

Carl Philipp Emanuel Bachs  
V e r s u c h  
über die wahre Art  
das Clavier zu spielen  
Zweyter Theil,  
in welchem die Lehre von dem Accompagnement  
und der freyen Fantasie  
abgehandelt wird.

---

Mebst einer Kupfertafel.

---

In Verlegung des Auctoris.



---

Berlin, 1762.  
Gedruckt bey George Ludewig Winter.

An den Buchbinder.

Die Kupfertafel wird am Ende beigegeben.



## V o r r e d e.



Endlich habe ich das Vergnügen, meinen Gönnern und Freunden diesen zweyten Theil meines Versuches zu übergeben. Ich war im Anfange willens, die dazu gehörigen Noten in Kupfer stechen zu lassen, und hatte bereits mit einer Fantasie, welche diesem Buche am Ende beygefüget ist, eine Probe gemacht: ich habe aber nachher meinen Vorsatz geändert, und die schöne Erfindung der Drucknoten gewählt, damit die Exempel gleich bey dem Text

\* 2

stehen,

## V o r r e d e.

stehen können, und das beschwerliche Auffuchen in den Tabellen wegfallen möge. Der vornehmste Inhalt dieser Anleitung, wodurch sie sich von allen noch bisher bekannten Generalbasslehrbüchern unterscheidet, betrifft das feine Accompagnement. Die Anmerkungen über das letztere sind nicht aus blosser Speculation entstanden, sondern die Erfahrung hat sie hervorgebracht und das Wahre, welches sie enthalten, bestätigt. Eine Erfahrung, welcher, ohne Ruhmredigkeit zu sagen, sich vielleicht noch niemand rühmen kann, weil sie aus einer vieljährigen Bearbeitung des guten Geschmacks, bey einer musicalischen Ausführung, welche nicht besser seyn kann, erwachsen ist.

Ich habe die Exempel auf einem System Vorbilden müssen, damit dieses Werk nicht zu weitläufig und zu kostbar werden möchte: man muß also bey diesen Exempeln hauptsächlich auf die Ursache sehen, warum sie angeführet sind, und sich an die vorgeschriebene Höhe und Tiefe nicht binden, weil wegen der Lagen ausserdem das nöthige allezeit  
an

## V o r r e d e.

angemerkt ist. Bey der Unterweisung können die Feinheiten des Accompagnements, und der zweyte Abschnitt eines jeden Capitels zulezt durchgegangen werden. Die ersten Gründe des Generalbasses müssen vorher gehen. In den kurzen Capiteln ist alles ohne Abschnitt beyammen.

Die dreystimmigen Sätze sind mehrentheils mit einem Telemannischen Bogen bezeichnet worden, und ein jeder Bezifferer wird wohl thun, wenn er in seinen Bezifferungen die Dreystimmigkeit dieser Sätze durch diesen Bogen allezeit kennbar macht. Dem Sextquartenaccorde, wobey die aufgehaltene Terz allein nachgeschlagen wird, und welcher im vierstimmigen Accompagnement keine Octave, wohl aber eine verdoppelte Sexte verträget, habe ich ein besonderes Zeichen, nemlich  $\hat{4}_3$ , geben müssen, damit man ihn von dem dreystimmigen Sextquartenaccorde, welcher allenfalls zur vierten Stimme die Octave bey sich leidet, unterscheiden könne. Ich habe mit Fleiß die Erklärung dieser Kennzeichen vorläufig beybringen wollen, damit sie manchem,

## V o r r e d e.

Chem, der dieses Buch nur flüchtig ansiehet, nicht bedenklich oder gar fürchterlich vorkommen mögen, sondern damit man die Erleichterung, welche dadurch abgezielet ist, so gleich einsehen könne. Die zwey Exempel, welche nebst der grossen in die Höhe gehenden Septime, statt der Secunde die None über sich haben, und wovon das erstere auf der 79sten Seite, auf dem dritten System das zweyte ist, und das letztere auf der 129sten Seite am Ende des ersten Systems stehet, scheinen zwar meiner im vierten Paragraph der 149sten Seite angegebenen Lehrart zu widersprechen: allein ich habe sie beyde mit Fleiß so vorgebildet, wie ich sie gefunden habe, damit man diese Art der Bezifferung, ohngeacht ich sie nicht so bequem finde, wie die meinige, ebenfalls kennen lerne, weil sie von einigen gebraucht wird.

Wenn ich in den ersten Capiteln die Exempel nur auf diejenigen Aufgaben allezeit hätte einrichten wollen, welche schon da gewesen sind: so hätte ich oft die nöthigsten Erinnerungen vorbegehen, oder

## V o r r e d e.

oder wenigstens aus ihrem Zusammenhange reißen müssen, und viele harmonische Veränderungen in der Auflösung und Vorbereitung hätten nicht angeführt werden können. Man siehet aus unterschiedenen Anleitungen zum Generalbaß den Zwang gar deutlich, den die Verfasser sich alsdenn angethan haben, wenn sie neue Aufgaben in den Exempeln nicht eher haben vorbringen wollen, als bis diese Aufgaben vorher ausführlich abgehandelt worden sind. Ich habe diese Ungleichheit vermieden, und verlasse mich auch hierinnen auf die Geschicklichkeit der Unterweiser. Man wird mir gar leicht vergeben können, daß verschiedene Ursachen mich zuweilen genöthiget haben, einige Exempel und Hauptwahrheiten mehr als einmahl anzuführen. Der Ueberfluß in dieser Art kann niemals schaden, die Wichtigkeit solcher Wahrheiten entschuldiget ihn, und meine Leser haben den Vortheil, wenn sie gewisse einzelne Stelle nachschlagen wollen, daß sie alles in der gehörigen Ordnung beisammen finden.

Ich

## V o r r e d e.

Ich wünsche auch dieser Anleitung den Beyfall, welchen der erste Theil erhalten hat, und erwarte ganz gewiß mit besonderm Vergnügen den ausnehmenden Nutzen für die Lehrbegierigen von diesem zweyten Theile, welchen meine Freunde mit mir von dem ersten augenscheinlich gespüret haben. Dieses kann mich ermuntern, mit der Zeit noch einige Beyträge, besonders zu dem letzten Capitel dieses Buches zu liefern, ohngeacht mir meine andern Arbeiten nicht viele Zeit zur Autorschaft übrig lassen. Ich habe mit vielen Exempeln und nutzba- ren Anmerkungen über die Fantasie zurück halten müssen, damit die Kosten nicht zu hoch auflaufen möch- ten. Vielleicht erscheinen diese Beyträge mit denen zu dem ersten Theile alsdenn zu gleicher Zeit.



Inhalt.





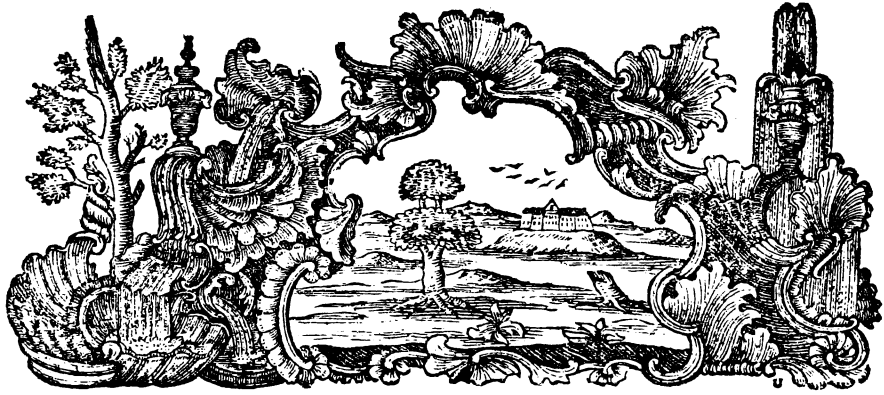
# Inhalt.

Einleitung	—	—	—	Seite	I
I. Capitel.	Von den Intervallen und den Signaturen	—	—	11	
II. Capitel.	Vom harmonischen Dreyflange	—	—	32	
III. Capitel.	Vom Seytenaccord	—	—	45	
IV. Capitel.	Von dem uneigentlichen verminderten Dreyflange	—	—	61	
V. Capitel.	Von dem uneigentlichen vergrößerten Dreyflange	—	—	64	
VI. Capitel.	Vom Sertquartenaccord	—	—	66	
VII. Capitel.	Vom Terzquarténaccord	—	—	74	
VIII. Capitel.	Vom Sertquintenaccord	—	—	87	
IX. Capitel.	Vom Secundenaccord	—	—	97	
X. Capitel.	Vom Secundquintenaccord	—	—	109	
XI. Capitel.	Vom Secundquintquartenaccord	—	—	111	
XII. Capitel.	Vom Secundterzaccord	—	—	112	
XIII. Capitel.	Vom Septimenaccord	—	—	113	
XIV. Capitel.	Vom Sertseptimenaccord	—	—	134	
XV. Capitel.	Vom Quartseptimenaccord	—	—	139	
XVI. Capitel.	Vom Accord der grossen Septime	—	—	148	
XVII. Capitel.	Vom Nonenaccord	—	—	156	
XVIII. Capitel.	Vom Sertnonenaccord	—	—	161	
XIX. Capitel.	Vom Quartnonenaccord	—	—	162	
XX. Capitel.	Vom Septimennonenaccord	—	—	165	
XXI. Capitel.	Vom Quintquartenaccord	—	—	169	
XXII. Capitel.	Vom Einflange	—	—	172	



XXIII. Capitel.	Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand allein	—	—	Seite	176
XXIV. Capitel.	Vom Orgelpunct	—	—		181
XXV. Capitel.	Von den Vorschlägen	—	—		185
XXVI. Capitel.	Von rückenden Noten		—		219
XXVII. Capitel.	Vom punctirten Anschlage		—		222
XXVIII. Capitel.	Vom punctirten Schleifer		—		235
XXIX. Capitel.	Vom Vortrage	—	—		242
XXX. Capitel.	Von den Schlußcadenzen		—	—	259
XXXI. Capitel.	Von den Fermaten	—	—		266
XXXII. Capitel.	Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements				268
XXXIII. Capitel.	Von der Nachahmung		—		290
XXXIV. Capitel.	Von einigen Vorsichten bey der Begleitung				295
XXXV. Capitel.	Von der Nothwendigkeit der Bezifferung				298
XXXVI. Capitel.	Von durchgehenden Noten.		—		301
XXXVII. Capitel.	Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand				309
XXXVIII. Capitel.	Vom Recitativ	—	—		313
XXXIX. Capitel.	Von den Wechselnoten		—	—	320
XXXX. Capitel.	Vom Bass Thema	—	—		322
XXXXI. Capitel.	Von der freyen Fantasie		—		325





## Einleitung.

### §. I.



Die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und das Clavicord sind die gebräuchlichsten Clavierinstrumente zum Accompagnement.

§. 2. Es ist Schade, daß die schöne Erfindung des Holfeldischen Bogenclaviers noch nicht gemeinnützig geworden ist; man kann dahero dessen besondere Vorzüge hierinnen noch nicht genau bestimmen. Es ist gewiß zu glauben, daß es sich auch bey der Begleitung gut ausnehmen werde.

§. 3. Die Orgel ist bey Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Ehre, und überhaupt der Bindung wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung.

§. 4. So bald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme, durch ein Bachs Versuch. 2. Theil. A simpel

simpel Accompagnement, alle Freiheit zum Verändern layen, mit vorkommen, so muß ein Flügel dabey seyn. Man hört leyder mehr als zu oft, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfällt.

§. 5. Dieses letztere Instrument ist ausserdem beym Theater und in der Cammer wegen solcher Arien und Recitative unentbehrlich.

§. 6. Das Fortepiano und das Clavicord unterstützen am besten eine Ausführung, wo die größten Feinigkeiten des Geschmackes vorkommen. Nur wollen gewisse Sänger lieber mit dem Clavicord oder Flügel, als mit jenem Instrumente, accompagnirt seyn.

§. 7. Man kann also ohne Begleitung eines Clavierinstruments kein Stück gut aufführen. Auch bey den stärksten Musiken, in Opern, so gar unter freyem Himmel, wo man gewiß glauben solte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegbleibt. Hört man in der Höhe zu, so kann man jeden Ton desselben deutlich vernehmen. Ich spreche aus der Erfahrung, und jedermann kann es versuchen.

§. 8. Einige lassen sich beym Solo mit der Bratsche oder gar mit der Violine ohne Clavier begleiten. Wenn dieses aus Noth, wegen Mangel an guten Clavieristen, geschieht, so muß man sie entschuldigen; sonst aber gehen bey dieser Art von Ausführung viele Ungleichheiten vor. Aus dem Solo wird ein Duett, wenn der Baß gut gearbeitet ist; ist er schlecht, wie nüchtern klingt er ohne Harmonie! Ein gewisser Meister in Italien hatte daher nicht Ursache, diese Art der Begleitung zu erfinden. Was können nicht für Fehler entstehen, wenn die Stimmen einander übersteigen! oder will man etwa, dieses zu verhüten, den Gesang verstümmeln? Beyde Stimmen halten sich näher bey einander auf, als der Componist wolte. Und die vollstimmigen Griffe, welche in  
der

der Hauptstimme zuweilen vorkommen, wie jung klingen sie, wenn sie nicht ein tiefer Bass unterstützt? Alle Schönheiten, die durch die Harmonie herausgebracht werden, gehen verlohren; ein großer Verlust bey affectudsen Stücken.

§. 9. Das vollkommenste Accompagnement bey'm Solo, dawider niemand etwas einwenden kann, ist ein Clavierinstrument nebst dem Violoncell.

§. 10. Wir sehen also, daß wir heut zu Tage wegen der Generalbassspieler eckler sind, als vor dem. Nichts, als die Feinigkeiten der jetzigen Musik, sind hieran Schuld. Man ist nicht mehr zufrieden, einen Accompagnisten zu haben, der als ein wahrer musicalischer Pedant weiter nichts als Ziffern gesehen und gespielt hat; der die dazu gehdrigen Regeln auswendig weiß und sie bloß mechanisch ausübt. Man verlangt etwas mehreres.

§. 11. Dieses mehrere hat mich zur Fortsetzung meines Versuches veranlasset, und soll der vornehmste Gegenstand meiner Anleitung seyn. Ich werde solche Begleiter zu bilden suchen, welche nebst der Regel dem guten Geschmack aufs genaueste folgen.

§. 12. Damit man sich zur Erlernung des Generalbasses hinlänglich geschickt mache: so ist nöthig, daß man vorher eine geraume Zeit gute Handsachen spielt.

§. 13. Gute Handsachen nenne ich die, worinnen eine gute Melodie und reine Harmonie steckt, und wobey jede Hand hinlänglich geübt wird.

§. 14. Das Gehör gewöhnt sich durch diese Beschäftigung bey Zeiten an einen guten Gesang, auf welchen, wie wir in der Folge bemerken werden, bey'm Accompagnement hauptsächlich mit gesehen wird.

§. 15. Man bekommt einen empfindbaren Begriff von allerhand Tactarten und Zeitmasse, samt ihren Figuren; eine sehr nützliche Bekanntschaft mit den meisten Aufgaben des Generalbasses; eine Fertigkeit in den Fingern und Leichtigkeit vom Blatte zu spielen; folglich werden durch diese Handsachen zugleich Augen, Ohren und Finger geübt.

§. 16. Das fleißige Anhören guter Musiken, wobey man auf gute Begleiter genau Achtung giebt, ist besonders anzurathen; das Ohr wird dadurch gebildet, und zur Aufmerksamkeit gewöhnt.

§. 17. Diese genaue Aufmerksamkeit läßt keine Schönheit in der Musik ohne Kühlung vorbehey. Man empfindet sogleich, wie ein Musicus auf den andern genau höret, und seinen Vortrag darnach einrichtet, damit sie vereint den gesuchten Endzweck erreichen. Dieses Lauschen ist überhaupt bey der Musik und also auch bey dem Accompagnement, ohngeacht der besten Bezifferung, unentbehrlich.

§. 18. Der heutige Geschmack hat einen ganz andern Gebrauch der Harmonie, als vordem, eingeführet. Unsre Melodien, Manieren und der Vortrag erfordern daher oft eine andere Harmonie, als die gewöhnliche. Diese Harmonie ist bald schwach, bald stark, folglich sind die Pflichten eines Begleiters heut zu Tage von einem weit größern Umfange, als ehemals, und die bekannten Regeln des Generalbasses wollen nicht mehr zureichen, und leiden auch oft eine Abänderung.

§. 19. Ein Accompagnist muß also jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem rechten Vortrag die ihm zukommende Harmonie, und zwar in der gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen. Er muß hierinnen dem Componisten auf das genaueste zu folgen suchen, und zu dem Ende beständig auf die Ripien-

Stimmen mit gut Achtung geben. Ist aber keine Harmonie in Mittelstimmen ausgesetzt, z. E. beym Solo, oder Trio, so wird die Begleitung ganz allein nach dem Affecte des Stückes und dem Vortrag der Mitmusicirenden eingerichtet, damit die Absichten des Componisten und der Ausführer befördert werden.

§. 20. Auch hier ist das Vorhersehen auf die Folge eben so nöthig, als beym Notenlesen überhaupt.

§. 21. Nach dem, was im 19 §. erwehnet ist, werde ich also so kurz und deutlich, als möglich, die gewöhnlichen Regeln, ihre Abänderungen, und hiernächst ein Haufen Anmerkungen so wohl über das ganze Accompagnement überhaupt, als über jede Aufgabe besonders anführen. Ich werde auf Mittel bedacht seyn, diese Aufgaben leicht finden zu lernen. Die Gefährlichkeit, Fehler zu begehen, und die Mittel dawider sollen treulich angezeigt werden. Die beste Lage gewisser Aufgaben werde ich bekannt machen und überall sagen, welches die unentbehrlichen, die weniger nothwendigen, die allenfalls zu missenden und die zu verdoppelnden Intervallen sind.

§. 22. Dieses letztere ist deswegen nöthig, weil die Harmonie bald schwach bald stark seyn muß, und bisweilen ein Stück in Ansehung der Vollstimmigkeit alle Arten des Accompagnements erfordert.

§. 23. Das Accompagnement kann ein — zwey — drey — vier — und mehrstimmig seyn.

§. 24. Das durchaus vier und mehrstimmige Accompagnement gehört für starke Musiken, für gearbeitete Sachen, Contrapuncte, Fugen u. s. w. und überhaupt für Stücke wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders dran Antheil hat.

§. 25. Bey dem vierstimmigen Accompagnement werde ich sowohl auf die Reinigkeit als besonders auf eine geschickte Fortschreitung der Intervallen bedacht seyn. Eine Menge von

Exempeln wird darthun, wo es, um in einer bequemen Lage zu bleiben, besser sey, zwo Stimmen in den Einklang zusammen gehen zu lassen, als auf vier klingenden Tasten allezeit steif zu bestehen, und lieber unnöthige Sprünge und ungeschickte Fortschreitungen dafür zu wählen. Es werden auch Exempel vorkommen, wo die linke Hand der rechten zu Hülfe kommen muß, um diese Fehler zu vermeiden; Fehler, welche man den Clavieristen zuweilen, wegen ihres vierstimmigen Satzes vorgeworfen hat.

§. 26. Das Drey — und wenigerstimmige Accompanement braucht man zur Delicatesse, wenn der Geschmack, Vortrag oder Affect eines Stücks ein Menagement der Harmonie fordert. Wir werden in der Folge sehen, daß alsdenn oft keine andre, als schwache Begleitung möglich ist.

§. 27. Bey unrichtigen und ungeschickten Compositionen, wo oft gar keine reine Mittelstimme, wegen des falschen Basses, woraus sie fließen sollen, vorhanden ist, deckt man, so viel möglich, die Fehler mit einer dünnen Begleitung zu; man geht sparsam mit der Harmonie um; man greift zur Noth eine Ziffer; man nimt seine Zuflucht zu Pausen, Nachschlägen u. s. w.; man ändert, wenn man allein accompagnirt und es sich thun läßt, aus dem Stegereif den Bass und erhält dadurch richtige und natürlich fließende Mittelstimmen eben so gewiß, als wenn man mit den falschen Ziffern so verfährt. Wie oft ist dies letztere nicht nöthig!

§. 28. Das einstimmige Accompanement bestehet entweder aus den vorgeschriebenen Bassnoten allein, oder aus ihrer Verdoppelung mit der rechten Hand.

§. 29. Im erstern Falle setzt man über die Noten t. s. *tasto, tasto solo*; im zweyten, *all'unifono, unisoni*. Weil diese Andeutungen zuweilen fehlen, so werde ich durch Anmerkungen und  
Exem:



Exempel Gelegenheit geben zu errathen, wo das einstimmige Accompanement Statt hat.

§. 30. Unter der Hauptstimme verstehe ich die Stimme, welche den Hauptgesang in einem Stücke führt, wo nicht alles gleich gearbeitet ist, z. E. in einem Solo, Concerte, Arie u. s. w.

§. 31. Die Oberstimme nenne ich die höchste, so der Accompagnist nimmt.

§. 32. Bey dem Unterrichte muß man seine Schüler das vorgelegte erst spielen und alsdenn in zwey Systeme aussetzen lassen. Das Ohr und das Auge lernen dadurch deutlich das Wahre von dem Falschen unterscheiden.

§. 33. Hierbey muß man es aber nicht bewenden lassen, sondern mit ihnen über beydes urtheilen; man fordre von jeder Note gleichsam Rechenschaft; man mache ihnen Einwürfe, welche sie mit Gründen, warum z. E. diese und jene Note so, und nicht anders da stehen könne, aus dem Wege räumen müssen.

§. 34. Man fängt bey dem vierstimmigen Accompanement billig an, und legt es zum Grunde. Wer dieses gründlich lernt, kann auch sehr leicht mit den übrigen Arten umgehen.

§. 35. Man gehe mit seinen Schülern, besonders bey dem vierstimmigen Accompanement, die Aufgaben in allen Lagen durch, damit sie ihnen bekannt werden. Da man hierbey bloß auf diesen Endzweck siehet, so ist es freylich nicht zu ändern, daß zuweilen ungeschickte Fortschreitungen mit unterlaufen, und Lagen vorkommen, welche nicht die besten sind. Sie lernen indessen doch dadurch die besten Fortschreitungen und Lagen von den schlechten unterscheiden; man muß ihnen aber bey Gelegenheit das Ungeschickte und die Verbesserung zugleich mit deutlich zeigen.

§. 36. Ob aber diese Fortschreitungen gleich ungeschickt seyn können, so müssen sie dennoch nicht falsch seyn: es muß nehmlich in der  
ndthi-

ndthigen Vorbereitung und Auflösung nichts versehen, und die verbotnen Quinten und Octaven müssen aufs strengste vermieden werden.

§. 37. Indem man mit den Scholaren die vierstimmige Begleitung in allen drey Lagen durchgeheth, so lernen sie noch ausserdem, was im 35 §. angeführt ist, (1) bey gewissen Gelegenheiten, wenn es nöthig ist, eine von den Mittelstimmen mit der linken Hand nehmen; (2) werden ihnen die Fälle bekannt, wo zwey Stimmen in den Einklang zusammen gehen; (3) wird ihnen gezeigt, wie man zuweilen, um Quinten zu vermeiden, ohne zur Lage zurück zu kehren, die schon da gewesen ist, noch eine Stimme mehr in der rechten Hand nimmt, welche man nachher wieder verläßt; (4) kommt die Wiederholung der Harmonie in einer höhern Lage auf derselben Basnote mit vor, um wieder in die Höhe zu kommen, wenn man zu tief herunter gewesen. Alle diese vier Hülfsmittel sind bey'm Generalbasse nicht allein erlaubt, sondern, wie wir in der Folge sehen werden, oft nöthig.

§. 38. Die unvermeidlichen steifen Fortschreitungen, dergleichen die verdeckten Quinten und Octaven, und einige erlaubte Quinten gegen den Bass, bringt man in die Mittelstimmen; die Oberstimme muß jederzeit singend, und in Ansehung des Basses ganz rein seyn.

§. 39. Man fange in der Unterweisung bey den leichtesten Aufgaben an, und gehe sie in der Ordnung alle durch. Ueber jede Aufgabe muß ein kurzes Uebungsexempel vorgeschrieben werden. Diese Kürze erhält die Gedult, weil man nicht eher an ein neues Exempel gehen darf, bis das alte recht fest im Kopfe und in Händen ist. Im Gegentheil hält man die Lehrbegierigen durch eine unndthige Weitläufigkeit zu lange auf, und gewinnt nichts weiter, weil das fleißige Accompagiren ganzer und verschiedener Stücke nach der Kenntniß der Aufgaben, wozu kurze Exem-  
pel

pel hinreichen, folgen muß. Durch diese Uebung, wobey immer weniger Fehler nach und nach vorgehen, entstehet endlich eine Fertigkeit, womit man zufrieden seyn kann.

§. 40. Man überseze diese kurzen Exempel mit allen Lagen in alle Tonarten, weiche und harte, damit sie, nebst ihrer Schreibart den Scholaren recht bekannt werden. In der Folge überlasse man ihnen dieses Uebersetzen selbst.

§. 41. Ich habe angemerkt, daß es besser sey bey dem Uebersetzen, die Tonarten ausser der Reihe, und nicht neben einander zu nehmen, weil einige Scholaren gerne, ohne eignes Nachsinnen, das Unübersetzte mit der kleinen Veränderung durch Hülfe ihres guten Gedächtnisses gar leicht Note vor Note nachspielen und nachschreiben. Sie verliethren dadurch ungemein; hingegen erlangen sie im erstern Falle nach und nach eine Fertigkeit, die Ziffern gleich zu treffen, und in einer proportionirten Lage zu bleiben. Diese letzteren kommen immer verschieden vor, und man hat alle Augenblicke Gelegenheit, sich der erlaubten Hülfsmittel zu bedienen, um in der gehörigen Weite zu bleiben; mit einem Worte, man wird endlich Meister über die Intervallen, sie mögen liegen, wo sie wollen.

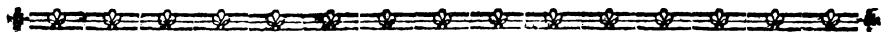
§. 42. Bey Gelegenheit des Uebersetzens muß man seinen Schülern die Vorzeichnung jeder Tonart und die Ursache davon bekannt machen. Man mahle ihnen die Tonleiter von C dur und A moll vor, und lasse sie nach der ersten alle harte, und nach der letzten alle weiche Tonarten aufschreiben. Es ist ohne mein Erinnern bekannt, daß man hierinnen von oben herunter (c h a g f u. s. w.) Stufenweise verfährt, und die Stufen, welche ohne Vorzeichnung zu groß oder zu klein nach ihrem Vorbilde sind, durch Versetzungszeichen gleich machet. Sie lernen dadurch gar bald auswendig hersagen, wo, und wie viele Versetzungszeichen bey

dieser und jener Tonart vorgezeichnet werden müssen; wie viel z. E. Des dur Been, und Es dur Creuze hat. Geht man mit ihnen die Tonarten in Quinten- und Quartensprogreßionen durch, so sehen sie den allmählichen Anwachs der Versetzungszeichen deutlich.

§. 43. Diese Fertigkeit ist allen Musiklernenden anständig und nöthig. Es können unvermeidliche Fälle kommen: Man soll den Augenblick ans Accompagnement gehen, ohne daß man so viel Zeit hat, seine vorgelegte Stimme nur obenhin durch zu sehen; kaum kann man aus der Schlußnote die Tonart erforschen; die Vorzeichnung siehet man nur flüchtig an. Unangenehme Zumuthung für einen, der die raren Verdienste und schwehren Pflichten eines Kopisten genau kennt, und der gar wohl weiß, daß alle Kopistenstimmen von Rechts wegen, zur Erhaltung eines guten Vortrages, vor der Ausführung eines Stückes solten genau durchgesehen werden! Es können auch, auffer dem Vortrag, Schreibfehler, wenigstens Undeutlichkeiten, Zweydeutigkeiten, unerwartete Veränderungen in Tactarten, Zeitmasse, Figuren, Tonarten u. s. w. vorkommen, welche auch bey dem geübtesten Ausführer eine Vorbereitung erfordern.

§. 44. Hat man aber Zeit, seine Stimme vorher durchzusehen: so sehe man zugleich genau auf die Vorzeichnung. Diese letztere ist oft verschieden, ohngeacht nur eine davon nach der obigen Vorschrift gut ist. Vor diesem fand man selten das D moll mit einem Be, das C moll mit dem As, u. s. w. vorgezeichnet. Einige Componisten thun dasselbe noch jezo, vielleicht aus Gewohnheit, vielleicht aus Liebe zum Alterthum, vielleicht aus andern Ursachen. Oft will der Componist aus guter Absicht den Ausführer nicht verwirren, und alle Augenblicke eine neue Vorzeichnung hinmahlen, besonders bey Stücken mit vieler Chromatik, bey Recitativen, wo man im Moduliren viele Freyheit hat u. s. w. :  
son-

sondern bleibt lieber bey einerley Vorzeichnung, oder setzt kein Versetzungszeichen vors System. Man vermist alsdenn auch in der Bezifferung viele dieser Zeichen, weil eine genaue Kenntniß jeder Tonart voraus gesetzt wird.



## Erstes Capitel.

### Von den Intervallen und den Signaturen.

#### §. 1.

Jeder Componist, der mit Recht seine Arbeit gut accompagnirt haben will, ist verbunden, die Bassstimme recht und hinlänglich zu beziffern. Alle mögliche Regeln über unbezifferte Bässe langen nicht zu, und sind oft falsch.

§. 2. Findet sich bey einem Solo die Hauptstimme über dem Basse, oder alle Stimmen bey mehrstimmigen Stücken drüber in Partitur: so kann der Accompagnist allenfals ohne Ziffern zu rechte kommen; nur muß er in der Composition hinlänglich geübt seyn. Ist aber überdem noch eine genaue Bezifferung über dem Basse, so kann das Accompagnement gut seyn. Ich verstehe hier unter dem guten Accompagnement den vollkommensten Grad. Außerdem weiß ich wohl, daß einem Clavierspieler sehr oft unbezifferte Bässe vorgelegt werden, und daß er sich nicht allezeit alsdenn von dem Accompagnement loß machen kann.

§. 3. Ich werde zu dem Ende Anmerkungen beybringen, wodurch ein geübter Accompagnist eine grosse Erleichterung spüren wird, auch unbezifferte Bässe so abzufertigen, daß man zufrieden seyn kann. Mein Hauptaugenmerk bey der Lehre

des Generalbasses wird jedoch auf die bezifferten Bässe gerichtet werden.

§. 4. Man kann seine Schüler in Erlernung der Ziffern nicht genug tummeln; ich bin deswegen kein Vertheidiger der zu sehr gehäuften Ziffern; ich hasse alles das, was einem Lehrbegierigen unnütze Mühe macht und die Lust benehmen kann. Es kann jedoch niemand ohne vollkommene Wissenschaft aller Ziffern den Generalbaß gründlich lernen und gehörig accompagniren. So bald man sich vor keiner Ziffer mehr fürchtet, so hat man alle mögliche Freyheit an die Feinigkeiten des Accompagnements zu denken. Diese letztern sind Ursache, daß wir mehr Ziffern brauchen müssen, als vordem bey der gewöhnlichen Art zu begleiten nöthig war. Kann man wohl bey der Erklärung seiner Gedanken hierüber der Ziffern entbehren?

§. 5. Man lasse dahero seine Scholaren fleißig Stücke begleiten, wo wegen der darinnen vorkommenden Chromatik die Bässe hinlänglich und folglich stark beziffert sind. Ich habe in dieser Absicht meines seligen Vaters bezifferte Bässe mit großem Nutzen und ohne Lebensgefahr der Scholaren gebraucht. Auch den Fingern sind sie nicht schädlich. Man wechsele fein oft mit richtig bezifferten Compositionen verschiedener Meister ab. Man lernt dadurch allerhand Arten von Bezifferung und Modulation kennen. Man raisonnire mit seinen Schülern, wenn sie schon hinlängliche Begriffe haben, darüber. Die Einsichten, welche hieraus entstehen, sind in der Folge von großem Nutzen, machen aber dabey eine vollkommene Wissenschaft aller Ziffern nicht nur unentbehrlich, sondern befördern sie vielmehr.

§. 6. Das Generalbaßstudium könnte viel leichter und angenehmer gemacht werden, wenn man wegen der Art zu beziffern überall einig würde. Hierzu müßten gute Clavierpieler, wel-

welche selbst gut accompagniren können, das meiste beitragen. Man trifft grosse Componisten und Musiker an, die sich ein gutes Accompagnement sehr wohl gefallen lassen, denen es aber vielleicht schwer fallen sollte, alles so, wie es auf dem Claviere sich ausnimmt, und wie es folglich seyn muß, anzudeuten. Unter die vornehmsten Punkte, worüber man überein kommen müste, würden wohl folgende gehören: Man muß alles nöthige genau anzeigen; man muß weder zu viel noch zu wenig Ziffern über die Noten setzen; man muß solche Ziffern wählen, welche dem Vortrage gemäß sind; man muß diese Ziffern an ihren rechten Ort setzen; man muß Zeichen der Andeutung machen, wenn man keine hat; man muß alle Arten vom Accompagnement, besonders das drey — zwey — und einstimmige, da, wo es seyn soll, andeuten u. s. w.

§. 7. Die Vergleichung eines Tons mit dem andern heißt ein Intervall.

§. 8. Alle im Generalbasse vorkommende Zeichen, welche das Accompagnement angehen, heißen: Signaturen.

§. 9. Alle Intervallen werden von der Basnote aufwärts durch Stufen abgezählt und erhalten daher ihren Namen, welcher durch die Ziffer angedeutet wird.

§. 10. Die brauchbarsten Intervallen im Generalbass sind folgende:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and is divided into two sections: 'Secunden.' and 'Terzen.'. Under 'Secunden.', there are six intervals: 'kleine.' (two notes), 'grosse.' (two notes), 'übermäßige.' (two notes with an 'x' above the second), 'verminderte.' (two notes with a flat above the second), 'kleine.' (two notes), and 'grosse.' (two notes). The bottom staff is in bass clef and shows the corresponding notes for each interval in the treble staff.

Quarten. Quinten.

verminderte. reine. übermäßige. falsche. reine. übermäßige.

Sexten. Septimen.

verminderte. kleine. grosse. übermäßige. verminderte. kleine. grosse.

Octaven. Nonen.

verminderte. reine. übermäßige. kleine. grosse.

§. 11. Ein Intervall behält seinen Namen, so lang es auf seiner Stufe bleibt, es mögen noch so viele Versetzungszeichen davor stehen; also stehen alle Secunden auf der zweyten, alle Terzen auf der dritten Stufe u. s. w.

§. 12.



§. 12. Die Verschiedenheit der Grössen, sie mögen durch Befetzungszeichen oder ohne dieselben entstehen, geben den Intervallen gewisse Bestmörter.

§. 13. Wir merken hierbey, um uns über diese Verschiedenheit deutlich erklären zu können, daß der Schritt von einer Taste zur nächsten ein halber Ton heisse, und daß zween halbe Töne zusammen genommen einen ganzen Ton begreifen.

§. 14. Die kleine Secunde enthält einen halben Ton, die grosse einen ganzen, und die übermäßige anderthalb Ton.

§. 15. Die verminderte Terz begreift einen ganzen Ton, die kleine anderthalb Ton, und die grosse zween ganze Töne.

§. 16. Die verminderte Quarte enthält zween ganze Töne; die reine liegt einen halben Ton höher als die grosse Terz; die übermäßige begreift einen ganzen Ton mehr als die grosse Terz.

§. 17. Die falsche Quinte liegt einen halben Ton höher als die reine Quarte; die reine begreift einen ganzen Ton mehr als die reine Quarte; die übermäßige liegt einen halben Ton höher als die reine.

§. 18. Die verminderte Sexte enthält so viel Töne als die reine Quinte; die kleine liegt einen halben Ton höher als die reine Quinte; die grosse liegt einen ganzen Ton, und die übermäßige anderthalb Ton höher als die reine Quinte.

§. 19. Die verminderte Septime enthält einen halben Ton mehr als die kleine Sexte; die kleine liegt einen ganz Ton niedriger als die Octave; die grosse einen halben Ton unter der Octave.

§. 20. Die verminderte Octave ist um einen halben Ton niedriger als die reine; die reine besteht aus fünf ganzen und zween halben Tönen; die übermäßige liegt einen halben Ton höher als die reine.

§. 21. Die Kleine None hat mit der Kleinen Secunde, und die grosse mit der grossen Secunde gleichen Sitz im Gebrauche. Eigentlich ist sie von jener um eine Octave unterschieden.

§. 22. Die Primen, Decimen, Undecimen und Duodecimen sind nichts anders als Octaven, Terzen, Quartan und Quinten. Sie werden mit einer 1, 10, 11 und 12 angedeutet, und kommen mehrentheils in der galanten Schreibart und beym dreystimmigen Accompagnement vor. Man braucht sie, um die sangbare Fortschreitung der Stimmen deutlich zu bemerken. Z. E.

(a)  $\frac{3}{1} \frac{4}{2} \frac{5}{3} = \frac{4}{2} \frac{3}{1}$  (b)  $\frac{10}{8} \frac{11}{9} \frac{10}{8} \frac{9}{7} \frac{8}{6} \frac{7}{5b}$  (c)  $\frac{12}{10} \frac{11}{9} \frac{10}{8} \frac{9}{b7} \frac{8}{6} \frac{b7}{5}$

(c)  $\frac{4}{3} \frac{b7}{5} \frac{8}{6} \frac{9}{b7} = \frac{10}{8} \frac{11}{9} \frac{12}{b7}$  (d)  $\frac{5}{3} \frac{6}{4} \frac{7}{2} \frac{8}{3} \frac{9}{4} \frac{10}{5} \frac{11}{6} \frac{12}{7} \frac{11}{6} = \frac{10}{8}$

Wir sehen hierbey, daß die Fortschreitung der 1 in die 2, und der 2 in die 1 natürlicher ist, und deutlicher ins Auge fällt, als wenn man von der 8 in die 2, und von der 2 in die 8 gehen wolte (a). Eben diese Deutlichkeit äussert sich bey dem Gebrauche der 10, 11 und 12 (b). Man braucht diese zusammen gesetzte Zahlen nur alsdenn, wenn die einfachen, 7, 8 und 9 entweder drauff folgen, oder vorhergegangen sind (c). Ferner giebt diese Bezeichnung deutlich zu erkennen, ob man mit zweoen Stimmen in Terzen oder in Sexten fortgehen soll (d); ein Umstand, der in dem feinen Accompagnement nicht allezeit willkührlich ist.

§. 23. Der Einklang im eigentlichen Verstande ist: Wenn zweo oder mehrere Stimmen auf einer Taste zusammen kommen.

men. Er kann also nicht wohl ein Intervall heißen. Die Octave wird mehrentheils darunter verstanden, und wir werden weiter unten vom Einklange in dieser Art besonders handeln. Einige wählen, statt der Prime, den Ausdruck Einklang, und bezeichnen ihn auch mit der 1.

§. 24. Die Intervallen behalten in allen Octaven ihren Sitz und Namen.

§. 25. Die Secunde hat zwar mit der None gleichen Sitz, ist aber, wie wir unten hören werden, von ihr sehr unterschieden.

§. 26. Die Intervallen nimmt man, was ihre Größe betrifft, so wie es die Beschaffenheit des Systems mit sich bringt; folglich nehmen sie also auch die beim System vorgezeichneten Versetzungszeichen ohne besondere Andeutung mit an. Wenn z. E. beim System vor dem f ein x steht, so ist die Sexte zu a nicht mehr f, sondern fis, und die bloss 6 wird übers a gesetzt.

§. 27. Wenn aber bey den Intervallen Versetzungszeichen vorkommen, welche beim System nicht vorgezeichnet sind, so wird es besonders angedeutet.

§. 28. Ein Intervall heißt natürlich groß u. s. w. wenn es so ist, wie es das System abmahlet: zufällig groß u. s. w. wird ein Intervall durch neu hinzu gefügte Versetzungszeichen.

§. 29. Ein Strich durch die Ziffer, oder ein x darneben, erhöht das Intervall um einen halben Ton:



Die Art der Bezeichnung mit dem Strich ist überall bey uns Deutschen bekannt und gewöhnlich. Auch die Italiäner haben sie; bloß die Franzosen gehen hierinnen ab, und richten eine Verwirrung

Bachs Versuch. 2. Theil. C

zung an. Man besehe Le Clairs bezifferte Bässe, welcher so wohl die natürlich grossen als zufällig kleinen Intervallen beyde gleich, nehmlich mit einem Strich, bezeichnet.

§. 30. Ein  $b$  durch die Ziffer, oder darbey, erniedrigt das Intervall um einen halben Ton:



§. 31. Ein  $\sharp$  durch die Ziffer, oder darneben, setzt das Intervall in seinen natürlichen Platz. Es ist, ohne mein Erinnern, bekannt, daß dieses  $\sharp$  in den Tonarten mit Creuzen erniedrigt, und in denen mit Been erhöhtet:

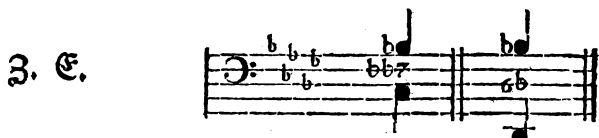


§. 32. Zween Striche, zwey Creuze, oder ein einfaches Creuz durch die Ziffer, oder darbey, erhöhen das Intervall um einen ganzen Ton:



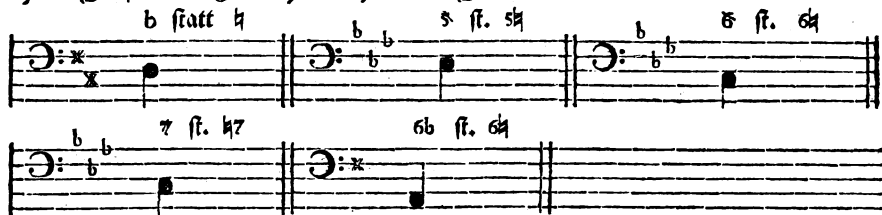
Die Andeutung durch zwey Creuze ist die seltenste und undeutlichste.

§. 33. Zwey Been, oder ein grosses  $b$  durch die Ziffer, oder darneben, erniedrigen das Intervall um einen ganzen Ton.



Das grosse b ist noch nicht sehr eingeführt, so bequem es auch ist.  
 §. 34. Die Zeichen,  $\flat\flat$  und  $\flat\flat$ , welche nach einer doppelten Versetzung die einfache wieder herstellen, sind zwar bey der Bezifferung nicht so gewöhnlich als es die genaue Schreibart erfordert. Weil sie aber doch vorkommen können, so wollen wir sie mit anmerken, damit man nicht davor erschrecke.

§. 35. Man lasse es sich nicht befremden, wenn einige über die Noten zuweilen Been und Striche durch die Ziffern, statt des viereckigten Be, setzen. Die verschiedene Bedeutung dieses Be Quadrats, welches bald erniedriget bald erhöht, kann an dergleichen Zerstreung Schuld haben. 3. E.



Von der falschen Quinte, auch von der kleinen und verminderten Septime ist man es eher gewohnt, daß sie mehrentheils mit einem Be erscheinen.

§. 36. Die Terz kann, ohne 3, durch blosser Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen angedeutet werden:



§. 37. Die Andeutung der Striche, der viereckigten und runden Beem durch die Ziffer, wenn es seyn kann, ist am leichtesten zu übersehen, und zeigt bey den nahe neben einander stehenden Ziffern deutlich an, welcher Ziffer diese Zeichen zukommen.

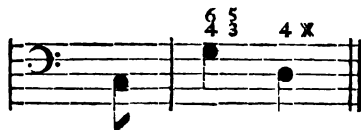
§. 38. Wenn diese Zeichen aufgehoben werden sollen, so muß man es andeuten, sonst gelten sie fort.

§. 39. Derselbe Umstand ist auch bey den Ziffern nöthig, wenn sie über oft wiederholten Noten stehen, welche ihr eigen Accompaniment haben. Man bleibt bey der ersten Ziffer so lange, bis eine neue kommt:



Hier wird zu den ersten vier Noten die Sexte viermahl angeschlagen, ehe die Quinte eintritt.

§. 40. Die Ziffern, welche gerade über einer Note stehen, werden mit ihr zugleich angeschlagen; wenn sie sich aber zur rechten Hand der Note seitwärts befinden, so schlägt man sie nach, ob sie gleich zur Note gehören und von ihr abgezählt werden:



§. 41. Es ist nicht gut, die Ziffern unter die Noten zu setzen, weil dahin die Zeichen des forte und piano gehören: es sey denn bey gewissen Stellen, wo es nicht zu ändern ist, wenn z. E. zwei Stimmen in einem System übereinander stehen, eine für das Violoncell und die andere für das Clavier.

§. 42.

§. 42. Wenn bey Fugen der Eintritt der Thematum in der Grundstimme vorfällt, so spielt man nach der Vorschrift, und schlägt nicht eher Accorde an, als bis Ziffern kommen. Eben dieses gilt überhaupt bey kurzen Stellen, wo die rechte Hand etwas obligates ausführen soll; man pflegt dieses in kleinen Noten auszudrücken.



§. 43. Die Ziffern, die über einem Punkte stehen, wodurch die Noten verlängert werden, schlägt man beym Eintritt des Punkts an; sie beziehen sich auf die vorhergehende Note.

§. 44. Die Ziffern, welche über einer kurzen Pause stehen, werden zur Pause angeschlagen, und beziehen sich auf die folgende Note:



§. 45. Die Ziffern über langen Pausen werden zwar auch zur Pause angeschlagen, sie beziehen sich aber auf die vorhergehende Note:

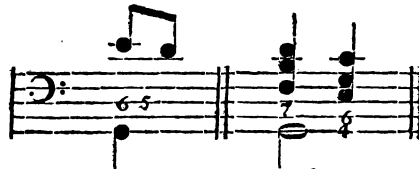


Das geübte Ohr kann gar bald das Beziehen, wovon in diesem und vorhergehenden § die Rede ist, aus dem Zusammenhange entdecken.

§. 46. Man theilt die Ziffern, welche nachgeschlagen werden, folgender Gestalt in die Geltung der Basnote ein. Wenn diese letztere zween gleiche Theile, und eine Ziffer, oder mehrere über einander seitwärts bey sich hat, so werden die Ziffern, die zur Seite stehen, zum zweyten Theil der Basnote angeschlagen:



Bey einer Note von zween gleichen Theilen mit zween Ziffern neben einander, theilen sich die Ziffern in die Geltung der Note gleich:



Sind drey Ziffern neben einander über einer solchen Note, so kommt die erste Hälfte der ersten Ziffer, welche gerade über der Note stehet, zu, und die andere Hälfte fällt in gleicher Theilung auf die zweo letztern Ziffern:



§. 47. Wenn eine Note von drey gleichen, oder, welches einerley ist, von zween ungleichen Theilen, zweo Ziffern neben einander über sich hat: so fällt der erste grösse Theil, oder zween Dritttheile auf die erste Ziffer, und der kleine Theil, oder ein Dritttheil, auf die letzte Ziffer:



3. E.



Bei einer Note von dieser Art mit dreym Ziffern neben einander, fällt auf jede Ziffer ein Drittheil:



§. 48. Diese Art der Eintheilung ist die gewöhnlichste; wer hiervon abgehen will, muß es ausdrücklich andeuten, als §. E.



Bei beyden Exempeln will der Vortrag dieser Vorschläge, daß man von der obigen Regel abweicht; das Strichelgen, welches in mehreren Fällen die Fortdauer einer Ziffer bedeutet, zeigt hier die Eintheilung deutlich an. Einige lassen das Strichelgen weg, und sondern die letzte Ziffer von den zweyen ersten etwas ab: allein diese Art der Bezeichnung ist verwerflich, weil sie Zweydeutigkeiten veranlassen kann. Oft weiß man nicht zuverlässig, ob der Componist oder der Abschreiber die Ziffern so zusammen gerückt und abgefordert hat. 3. E.



In diesem Fache fehlt es noch an Zeichen, wie wir weiter sehen werden.

§. 49.

§. 49. Bey folgenden Exempeln werden die Ziffern zu zween gleichen Theilen in die Noten eingetheilt:



§. 50. Weil also auf den Stand der Ziffern viel ankommt: so muß sowohl der Componist als Copist bey'm Schreiben auf genugsamem Platz bedacht seyn, zumahl wenn viele Bogen und andre Zeichen des Vortrags über die Noten gesetzt werden, damit die Ziffern da stehen können, wo sie sollen.

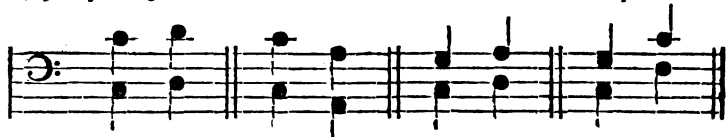
§. 51. Alle Intervallen sind entweder consonirend oder dissonirend.

§. 52. Ein Intervall, welches man ohne Vorbereitung, d. i. ohne, daß es in dem vorigen Griffe schon da ist, anschlagen, verdoppeln, und in der Folge damit herauf oder hinunter gehen oder springen kann, heißt consonirend.

§. 53. Mit der Kleinen und grossen Terz, mit der reinen Quinte, mit der Kleinen und grossen Sexte und mit der reinen Octave kann man so verfahren; folglich sind diese Intervallen consonirend.

§. 54. Wir merken beyläufig mit an, daß die Octave und Quinte vollkommene Consonanzen heißen, weil sie (1) keine Veränderung als Consonanzen mit sich vornehmen lassen, sondern sogleich dissoniren, sobald sie grösser oder kleiner gemacht werden; (2) weil ein einziger Anschlag von ihnen das Ohr so vergnügt, daß man niemals mit zweo fortschreiten darf. Es entspringt daher die bekannte und erste Hauptregel der Harmonie: Man muß niemals mit zweo Octaven oder reinen Quinten hinter einander in zweo Stimmen in gleicher Bewegung

gung weder fortschreiten noch springen. Dieß Vergehen heißt schlechtweg Quinten und Octaven machen :



Die gerade Bewegung ist, wenn sich zwei oder mehrere Stimmen zugleich hinauf oder herunter bewegen (a); bey der Gegenbewegung gehen und springen sie auseinander (b) :



§. 55. Man weiß ohne mein Erinnern, daß man die verbotenen Octaven nicht da suchen muß, wo der Componist aus guten Ursachen zuweilen die Stimmen, wie es heißt, im Unifono gehen läßt. In der Verbindung der Accorde sind sie anzutreffen.

§. 56. Die Terz und Sexte heißen unvollkommene Consonanzen, weil sie groß und klein gemacht werden können, und doch gut klingen; das Ohr kann auch viele Terzen und Sexten hinter einander vertragen.

§. 57. Mit den übrigen Intervallen kan man so eigentlich nicht verfahren, als wie wir bey §. 52. von den Consonanzen gehört haben: folglich sind sie aus der Ursache dissonirend.

§. 58. Die wesentlichen Eigenschaften der Dissonanzen liegen schon in der Benennung. Vermöge dieser Benennung machen sie einen Uebellaut. Hieraus folgt, daß man sie mit gewissen Umständen gebrauchen muß. Ihre natürliche Härte muß, so viel möglich, gemindert werden. Dieses geschieht, wenn man  
 Bachs Versuch. 2. Theil. D sie

sie vorbereitet und auflöset, d. i. wenn sie vorher als Consonanzen schon da sind, und nachher wieder zu Consonanzen werden. Sie klingen einfach widrig genug, folglich darf man sie nicht verdoppeln; ihre Auflösung ist nöthig, folglich würde diese Verdoppelung verbotene Octaven hervorbringen.

§. 59. Damit wir bey dieser Gelegenheit einen deutlichen Begriff von dem Gebrauch der Dissonanzen überhaupt bekommen, so sehen wir bey dem ersten Tacte in folgenden Exempeln ihre Vorbereitung, und bey dem zweyten ihre Auflösung, vermöge welcher sie entweder eine Stufe herunter oder hinauf treten:



§. 60. Die Auflösung ist bey den Dissonanzen ganz und gar nothwendig, aber die Vorbereitung nicht allezeit. Wir werden weiter unten von ein paar Fällen handeln, wo ebenfalls die Auflösung wegbleiben kann.

§. 61. Ueber liegenden, oder in einem Tone bleibenden Bassnoten können alle Dissonanzen unvorbereitet angeschlagen werden. Weil hier keine Vorbereitung wegen der Unbeweglichkeit des Basses möglich ist: so wird dieser Mangel durch diese Unbeweglichkeit ersetzt.

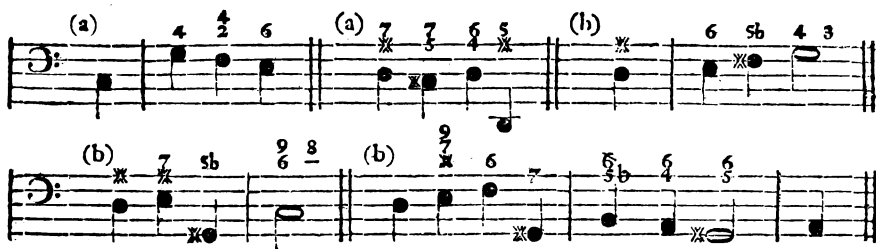
§. 62. Aber auch ausser diesem Falle können viele Dissonanzen bisweilen unvorbereitet vorkommen.

§. 63. Ein neu hinzugefügtes Versetzungszeichen, welches eine vorbereitete Dissonanz noch mehr erniedrigt, hebt die Vorbereitung nicht auf. Es folgt dieses aus dem, was wir im eilften § angeführet haben:

3. E.



§. 64. Die Dissonanzen werden oft wieder zu Dissonanzen bey der Auflösung (a), auch ohne Auflösung, durch Vermittelung des Basses (b), zu letzt aber muß doch die Hauptauflösung in eine Consonanz geschehen :



Dieses Verfahren nennt man eine Aufhaltung (retardatio) der Auflösung.

§. 65. Zuweilen wartet die rechte Hand den Eintritt der Bassnote, worüber eine Dissonanz aufgelöst werden soll, nicht ab, sondern fällt mit der Auflösung vorher ein (a); dann und wann thut dasselbe der Bass (b):



Beide Fälle nennt man eine Vorausnahme (anticipatio) der Auflösung.

§. 66. Wenn man vor der Resolution den Ton der Grundstimme mit einem andern in der rechten Hand verwechselt: so gehet eine Verwechslung der Harmonie vor:



§. 67. Wenn der Baß den Ton, worein eine Dissonanz in der rechten Hand sollte aufgelöst werden, ergreift: so nennt man dieses eine Verwechslung der Auflösung. Diese Dissonanz erhält dadurch die Freyheit, und überläßt dem Basse die Resolution:



Wir überlassen den Componisten die gute Art, dieser Freyheit sich zu bedienen, und machen sie den Accompanisten hier nur bekannt.

§. 68. Unter den geschwinden Noten hat selten eine jede ihr eignes Accompanement. Von den Noten, welche ohne Accompanement angeschlagen werden, sagt man: Sie gehen durch.

§. 69. Einzelne durchgehende Noten werden nicht angedeutet; wenn aber viele hinter einander vorkommen, so setzt man einen Querstrich darüber, welcher so weit reicht, als die rechte Hand ruhen soll. Sie kommen bey allerley Zeitmaasse und Tactarten in allerhand Figuren vor. Bisweilen geht die Hälfte von den Noten durch (a); zuweilen weniger als die Hälfte (b); manchmal gehen bey geschwinder Zeitmaasse, und wenn die Noten kurz sind, die allermeisten durch (c):

3.  $\text{E}$

(a) (b) (c)

Detailed description: This block contains three variations of a musical exercise. Each variation consists of two staves. The top staff has a long note (a half note) with a sharp sign above it. The bottom staff has a moving bass line. Variation (a) shows the bass line moving up and then down, with a '6' below the first measure. Variation (b) shows the bass line moving up and then down, with a '6' below the first measure and a sharp sign above the second measure. Variation (c) shows the bass line moving up and then down, with a '6' below the first measure and a sharp sign above the second measure.

§. 70. Bey einer langen Dauer durchgehender Noten kann das zuletzt da gewesene Accompagnement wiederholt werden:

Detailed description: This block shows a musical exercise with two staves. The top staff has a long note (a half note) with a sharp sign above it. The bottom staff has a moving bass line. The exercise is divided into two measures by a double bar line. The second measure repeats the accompaniment from the first measure.

§. 71. Bey gewissen Gelegenheiten, welche an ihrem Orte vorkommen werden, pflegt man auch von den Intervallen zu sagen: Sie gehen durch. Dieses kann auf dreyerley Art geschehen: (1) Wenn der Bass liegen bleibt:

8 b7

Detailed description: This block shows a musical exercise with two staves. The top staff has a long note (a half note) with a sharp sign above it. The bottom staff has a moving bass line. The exercise is divided into two measures by a double bar line. The second measure repeats the accompaniment from the first measure. The numbers '8 b7' are written above the first measure.

(2) Wenn bey der Bewegung des Basses die Ziffern liegen bleiben:

Detailed description: This block shows a musical exercise with two staves. The top staff has a long note (a half note) with a sharp sign above it. The bottom staff has a moving bass line. The exercise is divided into two measures by a double bar line. The second measure repeats the accompaniment from the first measure. The numbers '7' and '6' are written below the first measure, and '6' and '4' are written below the second measure.

D 3.

(3) Wenn

(3) Wenn sich beyde bewegen :



§. 72. Bey geschwinden Trommelbässen, woran man sich steif spielen kann, läßt man auch zuweilen in der linken Hand Noten durchgehen. Das mehrere hiervon kann man im ersten Theile meines Versuchs, in der Einleitung, in einer Note nachsehen.

§. 73. Den Ausdruck Durchgang (transitus) braucht man eigentlich von stufenweise gehenden Bassnoten.

§. 74. Wenn alsdenn das gehdrige Accompagnement bloß auf die dem innerlichen Werthe nach lange Noten fällt: so ist der Durchgang regulär (transitus regularis). Unter Noten von gleicher Geltung ist die erste, dritte u. s. w. dem innerlichen Werthe nach (virtualiter) lang; und die zweyte, vierte u. s. w. kurz:



§. 75. Wenn die Begleitung, welche der virtualiter kurzen Note zukommt, vorausgenommen, und zur langen Note angeschlagen wird, so ist der Durchgang irregulär (transitus irregularis) und die Noten heißt man alsdenn Wechselnoten:



§. 76.



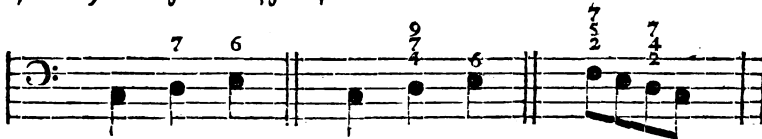
§. 76. Wenn man die anschlagende Note nicht beziffern will, so setzt man entweder die Ziffern über die nachschlagende Noten allein, oder bezeichnet die anschlagenden Noten noch oben ein entweder mit einem Seitenstrich, einer Null, einer halben Null, oder einem m, welches, wenn es nöthig ist, verlängert wird:



Das Zeichen mit dem schrägen Strich bey Numer (2) ist das beste.

§. 77. Dieser irreguläre Durchgang bestehet aus solchen Vorausnahmen der Auflösung, davon wir einige im §. 65. bey (a) gesehen haben.

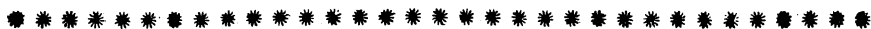
§. 78. Man braucht die Dissonanzen, welche in beyderley Arten von Durchgängen vorkommen, wenn sie gleich vorbereitet sind, nicht allezeit aufzulösen:



§. 79. Dieselbe Freyheit hat man bey Dissonanzen, welche durch Verwechslung des Klanggeschlechts zu Consonanzen werden:



§. 80. Hingegen werden wir in der Folge sehen, daß die Consonanzen zuweilen ihre Freyheit verlieren, und wie Dissonanzen vorbereitet und aufgelöst werden.



## Zweytes Capitel.

### Vom harmonischen Dreyklange.

#### Erster Abschnitt.

##### §. 1.

Die vollkommenste Harmonie von Consonanzen, mit der sich mehrentheils ein Stück anfängt, und allezeit endiget, ist der eigentliche harmonische Dreyklang.

§. 2. Es bestehet solcher aus dem Grundtone, dessen Quinte und Terz.

§. 3. Wenn hierzu die Octave genommen wird, so entstehet der eigentliche Accord, bey welchem die Quinte rein seyn muß; bloß die Terz kann verändert und groß oder klein werden.

§. 4. Dieser Accord heißt hart, wenn die Terz groß ist; und weich, wenn die Terz klein ist.

§. 5. Der uneigentliche harmonische Dreyklang hat entweder eine falsche oder eine vergrößerte Quinte bey sich.

§. 6. Man nennt ihn im erstern Falle den verminderten, und im letztern, den vergrößerten Dreyklang.

§. 7. Wir werden die Lehre von diesen uneigentlichen Dreyklängen, welche Dissonanzen bey sich haben, abhandeln, sobald wir mit den consonirenden Accorden zu Ende seyn.

§. 8. Der eigentliche Accord kann, wie alle vierstimmige Sätze, in dreyen Lagen verändert werden; einmal kann die Quinte, einmal die Octave und einmal die Terz in der Oberstimme seyn:

3. E.



§. 9. Wenn über einer Note, welche nicht durchgeht, entweder gar nichts, oder ein Versetzungszeichen allein, oder eine 8, 5, 3 einzeln, oder zwey davon, oder alle drey stehen: so greift man den eigentlichen Accord.

§. 10. Weil bey diesem Accorde die Quinte rein seyn muß: so nimmt man sie auch ohne Andeutung rein:



§. 11. Es kann nach Beschaffenheit der Umstände die Octave wegbleiben, und sowohl die Terz als Quinte verdoppelt werden.

§. 12. Wenn aber die Terz zufällig groß ist, so wird sie nicht verdoppelt.

§. 13. Im dreystimmigen Accompagnement bleibt die Octave weg, es sey dann, daß wegen einer Auflösung oder wegen des Gesanges der Hauptstimme die Quinte dafür weggelassen würde.

§. 14. Bey der zweystimrigen Begleitung nimmt man, wenn es kein anderer Umstand hindert, die Terz allein.

§. 15. Man merke sich, um auf dem System einen gemeinen Accord leicht finden zu lernen, daß Noten auf drey Linien oder drey Spatiis, welche zunächst über einander sind, einen Dreyklang abgeben.

§. 16. Wenn ich zween Töne greife, wo drey Tasten dazwischen sind, so habe ich die grosse Terz; sind aber nur zwö Tasten in der Mitte, so ist die Terz klein.

§. 17. Die Gegenbewegung ist überhaupt beym Accompanement die schönste und sicherste, besonders bey unsern Accorden; man entgeht dadurch den offenbaren und verdeckten Quinten und Octaven.

