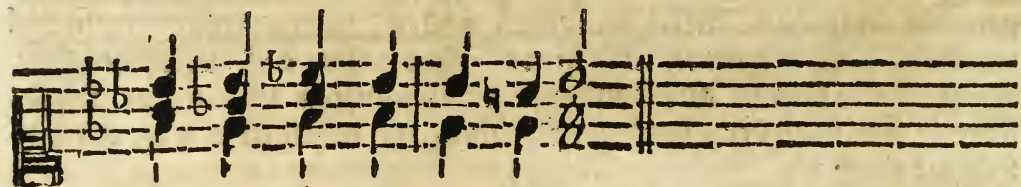
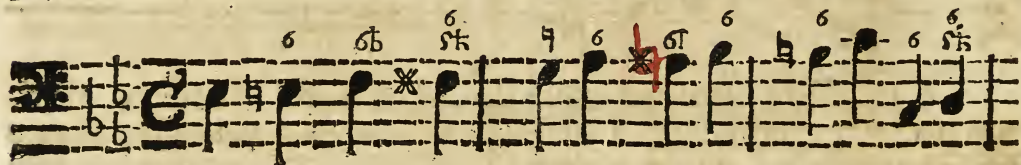
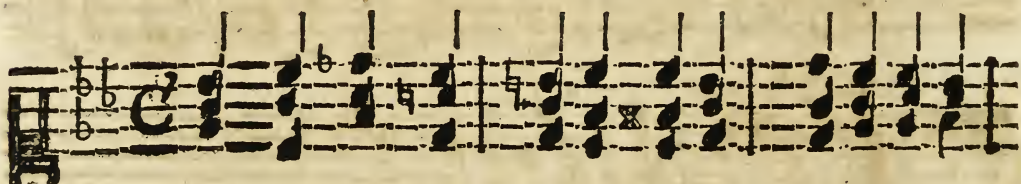
(*) Besiehe oben p. 297. seqq. p. 360. 371.

The image shows three staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains several measures of music with various accidentals (sharps, flats, naturals) and figured bass numbers (6, 4, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 4, 6). The middle staff continues the notation with similar figures and accidentals. The bottom staff concludes the piece with a double bar line. The notation is characteristic of 17th or 18th-century lute tablature or figured bass.

§. 16. Nun solten wir unser General - Exempel in das e ♯, als einen noch sehr gebräuchlichen Modum, transponiren. Allein der Raum will es nicht leiden, allhier mehrere Transpositiones zu machen; weswegen wir folgendes Mittel ergreifen wollen, einem Anfänger, so viel möglich, auch hierinnen zu helfen: Man nehme das, in obigen §. 13. befindliche Exempel aus dem mit b gezeichneten Dis dur zur Hand; schreibe sich statt der, dort vorgezeichneten 3 b. folgende 4 ♯, vor das Systema modi:

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). It contains several measures of music with various accidentals and figured bass numbers (6, 4, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 4, 6). The bottom staff continues the notation with similar figures and accidentals. The notation is characteristic of 17th or 18th-century lute tablature or figured bass.

Auf diese Art bekömmet er ein Exempel aus dem e ❁, indem die Noten und Ziffern durchgehends bleiben, wie sie in besagten Exempel zu finden, auffer, daß man das ♯, nach denen oben p. 114. seqv. gegebenen Regeln, überall an seine rechte Stelle setzen mag, wer nicht nach Urth einiger Alten, das ❁. und ♯. confundiren, und beyde, als bloffe Erhöhungs-Zeichen von gleicher Geltung, ansehen will. Dahero wenn z. E. in dem mit b. gezeichneten Dis dur, die Signaturen ohngefehr also aussehen solten;



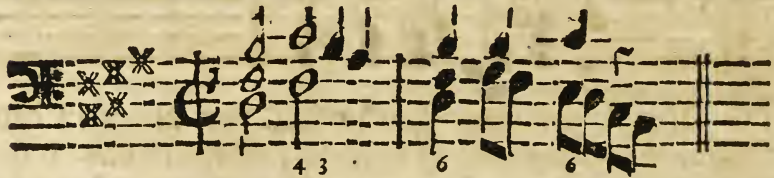
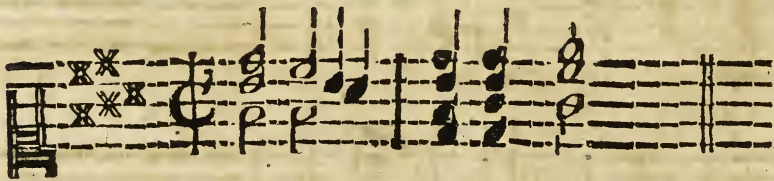
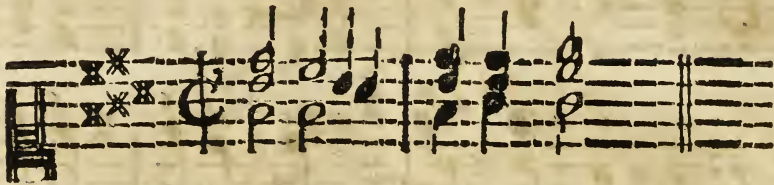
so mag man sie im e ❁ auf folgende Urth verändern; Die Noten bleiben dennoch durchgehends an ihrer vorigen Stelle stehen:

The musical score is arranged in four systems, each with two staves. The first system features a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff, with various notes and accidentals. The second system includes fingerings (6, 6b, 5b) and ornaments (X, *). The third system shows a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff, with notes and accidentals. The fourth system includes fingerings (9, 8, 7, 6, 7) and ornaments (X, *).

§. 17. Wir haben nunmehr noch 4. von denen in der Natur befindlichen 12. modis majoribus (***) übrig, nemlich das H dur, As oder gis dur, Fis dur und cis dur. Ob nun wohl in denen ersten beyden modis heut zu Tage selten in denen letzten beyden aber gar nicht gebräuchlich, ein Stück zu setzen, so kommen doch ihre Cadenzen accidentaliter zuweilen in denen bisher tractirten leichtern Modis vor; folgar ist es einem Anfänger gar nützlich, wenn er selbige gleichfalls ins Exercitium bringet. Hierzu nun einige Anleitung zu geben, so viel als möglich, so nehme man,

(**) i. e. Welche die 3am maj. über dem Fundamental-Clave haben. Die 12. modos minores haben wir der Kürze halber mit Fleiß übergangen, weil deren völliger Ambitus, wie oben gedacht, in denen 12. modis major. stecket, und beyde einerley Bezeichnung haben, alle 24. modos majores und minores aber in ihrer Ordnung, suche man in der andern Abtheilung dieses Werkes, im Musicalischen Circul.

- 1) Das in obigen §. 10. und §. 11. befindliche B dur, verändere das Systema Modi auf folgende Art:



so hat man so wohl ein 4 stimmiges, als vollstimmiges Exempel des H dur, nur daß man wiederum dabey mit Verwechslung des \sharp . umgehen muß, wie in vorhergehenden §. gemeldet worden.

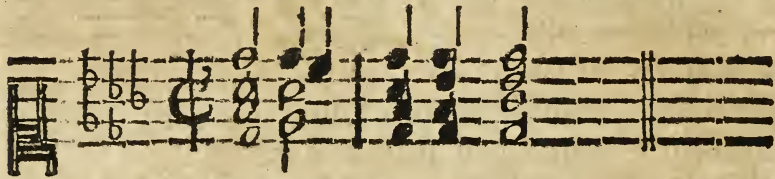
- 2) Nehme man das, im obigen §. 14. befindliche Exempel aus dem a \sharp , verändere das Systema modi auf folgende Art:

Und verführe übrigens mit dem \sharp , wie oben gemeldet, so hat man ein Exempel aus dem a s dur

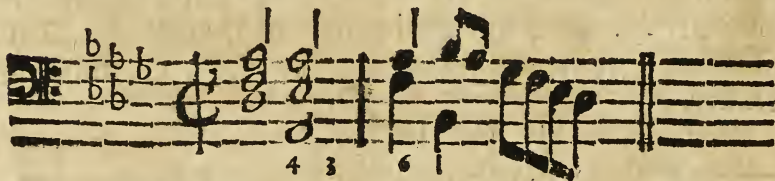
Und verfare übrighens mit dem 4. wie oben gemeldet, so hat man ein Exempel aus dem as dur.

- 3) Nehme man die oben §. 6. und §. 7. befindlichen Exempel aus dem F dur, verändere ihr systema modi auf folgende Arth, und verfare übrighens mit dem 4. wie mehrmahl gemeldet, so hat man ein vierstimmig- und vollstimmiges Exempel aus dem Fis dur.

- 4) Endlich ein Exempel zu haben aus dem mit b gezeichneten cis dur, oder Des dur (wie es andere nehmen wollen, wenn der Fundamental-Clavis auf der Linie D. seinen Sitz hat, wie in folgenden Exempel) so nehme man das oben §. 12. befindliche D * verändere das systema modi auf folgende Art, und gehe mit dem 7. umb, wie öftters gedacht, so hat man, was man suchet:

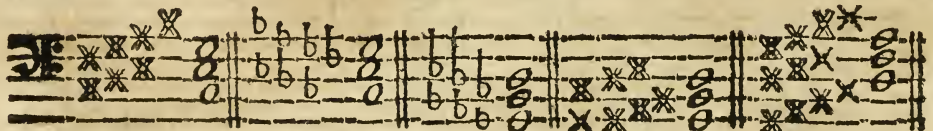


Presto.



§. 18. Nun könnte man zwar einige von denen bisherigen 12. modis major. auch unter andern Bezeichnungen des systematis (*) exerciren:

(*) Z. E. folgende, und andere überflüssige Bezeichnungen, die man gar leicht ausfinden, und in Ordnung bringen könnte, wosern sie einigen Nutzen hätten:



Cis dur. Hdur, oder Fis dur oder Gis dur. Dis dur.
Ces dur. Ges dur.

NB. Wegen des, in denen 2. letztern Bezeichnungen befindlichen X. ist hier obiter zu gedencken, daß es so viel bedeutet, als ein doppeltes **. Das heisset Der natürliche diatonische Clavis selbiger Linie oder Spatii, wird um 2. Chromati-

ren: Ich halte aber davor, wenn man nicht aus eigener Lust etwas überflüssiges thun will, so kan man es hier schon dabey bewenden lassen; weil wir mit dem bisherigen Exercitio der Modorum schon weiter kommen, als sich etwan unsere heutige praxis compositoria zu erstrecken pfleget. Wir schliessen also unser bisheriges Exercitium, und fügen zum Beschluß dieses Capitels annoch unten folgendes Exempel einer kleinen Fuga (welche gleich iso vor mir habe, und zu diesem Gebrauch mit Fleiß abkürzen will) nur deswegen bey, damit wir Gelegenheit bekommen, einem Anfänger noch einige zurück gebliedene Erinnerungen zu geben, welches folgende seyn mögen:

- 1) Findet man in besagten Exempel zweymahl die Unterschrift der Worte: Tasto solo. In welscher Sprache werden die hölzern Claves auf dem Clavicembal, Orgel, &c. Tasti genennet; von tastare, anrühren, anfühlen, also deuten die Worte: Tasto solo, so viel an, daß man solle dieselben Noten mit einzeln Clavibus, oder einzeln Fingern, ohne ferneres Accompagnement, so lange fortspielen, bis eine andere Stimme, oder ein anderer Mulicalischer Schlüssel eintritt.
- 2) Siehet man allda zu unterschiedenen mahlen nur zwey Stimmen über einander gesezet, welches bedeutet, daß man in solchen Fällen niemahls mehr dazu spielen soll, als was da stehet.
- 3) Ist überhaupt bey allen im General-Basse, eintretenden Discant-Alt-und Tenor-Schlüsseln zu mercken, daß man niemahls dergleichen Bassette (wie bey dem ordinairen Bass-Schlüssel zu thun

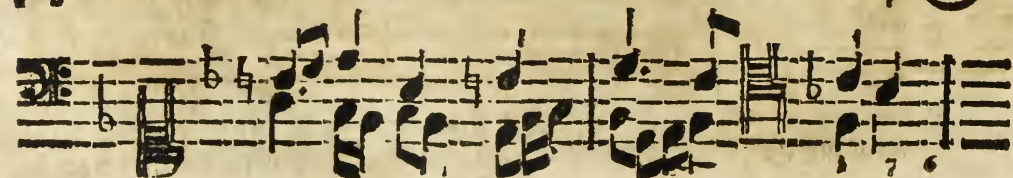
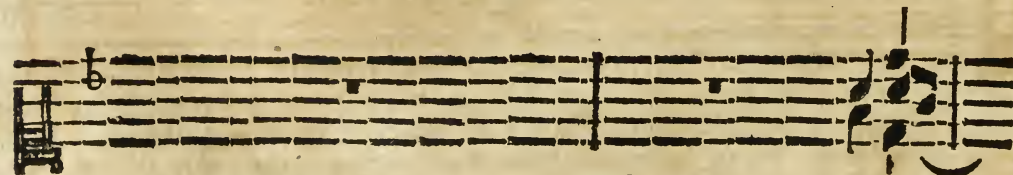
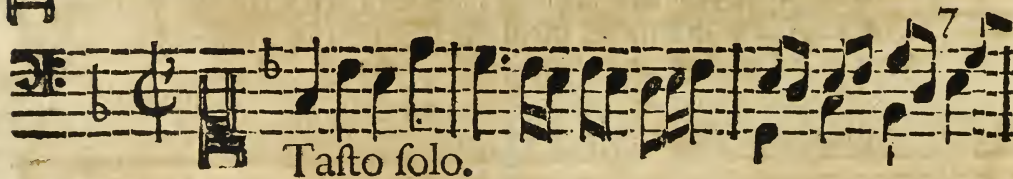
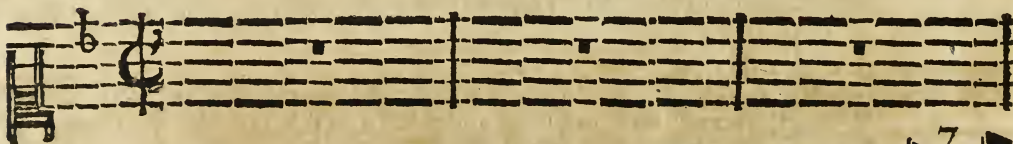
T t 2

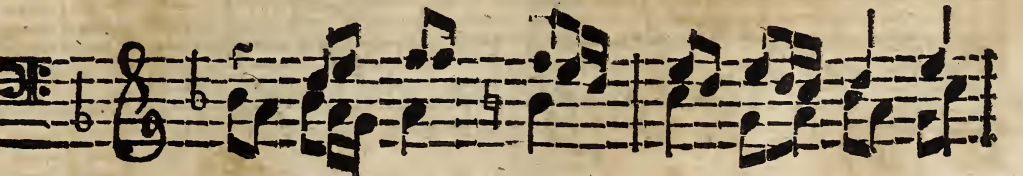
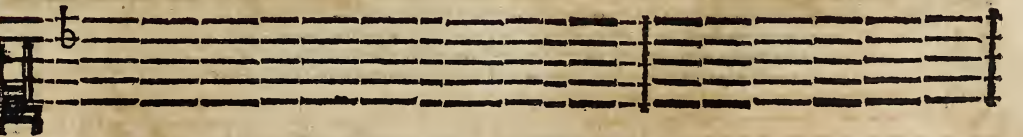
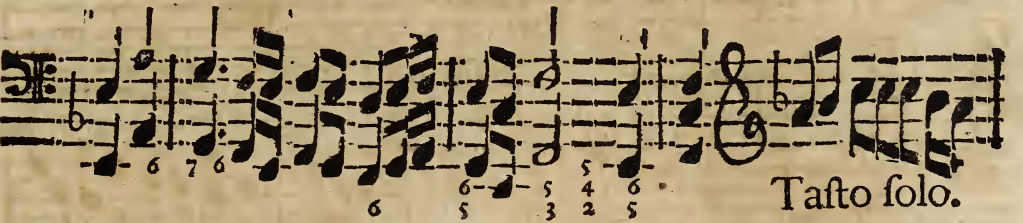
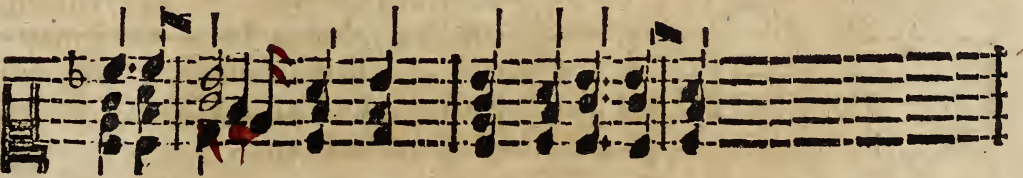
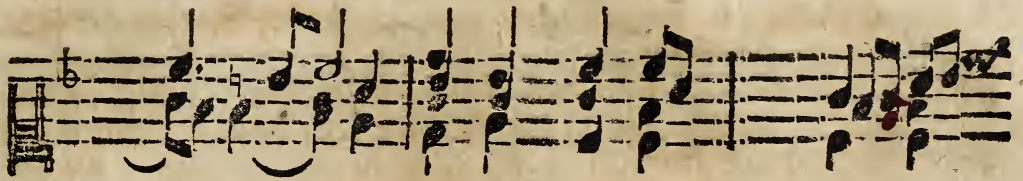
erlauz

matische Claves, oder um einen ganzen Ton erhöhet. Also machet ein solches X. z. E. aus dem C. ein D. aus dem F. ein G. &c. Es haben einige von denen neuesten Componisten allbereit in Gebrauch, dieses X. vor diejenigen Noten zu setzen, die im systemate modi ein ✱ vorgezeichnet haben, vor der Note selbst aber noch eines zu sich nehmen, welcher Gebrauch seiner Deutlichkeit halber billig sollte durchgehends eingeführet werden. Wer seine Scholaren hieran gewöhnen will, dem wird es leichte seyn, bey allen dergleichen Noten dies s ganzen Capitels das davor stehende ✱ in X. zu verwandeln. Besiehe weiläufftiger, des Herrn Capellm. Matthesons Organisten-Probe p. 242, seq.

erlaubt) in fortgehenden 8ven unter sich verdoppeln solle. Wohl aber kan man,

- 4) Die Harmonie über dem Basset mit beyden Händen (jedoch nach Discretion der vielen oder wenigen dazu spielenden und singenden Stimmen) so vollstimmig tractiren, als es die Gelegenheit, und der noch übrige Raum der obersten 8ven im Claviere zulasset.
- 5) Das in denen letzten 4. Tacten, in der obern Stimme angebrachte Contrathema hat man zu Abkürzung der Fuge mit einfließen lassen. Es ist aber ein Accompagnist sonst nicht verbunden, den Sitz von dergleichen durchgeführten Thematibus, Inventionibus, oder Variationibus eines Componisten, zu errathen, und mit Nachahmung derselben, denen dazu gewidmeten Stimmen in das Handwerck zu fallen. Viel besser kan sich ein Liebhaber, bey seinem præludiren mit dergleichen Künsten legitimiren: dahin gehören sie eigentlich.





