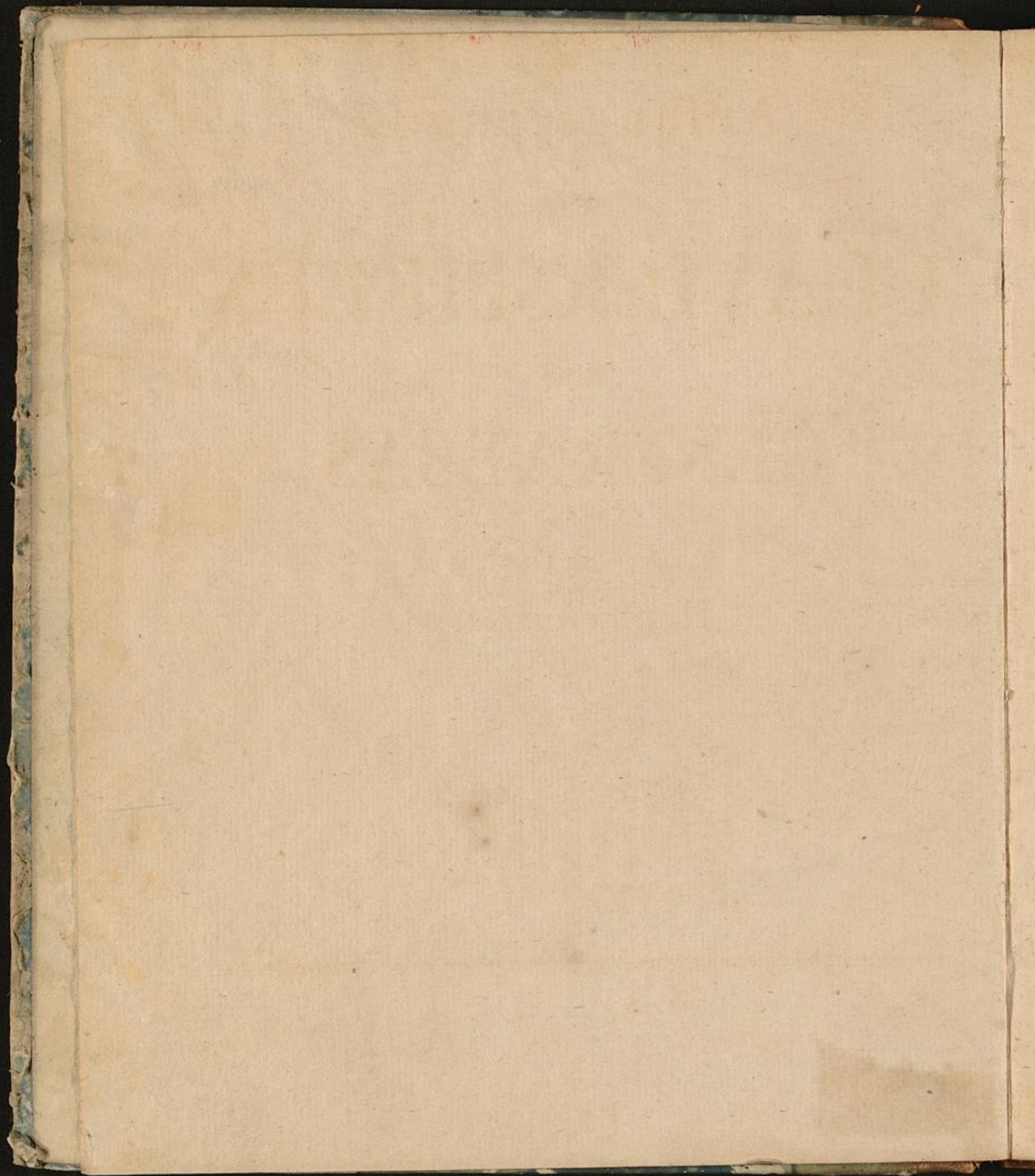




✱  
Benz.  
300

300

300



Anfangsgründe  
zum  
**CLAVIERSPIELEN**  
und  
**GENERALBAS**

von

Henrich Laag

Muficus und Instrumentmacher.



---

Osnabrück,  
bei Johann Wilhelm Schmid.

1774.

Anfangsgründe

1771

GEAVIERSPIEL EN

und

GENERAALBAS



1402 680 01

Verlag von J. Neumann, Neudamm

Sr. Königlichen Hoheit

dem Hochwürdigst Durchlauchtigsten  
Fürsten und Herrn,

H E R R N

**F R I E D E R I C H**

Königlichen Prinzen von Großbritannien &c. &c,

Postulirten Bischöfe des Hochstifts Osnabrück,

Herzoge zu Braunschweig und Lüneburg

&c. &c.

w i d m e t

diese Blätter

in tiefster Ehrfurcht und Unterwürfigkeit

Henrich Laag.

St. Königlich Holstein

dem Hochwürdigst Dänischen

Fürsten und Herrn

H E R R N

F R I E D R I C H

Königlichen Fürsten von Großbritannien etc. etc.

Wohlbekanntlichen des Königl. Ordens

Stifter zu Danneburg und Hamburg

etc.

etc.

die die Blätter

etc.

etc.





I n h a l t  
des ersten Theils.

- Erstes Capitel *von der Tonkunst, ihrer Bestimmung, Wirkung und Ursprung.*
- Zweites Capitel *von dem Claviere.*
- Drittes Capitel *von den Noten.*
- Viertes Capitel *von den Versetzungszeichen.*
- Fünftes Capitel *von der Geltung der Noten und Pausen.*
- Sechstes Capitel *vom Tacte.*
- Siebendes Capitel *von einigen musicalischen Zeichen.*
- Achtes Capitel *von den Maniren und Verzierungen.*
- Neuntes Capitel *von der Applicatur und Fingersetzung.*
- Zehntes Capitel *von einigen Anmerkungen für Anfänger.*



I n h a l t  
des zweiten Theils.

Erstes Capitel von den Intervallen oder Nebentönen nach Angabe der Zahlen auf dem Notenplan und Maafs auf dem Clavier.

Zweites Capitel von den Tonarten (modis tonicis.)

Drittes Capitel von den Intervallen beim Accompagnement.

Viertes Capitel von den motibus, Bewegungen.

Fünftes Capitel vom Generalbass, von dessen Hauptaccord, dem harmonischen Dreiklange.

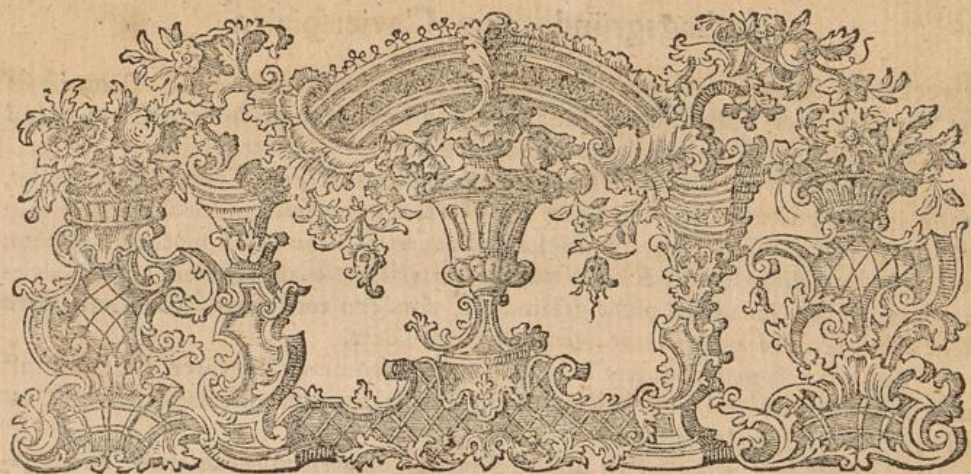
Sechstes Capitel vom Accompagnement insbesondere, oder dem Accord zu einer jeden Bassnote im Umfange einer Octave.

Siebendes Capitel von dem Accord zu einigen Consonanzen.

Achtes Capitel von dem Accord zu den Dissonanzen.

Neuntes Capitel von einigen allgemeinen Anmerkungen für anfangende Generalbass-Schüler.

Zehendes Capitel vom Choral.




## Erster Theil.

---

### Erstes Capitel.

*Von der Tonkunst, ihrer Bestimmung, Wirkung  
und Ursprung.*

#### §. I.

 Die Tonkunst ist, ihrem rechten *Gebrauche* und ihrer *Anwendung* nach, unter allen leiblichen Wohlthaten, welche Gott dem Menschen zur Freude und zum Vergnügen geschenkt hat, eine der vorzüglichsten. Ihre eigentliche Bestimmung aber ist nach der Absicht des Schöpfers, nicht nur durch ihre sanft bewegenden und rührenden Töne, bloß die Sinne zu erfreuen, und zu vergnügen, sondern den Geist in eine heilige Entzückung zu versetzen und zum Lobe und Verherrlichung des grossen Schöpfers, als des Menschen erste und höchste Bestimmung, zu

erwe-

erwecken. Sodann erfreuet und vergnüget sie Leib und Geist. Dann ist sie das Vorspiel jener himmlischen Jubeltöne und Loblieder im höhern Chor. Und dann erreicht sie ihren erhabenen Endzweck.

Wie weit wird aber dieser beglückte Endzweck der Tonkunst verfehlet, wenn ihre zärtlich rührenden Töne zur Verfertigung solcher Lieder angewandt werden, deren Worte nur Eindrücke auf das wollüstige Herz machen? Wenn sie nur gebraucht wird die Sinnen zur Leichtfertigkeit zu reitzen. Auf solche Art werden die Gedanken nicht gesammelt, sondern zerstreuet, der Geist wird nicht erheitert und aufgekläret, sondern verwildert.

Auf die erst gedachte Art haben schon die frommen Erzväter die Tonkunst zum Lobe Gottes und zur Erweckung einer heiligen Freude in dem von Gott verheißenen Messia geheiligt.

Die von dem Schöpfer in unsere Stimme gelegten musicalischen Töne gaben dem Jubal, einem Sohne des Lamechs, an die Hand ein Instrument auszufinden, auf welchen er die musicalischen Töne in eben dem Verhältnisse anbringen konnte, wie sie sich in unserer Stimme befinden, um damit den Gesang der menschlichen Stimme zu begleiten. Und so sind alle musicalischen Instrumente als eine Nachahmung der menschlichen Stimme entstanden, unter welchen billig ein Clavier und Flügel obenanstehet.

## Das zweite Capitel.

### Von dem Claviere.

#### §. 1.

**D**as erste, so bei einem Claviere vorkommt, ist das *Greiffbret*, Tastatur, oder die *Claves*, d. i. *Schlüssel*, weil sie gleichsam den Ton aufschliessen, und angeben. Sie werden auch von dem Italiänischen Worte: *Tasto*, ein Griff, Tasten genennet, und ordentlicher Weise in vier Octaven vertheilet.

#### §. 2.

Eine jede *Octave* enthält zwölf *Claves*, als sieben grosse und fünf kleine. Die untenliegenden sieben grossen Claves heissen *c. d. e. f. g. a. h.* Zwar läst man in der Vertheilung des Griffbrets den achten Ton, welcher erst eine Octav ausmacht, weg. Jedoch dies hindert nicht bei der angenommenen Benennung zu bleiben. Die fünf obenliegenden kleinen Claves, welche gemeiniglich, wie  
wohl

wohl unrecht Semitonia oder halbe Töne heiffen, find also vertheilet, dafs in einer jeden Octav ihrer zwei und drei wechfelsweise aufeinander folgen. Hierdurch werden die Claves in einer jeden Octave leicht von einander unterschieden und bemerker. Der unter denen zwei bei einander liegenden kleinen Tönen sich befindende Clavis heiffet *c.* zwischen denselben *d.* und darüber *e.* Unter denen dreien *f.* zwischen denselben *g.* und *a.* und über dem dritten *h.* Alle vier Octaven find einander gleich. So, dafs, wer sich eine bekant gemacht hat, die übrigen zugleich kennet.

## §. 3.

Die vier Octaven werden durch eine gewisse Benennung unterschieden. Man fängt aber an von unten, oder von der Linken zur Rechten in die Höhe zu gehen. Die erste heiffet die *groffe Octave*, die zweite die *ungeftrichene*. Diese beiden untersten Octaven nennet man den *Bafs*. Die dritte Octave heiffet die *eingeftrichene*; die vierte die *zweigestrichene*. Diese beiden Octaven nennet man den *Discant*. Die weiter in der Höhe folgenden heiffen *dreigestrichene*: die aber unter der grossen Octav sich auf einigen Clavieren befinden, werden *Contratöne* genennet.

## §. 4.

Die *fünf kleinen Töne*, oder Tasten, oder so genannten Semitonia in einer jeden Octave, bekommen ihren Nahmen von den unter ihnen liegenden grossen Tönen, wenn man zu einem jeden Buchstaben die Silbe *is* hinzuthut. Als die kleine Taste über *c.* heiffet *cis.* über *d.* *dis.* über *f.* *fis.* über *g.* *gis.* und über *a.* *ais.* Von dessen Unterscheid im vierten Capitel ein Mehreres.

## §. 5.

Damit man aber einen Scholaren durch einerley nicht verdrießlich mache, so macht man mit den Noten eine Abwechfelung.

## Das dritte Capitel.

*Von den Noten.*

## §. 1.

**D**ie *Noten* find gewisse Zeichen, welche der Schreibart nach die Töne in der Music vorstellen, um sie auf einem musicalischen Instrumente auszudrücken.

## §. 2.

Die *Noten* für ein Clavier werden in zweimal fünf Linien eingekleidet. Diese fünf Linien heißen *Scala musica*, *Tonleiter*, oder *Systema musicum*, das *musicalische Gebäude*. Was zwischen den Linien ist, heißet *Spatium*, *Zwischenraum*. Von einer Linie zum Zwischenraum, und vom Zwischenraum zur Linie, heißet *Gradus*, eine *Stufe*. Die hierin eingekleideten *Noten* heißen nach der Benennung der *Haupttöne* auf dem Clavier: *c. d. e. f. g. a. h.* an deren statt die Italiäner und Franzosen sich der Benennung *ut, re, mi, fa, so, la, si*, bedienen.

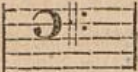
## §. 3.

Bei den *Noten* hat man zweierlei zu betrachten, 1) ihre *Benennung*, 2) ihre *Geltung*, welche durch ihre unterschiedene Gestalt angezeigt wird. Wenn aber die Tonkunst beydes aus *Noten* und *Pausen* bestehet, so haben diese, ihrer *Länge* und *Kürze* nach, mit den *Noten*, in Betracht der *Geltung* einerlei *Verhältniß*, wovon im fünften Capitel wird gehandelt werden.

## §. 4.


Die *Benennung* der *Noten* wird durch gewisse in den Linien gleich vorangesetzte *Zeichen*, welche auch *Schlüssel* heißen, angegeben, und gedachter maßen durch *Linien* und *Spatia* (*Zwischenräume*) unterschieden. Wie denn auch nach dem Verhältniß des Claviers, die *Noten* von unten hinauf gerechnet werden. Die zu Anfang der fünf Linien stehenden *Zeichen* werden darum *Schlüssel* genennet, weil sie gleichsam ein Schlüssel zu den *Noten* sind, und man ohne dieselben den Nahmen einer *Linie* oder *Raumes* nicht angeben könnte.


## §. 5.


Dieser *Zeichen* oder *Schlüssel* gibt es drei: 1) Das *Basszeichen*, oder *F. Schlüssel*  dessen beide Punkte rechter Seits, zweier graden Striche, und linker Seits ein umgekehrtes *c.* die vierte Linie fassen. Dieses *Zeichen* heißet darum *F. Zeichen*, weil es auf der Linie, auf welcher es stehet, ungestrichen *F.* angibt: *Basszeichen* aber heißet es, weil die *Bass-* oder *Grundtöne* darin enthalten sind. Denn *Basis* ein griechisch Wort, heißet *fundamentum*, der *Grund*, Italiänisch, *fondamento*.