§. 18. Verdeckte Quinten und Octaven erkennt man, wenn bey zween in der gleichen Bewegung springenden Stimmen die ledigen Intervalle ausgefüllt werden, und bey dieser Ausfüllung in einigen von den letzten Noten Quinten und Octaven vorkommen:



§. 19. Man kann sie noch eher in den Mittelstimmen unter sich, und gegen den Baß, als in der Oberstimme gegen den Baß erlauben, weil bey der letztern auf eine genaue Reinigkeit und auf den guten Gesang hauptsächlich gesehen werden muß; diese Progression aber macht einen unreinen, und folglich schlechten Gesang.

§. 20. Folgende verdeckte Quinten können auch in den äußersten Stimmen angehen:

3. E.



§. 21. Zwo offenbare Quinten von verschiedener Art können auf einander folgen.

§. 22. Im Heruntergehen kann in allen Stimmen auf eine reine Quinte eine falsche folgen:



Aber die Folge einer reinen Quinte auf eine falsche erlaubt man nur aus Noth, und nicht leicht in den äußersten Stimmen:



§. 23. Im Heraufgehen ist die Progression von einer reinen Quinte zur falschen besser (a), als von einer falschen zur reinen, weil die falsche Quinte von Natur sich herunter neigt (b):



Beide Arten gehören in die Mittelstimmen.

§. 24. Mit der rechten Hand überschreitet man nicht leicht das zweigestrichne f: es sey dann, daß der Baß sehr hoch geht, oder statt des Baßschlüssels ein höherer in der Grundstimme stehet, oder eine gewisse Zierlichkeit in der Höhe ausgedrückt werden soll, wenn zum Exempel die Lage bey einer wiederholten Passage verändert werden soll u. s. w.

§. 25. Tiefer als die Hälfte der ungestrichenen Octave, darf die rechte Hand nicht wohl gehen; es wären dann dergleichen Umstände im Gegentheil vorhanden, wie wir im vorigen § angeführet haben.

§. 26. Bey der Information kann man diese vorgeschriebene Höhe und Tiefe überschreiten, damit die Scholaren die Exempel in allen Lagen üben können, und dadurch überall bekannt werden.

§. 27. Ausserdem pflegt die rechte Hand mit der Oberstimme im Bezirk des Discantsystems anzufangen; wenn dasselbe die Grundstimme innerhalb ihres Basssystems thut.

§. 28. Man kann den Grund zum Accompagnement nicht besser legen, als wenn man seine Schüler alle vier und zwanzig Accorde aufs genaueste lernen läßt. Dieses muß nach und nach geschehen; man läßt sie diese Accorde in allen dreyen Lagen auf der ganzen Tastatur hinauf und herunter greifen. Im Anfange ist man zufrieden, wenn dieses langsam geschiehet; nach und nach aber muß man beständig auf eine mehrere Hurtigkeit dieser Uebung bringen, damit die Hände endlich die nöthige Fertigkeit erhalten, jeden Accord, welchen man nur will, sogleich ohne Anstoß anzuschlagen.

§. 29. Der Anfang muß mit ein paar solcher Accorde geschehen, und man gehet nicht eher weiter, als bis die hinlängliche Wissenschaft und Fertigkeit davon da ist.

§. 30. Man verbinde in der Folge eine Lection mit der andern; auf diese Art wird das Alte immer wiederholt und nicht vergessen.

§. 31. Sowohl hier, als bey allen übrigen Aufgaben, muß man die Scholaren fleißig nach den Intervallen fragen, damit sie bey der mechanischen Fertigkeit im Treffen auch im Stande bleiben, solche ohne langes Besinnen gleich herzusagen.

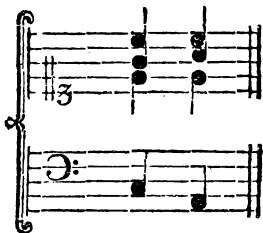
Ich habe diese Anmerkung aus der Erfahrung nöthig befunden, weil viele durch eine lange Uebung und ihr gutes Ohr die meisten Accorde und Ziffern treffen, ja ganze Stücke begleiten, ohne daß sie dafür können; die Intervallen sind ihnen so wenig bekannt als die Regeln. So nützlich und nöthig ein gutes Ohr ist: so verführerisch und schädlich kann es seyn, wenn man sich lediglich darauf verläßt, und den Kopf nicht dran strängen will.

§. 32. Man nimmt die Accorde da, wo sie am nächsten sind. Dieses ist überhaupt beym Accompagnement zu merken.

§. 33. Wenn also der Baß um zwei Stufen steigt: so behält man die Intervalle, welche zur letzten Note schon da sind, und nimmt nur die Quinte aufs neue darzu:



Und wenn er um zwei Stufen fällt; so hat man bloß die Octave aufzusuchen:

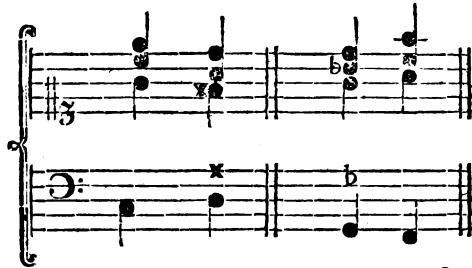


§. 34. Steigt oder fällt aber der Baß um eine Stufe: so braucht man in allen Stimmen die Gegenbewegung:

♩ 3

♩ 3

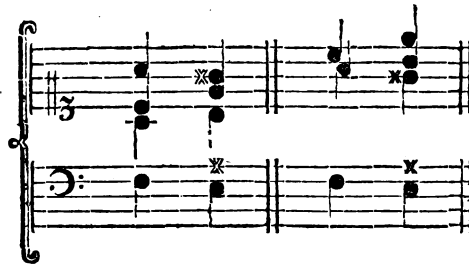
3. E.



§. 35. Steigt der Baß, mit zweo großen Terzen über sich, um einen halben Ton eine Stufe höher: so geht man entweder mit der Quinte und Terz von einander in die Octav, oder zusammen in den Einklang; folglich nimmt man zur letzten Note die Terz doppelt, und die Octave bleibt weg:

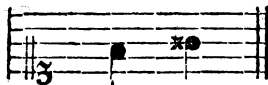


Nimmt man diesen Gang rückwärts, so muß bey der ersten Note die Octave weggelassen, und die Terz doppelt genommen werden:





Widrigensfalls begeheth man mit der einen Stimme eine unmelodische Fortschreitung in die übermäßige Secunde, welche zu vermeiden ist:



§. 36. Die Quinte muß bey den Schlüssen niemals in der Oberstimme seyn. Die Octave ist hierzu das geschickteste Intervall, wenn man kann; nächst dieser aber die Terz, nur muß die Schlußnote der Hauptstimme nicht tiefer seyn, als diese Terz.

§. 37. Wenn beyde Hände einander zu nahe kommen, oder die rechte Hand zu tief herunter ist: so kann man über eben derselben Note, wenn sie nicht zu geschwind ist, den Accord in einer höhern Lage noch einmal wiederholen; hat man aber die Zeit nicht hierzu, so nimmt man in der Höhe noch eine Stimme mehr, und verläßt in der Folge die unterste. Dieses Hülfsmittel braucht man (1) nur aus Noth, weil ich glaube, daß man ausserdem bey vier regulären Stimmen bleiben und nicht leicht darüber gehen muß; (2) bey Consonanzen, weil die Dissonanzen das Accompagnement mehr einschränken.

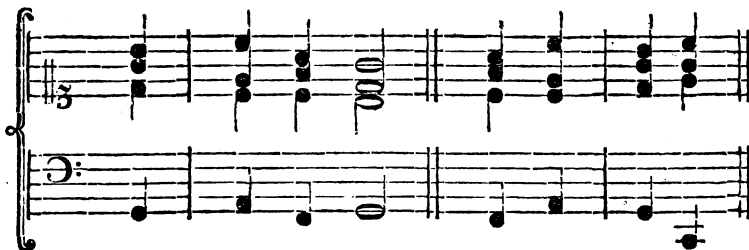
## Zweiter Abschnitt.

### §. 1.

Man bringe bey seinen Schülern fleißig auf die Gegenbewegung auch alsdenn, wenn sie nicht höchstnützlich ist. In den Uebungsrempeln bringe man zu dem Ende alle mögliche verführerische Gänge vor, um ihnen die Fehler, so dabey vorgehen können, deutlich zu zeigen. Hier thut das Aussetzen des Generalbasses besonders gute Dienste.

### §. 2.

§. 2. Endlich, wenn man merkt, daß sie die Gefährlichkeiten vollkommen kennen, so kann man ihnen auch die Fälle zeigen, wo zuweilen, des Gesanges wegen, die gerade Bewegung der andern vorzuziehen ist, z. E.



§. 3. Wir sehen aus diesen Exempeln, daß es gut thut, wenn die Oberstimme in gleicher Bewegung mit dem Basse in Terzen fortgeheth. Die grossen Terzen besonders mögen gerne in die Höhe gehen, wenn es durch eine vorbereitete Dissonanz, oder durch die Gefahr einer widrigen Verdoppelung nicht gehindert wird, als z. E.



§. 4. Daher muß man bey folgendem Exempel, wenn man nun schon einmal die grosse Terz oben hat, nicht mit ihr durch die Gegenbewegung in die Quinte herunter fallen:

z. E.

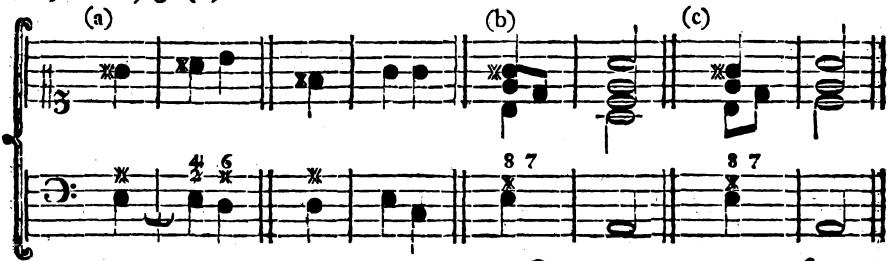
3. E.



sondern lieber ein kleineres Uebel, nemlich verdeckte Octaven, wählen, als obige unnatürliche Fortschreitung bey einer Cadenz:



§. 5. Die zufällig grossen Terzen lieben am meisten das Aufsteigen (a); dahero nimmt man zur letzten Note des dritten Exempels, wenn die Octave vorher in die Septime gegangen ist, eine Stimme noch darzu, damit der Dreyklang am Ende vollkommen da sey (b): wenn man aber die Quinte verläßt, und dafür die Septime ergreift, so ist dieses Hülfsmittel alsdenn nicht nöthig (c):



Bachs Versuch. 2. Theil.

F

§. 6.

§. 6. Beym vierstimmigen Accompagnement nimmt man es mit diesen grossen Terzen, wenn sie nicht oben liegen, so genau nicht, sondern sie können herunter springen:



§. 7. Ist das Accompagnement aber dreystimmig, so geht man mit der grossen Terz auch in der Mittelstimme in die Höhe, und sieht nicht auf die Vollständigkeit des Dreyklanges:



§. 8. Unser Accord wird zwar ohne Andeutung gegriffen: wenn man aber die Ziffern, welche seine Intervallen anzeigen, einzeln, oder zusammen über Noten antrifft, so hat es seine guten Ursachen. Bald sind Dissonanzen, welche über derselben Note in unsern Accord aufgelöst werden, daran Schuld (a); bald werden zu mehrerer Deutlichkeit aus dem Accord Ziffern über eine Note gesetzt, wenn Dissonanzen nachgeschlagen werden (b), oder die ganze Harmonie sich verändert (c); bald pflegt man dadurch das Accompagnement einer Note zu bemerken, welche durchzugehen scheidet

scheinet (d). In allen diesen vier Fällen nimmt man den ganzen Accord.



§. 9. Zuweilen aber will man, bey geschwinden gehenden Noten, durch darüber gesetzte Terzen, dem Begleiter zu verstehen geben, daß die rechte Hand mit diesem Intervall ganz allein der Grundstimme in gleicher Bewegung folgen soll:



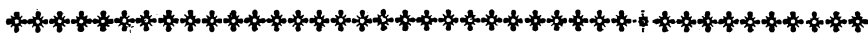
§. 10. Die Uebungsexempel über die eigentlichen Accorde müssen sich nicht über die natürliche Modulation erstrecken, damit das Gehör nicht auf einmal mit allen vier und zwanzig Tönen gleichsam überschüttet werde. Man muß es vielmehr bezwecken vor Ausschweifungen bewahren, und an einen natürlichen Zusammenhang der Harmonie gewöhnen. Wenn diese kurzen Exempel in alle Tonarten übersetzt werden: so kommen die Accorde ohnedem alle vor; man siehet durch dieses Uebersetzen hernach die Ursachen ein, warum gewisse Töne zuweilen mit Kreuzen, zuweilen mit Beenen geschrieben werden, und doch dieselben bleiben, z. E.

3. C.

§. 11. Folgende kleine Exempel mögen hinlänglich seyn, meine Meinung wegen des vorhergehenden § zu erklären. Die Ziffern über den Noten zeigen das Intervall in der Oberstimme bey der besten Lage an.

§. 12. Wenn die Accorde im getheilten Accompagnement vorkommen, so ist entweder eine Zierlichkeit oder Nothwendigkeit daran Schuld. So viel einem Accompagnisten hievon zu wissen nöthig ist, wird an seinem Orte in deutlichen Exempeln vorkommen. Das getheilte Accompagnement ist, wenn die linke Hand auch etwas von Ziffern nimmt, ohne daß der Satz vollstimmiger wird. Die Harmonie wird dadurch zerstreut und folglich oft schöner; die Auflösung der Dissonanzen macht dieses zuweilen nothwendig.

§. 13. Was wir oben von der Prime, Decime und Duodecime angeführet haben, gilt auch hier.



## D r i t t e s   C a p i t e l .

### Vom Sextenaccord.

#### Erster Abschnitt.

##### §. 1.

**D**er Sextenaccord, welcher bloß die grosse und kleine Sexte angehet, bestehet aus lauter Consonanzen, nämlich der Sexte, Terz und Octave.

§. 2. Die gewöhnlichste Bezeichnung dieses Accordes ist eine 6 allein; ausserdem findet man zuweilen die übrigen Intervallen aus gewissen Ursachen mit angedeutet.

§. 3. Die nöthigen Versetzungszeichen müssen bey der Andeutung nicht vergessen werden.

§. 4. Die Unterterz vom Grundtone ist die Sexte davon, und der Dreyklang von dieser Unterterz oder Sexte ist der Sextenaccord.

§. 5. Man nimmt den Septenaccord mit der Octave am seltensten, etwa bey einzelnen Grundnoten mit der 6, und aus Noth, wenn es die Dissonanzen fodern u. s. w. Man verdoppelt lieber die Terz oder Sexte und läßt die Octave weg.

§. 6. Bey dieser Verdoppelung, welche sowohl mit dem Einklange als mit der Octave geschehen kann, geht keine Ziffer verlohren. Die Intervallen eines eigentlichen Accords, welche er enthält, bleiben allezeit:



Hingegen entgethet man dadurch vielen Fehlern, und der gute Gesang wird erhalten, wie wir weiter sehen werden.

§. 7. Folgende Regeln sind bey der Verdoppelung zu beobachten: (1) Bey der natürlich grossen Sexte mit der grossen Terz überhaupt, kann man von beyden Intervallen verdoppeln, welches man will:



(2) Weder die natürlich noch zufällig grosse Sexte wird verdoppelt, wenn sie die kleine Terz bey sich hat.



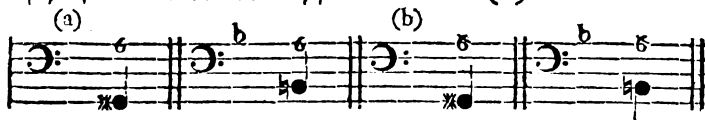
(3) Wenn aber die zufällig grosse Sexte eine zufällig grosse Terz bey sich hat, so läßt sich beydes verdoppeln; in diesem einzigen Falle wird eine Terz von dieser Art verdoppelt:



3. E.

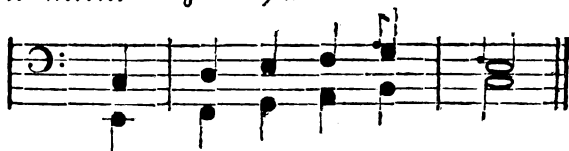


(4) Ein zufällig erhöhendes Versetzungszeichen vor einer Grundnote mit dem Sextenaccord wird nicht verdoppelt (a): wenn aber über solchen Noten die Sexte zufällig groß ist, so kann es verdoppelt werden (b):



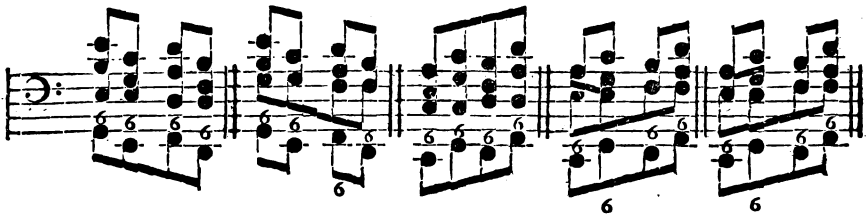
§. 8. Das dreystimmige Sextenaccompagnement besteht aus der blossen Terz und Sexte.

§. 9. Bey der zweystimrigen Begleitung unserer Ziffer verliert man allezeit ein Intervall; sie kommt also nicht leicht vor. Wenn die Hauptstimme viele Sexten hinter einander piano vorzutragen hat, so wäre dieß der Fall, da der Accompagnist die Terzen allein darzu nähme:



§. 10. Wenn bey gehenden, oder in Terzen springenden Grundnoten viele Sexten hinter einander vorkommen, so braucht man die Verdoppelung wechselsweise, um keine Octaven zu machen:



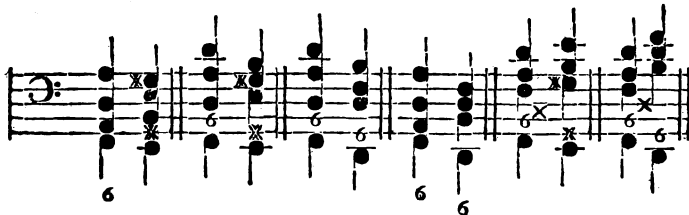


Obgleich die Nothwendigkeit der Verdoppelung bey diesen gehenden Bassnoten grösser ist, als bey den springenden: so verdoppelt man doch gerne bey den letztern um des guten Gesanges in der Oberstimme willen.

§. 11. Diese Gänge werden am bequemsten drestimmig accompagnirt, wenn die Zeitmaasse hurtig ist. Man hat alsdenn nur eine gute Lage; bey der zweyten werden aus den Quartan Quinten. Die Sexte muß also beständig oben liegen; auch bey dem vierstimmigen Accompagnement ist dieses die sangbarste und sicherste Lage.

§. 12. Wenn man den Sextenaccord mit der Octave nimmt, so greift man die letztere nicht gerne in der Oberstimme.

§. 13. Die unmelodischen Fortschreitungen (x) werden durch die Verdoppelung vermieden:



§. 14. Wenn auf die 6 gleich darauf eine 5 folgt, so geht man in derselben Stimme mit der Sexte in die Quinte, und läßt die übrigen Stimmen liegen. Diese Aufgabe kommt zuweilen

zuweilen oft hinter einander vor. Man kann alle drey Arten des Sextenaccompagnements brauchen, wenn nur die oben angeführten Regeln wegen der Verdoppelung auch hier in acht genommen werden. Wenn diese folgenden Exempel in die übrigen Lagen übersezt werden: so kommt die Verdoppelung mit dem Einklange mit vor. Bey einem paar Exempeln mit der doppelten Terz finden wir, daß die eine Terz zuweilen die Quinte ergreift, indem die Sexte liegen bleibt; man vermeidet dadurch Sprünge, und kann  $\text{♯}$  in der Lage erhalten, welches ohne diese Hülfe nicht wohl möglich ist, wenn diese Aufgabe nur einmal vorkommt:

§. 15. Wenn über einer Note 56 steht: so schlägt man bey dem Eintritt der Note den eigentlichen Accord an, und geht mit der Quinte in die Sexte. Die übrigen Stimmen bleiben Bachs Versuch. 2. Theil.  $\text{G}$  liegen;

liegen; Kommt dieser Satz aber oft hinter einander vor: so ist das dreystimmige Accompagnement mit der Tetz allein das leichteste, und bey geschwinden Noten in Stücken, welche ohnedem eine starke Begleitung nicht nöthig haben, das vorzüglichste.

§. 16. Soll in diesem Falle die Begleitung vierstimmig seyn: so hilft man sich gar leicht, um keine Fehler zu machen, durch die Verdoppelung, weil die ganze Aufgabe aus Consonanzen besteht. Die Exempel, wo beyde Arten der Verdoppelung abwechseln, sind die besten. Von dieser regelmäßigen Verdoppelung muß man die dissonirenden falschen Quinten, die sich mit einmischen können, ausschliessen (a); hiernächst vermeidet man den Sprung in die übermäßige Quarte (b). — Das springende Accompagnement mit, und ohne Verdoppelung bey (c) ist nicht unrecht, aber nicht allezeit schöne. Bey (d) sehen wir ein Exempel im getheilten Accompagnement.

The musical notation consists of three systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes, and the bass staff contains chords. The first system has six pairs of chords, each labeled '56' below. The second system has seven pairs of chords, each labeled '56' below. The third system has seven pairs of chords. The first chord is marked with a circled '(a)'. The fourth chord is marked with an 'X' and the word 'unrecht' below it. The seventh chord is marked with the word 'rechte' below it.

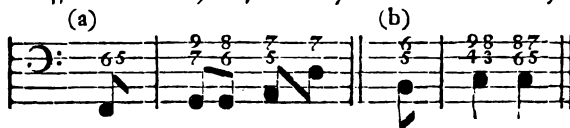
Die falsche Quinte scheint zwar wider ihre Art bey (a) (b) (c) (d) im Durchgange in die Höhe zu gehen: allein wenn man den Satz genau betrachtet, so siehet man die Auflösung deutlich:

§. 17. In der galanten Schreibart kommt zuweilen  $\frac{3}{2}$  vor. Dieses ist ein dreystimmiger Satz, und muß von derselben Signatur, welche vier Stimmen erfordert, sehr wohl unterschieden werden. Hier wäre es gut, ein Unterscheidungszeichen zu bestimmen, weil die Fälle, wo diese Bezifferung vorkommt, oft zweydeutig sind. Diese  $\frac{3}{2}$  trifft man über Grundnoten an, wo zuweilen die Terz (a), zuweilen die Quarte (b), zuweilen gar keine Ziffer weiter, ohne grosse Härte, zur vierten Stimme genommen wer-

werden könnte, wenn man nicht bey dreyen Stimmen bleiben müßte (c).



§. 18. Wenn man aber die Begleitung vierstimmig einzurichten hat: so kommt diese Signatur bey Auflösungen vorhergehender Dissonanzen (a), auch ausserdem, wenn man die Modulation einer Stimme deutlich bemerken will, vor (b). Da nun diese letztere Ursache auch bey diesem dreystimmigen Satze da ist, und kein Unterscheidungszeichen hingesezt wird: so kann man nichts bessers anrathen, als hören und urtheilen.



§. 19. Der Vorgang und die Folge doppelter Ziffern ist mehrentheils in diesem Falle ein Zeichen, daß das Accompanement dreystimmig seyn soll; deswegen wenn man über diese Signatur einen Telemannischen Bogen sezt ( $\frac{8}{7}$ ): so würde man die vorhergehenden und folgenden dreystimmigen Sätze leicht daran erkennen.

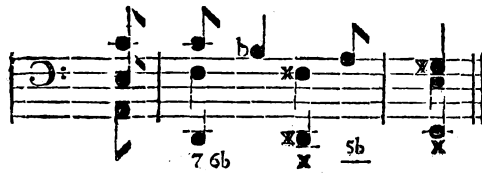
§. 20. Wenn die Sexte die verminderte Octave bey sich hat: so greift man weiter nichts darzu. Diese Octave geht herunter, und wird als eine Vorhaltung der folgenden Note angesehen. Folgende Exempel sind merkwürdig; bey dem letztern kommt  $\frac{7}{6}$  vorher, und  $\frac{8}{7}$  folgt im Durchgange nach:

3. E.

§. 21. Die übermäßige Sexte ist eine Dissonanz, welche mit (a) und ohne Vorbereitung (b) vorkommt, allezeit aber in die Höhe gehet. Das nöthige Versetzungszeichen wird mit der Ziffer angedeutet. Wenn mit dieser Sexte weiter keine Signatur über der Grundnote stehet: so hat sie im dreystimmigen Accompagnement die Terz bey sich, welche, wenn der Satz vierstimmig seyn soll, verdoppelt wird.

§. 22. Die verminderte dissonirende Sexte kommt selten vor. Sie erfordert einen besondern Liebhaber. Wer sie braucht, der vorbereitet sie und löset sie im Heruntergehen auf. Am leidlichsten klingt sie, wenn sie die grosse Terz allein bey sich hat. Das nöthige Versetzungszeichen darf hier auch nicht fehlen:

3. C.

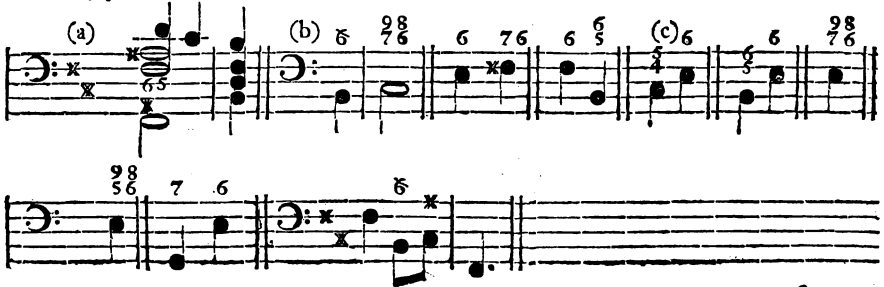


## Zweyter Abschnitt.

§. I.

Man merke überhaupt, daß das Vorhersehen auf die Folge am allernothwendigsten bey solchen Aufgaben ist, wo mehr als eine Art der Begleitung vorkömmt. Man hat nicht allezeit die freye Wahl, weil man sich auf die folgenden Fälle geschickt machen muß.

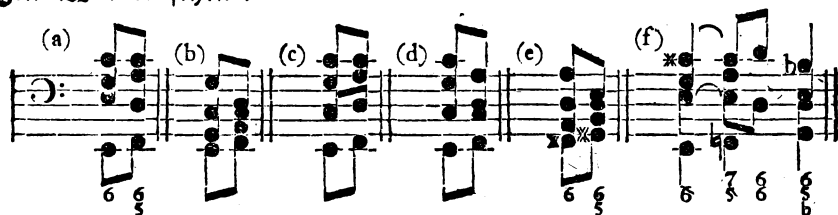
§. 2. Bey den Cadenzen, zumahl wenn statt  $\frac{2}{2}$ , die kleine Sexte mit der zufällig grossen Terz gleich eintritt, nimmt man gerne die Octave zur Sexte (a); ingleichen ist sie nothwendig, wenn die Vorbereitung (b), oder die Auflösung (c) einer folgenden Dissonanz dieses fordert. Beym letzten Exempel ist die Octave nöthig, um den unnöthigen Sprüngen aus dem Wege zu gehen. Auch hier kann man zur Vorsicht einen Telemannischen Bogen setzen (6).



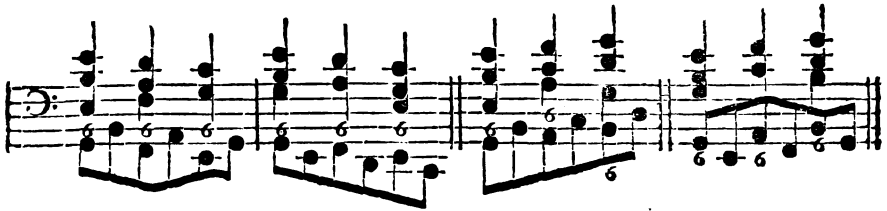
§. 3.



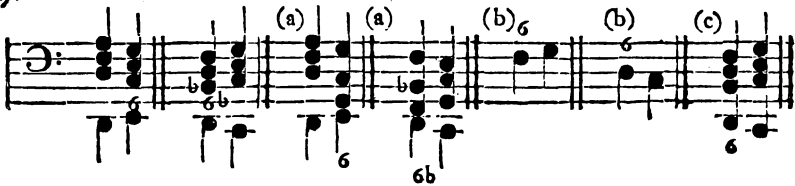
§. 3. Wenn in der Grundstimme eine Note mit dem Sextenaccord um eine Stufe in die Höhe tritt, wobey diese letztere Note  $\frac{2}{3}$  über sich hat: so nimmt man am sichersten die Octave zur Sexte, wenn es seyn kann. Diese Fortschreitung der Stimmen ist die beste (a). Bey der doppelten Terz geht in einer von den dreyen Stimmen ein Sprung vor (b). Mit so vielem Recht ein Componist zuweilen aus guten Ursachen in den Mittelstimmen Sprünge anbringt, mit eben so zureichendem Grunde vermeidet sie ein Accompagnist so viel möglich. Die doppelte Sexte kann bey unserm Exempel leicht Anlaß zu Quinten geben (c); will man sie vermeiden, so muß man in zweyen Stimmen Sprünge vornehmen (d). Ich sage oben mit Fleiß: Wenn es seyn kann, weil man dann und wann gezwungen wird, entweder die Sexte oder Terz zu verdoppeln. An der Verdoppelung der Terz kann ein zufälliges Erhöhungszeichen Schuld seyn, welches man nicht verdoppeln darf (e); die Verdoppelung der Sexte können Dissonanzen verursachen, welche gehdrig aufgelöset werden müssen, wie wir bey (f) an der Septime und übermäßigen Quinte sehen:



§. 4. Wenn bey einer Grundstimme Noten mit vielen Sexten nach einander stufentweise herauf und hinunter gehen, und sich durchgehende Noten mit einmischen: so wird dadurch die Nothwendigkeit der Verdoppelung bey der vierstimmigen Begleitung nicht aufgehoben:



§. 5. Daß selbst die Gegenbewegung bey gewissen Lagen nicht allezeit hinlänglich sey, Quinten zu vermeiden, sehen wir aus folgenden Exempeln. Durch die Verdoppelung werden diese Fehler verbessert (a). Bey (b) thut die Gegenbewegung in allen Lagen ohne Verdoppelung gut, bloß die Lage bey (c) taugt nicht:



§. 6. Die Verdoppelung mit dem Einklange macht in der Oberstimme einen guten Gesang, hält die Lage besser zusammen, als die mit der Octave, und ist also oft vorzüglicher, wie wir aus folgenden Exempeln sehen:

nicht so gut



§. 7. Wenn man nicht gehdrig auf die Folge siehet, und den Sextenaccord darnach einrichtet, so ist es noch ein Glück, wenn man den Fehlern kaum entgehen kann. Im erstern fol-

folgenden Exempel muß man bey der durchgehenden Note die Octave wieder ergreifen, damit die Septime vorherliege (a). Diese Art von Bässen sind überhaupt für die Accompagnisten bequem, sie erlauben so viel Zeit, daß man sich allenfals vorher besinnen kann, was angeschlagen werden soll. Indessen wird diese Nothhülfe bey (a) niemals zur Schönheit werden. Beym zweyten Exempel muß die kleine Terz zur grossen Sexte verdoppelt werden, oder man muß, wenn die Octave zur Sexte schon angeschlagen ist, das getheilte Accompagnement wählen, weil die Quarte da, wo sie ist, liegen bleiben muß (b); aus der Ursache muß man bey dem letzten Exempel entweder die Sexte beym Sertquartenaccord verdoppeln (x), oder über dem folgenden a bey der zwoten Hälfte dieser Note die Verdoppelung fahren lassen, und dafür die Octave ergreifen, damit die Septime vorbereitet sey: (c)

The image contains four musical examples for bass clef, labeled (a), (b), (c), and (x). Each example consists of a single staff with notes and fingerings indicated by numbers 1-7. Example (a) shows a sequence of chords: G (6), A (7), B (7), C (7), D (7), E (7), F (7), G (7). Example (b) shows a sequence of chords: G (6), A (6), B (6), C (6), D (6), E (6), F (6), G (6), A (6), B (6), C (6), D (6), E (6), F (6), G (6). Example (c) shows a sequence of chords: G (6), A (6), B (6), C (6), D (6), E (6), F (6), G (6), A (6), B (6), C (6), D (6), E (6), F (6), G (6). Example (x) shows a sequence of chords: G (6), A (6), B (6), C (6), D (6), E (6), F (6), G (6), A (6), B (6), C (6), D (6), E (6), F (6), G (6).

§. 8. Bey folgendem ersten Exempel, wo zwey Verdoppelungen hinter einander vorgenommen werden müssen, sehen wir die Nothwendigkeit mit den Arten der Verdoppelung abzuwechseln, Vachs Versuch. 2. Theil. H damit

damit keine Octaven vorgehen. Bey dem letztern Exempel nimmt diese Nothwendigkeit wegen mehrerer Verdoppelungen zu. Auf diese Art bleibt man in der Lage, und vermeidet unnütze Sprünge:

The first example shows a sequence of chords in a single register. The first chord is a triad with a 6th finger on the lowest note. The second chord is a dyad with a 6th finger on the lowest note. The third chord is a triad with a 6th finger on the lowest note. The fourth chord is a triad with a 7th finger on the lowest note. The fifth chord is a triad with a 6th finger on the lowest note. The second example shows a similar sequence of chords, but with a 6th finger on the lowest note for all chords.

§. 9. Die grosse Sexte, wenn sie die kleine Terz bey sich hat, neigt sich in die Höhe, folglich ist das letztere Accompanement bey folgendem Exempel dem erstern vorzuziehen. Diese Anmerkung ist am nöthigsten, wenn die Sexte in der Oberstimme liegt:

The first example shows a chord with a 6th finger on the lowest note. The second example shows a chord with a 6th finger on the lowest note.

§. 10. Die Verdoppelung im Einklange erlaubt mehr Freiheit als die in der Octave. Bey jener kann allenfalls ein zufällig Erhöhungszeichen verdoppelt werden, wenn man z. E. den Sprüngen aus dem Wege gehen will:

The first example shows a chord with a 6th finger on the lowest note. The second example shows a chord with a 6th finger on the lowest note.

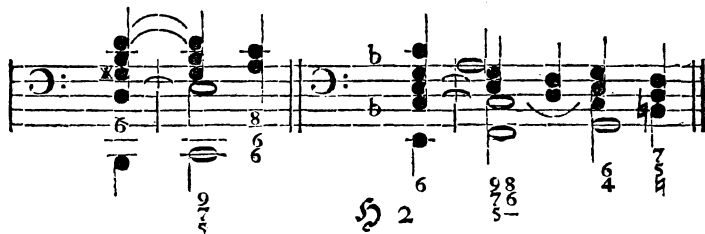
Da dieses die Componisten zuweilen in ihren Mittelstimmen thun, wobey doch allezeit diese Verdoppelung zween Töne hören läßt: so kann man es den Clavieristen noch eher erlauben, weil auf ihrem Instrumente nur ein Anschlag zum Gehör kommt.

§. 11. Der im ersten Abschnitte §. 10. angeführte Gang, wenn er dreystimmig gespielt wird, nimmt sich am besten aus, wenn die Stimmen vom Basse nicht zu weit entfernt sind, weil sonst die einzelnen Quartan zu sehr hervorstechen. Uebrigens darf man wegen dieser Quartan, weil sie herauf und herunter gehen und springen, keine Unruhe haben; es sind Quartan gegen die Mittelstimmen, aber nicht gegen den Baß. Man sey nur besorgt, daß sie durch die Umkehrung nicht zu Quintan werden.

§. 12. Wenn bey einem unbezifferten Basse, die darüber stehende Hauptstimme durch eine kurze Note die Terz oder Sexte verändert: so kehrt man sich hieran nicht, sondern bleibt bey den schon gegriffenen Ziffern, wenn auch die Zeitmaasse langsam ist:



§. 13. Zuweilen nöthigt uns die Folge, das Accompagnement der Sexte fünfstimmig einzurichten:



§. 14.

§. 14. Es ist schon mehr als einmal angeführt worden, daß man beym Accompagnement die Fortschreitung in die übermäßige Secunde zu vermeiden habe. Da aber dem ohngeachtet diese Progression in der Melodie oft eine Zierde ist, so ereignen sich daher gewisse Fälle, wo man sie nicht allein ohne Verantwortung braucht, sondern man würde den Gesang verderben, wie wir bey (a) sehen, wenn man das Accompagnement anders einrichtete. Ausser dem vermeidet man diese Fortschreitung billig.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system features a melodic line with notes marked 'x' and 'tr' (trill), and a bass line with chords and figured bass notation (6b, 6, 6b, 6, 6, 6, 4, 4). The second system continues the melody with 'w' (accents) and 'tr' markings, and the bass line with chords and figured bass notation (6, 6b, 6b, 4). The third system, labeled '(a)', shows an alternative bass line for the first few notes, with chords and figured bass notation (6b, 6, 6).



## Viertes Capitel.

### Von dem uneigentlichen verminderten harmonischen Dreyklange.

§. 1.

Der uneigentliche verminderte Dreyklang hat, im vierstimmigen Accompagnement, ausser der falschen Quinte noch die kleine Terz und Octave bey sich. Bey der dreystimmigen Begleitung bleibt die Octave weg.

§. 2. Er wird entweder gar nicht, oder durch die gewöhnliche Signatur der falschen Quinte (sb) angedeutet. In den Tonarten mit Creuzen kann, statt des runden Bees, ein viereckiges bey der 5 stehen (sq). Zuweilen stehen die übrigen Ziffern dieses Dreyklanges noch mit über der Grundnote.

§. 3. Das Zeichen der falschen Quinte allein wird oft der Bequemlichkeit wegen über Grundnoten gesetzt, wo dieses Intervall die Septe bey sich hat. Die Modulation muß alsdenn entscheiden, ob unser Dreyklang, oder der Septquintenaccord gegriffen werden soll. Im erstern Falle setzt der Herr Capellmeister Telemann mit gutem Grunde in seinen Bezifferungen einen Bogen über die 5. Das Verlesungszeichen behält diese Ziffer demohngeachtet, wenn es nöthig ist (sb). Hierdurch wird aller Vermirrung vorgebeuet, und die Ungeübten, welche noch nicht hinlängliche Einsichten in die Modulation haben, werden aus einer grossen Verlegenheit gezogen.

§. 4. Die falsche Quinte ist eine Dissonanz, welche mit (a), und ohne Vorbereitung (b) vorkommt, und bey der Auflösung herunter gehet:

The musical notation consists of three staves. The first two staves are labeled (a) and (b). Staff (a) shows a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (marked 6), followed by a dissonant pair of G4 and D5 (marked 6), which then resolves to a triad of G4, B4, D4 (marked 6b). Staff (b) shows a similar sequence but without the preparatory triad, starting directly with the dissonant pair (marked 6) which resolves to the triad (marked 6b). The third staff shows a single example of the dissonant pair (marked 6) resolving to the triad (marked 6b).

§. 5. Sie kommt öfter mit andern Ziffern, als mit der Octave und Terz vor, wie wir in der Folge sehen werden. Unser Dreyklang klingt dreystimmig gut, aber vierstimmig etwas leer. Wenn man, statt der Octave, alsdenn die Terz verdoppelt, so consoniren alle Mittelstimmen unter sich, dieses macht ihn erträglicher: ist aber die Octave in der Oberstimme, so klingt er am schlechtesten. Die Einrichtung der Lage hängt noch eher von einem vorsichtigen Begleiter ab, als die Verdoppelung. Die Auflösung einer Dissonanz kann die letztere zuweilen verhindern:

The musical notation shows a single staff with a dissonant pair of G4 and D5 (marked 6) resolving to a triad of G4, B4, D4 (marked 6b).

§. 6. Wenn vor der Grundnote, mit unserm Dreyklange, ein zufälliges Erhöhungszeichen stehet, so läßt man die Octave weg,



## Von dem uneigentl. verminderten harm. Dreyklange. 63

weg, und verdoppelt die Terz (a). Diese Verdoppelung ist auch ausserdem zuweilen nothwendig, um einen guten Gesang zu erhalten, und unmelodische Sprünge zu vermeiden (b):

The image shows two musical examples on a single staff. Example (a) shows a diminished triad with a dotted half note on the third, which is then doubled. Example (b) shows a similar triad but with a melodic leap from the second to the third, which is labeled 'falsch' (false).

§. 7. Die zweite Klangstufe in weichen Tonarten leidet die falsche Quinte, sowohl mit der Octave, als auch mit der grossen Sexte, über sich: wenn nun bey folgenden Exempeln der Bass nicht beziffert ist, die Hauptstimme aber über dem Basse stehet, so ist wegen der Folge diese Bezifferung die beste, welche unter den Grundnoten stehet. Bey (a) sehen wir, daß man in die unvorbereitete falsche Quinte springen kann. Diese Dissonanz hat bey unserm Dreyklange mehr Freyheit, als ausserdem:

The image shows a musical example for 'Adagio' in 3/4 time. The top staff shows a melodic line with a dotted half note on the third, which is then doubled. The bottom staff shows a bass line with figured bass notation, including figures like 5, 6, and 5.

Fünftes



## Fünftes Capitel.

### Von dem uneigentlichen vergrößerten harmonischen Dreyklange.

§. 1.

Der uneigentliche vergrößerte Dreyklang hat ausser der übermäßigen oder vergrößerten Quinte bey der vierstimmigen Begleitung noch die grosse Terz und Octave bey sich. Im dreystimmigen Accompagnement bleibt die Octave weg.

§. 2. Die dazu gehörige Grundnote hat entweder das Zeichen der übermäßigen Quinte allein (s) (s<sup>h</sup>), oder nebst dieser die übrigen dazu gehörigen Ziffern über sich.

§. 3. Die übermäßige Quinte ist eine Dissonanz, welche nicht leicht ohne Vorbereitung vorkommt, und bey der Auflösung in die Höhe tritt. Man findet sie, wenn der Componist zuweilen, wegen der Zierlichkeit des Gesanges, statt der reinen Quinte, dieses übermäßige Intervall nimmt (a); ausserdem kommt sie mehrentheils bey einer aufgehalteneu Sexte vor (b); dann und wann ist sie wegen der Modulation ohne Andeutung nothwendig (c):

§. 4.

Von dem uneigentl. vergrößerten harm. Dreyklange. 65

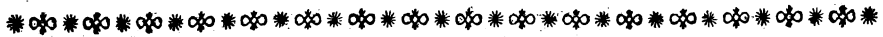
§. 4. Die Verdoppelung der Terz, mit Weglassung der Octave, thut bey unserm Dreyklange nicht übel, weil die Mittelstimmen alsdenn insgesammt unter sich consoniren:



§. 5. Weil die übermäßige Quinte in unserm Dreyklange mehrentheils als eine Zierlichkeit vorkommt, so verträgt sie das dreystimmige Accompagnement eher als das vierstimmige. Dieses letztere kommt eigentlich vor, wenn diese Dissonanz mehr Ziffern bey sich hat.

§. 6. Eine langsame Modulation durch halbe Töne, wobey unsre Quinte vorkommt, wird dreystimmig begleitet. Diese halben Töne in der Hauptstimme schicken sich nicht wohl in eine geschwinde Zeitmaasse: wenn sie aber ja vorkommen sollten, so werden sie nicht mitgespielt:





## Sechstes Capitel.

### Vom Sertquartenaccord.

#### Erster Abschnitt.

#### §. I.

Der Sertquartenaccord hat ausser den Intervallen, wovon er den Rahmen führt, die Octave zur vierten Stimme bey sich; bey der dreystimmigen Begleitung bleibt die letztere weg.

§. 2. Die Signatur  $\frac{4}{4}$  ist hinlänglich, diesen Accord anzudeuten.

§. 3. Die kleine und grosse Serte, und alle unsere drey Arten von Quarten kommen dabey vor; folglich enthält er nur eine Dissonanz, nemlich die Quarte. Die Grösse dieser Intervallen wird aus dem System und aus den beygefügeten Versetzungszeichen erkannt.

§. 4. Die verminderte Quarte hat einer Vorbereitung nöthig (a); die reine und übermäßige nicht allezeit (b). Die erstern beyden gehen bey der Auflösung herunter; die letztere tritt in die Höhe, indem der Baß herunter geht: \*



§. 5. Wenn man den Dreyklang von der Quarte des Grundtones weiß, so kennt man auch den Sertquartenaccord. §. 6.

\* Weil die wenigsten Exempel mit der übermäßigen Quarte in unserm Sertquartenaccorde taugen, so bin ich genöthiget gewesen, um den eigentlichen Gebrauch dieses Intervalles deutlich zeigen zu können, Vorbilder mit dem Secundenaccorde, wo diese Quarte am meisten gebraucht wird, anzuführen.

§. 6. Die Folge wird uns lehren, daß die Serte, als eine Consonanz, bey diesem Accorde gar wohl aus gewissen Ursachen verdoppelt werden kann: es gehet kein Intervall verlohren, obgleich alsdenn die Octave wegbleibet.

§. 7. Die reine Quarte dissonirt zwar bey unserer Aufgabe am wenigsten, dem ohngeachtet aber muß sie dennoch aufgelset werden, wenn sie nicht im Durchgange vorkommt. Bey dem letztern kann sie allenfalls verdoppelt werden, wenn es nöthig ist, und die vorhergehenden Ziffern es erlauben. Folgende Exempel sind wegen der durchgehenden Quarte anzumerken:

§. 8. Die reine Quarte kann die grosse und kleine Serte bey sich haben. Die Auflsung dieses Accords kann gleich drauf in  $\frac{3}{4}$  geschehen (a); doch ist dieses nicht allezeit nothwendig, der Bass mag liegen bleiben oder sich fortbewegen, weil wir oft die Folge von Ziffern anders finden, wobey zuweilen die Auflsung der Quarte zwar aufgehalten, aber nicht abgebrochen wird (b):



§. 9. Wenn bey dem Septenaccorde die Terz durch die Quarte aufgehalten wird, so verträgt dieser delicate Satz am besten das drestimmige Accompagnement. Soll die Begleitung aber vierstimmig seyn: so läßt man die Octave weg, und verdoppelt dafür die Septe. Wir werden aus ein paar Exempeln unter dem folgenden § sehen, daß sich dieser Fall auch vor dem Sertquintenaccord, wobey die Quinte falsch ist, ereignen kann. Alle drey Quarten, und beyde consonirende Septen können hierbey vorkommen; die erstern müssen insgesamt vorbereitet seyn und gehen herunter. Diese Aufgabe kommt bey unsern heutigen und gefälligen Geschmacke alle Augenblicke vor, und verträgt die Octave ganz und gar nicht. Wie nöthig ist es also nicht, sie durch ein Zeichen den Ungeübten kennbar zu machen! Wir wollen folgendes Zeichen wählen ( $\hat{\frac{6}{4}}$ ).

§. 10. Bey der verminderten Quarte ist die Sexte klein (a); bey der übermäßigen ist sie groß (b), und bey der reinen kann sie groß und klein seyn, wie wir schon oben gehdret haben (c). Wenn wir das mit einem (x) bezeichnete Exempel ausnehmen, so werden wir finden, daß dieser Fall nicht leicht anders, als bey herauf und hinuntergehenden Grundnoten vorkommt. Bey den zweyen letztern Exempeln ist dies die beste Lage, wo die vorhergehende  $\frac{4}{3}$ , oder  $\frac{3}{2}$  zerstreuet liegen.





§. 11. Wenn bey einem ruhenden Basse, nach der falschen Quinte, unsere  $\hat{6}_4$  vorkommt, so bleibt man bey der dreystimmigen Begleitung: will man aber die vierte Stimme darzu nehmen, so verdoppelt man gleichfalls die Sexte und läßt die Octave weg:



Die  $\hat{4}$  kommt hier im Durchgange vor, und der simple Satz sieht eigentlich so aus:



§. 12. Wenn bey  $\hat{4}$ , wo die Sexte groß ist, die kleine Terz nachschlägt, so nimmt man im vierstimmigen Accompanimente, gleich  $\frac{4}{3}$ :



§. 13. Bey der übermäßigen Quarte, wenn sie im Durchgange vorkommt, darf der Bass nicht allezeit herunter gehen (a). Das zweyte Exempel verträgt nur eine dreystimmige Begleitung.

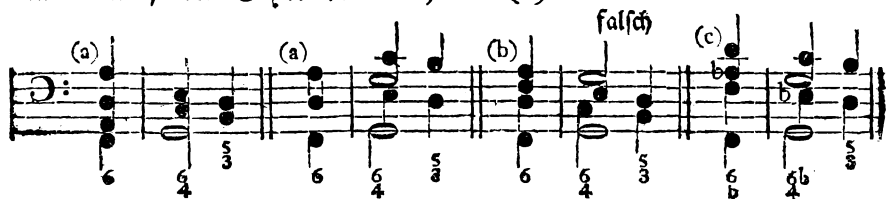
Bei dem Exempel (b) tritt die übermäßige Quarte über dem f, durch eine Voraussnahme, zu zeitig ein, anstatt, daß sie um ein Achttheil später durchgehend in die große Sexte schreiten sollte, wie wir bey (c) sehen. In dem letzten Exempel kann die Sexte über dem f verdoppelt werden, wann die Terz zum h oben liegt; diese Lage ist hier die beste:

§. 14. Wenn eine Grundnote mit dem eigentlichen Dreiklänge, oder mit dem Sextenaccord um eine Stufe herunter steigt, und die letztere Note den Sertquartenaccord über sich hat: so muß bey der erstern, um Octaven zu vermeiden, eine Verdoppelung vorgenommen werden:

§. 15. Bei dem Heraufsteigen des Basses mit einer 6, in eine Note mit 4, kann man die Octave, und auch die Verdoppelung zum Sextenaccorde nehmen, es sey dann, daß die Terz oben läge: alsdenn verdoppelt man die letztere entweder mit der Octave,



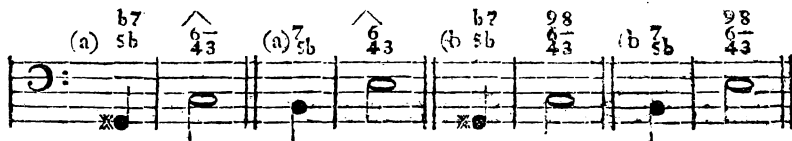
Octave, oder mit dem Einklange (a); widrigenfalls kann selbst die Gegenbewegung die Quinten nicht verhindern (b). Wenn in diesem Falle die Terz klein und die Serte groß ist, so nimmt man am besten die Octave zur Serte; die Lage aber mit der Terz in der Oberstimme muß man alsdenn vermeiden, und lieber dafür, wenn man kann, die Serte oben nehmen (c):



Zwenter Abschnitt.

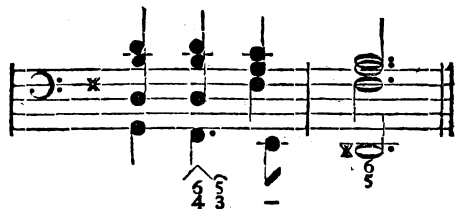
§. 1.

Es ist bey nahe besser, wenn man im folgenden Exempel die Auflösung der falschen Quinte durch eine Verwechslung dem Basse überläßt, und bey dem Sertquartenaccord die Serte verdoppelt, als wenn man so verführe, wie es eigentlich seyn sollte, daß nemlich die falsche Quinte bey der zwoten Note in die Octave ginge. Bey dieser Art von Sertquartenaccord klingt die letztere allezeit widrig. Aus diesem Grunde würde die Bezifferung unsers Exempels bey (b) besser seyn, als die vorhergehende bey (a):

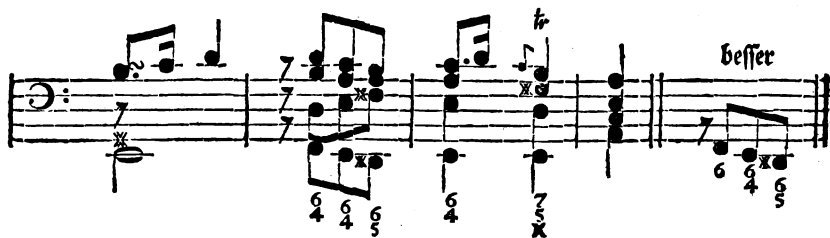


§. 2. Bey folgendem Exempel muß im vierstimmigen Accompagnement die Verdoppelung der Serte bey  $\hat{4}$  aufgehoben

hoben werden, sobald der uneigentliche verminderte Dreyklang eintritt:



§. 3. Die übermäßige Quarte klingt in dem vierstimmigen Accompagnement unsers Sextquartenaccordes etwas leer; wenn sie die Secunde oder die Terz bey sich hat, so thut sie besser. Bey unserm Accorde, wo die Sexte nothwendig mit angedeutet seyn muß, hat sie, wie wir gesehen haben, dann und wann die Octave, und dann und wann die doppelte Sexte bey sich. Diese letztere Verdoppelung klingt nicht allein gut, weil alsdenn die Mittelstimmen unter sich consoniren, sondern sie ist auch, ausser dem Falle mit  $\hat{4}$ , zuweilen nothwendig, um Fehler zu vermeiden und eine geschickte Progression der Stimmen bezubehalten:



§. 4. Die reine Quarte mit der Sexte kommt zuweilen bey einer aufgehaltene[n]  $\frac{7}{b}$  vor, und wird dreystimmig begleitet. Man muß diese reine Quarte nicht mit demselben übermäßigen Intervall verwirren, ob sie schon in den folgenden Exempeln alle

alle die Versetzungszeichen beynahе bey sich hat, welche sonst die übermäßige Quarte kennbar machen:



§. 5. Wenn nach dem dreystimmigen Satze  $\hat{6}$ , bey einem heraufsteigenden Basse,  $\hat{4}$  im Wechselgange folgt: so wird diese  $\hat{4}$  auch nur dreystimmig abgefertiget:



§. 6. Wenn der Bezifferer im folgenden Exempel über die zweyte Note, worüber eine bloße 6 stehen muß, entweder  $\hat{4}$  oder  $\hat{2}$  setzen wolte, weil in der Hauptstimme die Quarte nachschlägt: so hat er unrecht. Diese Quarte ist nur der Zierlichkeit wegen da, um durch diesen Durchgang mit Manier in den Vorschlag vor der letzten Note zu kommen. Der simple Gang ist bey (a) abgebildet. Wir wollen hier beyläufig mit anmerken, daß man zur vierten Stimme über dem fis keine Quinte, wegen des vorhergegangenen c, sondern dafür die Octave zu nehmen hat:

3. C.



## Siebentes Capitel.

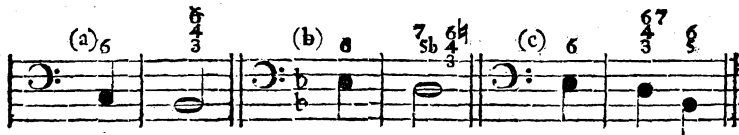
### Vom Terzquartenaccord.

#### Erster Abschnitt.

##### §. 1.

Dieser Accord bestehet aus der **Terz**, **Quarte** und **Sexte**.

§. 2. Er wird durch die Signatur  $\frac{3}{4}$  angedeutet. Dieser Bezeichnung ist das Auge schon eher gewohnt, als wenn einige  $\frac{3}{4}$  setzen. Die 6 wird nur alsdenn noch mit darüber gesetzt, wenn sie ein Versetzungszeichen bey sich hat (a); oder wenn die Auflösung einer Dissonanz in ihr vorgehet (b); oder wenn sie über derselben Note durch den Durchgang in eine andere Ziffer schreitet (c).



§. 3. Die kleine, die grosse und übermäßige Sexte; die reine und übermäßige Quarte; die kleine und grosse Terz sind die Intervallen, welche bey unserm Accorde vorkommen.

##### §. 4.

§. 4. Das Sonderbare hierbey ist, daß die Terz wie eine Dissonanz gebraucht wird, und die Quarte daher mehr Freyheit bekommt, als ausserdem. Die erstere wird von der letzteren zurweilen gebunden, und geht allezeit herunter. Die Quarte bleibt alsdenn entweder liegen, oder gehet in die Höhe. Wir werden bey Untersuchung aller Arten dieses Accordes, wodurch uns vornehmlich der so sehr verschiedene Gebrauch der beyden Quartennöthiget, in deutlichen Exempeln diese Progressionen genau betrachten.

§. 5. Wenn die grosse Sexte die reine Quarte und kleine Terz bey sich hat, so muß entweder die Quarte, oder die Terz vorbereitet seyn. Am öftersten pflegt die Terz schon dazu seyn, und tritt nachher herunter. Die Quarte bleibt liegen. Diese Aufgabe kann bey einer gebundenen Grundnote, auch ausserdem vorkommen, und wird zurweilen durch eine blosser 6, statt der 4, angedeutet. Der Bass gehet nachher um eine Stufe hinauf oder herunter. Im erstern Falle pflegt die Grundnote eine 6, und im zweyten Falle den eigentlichen Dreyklang über sich zu haben. Wer den Sextquartenaccord weiß, der kann auch unsern Accord leicht finden; er darf nur bey jenem die Octave weglassen, und dafür die Terz nehmen:



§. 6. Folgende etwas sonderbare Exempel erfordern die Signatur  $\frac{3}{4}$  ausdrücklich. Bey dem zweyten Exempel ist der Sextenaccord ohnstreitig besser als der Terzquartenaccord:

§. 7. Bey der dreystimmigen Begleitung unsers Accordes geht zwar allezeit ein Intervall verlohren; es können aber doch gewisse Feinigkeiten vorkommen, welche das vierstimmige Accompanement nicht wohl vertragen. Der Ausdruck erfordert z. E. einen schwachen Vortrag, welchen der Begleiter auf seinem starken Instrumente vielleicht nicht anders erreichen kann, als durch eine dünne Harmonie u. s. w.; alsdenn ist man verbunden eine Ziffer wegzulassen. Bey den im fünften § bemerkten Fällen kann allenfalls die Quarte wegbleiben. Die unter dem sechsten § angeführten Exempel setzen zum voraus, daß der Bezifferer nicht weniger als vier Stimmen haben will.

§. 8. Wenn die grosse Serte die übermäßige Quarte und grosse Terz bey sich hat, so muß entweder die Quarte oder die Terz vorher liegen. Die letztere gehet hernach hinunter, indem

indem die erstere entweder liegen bleibt, oer in die Höhe tritt. Der Bass kann gebunden auch ungebunden seyn, und geht nachher um eine Stufe hinauf oder herunter. Die Signatur  $\frac{4}{3}$  oder  $\frac{3}{4}$  ist hier schon nöthiger als im fünften §. (\*) Es giebt Gelegenheit zu Verwirrungen, wenn einige in diesem Falle, statt der nöthigen  $\frac{4}{3}$ , eine bloße 6, oder gar eine 4 über die Noten setzen. Die Lage, wo die Quart und Terz zerstreuet liegen, klingt überhaupt, besonders aber bey dieser Art von Terzquartenaccord am besten. Bey dem Exempel (a) können Quinten vorgehen, wenn man vorher zur Sexte die Terz verdoppelt, welche man in dieser Lage, wenn man sie schon hat, dadurch vermeidet, indem man die Quarte oben behält (b). Bey dem dreystimmigen Accompannement kann hier die Sexte wegbleiben, nur bey (a) nicht:



§. 8. Wenn die Kleine Sexte die reine Quarte und Kleine Terz bey sich hat, so muß entweder die Quarte oder Terz vorher schon da seyn; die erstere bleibt hernach liegen, und die letztere gehet herunter. Diese Aufgabe kann über einer gebundenen und ungebundenen Grundnote vorkommen, welche nachher um eine Stufe herunter tritt. Die Exempel (a) kommen zwar zuweilen vor, sie sind aber nicht sonderlich. Die Aus-

R 3

füh-

(\*) Die Ziffern unter den Noten beziehen sich nicht auf die, so über den Noten stehen.

führung bey (b), mit der grossen Sexte, ist die beste. Die Signatur unserer Aufgabe ist  $\frac{4}{3}$ , und die Sexte wird, wenn es nöthig ist, mit dem erniedrigenden Versetzungszeichen noch oben darüber gesetzt. In dem zweyten und dritten Exempel, wobey  $\sharp$  nachfolgt, ist nur eine Lage, wo die Sexte oben liegt, gut; in den übrigen beyden Lagen macht man Quinten. Bey der dreystim- migen Begleitung wird bey (a) und (b) die Quarte weggelassen:

The musical notation consists of two staves. The top staff is a single melodic line with various accidentals and figured bass symbols above it. The bottom staff shows two parts, (a) and (b), with figured bass symbols below them. Part (a) shows a three-part setting with a suspended fourth, and part (b) shows a three-part setting with a suspended fourth and a leading tone.

§. 9. Wenn die grosse Sexte die übermäßige Quarte und die kleine Terz bey sich hat, so liegt gemeinlich vor- her entweder die Quarte oder die Terz. Bey dem Exempel (a) werden sie beyde, durch eine Voraussnahme des Durchganges (b), frey angeschlagen. Die Terz tritt bey der Auflösung herunter, und die Quarte hinauf. Die Grundnote kann gebunden seyn, und auch nicht: sie geht aber hernach um eine Stufe herunter. Die Signatur hierzu ist  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$  oder  $\frac{4}{6}$ . Wer den harten Dreyklang von der Secunde weiß, der kann auch diese Aufgabe leicht treffen; er darf nur statt der 2 die 3 nehmen. Wenn man dreystim- mig accompagnirt, so bleibt die 6 weg, nur bey (x) nicht:





§. 10. Wenn die grosse Sexte die reine Quarte und grosse Terz bey sich hat, so liegt entweder die Quarte oder die Terz vorher. Die letztere wird herunterwärts aufgelöset, indem die erstere liegen bleibt. Der Bass kann in einem Tone aushalten, wie es bey den Orgelpunkten gewöhnlich ist, er kann sich auch fortbewegen. Diese Aufgabe klingt am besten, wenn die Terz und Quarte zerstreuet liegen, und wird mit  $\frac{4}{3}$  bezeichnet. Wenn der Bass gebunden ist, so bleibt man bey vier Stimmen: ausserdem aber kann die Quarte wegbleiben. Die beyden letzten Exempel vertragen lieber den Seytenaccord statt  $\frac{4}{3}$ .



§. 11. Wenn die übermäßige Sexte, die übermäßige Quarte und grosse Terz bey sich hat, so kann die Sexte vorbereitet seyn, auch nicht: die Quarte aber, oder die Terz muß

muß schon da seyn, welche letztere hernach hinunter gehet. Die Quarte kann liegen bleiben, und auch in die Höhe gehen. Man findet hierbey den Baß gebunden, und auch frey anschlagend; in beyden Fällen gehet er hernach mit der Terz zugleich um eine Stufe herunter. Viele beziffern diese Aufgabe nicht deutlich genug mit einer blossen 6 mit dem Versetzungszeichen; besser ist es, wenn man alle drey Intervallen über die Note zeichnet. Bey der dreystimmigen Begleitung kann die Quarte gar wohl wegbleiben:

The image shows two staves of musical notation with figured bass. The first staff contains a sequence of notes with figures above them:  $x$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $x$ ,  $4$ ,  $6$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{7}{5}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $x$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{7}{5}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $x$ ,  $6$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $4x$ . The second staff contains:  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $x$ ,  $5$ ,  $4$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $4x$ .