Musical staff 1: Bass clef, treble clef, and piano/forte markings. The staff contains several measures of music with notes and rests.

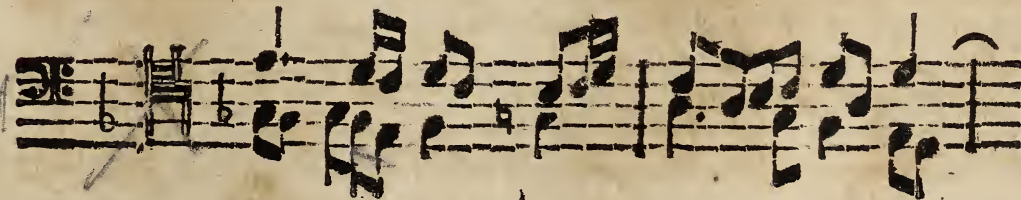
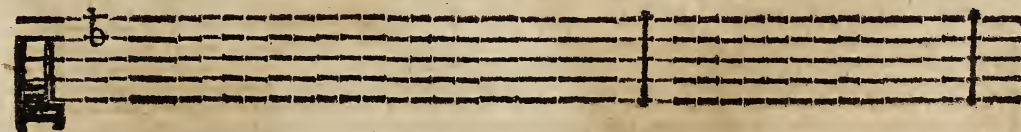
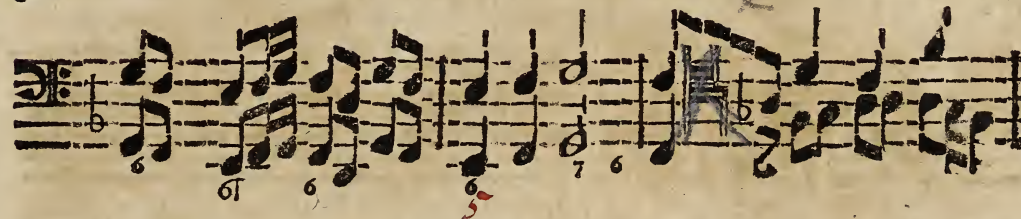
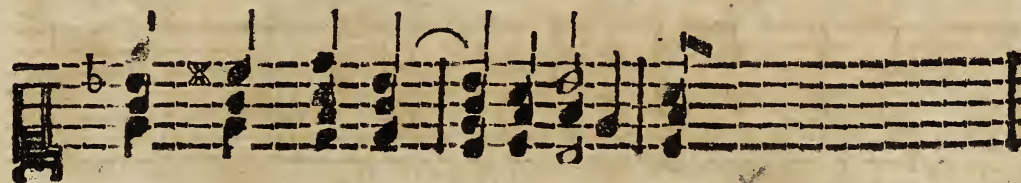
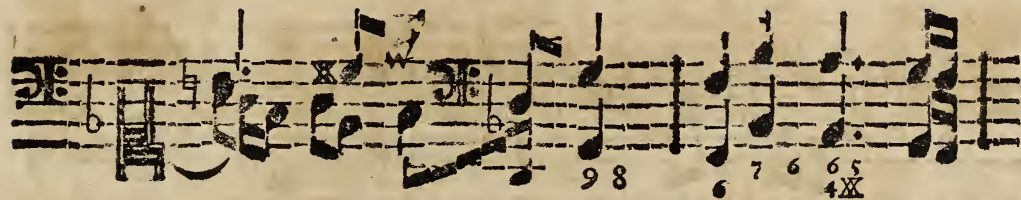
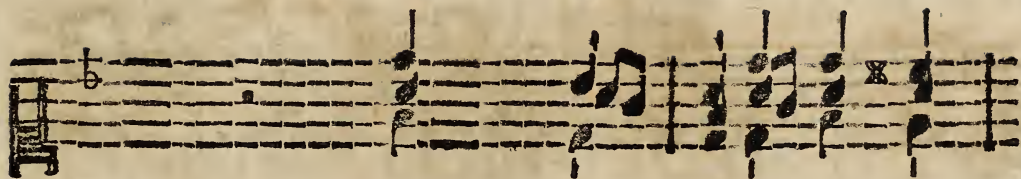
Musical staff 2: Treble clef with fingerings 6, 5, 4, 6, 4, 3. The staff contains several measures of music with notes and rests.

Musical staff 3: Bass clef with piano/forte markings. The staff contains several measures of music with notes and rests.

Musical staff 4: Treble clef with fingerings 7, 6, 7, 6, 9, 8, 7, 6. The staff contains several measures of music with notes and rests.

Musical staff 5: Bass clef, empty staff.

Musical staff 6: Treble clef with piano/forte markings. The staff contains several measures of music with notes and rests.



First musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a series of chords and melodic lines, with a double bar line near the end.

Second musical staff, featuring a bass clef and a key signature of one flat. It includes a double bar line with repeat dots. Below the staff, the numbers 57, 6, and 64 are written.

Third musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of chords and melodic lines, ending with a double bar line.

Fourth musical staff, featuring a bass clef and a key signature of one flat. It includes a double bar line with repeat dots. Below the staff, the numbers 6, 6, 6, 6, 4, and 3 are written.

Das

Das VI. Capitel.

Vom

Manierlichen GENERAL-BASS

und

fernern Exercitio eines Incipienten.

§. I.



So lange ein Anfänger nicht die prima principia des General-Basses wohl ins Exercitium gebracht, so lange soll man ihn mit vieler Manieren-*Equippage*, und allzubund colorirten General-Bassen ungehudelet lassen. Einen manierlichen General-Bass zu spielen, erfodert viel Erfahrung, *Discretion*, und *Judicium*. Wie will man aber einem Anfänger von dergleichen Dingen predigen, der noch nicht in *Fundamentis* richtig ist? Der General-Bass ist ohne diß nicht deswegen erdacht worden, daß man damit, wie in denen *præludiis* concertiren, sondern nur denen concertirenden Stimmen *accompagniren* solle. Folgar ist es alles, was man von einem Anfänger fodern kan, wenn er *harmonis*, das heisset (nicht nach der alten *Arth* 3 stimmig, sondern) 4:6:8 und mehr stimmig zu *accompagniren* weiß. Es giebet auch das vollstimmige *Accompagnement* denen Fingern so viel zu thun, daß dabey wenig Manieren statt haben können. Ist man aber zuvor in *fundamentis* richtig, alsdem erst ist es Zeit an die Neben-Dinge, *fosculos* und *Zierrathen* des General-Basses zu gedencken, umb selbige bey schwacher *Musie*, und wo ein vollstimmig *Accompagnement* (zumahl auf *Orgeln*) nicht allzeit nöthig ist, mit *Discretion* anzubringen.

§. 2. Es bestehet aber die Kunst eines manierlichen General-Basses überhaupt darinnen, daß man seine *Accorde* nicht überall platt niederschlage, sondern in allen Stimmen (besonders in der äußersten Stimme der rechten Hand, die am meisten vorsticht) hier und dar eine Manier mit anbringe, und dadurch dem *Accompagnement* mehr *Grace* gebe, welches

sich bey einem 4: und nach Gelegenheit 5: biß 6: stimmigen Accompagnement mit aller Begehrlichkeit werckstellig machen läffet.

§. 3. Die Manieren, oder Musicalische Zierrathen des General-Basses seynd unzählig, und verändern sich nach eines jedwedem Gusto und eigener Erfahrung. Weil es nun hierinnen nicht so wohl auf Regeln, als auf praxin und vieles Judicium ankömmt, so können wir in diesen engen Raum weiter nichts thun, als einige prima principia, und kurze Anleitung geben. Das übrige müssen wir der ocularen Demonstration eines Lehrenden, oder dem eigenen Fleiße und Erfahrung eines Lernenden überlassen.

§. 4. Zum Grunde unsers Vorhabens wollen wir aus unzähligen Manieren nur folgende erwählen, und selbige zu bessern Unterscheid in 2. Classen eintheilen. Die erste Classe mag in sich enthalten diejenigen kleinen Manieren, welche allzeit unveränderlich bleiben, wie man sie einmahl von seinem Lehrmeister erlernet, und diese seynd (1) das Trillo, (2) der Transitus in die 3e, (3) der Vorschlag, (4) die Schleiffung, (5) die Mordente, und (6) die so genandte Acciacatura. Die andere Classe hält in sich diejenigen Werthen der Manieren, welche von uns selbst müssen erfunden werden, und von eines jedwedem Einfällen dependiren, welches seynd (1) die Melodie, (2) die Passaggien, und (3) die Harpeggiaturen oder gebrochene Sachen. Wobey wir noch (4) die Imitation, als eine besondere Manier mit anhängen wollen.

§. 5. Diese beyde Classen nun nach der Ordnung durchzugehen, so kan erstlich das allen Scholaren bekandte Trillo mit beyden Händen in allen Stimmen angebracht werden. In einem 3 stimmigen Accord der rechten Hand läffet es sich nicht wohl anders, als in der Mittel-Stimme anbringen, solchergestalt daß der Daumen und kleine Finger (denn wir erfodern überall die Application aller 5. Finger) die übrigen 2. Stimmen führe, wie in folgenden Exempel das 3te 4tel des andern Tactes ausweist. Will man aber das Trillo in der obersten oder untersten Stimme der rechten Hand anzubringen suchen, so führet der Daumen oder kleine Finger die zweyte Stimme, und die übrigen Stimmen läffet man der lincken Hand, weil solchenfalls die rechte Hand nicht wohl mehr als 2. Stim-

Stimmen führen kan, wie in folgenden Exempel das andere, und 4te 4tel des ersten Tactes zeigen. Findet die lincke Hand Gelegenheit in dem Basse selbst ein Trillo anzubringen, so kan sie zu ihrer Bequemlichkeit alle die übrigen Stimmen fahren lassen, und die rechte Hand greiffet desto vollstimmiger. Es kan aber auch der kleine Finger der lincken Hand den Bass führen, und von denen übrigen Fingern ein Trillo in der Mittelstimme angebracht werden, wie in folgenden Exempel das 3te 4tel des andern, und eben das 3te 4tel des 3ten Tactes den Unterscheid zeigen:

First system of musical notation, treble clef. The first measure contains a trill (tr.) over a quarter note. The second measure contains a trill (tr.) under a quarter note.

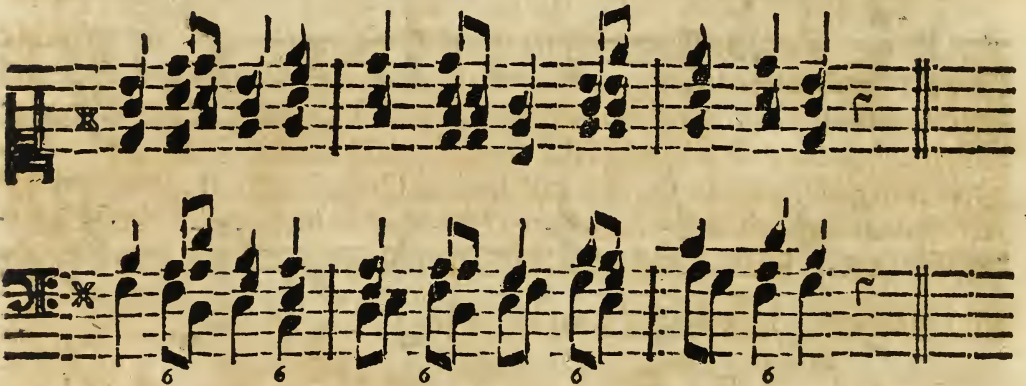
Second system of musical notation, bass clef. The fifth measure contains a trill (tr.) over a quarter note. The sixth measure contains a trill (tr.) over a quarter note. Fingering numbers 6 and 5 are visible below the notes.

Third system of musical notation, treble clef. The first measure contains a trill (tr.) over a quarter note. The system ends with a double bar line.

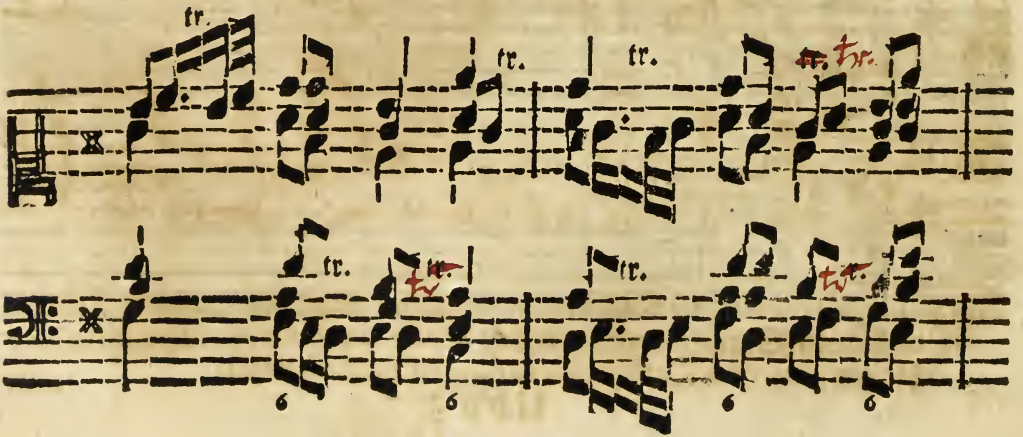
Fourth system of musical notation, bass clef. The first measure contains a trill (tr.) over a quarter note. Fingering numbers 6, 5, 4, and 3 are visible below the notes. The system ends with a double bar line.

(NB. Es ist mit diesen Exempel nicht die Meynung, daß man in so wenig Tacten keine andere Manier als lauter Trilli anbringen solle : sondern es wird nur kühlich gewiesen, auf wie vielerley Art ohngefahr das Trillo anzubringen sey. Welches auch also von denen Exempeln aller folgenden Manieren zu verstehen ist.)

