

F. 649

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

von  
Henrich Laag  
Musicus und Instrumentmacher.



---

Osnabrück,  
bei Johann Wilhelm Schmid.

1774

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.

widmet

diese Blätter

in tiefster Ehrfurcht und Unterwürfigkeit

Henrich Laag.



# Inhalt

## des ersten Theils.

**E**rstes Capitel von der Tonkunst, ihrer Bestimmung, Wirkung und Ursprung.

Zweites Capitel von dem Claviere.

Drittes Capitel von den Nosen.

Viertes Capitel von den Versetzungszeichen.

Fünftes Capitel von der Geltung der Nosen und Passen.

Sechstes Capitel vom Taffe.

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 Maass 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 Dreiklänge.

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 gesendet 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 geben dem Jubal, einem Sohne des Lamechs, an die Hand ein Instrument auszusinnen, 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.

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

#### §. 3.

Die vier Octaven werden durch eine gewisse Benennung unterschieden. Man fänget aber an von unten, oder von der Linken zur Rechten in die Höhe zu gehen. Die erste heißet die *große Octave*, die zweite die *ungestrichene*. Diese beiden untersten Octaven nennet man den *Bass*. Die dritte Octave heißet die *eingestrichene*; die vierte die *zweigestrichene*. Diese beiden Octaven nennet man den *Discant*. Die weiter in der Höhe folgenden heißen *dreigestrichene*: die aber unter der großen Octav sich auf einigen Claviern befinden, werden *Contratöne* genennet.

#### §. 4.

Die fünf kleinen Töne, oder Tasten, oder so genannten Semitonia in einer jeden Octave, bekommen ihren Namen von den unter ihnen liegenden großen Tönen, wenn man zu einem jeden Buchstaben die Silbe *is* hinzuthut. Als die kleine Taste über *c.* heißet *cis*, über *d.* *dis*, über *f.* *fis*, über *g.* *gis*, und über *a.* *aïs*. 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 Abwechslung.

## Das dritte Capitel

### Von den Noten.

#### §. 1.

Die *Noten* sind 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.

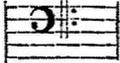
## §. 3.

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 *Verhältnis*, 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 *Spacia* (*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.

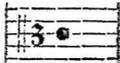
## §. 5.

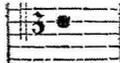
Dieser *Zeichen* oder *Schlüssel* gibt es drei: 1) Das *Basszeichen*, oder *F. Schlüssel*  dessen beide Punkte rechter Seits, zweier graden Striche, und linker Seits ein umgekehrtes *c.* die vierte Linie fassen. Dieses *Zeichen* heisset darum *F. Zeichen*, weil es auf der Linie, auf welcher es stehet, 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 fasset und eingestrichen *g.* angibt. Dies *Zeichen* ist aber nicht nur für die Violine, sondern auch für die *Fleute traverserse*, *Hoboe*, *Trompete* und *Hörner*. Sonst hat man auch noch dies *Zeichen* für die *Fleute Doux*, und heisset der *französische Schlüssel*, dessen  unterster Ring die erste Linie fasset und eingestrichen *g.* angiebt.

3) Der *C. Schlüssel*, welcher für die Singestimme gehört. 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 große *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 obersten fünf Linien enthalten die eingestrichene Octave, so daß die drei untersten Linien zur eingestrichenen, und die beiden obersten zur *zwei-gestrichenen Octave* gehören.

Vorstellung der vier Octaven:

§. 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.* erstreckt. Die Contra-Töne folgen unter groß *C.* herunterwärts:

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

**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 setzt 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 Schüssel* macht man einen eben so leichten Fortgang: Nur mit dem Unterschiede; daß man die vorigen Wörter folgendermahlen verändert: *Ein Großer Herr Der Fehlet*. Auch bemerket 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* x, 2) das *einfache Kreuz* x. Diese heißen *Erhöhungszeichen*. 3) Das *kleine b*. Dieses heißet ein *Erniedrigungszeichen*. 4) Das *quadrat* oder *viereckte* b, oder *Wiederherstellungszeichen* b.

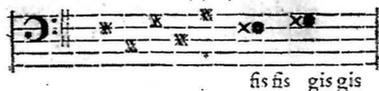
§. 2.

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

§. 3.

## §. 3.

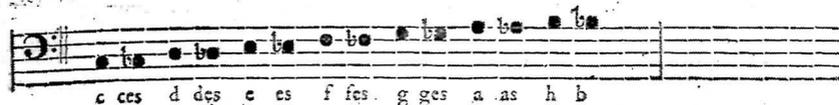
Das *einfache Kreuz* wird gebraucht, wenn ein Ton welcher schon forne in der Verzeichnung durch ein doppeltes Kreuz erhöht war, noch um einen halben Ton soll erhöht werden.



Hier ist der Ton *f.* und *g.* zweymahl 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* bringt eine durchs Kreuz oder *b* versetzte Note wieder in ihre Lage.



## §. 7.

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

Das

## 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 Verhältnis gegen den *Tact* oder *Zeitmaß*, davon im folgenden Capitel gehandelt wird.

## §. 2.

Die Figur der *Noten und Pausen* wird folgendergestalt vorgefisset:

Two musical staves. The top staff is labeled 'Noten.' and the bottom 'Pausen.' The first staff shows four measures: 4 Tacte (4), 2 Tacte (2), Ein ganzer Schlag (1), and halbe Schlage (1/2). The second staff shows four measures with different note values: 1/4, 1/8, 3/8, and 1/4. The rests in the second staff correspond to these note values.

## §. 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



## §. 5.

Der *doppelte Tact* besteht aus vier Vierteln, und wird mit einem großen C bezeichnet.

## §. 6.

Der *zwei doppelte Tact* besteht 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 besteht, aber ebennämlich mit einem großen durchstrichenen C bezeichnet wird.

## §. 7.

Die Bezeichnung des ungleichen, oder Tripletts wird auf folgende Art mit Zahlen  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{16}$ ,  $\frac{3}{32}$ ,  $\frac{3}{64}$  angedeutet. Außer diesen sind noch  $\frac{2}{3}$  und  $\frac{2}{4}$  welche aber selten vorkommen.

