

Die
Kunst
das Clavier zu spielen.

Zwenter Theil,
worinnen die Lehre vom Accompagnement
abgehandelt wird.

Von dem Verfasser
des kritischen Musicus an der Spree.



Berlin,
bey Haude und Spener,
Königl. und der Academie der Wissenschaften privilegirten Buchhändlern,
1 7 6 1.

H II II R

Das Buch ist zu verkaufen

Preis 2 Thaler

Verkauft die Buchhandlung

in Berlin

von dem Verleger

des Buches in der Stadt



Verlag

von dem Verleger

des Buches in der Stadt

in Berlin

Vorbericht.

Ich bin von verschiedenen Oertern her ersuchet worden, die Kunst das Clavier zu spielen, mit einem zweyten Theile zu vermehren, und darinnen die Lehre vom Accompannement, so kurz und deutlich als möglich, abzuhandeln. Ich habe dem Antrag meiner Freunde Gehör gegeben, und wünsche, daß meine Arbeit ihres Beyfalls nicht unwürdig seyn möge. Der Augenschein giebt es, daß ich bey selbiger den Anfänger des Accompannements zum Hauptaugenmerke gehabt habe. Er wird alles zu dieser Kunst gehörige nöthige, ohne die geringste Weitläufigkeit, darinnen vortragen finden, und kann sich sogar, ohne Beyhülfe eines mündlichen Unterrichts, dieses Werkchens bedienen. Ich wünsche ihm Zeit und Lust zu seinem Unternehmen, und empfehle meine Bemühungen dem fernern geneigten Wohlwollen des Publici. Berlin, den 24. März, 1761.

Inhalt.

Inhalt.

Vorbereitung §. 1 — 4.

Erstes Hauptstück.

Istes Capitel. Von den Intervallen im Accompagnement, §. 5 — 19.

IItes Capitel. Von den Accorden im Accompagnement, §. 20 — 36.

Erster Absatz. Vom Dreyklang, §. 21 — 24.

Zweyter Absatz. Von den Septimenaccorden, §. 25 — 28.

Dritter Absatz. Von den Nonenaccorden, §. 29 — 31.

Vierter Absatz. Von den Undecimenaccorden, §. 32 — 34.

Fünfter Absatz. Vom Terzdecimenaccord, §. 35 — 37.

IIItes Capitel. Von der Fortschreitung der Consonanzen, §. 38 — 39.

IVtes Capitel. Von der Fortschreitung der Dissonanzen, §. 40 — 45.

Vtes Capitel. Zur Uebung des grossen Dreyklangs, und der davon abstammenden Sätze, §. 46 — 50.

VItes Capitel. Zur Uebung des kleinen harmonischen Dreyklangs, und der davon abstammenden Sätze, §. 51 — 53.

VIItes Capitel. Zur Uebung in vermischten Dreyklängen, §. 53.

VIIItes Capitel. Zur Uebung in vermischten Dreyklängen, Sexten- und Sertquartenaccorden, §. 53.

IXtes Capitel. Zur Uebung des Septimenaccords, und der davon abstammenden Sätze, §. 54.

Xtes Capitel. Zur Uebung des Nonenaccords, §. 55.

XItes Capitel. Zur Uebung des Undecimenaccords, §. 56.

XIItes Capitel. Zur Uebung des Terzdecimenaccords, §. 57.

XIIItes Capitel. Zur Uebung in allerhand Arten von Accorden, §. 58.

Zwentes Hauptstück.

Ites Capitel. Von der Bezifferung der Accorde, §. 1 — 18.

IItes Capitel. Welches allerhand vermischte Anmerkungen enthält, §. 19 — 37.

IIItes Capitel. Von der Aufhaltung der Auflösung, und der Versetzung der Harmonie vor der Auflösung, §. 38 — 39.

IVtes Capitel. Von dem unvorbereiteten Anschlage der Dissonanzen in der freyen Schreibart, §. 39 — 42.

Vtes Capitel. Vom Sitze gewisser Accorde, §. 43 — 48.

VItes Capitel. Von der Ausweichung aus einem Ton in den andern, oder der Modulation, §. 49 — 55.

VIItes Capitel. Vom getheilten Accompagnement, §. 57 — 60.

Vorbe-



Vorbereitung.



§. 1.

In einer jeden musikalischen Composition, sie sey von welcher Art sie wolle, liegt eine einzige gewisse Reihe von Accorden zum Grunde. Wenn diese Reihe von Accorden aus dem musikalischen Aussage ausgezogen, und über der tiefsten oder der Bassstimme des Aussages, durch Ziffern und einige andere Characters angezeigt wird: so entsteht daher der sogenannte Generalbass, dessen practische Ausübung insgemein Accompagnement genennet wird, und welches Accompagnement nicht allein auf allen Clavierinstrumenten, z. E. auf der Orgel, und dem Flügel, sondern auch auf jedem andern tiefern Instrumente, worauf man vielstimmig spielen kann, z. E. auf der Harfe und Theorbe, u. möglich ist.

§. 2.

Kein Schüler der Tonkunst kann zur Erlernung des Accompagnements gelassen werden, der sich nicht genugsame Zeit vorher auf demjenigen Instrumente, worauf er accompagniren lernen will, in Handstücken Kunst das Cl. zu sp. 2ter Th.

A

cken

ken geübet hat. Er muß der wahren Application in beyden Händen mächtig seyn; er muß eine vorgegebene Bassstimme richtig und fertig, und nach dem Tact abspielen können; und die Lehre von den beyden Tonarten, und der zwölfffachen Versetzung einer jeden, und der dazu gehörigen Vorzeichnung muß ihm gehörig bekannt seyn. Man findet von allem diesen hinlängliche Nachricht in meiner Anleitung zum Clavierspielen 2c. wohin ich den Leser verweise.

S. 3.

Das Clavieraccompagnement wird in das gemeine, getheilte und vermischte Accompagnement unterschieden. In dem gemeinen schlägt die linke Hand nichts mehr, als die einfache Bassnoten an, und überläßt der Rechten die dazu gehörigen Stimmen zu greifen. In dem getheilten nimmt insgemein eine Hand so viele Stimmen, als die andere. Diese Art zu accompagniren ist, bey Abspielung eines Generalbasses, nicht mit gleicher Bequemlichkeit in allen Fällen zu gebrauchen. Aus der Vermischung des gemeinen und getheilten Accompagnements entsteht das vermischte Accompagnement. Jeder Schüler des Generalbasses muß mit dem gemeinen Accompagnement den Anfang machen.

S. 4.

Jedes Accompagnement hat es entweder mit bloßen Hauptnoten, oder mit vermischten Haupt- und Nebennoten zu thun. Alle Übungserempel müssen im Anfang dergestalt eingerichtet werden, daß so viele Noten, so viele Griffe darinnen vorkommen, und alle durchgehende und Wechselnoten wegbleiben.

Erstes Hauptstück.

Erstes Capitel.

Von den Intervallen im Accompagnement.

S. 5.

Der Raum oder Unterscheid von einem Ton zum andern, z. E. von c zu cis, von c zu d, u. s. w. heißt ein Intervall.

S. 6

I. Hauptstück. Erstes Capitel.

3

§. 6.

Das allerkleinste Intervall heißt ein halber Ton, z. E. von c zu cis, oder von g zu as.

§. 7.

Der halbe Ton ist entweder groß oder klein;

groß, wenn er auf zweyerley Stufen entsteht, das ist, von einer Linie zum Spatio, oder von einem Spatio zur Linie, z. E. e f, h c, und so weiter.

Klein, wenn er auf eben derselben Stufe entsteht, das ist, auf eben demselben Spatio, oder eben derselben Linie, z. E. g gis, c cis, u. s. w.

Man kann diesen Unterschied so fort aus den Nahmen der beyden Töne, die den halben Ton formiren, beurtheilen. Zum Exempel aus d entsteht dis, und aus e hingegen es, wie aus dem ersten Theile dieses Werks bekannt ist. Wenn nun die, der Benennung nach verwandten, nächsten Töne einen kleinen halben Ton formiren: so ist leicht zu sehen, daß d und dis einen kleinen halben Ton machen; aber nicht d und es, ohngeachtet dis und es auf einerley Tasten gegriffen werden; und eben so ist es mit andern Intervallen dieser Art bewandt. Ein Anfänger braucht sich nicht in eine tiefere Untersuchung dieser Materie einzulassen.

§. 8.

Zween halbe Töne, nemlich ein großer und kleiner, machen einen ganzen Ton aus. So ist z. E. von c zu d ein ganzer Ton; und die beyden halben Töne sind der kleine halbe Ton c cis, und der große cis d; oder der große c des, und der kleine des d.

§. 9.

Wir wissen schon aus meiner Anleitung zum Clavierspielen, daß

- 1) Wenn eine Note oder ein Ton mit einem andern Ton aus eben derselben Stufe verglichen wird, solches ein Einklang, oder besser eine Prime heißt, z. E. c c.
- 2) Daß ein Intervall von zwey Stufen eine Secunde genennet wird, z. E. c d.

2 2

3) Daß

- 3) Daß ein Intervall von drey Stufen eine Terz heißet, zum Exempel c e.
- 4) Daß ein Intervall von vier Stufen eine Quarte genennet wird, z. E. c f.
- 5) Daß ein Intervall von fünf Stufen eine Quinte heißet, zum Exempel c g.
- 6) Daß ein Intervall von sechs Stufen eine Sexte heißet, zum Exempel c a.
- 7) Daß ein Intervall von sieben Stufen eine Septime heißet, z. E. c h.
- 8) Daß ein Intervall von acht Stufen eine Octave heißet, zum Exempel C c.

§. 10.

Man merke aniko, daß alle nur mögliche Intervallen in dem Raum oder Bezirk einer Octave enthalten sind, und daß alle Töne, die diesen Bezirk überschreiten, nichts als um eine, zwo oder mehrere Octaven erhöhte Intervalle sind. So macht zum Exempel das d aus der kleinen Octave gegen das große C eine um eine Octave erhöhte Secunde; das e aus der kleinen Octave gegen das große C eine um eine Octave erhöhte Terz, und so weiter. So macht ferner das d aus der eingestrichenen Octave gegen das große C eine um zwo Octaven erhöhte Secunde; und das eingestrichne e gegen das große C eine um zwo Octaven erhöhte Terz, und so weiter. Indessen ist gleichwohl in Ansehung der Secunde, Quarte und Sexte eine Ausnahme zu beobachten, indem selbige in gewissen Fällen, die an ihrem Orte vorkommen werden, die Benennung einer Note, Undecime und Terzdecime erhalten, und alsdenn von der eigentlichen Secunde, Quarte und Sexte unterschieden werden müssen.

§. 11.

Daß die Intervallen alle steigend, von dem tiefern Ton zum höhern, das ist, von der linken Hand gegen die rechte abgezählet werden, wofern man sich nicht ausdrücklich über das Gegentheil erkläret, ist jedem vom Anfange des Clavierspielens bekannt. So muß, z. E. auf die Frage: welches die Terz von c ist? geantwortet werden, daß

es e ist; nicht aber a; ausgenommen wenn man fragt, welches die absteigende Terz von c ist; und so in ähnlichen Fällen.

§. 12.

Um die größern Intervallen mit leichter Mühe finden zu lernen, muß man sich mit der Umkehrung der Intervallen bekannt machen. Vermittelt dieser Umkehrung, die man sich aus folgender Zahlentabelle deutlich machen kann:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

wird die Prime zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Secunde, und die Octave zur Prime. Zum Exempel die Töne c d machen eine Secunde; hingegen d c eine Septime. Die Töne c e machen eine Terz; hingegen e c eine Sexte, und so weiter. Wenn man also die Septime von c sucht, so darf man sich nur die absteigende Secunde h vorstellen, und dieses h hernach eine Octave höher nehmen. Will man die Sexte von c haben: so stelle man die absteigende Terz a eine Octave höher, so hat man die Sexte, u. s. w.

§. 13.

Wir haben die Intervallen überhaupt kennen gelernet. Wir müssen sie iho besonders untersuchen, und merken, wie ein jedes Intervall eingetheilt wird. Man sehe folgende Tabelle:

(I) Die Prime wird eingetheilt

1) in die vollkommne, schlechtweg Einklang, wenn die beyden gegen einander verglichenen Töne von gleicher Höhe oder Tiefe sind, z. E. c c.

2) in die übermäßige, wenn die beyden Töne einen kleinen halben Ton gegen einander machen, z. E. c cis.