§. 6. Der Transitus in die ze ist an sich selbst auf dem Clavier von schlechten Effect. Wird er aber bey etwas langsamen Noten von einem Trillo begleitet, so lautet er viel zierlicher, und kan so wohl in denen Stimmen der rechten Hand, als auch im Basse selbst angebracht werden. Denn statt dieses schlechten Accompanementes :

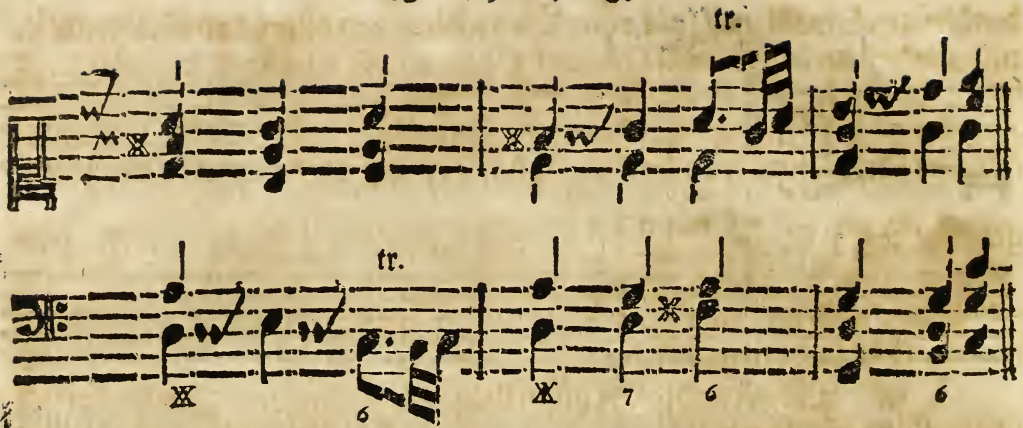


wird es viel zierlicher also ausfallen :



§. 7. Der Vorschlag ist gleichfalls eine denen Incipienten bekandte Manier, und kan er zwar von exercirten Leuthen in allen Intervallis angebracht werden; am meisten und bequehmsten aber wird er bey auff- und absteigender 2de und 3e so wohl in der rechten als lincken Hand gebraucht. Die Arth wie ihn beyde Hände, und sonderlich die rechte Hand auch doppelt, bey fortgehenden zen, anbringen kan, mag man künfftlich aus folgenden Exempel ersehen, allwo gedachter Vorschlag überall mit dem bekandten Custode ω angedeutet worden: (*)

(*) Und war bey einkeu 2. Stimmen der rechten Hand wird in diesen Exempel die unterste Stimme wieder mit dem Daumen-genommen, damit können die übrigen Finger den Vorschlag desto sauberer heraus bringen.



§. 8. Soll aber der doppelte Vorschlag in dergleichen Fällen recht sauber heraus kommen, so muß man bey der andern ze nicht wieder die vorigen Finger nehmen, z. E. in dem andern Tacte dieses Exempels seynd die beyden Accorde der rechten Hand, zwischen welchen der doppelte Vor-

schlag unterwärts vorfället, folgende: $\left\{ \begin{array}{c} \overline{h a} \\ \overline{g f} \\ \overline{d d} \end{array} \right\}$ diese wechsle man mit

denen Fingern also ab, wie sie hier mit Ziffern bezeichnet seynd, den Dau-

men als den ersten Finger gerechnet: $\left\{ \begin{array}{c} \overline{5 h 4 a} \\ \overline{3 g 2 f} \\ \overline{1 d 1 d} \end{array} \right\}$. Hingegen im 2ten

Tacte besagten Exempels wechsle man die beyden Accorde der rechten Hand, zwischen welchen der doppelte Vorschlag aufwärts vorfället, mit

denen Fingern also: $\left\{ \begin{array}{c} \overline{4 d 5 e} \\ \overline{2 h 3 c} \\ \overline{1 g 1 g} \end{array} \right\}$. Auf solche Arth lassen sich die fortge-

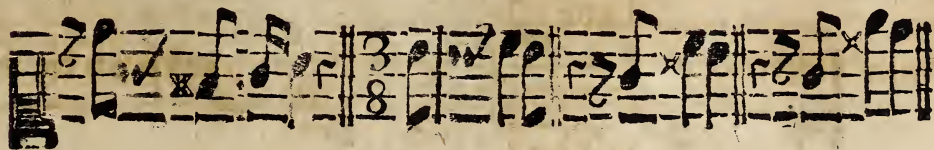
henden zen so wohl mit, als ohne Vorschlag bey allerhand Gelegenheit, und sonderlich bey einem Trio auf Orgeln und Clavieren viel sauberer tractiren, als bey der ordinairen Arth. Will sich ein Anfänger in dieser Application der Finger, welche auch oftmahls grossen Claviristen unbehaglich fällt, besonders exerciren, so darff er nur drey nacheinander fort-

gehende zen, z. E. $\left. \begin{array}{l} \overline{5} \ \overline{4} \ \overline{3} \ \overline{2} \\ \overline{3} \ \overline{2} \ \overline{1} \ \overline{e} \end{array} \right\}$ mit diesen vorgeschriebenen Fingern

exerciren, und auf allerhand Arth in der Geschwindigkeit verwechseln lernen, so braucht es weiter keiner Künste.

§. 9. Die bekandte Schleiffung mit 3. Fingern fällt sonderlich in cantablen Sachen wohl aus, und kan bey allen auffwärts springenden Intervallis so wohl, als bey der auffwärts steigenden 2de angebracht werden. Nur muß man sich hüten, daß derjenige Ton, wo die Schleiffung ihren Anfang nimmet, und welcher in folgenden Exempeln jederzeit mit einem X angedeutet wird, nicht mit dem Basse vitiose progressen verursache. Also würde die Schleiffung bey folgenden 3 ersten Exempeln unrecht angebracht, weil sie mit dem Basse 8ven und 5ten machet. Hingegen fällt sie bey dem folgenden weitläufftigen Exempel durchgehends wohl aus. Wobey noch anzumercken, daß diese Manier am besten in der obern Stimme der rechten Hand angebracht wird, und man dabey ebenfals nicht wohl anders als 2 stimmig gehen könne, das übrige Accompanement aber die lincke Hand über sich nehmen muß: (a)

(a) Die Schleiffung nebst dem Vorschlag werden aniso in auswärtigen Landen so grand mode, daß man von denen allernuesten Sachen selten eine Theatralische Arie sieht, da nicht besagte 2. Manieren häufig mit den bekandten Hülfss-Nöthen (welche sich hier im Druck nicht exprimiren lassen) bezeichnet stehen. Jedoch muß man dabey wohl einen kleinen Unterscheid bemercken, welcher im Singen und Spielen dieser beyden Maniern vorfällt: Denn anstatt das folgende Not:n:



im Sing'n ohngefehr also h raus gebracht würden:

so anticipirt man hingegen im Spielen die Manier g meiniglich umb . in fur-
hes Nötigen eher : f. E.

§. 10. Die Mordente (oder Mordante, nach üblicher Aussprache) ist zwar gleichfalls eine bekandte Manier, wir werden aber aus folgenden §. §. ersehen, daß sie was mehrers hinter sich habe, und folgar etwas genauer müsse untersucht werden. Ueberhaupt wird eigentlich eine Mordente genennet, wenn man einen Ton mit seinen nechst darunter gelegenen halben oder ganzen Tone, beyde fast zu gleicher Zeit anschläget, jedoch den letztern gleich wieder fallen läffet, und auf dem Haupt-Tone liegen bleibet. Diese Anschlagung aber kan auff 3. unterschiedene Arthen geschehen.

§. 11. Wir wollen zum Exempel setzen, daß eine Mordente soll auf dem $\overset{=}{c}$. angeschlagen werden, so kan man das nechst darunter gelegene Semitonium \bar{h} . entweder

- 1) Vorhero, und das $\overset{=}{c}$. fast in einem Tempo nachschlagen, das \bar{h} . aber so gleich wiederum fallen lassen (b) oder
- 2) man schläget das $\overset{=}{c}$. vorhero an, das \bar{h} . gleich nach, und in eben dem Tempo fällt man wieder zurück auf das vorige $\overset{=}{c}$. mit solcher Geschwindigkeit, daß alle 3. Anschlagungen dem $\overset{=}{c}$. gleichsam einen einzigen Accent geben. Diesen Accent aber pflegen
- 3) Einige bey langsamen Noten ein oder mehr mahl zu wiederholen, und gleichsam ein halbes Trillo unter sich zu schlagen.

§. 12. Nun mag es wohl gleich viel gelten, auf was Arth ein Scholar die Mordente von seinem Lehrmeister erlernet, oder ob er selbige, nach Gelegenheit der Noten, bald auf diese, bald auff jene Arth anschlagen will: nur fraget sich, wenn man eigentlich den halben, oder den ganzen Ton drunter brauchen müsse? Hierinnen nun kömmt es einzig und allein auf den Ambitum modi an, ob er das Semitonium drunter leidet oder nicht? (c) Wir wollen folgende Exempel zum Grunde unserer Erläuterung setzen, allwo überall die Mordente, bald im halben bald im ganzen Tone drunter, mit schwarzen Noten angegeben worden, so wie sie der Ambitus ordentlicher Weise bey jedwedem Accorde erfordert:

(b) Auf diese Arth beschreibet sie Gasparini p. 91. und saget, sie würde deswegen Mordente oder beißend (von mordere, beißen) genennet, weil sie sey, wie der biß eines kleinen Thiergens, welches kaum anbeißet, und so gleich wieder ohne Verwundung fahren läßet.

(c) Hier gehöret die ganze Lehre von Ambitu modorum, welche unten cap. 2. Lection 2. weitläufftig aussühret wird. Hieraus aber erhellet, daß ein Anfänger in zweiffelhaften Fällen die mordente gar nicht übel anbringen könne.

1 2 3 4 5

Musical staff 1: Treble clef, five measures of music. Measure 1: G4, A4, B4. Measure 2: C5, B4, A4, G4. Measure 3: F4, G4, A4, B4. Measure 4: C5, B4, A4, G4. Measure 5: F4, G4, A4, B4.

6 6

Musical staff 2: Bass clef, five measures of music. Measure 1: G3, F3, E3. Measure 2: D3, C3, B2. Measure 3: A2, G2, F2. Measure 4: E2, D2, C2. Measure 5: B1, A1, G1.

6 7 8 9 10

Musical staff 3: Treble clef, five measures of music. Measure 1: G4, A4, B4. Measure 2: C5, B4, A4, G4. Measure 3: F4, G4, A4, B4. Measure 4: C5, B4, A4, G4. Measure 5: F4, G4, A4, B4.

6 6

Musical staff 4: Bass clef, five measures of music. Measure 1: G3, F3, E3. Measure 2: D3, C3, B2. Measure 3: A2, G2, F2. Measure 4: E2, D2, C2. Measure 5: B1, A1, G1.

11 12 13 14 15

Musical staff 5: Treble clef, five measures of music. Measure 1: G4, A4, B4. Measure 2: C5, B4, A4, G4. Measure 3: F4, G4, A4, B4. Measure 4: C5, B4, A4, G4. Measure 5: F4, G4, A4, B4.

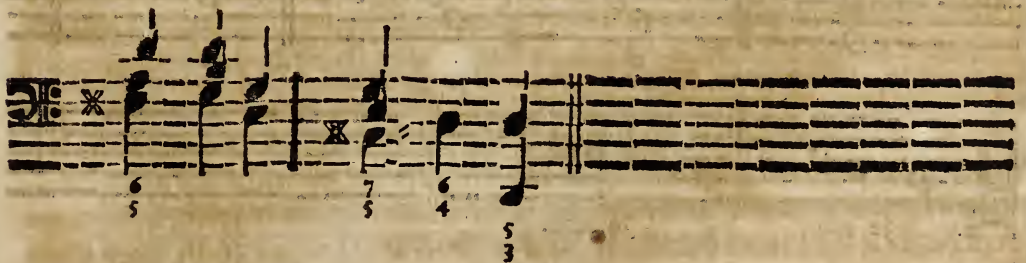
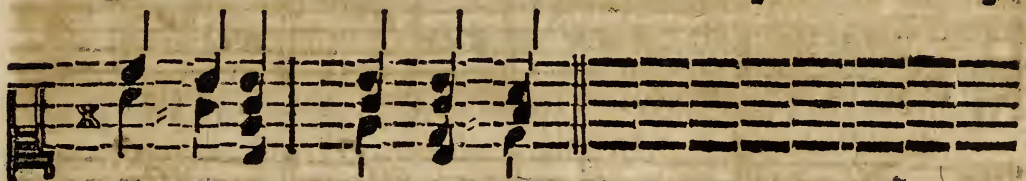
6 6 6b 6b 6b

Musical staff 6: Bass clef, five measures of music. Measure 1: G3, F3, E3. Measure 2: D3, C3, B2. Measure 3: A2, G2, F2. Measure 4: E2, D2, C2. Measure 5: B1, A1, G1.

Wer nun etwas wenigß nur vom Ambitu modorum weiß, der wird leicht erkennen, daß in dem Ambitu des ersten und 7ten Accordes kein cis (oder c. Diæfis) statt haben kunte, folgar mußte das c. als der ganze Ton drunter zur Mordente angeschlagen werden. Hingegen will der Ambitus des andern und des 8ten Accordes natürlicher Weise das Semitonium drunter haben, also kunte kein f. zur Mordente angeschlagen werden. Der Ambitus des 3ten und 5ten Accordes hat natürlicher Weise das a. also wäre es falsch gewesen, wenn man das Semitonium drunter (as ♯) hätte zur Mordente angeschlagen. Der Ambitus des 4ten und 16ten Accordes will ordentlicher Weise das Semitonium drunter haben, folgar wäre das d. als der ganze Ton drunter, falsch angeschlagen worden. Der Ambitus des 5ten und 17ten Accordes will natürlicher Weise das fis (oder f. Diæfis) zur Mordente haben, da hingegen in dem 20ten Accorde über eben dieser Basf-Note das f. die Mordente hilft ausmachen, weil die darüber stehende 6te den Ambitum modi verändert. Der 15te Accord hat natürlicher Weise das as b. zur Mordente nöthig, so lange man in dem Ambitu des modi Dis b. bleibet. Und so mit denen übrigen leichtern Exempeln.

§. 13. Wir haben noch zu gedencken, daß die Mordente zwar bey einem 3- oder 4 stimmigen Accord der rechten Hand nicht wohl anders, als in der mittlern Stimme kan angebracht werden, wie solches die vorhergehenden Exempel durchgehends ausweisen. Will man aber diese Manier auch in der äußersten Stimme der rechten Hand bequelm anbringen, so kan diese Hand wiederum, wie bey vorigen Manieren, nicht wohl

wohl mehr als 2. Stimmen führen. Man kan auch im Basse selbst die Mordente gar wohl brauchen, welchen Falles die rechte Hand das volle Accompagnement behält wie folgende Exempel den Unterscheid zeigen, allwo die Mordente überall in dem halben oder ganzen Tone drunter, mit 2. Strichelgen = angedeutet worden:



§. 14. Dieses alles wäre die Arth, wie man insgemein mit der Mordente pfleget umzugehen, so wohl auf Saiten, als Pfeiffwerck. Uns
 F r x 3 ser

fer Autor aber, der Gasparini tractiret die Mordente, insonderheit im Recitativ und pathetischen Sachen, ganz anders. Und weil seine Urth besonders auff dem Clavicimbals von grossen Effect ist, er auch meines Wissens der erste Autor, welcher von dergleichen Materie geschrieben, so wollen wir ihm sein gebührendes Lob nicht nehmen, viel weniger uns mit fremden Federn schmücken, sondern wollen hier nach der Reihe, so kurz es möglich erzehlen, wie er die Sache angiebet.

§. 15. Überhaupt machet er einen Unterscheid unter einer Mordente, und so genandten Acciaccatura. Eine Mordente nennet er, wo man nur ein Semitonium drunter anschláget, wie allbereit oben Exempel gegeben worden. Er will aber haben, daß man den ganzen Accord nebst der Mordente mit einem gelinden Arpeggio (wovon bald unten ein mehrers) gleichsam nach der Reihe niederlegen, das dissonirende Semitonium aber allein wieder fahren lassen soll, nach der oben §. 11. beschriebenen ersten Urth einer Mordente. Dabey saget er, daß diese Mordente sonderlich in 3. Fällen von guten Effect sey, nemlich bey der 8ve, 6te, und 3e min. 3. E.

The image contains four staves of musical notation, each with two systems of a treble and bass clef. The notation illustrates mordents on different intervals:

- Staff 1:** Treble clef. Shows four measures with mordents on the 8th, 6th, 8th, and 6th intervals. Labels "8ve.", "6te.", "8ve.", and "6te." are placed below the notes.
- Staff 2:** Bass clef. Shows four measures with mordents on the 3rd, 3rd, 6th, and 6th intervals. Labels "3e min.", "3e min.", "6", and "6" are placed below the notes.
- Staff 3:** Treble clef. Shows two measures with mordents on the 3rd and 3rd intervals. Labels "3e min." and "3e min." are placed below the notes.
- Staff 4:** Bass clef. Shows two measures with mordents on the 3rd and 3rd intervals. Labels "3e min." and "3e min." are placed below the notes.