Anmerkung. Wäre nur einerlei Art Tact von einerlei Zeitmaße, so könnte ein Uhrmacher eine Maschine 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 Perpendiculs bestimmt die Zeit eines Viertels, mithin bestimmen zwei Secunden oder Perpendiculschläge die Zeit eines Tacts von zwei Vierteln und viere die Zeit eines Tacts von vier Vierteln. Ferner werden mit einer Secunde zwei A. h. el, ebenermaßen vier Sechszehn Theile, ungleichen acht zwei und dreißig Theile und so ein Tact von der Summe einer jeden Art Noten abgespielt. Nicht weniger bestimmt der Perpendicul gewissermaßen die Zeit des ungleichen Tacts. Zwar ist die Zeit des Perpendiculschlages länger, als die Zeit des sechs und zwölf achtel Tacts, doch dieß 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 Huufe, wenn man ihm dabei Anleitung giebt, wie er sich durch Zählen, im Sinne, selbst helfen könne.

## §. 8.

Bei dem  $\frac{3}{4}$  Tact macht man zwei Berührungen, die eine herunter, die andere hinauf. Die erste heißet der *Niederschlag*, bei den Griechen *Thefis*; die andere der *Auffschlag*, *Arfis*.

## §. 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  $\frac{3}{2}$  und  $\frac{3}{4}$  werden durch drei Berührungen mit der Hand bemerkt.

## §. 11.

Der  $\frac{5}{4}$  und  $\frac{5}{8}$  Tact besteht aus vier Berührungen, davon die erste und zweite zum Niederlage, die dritte und vierte zum Aufschlag 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  $\frac{12}{8}$  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 Maße. Hierdurch wird sie erst recht belebet und verschönert. Was für eine Bewegung oder Affect in einem Stücke herrscher, wird von dem Componisten durch gewisse Itallänische Wörter ausgedrückt.

Das Freudige wird angezeigt durch folgende Wörter:

*Vivace*. Lebhaft, munter.

*Allegro*. } Geschwinde.

*Veloce*. }

*Allegro, poco allegro*. Etwas geschwinde.

*Allegro ma non troppo*. Nicht zu ge-

schwinde.

*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:

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

Das Traurige und Klagende durch:

<i>Mesto.</i> Traurig, betrübt.	<i>Maestoso, Majestätisch.</i> Erhaben.
<i>Adagio, largo, lento.</i> Langsam.	
<i>Adagio, assai, adagio di molto, largo assai, largo di molto.</i> Sehr langsam.	<i>Pomposo.</i> Prächtigt.
<i>Affettuoso.</i> Rührend.	
<i>Arioso, Cantabile.</i> Sangbar.	<i>Contenerezza.</i> Zärtlich.
	<i>Gratoso.</i> Reitzend.
	<i>Dolce.</i> Sanft.
	<i>Slave.</i> Lieblich.

## §. 14.

Es giebt 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:

<i>P. piano.</i> Schwach.	<i>f. forte.</i> Stark.
<i>p. p. poco piano.</i> Ein wenig schwach.	<i>p. f. poco forte.</i> Ein wenig stark.
<i>p. p. p. piano pianissimo.</i> Sehr schwach.	<i>f. f. f. fortissimo.</i> Sehr stark.
<i>Mezzo piano.</i> Mittelmäßig schwach.	<i>Mezzo forte.</i> 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.

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



2) Das

2) Das *kleine Wiederholungszeichen*: wiederholer nur einige Tacte. Anstatt dieses Zeichens setzen einige auch wohl über die noch einmahl gespielt werden sollende Tacte, das Wort *bis*, zweimahl.

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

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



Anmerkung. Wenn dergleichen halbe Bogen über solche Noten stehen, welche stufenweise auf einander folgen, so werden sie geschleifer, und sanft nach einander ange schlagen: Stehen aber Punkte oder kleine Striche darüber, so werden sie kurz abgestossen.



5) Das *Ruhezeichen*, *fermate* Wenn dies Zeichen über einer Note steht, so zeigt es eine willkürliche Anhaltung an, z. E.



Steht solches über der *Cadenznote*, so bedeutet es eine willkürliche Ausziehung der Hauptnote.

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

Ende, beifügen. Dies Zeichen steht zuweilen am Ende eines Stückes über der letzten Note oder dem Wiederholungszeichen: Stehet aber am Schluß des zweiten Theils *Da Capo*, oder *ab initio*, so wird solches über der letzten Note

C 3

des ersten Theils gefesetzt. In diesem Falle bedeutet es kein Ruhe- oder Schluszeichen, Hieher gehören auch 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.

ingleichen *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 Schluszeichen, so daß man alsdenn nicht vom Anfang, sondern nach einigen Tacten erst wieder anfängt, und zwar da, wo das Zeichen .S. steht.

## 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 *Schleifer*, *Coult*, welchen man auch eine vorgeschlagene Terz nennet. 5) Die *Bruchung*, *Harpeggiatura*. 6) *Doppelschlag*. 7) Die *Bebung*.

#### §. 2.

Die *Vorschläge* sind theils kurz, theils lang. Die kurzen werden mit kurzen, die langen mit längen Noten, oder einem schrägen Striche angezeigt. Die letzteren nehmen der Hauptnote die Hälfte, auch wohl zuweilen noch mehr weg. Wobei zu merken, daß die kleine Note etwas stärker angeschlagen wird, als die Hauptnote, und an diese leise hinangeschleift 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:



#### §. 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 gelernen. Die Zeichen, womit der Triller bezeichnet wird, sind bald *tr*, oder *t* bald *tr*, oder *tr*, mit einem Nachschlage *tr*, mit einem Nachschlage von unten herauf *tr*, oder *tr*, oder *tr*, von oben herunter *tr*, oder *tr*, oder *tr*.



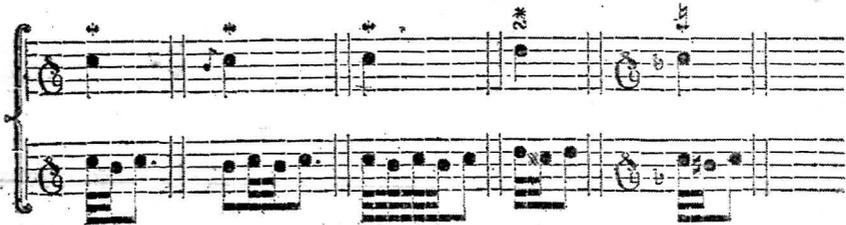
#### Triller mit einem Vorschläge.



§. 4.