2 3

(II) Die

I. Hauptstück. Erstes Capitel.

(II) Die Secunde wird eingetheilt

- 1) in die kleine, wenn die beyden Töne einen großen halben Ton betragen, z. E. cis d.
- 2) in die große, wenn die beyden Töne einen ganzen Ton machen, z. E. c d.
- 3) in die übermäßige, wenn der Raum einen ganzen Ton, und einen kleinen halben Ton beträgt, z. E. c dis. Die Töne c d machen den ganzen, und d dis den kleinen halben Ton.

(III) Die Terz wird eingetheilt

- 1) in die verminderte, wenn der Raum zween große halbe Töne beträgt, z. E. cis es.
- 2) in die kleine, wenn der Raum einen ganzen Ton, und einen großen halben beträgt, z. E. c es.
- 3) in die große, wenn der Raum zween ganze Töne enthält, z. E. c e.
- 4) in die übermäßige, wenn der Raum zween ganze Töne, und einen kleinen halben Ton enthält, z. E. b dis.

(IV) Die Quarte wird eingetheilt

- 1) in die verminderte, wenn ein ganzer, und zween große halbe Töne zusammengesetzt werden, z. E. cis f.
- 2) in die vollkommene, wenn das Intervall zween ganze, und einen großen halben Ton beträgt, z. E. c f.
- 3) in die übermäßige, wenn das Intervall drey ganze Töne enthält, z. E. c fis.

(V) Die

(V) Die Quinte wird eingetheilt

- 1) in die verminderte, wenn zween ganze, und zween große halbe Töne zusammengesetzt werden, z. E. h f.
- 2) in die vollkommne, wenn der Raum drey ganze, und einen großen halben Ton enthält, z. E. c g.
- 3) in die übermäßige, wenn der Raum vier ganze Töne enthält, z. E. c gis.

(VI) Die Sexte wird eingetheilt

- 1) in die verminderte, welche zween ganze, und drey große halbe Töne enthält, z. E. dis b.
- 2) in die kleine, welche drey ganze und zween große halbe Töne enthält, z. E. h g.
- 3) in die große, welche vier ganze und einen großen halben Ton enthält, z. E. b g.
- 4) in die übermäßige, welche fünf ganze Töne enthält, z. E. b gis.

(VII) Die Septime wird eingetheilt

- 1) in die verminderte, wenn der Raum drey ganze Töne, und drey große halbe beträgt, z. E. cis b.
- 2) in die kleine, wenn der Raum vier ganze, und zween große halbe Töne beträgt, z. E. c b.
- 3) in die große, wenn der Raum fünf ganze, und einen großen halben Ton beträgt, als c h.

(VIII) Die Octave wird eingetheilt

- 1) in die verminderte, wenn das Intervall vier ganze, und drey große halbe Töne enthält, z. E. Cis c.

2) in

- 2) in die vollkommene, wenn das Intervall fünf ganze und zweien große halbe Töne enthält, z. E. C c.

§. 14.

Alle diese verschiedene Arten von Intervallen muß sich ein Schüler des Accompagnements nach und nach bekannt machen; erstlich die vollkommene Octaven, vollkommene Quinten und vollkommene Quarten; ferner die große und kleine Terzen, und deren Repliken, die kleine und große Sexten; hernach die falsche Quinten und übermäßige Quarten; ingleichen die kleine und große Septimen, und deren Repliken, die große und kleine Secunden; und endlich den Rest; nicht alles auf einmahl, welches Verwirrung anrichten würde.

§. 15.

Jedes Intervall beruhigt entweder das Gehör völlig, oder nicht. Ein Intervall, welches das Gehör völlig beruhigt, heißt ein consonirendes Intervall, oder eine Consonanz; und ein Intervall, welches das Gemüth in eine Art von Unruh zu versetzen fähig ist, aus welcher es sich zu befreien wünschet, heißt ein dissonirendes Intervall, oder eine Dissonanz.

§. 16.

Consonanzen sind

- 1) die vollkommene Prime, oder der Einklang.
- 2) die vollkommene Octave.
- 3) die vollkommene Quinte.
- 4) die große Terz.
- 5) die kleine Terz.
- 6) die kleine Sexte.
- 7) die große Sexte.

§. 17.

Dissonanzen sind

- 1) die übermäßige Prime.
- 2) die kleine Secunde.

3) die

- 3) Die große Secunde.
- 4) Die übermäßige Secunde.
- 5) Die verminderte Terz.
- 6) Die übermäßige Terz.
- 7) Die verminderte Quarte.
- 8) Die vollkommene Quarte, wenn sie gegen den Bass steht; gewisse Fälle ausgenommen, die bald werden angezeigt werden.
- 9) Die übermäßige Quarte.
- 10) Die verminderte Quinte.
- 11) Die übermäßige Quinte.
- 12) Die verminderte Sexte.
- 13) Die übermäßige Sexte.
- 14) Die verminderte Septime.
- 15) Die kleine Septime.
- 16) Die große Septime.
- 17) Die verminderte Octave.

§. 18.

Die Consonanzen werden in vollkommene und unvollkommene unterschieden. Die vollkommenen sind die Octave und Quinte; die unvollkommenen, die beyden Terzen und Sexten. Dieser Unterschied ist von Wichtigkeit, wie man in der Folge sehen wird.

§. 19.

Wenn zwey Töne übereinander gesetzt werden, so entsteht ein harmonisches Intervall; und wenn zwey und mehrere Intervallen übereinander gesetzt werden: so entsteht ein Accord. Eine Reihe von Accorden heißt eine Harmonie, so wie eine Reihe von einfachen Tönen, die hinter einander folgen, Melodie genennet wird.



Zweytes Capitel. Von den Accorden im Accompagnement.

§. 20.

Es giebt fünferley Hauptarten von Accorden, als
1) Dreyklänge; 2) Septimenaccorde; 3) Nonenaccorde;
4) Undecimenaccorde, und 5) Terzdecimenaccorde.

Erster Absatz.

Vom Dreyklang.

§. 21.

Der Dreyklang besteht aus der Terz und Quinte, wozu man die Octave thut, um ihn vierstimmig zu machen, z. E. c e g, und mit der Octave c e g c.

§. 22.

Derselbe ist viererley, als

- 1) groß oder hart, z. E. c e g.
- 2) klein oder weich, z. E. a c e.
- 3) klein und vermindert, als h d f. (Insgemein weicher vermindelter Dreyklang.)
- 4) groß und übermäßig, als c e gis. (Insgemein harter übermäßiger Dreyklang.)

§. 23.

Jeder Dreyklang ist einer zweyfachen Umkehrung fähig.

Die erste Umkehrung, vermittelt welcher die Terz des Dreyklangs in den Bass gestellt wird, giebet einen aus der Terz und Sexte bestehenden Sextenaccord. So wird z. E. der Accord c e g c, wenn die Terz e in den Bass gestellt wird, zum Sextensatz e g c e.

Die zweyte Umkehrung, vermittelt welcher die Quinte des Dreyklangs in den Bass gestellet wird, giebet einen aus der Quarte und Sexte bestehenden Sertquartenaccord. So wird

wird z. E. der Accord c e g c, wenn die Quinte g in den Baß gestellt wird, zum Sertquartensatz e g c e g. Die Quarte allhier ist eine Dissonanz.

§. 24.

Von den viererley bemerkten Dreyklängen sind zween consonirend, nemlich der harte c e g und der weiche a c e; und zween dissonirend, nemlich der weiche verminderte, h d f; und der harte übermäßige, z. E. c e gis.

Zweyter Absatz.

Von den Septimenaccorden.

§. 25.

Der Septimenaccord entsteht aus dem Dreyklänge, wenn demselben eine Septime hinzugefüget wird; und derselbe besteht also aus der Terz, Quinte und Septime, z. E. c e g b.

§. 26.

Wenn die Septime in einem Septimenaccorde groß ist: so heißt selbiger ein großer Septimenaccord, z. E. c e g h. Wenn die Septime darinnen klein ist, so heißt er ein kleiner Septimenaccord, z. E. d f a c, oder g h d f. Wenn die Septime vermindert ist: so heißt er ein vermindeter Septimenaccord, z. E. gis h d, f.

§. 27.

Jeder Septimenaccord ist einer dreyfachen Umkehrung fähig.

Die erste Umkehrung, vermittelt welcher die Terz des Septimenaccords in den Baß gestellt wird, giebet einen aus der Terz, Quinte und Sexte bestehenden Sertquintenaccord. So wird z. E. der Accord g h d f, wenn die Terz h in den Baß gestellt wird, zum Sertquintensatz h d f g.

Die zweyte Umkehrung, vermittelt welcher die Quinte des Septimenaccords in den Baß gestellt wird, giebt einen aus der Terz, Quarte und Sexte bestehenden Terzquartenaccord. So wird z. E. der Accord g h d f, wenn die Quinte d in den Baß gestellt wird, zum Terzquartensatz d f g h. Hier wird die Quarte als eine Consonanz betrachtet.

Die dritte Umkehrung, vermittelt welcher der Septimensatz auf den Kopf gestellt wird, giebt einen aus der Secunde, Quarte und Sexte bestehenden Secundenaccord, z. E. f g h d, aus g h d f. Hier wird die Quarte als eine Consonanz betrachtet.

S. 28.

Alle Septimensätze und ihre Umkehrungen sind dissonirende Sätze.

Dritter Absatz.

Von den Nonenaccorden.

S. 29.

Der Nonenaccord entsteht, wenn einem Septimenaccord unterwärts ein neuer Ton, in der Entfernung einer Terz, hinzugefügt wird. Wenn man z. E. dem Septimenaccorde g h d f, den Ton e unterwärts hinzuthut: so entsteht der aus der Terz, Quinte, Septime und None bestehende Nonensatz e g h d f.

S. 30.

In dem gewöhnlichen Accompagnement bleibt allezeit ein Ton aus dem Nonensatz weg, und wird er nur allezeit vierstimmig ausgeübt. Der wegbleibende Ton ist entweder die Septime, Quinte oder Terz, nachdem es die Umstände geben.

S. 31.

Obgleich die None auf den Tasten der Secunde gegriffen wird: so muß dennoch zwischen beiden ein Unterscheid gemacht werden, weil sie auf verschiedene Art begleitet, und anders präparirt und resolvirt werden, wie die Folge zeigen wird.

Vierter Absatz.

Von den Undecimenaccorden.

S. 32.

Der Undecimenaccord entsteht, wenn einem Septimenaccord unterwärts ein neuer Ton, in der Entfernung einer Quinte, hinzugefügt wird. Wenn man z. E. dem Septimenaccorde g h d f, den Ton c unter-

unterwärts hinzuthut: so entsteht der aus der Quinte, Septime, None und Undecime bestehende Undecimensatz c g h d f. Die Undecime ist eine Dissonanz.

§. 33.

In dem gewöhnlichen Accompagnement bleibt allezeit ein Ton aus dem Undecimenaccorde weg, ja oft ihrer zweien. Wenn die Septime und None ausgelassen werden, und nichts als die Undecime und Quinte übrig bleibt: so wird er insgemein Quintquartenaccord genennet; z. E. c g f. Wenn der Quintquartenaccord umgekehrt, und die Quarte in den Bass gestellet wird: so entsteht ein aus der Quinte und Secunde bestehender Quintsecundenaccord, z. E. f g c.

§. 34.

Ob die Undecime gleich auf den Tasten der Quarte gegriffen wird: so muß dennoch zwischen beyden ein Unterscheid gemacht werden, weil sie auf verschiedene Art begleitet werden, und auch sonst in ihrem Tractamente unterschieden sind.

Fünfter Absatz.

Vom Terzdecimenaccord.

§. 35.

Der Terzdecimenaccord entsteht, wenn einem Septimenaccorde unterwärts ein neuer Ton, in der Entfernung einer Septime, hinzugefügt wird. Wenn man z. E. dem verminderten Septimensatz gis h d f, den Ton a unterwärts hinzuthut: so entsteht der aus der Septime, None, Undecime und Terzdecime bestehende Terzdecimensatz a gis h d f.

§. 36.

In dem gewöhnlichen Accompagnement bleibt allezeit ein Ton aus dem Terzdecimenaccorde weg, nemlich entweder die Septime, oder die None, oder die Undecime.

B 3

§. 37.

§. 37.

Ob die Terzdecime gleich auf den Tasten der Sexte gegriffen wird, so muß dennoch zwischen beyden ein Unterscheid gemacht werden, weil sie sowohl in der Begleitung, als im Tractamente unterschieden sind. Alles dieses wird in der Folge deutlicher werden.

Drittes Capitel.

Von der Fortschreitung der Consonanzen.

§. 38.