2) Das

2) Das *Violinzeichen*, oder *G. Schlüssel*:  dessen unterster Ring die zweite Linie faßt und eingestrichen *g.* angibt. Dieß *Zeichen* ist aber nicht nur für die Violine, sondern auch für die Fleute traverse, Hoboe, Trompete und Hörner. Sonst hat man auch noch dieß *Zeichen* für die Fleute Doux, und heißet der französische Schlüssel, dessen  unterster Ring die erste Linie faßt und eingestrichen *g.* angiebt.

3) Der *C. Schlüssel*, welcher für die Singstimme gehöret. Dieser stehet für dem *Discante* auf der ersten Linie und heißet das *Discantzeichen* 

Auf der dritten heißet er das *Altzeichen*: 

Auf der vierten das *Tenorzeichen*: 

## §. 6.

Die das *F. Zeichen* vor sich habenden untersten fünf Linien enthalten die beiden untersten Octaven nemlich die *große* und *kleine*, oder ungestrichene, und heißen die sieben Buchstaben, *c. d. e. f. g. a. h*, eine Octave wie die sieben großen Töne auf dem Claviere. Wenn man von der vierten Linie bis auf den zweiten Strich unter den fünf Linien herunter zählet, so heißet die darauf stehende Note groß *C*. Und gehet die große Octav bis an die *zweite Linie*. Die drei obersten Linien und das Spatium über der obersten Linie enthält die ungestrichene Octave, so daß die *zwei untersten* Linien zur *grossen*, und die *drei obersten* zur *ungestrichenen Octave* gehören. Die das *g* Zeichen vor sich habenden obern fünf Linien enthalten die eingestrichene Octave, so daß die drei untersten Linien zur eingestrichenen, und die beiden obersten zur *zwei-gestrichenen Octave* gehören.

## Anfangsgründe zum Clavierspielen

Vorstellung der vier Octaven:

Die eingestrichene Octave. Die zweigestrichene Octave.

Die ungestrichene Octave.

Die grosse Octave.

C D E F G A H c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h

§. 7.

Auf den neuesten Clavieren und Flügeln hat man fünf Octaven, so daß sich der Umfang des Griffbretts von contra *F.* bis zu dem drei gestrichenen *f.* erstrecket. Die Contra-Töne folgen unter groß *C.* herunterwärts:

H A G F

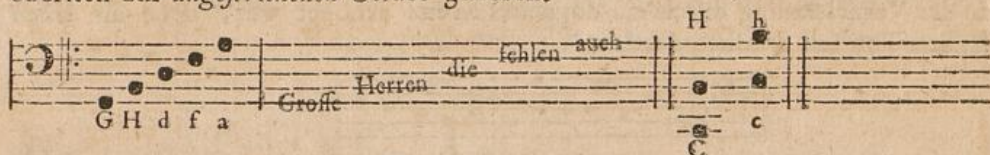
Die drei gestrichenen folgen über dem zwei gestrichenen *h.* in die Höhe:

c d e f

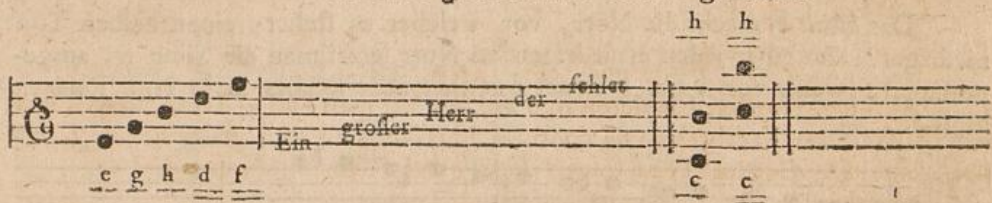
Erste Anmerkung. Die Erlernung der Noten setzt bei manchem Scholaren eine große Schwierigkeit. Hier heisset es wohl mit Recht: alle Vortheile gelten, wer sie nur weiß zu gebrauchen. Zur baldigen Erlernung der Noten kan man dem Gedächtniß mit diesem Gedenkspruche: *Grosse Herren Die Fehlen Auch*, zu Hülfe kommen, und folgendergestalt die fünf Linien sich erst bekant machen: Man setzet nemlich auf die erste Linie das Wort *Grosse*, auf die zweite *Her-*



*Herren*, auf die dritte *Die*, auf die vierte *Fehlen* und auf die fünfte *Auch*, wobei zu bemerken, daß die beiden untersten Linien zur *grossen*, und die drei obersten zur *ungestrichenen Octave* gehören.



Zweite Anmerkung: Mit dem *Violinzeichen* oder *g Schlüssel* macht man einen eben so leichten Fortgang: Nur mit dem Unterschiede; daß man die vorigen Wörter folgendermaßen verändert: *Ein Großer Herr Der Fehlet*. Auch bemerkt man wiederum, daß die untersten drei Linien zur ein gestrichenen und die beiden obersten zur zwei gestrichenen Octave gehören.



## Das vierte Capitel.

### Von den Versetzungszeichen.

#### §. 1.

Der Versetzungszeichen sind viere, 1) das doppelte Kreuz  $\times$ , 2) das einfache Kreuz  $\times$ . Diese heißen *Erhöhungszeichen*. 3) Das kleine  $\flat$ . Dieses heißt ein *Erniedrigungszeichen*. 4) Das  $\flat$  quadrat oder viereckte  $\flat$ , oder *Wiederherstellungszeichen*  $\flat$ .

#### §. 2.

Das doppelte Kreuz macht die Note, vor welcher es steht, einen halben Ton höher. Zu jedem erhöhten Tone setzt man die Silbe: *is*, z. E.



c. cis. d. dis. c. cis. f. fis. g. gis. a. ais. h. his.

B 3

§. 3.

## §. 3.

Das *einfache Kreuz* wird gebraucht, wenn ein Ton welcher schon *forme* in der Verzeichnung durch ein doppeltes Kreuz erhöht war, noch um einen halben Ton soll erhöht werden.



Hier ist der Ton *f.* und *g.* zweimahl um einen halben Ton erhöht, und wird der erste auf dem Claviere *g.* der zweite *a.*

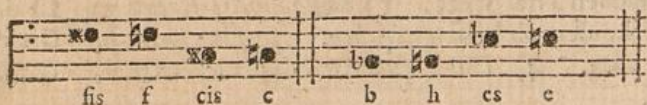
## §. 4.

Das *kleine b.* macht die Note, vor welcher es steht, einen halben Ton niedriger. Zu einer jeden erniedrigenden Note setzet man die Silbe *es*, ausgenommen, wenn vor *h* ein *b* steht, nennet man solches nicht *hes*, sondern bloß *b*.



## §. 6.

Das *b quadrat* bringet eine durchs Kreuz oder *b* verlezte Note wieder in ihre Lage.



## §. 7.

Sobald ein Scholar die Noten mehrentheils lesen kan, wozu das Unterscheiden der Noten sehr beförderlich ist: so macht man eine Abwechselung mit der *Geltung der Noten* und *Pausen*.

## Das fünfte Capitel.

Von der Geltung der Noten und Pausen, dem Verlängerungszeichen und Triolen.

## §. 1.

Bei der Geltung der Noten und Pausen hat man auf zweierlei zu sehen: 1) auf ihre Figur, 2) auf ihre Länge im Verhältniß gegen den Tact oder Zeitmaß, davon im folgenden Capitel gehandelt wird.

## §. 2.

Die Figur der Noten und Pausen wird folgendergestalt vorgestellt:

The image shows two sets of musical notation. The first set consists of two staves: 'Noten.' (Notes) and 'Pausen.' (Rests). The notes are: a square note with a horizontal line (labeled '4 Tacte. 4.'), a square note with a vertical line (labeled '2 Tacte. 2.'), a circle with a horizontal line (labeled 'Ein ganzer Schlag. I.'), a circle with a vertical line (labeled 'halbe Schläge.'), and a filled circle (labeled '1/4'). The rests are: a vertical bar (labeled '4.'), a vertical bar with a horizontal line (labeled '2.'), a horizontal bar (labeled 'I.'), a horizontal bar with a vertical line (labeled 'I.'), and a horizontal bar with a diagonal line (labeled '1/4'). The second set also consists of two staves: 'Noten.' and 'Pausen.'. The notes are: a circle with a horizontal line (labeled '1/8'), a circle with a vertical line (labeled '1/16'), a circle with a horizontal line and a vertical line (labeled '3/2'), and a circle with a horizontal line and a diagonal line (labeled '1/24'). The rests are: a vertical bar with a diagonal line (labeled '1/8'), a vertical bar with a diagonal line and a horizontal line (labeled '1/16'), a vertical bar with a diagonal line and a horizontal line and a vertical line (labeled '3/2'), and a vertical bar with a diagonal line and a horizontal line and a diagonal line (labeled '1/24').

## §. 3.

Die beiden ersten Art Noten von vier und zwei Tacten kommen nur in Orgelfachen und Fugen vor.

Die dritte Note ist wie ein rundes O, und gilt einen ganzen Schlag, oder Tact von vier Vierteln. Ein halber Schlag hat einen graden Strich und bedeutet gleichsam den Durchschnitt eines ganzen Schläges. Ein Viertel ist eine gefüllte

*Fillete Note.* Ein halb Viertel oder Achtel hat einen Querstrich, welcher wiederum gleichsam den Durchschnitt, oder die Hälfte eines Viertels andeutet. So oft noch ein Querstrich hinzukommt, so oft wird die Note um die Hälfte verkürzt. Eben dieß letztere Verhältniß gilt auch bey denen Pausen, von 8teln angerechnet.

Anmerkung. Bei manchen Scholaren, zumahl bei Kindern, fällt die *Berechnung* oder das *Verhältniß* der kleineren Noten gegen eine grössere, als etwas abstractes, oft sehr schwer. In diesem Falle kann man sich des Gleichnisses einer Elle, oder eine Länge Papiers, von der Länge einer Elle, bedienen, solche bis in die kleinsten Theile zerschneiden, die kleinen gegen die grössern berechnen, und durch Fragen und Antworten begreiflich machen.

## §. 4.

Das *Verlängerungszeichen* ist ein Punkt (•) Ein Punkt gilt allemahl die Hälfte von der vorhergehenden Note, und macht die Note, nach welcher es stehet, um die Hälfte länger, so daß der Ton, welche eine punctirte Note bezeichnet, nach diesem Wehrte um die Hälfte länger anhält, welches durch Zahlen, nach dem Verhältniß der punctirten Note zu bestimmen.

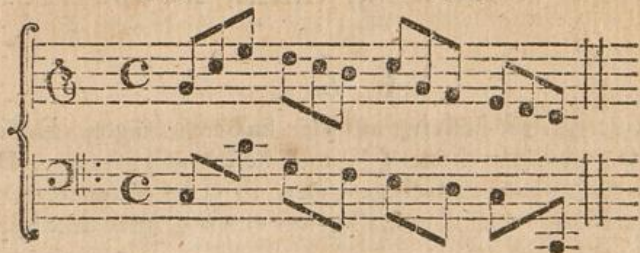


## §. 5.

*Triolen*, sind eine Art Noten, davon in einem gleichen Tacte drei zusammen gestrichen werden, über welchen auch zuweilen die Zahl drei stehet. Diese Art Noten gelten drei für zwei, so daß man drei Achtel auf ein Viertel, drei Sechzehnteile auf ein Achtel, u. s. w. spielt.



Stehen aber im Baffe Achtels gegen Achtel-Triolen, so werden gegen die ersten Bafsnoten zwei, und gegen die zweite eine, gespielt.



## §. 6.

Im  $\frac{6}{8}$  und  $\frac{12}{8}$  Tacte heissen diese Art Noten nicht Triolen, sondern sie sind dieter Tactart eigen.

## Das Sechste Capitel.

## Vom Tacte.

## §. 1.

Der Tact ist eine Zeitmaafs, oder Abmessung einer gewissen Zeit, in welcher eine Anzahl von abgemessenen Noten sollen gespielt, oder gesungen werden. Die Italiäner nennen ihn daher *Tempo*, die Zeit; die Franzosen *la Mesure*, das Maals, die Holländer *de maet*. Dem Wortverstande nach heisset das Wort Tact, (Tactus) eine *Berührung*, so mit der Hand oder Fusse geschieht. Im Schreiben wird derselbe durch einen Strich abgetheilet.

## §. 2.

Der Tact ist zweierlei, der *gleiche* und *ungleiche*, welcher letzterer auch *Tripel* genennet wird.

## §. 3.

Der *gleiche Tact* ist *einfach*, oder *doppelt*, oder *zweidoppelt*.

## §. 4.

Der *einfache Tact* bestehet aus zwei Vierteln. Die Bezeichnung sietet man gleich nach dem Schlüssel mit den Zahlen  $\frac{2}{4}$ .

C

§. 5.

## §. 5.

Der *doppelte Tact* bestehet aus vier Vierteln, und wird mit einem grossen C bezeichnet.

## §. 6.

Der *zwei doppelte Tact* bestehet aus vier halben Schlägen. Dessen Bezeichnung ist ein grosses durchstrichenes C, und heisset *alla breve*. Dieser Tact aber wird bald doppelt, bald einfach gespielt, da denn dieser letztere aus zwei halben Schlägen bestehet, aber ebenmäßig mit einem grossen durchstrichenen C bezeichnet wird.

## §. 7.

Die Bezeichnung des ungleichen, oder Tripeltracts wird auf folgende Art mit Zahlen  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ , angedeutet. Ausser diesen sind noch  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{16}$ , welche aber selten vorkommen.

Anmerkung. Wäre nur einerlei Art Tact von einerlei Zeitmasse, so könnte ein Uhrmacher eine Machine verfertigen, welche nach Art der Hand ein jedes Viertel berührte. Indessen ist eine Pendüle das beste sinnliche Mittel, einem Scholaren einen Begriff von dem Verhältniß der Noten gegen den Tact beizubringen. Z. E. Eine Secunde oder ein jeder Schlag des Perpendiculars bestimmt die Zeit eines Viertels, mithin bestimmen zwei Secunden oder Perpendicularschläge die Zeit eines Tacts von zwei Vierteln und viere die Zeit eines Tacts von vier Vierteln. Ferner werden mit einer Secunde zwei Achtel, ebenermassen vier Sechszehn-Theile, imgleichen acht zwei und dreissig Theile und so ein Tact von der Summe einer jeden Art Noten abgespielt. Nicht weniger bestimmt der Perpendicular gewissermassen die Zeit des ungleichen Tacts. Zwar ist die Zeit des Perpendicularschlages länger, als die Zeit des sechs und zwölfachtel Tacts, doch dies hindert nicht, zumal ein Scholar im Anfange nicht so geschwind spielt, als im Fortgange. In Ermangelung einer Pendüle, kommt man einem Scholaren, durch Zählen am besten zu Hülfe, wenn man ihm dabei Anleitung giebt, wie er sich durch Zählen, im Sinne, selbst helfen könne.

## §. 8.

Bei dem  $\frac{2}{4}$  Tact macht man zwei Berührungen, die eine herunter, die andere hinauf. Die erste heisset der *Niederschlag*, bei den Griechen *Thesis*; die andere der *Aufschlag*, *Arsis*.

## §. 9.

## §. 9.

Der vier Viertel-Tact hat vier Berührungen. Die erste und zweite machen den Niederschlag, die dritte und vierte den Aufschlag aus.

## §. 10.

Der  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{3}{8}$  werden durch drei Berührungen mit der Hand bemerkt.

## §. 11.

Der  $\frac{6}{4}$  und  $\frac{6}{8}$  Tact besteht aus vier Berührungen, davon die erste und zweite zum Niederschlage, die dritte und vierte zum Aufschlage gehören. Die erste Bewegung ist um die Hälfte länger als die zweite, und diese folglich um die Hälfte kürzer, wie die erste. Die dritte verhält sich wie die erste, und die vierte wie die zweite.