§. 16. Eine Acciaccatura (d) hingegen nennet er, wenn man wegen des Ambitus modi statt des Semitonii einen ganzen Ton drunter, oder auch wohl nach Gelegenheit 3, 4, neben einander liegende Claves in einem gelinden Arpeggio fast zugleich niederschläget, jedoch die falschen, oder nicht zum Accord gehörigen Claves alleine wieder fahren läffet, wie in vorhergehenden §. von der Mordente gesaget worden. Damit wir nun des Autoris Meynung hiervon in etwas veränderter Ordnung, desto deutlicher erklären mögen, so bemerken wir, daß er überhaupt 4. Arthen der Sätze angiebet, wo dergleichen Acciaccature von guter Würckung seyn, nemlich:

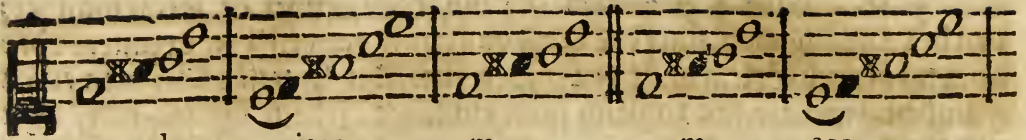
- 1) Bey dem Accord der 6te.
- 2) Bey dem Accord der 5te min.
- 3) Bey der, mit der 3. maj. vereinigten 7ma min.
- 4) Bey dem Accord der 4. maj. $\left[\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right]$.

§. 17. Bey dem Accord der 6te zeigt er 3. unterschiedene Acciaccaturen. Die erste ist, daß man bey der, mit der 3. min. vereinigten 6. maj. auch die 4te mit anschlagen könne, und zwar entweder in einer Hand alleine, oder in beyden Händen zugleich, wie folgende Exempel anssweisen, allwo die Acciaccaturen so wohl, als die Wechsels-Weise vorkommenden Mordenten mit schwarzen Noten angegeben werden: (e)

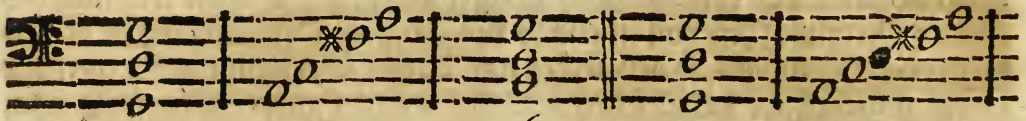
§. 18.

(d) Acciaccare heisset eigentlich in welscher Sprache: Zermalmen, zerquetschen, oder etwas mit Gewalt gegen einander stossen. Also daß Acciaccatura (von welchen der Autor keine eigentliche Definition giebet, sondern das Wort eigen, unter denen Accompagnisten gewöhnlichen Terminum nennet) hier, iso viel heisset, als eine gewaltsame Zusammenstossung unterschiedener neben einander liegenden Clavium, die eigentlich nicht zusammen gehören.

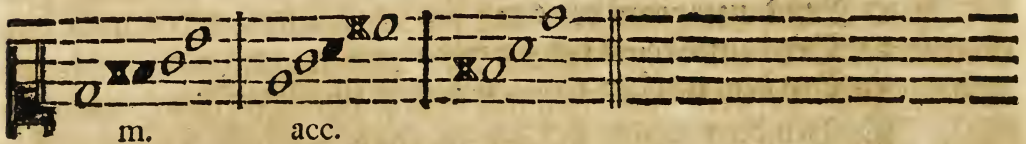
(e) Bey der ersten Acciaccatur in folgenden Exempeln ist anzumercken, daß der Daumen der rechten Hand die 2. untersten Claves c, und d, viel bequemer zugleich berühren kan.



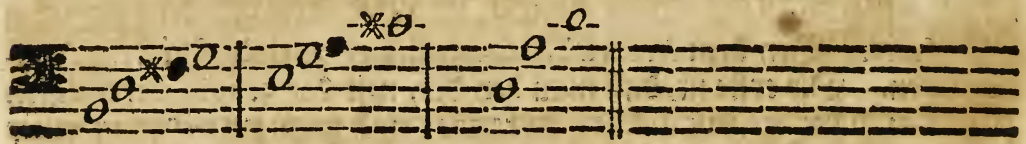
mord. acciacc. m. m. acc.



6. acc.

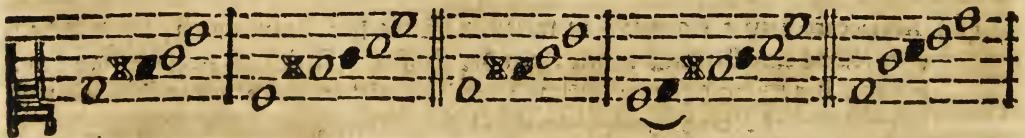


m. acc.

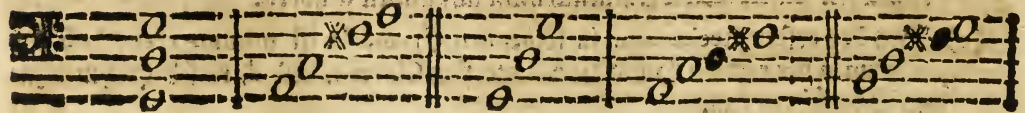


m. acc.

§. 18. Die andere Acciaccatura bey der 6te ist, wenn man die zwischen der 6te und 8ve liegende 7me zugleich mit anschläget, und zwar entweder alleine, oder auch mit Zuthuung der vorigen 4te, wie folgende Exempel den Unterscheid zeigen:



m. acc. m. acc. acc. acc.



6. acc. m.

acc. acc. m.

acc.

§. 19. Die 3te Acciaccatur bey der 6te soll seyn, wenn man die, zwischen der 3. maj. und 6. maj. liegenden 2. Claves zugleich mit anschläget. Welches zwar auf eben diese Arth mit denen, zwischen einer 3. min. und 6te min. gelegenen 2. Clavibus angehet, ob gleich der Autor kein Exempel davon gegeben:

acc. acc.

acc. acc.

§. 20. Bey dem Accord der 5te min. machet unser Autor die Acciaccatur entweder mit der, zwischen der 8va und decima gelegenen 9. alleine, oder auch mit der, zwischen der 3e und 5te gelegenen 4te zugleich, so, daß beyde Acciaccaturen eine 6te zusammen hören lassen:

acc. m. acc. m.

acc.

acc. m.

acc.

§. 21. Bey dem Accord der, mit der 3. maj. verknüpfften 7. min. wird die Acciaccatur mit der, zwischen der 3e und 5te gelegenen 4te gemacht, und zwar bald in der rechten Hand alleine, bald in beyden Händen zugleich:

acc. m. acc. m.

acc. m.

§. 22. Beydem Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ wird die Acciaccatur mit der, zwischen der 4 und 6e gelegenen 5te gemacht, und zwar bald in der rechten Hand alleine, bald in beyden Händen zugleich:

§. 23. Endlich saget der Autor, man müsse sich bemühen, selbst mehr Acciaccaturen zu erfinden, und giebet noch eine an, die ihm (wie er saget) gleich bey fernern Nachsuchen in die Hände siele, worinnen man 13. Claves auf einmahl anschlagen könne, wobey der Daume und kleine Finger, jedweder 2. Claves zugleich berühren müssen. Und diese Acciaccatur ist folgende, welche bey dem, im Recitativ beandten Accorde $\left\{ \begin{matrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{matrix} \right\}$ soll angebracht werden:

§. 24. Nun gestehet zwar der Autor, daß er diese Acciaccatur mehr zur Bizzarie, als zum Exempel oder zur Regel erdacht. Die Kunst aber betreffend, wie man neue, brauchbare Acciaccaturen erfinden, und zugleich die oben erfundene sich leichte machen möge: so kan man meines Erachtens einen Anfänger auff gar kurze Handgriffe weisen. Nehmlich man darff nur Achtung geben, wo in der rechten oder linken Hand
zweis

zwischen denen Accorden eine 3e leer, und dabey ein Finger müßig sey. Mit diesen Schläge man den mittlern leeren Ton zugleich mit nieder, es mag nun ohngefehr eine Mordente oder Acciaccatur daraus werden, das heisset: es m. 1g der dazwischenliegende Clavis gegen den obern einen halben oder ganzen Ton ausmachen, so lieget nichts dran. Nur daß man dergleichen dissonirende Accorde 1) nicht allzuoft, sondern mit einer Abwechselung (f), 2) nicht leicht über 3. oder 4. neben einander liegende Claves zugleich, und 3) mit einem gelinden Arpeggio niederschläge, die falschen Claves aber alleine wieder fahren lasse, wie oben gelehret worden.

§. 25. Die Sache deutlicher zu machen, so stelle man sich vor, daß z. E. die rechte Hand folgenden 4stimmigen Accord mit denen hier durch

Ziffern angedeuteten Fingern anzuschlagen habe $\left. \begin{array}{l} \{ 5 \overline{d} \} \\ \{ 4 \overline{h} \} \\ \{ 2 \overline{g} \} \\ \{ 1 \overline{d} \} \end{array} \right\} .$ Hier siehet

man, daß ein einziger Finger zwischen der 3e h. und g. müßig bleibt, mit welchen man also den dazwischen liegenden ganzen Ton a. als eine Acciaccatur gar bequelm anschlagen kan, dahingegen zwischen der obern 3e d. und h. keine Acciaccatur, noch mordente vorfallen kan, weil kein Finger dazu übrig. Wolte man aber diesen Accord nur 3 stimmig greiffen

$\left. \begin{array}{l} \{ \overline{d} \} \\ \{ \overline{h} \} \\ \{ \overline{g} \} \end{array} \right\} ,$ so stünde es frey, ob man zwischen der 3e d. und h. oder zwischen

der 3e d. und g. oder zwischen h. und g. eine Acciaccatur machen wolte, weil sich beydes mit der Application aller 5. Finger gar wohl thun läffet. Noch ein Exempel zu geben, so setze man den Fall, man habe mit der rechten

V n n 3

Hand

(f) Sonst entstehet ein gar zu unreines Wesen im Accompagnement. Ich habe dergleichen Accompagnisten gekennet, die sich allzustark dran gewöhnet, aber endlich ihre Fehler selbst erkennen, und von andern gerühmet, daß sie reine spielten.

Hand den 4 stimmigen Accord $\left\{ \begin{array}{l} 5 \\ 4 \\ 2 \\ 1 \end{array} \begin{array}{l} e \\ c \\ g \\ e \end{array} \right\}$ also ergreifen, so erbhellet klahr,

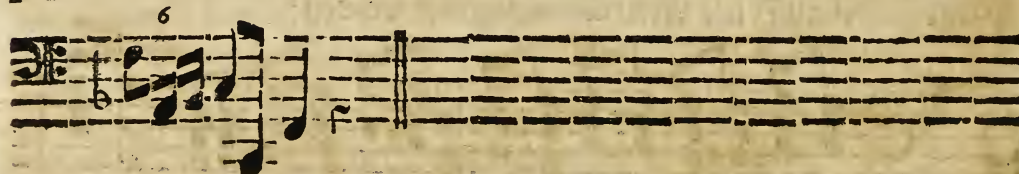
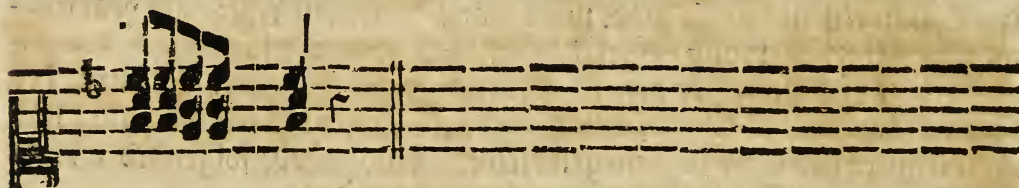
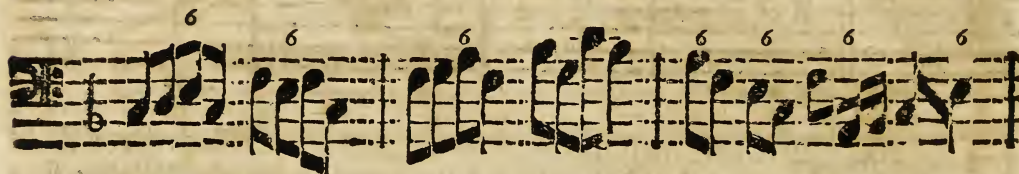
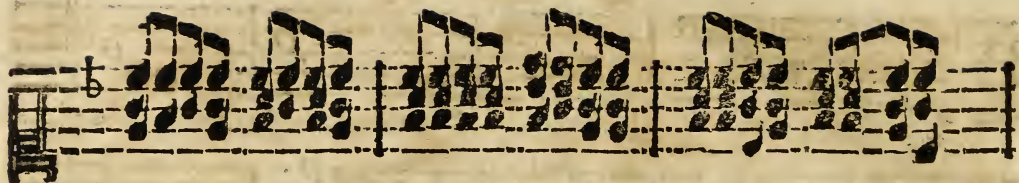
daß es schwer oder unmöglich fallen wird, eine Acciaccatur zwischen der obern und untern ze anzubringen, weil die Finger nicht zulangen. Denn wenn man auch mit dem eusersten Fingern 2. Claves auff einmahl berühren und also dennoch eine Acciaccatur anschlagen wolte, so könte man doch diese Acciaccatur nicht bequehm wieder fallen lassen, wie es seyn soll. Hingegen läffet sich auff dem \bar{c} gar bequehm eine mordente durch Berührung des darunter liegenden Semitonii \bar{h} anbringen, weil der Mittel-Finger allda müßig lieget. Und so machet man es gleichsals mit der linken Hand. Dahero es auch einerley ist, ob die Acciaccaturen und Mordenten in 8ven, 6ten, oder 3en zusammen stossen. Auf diese Arth nun wird es hoffentlich nicht so schwer fallen, sich in dieser müßlichen Lehre feste zu setzen, und allerhand neue Verwechselungen der Acciaccaturen und Mordenten zu erfinden, gleichwie folgende, bey unsern Autore nicht befindliche Exempel hier zu neuer Erläuterung dienen mögen:

The image shows two musical staves with various ornaments. The first staff contains four measures with ornaments labeled 'm.', 'm.', 'm.', and 'acc.'. The second staff contains five measures with ornaments labeled 'acc.', '7/4', '6/4 acc.', '5/4', and '7/4 acc.'.

acc. m. acc.

6 7 acc.

§. 26. Wir kommen nunmehr zur andern Classe unserer Manieren, allwo die Melodie die erste Stelle hatte. Was Melodie sey, darff man einem Musico wohl nicht sagen. Einem Anfänger des General-Basses aber saget man so viel, daß ein schwaches 4: 5: stimmiges Accompannement viel zierlicher heraus komme, wenn die obere Stimme der rechten Hand eine Melodie, das heisset, ein singendes Wesen habe, und nicht immer in einem Tone liegen bleibe. Also würde folgendes Exempel sehr simpel auff diese Artz accompagniret werden:

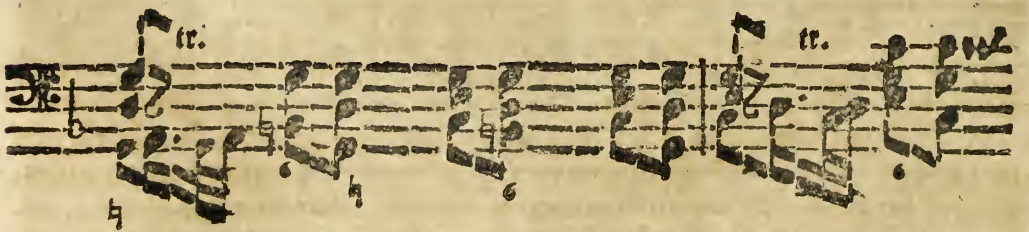
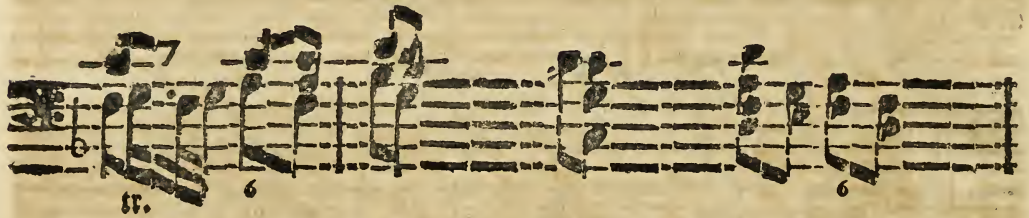


§. 27. Diesen nun abzuhelffen, und der obern Stimme insonderheit eine bessere Tour zu geben, so kan man auf zweyerley Artz verfahren. Nämlich man vertheilet entweder 1) das Accompagnement in beyde Hände, so daß die rechte Hand meist nur zwey Stimmen führe, und der linken Hand das übrige 2, 3, stimmige Accompagnement lasse: oder es übernimmt 2) die lincke Hand das vollstimmige Aecompagnement ganz alleine, und giebet hierdurch der rechten Hand mehr Bequehmlichkeit, einen besondern Gesang oder Melodie zum Basse zu erfinden, so gut es unser Einfall, Gusto, und Talent geben will. Wolte man nun das nechst vorhergehende Exempelnach der ersten Artz mit getheilten Accompagnement beyder Hände suchen manierlich zu spielen, so würde es auf folgende

de Arth viel zierlicher heraus kommen, wie die dabey gefügten bisher gebrauchten Signa durchgehends ausweisen: (g)

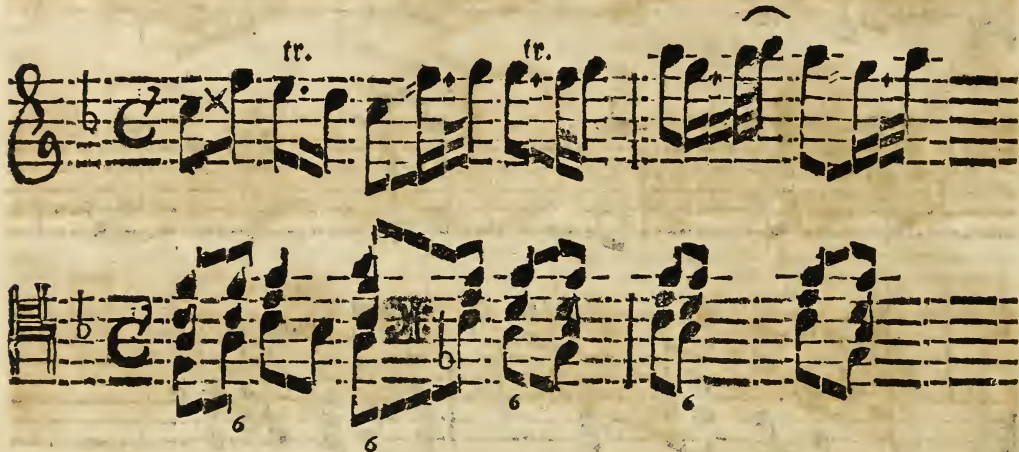
The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the treble clef staff with a C-clef and a 3/4 time signature. The second system shows the bass clef staff with a C-clef and a 3/4 time signature. The third system shows the treble clef staff with a C-clef and a 3/4 time signature. The fourth system shows the bass clef staff with a C-clef and a 3/4 time signature. The music features a melodic line with trills (tr.) and a bass line with sixteenth-note accompaniment. The notation includes various clefs, time signatures, and dynamic markings.