Die Consonanzen sind, wie schon gesagt, zweyerley, entweder vollkommen, oder unvollkommen; und die Fortschreitung der Consonanzen ist auf viererley Art möglich, als

- 1) in gerader oder ähnlicher Bewegung, [wenn zwei] Stimmen zugleich auf- oder absteigen, z. E.

e	f	g		g	f	e
c	d	e		e	d	c

- 2) in der Gegen- ungeraden oder unähnlichen Bewegung, wenn eine Stimme hinauf, und die andere heruntergeht, z. E.

c	d	e		e	d	c
e	d	c		c	d	e

- 3) in der Seiten- oder vermischten Bewegung, wenn eine Stimme stehen bleibt, oder wiederholt wird, und die andere fortgeht, z. E.

e	g	c̄		c̄	g	e
c	c	c		c	c	c

- 4) in der parallel Bewegung, wenn sich die Stimmen nicht von ihrer Stufe fortbewegen, sondern auf selbiger wiederholt werden, z. E.

g	g		a	a
c	e		c	c

§. 39.

§. 39.

Die Regeln der Fortschreitung sind:

Regula I.) Von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen muß man entweder durch die Gegen- oder Seitenbewegung gehen. Hieraus folget,

a) daß man nicht zwei Octaven (*) hintereinander in gerader Bewegung setzen darf, z. E.

f	g
f	g

ß) daß man nicht zwei Quinten (*) hintereinander in gerader Bewegung setzen darf, z. E.

g	a	c
c	d	f

Regula II.) Von einer vollkommenen Consonanz (d. i. von einer Octave oder Quinte,) zu einer unvollkommenen, (d. i. zu einer Terz oder Sexte,) kann man durch alle Bewegungen gehen.

Regula III.) Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen, muß man durch die Gegen- oder Seitenbewegung gehen.

Regula IV.) Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen geht man durch alle Bewegungen.

Viertes

(*) Wenn man schlechtweg Octave oder Quinte sagt, so versteht man allezeit die vollkommenen Intervallen dieses Rahmens. Dieses gilt auch von der Quarte.

* * *

Viertes Capitel.

Von der Fortschreitung der Dissonanzen.

§. 40.

Die Dissonanzen werden auf dreyerley Art in der Musik gebraucht, erstlich als durchgehende Noten, z. E.

$$\begin{array}{c} e \\ c \end{array} \quad f \quad | \quad \begin{array}{c} g \\ h \end{array} \quad f \quad | \quad \begin{array}{c} e \\ c \end{array} \quad \text{Fig. a.}$$

zweytens als Wechselnoten, z. E.

$$\begin{array}{c} g \\ h \end{array} \quad | \quad \begin{array}{c} f \\ c \end{array} \quad e \quad d \quad c \quad \text{Fig. b.}$$

drittens in Rückungen, z. E.

$$\begin{array}{c} c \\ c \end{array} \quad | \quad \begin{array}{c} c \\ d \end{array} \quad \begin{array}{c} h \\ g \end{array} \quad \text{Fig. c.}$$

§. 41.

Wenn zu ebendenselben Accorde zwei verschiedene Noten gemacht werden: so ist entweder nur die erste, oder die andere in dem Accorde enthalten. Wenn die erste darinnen enthalten ist, so wird die zweite, die in den Nachschlag fällt, eine durchgehende Note genennet. Wenn die zweite darinnen enthalten ist, die erste aber nicht: so wird diese erstere eine Wechselnote genennet. Zum Exempel

$$\begin{array}{cc} c & c \\ g & g \\ e & e \\ c & d \quad e \quad f \end{array} \quad | \quad \begin{array}{c} h \\ g \\ d \\ g \end{array} \quad \text{Fig. d.}$$

Hier sind die Noten d und f im Bass durchgehende Noten.

ferner

ferner

h	c	e	d	Fig. e.
g	g	c	h	
d	e	g	g	
g	f	d	c	
	e	c		

Hier sind die Noten f und d Wechselnoten.

§. 42.

Bei dem Gebrauch der Dissonanzen in Ruckungen sind dreyerley Dinge zu beobachten, als:

- 1) die Vorbereitung,
- 2) der Anschlag, und
- 3) die Auflösung.

§. 43.

Die Vorbereitung einer Dissonanz besteht darinnen, daß man den dissonirenden Theil des Intervalls vor dem wirklichen Anschlage, als Consonanz vorhergehen läßt. Die Auflösung aber besteht darinnen, daß man den dissonirenden Theil des Intervalls, nach geschehenem Anschlage, eine Stufe über oder unter sich, und zwar in eine Consonanz, gehen läßt. Die Vorbereitung geschieht in einem geraden Tacttheile; der Anschlag in einem ungeraden, und die Auflösung wiederum in einem geraden Tacttheile, z. E.

c	c	h	Fig. c.
c	d	g	

Die hier vorkommende Dissonanz ist die Septime d c. Der dissonirende Theil ist die oberste Note c. Dieses c wird schon in dem vorhergehenden Tact, im letzten Tacttheile, als Octave und also als Consonanz gehört. Das ist die Vorbereitung der im folgenden Tact, auf dem ersten oder dem ungeraden Tacttheile, anschlagenden Septime, die in dem folgenden geraden Tacttheile, über der Basnote g, auf den Ton h herunter steigt, und also in eine Terz aufgelöst wird.

Kunst das Cl. zu sp. 2ter Th.

E

§. 44.

Die Lehre von der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen kurz zu fassen, merke man überhaupt,

- 1) daß bey der Septime, None, Quarte, Undecime und Terzdecime, der oberste Theil des Intervalls dissonirt, und zur Auflösung einen Grad unter sich gehen muß; ausgenommen die große Septime, wenn sie eine None, Quarte oder kleine Sexte, (das ist die Undecime oder kleine Terzdecime) bey sich hat, in welchem Falle sie zur ordentlichen Auflösung einen Grad über sich steigt.
- 2) daß bey der Secunde der unterste Theil des Intervalls dissonirt, und zur Auflösung einen Grad unter sich geht.
- 3) daß bey der falschen oder verminderten Quinte der oberste Theil dissonirt, und ordentlicher Weise einen Grad unter sich gehen muß.
- 4) daß bey der übermäßigen Quarte der unterste Theil dissonirt, und ordentlicher Weise einen Grad unter sich gehen muß.
- 5) daß jede Vorbereitung und Auflösung entweder mit einer vollkommenen oder unvollkommenen Consonanz geschehen muß.
- 6) daß, obgleich gewisse Dissonanzen, z. E. die kleine Septime über der Quinta Toni, ingleichen die verminderte Quinte, und ihre Replike die übermäßige Quarte, im galanten Styl unvorbereitet angeschlagen werden können, selbige dennoch allezeit ohne Ausnahme aufgelöst werden müssen.
- 7) daß sich im galanten Styl eine Dissonanz zwar in eine andere auflösen kann; daß aber dieses Verfahren in einer gewissen Figur seinen Grund hat, die weiter unten wird erkläret werden.

Was in Ansehung gewisser anderer Dissonanzen, die alhier übergangen sind, erinnert werden kann, wird alles gelegentlich vorkommen. Ich will

will den Anfänger nicht mit zu vielen Regeln und Sätzen auf einmahl überhäufen; sondern die Praxin des Accompagnements selber zur Hand nehmen, und alles nöthige an einem andern Orte beybringen.

Fünftes Capitel.

Zur Uebung des großen harmonischen Dreiklangs,
und der davon abstammenden Sätze.

S. 46.

Das erste, was ein Schüler des Accompagnements zu thun hat, ist, daß er sich den harten Dreiklang, und die daher abstammenden Sätze, nemlich den Sexten- und Sextquartenaccord in allen zwölf Tönen, gleich bekannt mache, um ihn hurtig finden zu können. Hierzu kann folgendes Exempel dienen:

c	c	c	h	c	
g	g	g	g	g	Fig. f.
e	e	e	d	e	
c	e	g	g	c	

S. 47.

Man wird bemerkt haben, daß in dem vorhergehenden Exempel, in dem Accorde c e g c die Octave oben, die Quinte im Alt, und die Terz im Tenor steht; und daß, bey Veränderung des Basses, alle drei obere Stimmen ihre unverrückte Lage behalten. Man versetze, nach der Ordnung der Quintenprogression, auf eine ähnliche Art dieses Exempel, als:

g	g	g	fis	g
d	d	d	d	d
h	h	h	a	h
g	h	d	d	g

ingeleichen

d	d	d	cis	d
a	a	a	a	a
fis	fis	fis	e	fis
d	fis	a	a	d

C 2

inglei-

ing gleichen

a	a	a	gis	a
e	e	e	e	e
cis	cis	cis	h	cis
a	cis	e	e	a

und so weiter erst nach der Ordnung der Kreuze, und hernach nach der Ordnung der Beem.

S. 48.

Wenn diese Art der Lage der Accorde gnugsam begriffen ist: so stelle man auf folgende Art die Terz oben, die Octave in den Alt, und die Quinte in den Tenor, als:

e	e	e	d	e
c	c	c	h	c
g	g	g	g	g
c	e	g	g	c

ferner

h	h	h	a	h
g	g	g	fis	g
d	d	d	d	d
g	h	d	d	g

ing gleichen

fis	fis	fis	e	fis
d	d	d	cis	d
a	a	a	a	a
d	fis	a	a	d

und so weiter.

S. 49.

Endlich bringe man die Quinte oben, die Terz in den Alt, und die Octave in den Tenor, als:

g	g	g	g	g
e	e	e	d	e
e	c	c	h	e
c	e	g	g	e

ferner

ferner

d	d	d	d	d
h	h	h	a	h
g	g	g	fis	g
g	h	d	d	g

ungleichen

a	a	a	a	a
fis	fis	fis	e	fis
d	d	d	cis	d
d	fis	a	a	d

und so weiter.

S. 50.

Das sind nunmehr alle drey mögliche Lagen, deren der mit der Octave vermehrte harmonische Dreiklang in dem gemeinen Clavier-accompagnement fähig ist. Einmahl steht die Octave oben, einmahl die Terz, und einmahl die Quinte. Der Schüler des Generalbasses muß sich alle drey Lagen gleich geläufig machen.

Sechstes Capitel.

Zur Uebung des kleinen harmonischen Dreiklangs, und der davon abstammenden Sätze.

S. 51.

Die Uebung mit dem kleinen harmonischen Dreiklang wird auf eben die Art, als mit dem großen vorgenommen, in allen zwölf Tönen, nach Anleitung des folgenden Schematis:

a	a	a	gis	a
e	e	e	e	e
c	c	c	h	c
a	c	e	e	a

Fig. g.

3

ferner

I. Hauptstück. Sechstes Capitel.

ferner.

e	e	e	dis	e
h	h	h	h	h
g	g	g	fis	g
e	g	h	h	e

ungleichen

h	h	h	ais	h
fis	fis	fis	fis	fis
d	d	d	cis	d
h	d	fis	fis	h

und so weiter.

Siebentes Capitel.

Zur Uebung in vermischten Drehklängen.

§. 52.

Erstes Exempel.

e	c	d	h	h	c	c	h
c	a	a	g	g	a	a	g
g	f	f	d	e	e	f	d
c	f	d	g	e	a	f	g

Fig. h.

oder in folgender Lage:

c	a	a	g	g	e	f	d
g	f	f	d	e	c	c	h
e	c	d	h	h	a	a	g
c	f	d	g	e	a	f	g

oder in dieser:

g	f	f	d	e	c	c	h
e	c	d	h	h	a	a	g
c	a	a	g	g	e	f	d
c	f	d	g	e	a	f	g

Dieses

Dieses Exempel muß nun ebenfalls in alle zwölf Durtöne über-
 setzet werden; woben es aber nicht nöthig ist, daß der Anfänger diese
 verzeichnete Lagen der Intervalle, von einem Accorde zum andern, just
 beybehalte. Es ist genug, wenn man ihn erinnert,

- 1) daß bald die Terz, bald die Quinte oder Octave den obersten
 Platz einnehmen soll.
- 2) daß er die Seiten- und Gegenbewegung so viel möglich in
 Acht nehmen soll.
- 3) daß man die Accorde so viel möglich dichte neben einander
 nehmen, und sich vor großen Sprüngen hüten muß.
- 4) daß der Einklang öfters die Stelle der Octave vertreten muß,
 wenn die Stimmen, und vermittelst derselben die Hände
 dichte aneinander gehen. Fig. i.
- 5) daß man sich vor der verbotnen Quinten- und Octavenfolge
 in Acht nehmen muß, z. E.

e	a	
e	f	
g	c	Fig. k.
c	f	

Dieses ist falsch, weil darinnen zwischen dem Alt und Baß die Octave
 e f, und zwischen dem Tenor und Baß die Quinte $\begin{Bmatrix} g & c \\ c & f \end{Bmatrix}$ steckt.