§. 12. Zuweilen muß man, nicht sowohl der Vollstimmigkeit wegen, als vielmehr wegen der Auflösung einer vorhergegangenen Dissonanz (a), oder wegen der nöthigen Vorbereitung einer folgenden Dissonanz (b) zu  $\frac{6}{4}$  die 8 noch dazu nehmen. Es ist gut, wenn alsdenn alle vier Ziffern angedeutet sind, damit man nicht rathen darf. Bey den Exempeln (a) tritt die 8 zu zeitig ein; eigentlich sollte die Note und Quarte vorher aufgelöst werden, wie wir bey (c) sehen, alsdenn zeigt es sich, daß diese Aufgabe (a) ein blosser Durchgang ist, wobey der Baß nicht herunter gehet, sondern springet:

Zweiter Abschnitt.

§. I.

Wenn man zur grossen Sexte mit der Kleinen Terz die reine Quarte, ohne ausdrückliche Andeutung nimmt (a), so vermeidet man dadurch zuweilen Fehler (aa); man bleibt bequem in der Lage (b), ohne Sprünge zu machen (c), und erhält einen guten Gesang (d):

(a) Musical notation showing a sequence of chords with fingerings 6, 4, and 5. The bass line is indicated by a bracket with '2' and '6' below it.

(b) Musical notation showing a sequence of chords with fingerings 4, 2, and 6. The bass line is indicated by a bracket with '2' and '6' below it.

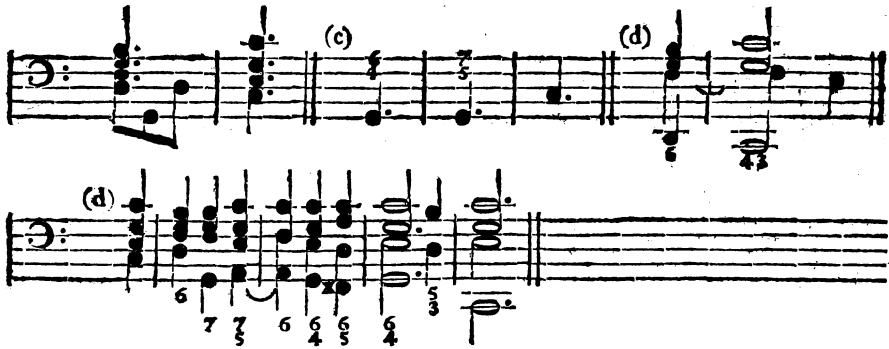
(aa) Musical notation showing a sequence of chords with fingerings 4, 2, and 6. The bass line is indicated by a bracket with '2' and '6' below it. The word "unrecht" is written below.

(d) Musical notation showing a sequence of chords with fingerings 5 and 5. The word "nicht so gut" is written below.

§. 2. Bey dem Exempel (a) klingt die  $\frac{6}{3}$  zu dem langen Vorschlage sehr gut, die folgenden Ziffern liegen schon meistens, und die Oberstimme geht singend in Terzen mit dem Basse fort. Das Exempel (b), wenn man es simpel betrachtet, leidet weder die doppelte Terz zum d, noch das Herauffsteigen dieser Terz bey der letzten Grundnote c, weil dieses f, als die Septime zum g, angesehen wird (c). Die Dissonanzen in den Exempeln (d) werden durch diese  $\frac{4}{2}$  bequem vorbereitet:

(a) Musical notation showing a sequence of chords with fingerings 6, 5, and 7. A slur is placed over the first three notes.

(b) Musical notation showing a sequence of chords with fingerings 6, 5, and 7.



§. 3. Bey folgendem Exempel nimmt man zu dem d den Septenaccord. Der Terzquartenaccord klingt, wegen des zweymal nachschlagenden a, zu widrig (a). Die Modulation leidet oft nicht, daß man  $\frac{6}{4}$  greift (b); auch gewisse durchgehende Noten im Basse, wie hier das f (c), wollen den gewöhnlichen Septenaccord. Die Folge von Ziffern, welche bey diesem letzten Accord schon bequem in der Hand liegen (d), und die Folge von Noten, wobey die Terz bey dem Terzquartenaccord nicht gehörig heruntergehen kann (e), und wo man also bey diesem Accord Fehler machen würde (f), verbinden den Accompanisten statt  $\frac{5}{4}$ , den Septenaccord zu nehmen. Die Aufgaben im Generalbasse, wobey vielerley Arten von Begleitung möglich, und gleichwol nicht allezeit willkührlich sind, machen das Vorhersehen auf die Folge, und das Lauschen mit dem Ohre besonders notwendig:



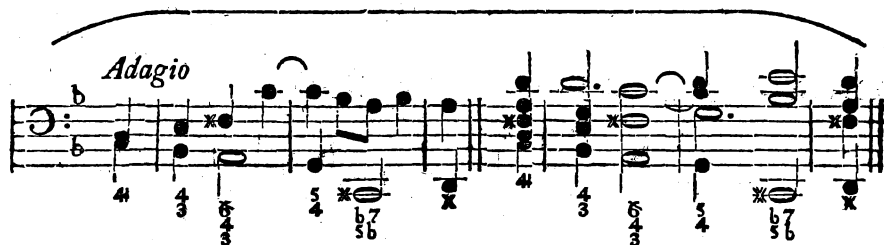
The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains several measures of music with various notes and rests. Above the staff, there are annotations: '(c) 6' above the first measure, '5' above the second measure, '(d)' above the fourth measure, and '(e) 6 -' above the sixth measure. Below the staff, there are additional annotations: '7' below the fourth measure, '6' below the fifth measure, and '6' below the sixth measure. The bottom staff also begins with a treble clef and a common time signature. It contains several measures of music with various notes and rests. Above the staff, there are annotations: '(f) 6' above the first measure, '6' above the second measure, and '6' above the third measure. Below the staff, there are additional annotations: '4' below the first measure, '6' below the second measure, and '6' below the third measure.

§. 4. Bey folgendem Exempel glauben einige Bezifferer, daß es genug sey, wenn sie nach der 3, 4 setzen, weil hierdurch die Fortschreitung dieser zwey Ziffern angedeutet wird (a): allein ein Ungeübter kann zu dieser 4 gar leicht die Octave, nach der Regel des Sextquartenaccordes greifen, anstatt, daß die Terz dazu gehört. Die Bezifferung dieses Exempels bey (b) ist richtiger und deutlicher, ohngeachtet das Auge eine Ziffer mehr zu übersehen hat.

The image shows a single staff of musical notation. It begins with a treble clef and a common time signature. It contains several measures of music with various notes and rests. Above the staff, there are annotations: '(b)' above the fourth measure. Below the staff, there are additional annotations: '5' below the first measure, '3' below the second measure, '7' below the fourth measure, '6' below the fifth measure, and '6' below the sixth measure.

§. 5. Das folgende Exempel ist sonderbar, und die Begleitung davon kann Gelegenheit zu vielen Fehlern geben. Bey der ersten 3 wird die Terz nicht aufgelöst, sondern sie bleibt liegen, und wird in der Folge zur Quarte, weil diese 3 wie durchgehend angesehen wird; die übermäßige Quarte aber geht regelmäßig in die Höhe. Bey der zweyten 3 ist das Verfahren so, wie es seyn soll. Damit keine Ziffer bey der ersten Signa-

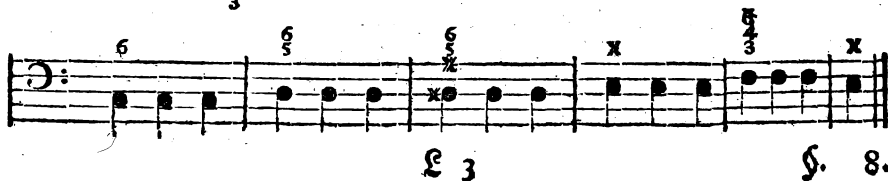
Signatur  $\sharp$  fehle, und diese übermäßige Quarte gehörig in die Höhe gehen könne; so nimmt man zu dieser  $\frac{5}{2}$  die Secunde doppelt:



§. 6. Bey folgendem Exempel macht die Verdoppelung der Sexte mit dem Einklange eine geschicktere Fortschreitung (a), als die Verdoppelung der Terz (b):



§. 7. Einer der besten Fälle, wo die übermäßige Quarte zur übermäßigen Sexte genommen werden muß, ist wohl folgender; ausserdem klingt die Begleitung der übermäßigen Sexte mit der Quinte oder mit der doppelten Terz allezeit besser. Das  $\sharp$ , welches hier in der Harmonie meist ganz durch aushält, und eine studirte Hartnäckigkeit verräth, macht das Accompaniment der  $\frac{5}{3}$  gut:



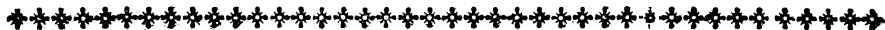
§. 8. Bey folgendem Exempel will der Gesang der Hauptstimme, und vornehmlich die Vorbereitung der Terz, daß man das Verbot wegen der Progression in die übermäßige Secunde, übertrete. Das vorhergegangene Versetzungszeichen bey der 6 wird bey 4 ohne Andeutung aufgehoben, weil diese übermäßige Quarte die grosse Sexte zum voraus setzet:



§. 9. Die oben gegebenen Vorschriften, wegen der dreystimmigen Begleitung unsers Accordes, haben zwar überhaupt ihre Richtigkeit: man muß sich aber doch auch in diesem Stücke vornehmlich nach der Hauptstimme richten, damit man zuweilen das Intervall, welches diese Hauptstimme hat, bey der schwachen Begleitung weglasse:

*piano*





## Achstes Capitel.

### Vom Sextquintenaccord.

#### Erster Abschnitt.

§. 1.

**D**ieser Accord bestehet aus der **Sexte**, **Quinte** und **Terz**.

§. 2. Er wird durch die Signatur  $\xi$ , oder  $\xi^b$ , wenn die Quinte falsch ist, angedeutet. Die Terz wird nicht eher dazu gesetzt, als wenn sie ein zufälliges Versetzungszeichen annimmt. Diese letztern müssen bey der Sexte und Quinte ebenfalls nicht vergessen werden, wenn sie nöthig sind.

§. 3. Es kommen dreyerley Sexten, die übermäßige, die grosse und kleine, zweyerley Quinten, die falsche und reine, und zweyerley Terzen, die grosse und kleine dabey vor.

§. 4. Die Quinte wird wie eine Dissonanz gebraucht; sie läßt sich zuweilen von der Sexte binden, und gehet allezeit nachher herunter.

§. 5. Die reine Quinte kommt nicht leicht anders, als gebunden vor (a); die falsche hingegen kann vorher liegen und auch frey angeschlagen werden (b); im letztern Falle pflegt die Sexte gemeiniglich schon da zu seyn. Bey der Auflösung der Quinte, wenn die letztere zumahl falsch ist, geht der Bass eigentlich eine Stufe in die Höhe. In den Exempeln mit (c) sehen wir, daß der Bass zuweilen auch liegen bleiben und in die Höhe und Tiefe springen kann, wobey manchmal die Auflösung der Quinte

Quinte

Quinte aufgehalten wird. Bey dem letzten Exempel mit (c) gehet eine Voraussnahme des Durchganges vor (d):

The musical score consists of six staves of music in bass clef. The notation includes various chords, accidentals, and dynamic markings. Above the notes are labels (a), (b), and (c) indicating different sections or examples. Some notes are marked with an 'x'.

Staff 1: (a) 6, 6, (a) 6, (a) 6, (b) 6, 6b, sb

Staff 2: (b) sb, (c) 6, 4, 6, 4, 6

Staff 3: (c) 6, 6, x, (c) 6, 6, 6b, sb, x

Staff 4: 6b, sb, (c) sb, 4, sb, (c) 6, 6

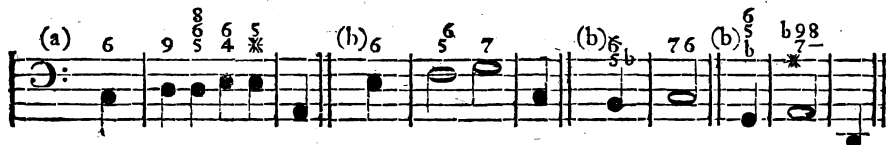
Staff 5: (c) 6, 6, 7, x, (c) 6, 6, 4x, (c) 6, 6, 4x

Staff 6: (c) 6, 6, 4x, (c) 6, 6, 4x, (c) 6, 6, 4x



§. 6. Wer die Aufgaben 65, und 56 weiß, der kann unsern Sertquintenaccord auch leicht treffen, wenn er bey jenen die Octave wegläßt, die nebeneinander stehenden Ziffern mit der Terz zugleich anschlägt, und auf die Vorbereitung genau Acht hat.

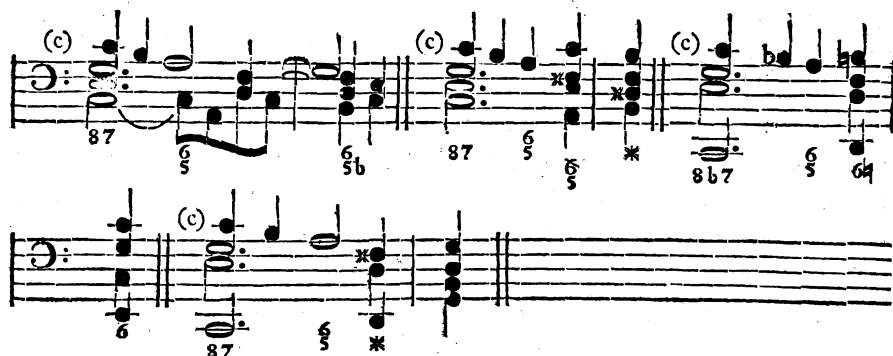
§. 7. Zuweilen muß die Octave zur fünften Stimme, wegen der Auflösung (a) und Vorbereitung (b) einer Dissonanz genommen werden:



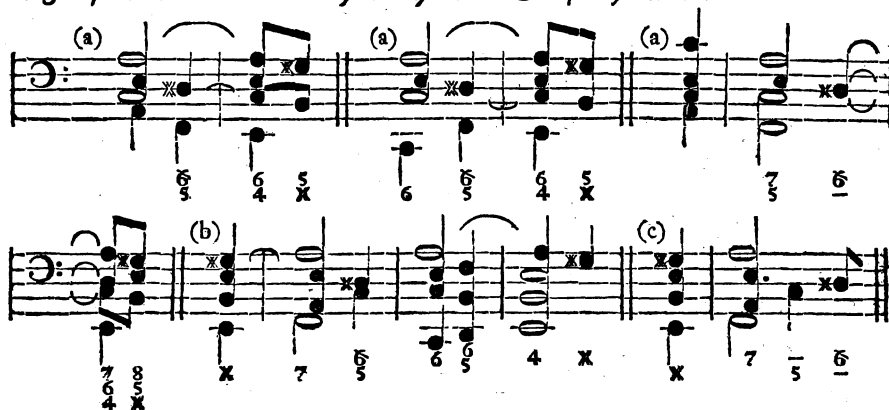
§. 8. Wenn bey einer ruhenden Grundnote  $\frac{6}{4}$  vorkommt, so nimmt man die Octave zur vierten Stimme, und läßt die Terz weg, weil der simple Satz eigentlich der Sertquartenaccord ist, wobey die Quarte durch die Quinte aufgehalten wird. Diese letztere ist alsdenn rein und vorbereitet (a): wenn aber bey dieser ruhenden Grundnote auf die 5 keine 4, sondern andere Ziffern folgen (b), und wenn sich diese Grundnote selbst gleich darauf fortbeweget (c): so bleibt man bey der gewöhnlichen Begleitung der  $\frac{6}{4}$ . Im erstern Falle kann man über diese Auf-

vertwirren muß, und welche besonders bey den Orgelpunkten vorzukommen pflegt, den Ungeübten zu gefallen, einen Telemannischen Bogen ( $\frac{7}{5}$ ) setzen. Das letzte Exempel unter (a) ist wegen des getheilten Accompaniments und der verdoppelten Sexte anzumerken:

The musical score consists of four systems of music, each with a C-clef and a common time signature. The notes are placed on the staff, and figured bass numbers are written below them. The figures include:  $\frac{7}{5}$ ,  $\frac{6}{54}$ ,  $\frac{7}{42}$ ,  $\frac{6}{54}$ ,  $\frac{5}{-3}$ ,  $\frac{6}{b}$ ,  $\frac{4}{-3}$ ,  $\frac{7}{-}$ ,  $\frac{5}{-}$ ,  $\frac{4}{-}$ ,  $\frac{7}{-}$ ,  $\frac{1}{-}$ ,  $\frac{7}{-}$ ,  $\frac{8b7}{-}$ ,  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{6}{-}$ ,  $\frac{87}{-}$ ,  $\frac{5}{-}$ ,  $\frac{4}{-}$ ,  $\frac{6}{-}$ ,  $\frac{87}{-}$ ,  $\frac{6}{-}$ ,  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{7}{-}$ ,  $\frac{87}{-}$ ,  $\frac{5}{-}$ ,  $\frac{6}{-}$ ,  $\frac{4}{-}$ ,  $\frac{5}{-}$ ,  $\frac{87}{-}$ ,  $\frac{5}{-}$ ,  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{8b7}{-}$ ,  $\frac{5}{-}$ .



§. 9. Die übermäßige Sexte hat in unserm Accord allezeit die reine Quinte und grosse Terz bey sich. Die Quinte liegt gemeiniglich vorher (a); wenn der Bass liegen bleibt, so kann sie auch frey angeschlagen werden, wobey zuweilen die Sexte ebenfalls unvorbereitet ist (b). Die letztere sollte eigentlich um ein Achttheil später eintreten, wie wir bey (c) sehen. Die Sexte geht in der Folge in die Höhe, die Quinte bleibt liegen, tritt aber endlich auch eine Stufe herunter:



§. 10. Weil bey der drestimmigen Begleitung ein Intervall verlohren gehet, so muß man sie hier ohne Noth nicht brauchen, und, wenn sie nöthig ist, genau bemerken, welches Intervall zu missen ist. Die Terz, die reine Quinte und auch die Sexte, wenn diese letztere zumahl die falsche Quinte bey sich hat, können nach Beschaffenheit der Umstände weggelassen werden. Wenn unsere Aufgabe im Durchgange vorkommt, so wird die Quinte nicht aufgelöset, sondern bleibt liegen; hier thut die Terz dazu nicht gut, man läßt sie daher lieber weg, und greift die Sexte und Quinte allein. Bey folgenden Exempeln werden die, vor der §, hergehenden Aufgaben, wobey die 5 zum Sertquintenaccord schon liegt, ebenfalls drestimmig abgefertiget: (\*)

## Zweyter Abschnitt.

## §. 1.

Aus folgenden Exempeln sehen wir: daß die Sexte sowohl, als die falsche Quinte zugleich frey angeschlagen werden können

(\*) Weil wir schon öfter drestimmige Sätze, zum Unterschied der vierstimmigen, mit dem Telemannischen Bogen bezeichnet haben: so kann auch hier über §, wenn die Terz wegleibet, dieser Bogen gesetzt werden.

können (a). Bey (b) sind diese Fälle ohne Voraußnahme simpel abgebildet. Bey der ersten Grundnote e muß man die Quinte nicht oben nehmen. Diese falsche Quintenprogrefion gehört in die Mitte.

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains four measures, each with a different chord progression labeled (a). Above the notes are numerical figures: 5b, (a) 6 5b 6, (a) 5b 6, and (a) 6 5b 6. The second staff contains four measures, each with a different chord progression labeled (b). Above the notes are numerical figures: 6, (b) 6 5b, (b) 6 5b 6, and 6 5b 6. The notes are placed on a five-line staff with a treble clef.

§. 2. Wer folgendes Exempel (a) mit der unorbereiteten reinen Quinte, welches zwar zuweilen vorkommt, aber dennoch nichts taugt, setzen will, muß es entweder durch die Voraußnahme der Quinte, statt der Signatur 6 5 (b), oder durch die nachschlagende Septime bey (c) vertheidigen. Bey dem g und f. muß man aus der Vorbereitung der Serte schreiten, um keine Quinten in gleicher Bewegung zu machen (d). Diese Quintenprogrefion in der Gegenbewegung ist hier bey dem a und c nicht zu hindern und auch erlaubt. Das Exempel bey (e) ist noch häßlicher :

The image shows five staves of musical notation. The first staff contains five measures of chords, labeled (a). The second staff contains two measures of chords, labeled (b). The third staff contains two measures of chords, labeled (c). The fourth staff contains three measures of chords, labeled (d). The fifth staff contains one measure of a chord, labeled (e). The notes are placed on a five-line staff with a treble clef. Below the staves, there are some markings: 'w' under the first staff, 'unrecht' under the fourth staff, and 'M 3' at the bottom.

§. 3. Die Auflösung einer Dissonanz (a), die Aufrechterhaltung einer bequemen Lage und guten Gesanges (b), und die Vermeidung unreiner Progressionen in den äußersten Stimmen (c) sind rechtmäßige Ursachen, aus der Vorbereitung der falschen Quinte, welche ohnedem frey angeschlagen werden kann, zu schreiten. Ausserdem aber ist die Hauptregel jederzeit zu beobachten, daß man gebundene Intervallen in derselben Stimme liegen läßt und auflöset:

The musical notation consists of two staves. The first staff contains three measures labeled (a), (a), and (b). Measure (a) shows a dissonance between a bass note (7) and a soprano note (5b) resolving to a consonance. Measure (a) shows a 4/4 time signature and a key signature of one flat (5b). Measure (b) shows a sequence of notes in the soprano voice with 'x' marks under some notes, indicating dissonances. The second staff contains one measure labeled (c) with the text 'nicht so gut' above it. It shows a dissonance between a bass note (x) and a soprano note (x) resolving to a consonance (5b).

§. 4. Man nimmt zuweilen bey einer Grundnote mit der falschen Quinte, statt der Sexte, die doppelte Terz, ohngeachtet die Sexte nicht wider die Modulation wäre, bloß deswegen, damit, bey der Auflösung vorhergegangener Dissonanzen, die frey anschlagende Sexte nicht auß neue einen widrigen Klang verursache (a); ausserdem braucht man diese doppelte Terz auch, um einen guten Gesang zu erhalten (b), und Fehler zu vermeiden (c):



# Vom Sextquintenaccord.

3. E.

nicht gut

nicht gut

nicht gut

nicht gut

besser

unrecht

§. 5. Von Rechtswegen muß das zufällige Versetzungszeichen, wie bey allen Ziffern, also auch bey der Terz vorgebildet werden: dem ohngeachtet aber findet man es zuweilen nicht angedeutet; man setzt zum voraus, daß man aus der Modulation von selbst wisse, wie die Terz seyn muß. Bey folgenden Exempeln müste die verminderte Terz ausdrücklich mit einem Be über die Grundnote gesetzt werden, wenn man sie nehmen sollte:



§. 6. Den Liebhabern fremder Harmonie zu gefallen, kann folgendes Exempel mit  $\frac{6}{2}$  und  $\frac{4}{2}$  in langsamer Zeitmaasse, bey Gelegenheit der übermäßigen Sexte mit der Quinte, im Durchgange, wobey die  $\frac{4}{2}$  und  $\frac{4}{4}$  zerstreut liegen, allenfalls passieren:



§. 7. Wegen gewisser Vorschläge in der Hauptstimme, bey einem schwachen Vortrage, in langsamer Zeitmaasse, kann bey dem ersten Exempel zu  $\frac{6}{2}$  die Sexte, und bey dem zweyten die Terz wegbleiben. In dem dritten Exempel kann man auch sowohl bey  $\frac{6}{2}$ , als auch bey  $\frac{4}{2}$ , die Terz missen, um der Hauptstimme genugsame Freyheit und Stille zu verschaffen, das Durchziehen der langsamen Noten dem Affect gemäß auszudrücken:

3. C.

\* o o o o \* \* o o o o \* \* o o o o \* \* o o o o \* \* o o o o \* \* o o o o \* \* o o o o \* \* o o o o \* \* o o o o \*

## Neuntes Capitel.

### Vom Secundenaccord.

#### Erster Abschnitt.

§. 1.

Dieser Accord bestehet auß der Secunde, Quarte und Sexte.

§. 2. Die Signaturen davon sind: 2, 4, 4<sup>h</sup>, (dieses <sup>h</sup> ist hier erhöhend,)  $\frac{4}{2}$  und  $\frac{6}{4}$ .

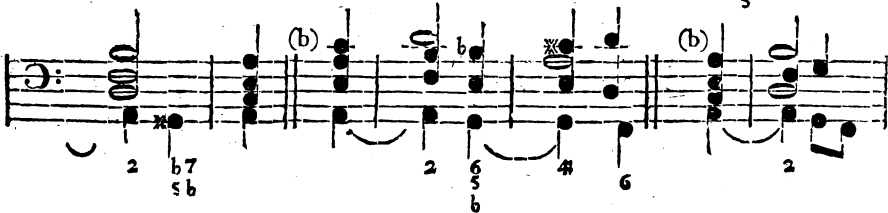
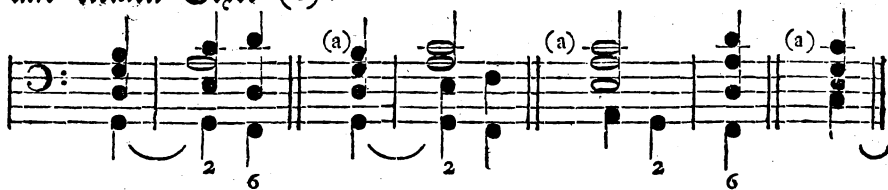
§. 3. Es kommen bey unserer Aufgabe die grosse und kleine Sexte, die übermäßige und reine Quarte, die grosse, kleine und übermäßige Secunde vor.

§. 4. Die Dissonanz liegt hier im Basse, und kommt in der Bindung (a), und im Durchgange (b) vor, geht aber allezeit nachher herunter. Die Octave davon darf daher in der rechten Hand, als eine Mittelstimme, nicht gegriffen werden,  
 Bachs Versuch. 2. Theil. R ob

ob sie schon die linke zur Verstärkung nehmen kann. Die Secunde selbst verhält sich wie eine Consonanz; sie kann frey angeschlagen werden, liegen bleiben, fortgehen und auch verdoppelt werden.



§. 5. Wenn die grosse Secunde, die grosse Sexte und reine Quarte bey sich hat, so kann die letztere nachher hinauf und herunter gehen, sie kann liegen bleiben und auch herunter springen. (a). Eben dieselbe Freyheit hat die reine Quarte bey der grossen Secunde und kleinen Sexte (b); und bey der kleinen Secunde und kleinen Sexte (c):



# Vom Secundenaccord.

First musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains three measures of music. The first measure is marked with a circled 'b' and has a '6' below the bass line. The second measure is marked with a circled 'b' and has '2 6 6' below the bass line. The third measure is marked with a circled 'b' and has '2 6 b' below the bass line.

Second musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains three measures of music. The first measure is marked with a circled 'b' and has '2 6' below the bass line. The second measure is marked with a circled 'c' and has '2 4 6 b 6' below the bass line. The third measure is marked with a circled 'c' and has '2 b 6 5 4 6' below the bass line.

Third musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains three measures of music. The first measure is marked with a circled 'c' and has '2 7 5 4 6' below the bass line. The second measure is marked with a circled 'c' and has '2 b 6 b' below the bass line. The third measure is marked with a circled 'c' and has '2 b 4 b 6' below the bass line.

Fourth musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains three measures of music. The first measure is marked with a circled 'c' and has '2 b 6 b 5 4 5 b b' below the bass line. The second measure is marked with a circled 'c' and has '2 b 7 5 4' below the bass line. The third measure is marked with a circled 'c' and has '2 b 7 5 4' below the bass line.

Fifth musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains three measures of music. The first measure is marked with a circled 'c' and has '2 b b 7 5 b 6 9 4 3' below the bass line. The second measure is marked with a circled 'c' and has '2 b 7 5 b 6' below the bass line. The third measure is marked with a circled 'c' and has '2 b 7 5 b 6' below the bass line.

Two staves of musical notation for guitar. The first staff shows a sequence of chords marked with '(c)'. Fingerings are indicated below the notes: 2, 3b, 4, 6, 2, 5, 2. The second staff also shows chords marked with '(c)'. Fingerings are indicated below the notes: 2, b7, 5b, 9, 2, 6, 2b, 6b, b.

§. 6. Wenn die übermäßige Quarte bey der grossen Secunde und grossen Septe ist, so kann sie hernach liegen bleiben, und in die Höhe gehen (a); auf dieselbe Art verhält sie sich, wenn sie die übermäßige Secunde und grosse Septe bey sich hat (b); bey dem letzten Exempel geht sie zwar im Durchgange herunter: gleich drauf aber geht sie wieder in die Höhe:

Two staves of musical notation for guitar. The first staff shows a sequence of chords marked with '(a)'. Fingerings are indicated below the notes: 2, 5, 4, 6, 2, 7. The second staff also shows chords marked with '(a)'. Fingerings are indicated below the notes: 2, 6, 5, 4, 2, 6, 8, 7, 5.

The image displays four staves of musical notation for guitar accompaniment. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various chords and fingerings, with some notes marked with an 'x' to indicate muted strings. The chords are labeled with letters (a) and (b) and numbers (1-6) indicating fingerings. The first staff includes chords like 2/4, 6, 5, 4/2, 5b, b7, and 2. The second staff includes 6, 2, 4, 6, 5, 6, 4, 2, 6. The third staff includes 6, 6, 2, x, x, 2, 5, 6, 4, 5, 6. The fourth staff includes 2, 5, 4, 3b, 7, 6b, 8, 4, 3, 2, 6, x.

§. 7. Bey dem vierstimmigen Accompanement, woben man allezeit auf vier klingende Tasten siehet, pflegt man zuweilen die übermäßige Quarte herunter springen zu lassen, und ich sehe auch nicht die Möglichkeit, vier Klänge allezeit anzuschlagen, ohne jene Progression zu erlauben: allein, die Stimmen haben eine weit sangbarere und der Natur der übermäßigen Quarte gemässere Fortschreitung, wenn man diese letztere in die Höhe gehen läßt,

läßt, und auch hier mit der Art der Verdoppelung abwechselt. Alle Lagen sind alsdenn zu gebrauchen, da ausserdem der Sprung der übermäßigen Quarte zur Noth in der Mitte erträglich ist:

4 6 5 4 6 5 4 6 5 \*

nicht so gut nicht so gut nicht so gut falsch

§. 8. Unser Secundenaccord ist leicht zu finden; wenn man den Dreyklang von der Secunde des Grundtones weiß, so weiß man auch jenen.

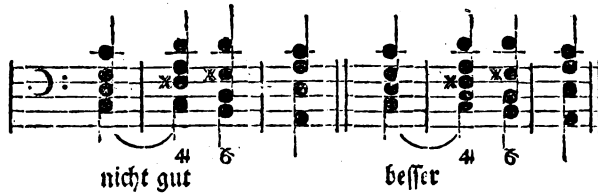
§. 9. Weil nun dieser Secundenaccord auf einem Dreyklange beruhet, so hat man sich bey vorhergehenden Dreyklängen und Accorden, welche auf einen Dreyklang zurückgeführt werden können, in acht zu nehmen, damit man keine Quinten mache:

falsch falsch

$4^b$   $7$   $4$

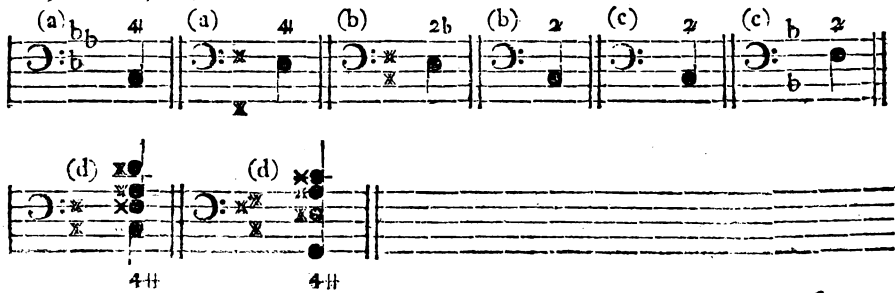


§. 10. Zur Verstärkung kann man zuweilen zur fünften Stimme die grosse und kleine Secunde doppelt nehmen; auch ausserdem um den üblen Sprung mit der übermäßigen Quarte zu bedecken. Die grosse Secunde, wenn sie bey der kleinen Sexte ist, und die übermäßige Secunde überhaupt vertragen diese Verdoppelung niemals.



§. 11. Bey der dreystimmigen Begleitung verliethret man ein Intervall, daher braucht man sie nicht leicht, es müsten denn hinlängliche Ursachen dazu da seyn. Im letztern Falle bleibt die Sexte weg.

§. 12. Man greift ohne Andeutung zur übermäßigen Quarte die grosse Sexte (a), und zur kleinen Secunde die kleine Sexte (b); zur übermäßigen Secunde die übermäßige Quarte (c), und zur übermäßigen Quarte, mit einem doppelten Erhöhungzeichen (4#), die grosse Secunde und die grosse Sexte (d). Das Auge wird alsdenn mit allzu vielen Signaturen nicht überhäuft:



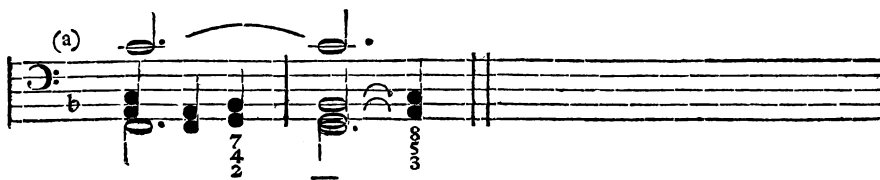
§. 13. Bey folgenden Exempeln aber ist es nöthig, die Sexte mit dem Erhöhungszeichen anzudeuten, und wer es nicht thut, der setzt einen in der Modulation nicht genug geübten Begleiter in eine Verlegenheit und Verwirrung, anstatt, daß er, ihm eine Bequemlichkeit zu verschaffen, glaubt. Bey dem letzten Exempel kann man auch, statt der Sexte, die doppelte Secunde, als eine Voraussnahme des folgenden Dreyklanges, nehmen :

The image shows two musical staves in bass clef, illustrating a modulation exercise. The top staff contains a sequence of chords with notes marked with 'x' for the sixth degree. Below the staff are labels: '6', '7', '6', 'x', '3', '2', '3b'. The bottom staff shows a similar sequence with notes marked with 'x' for the sixth degree. Below the staff are labels: '6', '7', '6', '4', '5'.

§. 14. Wenn eine Grundnote mit  $\frac{7}{x}$  um eine Stufe in den weichen Dreyklang in die Höhe steigt, so findet man zuweilen über der letzten Note  $\frac{3}{2}$  oder  $\frac{4}{2}$ ; die Ursachen davon sind Vorschläge, welche mitgespielt werden müssen, und wobey also der Baß nicht herunter tritt, weil diese  $\frac{3}{2}$  nur der Zierlichkeit wegen da ist, und der Dreyklang die eigentliche Harmonie ist. Die Secunde und Quarte gehen in die Terz, und die Sexte in die Quinte. Bey einer schwachen Begleitung kann die Quarte (a), und zuweilen die Sexte wegbleiben (b):

B. C.

§. 15. Bey einem liegenden, oder in einem Tone bleibenden Basse, kommt zuweilen die Signatur  $\frac{3}{2}$  vor; dieses ist ein dreystimmiger Satz, und es wird weiter nichts darzugegriffen. Beyde Intervallen brauchen so wenig, wie die Grundstimme einer Auflösung, weil sie im Durchgange vorkommen, und sie können herauf und hinunter gehen. Die vorhergehenden und folgenden Ziffern auf diese  $\frac{3}{2}$  werden insgemein auch dreystimmig abgefertiget. Die Stimmen, so man begleitet, haben mehrentheils dieselbe Progreßion; dann und wann hält eine davon in der Octave oder Quinte aus; im letztern Falle könnte, wenn die Begleitung vierstimmig seyn muß, auch die grosse Septime zu dieser  $\frac{3}{2}$  mit gegriffen werden (a). Man kann auch hier über die  $\frac{3}{2}$  einen Telemannischen Bogen zur Vorsicht sehen:



## Zweyter Abschnitt.

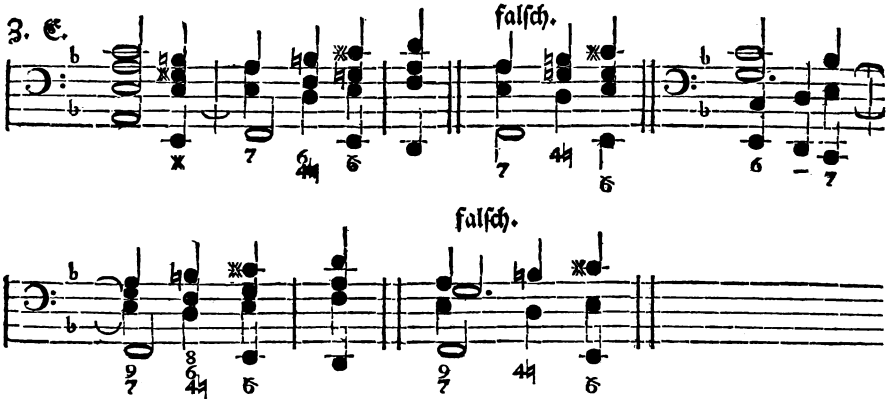
## §. 1.

Wenn zweymahl hinter einander in folgendem Exempel  $\sharp$  kommt, so trifft bey der zweyten Grundnote die  $\sharp$  um ein Achttheil zu zeitig ein, wie wir bey (a) sehen. Dieser Fall kann auch vorkommen, wenn eine reine Quarte vor der übermäßigen vorhergeheth (b):



§. 2. Wenn einige Bezifferer in folgenden Exempeln die Signatur der übermäßigen Quarte allein über die Grundnote setzen, so ist es unrecht. Der Secundenaccord, welcher durch diese  $\sharp$ , oder  $\sharp$ , angedeutet wird, findet bey dem ersten Exempel, wobey  $\text{gis}$  kurz vorhergegangen ist, nicht statt, und bey dem zweyten kann er wegen der Auflösung der Dissonanzen auch nicht gegriffen werden. Der Septquartenaccord ist es, welchen man in beyden Fällen nehmen muß:

3. C.



Aus Uebereilung vergißt man zuweilen, daß die Signatur 4 durch eine eingeführte Bequemlichkeit, einen ganzen Accord andeutet, und verwirrt daher den Sertquartenaccord mit dem Secundenaccord.

§. 3. Wenn bey dem Sertquintenaccord, mit der falschen Quinte, die letztere und die Terz durch einen langsamen doppelten Vorschlag aufgehalten werden, und dieser etwas widrige Vorschlag mitgespielt werden soll: so muß man  $\frac{4}{2} \frac{5b}{3}$  über die Noten setzen, und bey dieser  $\frac{4}{2}$  die Serte weglassen (a). Wenn bey dem Secundenaccord die Secunde durch einen langsamen Vorschlag von der übermäßigen Octave aufgehalten wird: so greift man, wenn zumahl der Gedanke schwach vorgetragen wird, bloß die Quarte, und nimmt die Secunde und Serte nicht eher darzu, als wenn die erstere in der Hauptstimme eintritt. Jedoch, da diese übermäßige Octave fürchterlicher in die Augen als in die Ohren fällt, und das Gehör, wenn die Zeitmaasse langsam und bloß die Quarte bey dieser Octave ist, bey der Auflösung auf eine nicht widrige Art hintergangen wird, so kann man sie sowohl

mitziffern als auch mitspielen (b). Die Ausführung bey (c), wo die Terz durch einen Vorschlag in die Quarte gehet, klingt auch nicht übel. Wer gar zu delicate Ohren hat, dem stehet es frey, in beyden Fällen diese Vorschläge ohne Begleitung mit der rechten Hand vorbegehen zu lassen. Wenn das Accompagnement sehr schwach seyn soll, so überläßt man ohnedem den Hauptstimmen diese Feinigkeiten allein. Die übermäßige Octave ist eine in die Höhe gehende und nur als ein Vorschlag vorkommende Dissonanz.

The image contains three staves of musical notation in bass clef, illustrating various fingering techniques and dissonance avoidance. Each staff has a key signature of one flat (B-flat).

- Staff 1:** Labeled (a) at both ends. It shows two measures. The first measure has a whole note chord (F2, C3, G2) with a fingering of 4/2/3. The second measure has a whole note chord (F2, C3, G2, Bb2) with a fingering of \*4/2/3/b.
- Staff 2:** Labeled (b) at both ends. It shows two measures. The first measure has a quarter note (F2) with a fingering of 4/2 and a sixteenth note (C3) with a fingering of 6. The second measure has a quarter note (F2) with a fingering of 4/2 and a sixteenth note (C3) with a fingering of 6. The third measure has a quarter note (F2) with a fingering of \*8/4 and a sixteenth note (C3) with a fingering of 6/4/2. The fourth measure has a quarter note (F2) with a fingering of 6.
- Staff 3:** Labeled (b) and (c). The (b) part shows a quarter note (F2) with a fingering of 6/2 and a sixteenth note (C3) with a fingering of 6. The (c) part shows a quarter note (F2) with a fingering of 3/2 and a sixteenth note (C3) with a fingering of 6.

§. 4. Um Octaven zu vermeiden, muß man in folgendem Exempel, bey der letzten Grundnote die Quinte oder die Terz verdoppeln:

3. E.



## Zehntes Capitel.

### Vom Secundquintenaccord.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der Secunde und Quinte; zur vierten Stimme wird eines von beyden Intervallen verdoppelt.

§. 2. Er wird durch  $\frac{2}{2}$  angedeutet. Die Secunde ist hier bey groß, und die Quinte rein.

§. 3. Die Dissonanz liegt wiederum, wie bey allen Secundenaccorden, im Basse, welcher schon da seyn muß und nachher hinunter gehet.



§. 4. Es erhellet aus dem ersten vorhergehenden Exempel, daß unser Accord der vorausgenommene Sextenaccord von der folgenden Grundnote sey. Wenn bey jenem die Secunde verdoppelt wird, so hat man bey diesem  $\frac{3}{2}$ ; und wenn die Quinte doppelt gegriffen ist, so liegt nachher  $\frac{3}{2}$ .

D 3

§. 5.

## 110 Zehntes Capitel. Vom Secundquintenaccord.

§. 5. Der Secundquintenaccord klingt allezeit leer, er mag drey- oder vierstimmig seyn. Die Auflösung macht ihn voll. Er kommt in der galanten Schreibart selten vor, aber in der gearbeiteten, und bey den Bindungen desto öfter; folglich bleibt man bey der vierstimmigen Begleitung.

§. 6. Weil bey unserm Accorde eine Verdoppelung auffer dem Grundtone vorkommt, so muß man bey vorhergehenden Accorden, mit solchen Verdoppelungen, die nöthige Vorsicht brauchen, damit keine Octaven vorgehen. Man muß mit der Art zu verdoppeln abwechseln:



§. 7. Unser Accord mit der vergrößerten oder übermäßigen Quinte kommt zuweilen bey dem irregulären Durchgange oder bey den Wechselnoten vor.







## Elftes Capitel.

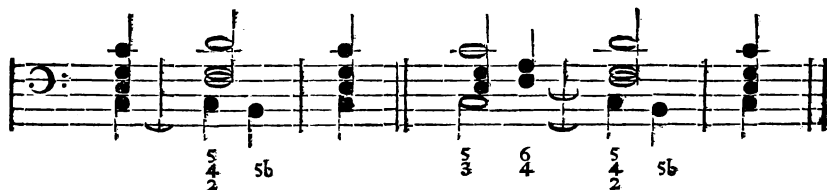
### Vom Secundquintquartenaccord.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus den Intervallen, wovon er den Namen hat.

§. 2. Seine Signatur ist  $\frac{5}{2}$ . Die Secunde ist in diesem Accorde groß; die Quinte und Quarte rein.

§. 3. Auch hierbey ist der Baß gebunden, und gehet herunter, weil die Dissonanz da liegt. Entweder die Quinte oder Quarte muß auch vorher liegen. Der Sextquintenaccord mit der falschen Quinte, welcher über der vorlestigen Note stehet, wird durch unsern Accord vorausgenommen:



§. 4. Weil diese Aufgabe auch nur bey Compositionen vorkommt, welche das vierstimmige Accompagnement gar wohl vertragen, so bleibt man dabey, um so vielmehr, da kein Intervall von unserm Accorde gemisset werden kann.

§. 5. Wenn man den Sextquintenaccord von der Untersecunde des Grundtones nimmt, so hat man unsere Aufgabe.



## Zwölftes Capitel. Vom Secundterzaccord.

§. 1.

**D**ieser Accord bestehet aus der kleinen Secunde, grossen Terz und reinen Quinte.

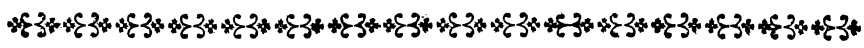
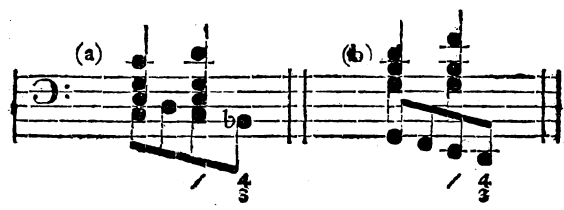
§. 2. Seine Signatur ist eine 2 mit dem erniedrigenden Versetzungszeichen, und eine 3; wenn diese letztere zufällig groß ist, so setzt man über die 2 ein blosses erhöhendes Versetzungszeichen ( $\sharp_2$ ).

§. 3. Die Grundstimme hat hier wiederum die Dissonanz, ist gebunden und wird herunterwärts aufgelöset:

§. 4. Der Secundterzaccord wird allezeit vierstimmig genommen, weil er ausdrücklich gesetzt wird, damit kein Intervall verlohren gehen soll. Wenn man bey dem Drehflange, statt der Octave, die Secunde nimmt, so hat man den Secundterzaccord in Händen.

§. 5. In dem irregulären Durchgange kommt dieser Accord als ein vorausgenommener Terzquartenaccord zuweilen mit der grossen Secunde (a), und zuweilen mit der kleinen Terz vor (b):

3. E.



# Dreyzehntes Capitel.

## Vom Septimenaccord.

### Erster Abschnitt.

§. 1.

Der Septimenaccord ist dreyerley : er bestehet (1) aus der Septime, Quinte und Terz ; (2) aus der Septime, Terz und Octave ; (3) aus der Septime und doppelten Terz.

§. 2. Er wird durch 7 oder ♯ angedeutet. Die Versetzungszeichen müssen nicht vergessen werden, besonders wenn die zufällig groß oder klein ist.

§. 3. Es kommen bey diesem Accorde vor : die verminderte, die kleine und grosse Septime ; die übermäßige, die reine und falsche Quinte ; die grosse und kleine Terz und die Octave.

§. 4. Die Septime ist eine Dissonanz, welche mit (a), und ohne Vorbereitung (b) gesetzt wird, und nachher herunter gehet. Den grossen Septimenaccord, wobey

# 114 Dreyzehntes Capitel. Erster Abschnitt.

dieses Intervall in die Höhe tritt, werden wir besonders abhandeln. In dem gegenwärtigen Accorde muß die grosse Septime so gut, wie die übrigen Septimen herunterwärts aufgelöst werden; bloss die durchgehenden Septimen können zurweilen liegen bleiben (c), wenn sie aber nicht mit der Grundnote zugleich eintreten, so gehen sie auch herunter (d):



§. 5. Die Septime ist die Untersecunde vom Basse; und der Septimenaccord mit der Quinte ist der Dreyklang von der Terz der Grundnote.

§. 6. Bey der dreystimmigen Begleitung bleibt die Octave und Quinte weg. Die Terz muß allezeit da seyn, wenn wir die galante Schreibart ausnehmen.

§. 7. Die dreyfache Einrichtung unsers Accordes ist nicht allezeit willkürlich. Es entstehen daher, wie wir in der Folge bemerken werden, zuweilen grosse Schwierigkeiten, und es würde eine schlechte Mühe seyn, und nicht bloss Anfängern, sondern auch Geübten zur grossen Erleichterung dienen, wenn man allezeit die 5 und die 8 ausdrücklich mit über die Noten setzte, wo sie gegriffen werden sollen. Dem Auge sind diese Ziffern nichts neues, weil sie doch oft mit angedeutet werden. Das vornehm-

nehmste, worauf man bey der Einrichtung des Septimenaccordes zu sehen hat, ist dieses: daß die vorbereitete Septime da, wo sie ist, liegen bleiben, und in derselben Stimme aufgelöset werden muß.

§. 8. Die grosse Terz, wenn sie auch natürlich ist, wird bey der kleinen Septime nicht verdoppelt.

§. 9. Die Septime wird dann und wann über derselben Grundnote, zuweilen aber auch über einer folgenden aufgelöset. Beyde Fälle kommen einzeln, auch oft hinter einander vor.

§. 10. Einzelne Noten mit 7 6 vertragen überhaupt eher die doppelte Terz, oder die Octave, als die Quinte. Wenn die letztere rein und nicht wider die Modulation ist, so kann man sie allenfalls nehmen, nur muß man sich vor verbotenen Quintenprogreßionen in acht nehmen. Man kann sogar die übermäßige Quinte zuweilen, auch ohne Andeutung, zu dieser 7 6 greifen, wenn sie modulationsmäßig ist; besonders wenn sie aus einer vorhergegangenen und noch nicht aufgelösten übermäßigen Quarte, gebunden herkommt. Die falsche Quinte findet bey unserer 7 6 zuweilen auch statt, und man nimt sie, auch ohne Andeutung darzu, wenn sie in der Folge aufgelöset werden kann. Exempel von allerley Art werden meine Meynung erklären.

§. 11. Bey (a) kann man sowohl die Octave, als auch die doppelte Terz nehmen. In jenem Falle gehet die rechte Hand der linken mit der Terz entgegen. Die Lage, wobey zur ersten Grundnote die Quinte oben liegt, ist die schlechteste, und die, wo die Octave oben ist, die beste. Bey der Verdoppelung der Terz mit der Octave verfahren beyde Hände in der geraden Bewegung. Bey (b) ist, wegen der verbotenen Progreßionen keine andere Begleitung, als die mit der doppelten Terz möglich.

Keines von beyden Exempeln, weder (a) noch (b), leidet die Quinte, weil wegen der heraufsteigenden ersten Grundnote verbotene Quinten vorgehen würden. Bey (c) kann man die Quinte, weil sie reine ist, zur Noth dazu nehmen, doch sind die übrigen beyden Arten unsers Accordes besser. Bey (d) ist die Quinte, wegen der übermäßigen Sexte über der folgenden Grundnote, wider die Modulation, und kann also nicht genommen werden. Die Octave ist hier nothwendig, weil die doppelte Terz nach dem achten Paragrapho nicht statt hat. Bey (e) ist die Quinte nach dem Umfang der Tonart falsch, und kann in der Folge nicht aufgelsset werden; ein Umstand, worauf man besonders zu sehen hat, und welcher die Begleitung mit der Quinte in diesem Falle gefährlich machet, Die zwo andern Arten unsers Accordes finden also bey diesem Exempel allein statt. Die vielen auf einander folgenden Sexten müssen, wo möglich, in der Oberstimme genommen werden, widrigenfalls machet man Fehler, oder wenigstens einen schlechten Gesang. Bey (f) ist unser Accord mit der Octave allein gut, weil sonst unsangbare und unreine Progressionen vorgehen:

(a) 7 6 6

(b) 7 6 6 \*

(c) 6 7 6

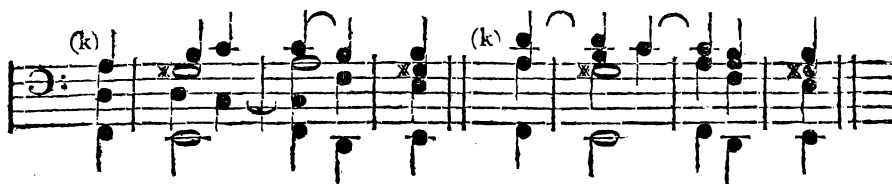
(d) 6 7 6 6 \*

(e) 6 7 6 6 \*

(f) 6 7 6 5 6 \*

§. 12. Bey (g) kann man alle drey Arten des Septimenaccordes brauchen. Die falsche Quinte wird hier deswegen allenfalls erlaubt, weil sie bey der folgenden grossen Sexte in die Quarte gehen kann. Bey (h) muß die Quinte übermäßig seyn, wenn man sie nehmen will, und muß hernach mit der Sexte in den Einklang zusammen gehen. Diese Quinte wird oft so wenig, als die falsche angedeutet, und wer weiß denn allezeit, ob sie der Componist hier haben wolte? Man pflegt ja sonst nicht leicht ohne Vorschrift ein dissonirend Intervall zu nehmen, welches den ohnedem dissonirenden Accord noch widriger macht. Ein anders ist es, wenn diese Quinten ausdrücklich da stehen. Die Art der Begleitung, wobey man beständig auf vier klingende Tasten gedrungen hat, ist Ursache, daß diese ungebetene Quinten sich eingeschlichen haben. Bey dem Gebrauch der Verdoppelung mit dem Einklange hat man sie nicht nöthig. Die übrigen zwey Arten des Septimenaccordes sind also hier, bey (h), sicherer. Das Exempel bey (i) ist merkwürdig: die doppelte Terz findet hier nach dem achten Paragrapho nicht statt; die Octave verträgt sich mit der darauf folgenden Grundnote gis nicht wohl: folglich ist die Quinte nothwendig. Bey (k) ist die bequemste Begleitung die Octave, und allenfalls die Quinte. Die doppelte Terz gehet hier nicht an. Die Verdoppelung mit dem Einklange thut hier gute Dienste:

The musical notation consists of two staves. The first staff contains three measures labeled (g), (h), and (i). The second staff contains two measures labeled (k). Each measure shows a sequence of notes on a bass clef staff with a common time signature. Fingerings and other markings are indicated below the notes.



§. 13. Bey (l) ist sowohl die reine als übermäßige Quinte, wegen der vorhergegangenen übermäßigen Quarte nothwendig. Die Auflösung dieser Quarte nöthiget beyde Quinten nachher in die Höhe zu gehen. Wenn bey einem vorhergegangenen Secundentaccord die Quarte rein ist, so pflegt hernach bey der Septime die falsche Quinte mit angedeutet zu seyn (m), und wenn bey dieser reinen Quarte die Sexte klein ist, so pflegt die verminderte Septime mit der falschen Quinte darauf zu folgen (n). Bey (o) ist die Octave, wegen der vorhergegangenen Ziffern, nothwendig. Bey (p) accompagnirt man dreystimmig, weil die Modulation der Hauptstimme die vierte Stimme nicht wohl trägt. Die Auflösungen müssen hier nicht eher und nicht später, als es nöthig ist, vor sich gehen. Bey (q) muß man zur ersten Grundnote die Octave zur fünften Stimme nehmen, damit die Septime vorbereitet sey. Man behält bey dieser letztern entweder  $\frac{2}{7}$ , oder  $\frac{8}{7}$ , und die Septime gehet mit der übermäßigen Quinte hernach in den Einklang zusammen:





§. 14. Viele Grundnoten hinter einander mit 7 6 pflegen sowohl bey dem Absteigen als Hinaufgehen vorzukommen. Im erstern Falle ist die dreystimmige Begleitung die leichteste und in den Gelegenheiten, welche keine starke Harmonie vertragen, die vorzüglichste. Die vierstimmige erhält ihre Reinigkeit durch die Verdoppelung, indem dabey alle Arten von Sexten- und Septimenaccorden mit und ohne Verdoppelung abwechselnd vorkommen. Alles das, was hierüber bereits erinnert worden ist, und also nicht wiederholet werden darf, muß genau beobachtet werden. Mit einem Worte: alle Vorbereitungen, Ausführungen und Verdoppelungen müssen regelmäßig geschehen.

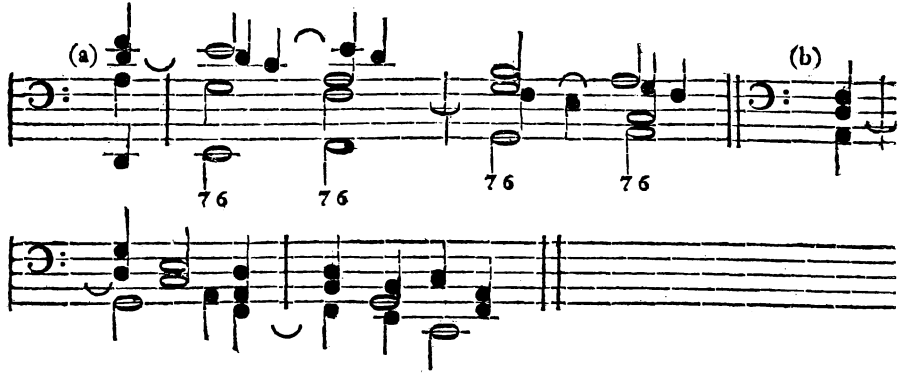
§. 15. Das unten stehende Exempel kann auf vielfache Art begleitet werden. Die Arten sind die besten, wobey die meisten Veränderungen wegen der Verdoppelung vorkommen (a): wo aber zu viel Gleichförmigkeit ist, indem der Grundton, oder die Terz, oder die Sexte zu oft hintereinander in einerley Art verdoppelt werden, da kann man leicht Fehler machen, und zuweilen stechen die Quinten und Octaven zu sehr hervor; z. E. die Ausführung unsers Exem:

Exempels in folgenden Ziffern  $\begin{matrix} 5 & 6 & 7 & 6 & 7 \\ 6 & 6 & 6 & 6 & 6 \\ 6 & 6 & 6 & 6 & 6 \end{matrix}$  zc. ist wegen der vielen Quinten widrig, zudem sind sie nicht alle rein, und die falschen werden nicht aufgeldset. Die Begleitung mit  $\begin{matrix} 8 & - & 3 & 8 & 3 \\ 6 & 3 & 6 & 6 & 3 \\ 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \end{matrix}$  zc. ist wegen der Octaven in der Oberstimme ekelhaft und wegen der Terzen gefährlich, weil man in der Folge leicht wider den achten Paragraphus unsers Capitel's anstossen kann. Die Ausführung mit  $\begin{matrix} 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \\ 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \\ 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \end{matrix}$  zc. ist wegen der Terzen und Quinten zugleich Fehlern unterworfen. Das Accompagnement mit  $\begin{matrix} 5 & 6 & 7 & 6 & 7 \\ 6 & 6 & 6 & 6 & 6 \\ 6 & 6 & 6 & 6 & 6 \end{matrix}$  zc. taugt wegen der unaufgeldbsten falschen Quinte, und überhaupt wegen der in der Oberstimme liegenden Quinten gar nicht; kommen folgendes unrichtige Verdoppelungen dazu, so ist alsdenn alles Uebele beyammen. Die Ausführung mit  $\begin{matrix} 5 & 6 & 7 & 6 & 7 \\ 6 & 6 & 6 & 6 & 6 \\ 6 & 6 & 6 & 6 & 6 \end{matrix}$  geht an, so lange keine grosse Sexten mit der kleinen Terz sich einmischen. Die Begleitung mit  $\begin{matrix} 8 & - & 3 & 8 & 3 \\ 6 & 3 & 6 & 6 & 3 \\ 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \end{matrix}$  zc. ist wegen der unaufgeldbsten falschen Quinte, und wegen der Octaven in der Oberstimme nicht gut:



§. 16. Wenn viele Grundnoten hinter einander bey dem Aufsteigen 7 6 über sich haben, so kann man nicht wohl anders als vierstimmig verfahren. Die rechte Hand gehet hier der linken entgegen. Man nimmt sowohl zur Septime als zur

zur Sexte die Octave und Terz, diese Begleitung ist die beste (a), die unter (b) ist nicht so natürlich :



§. 17. Einzelne Noten mit der Septime, wobey die Auflösung in der Folge geschieht, leiden mehrentheils das vollstimmigste Accompagnement unser's Accordes, welches das mit der Quinte ist. Die besondern Fälle in dieser Art versparen wir bis in den zweyten Abschnitt. Wenn die Quinte nicht rein ist, so muß sie ebenfalls in der Folge aufgelöst werden :



§. 18. Viele Grundnoten hinter einander mit der Septime, wo die Auflösung in der Folge geschieht, kommen vor, wenn der Baß in Quartan und Quinten herauf und hinunter springet. Bey der dreystimmigen Begleitung, wenn sie nöthig ist, wird bloß die Terz zu der Septime genommen; bey der vierstimmigen wechselt man mit  $\frac{7}{3}$  und  $\frac{8}{3}$  ab (a). Diese Ausführung ist die sicherste und beste. Bey den doppelten Terzen  
 Bachs Versuch. 2. Theil. Q kann

kann man leicht wider die Regeln der Verdoppelung anstoßen; indessen habe ich doch bey (b) ein Exempel abgebildet, wo diese Verdoppelung gut ist:

The first example consists of two staves of music. The top staff contains four measures, each labeled with a circled 'a'. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Fingerings are indicated below the notes: 6, 7, 7, 7, 7, 6, 7, 7. The bottom staff contains four measures, each labeled with a circled 'b'. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Fingerings are indicated below the notes: 7, 7, 7, 7, 7, 7.

§. 19. Die durchgehende Septime in den folgenden Exempeln verträgt die Quinte nicht wohl; die doppelte Terz, oder die Octave klingen besser dazu (a). Wenn die Quarte vorher lieget und die Terz in der Folge herunter gehen kann, so kann man beyde Intervallen zu dieser Septime nehmen. Die Exempel (b) gehören nicht hieher, sondern zu den geschwinden durchgehenden Noten, woben die rechte Hand stille schweiget; sie werden daher nicht beziffert:

The second example consists of two staves of music. The top staff contains four measures, each labeled with a circled 'a'. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Fingerings are indicated below the notes: 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6. The bottom staff contains two measures, each labeled with a circled 'b'. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Fingerings are indicated below the notes: 2, 4, 6, 7, 4, 2.

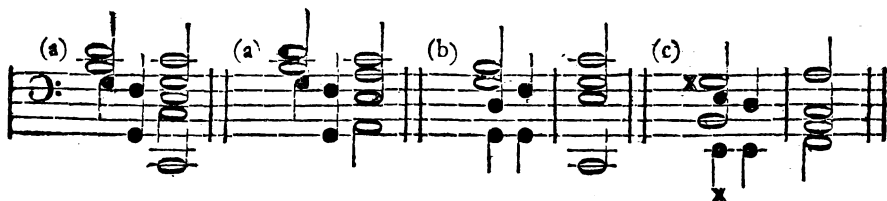
§. 20. Die nachschlagende durchgehende Septime bleibt am besten in der Stimme, wo die Octave vorher war (a): ausserdem aber ist es nicht unrecht, wenn man eine Veränderung der Lage vornehmen muß, in diese Septime zu springen, weil der vorhergehende Accord aus lauter Consonanzen besteht (b). Diese Freyheit fällt weg, und man bleibt bey der ersten Vorschrift, wenn der Bass aushält, wobey viele Ziffern auf diese 8 7 zu folgen pflegen (c). Wir wollen bey dieser Gelegenheit, obgleich ausser der Ordnung, den Fall mit berühren, wo die Octave mit der nachschlagenden Septime Dissonanzen bey sich hat, und selbst wie eine Dissonanz vorbereitet und aufgelöset wird; alsdenn muß auch die Octave in die Septime gehen (d):

The musical notation consists of three staves. The first staff contains three measures labeled (a), (a), and (b). The second staff contains three measures labeled (b), (b), and (c). The third staff contains three measures labeled (d), (d), and (d). Various numerical figures (8, 7, b7, 6, 8b7, 87, 7, b7) are placed below the notes to indicate intervals or chord qualities. Some notes are marked with 'w' for 'wavy' or 'trill'.