## §. 12.

Der  $\frac{1}{8}$  Tact ist eine Verdoppelung des  $\frac{6}{8}$  Tacts, und hat wegen seiner kurzen Zeit nur vier Berührungen, wie der vier Viertel-Tact.

## §. 13.

Es ist nicht genug, tactmäßig zu spielen: man muß auch sehen, ob die Bewegung in einem Liede langsam oder geschwinde sey, imgleichen was für ein Affect darin herrsche. Hier muß man die Absicht des Componisten zu erreichen, und den Affect gehörig auszudrücken suchen. Dieß ist ein Hauptpunct der Music. Hierdurch wird sie erst recht belebet und verschönert. Was für eine Bewegung oder Affect in einem Stücke herrscher, wird von dem Componisten durch gewisse Italiänische Wörter ausgedrucket.

Das Freudige wird angezeigt durch folgende Wörter:

*Vivace.* Lebhaft, munter.

*Allegro.* } Geschwinde.

*Veloce.* }

*Allegro, poco allegro.* Etwas geschwinde.

*Allegro ma non troppo.* Nicht zu geschwinde,

*Allegro assai, Allegro di molto, Presto,*

*Prestissimo.* Sehr geschwinde.

*Allegro moderato.* Mäßig geschwinde.

*Spiritoso, Conspirito.* Geistreich, feurig, hitzig.

*Allegro furioso.* Wüthend lustig.

## Das Gelassene und Ruhige durch:

*Andante*. Gehend.*Andantino, poco andante*. Sachte gehend.*Moderato*. Mäßig.*Larghetto, poco largo, poco adagio, pocolento*. Etwas langsam.*Tempo Giusto*. In der rechten Bewegung, nicht zu geschwinde und nicht zu langsam.*Tempo di Minuetto*. In der Bewegung einer Menuet.

## Das Traurige und Klagende durch:

*Mesto*. Traurig, betrübt.*Adagio, largo, lento*. Langsam.*Adagio, assai, adagio di molto, largo assai, largo di molto*. Sehr langsam.*Affettuoso*. Rührend.*Arioso, Cantabile*. Sangbar.*Maestoso, Majestatisch*. Erhaben.*Pomposo*. Prächtigt.*Contenerezza*. Zärtlich.*Gratioso*. Reitzend.*Dolce*. Sanft.*Suave*. Lieblich.

## §. 14.

Es gibt noch einige Wörter, welche die Stärke oder Schwäche eines Stückes, oder dessen steigenden und fallenden Affect anzeigen, die auch öfters nur durch den Anfangsbuchstaben des Wortes angedeutet werden. Solche sind:

*P. piano*. Schwach.*p. p. poco piano*. Ein wenig schwach.*p. p. p. piano pianissimo*. Sehr schwach.*Mezzo piano*. Mittelmäßig schwach.*f. forte*. Stark.*p. f. poco forte*. Ein wenig stark.*f. f. f. fortissimo*. Sehr stark.*Mezzo forte*. Mittelmäßig stark.

Wenn über einer Anzahl Noten *Harpeggio*, oder *Harpeggiando* steht, so heisset solches harffenmäßig, oder gebrochen zu spielen.

## Das siebende Capitel.

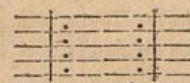
## Von einigen musicalischen Zeichen.


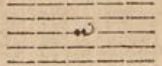
**D**iese sind: 1) Das große Wiederholungszeichen, welches anzeigt, daß der vorhergehende Theil noch einmahl soll gespielt werden:




2) Das



2) Das *kleine Wiederholungszeichen*:  wiederholet nur einige Tacte. Anstatt diefes Zeichens fetzen einige auch wohl über die noch einmal gefpielt werden follende Tacte, das Wort *bis*, zweimahl.


3) Der *Custos*  ftehet am Ende der Linie und zeigt die folgende Anfangsnote an: 

4) Das *Bindungszeichen*  verbindet zwei Noten von einem Tone,

z. E. 

Anmerkung. Wenn dergleichen halbe Bogen über folche Noten ftehen, welche ftufenweife auf einander folgen, fo werden fie gefchleifet, und fanft nach einander angefchlagen: Stehen aber Punkte oder kleine Striche darüber, fo werden fie kurz abgeloffen.



5) Das *Ruhezeichen*, *fermate* . Wenn diefes Zeichen über einer Note ftehet, fo zeigt es eine willkührliche Anhaltung an, z. E.



Stehet folches über der *Cadenznote*, fo bedeutet es eine willkührliche Auszierung der Hauptnote.

6) Das *Schlusszeichen*.  welchem einige das Wort *il fine*,

Ende, beifügen. Diefes Zeichen ftehet zuweilen am Ende eines Stückes über der letzten Note oder dem Wiederholungszeichen: Stehet aber am Schluffe des zweiten Theils *Da Capo*, oder *ab initio*, fo wird folches über der letzten Note

des ersten Theils gesetzt. In diesem Falle bedeutet es kein Ruhe - oder Schlafszeichen. Hicher gehören noch die Wörter:

*Al Segno* ·S· §. bis an das Zeichen ·S· §.

*Da Capo*. Thue den ersten Theil hinzu, oder *ab initio*, vom Anfange.

*Da Capo al Segno* ·S· vom Anfang bis an das Zeichen ·S·

imgleichen *dal Segno* ·S· von diesem Zeichen wieder an, oder *Da Capo dal Segno* ·S· *fino al* Von dem Zeichen ·S· wieder an, bis an das Schlufszeichen, so dafs man alsdenn nicht vom Anfang, sondern nach einigen Tacten erst wieder anfängt, und zwar da, wo das Zeichen ·S· stehet.

## Das achte Capitel.

### Von den Manieren und Verzierungen.

#### §. 1.

Die *Manieren* und *Verzierungen* werden Theils durch gewisse Zeichen, theils durch kleine Noten angezeigt. Solche sind: 1) Der *Vorschlag* oder Vorhalt, 2) *Tremulus*, der *Triller*. 3) Der *Mordent*. 4) Der *Schleiffer*, *Coulé*, welchen man auch eine vorgeschlagene Terz nennet. 5) Die *Brechung*, *Harpeggiatura*. 6) *Doppelschlag*. 7) Die *Bebung*.

#### §. 2.

Die *Vorschläge* sind theils kurz, theils lang. Die kurzen werden mit kurzen, die langen mit langen Noten, oder einem schrägen Striche angezeigt. Die letzteren nehmen der Hauptnote die Hälfte, auch wohl zuweilen noch mehr weg. Wobei zu merken, dafs die kleine Note etwas stärker angeschlagen wird, als die Hauptnote, und an diese leise hinangeschleiffet werden muß. Man macht die Vorschläge so wohl mit dem ersten, als zweiten und dritten, auch wohl bei doppelten Griffen, mit dem vierten Finger.

#### Kurze Vorschläge:



Lange

Lange Vorschläge:

Schreibart

Ausführung

§. 3.

Der *Triller* ist eine gleich geschwinde Bewegung zweier Töne, wobei der über dem Haupttone liegende Ton den Anfang machet, und der Hauptton anhört. Die Uebung des Trillers muß in der rechten Hand nach und nach so wohl mit dem vierten und fünften, als zweiten und dritten, und in der linken mit dem ersten, zweiten und dritten Finger, auch in allen vorfallenden Tönen geschehen. Die Zeichen, womit der Triller bezeichnet wird, sind bald *tr*, oder *t.* bald \*\*, oder \*\*\*, mit einem Nachschlage *tr.* mit einem Nachschlage von unten herauf \*\*, oder \*\*, oder \*\*, von oben herunter \*\*, oder \*\*, oder \*\*.

Bezeichnung

Ausführung

Triller mit einem Vorschlage.

## §. 4.

Der *Mordent* wird in der rechten Hand mit dem zweiten und dritten, imgleichen mit dem dritten und vierten, und in der linken mit dem ersten und zweiten, imgleichen mit dem zweiten und dritten Finger gemacht.



## §. 5.

Der *Schleifer* wird mit dem zweiten, dritten und vierten Finger gemacht.



## §. 6.

Die *Brechung*, *Harpegiatura* ist eine Manier, da man zwei oder drei oder vier über einander gesetzte Noten geschwinde nach einander anschlägt, dergestalt das die Töne nach einander liegen bleiben.



## §. 7.

## §. 7.

Der Doppelschlag wird mit dem vierten, dritten und zweiten Finger gemacht:



## §. 8.

Die *Bebung* :



Diese ist eine Nachahmung der Singstimme, der Violin und blasenden Instrumente, welchen man dieselbe ablernen muß.

## Das neunte Capitel.

*Von der Applicatur oder Fingersetzung.*

## §. I.

**W**ie an einer rechten *Setzung der Finger* sehr viel gelegen ist, so sind hierzu einige Regeln und Exempel höchst nothwendig. Wobei anzumerken, daß man den Daumen mit der Zahl 1. Den Zeigefinger mit der Zahl 2. Den Mittel-

D

finger

finger mit der Zahl 3. Den Goldfinger mit der Zahl 4. und den Kleinen mit der Zahl 5 bemerke.

## §. 2.

Man muß die Finger so gewöhnen, daß sie gebogen spielen, so daß der Daumen und kleine Finger mehrentheils mit denen andern in eine gerade Linie kommen, womit zugleich dieser Vortheil verbunden ist, daß die Hände nicht auf der unter den großen Tönen liegenden Klappé ruhen, welches eine Hinderung im Spielen verursacht.

## §. 3.

Der Daumen und kleine Finger müssen in beiden Händen eben so wohl gebraucht werden, als die andern. Jedoch weil beide kürzer sind, wie die andern Finger, so nimt man lieber, außer der Octave, auf die sogenannten Semitonien, anstatt des Daumens in beiden Händen den zweiten, und anstatt des kleinen Fingers den vierten. Wie denn überhaupt in den ersteren Fingern mehr Stärke ist, als in den letzteren. Ferner läßt man, wenn man eine Terze oder Quarte, oder Quinte zugleich oder nach einander greiffet, so viel Finger zwischen diesem Griffe, als Claves zwischen demselben sind.

## §. 4.

Wenn mehr Noten auf einer Stufe auf einander folgen, so fängt in beiden Händen der dritte Finger an, und wechselt der zweite mit demselben ab.



## §. 5.

Eine Secunde, da die Töne stufenweise auf einander folgen, nimt man in beiden Händen im Hinauf- und Heruntersteigen, die Finger in einer auf einander

ander folgenden Ordnung (a). Jedoch giebt es in der rechten Hand Sätze, wo im Hinaufsteigen der dritte über den zweiten wegsteiget (b) welche letztere Art durch alle Tonarten fleißig zu üben.

The image contains two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. It contains two measures of music. The first measure has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 1, 2, 3, 4 above them. The second measure has notes B4, A4, G4, F4 with fingerings 5, 4, 3, 2 above them. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. It contains two measures of music. The first measure has notes G3, F3, E3, D3 with fingerings 5, 4, 3, 2 below them. The second measure has notes C3, B2, A2, G2 with fingerings 1, 2, 3, 4 below them. The second system consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. It contains two measures of music. The first measure has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The second measure has notes B4, A4, G4, F4 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The third measure has notes E4, D4, C4, B3 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fourth measure has notes A3, G3, F3, E3 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fifth measure has notes D3, C3, B2, A2 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The sixth measure has notes G2, F2, E2, D2 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The seventh measure has notes C3, B2, A2, G2 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The eighth measure has notes F2, E2, D2, C2 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The ninth measure has notes B1, A1, G1, F1 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The tenth measure has notes E1, D1, C1, B0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The eleventh measure has notes A1, G1, F1, E1 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The twelfth measure has notes G1, F1, E1, D1 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The thirteenth measure has notes F1, E1, D1, C1 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fourteenth measure has notes E1, D1, C1, B0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fifteenth measure has notes D1, C1, B0, A0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The sixteenth measure has notes C1, B0, A0, G0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The seventeenth measure has notes B0, A0, G0, F0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The eighteenth measure has notes A0, G0, F0, E0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The nineteenth measure has notes G0, F0, E0, D0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The twentieth measure has notes F0, E0, D0, C0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The twenty-first measure has notes E0, D0, C0, B0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The twenty-second measure has notes D0, C0, B0, A0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The twenty-third measure has notes C0, B0, A0, G0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The twenty-fourth measure has notes B0, A0, G0, F0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The twenty-fifth measure has notes A0, G0, F0, E0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The twenty-sixth measure has notes G0, F0, E0, D0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The twenty-seventh measure has notes F0, E0, D0, C0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The twenty-eighth measure has notes E0, D0, C0, B0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The twenty-ninth measure has notes D0, C0, B0, A0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The thirtieth measure has notes C0, B0, A0, G0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The thirty-first measure has notes B0, A0, G0, F0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The thirty-second measure has notes A0, G0, F0, E0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The thirty-third measure has notes G0, F0, E0, D0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The thirty-fourth measure has notes F0, E0, D0, C0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The thirty-fifth measure has notes E0, D0, C0, B0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The thirty-sixth measure has notes D0, C0, B0, A0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The thirty-seventh measure has notes C0, B0, A0, G0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The thirty-eighth measure has notes B0, A0, G0, F0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The thirty-ninth measure has notes A0, G0, F0, E0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fortieth measure has notes G0, F0, E0, D0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The forty-first measure has notes F0, E0, D0, C0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The forty-second measure has notes E0, D0, C0, B0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The forty-third measure has notes D0, C0, B0, A0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The forty-fourth measure has notes C0, B0, A0, G0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The forty-fifth measure has notes B0, A0, G0, F0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The forty-sixth measure has notes A0, G0, F0, E0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The forty-seventh measure has notes G0, F0, E0, D0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The forty-eighth measure has notes F0, E0, D0, C0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The forty-ninth measure has notes E0, D0, C0, B0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fiftieth measure has notes D0, C0, B0, A0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fifty-first measure has notes C0, B0, A0, G0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fifty-second measure has notes B0, A0, G0, F0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fifty-third measure has notes A0, G0, F0, E0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fifty-fourth measure has notes G0, F0, E0, D0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fifty-fifth measure has notes F0, E0, D0, C0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fifty-sixth measure has notes E0, D0, C0, B0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fifty-seventh measure has notes D0, C0, B0, A0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fifty-eighth measure has notes C0, B0, A0, G0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The fifty-ninth measure has notes B0, A0, G0, F0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The sixtieth measure has notes A0, G0, F0, E0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The sixty-first measure has notes G0, F0, E0, D0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The sixty-second measure has notes F0, E0, D0, C0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The sixty-third measure has notes E0, D0, C0, B0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The sixty-fourth measure has notes D0, C0, B0, A0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The sixty-fifth measure has notes C0, B0, A0, G0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The sixty-sixth measure has notes B0, A0, G0, F0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The sixty-seventh measure has notes A0, G0, F0, E0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The sixty-eighth measure has notes G0, F0, E0, D0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The sixty-ninth measure has notes F0, E0, D0, C0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The seventieth measure has notes E0, D0, C0, B0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The seventy-first measure has notes D0, C0, B0, A0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The seventy-second measure has notes C0, B0, A0, G0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The seventy-third measure has notes B0, A0, G0, F0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The seventy-fourth measure has notes A0, G0, F0, E0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The seventy-fifth measure has notes G0, F0, E0, D0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The seventy-sixth measure has notes F0, E0, D0, C0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The seventy-seventh measure has notes E0, D0, C0, B0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The seventy-eighth measure has notes D0, C0, B0, A0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The seventy-ninth measure has notes C0, B0, A0, G0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The eightieth measure has notes B0, A0, G0, F0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The eighty-first measure has notes A0, G0, F0, E0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The eighty-second measure has notes G0, F0, E0, D0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The eighty-third measure has notes F0, E0, D0, C0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The eighty-fourth measure has notes E0, D0, C0, B0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The eighty-fifth measure has notes D0, C0, B0, A0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The eighty-sixth measure has notes C0, B0, A0, G0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The eighty-seventh measure has notes B0, A0, G0, F0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The eighty-eighth measure has notes A0, G0, F0, E0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The eighty-ninth measure has notes G0, F0, E0, D0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The ninetieth measure has notes F0, E0, D0, C0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them. The hundredth measure has notes E0, D0, C0, B0 with fingerings 3, 4, 3, 2 above them.