Zweytes Exempel.

e	f	d	e	c	d	h	c	
c	d	h	c	a	h	gis	a	
a	a	g	g	f	f	e	e	Fig. l.
a	d	g	c	f	h	e	a	

oder in folgender Lage.

c	d	h	c	a	h	gis	a
a	a	g	g	f	f	e	e
e	f	d	e	c	d	h	c
a	d	g	c	f	h	e	a

oder:

oder:

a	a	g	g	f	f	e	e
e	f	d	e	c	d	h	c
c	d	h	c	a	h	gis	a
a	d	g	c	f	h	e	a

Dieses Exempel gehöret zur Transposition für alle zwölf weiche Töne. Man bemerket darinnen, außer dem weichen und harten Dreyklang, den weichen verminderten Dreyklang h d f auf der Secunda Toni. Um zu wissen, wo derselbe in den beyden Tonarten, der großen und kleinen Platz hat, darf man nur die Tonleitern, und die Beschaffenheit der darinnen enthaltenen Quinten untersuchen. Allenthalben nun, wo eine verminderte Quinte vorhanden ist, da findet der weiche verminderte Dreyklang Statt; als auf der Septima Toni majoris, z. E. auf h in C dur; ferner auf der Secunda Toni minoris, z. E. auf h in A mol; ferner auf der großen Sexte und großen Septime Toni minoris, als auf fis und gis in A mol. Die verminderte Quinte muß als eine Dissonanz allezeit aufgelöst werden, und zwar, wie schon oben gesagt ist, das obere Ende derselben unterwärts. Die Ausnahmen gehören nicht für Anfänger, sondern für geübtere.

Achstes Capitel.

Zur Uebung in vermischten Dreyklängen, Sexten- und Sextquartenaccorden.

S. 53.

Bei dieser Section wird angemerket, daß man, um fehlerhafte Progressen zu vermeiden, im Dreyklänge öfters die Terz; im Sextenacorde aber bald die Sexte, und bald die Terz verdoppeln muß, nachdem es die Lage der Töne giebt. Fehlerhafte Progressen sind

- 1) die verbotnen Quinten und Octaven.
- 2) der Sprung in alle übermäßige Intervallen, als in die übermäßige Secunde (f gis); in die übermäßige Quarte, (c fis), und in die übermäßige Quinte, (c gis) u. Statt dessen muß man

man in die Repliken dieser Töne springen, nemlich in die verminderte Septime, die verminderte Duinse, und verminderte Quarte 2c.

Erstes Exempel.

e		g	e	d	c	e	c	h	a	c	a		g	Fig. m.
c		d	c	h	a	h	a	gis	a	g	f		e	
g		g	g	g	e	e	e	e	c	c	c		c	
c		h	c	g	a	gis	a	e	f	e	f		c	

oder in folgender Lage.

c		d	c	h	a	h	a	gis	a	g	f		e	Fig. n.
g		g	g	g	e	e	e	e	c	e	c		c	
e		d	e	d	c	h	c	h	a	c	a		g	
c		h	c	g	a	gis	a	e	f	e	f		c	

oder

g		g	g	g	e	e	e	e	a	c	a		g	Fig. o.
e		d	e	d	c	h	c	gis	a	g	f		e	
c		d	c	h	c	e	e	e	c	c	e		c	
c		h	c	g	a	gis	a	e	f	e	f		c	

Wenn man nicht die Terz oder Sexte in dem Sextenaccorde zu h, gleich zum Anfange, verdoppelte: so würden folgende garstige Octaven entstehen,

e	d		g	g
c	h		e	d
g	g	oder	c	h
c	h		c	h

und wenn man nicht die Terz a in dem Dreynklange f a c, in dem vierten Griffe vor dem Schluße, verdoppelte, sondern folgendergestalt setzte:

h	a
gis	f NB.
e	c
e	f

so würde in dem Alt, zwischen gis f, ein verbotener unmelodischer Proceß zum Vorschein kommen.

Kunst das Cl. zu sp. 2ter Th.

D

Zwey

I. Hauptstück. Ahtes Capitel.

Zweytes Exempel.

g	g	fis	g	Fig. p.
e	d	c	h	
c	g	a	d	
c	h	a	g	

Man merke, daß bey dem vierten Griffe das Accompagnement getheilt ist. Ungetheilt hätte man entweder die Terz h verdoppeln, oder die Quinte d in den Alt stellen müssen, als

fis	g		fis	g
c	h		c	d
a	h	oder	a	h
a	g		a	g

Wenn oben gesagt worden ist, daß der untere Theil der übermäßigen Quarte dissoniret, und selbiger einen Grad unter sich aufgelöst werden muß; allhier aber im letzten Schemate, da die übermäßige Quarte fis c in die aufsteigende Quarte d g, und nicht in die Sexte h g verwandelt wird, wider die gegebene Regel verstoßen zu seyn scheint: so ist zu merken, daß die gegebene Regel nur gilt, wenn die übermäßige Quarte gegen den Bass steht. Allhier aber findet sie sich in den Mittelstimmen.

Drittes Exempel.

Es findet sich oft, in einer stufenweisen Bassprogreßion, eine ganze Reihe von Sextenaccorden hintereinander. Ob es nun gleich keine Mühe kostet, selbige vierstimmig zu accompagniren: so ist doch nicht nöthig, zumahl bey geschwinder Bewegung, solches allezeit zu thun; und es flinget alsdenn besser, nur zwey Stimmen mit der rechten Hand dagegen anzuschlagen, als:

g		g	f	e	d	c	h	c
e		d	c	b	a	g	f	e
c		h	a	g	f	e	d	c

oder

oder aufsteigend:

g	a	h	c	c	h
d	e	f	g	a	d
h	c	d	e	f	g

Wer die Sätze vierstimmig haben will, muß den Sextenaccord wechselsweise mit der Octave und der Sexte, oder Terz verdoppeln, als

g	g	f	e	d	c	h	c
e	d	c	h	a	g	f	g
c	g	a	e	f	c	d	e
e	h	a	g	f	e	d	c

Hier ist die Octave und Sexte wechselsweise verdoppelt worden. Man sehe Fig. (q), wo bald die Terz, bald die Octave, und bald die Sexte verdoppelt wird. Für einen Anfänger ist dieses genug.

Viertes Exempel.

Man sehe Fig. (f) und (g) zurück, und merke sich das Tractament des Sextquartenaccords, in Absicht auf die Quarte, die im Accompaniment allezeit einem Grad unter sich gehen muß.

Neuntes Capitel.

Zur Uebung des Septimenaccords, und der davon abstammenden Sätze.

S. 54.

Der Septimenaccord kann in allerley Arten von Harmonien aufgelöst werden. Doch hierum braucht sich der Accompagnist, als Accompagnist, nicht zu bekümmern. Die Harmonie, in welche er den Septimenaccord auflösen soll, ist ihm vorgeschrieben, und er braucht auf nichts Acht zu haben, als der Septime des Satzes ihre gehörige Fortschreitung zu geben. Man sehe das Exempel bey Fig. r.

Die Septime c, die im zweyten Griffe erscheint, wird durch die Octave c des ersten vorbereitet, und in die Terz h des dritten aufgelöst. Während der Zeit, daß diese erste Septime c d im zweyten Griffe anschläget, wird in eben diesem Satze eine im dritten Griffe anschlagende, und in dem vierten Griffe in die Terz sich auflösende Septime f, durch die

Terz f, vorbereitet. Die Terz c im fünften Accord dient zur Vorbereitung der Septime c im sechsten Griffe, welche im siebenten auf die Quinte h herabgeht. Es ist annoch zu merken, daß im zweyten Griffe zur Verminderung zweier Quinten, die Quinte a aus dem Septimenaccorde weggelassen, und dafür der Grundton mit der Octave verdoppelt ist. Aus voriger Ursache ist im siebenten Griffe die Terz g verdoppelt worden.

Zweytes Exempel.

Wer mit dem Septimenaccorde gehörig umzugehen weiß, der weiß auch mit den davon abstammenden Sätzen umzugehen. Wie es nemlich mit der Septime gehalten wird, so muß es auch mit der Quinte im Sertquintenaccord; mit der Terz im Terzquartenaccord; und mit dem untern Ende der Secunde in dem Secundenaccord gehalten werden, wie man aus den Exempeln bey Fig. (f) sehen wird.

Der Septimenaccord d f a c von No. 1. verwandelt sich bey No. 2. in den Sertquintenaccord f d a c, dessen Quinte in dem folgenden Griffe auf das h, und also einen Grad heruntergeht. Bey No. 4. wird der nemliche Septimenaccord in den Secundensatz c d f a verändert, worinnen der unterste Theil der Secunde, nemlich der Baß, einen Grad abwärts geht. Der Septimensatz g d f h von No. 1. wird bey No. 2. in einen Secundenaccord umgeformet. Der Baß, der die Dissonanz begreift, und die Septime des Grundaccords g h d f vorstellte, geht einen Grad unter sich. Bey No. 3. wird ebenderselbe Satz in den Terzquartenaccord d f g h, und bey No. 4. in den Sertquintenaccord h d f g verändert. Der Ton f, der die Dissonanz enthält, wird allenthalben regelmäßig, oder legaliter, wie man zu sprechen pflegt, aufgelöst.

Zehntes Capitel.

Zur Uebung des Nonenaccords.

S. 55.

Man weiß, daß der Nonenaccord von dem Septimenaccorde abstammt, wenn demselben eine Terz unterwärts hinzugefüget wird. Da die None also die Septime desjenigen Accords, von welchem sie herkömmt,

Kömmet, vorstellet, so muß sie auch wie selbige vorbereitet und aufgelöst werden. Der Septimenaccord sey g h d f. Man setze die Terz e unter selbigen: so entsteht der Nonenaccord e g h d f. Der Ton f, der die None macht, folget der Progreßion des Tons f aus dem Septimenaccord; und in Ansehung der zweyten Dissonanz im Nonenaccord, nemlich der Septime, allhier d: so ist bekannt, wie mit einer Septime verfahren werden muß. Man sehe Fig. (t).

Ben No. 1. ist die Grundharmonie der Sätze von No. 2. 3. 4. Da der Nonensatz ben No. 2. und 3. nur vierstimmig ausgeübt wird: so hat man dort die Quinte und hier die Septime weggelassen. Ben No. 4. aber ist er vollständig. Die None f wird durch die Terz d, und die Septime d von No. 2. allenthalben durch die Octave d vorbereitet. Beyde resolviren überall abwärts.

Elftes Capitel.

Zur Uebung des Undecimenaccords.

§. 56.

Da der Undecimenaccord von dem Septimensatz entspringet, wenn demselben eine Quinte unterwärts hinzugefügt wird: so erhält dadurch die Undecime, vulgo genannte Quarte, ein der Septime gänzlich ähnliches Tractament. Man sehe Fig. (u).

Ben No. 1. ist die Grundharmonie in Septimensätzen von den Undecimenaccorden ben No. 2. 3. und 4., wo man in jedem dritten Griffe den Undecimensatz findet, und zwar fünfstimmig ben No. 2 und vierstimmig ben No. 3 und 4 dort mit weggelassener None, und hier mit weggelassener Quinte. Die None in diesem Satze über der Prima-Toni hat die Freyheit sowohl auf- als abwärts sich aufzulösen. Wenn man die Septime wegläset, so gehet insgemein der Septimenaccord, oder ein durch die Umkehrung davon abstammender, vor dem Undecimensatz her, als:

	NB.				NB.	
f	f	e	e		e	d
d	d	c	a		a	a
g	g	g	g		g	f
h	c	c	cis		d	d
			D 3			

Zwey

Zweytes Exempel.

Man sehe Fig. (v). Bey No. 1. findet man den Septimensatz d f (a) c, unter welchen die Quinte g gesetzt wird, um den bey No. 2. und 3. in jedem zweyten Griffe befindlichen verkürzten Undecimenaccord entspringen zu lassen. Bey No. 2. ist die None, und bey No. 3. sowohl die None, als Septime weggeblieben, und der Bass mit der Octave verdoppelt worden. Der bey No. 3. verkürzte Undecimensatz wird insgemein der Quintquartenaccord genennet.

Zwölftes Capitel.

Zur Uebung des Terzdecimenaccords auf der Prime Toni Minoris.

§. 57.

Der Terzdecimenaccord entspringet von dem Septimensatz, wenn demselben eine Septime unterwärts hinzugefügt wird, und behält das völlige Tractament des Septimenaccords. Man sehe Fig. (w).