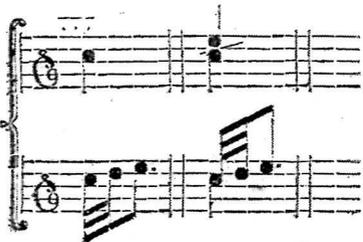
## §. 4.

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 daß 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.

Wie 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 Mittelfinger

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 mehrtheils 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 Klappe 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 ersten 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.

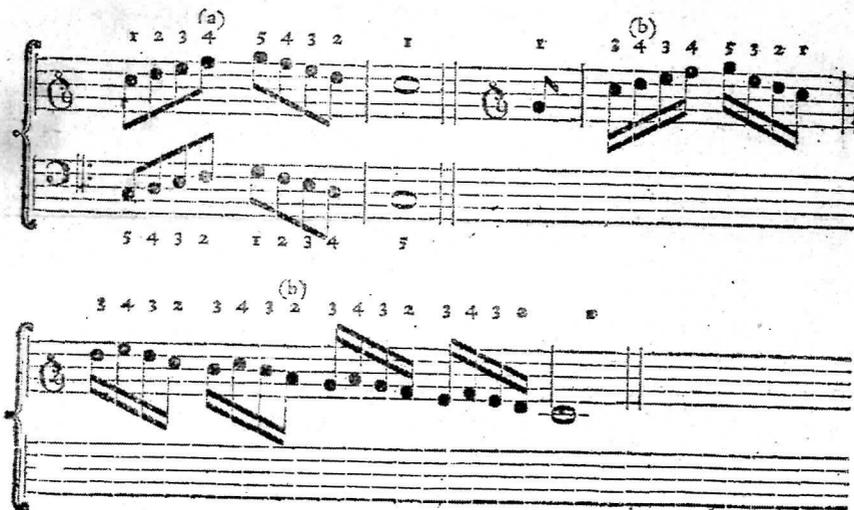
Wenn mehr Noten auf einer Stufe auf einander folgen, so fängt in beiden Händen der dritte Finger an, und wechselt der zweite mit demselben ab.



## §. 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.



## §. 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 bemerken, 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 laufenden Sätzen, bald der Daumen nach dem zweiten (c), bald nach dem dritten, bald nach dem vierten Finger, und hinwiederum nach dem Daumen, bald der dritte, bald der dritte folgen muß. (d) Gleicher gestalt folget

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

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

(c) 5 3 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 5

(d) 5 1 2 1 2 3 4

(d) 2 1 2 3 2

§. 7.

In Springenden Passagen von drei oder vier Noten, in dem Umfang einer Octave, da man ungewis ist, ob der zweite Finger besser als der dritte, und der dritte besser, als der vierte, greife man solche auf einmahl, so wird sich solches leicht entscheiden.

1 2 3 5 1 2 3 5 1 2 3 5 3 1 1 2 3 5 3 1

5 3 2 1 5 3 2 1 5 3 2 1 2 4 5 3 2 1 2 4

§. 8.

Bei dem letzteren Exempel nehmen einige anstatt des dritten Fingers, den vierten: allein man greift mit dem zweiten und dritten Finger weit bequemer und gewisser eine Quarte, als eine Terz mit dem vierten und fünften Finger, welches sich noch besser zeigt, wenn man diez Exempel in *f. moll.* verferzet:

1 2 3 5 1 2 3 5 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 3 2

5 3 2 1 5 3 2 1 5 3 2 1 2 3 5 3 2 1 2 3

§. 9.

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

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of two staves each (treble and bass clef). The music features various rhythmic patterns and fingerings, indicated by numbers 1-5 above the notes. The first system includes fingerings like 1 2 3, 4 1 2 3, 4 3 2 1, 4 3 2 1, 2 1 2, 3 1 2 3. The second system includes 4 3 2 1 3 2 1 2, 3 4 1 2, 3 2 1 4 3 2 1 2, 2 1 2 3 4 1 2 3, 3 2 1 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3. The third system includes 2 3 1, 2 3 1 2, 3 2 1 3, 2 1 3 2, 3 2 1, 3 2 1 3, 1 2 3 4, 3 2 1 3, 2 1 2 3.

## §. 10.

In doppelten Sätzen, in der rechten Hand, auf den grossen Claven nimt man die Finger in der Ordnung (a). Wechseln aber die grossen mit den kleinen ab, so ist eine andere Fingeretzung (b).

Handwritten musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is labeled (a) and shows a sequence of notes with fingerings 3 4 5 4 and 1 2 3 2. The second measure is labeled (b) and shows a sequence of notes with fingerings 3 4 5 4 and 2 1 2 1. The third measure is labeled (b) and shows a sequence of notes with fingerings 3 4 5 4 3 and 3 1 2 1. The fourth measure shows a sequence of notes with fingerings 4 3 4 5 4 and 1 1 1 2 1.

## §. 11.

## §. 11.

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

Handwritten musical score for piano, consisting of two measures. The first measure shows a sequence of notes with fingerings 5 1, 5 1. The second measure shows a sequence of notes with fingerings 5 1, 5.

## Das zehnte Capitel.

Von einigen Anmerkungen für Anfänger.

## §. 1.

Ein 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 Strassburg, von Haffner 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 verurfachen 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 wegfallt.

## §. 3.

## §. 3.

Das Clavier muß stets rein gestimmt seyn, daß dieses unumgänglich notwendig 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 seyn. Eine verhältnismäßige Höhe des Clavierfußes ist 2 Fuß 1 Zoll.

## §. 5.

Einige Anfänger pflegen leicht aberhand 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 Generalbass.

## Erstes Capitel.

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

## §. 1.

Ein Intervall <sup>1</sup>, 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 Hauptton bis zur Octave 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. *Octava*. 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 Generalbass, 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 ahier so wohl von der Seite ihrer Zahlen auf dem Notenplan, vermittelt welcher man durch alle Tonarten gehet, als nach ihrer bestimmten Maass auf dem Claviere betrachtet werden.

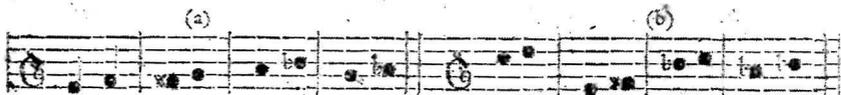
## §. 3.