## Zweyter Abschnitt.

## §. 1.

Wenn bey einer Cadenz, auch auſſer deſſelben, der Baß eine Stufe in die Höhe gehet, oder eine Quarte hinauf oder eine Quinte herunter ſpringet: ſo kann bey der vorlehten Note ohne Andeutung der Septimenaccord genommen werden, wenn die darauf folgende Note einen Dreyklang über ſich hat. Hier wird mehrentheils die Quinte zur Septime gegriffen (a): befürchtet man aber mit der rechten Hand zu tief herunter zu kommen, ſo kann man zum erſten Exempel (a) die Octave ſtatt der Quinte behalten (b). Der gute Geſang wird nicht allein oft dadurch erhalten, ſondern der lezte Dreyklang behält alle ſeine Intervallen. Wenn der Baß eine Stufe in die Höhe ſteiget, ſo iſt bey dem lezten Dreyklange zuweilen eine Verdoppelung nöthig (c):



§. 2. Folgende Exempel erfordern die Octave bey der Septime: bey (a) würden Quinten vorgehen, wenn die Septime oben lieget, und die Quinte darzu genommen würde. Man muß alſo in dieſer Lage dieſes lehtere Intervall weglaſſen, und dafür die Octave behalten. In den andern beyden Lagen gehet die Quinte an. Bey (b) vermeidet man durch die Octave die verbotenen Quinten, welche zwiſchen der Hauptſtimme und dem Accompagnement bey  $\sharp$  und  $\flat$  vorgehen können, wenn jene nicht tiefer lieget als dieſes. Dieſe Anmerkung ſcheinet zwar etwas zu

zu weit hergeholet zu seyn: allein bey einem langsamem Tempo und einer feinen Ausführung sind solche Quinten gar wohl zu hören, und man ist also auch verbunden, wenn die Hauptstimme über dem Basse stehet, sie zu vermeiden. Bey (c) muß die falsche Quinte durch die vorhergehende Octave vorbereitet seyn. Dieses Exempel hat nur eine gute Lage. Bey (d) liegt sowohl die Septe als auch die falsche Quinte zum h, wenn die Octave zum g genommen wird. Die grosse Terz zu diesem g gehet alsdenn natürlich in die Höhe, und macht mit der Grundstimme eine gute Fortschreitung in Terzen. Bey (e) gehet man den verbotenen Quinten aus dem Wege, wenn man zu dem e die Octave nimmt. Bey (f), wo durch eine Aufhaltung der Auflösung, wie wir bey (ff) abgebildet sehen, eine Septime in die andere aufgelöset wird, muß zur ersten die Octave genommen werden: widrigenfalls machet man Quinten. Bey (g) erfordert die Vorbereitung der zweyten Septime, die Octave zur ersten zu greifen. Bey (h) würde kein Platz für die Terz zum c seyn, wenn man die Quinte bey der vorhergehenden Septime genommen hätte. Bey (i) gehet die grosse zufällige Terz zum a natürlich in die Höhe, und die Septe zu dem darauf folgenden Secundenaccord lieget alsdenn schon, wenn bey dem a die Octave gegriffen ist. Bey (k) machet man Octaven, wenn die Quinte bey der Septime ist. Bey (l) gehet eine Verwechslung der Harmonie vor, wie wir bey (ll) abgebildet sehen; die zweyte Septime scheint zwar eine Auflösung von der erstern zu seyn: sie ist es aber nicht, sondern man muß sie nur als eine zierliche Fortschreitung der Oberstimme ansehen, welche diese Verwechslung unmerklich machet. Man nimmt zur ersten Septime die Octave, damit die erwähnte Fortschreitung nicht gehindert werde,

126 Drenzehntes Capitel. Zweyter Abschnitt.

und damit bey dem darauf folgenden c die Secunde schon k:ge. Bey (m) muß die erste verminderte Septime in die Octave der folgenden Note aufgelöset werden. Man nimmt bey (n) die Octave zur Septime, damit in der Folge keine verbotenen Quinten vorgehen, und der ganze Nonenaccord zum e schon da sey. Bey (o) verhütet man durch die Octave ebenfalls eine unreine Progression, und der Quartterzenaccord zum h liegt alsdenn schon in der Hand. Bey (p) muß man zum f die Octave zur fünften Stimme nehmen, wenn der Bezifferer ausdrücklich 7 über dieses f gesetzt hat, damit die darauf folgende verminderte Septime vorbereitet sey. Bey (q) ist die Octave bey der Septime nöthig, wegen der Vorbereitung der darauf folgenden Quinte. Bey (r) thut die Octave besser als die Quinte, um die im Basse nachschlagenden Octaven durch die Gegenbewegung zu vermeiden. Bey (s) verhindert die Octave eine unmelodische Fortschreitung, welche die Quinte in der Folge verursachen würde.

The image contains six lines of musical notation in bass clef, labeled (a) through (ff).  
 Line (a) shows a sequence of notes with figured bass: 6, 5, 4, 7, 7. It includes two chord diagrams: one labeled 'falsch.' (wrong) and one labeled 'gut.' (right).  
 Line (b) shows a sequence of notes with figured bass: 6, 4, 7, 7. It includes two chord diagrams.  
 Line (c) shows a sequence of notes with figured bass: 7, sb.  
 Line (d) shows a sequence of notes with figured bass: 6, sb.  
 Line (e) shows a sequence of notes with figured bass: 6.  
 Line (f) shows a sequence of notes with figured bass: 7, 6, 7, 7, 6, 7, 7, 7, 6.  
 Line (ff) shows a sequence of notes with figured bass: 6.



# Vom Septimenaccord.

127

The image displays five staves of musical notation in bass clef, illustrating various chord examples labeled (a) through (s). Each staff contains several measures of music with notes and figured bass notation. The figures are as follows:

- Staff 1: (g) 7 7 6 7, (g) 7 7 6 6 6, (g) 7 7 6 6 6
- Staff 2: (h) 7 7 6 6 6, (i) 7 7 6 6 6, (k) 7 7 6 6 6, (l) 7 7 6 6 6
- Staff 3: (ll) 7 7 6 6 6, (m) b7 5b 7 7, (n) 7 7 6 6 6, (o) 7 7 6 6 6
- Staff 4: (p) 7 7 6 6 6, (q) 7 7 6 6 6, (r) 7 7 6 6 6
- Staff 5: (s) 7 7 6 6 6

§. 3. Folgende Exempel erfordern die Quinte zur Septime: Bey (a) ist sie wegen des folgenden Septquintenaccordes nöthig. Bey (b) wird die falsche Quinte, ohne Andeutung, zur kleinen und verminderten Septime genommen. Die Lage, wobey die Quinte zur ersten Note oben lieget, tauget nicht. Bey (c) würden Octaven vorgehen, wenn man bey dem ersten e die Octave nähme, weil zum c die Octave, wegen der Vorbereitung der darauf folgenden Septime gegriffen werden muß. Dieser letztere Um:

128 Dreyzehntes Capitel. Zweyter Abschnitt.

Umstand verursacht diese Fehler, wenn man nicht in der einen Stimme aus dem gis in die Höhe in das c springen will, (cc) nicht die Auflösung der Septime zu dem e, diese übernimmt der Baß durch eine Verwechslung: man nimmt also am besten die Quinte zur ersten Septime, und steigt mit ihr hernach in die Höhe in das c. Die Lage mit der Septime zu dem ersten e in der Oberstimme, tauget nicht. Bey (d) ist die Quinte nöthig, damit bey der folgenden Note die Quarte, und folglich alle drey Ziffern da seyn. Bey (e) muß die Septime zu dem letzteren c, durch die vorhergehende Quinte zum e, vorbereitet werden. Man nimmt hier bey dem letzteren c die Terz zur fünften Stimme. Schon vorher bey dem e kann man dieses mit der Octave thun. Bey (f) erfordert die nöthige Vorbereitung der Note über der letzten Note, daß man vorher zur Septime die Quinte greife. Im ersten Exempel (f) kann man zu dem e die Octave zur fünften Stimme nehmen, so hat man alsdenn bey dem a die Quinte in der Hand, und der Dreyklang ist bey der Auflösung vollständig. Aus dem zweyten und vierten Exempel des ersten § dieses zweyten Abschnittes sehen wir, daß die Quinte ebenfalls besser bey der Septime sey, als die Octave, wenn die Grundstimme eine Stufe in die Höhe tritt, und die letztere Note den Dreyklang über sich hat.

(a) 7 6/5 (b) 7 (b) 7 (b) b7

(c) 6 7 6/5 (cc) nicht gut. (d) 7

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains several measures of music. Above the staff, there are labels (d), (e), and (f) indicating different chord positions or exercises. Above these labels are numbers and symbols: (d) has '5 5' above it; (e) has '6 6 7' above it; (f) has '9 8' above it. There are also asterisks and other symbols. The bottom staff continues the notation with labels (f) and numbers like '9 8' and '2 3'.

§. 4. Folgende Exempel sind sowohl der Bezifferung, als Begleitung wegen merckwürdig: Bey (a) findet sich im zweyten Tacte die fünfte Stimme ein; man verläßt sie in der Folge wieder, ohne Bedenken, wenn sie nicht mehr nöthig ist, und siehet nur auf eine regelmäßige Vorbereitung und Auflösung. Bey (b) hat man sich, wegen der durchgehenden Noten im Basse, vor Quinten und Octaven in acht zu nehmen: man kann ihnen aber gar leicht durch die zweyfache Art der Verdoppelung aus dem Wege gehen, wie wir aus den beygefügtten Ausführungen dieses Exempels sehen. Bey (c) geht die erste Septime über einer Wechselnote in die Höhe, weil diese 3 eigentlich ein vorausgenommener Sextquartenaccord zu dem darauf folgenden e ist. Bey (d) kann man die Quinte im ungetheilten Accompagnement nicht zu dem d ohne Fehler nehmen; die grosse Terz darf nicht verdoppelt werden: folglich nimmt man die Octave. Ausser dem muß man dieses Exempel entweder dreystimmig begleiten, oder das getheilte Accompagnement wählen. Ueber dem c hätte schon die Auflösung der None eigentlich geschehen sollen, so wäre alsdenn die darauf folgende Septime vorbereitet worden. Diese Aufhaltung der Auflösung fällt durch die Vorstellung unsers Exempels bey (dd) deutlich in die Augen. Die Ausführung von dem Exempel (d) im ungetheilten Accompagnement ist

Bachs Versuch. 2. Theil.

R

die

130 Drenzehntes Capitel. Zweyter Abschnitt.

die beste, wobey die None oben lieget. Wenn über dem e, unter der 9, eine 7 zugleich stünde, wie man diesen Satz oft findet, so würde die Begleitung viel leichter seyn. Bey (e) gehen alle drey Arten des Septimenaccordes an, nur muß man nicht bey e und f mit einer Quinte in die andere schreiten, wie wir bey der ersten Ausführung dieses Exempels sehen. Bey (f) sehen wir in der ersten Ausführung die Begleitung so, wie sie eigentlich seyn soll: man nimmt nemlich zur ersten Septime die Octave, und zur zweyten Septime die Quinte, damit die dritte Septime vorbereitet sey: Wenn man aber dieses versehen, und die Septimenaccorde verwechselt hat, so theilet man bey der zweyten Septime den Accord, wenn die Länge der Grundnote es, wie hier, erlaubt, und nimmt hernach das gehörige Accompagnement zu dieser Septime. Bey diesem erlaubten Hülfsmittel muß man aber ja bedacht seyn, damit keine Vorbereitung gestöhret werde. Bey (g) greift man zur ersten Septime die doppelte Terz, und zur zweyten die Quarte und Terz; diese beyden letztern Intervallen nimmt man wegen der darauf folgenden grossen Sexte, man hat alsdenn bey der Auflösung den Terzquartenaccord in der Hand. Die Quinte kann man zur ersten Septime, wegen der folgenden grossen Sexte nicht nehmen; auch nicht die Octave, wegen der Quinten, die man machen würde, wie wir bey (gg) sehen. Dieses Exempel ist bey (x) ohne Aufhaltung der Auflösung abgebildet. Bey (h) greift man die doppelte Terz zur Septime, weil der Grundton wegen des zufälligen Erhöhungszeichen nicht verdoppelt werden darf, und die Quinte keine statt hat. Bey (i) finden wir, wegen der Bezifferung, zwey sonderbare Exempel, die ich gefunden habe; sie sollten eigentlich die Signaturen von (ii) über sich haben.

haben. In jenem Falle ist keine andere, als die getheilte Begleitung, ohne Fehler, und ohne die fünfte Stimme darzu zu nehmen, möglich, wie wir aus der Ausführung sehen. Bey (k) muß man sich vor unmelodische und falsche Fortschreitungen hüten. Die angeführten zwey Lagen sind gut; in der dritten gehen bey der zweyten und dritten Grundnote Quinten vor. Bey (l) sind auch nur zwey Lagen zu gebrauchen; die dritte, wo zum c die Octave oben lieget, veranlasset Fehler. Bey (m) ist die Abwechselung der Art zu verdoppeln nothwendig. Bey (n) wird im vierstimmigen Accompagnement die zufällig kleine Terz ohne Andeutung genommen. Die dem System gemässe verminderte Terz muß besonders angedeutet werden, wenn sie jemand haben will; in der Chromatick thut sie nicht übel (o):

The musical examples are arranged in four staves, each containing several measures of music in bass clef with a common time signature. The examples are labeled as follows:

- (a)**: Shows two different voicings of the septim chord. The first is a simple triad with a 6 below it. The second is a more complex voicing with a 7 above the staff and a 4 below it, and a 6 below the staff.
- (b)**: Shows a sequence of three chords. The first has a 56 below it, the second a 76, and the third a 76. There are also some notes with a 5 below them.
- (c)**: Shows a sequence of three chords. The first has a 7 below it, the second a 7, and the third a 7. There is also a 9 below the staff.
- (d)**: Shows a sequence of three chords. The first has a 9 below it, the second a 7, and the third a 7. There is also a 5 below the staff.
- (dd)**: Shows a sequence of three chords. The first has a 97 below it, the second a 7, and the third a 7. There is also a 5 below the staff.
- (e)**: Shows a sequence of three chords. The first has a 6 below it, the second a 7, and the third a 5. There is also a 5 below the staff.

132 Dreizehntes Capitel. Zweyter Abschnitt.

(e)

falsch.

(f)

(g)

(gg) (gg) (x) (h)

falsch. falsch.

(i)

(ii) (i)

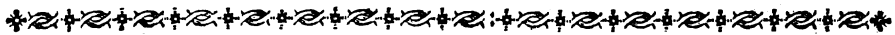
The musical score consists of five staves of music in bass clef. The first staff is labeled (ii) and contains a 7<sup>b7</sup><sub>5b</sub> chord. The second staff is labeled (k) and contains a 7<sup>b7</sup><sub>5b</sub> chord, followed by a 7<sup>b7</sup><sub>5b</sub> chord with an 'x' above it, and a 7<sup>b7</sup><sub>5b</sub> chord with a '5' above it. The third staff is labeled (l) and contains a 7<sup>b7</sup><sub>5b</sub> chord, followed by a 7<sup>b7</sup><sub>5b</sub> chord with an 'x' above it, and a 7<sup>b7</sup><sub>5b</sub> chord with a '5' above it. The fourth staff is labeled (m) and contains a 7<sup>b7</sup><sub>5b</sub> chord, followed by a 7<sup>b7</sup><sub>5b</sub> chord with an 'x' above it, and a 7<sup>b7</sup><sub>5b</sub> chord with a '5' above it. The fifth staff is labeled (o) and contains a 7<sup>b7</sup><sub>5b</sub> chord, followed by a 7<sup>b7</sup><sub>5b</sub> chord with an 'x' above it, and a 7<sup>b7</sup><sub>5b</sub> chord with a '5' above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

§. 5. Bey einer feinen Begleitung läßt man zur kleinen und verminderten Septime die Terz weg, zumahl wenn die letztere ein zufälliges Erhöhungszeichen bey sich hat (a). Im letzteren Falle verdoppeln einige Componisten lieber dafür die falsche Quinte, und glauben, daß diese Verdoppelung erträglicher sey als jene zufällig kleine Terz. Die übrigen Ziffern fertiget man bey unsern Exempeln ebenfalls dreystimmig ab :

134 Dreizehntes Capitel. Zweyter Abschnitt.

3. E.

§. 6. Wenn vor einer Cadenz die Grundnote mit  $b7b$  erhöht wird, und hernach einen halben Ton in die Höhe tritt: so nimmt man gerne des guten Gesanges wegen, die doppelte Terz zum letzten Dreynklange mit Auslassung der Octave:



Vierzehntes Capitel.  
Vom Sextseptimenaccord.

§. 1.

Dieser Accord ist zweyerley: er bestehet (1) aus der Septime, Sexte und Terz; (2) aus der Septime, Sexte und Quarte.

§. 2.



## Vierzehntes Capitel. Vom Sertseptimenaccord. 135

§. 2. Seine Signatur im ersten Falle ist  $\frac{7}{6}5$ . Die Terz wird nicht eher angedeutet, als wenn sie ein zufälliges Versetzungszeichen annimmt; diese letzteren müssen bey den übrigen Intervallen unsers Accordes ebenfalls nicht vergessen werden.

§. 3. Wenn, statt der Terz, die Quarte bey dieser Aufgabe seyn soll, so wird sie ausdrücklich mit über die Grundnote gesetzt, und pflegt neben sich, unter der 5, eine 3 zu haben ( $\frac{7}{4}3$ ).

§. 4. Die kleine Septime, die grosse und kleine Sexte, die grosse Terz, oder, statt dieser, die reine Quarte kommen bey unserm Accorde vor.

§. 5. Die Septime wird frey angeschlagen und bleibt hernach liegen; die Sexte wird von ihr, wie eine Dissonanz, gebunden, und lieget also vorher; bey der Auflösung gehet sie herunter in die Quinte. Wenn die Quarte die vierte Stimme ist, so muß sie auch schon vorher da seyn, und steigt mit der Sexte zugleich herunter in die Terz. Der Baß kann frey und gebunden seyn:

The image contains two musical staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. It shows four measures of music. Above the first measure is the chord symbol  $\frac{7}{6}5$ . Above the second measure is  $\frac{7}{4}3$ . Above the third measure is  $\frac{6}{5}$ . Above the fourth measure is  $\frac{5}{4} \frac{6}{5}$ . The bottom staff also has a treble clef and a common time signature. It shows four measures of music. Above the first measure is  $\frac{5}{3} \frac{6}{4}$ . Above the second measure is  $\frac{7}{6}5$ . Above the third measure is  $\frac{5}{4} \frac{6}{5}$ . Above the fourth measure is  $\frac{5}{4} \frac{6}{5}$ . Below the first measure is  $\frac{7}{6}5$ . Below the second measure is  $\frac{7}{4}3$ . Below the third measure is  $\frac{5}{4} \frac{6}{5}$ . Below the fourth measure is  $\frac{5}{4} \frac{6}{5}$ .

§. 6. Wir sehen bey obigen Exempeln aus der Auflösung dieses Accordes, daß der simple Satz der Septimenaccord mit der

der Quinte ist, wobey die letztere von der Sexte, und die Quarte von der Terz aufgehalten werden. Wenn die Sexte oben, und die Septime in der tiefsten Mittelsstimme lieget, so ist man in der besten Lage; es hänget nur nicht allezeit von dem Begleiter ab, diese letztere zu nehmen, weil sie durch die nöthige Vorbereitung bestimmet wird.

§. 7. Das dreystimmige Accompagnement hat an diesem Capitel nicht vielen Antheil. Unser Accord kommt in der galanten Schreibart nicht leicht vor: und sollte er ja vorkommen, so bleibet man bey vier Stimmen, es müßte dann ein schwacher Vortrag den Begleiter nöthigen die Terz auszulassen.

§. 8. Wir schliessen dieses Capitel, statt des zwayten Abschnittes, mit vier merkwürdigen Exempeln. In dem ersten kommt bey  $\zeta$ , statt der Quarte, die Secunde im Durchgange vor, welche letztere nachher in die Terz gehet. Dieser Satz kommt bey den Orgelpunkten vor, und läßt sich, wie die übrigen von der Art, am besten erklären, wenn man den Baß wegläßet. Wie er alsdenn beschaffen ist, sehen wir bey (a). In dem zwayten Exempel kommt die verminderte Septime mit der kleinen Sexte und kleinen Terz vor (b). Der eigentliche Satz ist bey (c) abgebildet, allwo wir sehen, daß die Quinte von der Sexte aufgehalten wird. Diese Aufgabe klinget in allen Lagen widrig, auch die, wobey die Sexte oben lieget, klinget nicht viel besser: dahero würde ich die Ausführung dieses Exempels bey (d) vorziehen. Es ist etwas besonders, daß die vordem so übel beschriebene verminderte Octave hier ohnstreitig besser thut, als jene ganz gewöhnlichen Intervallen bey (b), dawider überhaupt niemand jemahls etwas eingewendet hat. So wenig ich für den Gebrauch gar zu fremder Intervallen bin: so gewiß bin ich aus unterschied-

schiedenen Anleitungen zum Accompanement überzeuget, daß sehr oft der Uebellaut hauptsächlich von einer ungewöhnlichen Verbindung ganz gewöhnlicher Intervallen abhänget. Bey dem dritten Exempel hat die verminderte Septime die verminderte Sexte und kleine Terz bey sich (e). Der eigentliche Satz ist bey (f) zu sehen. Die Quinte wird hier abermahls von der Sexte aufgehalten. Wenn die letztere oben lieget, so klinget die Ausführung bey (e) nicht gar übel; ausserdem aber gehören hierzu Ohren, die so sonderbar sind, wie das Exempel. Die dreystimmige Begleitung bey (g) ist schon erträglicher. Bey dem vierten Exempel geschiehet im dritten Tacte die aufgehaltene Auflösung der Quarte in die kleine Terz, wobey die Quinte einen halben Ton herunter tritt (h). Dieses Exempel wird dadurch gut, daß der Bass vorher und nachher lieget; daß die Zeitmasse etwas langsam ist, und die grosse Terz zum e, gis, nicht so gar kurz vor dieser aufgelöseten Quarte vorhergegangen ist, wie wir bey dem letzten Exempel des 5ten § gesehen haben:

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains six measures of music with chords labeled below: 5/4, 7/2, 1/5, 6/2, 5/4, and 8b7. The second staff contains six measures with chords labeled: 6/5, 6, 7, b7, 6/5b, and 7/5b. Above the staves are labels (a), (b), and (c) indicating specific points of interest in the music.

# 138 Vierzehntes Capitel. Vom Sertseptimenaccord.

The musical score consists of three staves of music in a single system, each with a common time signature 'C'.  
 - The first staff starts with a measure marked 'x' followed by measure (d) which contains two chords:  $\frac{7}{x}$  and  $\frac{b7}{5}$ . Measure (e) contains two chords:  $\frac{7}{x}$  and  $\frac{b7}{5b}$ .  
 - The second staff starts with measure (f) containing  $\frac{7}{x}$  and  $\frac{b7}{5b}$ . Measure (g) contains  $\frac{7}{x}$  and  $\frac{b7}{5b}$ . Measure (h) contains  $\frac{7}{x}$  and  $\frac{b7}{5b}$ .  
 - The third staff contains several measures with chords:  $\frac{7}{x}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{7}{5}$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{b7}{4}$ ,  $\frac{5}{3}$ ,  $\frac{b7}{5b}$ ,  $\frac{7}{x}$ ,  $\frac{6}{4}$ , and  $\frac{7}{x}$ .

Das letzte Exempel (h) gehdrt auch mit zu den Orgelpuncten. Wir werden weiter unten davon besonders handeln, und melden hier nur zum Voraus denen zum Trost, welchen die Bezifferung davon zu furchterlich vorkommet, daß die rechte Hand bey diesen Orgelpuncten zu ruhen pflegt, und daß man sie dahero nicht beziffert, sondern bloß tasto solo darüber setzet. Hier ist die Vorbildung der Ziffern nöthig, um die Fortschreitungen der Stimmen, und die Veränderungen der Harmonie anzuzeigen.

Fünf-



## Fünfzehntes Capitel.

### Vom Quartseptimenaccord.

§. 1.

**D**iese Aufgabe gehdret zwar eigentlich zu der Abhandlung von den Vorschlägen, welche wir noch vor uns haben: weil man sie aber doch bey Stücken angedeutet findet, wo die Vorschläge nicht mit geziffert sind, so wollen wir sie hier besonders betrachten.

§. 2. Unser Accord kommt über Grundnoten vor, welche eigentlich entweder mit dem Septimenaccord, oder mit dem Sertquartenaccord begleitet werden sollten.

§. 3. Wenn statt des Septimenaccordes unser Accord gezeichnet stehet, so ist er zweyerley: (1) bestehet er aus der Septime, Quinte und Quarte; 2) aus der Septime, Octave und Quarte. In beyden Fällen ist seine Signatur 7. Auch hier würde es eine schlechte Mühe seyn, die dritte Ziffer dazu zu setzen. Anfänger würden dadurch eine grosse Erleichterung bekommen, und der Verwirrung mit dem Accord der grossen Septime, welcher zuweilen eben so angedeutet wird, wie wir bald hören werden, wäre vorgebeuet.

§. 4. Die grosse, kleine und verminderte Septime; die übermäßige, reine und falsche Quinte; die verminderte, reine und übermäßige Quarte kommen bey diesem Accorde vor.

§. 5. Der simple Satz davon ist eigentlich, wie wir schon oben angeführet haben, der Septimenaccord. Den ganzen Unterschied

schied machet die Terz, welche hier von der Quarte aufgehalten wird. Sowohl die Septime, als auch die Quarte können vorher liegen, und auch nicht; im letzteren Falle aber muß doch wenigstens eines von diesen beyden Intervallen da seyn. Beyde gehen bey der Auflösung herunter, auch so gar die übermäßige Quarte, weil sie hier bloß einen zierlichen Vorschlag, der allenfalls gemisset werden könnte, und keine Hauptziffer vorstellet. Die Auflösung der Septime und Quarte geschieht selten zugleich; mehrentheils gehet eine nach der andern herunter. Der Bass verhält sich hier, wie bey dem Septimenaccord.

§. 6. Was bey dem letzteren wegen der Quinte und Octave angeführet worden ist, findet ebenfalls hier statt: folglich nimmt man auch bey unserm Accord bald die Quinte, bald die Octave, nachdem es der simple Septimenaccord leidet.

§. 7. Wenn über derselben Grundnote die Septime in die Sexte aufgelöset wird, so kommt unser Accord selten vor, und am seltensten geschieht alsdenn die Auflösung der Septime und Quarte zugleich, weil es schlecht klinget, und auch nach Beschaffenheit der Lage, wegen der Fehler, gefährlich ist, mit zweystimrigen Vorschlägen in Quartan einher zu gehen. Ich sage mit Fleiß: mit zweystimrigen Vorschlägen, weil die Dissonanzen, besonders solche, welche über derselben Grundnote aufgelöset werden, im Grunde nichts anders als Vorschläge sind.

§. 8. In folgenden Exempeln wird die Septime mit der Quarte zugleich aufgelöset. Die Ausführung bey (bb) ist der, bey (b), vorzuziehen; Man kann allezeit, wenn die Septime in die große Sexte, und die Quarte in die kleine Terz herunter tritt,  $\frac{7}{3}$  zugleich nehmen. Bey (c) muß die falsche, und bey (cc) die übermäßige Quinte ausdrücklich mit angedeutet seyn. Das  
Exem-

## Vom Quartseptimenaccord.

141

Exempel (d) wird am besten dreystimmig abgefertiget; und das, bey (e), ist deswegen nicht sonderlich, weil man die beste Lage, wobey die übermäßige Quarte und grosse Terz zum f zerstreuet liegen, wegen der Quinte nicht brauchen kann.

The image displays five musical examples, (a) through (e), on a single staff. Each example shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with an 'x' to indicate specific voicings or fingerings. Below the staff, various numerical figures are provided, likely representing chord symbols or fingerings. Example (a) shows a sequence of notes with figures 7/4/3 and 6. Example (b) shows notes with figures 6, 7/4, 6/3, and 6. Example (bb) shows notes with figure 6. Example (c) shows notes with figures 7/4/3, 6, 6, 7/5b, 6/3, 6/5, 4/3, 7/4, and 6/3. Example (cc) shows notes with figures 4/3 and 7/4/3. Example (d) shows notes with figures 7/4/3 and 6. Example (e) shows notes with figures 4/3, 7/4, and 6/3, and is labeled 'falsch.'.

§. 9. Bey folgenden Exempeln, wo die Quarte vor der Septime (a), und wo die letztere vor der erstern (b) aufgelöset wird, verfähret man dreystimmig. Die vierte Stimme ist bey (a) etwas gezwungen, und bey (b) ohne Fehler gar nicht möglich.

3. E. (a)

(b)

§. 10. Bey folgenden Exempeln gehet die Quarte gleich in die Terz, die Septime aber wird erst über den folgenden Grundnoten aufgelöset. Wenn man bey der frey anschlagenden Septime die Wahl hat, die Quinte oder die Octave zur dritten Stimme zu nehmen: so nimmt man die erstere, weil nach der Auflösung die Harmonie alsdenn vollständiger ist, als wenn man die Octave hat, wie wir den Unterschied hievon bey (a) und (aa) sehen. Die beste Lage mit der Quinte ist die, wobey die Quarte oben lieget. Zuweilen muß man wegen der nöthigen Vorbereitung darauf folgender Ziffern die Octave zu  $\frac{7}{4}$  nehmen (b). Die Quinte kann alsdenn, wenn man es gut findet, zur fünften Stimme mitgegriffen werden. In dem Exempel (c) verdoppelt man vorher bey dem Dreyklange die Terz, oder die Quinte (1) (2); ausserdem schreitet man lieber aus der Vorbereitung der Quarte (3), als daß man diese letztere sollte liegen lassen (4). Die Ursache hievon ist diese: Wenn man die Fortschreitung des Basses von a in das gis, und der Mittelstimme vom a in das f ansiehet, und das ledige Intervall der letzteren Stimme ausfüllet, so findet man einen unharmonischen



sehen Querstand, welcher zwar heute zu Tage nicht von der Wichtigkeit ist, als vordem, aber doch gar leicht vermieden werden kann. Niemand wird läugnen, daß die Ausführung dieses Exempels, wenn man es simpel setzet, bey (5) in der Gegenbewegung nicht besser seyn sollte, als die bey (6) in der geraden Bewegung. Ausser dem galanten Styl bleibet man bey (1) und (2).

(a)  $b7_4 3$

(aa)  $b7_4 3$

(b)  $b7_4 3$   $7_x$

(1)  $b$

(c)  $b7_4 3$   $b7_4 3$

(2)  $b7_4 3$   $b7_4 3$

(3)  $b7_4 3$   $b7_4 3$

(4)  $b7_4 3$   $b7_4 3$

(5)  $b7_4 3$   $b7_4 3$  nicht so gut.

(6)  $b7_4 3$   $b7_4 3$  nicht so gut.

§. 11. Bey der gebundenen Septime in unserm Accord ist man wegen der dritten Stimme schon mehr eingeschränket, und wir werden unter folgenden Exempeln nur wenige finden, wo es willkürlich ist, die Quinte oder die Octave zu nehmen. Die Ausführung bey (x) klingt in der vorgeschriebenen Lage am besten.

The image displays three staves of musical notation, each representing a different voicing of a bound seventh chord. The first staff shows several voicings with figured bass numbers: 7, 4 3, 7, 4 3, 6, 7 4 3, 6, 7 4 3. The second staff is labeled "falsch." and shows a voicing marked with an asterisk (\*). The third staff shows a voicing marked with an "x" and a flat (b) below it, indicating a specific preferred execution.

§. 12. Wenn viele gebundenen Septimen bey einer in Quartan und Quinten springenden Grundstimme hintereinander vorkommen, so pflegt zuweilen eine Septime um die andere die 4 3 bey sich zu haben; man kann in diesem Falle gar wohl vierstimmig verfahren, wenn es nöthig ist (a): Sollten aber

aber alle Septimen mit 4<sub>3</sub> vorkommen, so kann man mit gutem Gewissen bey dem dreystimmigen Accompagnement bleiben. Dieser Fall kommt nur in der galanten Schreibart vor; Bey (b) ist der ausführliche Satz, und bey (bb) die Begleitung davon angedeutet. Die dreystimmige Begleitung hat überhaupt den mehresten Antheil an diesem Capitel, weil die Aufgabe davon in schwer gearbeiteten Compositionen nicht leicht vorkommt.

§. 13. Wenn man bey der durchgehenden Septime im folgenden Exempel die Mittelstimme mit dem Basse in Terzen fortgehen lassen will, wobey die Septime und Quarte liegen bleiben: so pflegen einige nicht deutlich genug  $\frac{7}{4}$  über die Grundnote zu setzen. Die Signatur  $\frac{7}{3}$  ist hierzu besser; Die Begleitung

Bachs Versuch. 2. Theil. T tion

tung dieses Exempels mit der doppelten Terz, oder mit der Terz und Octave, ist dieser hierunter stehenden vorzuziehen :



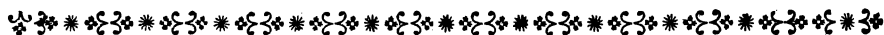
§. 14. Wenn unser Accord statt des Sertquarten-accordes vorkommt, so wird die Serte von der Septime aufgehalten, und diese letztere, nebst der Quarte und Octave sind die Intervallen, woraus er bestehet. Die Septime ist mehrertheils klein, die Quarte aber allezeit rein. Beyde Intervallen werden herunterwärts, und jenes vor diesem aufgelöset. Die Signatur dieser Aufgabe ist  $\frac{7}{3}$ .

§. 15. Aus folgenden Exempeln lässet sich dieser Accord genauer betrachten. Bey (a) bleibt der Baß liegen; weder die Septime, noch die Quarte sind vorbereitet. Bey (b) lieget die Septime schon, die Quarte aber nicht. Zur ersten Note kann man sowohl  $\frac{7}{3}$ , als auch  $\frac{8}{3}$  nehmen. Bey (c) ist die Septime nebst der Quarte vorher da. Zur ersten Note nimmt man  $\frac{6}{3}$ ; die doppelte Terz mit der Serte macht verdeckte, und die  $\frac{6}{3}$  offenbare Octaven (cc). Bey (d) lieget die Septime schon. Zur ersten Note mit dem Dreyklange kann man  $\frac{8}{3}, \frac{5}{3}$ , oder  $\frac{3}{3}$  greiffen. Dieser Dreyklang mit der Octave thut sehr gut; aber die Quinte darf nicht oben liegen, weil man sonst Fehler macht. Bey (e) sind beyde Dissonanzen, sowohl die Septime, als auch die Quarte vorbereitet. Zur ersten Note greift man entweder  $\frac{7}{3}$ , oder  $\frac{8}{3}$ . Die Octave kann bey dieser ersten Septime nicht seyn, weil sie bey der zweyten nöthig ist. Bey (f) lieget die Septi-

Septime schon. Zur ersten Note nimmt man  $\frac{8}{3}$ , wegen der nöthigen Vorbereitung der Septime. Die Lage, wo bey diesem Sertenaccorde die Terz oben lieget, machet Quinten. Bey (g) sind beyde Dissonanzen vorbereitet. Hier muß man bey der ersten Note die Octave zur fünften Stimme nehmen, damit die Septime vorbereitet sey. Bey (h) liegen wiederum die Quarte und die Septime. Zur zweyten Note nimmt man bey 7 6 die Quinte. Im getheilten Accompaniment kann man auch die doppelte Terz zu dieser 7 6 greifen, wie wir aus der letzten Ausführung dieses Exempels sehen. Die Octave kann man ohne Fehler zu dieser 7 6 nicht nehmen :

The musical notation consists of three lines of music on a single staff with a treble clef and a common time signature. The notes are grouped into chords, with fingerings indicated by numbers 1-4 below them.

- Line 1: Three measures. Each measure starts with a chord labeled (a). The first measure has notes G4, B4, D5, F5 with fingerings 1, 2, 3, 4. The second measure has notes G4, B4, D5, F5 with fingerings 1, 2, 3, 4. The third measure has notes G4, B4, D5, F5 with fingerings 1, 2, 3, 4.
- Line 2: Four measures. The first measure has notes G4, B4, D5, F5 with fingerings 1, 2, 3, 4. The second measure has notes G4, B4, D5, F5 with fingerings 1, 2, 3, 4. The third measure has notes G4, B4, D5, F5 with fingerings 1, 2, 3, 4. The fourth measure has notes G4, B4, D5, F5 with fingerings 1, 2, 3, 4.
- Line 3: Six measures. The first measure has notes G4, B4, D5, F5 with fingerings 1, 2, 3, 4. The second measure has notes G4, B4, D5, F5 with fingerings 1, 2, 3, 4. The third measure has notes G4, B4, D5, F5 with fingerings 1, 2, 3, 4. The fourth measure has notes G4, B4, D5, F5 with fingerings 1, 2, 3, 4. The fifth measure has notes G4, B4, D5, F5 with fingerings 1, 2, 3, 4. The sixth measure has notes G4, B4, D5, F5 with fingerings 1, 2, 3, 4.



## Sechzehntes Capitel.

Vom Accord der grossen Septime.

Erster Abschnitt.

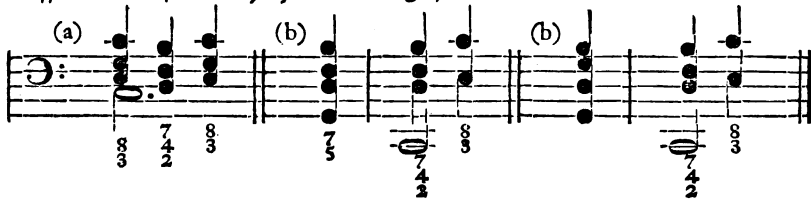
§. 1.

Dieser Accord bestehet eigentlich aus der grossen Septime, der reinen Quarte und der grossen Secunde.

§. 2. Seine gewöhnlichste Signatur im vierstimmigen Accompanimente ist  $\frac{7}{4}$  mit den nöthigen Versetzungszeichen. Es giebet Gele-

Gelegenheit zu Verwirrungen, wenn einige bey der Bezeichnung dieses Accordes die 2 weglassen, oder gar nur eine 7 allein hinsetzen, und dem ohngeacht vier Stimmen verlangen.

§. 3. Unsere Aufgabe kommt sowohl über einer ruhenden Grundnote im Durchgange, als auch bey der Bewegung des Basses als eine Vorhaltung des Dreyklanges vor. In jenem Falle können alle drey Intervallen frey angeschlagen werden, und hernach in die Höhe gehen (a); in diesem muß die Septime und Secunde vorher liegen, die Quarte kann mit (b), und ohne Vorbereitung (c) darbey seyn. Die Septime und Secunde gehen in der Folge hinauf, die Quarte aber herunter. Wenn bey (a) die letztere in der höchsten Stimme vorhanden ist, so läset man sie auch herunter gehen.



§. 4. Man findet oft über Grundnoten  $\frac{2}{4}$  gesetzt, an statt, daß nach unserer Methode,  $\frac{7}{2}$  darüber stehen sollte: Wir werden in der Folge bemerken, daß gewisse Fälle beyde Signaturen vertragen. Hier unterscheiden wir sie dadurch, daß die grosse Septime mit der None allezeit herunterwärts aufgelsset wird, und daß die erstere samt der Secunde bey unserm Accord allezeit in die Höhe gehen. Die letztere, weil sie ausser der gebundenen Grundnote, und folglich nur im Durchgange, oder als eine Vorhaltung vorkommt, hat auch hier dasselbe Recht, was sie bey andern Aufgaben hat, nemlich, daß sie in die Höhe gehen kann.

§. 5. Wenn man den Dreyklang von der Septime des Grundtones nimmt, so hat man  $\frac{7}{2}$  in der Hand.

§. 6. Bey der dreystimmigen Begleitung kann entweder die Secunde, oder die Quarte wegbleiben. Man pflegt dieses alsdenn, wenn es nöthig ist, durch  $\frac{3}{3}$ , oder  $\frac{4}{3}$  anzudeuten. Bey der letzten Signatur, muß man auf die Auflösung der Septime genau acht haben, damit man nicht, statt unseres Accordes, den Quartseptimenaccord nehme.

§. 7. Bey unserm Accorde findet sich zuweilen die fünfte Stimme ein. Es ist diese entweder die Sexte, welche groß und klein seyn kann, oder die reine Quinte. Der Bass kann dabey ruhen, und auch sich fortbewegen.

§. 8. Beyde Sexten können mit, und ohne Vorbereitung zu unserm Accord genommen werden: sie gehen aber hernach in die Quinte herunter, dadurch erhält der Dreyklang bey der Auflösung seine Vollständigkeit. Die Secunde bleibt zuweilen alsdenn weg, wenn man nur bey vier Stimmen bleiben will; dieses ereignet sich am öftersten, wenn eine Grundnote mit 6 oder 4 eine Stufe herunter tritt, wobey über der letzteren Note unser Accord vorkommt: Ist in diesem Falle die Sexte über der ersten Note übermäßig, so kann die Secunde zur zweyten ohnedem nicht genommen werden, weil sie nicht konnte vorbereitet werden.

§. 9. Folgende Exempel werden meine Meynung deutlicher erklären. Eine genaue Andeutung der Ziffern ist auch hier besonders nöthig. Bey (a) kann die Secunde bey unserm Accorde mit da seyn, und auch nicht, nachdem es verlangt wird. In den letztern Exempeln gehet die Sexte in die Quinte, indem die Septime und Quarte liegen bleiben. Die Exempel mit der grossen Sexte klingen nur in der vorgeschriebenen Lage gut.  
Bey



Bey (b) und (c) wird das fünfstimmige Accompagnement, welches bey der ersten Note seinen Anfang nahm, fortgesetzt. Alle Intervallen zu unserer Aufgabe liegen bey (b) schon in der Hand; Bey (c) hat man bloß die Sexte aufzusuchen. Bey (1) und (2) kommt die Secunde, wegen der zierlichen Fortschreitungen der Mittelstimmen in das Gedränge, darum lästet man sie gerne weg. Bey (3) hat man wegen der Secunde die Wahl. Die 7 wird hier vor der 4 aufgelöst. Bey (4) (5) und (6) bleibt sie aus der im vorigen § angeführten Ursache weg.

The musical notation consists of three rows of staves. Each staff begins with a C-clef and a common time signature. The notes are labeled with their interval names: 'Prime', '4te', '5te', '6te', and '7te'. Some notes are marked with an 'x' to indicate they are to be omitted. The notation includes stems, beams, and various clef and time signatures.

Examples (3) through (6) illustrate chord voicings. Example (3) shows a chord with intervals labeled 'Quinte', 'Sexte', and 'Septime'. Example (4) shows a similar chord with 'Quinte' and 'Sexte' labels. Example (5) shows a chord with 'Quinte', 'Sexte', and 'Septime' labels. Example (6) shows a chord with 'Quinte', 'Sexte', and 'Septime' labels.

§. 10. Wenn die Quinte bey unserm Accord zur fünften Stimme genommen wird, so bleibt sie hernach liegen; sie kann im vorigen Griffe schon da seyn, und auch nicht. Durch sie wird der letzte Dreyklang vollständig, und man behält auch so gar in den Exempeln, wo die Secunde wegbleibet, vier richtige Stimmen, wie wir aus den dreien letztern Exempeln sehen. Hier muß man wiederum auf die Aufßung der Septime Achtung geben, um unsere Aufgabe mit dem Quartseptimenaccorde nicht zu verwirren, weil die Signatur von beyden einerley ist. Das vierte und fünfte Exempel wird zuweilen, statt der 2, mit der 9 bezeichnet.

Examples (7) through (12) illustrate chord voicings. Example (7) shows a chord with intervals labeled 'Quinte', 'Sexte', and 'Septime'. Example (8) shows a chord with intervals labeled 'Quinte', 'Sexte', and 'Septime'. Example (9) shows a chord with intervals labeled 'Quinte', 'Sexte', and 'Septime'. Example (10) shows a chord with intervals labeled 'Quinte', 'Sexte', and 'Septime'. Example (11) shows a chord with intervals labeled 'Quinte', 'Sexte', and 'Septime'. Example (12) shows a chord with intervals labeled 'Quinte', 'Sexte', and 'Septime'.

Zweiter Abschnitt.

§. 1.

Die grosse Septime darf niemahls aus der Octave der vorhergehenden Grundnote vorbereitet werden: folglich würde das folgende Exempel falsch seyn:



§. 2. Wenn bey unserm Accord die Septime von der Octave aufgehalten wird, so lehren sich die übrigen Stimmen nicht daran, sondern treten gleich mit der Grundnote ein. Diese Octave verhält sich hier wie eine Dissonanz, sie lasset sich von der Secunde binden, und wird in die grosse Septime herunterswärts aufgelöset. Bey der Signatur dieser Aufgabe stehet die 8 und 7 neben einander; die übrigen Ziffern so mit der Octave zugleich gegriffen werden, müssen darunter stehen. Im Exempel (a) wird nebst dieser Septime, zugleich die Secunde von der Terz aufgehalten. Diese letztere nimmt alsdenn ebenfalls, wie die Octave, die Eigenschaften einer Dissonanz an. Bey (b) wird in unserm Accorde bloß die 2 von der 3 aufgehalten; diese letztere kann bey dem Dreyklange vorher verdoppelt werden (c). Die vorgeschriebene Lage bey allen diesen Exempeln ist die brauchbarste.

154 Sechzehntes Capitel. Zweyter Abschnitt.

3. E.

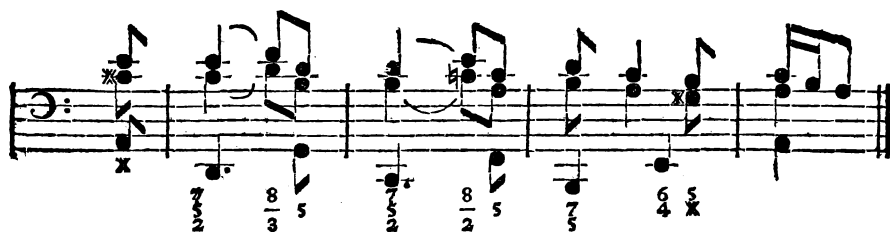
The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a sequence of chords with fingerings: 7, 6, 7, 7, and (a) 7. The bottom staff contains four measures labeled (b), (b), (c), and (c), with fingerings: 7/3 2, 7/3 2, 7/3 2, and 7/3 2. The notation includes notes on a treble clef staff and chord diagrams below the staff.

§. 3. Wenn in der Hauptstimme die Quarte von der Quinte durch einen Vorschlag aufgehalten wird, so nimmt man gleich bey dem Eintritt der Grundnote  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{7}{2}$ , oder nur  $\frac{7}{3}$ , nachdem die Begleitung stark, oder schwach seyn soll :

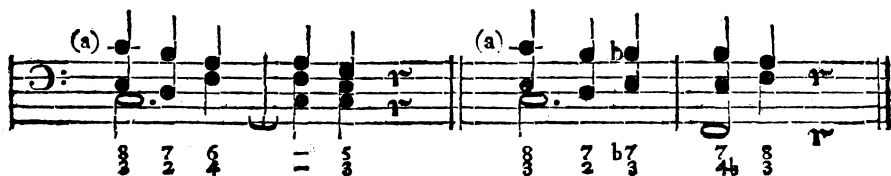
The image shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a bass clef, with notes and chords. The bottom staff has a bass clef and notes. The notation includes notes on both staves and chord diagrams below the bottom staff.

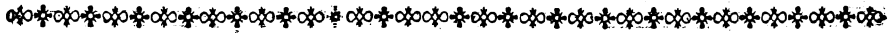
§. 4. Bey folgendem Exempel verfährt man am besten dreystimmig : soll und muß aber die vierte Stimme dabey seyn, so nimmt man, statt der Quarte, die Quinte, theils deswegen, damit die, wegen der Wiederholung ohnedem schon gehäuften Vorschläge nicht

nicht durch die Quarte noch mehr vermehret, und dadurch ein Eckel erwecket werde; theils damit die vorgeschriebene Vorschläge in der Hauptstimme vorzüglich gehdret werden, und theils, damit bey der Auflöfung der Dreyklang vollständig da sey. Diese Vollständigkeit kann hier durch die fünfte Stimme nicht hergestellt werden, weil dieses Exempel nicht einmahl das vierstimmige Accompanement wohl verträget, geschweige das fünfstimmige.



§. 5. Wenn bey folgenden Exempeln (a) die grosse Septime herunter zu gehen scheint, so ist eine Ellipsis hieran Schuld. Der vollständige Satz ist bey (b) abgebildet. Das Exempel (c) zeigt den Unterschied unter der Auflöfung der  $\frac{7}{2}$  und  $\frac{7}{3}$  deutlich. Wer bey dem letzten Tacte, statt unsers Accordes,  $\frac{7}{4}$  greifet, wird zwar in der Auflöfung nichts versehen: er wird aber auch nicht wohl läugnen können, daß die Begleitung in derselben vorgeschriebenen Progression dem Sinne des Componisten hier am nächsten komme:





## Siebzehntes Capitel.

### Vom Nonenaccord.

#### Erster Abschnitt.

§. 1.

**D**ieser Accord bestehet aus der None, Quinte und Terz.

§. 2. Seine Signatur ist 98, wenn die None über derselben Grundnote aufgelsset wird; gehet aber die Aufsöfung dieses Intervalles über den folgenden Noten vor sich, so ist eine 9 allein hinlänglich. Die Versetzungszeichen müssen hier eben so wenig, als bey den andern Aufgaben vergessen werden.

§. 3. Die grosse und kleine None, die übermäßige, reine und falsche Quinte, die grosse und kleine Terz kommen bey diesem Accorde vor.

§. 4.

§. 4. Die None ist eine Dissonanz, welche allezeit vorbereitet wird, und bey der Auflösung eine Stufe herunter tritt:



§. 5. Die None hat auf dem System mit der Secunde einerley Sitz, ist aber in der Begleitung, Vorbereitung und Auflösung von ihr sehr unterschieden. Bey der Secunde steckt die Dissonanz im Basse, wo sie vorbereitet und aufgelset wird. Bey der None hingegen ist die Dissonanz in dem obersten Termino, wo ihre Vorbereitung und Auflösung vor sich gehet. Den Unterschied der Begleitung dieser zwo Dissonanzen haben wir theils schon gesehen, und werden in diesen und folgenden Capiteln noch mehr davon überführet werden.

§. 6. Wenn man bey dem Dreyklange des Grundtones, statt der Octave, die None greifet, so hat man den Nonenaccord in der Hand. Wer den Secunderzenaccord weiß, der weiß auch den Nonenaccord.

§. 7. Die grosse None kommt mit der reinen und übermäßigen Quinte vor. Bey der reinen Quinte kann die Terz groß (a) und klein seyn (b): bey der übermäßigen aber ist die Terz allezeit groß. Diese letztere Quinte lieget alsdenn vorher, und wird in der Folge entweder mit der None zugleich, oder für sich besonders aufgelset (c). Die kleine None kann die reine und falsche Quinte bey sich haben. Bey der reinen Quinte kommt die grosse (d) und kleine Terz vor (e). Im letzteren Falle pfeget zuweilen die Quinte, bey der Auflösung

der None, in die Sexte zu steigen (e). Die falsche Quinte mit der kleinen None kann zwar frey angeschlagen werden (f): besser aber ist es, wann sie vorher lieget (g):

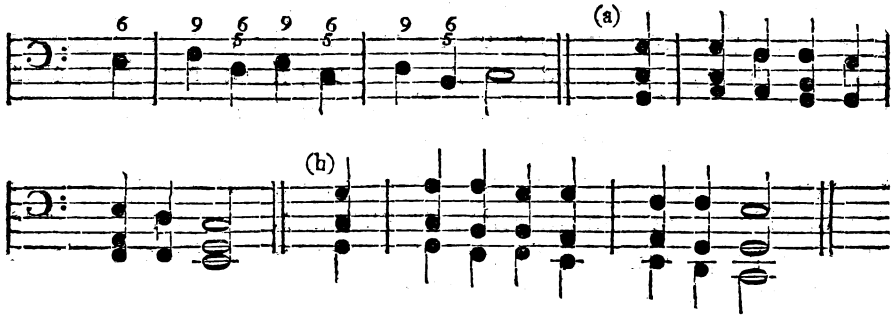
The musical notation consists of five staves, each starting with a bass clef. The notes and fingerings are as follows:

- Staff 1: (a) 6, 9, 6; (b) 7, 9, 8; (c) 6, 9, 8; (c) 9, 8, 6
- Staff 2: (c) 6, 9, 8, 6; (d) 9, 8, 6; (e) 9, 8, 6
- Staff 3: (e) 6, 9, 8, 6; (f) 9, 8; (g) 9, 6, 5
- Staff 4: (g) 9, 8, 6; 7, 6; b7, 6

§. 8. In folgendem Exempel, wo der Nonen- und Sert-  
quintenaccord abwechseln, ist nur eine Lage, nemlich die, wo die  
None in der Unterstimme lieget, ohne Fehler zu gebrauchen. Die  
Quinten, welche in den zwey übrigen Lagen vorgehen, sie mögen  
auch noch so sehr vertheidiget werden, sind und bleiben allezeit  
dem Ohr eckelhaft. Es ist besser, wenn man die gute Lage nicht  
haben kann, daß man bey  $\frac{3}{4}$  die Sexte wegläset, und dafür  
die



die doppelte Terz nimmt (a). Außerdem ist die Ausführung bey (b) im getheilten Accompagnement zu merken und gelegentlich zu gebrauchen:



§. 9. Bey der dreystimmigen Abfertigung unsers Accordes bleibt die Quinte weg. Weil ein Intervall dabey verlohren gehet, so muß man, wegen dieser Begleitung, dieselbe Behutsamkeit auch hier brauchen, welche wir bey den übrigen Aufgaben von dieser Art nöthig gefunden haben.

## Zwenter Abschnitt.

### §. 1.

Die None ist und bleibt allezeit eine None, wenn sie auch dichte neben der Grundnote genommen wird. Man kann dieses oft nicht ändern. Die Componisten, wenn sie z. E. für ein basirend Instrument etwas obligates setzen, werden sehr oft in diese Nothwendigkeit gesetzt. Ein Contraviolon kann alsdenn in diesem Falle der Grundstimme am besten ihre gehdrige Gravität geben. Außerdem aber ist es freylich allezeit besser, wenn man die None auf der neunten Stufe nehmen kann.

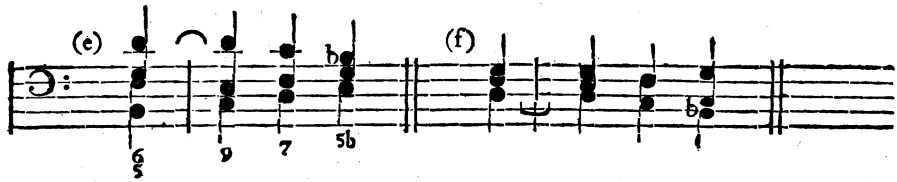
### §. 2.

160 Siebzehntes Capitel. Zweyter Abschnitt.

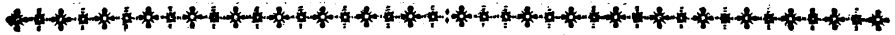
§. 2. Folgende zwey Exempel, wo bey dem ersten die None im Durchgange ohne Auflösung bleibt (a), und bey dem zweyten die Auflösung aufgehaltan wird (b), erfordern, wenn man vier Stimmen nehmen will, das getheilte Accompagnement. Außerdem fertiget man die dritte Grundnote nur allein dreystimmig ab (c). Bey (d) ist die Verdoppelung der Terz oder Sexte bey den Septenaccorden, die vorzüglichste Art der Begleitung, weil dadurch Sprünge vermieden, und die vorkommenden falschen Quinten in dem Nonenaccord vorbereitet werden. Bey (e) verfährt man am sichersten dreystimmig. Wenn die vierte Stimme darzu kommet, so muß bey der ersten Note, mit  $\frac{6}{9}$ , die Sexte oben liegen (f). Die zwey anderen Lagen verursachen Quinten.

The image contains six musical examples, labeled (a) through (f), arranged in three rows. Each example is written on a single staff with a bass clef and a common time signature (C).  
 - Example (a) shows a sequence of notes with a nonenaccord (9-8-7-6) indicated by numbers below the notes. A bracket groups the 9 and 8 notes.  
 - Example (b) is similar to (a) but includes a final chord with notes 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3.  
 - Example (c) shows a sequence of notes with 'etc.' written after, illustrating a three-voice accompaniment.  
 - Example (d) shows a sequence of notes with 'etc.' written after, illustrating a technique of doubling the third or sixth.  
 - Example (e) shows a sequence of notes with 'etc.' written after, illustrating a three-voice accompaniment.  
 - Example (f) shows a sequence of notes with 'etc.' written after, illustrating a four-voice accompaniment with a 6/9 chord structure.

## Achtzehntes Capitel. Vom Sextnonenaccord. 161



§. 3. Die None darf niemahls aus der Octave der vorhergehenden Grundnote vorbereitet werden : also würde folgendes Exempel falsch seyn :



## Achtzehntes Capitel.

### Vom Sextnonenaccord.

§. 1.

**D**ieser Accord bestehet aus der None, Sexte und Terz.

§. 2. Seine Signatur ist  $\frac{9}{8}$  mit den nöthigen Versetzungszeichen. Bey der Auflösung der None hat man den Sextenaccord des Grundtones mit der Octave in der Hand, und wer also diesen gut kennet, kann auch den Sextnonenaccord leicht finden.

§. 3. Alle drey Intervallen, woraus unser Accord bestehet, kommen groß und klein dabey vor, wie wir aus folgenden Exempeln sehen. Die Lage, wobey die None in unserm Accorde oben lieget, ist überhaupt die beste. Die drey letzten Exem-

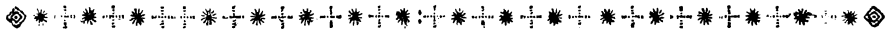
Bachs Versuch. 2. Theil.

F

pel

pel (a) klingen auch in dieser besten Lage etwas widrig. Die Verbesserungen sind gleich darneben gesetzt.

The musical notation consists of three staves. The first staff shows a sequence of chords with corrections marked 'besser.'. The second staff shows more complex resolutions with corrections. The third staff shows a final resolution with 'etc.' and 'besser.'.



## Neunzehntes Capitel.

### Vom Quartnonenaccord.

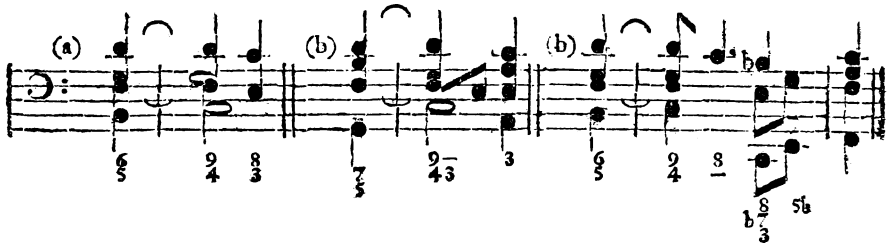
§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der None, Quinte und Quarte.

§. 2. Seine Signatur ist  $\frac{2}{3}$  mit den nöthigen Versetzungszeichen. Wenn die Auflösung dieser zwei Dissonanzen zugleich über derselben Grundnote geschieht, so wird  $\frac{3}{4}$  neben die obere stehende Signatur gesetzt.

§. 3. Sowohl die None als Quarte müssen vorbereitet seyn, folglich hat man nur die dritte Stimme aufzusuchen. Man merke

merke folgendes zur Erleichterung: Wenn man den Sertquintenaccord von der Untersecunde des Grundtones nimmt, so hat man unsern Accord in der Hand, welcher mehrentheils nach dem ersten bey dem Herauffsteigen des Basses vorkommet. Ferner, wenn man den Secundquintquartenaccord weiß, so kennet man auch diesen. Die beyden dissonirenden Intervallen unsers Accordes gehen in der Folge mehrentheils zugleich (a), dann und wann nach einander herunter (b):



§. 4. Die None kann bey diesem Accorde groß und klein seyn; die Quinte ist bald übermäßig, bald rein und bald falsch: die Quarte hingegen muß allezeit rein seyn, wie wir aus folgenden Exempeln sehen. Auch hier ist es besser, daß die falsche Quinte vorbereitet sey, als wenn man sie frey anschläget. Die übermäßige Quinte muß vorher liegen:



§. 5. Wenn bey unserm Accorde, statt der Quinte, die Sexte gegriffen werden soll: so muß es durch  $\frac{9}{4}$  ausdrücklich angedeutet seyn. Diese Sexte kann alsdenn groß und klein seyn.

Wenn man den Secundenaccord vom Grundtone nimmt, so hat man diese Aufgabe in der Hand. Bey der Auflösung der None und Quarte gehet zuweilen die Sexte in die Quinte mit herunter; es sind alsdenn nur zwei Lagen zu gebrauchen, weil man in der dritten Quinten macht, n würde. Die drey letzten Exempel sind von dieser Art:

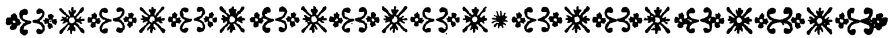
The image shows two musical staves. The first staff contains a sequence of chords with figured bass notation:  $b7_{sb}$ ,  $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{8}{4}$ ,  $6_{sb}$ ,  $6$ ,  $8_{sb}$ ,  $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{8}{3}$ ,  $6$ ,  $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{8}{3}$ . A bracket groups the last three chords, with the text "beste Lage." written below them. The second staff contains:  $7$ ,  $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{8}{4}$ ,  $b7_{sb}$ ,  $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{8}{3}$ ,  $7$ ,  $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{8}{3}$ .

§. 6. In der galanten Schreibart kann die Quarte zuweilen unvorbereitet, mit der None vorkommen (a); diese unvorbereitete Quarte kann so gar übermäßig seyn (b). Dieses geschieht bey Vorschlägen, woben man dreystimmig verfähret. Das erste Exempel ist besser, als das letzte.

The image shows two musical staves. The first staff, labeled (a), shows a chord with a 6 and a  $\frac{9}{8}$  interval. The second staff, labeled (b), shows a sequence of chords with  $\frac{4}{3}$  and  $\frac{2}{3}$  intervals.

§. 7. Folgende Exempel werden ebenfalls dreystimmig begleitet. Bey dem zweyten Exempel (a) scheint es, als ob weder die None noch Quarte vorbereitet wären: bey (b) hingegen siehet man

man das Gegentheil, so bald die Vorschläge weg sind. Die Begleitung beyder Exempel ist nicht anders, als die Ausführung bey (a).