(g) Bey diesen Exempel kan man in der obern Stimme die 3te Note des ersten Tactes, und die 6te Note des andern Tactes annoch als eine kleine Manier anmercken, welche sonst superiectio oder der Uberschlag genennet wird, und insonderheit bey absteigender 2de, der Melodie öftters mehr grace giebet.



§. 28. Wölte man aber eben diesen Bass nach der andern Artz accompagniren, und so weit es denen dazu componirten Stimmen nicht Tort thut, in einigen Tacten, oder vielmehr hier zur Probe durchgehends mit der rechten Hand eine besondere Melodie hören lassen (wozu insonderheit die cantablen Solo; und leeren Rittornello der Arien ohne Instrumente, die beste Gelegenheit geben): so mag folgendes Accompagnement allhier zur Erläuterung dienen. Wobey noch anzumerken, daß bey dies-

ser Arth die lincke Hand die vorkommenden tieffen Bas-Noten lieber eine 2ve höher desto vollstimmiger nimmet, damit das Gemurre so vieler tieffen Tone dem Gehöre (sonderlich auf Pfeiffwerck) nicht verdriesslich fället, und beyde Hände desto näher an einander geschlossen werden (h):



(h) Wenn die Alten die Regel gaben, daß man mit der rechten Hand nicht leicht höher, als bis in das zwey gestrichene \bar{e} , oder ja den Leibe nicht über das \bar{e} kommen sollte, so suchten sie hierdurch bey ihren damahls sehr schwachen und meist nur 3 stimmigen Accompagnement das allzugroße Vacuum, oder den leeren Raum zwischen beyden Händen zu vermeiden, und hierzu hatten sie überl. y Recht. Wie denn eben diese Regel aus gleicher Raison noch heut zu Tage in einem 4. oder 5. stimmigen Accompagnement, da man die Stimmen in beyde Hände gleich vertheilet, ihre Geltung hat, und übel lauten würde, wenn man 3. & 2. Stimmen mit der rechten Hand in der ~~taufsten~~ ~~Tiefe~~ führen wolte. Hingegen fällt freylich die alte Regel in zwey Fällen von sich selbst weg, nemlich (1) bey einem sehr vollstimmigen Accompagnement, da ohne daß beyde Hände nicht so leicht ein großes Vacuum in der Mitte überl. lassen können, folgar die rechte Hand der Linken desto eher in die hohen Tone ausweichen mag. (2) Bey der oben gedachten melodischen Arth, da man mit der rechten Hand ganz alleine eine Melodie, Passaggiön, Harpeggiaturen und allerhand Variationses zu machen suchet, welsentfalls ein Liebhaber gleich in das 3. gestrichene X. hinauff steigen mag, wofern er etwas sauberes allda zu hohlen vermeinet.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.
Hand in der Tiefe

tr. tr.

Musical staff 1: Treble clef, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with several trills (marked 'tr.') and slurs. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

Musical staff 2: Bass clef, accompaniment. It features chords and rhythmic figures, including a prominent sixteenth-note pattern. Fingering numbers 4 and 6 are visible below the staff.

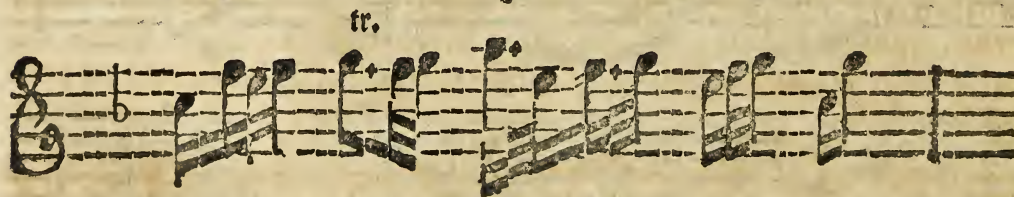
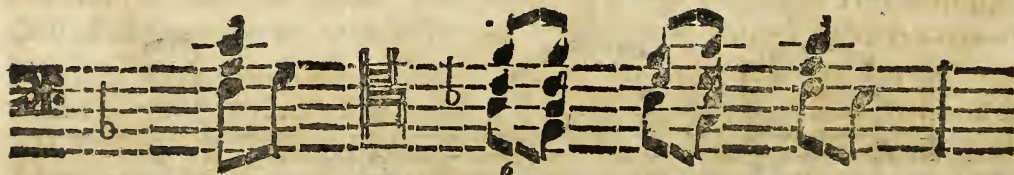
Musical staff 3: Treble clef, melodic line. It continues the melodic theme from the first staff, featuring slurs and various note values.

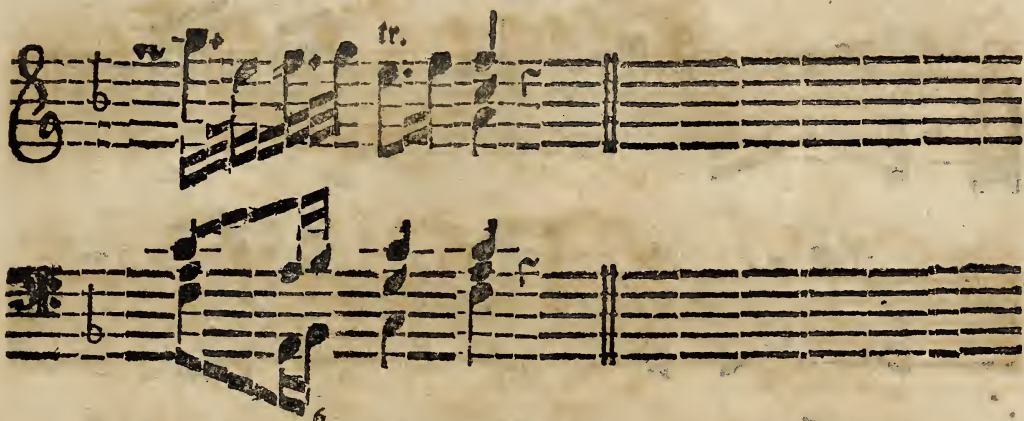
Musical staff 4: Bass clef, accompaniment. It consists of chords and rhythmic accompaniment, with a fingering number 6 visible below the staff.

tr.

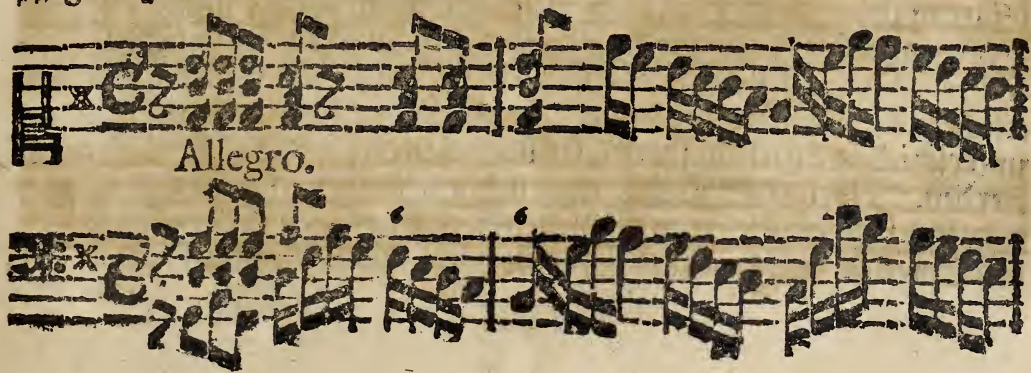
Musical staff 5: Treble clef, melodic line. It features a trill (marked 'tr.') and continues the melodic development.

Musical staff 6: Bass clef, accompaniment. It provides the harmonic support for the final staff, with various chords and rhythmic patterns. Fingering numbers 4 and 6 are visible below the staff.



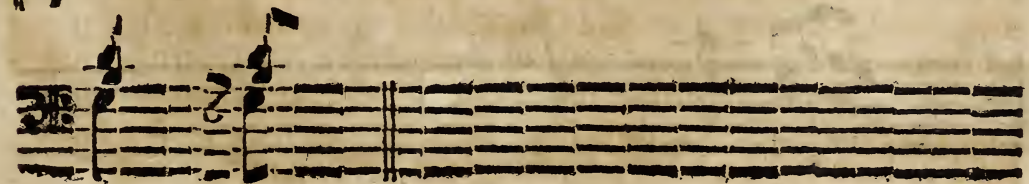
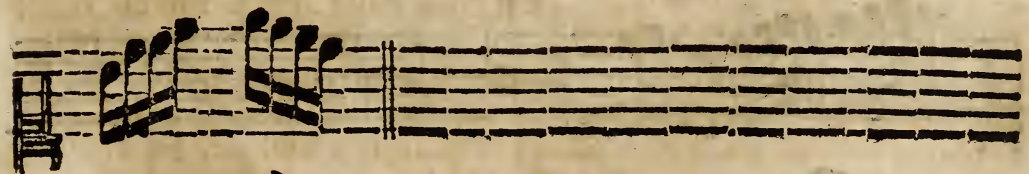
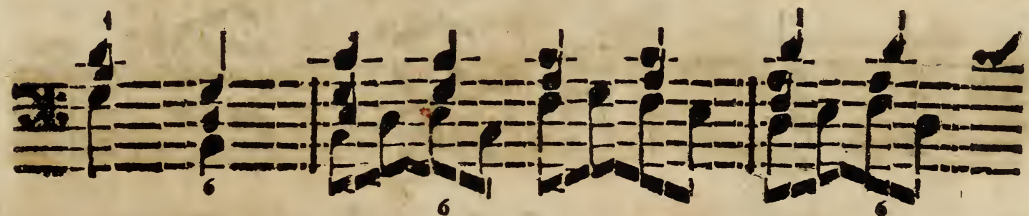
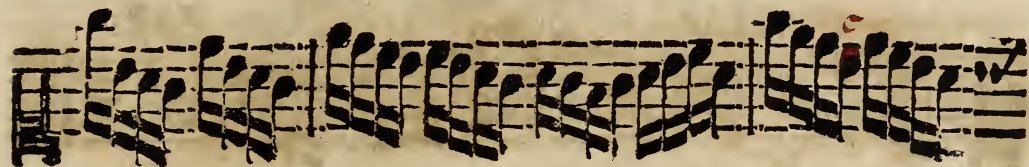
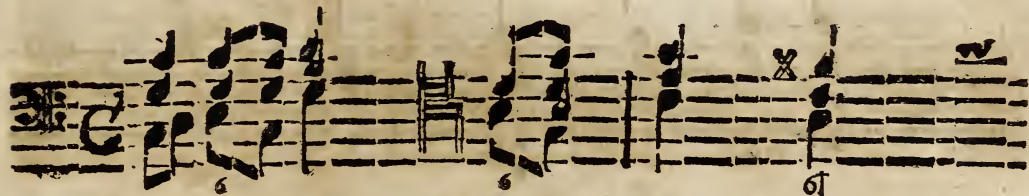
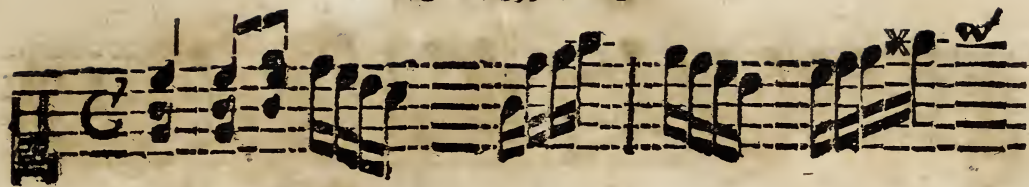


§. 29. Wenn die Melodie hauptsächlich in cantablen, affectuosen und langsamen Sachen ihren Platz hat; also lassen sich hingegen die Passaggien, als unsere angegebene andere Art der Manieren, besser in lebendigen, und geschwinden Sachen anbringen. Daß man unter dem Nahmen der Passaggien allerhand lauffende, und springende geschwinde Noten verstehe, solches ist bekandt: ihre Anzahl aber ist unendlich, und dependiret deren Erfindung über dem General-Basse ebenfalls von unserm Einfällen, und Exercitio, wie die Melodie. Hat nun ein fortgehender, oder geschwinder Bass selbst passaggien, so kan man mit Weglassung der meisten, oder auch aller übrigen Stimmen, bloß in 2ten und 6ten einher gehen, zumahl wo die Passaggien einen weiten ambitum in sich haben, da insgemein dergleichen Accompagnement von grösserer Wirkung zu seyn pfelet. 3. C.