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

## §. 4.

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

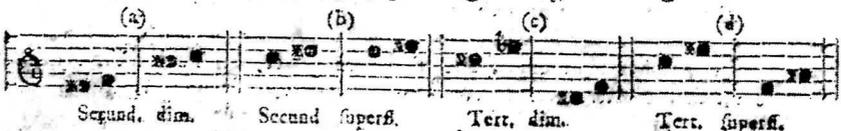
*Secunda minor* bestehet aus einem halben (a). *Secunda maior* aus einem ganzen Tone (b).



*Tertio minor* bestehet aus einem ganzen und einem halben (a). *Tertio maior* aus zwei ganzen Tönen (b).



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



Secund. dim.

Secund. superfl.

Tert. dim.

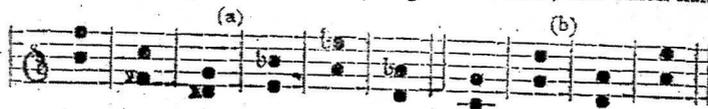
Tert. superfl.

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 *f* folgen, das *f* von *h* einen halben, *d* von *c* einen ganzen, *e* von *d* einen ganzen, und *f* von *e* einen halben Ton absethet, 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 *Nonè 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 *Maass*, welche das *Clavier* bestimmet. Im ersten Falle, da man die *Intervalle*, ohne Hinsicht auf ihre *Maass* betrachtet, bekomme der *Hauptton* den Namen *Prima* u. s. w. Im andern Falle aber kan man den *Hauptton* weder einen halben noch ganzen Ton nennen, dis sinder erst statt bei der *Secunde*, als einem *Abstande vom Haupttone*.

## §. 7.

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



Hier bleibt bei dem *Unifono* die *Zahl 1*, bei der *Secunda minor* die *Zahl 2*. Auf gleiche Art ist von *h*. die *Quarta maior*, *es*, die *Quinta falsa* hingegen *f*. Ferner, wenn ein *Generalbassschüler* 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 *e* nur sechs zählen, als *es, f, g, as, b, c*, und zum *Accord g*, und *e* bekommen (a). Hingegen, wenn er von der dritten *Linie* zu zählen den *Anfang* machet, bekommt er *e* als *Septima diminuta* und zum *Accord fis, a, c*. (b).

Z. E.



## §. 8.

## §. 8.

Gegen die *Maass* versichert sich ein *Schüler* auch gar leicht, dass er den *Hauptton* schon zu einem halben *Ton* rechnet, da jedoch derselbe gleichsam nur ein *Standpunkt*, 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 *Rennenmaass* nicht der *Standpunkt*, sondern der bestimmte *Abstand* erst eine *Rute* ausmacht.

## Das zweite Capitel.

## Von den Tonarten. (Modis Tonicis.)

## §. 1.

Eine *Tonart* ist eine in dem *Umfange* einer *Oktave* bestimmte *Reihe* von *Tönen*.

## §. 2.

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

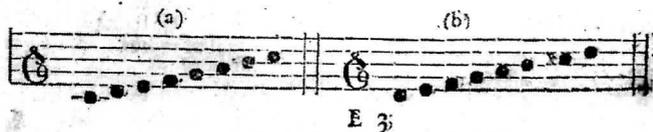
## §. 3.

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

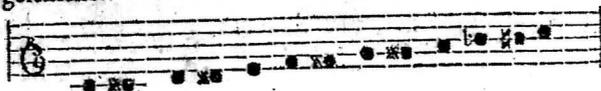
## §. 4.

Nach dem heutigen *System* sind deren zwei:

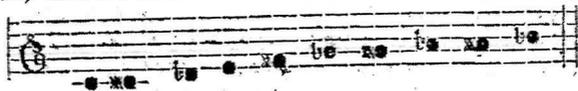
- 1) *Genus diatonicum*, das *diatonische Geschlecht*, wenn die *sieben* *Intervallen* bis zur *Oktave* hinaufsteigen. Es ist dasselbe zweifach, *perfectum* (a), und *imperfectum* (b).

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 Tönen mit Kreuzen, die hintersten, aber die kleinen Tönen mit Beem vorstellten:



Wenn aber die Einrichtung dieser Tasten sehr viel Beschwerlichkeit im Spiele verursacher, so ist sie abgeändert worden. Inmittest aber behält dies *Genus* doch seinen Gebrauch, in so fern es, der Schreibart und Harmonie nach, den Unterschied der kleinen Töne mit Kreuzen und Beem 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 beruht.

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.

## §. 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 gemältes 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 *Beem*. 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 welchem 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 *Molltone* mit seinem *Durton*. Die Ausführung dieses §. folget unten §. 16.

## §. 14.

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

1 2 3 4 5 6 7

Mit einem jeden durch die Zahl 5 oder quintenweise hinaufsteigenden Hauptton vermehren sich, <sup>1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.</sup> vermittelt der Zahl 7 die Kreuze, welche ebenfals quintenweise gleichsam parallel heraufsteigen, als: *fis, cis, gis, dis, ais, eis, his*.

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

Das bei diesem Hauptton *g*, vorgekommene *fis* bleibt bei dem zweiten Hauptton *d*, ein Kreuz kommt hinzu vor die Sextime *e*, und wird *cis*.

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

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

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

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

*Fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais*, *cis* bleiben bei dem siebenden Hauptton *es*, 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 Verhältnis des siebenden Intervalles *h* in *c dur*, *major* seyn, mithin durch ein Kreuz einen halben Ton erhöht werden.

## §. 15.

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

Mit einem jeden durch die Zahl 5 oder quintenweise hinunterfolgenden Hauptton vermehren sich, nach dem Verhältnis der Kreuze, die *Been*, welche ebenfals, wie die Kreuze, gleichsam parallel heruntersteigen, als *b, es, ar, des, ges, ces*.  
<sup>1. 2. 3. 4. 5. 6.</sup>

Gehet man also durch die Zahl 5 von dreigestrichen *e* 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

Dieses *b* bleibet bei dem zweiten Hauptton *b*, ein *b* kommt hinzu vor *c* und wird *es*.

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

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

*B*, *es*, *as*, *des* bleiben bei dem fünften Hauptton *des*, ein *b* kommt 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 Verhältnis des vierten Interfalls *f* in *c dur*, *minor* seyn, 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 herzukleitenden beiden Molltönen mit *Been*, als *b moll* und *es moll*, allhier mit *Been* vorgestellt werden. Denn da diese beiden Töne schon als Durtöne mit *Been* bekannt sind, so spielt man daher aus denselben viel leichter mit *Been* als mit Kreuzen.