## Zwanzigstes Capitel.

### Vom Septimennonenaccord.

§. 1.

Dieser Accord besteht aus der None, Septime und Terz.

§. 2. Seine Signatur ist  $\frac{7}{2}$  mit den nöthigen Versetzungszeichen. Wenn diese zwei Dissonanzen über derselben Grundnote zugleich aufgelöset werden, so findet man  $\frac{3}{2}$  gleich darbey gefeset.

§. 3. Sowohl die None, als die Septime müssen vorbereitet seyn; in der Folge gehen sie beyde zugleich (a), zuweilen auch nach einander (b) herunter :

3. E.

Musical notation for exercise 3. E. in bass clef. Part (a) shows a sequence of chords: 87, 2, 6, 7. Part (b) shows a sequence: 6 5, 2, 7, 7, b7, 5b, 2, 6, 8.

§. 4. Alle drey Intervallen, woraus unser Accord besteht, können groß und klein dabey vorkommen, wie wir aus folgenden Exempeln ersehen:

Musical notation for exercise §. 4. The first line shows chords with fingerings: 6, 2, 8, 6 5, 2, 8, 7, 6, 2, 8, b7, 5b, 6, 5. The second line shows: 5, 2, 8, 7, 6, 5, 2, 8.

§. 5. Zuweilen muß man, wegen der Vorbereitung der Septime, vorher die Octave zur fünften Stimme nehmen: alsdenn behält man hernach die schon in der Hand liegende Quinte bey unserm Accord, diese letztere mag falsch, rein oder übermäßig seyn:

Musical notation for exercise §. 5. The first line shows chords with fingerings: 5 6, 2, 6 5, 6, 5 6, 4 5, 6 7, 5 6, 7, 6 5, 4 3. The second line shows: 5, 4, 3.



§. 6. Wenn bey diesem Accord, statt der Terz, die Quarte genommen werden soll: so muß es ausdrücklich angedeutet seyn. Da die letztere ebenfalls vorher lieget, so hat man die ganze Aufgabe in der Hand; auch so gar, wenn die Quinte noch mit zur fünften Stimme muß genommen werden. Diese letztere kann auch bey dieser Aufgabe rein, falsch und übermäßig seyn, und lieget, wie wir nur jezo gehdret haben, schon vorher. Die ndthige Vorbereitung der Septime ist hier wiederum Ursache, daß man zuweilen fünfstimmig verfahren muß, wie wir aus den vier letzten Exempeln sehen. Bey den zwey ersten Exempeln ist die Lage zu vermeiden, wo bey der ersten Note die 7 oben lieget:

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains several measures of music with various chords and accidentals. Above the notes are numerical figures: 7, 9, 8, 7, 6, 5. The bottom staff continues the musical sequence with similar chords and figures: 6, 5, 4, 3, 2, 1, 8, 7, 6, 5. The notation includes stems, beams, and various accidentals (sharps, flats, naturals).

§. 7. Das Exempel (a) wird dreystimmig begleitet, und ist von eben der Art, als wir schon mehrere angeführet haben. Bey dem Secundenaccord ergreift man die vierte Stimme wieder. In den Exempeln (b) und (c), wo im Durchgange die None und Septime vor ihrer Auflösung in der Höhe gehen, verfährt

# 168 Zwanzigstes Capitel. Vom Septimennonenaccord.

fährt man ebenfalls dreystimmig. Bey (d) tritt der Septimenaccord zu zeitig ein. Diese Voraußnahme ist bey (e) deutlich zu sehen. Bey (f) kommt unser Accord, ohne Auflösung, im Durchaange vor. Dieser Satz pflegt oft in allerhand Figuren, bey stark besetzten und lärmenden Stücken, in Sinfonien &c. vorzukommen (g) :

The musical score consists of four staves of music in bass clef, illustrating various chord progressions and figures for the septimennonenaccord. The notes are accompanied by figured bass notation (numbers 1-7) and chord symbols (e.g., 9/8, 7/5, 6/4, 7/6, 9/7, 6/5, 7/4).

- (a)**: Shows a sequence of chords with figures 10/8, 9/7, 8/6, 7/5, 6/4, and 6.
- (b)**: Shows a chord with figure 9/8 and a chord with figure 10/8.
- (c)**: Shows a chord with figure 7/5 and a chord with figure 7/4.
- (d)**: Shows a chord with figure 9/7 and a chord with figure 7/5.
- (e)**: Shows a chord with figure 9/8 and a chord with figure 7/5.
- (f)**: Shows a chord with figure 6/5 and a chord with figure 7/4.
- (g)**: Shows a chord with figure 7/5 and a chord with figure 7/4.

Ein



## Ein und zwanzigstes Capitel.

### Vom Quintquartenaccord.

§. 1.

**D**er Quintquartenaccord bestehet aus der Quarte, Quinte und Octav.

§. 2. Seine Signatur ist  $4_3$ , oder  $4_3$ , wenn die Quarte gleich über derselben Grundnote in die Terz aufgelöset wird: wenn aber diese Auflösung in der Folge erst geschieht, so ist 4 oder  $4$  genug. Im erstern Falle findet man oft, statt der 3, ein Versetzungszeichen, welches die Größe dieser Terz bestimmt. Dieses Versetzungszeichen muß nicht zu nahe an der 4 stehen, damit man deutlich sehe, daß es nicht der 4 zugehöre, sondern die Terz bedeute.

§. 3. Die reine und falsche Quinte, die reine Quarte, und Octave, sind die Intervallen, welche bey unserm Accorde vorkommen.

§. 4. Die Quarte ist allezeit vorbereitet, und tritt bey der Auflösung herunter. Die Quinte, welche jene Dissonanz bindet, lieget nicht allezeit vorher, wenn sie auch falsch ist, sondern wird zuweilen frey angeschlagen:



§. 5. Wenn man bey dem Dreyklang zur Grundnote, statt der Terz, die Quarte nimmt, so hat man unsern Accord in Händen. Man lernt durch dieses Hülfsmittel die Lage und Auflösung der Quarte leicht kennen.

§. 6. Wenn man bey (a) den Quinten aus dem Wege gehen will, so muß man bey unserm Accord die Octave weglassen, und dafür die doppelte Quinte nehmen. Es gehet dadurch kein Intervall verlohren. Diese Hülfe ist bey den zwey übrigen Lagen des Septimenaccordes nicht nöthig. Bey (b) muß vor dem Quintquartenaccord die doppelte Terz genommen werden: wenn man aber diese letztere nicht haben kann, so muß man das getheilte Accompagnement wählen (bb):

§. 7.

§. 7. In der galanten Schreibart kommt zuweilen durch einen Vorschlag, den man ohne zu pausiren nicht vorbegehen kann, die reine und übermäßige Quarte ohne Vorbereitung, mit der Quinte vor. Bey (a) kann man in die reine Quarte sowohl gehen, als auch springen: bey (b) hingegen gehet man bloß in die übermäßige Quarte, und man muß alsdenn  $\frac{5}{4}$  über die Grundnote setzen. Die vorgeschriebene Lage ist die leidlichste von diesem Exempel; ausserdem kann man gar wohl ohne Begleitung, durch eine Viertelpause diesen Vorschlag in der rechten Hand vorüber gehen lassen (c). Bey (d) kann man über der ersten Note alle Arten des Septenaccordes brauchen, und hernach in die reine Quarte gehen und springen: nur muß man die Ausführungen bey (dd) vermeiden.

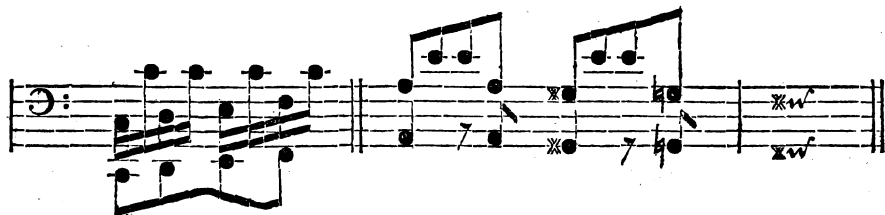
§. 8. Wenn man einen hinlänglichen Veruf zur dreystim- migen Begleitung unsers Accordes hat: so kann man die Octave gar wohl weglassen.



## Zwey und zwanzigstes Capitel. Vom Einklange.

§. 1.

**U**nter dem Einklange wird hier die Octave mit begriffen. Wenn also bey einem Stücke mehr als eine Stimme im Einklange oder in Octaven einerley Fortschreitungen haben, so sagt man: die Stimmen gehen im Einklange (all' unisono), wenn auch schon die Figuren hiebey verschieden sind:



§. 2. Wir brauchen die Ausnahme dieser Art von Ausführung, welche durch die weggelassene Harmonie ihre Schönheit bekommt, nicht zu erheben; die häufigen musikalischen Ausarbeitungen guter Meister sind hierinnen zuverlässige Zeugen.

§. 3. Nichts destoweniger hat man mit Verwunderung angemerkt, daß einige Componisten, bey der Bezeichnung ihrer Grundstimmen, diese Progressionen im Einklange nicht allezeit andeuten. Man findet zuweilen Ziffern über den Bass gesetzt, wo keine gegriffen werden sollen. Der Erfolg davon kann nicht anders als widrig seyn. Man stelle sich vor: Ein Componist arbeitet ein Stück mit vielem Fleiß aus; er verschwendet gleichsam

sam dabey alle melodischen und harmonischen Künste, welche er auf das reizendeste zusammen verbindet. Nunmehr glaubet er, daß es Zeit sey, die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer durch einen neuen Gegenstand zu ermuntern; er suchet zu dem Ende mit einer Art von Begeisterung einen Gedanken auf; die Pracht und das Erhabene dieses Gedanken soll hervorragen und empfunden werden. Er entsaget daher gleichsam auf einige Zeit den Schönheiten der Harmonie; sein Gedanke soll einstimmig bleiben; er soll allein der Gedanke und die Beschäftigung aller Begleiter zugleich seyn; er wechselt nachher glücklich mit dem Gebrauch der Harmonie wieder ab u. s. w. Sein Stück wird fertig. Es wird aufgeführt. Mitten in der angenehmsten Erwartung der erwünschten Ausnahme dieses Gedanken stöhrt ihn die Begleitung des Clavieristen. Dieser vorbereitet und löset seine vorgeschriebenen Intervallen so ehrlich, und so regelmäßig auf, als nur möglich; zur andern Zeit mit vielem Beyfall, nur jeko zum Verdruß. Zum Glück für den Accompagnisten besinnet sich der Componist, daß er selbst in der Vorstellung der Grundstimme etwas versehen hat, und ist überaus froh, daß jener aus Eckel über seine unrechte Begleitung von selbst seine Harmonie fahren läffet, sich an keine Ziffer weiter lehret, und diesen Gedanken mit dem Einflange so weit verstärken hilft, als es nöthig ist, weil ihm die erste Grundregel des Accompagnements gleich beyfällt, welche wir im 19ten § Der Einleitung angeführt haben: Ein Accompagnist muß jedem Stücke, welches er begleitet, die ihm zukommende Harmonie, in der gehörigen Stärke gleichsam anpassen.

§. 4. Um dieser Regel genug zu thun, merken wir hier zweyen Fälle an, welche einem Accompagnisten verbinden, die Begleitung

tung mit dem Einklange zu gebrauchen. Die Begleitung mit dem Einklange ist: wenn man die Bassnoten mit beyden Händen in Octaven spielt.

§. 5. Der erste Fall betrifft gewisse Stellen, welche einstimmig gesetzt sind. Wenn also alle Stimmen eines Stückes im Einklange fortgehen: so ist nichts natürlicher, als daß auch der Accompagnist diesem Einklange folget, und die Harmonie wegläset. Dieser Fall pfleget durch die Wörter unisoni, all unisono angedeutet zu werden.

§. 6. Wir merken hierbey einige besondere Fälle mit an, welche von dem vorigen etwas abgehen. Wenn bey einem Stücke nur die Ripienstimmen mit dem Basse den Einklang haben, die Hauptstimme aber zu dieser einstimmigen Begleitung entweder eine lange Aushaltung oder einen besondern Gesang vorträget: so giebet man auf die Melodie der Ripienstimmen genau Acht, ob sie so beschaffen ist, daß die nöthigsten Intervallen der Grundharmonie, besonders die Dissonanzen mit ihrer Auflösung, in der gebrochnen Harmonie darinnen berühret werden; ist dieses letztere, so bleibet man auch bey der Begleitung im Einklange (a). Wenn aber der die Hauptstimme begleitende Gedanke simpel ist, und nicht allein Harmonie verträget, sondern dadurch wohl gar einen besondern Glanz erhält: so wählet man die mehrstimmige Begleitung (b). Weil zu dieser Wahl eine gute Einsicht gehört, welche im Stande ist zu urtheilen, ob, und wenn man durch die Harmonie der Hauptstimme schade, oder helfe, und weil der in diesem § festgesetzte Fall beyde Arten von Begleitungen, nachdem die Umstände sind, verträget: so ist deswegen eine genaue Andeutung besonders nöthig.





§. 7. Wenn ein Componist aus gewissen Ursachen einen Gedanken in die Grundstimme setzet, welcher im eigentlichen Einklange von den übrigen Stimmen begleitet wird, und folglich keine Verdoppelung der Octaven, weder in der Höhe, noch in der Tiefe verträget, weil er just in der vorgeschriebenen und keiner andern Lage ausgeführt werden soll: so lästet man hierbey die rechte Hand pausiren, und spielt diesen verführerischen Einklang bloß mit der linken einstimmig. Eben so werden die Gedanken abgefertiget, welche zwar nicht allezeit etwas glänzendes haben, aber doch von besonderm Ausdrucke sind, und zuweilen ganz allein bey der Grundstimme in der Tiefe vorkommen, damit sie durch eine harmonische Begleitung weder bedeket, noch durch eine Verdoppelung der Octave jünger gemacht werden sollen. Der Componist, welcher dergleichen studirte Plans machet, muß sie sehr accurat bezeichnen, oder er stehet in Gefahr, daß seine Absichten nicht erreicht werden.

§. 8. Der zweyte Fall, wo die Begleitung im Einklange gut thut, betrifft alle brillante Stellen in der Grundstimme, wobey der Verfertiger eine besondere Absicht gehabt hat; sie mögen in Sprüngen, in Läufern, in gebrochener Harmonie, in Ketten von Trillern, und wer weiß in was für Figuren mehr bestehen. Unsere Absicht ist hiebey, daß diese Stellen deutlich hervorragen sollen, welches durch die harmonische Begleitung nicht so gut geschieht, als durch die, mit dem Einklange. Es ist

ist noch nicht eingeführt, diesen Fall mit unisoni, oder all' unisono zu bezeichnen: er wird also der Discretion eines verständigen Accompanisten überlassen. Ich bin von der guten Ausnahme dieser Begleitung bey solchen Stellen durch die Erfahrung genugsam überführet.

§. 9. Bloß bey einem zweystimrigen Stücke, einem Solo, oder einer Soloarie, werden diese brillante Bässe mehrentheils harmonisch begleitet.

§. 10. Wenn die Begleitung im Einklange aufhören soll, so muß man es durch Ziffern über den Noten, wo die Harmonie wieder angehet, andeuten. Gesezt, daß die erste Note den Dreyklang, welcher auch ohne Ziffern gegriffen wird, über sich hätte: so muß man dennoch in diesem Falle wenigstens eine von den Ziffern, welche er enthält, über diese Note setzen.



## Drey und zwanzigstes Capitel.

Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand allein.

§. 1.

Diese Art von Begleitung, welche durch t. s., tasto, oder tasto solo angedeutet wird, und wobey die Grundnoten mit der linken Hand allein einstimmig gespielt werden, ist bey gewissen Stellen eines Stückes eben so nöthig, als die Begleitung mit dem Einklange, davon wir im vorigen Capitel gehandelt haben. Bey einer unrichtigen Bezeichnung leidet die Ausführung in beyden Fällen gleich viel.

§. 2.

§. 2. Die Italiäner brauchen beyde Arten entweder gar nicht, oder glauben vielleicht, daß man auf unserm Instrumente bey der Begleitung nichts als Ziffern spielen könne, und halten es folglich zu ungeschickt zum Accompagnement der schönsten und affectuösesten Stellen, bey welchen sehr oft die einstimmige Begleitung vorkommt. Das Geklimper ihrer Clavieristen wollen sie alsdenn nicht dabey haben, um so viel weniger, da sie von ihnen wissen, daß sie bey nahe keinen Accord, ohne ihn zu brechen, anschlagen können. Man findet also bey ihren Sachen, in delicaten Fällen, gemeinlich zur Warnung die Wörter, senza Cembalo über die Grundnoten gesetzt. Ganze Arien sind auf diese Art bezeichnet, und es kommt selbst den Sängern dieses Landes lächerlich vor, wenn man ihnen diese Vorschrift in ihren Musikalien zeigt.

§. 3. Wir brauchen das *tasto solo*, wenn es nöthig ist, mit großem Nutzen. Wenn z. E. Grundnoten mit der Hauptstimme in vielen Terzen oder Sexten nacheinander fortgehen, ohne daß eine Mittelstimme weiter darzu gesetzt ist, so findet unsere Art von Begleitung statt. Das Stück kann zwey- oder mehrstimmig seyn. Wenn diese Grundnoten *piano* vorgetragen werden sollen, wenn die Terzen und Sexten ganz nahe bey einander liegen, und folglich in keiner Stimme mit der Octave verdoppelt werden, alsdenn ist kein ander Accompagnement nach der Natur möglich, als das unsrige; der Contraviolon schweiget alsdenn stille, und die übrigen Bässe spielen mit dem Clavier diese Noten im eigentlichen Einklange ganz schwach mit. Folgende Exempel sind von dieser Art:

3. E.

§. 4. Wenn aber dergleichen Gedanken stark vorgetragen werden sollen, und die Terzen und Sexten nicht zu nahe beysammen liegen, so kann man die Begleitung mit dem Einklange oder unisono brauchen, und die Grundnoten verdoppeln. Wenn die letzteren nicht zu tief herunter moduliren, so nimmt man diese Verdoppelung lieber eine Octave tiefer als höher. Dieser Fall kommt zuweilen in Sinfonien und Concerten vor, wo die zwei Violinen zusammen, und die Bratsche mit dem Basse auch zusammen im Einklange fortgehen. 3. E.

All.

§. 5. Bey ganzen und halben Cadenzen, woein die Hauptstimme mit einem Vorschlag gehet, und wo der Abzug nachher, wie wir im ersten Theile dieses Versuches gesehen haben,  
piano

piano vorgetragen wird, schläget man ebenfalls auf dem Flügel bloß die Bassnote an: auf dem Clavicord oder Fortepiano hingegen kann man sowohl den Vorschlag, als den Abzug mit der rechten Hand mit begleiten; nur muß dieses in einer nach der Hauptstimme abgemessenen Stärke und Länge geschehen, damit jene alle Freyheit behalte, bey dem Vorschlage so stark und lange anzuhalten, als es der Affect haben will. Aufferdem kann man auch auf den zuletzt genannten Instrumenten bey dem Vorschlage den Bass allein, so stark als es seyn muß, anschlagen, und den Abzug ganz schwach mit der rechten Hand begleiten.

§. 6. Man braucht ferner das *tasto solo* bey Grundnoten, worüber der Gesang in der Tiefe sich aufhält, ohne daß eine Begleitung in der Höhe dabey ist. Wenn dieser tiefe Gesang von mehrern Stimmen harmonisch in der Tiefe begleitet wird, so kann man zwar Ziffern über die Grundstimme setzen, welche ein verständiger Accompagnist, der die Einrichtung des Stückes gleich einseheth, nicht anders als in derselben tiefen Lage greifen wird: da man sich aber nicht allezeit auf die Discretion des Generalbasspielers, welches sehr oft Dilettanti sind, verlassen kann, so ist es sicherer und besser, auch in diesem Falle das *t. s.* über die Grundnoten zu setzen, und die Harmonie allenfalls bey dem Clavier zu verlihren, als ein Accompagnement zu erdulden, welches wegen der Höhe alles überschreyet und die Ausnahme verdirbt. Bey Concerten überhaupt, besonders wenn sie für bassirende Instrumente gesetzt sind, bey Arien für tiefe Stimmen u. s. w. kommen dergleichen tiefe Melodien mit einer tiefen Harmonie zuweilen vor.

§. 7. Wir wollen noch folgende Exempel wegen unserer Art von Begleitung mit anmerken. Bey (a), wo die Hauptstimme

stimme mit dem Basse im eigentlichen Einklange anfänget, wird die erste Note t. f. gespielt. Bey (b) ruhet die rechte Hand ebenfalls bey der Note, worunter t. f. steht, wenn auch Ziffern darüber stünden. Der Vortrag würde bey einer langsamen Zeitmaasse sehr leiden, wenn man hier der Hauptstimme in der Veränderung der Harmonie vorgreifen wollte.

The musical score consists of four systems of music, each with a bass line and a treble line. The bass line features various chords and fingerings, while the treble line contains melodic passages. Dynamic markings include *f:* (forte) and *p:* (piano). Articulation marks such as slurs and accents are present. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes have "t. f." written below them. The systems are labeled with (a) and (b) to indicate specific parts of the exercise.

§. 8. Bey unserer Art von Begleitung werden die Grundnoten niemahls mit der linken Hand verdoppelt, es sey denn, daß der Vortrag des Gedanken so stark und das Clavier so ausserordentlich schwach wäre, daß man eine Proportion auf diese Weise suchen müßte. Es ist jedoch allezeit besser, und der Natur des tasto solo gemässer, wenn man diese Nothhülfe nicht brau- chet. Hierinnen bestehet eben der wesentliche Unterschied des tasto vom unifono, daß bey diesem die Verdoppelung statt findet, bey jenem aber nicht.

§. 9. Der Eintritt der Harmonie nach dem t. f. muß ebenfalls durch Ziffern angedeutet werden, wie wir im vorigen Capitel gesehen haben.



## Bier und zwanzigstes Capitel.

### Vom Orgelpunkt.

§. I.

**W**enn über lange aushaltenden oder in einem Tone bleibenden Bassnoten allerhand harmonische Veränderungen, welche mehrentheils aus Bindungen zu bestehen pflegen, vorkommen: so nennt man dieses einen **Orgelpunkt** oder Point d'orgue.

§. 2. Dieser letztere kommt gemeinlich in gearbeiteten Sachen, besonders in Fugen, am Ende über der Quinte der Tonart, oder über der Schlußnote vor. Zuweilen findet man ihn auch in der Mitte eines Stückes über der Quinte oder Prime der Tonart, worinnen sich die Modulation aufhält. Im erstern Falle pflegen die Componisten über diesem Orgelpunkt alle

mögliche contrapunktische Künste gerne in der Enge zusammen zu bringen.

§. 3. Diese Orgelpunkte können drey- und mehrstimmig seyn. Die Harmonie darüber ist oft auch ohne den aushaltenden Baß vollständig, doch giebet ihr der letztere alsdenn die gehdrige Gravitât. Wenn man die hierbey vorkommenden Veränderungen der Harmonie und besondere Zusammensetzung der Intervallen recht deutlich übersehen und erklären will, so lästet man den Baß weg. Die ungewöhnlichsten Signaturen werden alsdenn zu ganz gewöhnlichen Aufgaben des Generalbasses.

§. 4. Man beziffert die Orgelpunkte nicht leicht, sondern fertiget sie mit dem *tasto solo* ab. Wer sie beziffert, muß sich gefallen lassen, daß man sie dem ohngeacht *tasto solo* spielt. Es ist hieran nicht allein eine sehr nöthige Bequemlichkeit, sondern oft die Unmöglichkeit Schuld: und gefeset, man könnte alle Orgelpunkte mit der rechten Hand mit begleiten: so würde doch der Dank dafür lange noch nicht so groß seyn, wie die Angst und Mühe, die es manchem dabey kostet.

§. 5. Bey dem t. f. in den Orgelpunkten hat das Auge nicht nöthig, so viele übereinander gethürmte Ziffern und ungewöhnliche Aufgaben zu übersehen. Oft ist die Einrichtung der Harmonie so beschaffen, daß eine Stimme die andere übersteiget, welches eine Verwechslung der Stimmen im Generalbasse veranlassen kann, die deswegen nicht erlaubet ist, weil man sonst dadurch viele Fehler vertheidigen könnte, ohne daß dem ohngeacht das Ohr zufrieden wäre; man müstet also bey diesem Falle, wenn die rechte Hand nicht zu tief herunter kommen sollte, den ganzen Orgelpunkt wegen der richtigen Vorbereitung und Auflösung im getheilten Accompagnement mitspielen, welches nicht zu for-



fordern ist. Oft kommen die Veränderungen der Harmonie so geschwinde hintereinander, daß sie beynahe nicht heraus zu bringen sind, wenn man sie auch mitspielen wollte.

§. 6. Folgende Exempel, wobey die Ziffern gesetzt sind, um von der Einrichtung der Harmonie einen deutlichen Begriff zu geben, und wo die Ausführung ohne Paß gleich hinterher folget, werden hinlänglich seyn, das, was im vorigen § angeführet ist, zu erklären :

The musical score consists of four staves, each containing a sequence of notes and chords. Below the notes are various figured bass notations (numbers and symbols) indicating the harmonic structure. The notation includes numbers such as 65, 98, 2 4, 2 3, 2 4, 4, 4 3, 76, 43, 8 4, 7, b7, 6 4, 5 3, 4 3 2, 6, b7, 6 7 2, 6 5 b, 6 4, 6, 5, 2, 6, 6, 6, 7, 6, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, and various accidentals like flats (b) and naturals (♮). Some notes are marked with a double bar line (//) and a cross (X).

184 Vier und zwanzigstes Capitel. Vom Orgelpunkt.

Staff 1: Treble clef, common time signature. Notes are mostly whole notes with stems pointing up. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Some notes have a 'b' (flat) below them. There are some markings that look like 'C' or 'C#' above notes.

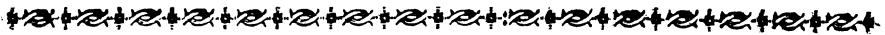
Staff 2: Treble clef, common time signature. Notes are mostly whole notes with stems pointing down. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Some notes have a 'b' (flat) below them.

Staff 3: Treble clef, common time signature. Notes are mostly whole notes with stems pointing up. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Some notes have a 'b' (flat) below them. There are some markings that look like 'C' or 'C#' above notes.

Staff 4: Treble clef, common time signature. Notes are mostly whole notes with stems pointing down. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Some notes have a 'b' (flat) below them. There are some markings that look like 'C' or 'C#' above notes.

*Allegro.*

Staff 5: Treble clef, common time signature. Notes are mostly whole notes with stems pointing down. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Some notes have a 'b' (flat) below them. There are some markings that look like 'C' or 'C#' above notes.



## Fünf und zwanzigstes Capitel.

### Von den Vorschlägen.

§. 1.

Es würde zu weitläufig seyn, hier alles zu wiederholen, was bereits im ersten Theile dieses Versuches von den Vorschlägen angeführet worden ist. Ich setze zum voraus, daß meine Leser jene Abtheilung, welche davon handelt, mit Aufmerksamkeit durchgesehen haben, weil sie von diesem Capitel untrennbar ist.

§. 2. Die Vorschläge kann man bey der Begleitung nur sehr selten übergehen; sie haben mehrentheils einen grossen Antheil daran. Sie kommen am öftersten in Stücken vor, wo der Geschmack herrschet, weil sie eine der vornehmsten Zierden desselben sind. Diese Stücke erfordern ein feines Accompagnement, welches die darinnen vorkommenden Schönheiten, an statt sie zu verdunkeln, oder gar zu verderben, vielmehr auf alle mögliche Art erheben muß.

§. 3. Die Vorschläge halten die Harmonie auf, welche der Grundnote eigentlich zukommt. Es ist bekannt, daß nach den Regeln des guten Vortrages der Vorschlag stark, und der Abzug schwach ausgeführet werden. Folglich haben die Bezifferer doppelt unrecht, wenn sie in der Bezeichnung dieselben übergehen; die Begleitung kann alsdenn mehrentheils nicht anders als widrig ausfallen. Die durch die Vorschläge aufgehaltene Harmonie krieget durch eine genaue Andeutung mehrentheils ein ganz anderes Ansehen, und wir können also mit den schon da gewesenen Aufgaben nicht auskommen, sondern müssen noch einige fremde Signaturen kennen lernen, an die man sich aber gar

leicht wird gewöhnen können. In den Stücken, wo keine Hauptstimme über dem Basse stehet, sind diese Signaturen unentbehrlich, weil man da die Vorschläge nicht errathen kann; und gesetzt, man hat die Hauptstimme mit allen ihren Vorschlägen über dem Basse, wie ändert man gleich im Spielen die Bezifferung, wenn sie auf die Vorschläge nicht eingerichtet ist, und was nimmt man für Mittelstimmen zu den letzteren, wenn sie dergleichen vertragen?

§. 4. Bey den Aufgaben ist schon vieles wegen der Vorschläge abgehandelt worden: dieses lassen wir mehrentheils hier vorbey, und fangen unsere neue Betrachtungen bey den langen und veränderlichen Vorschlägen an. Die kürzesten darunter dürfen nicht geschwinder, als ein Achttheil im Allegretto, seyn.

§. 5. Wenn eine Grundnote ohne Rücksicht auf den Vorschlag, der darüber vorkommt, beziffert ist, und die Intervallen dieses Vorschlages und des darauf folgenden Abzuges sich entweder mit der vorgeschriebenen Aufgabe vertragen, oder wohl gar darinnen stecken: so bleibt man in der Begleitung dabey, welche letztere allenfalls vierstimmig seyn kann, wenn es nöthig ist. Folgende Exempel sind von dieser Art:

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a common time signature. The notation includes various note values and rests, with fingerings indicated by numbers 1-4 below the notes. The first staff has fingerings 7, 4, 3, 4, 3, 2, 6, 6, 7. The second staff has fingerings 6, 5, 6, 9, 8, 6. There are also some '2' markings above notes in the second staff.

§. 6. Wenn aber der Vorschlag alle Intervallen der vorgeschriebenen Aufgabe nicht verträget, weil diese letztere auf die Harmonie des folgenden Abzuges gerichtet ist: so spielt man den Vorschlag mit, und nimmt aus der angezeigten Signatur so viele Stimmen noch darzu, als die Stärke des Vortrages und die Harmonie des Vorschlages erlauben. Wenn der letztere mit vielem Affect und schwach vorgetragen wird, wobey dessen Länge bloß von der Willkühr der Hauptstimme abhänget, so greift ihn der Begleiter nicht mit, sondern nimmt nur eine oder höchstens zwo Nebenstimmen. Dieses ereignet sich auch oft bey Vorschlägen, welche

welche wider die Modulation einen halben Ton zu hoch sind. Die zweystimrigen Vorschläge werden mit gespielt, und also dreystimmig abgefertiget. Einige Vorschläge leiden gar keine Harmonie. Aus allen diesen merken wir überhaupt an: daß, je mehr ein Stück Affectt enthält, je feiner das Accompagnement seyn müsse. Diese Feinigkeit äussert sich in der Wahl, in dem Eintritte, in dem Menagement, auch oft in der Weglassung der Harmonie. Exempel von allerley Art werden meine Meynung noch mehr erklären.

§. 7. In folgenden Exempeln kommen alle drey Gattungen von Secunden als Vorschläge von unten vor. Ohngeacht man sie bey der Begleitung nicht allezeit mitspielet, so muß man sie doch in der Bezifferung andeuten. Wenn man diese Secunden nicht als Nonen tractiren kann, so ist ihre Signatur mehrentheils 2 3. Die nöthigen Versetzungszeichen dürfen nicht vergessen werden, und die übrigen dazu gehöri gen Ziffern setzet man noch darüber. Wenn über der 2 noch eine Ziffer stehet, so verfährt man dreystimmig. Bey diesen Exempeln sowohl, als bey den übrigen dieses Capitel s ist anfänglich die Bezifferung, ohne Rücksicht auf den Vorschlag, angemerket; bey der Ausführung aber, welche gleich auf jedes Exempel folget, ist die Bezeichnung so, wie sie seyn soll. Bey (a) kann im zweyten Tacte  $\frac{3}{2}$  genommen werden; im vierten Tacte hingegen läßt man die übermäßige Secunde durch eine Achttheilspause halb vorüber gehen, und nimmt nachher bloß die Quinte. Bey (b) greift man bloß die Septime, und bey (bb), wo ein zweystimriger Vorschlag vorkommt, auch die Secunde mit darzu. Bey (c) kann man, nachdem es nöthig ist, die Septime auch allein, oder die Secunde mit darzu nehmen, weil sie vorher schon in der Hand ist. Bey (d) ist derselbe Umstand; man nimmt entweder  $\frac{3}{2}$ , oder die 6 allein. Bey (e)

machet

machtet man aus der Secunde eine None. Bey (f) kann man allenfalls den Vorschlag mitspielen, wenn die Zeitmaasse langsam ist; ausserdem übergeheth man ihn mit einer Viertelpaufe und schläget die Septime allein an. Bey (g) nimmt man die Vorschläge und ihre Abzüge mit. Ueber  $\frac{3}{4}$  muß ein Bogen stehen, damit die Sexte wegbleibe. Bey (h) würde die Achttheilpaufe zu kurz seyn, wenn man dadurch den Vorschlag vorbehey gehen lassen wollte: man nimmt ihn also lieber mit, zumahl da er schon in der Hand lieget. Bey (i) läffet sich die Secunde, wegen des im Basse darauf folgenden fis, nicht als eine None brauchen: man kann sie aber weglassen, und  $\frac{3}{4}$  allein nehmen. Zum ersten fis darf man noch nicht die Sexte greifen, weil man sonst Quinten machen würde. In diesem Exempel pfeget zuweilen die Hauptstimme bey langsamer Zeitmaasse aus Affect bey dem a anzuhalten, und sich bis zum folgenden Tact fortschleppen zu lassen. Der Accompanist lehrt sich hieran nicht, sondern bleibt bey seinem gleichen Tempo. Bey (k), wenn die Zeitmaasse langsam ist, kann man gar wohl aus den Secunden Nonen machen: ausserdem aber übergeheth man sie, und schläget den Drenklang gleich zu den Grundnoten an. Bey (l) und (ll), wo so viele Vorschläge wider die Modulation vorkommen, muß man die Harmonie ganz dünne einrichten und mit Pausen abwechseln, damit die Zusammenklänge nicht zu widrig ausfallen und die Vorschläge gut vorstechen. Bey (m) behält man den Vorschlag, weil er schon vorher lag, und nimmt die Quinte allein dazu. Bey (n) kann man zwar diese Secunden mitspielen: doch ist die Begleitung, so nach diesem Exempel folget, bey einem schwachen Vortrage besser, und auch ausserdem werden diese Vorschläge in der Hauptstimme durch das Pausiren deutlicher, und das Durchziehen wird nicht gehin-

bert. Bey (o), wo der Vorschlag bey dem Eintritt einer veränderten Grundnote um einen halben Ton erhöht wird, nimmt man die Sexte allein. Bey (p) findet dreyerley Begleitung statt: (1) die Quinte allein; (2) die letztere mit der übermäßigen Secunde, und (3) die Octave nebst der Quinte und dieser Secunde. Nachdem die Begleitung schwach oder stark seyn soll, nachdem wählet man. Bey (q) machet man die erste Secunde zur None, und nimmt zur zweyten Secunde die Sexte allein, und schläget die Terz nach. Zum c greift man bloß die Quinte und None. Bey dem fis nimmt man die falsche Quinte und Terz. Die Quarte und ihre Auflösung übergeheth man in der Begleitung bey dem zweyten Tacte aus der Ursache, damit die Hauptstimme mit aller Freyheit diese Auflösung vornehmen könne, wenn sie will. Dieser Fall gehdret mit zu denen Feinigkeiten, welche die Hauptstimme vorausbehalten muß. Wir wollen bey dieser Gelegenheit überhaupt anmerken: Alle Schönheiten des Gesanges und der Ausführung desselben, sie mögen in Intervallen wider die Modulation, in Aufhaltungen oder Vorausnahmen der Auflösung, oder überhaupt in Rückungen bestehen, muß man bey einem Stücke, worinnen viel Affect ist, und wo ein langsames Tempo genommen wird, durch die Begleitung in ein noch helleres Licht zu setzen suchen, oder wenigstens nicht verdunkeln. Das erstere geschieht am bequemsten durch Pausen, und das letztere durch eine Verminderung der Harmonie. Wollte man alle solche Feinigkeiten auf dem Claviere mit ausdrücken, so würden die Zuhörer nicht mehr wissen, ob ein Stück nur begleitet, oder mit gespielt würde. Bey (r) hält ein Secundenvorschlag von oben den Drenklang durch den Accord der grossen Septime auf. Wir haben schon mehrere Exempel von dieser Art gehabt. Diese Vorhaltung ist nur selten gut; der schlechte Geschmack brauchet sie alle Augenblicke.



3. E. (a)

6 6 2 5 3 6 4 5 3

(b) (bb)

2 7 6 7 6 4 6 6

(c)

4 6 2 6 3 7 6 6 7 6 6

(d) (e)

6 6

(f)

5 6 5 6 6 9 8 6 4 3 6 7 6 5b

Fünf und zwanzigstes Capitel.

Musical staff with notes and chords. Treble clef, one sharp (F#). Chords below the staff: 4, 3, 3, 7, 6, 5b, 4, 3, 6. A circled 'g' is above the final measure.

Musical staff with notes and chords. Treble clef, one sharp (F#). Chords below the staff: 4, 3, 3b, 6b, 6, 6, 4, 3, 3, x, 3, 3, 6b. The word *Andante.* is written above the staff. A circled 'h' is above the first measure.

Musical staff with notes and chords. Treble clef, one sharp (F#). Chords below the staff: 4, 3, 6, 5, 4, 3, 3, 6. A circled 'i' is above the first measure.

Musical staff with notes and chords. Treble clef, one sharp (F#). Chords below the staff: 4, 3, 6, 5. A circled 'k' is above the first measure.

Musical staff with notes and chords. Treble clef, one sharp (F#). Chords below the staff: 6, 9, 8, 9, 8, 9, 8, 6, 5b, 5, 7. A circled 'l' is above the first measure.



The image shows three systems of musical notation. The first system consists of a single staff with notes and rests, marked with dynamics *p*, *f*, *p*, *(q)* *Ad*, and *J.* The second system also has a single staff with notes and rests, marked with *p* and *(r)*. The third system consists of two staves, with notes and rests, marked with *6*, *7*, *8*, *6*, *7*, and  $\frac{8}{3}$ . The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

§. 8. Außer diesen Vorschlägen in der Secunde sind mehrere betrachtungs werth. In folgenden Exempeln wird der Septimenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) kann man den Vorschlag entweder mit spielen, wie es die Bezifferung über dem System, welche bloß die Grundnoten angehet, erfordert: oder man wählet die gleich hinterher folgende Ausführung. Das Aushalten mit der falschen Quinte und Terz bey der letztern Begleitung läßt der Hauptstimme die Freyheit, ihren Vorschlag mit dem gehörigen Affect vorzutragen. Das Exempel (aa) wird eben so abgefertiget, wie das bey (a). Bey (b) nimmt man entweder  $\frac{2}{4}$  zur ersten Grundnote, und  $\frac{3}{4}$  zur zweyten; oder man läßet den Vorschlag

schlag und Abzug in der Begleitung weg, und greift bloß die Quarte, und nachher die Terz, wenn es nöthig ist. Bey (c), wo ein zweystim- miger Vorschlag vorkommt, ist das Accompagnement dem Exempel gleich. Wenn die Begleitung schwach seyn soll, so lästet man den Vorschlag durch eine Viertelpause vorüber gehen, und nimmt nach- her  $\frac{3}{4}$ . Die Exempel (d) und (dd) sind einerley, und unter- scheiden sich bloß dadurch, daß in dem erstern ein einstimmiger, und in dem zweyten ein zweystimziger Vorschlag vorkommt. Die Begleitung bender Exempel ist beynahе gleich. Weil bey (dd) langsame und gezogene Noten vorausgesetzt werden, so hat man die Pause bey dem Accompagnement weggelassen, welche bey (d), wo die Zeitmaasse geschwinder ist, gut thut. Bey (e) ist die Begleitung dem Exempel gleich.

*And.*

(a)  $6_b$   $7$   $6_b$   $3$

(aa)  $x$   $b7$   $5_b$   $x$

(c)  $7$   $6/4$   $7$   $7_b$   $6/4$   $7/5_b$

*Allegretto.*

The image shows three musical examples, (d), (dd), and (e), each consisting of a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The notes are written in a style typical of 18th-century music, with some notes beamed together. Below the staff, figured bass notation is provided for each measure, indicating the intervals and accidentals for the left hand. Example (d) shows a progression from a 7th chord to a 6th chord, then a 5th chord, and finally a 4th chord. Example (dd) shows a progression from a 6th chord to a 5th chord, then a 4th chord, and finally a 3rd chord. Example (e) shows a progression from a 6th chord to a 5th chord, then a 4th chord, and finally a 3rd chord.

§. 9. In folgenden Exempeln wird der Secundenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) schläget man zur Achttheilspause den Terzquartenaccord vor, und nimmet nachher zum e den harten Dreyklang. Bey (b) wird zum zwayten f  $\frac{6}{4}$  angeschlagen; die Quinte gehet gleich darauf in die übermäßige Quarte, indem die Sexte und Secunde liegen bleiben. Bey (c) nimmet man den Terzquartenaccord, und gehet darauf mit der Terz in die Secunde; die übrigen zwo Ziffern läßt man liegen. Bey (d) wird  $\frac{7}{2}$  genommen und die Sexte nachgeschlagen, indem die Quarte und Secunde liegen bleiben. Die Septime muß in der Oberstimme seyn, oder man läßt den Vorschlag lieber durch eine

eine Viertelpaufe vorüber gehen. Bey (e) nimmt man bloß die Septime und Quinte, und gehet damit nachher in den Secundenaccord. Man kann über  $\zeta$  einen Bogen setzen, damit die Terz wegbleibe. Bey (f) wird der vorhergegangene Sertquintenaccord behalten, und nachher der Secundenaccord gegriffen. Bey (g) läßt man, wegen der vorhergegangenen kleinen Sexte, zum zweyten d dieses grosse Intervall weg, und nimmt bloß die Quinte und Secunde ( $\frac{3}{2}$ ); die erstere gehet darauf in die übermäßige Quarte. Bey (h) verdoppelt man am besten zur ersten Grundnote die Terz, und nimmt hernach die Quarte bey dem Terzquartenaccord unten. Bey (i) kommt der eigentliche oder dreystimmige Dreyklang vor, weil die vorhergehenden Sätze auch nur dreystimmig sind. Das Exempel (k) vertrüge zwar ganz wohl den vierstimmigen Terzquartenaccord, und man spielte alsdenn den Vorschlag mit: allein, wenn die Begleitung fein seyn soll, so darf man, wegen der Fermate, die Hauptstimme in ihrer Freyheit, den Vorschlag dem Affectt gemäß aufzulösen, nicht einschränken, weil man sonst Gefahr läuft, mit der Hauptstimme in der Auflösung ungleich einzutreffen. Wir haben im ersten Theile dieses Versuches gesehen, daß der Affectt bey diesen Fermaten viele Freyheit zulasset, und daß die Vorschläge hiebey in der Melodie, wegen angebrachter weitläuftigen Manieren und Auszierungen, zuweilen verkürzet, zuweilen aber auch ohne weiterm Schmuck ausgehalten und verlängert werden. In beyden Fällen braucht man zur Vorsicht entweder die beygefügte dreystimmige Begleitung, oder man schläget die Grundnote zum Vorschlage allein an, und nimmt nachher den Secundenaccord. Bey (l), wo dasselbe Exempel mit zweystimrigen Vorschlägen vorkommt, pausirt die rechte Hand bey den letzteren, und ergreift

nachher den Secundenaccord, indem sie die Harmonie von unten hinauf langsam bricht. Bey (m) ist die Begleitung dem Exempel gleich, oder man nimmt zum Vorschlage den SEXTQUINTENaccord.

(a) (b)

(c) (d)

(e) (f) (g)



The image displays five staves of musical notation, likely for guitar, with various annotations and fingerings. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'x' to indicate natural harmonics. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Some notes are circled, and some are marked with '(h)' or '(i)'. Slanted lines are drawn across some staves, possibly indicating a change in technique or a specific fingering pattern. The annotations include: (h) above a note on the first staff; (i) above a note on the second staff; (k) above a note on the third staff; (l) above a note on the third staff; (m) above a note on the fourth staff. The fifth staff has no annotations. The notes are often beamed together in groups, and some are marked with 'x' or 'h'.

§. 10. Bey folgenden Exempeln wird der Sextenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) nimmt man im vierstimmigen Accompagnement zum Dreyklange über dem e entweder die Octave, oder noch besser die doppelte Terz; in der dreystimmigen Begleitung bleibet man bloß bey der Quinte und Terz, und wenn man nur eine Stimme in der rechten Hand nehmen darf, so ist es die Terz, welche liegen bleibet. Bey (aa), mit dem beygesetzten allegretto und piano, kann man von den zwo beygefügtten Begleitungen eine wählen, welche man will. Wenn der Vortrag nicht piano seyn soll, so kann man bey der erstern Begleitung die Vorschläge mit ihren Abzügen mitspielen. Bey (b) nimmt man nicht mehr als drey Stimmen, weil der simple Satz auch damit zufrieden ist. Wenn die Begleitung noch schwächer seyn soll, so gehet man bloß in Terzen mit der Grundstimme hinauf und herunter: nur muß man wegen der Lage bedacht seyn, damit, statt der Quartan, keine Quinten gegen die Hauptstimme vorgehen. Bey (c) kann man nach Gutdünken, wie wir aus dem Exempel und der beygefügtten Begleitung sehen, drey und vier Stimmen, aber nicht weniger nehmen. Bey (d) verfähret man dreystimmig: wenn aber aus denselben Ursachen, welche wir bey (k) im vorigen § angeführet haben, das Accompagnement fein seyn soll, so nimmt man zum gis bloß die Terz, und bleibet mit ihr liegen. Die Begleitung zu (e) und (f) ist den Exempeln vollkommen gleich. Der Vortrag müßte sehr stark seyn, wenn die vierte Stimme noch darzu sollte genommen werden. Bey (g) kann man die beygefügte Begleitung wählen, wenn man nach dem fünften § den Terzquartenaccord nicht nehmen will.

3. C.

*Allegretto.*

The musical score is written on five staves in C major, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains several measures of music with annotations (a), (aa), and (b). The second staff continues the piece with annotations (c) and (d). The third, fourth, and fifth staves complete the piece with various fingering and articulation markings. The piece is marked 'piano.' and 'Allegretto.'

(f) 7 8 7 9 8 4/3 6 4/3 6

(g) 4/3 5/4 6 4/3 5/4 6 t. f. 6

§. II. In folgenden Exempeln wird der Dreyklang durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) nimmt man zu dem  $f \frac{7}{2}$ , und den Dreyklang darauf: Bey (b) hingegen greift man nur  $\underline{2}$ , und  $\frac{3}{2}$  nachher. Bey (c) kann man unter den zwey- bey- gefügten Begleitungen wählen. Beyde sind mit ihrer Bezifferung in den Aufgaben schon vorgekommen. Bey (d) findet fünferley Art von Begleitung Statt, worunter die zwey letztern die feinsten sind. Wir haben sie hier mit Fleiß zusammen angeführet, ohngeacht sie ebenfalls schon einzeln da gewesen sind. Bey (e) klinget zu dem Vorschlage wider die Modulation weiter gar nichts: man muß ihn also in der rechten Hand durch eine Viertel-pause vorbey gehen lassen:

(a) 7 7 2 3

(b) 2 3 2 3

§. 12. In folgenden Exempeln wird der Sertquinten-accord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) kann man den Vorschlag mitspielen, oder nur die Serte allein nehmen, wie man es nöthig findet. Bey (b) läffet man am besten den Vorschlag durch eine Pause vorbehen. Bey (c) kann man eine Begleitung wählen, so stark oder schwach man sie haben will. Bey der erstern ist die vorgeschriebene Lage die beste. Bey (d) ist das Accompagnement dem Exempel gleich.

3. E.

The musical score consists of four staves, each representing an example (a, b, c, d) of a large seventh chord resolution. Each staff begins with a C-clef and a common time signature. Example (a) is marked with a 5/4 time signature and shows a 6/4 chord with a 3/2 interval. Example (b) shows a 6/4 chord with a 5b interval and a 3/2 interval. Example (c) shows a 4/4 chord with a 5b interval and a 3/2 interval. Example (d) shows a 6/4 chord with a 5b interval and a 3/2 interval. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and accidentals.

§. 13. In folgenden Exempeln wird der Accord der grossen Septime durch Vorschläge aufgehalten. Die gute Ordnung ist Schuld, daß einige Aufgaben noch einmahl vorkommen, die schon da gewesen sind. Bey (a) wird  $\frac{8}{2}$  genommen; die Septime wird nachgeschlagen, und die Quarte und Secunde bleiben liegen. Weil der Vorschlag in der leeren Octave geschieht, so muß wenigstens  $\frac{1}{2}$  darzu angeschlagen werden, wenn man nicht

nicht gut findet, ihn mitzuspielen. Bey (b) nimmt man entweder  $\frac{7}{4}$  allein, und bleibt damit liegen: oder man nimmt den Vorschlag mit darzu, es muß aber alsdenn die Terz oben liegen. Bey (c) hat man unter der drey- und vierstimmigen Begleitung die Wahl. Bey der letzteren ist die vorgeschriebene Lage die beste. Zu allen Exempeln bey (d) ist die einzige zuletzt beygesetzte Begleitung mit der Pause die vorzüglichste.

The image displays several musical examples on a single staff with a C-clef. Examples (a) and (b) show individual notes with fingerings (1-3). Examples (c) and (d) show chords with fingerings and time signatures. Example (c) includes time signatures  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{7}{2}$ , and  $\frac{3}{4}$ . Example (d) includes time signatures  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{7}{2}$ , and  $\frac{3}{4}$ . The notation includes various chord voicings and fingerings.

§. 14. In folgenden Exempeln wird der Sertquartenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) hat man die Wahl, ob man den Vorschlag mit der Quarte zugleich anschlagen will, oder ob man die Quinte von der Septe will binden und nachher herunter gehen lassen. Im erstern Falle muß die Quinte oben liegen. Bey einer schwachen Begleitung wird die Quarte allein genommen. Bey (b) ist das Accompagnement dem Exempel gleich. Bey (c) verträget dieser erhöhte Vorschlag die Quarte gar wohl, wenn man ihn mitspielen will. Bey (d) ist die Ausführung des Exempels und der Begleitung einerley. Bey (e) nimmt man, so lange der Vorschlag dauert, den Dreyklang, und hernach den Sertquartenaccord. Die Begleitung dieses Exempels mit zweystimrigen Vorschlägen (ee) ist dieselbe. Bey (f) kann man den ganzen Septimenaccord zum Vorschlage nehmen, oder nur  $\frac{7}{3}$ , auch wohl gar bloß die Septime, nachdem der Vortrag und Affect viel oder wenig Harmonie verträget. Wenn dieses Exempel mit zweystimrigen Vorschlägen (ff) vorkommet, so ist das Accompagnement entweder dem Exempel, oder der beygefügtten Vorbildung gleich. Die Exempel (g) und (h) sind denen bey (f) und (ff) ähnlich.

The image contains three musical examples, (a), (b), and (c), each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. Example (a) shows a treble clef staff with a dotted quarter note followed by a quarter note, and a bass clef staff with a dotted quarter note followed by a quarter note. Example (b) shows a treble clef staff with a dotted quarter note followed by a quarter note, and a bass clef staff with a dotted quarter note followed by a quarter note. Example (c) shows a treble clef staff with a dotted quarter note followed by a quarter note, and a bass clef staff with a dotted quarter note followed by a quarter note.



Staff 1: Musical notation in bass clef with a common time signature. It features two measures. The first measure is marked with a circled 'd' and contains a chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, and C3. The second measure is marked with a circled 'e' and contains a chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, and C3. There are 'x' marks above the first and second notes of each chord.

Staff 2: Musical notation in bass clef with a common time signature. It features two measures. The first measure is marked with a circled 'ee' and contains a chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, and C3. The second measure is marked with a circled 'ee' and contains a chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, and C3. There are 'x' marks above the first and second notes of each chord.

Staff 3: Musical notation in bass clef with a common time signature. It features two measures. The first measure is marked with a circled 'f' and contains a chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, and C3. The second measure is marked with a circled 'ff' and contains a chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, and C3. There are 'x' marks above the first and second notes of each chord.

Staff 4: Musical notation in bass clef with a common time signature. It features two measures. The first measure is marked with a circled 'g' and contains a chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, and C3. The second measure is marked with a circled 'g' and contains a chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, and C3. There are 'x' marks above the first and second notes of each chord.

Staff 5: Musical notation in bass clef with a common time signature. It features two measures. The first measure is marked with a circled 'g' and contains a chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, and C3. The second measure is marked with a circled 'g' and contains a chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, and C3. There are 'x' marks above the first and second notes of each chord. The dynamic marking *ppp* is present at the end of the staff.

§. 15. In folgenden Exempeln, das letzte ausgenommen, wird der Terzquartenaccord durch Vorschläge aufgehhalten. Bey (a) hat man die Wahl unter dem drey- und vierstimmigen Accompagnement. Bey der ersten Vorbildung desselben ist die vorgeschriebene Lage die beste. Bey (b) bleibt man bey dem Sextquintenaccord, und gehet hernach mit der Quinte in die Quarte. Man kann auch in der Begleitung den Vorschlag weglassen, wie wir bey (bb) in demselben etwas weniges geänderten Exempel sehen. Bey (c) nimmt man den Septimenaccord, und bleibt mit der Terz liegen, indem die 7 in die 4 herunter steigen. Bey (d) kann man unter den beygefügtten vier- drey- und zweystimmigen Begleitungen diejenige wählen, welche man nöthig findet. Bey (e) wird der Nonenquartenaccord durch einen Vorschlag aufgehhalten. Weil dieser letztere sich mit der Bezifferung gar nicht verträget, so wird er durch eine Pause übergangen :

B. C.

The image displays five systems of musical notation for a piece titled 'Von den Vorschlägen' by Bach. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs) in common time (C). The piece is marked 'B. C.' (Bach's Canon). The score includes several systems of music, each with specific annotations:

- System 1:** Labeled with '(a)'. It shows a sequence of chords and intervals, with a '3' written below the first measure.
- System 2:** Labeled with '(b)'. It continues the sequence, with a '5' below the first measure and a '6' below the second measure.
- System 3:** Labeled with '(bb)'. It features a '4' below the first measure and a '6' below the second measure.
- System 4:** Labeled with '(c)'. It includes a '6' below the first measure and a '3' below the second measure.
- System 5:** Labeled with '(d)'. It shows a '6' below the first measure and a '3' below the second measure.

The notation includes various rhythmic values (quarter notes, eighth notes, sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line.

The musical score consists of two staves. The upper staff is marked 'piano.' and features a melodic line with several ornaments, including a circled 'c'. The lower staff provides a bass line with figured bass notation: 6/5, t. f., 9/4, and 8/3. The music is written in a common time signature.

§. 16. Wenn bey einem Solo, oder überhaupt bey einem Stücke, wo die Begleitung fein seyn muß, in der Hauptstimme, bey einer etwas langsamen Zeitmaasse, viele Vorschläge hintereinander vorkommen: so spielet man sie in der rechten Hand nicht alle mit, damit der Vortrag der Hauptstimme nicht verdunkelt werde. Wenn man diese Vorschläge ohne Zwang nicht vorbegehen kann, so machet man wenigstens durch Pausen eine Veränderung, wodurch der Vortrag der Hauptstimme unterschieden wird. Man überlässet dadurch der letzteren den Vorzug, diese Manier ohne Begleitung zuerst hören zu lassen, und schläget sie in der Begleitung nach. Die Veränderung, welche durch diese Pausen entstehet, ist desto angenehmer, je länger die einförmige Bewegung der Grundnoten vorher schon da gewesen ist, und je länger sie noch nachher dauert. Die Schönheit und das Schmeichelnde der Vorschläge wird folglich dadurch auf das deutlichste empfunden. Die Componisten kennen die gute Ausnahme dieser Art von Ausführung sehr wohl, und pflegen zu dem

Ende

# Von den Vorschlägen.

Ende bey dem Eintritte der Vorschläge der Grundstimme oft Pausen zu geben: sind diese letztern aber im Basse nicht da, so kann man sie doch in der Begleitung anbringen. In folgenden Exempeln thun die Pausen gut:

The image shows four staves of musical notation in bass clef. Each staff contains several measures of music with chords and fingerings. The first staff has fingerings 7, 7/4 2, 7/4 3 6, and 7/4 3 6. The second staff has a fermata over the first measure, then fingerings 7, 7, and 7. The third staff has fingerings 7, 7 6 5, 6/4 3, 7 6, and 4 3 6 7 6 5b. The fourth staff has fingerings 7, 7, 7, and 7.

§. 17. In den Exempeln bey (a), welche man zuweilen antrifft, sollten in der Grundstimme Punkte auf die Achttheile folgen, wie wir in der zweyten Vorbildung aller dieser Exempel sehen. Der einmahl festgesetzte Vortrag dieser Vorschläge machet diese Exempel falsch, woran eine Zerstreung oder eine Unwissenheit Schuld seyn kann. Wenn man die Vorschläge ausschriebe, und ordentlich nach ihrer Geltung in den Tact mit eintheilte, so würden solche Fehler nicht vorkommen. Es entstehet durch den Vortrag dieser Vorschläge gegen die Grundstimme eine unleidliche Härte, an statt, daß man sonst bey allen Vorschlägen das Schmeichelnde zum Endzweck hat. Oft kann man sich hier nicht einmahl durch Pausen helfen, welche die Aufsung der Vorschläge oder den Abzug abwarten, indem nachher die rechte Hand bey dieser Aufsung wieder einfällt. Der Vorschlag, der Abzug, alles dissonirt bey der Fortschreitung der Grundstimme. Es fließen aus diesen Exempeln entweder gar keine, oder wenigstens keine natürlichen, und folglich guten Mittelstimmen. Ein sicheres Kennzeichen eines schlechten, oder wenigstens nicht recht überdachten Satzes. Wer bey der Composition richtig denken will, der muß Melodie und Harmonie zugleich denken. Es sind nicht leicht Exempel

mdg-

möglich, wo man so leicht und so viele Quinten machen kann, wie hier: Wenn aber die Grundstimme Punkte bekommt, so ist die Bezifferung und Begleitung natürlich und leichte. Bey den Exempeln, wo nur eine erträgliche Begleitung möglich ist, habe ich die letztere beygefüget, welche aber niemahls die Hauptstimme übersteigen muß. Man geräth zuweilen in Umstände, wo man nicht das geringste ändern darf. In den Exempeln, wo gar keine Begleitung darauf ist, muß man sich an das *tasto solo* halten. Bey (b) würde die Begleitung sehr widrig ausfallen, wenn man sie der Bezifferung gemäß einrichten wollte, welche unter dem Exempel stehet, und leyder oft so vorkommt. In den beygefügeten *Accompagnement* dieses Exempels ist die richtige Bezifferung davon zugleich mit angemerket. Bey (c) sollte billig im Anfange eines jeden Tactes eine Achttheilspause in der Grundstimme stehen, damit die eckelhaften anschlagenden Quinten wegfielen. Unter den heutigen leichten Arbeiten der Italiäner ist man zuweilen dieses Exempel an. Wenn ein verständiger *Accompagnist* mit leichter Mühe gewisse Fehler der *Componisten* aus dem Stegreife verbessern kann und darf: so hat er alle Ehre davon, wenn er es thut, ohngeacht solche Flecken allezeit auf die Rechnung des *Componisten* fallen. Es ist also auch bey unserm Exempel rathsam, daß man mit beyden Händen die Vorschläge durch Pausen vorüber gehen läßt. Bey (d) ist die Begleitung dem Exempel gleich. Die *Dissonanzen* kommen hier im Durchgange vor, und man folget mit der rechten Hand der Hauptstimme auf das genaueste. Der *Componist* würde übel zufrieden seyn, wenn man hier die Strenge der Ausführung genau beobachten und nur das geringste in der Vollstimmigkeit und Fortschreitung ändern wollte. Die zwo letzten Grundnoten dieses Exempels vertragen

das vierstimmige Accompagnement. Bey (e) spielet man entweder das Exempel ganz mit, oder lässet die rechte Hand ruhen. Bey (f) und (ff) darf das Accompagnement die Hauptstimme nicht übersteigen.

The musical score consists of five systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and articulations. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Specific markings include:
 

- System 1: Treble staff starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff has a whole note chord G2-B2-D3.
- System 2: Treble staff has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff has a whole note chord G2-B2-D3.
- System 3: Treble staff has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff has a whole note chord G2-B2-D3.
- System 4: Treble staff has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff has a whole note chord G2-B2-D3.
- System 5: Treble staff has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff has a whole note chord G2-B2-D3.





The musical score consists of five staves, all in bass clef. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Slurs are used to group notes across measures.

- Staff 1:** Starts with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Then a double bar line. Next, a quarter note G2 with fingering 5, a quarter note F2 with 4, and a quarter note E2 with 3. This is followed by four chords: G2-F2-E2 (5-4-3), G2-F2-E2 (5-4-3), G2-F2-E2 (5-4-3), and G2-F2-E2 (5-4-3).
- Staff 2:** Starts with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Then a double bar line. Next, a quarter note G2 with fingering 5, a quarter note F2 with 4, and a quarter note E2 with 3. This is followed by four chords: G2-F2-E2 (5-4-3), G2-F2-E2 (5-4-3), G2-F2-E2 (5-4-3), and G2-F2-E2 (5-4-3).
- Staff 3:** Starts with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Then a double bar line. Next, a quarter note G2 with fingering 5, a quarter note F2 with 6, and a quarter note E2 with 7. This is followed by four chords: G2-F2-E2 (5-6-7), G2-F2-E2 (5-6-7), G2-F2-E2 (5-6-7), and G2-F2-E2 (5-6-7).
- Staff 4:** Starts with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Then a double bar line. Next, a quarter note G2 with fingering 5, a quarter note F2 with 6, and a quarter note E2 with 7. This is followed by four chords: G2-F2-E2 (5-6-7), G2-F2-E2 (5-6-7), G2-F2-E2 (5-6-7), and G2-F2-E2 (5-6-7).
- Staff 5:** Starts with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Then a double bar line. Next, a quarter note G2 with fingering 5, a quarter note F2 with 6, and a quarter note E2 with 7. This is followed by four chords: G2-F2-E2 (5-6-7), G2-F2-E2 (5-6-7), G2-F2-E2 (5-6-7), and G2-F2-E2 (5-6-7).