Bey No. 1. ist der verminderte Septimenaccord gis h d f, der bey No. 2. zu dem Terzdecimensatz a gis h d f wird. Die Terzdecime f, vulgo Serte, und die Undecime d lösen sich abwärts auf. Die None h kann sowohl auf- als abwärts gehen, nachdem es die Umstände erlauben.

Wenn der Terzdecimenaccord verkürzt gebraucht werden soll, so lässet man insgemein den Accord der Septime, von welchem er entspringet, vor ihm hergehen. Man sehe No. 4. und 5. wozu die Grundharmonie bey No. 3. vorläufig angeführt ist. Bey No. 4. ist die Septime, und bey No. 5. die None weggeblieben.

Dreyzehntes Capitel.

Zur Uebung in allerhand Arten von Accorden.

Erstes Exempel.

Welches das gewöhnliche Accompannement der harten Tonleitern enthält.

Man sehe Fig. (x). Dieses Exempel muß in alle zwölf harte Töne transponirt, und dergestalt geübt werden, daß auf der Anfangsnote bald

I. Hauptstück. Drenzehntes Capitel.

31

bald die Octave, bald die Quinte, und bald die Terz oben steht, und nach Proportion fortgefahen wird. Jeder Schüler des Generalbasses muß dieses Exempel, in allen harten Tönen, schlechterdings aus dem Grunde inne haben.

Zweytes Exempel,
welches das gewöhnlichste Accompannement der weichen
Tonleitern enthält.

Man sehe Fig. (y). Hiemit wird wie mit dem ersten Exempel
verfahren.

Drittes Exempel.

Zur Uebung des großen übermäßigen Drenklang, und des
übermäßigen Sextenaccords.

Man sehe Fig. (z). Der harte übermäßige Drenklang erscheint
im vierten Griff c e gis, und der übermäßige Sextenaccord im siebenten.
Die übermäßige Quinte gehet über sich, und die übermäßige Sexte wel-
che mit der verdoppelten Terz begleitet wird, ebenfalls. Man transponire
dieses Exempel in alle Molltöne.

Viertes Exempel.

Es ist oben gesagt worden, daß wenn der sogenannte Quintquar-
tenaccord umgekehrt wird, daraus ein Quintsecundensatz entsteht, und
folgendes Exempel wird es beweisen.

					1.						2.	
c	c	h	c	e	g	g	e		c	d	d	c
g	g	g	g	c	d	d	c	oder	g	g	g	g
e	d	d	e	g	g	g	g		e	d	d	e
c	g	g	c	c	c	h	c		c	c	h	c

Der Quintquartensatz kommt im zweyten Griffe, und der mit der Quinte
verdoppelte Quintsecundensatz im sechsten Griffe bey (1) zum Vorschein.
Bey (2) ist er mit dem obersten Theil der Secunde verdoppelt zu
finden.

Sünf

Fünftes Exempel.

Welches den Unterschied zwischen der übermäßigen Secunde,
und der übermäßigen None begreiflich macht.

(1)

d	d	d	c
a	h	h	a
a	gis	gis	e
f	f	e	a

(2)

d	d	c
h	h	a
gis	gis	a
e	f	f

Bei der übermäßigen Secunde geht der Bass abwärts, wie man bey No. 1. sieht; und bey der übermäßigen None bleibt der Bass, und der oberste Theil des Intervalls, allhier gis, geht eine Stufe über sich.

Sechstes Exempel.

(1)

g	f	f	e	e	d	d	c	c	h	c	c	h	c
e	d	d	c	c	h	h	a	a	g	g	f	g	g
c	a	g	g	f	f	e	e	d	d	e	f	f	e
c	c	h	h	a	a	g	g	f	f	e	d	d	c
	2	6	2	6	2	6	2	6	2	6	7	7	3

ingeleichen.

(2)

e	d	d	c	c	h	h	a	a	g	g	f	f	e
c	c	h	h	a	a	g	g	f	f	e	d	d	c
g	a	g	g	f	f	e	e	d	d	c	a	g	g
c	f	f	e	e	d	d	h	c	h	c	c	h	c
	6	2	6	2	6	2	6	2	6	3	2	6	3

Bei No. 1. findet man eine abwechselnde Folge von Secunden- und Sextquintensätzen; und bey No. 2. von Sextquinten- und Secunden-
sätzen. Der Ursprung beyder Exempel, ist folgender Grundbass, mit steigenden Quarten und fallenden Quinten.

c	7	7	7	7	7	7	7	7	7	3	7	7	3
	d	g	c	f	h	e	a	d	g	c	d	g	c

Diese Sätze muß man sich in allen Tönen geläufig machen.

Zweytes



Zwentes Hauptstück.

Erstes Capitel.

Von der Bezifferung der Accorde.

§. 1.
Die Zeichen, deren man sich zur Bemerkung der Accorde bedienet, sind 1) die einfachen Zahlen von eins bis neun; 2) die Versetzungszeichen, d. i. das Kreuz, das runde Be und das viereckigte Be; und 3) einige kleine Striche. Diese Zeichen werden insgemein Signaturen genennet.

§. 2.
Die beyden Hauptgegenstände, worauf es bey Bezifferung eines Basses ankommt, sind die Bequemlichkeit, und Richtigkeit. Ein Generalbass wird alsdenn bequem zu spielen seyn, wenn alle Accorde mit so wenig Ziffern, als möglich, vorgestellet werden. Richtig ist er, wenn die von einander zu unterscheidenden Accorde durch zulängliche Zeichen dergestalt bemerket sind, daß es unmöglich ist, bey Erblickung derselben einen Satz mit dem andern zu verwechseln.

§. 3.
Die Signaturen werden ordentlicher Weise über die Noten gesetzt. Man kann sie aber auch darunter schreiben, wenn oberrwärts kein Platz dazu vorhanden ist.

§. 4.
Wenn ein Accord nicht durch eine Zahl allein bemerket werden kann: so nimmt man zwey, oder mehr Zahlen; und diese Zahlen werden übereinander, nicht aber neben einander gesetzt.

§. 5.
Wenn zu einer Note mehrere Accorde nacheinander angeschlagen werden sollen: so setzt man die dazu gehörigen Signaturen neben einander.

§. 6.

Wenn eben derselbe Griff zu verschiedenen Noten hintereinander angeschlagen werden soll: so bedient man sich gerne eines Striches, um die verbleibende Harmonie zu bezeichnen, anstatt dieselbe durch veränderte Ziffern zu wiederholen.

§. 7.

Wenn der Anschlag der Harmonie auf eine Wechselnote fällt: so wird solches durch einen Queerstrich angezeigt, wie bey fig. 1.

§. 8.

Wenn ein Intervall in einer andern Proportion, als es der Notensplan giebt, genommen werden soll: so muß solches durch gehörige Signaturen bemerkt werden, nemlich durch ein der Ziffer hinzugefügtes Versetzungszeichen. Bey der Terz allein pfleget man das Versetzungszeichen wegzulassen.

§. 9.

Der harte Dreyklang wird entweder mit einer 8, 5, 3, einem Kreuz oder viereckigten Be bezeichnet.

§. 10.

Der weiche Dreyklang wird entweder mit einer 8, 5, 3, einem runden oder viereckigten Be bezeichnet.

§. 11.

Der weiche verminderte Dreyklang kann mit einer 8 und 5, oder nach Telemannischer Art mit einer 5, und einem halben Bogen darüber, $\frac{1}{2}$ E. 5, bemerkt werden. Vielmahl ist die Bemerkung gar nicht nöthig.

§. 12.

Der harte übermäßige Dreyklang kann entweder mit einer 5, die ein Kreuz oder viereckigtes Be neben sich hat, oder mit einem Queerstrich durch die 5 angezeigt werden.

§. 13.

Jeder Sextenaccord wird mit einer 6; und jeder Sextquartenaccord mit einer 6 und 4 angezeigt.

§. 14.

Die Signatur des Septimenaccords ist eine 7; des Sextquintenaccords 6 und 5; des Terzquartenaccords eine 4 und 3; und des Secundenaccords eine 2.

§. 15.

§. 15.

Der Nonenaccord, wenn nichts als die Quinte oder Terz zur None gegriffen werden soll, wird mit einer bloßen 9 bezeichnet. Soll aber die Septime anstatt der Quinte dazu genommen werden: so schreibt man eine 9 und 7 übereinander.

§. 16.

Der Quintquartenaccord wird mit einer 5 und 4 bezeichnet; und der Quintsecundenaccord mit 5 und 2. Wenn die None mit der Quarte; oder die Septime mit der Quarte verbunden werden soll: so schreibt man im ersten Fall eine 9 und 4 über einander; und im andern eine 7 und 4.

§. 17.

Der Terzdecimenaccord auf Prima Toni wird mit einer großen 7, kleinen 6 und 4 bemerkt.

§. 18.

Wenn in einem Accorde ein Ton, wider die Vorschrift des Notenplans, um einen kleinen halben Ton erhöht oder erniedrigt werden soll, und dieser Ton nicht in der Hauptsignatur des Accords begriffen ist: so muß man diese Signatur mit einer Signatur vermehren, und alsdenn verfahren, wie im §. 8. gelehrt worden ist. Zum Exempel wenn in einem aus dem C dur gehenden Stücke, ins G dur ausgewichen wird, und zur Note a der Terzquartenaccord a c d fis gemacht werden soll: so muß zur Signatur 4 und 3, die den Terzquartenaccord anzeigt, annoch eine 6 mit einem Kreuze an der Seite hinzugefüget werden; und so in andern ähnlichen Fällen.

Zwentes Capitel.

Welches allerhand vermischte Anmerkungen enthält.

§. 19.

In Dertern, wo alle Stimmen in Einklängen oder Octaven fortgehen, muß der Accompanist keine Accorde anschlagen, sondern entweder den Bass mit der linken Hand allein spielen, oder selbigen mit der rechten verdoppeln. Sind an dergleichen Dertern Zif-

fern über dem Basse: so ist solches ein Zeichen, daß der Componist nicht gewußt, was er gemacht hat, und ein Zeichen seiner schlechten Einsichten.

§. 20.

Wo *tasto solo* steht, werden ebenfals keine Accorde gegriffen, sondern man schlägt den Bass allein an; und erneuert den Anschlag von Zeit zu Zeit, wenn sich der Ton zu verlihren anfängt.

§. 21.

Man muß die Accorde so viel möglich neben einander nehmen, und nicht mit der rechten Hand bald hier, bald dorthin springen.

§. 22.

Wenn man die Lage der rechten Hand verändern will, fals solche zu hoch hinauf, oder zu tief herunter gerathen: so muß solches nach einem consonirenden Satz geschehen.

§. 23.

Alle Accorde müssen ohne die geringste Künstlen, ohne Fauffer und Brechungen u. angeschlagen werden. Triller und Mordenten mit der rechten Hand u. fallen gänzlich weg. Das Recitativ leidet im Punct der Brechungen hin und wieder eine Ausnahme.

§. 24.

Die rechte Hand muß nicht tiefer als bis ins kleine c, und nicht höher als bis ins zweygestrichne g ordentlicher Weise kommen.

§. 25.

Man hat die Regel, daß das Accompagnement nicht über die Hauptstimme, die man accompagniret, wegsteigen soll. Es kann aber selbige nicht in allen Fällen beobachtet werden.

§. 26.

Mit der Stärke und Schwäche des Anschlags, oder dem Forte und Piano, muß sich der Accompagnist nach dem Spieler der Hauptstimme richten.

§. 27.

Die Regel ist, daß man allezeit vierstimmig accompagniren muß. Indessen thut in mehr als einem Falle ein drey- ja öfters zweystimmiges Accompagnement eine bessere Wirkung, als das vierstimmige. Doch um diese

diese Fälle zu beurtheilen, muß man sich schon lange Zeit im Accompaniren geübt, und seinen Geschmack gebildet haben. Es darf sich also kein Anfänger mit dem wenigerstimmigen Accompanement abgeben, und selbiger muß in dem vierstimmigen aufs strengste geübet werden. Es ist gewissermaßen leichter, ohne Beleidigung der harmonischen Regeln eine Stimme wegzulassen, als eine zuzuthun.

§. 28.

Alle Consonanzen können verdoppelt werden; aber keine Dissonanz, weil ein häßlicher Mislaut, und bey der Resolution Octaven entstehen würden.

§. 29.