## §. 16.

Mit einem jeden Durtone kommt 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 Kreuze und der *Been*, übereinkommt. An statt der Zahl 6 kan man auch die Zahl 3 gebrauchen. Man kan von einem jeden Durtone eine *Tertia minor* heruntergehen; und bekommt gleicher massen den mit einem jeden Durtone überein kommenden Mollton.

Mithin kommt 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:

Dur Tonarten mit Beeren, quintenweise von c herunter:

Verbindung der Mollentöne mit den Durtonen:

§. 17.

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

Uebung

Uebung können hierzu auch folgende kleine Präludien dienen. Man kann mit denselben erst mit vollen Griffen nach den Zahlen, hernach harpeggirend durch alle Tonarten gehen. Man kann auch einen jeden Griff von dem ersten Präludio, nach Belieben zweimahl, oder viermahl spielen.

Präludium.

Dieses Präludium kann auf zwiefache Art harpeggirend gespielt werden:

Harpeggio.

Harpeggio.

Præludium.

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 (Wohllänge) und Dissonanzen (Mißklänge).

§. 3.

Consonanzen sind Zweierlei *perfecte*, vollkommen und *imperfecte*, unvollkommene.

§. 4.

Die vollkommenen Consonanzen sind die *Oktave* 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 entsteht 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 bewegt die Luft. Diese Bewegung verursacht ein Zittern der Lufttheilchen. Diese zitternde Bewegung bringet den Klang, oder Ton hervor.

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

so daß dieselben mit einer vollkommen gleichen zitternden Bewegung den Ton in unser Gehör bringen. Die ordinäre *Quinte* ist mit dem *Unisono* 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 Musik machen, so gründet sich hierauf, im folgenden Capitel, die Regel von den *verbotenen Quinten* und *Oktaven*. Sintemahl viel auf einmahl gegriffene *Quinten* und *Oktaven* noch keine wohll klingende Harmonie ausmachen, sondern alsdann erst, wenn eine *Terz* hinzukommt, welche Zusammensetzung 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 gehet.

§. 2.

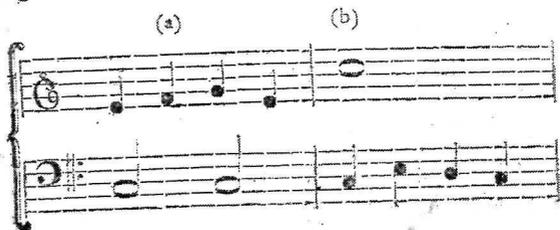
Die Bewegung ist dreierlei: 1) *Motus rectus*, die *gerade Bewegung*. Wenn zwei oder mehr Stimmen zugleich auf- oder absteigen.

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 Stimmen 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.

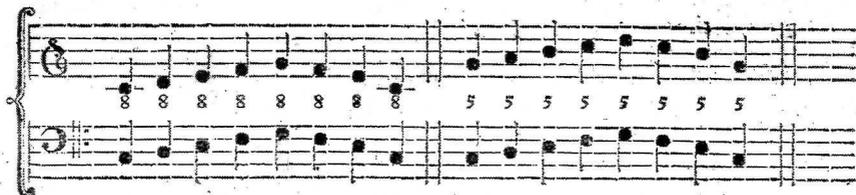
Diese dreifache Bewegung beziehet sich auf alle vier Stimmen: Bass, Tenor, Alt, Discant.

§. 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.

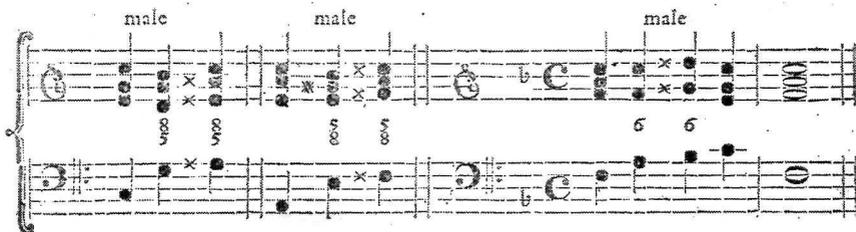
§. 5.

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 *Octaven* 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 x bezeichet die *verbotenen Octaven* und *Quinten*.



Hier sind in dem ersten Exempel zwei *Quinten* im *Basse* und *Tenor*, und zwei *Octaven* im *Basse* und *Alt*; In dem zweiten zwei *Octaven* 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 erheller, daß man alle Stimmen gegen einander sehr wohl bemerken müsse. Als:

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

§. 7.

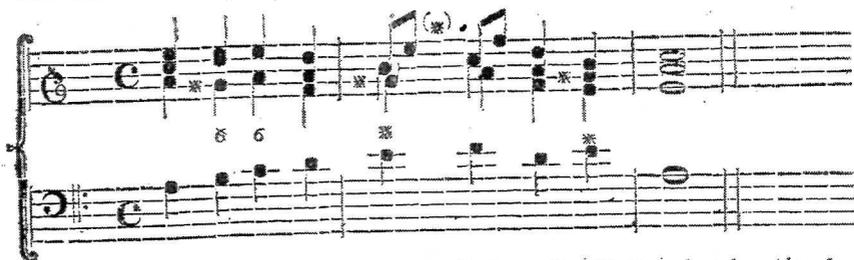
Die verbotenen *Octaven* und *Quinten* werden vermieden.

G

1) Durch

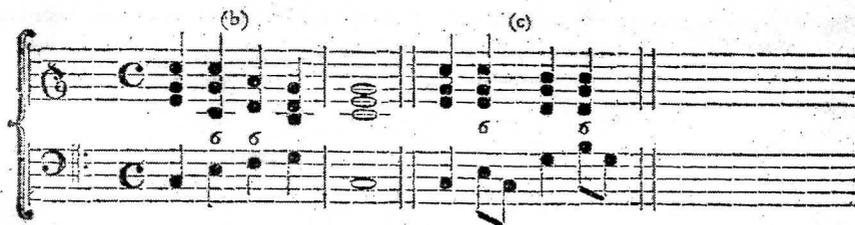
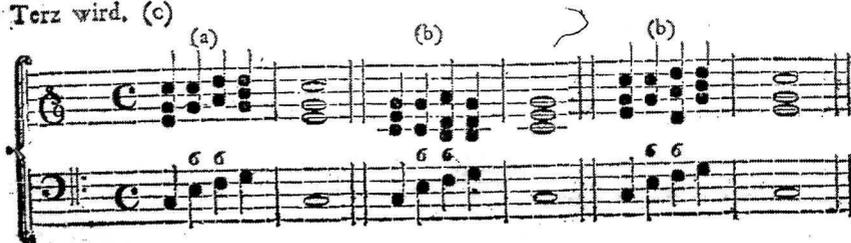
1) Durch die *Gegenbewegung*:

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



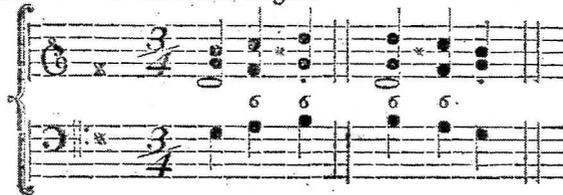
Anmerkung. Nach dem letzten Griffe des ersten Tacts gehet der Alt oder das a mit dem Tenor in unisono gis, und nicht mit dem Discant in unisono h, so wie es auch bei der Composition gesetzt wird, sonst wären in dem letzten Falle zwei Quinten im Alt und Basse.

3) Vermeidet man die verbotenen Octaven und Quinten durch Auslassung der Octave, wenn man anstatt der *Quinte* 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 zweitemal nothwendig zwei *Quinten* in den *Mittelsimmen* machen würde.

2) Anmerkung. Die *verbotenen Quinten*, sind die *ordinären Quinten*, denn eine falsche und ordinäre *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 *Unisono*, oder *alla Octava* stehet; 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 *Inbegriff* der *ganzen Harmonie*, oder derjenigen *Accordtöne*, welche ein *Componist* in den übrigen Stimmen angebracht hat, welche mit den *Bass*tönen *accordiren*, oder *übereinstimmen*, mithin besteht derselbe in einer *Wissenschaft*, 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 besteht 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 im perfecta* 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 Versetzungszeichen 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 I Th. C. 3. §. 6. und 2 Th. C. I. §. 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 geht, 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 Bassnote. Die Griffe aber, welche die rechte Hand dazu nimt, bestehen aus denen im ersten und dritten Capitel abgehandelten Intervallen,

tervallen, *Secunda*, *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 Scholer auf den Gedanken komt, die letztere hätte eben denselben Accord als die erste, nemlich *Terz*, *Quarte* und *Sexte*.

## §. 2.

Die Bassnote 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 Bassnote, was für einen Accord einige *Consonanzen*, und was für einen Accord die *Dissonanzen* haben.

## §. 3.

Der Hauptregeln, welche den Accord zu einem jeden Bassnote 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.

## Anfangsgründe zum Clavierfpielen

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 Hinansteigen die *Sexte*, weil die, dazu ordentlicher weise fallende falsche *Quinte* nicht klinger. 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.

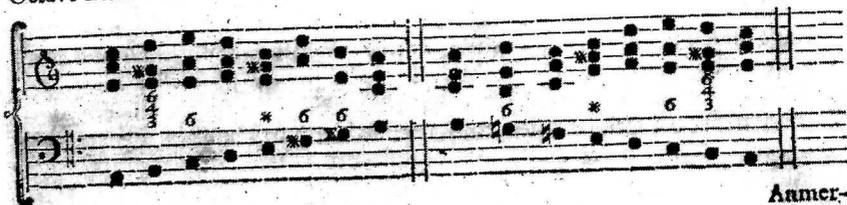
Accord der *Bafztöne* in der durch Tonart c vom Haupttone bis zur *Octave*.



Accord der *Bafztöne* in der mullen Tonart a, vom Haupttone bis zum sechsten Ton:

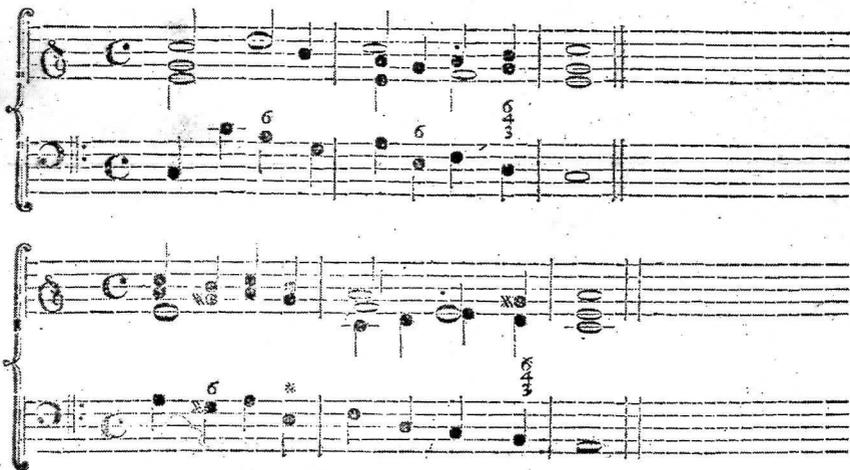


Accord der *Bafztöne* in der mollen Tonart a, vom Haupttone bis zur *Octave* herauf und herunter:



Anmer-

Anmerkung. Man hat in diesen dreien Exempeln nicht auf solche *Accorde* gesehen, welche andere musicalische Schriftsteller angeben, oder welche sonst vorkommen können, sondern nur auf die natürlichen. Ob aber solche natürlich und regelmäßig, wird ein musicalisch Gehör leicht beurtheilen, wenn die in dem ersten Exempel stufenweise folgende Töne folgender Gestalt versetzt werden:



Was sonst überhaupt von diesen natürlichen *Accorden* abgehret, wird ferner unten in einigen Regeln gezeigt werden. Bei vielen *Bafzstimmen* findet man die gedachten *Sexten* übergeschrieben, aber nicht bei allen, und alsdenn haben diese Regeln, besonders wenn der *Bafz* gar nicht beziehet ist, ihren Nutzen. Es ist daher sehr nöthig, daß ein *Generalbafzschüler* diese Regel auf alle *Tonarten* anwende, und die *Accorde* aufs fleißigste übe. Die erste Übung ist die *Versetzung* des *Hauptaccords*, der *Terz*, *Quinte* und *Octave*, durch alle *Tonarten*. Diese *Versetzung* ist dreifach.

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



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

(a)

Allegro.