§. 18. Die kurzen und unveränderlichen Vorschläge werden nicht mitgespielt. Sie machen zwar überhaupt in der Begleitung keine Aenderung: wir wollen aber dennoch einige Exempel anführen, wo bey einer langsamen Zeitmaasse gewisse Vorsichten gebraucht werden müssen. Bey (a) kann zu dem zweyten gis weder  $\frac{b7}{5b}$ , noch der Sextenaccord, sondern bloß die falsche Quinte und die Terz genommen werden. Bey (b) und (c) thun die Pausen gut; sie machen bey (b) in der Bewegung eine Veränderung, und die Vorschläge werden zugleich deutlich. Bey (c) sind die die Pausen nöthig, weil die mit den Grundnoten zugleich angeschlagenen Terzen ekelhafte Quintenschläge machen. Bey (d), wo viele Vorschläge hinter einander vorkommen, vermindert man ebenfalls durch Pausen den widrigen Zusammenklang, und bey (dd) mit zweystimrigen Vorschlägen läßet man die rechte Hand gar weg, weil es besser ist gar keine, als eine widrige Harmonie zn haben. Das Exempel bey (c) mit zweystimrigen Vorschlägen erfordert, aus den bey (b) angeführten Ursachen, auch Pausen:

The image shows a single staff of musical notation in bass clef with a common time signature. It is divided into several measures. Measure (a) shows a sequence of notes with slurs and accents. Measure (b) shows a similar sequence with a slur and an accent. Measure (c) shows a sequence with slurs and accents, and a slur under a group of notes. Measure (d) shows a sequence with slurs and accents. The notation includes slurs, accents, and specific fingering instructions (6, 7, 5b) for different notes.

Bachs Versuch. 2. Theil.

Ge

(c)

(d)

(d)

(dd)

*ad.*

(e)

*wf*

*wf*

The musical score consists of six systems of two staves each. The notation includes various guitar-specific symbols such as 'x' for muted strings, 'b' for flat notes, and '7' for natural harmonics. Chord diagrams are shown below the first two staves of each system. The first system is marked with '(c)'. The second system is marked with '(d)'. The third system is marked with '(d)'. The fourth system is marked with '(dd)'. The fifth system is marked with '(e)' and includes the dynamic marking '*ad.*' above the staff and '*wf*' below the staff. The sixth system is marked with '(e)' and includes '*wf*' below the staff. The score concludes with a double bar line.

§. 19. Wenn vor einer Grundnote ein Vorschlag steht, so wird der Accord, welcher der Grundnote zukommt, mit dem Vorschlage zugleich angeschlagen: soll aber der letztere eine besondere Aufgabe haben, so muß man sie darüber setzen.

\*\*\*\*\*

## Sechs und zwanzigstes Capitel.

### Von rückenden Noten.

§. 1.

Durch Rückungen wird die gewöhnliche Harmonie entweder vorausgenommen, oder aufgehalten.

§. 2. Langsame Rückungen, welche die Harmonie vorausnehmen, machen in der Begleitung keine Veränderung. Der Accompanist schlägt mit der Grundnote zugleich seine Ziffern an (a): wenn dergleichen rückende Noten aber die Harmonie aufhalten, so verfähret man, wie wir bey den Vorschlägen gesehen haben; bald spielet man das aufhaltende Intervall in der Begleitung mit, bald läßet man es weg, man vermindert die Harmonie und nimmt bloß die Nebenziffern, welche sich mit der anschlagenden und folgenden Note vertragen (b), oder man pausiret gar (c), oder man spielet auch zuweilen alle rückende Noten mit (d). Bey (c) muß die rechte Hand aufgehoben werden, sobald das Dis in der Hauptstimme eintritt. Wenn das Exempel (d) langsam mit Terzen vorkommt (dd), so ist die Begleitung dreystimmig und dem Exempel gleich: auffer einer langsamen oder wenigstens gemäßigten Zeitmaasse aber wird es *tasto solo* gespielt. Dieses Exempel (d) ohne Terzen, und bey einem geschwinden Tempo, hat die Begleitung und Bezifferung von (e):

Ex 2

B. E.

The musical score is written in 3/4 time and consists of five systems of staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The systems are labeled (a) through (e).

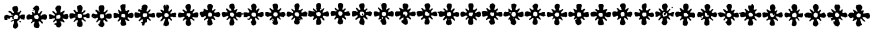
- System (a):** Features a treble clef and a 3/4 time signature. It contains two measures of music with fingerings 6, 6, 5, 6, 2, 6, 9, 8, 6, 6, 6.
- System (b):** Continues the piece with a key signature change to one flat (B-flat). It includes fingerings 4, 6, 6, 2, 6, 5.
- System (c):** Shows further melodic development with fingerings 9, 8, 4, 3, 3, 4, 2, 7, 5, 6, 4, 6.
- System (d):** Contains a measure with a cross (x) over the note and a fingering of 6. It is followed by a measure with a fingering of 7.
- System (e):** The final system, labeled (d) and (e), includes fingerings 2, 8, 7, 6, 5, 6, 6, 5.

§. 3. Geschwinde Rückungen werden, nachdem ihre Beschaffenheit ist, mit vorausgenommener oder aufgehaltener Harmonie begleitet, aber niemals mitgespielt; sie mögen in der Hauptstimme



(bb)

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



## Sieben und zwanzigstes Capitel.

### Vom punctirten Anschlage.

#### §. 1.

Dieses Capitel kann nicht mit dem gehörigen Nutzen gelesen werden, wenn man sich nicht vorher das, was im ersten Theile dieses Versuches von dieser Manier abgehandelt worden ist, bekannt gemacht hat. Man wird vieles gar nicht, und das meiste unrichtig verstehen: sobald man aber unsere Manier recht kennet, so siehet man gar leicht ein, daß sie in der Harmonie von Wichtigkeit seyn müsse.

§. 2. Der punctirte Anschlag kommt nur in Stücken vor, wo der Geschmack und der Affect den meisten Antheil haben, und wo also die Begleitung besonders fein seyn muß. Die der Grundnote eigentlich zukommende Harmonie wird durch diese Manier noch länger aufgehalten, als wir bey den Vorschlägen gesehen haben, weil in der Ausführung die Hauptnote der Hauptstimme erst nach dem letzten kurzen Nötigen dieses Anschlages eintritt. Die Stärke und Schwäche des Vortrages ist bey unserer Manier und den Vorschlägen einerley, folglich höret man die aufgehaltene Hauptnote schwach, und die Vorhaltung stark. Alle diese Um-



Umstände solten billig, seit der Einführung dieser Zierde des Gesanges, in der Bezifferung eine genaue Andeutung deswegen veranlassen haben: aber wir müssen leider auch hier dasselbe beklagen, was wir schon bey den Vorschlägen gethan haben. Noch bis hieher haben die Bezifferer unsere Manier ihrer Achtsamkeit nicht werth geachtet.

§. 3. Bey der Begleitung einer Grundnote, worüber ein punctirter Anschlag vorkommt, hat man dieselben Hülfsmittel nöthig, welche schon bey den Vorschlägen angezeigt sind. Man ändert, man vermindert die vorgezeichnete Harmonie, zuweilen läßt man sie auch gar weg. Wenn unser Anschlag oft hinter einander vorkommt, und nur einigermaassen Harmonie verträget, so brauchet man, bey nicht gar langsamer Zeitmaasse, die Pausen nicht allezeit gerne, weil die dadurch entstehenden vielen Nachschläge in der rechten Hand den gezogenen Gesang leicht stören können.

§. 4. Die Harmonie, welche nachgeschlagen wird, tritt mehrentheils bey der zweyten Hälfte der Grundnote ein. Wenn die letztere von sehr langer Geltung ist, so wird ihre zweyte Hälfte noch einmal gleich getheilet, und die nachschlagende Harmonie erst in der letzten Hälfte angeschlagen.

§. 5. In folgenden Exempeln wird durch unsere Manier die Secunde des Grundtones vorgehalten. Bey den Exempeln dieses Capitels selbst ist wiederum die gewöhnliche Bezifferung, ohne Rücksicht auf den Anschlag, beygesetzt: bey der Ausführung aber folget die richtige Bezeichnung. Bey (a) wird bey dem ersten Viertel zur Grundnote h pausirt, und der Septquintenaccord nachgeschlagen. Unsere Manier ist bey (a) nach ihrer wahren Geltung abgebildet; bey (x) ist ihre gewöhnliche Schreibart zu sehen. Das Exempel (b) hat dieselbige Begleitung. Bey (c) wird zum h ganz

ganz allein die Septime genommen und die Terz nachgeschlagen. Bey (d) wird die Septime und falsche Quinte, und nachher der Sextquintenaccord gegriffen. Bey (e), wenn die Begleitung schwach seyn soll, nimmt man die Septime allein und schläget die Terz nach: wenn aber der Vortrag mehr Harmonie verlangt, so kann man gleich zur Septime die Secunde mit anschlagen. Diese Anmerkung gilt bey allen Fällen von dieser Art. Bey (f) greift man die falsche Quinte allein, oder die Secunde mit dazu, nachdem es nöthig ist; die Sexte bleibt weg. Bey (g) wird pausirt und der Sextenaccord nachgeschlagen. Bey (h) nimmt man die Sexte und allenfalls die Secunde mit darbey. Bey (i) schläget man den Nonenaccord, und bey (ii) den Nonenquartenaccord an, und die gewöhnliche Auflösung folget darauf. Bey einem schwachen Vortrage können in beyden Fällen diese Accorde wegbleiben, indem man nach einer Viertelpause den Dreyklang nimmt. Bey (k) und (l) kann die Quinte in Gesellschaft der Secunde, oder allein genommen werden. Bey (l) kann man auch, nach dem ersten Septimenaccorde, den durchgehenden Secundenaccord und den Dreyklang darauf greifen, und die Begleitung drey- oder vierstimmig einrichten, nachdem man es gut findet (x). Bey (m) schlägt man nach einer Achttheilpause die Quinte allein an, und die Terz nachher darzu. Bey (n) nimmt man entweder die Septime allein, und schlägt die übermäßige Sexte mit der Terz nach, oder man greift gleich zur Septime die Secunde mit, oder man pausiret ein Achttheil und schlägt darauf die  $\frac{5}{3}$  an. Alle drey Arten von Begleitung sind gut, nachdem der Vortrag und Affect stark oder schwach ist. Bey (o) ist es am besten, daß man pausirt, und  $\frac{5}{3}$  nachschläget. Bey (p) nimmt man bloß die Sexte und übermäßige Quarte, und läßet die Terz weg. Bey (q) machen die Pausen  
in



The image displays a musical score for seven and twenty-seventh chapter, consisting of six staves of music. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Annotations include circled letters (i, ii, k, l, m, n, o, p, q) and symbols like 'x' and 'w' placed above or below notes. Some notes are enclosed in parentheses. The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs at the beginning of several staves. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical manuscript.

The image shows four staves of musical notation in bass clef. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'x' and 'r'. Fingerings are indicated by numbers 1-7. Some notes have 'x' above them, possibly indicating a specific attack or articulation. The staves are connected by double bar lines.

§. 6. Ausser diesen Vorhaltungen in der Secunde sind noch mehrere zu betrachten übrig. In folgenden Exempeln wird der Septimenaccord durch unsere Manier aufgehalten. Bey (a) kann man unter beyden Begleitungen wählen. Die erstere kann allenfalls vierstimmig eingerichtet werden. Das Exempel bey (aa), weil es aus geschwinden Noten bestehet und keinen Affect enthält, kann vierstimmig begleitet werden. Bey (b) vermehret die erste Note unseres Anschlages das Klauhe der anschlagenden vermin-

derten Septime; also pausirt man am besten ein Achttheil, und schläget  $\frac{b7}{5b}$  dreystimmig nach. Bey (c) kann man die bengesezte Begleitung nehmen, oder statt  $\hat{a}$ , eine Achttheilpaufe wählen, und darauf  $\frac{7}{5b}$  ohne Terz nachschlagen. Die zwey letztern Exempel bey (d) klingen widrig, ob sie gleich vorkommen. Der Endzweck des Gefälligen und Schmeichelnden ist durch unsere Manier hier verfehlet. Der Gedanke ohne die letztere klinget weit besser, und wenn ja eine Manier angebracht werden soll, so ist es der geschwinde Anschlag mit dem Terzensprunge. Man lässet am besten einen Theil unserer Manier bey der Begleitung durch eine Achttheilpaufe vorbegehen und schläget  $\frac{b7}{5b}$  dreystimmig nach: hingegen bey dem ersten Exempel (d) kann man auch  $\frac{7}{3}$  dreystimmig nehmen. Das Exempel (e) ist deswegen nicht gut, weil durch unsere Manier der Satz einem platten Sertengange ähnlich, und die Septime, welche die Schönheit von diesem Satze ist, kaum gehdret wird. Man nimmt bey dem Eintritte der Manier die Terz allein, und zum letzten Viertel die Sexte und Terz. Das Exempel (f), mit der schon vorherliegenden  $5b$ , ist besser. Man nimmt  $\frac{7}{3}$  dreystimmig und zum letzten Viertel den Sertquintenaccord. Bey (g) kann man unter den zwoen Begleitungen wählen, oder bey dem Eintritt der Manier ein Achttheil pausiren, und zum zwoenten Achttheil entweder  $\frac{7}{3}$ , oder  $\frac{7}{5b}$ , beydes dreystimmig, anschlagen. Die Ursache von der Weglassung eines Intervalles bey dem letztern Septimenaccord ist die Schwäche des Vortrages, womit das letzte Nötgen unserer Manier, und die Hauptnote ausgeföhret werden.



The musical score consists of five systems, each with a single staff in bass clef and common time. The notation includes chords and moving lines. Chords are labeled with letters (b, c, d, e, f, g) and numbers (6, 7, 5b, 4, 3). Dynamics include 'c.f.' and 'ff'. The score ends with a double bar line and two final chords labeled 43.

§. 7. Bey (a) wird der Secundenaccord durch unsern Anschlag aufgehhalten. Diese lange Vorhaltung machet das  
 ff 3 Frem-

Exempel etwas widrig. Ein kurzer Anschlag thut hier besser. Man nimmt zum *f* den Dreyklang, und schläget den Secundenaccord nach. Die dreystimmige Begleitung ist hier die beste. Bey (b), (c) und (d) wird der Sertenaccord aufgehalten. In dem Exempel (b) wird der Dreyklang genommen, und der Sertenaccord nachgeschlagen. Man kann auch zu dem *f* bloß die Terz nehmen, und nachher die Serte. Bey (c) hat man unter den beygefüigten Begleitungen die Wahl, wenn man eine Achttheil-pause nicht brauchen will. Das Accompagnement von (d) ist dem bey (b) gleich. Die Exempel von (dd) wo der Dreystimmige Satz  $\frac{3}{8}$  aufgehalten wird, werden auf einerley Art begleitet. In den noch übrigen hierunter angeführten Exempeln wird der Dreyklang aufgehalten. Bey (e) ist einerley Begleitung, nemlich  $\frac{2}{3}$  dreystimmig, oder eine Achttheil-pause mit dem nachgeschlagenen Dreyklange. Bey (f) nimmt man entweder  $\frac{4}{3}$  dreystimmig, oder man pausirt ein Achttheil und schlägt den Dreyklang nach. Bey (g) wird der Nonenaccord mit seiner Auflösung genommen. Bey (h) findet der Nonenquartenaccord Statt und wird nachher aufgelöset. Bey (i) wird  $\frac{2}{3}$  und nachher  $\frac{3}{8}$  genommen.

(a) 6 6/4/2 6 6 5 4/2 6 6

(b) 6 6 6 5 6 6

(c) 6 6 5 6 5 6 6

(d) 6 4/2 6



The musical score consists of five systems of notation. Each system features a treble clef staff with a common time signature (C) and a bass line with guitar-specific markings. The systems are labeled as follows:

- System 1:** Labeled with '(dd)' above the staff. The bass line includes markings for frets (4, 5, 6, 7) and strings (1, 2, 3, 4, 5, 6).
- System 2:** Labeled with '(dd)' above the staff and '(e)' below the staff. The bass line includes markings for frets (5, 6, 7) and strings (1, 2, 3, 4, 5, 6).
- System 3:** Labeled with '(e)' above the staff and '(f)' below the staff. The bass line includes markings for frets (6, 7) and strings (1, 2, 3, 4, 5, 6).
- System 4:** Labeled with '(g)' above the staff and '(h)' below the staff. The bass line includes markings for frets (6, 7, 8, 9) and strings (1, 2, 3, 4, 5, 6).
- System 5:** Labeled with '(i)' above the staff. The bass line includes markings for frets (9, 8, 7) and strings (1, 2, 3, 4, 5, 6).

§. 8. Bey (a) und (b) wird der Sextquintenaccord durch unsere Manier aufgehalten. Unter den dreyen beygefügtten Begleitungen zu (a) kann man wählen; ingleichen unter den zweyen bey (b). Bey den übrigen Exempeln wird der Accord der

der grossen Septime verzögert. Das Exempel (c) thut mit dem kurzen Anschlage besser als mit dem punctirten. Der letztere klingt wegen der lange vorgehaltenenen Octave leer, und die Begleitung muß es wieder gut machen; beyde Arten von Accompanement sind gut. Bey (d) und (e) ist die Begleitung einerley, und kann drey und vierstimmig genommen werden. Bey (f) nimmt man den vierstimmigen Accord der grossen Septime gleich bey dem Eintritt der Manier; die Hauptstimme muß die Begleitung in diesem Exempel übersteigen, damit die Sexte und Septime zerstreuet liegen. Bey (g) und (h) thut der kurze Anschlag besser, als der punctirte. Bey (g) verlangt das Ohr ohne Pause, gleich bey dem Eintritte der Manier, Harmonie; bey (h) findet eine Viertelpausa statt.

(a)

(b)

(c) (d)

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff with a chord and a figured bass line below it. The first system contains six chords labeled (a) through (f). The second system contains two chords labeled (g) and (h). The third system contains two chords labeled (i) and (j). The figured bass lines use numbers 1-7 to indicate fingerings, and 't. f.' for the thumb. Some chords have a '7' above them, possibly indicating a seventh. The chords are: (a) F4, C4, G3; (b) F4, C4, G3, D3; (c) F4, C4, G3, D3, A2; (d) F4, C4, G3, D3, A2, E2; (e) F4, C4, G3, D3, A2, E2, B1; (f) F4, C4, G3, D3, A2, E2, B1, F1; (g) F4, C4, G3, D3, A2, E2, B1, F1, C1; (h) F4, C4, G3, D3, A2, E2, B1, F1, C1, G1; (i) F4, C4, G3, D3, A2, E2, B1, F1, C1, G1, D1; (j) F4, C4, G3, D3, A2, E2, B1, F1, C1, G1, D1, E1.

§. 9. In folgenden Exempeln wird der Sertquarten-accord durch den Anschlag aufgehhalten. Bey (a) hat man unter dreyen Begleitungen die Wahl. Die zwo erstern können drey- und vierstimmig eingerichtet werden; die dritte bleibet bey zwoen Stimmen und ist die schwächste. Die erstere kann in einer andern, als in der vorgeschriebenen Lage, nicht wohl gebraucht werden. Bey (b) nimmit man die beygesetzte Begleitung, wenn man bey dem zweyten c keine Achttheilpause anbringen will. Diese letztere ist bey (c) nöthig. Das Accompagnement zu (d) muß in der angezeigten Lage bleiben; ausserdem kann man den Eintritt der Manier durch eine Achttheilpause vorüber gehen lassen. Bey (e) und (f) ist die letztere von Nothwendigkeit. Wenn bey (d), (e) und (f), statt der ersten Grundnote fis, c mit dem Dreyflange vor- kommt, so bleibet man bey den vorgeschriebenen Begleitungen.

3. C.

The musical score consists of six systems, each with a vocal line and a basso continuo line. The vocal line is in common time (C) and features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The basso continuo line uses figured bass notation with numbers 1-7 and accidentals (sharps and flats) to indicate fingerings and pitch. Systems (a) and (b) are marked with a '7' above the first measure, indicating a specific fingering or chord. Systems (c) and (d) include 't. f.' markings, likely indicating 'tutti' or 'forte' dynamics. Systems (e) and (f) continue the piece with similar notation.

§. 10. Bey (a) und (b) wird der Quintquartenaccord aufgehalten. Das Exempel (a) ist deswegen nicht gut, weil die Schönheit der angebrachten Dissonanz durch die Länge unserer Manier mehrentheils verlohren geht. Ein kurzer Anschlag thut hier besser. Die Begleitung kann nicht anders seyn, als wie sie vorgeschrieben ist; oder man müste bey dem ersten g ein Achttheil pausiren, und den ganzen Quintquartenaccord nachschlagen. Bey (b) ist die Begleitung einerley, das erste c mag 4, oder 2 über sich haben. Das Accompagnement zu (c) ist dasselbige. Bey (b) und (c) wird der Quartnonenaccord, und bey (d) der



wichtigen Antheils, welchen diese Manier an der Harmonie nimmt, und von der daraus folgenden nothwendigen Bezeichnung derselben gesagt worden ist, kann mit allem Rechte auch von dem punctirten Schleifer gesagt werden.

§. 2. Dieser letztere kommt zwar nicht so oft vor, als die zwei Manieren, welche wir schon abgehandelt haben: doch wird die Harmonie zuweilen durch unsern Schleifer hier noch länger aufgehalten, als dort. Der Affect, mit welchem die punctirten Schleifer zuweilen vorgetragen werden, und wo alsdenn bey der ersten punctirten Note länger, als gewöhnlich, angehalten wird, nöthiget den Begleiter in diesem Falle, der Aufgabe, welche nach unserer Manier folget, noch die Hälfte von ihrer Geltung abzuziehen, und sie dem vorhergehenden Accord zuzulegen. In der sechsten Tabelle unter der drey und neunzigsten Figur des ersten Theils von diesem Buche finden wir einige Exempel, wobey die Ausführung unserer Manier sehr verschieden ist. Wir werden die dadurch verursachte Veränderung in der Begleitung jedesmal in den folgenden Exempeln anführen.

§. 3. Bey allen hierunten vorgebildeten Fällen bleibt man in der Begleitung bey den vorgeschriebenen Aufgaben, ob sie schon ohne Rücksicht auf unsere Manier hingesezt sind; bloß ein gewisser Vortrag dieser Manier kann eine kleine Aenderung veranlassen, wie wir unten angemerkt haben:

Vom punctirten Schleifer.

The image displays a musical score for a piece titled "Vom punctirten Schleifer" (From the punctured fiddle). The score is arranged in six systems, each consisting of a single staff with a C-clef (soprano clef) and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and articulation marks. The score includes several annotations and fingerings:

- System 1:** Features a first measure with a fingering of 6-7. It contains two measures marked with (a) and another measure with a 7-7 fingering.
- System 2:** Contains three measures, with the first two marked (a) and the last one marked (b). Fingerings 6, 5, and 6 are indicated below the notes.
- System 3:** Includes a measure with a 6-4-6 fingering and another with a 2-5-6 fingering. A measure marked (b) has a 6-5-7 fingering. The system ends with a double bar line and a 7-7 fingering.
- System 4:** Shows a measure with a 4-5 fingering and another with a 7-7 fingering. A double bar line is followed by a 7-7 fingering.
- System 5:** Contains two measures marked (b) with a 7-7 fingering, followed by a measure with a 7-7 fingering and another with a 7-7 fingering.
- System 6:** Features a measure with a 7-7 fingering, followed by a measure with a 7-7 fingering, and another with a 7-7 fingering. The system concludes with a measure marked (b) and a 7-7 fingering.

At the bottom center of the page, there is a circled number 3, likely a page or section indicator.

The image shows three staves of musical notation in bass clef. The first staff has a dotted note followed by a note, with a slur over the dotted note and a '6' above it. The second staff has a dotted note followed by a note, with a slur over the dotted note and a '6' above it. The third staff has a dotted note followed by a note, with a slur over the dotted note and a '6' above it. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

In den obigen Exempeln wird bey (a) die Begleitung nicht verändert, wenn auch noch so lange bey dem Schleifer angehalten wird: bey (b) hingegen verfähret man nach der Vorschrift, welche gleich auf das Exempel folget, wenn das erste Nötgen unserer Manier noch bey der folgenden Grundnote anhält. Bey (b) (x) klinget die vorhaltende Quarte in dem punctirten Schleifer nicht gut, ob man sie schon zuweilen in der Ausführung höret. Wenn unsere Manier nebst der Hauptnote zusammen nicht mehr, als die Geltung einer Viertheilnote, beträgt, oder wenn das punctirte Nötgen d noch bey der letzten Grundnote dieses Tactes vorhält, so kann die Wirkung passiren: ausserdem aber nicht wohl, wenn nemlich in der Eintheilung beyde f in der Hauptstimme und in dem Basse zugleich zum Gehör kommen. Diese leere Octave nebst der vorher-



hergegangenen nüchternen Quarte machen hintereinander unangenehme Zusammenklänge. Die Ausführungen dieses Exempels (b) (x) mögen indessen seyn, wie sie wollen, so verfähret man drestimmig und nimmt die Sexte und Terz, oder auch die Quarte und Terz, wie wir beides angemerkt haben. Bey (b) (y) darf von Rechtswegen die leere Octave nicht zu lange vorgehalten werden: wenn es aber dennoch geschieht, und das f zur letzten Grundnote c anschläget, so wird zu diesem c, statt des Dreyklanges, 4 3 genommen.

§. 4. In folgenden Exempeln würde das Accompagnement widrig ausfallen, wenn man es nach der gewöhnlichen Vorschrift einrichten wolte: man muß also in der Bezifferung eine Aenderung treffen. Diese letztere ist hinter jedem Exempel begefüget, die gewöhnliche Bezeichnung ist bey den Exempeln selbst angemerket. Wo der ausserordentlich langsame Vortrag der Manier eine Aenderung veranlasset, da ist sie in der letzten Ausführung des Exempels abgebildet.

The image displays three musical staves, labeled (a), (b), and (c), each containing a sequence of chords and their corresponding figured bass notation. Staff (a) starts with a treble clef and a common time signature. The first part of the staff shows a sequence of chords with figures 4, 5b, 5, 5, 5, 5, 5. Staff (b) also starts with a treble clef and a common time signature. The first part of the staff shows a sequence of chords with figures 4, 2, 5b, 5, 5, 5, 5. Staff (c) starts with a treble clef and a common time signature. The first part of the staff shows a sequence of chords with figures 4, 5, 5, 5, 5, 5, 5. Each staff ends with a double bar line.

(d) Musical notation for exercise (d) in bass clef, 2/4 time. It consists of a single staff with a melody and a bass line. The melody starts with a quarter note G, followed by eighth notes A, B, C, D, E, F, G. The bass line has a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G. The exercise ends with a double bar line and a final chord of G major. Dynamics include *r. f.* and a fingering of 5.

(e) Musical notation for exercise (e) in bass clef, 2/4 time. It consists of a single staff with a melody and a bass line. The melody starts with a quarter note G, followed by eighth notes A, B, C, D, E, F, G. The bass line has a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G. The exercise ends with a double bar line and a final chord of G major. Dynamics include *r. f.* and a fingering of 7.

(f) Musical notation for exercise (f) in bass clef, 2/4 time. It consists of a single staff with a melody and a bass line. The melody starts with a quarter note G, followed by eighth notes A, B, C, D, E, F, G. The bass line has a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G. The exercise ends with a double bar line and a final chord of G major. Dynamics include *r. f.* and a fingering of 7.

(g) Musical notation for exercise (g) in bass clef, 2/4 time. It consists of a single staff with a melody and a bass line. The melody starts with a quarter note G, followed by eighth notes A, B, C, D, E, F, G. The bass line has a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G. The exercise ends with a double bar line and a final chord of G major. Dynamics include *r. f.* and a fingering of 7.

(h) Musical notation for exercise (h) in bass clef, 2/4 time. It consists of a single staff with a melody and a bass line. The melody starts with a quarter note G, followed by eighth notes A, B, C, D, E, F, G. The bass line has a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G. The exercise ends with a double bar line and a final chord of G major. Dynamics include *r. f.* and a fingering of 7.

(i) Musical notation for exercise (i) in bass clef, 2/4 time. It consists of a single staff with a melody and a bass line. The melody starts with a quarter note G, followed by eighth notes A, B, C, D, E, F, G. The bass line has a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G. The exercise ends with a double bar line and a final chord of G major. Dynamics include *r. f.* and a fingering of 7.

Bey (b) vermindert der Schleifer die Härte der anschlagenden Septime. Ob diese letztere gleich in der Harmonie vorher schon da ist, so thut man doch wohl, wenn man sie in der Begleitung wegläset, und bloß die falsche Quinte und Terz zu der Manier und zu dem ganzen Tacte durch anschläget. Beyde Exempel von (c) haben einerley Accompanement. Bey (d) kann, wegen der Seyte, womit der Schleifer eintritt, der Dreyklang nicht genommen werden: da nun dem ohngeacht der Dreyklang und kein anderer Accord dieser Grundnote zukommt, so nimmt man entweder bloß das Intervall, welches der Sextenaccord außer der Octave mit dem Dreyklange gemein hat, nemlich die Terz, oder man schlägt die Grundnote allein an. Wenn sich mit diesem Exempel ein Stück anfängt, so ist es am besten, daß der Bass bey dieser Manier pausiret. Wenn bey (e) der Schleifer gewöhnlich lang ist, daß nemlich in der Hauptstimme das g mit dem letztern h in dem Basse zugleich eintritt, so schläget man mit der rechten Hand zu diesem letztern Viertel des Tactes den vollen Septquintenaccord noch einmal an: wenn aber das erste kleine punctirte Nödtchen in unserer Manier noch bey dem letztern h der Grundstimme anhält, so muß die Begleitung so eingerichtet werden, wie sie neben dem Exempel abgebildet ist. Beyde Exempel (f) haben die zwischen inne stehende Begleitung. Bey (g) muß gleich bey dem zweyten Viertel der Septquartenaccord in beyden Exempeln eintreten. Bey (h) nimmt man den Terzquartenaccord, und bey (i) die drestimmige Aufgabe  $\frac{4}{3}$ ; wenn bey diesem letztern Exempel die erste Note des Schleifers länger als gewöhnlich, gehalten wird, so wird die Terz erst bey dem letzten Achttheile des Tactes nachgeschlagen, und die Seyte noch einmal dazu wiederholet, wie wir in der letzten Ausführung angemerket haben.



## Neun und zwanzigstes Capitel.

### Vom Vortrage.

#### §. 1.

**E**s ist ein Irrthum wenn man glaubt, daß sich die Regeln des guten Vortrags bloß auf die Ausführung der Handsachen erstrecken. Man hat alles dasjenige, was im ersten Theile dieses Versuchs vom Vortrage abgehandelt worden ist, und wohin ich meine Leser verweise, auch bey dem Accompagnement in gewissen Umständen zu beobachten. Das letztere nimmt noch mehrern Antheil an den Regeln des guten Vortrages, als die Ausübung der Handsachen, weil ein Begleiter nicht nur seine vorgeschriebenen Grundnoten dem wahren Inhalt gemäß ausführen muß, sondern noch überdem wegen der Stärke und Schwäche, und wegen der Höhe und Tiefe der Harmonie vernünftige Einrichtungen zu machen hat. Wir haben uns darüber schon in dem 19ten Paragraph der Einleitung erklärt, und von einem Accompagnisten gefordert, daß er jedem Stücke, welches er begleitet, die ihm zukommende Harmonie mit dem rechten Vortrage in der gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen soll.

§. 2. Je wenigerstimmig ein Stück ist, je feiner muß die Begleitung dabey seyn. Ein Solo, oder eine Solovarie giebet also die beste Gelegenheit, einen Accompagnisten zu beurtheilen. Hier muß man die meiste Vorsicht anwenden, damit die Absichten der Hauptstimme gemeinschaftlich erreicht werden. Ich weiß nicht, ob dem Begleiter alsdenn nicht noch mehr Ehre gebühre, als dem, der begleitet wird. Dieser letztere kann vielleicht lange Zeit  
 zuge-

zugebracht haben, um sein Stück, welches er nach jetziger Mode selbst verfertigt haben muß, gut heraus zu bringen, und darf dennoch deswegen noch nicht auf den Beyfall verständiger Zuhörer gewisse Rechnung machen, weil sein Vortrag durch eine gute Begleitung erst belebet werden soll. Der Accompagnist hingegen hat manchmal kaum so viele Zeit, das ihm vorgelegte Stück nur flüchtig anzusehen, und muß demohingeachtet aus dem Stegreife alle die Schönheiten unterstützen und befördern helfen, welche mit so vieler Mühe und Zeit ausstudiret sind. Der Solospieler oder der Sänger behält indessen alles Bravo gemeinlich für sich, und giebet seinem Begleiter nichts davon ab. Er hat Recht, weil er den Schlendrian kennet, vermöge dessen ihm dieses Bravo eigenthümlich und ganz allein gegeben wird.

§. 3. Die Schönheit eines guten Accompagnements bestehet nicht in vielen bunten Figuren und einem starken Geräusche, welches man ohne Vorschrift erfindet. Hierdurch kann der Hauptstimme leicht Lort geschehen; man benimmt ihr die Freyheit allerley Veränderungen bey dem Wiederholen, und auch ausserdem anzubringen. Der Begleiter kann zuweilen am meisten hervorragen, und die Aufmerksamkeit verständiger Zuhörer auf sich ziehen, wenn er in seinem ganz gelassenen Accompagnement eine bloße Festigkeit und edle Einfalt blicken läffet, und dadurch den glänzenden Vortrag der Hauptstimme nicht stöhret. Ihm darf nicht bange seyn, daß man ihn bey dem Zuhören deswegen vergißt, weil er nicht alle Augenblicke mit lärmet. Nein, einem verständigen Zuhörer kann nicht leicht etwas entwischen; in den Empfindungen seiner Seele sind Melodie und Harmonie jederzeit untrennbar. Erfordert es die Gelegenheit und der Character eines Stückes, so kann der Begleiter alsdenn seinem aufgehalteneu Feuer allenfalls den Zügel schießen lassen, wenn die Hauptstimme pausiret, oder simple Noten

vorträget. Es wird jedoch hierzu viele Geschicklichkeit und Einsicht in den wahren Inhalt eines Stückes erfordert, und man kann schon mit einem Accompagnement zufrieden seyn, welches bloß die Anforderungen, auch ohne ausdrückliche Andeutung, erfüllet, welche im 1sten Paragraph der Einleitung geschehen sind. Wir werden zu dem Ende in diesem Capitel, und in der Folge fortfahren, unsere Anmerkungen nebst der Reinigkeit zugleich hauptsächlich mit auf das Feine der Begleitung zu richten.

§. 4. Es ist zuweilen nöthig, und dem Begleiter nicht eben unanständig, sich vor der Ausführung eines Stückes mit dem, der die Hauptstimme vorzutragen hat, zu besprechen, und dem letztern die Freiheit wegen der Einrichtung des Accompagnements zu überlassen. Einige wollen den Begleiter sehr eingeschränkt wissen, einige aber nicht. Man gehet also durch eine vorher genommene Abrede den sichersten Weg, weil die Meinungen verschieden sind, und die Hauptstimme zu wählen hat.

§. 5. Wir machen unter den Gegenständen des Vortrages den Anfang bey der Stärke und Schwäche, und finden, daß der Flügel mit einer Tastatur unter allen Instrumenten, worauf man den Generalbaß spielt, den Begleiter wegen des Forte und Piano am meisten in Verlegenheit setzet. Es bleibet ihm hier nichts übrig, als daß er durch eine verstärkte und verminderte Harmonie diese Unvollkommenheit des Instruments zu verbessern suchet. Man muß sich alsdenn in acht nehmen, damit keine nöthige Ziffer ausgelassen, und keine unrechte verdoppelt werde. Einige nehmen zur Herausbringung des Piano einen ganz kurzen Anschlag der Tasten noch mit zur Hülfe: allein der Vortrag leidet hierbey erstaunlich, und selbst unter den abgestoffenen Noten vertragen die wenigsten diesen so gar kurzen Druck. Durch einen seltenern Anschlag mit der rechten Hand, bey durchgehenden Noten, kann man

man noch eher die Stärke der Begleitung schwächen. Die schöne Erfindung unsers berühmten Herrn Holfelds, wodurch man seit kurzem alle Register des Flügels in währendem Spielen, vermittelst eines leichten Fußtrittes ab- und anziehen kann, hat die Flügel überhaupt, und besonders diejenigen, welche nur ein Manual haben, vollkommener gemacht, und die Schwierigkeit, wegen des Piano, bey den letztern glücklich gehoben. Es wäre zu wünschen, daß alle Flügel in der Welt zur Ehre des guten Geschmacks so eingerichtet würden.

§. 6. Dieser Erfindung ungeachtet behält das Clavicord und das Fortepiano wegen der mancherley Art, die Stärke und Schwäche allmählig vorzutragen, vor den Flügeln und Orgeln vieles voraus. Das Pedal bey den letztern thut seine guten Dienste, wenn die Noten in der Grundstimme nicht zu geschwinde sind, und der Bass durch ein sechzehnfüßiges Register durchdringender gemacht werden kann. Ehe man aber den Gesang der Grundstimme verstümmelt, weil die Noten nicht alle mit den Füßen heraus gebracht werden können: so thut man besser, wenn man das Pedal wegläset, und die Grundnoten bloß mit der linken Hand spielt.

§. 7. Die Regeln, welche man überhaupt wegen des Forte und Piano bey einer Orgel und einem Flügel mit zwey Tastaturen geben kann, sind folgende: Das Fortissimo und das Forte wird auf dem stärkern Manuale genommen. Bey jenem können die consonirenden Accordes ganz, und bey den dissonirenden, nur die Consonanzen daraus in der linken Hand mit gegriffen werden, wenn es die Ausführung der Grundnoten erlaubt. Diese Verdoppelung muß alsdenn nicht in der Tiefe, sondern nahe an der rechten Hand geschehen, damit die Harmonie beyder Hände zusammen gränze, und kein Zwischenraum entstehe, zu geschweigen,

daß widrigenfalls durch die brummende Tiefe eine ekelhafte Un-  
deutlichkeit verursacht würde. Die bloße Verdoppelung der Grund-  
noten mit der Octave in der linken Hand ist ebenfalls von einer  
durchdringenden Wirkung, und alsdenn unentbehrlich, wenn diese  
Noten nicht sehr geschwind sind, und leicht heraus gebracht wer-  
den können, dabey aber einen gewissen Gesang enthalten, welcher  
eine ziemliche Weite einnimmt. Bey Fugen, wenn das Thema  
eintritt, bey Nachahmungen, welche stark vorgetragen werden  
sollen, thut diese Verdoppelung der Grundnoten sehr gut. Wenn  
aber bey einem Thema, oder überhaupt bey einem Gedanken, wel-  
cher einen besondern Ausdruck erfordert, einige bunte Figuren vor-  
kommen, welche mit einer Hand in Octaven nicht wohl heraus  
gebracht werden können: so verdoppelt man wenigstens die Haupt-  
noten, und spielet die übrigen einfach (a). Hierdurch behält die  
rechte Hand ihre Harmonie, welche bey contrapunctischen Sachen  
nicht wohl gemisset werden kann. Bey dem mezzo forte kann die  
linke Hand mit den Bassnoten allein auf dem stärkern Manuale  
bleiben, indem die rechte auf dem schwächern ihre Harmonie vor-  
trägt. Bey dem Piano spielen beyde Hände auf dem schwächern  
Manuale. Das Pianissimo wird auf eben dieser Tastatur durch  
die Verminderung der Harmonie heraus gebracht. Man muß,  
um diesen Vorschriften genug zu thun, das Ohr beständig mit  
zu Hülfe nehmen, weil die Andeutungen nicht allezeit genau be-  
gesehet sind, und weil auch oft die Schwäche und Stärke des Vor-  
trages von der Willkühr des Ausführers der Hauptstimme ab-  
hänget.





§. 8. Ein Begleiteiter muß genau Achtung geben, ob derjenige, den er begleitet, mit seiner Stimme, oder mit seinem Instrumente die Höhe und Tiefe gleich stark habe, und ob die Töne der Hauptstimme in der Ferne und in der Nähe gleich deutlich klingen. Ist dieses letztere nicht, so muß man die Begleitung, auch ohne ausdrückliche Andeutung, so einrichten, damit die schwachen Töne durch ein zu starkes Accompagnement nicht bedeckt werden. Man weiß z. E. von der Quersföbte, daß sie in der Höhe weit durchsicht, in der Tiefe aber nicht, ohngeachtet sie übrigens von gleichem Tone seyn kann.

§. 9. Man muß, wegen der Stärke, das Forte im Tutti vom Forte im Solo wohl unterscheiden. Das letztere muß in einem genauen Verhältniß mit der Stärke der Hauptstimme stehen; das erstere hingegen kann schon stärker seyn.

§. 10. Wenn sich die Modulation ändert, so giebt man es durch eine Verstärkung in der Begleitung zu erkennen. Wenn der Vortrag alsdenn z. E. fortissimo seyn soll, so nimmt man beyde Hände voller Harmonie, bricht die letztere vor unten hurtig herauf, und läßt hernach in der linken Hand bloß die Grundnote mit ihrer Octave, in der rechten Hand aber alle Ziffern liegen (a). Wenn gewisse Gänge durch eine Versetzung wiederholet werden, so verdoppelt man mit der linken Hand bloß die Hauptgrundnoten zu mehrerer Deutlichkeit (b). Sind diese Gänge so beschaffen, daß sie ganz durch mit der Octave mitgespielt werden können, so unterscheidet man solche Hauptnoten durch eine verstärkte Harmonie, allenfalls mit beyden Händen. Die Noten bey (c) mit einem darüber gesetzten Striche sind es, von denen hier die Rede ist. Außer der guten Ausnahme dieses Forte, bekommen bey kurzen Pausen die vorschlagenden Noten dadurch ein besonderes Gewicht, und die Mitspielenden eine große Erleichterung, weil bekannt-

ter-

termaassen dergleichen kurze Pausen, ausser dem Clavirr, viele Schwierigkeiten machen (d). Diese letztere Anmerkung erstreckt sich auf alle Gelegenheiten, wo kurze Pausen vorkommen.

The musical score consists of three staves, each beginning with a bass clef and a common time signature.   
 Staff (a) begins with a fermata over a note, followed by a double bar line and the word "All." above the staff. It contains sixteenth notes and a "ff." dynamic marking.   
 Staff (b) continues with sixteenth notes and a "w" dynamic marking.   
 Staff (c) shows a change in rhythm with eighth notes and a "w" dynamic marking.   
 Staff (d) features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a "w" dynamic marking.

§. II. Die erste Note nach einer Fermate oder Generalpause schläget man gerne stark an. Wenn auch schon piano unter dieser Note stehen sollte, so giebet man ihr dennoch durch einen mäßig starken Anschlag einen Nachdruck. Diese Freyheit des Vortrages ist alsdenn besonders nöthig, wenn der vorhergegangene Stillstand von dem Basse allein zuerst gebrochen wird. Es ist besser, daß man alsdenn eine Note etwas stärker, als es eigentlich seyn sollte, anschläget, und dadurch die Mitspielenden in der Ordnung erhält: als wenn man aus einer übertriebenen Genauigkeit dieses, denen übrigen Mitmusicirenden, wegen der gehdrigen Nachfolge, unentbehrliche Zeichen weglassen, und dadurch wagen wolte, daß ein ansehnlicher Theil vom Stücke, wo der  
Com-

Componist oft eine besondere Schönheit angebracht hat, durch eine Unrichtigkeit verdorben würde. In dergleichen Fällen ist der erste Anfänger der Führer, und wenn es auch die Bratsche trifft.

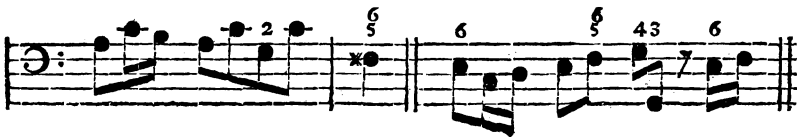
§. 12. Die Noten, welche in eine Schlußcadenz einleiten, werden stark vorgetragen, wenn es auch nicht ausdrücklich angedeutet ist. Man giebet der Hauptstimme dadurch zu verstehen, daß man eine verzierte Cadenz erwarte, und daß man deswegen anhalten werde. Dieses Zeichen ist besonders bey dem Allegro nothwendig, weil die verzierten Cadenzen bey dem Adagio mehr eingeführet sind, als bey jenem. Die Hauptstimme pfleget oft in diesem Falle die letzten Noten vor der Schlußcadenz durch ein schlep-pendes Forte vorzutragen, damit die Begleiter vorher wissen, daß die Cadenz verzieret werden soll.

§. 13. Wenn die Hauptstimme eine lange Aushaltung hat, welche nach den Regeln des guten Vortrages mit einem Pianissimo anfängt, bis auf ein Fortissimo allmählig anwächst, und wieder nach und nach bis auf ein Pianissimo abnimmt: so richtet sich der Begleiter hiernach auf das genaueste. Er wendet alle Künste, das Forte und Piano herauszubringen, so viel ihm möglich ist, an. Er wächst und fällt zugleich mit; nicht mehr, nicht weniger.

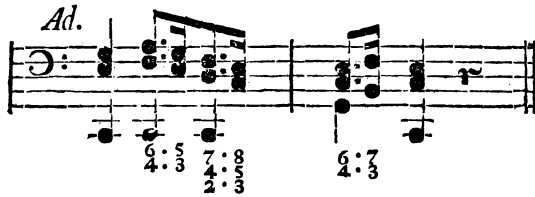
§. 14. Bey Gelegenheit der abgestossenen und gezogenen Noten merken wir an, daß man bey den Accorden, wozu die Grundnoten nicht ausdrücklich abgestossen werden sollen, nicht nöthig hat, alle Stimmen auf das neue anzuschlagen. Die Intervallen, welche im vorhergehenden Accorde schon da sind, und im darauf folgenden liegen bleiben können, läset man liegen. Durch diesen Vortrag, wenn er zumal mit fließenden Progressionen in der besten Lage vergesellschaftet ist, erhält die Begleitung eine singende Wirkung. Bey gezogenen Noten ist er unentbehrlich. Aus dieser guten Ursache sind die meisten Exempel dieses

Buches in dergleichen Ausführung vorgebildet worden, damit die Lernenden beyzeiten an diese Art von unterhaltendem Vortrage gewöhnet, und vor dem so gewöhnlichen als ekelhaften Gebacke bey dem Generalbasse bewahret werden. Wenn die Zeitmaasse so sehr langsam, und das Instrument worauf man spielt, so ungemein schlecht ist, daß die liegen gebliebenen Intervallen nicht hinlänglich nachklingen: so ist alsdenn ein wiederholter Anschlag nöthig. Auf den Orgeln brauchet man diese Nothhülfe nicht.

§. 15. Der Vortrag der Sechzehnthelle in den unten folgenden Exempeln klinget im Adagio sehr matt, wenn keine Puncte darzwischen stehen. Man thut also wohl, wenn man bey der Ausführung diesen Mangel ersetzt. In der Schreibart der punctirten Noten überhaupt fehlet es noch sehr oft an der gehörigen Genauigkeit. Man hat daher wegen des Vortrags dieser Art von Noten eine gewisse Hauptregel festsetzen wollen, welche aber viele Ausnahme leidet. Die nach dem Punct folgenden Noten sollen nach dieser Regel auf das kürzeste abgefertiget werden, und mehrentheils ist diese Vorschrift wahr: allein bald machet die Eintheilung gewisser Noten in verschiedenen Stimmen, vermöge welcher sie in einem Augenblicke zusammen eintreten müssen, eine Aenderung; bald ist ein flattirender Affect, welcher das diesen punctirten Noten sonst eigene Trotzige nicht verträget, die Ursache, daß man bey dem Puncte etwas weniger anhält. Wenn man also nur eine Art vom Vortrage dieser Noten zum Grundsatzet leget, so verliert man die übrigen Arten.

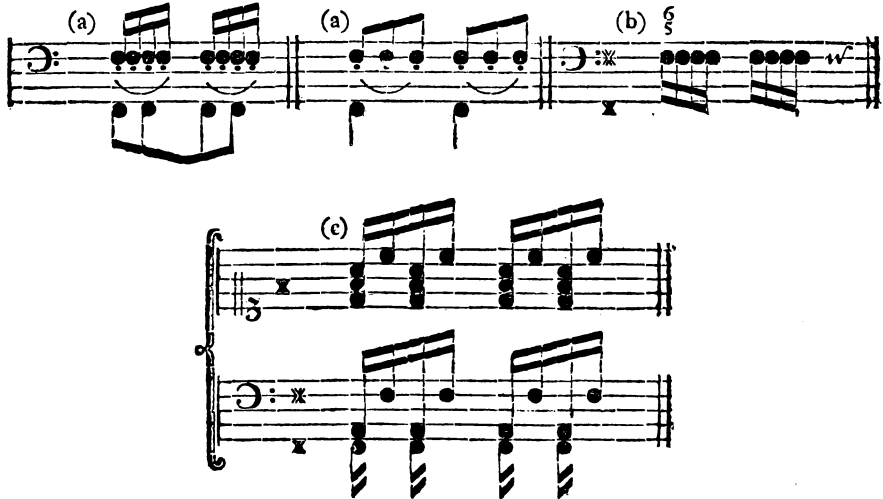


§. 16. Unter die noch fehlenden Signaturen gehören hauptsächlich die Punkte, welche zwischen den Ziffern mit eben dem Recht stehen solten, mit welchem man sie zwischen den Grundnoten antrifft. Man muß sich wundern, daß man noch bis jetzt bey der Bezifferung diese Punkte übergangen hat, ohngeachtet bey dem jetzigen feinen Geschmacke ihre Nothwendigkeit gar sehr einleuchten muß. Wie viele Ungleichheiten können nicht bey dem Mangel dieser Punkte wegen der Aufsungen vorgehen! Wie sehr leidet oft nicht ausserdem der Vortrag und das Genie eines Stückes, und wie unendlich aufmerksam muß nicht das Ohr seyn, um keine Fehler zuzulassen! Folgendes Exempel mag einen Beweis von meiner Meynung abgeben:



§. 17. Wenn bey einem langsamem Tempo viele geschleifte Grundnoten auf einer Stufe hintereinander vorkommen, und man will sie mit der tiefen Octave verdoppeln: so geschiehet dieses nur bey der ersten und dritten, oder in den Triolen bloß bey der ersten. Die untersten verdoppelten Noten werden alsdenn ausgehalten (a). Wenn dergleichen Noten aber geschwind und abgestossen ausgeführt werden sollen, damit sie ein starkes Geräusche machen (b): so kann man nach der bey (c) abgebildeten Art vom Vortrage verfahren. Gar lange dürfen dergleichen Passagen nicht dauern, sonst werden die Hände zu steif und zu müde. Man thut alsdenn besser, wenn man sie wie andere Trommelbässe spielt, und  
 der

der deswegen im ersten Theile dieses Versuchs, in der Einleitung, in einer Note gegebenen Vorschrift folget.

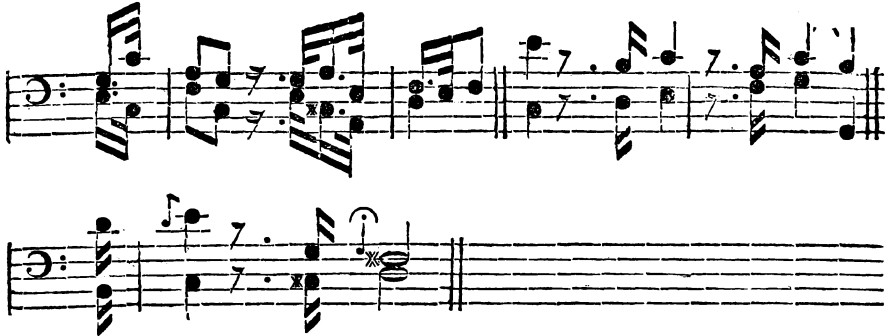


§. 18. Wenn bey einem Concert, oder überhaupt bey einem vielstimmigen Stücke der Bass mit allen Ripienstimmen eine Aushaltung hat, da unterdessen die Hauptstimme ihre besondere Bewegung beybehält, auch solche wol gar zuweilen durch Rückungen verändert: so thut der Accompanist wohl, wenn er zur Aufrechterhaltung des Tactes, und zur Sicherheit der übrigen Mitmusicirenden die Tactheile mit der rechten Hand harmonisch anschläget, ob sich auch schon die Harmonie bey der Aushaltung nicht ein einziges mahl verändern sollte. Hat der Bass ganz allein eine lange Aushaltung, so kann man die auszuhaltende Grundnote alsdenn einfach wieder anschlagen, wenn sie nachzuklingen bey nahe aufgehört hat. Nur muß dieses nicht, wie man zu sagen pflieget, wider den Tact geschehen. Bey den geraden Tacten

Tacten kann diese Wiederholung im Anfange und in der Mitte geschehen, nachdem die Tactart viele Theile hat, und nachdem das Tempo langsam oder geschwinde ist. Bey den ungeraden Tacten findet dieser wiederholte Anschlag nur im Niederschlagen Statt: kommt aber im wählenden Aushalten ein Forte vor, nachdem ein Piano vorhergegangen ist, so lehret man sich nicht an die angeführte Tacttheilung, sondern schläget, so viel man abmerken kann, gleich bey dem Eintritt des Forte die Grundnote nebst der Harmonie mit beyden Händen, und wenn ein Fortissimo angezeigt ist, mit vollen Händen an. Auch hier kann man, wegen Mangel an Zeichen, den Eintritt der Stärke und Schwäche bey der Grundnote und ihren Ziffern nicht pünctlich andeuten.

§. 19. Wenn mit dem Basse zugleich mehrere Stimmen die vorgeschriebenen Noten gerissen (pizzicato) auszuführen haben, so pausirt der Clavierist, und überläßt diesen Vortrag dem Violoncell und Contravioilon. Trift aber dieses pizzicato bloß die Grundstimme, so spielet der Accompanist seine Noten mit der linken Hand allein, und stößet sie ab: es sey dann, daß der Componist aus guten Ursachen Ziffern über die Noten gesetzt hätte, so trägt man mit der rechten Hand auch die Harmonie abgestossen vor. Wenn der Vortrag des pizzicato und coll'arco nur mit wenigen Noten abwechselt: so muß jenes von diesem durch einen sehr merklichen Vortrag unterschieden werden, es geschehe nun durch ein gänzlichcs Pausiren, durch ein abgestossenes tasto solo oder unifoni, oder durch einen kurzen Anschlag der Harmonie. Wenn bey dieser Nothwendigkeit des Abstoßens in der Hauptstimme Vorschläge vorkommen, welche man in der Begleitung sonst nicht übergeht, so spielet man sie nicht mit, sondern nimmt bloß die übrigen dazu gehörigen Ziffern, weil der geschleifte Vortrag der Vorschläge und Abzüge sich mit dem Abstoßen nicht wohl verträget.

§. 20. In langsamer oder gemäßigter Zeitmaasse wird überhaupt bey den Einschnitten länger angehalten als es seyn soll, besonders wenn der Bass mit den übrigen Stimmen, oder, bey einem Solo, mit der Hauptstimme allein gleiche Pausen und Noten hat. Man muß alsdenn genau Acht haben, damit der Vortrag gleich sey, und keiner eher oder später, als der andere, nach den Pausen fortgehe. Dieser Fall ereignet sich auch oft ausser den Einschnitten bey Fermaten, Cadenzen u. s. w. Man pfleget alsdenn mit Fleiß in dem Tempo etwas zu schleppen, und man muß also von der Strenge des Tactes etwas fahren lassen, weil sowohl bey der letzten Note vor der Pause, als auch bey der Pause selbst, gemeinlich länger angehalten wird, als es seyn sollte. Ausser der Gleichheit, die man durch diese Art von Ausführung erhält, bekommt der Gedanke einen Nachdruck, welcher ihn erhebet.



§. 21. Bey dem Schlußtriller eines Stückes wird mehrentheils angehalten, das Tempo sey wie es wolle. Hat das Stück Reprisen, so wird dieser Triller, und folglich auch die Grundnote dazu, erst bey der letzten Wiederholung am Ende, verlängert. Hierdurch giebet man dem Schlusse des Stückes noch zuletzt ein Gewicht, und läffet den Zuhörer empfinden daß es aus sey.

Diese



Diese Art zu schliessen kann vielleicht, ohngeachtet ihrer guten Ausnahme, in einigen Gegenden nicht eingeführt seyn. Der Begleiter muß also in diesem Falle viele Aufmerksamkeit anwenden, zumal da auch bey uns zuweilen Schlußtriller vorkommen, wo entweder das Feurige oder das Traurige eines Gedanken erfordert, daß man in dem Tempo gerade fortgehe (a). Es versteht sich von selbst, daß der Accompagnist ebenfalls nicht anhält, wenn die Grundnoten bey dem Schlußtriller fortgehen (b). Wenn aber bey diesem Fortgange der Grundstimme die letzte Note die Quinte der Tonart ist, so hält man dabey noch so lange stille, bis man merket, daß die Hauptstimme, oder die übrigen Mitmusicirenden mit ihrem Triller fertig sind (c). Eben so verfähret man, wenn in der Grundstimme, nach dem Eintritt des Trillers bloß die Quinte der Tonart in der höhern oder tiefern Octave wiederholet wird (d). Wenn sich ein Stück ohne Schlußtriller endiget, so gehet man auch, ohne anzuhalten, gleich weiter fort (e).

The image shows five musical examples, labeled (a) through (e), illustrating different ways to handle a trill in piano accompaniment. Each example is written on a grand staff (treble and bass clefs).

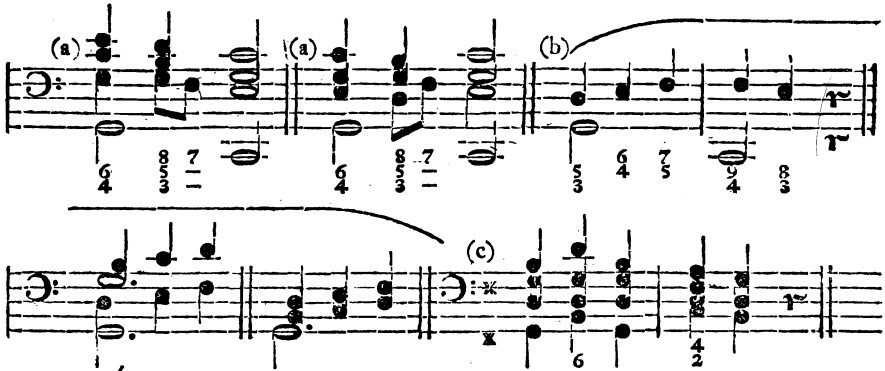
- (a) all.**: Shows a trill in the right hand while the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked *all.*
- and. (a)**: Shows a trill in the right hand while the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked *and.*
- (a) ad. ∞**: Shows a trill in the right hand while the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked *ad. ∞*. The trill is marked with a trill sign and a fermata.
- (b)**: Shows a trill in the right hand while the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The trill is marked with a trill sign and a fermata.
- (c)**: Shows a trill in the right hand while the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The trill is marked with a trill sign and a fermata.
- (d)**: Shows a trill in the right hand while the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The trill is marked with a trill sign and a fermata.



§. 22. Wenn man einem tiefen Instrumente, einem Fagott, Violoncell u. s. w. oder einer tiefen Singstimme, einem Tenor oder Baß, ein Solo oder eine Soloarie accompagnirt, so muß man sich in der Begleitung niemals wegen der Höhe von der Hauptstimme zu weit entfernen, sondern auf die Weite der Modulation der letztern genau Acht haben. Man pfeget sich alsdenn nicht leicht über die eingestrichne Octave mit der Harmonie zu versteigen. Ist es nöthig, die Aufgaben ganz tief zu nehmen, so muß man die Harmonie verdünnen, weil die Tiefe nicht viele Harmonie verträget, ohne die Deutlichkeit zu verliehren.

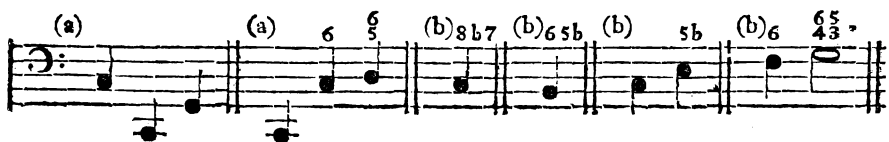
§. 23. Sind Ripienstimmen zu einem Stücke mit einer tiefen Hauptstimme gesetzt, so muß man auf die Höhe und Tiefe der erstern genau hören, und die Begleitung des Claviers in derselben Weite nehmen. Der Gesang der Hauptstimme muß durch übersteigende Mittelstimmen alsdenn nicht undeutlich gemacht werden. Aus dieser Ursache setzen zuweilen die Componisten, der guten Ausnahme und Veränderung wegen, die Mittelstimmen in die Tiefe, wenn der Hauptgesang sich daselbst aufhält, und wechseln nachher glücklich wieder mit der Höhe bey den Rittornellen ab. Nach allen diesen muß der Accompanist sich genau richten. Gewisse Fälle, wobey man sich in Ansehung der Höhe und Tiefe der Harmonie, der Zierlichkeit wegen, gewisser Freyheiten bedienen kann, werden an einem andern Orte abgehandelt werden. Hier wollen wir nur dasjenige den Begleitern nochmals anrathen, worauf wir schon öfter gedrungen haben, nemlich, daß in der Oberstimme

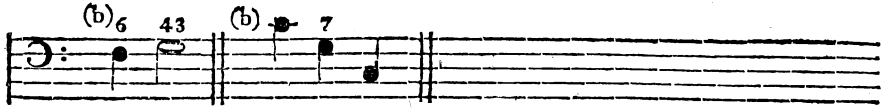
stimme auf einen guten Gesang gesehen werde. Die besten Lagen sind hierbey, so viel es nur möglich ist, zu nehmen, und wenn man ja in der Nothwendigkeit stehet, die Hauptstimme mit der Harmonie zu übersteigen, so muß man diejenigen Intervallen in die Oberstimme legen, welche mit andern Mittelstimmen unter sich (a), oder mit der Hauptstimme (b), oder mit dem Basse (c) in Terzen oder Sexten fortschreiten :



§. 24. So verwerflich die Begleitung ist, wobey man in der Oberstimme den Gesang der Hauptstimme beständig mitspielet: so nöthig, und folglich auch erlaubt ist sie zuweilen im Anfange eines geschwinden Stückes, besonders wenn dieses letztere zweystimmig ist. Man bietet sich dadurch, wegen des Tempo, einander gleichsam die Hände, und die Zuhörer verlihren nicht das geringste vom Anfange, wegen der Gleichheit und guten Ordnung. Schwachen Musikern überhaupt, sie mögen begleiten oder führen, ist dieses Hülfsmittel der Einförmigkeit allenfalls auch ausser dem Anfange erlaubt, wenn sie dadurch wieder in die Gleichheit des Tactes kommen können, woraus sie gefallen waren.