## §. 6.

Im Hinaufsteigen von einem Ton bis zur Octave fängt, in der linken Hand, der Daumen an, und folget derselbe nach dem dritten Finger wieder unterwärts her, und wiederum im Hinabsteigen nach dem Daumen der dritte Finger (a). Eben diese Applicatur ist in der linken Hand. In derselben folget im Hinaufsteigen nach dem Daumen der dritte Finger, und im Hinabsteigen nach dem dritten Finger, der Daumen (a). Wobei noch zu be merken, daß im Hinaufsteigen in den Mollentönen die Sechste und Septime major seyn müssen (b). Und gilt diese Applicatur, ausser den Duren Tonarten mit Been und f Moll in allen duren und mollen Tönen, wie wohl mit einiger Ausnahme, indem, in einigen lauffenden Sätzen, bald der Daumen nach dem zweiten (c), bald nach dem dritten, bald nach dem vierten Finger, und hinwiederum nach dem Daumen bald der vierte, bald der dritte folgen muß. (d) Gleicher gestalt

folget zuweilen in der linken Hand der Daumen nach dem vierten Finger (r) auch wohl nach dem zweiten Finger (d).

(a) 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

(b) 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

(c) 5 1 2 1 2 3 4 3 2 1 2 3 2 1 2 3 3 1 2 3 1 2 3 4

(d) 1 2 3 4 1 2 3 4 3 5 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1

(c) 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5

(d) 5 1 2 1 2 3 4

(d) 2 1 2 3 2



## §. 7.

In fpringenden Paffagen von drei oder vier Noten, in dem Umfang einer Octave, da man ungewiß ift, ob der zweite Finger beffer als der dritte, und der dritte beffer, als der vierte, greife man folche auf einmahl, fo wird fich folches leicht entfcheiden.

## §. 8.

Bei dem letzteren Exempel nehmen einige anftatt des dritten Fingers, den vierten: allein man greift mit dem zweiten und dritten Finger weit bequemer und gewiffer eine Quarte, als eine Terz mit dem vierten und fünften Finger, welches fich noch beffer zeigt, wenn man dieß Exempel in *f. moll* verſetzt:

## §. 9.

Außer *f. dur*, welches in der linken Hand dieſelbe Applicatur hat, wie die Tonarten §. 7. erfordern die mit Been bezeichneten Tonarten folgende Fingerordnung:



## §. II.

In springenden Sätzen, da man zu der folgenden Note keinen bequemen Finger hat, muß der Daumen im Hinaufsteigen den fünften, und dieser im Hinaufsteigen den Daumen, aufs behendeste und geschwindeste weggeschoben, um desto gewisser zu der folgenden fortschreiten zu können.



## Das zehnte Capitel.

*Von einigen Anmerkungen für Anfänger.*

## §. I.

**E**in gutes Clavier reizet mehr zur Uebung als ein schlechtes. Sehr weit überwieget dieser Vortheil die Anwendung der Kosten zu einem guten Claviere. Die heutigen besten Claviere sind ohnstreitig die von Silbermann in Strasburg, von Haslen in Hamburg und von Friderici in Gera. Von meinen Clavieren will ich nur so viel sagen, daß ich allezeit das Glück gehabt, daß dieselben von Kennern mit unter die besten gerechnet sind.

## §. 2.

Wenn man nicht spielt, muß das Clavier fleißig zugemacht werden, damit es, so viel möglich, für Staub bewahret werde. Nicht weniger muß man dahin sehen, daß kein Sand in die Löcher der Claven komme; denn wenn solche damit und vom Staube angefüllet sind, so gehen sie nicht nur schwer, sondern verursachen auch, daß die Löcher größer mithin die Claves wankelnd werden. Es ist aber gut, daß man zuweilen die Claves herausnehme und das ganze Clavier reinige, oder auch zuweilen nur die Claves bis über ihre Stifte aushebe, damit der Staub oder Sand wegfalle.

## §. 3.

Das Clavier muß stets rein gestimmt seyn, daz dieses unumgänglich nothwendig sey, auch den Reiz zur Uebung vermehre, lieget in der Natur der Sache.

## §. 4.

Der Sitz muß mit geradem Leibe in der Mitte vor dem Claviere, vor eingestrichen  $d$  seyn. Eine verhältnismäßige Höhe des Clavierfußes ist 2 Fuß 1 Zoll.

## §. 5.

Einige Anfänger pflegen leicht allerhand unanständige Mienen und Gebarden zu machen, oder mit dem Kopfe zu nicken, deren Beobachtung einen Lehrmeister besonders empfohlen ist. Den Daumen und kleinen finger unterschlagen ist so wol unanständig als hinderlich im Spielen.

## §. 6.

Wenn man einen Scholaren gleich anfangs gewöhnet am Schlusse eines Liedes, den vollen Accord zu greifen, wofern solches nicht durch eine vorhaltende Note verhindert wird, so bahnet man ihm einigermaßen den Weg zum Generalbass.

\*\*\*\*\*

## Zweiter Theil.

*Von den Anfangsgründen zum Generalbatsz.*

### Erstes Capitel.

*Von den Intervallen (Zwischenräumen) nach Angabe der Zahlen auf dem Notenplan und der Maas auf dem Claviere.*

§. 1.

**E**in Intervall  $i^y$ , in der einzeln Zahl, ein Raum, so sich zwischen zweien Tönen, als zwischen *c.* und *d.* befindet: in der mehreren Zahl sind es alle die, welche vom Haupttone bis zur Oktave hinaufsteigen. Sie werden von einem jeden Bass oder Hauptton, oder *prima Clavi* angerechnet, und heißen, 2. *Secunda*, 3. *Tertia*, 4. *Quarta*, 5. *Quinta*, 6. *Sexta*, 7. *Septima*, 8. *Oktava*. Sie stehen auf der Tonleiter in der Verbindung mit ihren Zahlen folgender gestalt:



§. 2.

Bei der blossen *Melodie* eines Liedes betrachtet man die durch Noten vorgestellten Töne, nach I Th. Cap. 3. §. 3. nur von der Seite ihrer *Benennung*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, und ihrer *Geltung*: Wenn aber beim Generalbatsz, da die rechte Hand nichts von Noten oder einer *Melodie* vor sich hat, diese Benennung zu beschränkt ist, indem sie sich nur auf eine einzige Tonart beziehet, so müssen die *Intervallen* alhier so wohl von der Seite ihrer *Zahlen* auf dem *Notenplan*, vermittelst welcher man durch alle Tonarten gehet, als nach ihrer bestimmten *Maasz* auf dem *Claviere* betrachtet werden.

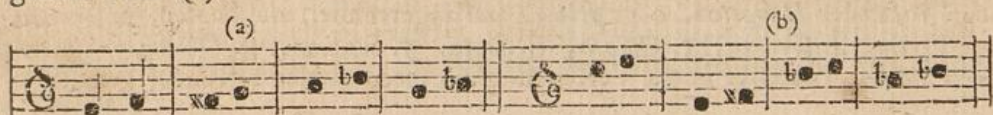
## §. 3.

In diesem Betracht haben die *Intervallen* eine vierfache Abtheilung. Sie sind: 1) *Diminuta*, verkleinert. 2) *Minor*, kleine. 3) *Maior*, groß. 4) *Superflua*, vergrößert. Der Anwendung nach sind die *Secunde*, die *Terz* und die *Quarte* nur zweifach, nemlich *minor* und *majior*, die *Quinte*, *ordinaria* und *falsa*, oder auch *perfecta* und *imperfecta*. Die *Sexte* und *Septime* aber ist eine jede dreifach. Die *Sexte* ist *minor*, *majior* und *superflua*, die *Septime* ist *diminuta*, *minor* und *majior*.

## §. 4.

Die *Prima* oder *Unifono*, *Einklang*, ist zwar eigentlich kein Intervall, indessen kann man denselben auch in *minor* und *majior* eintheilen. Auf die Art ist eingestrichen *c*, von eingestrichen *C*. ein *unifono minor*, eingestrichen *Cis* aber von eingestrichen *c*. ein *unifono majior*. Jedoch ohne angegebene Maafs eines halben Tons, welches erst bei der *Secunda minor* statt findet.

*Secunda minor* bestehet aus einem halben (a). *Secunda majior* aus einem ganzen Tone (b).



*Tertia minor* bestehet aus einem ganzen und einem halben (a). *Tertia majior* aus zwei ganzen Tönen (b).



*Secunda diminuta* (a) und *Superflua* (b) imgleichen *Tertia diminuta* (c) und *Superflua* (d) werden auf dem Notenplan folgender gestalt vorgestellt:



Secund. dim.

Secund. superfl.

Tert. dim.

Tert. superfl.

Quarta

*Quarta minor* bestehet aus zwei ganzen und einem halben Tone (a)  
*Quarta maior, Tritonus* aus drei ganzen Tönen (b).



Eine *Quinta falsa* bestehet aus zwei ganzen und zwei halben, und zwar verschiedenen Tönen (a). Zwar scheint *Quarta maior* auf dem Claviere mit derselben einerlei zu seyn, allein nicht auf der *Tonleiter*: denn auf derselben folgen drei ganze Töne nach einander. Z. E. Bei der *Quarta maior* von *h*, folgen die Töne *cis, dis, eis*, ein jeder einen ganzen Ton auf einander: Dahingegen bei der *Quinta falsa* von *h*, die Töne *lo* folgen, das *c* von *h* einen halben, *d* von *c* einen ganzen, *e* von *d* einen ganzen, und *f* von *e* einen halben Ton abstehet, mithin zwei ganze und zwei halbe verschiedene Töne ausmachen. *Quinta ordinaria* hingegen bestehet aus drei ganzen Tönen, und einen halben (b).



*Sexta minor* bestehet aus drei ganzen und zwei halben Tönen (a),  
*Sexta maior* aus vier ganzen Tönen und einen halben (b).  
*Sexta superflua* aus vier ganzen und zwei halben Tönen (c).



*Septima diminuta* bestehet aus drei halben und drei ganzen Tönen (a),  
*Septima minor* aus vier ganzen und zwei halben Tönen (b).  
*Septima maior* aus fünf ganzen Tönen und einen halben (c).



Die *Octave* findet sich, als eine Wiederholung des Haupttons von selbst.

## §. 5.

Zu den *Intervallen* rechnet man noch die *None Decime* und *Undecime*, welche beiden letztere aber selten, oder gar nicht vorkommen.

## §. 6.

Bei den *Intervallen* hat man nach §. 2. auf zweierlei zu sehen: 1) auf ihre *Benennung* der *Zahl* nach, welche der *Notenplan* angiebt, 2) auf ihre *Maafs*, welche das *Clavier* bestimmt. Im ersten Falle, da man die *Intervalle*, ohne *Hinrichtung* auf ihre *Maafs* betrachtet, bekommt der *Hauptton* den Namen *Prima* u. s. w. Im andern Falle aber kan man den *Hauptton* weder einen halben noch ganzen *Ton* nennen, dis findet erst statt bei der *Secunde*, als einem *Abstande* vom *Haupttone*.

## §. 7.

*Zahl* und *Maafs* müssen bei einem jeden *Intervall* sehr genau betrachtet werden, wie denn auch ein jeder mit dem *Nahmen* benennet werden muß, welchen er von der *Stelle*, welche die *Zahl* auf dem *Notenplan* angiebt, bekommt. Solcher gestalt ist nicht *cis* sondern *des* eine *Secunda minor* von *c*, und *des* von *cis* kein *Unifono*, sondern *Secunda diminuta*. Gleichermassen ist nicht *dis* sondern *es* eine *Tertia minor*, *dis* aber eine *Secunda superflua* von *c*, zwar scheint *cis* und *des*, imgleichen *dis* und *es*, auf dem *Claviere*, der *Lage* nach, eins zu seyn, aber nicht auf der *Tönleiter*, worauf doch die *Hauptsache* beruhet.



Hier bleibt bei dem *Unifono* die *Zahl* 1. bei der *Secundo minor* die *Zahl* 2. Auf gleiche Art ist von *h.* die *Quarta maior*, *cis*, die *Quinta falsa* hingegen *f.* Ferner, wenn ein *Generalbass*schüler in einem *Liede* aus *e moll*, im *Basse* ein *Kreuz* vor *d.* hätte, mit der überstehenden *Zahl* 7. und finge von dem *Zwischenraume* über der *dritten* *Linie*, nemlich von *E* mit einem *b*, oder *es* anzuzählen, so würde er bis *c* nur *sechse* zählen, als *es*, *f*, *g*, *as*, *b*, *c*, und zum *Accord* *g*, und *c* bekommen (*a*). Hingegen, wenn er von der *dritten* *Linie* zu zählen den *Anfang* machet, bekommt er *c* als *Septima diminuta* und zum *Accord* *fis*, *a*, *c*. (*b*).

Z. E.





## §. 8.

Gegen die *Maafs* verſiehet ſich ein Schüler auch gar leicht, daß er den *Hauptton* ſchon zu einem *halben Ton* rechnet, da jedoch derſelbe gleichlam nur ein *Standpunct*, und erſt *des* ein halber Ton von *c* iſt, ſo wie bei einer Elle nicht der *Anſatz*, ſondern erſt das Ende eine Elle beträgt, oder wie bei einer Rutenmaafs nicht der *Standpunct*, ſondern der beſtimte Abſtand erſt eine Rute ausmacht.

## Das zweite Capitel.

Von den Tonarten. (Modis Tonicis.)

## §. 1.

Eine *Tonart* iſt eine in dem Umfange einer Octave beſtimte Reihe von Tönen.

## §. 2.

Der *Tonarten* ſind, nach der in dem Umfange einer Octave enthaltenen groſſen und kleinen Tönen, zwölf, als *c, cis, d, es, e, f, fis, g, gis, a, b, h*. Dieſe zwölf Töne heißen *Bafz*, oder *Grundtöne*. Weil aber eine jede Tonart nach dem Unterſchied der, in denſelben vorkommenden *groſſen* oder *kleinen Terz*, zweifach iſt, nemlich *dur* (hart) oder *moll* (weich) ſo ſind derſelben inſeſamt vier und zwanzig, nemlich *zwölf Durtöne*, und *zwölf Molltöne*.

## §. 3.

Die *Tonarten* ſind eigentlich das *musicaliſche System*, welches die *Genera Musica* in ſich faſſet.

## §. 4.

Nach dem heutigen *System* ſind deren zwei:

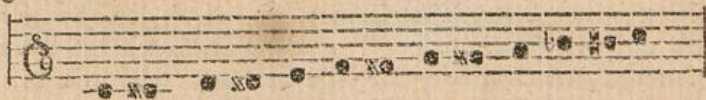
- 1) *Genus diatonicum*, das *diatonische Geſchlecht*, wenn die ſieben Intervallen bis zur Octave hinaufſteigen. Es iſt daſſelbe zweifach, *perfectum* (a), und *imperfectum* (b).



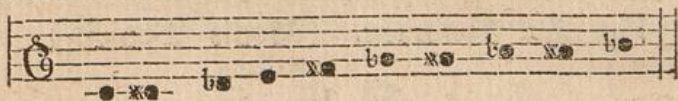
E 3

2) *Genus*

- 2) *Genus chromaticum*, wenn die Fortschreitung bis zur Octave durch halbe Töne geschieht.



Anmerkung. Nach dem alten System war noch ein drittes *Genus*, nemlich *Genus enharmonicum* da, nach der damaligen Beschaffenheit eines Claviers mit Subsemitonien, der vorderste kleine Taste, die kleinen Töne mit Kreuzen, die hintersten, aber die kleinen Tönen mit Been vorstellerten:



Wenn aber die Einrichtung dieser Tasten sehr viel Beschwerlichkeit im Spiele verursacht, so ist sie abgeändert worden. Immittelst aber behält dies *Genus* doch seinen Gebrauch, in so fern es, der Schreibart und Harmonie nach, den Unterschied der kleinen Töne mit Kreuzen und Been angibt, obgleich dieselbe auf dem Claviere keinen eigentlichen, oder wesentlichen Unterschied machen.