(b)

(c)

## §. 10.

Wenn ein Strich über einer Reihe Baßnoten ſtehet, ſo wird zu ſolchen nur ein Griff geſchlagen:

## §. 11.

Wenn Taſto ſolo über einem, oder mehreren Taſten Noten ſtehet, ſo gehet der Baß ſo lange allein, bis wieder Zielfern oder Accompagnement ſiehet.

## Das ſiebende Capitel.

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

Erſte Regel. Zur Sexte gehört:

I) Die

1) Die Terz auch wohl zuweilen die Oktave NB wenn aus dieſer keine zwei Oktaven 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).

(a)

(a)

(a)

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

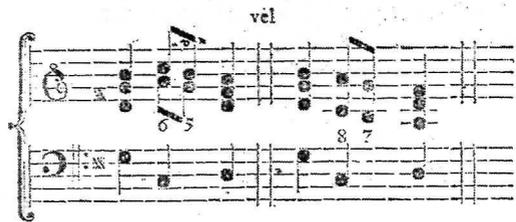
1) Anmerkung. Eine Sexte iſt eine umgekehrte Terz.

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). Schreiben aber die Töne langſam fort, ſo kann man auch anders accompagniren.

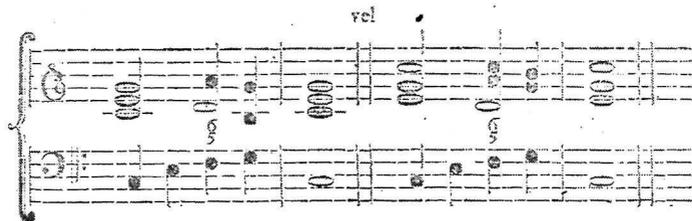
vel

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

H 2



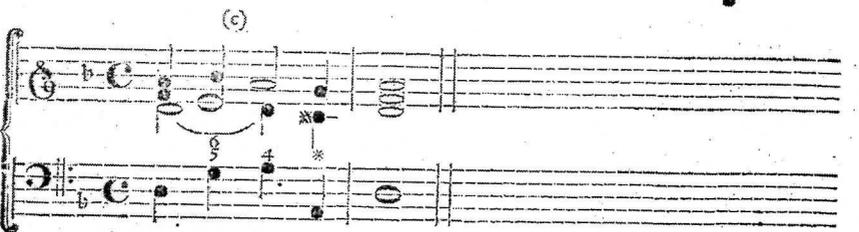
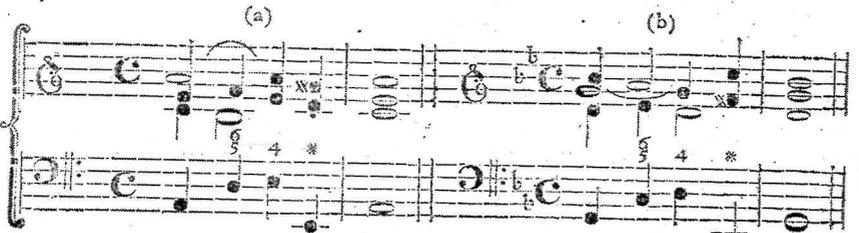
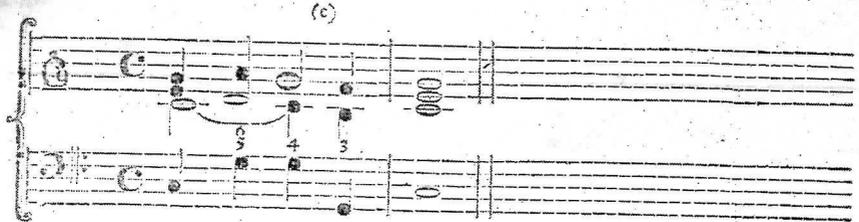
Dritte Regel. Zu der *Note*, welche vor der *Cadenz Note* hergehet, und vor derselben auf dem Claviere lieget, wird gemeinlich *Quinte* und *Sexte* genommen, da dann die *Quinte*, vermöge folgender Regel eine *Vorbereitung* zur *Quarte*, und aus der *Sexte* die *Quinte* wird.



Vierte Regel. Zur *Cadenznote* wird bald die *Tertz* 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* nachgeschlagen. 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 bleibt (b) zweitens, wenn sie von der *Oktave* bedeckt wird (c) Und bedient man sich dieser letzteren Art, wenn der *Batz* so hoch gehet, daß die rechte Hand der linken zu nahe käme, wenn die *Septime* nicht aus der *Quinte* folgte.



Anmerkung. Obgleich diese *Septime* bei der *Cadenz* nicht gebunden ist, so muß sie doch niemals hinauf, sondern als eine in die *Sexte* sich resolvirende *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* entsteht, 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 *Octave*, also resolviret sie solche in die *Octave*. Wobei noch zu bemerken, daß ein jeder *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 ebenfalls, wie die ordentliche *Quarte* anstatt der *Terz* gesetzt wird, so wird sie doch allemahl in die *Sexte* resolviret.

## §. 4.

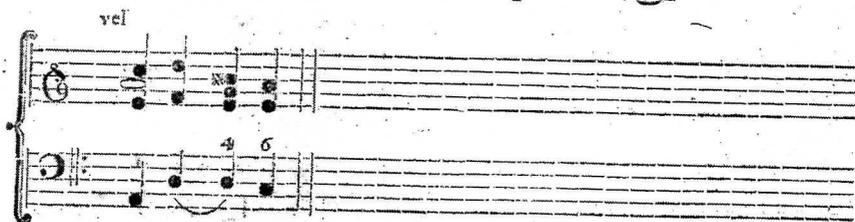
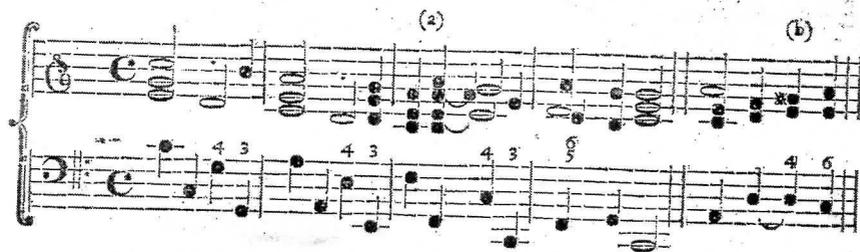
Nach der Zahl der *Dissonanten*, als der *Secunde*, der kleinen *Quarte*, der großen *Quarte*, der *Septime* und *None*, werden dieselben in fünf Regeln abgehandelt werden können.