§. 25. Wenn die rechte Hand durch viele unterwärts aufgesezte Dissonanzen zu tief herunter gekommen ist, so muß man alle, in dieser Anleitung angezeigte Gelegenheit, besonders bey langen Grundnoten, bey consonirenden Sätzen, bey der Wiederholung derselben, bey durchgehenden Noten u. s. w. ergreifen, mit guter Art nach und nach wieder in die Höhe zu kommen. Dieses letztere ist oft aus einer guten Vorsicht nöthig, wenn die Hauptstimme nicht über dem Basse stehet, weil die erstere oder auch mehrere Stimmen zuweilen unvermuthet aus der Tiefe in die Höhe springen können, welches der Accompanist nicht thun darf. Wir sehen also aus diesem und mehrern möglichen Fällen, die sich zwar nicht alle bestimmen lassen, welche aber ein verständiger Begleiter gar bald entdecket, die Nothwendigkeit, durch eine fleißige Uebung im Accompanement mit der Zeit Meister von der erforderlichen Höhe und Tiefe der Harmonie zu werden. Ich verstehe hierunter nicht bloß eine Fertigkeit, die Intervallen allenthalben gleich angeben zu können, sondern eine Geschicklichkeit, dahin, wo man man nur will, und wo es nöthig ist, mit der Harmonie auf eine gute Art gleich hinzukommen. Wir wollen bey dieser Gelegenheit noch einige Fälle mit anmerken, wobey man bequem mit in die Lagen kommen kann, welche man in Ansehung der Höhe und Tiefe der Harmonie nöthig findet. Wenn z. E. der Bass mit einem consonirenden Satze in die Octave springet, so kann man ohne Gefahr, durch die Gegenbewegung, alsdenn die Lage eher verändern, als bey andern Sprüngen der Grundnoten (a). Außerdem sind die Aufgaben mit nachschlagenden und unvorbereiteten Dissonanzen ebenfalls bequem, daß man unter den Lagen wählen kann (b):





§. 26. Bey der Begleitung muß man eben so wenig nur ganz leicht über die Oberfläche der Tasten hinfahren, als bey den Handsachen, sondern man muß dem Niederdruck allezeit eine gewisse Kraft geben. Dieses kann nicht leicht geschehen, ohne daß man die Hände etwas hoch aufhebet. Wenn dieses nicht zu Holzhackermäßig geschiehet, so ist die Erhebung der Hände nicht allein kein Fehler, sondern vielmehr gut und nöthig, um den Mitmusicirenden das Tempo leichter merkend zu machen, und den Tasten das gehörige Gewichte zu geben, damit die Töne nach den Regeln des guten Vortrages deutlich herausgebracht werden können.



## Dreißigstes Capitel.

### Von den Schlußcadenzzen.

§. 1.

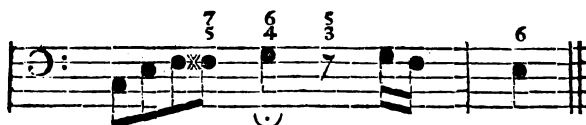
Meine Leser werden aus dem ersten Theile dieses Ver- suches gesehen haben, daß die Schlußcadenzzen mit und ohne Verzierung vorkommen. Wir wollen also den Begleiter hier unterrichten, wie er sich in beyden Fällen zu verhalten habe.

§. 2. Bey dem Eintritt der verzierten Cadenzzen, sie mögen durch ein Ruhezeichen in der Grundstimme angedeutet seyn oder nicht, hält der Accompagnist den Sertquartenaccord eine Weile aus, und ruhet hernach so lange, bis bey dem Ende der Cadenz

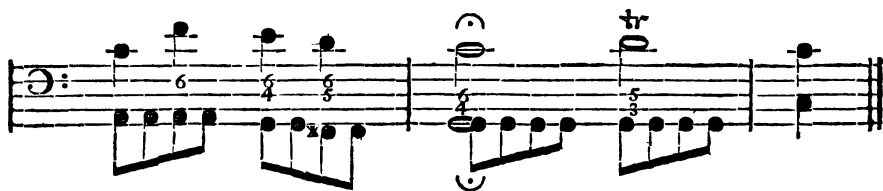
die Hauptstimme durch einen Schlußtriller, oder andere Figuren, die Auflösung des erwähnten Accordes nothwendig macht, welche alsdenn durch den Dreyklang, wozu man noch die Septime zur fünften Stimme nimmt, auf dem Claviere vor sich gehet. Vom Adagio molto an bis zum Andante wird der Sextquartenaccord sowohl, als der darauf folgende Dreyklang langsam, oder etwas hurtiger von unten hinauf gebrochen, nachdem es die Zeitmaasse, oder der Affect erfordert.

§. 3. Wenn bey einem mehr als zweystimmigen Stücke die Grundstimme, bey dem Eingange in die verzierte Cadenz, Pausen hat, so schläget der Accompanist bey dem Schlusse der Cadenz, es mag sich diese letztere durch einen langen Triller, oder ohne denselben durch eine andere Figur, oder durch ein Pionissimo endigen, den Dreyklang, nebst der Dominante im Baße an, und pausiret hernach weiter fort, wenn noch mehr Pausen nachfolgen.

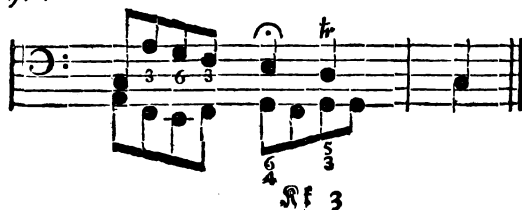
§. 4. Wenn nach einer verzierten, oder auch nur nach einer mit einem blossen langen Triller aufgehaltene Cadenz, der Baß gleich darauf fortgehen soll: so muß dieses mit einer Festigkeit und sichern Wiederergreifung des Tempo sogleich geschehen, als man merket, daß der Triller von der Hauptstimme lange genug geschlagen worden ist, und daß er matt werden möchte. Die Noten, womit der Baß gleich nach dem Triller fortgeht, müssen, auch ohne Andeutung, kräftig und stark vorgetragen werden, damit die übrigen Ausführer das wieder ordentlich fortgehende Tempo deutlich fühlen. Solten diese nach der Cadenz sich gleich weiter fortbewegenden Grundnoten mit einem Piano bezeichnet seyn, welches aber selten vorkommt, so schläget man wenigstens die ersteren, welche vor dem Eintritte des folgenden Tactes vorkommen, stark an, oder giebet allenfalls den Mitmusicirenden durch eine Bewegung des Körpers die Tacttheilung zu erkennen.



§. 5. Zuweilen fehlet es dem Ausführer der Hauptstimme an der Disposition, sich bey der Cadenz aufzuhalten, ohngeacht ein Ruhezeichen über der Grundnote stehet; er pfeget dieses alsdenn seinen Begleitern durch eine Bewegung mit dem Kopfe, oder mit dem Leibe zu verstehen zu geben. Wenn der Accompagnist dieses merket, so schläget er, statt einer auszuhaltenden Grundnote lauter solche kurze Noten an, dergleichen vorhergegangen sind, damit die gute Ordnung erhalten werde, und die übrigen Musiker den Fortgang im Tempo ohne Aufhaltung deutlich hören:



§. 6. Wenn im folgenden Exempel der Componist bey der Schlußcadenz, ohne Rücksicht auf eine Verzierung derselben, die Bewegung der Grundnoten fortgehen lästet: so hält der Accompagnist bey dem ersten g gleich an, und wiederholet dieses Intervall bey dem Triller, worauf er den folgenden Tact anfängt. Dieser Fall kommt oft im Allegro vor, und erfordert alsdenn ein aufmerksames Ohr:



§. 7.

§. 7. Im Andantino und Allegretto wird zur Cadenz sowohl der Sextquartenaccord, als auch der folgende Dreyklang kurz von unten hinauf gebrochen und liegen gelassen. Im Allegro hingegen schläget man, vor der Verzierung der Cadenz, den Sextquartenaccord sammt der Grundnote mehrentheils ganz kurz an. Die Hauptstimme erhält dadurch die Freyheit, bey einem feurigen Stücke ihre Verzierungen, nach einem ganz kurzen Stillstand, gleich anzufangen, und viele geschwinde, und zugleich solche Noten anzubringen, welche sich auf den vorgeschlagenen Accord nicht eben beziehen. Es ist dieses auch nicht allezeit nöthig, ohngeacht man dennoch so viel möglich bey dem Anfange der Verzierung auf den Sextquartenaccord mit siehet. Wenn man das Feld der verzierten Cadenzen zu sehr einschränken wolte, so würde der Mißbrauch davon, den man nun schon mit Geduld ertragen muß, und nicht leicht abschaffen kann, noch unleidlicher werden, als er schon ist. Ausser dem Falle, da die Hauptstimme gleich nach dem Sextquartenaccord mit der Verzierung anfänget, pflegen sich die Ausführer der gedachten Hauptstimme, um an die nachklingende Harmonie der  $\frac{4}{2}$  nicht zu sehr gebunden zu seyn, dadurch zu helfen, daß sie ihre Note mit dem Ruhezeichen noch eine Weile aushalten und alsdenn erst ihre Schönheiten anbringen, wenn der Nachklang des Claviers mehrentheils vorbey ist. Diese Art des Vortrages ist auch deswegen gut, weil die Zuhörer auf die Cadenz gehörig vorbereitet werden, nachdem vorher der Sextquartenaccord ihrem Gehör gut eingepräget worden ist.

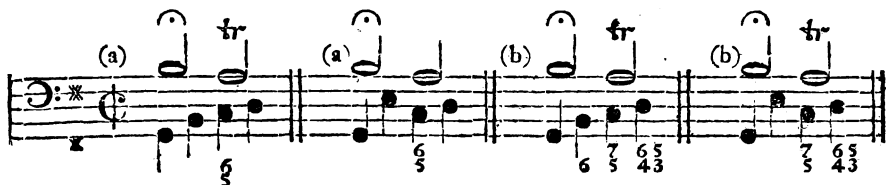
§. 8. Der Triller, womit man die verzierte Cadenz endiget, wird mehr aus Gewohnheit, als aus einer Schuldigkeit in der Quinte, und wenn die Tonart weich ist, zuweilen auch in der Sexte geschlagen. Weil nun der Accompanist auf diesen Triller lauren muß, damit er bey dem Eintritt desselben den Dreyklang



Klang sogleich darzu anschlagen könne: so muß man sich bey solchen Cadenzen, welche mit Ketten von Trillern verziert werden, durch eine allzu grosse Sorgfalt nicht verführen lassen, und mit dem Dreyklange gleich zuplagen, so bald ein etwas langer Triller in der Terz geschlagen wird. Dieser Triller ist gemeiniglich ein sicheres Kennzeichen, daß die Cadenz noch nicht zu Ende ist, und man waget also durch einen zu frühen Anschlag noch viele Töne zu hören, welche zu dem Dreyklange nicht passen. Ein verständiger Ausführer der Hauptstimme wird sich zwar alsdenn auf alle mögliche Art einschränken, und, damit das Gehör nichts widriges empfinde, bald zum Schlusse eilen: allein diesen Zwang muß ein Accompagnist nicht veranlassen. Solte jemand aus besonderm Gefallen mit einem solchen Triller in der Terz der Grundnote seine Cadenz endigen wollen: so muß er sich gefallen lassen, wenn der Clavierist mit seinem Dreyklange nicht gleich bey der Hand ist, sondern diesen Triller zuvor eine Weile anhört, bis er gewiß weiß, daß die Cadenz damit geschlossen werden soll. Einige Ausführer der Hauptstimme haben einen Wohlgefallen daran, wenn sie den Accompagnisten durch einen langen Triller in der Quinte hintergehen und vermögen können, daß er mit seiner Auflösung des Septuartenaccordes dabey einfällt, ob sie schon nachher in ihren Verzierungen, welche sehr oft zu der vorhergegangenen Auflösung nicht harmoniren, fortfahren: allein der Accompagnist kann bey dieser Heldenthat ganz ruhig und vor allen rechtmäßigen Vorwürfen sicher seyn. Er gönnet seinem Führer dieses Vergnügen, und überläßt ihm zugleich die Ehre der guten Ausnahme.

§. 9. Bey folgenden Exempeln, welche zuweilen vorkommen, wird zur ersten Note der Dreyklang genommen, womit man, wenn die Zeitmaasse hurtig ist, bis zur letzten Note liegen bleibet, und alsdenn erst anhält. Die mittlern Noten läßt man, ohngeacht

geacht der darüber gesetzten Ziffern, ohne Begleitung mit der rechten Hand durchgehen (a). Bey einem langsamen Tempo muß die Bezifferung geändert werden, indem man die Begleitung nach der Abbildung bey (b) einrichtet, und bey dem d anhält:

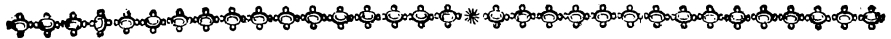


§. 10. Die halben Cadenzen, wobey über der vorlestten Note eines Stückes 7<sup>6</sup> oder 7<sup>5</sup> stehet, kommen jezo nicht mehr so oft vor, wie vordem. Man hält dabey mit dem Septimenaccorde so lange an, bis in der Hauptstimme die Auflösung erfolgt, welche mehrentheils mit einem langen Triller in der Sexte oder Terz der Grundnote geschiehet, nachdem zuweilen einige Verzierungen vorhergegangen sind. Der Begleiter schläget alsdenn seinen Septenaccord sogleich ausgehalten, und wenn das Tempo langsam ist, gebrochen an.



§. 11. Wenn in Arien oder andern Stücken, aus einer harten Tonart, der zwerthe Theil in die weiche übergeht, und ein Da Capo darauf folget: so muß nach der Cadenz des zwerthen Theiles der Accord der lezten Grundnote auch ohne Andeutung hart seyn. Eben dasselbe ist bey Stücken aus einer harten Tonart in acht zu nehmen, wo der Componist zuweilen mit einem Gedanken aus derselben weichen Tonart in die Cadenz hinein gehet. Ob gleich in diesem Falle, statt der grossen Septime und Sexte, diese Intervallen





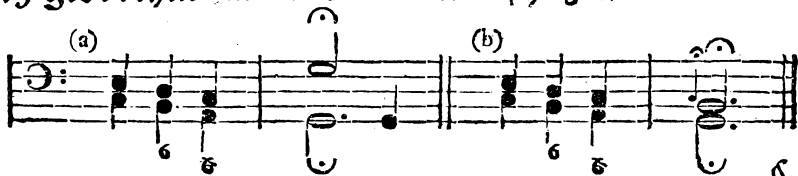
## Ein und dreyßigstes Capitel.

### Von den Fermaten.

§. 1.

Aus dem ersten Theile dieses Versuches wissen wir, daß die Fermaten auf verschiedene Art ausgeföhret werden. Es bleibt uns hierbey nichts übrig, als zu zeigen, wie man bey der Begleitung mit diesen Fermaten zu verfahren habe.

§. 2. Die Hauptstimme mag in eine Fermate springen (a), oder durch einen Vorschlag hinein gehen (b), in beyden Fällen wird die fermirende Grundnote ohne Begleitung mit der linken Hand allein angeschlagen, und bey dem Ende der Fermate mit der gebrochenen darzu gehörigen Harmonie noch einmal wiederholet. Die Hauptstimme erhält hierdurch überhaupt alle mögliche Freyheit diese Fermate auszuführen, wie sie will. So wird z. E. in dem Falle bey (a) das künstliche Ab- und Zunehmen der Stärke des Trillers, oder Aushaltens, durch das Rauschen der Harmonie nicht verdunkelt, und bey (b) dem Vortrage des Vorschlages nichts in den Weg geleyet. Solten auch noch andere Verzierungen von der Hauptstimme angebracht werden, so ist das tasto solo in aller Art hier unentbehrlich. Wenn bey (a) unter der fermirenden Grundnote Forte stehet, so kann man alsdenn die Harmonie in der rechten Hand kurz abgestossen oder ganz kurz gebrochen mit der Grundnote anschlagen.



§. 3.

§. 3. Wenn die Hauptstimme schleppend in eine Fermate gehet, so muß sich der Accompagnist mit fortschleppen lassen. Dieses ist in dem unten folgenden Exempel durch  $\times \times$  vorgebildet. Wenn die Hauptstimme daselbst bey dem a anhält, und darauf Verzierungen anbringt, so gehet der Accompagnist bis zum fis fort, und bleibt damit, samt der dazu gehörigen Harmonie so lange liegen, bis er merket, daß der Vorschlag über der folgenden Grundnote eintritt, da er alsdenn das g allein mit der linken Hand anschläget, und es bey dem Ende der Verzierung mit dem gebrochenen Dreyklange noch einmal wiederholet.

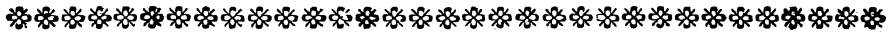


§. 4. Der Begleiter muß sich überhaupt wegen des Anhaltens und Fortgehens bey den Fermaten nach der Vorschrift genau richten, welche wir deswegen im ersten Theile dieses Versuches angemerket finden. Es beruhet alles darauf, daß bey der Hauptstimme sowohl die simplen Noten, als auch die Auszierungen vor der Fermate mit den Grundnoten samt ihren Accorden gehdrig harmoniren und zugleich eintreffen.

§. 5. Fermaten ohne Vorschläge oder Verzierungen, und wo zuweilen das Ruhezeichen über einer folgenden Pause stehet, werden kurz und platt abgefertiget.

§. 6. Folgendes Exempel, dergleichen wir im 20sten Paragraph des neun und zwanzigsten Capitels mehrere gesehen haben, wird zuweilen wie eine Fermate ausgeführt, ohne geacht kein Ruhezeichen angedeutet ist. Die Hauptstimme pfleget alsdenn aus Affect, wider die Strenge des Tactes, mit dem

Vorschlage *c* ganz langsam in das *h* zugehen, dieses letztere lange auszuhalten, die Sechzehntheltpause zu verlängern, und alsdenn erst weiter zu gehen. Der Accompagnist muß auf alles dieses genau Achtung geben, und vornehmlich die Quinte bey dem dritten *f*, welche sich auf den Vorschlag beziehet, nicht zu frühzeitig auflösen. Diese Auflöfung wird in einer langsam gebrochenen Harmonie des Secundenaccordes nachgeschlagen, wenn die Hauptstimme kurz vorher in das *h* gegangen ist.



## Zwey und dreyßigstes Capitel.

Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements.

### §. 1.

**W**ir erinnern hier nochmals, daß die Zierlichkeit des Accompagnements nicht in bunten Figuren und Manieren, welche man zur Unzeit erfindet, und wodurch einige so gar den Gesang der Grundnoten verstellen, bestehen müsse: wir haben bereits in unserer Anleitung ganz andere Gegenstände gezeigt, wodurch sich ein Begleiter den allgemeinen Beyfall erwerben kann, und wollen noch ferner in dieser Art fortfahren.

§. 2. Es wird in diesem Capitel unterschiedenes vorkommen, woran ein Accompagnist nicht eher Theil nehmen muß, als bis seine  
Ein-

Einsichten so weit sind, daß er pünctlich weiß, wenn, und wo Zierlichkeiten angebracht werden können. Ausserdem ist es besser, daß er sich nicht weiter versteiget, als ihm die Flügel gewachsen sind.

§. 3. Der gewöhnlichste Ausdruck, wodurch man einen guten Accompagnisten kennbar macht, pfleget dieser zu seyn: er accompagniret mit Discretion. Dieses Lob ist von weitläufiger Bedeutung, und man will damit so viel sagen: Der Begleiter weiß gut zu unterscheiden, und hiernach seine Einrichtungen zu machen, nachdem der Inhalt eines Stückes, dessen Vollständigkeit, die Mitgehülfsen in der Ausführung, besonders der Ausführer der Hauptstimme, die Instrumente oder Singstimmen, der Ort, die Zuhörer u. s. w. beschaffen sind. Er suchet mit der größtesten Bescheidenheit denenjenigen, die er begleitet, ohngeacht er sie zuweilen mit seinen Kräften übersiehet, die erwünschte Ehre mit zu erwerben. Diese Bescheidenheit zeigt er besonders gegen Personen, die nicht vom Metier sind. Er läset diese letztern lieber hervorragen, als daß er sie verdunkeln sollte. Ueberdem schläget er in die Absichten des Verfassers und der Ausführer eines Stückes jederzeit ein; er suchet diese Absichten zu befördern und zu unterstützen; er ergreifet alle mögliche Schönheiten des Vortrages und der Begleitung überhaupt, so bald es der Inhalt eines Stückes fordert; er wendet aber auch bey dem Gebrauche dieser Schönheiten zugleich die nöthige Behutsamkeit an, damit er niemanden einschränke; zu dem Ende bringet er seine Künste nicht alle Augenblicke, sondern sparsam und nur alsdenn an, wenn sie die gute Ausnahme befördern. Keine allzu grosse Weisheit darf ihn drücken, und er vergißt niemals, daß er nur begleitet und nicht führet; er weiß, daß ein gutes Accompagnement die Ausführung eines Stückes belebet, und daß im Gegentheile der beste Ausführer durch

eine elende Begleitung ungemein verliehret, weil ihm alle Schönheiten verdorben werden, und was das vornehmste ist, weil er dadurch aus der guten Disposition, worin er war, kommen muß. Mit einem Worte, ein discreter Accompagnist muß eine gute musicalische Seele haben, welche vielen Verstand und guten Willen hat.

§. 4. Mit Discretion accompagniren heisset auch zuweilen die Fehler anderer übertragen, und denenselben nachgeben. Oft befiehet dieses die Höflichkeit, oft auch die Nothwendigkeit, wenn z. E. ein vieltimmiges Stück von vielen Ausfüh-rern, welche nicht gleiche Fähigkeiten besitzen, ordentlich ausgeführt werden soll. Der beste Anführer muß alsdenn nachgeben, und folglich auch der Accompagnist.

§. 5. Mit Discretion accompagniren heisset auch gewissen Freyheiten, welche sich die Ausführer der Hauptstimme zuweilen herausnehmen, nachgeben. Diese letztern pflegen alsdenn bey der Auszierung oder Veränderung des Gesanges, ohne daß es eigentlich seyn sollte, von der Vorschrift in etwas abzugehen. Dem verständigsten Ausführer der Hauptstimme kann dieses begegnen, wenn er weiß, daß er einen tüchtigen Accompagnisten hat, und sich folglich mit aller möglichen Freyheit dem Affecte überlässet. Diese Freyheiten müssen also nicht aus einer Unwissenheit, sondern aus einer vernünftigen Souverainität herrühren, und betreffen nur gewisse Kleinigkeiten, welche einem erfahrenen Accompanisten nichts, als ein wenig Aufmerksamkeit kosten. In den unten angeführten Exempeln (a) pflegen die Ausführer der Hauptstimme zuweilen in der Ausschmückung ihres Vortrages eine Bezifferung für die andere zu nehmen. Der Accompagnist muß seine Harmonie hiernach einrichten. Außer dieser Verwechslung der Aufgaben muß man bey der Begleitung auch aufmerksam seyn und



## Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements. 271

und nachgeben, wie die Hauptstimme in ihren Verzierungen mit der Harmonie nicht auf den Punct eintrifft, wie es die vorge schriebene Signatur eigentlich erfordert (b):

The image shows two musical staves in bass clef. The first staff, labeled (a), contains a sequence of notes with fingerings: 6, 7, 6, 6, 6, 4, 3, 6, 6, 6, 6. The second staff, labeled (b), contains a sequence of notes with fingerings: 6, 6, 4, 6, 5, 6, 5, 6, 5, -6, 5, -6, 6, 5, 6, 5, 4, 3. Slurs are placed over groups of notes in both staves.

§. 6. Unter die Zierlichkeiten der Begleitung gehören vornehmlich mit, die gleichen Fortschreitungen in Terzen mit den Grundnoten. Die rechte Hand bindet sich hier niemals an eine gleiche Vollstimmigkeit. Das durchaus vierstimmige Accompagnement findet selten, und nur bey langsamen Noten Statt (a), weil diese Terzen, wenn die Zeitmaasse hurtig ist, nicht gut heraus gebracht werden können. Die dreystimmige, und am allermeisten die zweystimmige Begleitung, wo man blos die Terzen zu den Grundnoten mitspielet, sind hier die vorzüglichsten. Aus allen unten angeführten Exempeln sehen wir, daß gehende, und in Terzen springende Grundnoten in gewissen Umständen am bequemsten diese Begleitung in Terzen erlauben. Die Vermeidung falscher Progressionen nöthiget den Begleiter diese Terzen oft zu nehmen. Gewisse Einleitungsclaufeln können ebenfalls mit blossen Terzen begleitet werden (b). Wenn das letzte Exempel (b) in der weichen Tonart vorkommt, so muß man die Begleitung ändern (c):

(a)

The musical score consists of seven staves of music for a cello. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, 7, and 6. Dynamics include 'f' and 'mf'. The piece is in a 2/4 time signature.

The image contains four staves of musical notation in bass clef. The first staff shows a sequence of notes with fingerings 7 and 6, and a 'w' marking. The second staff shows a sequence of notes with fingerings 6, 4, 2, 6, 4, 3, 6. The third staff is labeled '(b)' and shows a sequence of notes with 'x' markings. The fourth staff is labeled '(c)' and shows a sequence of notes with a 'b' marking.

§. 7. Wenn bey einem zweystimigen Stücke die Grundnoten so beschaffen sind, daß sie in der rechten Hand mit fortschreitenden Terzen könnten begleitet werden, die Hauptstimme aber hat entweder diese Terzen, oder andere sich fortbewegende Intervallen vorzutragen, welche mit den Grundnoten von gleicher Geltung sind: so nimmt man die Accorde simpel und läset die Fortschreitung mit Terzen weg. Man würde ausserdem im erstern Falle dieselben Noten mitspielen, welche blos der Hauptstimme zukommen, und im zweyten Falle den Gesang der Hauptstimme und des Basses durch eine neu hinzu gekommene dritte Bewegung, von derselben Art verdunkeln. Folglich hat der Fort-  
 Bachs Versuch. 2. Theil. M m gang

gang mit Terzen in der rechten Hand mit den Grundnoten alsdenn am besten Statt, wenn die Hauptstimme entweder eine Aushaltung hat (a), oder sich in einem Tone beweget (b), oder simplere Noten (c), oder wenigstens noch einmal so hurtige Noten, als der Baß, vorzutragen hat (d). Im letztern Falle muß man die Behutsamkeit, welche überhaupt bey dem Gebrauche dieser Terzen nöthig ist, verdoppeln, damit keine widrige Zusammenklänge (e), oder verbotene Fortschreitungen (f) dadurch verursacht werden.

The image contains six musical examples, labeled (a) through (f), arranged in three rows. Each example is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature (C).  
 (a) Shows a sequence of chords: a whole note chord (F, A, C) followed by a half note chord (F, A, C), then a half note chord (F, A, C), and finally a half note chord (F, A, C).  
 (b) Shows a sequence of chords: a half note chord (F, A, C), a half note chord (F, A, C), a half note chord (F, A, C), and a half note chord (F, A, C).  
 (c) Shows a sequence of chords: a half note chord (F, A, C), a half note chord (F, A, C), a half note chord (F, A, C), and a half note chord (F, A, C).  
 (d) Shows a sequence of chords: a half note chord (F, A, C), a half note chord (F, A, C), a half note chord (F, A, C), and a half note chord (F, A, C).  
 (e) Shows a sequence of chords: a half note chord (F, A, C), a half note chord (F, A, C), a half note chord (F, A, C), and a half note chord (F, A, C).  
 (f) Shows a sequence of chords: a half note chord (F, A, C), a half note chord (F, A, C), a half note chord (F, A, C), and a half note chord (F, A, C).

§. 8. Zuweilen werden bey diesem Fortgange die Terzen mit Sexten vermischet (a). Man kann dadurch vielen Fehlern aus dem Wege gehen, indem man die Intervallen der Mittelstimme gegen die durchgehenden Noten des Basses vertauschet (b).  
 Bey

Bey (c), wo presto darüber stehet, belästiget man sich nicht bey der ersten Note mit einem vollstimmigen Accord, sondern richtet die Begleitung so ein, wie sie gleich neben dem Exempel abgebildet ist. Diese Ausführung ist leichte, und die Geschwindigkeit machet, daß sie vollstimmiger klinget, als sie ist. Von dem Exempel (d) läset sich dasselbe sagen. Bey (e), wo der Baß mit einer Note, worüber eine 6 stehet, eine Terz herunter, und wieder zurück springet, kann man sowohl alle drey Grundnoten mit Terzen abfertigen, als auch die Terz zur ersten Grundnote liegen lassen, und in der Mittelstimme 6, 3, 6 nehmen. Die Exempel bey (f) sind deswegen merkwürdig, weil in der Hauptstimme allerley Bewegungen, Bindungen und Aushaltungen darbey vorkommen. Bey (g), wo der Baß geschwinde Noten hat, würde die Leichtigkeit des Vortrages leiden, wenn man die vierstimmige Begleitung durchaus brauchte: folglich verfähret man der beygefügeten Abbildung gemäß, welcher auch mäßige Finger gewachsen sind. Man siehet aus diesen Exempeln, wie bequem man sich solche geschwinde fortgehende Bässe theils durch die Terzen und Sexten, theils auch vornehmlich durch das Liegenlassen schon dasenender Intervallen machen kann. Folglich ist dieses Liegenlassen aus vielen Ursachen gut; es bindet und singet mehr, ist auch leichter und unschädlicher als das Anschlagen. Dieses letztere ist, zumal bey der vierstimmigen Begleitung, in geschwinder Zeitmaasse bey nahe unmöglich und von schlechter Wirkung. Bey (h) ist ein Septimengang mit der Begleitung in Terzen abgebildet. Da das Accompagnement hierzu vierstimmig ist, so darf das Tempo nicht sehr hurtig seyn. Bey (i) verhindert die Gegenbewegung der untersten Mittelstimme die Octaven, und man brauchet alsdenn nicht herunter in die Quinte zu springen. Bey (k) können zu zu allen Grundnoten Terzen mitgespielt werden. Bey (l) darf

man, wegen der Modulation, den Fortgang in Terzen nicht brauchen; man schläget also die Accorde simpel an, oder gehet mit der ersten Terz in der Gegenbewegung mit dem Basse fort. Bey (m) und (n) sind ein Haufen Exempel vorgestellt, wo zuweilen die rechte Hand mit dem Basse zierlich fortgehet. Bey (o) kann man von den angeführten Exempeln auf die Beschaffenheit mehrerer und anderer schliessen, welche in der rechten Hand eine Terz oder Sexte tiefer durchaus mitgespielt werden können, wie wir in der Abbildung sehen. Dieses Accompagnement findet nur bey zweystimrigen Stücken Statt, wo die Hauptstimme über dem Basse stehet. Die gleiche Stärke des Vortrages sowohl in der Hauptstimme, als in der Begleitung, wird hier vorausgesetzt.

The image displays three musical examples, labeled (a), (b), and (c), illustrating bass accompaniment for a two-part piece. Each example consists of a treble clef staff with a single note (labeled 'a') and a bass clef staff with a melodic line and chords. Example (a) shows a simple bass line with chords. Example (b) shows a more complex bass line with chords. Example (c) shows a bass line with chords and a final measure with a cross symbol.

Von gewissen Zierlichkeiten des Accompaniments: 277

(b) (b) (b)

(b) *Presto.* (c)

*Pr.* (c) *w<sup>f</sup>* *w<sup>f</sup>*

(d) *Pr.* (e) *Pr.*

Musical staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The staff contains two systems of music. The first system starts with a dynamic marking of *f* and features a series of eighth notes in the treble clef and sixteenth notes in the bass clef. The second system continues with similar rhythmic patterns, ending with a dynamic marking of *f*.

Musical staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The staff contains two systems of music. The first system features a treble clef with a whole note and a bass clef with a half note, followed by eighth notes. The second system continues with eighth notes and includes dynamic markings of *w* and *wf*.

Musical staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The staff contains two systems of music. The first system starts with a dynamic marking of *f* and includes a *tr* (trill) marking. The second system continues with eighth notes and includes dynamic markings of *w* and *wf*.

Musical staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The staff contains two systems of music. The first system starts with a dynamic marking of *(g) Pr.* and features a series of eighth notes. The second system continues with eighth notes and includes dynamic markings of *w* and *wf*.

Musical staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The staff contains two systems of music. The first system features a treble clef with a whole note and a bass clef with a half note, followed by eighth notes. The second system continues with eighth notes and includes dynamic markings of *w* and *wf*.



Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements. 279

(g) *Pr.* (g) *Pr.* (h)

(i)

(k)

(l) (m) *Ad.*

6 6 3

6 5

7 6 5b 7 6 5 7 6 5

6

6

7 6 5 4 3 6

The image shows a page of musical notation for piano accompaniment. It consists of six staves of music. The first staff has three measures, with the first two marked '(g) Pr.' and the third '(h)'. The second staff has four measures, with the first three marked '(i)'. The third staff has four measures, with the first marked '(k)'. The fourth staff has two measures, with the first marked '(l)' and the second '(m) Ad.'. The fifth and sixth staves continue the piece. The notation includes various ornaments (marked with 'x'), fingerings (numbers 1-7), and dynamics like 'Pr.' (piano) and 'Ad.' (ad libitum). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music is written in a bass clef.

First musical staff in bass clef. It begins with a 7/8 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, some beamed together. A dynamic marking '(m)' is present. The staff concludes with a double bar line and a fermata over a whole note.

Second musical staff in bass clef. It starts with a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. A tempo marking '(n) Ad.' is placed above the staff. The notation features eighth and sixteenth notes.

Third musical staff in bass clef. It contains several measures with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking '(n)' is present. At the end of the staff, there are fingerings '6 4 3' written below the notes.

Fourth musical staff in bass clef. It contains eighth and sixteenth notes. A dynamic marking '(n)' is present. A fingering '6' is written below a note at the end of the staff.

Fifth musical staff in bass clef. It contains eighth and sixteenth notes. A dynamic marking '(n)' is present. Fingerings '6' and '5' are written below notes at the end of the staff.

Sixth musical staff in bass clef. It begins with a tempo marking '(o) And.'. The notation includes eighth and sixteenth notes. A dynamic marking *mf* is present at the end of the staff.



(a) *Allegretto.*

The musical score consists of five systems of notation, each on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The first system is labeled (a) *Allegretto.* and begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second system continues with a half note G4 and quarter notes A4, B4, and C5. The third system starts with a half note G4 and quarter notes A4, B4, and C5. The fourth system begins with a half note G4 and quarter notes A4, B4, and C5. The fifth system starts with a half note G4 and quarter notes A4, B4, and C5.

Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements. 283

(d)

(d)

$\text{♩} = \text{b}7_{\text{sb}}$

(d)



§. 10. Das getheilte Accompagnement, wozu man durch vorher gespielte gute Claviersachen geschickt gemacht wird, ist sehr oft eine grosse Zierde. Wir haben bereits in den vorhergehenden Capiteln die sich zuweilen ereignete Nothwendigkeit dieser Art von Begleitung gezeigt. Ausser dieser Nothwendigkeit ist es satfam bekannt, wie vorzüglich besser die Ausnahme einer zerstreuten Harmonie zuweilen vor einer nahe zusammen liegenden sey. Wir sehen z. E. bey (a), daß die gewöhnliche Einrichtung der Harmonie, wegen ihrer allzu grossen Gleichförmigkeit, widrig klinget, und daß es also besser ist, wenn man den Secundenaccord in diesem Exempel entweder in einer andern Lage, oder am besten im getheilten Accompagnement nimmt (b). Wenn ein Satz wiederholet wird, so kann man ihn durch eine Abwechslung mit dem ungetheilten und getheilten Accompagnement angenehm machen (c). Bey (d) stehen die Sexten in der rechten Hand besser durch, und diese sangbare Fortschreitung wird deutlicher, wenn die unterste Mittelstimme, welche keinen Gesang hat, sondern nur der Vollstimmigkeit wegen da ist, eine gleiche Bewegung mit den Grundnoten annimmt, und mit der linken Hand gegriffen wird.

Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements. 285

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of five systems of staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The score is divided into sections labeled (a), (b), and (d). Section (a) is the first system, (b) is the second system, and (d) is the fourth system. Section (c) is indicated by a 'c' above the staff in the third and fourth systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 7. The score is written in a style typical of 19th-century musical publications.

Op. 3

S. II.

§. II. Die nöthige Ausfüllung langsamer Noten gehdret mit zur Zierde der Begleitung. Wenn die Zeitmaasse langsam ist, so kann man bey (a) die Puncte in der rechten Hand mit Doppelschlägen ausfüllen. Wer diese Manier auch bey den Grundnoten hier anbringen wolte, würde in den Fehler der Undeutlichkeit fallen. Weil der Ton eines Flügels nicht allezeit hinlänglich nachklinget, und langsame und auszuhaltende Noten überhaupt auf diesem Instrumente etwas leer klingen: so kann man bey (b), wenn das Tempo langsam ist, ein Accompagnement wählen, welches die Grundnoten mit dem Puncte ausfüllet. Dieses Exempel stellet eine Einleitungsclausel vor, wobey die Hauptstimme pausiret, und den Accompagnisten folglich in die Nothwendigkeit sezet, etwas zu erfinden, damit das Gehör nicht zu sehr leer gelassen werde. Wenn die Hauptstimme in diesem Falle selbst mit den Grundnoten in die Folge einleitet, und mit Terzen, oder auf eine andere Art fortgeht: so bleibet der Accompagnist bey seiner simplen Begleitung. Ausserdem aber sind diese Einleitungsclauseln sehr bequem, den erfinderischen Geist des Clavieristen herauszufordern; nur muß man alsdenn seine Erfindungen dem Affecte und Inhalte des Stückes gemäß einrichten. Kann man etwas aus den vorhergegangenen Gedanken alsdenn anbringen, so ist es desto besser und man kann alsdenn, wenn es nothwendig ist, die Grundnoten ändern, und die Einleitung auf eine anoere Art einrichten. (\*) Bey (c) kann man zur Ausfüllung unter den beyden angezeigten Begleitungen wählen. Bey der letztern muß die Zeitmaasse langsamer seyn, als bey der erstern. Die Hauptstimme kann bey diesen Exempeln eine Aushaltung, oder Pausen haben.

Wenn

(\*) In diesem Falle muß man dem Accompagnisten ebenfalls eine vernünftige Souverainität um so vielmehr zugestehen, je weniger die Hauptstimme dabey eingeschränkt wird.



## Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements. 287

Wenn man bey (d) der Hauptstimme etwas voraus lassen, und die nachschlagenden Intervallen nicht mitspielen will, so kann man eine von denen bey (1) angeführten Begleitungen nehmen. Verändert aber die Hauptstimme dieses Exempel, indem sie einen jeden Tact durch in der Terz der Grundnote ohne, oder mit einem Triller aushält (2): so wählet man das Accompagnement von (3).

The musical score consists of five systems of notation in bass clef:

- (a)**: Shows a sequence of chords with fingerings 7 and 6 indicated below the notes.
- (b)**: Shows a sequence of chords with a trill symbol above the first note and a 4/3 ratio indicated below.
- (c) Ad.**: Shows a sequence of chords with fingerings 6, 7, and 7, and ratios 4/3 and 7/4 indicated below.
- (d)**: Shows a sequence of chords with a trill symbol above the first note and fingerings 5 5 6 and 5 5 6 indicated below.
- (1)**, **(2)**, **(3)**: Shows three different accompaniment patterns for the main melody, with fingerings 7 and 7 indicated above the notes.

§. 12. Endlich merken wir noch gewisse Ziffern an, welche von einigen bey der Unterweisung blos der Zierlichkeit wegen über die Grundnoten gesetzt werden. Man findet diese Ziffern zuweilen einzeln, dann und wann auch mehrere über einander. Sie werden entweder nach dem Eintritt einer Grundnote, oder auch mit durchgehenden Noten zugleich angeschlagen, und zeigen eine zierliche Progression einer oder mehrerer Stimmen an. Die Dissonanzen, welche hier im Durchgange vorkommen, haben keiner Auflösung nöthig, Die übrigen Intervallen der vorhergegangenen Aufgabe lässet man liegen. Alle hierunten vorgebildete Exempel haben eine vierstimmige Begleitung, bis auf die vier letztern, welche dreystimmig abgefertiget werden. Die Signaturen, welche auf diese zierliche Fortschreitung eingerichtet sind, findet man unter dem System: die gewöhnliche Bezifferung aber ist über dem System zu sehen. Zu dem Gebrauche dieser harmonischen Schönheiten wird viele Vorsicht erfordert, damit die Hauptstimme niemals dadurch eingeschränket oder verdunkelt werde.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a single melodic line on a five-line staff with a C-clef and a common time signature. The notes are accompanied by various numerical figures (fingerings) placed above or below them. Some notes have 'x' marks above them, indicating natural harmonics. The first system has 10 measures, and the second system has 10 measures. The figures include numbers 1-7, flats (b), and some multi-measure rests like '1 2 3 4' and '3 4'.

Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements. 289

The image displays a musical score for a piece titled "Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements" by J.S. Bach. The score is presented in four systems, each consisting of a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Ornaments, specifically mordents, are placed above certain notes. The piece is characterized by its intricate and decorative accompaniment. The first system begins with a series of sixteenth-note patterns. The second system features a prominent sixteenth-note figure. The third system continues with similar rhythmic motifs. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The overall style is typical of the Baroque era, emphasizing technical skill and musical ornamentation.

Bachs Versuch. 2. Theil.

Do



nicht verliessen. Man muß also mit der Begleitung dem Vorgänger, so viel möglich, auf das genaueste folgen: 3. E.

§. 2. Bey diesen Nachahmungen müssen beyde, sowohl der Vorgänger als der Nachfolger, sich gut zusammen verstehen, und ihre Kräfte und Einsichten kennen, weil sonst in der Ausführung vieles verdorben werden kann. Diese Vorsicht ist besonders dem Accompagnisten anzurathen, wenn er den Anfang der Nachahmung vorzutragen hat, damit er wisse, wie viel er seinem Nachfolger wegen der Veränderungen zumuthen dürfe. Kann er sich in diesem Falle auf die Geschicklichkeit des letztern nicht gewiß verlassen: so muß er sich seiner Lust zum Verändern begeben, und bey den simplen Noten bleiben. In folgendem Exempel fänget der Bass die Nachahmung an:



§. 3. Hat der Begleiter einen schlechten Vorgänger, welcher ihm mit ungeschickten, oder gar unrichtigen Veränderungen vorgehet: so muß er das sicherste wählen, und ebenfalls den blossen vorgeschriebenen Noten folgen. Er setzet sich dadurch ausser aller Schuld, und weiß, daß man sich begnügen könne, eine schlechte Veränderung einmal zu hören.

§. 4. Ist der Mitspieler des Accompagnisten hinlänglich geschickt und vernünftig, so kann ihn der letztere, so wie überhaupt durch eine gute Begleitung, also besonders auch bey den veränderten Nachahmungen durch einen geschickten Vorgang und eine richtige Nachfolge aufmuntern, und zuweilen in ein Feuer und in eine gute Disposition bringen, worinnen er vorher nicht war. Nur muß der Accompagnist, wenn er mit den Veränderungen anfänget, seinem Mitspieler hernach die hinlängliche Freiheit lassen, richtig nachzufolgen. Man muß hierbei mit dem Glänzenden und Simplen vernünftig abwechseln und überhaupt so verfahren, wie im letzten Paragraph des ersten Theils dieses Versuchs gezeigt worden ist. Der Accompagnist, als Anfänger der Nachahmung, muß auf die Art von Noten, welche in der Hauptstimme, wenn sie keine Pausen hat, zugleich mit der anfangenden Nachahmung vorkommen, sehr wohl Acht haben, damit er eine Veränderung erfinde, welche sich hinlänglich unterscheidet. Ebenfalls bey dem Ende der Veränderungen muß man mit der Begleitung sogleich zur Einfachheit wieder zurück kehren, damit die Hauptstimme ihre Nachfolge, wenn sie zumahl aus vielen Figuren bestehet,  
aus:

ausnehmend endigen könne. Es ist eben so unrecht, wenn beyde zugleich lärmten, als wenn sie beyde zugleich einschlafen wollten. Beyde dürfen also weder unwissend noch boshaft seyn. Im erstern Falle wird einer dem andern ohne böse Absicht, im zweyten aber mit Fleiß das Seinige verderben.

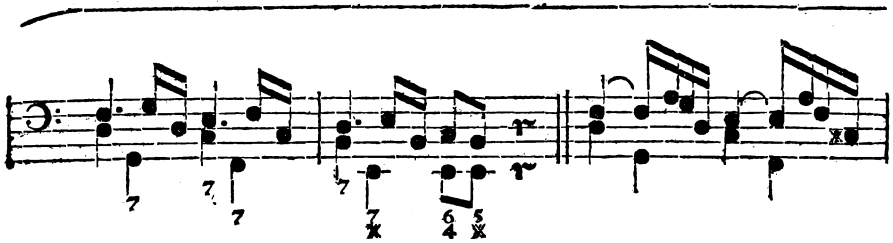
§. 5. Wenn der Clavierist mehrere Bässe bey sich hat, so muß er mit seinen Veränderungen zurück halten, wenn er nicht gewiß weiß, daß ihm die andern zugleich nachfolgen werden.

§. 6. Zuweilen erlauben gewisse Sätze, welche mit blossen Terzen begleitet werden, daß die Mittelstimme die veränderte Nachahmung mit dem Basse zugleich in Terzen nachmachtet (a). Wenn die Hauptstimme, statt des einfachen Satzes bey (b), die Veränderung von (c) anbringt: so kann weder der Baß noch die Mittelstimme just in derselben Fortschreitung nachfolgen; man begnügt sich alsdenn eine Nachahmung zu erfinden, welche dieselben Figuren hat und die simplen Grundnoten beybehält, ob sie gleich etwas wenig verändert ist.

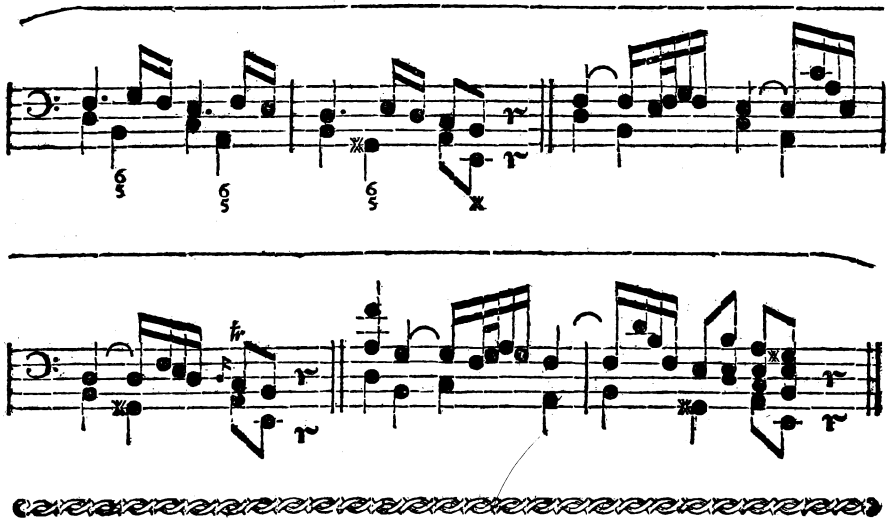
The image contains two staves of musical notation. The top staff is divided into three measures. The first measure is labeled '(a)' and shows a bass line with a sequence of notes and rests. The second measure is labeled '(b)' and shows a similar sequence but with a different rhythmic pattern. The third measure is labeled '(a)' and shows a sequence of notes and rests. The bottom staff is divided into four measures. The first measure is labeled '(c)' and shows a sequence of notes and rests. The second measure is labeled '(a)' and shows a sequence of notes and rests. The third measure is labeled '(b)' and shows a sequence of notes and rests. The fourth measure is labeled '(c)' and shows a sequence of notes and rests. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.



§. 7. Wer eine gute Einsicht in die Sektunst besitzt, kann auch zuweilen, statt der gewöhnlichen Begleitung, eine Mittelstimme erfinden, welche die Hauptstimme zierlich nachahmet. Die Säge, wobey viele Septimen- und Sertquinteraccorde vorkommen, indem die Grundnoten steigen und fallen, sind hierzu die bequemsten. Die Zeitmaasse darf aber nicht sehr geschwind seyn, sonst fällt man in den Fehler der Undeutlichkeit:







## Vier und dreyßigstes Capitel.

### Von einigen Vorsichten bey der Begleitung.

§. 1.

Da wir das mehreste von dieser Materie an gehdrigen Orte bereits abgehandelt haben: so wollen wir nur noch einige wenige Anmerkungen in diesem Capitel über gewisse Fälle machen, welche einen vorsichtigen Begleiter erfordern.

§. 2. Bey (a) nimmt man, statt der 6, lieber 7 6 zum h, damit keine Quinten vorgehen, wenn die Hauptstimme das Accompagnement übersteiget. Bey (b) läffet man zum e die Septe weg, und nimmt dafür  $\frac{3}{2}$ , und nachher zum Puncte  $\frac{3}{8}$ . Bey (c) läffet man zum erstern a ebenfalls die Septe aus,  $\frac{6}{6}$  und greift dafür die doppelte

doppelte Terz und Quinte. In beyden Fällen (b) und (c) würde man in der vorgeschriebenen Lage Quinten machen, wenn die Begleitung nach den Signaturen eingerichtet würde. Wir haben bereits im 17ten Capitel, §. 8. des ersten Abschnittes ein ähnliches Exempel angeführet. Alle Aufgaben, wobey Fortschreitungen in Quarten vorkommen, sind wegen der Quinten gefährlich, wenn die Lage verändert wird. Wenn man kann, so nimmt man freylich die besten und sichersten Lagen: zuweilen aber ist es unmöglich. Man suchet alsdenn mit guter Gelegenheit aus der Gefahr, und in eine andere Lage zu kommen, indem man durch die Verdoppelung einer Consonanz die fünfte Stimme ergreift, oder den Anschlag der Harmonie wiederholet, wenn die Grundnote etwas lang ist, oder eine Folge von einer, oder von mehreren durchgehenden Noten bey sich hat. Wenn man aber alle diese Hülfsmittel nicht brauchen kann, so müssen diejenigen Ziffern wegbleiben, welche Fehler veranlassen. Die Figuren bey (d) sind sehr bequem, die Harmonie in einer andern Lage über den durchgehenden Noten zu wiederholen, wenn es die Vermeidung der Fehler erfordert. Bey (e) ist die zweyte Begleitung der erstern vorzuziehen, wenn man die Noten der Hauptstimme nicht in der Oberstimme mit spielen will. Die erstere Begleitung, wenn sie die Hauptstimme übersteiget, mit welcher sie in der gleichen Bewegung fortgeheth, verursacht Quinten. Bey (f), wo die Grundstimme in gebrochener Harmonie Dissonanzen außsetzt, muß man in der Begleitung eine Aenderung vornehmen, damit die nachschlagende eckelhaften Octaven vermieden werden. Man läßet daher die in den Signaturen des ersten Tactes steckenden Dissonanzen mit gutem Gewissen aus. Bey (g) bleiben die Anhänge weg, welche man zuweilen am Ende eines Stückes in der Grundstimme findet, wenn bey dem Schlußtriller vorher angehalten worden

Von einigen Vorsichten bey der Begleitung. 297

den ist. Der Accompagnist höret alsdenn mit der Hauptstimme zugleich auf.

besser.

(a) (b)  $\frac{9}{6}$  8 -

(c) (d)

6 6 6 6 6

(e) (f) 4 3 7

(g)  $\frac{5}{4}$   $\frac{5}{3}$

Detailed description: The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of eight measures labeled (a) through (h). The notation is in bass clef with a common time signature. Measure (a) starts with a bass clef and a common time signature. Measures (a) through (h) contain various musical notations, including notes, rests, and articulation marks. Measure (b) has a time signature change to 9/6 and a fermata over the 8th note. Measure (c) has a time signature change to 6/8. Measure (d) has a time signature change to 3/8. Measure (e) has a time signature change to 6/8. Measure (f) has a time signature change to 4/8. Measure (g) has a time signature change to 5/4 and 5/3. The word 'besser.' is written above the first measure. The word 'besser.' is also written above the first measure. The word 'besser.' is also written above the first measure.

§. 3. Wenn ein Unifonus einfällt, so kann man die Auflösung der Dissonanzen abbrechen, indem man diesen Unifonum sogleich mit beyden Händen ergreift. Ein geübtes Ohr ersetzt diese Auflösung in der Einbildung.

§. 4. Es ist zwar ziemlich gewöhnlich, aber eben nicht nothwendig, daß die Ausführung eines Stückes bey dem Anfange unordentlich gehet. Es pflegen daher auch die geübtesten Ausführer, der guten Ordnung und des gleichen Vortrages wegen, die Art von Noten, die jeder bey dem Anfange vorzutragen hat, vorher gerne einander zu zeigen. Sogleich würde es sehr gut seyn, weil zu diesem Durchsehen zuweilen keine Zeit da ist, und ein einziges Stück oft vielerley Tempo annimmt, daß wenigstens der Anfang der Hauptstimme in kleinen Noten über die anfangenden Grundnoten gesetzt würde. Diese Vorsicht würde auch nach Generalpausen und nach Fermaten von sehr gutem Nutzen seyn, besonders wenn der Bass nachher mit der Hauptstimme nicht zugleich wieder anfängt.

\*\*\*\*\*

## Fünf und dreyßigstes Capitel.

### Von der Nothwendigkeit der Bezifferung.

§. 1.

**W**ir sehen allenthalben aus dem Inhalte unserer Anleitung, daß zu einem guten Accompagnement noch sehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung so ist, wie sie seyn soll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anforderung, unbezifferte Bässe zu accompagniren, und man siehet zugleich die Unmöglichkeit ein, die letztern dergestalt abzufertigen, daß man nur einigermaßen zufrieden seyn könnte. Man hat

hat seit einiger Zeit angefangen, mit mehrerm Fleiße, als vorher, die kleinen wesentlichen Manieren, und die nöthigen Zeichen des guten Vortrages in der Schreibart zu bemerken; möchten doch auch die unbezifferten Bässe nach und nach rarer werden, und die Clavieristen weniger Gutwilligkeit zeigen, alles dasjenige gleich zu thun, was man von ihnen fordert! Jeder anderer Ripienist darf sich beschweren, wenn man ihm eine unrichtig geschriebene Stimme vorleget, da hingegen der Accompanist zufrieden seyn muß, wenn seine Grundstimme entweder gar nicht, oder so sparsam beziffert ist, daß die wenigen Ziffern, welche man noch etwa findet, mehrentheils da angebracht sind, wo sie leicht zu errathen waren. Kurz zu sagen: Man verlanget mit Unrecht von einem Begleiter, daß er den Generalbaß mit, und ohne Ziffern aus dem Grunde gelernet haben soll.

§. 2. Es haben sich einige wegen der Abfertigung unbeziffelter Bässe viele Mühe gegeben, und ich kann nicht läugnen, daß ich zuweilen selbst Versuche von dieser Art angestellt habe: allein, je mehr ich hierüber nachdachte, desto reicher fand ich die Harmonie an Wendungen, welche durch die Feinigkeiten des Geschmacks noch alle Tage dergestalt vermehret werden, daß man unmöglich den freyen Gedanken eines Componisten, welchem die gütige Natur das Uerschöpfliche seines Metiers einsehen läßt, durch fest gesetzte Regeln gleichsam Schranken setzen, und seine willkürlichen Wendungen errathen kann. Und gesetzt, es liesse sich etwas hierinnen bestimmen: soll man etwa mit dem Auswendiglernen dieser Regeln, deren Anzahl nicht geringe seyn kann, und die dennoch nicht allezeit Stich halten, das Gedächtniß martern? Soll man nachher auf das neue, wenn man nun endlich die gegebenen Regeln gelernet hat, viele Zeit und Mühe verschwenden, um die Ausnahmen wider diese Regeln zu behalten? Und

dessen allen ohngeacht würde der Nutzen sehr geringe seyn, weil der geschickteste Musiker fehlen kann, wo nur zwei Möglichkeiten da seyn, geschweige bey mehreren.

§. 3. Es bleibet also unumstößlich wahr, daß zur guten Ausführung eines Stückes eine richtig bezifferte Grundstimme unentbehrlich sey. Jeder Componist, welcher wünschet, daß seine Arbeit so gut als möglich ausgeführet werde, muß auch alle Mittel ergreifen, diesen Endzweck zu erlangen. Er muß sich also überhaupt in der Schreibart so deutlich erklären, daß er an einem jeden Orte verstanden werden könne. Hierzu gehöret vornemlich mit eine richtige Bezifferung der Grundstimme. Dieses ist das wenigste, was man mit Recht fodern kann, weil wir schon öfter angeführet haben, daß zur genauen Andeutung des Accompagnements noch etwas mehreres, als Ziffern, gehöre. Wir haben sogar erwiesen, daß es noch hier und da an Zeichen fehle. Ein sicherer Beweis, daß eine Begleitung mit gar keiner Bezeichnung nicht anders als schlecht ausfallen kann. Die Signaturen sind einmal da; man bediene sich also dieser nützlichen Erfindung, und mactre weder sich mit dem Ausdenken unzulänglicher Regeln, noch seine Schüler mit der Erlernung dieser letzteren. Wer zu bequem oder zu unwissend ist, seine Bässe so, wie es die gute Aufnahme erfordert, selbst zu bezeichnen, der lasse solches durch einen geschickten Accompagnisten verrichten.

§. 4. Bey der Bezifferung muß man zwar nicht alle Kleinigkeiten berühren, und aus einem Generalbass ein Handstück machen: indessen muß dennoch das Nothwendige und Wesentliche nicht vergessen werden. Viele gehen mit ihren Bezeichnungen zu sparsam um, weil sie das Auge des Accompagnisten nicht zu stark bemühen wollen: allein ein geübter Clavierpieler übersiehet gar leicht eine Grundstimme, wenn sie auch etwas mehr Andeutungen,

gen, als insgemein Mode ist, über sich hat, weil er lange vor der Erlernung des Accompagnements zwey Systeme, manchmal mit vielen Noten, Versetzungszeichen und andern über einander stehenden Characteren hat übersehen müssen. Was ist aber leichter zu übersehen, jene Systeme mit so vielen verknüpften Schwierigkeiten, oder drey, höchstens vier Ziffern über einander, welche man ohnedem bey der Lehre des Generalbasses kennen lernen muß, welche bey dem fleißigen Accompagniren alle Augenblicke vorkommen, und folglich so unbekannt und fürchterlich nicht seyn können, als mancher bequemer Accompagnist vielleicht glaubet?



## Sechß und dreyßigstes Capitel.

### Von durchgehenden Noten.

§. 1.

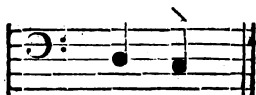
Die Andeutung der durchgehenden Noten ist in den mehresten Fällen eben so nöthig, als die Andeutung der Ziffern. Weil nun die Bezifferer auch hierinnen nicht genau genug verfahren, so muß man nach und nach durch eine fleißige Übung im Accompagniren, und durch ein aufmerksam Ohr die durchgehenden Noten heraus suchen lernen (a). Man erräth diese letztern zuweilen aus der vorher gegangenen Harmonie, welche zu den folgenden Noten passet (b), und aus der nöthigen Vorbereitung und Auflösung (a) und (c):



P p 3

§. 2.

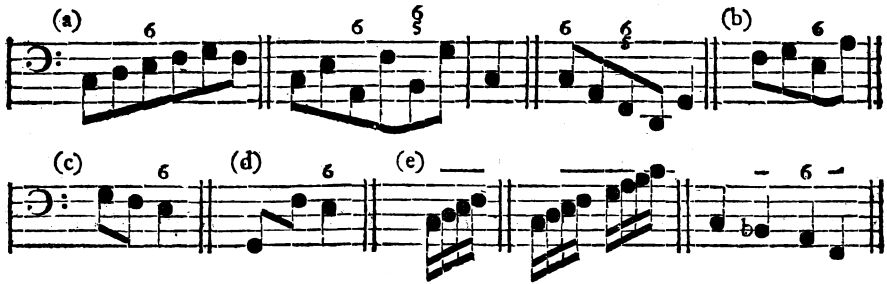
§. 2. Man hat zwar einige Regeln, die durchgehenden Noten zu erkennen: sie sind aber auch nicht immer zuverlässig. Da man also auf diese Regeln nicht allezeit sicher bauen kann, da sich die durchgehenden Noten nicht allezeit gewiß errathen lassen, und da man weiß, daß es ungleich mehr schlechte als gute Begleiter giebet: so handelt man durch eine genaue Andeutung am sichersten, und thut allenfalls lieber zu viel, als zu wenig. Ein guter Accompagnist läßet sich durch einige überflüssige Querstriche nicht verwirren, und einem Anfänger ist dadurch sehr geholfen. Man muß den Franzosen die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie ihre durchgehenden Noten mit großem Fleiße bezeichnen. Sie brauchen hierzu insgemein einen schrägen Strich:



§. 3. Die durchgehenden Noten kommen im Gange, und im Sprunge vor, und sind mehrentheils etwas geschwinde. Wenn sie einzeln vorkommen, so findet man sie nicht angedeutet. Von den gehenden und springenden Noten bey (a) gehet die zweyte durch. Man kann hierbey zur Regel annehmen, daß auf jene kein Sprung folgen darf, und bey diesen die Octave der durchgehenden Note schon vorher in der rechten Hand liegen muß. Folglich haben die Noten bey (b), wo diese zween Umstände fehlen, allerseits ihre eigene Begleitung. Wenn die Grundstimme, anstatt in die Untersecunde zu steigen (c), in die Septime herauf springet (d): so kann diese letztere ebenfalls durchgehen, ohne daß die Octave davon schon gelegen hat. Ein Sprung in die Octave wird hier nicht als ein Sprung sondern als eine wiederholte Note angesehen. Wenn mehr als eine durchgehende Note hintereinander vorkommt, so  
ist



ist die Andeutung durch unsern Querstrich eben so nothwendig, als wenn langsame Noten durchgehen sollen (e).



§. 4. Unter den Grundnoten pflegen ihr eigenes Accompaniment zu haben: Die Zweyviertheilnoten im Allabreve- und Dreyzweythelctacte, wenn der letztere kein langsames Tempo hat, und die geschwindesten Noten Achttheile sind; Die Viertheile im langsamen Dreyzweythelctacte, in der sogenannten schlechten Tactart vom Allegretto an, wo keine geschwindere Noten als Zweyunddreyßigtheile vorkommen, bis zum Presto, und im Drey- und Sechsviertheilctacte bey geschwinder Zeitmaasse; Die Achttheile im Viertheilctacte vom Adagio an, bis an das Allegretto, und in langsamen  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{6}{4}$  Tacten. Wenn diese letztern Tactarten ein geschwindes Tempo haben, so hat jede Figur, welche drey Achttheile oder drey Viertheile enthält, ihr eigenes Accompaniment.

§. 5. Noten, welche ihre eigene Begleitung zu haben scheinen, und dennoch durchgehen sollen, müssen vorzüglich einen Querstrich über sich haben. Noten, welche zwar das Ansehen des Durchganges haben, aber demohngeacht ihre besondere Harmonie erfordern, müssen beziffert seyn. Im erstern Falle waget man bey einer unrichtigen Andeutung noch mehr, als im letztern.

§. 6.

§. 6. Auf was Art gewisse durchgehende Noten mit blossen Terzen begleitet werden, ist bereits im zwey und dreyßigsten Capitel angeführet worden.