### §. 6.

Die Terz ist demnach der *Hauptintervall*, weil auf derselben der eigentliche Unterschied der *Duren* und *mollen Tonarten* beruhet.

Diejenige *Tonart*, worin *Tertia maior* vorkommt, heisset *modus durus*, vel *maior*. Die *harte* oder *grosse Tonart*, oder *dur*; und worin *Tertia minor* ist, heisset *modus mollis*, vel *minor*, die *weiche*, oder *kleine Tonart*, oder *moll*.

### §. 8.

Nach der *Terz* richten sich die *Sexte* und *Septime*, wenn nemlich die *Tertia maior* ist, so sind auch die *Sexte* und *Septime maior*; ist aber die *Tertia minor*, so sind auch die *Sexte* und *Septime minor*.

### §. 9.

Die *Secunde*, *Quarte*, *Quinte* und *Octave* sind in *duren* und *mollen Tonarten* gleich: nemlich die *Secunde* ist *maior*, die *Quarte* *minor*, die *Quinte* *ordinaria* und die *Octave* *minor*.

## §. 10.

Nach diesem Verhältniß steigen die *Intervallen* in *c dur*, so wie alle *Durtöne*, erst auf der Tonleiter, durch zwei ganze einen halben und durch drei ganze und einen halben Ton bis zur Octav herauf und herunter.



## §. 11.

Die *Mollentöne* haben im Hinaufsteigen eine andere Tonleiter, weil so dann die Sexte und Septime der Natur der Klänge nach, *maior* seyn müssen, so daß sie durch einen ganzen, einen halben, vier ganze einen halben Ton bis zur Octav fortschreiten: im Heruntersteigen hingegen behalten sie ihr natürliches und der Vorzeichnung gemässes Verhältniß. Nicht nur im Heraufsteigen ist die Septime in den Molltönen *maior*, sondern auch sonst so lange man in denselben *moduliret*, oder wenn man einen Schluß macht.



## §. 12.

*C. Dur* ist also gleichsam das *Modell* aller *Durtöne*, und *A moll*, aller *Molltöne*. Beiderlei Art werden in zwei Theile getheilet, in *dure* und *molle* *Tonarten* mit *Kreuzen*, und in *dure* und *molle* *Tonarten* mit *Been*. Ihr ganzer Zusammenhang gründet sich auf die Zahlen 5. 7. 4. und 6.

## §. 13.

Die Zahl 5 leitet allemahl zu einem neuen *Hauptton* hinauf und hinunter. Die Zahl 7. gibt bei einem jeden *quintenweise* hinaufsteigenden *Grundtone* denjenigen Intervall, vor welchen ein neues Kreuz kommt, und die Zahl 4 bei einem jeden *quintenweise* heruntersteigenden neuen *Haupttone* den Intervall, welcher ein neues *b* bekommt. Die Zahl 6 zeigt den Zusammenhang eines jeden *Molltons* mit seinem *Durton*. Die Ausführung dieses §. folgt unten §. 16.

## §. 14.

Zu den *Durtönen* mit *Kreuzen* geht man von groß *C.* durch die Zahl 5 oder *quintenweise* sieben Quinten in die Höhe, als *g, d, a, e, h, fis, cis.*

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

Mit

Mit einem jeden durch die Zahl 5 oder quintenweise hinaufsteigenden Haupttone vermehren sich, vermittelst der Zahl 7, die Kreuze, welche ebenfalls quintenweise gleichsam parallel heraufsteigen, als: *fis, cis, gis, dis, ais, eis, his.*  
 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Gehet man nun durch die Zahl 5 oder quintenweise, von *c* zu *g*, als einen neuen Hauptton, so kommt vermittelst der Zahl 7, vor dem siebenden Intervall *f*, ein Kreuz und wird *fis*.

Das bei diesem Haupttone *g*, vorgekommene *fis* bleibet bei dem zweiten Haupttone *d*, ein Kreuz kommt hinzu vor die Sextime *c*, und wird *cis*.

*Fis* und *cis* bleiben bei dem dritten Haupttone *a*, und ein Kreuz kommt hinzu vor die Sextime *g*, und wird *gis*.

*Fis, cis, gis* bleiben bei dem vierten Haupttone *e*, ein Kreuz kommt hinzu vor die Sextime *d*, und wird *dis*.

*Fis, cis, gis, dis* bleiben bei dem fünften Haupttone *h*, ein Kreuz kommt hinzu für *a*, und wird *ais*.

*Fis, cis, gis, dis, ais* bleiben bei dem sechsten Haupttone *fis*, ein Kreuz kommt hinzu für die Sextime *e*, und wird *eis*.

*Fis, cis, gis, dis, ais, eis* bleiben bei dem siebenden Haupttone *cis*, ein Kreuz kommt hinzu vor die Septime *h*, und wird *his*.

Anmerkung. In den Durtönen mit Kreuzen ist der siebende Intervall, ohne ein vorgezeichnetes Kreuz, allemahl *minor*, er muß aber nach dem Verhältniß des siebenden Intervalles *h* in *c dur*, *maior* seyn, mithin durch ein Kreuz einen halben Ton erhöht werden.

### §. 15.

Zu den Durtönen mit *Been* gehet man von dreigestrichen *c* durch die Zahl 5 oder quintenweise sechs Quinten herunter, als: *f, b, es, as, des, ges.*  
 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Mit einem jeden durch die Zahl 5 oder quintenweise hinunterfolgenden Haupttone vermehren sich, nach dem Verhältniß der Kreuze, die *Been*, welche ebenfalls, wie die Kreuze, gleichsam parallel heruntersteigen, als *b, es, as, des, ges, ces.*  
 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Gehet man also durch die Zahl 5 von dreigestrichen *c* zu *f*, als einem neuen Hauptton hinunter, so kommt ein *b* nach der Zahl 4, für den vom Hauptton angerechneten vierten Intervall *h*, und wird *b*.

Dieses

Diefes b bleibet bei dem *zweiten Haupttone b*, ein b komt hinzu vor c und wird es.

B und es bleiben bei dem *dritten Haupttone es*, ein b komt hinzu vor a und wird as.

B, es, as bleiben bei dem *vierten Haupttone as*, ein b komt hinzu vor d und wird des.

B, es, as, des bleiben bei dem *fünften Haupttone des*, ein b komt hinzu vor g, und wird ges.

Anmerkung. In den Durtönen mit Been ist der *vierte Intervall*, ohne ein vorgezeichnetes b, allemahl major, er muß aber nach dem Verhältniß des vierten Interfalls f in c dur, minor feyn, mithin durch ein b einen halben Ton erniedriget werden.

Ferner ist hierbei zu merken, daß zwar der fünfte und sechste Hauptton des und ges überflüssig scheinen, weil solche bereits, als der sechste und siebende Hauptton, nemlich fis und cis vorgekommen sind: allein diese müssen, wegen der von denselben herzuleitenden beiden Molltönen mit Been, als b moll und es moll, allhier mit Been vorgestellet werden. Denn da diese beiden Töne schon als Durtöne mit Been bekant sind, so spielet man daher aus denselben viel leichter mit Been als mit Kreuzen.

## §. 16.

Mit einem jeden *Durtone* komt ein *Mollton* überein, diesen findet man jedes mahl durch die Zahl 6; wenn man nemlich von einem jeden *Durtone* eine Sexte hinauf rechnet, so hat man den *Mollton*, welcher mit seinem Durtone, in Ansehung beides der Kreutze und der Been, übereinkomt. An statt der Zahl 6 kan man auch die Zahl 3 gebrauchen. Man kan von einem jeden *Durtone* eine *Tertia minor* heruntergehen, und bekomt gleicher massen den mit einem jeden Durtone überein kommenden *Mollton*.

Mithin komt überein

Mit c dur a moll.  
Mit g dur e moll.  
Mit d dur h moll.  
Mit a dur fis moll.  
Mit e dur cis moll.  
Mit h dur gis moll.

Mit f dur d moll.  
Mit b dur g moll.  
Mit es dur c moll.  
Mit as dur f moll.  
Mit des dur b moll.  
Mit ges dur es moll.

F

Dur

Dur Tonarten mit Kreuzen quintenweise von c in die Höhe auf der Tonleiter:

Musical notation showing the ascending major scales from C to C major. The top staff shows the treble clef with notes and accidentals for C major, G major, D major, and A major. The bottom staff shows the bass clef with notes and accidentals for C major, G major, D major, and A major. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Labels 'c', 'h', 'fis', 'cis' are placed above the notes in the treble clef, and 'C', 'G', 'd', 'a' are placed below the notes in the bass clef.

Dur Tonarten mit Been quintenweise von c herunter:

Musical notation showing the descending major scales from C to F major. The top staff shows the treble clef with notes and accidentals for C major, G major, D major, and A major. The bottom staff shows the bass clef with notes and accidentals for C major, G major, D major, and A major. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Labels '1', '2', '3' are placed below the notes in the treble clef, and '4', '5', '6' are placed below the notes in the bass clef.

Verbindung der Mollentöne mit den Durtönen:

Musical notation showing the connection of minor and major scales. The top staff shows the treble clef with notes and accidentals for C major, G major, D major, and A major. The bottom staff shows the bass clef with notes and accidentals for C major, G major, D major, and A major. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

§. 17.

Nicht nur ein Generalbassschüler, sondern auch ein jeder Scholar sollte billig die Tonarten ganz genau inne haben. Auf derselben Kenntniz beruhet die Hauptsache der Tonkunst. Ohne dieselbe kan einer nicht sagen, dasz er das Clavier kenne. Er kann auch weder einige Griffe mit Gewisheit zum Präludiren, noch den geringsten Fortgang im Generalbass machen. Alle Tonarten müssen daher ohne Ausnahme sehr fleissig geübet werden, welches durch Transponirung einiger leichten Stücke in alle Tonarten geschehen kann. Zur

Uebung



## Präludium.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and single notes. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes with some fingerings indicated by numbers 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The music is written in a simple, instructional style.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff features several measures with diagonal hatching, indicating a specific fingering or technique. The lower staff contains notes with fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The system concludes with the notation "&c.".

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a sequence of chords and notes, with some notes marked with 'x' above them. The lower staff contains notes with fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The system concludes with the notation "&c.".

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features several measures with diagonal hatching. The lower staff contains notes with fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The system concludes with the notation "&c.".



Præludium.

## Das dritte Capitel.

Vom Accord (Uebereinstimmung) oder Accompagnement (Begleitung) überhaupt.

## §. 1.

Ein Accord oder Accompagnement ist ein nach gewissen Grundregeln oder Zahlen bestimmter, aus zwei oder drei Intervallen bestehender, und mit der rechten Hand zu spielender Griff,

## §. 2.

Die Intervallen werden nach dem Unterschied ihrer Klänge eingetheilet in Consonanzen (Wohlklänge) und Dissonanzen (Mißklänge).

## §. 3.

Consonanzen sind Zweierlei *perfectæ*, vollkommene und *imperfectæ*, unvollkommene.

## §. 4.

Die vollkommenen Consonanzen sind die *Octave* und die *vollkommene Quinte*. Unvollkommene Consonanzen sind die *große* und *kleine Terz* und die *Sexte*, imgleichen die *kleine Quarte*, wenn sie mit der *Sexte* zugleich steht.

## §. 5.

Dissonanzen sind die *Secunde*, die *gebundene kleine Quarte*, die *große Quarte*, die *falsche Quinte*, die *Septime* und *None*.

Anmerkung. Zu einem richtigen Begriff des Unterschieds der vollkommenen Consonanzen von den unvollkommenen kann folgende Erläuterung dienen: Ein Schall oder Laut hat seinen Grund in der Luft. Die Luft besteht aus lauter kleinen aneinanderhängenden elastischen Theilchen, wie die Tropfen im Wasser. Wenn die Lufttheilchen durch einen Schlag oder sonst bewegt und gedrückt werden, so entstehet ein Laut oder Schall, welche die Lufttheilchen in der Nähe so gleich, in einem Abstände aber etwas später in unsern Ohrgang bringen. Eine berührte Saite beweget die Luft. Diese Bewegung verursachet ein Zittern der Lufttheilchen. Diese zitternde Bewegung bringet den Klang, oder Ton hervor,

Zwei gleich rein gestimte, vollkommen übereinstimmende Saiten im Einklange, oder der *Octave* bewegen die Lufttheilchen auf eine ganz gleiche Art,

so daß dieselben mit einer vollkommen gleichen zitternden Bewegung den Ton in unser Gehör bringen. Die ordinaire *Quinte* ist mit dem *Unifono* oder der *Oktave* von eben diesem Verhältnisse, wenn sie mit ihrem Haupttone zugleich angeschlagen wird, aber nicht die *Terz* oder *Sexte*, als eine ungewante Terz. Wenn diese mit ihrem Grundtone angeschlagen werden, so verursachen sie eine ungleich zitternde Bewegung der Luft, und die *Dissonanzen* noch mehr. Wenn aber nach der Natur der Sache, die vollkommenen *Consonanzen*, besonders wenn zwei derselben, in einer geraden Bewegung, auf einander folgen, unser Gehör nicht so vergnügen, als die unvollkommenen, welche eine angenehme Temperatur in der Music machen, so gründet sich hierauf, im folgenden Capitel, die Regel von den *verbotenen Quinten* und *Oktaven*. Sientemahl viel auf einmahl gegriffene *Quinten* und *Oktaven* noch keine wohlklingende Harmonie ausmachen, sondern alsdenn erst, wenn eine *Terz* hinzukommt, welche Zusammenetzung eine *Trias harmonica*, ein *übereinstimmender Dreiklang* heißet. Wie denn daher die *Terz*, die *Seele* der *Harmonie* genennet wird. Ferner lieget in dieser Erläuterung der ganze Grund des Stimmens eines Claviers, Flügels und der Orgel.

## Das vierte Capitel.

### Von den Motibus, Bewegungen.

#### §. 1.

**M**otus, die musicalische *Bewegung*, ist beim Accompagnement die Fortschreitung, wodurch man von einem Intervall zum andern in die Höhe, oder in die Tiefe geht.

#### §. 2.

Die *Bewegung* ist dreierlei: 1) *Motus rectus*, die *gerade Bewegung*. Wenn zwei oder mehr Stimmen zugleich auf- oder absteigen.



2) *Motus*

2) Motus contrarius, die *Gegenbewegung*, wenn die Stimmen gegen einander gehen, oder wenn ein Theil hinauf, der andere hinuntersteiget.



3) Motus obliquus, die *Seitenbewegung*, wenn eine Stimme ruhet, und die andere sprung- oder stufenweise sich bewegt. Diese Bewegung geschieht auf zweierlei Art: einmahl wenn die unterste Stimme ruhet, und oben fortschreitet (a) oder wenn die obere Stimme still stehen, und die unterste sich fortbewegt. (b) Beide Arten kommen in der Composition vor: auf die letztere aber hat man nur eigentlich beim Accompagnement zu sehen.



§. 3.

Diese dreifache *Bewegung* beziehet sich auf alle vier Stimmen: Bass, Tenor, Alt, Discant.

§. 4.

Die richtige Anwendung dieser dreifachen Bewegung gründet sich auf folgende Hauptregel der Composition: Aus einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen Consonanz ist nicht erlaubt zu gehen durch die *geraden*, sondern durch die *Gegen- oder Seitenbewegung*. Oder welches eins: *zwei Octaven* und *vollkommene Quinten* dürfen nicht in gleichen Stimmen auf einander folgen.

§. 5.