**Erste Regel.** Zur *Secunde* gehört 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)



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

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



**Dritte Regel.** Zur falschen *Quinte* gehört ordentlicher weite die *Terz* und *Sexte* (a) und zwar, weil der *Baßton*, 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 *Molltönen* auf dem zweiten *Ton des Haupttons* Cap. 6. §. 8. (a) ohne *Sexte* genommen. (b)

Anmerkung. Derjenige 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* gehört die *Terz*, und zwar, der Tonart nach, entweder die *große* oder die *kleine Terz*, und *Quinte* oder auch wohl, anstatt der *Quinte* die *Octave*, 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 *Octave*. (b)

4) Zur *Septime diminuta* (verkleinerte Septime) gehört die *kleine Terz* und *falsche Quinte*. Allhier gehet die *Septime* in die *Quinte*, die *falsche Quinte* in die *Terz* und die *Terz* in die *Octave*. (c)

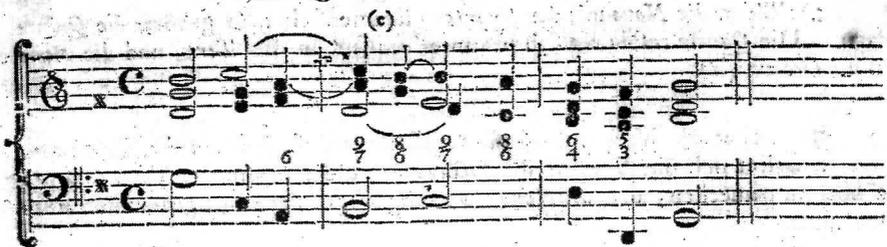
Fünfte Regel. 1) Zur *None* gehört die *Terz* und *Quinte*, wie zur *Octave*, an deren statt dieselbe stehet. Sie resolviret sich in die *Octave* (a) zuweilen in die *Sexte* (b) auch wol in die *Terz* (c) nachdem wie der Bass der aufgelösten *None* entgegen schreitet.

2) Wenn

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

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

I



## §. 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* steher anstatt der *Terz*, und die *None* anstatt der *Oktave*. So hat auch eine jede ihren unterschiedenen *Accord* und *Resolution*, mithin ist hieraus der Unterschied leicht abzunehmen.

## §. 6.

Diesz 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 *Praeludien* 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

## Das neunte Capitel.

Von einigen allgemeinen Anmerkungen für anfangende Generalbassschüler.

## §. 1.

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

## §. 2.

Die Töne in der zweigestrichenen Octave über zweigestrichenen *d*, klingen beim *Accompagnement* zu jung, und in der ungestrichenen Octave zu grob, daher muß man nicht ohne Noth über das zweigestrichene *d*, oder *e*, und nicht unter das eingestrichenen *c*, oder ungestrichenen *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, indessen ergibt sich, bei schweren Griffen, von selbst, daß man sich mit zwei Stimmen müßte genügen lassen.

## §. 4.

Es ist ein großer Unterschied unter dem Generalbassspielen 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, klinger es sehr schlecht, wenn man einen jeden Griff anschlägt. Hier muß alles in der rechten Hand, nach denen zuvor gegebenen Generalbass-Exempeln, *gebunden* gespielt werden. Ist es aber ein stehender Bass, so schläget man mit einem neuen auch wohl halben Tacte, wenn derselbe Gleichtact 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 lauter dasselbe. Es müssen daher, so viel möglich, alle Sprünge vermieden werden, wozu denn das *gebundene Spielen* nicht wenig förderlich.

## Das zehende Capitel

Vom Choral.

## §. 1.

Unter 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 Abingung desselben gespielt.

## §. 3.

Beim Vorspielen eines Gefanges 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) Außer den Gefängen, welche ein dactylisches Genus haben, als das Lied: O Ursprung des Lebens, o ewiges Licht u. a. m. muß der Tact eines Gefanges Gleichtact, und nicht dreiviertel Tact seyn, als welches sehr ungereimt, und ganz mit der Natur eines Gefanges 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 ersehen.

Kommt:

Kommt, laßt euch den Herren lehren,

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system shows the initial setting with 'vcl' markings. The second system shows a variation with 'tr' markings. The third system shows a variation with 'zw' markings. The fourth system shows a variation with 'zw' markings and a final cadence. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Musical score for page 70, consisting of four systems of piano and bass staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The first system includes slurs and accents. The second system features a large slur over the bass line. The third system includes a fermata over a note in the bass line. The fourth system includes a fermata over a note in the bass line and a final flourish in the treble line.

Musical score for page 71, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a slur over the treble line with the instruction "ad libit." and a fermata over a note in the bass line. The second system consists of empty piano and bass staves.

# Anfangsgründe zum Clavierspielen

Ach, Gott, vom Himmel sieh' darcin.

# Anhang.

## Vom Clavierstimmen.

### §. 1.

Meine Ordnung, ein Clavier zu stimmen, ist folgende: ich fange von *f* an, und gehe den Quintenzirkel durch, jedoch so, daz 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: *f c̄ c̄ ḡ d̄ d̄ ā ē h̄ h̄*, *fis̄ cis̄ cis̄ gis̄ dis̄ dis̄ b̄ b̄*. [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, daz die letzte Quinte *b* und *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, daz die gehörige Temperatur herauskommt. Durch diese Ordnung erreiche ich den Vortheil, daz 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 müste 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. Taet 2.  statt 

23. Lin. 2. aufhöret statt anhöret.

Ead. — 5. mit allen statt in allen.

24. §. 5. Exemp. I.  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. — I. 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. — I. gleichsam statt gleisam.

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, Taet I, Griff 2. tilge eingestrichen *gis*.

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

58. Exemp. I. ob. Stimme, Taet I. Griff 2.  statt 

61. Exemp. 3. im Baſſe, Tact 1. die 2te Note  statt  g.

62. §. 2. Lin. 6. ſieh 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  h, ſondern vor eingestrichen  g ſtehen.

68. §. 1. Lin. 2. die Melodie ſtatt Melodien.

69. System 2. im Diſcant, Tact 3. über die Note  g *th* ſtatt *fr*.

Ead. — 3. im Baſſe, Tact 2, die erſte Note g ſtatt e.

70. — 3. im Diſcant, — 3.  ſtatt  e.

71. — 1, im Baſſe, — 3, Griff 2. g ſtatt f. 