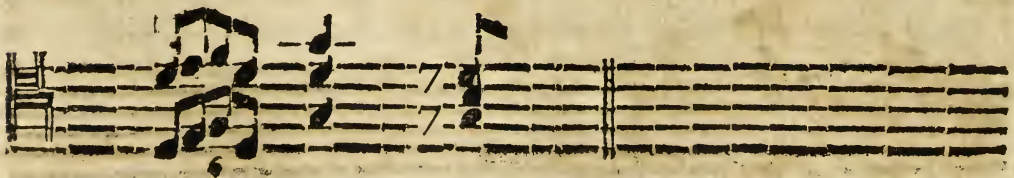
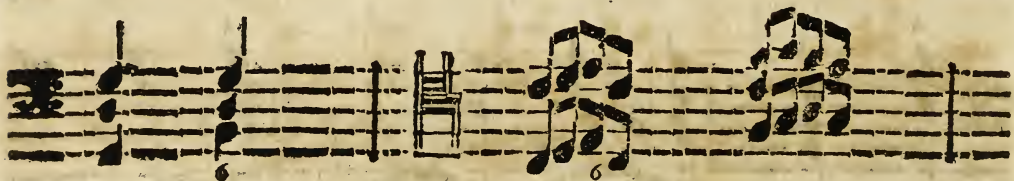
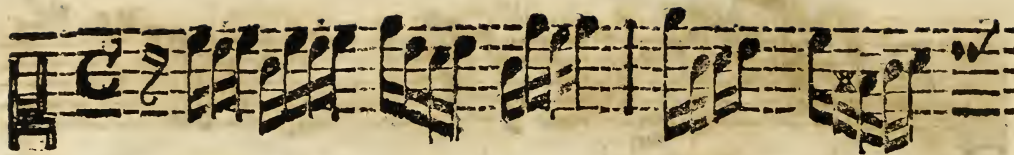


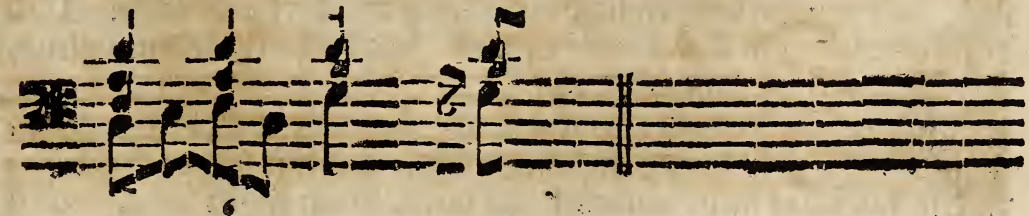
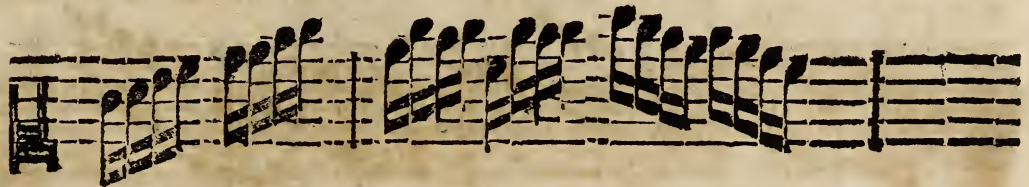
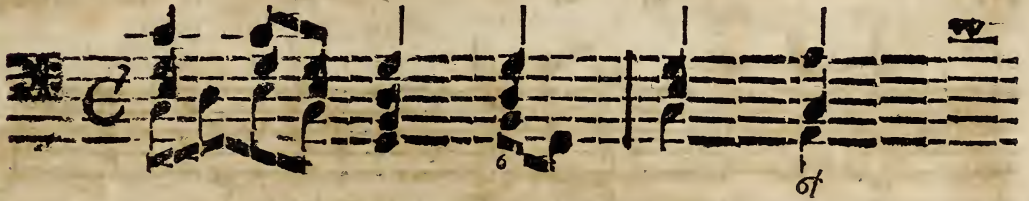
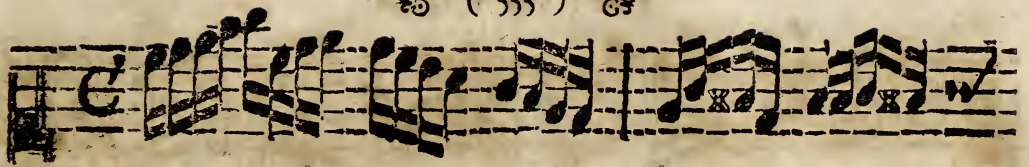
The image displays four staves of handwritten musical notation. The first two staves feature a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, characteristic of a bass line. The third and fourth staves show a similar pattern but with some notes marked with red ink, possibly indicating specific techniques or corrections. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

§. 30. Hat aber der Bass selbst keine Passaggien, so kan die rechte Hand an solchen Orthen, wo es denen concertirenden Stimmen keinen Eintrag thut, dergleichen Passaggien selbst anzubringen suchen, und die lincke Hand führet hier wiederum, so viel möglich das vollstimmige Accompanement alleine fort. Man sehe folgenden Bass, und die darüber etliche mahl varirten Passaggien an, dergleichen noch unzehlige Arthen von unterschiedener Geltung der Noten über eben diesen Bass könten erfunden werden. Ubrigens befeißige man sich, alle Passaggien rein, distinct, und ohne schleiffiges Wesen anzuschlagen, weil hierinnen ein grosses Brillant des Spielens steckt, welches sich besser hören, als beschreiben lässet.



U a a a





§. 31. Die 3te Art derjenigen Manieren, so von unsern eigenen Einfällen dependiren, waren die Harpeggiaturen, welche man auch syncopirende, oder gebrochene Sachen nennen mag. Ein Harpeggio (oder Arpeggio) heisset eigentlich dasjenige, wenn man 2, 4, 6, und mehr Stimmen, welche zusammen einen musicalischen Accord ausmachen, nicht auf einmahl, sondern nach einander zergliedert anschläget. Und dieses geschiehet auf dem Clavier entweder mit beyden Händen zugleich, oder nur mit einer Hand alleine.

§. 32. Das Harpeggio mit beyden Händen ist je besser, je vollstimmiger es ist, und geschiehet auf so eine Art, und mit solcher Geschwindigkeit, daß sich es mehr oculariter, als durch Noten zeigen lässet. Weil es

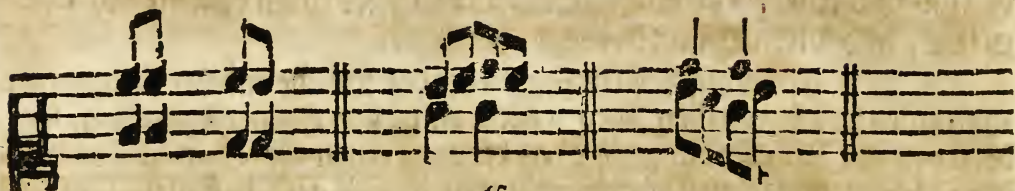
es aber auf dem Clavicembal von sonderlicher Wirkung, und gleichsam diesen Instrumente eigen ist, so wollen wir einem Anfänger hiervon, so viel möglich eine General-Idee geben, und selbiges in ein einfaches, doppeltes, und vielfaches Harpeggio eintheilen.

§. 33. Ein einfaches Harpeggio beyder Hände möchte seyn, wenn man einen vollstimmigen Accord nicht mit allen Fingern zugleich, sondern von der Bass-Note an, bis oben hinaus, einen Clavem nach dem andern, jedoch mit solcher Geschwindigkeit anschläget, daß gleichsam ein einziger Griff auf eine einzige Note heraus kommet. Und dieser Arth des Harpeggio bedienen sich die oben beschriebenen Acciaccaturen. Ein doppeltes Harpeggio möchte seyn, wenn die von unten hinauff geschene Zerbrechung eines Accordes wieder von oben herein bis an die Bass-Note in eben dem Tempo wiederhohlet wird, wofern uns die Langsamkeit der Note Zeit dazu läffet. Ein vielfaches Harpeggio wäre endlich, wenn man bey einer gar langsamen Note das doppelte Harpeggio wiederhohlet, auch wohl mit der rechten Hand einen platten Griff nachthut, wie das Clavicimbal im Recitativ und bey andern stillstehenden Bass-Noten gar öfters in Gebrauch hat. Sonst ist auch nicht ungewöhnlich, daß bey etwas fortgehenden oder mittelmäßig geschwinden Noten die lincke Hand öfters vollstimmige Accorde mit einem einfachen Harpeggio anschläget, die rechte Hand aber selbige in eben dem Tempo mit einem platten Griff beschliesset. Dergleichen vielerley Arthen von Brechungen man guten Practicis muß abzulernen suchen.

§. 34. Wir gehen weiter zur andern Arth der Arpeggiaturen, welche bald mit der rechten, bald mit der lincken Hand, als besondere Variationes der beyden eusersten Stimmen an solchen Orthen angebracht werden, wo es denen concertirenden Stimmen keinen Eintrag thut. Erstlich die rechte Hand betreffend, so ist ihr Harpeggio entweder 2 stimmig, 3 stimmig, oder 4 stimmig.

§. 35. Ein 2 stimmig Harpeggio nennet man, wenn nur 2 Stimmen eines Accordes statt des platten Anschlages in kleinere Noten zertheilt

theilet, und Wechselsweise angeschlagen werden, z. E. statt folgender 2 stimmigen Griffe der rechten Hand,

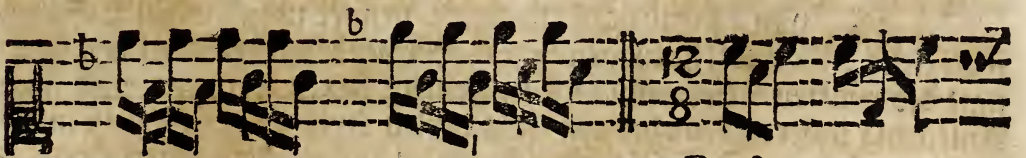
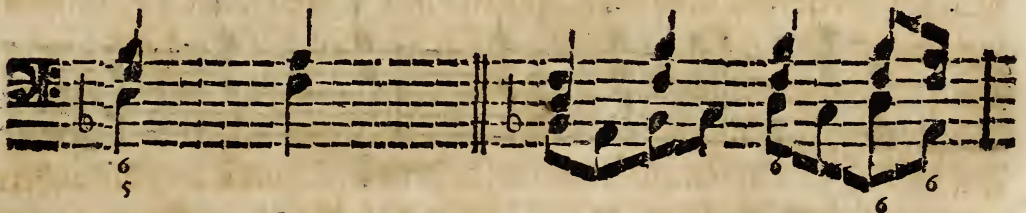
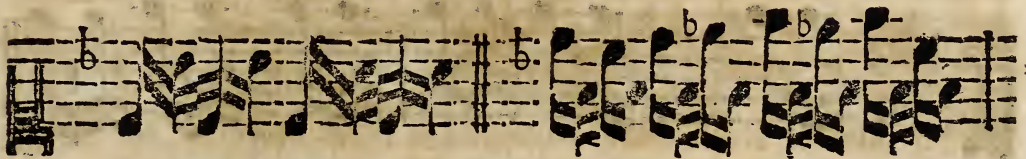
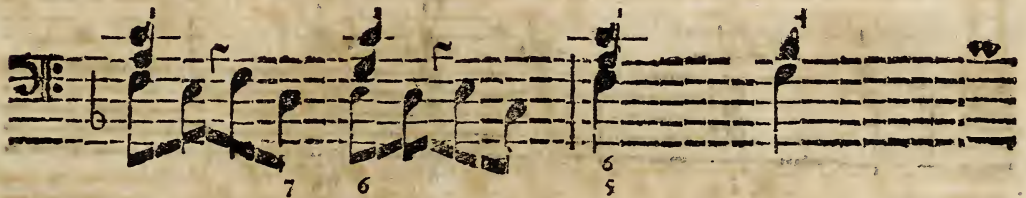
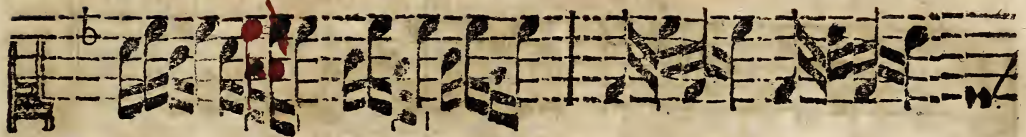


also:

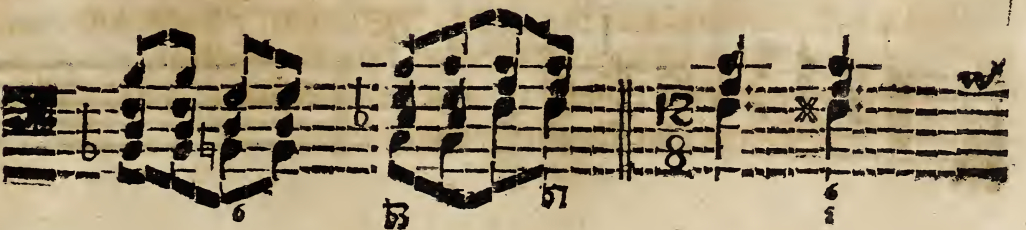


Findet nun die rechte Hand Gelegenheit dergleichen Harpeggio anzubringen, so erwehlet man so viel möglich hierzu gern solche 2 Stimmen, welche mit dem Basse Triadem harmonicam oder 3. Grund-Stimmen des Accordes ausmachen. (i) Weiter braucht es bey dieser Artz keiner grossen Künste, denn man schläget nach Gutbeständen eine von denen beyden Stimmen, so man harpeggiren will, zuerst an, die andere aber nach, und die lincke Hand führet das übrige Accompagnement. Folgende Exempel werden die Sache zur Gnüge erläutern:

-
- (i) Grund-Stimmen oder Radical-Stimmen eines Accordes werden diejenigen genennet, welche unter sich selbst keine 8ve, noch unisonum ausmachen. Also hat z. E. der Accord einer 7me 4 Grund-Stimmen, nemlich Basin, 3am, 5tam und 7mam: hingegen haben der ordinaire Accord und der 6ten-Accord bekandter maßen nur 3 Grund-Stimmen, die 4te Stimme ist alzeit nur eine Verdoppelung einer Grund-Stimme.



Presto.

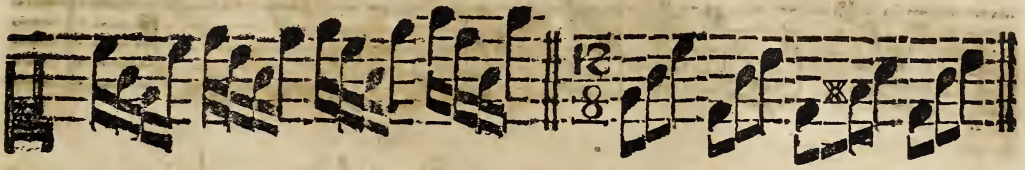


Handwritten musical score for a 3-voice harp. The score consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff is an alto clef with a common time signature and contains figured bass notation (7, 6, 64) and a red 'C' above the staff. The third staff is a bass clef with a 3/4 time signature. The fourth staff is a bass clef with a 3/4 time signature and contains figured bass notation (6, 6, 6) and a red 'C' above the staff.

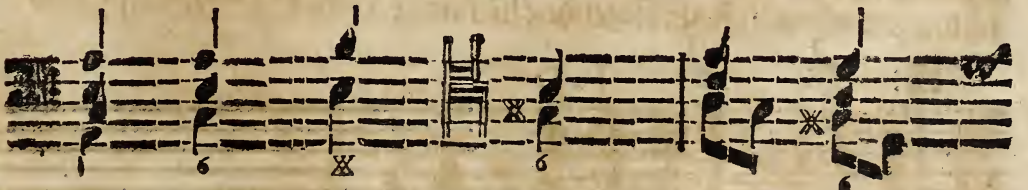
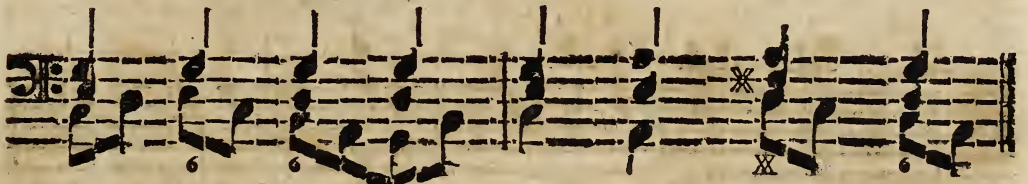
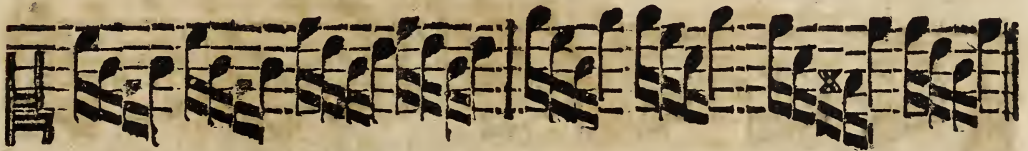
§. 36. Ein 3 stimmiges Harpeggio nennet man, wenn 3. Stimmen eines Accordes (sie mögen radical-oder verdoppelte Stimmen seyn) statt des platten Niederschlages in kleinere Noten zertheilet, und nach Anleitung unserer Fantasie, auf mancherley Arth Wechselfweise angeschlagen werden. Z. E. folgende 3 stimmige Accordc der rechten Hand

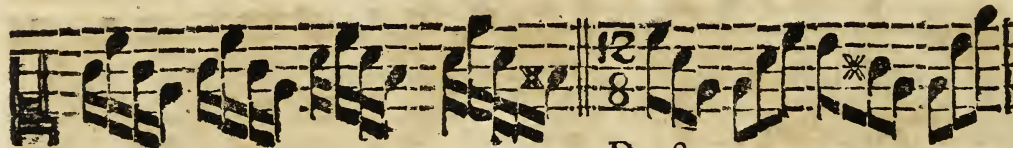
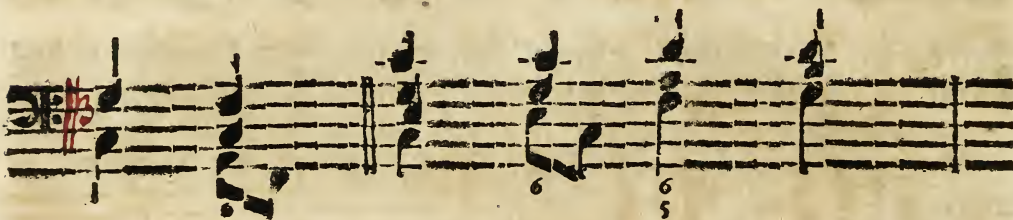
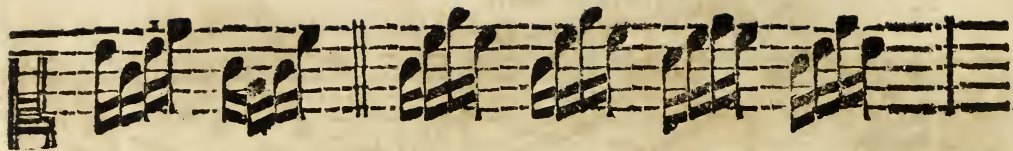
Handwritten musical score showing three chords in a treble clef. The first chord is a triad with notes G4, B4, and D5. The second chord is a triad with notes G4, B4, and D5. The third chord is a triad with notes G4, B4, and D5. The time signature is 12/8.