Aus folgendem Exempel wird ein musicalisches Gehör die Richtigkeit dieser Regel beurtheilen:



## §. 6.

In diesen Exempeln von zwei Stimmen läset sich zwar das Widrige der verbotenen *Oktaven* und *Quinten* gar leicht erkennen und beurtheilen, allein bei mehreren Stimmen fällt es einem Anfänger schwerer. Es wird daher höchstnötig seyn, solche mit drei und vier Stimmen durch Exempel deutlich vor Augen zu legen. Ein  $\times$  bezeichnet die *verbotenen Oktaven* und *Quinten*,



Hier sind in dem ersten Exempel zwei *Quinten* im *Basse* und *Tenor*, und zwei *Oktaven* im *Basse* und *Alt*; In dem zweiten zwei *Oktaven* im *Tenor* und *Basse* und zwei *Quinten* nicht nur im *Discant* und *Basse*, sondern auch im *Discant* und *Tenor*; In dem dritten sind zwei *Quinten* im *Tenor* und *Discant*. Hieraus erhellet, daß man alle Stimmen gegen einander sehr wohl bemerken müsse. Als:

- 1) Den *Tenor*, den *Alt*, den *Discant* gegen den *Basz*.
- 2) Den *Alt*, den *Discant* gegen den *Tenor*.
- 3) Den *Discant* gegen den *Alt*. Denn wenn gleich alle drei Stimmen gegen den *Basz* sich richtig verhalten, so können doch leicht zwei *Quinten*, oder zwei *Oktaven* in denen *Mittelftimmen* stehen.

## §. 7.

Die *verbotenen Oktaven* und *Quinten* werden vermieden,

G

1) Durch

1) Durch die *Gegenbewegung*:

2) Durch die *Seitenbewegung*, (\*) womit dieser Vortheil verknüpft ist, daß man zu dem folgenden Accord durch die *Gegenbewegung* fortschreiten kann.



Anmerkung. Nach dem letzten Griffe des ersten Tacts gehet der Alt oder das a mit dem Tenor in unifono gis, und nicht mit dem Discant in unifono h, so wie es auch bei der Composition gesetzt wird, sonst wären in dem letzten Falle zwei Quinten im Alt und Basse.

3) Vermeidet man die verbotenen Octaven und Quinten durch Auslassung der Octave, wenn man anstatt der *Quinta* eine *Sexte* nehmen muß, (a) zweitens durch Verdoppelung der *Terz* oder *Sexte*. (b) Jedoch kan die Octave oft bei der Sexte bleiben, wenn man sieht, daß sie zur folgenden Bassnote eine Terz wird, (c)





1) Anmerkung. Der *Verdoppelung* der *Terz* oder *Sexte* darf man sich nicht zweimal auf einander bedienen, weil man sonst zum zweitenmal nothwendig *zwei Quinten* in den *Mittelsimmen* machen würde.

2) Anmerkung. Die *verbotenen Quinten*, sind die *ordinairen Quinten*, denn eine falsche und ordinaire Quinte dürfen allemahl in gleichen Stimmen hinauf und herunter auf einander folgen. \*



§. 8.

Die Regel von den *verbotenen Quinten* und *Octaven* hat eine Ausnahme, wenn *Unifono*, oder *alla Octava* steht; denn in diesem Falle begleitet die rechte Hand den Bass so lange mit der Octave, bis wieder andere Ziffern stehen.

## Das fünfte Capitel.

Vom *Generalbass*, von dessen *hauptaccord*, dem *Harmonischen Dreiklange*, *Triade harmonica*.)

§. 1.

Der *Generalbass* ist ein *Inbegrif* der *ganzen Harmonie*, oder derjenigen *Accordtöne*, welche ein *Componist* in den übrigen Stimmen angebracht hat, welche mit den *Basztönen* *accordiren*, oder *übereinstimmen*, mithin besteht derselbe in einer *Willenschaft*, die *Harmonie* eines Stückes, nach gewissen *Grundregeln*, *Zahlen* und *Zeichen*, so man *Signaturen* nennet, auf der *Orgel*,

G 2

Flügel

Flügel oder Claviere, so gleich zu kennen, und zu spielen. Diese vortheilhafte Art, den Bass mit Ziffern zu bezeichnen, und mit Accorden zu begleiten; ist, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, von Ludovico Viadano, einem Italiäner, erfunden worden.

## §. 2.

Der erste und *Hauptaccord* bestehet aus der *Terz* und *vollkommenen Quinte*. Dieser Accord heißet *Trias harmonica*, der *übereinstimmende Dreiklang*, und ist zweierlei: 1) *Trias harmonica perfecta*, der *vollkommene Dreiklang*, oder *Hauptaccord* mit der großen *Terz* und *vollkommenen Quinte*. 2) *Trias harmonica imperfecta* der *unvollkommene Dreiklang*, oder *Hauptaccord* mit der *kleinen Terz* und *vollkommenen Quinte*. Inzwischen gehört die *Octave* als eine Wiederholung des Haupttons mit zum Accord.

## §. 3.

Die über dem Generalbass stehende *Zahlen* geben den zu greifenden *Accord* an. Stehet über einer Note ein Kreuz allein, so bedeutet es die große, das b aber die kleine *Terz*, das b quadrat aber, der Tonart nach, bald die große, bald die kleine *Terz*. Den übrigen Zahlen werden die *Verfetzungszeichen* angefügt. Einige setzen auch anstatt eines Kreuzes einen blossen Strich an die Zahl, Z. E. 7, 4, u. s. w.

## Das sechste Capitel.

Vom *Accompagnement* insbesondere, oder dem Accord zu einer jeden Bassnote im Umfange einer Octave.

## §. 1.

Außer der zwiefachen *Benennung* der *Noten*; *Claven* und *Töne* nach 1 Th. C. 3. §. 6. und 2 Th. C. 1. §. 1. komt allhier, da solche als *Töne* betrachtet werden, auf welche sich ein *Accord* beziehet, eine dritte hinzu. Wenn demnach ein Lied aus c dur gehet, so heißet der Hauptton allhier nicht c, auch nicht bloß hin *prima*, sondern *prima Toni* oder *modi*, d. i. *prima clavis Toni* oder *modi*, der erste, oder Hauptton der Tonart d heißet *secunda Toni*, der zweite Ton des Haupttons e heißet *Tertia Toni*, der dritte Ton des Haupttons u. s. w.

Anmerkung. Diese letzere *Benennung* beziehet sich bloß auf die mit der *linken Hand* zu nehmenden *Bassöne*: Die *Griffe* aber, welche die *rechte Hand* dazu nimt, bestehen aus denen im ersten und dritten Capitel abgehandelten *Intervallen*,



tervallen, *Secunde*, *Terz* u. s. w. oder aus *Consonanzen* und *Dissonanzen*, welchen Unterschied ein anfangender Generalbassschüler, wegen der folgenden Regeln, wohl zu merken hat, weil sonst nach der Erfahrung, *Secunda Toni* mit der *Secunda* als *Dissonanz* gar leicht vermischt wird, und ein Scholr auf den Gedanken komt, die letztere hätte eben denselben *Accord* als die erste, nemlich *Terz*, *Quarte* und *Sexte*.

## §. 2.

Die *Bassstöne* oder die in der *Grundstimme* vorkommenden Töne sind zwar eigentlich diejenigen, worauf der *Accord* seine Beziehung hat: weil man aber dabei auf den *Accord* bei einigen *Consonanzen*, wie auch *Dissonanzen* zu sehen hat, so muß, zur Erläuterung der Regeln vom *Accompagnement*, entschieden werden, was für einen *Accord* die *Bassstöne*, was für einen *Accord* einige *Consonanzen*, und was für einen *Accord* die *Dissonanzen* haben.

## §. 3.

Der Hauptregeln, welche den *Accord* zu einem jeden *Bassstöne* in so fern eine darüber befindliche Ziffer keine Ausnahme macht, sind drei:

*Erste Regel.* Auf den *Hauptton*, imgleichen auf den *vierten*, *fünften* und *sechsten Ton* des *Haupttons* gehöret in *duren* und *mollen* Tonarten, *Terz*, *Quinte* und *Octave*.

*Zweite Regel.* Auf den *zweiten Ton* des *Haupttons*, wenn solcher *stufenweise* fortschreitet, gehöret, anstatt der *Quinte*, die *Sexte*, nebst der *Terz* und *kleinen Quarte*.

*Dritte Regel.* Die *Semitonia* lieben die *Sexte*, mithin gehöret auf den *dritten* und *siebenden Ton* des *Haupttons* in *Durtönen*, als auf *Semitonia*, die *Sexte*, nebst der *Terz*.

**I. Anmerkung.** Nach *Cap. 2. §. II.* muß, im *Hinauffsteigen*, der *sechste* und *siebende Ton* des *Haupttons* *major* seyn. Besonders aber bleibet der *siebende Ton*, so lange man in dem *Molton* modulirt, *major*. Eben dies gilt auch in *Hinsicht* auf diesen *Ton*, als einen *Intervall*. Derselbe bleibet immer *major*, so lange ein *Lied* nicht in einen andern *Ton* abweicht; mithin, wenn der *zweite Ton* des *Haupttons*, als *h* in *a moll*, die *Sexte* hat, so ist solcher nicht *Sexta minor* *g*, sondern *Sexta major* *gis*. Auf gleiche Art ist nicht *g*, sondern *gis* die *Terz* zum *fünften Ton* des *Haupttons*, nemlich zu *e* in *a moll*.

2. Anmerkung. In den *Molltönen* ist zwar der *dritte Ton* des Haupttons kein *Semiton*, indessen hat er doch gleichfalls die *Sexte*, und da der *siebende Ton* des Haupttons, so lange keine Abweichung in einen andern Ton geschieht, major genommen wird, so hat derselbe nicht weniger als ein *Semiton* die *Sexte*. Auch hat der *sechste Ton* des Haupttons in Hinaufsteigen die *Sexte*, weil die, dazu ordentlicher weise fallende falsche *Quinte* nicht klinget. Gehet man aber nicht weiter, als bis an diesen Ton, und nicht bis zur *Octave* hinauf, so ist derselbe ordentlicher weise minor, und hat sodann, wie in den *Durtönen*, anstatt der *Sexte*, die *Quinte*. Uebrigens aber gilt die erste Regel.

Accord der *Basztöne* in der duren Tonart c vom Haupttone bis zur *Octave*.



Accord der *Basztöne* in der mollen Tonart a, vom Haupttone bis zum sechsten Ton:



Accord der *Basztöne* in der mollen Tonart a, vom Haupttone bis zur *Octave* herauf und herunter:



Anmer-

Anmerkung. Man hat in diefen dreien Exempeln nicht auf folche Accorde gefehen, welche andere musicalifche Schriftfteller angeben, oder welche fonft vorkommen können, fondern nur auf die natürlichen. Ob aber folche natürlich und regelmäßig, wird ein musicalifch Gehör leicht beurtheilen, wenn die in dem erften Exempel ftufenweife folgende Töne folgender Geftalt verſetzt werden:

Was fonft überhaupt von diefen natürlichen Accorden abgeht, wird ferner unten in einigen Regeln gezeigt werden. Bei vielen Baßftimmen findet man die gedachten Sexten übergefchrieben, aber nicht bei allen, und alsdenn haben diefe Regeln, befonders wenn der Baß gar nicht bezieft ist, ihren Nutzen. Es ist daher fehr nöthig, daß ein Generalbaßfchüler diefe Regel auf alle Tonarten anwende, und die Accorde aufs fleißigfte übe. Die erſte Uebung ist die *Verſetzung des Hauptaccords*, der *Terz*, *Quinte* und *Oktave*, durch alle Tonarten. Diefe *Verſetzung* ist dreifach.

- 1) ſtehet die Terz unten, die Quinte in der Mitte und die Oktave oben.
- 2) ſtehet die Quinte unten, die Oktave in der Mitte und die Terz oben.
- 3) ſtehet die Oktave unten, die Terz in der Mitte und die Quinte oben.



Eine gleiche Uebung kann mit der *Quarte*, *Sexte* und *Oktave* geschehen.

## §. 5.

Die drei Grundregeln bleiben so lange in ihrer Gültigkeit, bis andere Zahlen dieselben verändern. Eine zweite Veränderung derselben bringet auch die *Abweichung* in andere *Tonarten* von selbst mit sich. Und müssen sodann solche auf die *Tonart* angewandt werden, in welche ein Lied abweicht.

## §. 6.

Die gewöhnliche *Abweichung* geschieht, wenn der Hauptton *Dur*, Z. E. *c Dur* ist:

- 1) in *g*, und zwar *g dur*, als dem fünften Ton des Haupttons.
- 2) in den sechsten Ton des Haupttons, allhier *a moll*.
- 3) in den *dritten* Ton des Haupttons, allhier *e moll*, als den mit *g dur* übereinkommenden mollton.

Ist der *Hauptton* moll, Z. E. *a moll* so geschieht die gewöhnliche *Abweichung*.

- 1) in den *fünften* Ton des Haupttons, allhier *e moll*.
- 2) in den *dritten* Ton des Haupttons, allhier *e dur*.

## §. 7.

Wenn über einer Reihe Noten eine Reihe verschiedener auf einander folgenden Zahlen, steht, so werden dieselben so bloß, ohne andere *Accordtöne* genommen.



## §. 8.



gen, vorfällt. Zuweilen wird auch, wenn zwei geschwinde Noten stufenweise hintereinander folgen, der zur zweiten gehörige Accord, auf der ersten angeschlagen (c).

(a)

Allegro.

(b)

(c)

## §. 10.

Wenn ein Strich über einer Reihe Bassnoten steht, so wird zu solchen nur ein Griff geschlagen:

## §. 11.

Wenn Tasto solo über einem, oder mehreren Tacten Noten steht, so gehet der Bass so lange allein, bis wieder Ziffern oder Accompagnement steht.

## Das siebende Capitel.

Von dem Accord zu einigen Consonanzen, oder einigen Regeln, so sich auf selbige beziehen.

Erste Regel. Zur Sexta gehöret:

I) Die

1) Die *Terz* auch wohl zuweilen die *Octave* NB wenn aus dieser keine zwei *Octaven* entstehen, wie bereits unten erwehnet worden.

2) Die *kleine Quarte*, wenn die *Sexte* auf den *zweiten Ton des Haupttons* vorkommt. (a). Die *Sexta Superflua* hat bloß die *Terz*. (b).

3) Wenn die Singstimme die *Cadenz* mit der *Sexte* macht, so nimt man dazu die *Quarte*.

1) Anmerkung. Eine *Sexte* ist eine *umgekehrte Terz*.

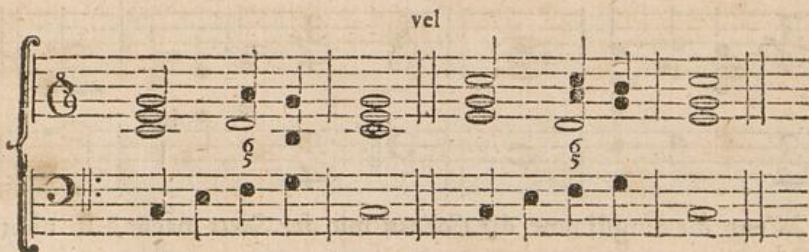
2) Anmerkung. Wenn viel *Sexten* *stufenweise* auf einander folgen, so wird die *Sexte*, besonders bei kurzen Noten, *oben* genommen. Und macht man sodann bei einer geraden Bewegung keine *Quinten* (a). Schreiten aber die Töne langsam fort, so kann man auch anders *accompagniren*.

vel

Zweite Regel. Wenn über einer Note *Sexte* und *Quinte* hinter einander folgen, so gehöret zur *Sexte* die *Octave* und zur *Quinte* die *Septime*, und umgewandt, wenn *Octave* und *Septime* über einer Note nach einander stehen, so wird zur *Octave* die *Sexte* und zur *Septime* die *Quinte* genommen.



Dritte Regel. Zu der *Note*, welche vor der *Cadenz Note* hergeheth, und vor derselben auf dem Claviere lieget, wird gemeinlich *Quinte* und *Sexte* genommen, da dann die *Quinte*, vermöge folgender Regel eine *Vorbereitung* zur *Quarte*, und aus der *Sexte* die *Quinte* wird.