Das vierstimmige Accompanement wird dadurch nicht aufgehoben, wann bey der Verdoppelung eines Intervalls nur drey wirkliche Töne auf dem Claviere zum Gehöre kommen, z. E.

e d		e c		c h
c d		b a		a g
g g	oder	g f	ungleichen	fis g
c h		e f		d e

Ich supponire, daß in dem zwenten und dritten Exempel die Hände nahe an einander gerathen sind, und die Töne ff und gg im Einflange, und nicht in der Octave, gegriffen werden. Man lasse die Partien singen: so wird man alle vier Stimmen hören. Auf dem Clavier ist es nicht möglich selbige anders zu haben.

§. 30.

Ein Accompanist muß nicht allein den Bassschlüssel kennen, sondern sich auch den Alt- und Tenorschlüssel geläufig machen.

§. 31.

So viele Haupttheile in einem Tact vorkommen, so viele Griffe müssen ordentlicher Weise in selbigem gemacht werden, und diese Griffe werden sogleich zum Anfang eines jeden Haupttheils angeschlagen. Also gehören z. E. in den Raum eines Viervierteltacts vier Griffe, als:

e e f f		e e d d		e
c c d d		d c c h		c
g g a g		g g a g		g
e c e h		c e f g		c

fig. 2. In

In den Raum eines Zweyzeytheil- und Zweyvierttheiltracts gehören zween Griffe, als:

e	e	f	f	e	e	d	d	e
c	c	d	d	d	c	c	h	c
g	g	a	g	g	g	a	g	g
c	c	c	h	c	e	f	g	c

In den Raum des langsamern Dreyviertheil- und Dreyachttheiltracts gehören drey Griffe, als:

e	e	g	e	d	o	d	c	h	c
c	c	d	c	h	a	a	g	g	g
g	g	g	g	g	e	f	e	d	e
c	c	h	c	g	a	f	g	g	c

§. 32.

Die vorige Regel bleibt, wenn auch gleich die Haupttheile eines Tacts in kleinere Noten zergliedert werden, woferne der Componist nicht zu jeder kleinern Note einen besondern Griff verlangt. Dieses letztere ist aus den darüber gesetzten Ziffern zu erkennen. Im erstern Falle kann im Viervierttheiltact ein Viertel entweder in zwey Achttheile, oder in vier Sechzehnththeile 2c. verwandelt werden. Alsdenn wird der Griff auf jedem ersten Achttheile, oder jedem ersten Sechzehnththeile 2c. angeschlagen, und zu den andern Basnoten wird mit der rechten Hand nichts gemacht. Zum Exempel will ich die Aufgabe bey fig. 3. da der Bass in folgenden Vierteltheilen fortgeht,

c e g g fig. 3.

auf folgende Art mit Nebennoten in Achttheilen durchflechten:

e d e f g f g g fig. 4.

Hier wird zu dem ersten, dritten, fünften, und siebenden Achttheile mit der rechten Hand angeschlagen, und die andern Achttheile werden übergangen. Eben dieses Exempel mit Sechzehnththeilen:

c h c d e d e f g f g a g f g g fig. 5.

Hier wird zu dem ersten, fünften, neunten und dreizehnten Sechzehnththeile angeschlagen.

§. 33.

§. 33.

Wenn anstatt der Hauptnote, eine Wechselnote auf den Anfang eines Tacttheils fällt: so wird der Accord auf dieser Wechselnote angeschlagen, z. E.

e	f	g	—	c	e	a	c	fig. 6.					
c	d	d	—	a	h	f	g						
g	a	h	—	e	g	e	e						
c	c	h	a	g	a	g	f		e	f	e	d	e

Wechselnoten sind allhier die dritten Achttheile in jedem Tact, als a, f und d.

§. 34.

Im geschwindern Dreyviertheil- und Dreyachttheiltacte werden insgemein nur zween Griffe gemacht, wosern nicht mehrere vorgeschrieben sind. Diese beyden Griffe werden ordentlicher Weise auf dem ersten und dritten Haupttheile gemacht.

Exempel.

e	e	f	f	e	e	d	fig. 7.	
c	c	d	d	d	c	h		
g	g	g	g	g	g	g		
e	e	h	a	h	c	h		c

§. 35.

Eine Triole wird mit einem Griff abgefertigt, wenn nicht mehrere verlangt werden; und der Griff wird zur ersten Note angegeben.

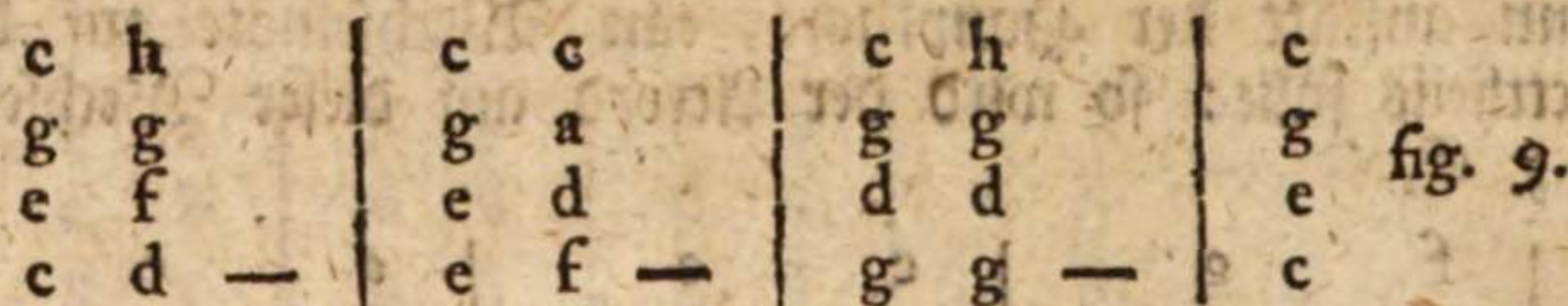
§. 36.

Wenn zween oder mehrere Tacttheile in eine lange Note von proportionirtem Wehrte zusammengezogen werden: so muß man sich mit dem Griffe ebenfalls darnach richten, und nicht eher mit der rechten Hand einen Accord machen, ehe nicht eine neue Note solches verlange, z. E. im Dreyviertheiltheiltact.

c	h	c	c	c	h	c	fig. 8.
g	g	g	a	g	g	g	
e	f	e	d	d	d	e	
c	d	c	f	g	g	c	

Oder:

Oder:



Exempel, wo drey Griffe in einem Dreyvierttheiltacte vorkommen, sehe man bey fig. 10.

§. 37.

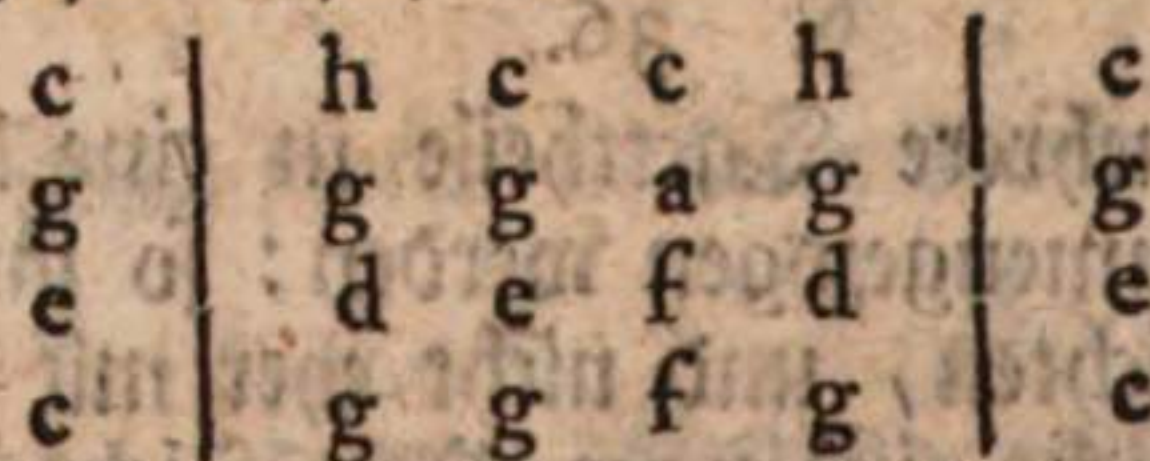
Da der Sechssachttheiltact aus dem Zweenviertheil, und der Neunachttheil aus dem Dreyvierttheiltact entsteht, wenn jeder Tacttheil um die Hälfte vermehrt wird: so gehören zum Sechssachttheil nur zween Griffe, und drey zum Neunachttheil, wenn nicht mehrere vorgeschrieben sind.

Drittes Capitel.

Von der Aufhaltung der Auflösung; und der Ver-
setzung der Harmonie vor der Auflösung.

§. 38.

Die Auflösung einer Dissonanz wird aufgehalten, wenn die Dissonanz auf ihrer Stufe stehen bleibt, und auf selbiger in ein anderes Intervall verwandelt wird, ehe man sie, ihrer Natur zu Folge, unter oder über sich gehen läßt, z. E.



Hier wird die Quarte g c aus dem Sextquartenaccord g c e in die Quinte f c verwandelt, bevor sie aus dem Griffe g d g h ihre Auflösung bekommt.

§. 39.

Wenn man aus einem umgekehrten dissonirenden Satz in einen andern umgekehrten, oder von diesem in seinen Stammaccord, oder von dem

Dem Stammaccord in einen umgekehrten geht: so heißt dieses die Harmonie vor der Auflösung versetzen, z. E.

f	f	e
d	d	c
h	g	g
g	h	c

Hier wird der Septimenaccord zu einem Sextquintenaccorde, ehe die Auflösung geschieht.

Serner

f	f	e
d	d	c
g	h	g
h	g	c

Hier wird der Sextquintenaccord in seinen Stammaccord verändert, ehe die Auflösung geschieht.

Ingleichen:

h	h	c
g	g	g
d	f	e
f	d	c

Hier wird der Secundenaccord zum Terzquartenaccord, ehe die Auflösung erfolgt.

Viertes Capitel.

Von dem unvorbereiteten Anschlage der Dissonanzen in der freyen Schreibart.

§. 39.

Der erste Fall, in welchem eine Dissonanz unvorbereitet zum Vorschein kommt, ist wenn man eine Dissonanz in eine andere auflöst, z. E.

a	a	g	f	e
f	f	e	d	c
c	h	c	d	g
f	g	a	h	c

fig. 10.

Die Note a resolvirt sich allhier in die Septime g, und diese Septime in die falsche Quinte f. Dieser Fall lästet sich am besten aus der Verbeisung oder Auslassung einer durchgehenden Note erklären, ob gleich sonst andere Erklärungen möglich sind. Um sich diese Auslassung begreiflich zu machen, sehe man folgendes Schema, worinnen die Note in eine durchgehende Octave, und die Septime auf eine in den Nachschlag fallende Sexte herabgeht, als:

a		a	g	g	f
f		f		e	
c		h		c	
f		g		a	

Ein ander Exempel,

worinnen sich die Septime in eine übermäßige Quarte auflöset.

c	—	c	h	e
		a	g	g
		f	d	e
		d	f	e

Zur Erklärung dieses Falls dient folgende Vorstellung:

c	—	c	h	h	e
		a		g	g
		f		d	e
		d		f	e

Man applicire dieses auf ähnliche Fälle.

§. 40.

Der zweyte Fall, worinnen eine unvorbereitete Dissonanz erscheint, ist, wenn man gerade weg aus einem consonirenden Accord in einen dissonirenden geht. Dieses aber geschieht nur hauptsächlich mit folgenden dissonirenden Sätzen, als:

- 1) mit dem Kleinen Septimenaccord auf der Dominante in beiden Tonarten, z. E. mit g h d f in C dur, und e gis h d in A mol.
- 2) mit den davon abstammenden Sextquinten = Terzquarten = und Secundenaccorden.

3) mit

- 3) mit dem Kleinen Septimenaccord auf der Septima Toni majoris, z. E. mit h d f a in C dur.
- 4) mit dem Kleinen Septimenaccord auf der Secunda modi minoris, z. E. h d f a in A mol.
- 5) mit dem verminderten Septimenaccorde auf der großen Septima Toni minoris, als gis h d f in A mol, und den vermittelst der Umkehrung davon entstehenden Sätzen.
- 6) mit dem Kleinen Nonenaccorde auf der Quinta Toni minoris bey liegendem Basse, z. E. e gis h d f auf e in A mol.
- 7) mit dem großen Nonenaccorde auf der Quinta Toni majoris bey liegendem Basse, z. E. g h d f a, auf g in C dur.

§. 41.