Möchten also zergliedert werden:

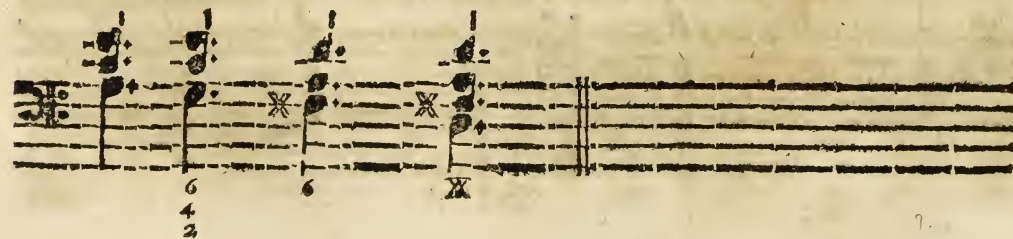
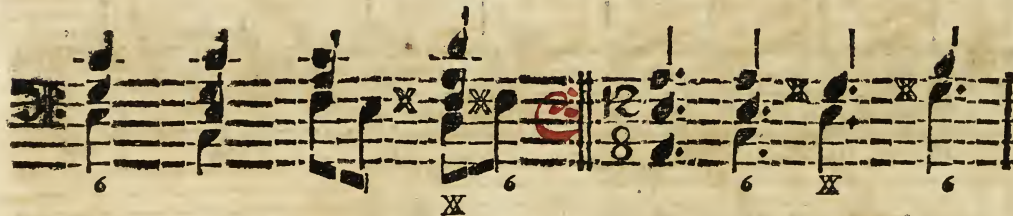


Bei dergleichen Gelegenheit nun führet die lincke Hand wiederum das übrige Accompagnement alleine, welches überall so vollstimmig nicht eben nöthig, da ein 3 stimmiges Harpeggio der rechten Hand, schon Lernens genug machen kan. Folgende Exempel mögen die Sache erläutern:

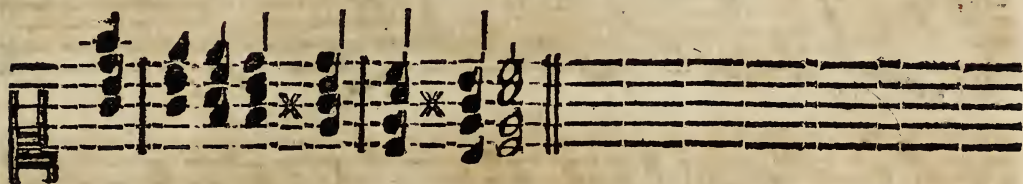




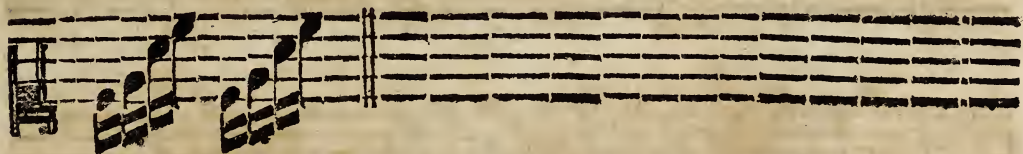
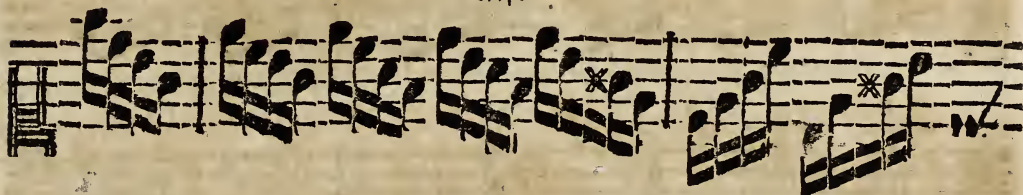
Presto.



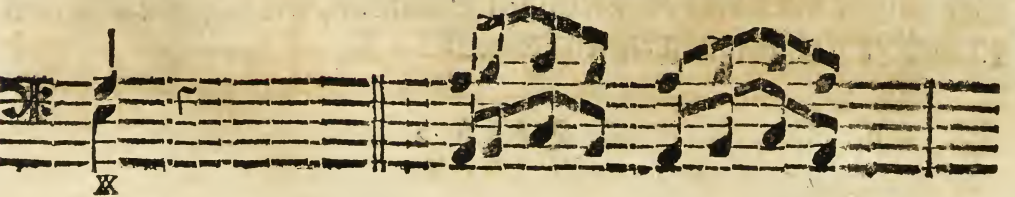
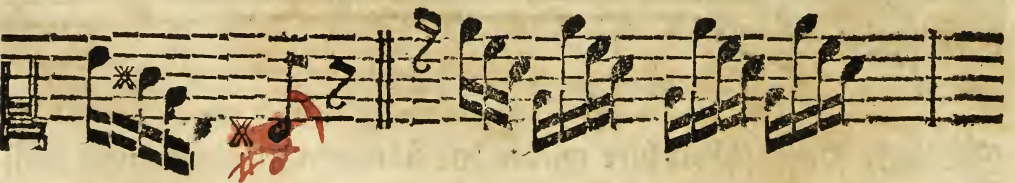
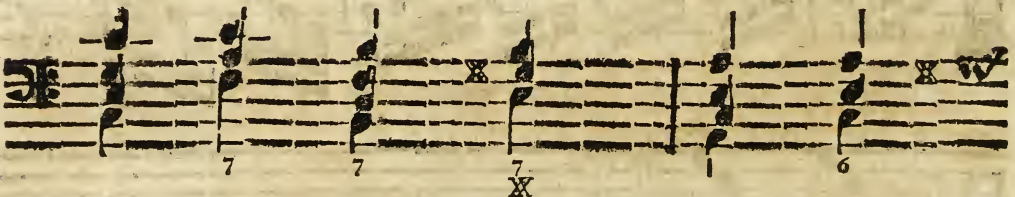
§. 37. Das 4 stimmige Harpeggio ist an guten Erfindungen nicht so reich, und so applicabel, als das 3 stimmige. Es heisset aber ein 4 stimmiges Harpeggio, wenn 4 Stimmen eines Accordes auf oben gedachte Art in kleinere Noten zertheilet, und nach Anleitung unserer Fantasie Wechsels-Weise angeschlagen werden. Z. E. statt folgender platten Accorde :

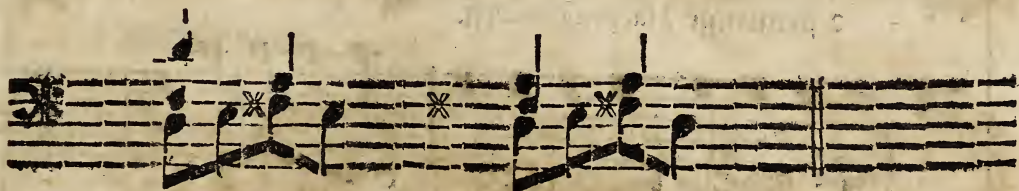


also:



Die lincke Hand führet hier wieder das übrige Accompagnement nach Gelegenheit mit vielen oder wenigen Stimmen, wie folgende Exempel zu mehrer Erläuterung dienen können :





§. 38. Dergleichen 2/3/4 stimmige Harpeggiaturen kan man nun ebenfalls mit der linken Hand statt der schlechten Bass-Noten anbringen, so oft solches denen concertirenden Stimmen und der Invention des Componisten keine Gewalt anthut. (k) Die Sache kurz zu fassen, so wollen wir allhier folgende Exempel von allerhand Urth zur Erläuterung beyfügen, und den simplen Bass zu mehrer Deutlichkeit überall darunter setzen, mit der Erinnerung, daß die rechte Hand dergleichen Bass-Variationes nach Gefallen entweder vollstimmig, oder auch bey guter Gelegenheit nur 2 stimmig mit einem, in 3en und 6ten einher gehenden Harpeggio tractiren kan, wie unter folgenden, die letzten 6. Exempel ausweisen, welche Urth bey pompos, und lebendig gesetzten Sachen dem Clavicimbal nicht geringen Lustre giebet. Auf Pfeiffwerck aber muß man freylich mit solchen Dingen viel behutsamer gehen:

(k) Dahero nicht alle Componisten mit dergleichen Bass-Variationibus zufrieden seynd. Allein wenn solche Dinge z. E. in einem Solo, in einer Cantata a voce sola, und leeren Rittornello der Arien ohne Instrumente, a propos und mit einem Judicio angebracht werden, so zieren sie das Accompagnement, und seynd gar wohl zugulassen. Nur muß man den Sängern nicht mit dergleichen Dingen irritiren, und aus dem Accompagnement kein præludium machen.

2 stimmige Harpeggiaturen.

This staff features a harp icon on the left. The music consists of two voices: the upper voice has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower voice provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

This staff continues the two-voice harpeggiatura from the previous staff, showing the interaction between the two parts.

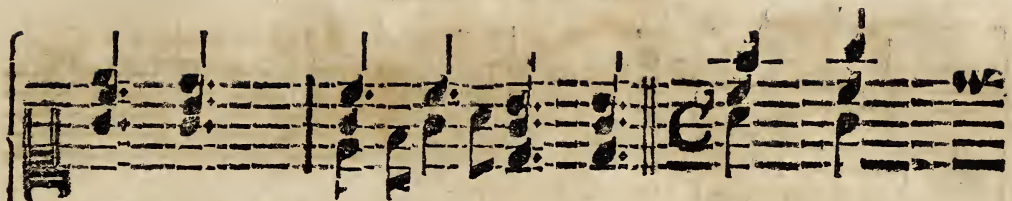
This staff continues the two-voice harpeggiatura. The lower voice has fingerings 7 and 6 indicated below the notes.

3 stimmige

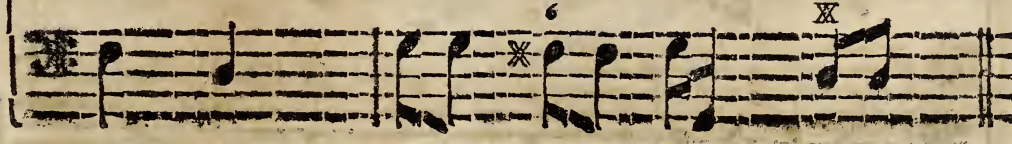
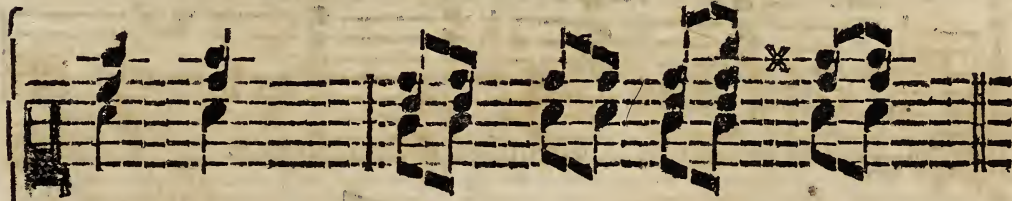
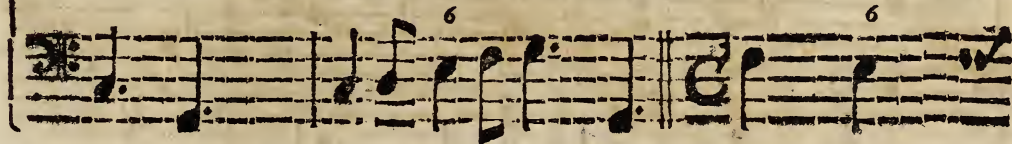
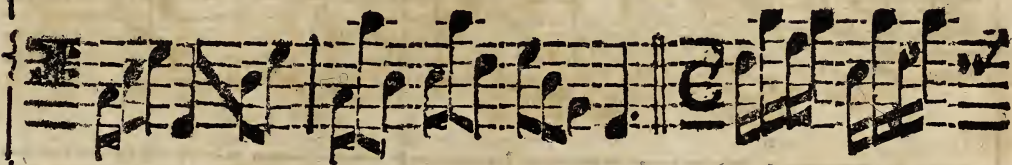
This staff introduces a three-voice harpeggiatura. It includes a harp icon, a double bar line with a star symbol, and a time signature change to 12/8.

This staff continues the three-voice harpeggiatura, showing the three parts moving together.

This staff continues the three-voice harpeggiatura. The lower voice has fingerings 6, 5, and X indicated below the notes. It also includes a time signature change to 12/8.



Harpegiaturen.



The first system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of chords and single notes. The middle staff features a complex, multi-measure passage with many beamed notes. The bottom staff has a bass clef and contains several notes, with a '6' above the first measure and a '6b' above the second measure.

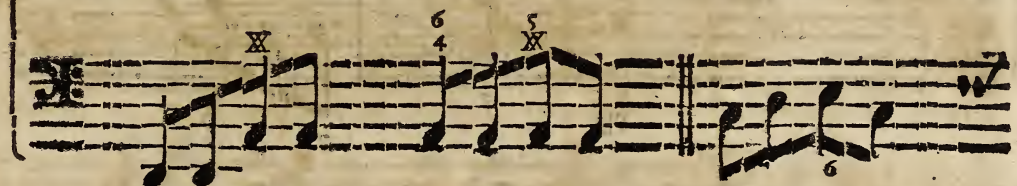
The second system consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. It contains a series of chords and single notes. The bottom staff has a bass clef and contains several notes, with a 'b' above the first measure and an 'X' above the fifth measure.

4 stimmige Harpeggiaturen.

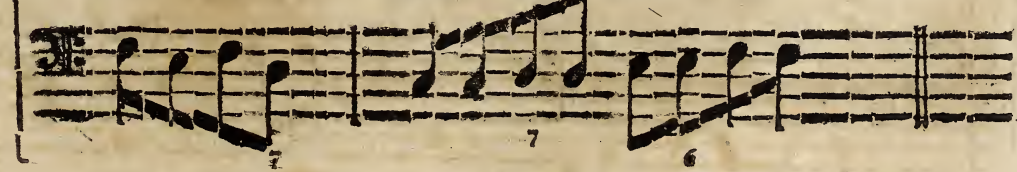
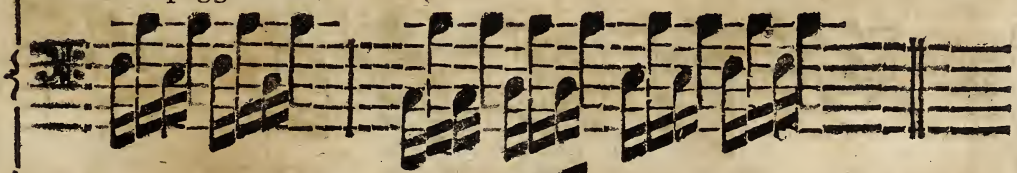
The third system consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. It contains a series of chords and single notes. The bottom staff has a bass clef and contains several notes, with a '6' above the first measure, a '6' above the second measure, a '7' above the third measure, a '7b' above the fourth measure, and an 'X' above the fifth measure.

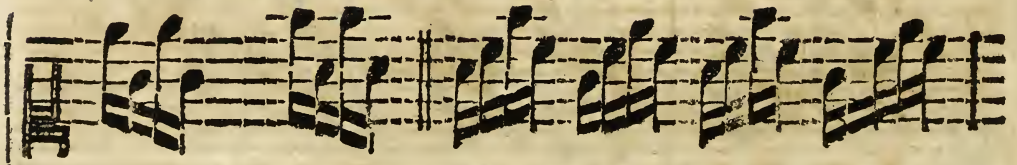
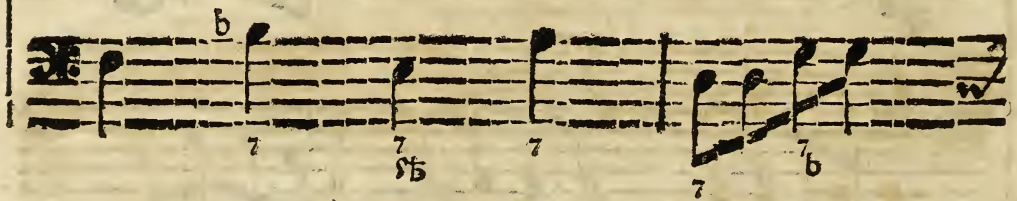
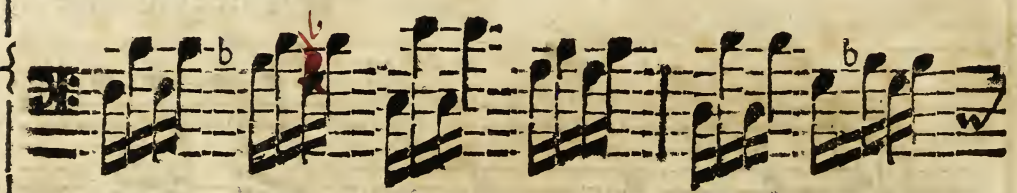


Doppelte 2 stimmige

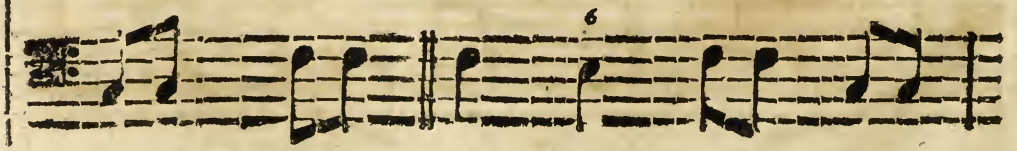
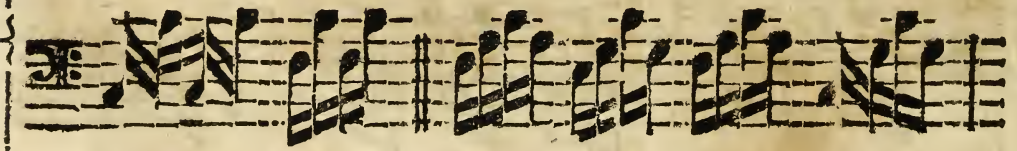


Harpegiaturett.