Vierte Regel. Zur *Cadenznote* wird bald die *Terz* und *Quinte*, bald *Quarte* und *Quinte*, bald *Sexte* und *Quarte* genommen, welches entweder aus denen darüber stehenden Zahlen, oder nach dem *Gehör* zu beurtheilen.

Anmerkung. Die gewöhnlichste *Cadenz* geschieht mit der *Quarte* und *Quinte*, davon bei der folgenden Regel einige Exempel mit der Verbindung der dritten Regel folgen.

Fünfte Regel. Bei einer *Cadenz* wird gemeinlich die *Septime* nach geschlagen. Solche kann aus der *Oktave* (a) oder aus der *Quinte*, und zwar aus der letzteren auf eine zweifache Art, jedoch *hinaufwärts* folgen: einmahl, wenn die *Oktave* stehen bleibet (b) zweitens, wenn sie von der *Oktave* bedeckt wird (c) Und bedienet man sich dieser letzteren Art, wenn der Satz so hoch gehet, daß die rechte Hand der linken zu nahe käme, wenn die *Septime* nicht aus der *Quinte* folgte.



(a) (b)

(c)

(a) (b)

(c)

Anmerkung. Obgleich diese Septime bei der Cadenz nicht gebunden ist; so muß sie doch niemals hinauf, sondern als eine in die Sexte sich resolvierende Septime allezeit hinunter gehen.

## Das achte Capitel.

*Von dem Accord zu den Dissonanzen und derselben Resolution  
oder Auflösung.*

## §. 1.

Ein *Dissonant* ist in der Sezkunst nichts anders, als eine *Verzögerung* oder *Zurückhaltung* eines *Consonanten*, welche man *Retardatio* nennet, aus welcher zugleich der *Dissonanzen Bindung*, *Resolution* und *Auflösung* entstehet, wie sie denn auch aus den *Consonanzen* vorbereitet werden.

## §. 2.

Aus der *Zurückhaltung* eines jeden *Consonanten* und des daraus entstehenden *Dissonanten* ist zugleich die *Resolution* des *Dissonanten* in seinem *Consonanten* zu ersehen. Z. E. Die *Secunde* und *Quarte* sind eine *Zurückhaltung* der *Terz*, folglich resolviren sie sich in die *Terz*. Die *Septime* ist eine *Zurückhaltung* der *Sexte*, mithin resolviret sich dieselbe in die *Sexte*. Die *None* ist eine *Zurückhaltung* der *Oktave*, also resolviret sie solche in die *Oktave*. Wobei noch zu bemerken, daz ein ieder *Dissonanz* eben denselben *Accord* habe, welchen der *Consonanz* hat, an dessen statt er stehet.

## §. 3.

Die grosse *Quarte* gehet von dieser regelmässigen Auflösung ab. Denn ob sie wohl ebenfals, wie die ordentliche *Quarte* anstatt der *Terz* gesetzt wird, so wird sie doch allemahl in die *Sexte* resolviret.

## §. 4.

Nach der Zahl der *Dissonanten*, als der *Secunde*, der kleinen *Quarte*, der grossen *Quarte*, der *Septime* und *None*, werden dieselben in fünf Regeln abgehandelt werden können.

Erste Regel. Zur *Secunde* gehöret die *Quarte* (a) und zum Ueberflusz in die *Sexte*. Die *Secunde* ist eine *Zurückhaltung* der *Terz* und zwar in der untersten Stimme. Sie resolviret sich in die *Terz*, und die *Quarte* in die *Sexte*, (b)

(a) (b)

Zweite Regel. Zur *kleinen Quarte* als Dissonanz, gehört die *Quinte* und *Oktave*. Sie stehet anstatt der *Terz*, und resolviret sich in dieselbe. (a)

Zur *grossen Quarte* gehört die *großße Secunde* und zum Ueberflusz die *Sexte*. Ihre Bindung und Resolution geschieht, wie bei der *Secunde*. (b)

(a) (b)

vel

Dritte Regel. Zur *falschen Quinte* gehört ordentlicher weise die *Terz* und *Sexte* (a) und zwar, weil der *Bassston*, wozu die falsche *Quinte* gebraucht wird, allemahl ein halber Ton, und als ein solcher, Cap. 6. Reg. 3. die *Sexte* erfordert. Sonst wird auch die falsche *Quinte* in Mollröten auf dem *zweiten Ton des Haupttons* Cap. 6. §. 8. (a) ohne *Sexte* genommen. (b)

The image shows two musical exercises, (a) and (b), on a grand staff. Exercise (a) consists of two measures. The first measure has a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The bass clef part has a common time signature and a key signature of one flat. Fingerings are indicated with '5b' and '5'. Exercise (b) also consists of two measures. The first measure has a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. The bass clef part has a common time signature and a key signature of one flat. Fingerings are indicated with '5'.

Anmerkung. Derienige Bass-ton, wozu die falsche Quinte genommen wird, ist eigentlich der *siebende Ton des Haupttons*. Dies gilt auch in Molltönen, so lange der *siebende Ton des Haupttons major* ist.

Vierte Regel. 1) Zur *grossen und kleinen Septime* gehöret die *Terz*, und zwar, der Tonart nach, entweder die *grosse oder die kleine Terz*, und *Quinte* oder auch wohl, anstatt der *Quinte* die *Oktave*, wie bei der *Cadenz* und sonst.

2) Zur *gebundenen Septime* nimt man die *Quinte* allein. Sie stehet anstatt der *Sexte*, und resolviret sich in dieselbe. (a)

3) Eine *ungebundene Septime* kommt auch zuweilen vor mit der *grossen Secunde* und *kleinen Quarte*, und gehet allhier die *Secunde* in die *Terz*, die *Quarte* in die *Quinte*, die *Septime* in die *Oktave*. (b)

4) Zur *Septime diminuta* (verkleinerte Septime) gehöret die *kleine Terz* und *falsche Quinte*. Alhier gehet die *Septime* in die *Quinte*, die *falsche Quinte* in die *Terz* und die *Terz* in die *Oktave*. (c)

The image shows three musical exercises, (a), (b), and (c), on a grand staff. Exercise (a) consists of two measures. The first measure has a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. The bass clef part has a common time signature and a key signature of one flat. Fingerings are indicated with '7'. Exercise (b) consists of two measures. The first measure has a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. The bass clef part has a common time signature and a key signature of one flat. Fingerings are indicated with '7' and '7/2'. Exercise (c) consists of two measures. The first measure has a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. The bass clef part has a common time signature and a key signature of one flat. Fingerings are indicated with '7b'.

Fünfte Regel. 1) Zur *None* gehöret die *Terz* und *Quinte*, wie zur *Oktave*, an deren statt dieselbe stehet. Sie resolviret sich in die *Oktave* (a) zuweilen in die *Sexte* (b) auch wol in die *Terz* (c) nachdem, wie der Bass der aufgelösten *None* entgegen schreitet.

2) Wenn die *None* mit der *Quarte* zusammenstehet, so gehöret die *Quinte* dazu. Die *Quarte* resolviret sich bequemer massen in die *Terz*, und die *None* in die *Octave*. (d)

3) Stehet die *None* und *Septime* zusammen, so gehöret die *Terz* dazu, und resolviret sich die *None* in die *Octave*, und die *Septime* in die *Sexte*. (e)  
Wobei zu bemerken, daß die *None*, wo möglich, in der Höhe genommen werden muß.

(a)

Example (a) shows a resolution of a 6-9 interval. The upper staff (treble clef) contains a 6 (F) and a 9 (C) in the first measure, which resolve to a 3 (F) and a 6 (C) in the second measure. The lower staff (bass clef) contains a 6 (F) and a 9 (C) in the first measure, which resolve to a 3 (F) and a 6 (C) in the second measure. The notes are marked with '6' and '9' below them.

(b) (c)

Examples (b) and (c) show resolutions of 9-8 and 9-6 intervals. Example (b) shows a 9 (C) and an 8 (B) resolving to a 6 (B) and a 9 (C). Example (c) shows a 9 (C) and a 6 (F) resolving to a 3 (F) and a 6 (C). The notes are marked with '9' and '8' or '9' and '6' below them.

(d)

Example (d) shows a resolution of a 4-6 interval. The upper staff (treble clef) contains a 4 (F) and a 6 (C) in the first measure, which resolve to a 3 (F) and a 5 (C) in the second measure. The lower staff (bass clef) contains a 4 (F) and a 6 (C) in the first measure, which resolve to a 3 (F) and a 5 (C) in the second measure. The notes are marked with '4' and '6' below them.

## §. 5.

Bei der None ist noch zweierlei zu bemerken:

1) Die None muß allezeit, wo möglich, in der Höhe vorbereitet stehen.

2) Eine None und Secunde ist nicht einerlei, wie solches einem anfangenden Generalbassschüler oft scheint. Die Secunde steht anstatt der Terz, und die None anstatt der Octave. So hat auch eine jede ihren unterschiedenen Accord und Resolution, mithin ist hieraus der Unterschied leicht abzunehmen.

## §. 6.

Dies wären die wenigen und kurzen Regeln des Generalbasses, deren Ausdehnung durch viele und lange Exempel mit Fleiß verhütet worden. Man könnte über dieselben die Ueberschrift setzen: *Theoria brevis, Praxis longa*. Der Generalbass erfordert nicht viel Regeln, sondern viel Uebung. Uebung macht auch hier den Meister, wenn zuvor das Dunkle derselben durch einen gründlichen Unterricht aufgekläret worden. Wer Lust zum Ueben hat, kann leicht Bassstimmen, als Exempel, bekommen. Die besten Exempel sind wohl, als die beste Einleitung zum Accompagnement für einen dermaligen Organisten, die Präludien und Fugen, von Händel, Fischer, Muffat und Lichtenauer. Von einem nicht geringen Nutzen ist es auch, wenn ein jedes in diesen drei Capiteln vorgestellte Exempel durch alle Tonarten geübet wird.

## Das neunte Capitel.

Von einigen allgemeinen Anmerkungen für anfangende  
Generalbafzſchüler.

## §. 1.

Beim *Accompagnement* müſſen alle *Triller* und *Maniren* gänzlich vermieden werden. *Triller* und *Maniren* gehören für die Singſtimme. Es verſtattet dafelbe auch keine *Brechungen*, auſſer beim *Recitativ*.

## §. 2.

Die Töne in der zweigetrichenen Octave über zweigetrichenen d, klingen beim *Accompagnement* zu jung, und in der ungetrichenen Octave zu grob, daher muß man nicht ohne Noth über das zweigetrichene d, oder e, und nicht unter das eingetrichenen c, oder ungetrichenen h gehen.

## §. 3.

Drei Stimmen gehören zwar zum *Accord*, man nimt ſie, ſo viel man kann ohne Fehler zu machen. Ein Anfänger muß ſie auch fleißig üben, in deſſen ergibt ſich, bei ſchweren Griffen, von ſelbſt, daß man ſich mit zwei Stimmen müſſe genügen laſſen.

## §. 4.

Es iſt ein großer Unterſchied unter dem *Generalbafzſpielen* auf dem *Flügel* und *Claviere*, und auf der *Orgel*. Auf einem *Flügel* und *Claviere* werden alle *Accorde* angeſchlagen, auf der *Orgel* aber, da die Töne ſo lange ihren Laut geben, als man dieſelbe anhält, klinget es ſehr ſchlecht, wenn man einen jeden Griff anſchlägt. Hier muß alles in der rechten Hand, nach denen zuvor gegebenen *Generalbafz-Exempeln*, *gebunden* geſpielt werden. Iſt es aber ein ſtehender *Bafz*, ſo ſchläget man mit einem neuen auch wohl halben Tacte, wenn derſelbe Gleichact iſt, wieder an. Noch ein Unterſchied iſt dieſer: Auf der *Orgel* nimt nur die rechte Hand die *Accorde*, auf dem *Flügel* aber und *Claviere*, nimt man dieſelbe wohl mit beiden Händen. Ferner je mehr die rechte Hand mit dem *Accompagnement* ſtufenweiſe ſpielt, deſto angenehmer lautet dafelbe. Es müſſen daher, ſo viel möglich, alle Sprünge vermieden werden, wozu denn das *gebundene Spielen* nicht wenig förderlich.

## Das zehende Capitel.

## Vom Choral.

## §. 1.

U<sup>n</sup>ter Choral und Generalbass ist weiter kein Unterschied, als daß einmahl die Melodien beim Choral die oberste Stimme ausmacht. Zweitens da die rechte Hand, wegen der Melodie die Accorde nicht allemahl bequem genug greifen kann, so muß ihr die linke Hand zu Hülfe kommen. Welches besonders sehr füglich geschehen kann, wenn man ein Pedal hat.

Uebrigens gründen sich die Mittelstimmen auf Grundregeln des Generalbasses.

## §. 2.

Ein Choral wird einmahl vorgespielt und variirt, zweitens mit vollen Griffen, als ein Accompagnement bei Abfingung desselben gespielt.

## §. 3.

Beim Vorspielen eines Gesanges müssen in der linken Hand wenigstens zwei Stimmen genommen werden: Unterm Singen aber nimmt man in beiden Händen so viel regelmäßige Griffe, als man kann. Bei dieser letztern Art müssen ausser den Intonationen, und einem Triller, alle Künsteleien und Läufe gänzlich vermieden werden. Dies erfordert die Natur eines Chorals. Man muß in Hinsicht auf die *Melodie* so spielen, wie die Gemeine singet.

## §. 4.

Beim Choral ist nachfolgende Anmerkung zu beobachten:

1) Auffer den Gesängen, welche ein dactylisches Genus haben, als das Lied: O Ursprung des Lebens, o ewiges Licht u. a. m. muß der Tact eines Gesanges Gleichtact, und nicht dreiviertel Tact seyn, als welches sehr ungereimt, und ganz mit der Natur eines Gesanges streitet.

2) Die Mittelstimmen müssen, wie die Accorde beim Generalbasse, *gebunden* gespielt werden.

3) Beim Choral kann man auch, zur Verschönerung desselben, sehr oft *Dissonanzen* anwenden, wie aus folgenden beiden Exempeln zu erschen.

Kommt:



Kommt, laßt euch den Herren lehren.

*vel*

*vel*

*vel*

*tr*

I 3

Si volti 2. p.

Musical score for "Anfangsgründe zum Clavierspielen" on page 70. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of one flat (B-flat). The piece consists of five systems of music. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in the bass staff and 1-9 in the treble staff. Trills are marked with "tw".

System 1: Treble staff has trills marked "tw". Bass staff has fingerings 4 and 3.

System 2: Treble staff has trills marked "tw". Bass staff has fingerings 9, 8, 4, 3, 7, and 6.

System 3: Treble staff has trills marked "tw". Bass staff has fingerings 4, 3, 2, 1, and 3.

System 4: Treble staff has trills marked "tw". Bass staff has fingerings 3, 4, and 5.

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 sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F4. The lower staff is in bass clef and contains figured bass notation: 7, 6, 6, 5, 6, 7, 4, 7/6. A trill (TR) is indicated above the final note of the upper staff.

The second system of music also consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. A bracket labeled "ad libit." spans the last three notes. The staff then continues with a half note B-flat4, a half note A4, and a half note G4. The lower staff is in bass clef with figured bass notation: 4, 5, 4, 4, 0. A trill (TR) is indicated above the first note of the second half of the system.

Three empty musical staves, consisting of two treble clef staves and one bass clef staff, are provided for the third system.

Three empty musical staves, consisting of two treble clef staves and one bass clef staff, are provided for the fourth system.