Ob diese Dissonanzen nun gleich unvorbereitet erscheinen können: so müssen sie doch gehörig aufgelöst werden. Der freye Anschlag entsteht indessen aus einer Sekstfigur, die die Anticipation oder Vorausnahme einer durchgehenden Note heißet. So muß folgendes Exempel:

g		fis	f	e	
e		d	d	c	
cis		c	h	b	cet.
a		d	g	c	

auf folgende Art verstanden werden:

a	g		fis	g	f	e	
e			d	c	h	c	b
cis			a	g		g	
a			d	g		c	

und eben so in ähnlichen Fällen.

§. 42.

Ich muß bey dieser Gelegenheit einer Septime gedenken, die die Erlaubniß hat ohne Auflösung durchzugehen. Der Anfänger braucht solche nur dreystimmig zu nehmen, als:

c	c	e		c
e	f	g		a
c	d	e		f

Ein Geübterer kann die Quarte dazu greiffen, als:

c	c	c		a
g	g	g		f
e	f	e		c
c	d	e		f

oder die Quinte, als:

c	c	c		a
e	f	g		f
c	a	g		c
e	d	e		f

fig. II.

Fünftes Capitel.

Vom Sitze gewisser Accorde.

§. 43.

Nach dem Accorde des Haupttons, der entweder dur oder mol ist, ist der Septimenaccord auf der Dominante, das ist, auf der Quinta Toni, der vornehmste Accord. Er besteht in beyden Tonarten aus der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime, z. E. g h d f in C dur, und e gis h d in A mol. Der von ihm abstammende Sextquintenaccord, zum Exempel h d f g, wird vorzüglich der Accord der falschen Quinte, und der von ihm abstammende Secundensatz, z. E. f g h d, der Accord der übermäßigen Quarte genennet. Der Accord der falschen Quinte hat seinen Sitz auf der Septima Toni, und der von der übermäßigen Quarte auf der Quarta Toni.

§. 44.

Anstatt des Accords der falschen Quinte wird auf der Septima Toni majoris, ein aus dem weichen verminderten Dreyflange und einer kleinen Septime bestehender Septimenaccord, z. E. h d f a, auf h in C dur, öfters gebraucht. Auf der großen Septima Toni minoris hingegen bedient man sich zu eben diesem Behuf des verminderten Septimenaccords, z. E. gis h d f auf gis in A mol. Der davon abstammende übermäßige Secundenaccord, f gis h d, der nirgends als auf der Sexte einer weichen Tonart Platz hat, ist besonders merkwürdig.

§. 45.

§. 45.

Es hätte gleich zum Anfange sollen gesagt werden, daß der weiche verminderte Dreyklang auf der Septima Toni majoris, und auf der Secunde, und der großen Sexte und großen Septime Toni minoris zu Hause ist.

§. 46.

Der Accord der übermäßigen Sexte hat seinen Sitz auf der kleinen Sexte Toni minoris.

§. 47.

Der aus der Quinte, Septime, None und Undecime (vulgo Quarte) bestehende Undecimenaccord, z. E. c g h d f, oder a e gis h d, gehört auf Primam Toni in beyden Tonarten.

§. 48.

Der aus der Septime, None, Undecime, und Terzdecime, (vulgo Sexte) bestehende Terzdecimenaccord, z. E. a gis h d f, gehört auf Primam Toni minoris.

Sechstes Capitel.

Von der Ausweichung aus einem Ton in den andern, oder der Modulation.

§. 49.

Jedes Stück ist in einem gewissen Ton, und in einer gewissen Tonart componirt, womit man anfängt, und schließt.

§. 50.

Wenn man in dem festgesetzten Ton und Modo angefangen, und einige Zeit darinnen verweilet hat: so erfordern die Gesetze der Mannigfaltigkeit, daß man den Ton verändert. Diese Veränderung des Tons kann in jeder Tonart auf fünferley Art geschehen.

§. 51.

Ist der Hauptton dur, zum Exempel C dur, so kann man ausweichen

1) in Quintam Toni, allhier g dur.

2) in Quartam Toni, allhier f dur.

§ 3

3) in

- 3) in Sertam Toni, allhier a mol.
- 4) in Tertiam Toni, allhier e mol.
- 5) in Secundam Toni, allhier d mol.

Die Beschaffenheit der Tonart wird von der Beschaffenheit der Töne der Sexten entschieden. So kann man z. E. aus C dur nicht in d dur ausweichen, weil d dur ein fis erfordert; in der Tonleiter c d e f g a h c aber kein fis enthalten ist. Die weitere Application auf die übrigen Tonarten, in welche man ausweichen kann, ist leicht zu machen. Was übrigens von C dur gilt, das gilt mit gehöriger Anwendung von G dur, D dur, u. s. w. kurz von allen zwölf harten Tönen.

§. 52.

Ist der Hauptton mol, z. E. A mol, so kann man ausweichen

- 1) in Quintam Toni, allhier e mol.
- 2) in Quartam Toni, allhier d mol.
- 3) in Tertiam Toni, allhier c dur.
- 4) in Sertam Toni, allhier f dur.
- 5) in Septimam Toni, allhier g dur.

Man sieht, daß C dur und A mol einerley Ausweichungen haben; und eben so ist es mit G dur und E mol; imgleichen mit F dur und D mol u. s. w. bewandt.

§. 53.

Um aus einem Tone in den andern zu gehen, thut man am besten, wenn man den kleinen Septimenaccord desjenigen Tons, in welchen man gehen will, oder einen durch die Umkehrung davon abstammenden Satz voranschicket.

Erstes Exempel

aus C dur in G dur zu gehen.

c	e	c	h		c	c	a	h		c	c	h	
g	g	a	g		g	g	fis	g		g	fis	g	fig. 12.
e	e	d	d		e	e	d	d		e	d	d	
e	e	f	g		c	c	c	h		a	d	g	

Bis zum sechsten Griff ist die Modulation in C dur, von wannen sie sich vermittelst des übermäßigen Quartenaccords c d fis a, der von dem kleinen Septi-

Septimenaccorde d fis a c abstammeth, in den Ton G dur lenket. Man versetze dieses Exempel in G dur, um aus selbigem in D dur zu gehen, als

h	h	a	a	h	h	cis	d	d	cis	d
g	g	g	fis	g	g	a	a	g	g	fis
d	d	e	d	d	d	e	fis	g	e	d
g	h	e	d	g	g	g	fis	e	a	d

Man versetze es ferner in F dur, um in C dur auszuweichen, und so weiter in alle übrige harte Töne.

Zwentes Exempel

aus A mol ins E mol auszuweichen.

e	e	f	e	e	e	dis	e	e	dis	e
e	c	h	h	c	c	h	h	c	h	h
a	a	a	gis	a	a	fis	g	a	fis	g
a	c	d	e	a	a	a	g	fis	h	e

Die Harmonie bleibt allhier ebenfalls bis zum sechsten Griff in A mol, und von dannen geht sie vermittelst des übermäßigen Quartenaccords a fis h dis ins E mol. Man transponire dieses Exempel in alle zwölf weiche Töne.

Drittes Exempel

aus C dur ins A mol zu gehen.

e	f	f	e	e	d	d	c	fig. 13.
e	d	d	d	c	c	h	a	
g	a	g	g	g	a	e	e	
e	c	h	e	e	fis	gis	a	

Bis zum fünften Griffe ist die Modulation in C dur. Bey dem sechsten scheint sie, vermittelst des falschen Quintenaccords fis a c d, die Tonart G dur im Vorbeygehen zu berühren, ob dieser Accord gleich ebenfalls in A mol möglich ist. Bey dem siebenten Griff entscheidet sich endlich selbige aufs deutlichste für A mol, durch den Accord gis e h d.

Viertes Exempel

aus A mol ins C dur zu gehen.

e	d	d	c	c	f	f	e	fig. 14.
e	h	h	h	a	e	d	c	
a	f	e	e	e	a	g	g	
a	a	gis	a	a	a	h	c	

Bis

Bis zum sechsten Griffe ist die Harmonie annoch in A mol. Dieser sechste Griff aber dient dazu, um den Weg nach C dur zu bahnen, indem vermittelst desselben der siebente Griff vorbereitet, und dadurch in diesen Ton ausgewichen wird.

Ich erinnere es allhier zum letztenmahl, daß ein fleißiger Scholar alle diese und folgenden Exempel in alle übrige Töne transponiren muß, wenn er Nutzen davon haben will.

Fünftes Exempel

aus C dur ins F dur zu gehen.

c	a	g	g	c	b	b	a
g	f	f	e	g	f	g	f
e	d	d	c	e	d	c	c
c	c	h	c	c	d	e	f

Man erkennet es sofort aus dem sechsten Griffe, daß sich die Modulation verändert. Aber der siebente entscheidet es erst, daß sie nach F dur hingehet.

Sechstes Exempel

aus A mol ins D mol zu gehen.

c	d	h	c	cis	d	e	f
a	h	gis	a	a	a	cis	d
e	f	e	c	e	f	g	a
a	d	e	a	a g	f	e	d

Der fünfte Griff ist derjenige, vermittelst dessen die Modulation nach D mol hingeführt wird.

Siebentes Exempel

aus C dur ins E mol zu gehen.

e	d	d	e	e	e	dis	e
c	c	h	c	h	c	h	h
g	a	g	g	g	fis	fis	g
c	f d	g g	c	g	a fis	h h	e

fig. 15.

Bei dem fünften Griff wird vermittelst des Sextenaccords g h e, in welchen der Dreyklang e g h umgeformt ist, angezeigt, in was für einen Ton man gehen will, und die Folge bestätigt die Modulation nach E mol.

Achtes

Acht's Exempel

aus A mol ins F dur zu gehen.

	d	d	c	c	h	h	c	c	b	b	a	a	g	g	a
a	h	h	h	a	a	gis	a	a	a	g	g	f	f	e	f
e	f	e	e	e	f	e	e	e	f	c	c	c	d	c	c
a	a	gis	a	c	d	e	a	c	d	e	f	a	b	c	f

Bei dem zehnten Griffe zeigt sich das erste Merkmal, daß die Modulation verändert werden soll, und die Folge giebt es, daß sie sich nach F dur hinwendet.

Neuntes Exempel

aus C dur ins D mol zu gehen.

e	d	d	e	d	d	cis	d
c	c	h	e	a	b	a	a
g	a	g	g	a	e	e	f
c	f	d	g	g	c	f	g
					e	a	a
					d		

Nach dem Einschnitt auf dem vierten Griffe, erscheint der Sextenaccord von der Medianten, oder der Terz des Moltons d, wohin sich vermittelst der folgenden Sätze die Modulation lenket.

Zehntes Exempel

aus A mol ins G dur zu gehen.

e	e	c	h	h	c	c	h	h	a	a	h
h	h	a	a	gis	a	a	a	g	gis	g	fig. 16.
e	e	e	f	e	e	d	d	d	e	d	
gis	a	c	d	e	a	gis	g	h	c	d	

Die Ausweichung ins G dur kündigt sich bey dem siebenten Griffe, durch den falschen Quintenaccord fis d a c an.

§. 54.

Alle Cadenzen oder Schlussfälle sind entweder vollkommen, unvollkommen, oder unterbrochen.

§. 55.

Die vollkommene Cadenz geschieht in Absicht auf den Bass, aus der Quinte oder der Dominante in den Hauptton, z. E.

Kunst d. Clav. zu spiel. 2. Theil.

G

e | d

c	d	d	c	c	c	h	c	c	c	h	c
c	c	h	g	g	g	g	g	g	g	g	f
g	a	g	f	e	e	d	e	e	d	d	c
e	f	g	c	e	g	g	c	c	g	g	c

oder

§. 56.

Die unvollkommene Cadenz geschieht in Absicht auf den Bass, entweder aus dem Hauptton, oder der Quarte in die Dominante, i. E.

c	h	c	e	c	h
g	g	g	g	a	g
e	d	e	e	d	d
c	g	e	e	f (fis)	g

oder

ingeleichen aus der Sexte in die Dominante, in einer Moltonart, als:

e	e	d	e	gis	a	a	gis
h	a	a	h	e	e	dis	e
gis	a	a	gis	h	a	a	h
e	f	f	e	e	f	f	e

oder

§. 57.

Eine unterbrochene Cadenz ist, wenn alle Anstalt zu einer vollkommenen Cadenz gemacht, und in dem Punkt, da der Hauptton kommen sollte, die Harmonie in einen andern Satz gelenket wird, i. E.

NB.

ingeleichen

NB.

c	c	h	c	c	h	a	a
g	g	g	f	e	g	g	f
e	d	d	c	e	d	d	d
e	g	g	a	e	g	g	a

cet. oder

NB.



Sic

Siebentes Capitel.

Vom getheilten Accompagnement.