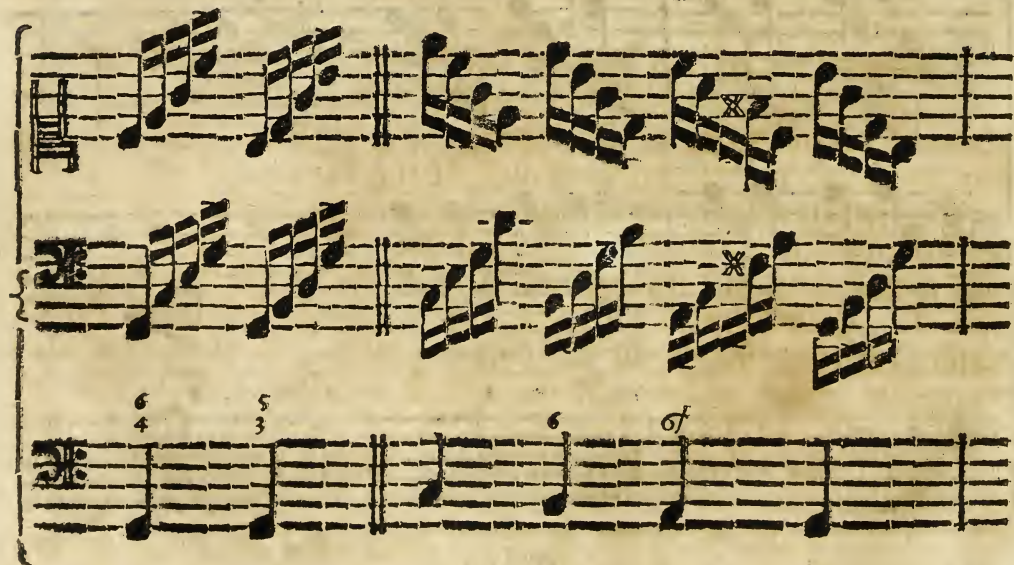
Doppelte 3 stimmige Harpegiaturen.



Handwritten musical score for three systems, each consisting of three staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. The first system features a treble staff with eighth-note patterns, a middle staff with a flat and eighth-note patterns, and a bass staff with sixteenth-note patterns. The second system continues with similar rhythmic complexity. The third system shows a treble staff with eighth-note patterns, a middle staff with a flat and eighth-note patterns, and a bass staff with sixteenth-note patterns. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript notation.



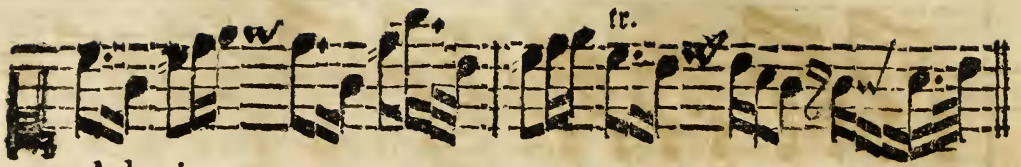
Doppelte 4 stimmige Harpeggiaturen.



(NB. Aus diesen Variationibus ersiehet man, daß überall die Fundamental-Note des Basses zuerst, und die Variation selbst nachgeschlagen worden. Dahero diejenigen Variationes in General-Bässen nicht von dem besten Schrot und Korn seynd, da eine an die Bass-Stelle sich nicht schickende Mittel-Stimme des Accordes voraus, die rechte Bass-Note selbst aber erst nachgeschlagen wird.

§. 39. Hieher gehören endlich die General-Bässe, wo viele geschwinde Noten in einem Clave wiederhohlet werden. Denn wie es sehr simpel und verdrießlich ausfallen würde, dergleichen einerley Claves immer mit einerley Accompagnement zu wiederhohlen, und, zumahl bey geschwinden Noten (1), ein beständiges Gehacke zu machen: also muß man suchen, bald mit der rechten, bald linken Hand dem Accompagnement durch Melodie Passaggien, und Arpeggiaturen einige Veränderung zu geben, jedoch mit der überall nöthigen Vorsicht, daß man dergleichen embellissemens nicht zur Unzeit anbringe. Man sehe folgende Exempel an, davon die ersten 4. einige Variationes über dergleichen Bässen, die letzten 3. aber die Variationes der darunter stehenden Bässe selbst zeigen:

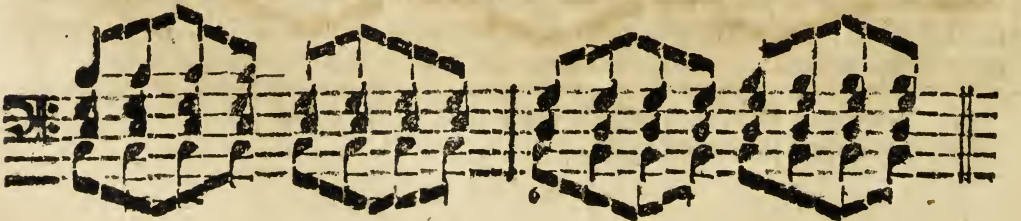
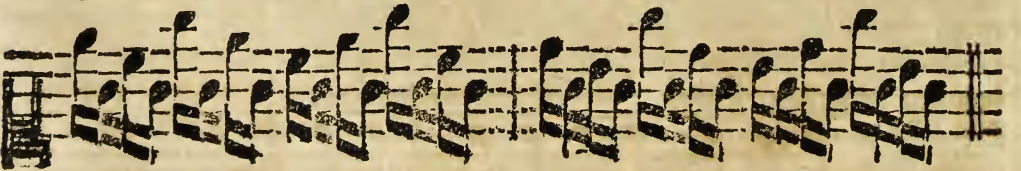
(1) Hiervon ist schon oben zu Ende des 4ten Capitelis etwas gedacht worden, welches anhero zu wiederhohlen.

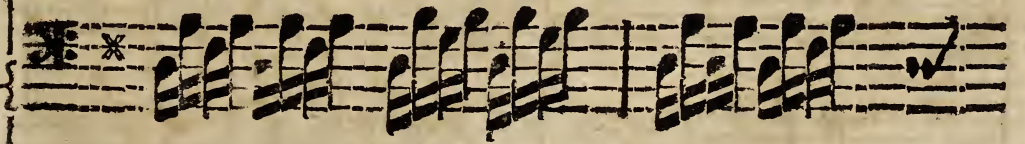
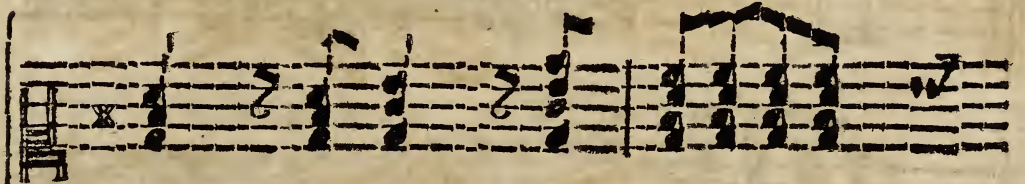
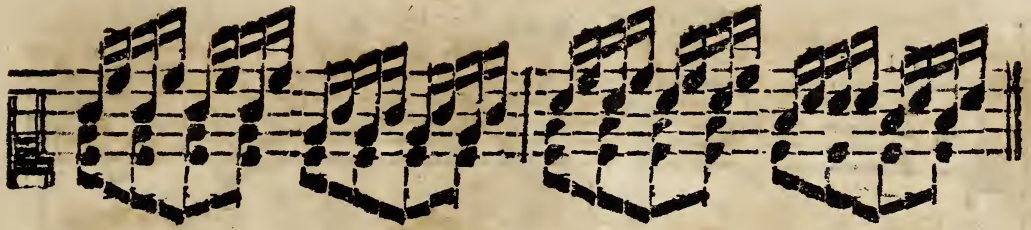


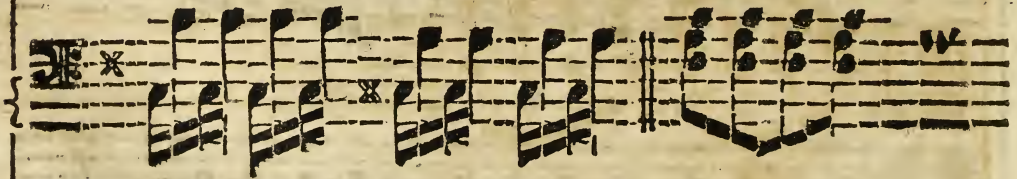
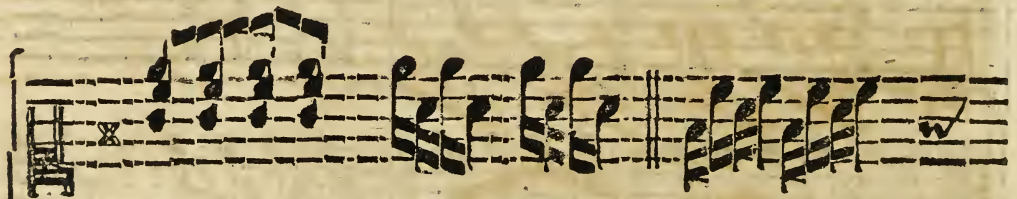
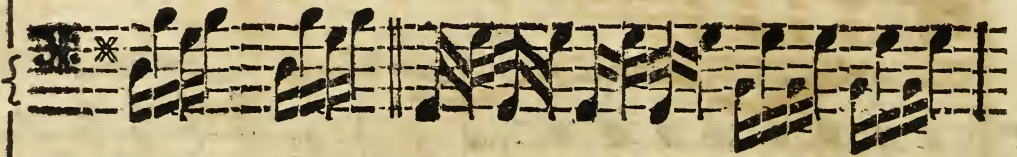
Adagio,



Allegro.







The musical score consists of six systems, each with three staves. The top staff of each system is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is an alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures contain a cross symbol (X). The first system has a 6/4 time signature, the second a 7/4, and the third a 5/4. The score concludes with a double bar line.

§. 40. Endlich wurde oben die andere Classe unserer Manieren mit der Imitation beschloffen, welche von besagten Manieren darinnen unterschieden, daß sie nicht wie jene, von unsern eigenen Einfällen dependiret, sondern aus der vorgeschriebenen Composition selbst muß genommen werden. Also heisset hier eine Imitation, wenn der Accompanist eine angefangene Claulul oder Invention des Componisten an solchen Orthen suchet nachzumachen, wo sie der Componist nicht selbst angebracht. Weil man nun solchergestalt dem Sânger oder Instrumentisten niemahls mit dieser Claulul darff in Weg kommen, so oft er sie selbst hören lasset, auch andern theils zu vermuthen, daß der Componist diejenigen Orther, wo sich seine angefangene Imitation hingeschicket, selbst werde damit ausgefüllet, und folgbar dem Accompanisten wenig Platz zum imitiren übrig gelassen haben: so erhellet hieraus, daß diese Manier, auf dem Clavier die allerarmseeligste im Gebrauch sey. (m) Weil aber doch seltene Casus vorkommen können, daß hier und dar in der Composition, (sonderlich in Cantaten und Arien ohne Instrumente) ein Plätzen übrig blieben, da ein geschickter Accompanist die im General-Bass, oder in der concertirenden Stimme angegebene Claulul mehrmahl wiederhohlen könnte, als der Componist selbst gethan: so mag folgendes Exempel allhier zu einiger Erläuterung dienen, worinnen noch dieses besonders anzumercken, daß die rechte Hand die concertirende Stimme gern suchet in 2ten und 6ten zu begleiten, und gleichsam ein concertirendes Duetto mit ihr zu machen. Welche Arth der Imitation sonderlich in cantablen Sachen wohl ausfâllet, und desto leichter

(m) Ein anders ist es, wenn man Anfängern zu ihren Exercitio und Schärfung des Judicii mit Fleiß nur den General-Bass zu einer, vorhero in verschiedenen Stimmen wohl ausgearbeiteten Pièze vorleget, und ihn selbst suchen lasset, wo die im General-Bass hier und dar vorkommende besondere Claulul wieder in denen obren Stimmen möge angebracht werden. Welches gute Exercitium durch die ganze Matthesonische Organisten-Probe mit Fleiß ausgeführt worden.

ter zu bewerkstelligen ist, weil man in Cammer- und Theatralischen Sachen den Sanger aus der gewöhnlich darüber geschriebenen Stimme genau observiren, ihm ausweichen, und wiederum nachgehen kan.

Larghetto.

Tu sei la speranza.

Imitation der rechten Hand.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a piano part with a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff is a vocal line with a soprano clef and a key signature of one flat, marked with "fr.". The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat, featuring various fingering numbers (6, 7, 6, 6, 4, 6, 4) above the notes.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a piano part with a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff is a vocal line with a soprano clef and a key signature of one flat, marked with "fr.". The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat, featuring various fingering numbers (6, 4, 6, 6, 4, 6, 4) above the notes.

§. 41. So viel hat man hier vor gut befunden, vom manierlichen General-Bass zu schreiben. Nun wäre es allerdings nützlich, und nöthig, die Application aller bisherigen Manieren in ganzen General-Bassen zu zeigen, auch wohl die concertirende Stimme dazu zu setzen, damit man einen Anfänger gleichsam mit dem Finger darauß weisen könne, wo diese oder jene Manier geschickt, oder ungeschickt ausfalle: allein jedweder Music-Verständiger siehet leicht, daß zu dergleichen weitläufftigen Exempeln (n) nicht ein einzeln Capitel wie hier, sondern ein ganzes Buch gehöret. Nun solten wir freylich zu Erfegung dieses Mangels wenigstens andere Autores recommendiren, welche der gleichen Materie ex professo ausgeführet: ich weiß aber zur Zeit keinen einzigen Autorem, der sich hierinne viel Mühe gegeben, und zu dem Exercitio eines manierlichen General-Basses geschickter sey, als die nur gedachte Organisten-Probe des Herrn Capellmeister Mattheson. Es hat diß Buch seine grossen Meriten einen Anfänger, der vorhero die Fundamenta des General-Basses wohl inne hat, auf allerhand Arth Sattel-sitze zu machen, und ihm 1) die Schwübrigkeiten aller Modorum Musicorum, 2) eine fertige Faust, und 3) allerhand Galanterie des General-Basses

(n) Es ist mir ohne diß Leid, daß die Exempel des vorigen Capitels im Druck so viel Platz eingenommen, ob wohl besagtes ganze Capitel zum nöthigen Exercitio eines Anfängers ein gar nütliches Werkgen ist, welches wegen der einmahl angefangenen Methode nicht wohl hat mögen kürzer gefasset werden. Indes müssen wir uns vor weitläufftigen Exempeln hinführo desto mehr hüten, da dieses Buch wieder Verhoffen allbereit unförmlich zu wachsen scheint.

Baffes beyzubringen. (o) Und bin ich (meiner Seits ohne eiteln Ruhm) der Meynung, daß wer gedachte Organisten-Probe diesem Tractat an die Seite fetzet, er weder in Theoria, noch Praxi des General-Baffes, den dritten Autorem nöthig habe. Weswegen ich mehr besagte Organisten-Probe allhier statt einer Erweiterung dieses Capitels recommendire, und hiermit die erste Eintheilung dieses Werckes beschließe.

(o) Ich argumentir: hier à potiori. Einige harmonische Sätze und Gänge aber wird der Herr Autor selbst verantworten, darüber ich mich hier nicht in Streit einlassen kan. Vielleicht bey anderer Gelegenheit ein mehrers, wenn es von nöthen ist.



Ende
des ersten Theils.