## Anfangsgründe zum Clavierspielen

Ach, Gott, vom Himmel sieh' darein,

Handwritten musical score for the piece "Ach, Gott, vom Himmel sieh' darein". The score is written for a single instrument, likely a keyboard, and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as *tr* (trills) and *tr* (trills) above notes. The bass staff includes several figured bass notations: 4, 3\*, 7, 6, 7, 6, 4, 3\*7\* 2, 8 3\*, 4, 4+, 4, 3 1/2, 3 1/2, and 4. The manuscript shows signs of age, including some staining and wear at the edges.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of one flat (B-flat). The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The bass staff contains a bass line with figured bass notation: 4, 3, 2, 3. A fermata is placed over the final measure of the bass line.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The bass staff contains a bass line with figured bass notation: 4, 4, 6, 3, 4, 3, 4, 2, 3. A fermata is placed over the final measure of the bass line.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The bass staff contains a bass line with figured bass notation: 9, 8, 4, 3. A fermata is placed over the final measure of the bass line.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The bass staff contains a bass line with figured bass notation: 4, 3, 4, 5, 3. A fermata is placed over the final measure of the bass line.

K

Anhan

## Anhang.

## Vom Clavierstimmen.

## §. 1.

Meine Ordnung, ein Clavier zu stimmen, ist folgende: ich fange von  $\bar{f}$  an, und gehe den Quintenzirkel durch, jedoch so, daß ich nicht über das zweigestrichene  $e$  und nicht unter das ungestrichene  $b$  gehe. Wenn ich, außer diesem Bezirk, keine Quinte habe, so nehme ich eine Octave, damit ich eine Quinte bekomme. Auf diese Art ist der Verfolg meines Stimmens:  $\bar{f} \bar{c} \bar{c} \bar{g} \bar{d} \bar{d} \bar{a} \bar{e} \bar{e} \bar{h} \bar{h}$ ,  $\bar{f}is \bar{c}is \bar{c}is \bar{g}is \bar{d}is \bar{d}is \bar{b} \bar{b}$ . Nachdem ich dergestalt den Quintenzirkel durchgegangen, stimme ich die Octave in die Höhe und Tieffe. Die ersten Quinten stimme ich bis  $h$  ganz rein und scharf, bei den andern lasse ich eine ganz wenige Schwebung, dergestalt, daß die letzte Quinte  $b$  und  $\bar{f}$  ein wenig unterwärts schweben. Ist mir aber das eingestrichene  $b$ , als die letzte Quinte ein wenig zu hoch oder zu niedrig worden, so gehe ich von diesem  $b$  einige Quinte zurück, und vertheile die zu hohen oder zu niedrigen commata, dergestalt, daß die gehörige Temperatur herauskommt. Durch diese Ordnung erreiche ich den Vortheil, daß erstens die Septimen von der Octave nicht zu niedrig, welches sonst dem Gehör nicht gemäsz; zweitens haben alle Terzen ihre gehörige Schwebung und Temperatur; drittens ist der Accord in  $es$  und  $as$  dur harmonisch.

## §. 2.

Dies ist meine Ordnung zu stimmen. Meines Theils achte ich solche, doch ohne eine andere, welche bei ungestrichen  $f$  anfängt, zu tadeln, nach meiner langjährigen und täglichen Erfahrung für die beste.

## §. 3.



Ein Clavier zieht sich mit der Zeit hinunter. Um nun dasselbe auf seinen gehörigen Kammerton zu stimmen, kan man sich des jetzt erfundenen Stimmstahls bedienen. Jedoch müßte solches nicht zu eingestrichen  $a$ , wie für die Violin, sondern zu eingestrichen  $f$  eingerichtet seyn.

# Druckfehler.

Pag.

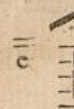

14. Lin. 2. Vorzeichnung statt Verzeichnung.



16. — 9. einer Länge statt eine Länge.

21. Num. 5. Tact 2.  statt 

23. Lin. 2. aufhöret statt anhöret.

Ead. — 5. mit allen statt in allen.

24. §. 5. Exemp. 1.  statt 

25. §. 7. Exemp. 4.  statt 

30. §. 10. — a. Note 5. über die Oberste die Zahl 3. unter die Unterste die Zahl 1.

— — — — — b. Note 5. über die Oberste die Zahl 3. unter die Unterste die Zahl 2.

— — — — — 3. Note 5. unter die Unterste die Zahl 2.

31. §. 2. Lin. 5. wankelicht statt wankelnd.

36. §. 7. — 1. beachtet statt betrachtet.

38. §. 4. Anmerkung: Lin. 4. und 5. Töne statt Tönen.



Ead. — Lin. 6. Spielen statt Spiele.

Ead. §. 6. — 4. nach dem Worte major statt des Puncts ein Strich oder Comma.

39. §. 12. — 1. gleichsam statt gleifam.

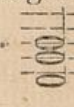
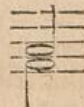
40. §. 14. — 8. 10. 12. 16. Septime statt Sextime.

48. §. 2. n. 3. Lin. 3. und die oberste statt oben.






54. System 3. im Discant, accord 8.  statt 

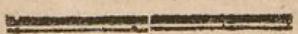
55. Exemp. 2. im Discant, ob. Stimme, Tact 1. Griff 2. tilge eingestrichen gis.

57. §. 9. Lin. 5. vorzubereiten statt vorzubeugen.

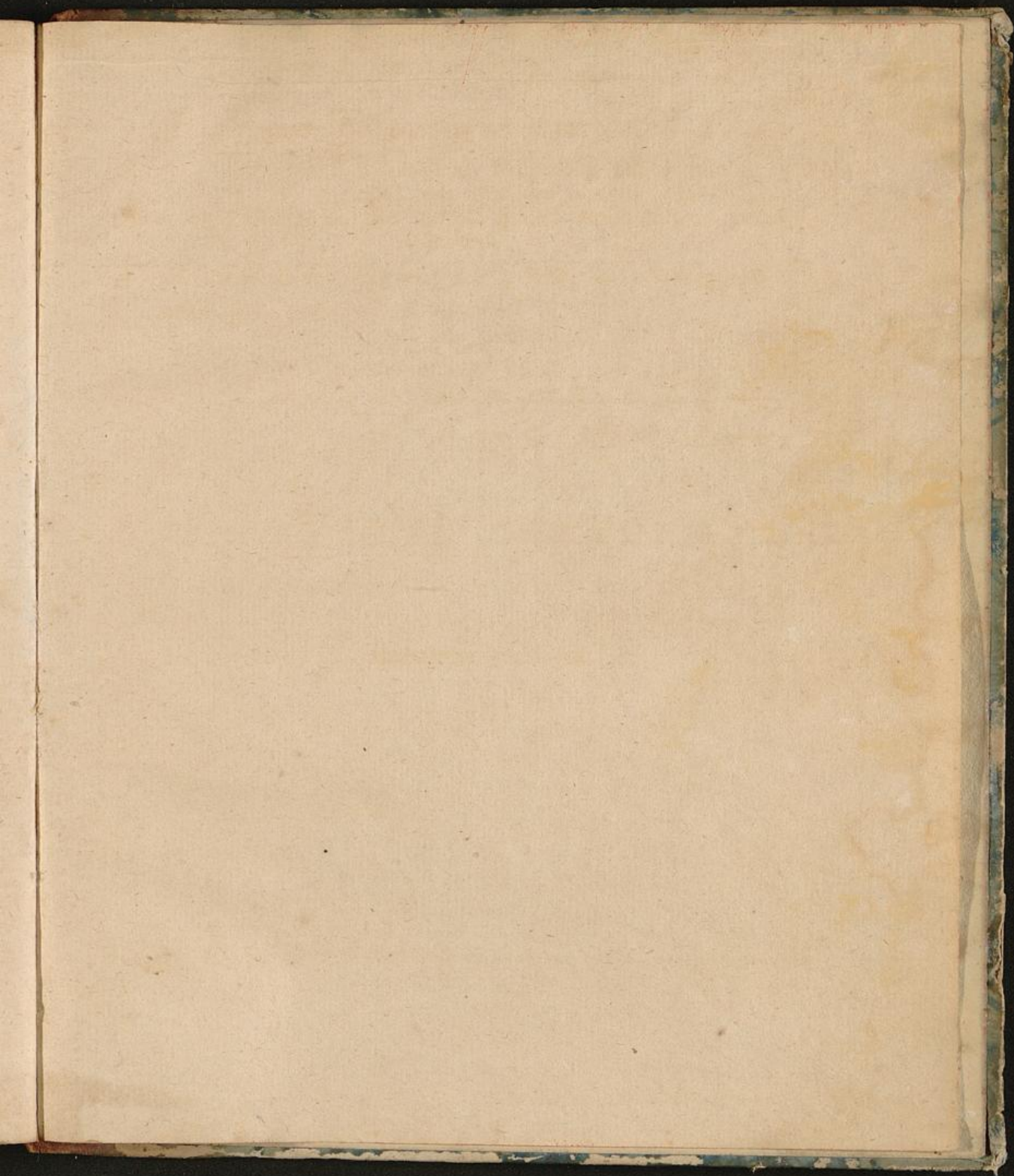
58. Exemp. 1. ob. Stimme, Tact 1. Griff 2.  statt 

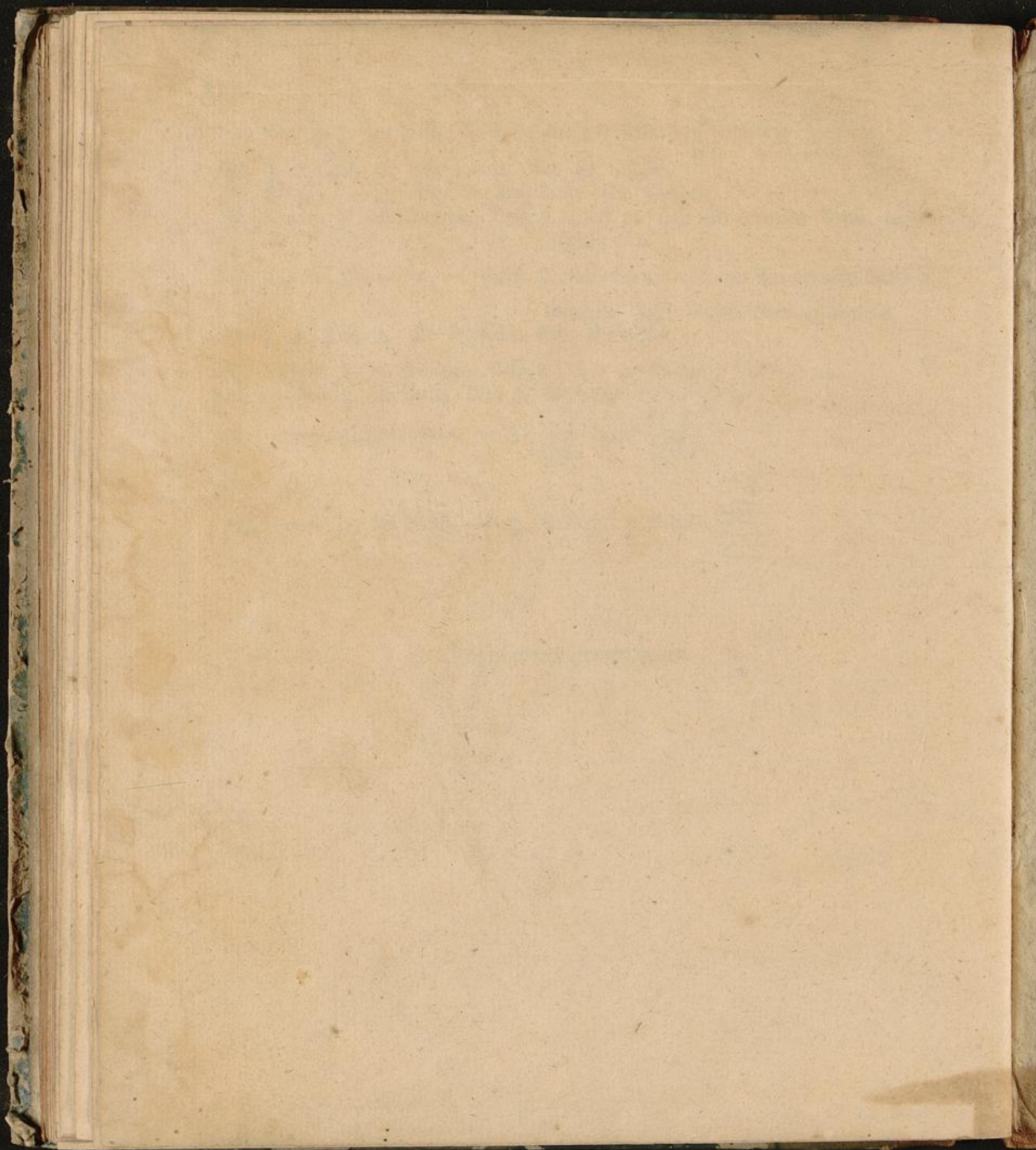
Pag.

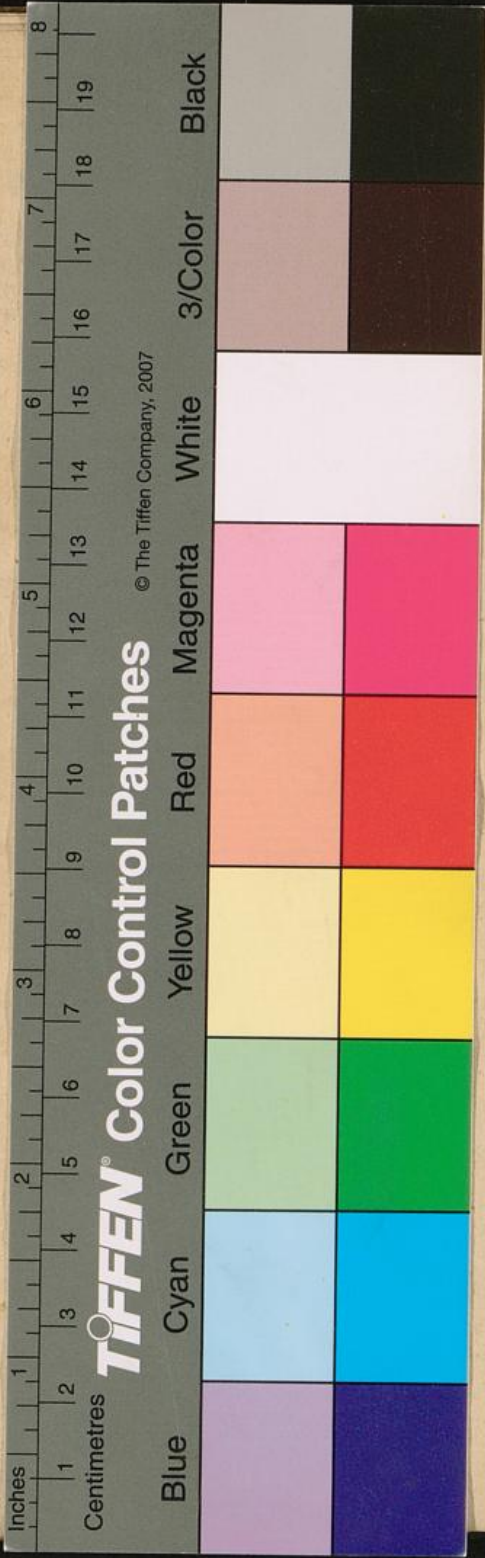
61. Exemp. 3. im Basse, Tact 1. die 2te Note  $f$   statt  $g$  
62. §. 2. Lin. 6. sich solche statt sie solche.
- Ead. §. 4. — 4. tilge in am Ende der Zeile.
63. Exemp. 3. ob. Stimme, Tact 3, Griff 2. tilge die unterste Note, ungestrichen a.
- Ead. System. 3. — — — Griff 3. soll das  $x$  nicht vor die oberste Note  $\bar{h}$ , sondern vor eingestrichen  $\bar{g}$  stehen.
68. §. 1. Lin. 2. die Melodie statt Melodien.
69. System 2. im Discant, Tact 3. über die Note  $\bar{g}$   $tr$  statt  $fr$ .
- Ead. — 3. im Basse, Tact 2, die erste Note  $g$  statt  $e$ .
70. — 3. im Discant, — 3.  statt 
71. — 1. im Basse, — 3, Griff 2.  $g$  statt  $f$ . 











8