§. 57.
Wenn der harmonische Dreyklang mit der Octave verdoppelt wird: so kann solcher auf sechserley Art gegen den Baß versetzt werden, als:

8	c	3	e	5	g
5	g	8	c	3	e
3	e	5	g	8	c
c		c		c	

Diese drey erstern Versetzungen werden die engern Versetzungen genennet, und auf selbigen beruht das gewöhnliche vierstimmige Clavieraccompagnement, da man mit der linken Hand den Baßton, und die drey andern Stimmen mit der rechten Hand nimmt. Nach diesen drey engern Versetzungen sind folgende drey weitere oder zerstreute Versetzungen zu merken, als:

3	e	5	g	8	c
5	g	8	c	3	e
8	c	3	e	5	g
c		c		c	

Aus diesen Zerstreutungen der Harmonie entspringt das getheilte Accompaniment.

§. 58.

So wie die Dreyklänge sowohl der engern als weitem Versetzung fähig sind: so sind es auch die daher entstehenden Sexten- und Sept-
 quartenaccorde, als:

6	c	8	e	3	g	8	c	3	g	6	c
3	g	6	c	8	e	3	g	6	c	8	e
8	e	3	g	6	c	6	c	8	e	3	g
c		e		c		e		c		e	
4	e	6	e	8	g	6	e	8	g	4	c
8	g	4	c	6	e	8	g	4	c	6	e
6	e	8	g	4	c	4	c	6	e	8	g
g		g		g		g		g		g	

und

§. 59.

§. 59.

Jeder Septimenaccord kann, nebst dem davon abstammenden Sert-
quinten- Terzquarten- und Secundenaccord ebenfalls sechsmahl gegen
den Baß versetzt werden. Ich gebe nur ein Exempel vom Septimen-
accord, als:

7	c	3	fis	5	a	5	a	7	c	3	fis
5	a	7	c	3	fis	7	c	3	fis	5	a
3	fis	5	a	7	c	3	fis	5	a	7	c
	d		d		d		d		d		d

und so weiter.

§. 60.

Um den Unterschied zwischen dem gemeinen und getheilten Clavierac-
compagnement desto begreiflicher zu machen, will ich erst ein kurzes Exempel
von dem erstern hersehen, und hernach dasselbe in das letztere umformen.

Exempel vom gemeinen Clavieraccompagnement.

e	d	d	e	c	h	h	c
c	c	h	c	a	a	gis	a
g	a	g	g	e	f	e	e
c	f	d	g	c	d	h	e

Ebendasselbe im getheilten Accompagnement.

c	c	h	c	e	h	h	c
e	d	d	e	e	f	e	e
g	a	g	g	a	a	gis	a
c	f	d	g	c	d	h	e

fig. 17.

E N D E.



TABVLA I.

Fig. (a) (b) (c) oder (d) (e)

(f) (g) (h)

(i) (k) (l) (m)

male

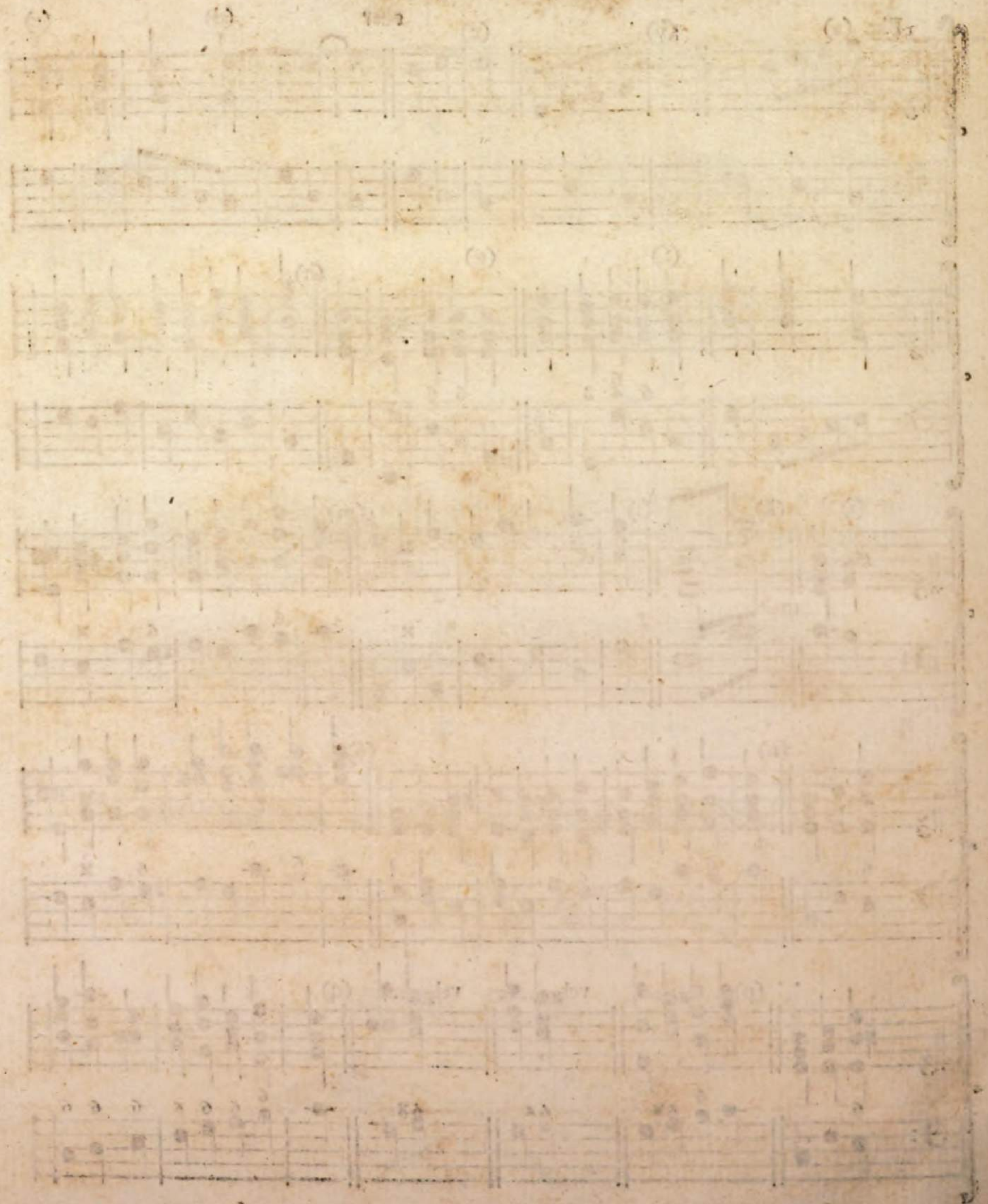
(n) (o)

(p) vel (q)

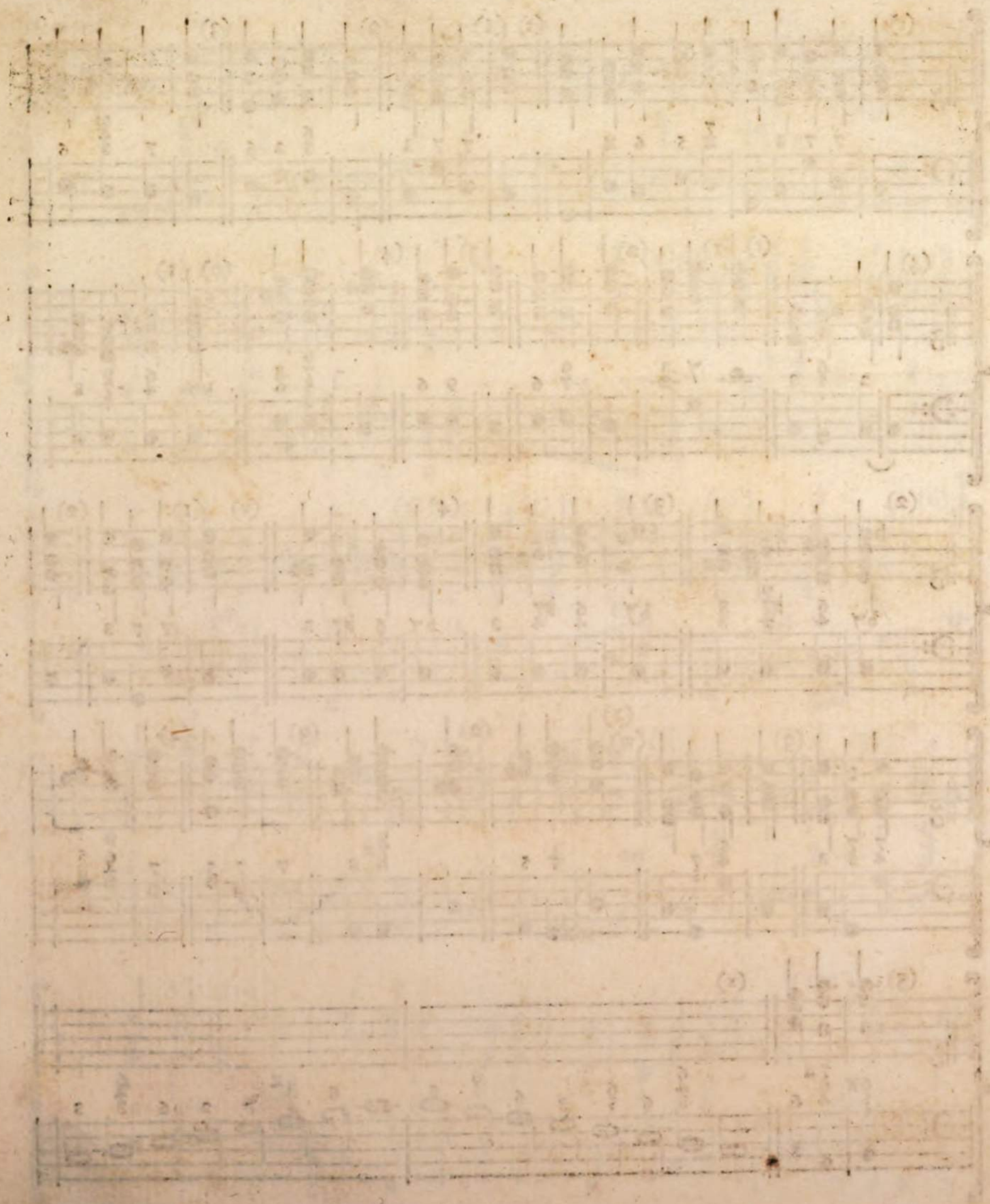
The page contains 17 figures of musical notation, labeled (a) through (q). Each figure is presented on a two-staff system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'male', 'vel', and 'x'. Some figures have specific fingerings indicated by numbers like 6, 4, 3. The page is aged and shows some wear.

1. A. W. C. A.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and bar lines, with some circled markings above the staves. The paper is aged and stained.



MANUELA



TABVLA II.

This page, titled "TABVLA II.", contains five systems of musical notation. Each system consists of two staves: a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and a bass staff with a common time signature (C). The notation includes various notes, rests, and accidentals. Above the treble staves, there are several annotations in parentheses, including letters (r), (s), (I), (2), (3), (4), (u), (v), (w), (x), and (5), as well as numbers. Some of these annotations are placed directly above specific notes or groups of notes. The bass staves feature a series of numbers (1-7) placed below the notes, which likely represent fret positions for a lute or similar stringed instrument. The page is divided into five systems by large curly braces on the left side of the staves.

TABULA III.

(y) (z)

Fig. (1) (2)

(3) (4) (5) (6)

(7) (8) (9)

(10) (11)

2

III. A. N. B. A. III.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is titled "III. A. N. B. A. III." at the top center. The notation is organized into six systems, each consisting of two staves. The first system at the top has a treble clef on the left staff and a bass clef on the right staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are some annotations in parentheses, such as (C), (D), and (E), interspersed within the staves. The paper shows signs of age, including foxing and some staining, particularly in the lower right area.

TABULA IV

The image displays ten staves of handwritten musical notation. The notation is written in a historical style, featuring various note values, stems, and beams. The first five staves contain dense musical notation, while the last five staves are mostly empty, with some faint markings and a few notes visible on the bottom two staves. The paper is aged and shows signs of wear, including discoloration and some staining.

Handwritten text in a rectangular box, likely a library or archival stamp, containing the following text:
MUSEUM
MUSICAL
LIBRARY
1872

TABVLA IV.

The image displays a page of handwritten musical notation titled "TABVLA IV." The notation is organized into six systems, each consisting of two staves. The first five systems contain musical notation with notes, rests, and various symbols (including 'x' and numbers) indicating specific musical or tablature elements. The sixth system consists of empty staves. The notation is written in a historical style, likely from a 16th or 17th-century manuscript.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

2. theil