§. 7. Wegen der Abfertigung vieler in einem Tone bleibender und durchgehender Grundnoten wollen wir noch unterschiedenes anmerken. Diese Anmerkungen sind auf die Zeitmaasse gerichtet, wie sie hier eingeführet ist, und wobey die Adagio weit langsamer, und die Allegro weit geschwinder ausgeführet werden, als man in andern Gegenden zu thun pfeget.

§. 8. Von dem langsamsten Tempo an, bis zum Largo werden die Viertheile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen, und ganz ausgehalten. Die Achttheile werden ebenfalls alle mit beyden Händen angeschlagen, aber nur halb ausgehalten. Die Sechzehnthteile schläget die linke Hand alle an, und hält sie aus, wenn keine Zeichen des Abstossens vorhanden sind. Die rechte Hand schläget zu diesen Sechzehnthteilen, und zu den noch geschwinderen Noten halb ausgehaltene Achttheile an, so lange kein besonderer Ausdruck hierinnen eine Aenderung machet. Wenn die Grundstimme beständig hintereinander, oder wenigstens sehr viele Zwey und dreyßigtheile, oder noch geschwindere Noten hat: so kann der Accompanist, wenn er noch einen Bassisten neben sich hat, in der linken Hand eine, oder mehrere Noten ohne Anschlag durchgehen lassen; ist er aber ohne Gehülffen, so muß er sich mit dieser zitternden Bewegung allein martern. Zu ein- und zweymahl geschwänzten Triolen schläget die rechte Hand bloß bey der ersten Note an, ingleichen zu jeder Figur von drey Achttheilen, oder dem Inhalt davon, in den  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$  und  $\frac{12}{8}$  Tacten.

§. 9. Vom *Larghetto* und *Andante* an, bis zum *Allergro* werden in der rechten Hand zu den Bassviertheilen, Achttheilen, noch geschwindern Noten, und zu den Triolen ganz ausgehaltene Viertheile angeschlagen. Die langsamern Noten werden mit beyden Händen ausgehalten.

§. 10. Im *Siciliano*, es sey geschwind oder langsam, werden die Viertheile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen und ausgehalten. Die einzelne Achttheile, welche auf die Viertheile folgen, werden in der rechten Hand ebenfalls mitgespielt. Außerdem mögen die Figuren im Basse aussehn, wie sie wollen, so schläget die rechte Hand bloß zu dem Inhalte von drey Achttheilen einmal an.

§. 11. Vom *Allegro assai* bis zum *Prestissimo* werden in der rechten Hand entweder ausgehaltene halbe Tacte, oder halb ausgehaltene Viertheile zu den Bassachttheilen angeschlagen. Die Viertheile werden in beyden Händen halb, und die noch langsamern Noten ganz ausgehalten. Im übrigen berufe ich mich auf die in der Anleitung des ersten Theiles meines Versuches befindliche Nota.

§. 12. Diese Anmerkungen gelten nur so lange, als die Bezifferung und Andeutung des Vortrages keine Aenderung macht.

§. 13. Wenn man die Einleitungseclauseln nicht mit Terzen, oder auf eine andere zierliche Art, dergleichen wir im zwey- und dreyßigsten Capitel angeführet haben, begleiten kann: so läßet man sie durchgehen. Die Anhänge nach dem Schlusse eines Stückes gehen ebenfalls durch.

§. 14. Wir wollen dieses Capitel mit folgenden merkwürdigen Exempeln beschließen. Bey (a) erfordert zuweilen ein besonderer Ausdruck, den man aus dem Inhalte des Stückes, oder  
 Bachs Versuch. 2. Theil. D q auch

auch aus der Begleitung der Ripienstimmen entdecket, daß die rechte Hand die Harmonie zu jeder kurzen punctirten Note wiederhole, anstatt daß man ausserdem die zweyte davon allezeit durchgehen läßet. In Recitativen mit Accompagnement kommt dieser Fall oft vor. Wenn der Componist die bey (b) im ersten Tacte befindliche durchgehende Note e, wegen des Ausdruckes, begleitet wissen will: so muß er ausdrücklich eine 6 darüber setzen. Bey (c) werden durchgehende Noten begleitet, um Fehler zu vermeiden; man wechselt alskenn entweder in einer Stimme mit der Bassnote, oder wiederholet die vorige ganze Harmonie. Bey (d) erfordert die Vorbereitung der Septime zu fis, daß die durchgehende Note e durch eine neue Einrichtung des Septimenaccordes besonders begleitet werde. Wenn man mit der rechten Hand nicht zu weit herunter gehen will, und zugleich Quinten zu vermeiden hat: so wiederholet man bey (e) über den durchgehenden Noten die vorige Harmonie. Bey (f) vermeidet man durch diese Wiederholung Quinten, wenn vorher zum a die Terz verdoppelt ist, und Octaven, wenn zu diesem a  $\frac{6}{8}$  genommen wird, und man bleibet in der Lage. Bey (g), wo man voraus setzet, daß zu der ersten Grundnote f die vorgeschriebene Verdoppelung mit der Sexte oder Terz nöthig ist, muß der Sextenaccord ohne Verdoppelung zu den durchgehenden Noten gleichfalls wiederholet werden, damit man bey dem gis die nöthige Verdoppelung, ohne unreine und ungeschickte Fortschreitungen zu machen, vornehmen könne und in keine tiefere Lage komme. Nach der Italiänischen guten Singart pflegen die Sängere vor dem Ende einer Aushaltung um einen ganzen oder halben Ton, nachdem die Modulation ist, in die Höhe zu steigen, und hernach wieder in das vorige Intervall zu fallen, ohne daß das geringste hievon angedeutet ist. Bey (h) sehen wir die Schreibart, und bey (i) die

die Ausführung einer solchen Aushaltung. Diese Art des Vortrages findet man zuweilen ausgeschrieben. Man läset alsdenn diesen Zierat ohne Begleitung durchgehen, und schläget die Harmonie mit der rechten Hand nur einmal an, damit das Steigen und Fallen der Hauptstimme seine Deutlichkeit erhalte. Bey (k) sind zwey Exempel von dieser Art vorgebildet. Das Accompaniment dazu ist gleich hinterher bemerkt. Die Bezifferung dieser Exempel bey (l) ist unrecht. Wenn der Componist nicht genau genug beziffert, besonders wenn er bey solchen Stellen, wo man eine Aufsung vermuthet (m), die durchgehenden Noten nicht andeutet, ingleichen, wenn er die durchzugehene scheinenden Noten, welche aber doch ihre eigene Harmonie erfordern (n), nicht beziffert: so ist auch der geübteste Accompanist Fehlern unterworfen, und ist auffer Schuld, wenn die Hauptstimme nicht über dem Basse stehet. Wir haben dieses überhaupt bereits im fünften Paragraph angemerket. Bey (o) sehen wir die gute Art, zur Warnung überflüssige Ziffern über durchgehende Noten zu setzen. Man giebet dadurch mäßigen Accompanisten die Nothwendigkeit der Verdoppelung deutlich zu erkennen, damit Fehler vermieden werden. Bey (p) ist der Querstrich deswegen nöthig, damit man nicht, statt die vorige Harmonie zu wiederholen, den Dreyklang zur folgenden Note über der Pause anschlage.

(a) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure.

(b) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 1, 6.

(c) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 3, 6, 4, 3, 6, 3, 6.

(d) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 4, 3, 6, 3, 6.

(e) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 4, 3, 6, 3, 6.

(f) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 4, 3, 6, 3, 6.

(g) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 4, 3, 6, 3, 6.

(h) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 4, 3, 6, 3, 6.

(i) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 4, 3, 6, 3, 6.

(j) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 4, 3, 6, 3, 6.

(k) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 4, 3, 6, 3, 6.

(l) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 4, 3, 6, 3, 6.

(m) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 4, 3, 6, 3, 6.

(n) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 4, 3, 6, 3, 6.

(o) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 4, 3, 6, 3, 6.

(p) Musical notation showing a sequence of notes with a fermata over the first measure, dynamic markings *p:* and *f:*, and fingerings 6, 4, 3, 6, 3, 6.

6 X 6 6 6 6 5 (d) 4 3 7 5 6

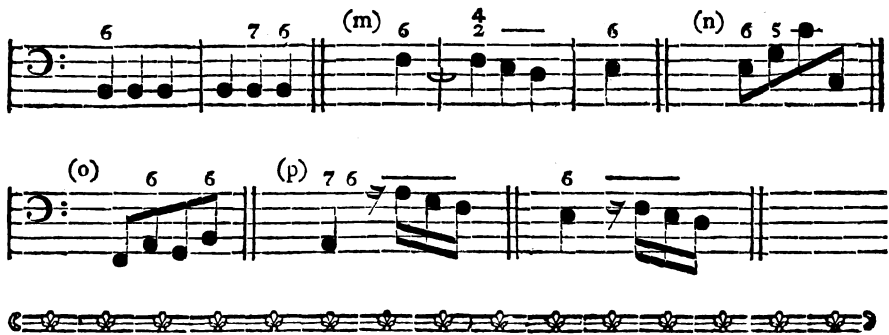
9 8 6 6 5 (e) (f) (g) 6 7 6 X

*Allegro.*

6 X (h) (i)

(k)

(k) (l) 6 5 6 5



## Sieben und dreyßigstes Capitel.

Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand.

§. 1.

Das Vorschlagen mit der Harmonie in der rechten Hand zu kurzen Pausen in der Grundstimme ist oft nothwendig, die Ordnung zu erhalten und eine gute Ausnahme zu befördern.

§. 2. Diejenigen Bezifferer, welche dieses Vorschlagen andeuten, indem sie die Aufgabe, oder den Querstrich, welcher der auf die kurze Pause folgenden Grundnote zukommt, über die Pause setzen, thun sehr wohl, und es wäre zu wünschen, daß jedermann, zur Erleichterung vieler Accompanisten, diese Genauigkeit im Bezeichnen in Acht nähme.

§. 3. In Ermangelung der gehörigen Andeutung wollen wir überhaupt zweyerley anmerken: erstlich, daß die Pausen, wovon wir in diesem Capitel handeln, nicht langsamer, als ein Sechzehnthel im Allegretto seyn dürfen; zweytens, daß die mit der Pause eintretenden Noten der übrigen Stimmen sich mit der

vorausgenommenen Harmonie vertragen müssen. Folgende Exempel werden meine Meynung deutlicher erklären.

§. 4. Bey (a) ist es einem Anfänger, um den Tact gewiß zu nehmen, erlaubt, zu der Pause den Dreyklang c anzuschlagen: ein geübter Accompagnist fällt erst bey dem e mit dem Seytenaccord in der rechten Hand ein, und läßt sowohl die Pause, als auch das c durchgehen. Bey (b) bleibt nichts übrig, als die Nothwendigkeit zur Pause vorzuschlagen, wenn man nicht die ganze Hälfte des Tactes ohne Begleitung vorbegehen lassen will. Die Hauptstimme sowohl als der Begleiter haben diese Tacthülfe bey hurtiger Zeitmaasse sehr nöthig. Dieses Exempel darf nicht geschwinder als Andante seyn, wenn man mit der rechten Hand erst nach den Pausen anschlagen will, weil sonst dieser Anschlag eine widrige Bewegung im Tacte veranlassen würde. Bey (c) mag das Tempo beschaffen seyn, wie es will, so kann man den Dreyklang c nicht eher, als bey dem Eintritt der ersten Grundnote, anschlagen, weil dieser Dreyklang nicht mit dem f in der Hauptstimme harmoniret. Bey (d) ist es wegen der Unbeweglichkeit der Hauptstimme, und wegen der rückenden Noten im Basse nöthig, daß die Harmonie, auch bey einer langsamen Zeitmaasse, in Achttheilen angeschlagen werde. Das erste Achttheil kann allenfalls ohne Begleitung vorbegehen, um das Piano, womit gemeinlich eine Aushaltung angefangen wird, nicht zu verdunkeln. Bey (e) ist das Vorschlagen zur Pause unentbehrlich, zumal wenn dieses Exempel bey einem weitläuftigen und stark besetzten Orchester, wo alle Stimmen mit solchen kurzen Noten zugleich eintreten, vorkommt. Dieser Umstand ereignet sich besonders oft in Opern bey affectubsen Recitativen mit accompagnirenden Instrumenten, welche von den Sängern, wegen der vielen und heftigen Actionen, bald ganz hinten, bald vorne, bald auf der Seite, und bald



## Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand. 311

bald in der Mitte des Theaters, zuweilen unter vielem Geräusche abgesungen werden. Hier muß der Clavierist führen, und bey der kurzen Pause das Signal durch einen so starken Anschlag, als nur möglich ist, geben. Bey (f), wo die Noten, welche auf die Achttheilpause folgen, nicht so kurz sind, wie im vorigen Exempel, und wo ebenfalls alle Stimmen nach einer Generalpause mit dem Einklange zugleich einfallen, wird nicht vorgeschlagen. Bey dem Exempel (g) mit punctirten Noten schlägt der Accompagnist ebenfalls nicht vor, weil in der Hauptstimme ein Vorschlag da ist, welcher sich erst nach der kurzen Grundnote auflöset. Das Exempel (h) mit dem pathetischen Basse nach französischem Geschmacke muß ohne vorzuschlagen accompagniret werden, weil es sonst vieles von seinem Trägigen verlieret. Die Abbildung bey (i) stellet einen Fall vor, wo der Componist zuweilen ein gewisses Gewicht in den Ausdruck der Hauptstimme leget, und zugleich verlangt, daß die letztere mit der Veränderung der Modulation allein anfangen soll. Die Begleitung dieses Exempels ist gleich hinterher beygefüget. Bey (k) leidet der Vorschlag keinen Drenklang zur Pause; man pausirt also am besten mit der rechten Hand ein Achttheil. Bey (l) wird zu den Puncten und gebundenen Noten vorgeschlagen.

The image shows two musical examples, (a) and (b), on a single staff. Example (a) is marked *Allegretto* and consists of six eighth notes with stems pointing up, followed by six eighth notes with stems pointing down. The notes are labeled with the numbers 7, 6, 6, 6, 6, 6. Example (b) is marked *Presto* and consists of six eighth notes with stems pointing up, followed by six eighth notes with stems pointing down. The notes are labeled with the numbers 7, 6, 6, 6, 6, 6.

(c) (d)

6 6 2 6<sub>b</sub> 4 b 7<sub>b</sub>

Detailed description: This block contains two measures of music, (c) and (d), on a single staff. Measure (c) features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with a 6 6 fingering. Measure (d) continues with similar rhythmic complexity, including a 2 6<sub>b</sub> 4 b 7<sub>b</sub> fingering. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

(e) *Presto.* (f) *Allegro.*

6

Detailed description: This block contains two measures, (e) and (f). Measure (e) is marked 'Presto.' and shows a dense, rapid sixteenth-note passage. Measure (f) is marked 'Allegro.' and features a more spaced-out rhythmic pattern with a 6 fingering. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

(g)

7 7 5<sub>b</sub> 5

Detailed description: This block contains one measure, (g), on a single staff. It features a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a 7 7 5<sub>b</sub> 5 fingering. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

(h)

b 6 7 7 7 7 7

Detailed description: This block contains one measure, (h), on a single staff. It features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with a b 6 7 7 7 7 7 fingering. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

*Allegro.* (i)

6 6 7 5<sub>b</sub> 6 4 6

Detailed description: This block contains one measure, (i), on a single staff. It is marked 'Allegro.' and features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with a 6 6 7 5<sub>b</sub> 6 4 6 fingering. The notation includes various accidentals and dynamic markings.



## Acht und dreyßigstes Capitel.

### Von Recitativ.

§. 1.

Die Recitative waren vor nicht gar langer Zeit von lauter Verwechslungen der Harmonie, der Aufsung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepfropfet. Man suchte, ohne mehrentheils die geringste Ursache zu haben, in diesen harmonischen Seltenheiten eine besondere Schönheit, und man hielt die natürlichen Abwechslungen der Harmonie für zu platt zum Recitativ. Dank sey es dem vernünftigen Geschmacke, vermöge dessen man heute zu Tage nur sehr selten, und mit zureichendem Grunde in den Recitativem harmonische Sonderheiten anbringeret. Der Accompagnist darf also bey der Abfertigung der Recitative von der jetzigen Art nicht so sehr mehr schwichen, wie vordem. Indessen ist doch noch allhier eine genaue Bezifferung nöthig, wenn auch die Hauptstimme über dem Basse stehet.

Bachs Versuch. 2. Theil.

R r

§. 2.

§. 2. Gewisse Recitative, wobey der Baß, oder die übrigen darzu gefesteten Instrumente entweder ein gewisses Subject, oder eine solche Bewegung in Noten haben, welche beständig fortdauret, ohne sich an die Absätze der Singstimme zu kehren, müssen wegen der guten Ordnung strenge nach der Eintheilung des Tactes ausgeführet werden. Die übrigen Recitative werden nach ihrem Inhalte bald langsam, bald hurtig, ohne Rücksicht auf den Tact, abgesungen, ob sie schon bey der Schreibart in den Tact eingetheilet werden. Ein Accompagnist muß in beyden Fällen genau aufmerksam seyn, besonders in dem letzteren. Er muß beständig auf den Ausführer der Hauptstimme hören, und wenn das Recitativ mit Action ist, auch sehen, damit er mit seinem Accompagnement bey der Hand sey, und den Sänger niemals verlasse.

§. 3. Declamirt der letztere hurtig, so muß die Harmonie auf das bereiteste da seyn, besonders alsdenn, wenn sie bey den Absätzen der Hauptstimme vorgeschlagen werden muß. Der Anschlag einer neuen Harmonie muß auf das geschwindeste geschehen, so bald die vorige Harmonie zu Ende ist. Hierdurch wird der Sänger in seinem Affecte, und in dem daher nöthigen geschwinden Vortrage niemals gestöhret, weil er bey Zeiten die Modulation und Beschaffenheit der Harmonie beständig voraus weiß. Wenn man unter zweyen Uebeln wählen müste, so würde hier das Eilen dem Schleppen vorzuziehen seyn. Doch besser ist allezeit besser. Bey der geschwinden Declamation muß sich der Accompagnist des Harpeggirens enthalten, zumal wenn sich die Harmonie oft ändert. Man hat hierzu keine Zeit, und wenn man sie auch hätte, so würde der Clavierist selbst, der Sänger und die Zuhörer leicht dadurch in eine Verwirrung gerathen. Dieses Harpeggiren ist auch alsdenn unnöthig, weil es bloß ausser diesem Falle, und bey langsamem Recitativem und lange daurender Harmonie gebrauchet wird,  
um

am den Sänger zu erinnern, da er in derselben Harmonie bleiben soll, anstatt da er widrigenfalls durch die Länge der Dauer gar leicht aus dem Tone kommen, oder in eine Veränderung der Harmonie gerathen könnte. Kommen dergleichen feurige Recitative in der Oper vor, wo der Umfang des Orchesters weitläuftig ist, wo der Sänger auf dem Theater von seinen Begleitern entfernt declamiren mu, wo noch darzu die Bässe zertheilet spielen: so wartet der erste Flügel, wenn zween da sind, die Cadenzen der Singstimme nicht völlig ab, sondern schläget schon bey den lezten Silben die von Rechtswegen erst darauf folgende Harmonie an, damit die übrigen Bässe oder Instrumente sich bey Zeiten hienach richten und mit einfallen können.

§. 4. Die Geschwindigkeit und Langsamkeit des Harpeggio bey der Begleitung hänget von der Zeitmaasse und dem Inhalte des Recitatives ab. Je langsamer und affectuser das leztere ist, desto langsamer harpeggirt man. Die Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten vertragen das Harpeggio besonders wohl. So bald aber die Begleitung, statt der Aushaltungen, kurze und abgestossene Noten krieget, sogleich schlägt auch der Clavierist die Harmonien, ohne Harpeggio, kurz und trockig mit vollen Händen an. Wenn auch schon in diesem Falle weise gebundene Noten da stehen solten, so bleibet man dennoch bey dem kurz abgestossenen Vortrag. Die Stärke des Anschlagens ist vor dem Theater, bey auswendig gesungenen Recitativen wegen der Entfernung am ndthigsten. Auserdem mu allerdings der Accompagnist auch zuweilen vor dem Theater, am allermeisten aber in der Kirche und in der Kammer, wo die lärmenden und furieusen Recitative nicht eben hingehören, seine Begleitung ganz schwach anschlagen, weil die Harmonie ebenfalls den Recitativen in der gehörigen Stärke angepafset werden mu.

§. 5. Bey einem Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten bleibt man auf der Orgel bloß mit der Grundnote im Pedale liegen, indem man die Harmonie bald nach dem Anschlage mit den Händen aufhebet. Die Orgeln sind selten rein gestimmt, und folglich würde die Harmonie zu den erwähnten Recitativten, welche oft chromatisch ist, sehr widrig klingen, und sich mit der Begleitung der übrigen Instrumente gar nicht vertragen. Man hat oft zu thun, ein Orchester, welches nicht das schlechteste ist, in diesem Falle reinklingend zu machen. Das Harpeggio fällt überhaupt auf dem Pfeifwerke weg. Ausser der gebrochnen Harmonie brauchet man auch auf den übrigen Clavierinstrumenten zu der Begleitung der Recitative keine andere Manier und Zierlichkeit.

§. 6. Bey einem Intermezzo und einer comischen Oper, wo viele lärmende Actionen vorkommen, ingleichen bey andern theatralischen Stücken, wo zuweilen die Actionen ganz hinten auf dem Theater vorgehen, muß man beständig, oder wenigstens sehr fleißig harpeggiren, doch so, daß die Sänger und der Accompanist einander beständig deutlich hören können. Wenn der Inhalt der Worte, oder eine darzwischen kommende Action machet, daß der Sänger nach der vorgeschlagenen Harmonie nicht gleich anfängt: so bricht der Accompanist die Harmonie noch einmal langsam von unten in die Höhe, bis er merket, daß die Declamation wieder angehet. Man muß überhaupt, wenn es nicht höchstnöthig ist, weder zu viel noch zu wenig Leeres bey der Begleitung übrig lassen. Wenn gewisse Recitative mit mehreren Instrumenten, als mit dem Basse, ohne Aushaltung begleitet werden: so muß der Clavierist die darzwischen kommenden kleinen Veränderungen der Harmonie, dergleichen 8b7 oder 65b seyn, wenn sie bloß die Grundstimme angehen, und zuweilen oft hintereinander vorkommen,

Kommen, entweder ganz schwach anschlagen, oder gar übergehen, damit die Hauptstimme nicht zu viel accompagnirt werde, und damit die übrigen Instrumente den Sänger deutlicher hören, und folglich besser Acht haben können, wenn sie nachher wieder einfallen sollen. Das Geräusche des Flügels, welches die Instrumentisten in der Nähe sehr stark hören, zumal, wenn der Ton desselben durchdringend ist, kann alsdenn oft die gute Ordnung gar leicht stören. Zuweilen gewinnt auch bey dieser Unthätigkeit des Clavieristen der Nachdruck gewisser Worte, welche der Componist aus guter Ursache bey aller Stille der Instrumente will hergesaget wissen. Gehet eine heftige Action ganz hinten auf dem Theater vor, so ist diese Vorsicht um so viel nöthiger, weil alsdenn die Töne des Sängers mehrentheils über das Orchester wegstreichen, welches letztere aus Ursachen tiefer angeleget ist, als das Parterre.

§. 7. Wenn der Sänger nicht recht tonfeste ist, so thut man besser, daß man die Harmonie zugleich einigemal hinter einander anschläget, als wenn man einzelne Intervallen angiebet. Bey den Recitativen kommt es hauptsächlich auf die Richtigkeit der Harmonie an, und man muß nicht allezeit fordern, daß der Sänger, zumal bey gleichgültigen Stellen, just die vorgeschriebenen Noten, und keine anderen singen soll. Es ist genug, wenn er in der gehörigen Harmonie declamirt. Bey einer fremden Ausweichung kann man allenfalls das schwere Intervall allein anschlagen. Wenn man sich auf die Geschicklichkeit des Sängers hinlänglich verlassen kann, so muß man nicht gleich stugen, wenn er in folgendem Exempel (a), statt der Vorschrift, die Ausführung von (1) und (2) wählet. Oft ist hieran eine Bequemlichkeit wegen der Höhe und Tiefe Schuld, oft auch eine Vergessenheit, weil die Sänger bey dem Auswendiglernen, die sich immer ähnlichen Recitativmodulationen leicht verwechseln, indem

sie sich mehr die Grundharmonien, als die vorgeschriebenen Noten einprägen. Ich vergebe es eher einem Accompagnisten, daß er von dem zuweilen vorkommenden Exempel (b) überrascht wird, wenn die Ziffern fehlen, das Tempo hurtig ist, und die Hälfte des Exempels vielleicht gar auf dem Anfange einer neuen Zeile geschrieben stehet: als wenn er vor den verwechselten Ausführungen bey (a) stuget.

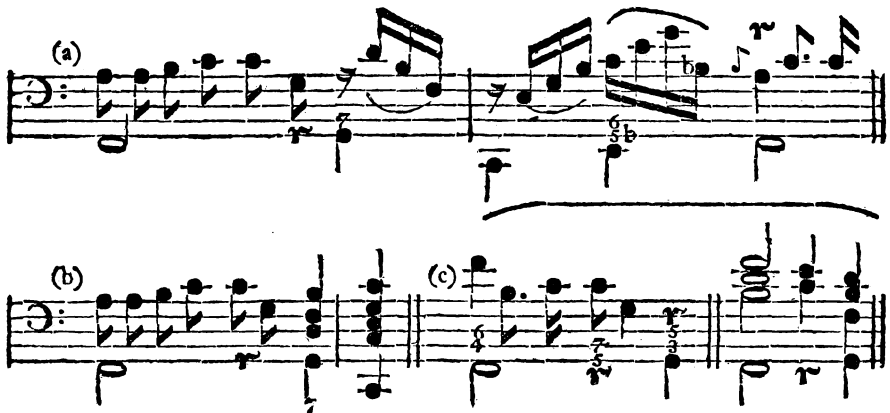
The image contains two musical staves. Staff (a) is divided into three measures. The first measure has a '7' above the first note and a '6' below the first note. The second measure has '(1)' above the first note and a '6' below the first note. The third measure has '(2)' above the first note and a '6' below the first note. Staff (b) is divided into three measures. The first measure has an asterisk above the first note. The second measure has an asterisk above the second note and a '6' below the second note. The third measure has an asterisk above the first note.

§. 8. Der Accompagnist thut wohl, wenn er überhaupt, besonders aber bey fremden Modulationen, das erste Intervall des Sängers, zu dessen Erleichterung, bey der letzten Brechung der vorgeschlagenen Harmonie in der Oberstimme nimmt, weil es da am deutlichsten zu hören ist. Ehe man diese Hülfe unterläßt, so erlaubet man lieber einige Unregelmäßigkeiten, wenn es nicht zu ändern ist, und gehet aus der Vorbereitung einer Dissonanz, oder nimmet die Auflösung derselben in einer unrichten Stimme vor, bloß damit man geschwinde in die Lage kommen könne, wo es die Noth erfordert, welches letztere jedoch, ohne sich einer solchen Freiheit zu bedienen, mehrentheils durch ein geschwindes Harpeggio gar leicht ist.

§. 9. Wenn bey einem Recitativo mit begleitenden Instrumenten nach einer Cadenz, oder nach einem Absätze, der Baß vorschlägt und die übrigen Instrumente nachschlagen: so muß der Clavierist seine



seine Note mit der Harmonie so gleich, wenn es Zeit ist, sicher und stark anschlagen, zumal wenn das Orchester weitläufig ist (a). Haben aber alle Begleiter den Anschlag zugleich, so muß der Clavierist sich nicht übereilen, sondern zuvor denen übrigen mit dem Kopfe oder mit dem Leibe bey Zeiten ein merkliches Zeichen geben, damit sie alle zugleich geschwind einfallen können (b). Das Exempel (c) erfordert zum f den Septquartenaccord, woben man gerne die Octave in der obersten Stimme nimmt; zur Pause wird nachher die Septime und Quinte vom f angeschlagen. Endlich gehöret noch hieher das Exempel (c) des vierten Paragraphen im vorigen Capitel mit der dazu gehdrigen Anmerkung, wohin ich meine Leser verweise. Man kann von diesem Exempel auf mehrere von derselben Art schliessen.





## Neun und dreyßigstes Capitel. Von den Wechselnoten.

### §. 1.

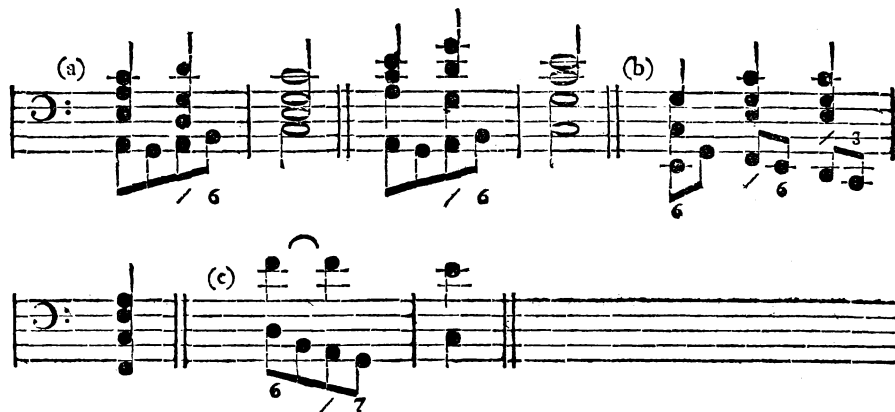
Wir haben bereits im ersten Capitel erklärt, was unter dem irregulären Durchgange, oder unter den Wechselnoten verstanden werde. Die Andeutung davon ist sehr nothwendig, weil die Anfänger im Generalbasse diese Noten nicht leicht errathen können.

§. 2. Einige beziffern die dem innerlichen Werthe nach lange, und zur Harmonie anschlagende Note; andere setzen die Ziffern über die nachschlagende Note. Jene Art der Bezifferung ist nicht zu verwerfen, zumal wenn sie solche Aufgaben betrifft, welche bey dem Accompagnement gewöhnlich sind (a), und wenn eine Zweydeutigkeit dadurch gehoben werden kann (b). Ausserdem aber erhält man durch die Andeutung der Wechselnoten mit einem schrägen Striche leichtere Signaturen, und der Accompagnist darf wegen der ungewöhnlichen Folge, welche sich bey der erstern Art der Bezifferung mehrentheils äussert, nicht leicht stutzen. Indessen wollen wir dem ohngeacht jedem Generalbassschüler rathen, sich mit den Ziffern recht bekannt zu machen, weil beyde Arten von Bezeichnung noch zuweilen vorkommen.

(a)  $\frac{5}{2}$  4 2 2  $\frac{7}{5}$  5 x

(b)  $\frac{6}{5}$   $\frac{4}{2}$  statt  $\frac{6}{5}$  / 3

§. 3. Die dem innerlichen Werthe nach lange Noten bey dem irregulären Durchgange sind als ausgeschriebene und in den Tact mit eingetheilte Vorschläge zu betrachten, davon die Gesezung genau bestimmt ist. Die rechte Hand nimmt zu diesen Vorschlägen die Harmonie, welche der folgenden Grundnote eigentlich zukommt, voraus. Wenn also gleich die vorausgenommenen Consonanzen zu der anschlagenden Grundnote dissoniren: so behalten sie doch ihre Freyheit und Eigenschaft. Sie können verdoppelt werden (a), und haben weder einer Vorbereitung noch Aufsung nöthig (b). Eben so wenig verlihren die vorausgenommenen Dissonanzen von ihrem Wesentlichen und ihren Gezechtsamen, ob sie gleich zu der anschlagenden Grundnote consoniren (c).

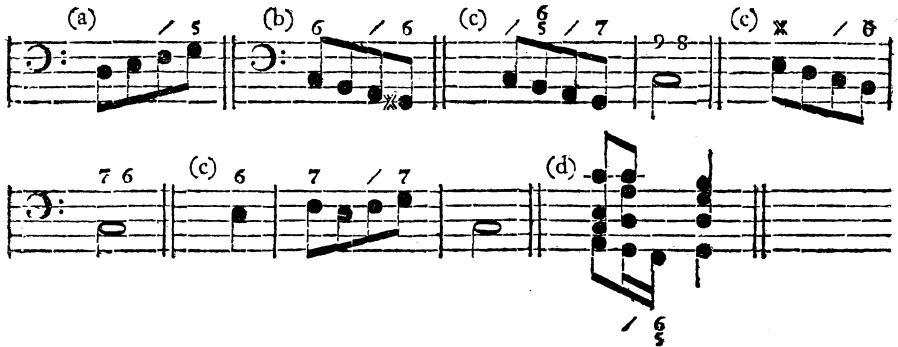


§. 4. Bey den Wechselnoten kann der Dreyklang ohne Andeutung nicht seyn, sondern er muß wenigstens durch eine Ziffer vorgebildet werden (a). Wenn nach dem schrägen Striche Aufgaben folgen, wobey die Verdoppelung nöthig ist (b), oder welche überhaupt mehr, als eine Art der Begleitung haben (c), so muß

Bachs Versuch 2. Theil. Es der

### 322 Neun und dreßzigstes Capitel. Von den Wechselnoten.

der Accompanist schon vorher auf die rechte Einrichtung der Harmonie bedacht seyn, besonders wenn Fehler vermieden werden sollen (d):



## Vierzigstes Capitel.

### Vom Baßthema.

§. I.

**E**in gutes Baßthema mit einer ungezwungenen Ausarbeitung gehöret mit zu den Meisterstücken der Composition. Die berühmten Capellmeister Telemann und Graun, nebst meinem seligen Vater, haben in dieser Art vortreffliche Proben abgelegt, welche zu vollkommenen Mustern dienen können. Der Gesang eines solchen Thema muß eine männliche Annehmlichkeit haben, welche zuweilen aus den übrigen Stimmen der dazu gehörigen Harmonie durch eine Brechung derselben, oder durch andere Auszierungen der Modulation etwas borget, ohne das Fundament zu ver-

verstecken. Die Modulation darf nicht ausschweifen. Die Cadenzen und Einschnitte müssen bassmäßig seyn, wenigstens müssen die letzteren eine natürliche Harmonie über sich vertragen. Die Vorschläge müssen in der Grundstimme mit grosser Behutsamkeit gebraucht werden, damit sie das Fließende der Harmonie nicht stören; ausserdem überlässt man diese und andere Schönheiten des Gesanges lieber der Hauptstimme, welche zu sehr eingeschränkt seyn würde, wenn der Bass an allen diesen Zierden gleichen Antheil nehmen wolte. Statt dessen müssen die Grundnoten eine Harmonie mit vielen und guten Bindungen bey sich haben, damit darüber eine sangbare Hauptstimme gebauet werden könne. Die Gänge, wobey viele Septimen- Quintquarten- Sextquinten- und Nonenaccorde vorkommen, sind besonders vorzüglich, wie wir aus folgenden simplen Grundnoten sehen:

The image shows three staves of musical notation in bass clef. The first staff contains intervals: 7 7 7, 7 6 7 6, 7 6, 4 3 4 3, 4 3. The second staff contains intervals: 9 8 6, 9 8 6, 6, 6 5 6, 9 6, 6<sup>b</sup> 5<sup>b</sup>. The third staff contains intervals: 9 8 4 3, 9 8 4 3, 9 8.

§. 2. Bey der Einrichtung eines Bass Thema können es gewisse Componisten gar leicht auf zweyerley Art versehen: zu weilen wollen sie dabey ihren guten Gesang auf einmal, und zur Unzeit ausschütten; sie schreiben also eine gut. Melodie hin, welche jung und ohne Grundnoten ist, und zu welcher sich allenfalls  
♩ 2 ein

ein guter Baß setzen liesse. Einem verständigen Accompagnisten würde es alsdenn bey der Begleitung gar leicht seyn, anstatt einen besondern Gesang zu diesem Thema zu erfinden, dieses Thema in der rechten Hand zu nehmen, und mit der linken aus dem Stegereife eine Grundstimme dazu, mit der gehörigen Harmonie zu machen. Im andern Falle pflegen die Baßthemata gar zu trocken zu seyn, indem der Componist, um den jetzt gedachten Fehler zu vermeiden, und sich zur Ausarbeitung der Hauptstimme alle mögliche Bequemlichkeit zu verschaffen, einen guten, ehrlichen und simplen Baß hinschreibet, der weiter nichts ausdrückt. Diese letztern Themata haben jedoch noch dieses Gute, daß sie ein geschicktes Accompagnement zulassen, indem bey jenen oft gar keine Harmonie darauf ist.

§. 3. Die Baßthemata werden entweder von den übrigen Instrumenten im Einklange begleitet, oder bloß von den Bässen allein ausgeführt. In jenem Falle lässet der Accompagnist die Harmonie weg, und spielet seine vorgeschriebenen Noten ebenfalls in Octaven mit beyden Händen: wenn aber der Componist aus guten Ursachen Ziffern über den Baß gesetzt hat, weil die Bindungen, welche dabey angebracht werden können, gerne gehöret seyn wollen, und das Thema nicht allein nicht verdunkeln, sondern vielmehr erklären, so muß man sie mitspielen. Gewisse Themata sind so beschaffen, daß ein verständiger Zuhörer nur ein halbes Vergnügen spühret, wenn die Harmonie dazu fehlet, weil diese letztere in der Vorstellung seiner Seele von den Tönen, die er höret, untrennbar ist. Die Orgel ist alsdenn, sowohl wegen der Bindungen, als auch wegen der durchdringenden Stärke zur Begleitung das vorzüglichste Instrument. Im zweyten Falle, welcher bey zweystimmigen Sing- und Spielsachen vorkommt, ist eine harmonische Begleitung nöthig.

§. 4. Das Accompagnement eines Bassethema kann zweyerley seyn, und giebet allezeit einem geschickten Accompagnisten eine gute Gelegenheit, seine Wissenschaft zu zeigen. Wer hinlängliche Einsichten in die Gekunst hat, und bey einem glücklich erfinderischen Geiste eine gute Beurtheilungskraft besizet, der kann bey den Pausen der Hauptstimme, auch allenfalls bey gewissen simplen Noten oder Aushaltungen derselben, einen besondern Gesang erfinden, und ihn mit der rechten Hand, statt der gewöhnlichen Harmonie, vortragen. Dieser Gesang muß nach dem Inhalt und Affect des Stückes abgepasset seyn, und darf die Hauptstimme niemals einschränken.

§. 5. Wer aber die hierzu gehörigen Fähigkeiten nicht besizet, bleibt bey seiner vorgeschriebenen Harmonie, und trägt sie nach den Regeln des guten Vortrages vor, wobey allezeit, so viel es nur möglich ist, die besten Fortschreitungen und Lagen gewählt werden, und auf eine sangbare Oberstimme gesehen wird.

\*\*\*\*\*

## Ein und vierzigstes Capitel. Von der freyen Fantasie.

§. 1.

Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bey andern Stücken zu geschehen pfeget, welche nach einer Tacteintheilung gesezet sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.

§. 2. Zu diesen letztern Stücken wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert: bey jener hingegen sind

blos gründliche Einsichten in die Harmonie, und einige Regeln über die Einrichtung derselben hinlänglich. Beyde verlangen natürliche Fähigkeiten, besonders die Fantasien überhaupt. Es kann einer die Composition mit gutem Erfolge gelernet haben, und gute Proben mit der Feder ablegen, und dem ohngeacht schlecht fantasiren. Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewißheit einen guten Fortgang in der Composition prophezehen kann, wenn er nicht zu spät anfänget, und wenn er viel schreibt.

§. 3. Eine freye Fantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführt werden können. Man muß hierbey eine Tonart festsetzen, mit welcher man anfänget und endiget. Ohngeacht in solchen Fantasien keine Tacttheilung Statt findet, so verlangt dennoch das Ohr, wie wir weiter unten hören werden, ein gewisses Verhältniß in der Abwechslung und Dauer der Harmonien unter sich, und das Auge ein Verhältniß in der Geltung der Noten, damit man seine Gedanken aufschreiben könne. Es pfleget alsdenn gemeinlich der Bierviertheitact diesen Fantasien vorgesehet zu werden, und man erkennet die Beschaffenheit der Zeitmaasse aus den im Anfange darüber geschriebenen Wörtern. Wir sind bereits aus dem ersten Theile dieses Versuchs, in dem letzten Hauptstücke desselben, von der guten Wirkung der Fantasien belehret worden, wohin ich meine Leser verweise.

§. 4. Der Flügel und die Orgel erfordern bey einer Fantasie eine besondere Vorsicht; jener, damit man nicht leicht in einerley Farbe spiele, diese, damit man gut und fleißig binde, und sich in den chromatischen Sätzen mäßige; wenigstens muß man diese letztern nicht wohl kettenteilweise vorbringen, weil die Orgeln



geln selten gut temperirt sind. Das Clavicord und das Fortepiano sind zu unserer Fantasie die bequemsten Instrumente. Beyde Können und müssen rein gestimmt seyn. Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendste zum Fantasiren.

§. 5. Es giebet Gelegenheiten, wo ein Accompagnist nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muß. Bey dieser Art der freyen Fantasie, weil sie als ein Vorspiel angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll, ist man schon mehr eingeschränkt, als bey einer Fantasie, wo man, ohne weitere Absicht, bloß die Geschicklichkeit eines Clavierpielers zu hören verlangt. Die Einrichtung von jener wird durch die Beschaffenheit des aufzuführenden Stückes bestimmt. Der Inhalt oder Affect dieses letztern muß der Stoff des Vorspielers seyn: bey einer Fantasie hingegen, ohne weitere Absicht, hat der Clavierist alle mögliche Freyheit.

§. 6. Wenn man nicht viele Zeit hat, seine Künste im Vorspielen zu zeigen, so darf man sich nicht zu weit in andere Tonarten versteinen, weil man bald wieder aufhören muß, und dennoch im Spielen die Haupttonart im Anfange nicht zu bald verlassen, und am Ende nicht zu spät wieder ergreifen darf. Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiß höre, woraus gespielt wird: man muß sich aber auch vor dem Schlusse wieder lange darinnen aufhalten, damit die Zuhörer zu dem Ende der Fantasie vorbereitet werden, und die Haupttonart zuletzt dem Gedächtnisse gut eingepreget werde.

§. 7. Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenfalls Clavierpieler von wenigen Fähigkeiten bey dem Vorspielen

spielen bedienen können, ist diese: daß man die auf- und absteigende Tonleiter der Tonart, woraus gespielt werden soll, mit allerhand Bezifferungen (a), und einigen eingeschalteten halben Tönen (b), in, und ausser der Ordnung (c) mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde leget, und die dabey vorkommenden Aufgaben gebrochen, oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vortráget. Die Orgelpuncte über der Prime sind bequem, die erwählte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen (d). Vor dem Schlusse können auch sehr wohl Orgelpuncte über der Dominante angebracht werden (e):

(a)

The image displays four staves of musical notation, each representing a different fingering pattern (a, b, c, d, e) for an organ piece. The notation is written on a single-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The notes are connected by stems, and various fingering numbers (1-5) are placed above or below the notes to indicate which finger to use. Some notes have accidentals (sharps, flats, naturals). The notation includes bar lines and repeat signs. The patterns are as follows:

- Staff 1 (a):** Shows a sequence of notes with fingerings: 6, 6, 5, 6, 5b, 7/6, 7/6, 7/6, 7/6, 7/6, 7/6, 6. Below the staff are additional fingerings: 6 5b 98, 6 7 6, 7 6 5b 98 98 7 6 5b.
- Staff 2 (b):** Shows a sequence of notes with fingerings: 7, 6, 7 6, 5 6, 5 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 6. Below the staff are additional fingerings: 4 3 5b 9 8 8 9 8 7 6 5b, b 7 6 6 9 8 7 5 6 6 5b.
- Staff 3 (c):** Shows a sequence of notes with fingerings: 6, 6, 2, 6, 6, 5 6, 7 6, 5 6, 4 3, 6, 7 6, 7 6. Below the staff are additional fingerings: 7 6, 4 3, 7 6, 5 3 4 6 6 6 7 6 4 3 6 5 6.
- Staff 4 (d, e):** Shows a sequence of notes with fingerings: 5 4, 5b, 6 5, 4, 6 4, 6, 7 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. Below the staff are additional fingerings: 4 b 5 6 7 6, 7 6 7 6 4 7 6 5b.

# Von der freien Fantasie.

7 6 98 6<sup>5</sup> 6 6 56 6 98 43 7 6b 5b 5b 5b

5b 6 5b 56 98 98 5b 5b 5b 5b 5b 6 5 87 98 76

6 6 \* 4 6 5 5 5 5 4 6 4 6 76 56 75

4 6 6 5 4 6 75 5 4 6 76 76 7 4 6 6

4 6 5b 6b 5 6 7 5 (b) 6 5b b7 5 b7 5 56 5b

5b 6 6 5b 6

5 2 6 8 54 6 5b 4 6 76 75 6 b7 5 7 6 5b 98 5b 5b

54 6 6 2 98 98 9 8 7 5b

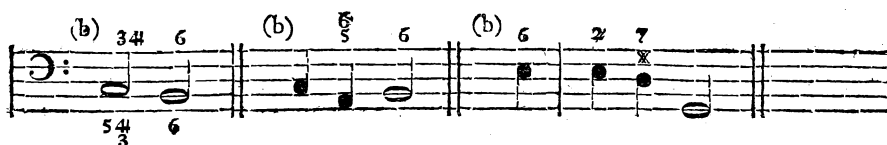
6 4 6 2 6 b7 4 6 75 (c) 6 6 56 b7 6 6 43

5 4 4 4 4 4 b7 5

b7 4 6 6b 5 5b 6 6 4x (d) 5 4 2 b7 6 7 6b 8

5 4 2 6b 8

§. 8. Bey Fantasien, wo man Zeit genug hat, sich hören zu lassen, weicht man in andere Tonarten weitläufiger aus. Hierzu werden nicht eben förmliche Schlusscadenzen allezeit erfordert; diese letztern finden am Ende, und allenfalls einmal in der Mitte Statt. Es ist genug, wenn die grosse Septime derjenigen Tonart, (semitonium modi), wovon man geht, im Basse, oder in einer andern Stimme da ist. Dieses Intervall ist der Schlüssel zu allen natürlichen Ausweichungen, und das Kennzeichen davon. Wenn es in der Grundstimme lieget, so hat der Septimen-Septen- und Sextquintenaccord darüber Statt (a): ausserdem aber findet man es bey solchen Aufgaben, welche durch die Verkehrung jener Accorde entstehen (b). Es ist bey dem Fantasiren eine Schönheit, wenn man sich stellet, durch eine förmliche Schlusscadenz in eine andere Tonart auszuweichen, und hernach eine andere Wendung nimmt. Diese, und andere vernünftige Betrügereyen machen eine Fantasie gut: allein sie müssen nicht immer vorkommen, damit das Natürliche nicht ganz und gar darbey verstecket werde.



§. 9. Man kann bey einer freyen Fantasie aus der Haupttonart in die nächstverwandten, in die etwas entferntern, und in alle übrigen Tonarten ausweichen. So wenig man bey Stücken, welche strenge nach dem Tact ausgeführet werden, fremde und viele weitläufige Ausweichungen vornehmen darf: so einfältig klingen eine Fantasie, welche bey den nächsten Tonarten stehen bleibet. In den harten Tonarten geschehen die nächsten Ausweichungen bekannter maassen in die Quinte mit der grossen Terz, und in die Sexte mit der kleinen. Aus den Molltönen gehet man zunächst in die Terz mit dem harten Dreyklange, und in die Quinte mit dem weichen. Wenn man in entlegenere Tonarten gehen will, so geschieht es bey den Durttönen in die Secunde und Terz mit dem weichen Dreyklange, und in die Quarte mit dem harten. Aus den Molltönen weicht man alsdenn in die Quarte mit der kleinen Terz, und in die Sexte und Septime mit der grossen. Die übrigen Tonarten insgesammt gehören unter die entlegensten, und können bey einer freyen Fantasie gleich gut berühret werden, ob sie schon in einer ungleichen Entfernung von der Haupttonart abstehen. Dieses letztere kann man aus den bekannten musicalischen Circeln sehen, an welche man sich aber bey der Einrichtung einer Fantasie nicht weiter binden darf, weil es ein Fehler seyn würde, im Fantasiren alle vier und zwanzig Tonarten circelmäßig durchzugehen. Wir überlassen dem eignen Nachsinnen unserer Leser, durch eine geschickte Ergreifung des semitonii modi Proben in den nähern Ausweichungen vorzunehmen, und wollen,

der Kürze wegen, bloß einige besondere Arten, in die nahe verwandten Tonarten nach und nach zu kommen, durch die hierunter vorgebildete Exempel zeigen. Wir erkennen hieraus die Möglichkeit, auf eine immer verschiedene Weise auszuweichen, man mag nach der ersten Grundnote ein Intervall nehmen, welches man nur will. Die Weitläufigkeit schrecket uns ab, diesen Satz klar zu beweisen.

The image displays five staves of musical notation, each representing a different intervallic approach from a starting note. The notation includes notes, rests, and various accidentals (sharps, flats, naturals) and interval labels above the notes. The staves are as follows:

- Staff 1:** Starts with a G note. Intervals shown:  $\frac{6}{5}$ ,  $6b$ ,  $b7$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{5}{\#}$ ,  $\frac{8b7}{3\frac{1}{2}}$ ,  $\frac{5}{\#}$ ,  $b7$ ,  $5\frac{5}{6}$ ,  $6$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $4\#$ .
- Staff 2:** Starts with a G note. Intervals shown:  $4\#$ ,  $4$ ,  $6$ ,  $7\frac{6}{5}$ ,  $\frac{4}{2}$ ,  $6$ ,  $4\#$ ,  $5\frac{6}{5}$ ,  $b7$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $4$ ,  $6$ ,  $\frac{6\#}{4\#}$ .
- Staff 3:** Starts with a G note. Intervals shown:  $\frac{5}{5b}$ ,  $\frac{6b}{4}$ ,  $b7$ ,  $\frac{5}{5b}$ ,  $6$ ,  $\#$ ,  $2$ ,  $6$ ,  $\frac{5}{\#}$ ,  $4\#$ .
- Staff 4:** Starts with a G note. Intervals shown:  $b7$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{5}{5b}$ ,  $b7$ ,  $6$ ,  $4$ ,  $\frac{5}{\#}$ ,  $5\frac{5}{6}$ ,  $\frac{5}{\#}$ ,  $6$ ,  $4$ ,  $b7$ ,  $\#$ .
- Staff 5:** Starts with a G note. Intervals shown:  $\frac{7}{\#}$ ,  $\frac{4}{2}$ ,  $6$ ,  $b7$ ,  $\frac{5}{b}$ ,  $6$ ,  $4\#$ ,  $b7$ ,  $5$ ,  $\frac{5}{5b}$ ,  $b7$ ,  $6$ ,  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{7}{5}$ ,  $\frac{6\#}{4\#}$ .

§. 16. In folgenden Exempeln wird die Art vorgebildet, aus einer harten Tonart durch wenige Umwege in die übrigen Tonarten, welche im vorigen Paragraph noch nicht berührt worden sind, auszuweichen. Die nahe Verwandtschaft des a moll mit dem c dur überhebt uns der Weitläufigkeit, noch eben so viele Exempel, wo die weiche Tonart zum Grunde lieget, anzuführen. Wenn man entlegenerere Tonarten nicht nur obenhin berühren, sondern darein förmlich ausweichen will: so muß man bey der blossen Ergreifung des semitonii modi nicht beruhen, und alsdenn glauben, daß man nunmehr da sey, wo man hin wolte, und daß man so gleich weiter gehen müsse: man muß vielmehr das Ohr durch einige andere eingeschaltete harmonische Sätze zu der neuen Tonart allmählig vorbereiten, damit es nicht auf eine unangenehme Art überraschet werde. Man wird Clavierspieler antreffen, welche die Chromatik verstehen, und ihre Sätze vertheidigen können: aber nur wenige, welche die Chromatik angenehm vorzutragen wissen, und ihr das Rauhe benehmen können. Wir merken überhaupt, besonders aber bey diesen hierunter angeführten Exempeln an, daß man sich bey den Aufgaben, wobey man anfänget, sich etwas weit von der festgesetzten Tonart zu entfernen, etwas länger aufhalten müsse, als bey den übrigen. Durch das Versetzen dieser, und der bereits angeführten Exempel, und durch die Verbindung derselben erlanget man nach und nach eine besondere Fertigkeit im Ausweichen.



Ein und vierzigstes Capitel.

4 6  $\overset{5}{4}$  \* \*      2 6 5b 8b7       $b7_{5b} = \overset{6b}{4b} \overset{5}{3}$  b

$\overset{6}{5}$  4 6  $\overset{9}{7} \overset{8}{6} \overset{7}{5}$   $\overset{9}{4}$  \*  $\overset{6}{4}$  \* \*      2 6  $\overset{6}{5b}$   $\overset{6b}{4}$   $\overset{5}{3}$  b

6 4  $\overset{7}{*}$   $\overset{4}{2}$  6  $\overset{5}{4}$   $\overset{5}{7}$  \*      4 6 4 6 7 \*

b7 -  $\overset{6b}{4}$   $\overset{5}{3}$  b      5b 5b 2b 5b

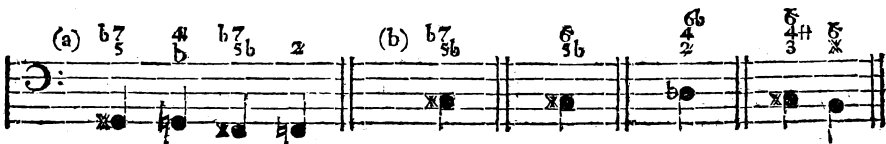
b7  $\overset{6b}{5b}$  5b 2b  $\overset{4}{b}$   $\overset{6b}{4b}$   $\overset{b7}{3}$  b      5b 5b 4 6  $\overset{6}{4}$  \* \*

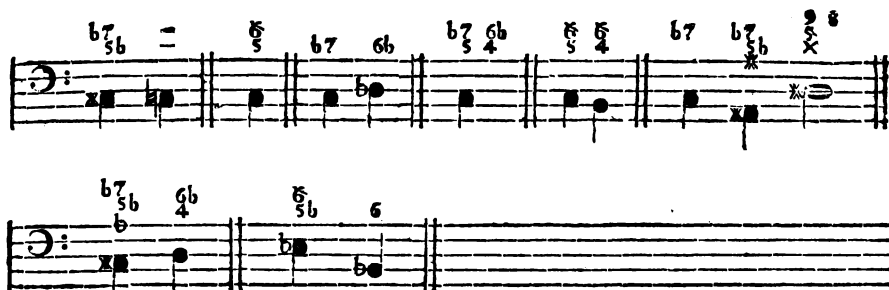
b7  $\overset{6}{4}$  2 5b 6b  $\overset{6}{5}$       2 6  $\overset{b7}{5b}$   $\overset{9}{4}$   $\overset{8}{b}$   $\overset{6b}{4}$   $\overset{5}{3}$  b

4 5  $\overset{5b}{*}$  4 6 \*  $\overset{6}{4}$   $\overset{7}{5}$  \*       $\overset{7}{*}$   $\overset{6}{4}$   $\overset{7}{5}$  - 2  $\overset{b7}{5b}$   $\overset{6}{4}$   $\overset{5}{*}$



§. II. Auf eine noch kürzere, und dabey angenehm überraschende Art in die entferntesten Tonarten zu kommen, ist kein Accord so bequem und fruchtbar, als der Septimenaccord mit der verminderten Septime und falschen Quinte, weil durch seine Verkehrungen, und durch die Verwechslung des Klanggeschlechts sehr viele harmonische Veränderungen vorgenommen werden können. Wenn man hierzu die übrigen harmonischen Künste und Seltenheiten, welche wir in den vorhergehenden Capiteln abgehandelt haben, mit zur Hülfe nimmt: was eröffnet sich nicht alsdenn für ein unzuübersehendes Feld von harmonischer Mannigfaltigkeit! Sollte es alsdenn wohl noch schwehr fallen, dahin zu gehen, wo man nur will? Nein, man darf nur wählen, ob man viele, oder gar keine Umwege nehmen will. Es sind von dem oben gedachten Accorde, welcher aus dreyen über einander gesetzten kleinen Terzen bestehet, nur dreye möglich; bey dem vierten ist die Wiederholung des erstern schon da, wie wir aus der Vorbildung bey (a) sehen. Wir würden zu weitläufig werden, wenn wir alle Möglichkeiten anführen wolten, die Harmonie durch diesen Accord dahin zu lenken, wohin man nur will. Es sey die bey (b) gegebene Gelegenheit zu Versuchen in dieser Art für dieses mahl hinlänglich. Wir wiederholen nochmals, dergleichen chromatische Sätze nur dann und wann, mit guter Art, und langsam vorzutragen.





§. 12. Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantasie. Bey der letztern müssen allerhand Figuren, und alle Arten des guten Vortrages vorkommen. Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene, oder gebrochene vollstimmige Griffe ermüden das Ohr. Die Leidenschaften werden dadurch weder erregt, noch gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie vorzüglich solte gebraucht werden. Durch die Brechungen darf man nicht zu hurtig, noch zu ungleich (a) von einer Harmonie zur andern schreiten. Bloß bey chromatischen Gängen leidet diese Vorschrift zuweilen mit guter Wirkung einige Ausnahme. Man muß nicht beständig in einerley Farbe die Harmonie brechen. Ausserdem kann man zuweilen mit beyden Händen aus der Tiefe in die Höhe gehen; man kann dieses auch bloß mit der vollen linken Hand thun, indem man die rechte in ihrer Lage läßt. Diese Art des Vortrages ist auf den Flügeln gut, es entstehet daraus eine angenehme Abwechslung eines gekünstelten Forte und Piano. Wer die Geschicklichkeit besizet, thut wohl, wenn er nicht beständig gar zu natürliche Harmonien brauchet, sondern das Ohr zuweilen betrüget: wo aber die Kräfte nicht so weit hinreichen, so muß eine verschiedene und gute Ausführung in allerhand Figuren diejenige Harmonie angenehm machen, welche durch

durch einen platten Anschlag derselben einfältig klinget. In der linken Hand können die meisten Dissonanzen ebenfalls verdoppelt werden. Die dadurch entstehende Octaven verträget das Ohr bey dieser starken Harmonie: die Quinten hingegen sind zu vermeiden. Die Quarte, wenn sie bey der Quinte und None ist, und die Nonen überhaupt verdoppelt man nicht.



§. 13. Alle Accorde können auf vielerley Art gebrochen, und in geschwinden und langsamen Figuren ausgedrucket werden. Die Brechungen eines Accordes, wobey sowohl dessen Haupt: als auch gewisse Nebenintervallen wiederholet werden (a), sind besonders angenehm, weil sie mehr Veränderungen hervor bringen, als ein simples Harpeggio, wobey man bloß die Stimmen so, wie sie in den Händen liegen, nach und nach anschläget. Bey allen gebrochenen Dreyklängen und Aufgaben, welche sich auf einen Dreyklang zurück führen lassen, kann man aus Zierlichkeit vor jedem Intervalle die grosse (b) oder kleine Untersecunde (c) mit berühren, ohne sie nachher liegen zu lassen. Dieses nennet man: mit Acciaccaturen brechen. Bey den Läufern werden die ledigen Intervallen der Accorde ausgefüllet; mit dieser Ausfüllung kann man eine, und mehrere Octaven, in der gehörigen Modulation herauf und hinunter gehen. Wenn bey solchen Läufern Wiederholungen vorkommen (d), und zugleich fremde Intervallen eingeschaltet werden (e): so entstehen hieraus angenehme Veränderungen. Die Läufer, wobey viele Progreßionen durch halbe Töne vorkommen, erfordern eine mäßige Geschwindigkeit.

Es können zuweilen mitten in dem Laufwerk allerhand Aufgaben abwechseln (f). Der Dreyklang mit seinen Verkehrungen kann einerley Läufer haben, und der Septimenaccord mit seinen Verkehrungen ebenfalls. Man vermeidet zuweilen bey den Aufgaben, worin eine überflüssige Secunde steckt, die Progression in dieses letztere Intervall (g); in gewissen Figuren kann diese Fortschreitung angehen (h). Gewisse Nachahmungen, sowohl in der geraden als Gegenbewegung, lassen sich sehr gut in verschiedenen Stimmen anbringen (i). Die im eilften Paragraph angeführten chromatischen Accorde schieken sich am besten zu langsamen Figuren und tiefsinnigen Erfindungen, wie wir aus dem letzten Probestück des ersten Theiles dieses Versuchs sehen.

The image displays three musical examples on a grand staff (treble and bass clefs) in 3/4 time, illustrating concepts from the text:

- (a)** Shows a sequence of chords and melodic lines. The top staff features a series of chords with some notes marked with an 'x'. The bottom staff shows a melodic line with some notes marked with an asterisk (\*).
- (b)** Shows a melodic line in the bass clef with a fermata over the final note, followed by a double bar line.
- (c)** Shows a melodic line in the bass clef with a fermata over the final note, followed by a double bar line. The line is divided into three sections by double bar lines, with the first section marked (b) and the subsequent two sections marked (c).

(d)

Musical staff (d) in 3/8 time, featuring a sequence of chords and a melodic line with a trill-like effect.

(e)

Musical staff (e) in 3/8 time, featuring a melodic line with a trill-like effect and a double bar line.

(f)

Musical staff (f) in 3/8 time, featuring a sequence of chords and a melodic line with a trill-like effect.

(g) (h)

Musical staff (g) and (h) in 3/8 time, featuring a sequence of chords and a melodic line with a trill-like effect.

(i)

Musical staff (i) in 3/8 time, featuring a sequence of chords and a melodic line with a trill-like effect.

§. 14. Damit meine Leser in verbundenen Exempeln von allerhand Art einen deutlichen und nußbaren Begriff von der Einrichtung einer freyen Fantasie bekommen: so verweise ich sie auf das im vorigen Paragraph angeführte Probestück, und auf das in der beygefügtten Kupfertafel befindliche Allegro. Beyde Stücke enthalten eine freye Fantasie; jenes ist mit vieler Chromatik vermischer, dieses bestehet mehrentheils aus ganz natürlichen und gewöhnlichen Sätzen. Ich habe das Gerippe von dem letztern, in bezifferten Grundnoten, hierunter vorgestellt. Die Geltung der Noten ist so gut, als es hat seyn können, ausgedruckt. Bey der Ausführung wird jeder Accord im Harpeggio zweymahl vortragen. Wenn bey dem zweyten mahle, in der rechten, oder in der linken Hand, eine andere Lage vorkommt, so ist es angedeutet. Die Intervallen in den langamen vollen Griffen, welche alle harpeggiert werden, haben einerley Geltung, ob man schon des engen Raumes wegen, zu mehrerer Deutlichkeit, weiße und schwarze Noten hat über einander setzen müssen. Bey (1) sehen wir die lange Aufhaltung der Harmonie im Haupttone bey dem Anfange und Ende. Bey (2) gehet eine Ausweichung in die Quinte vor, worinnen man eine ganze Weile bleibet, bis bey (x) die Harmonie in das weiche e gehet. Die drey Noten bey (3), worunter ein Bogen stehet, erklären die Einleitung in die darauf folgende Wiederholung des Secundenaccordes, welchen man durch eine Verwechselung der Harmonie wieder ergreift. Die Einleitung bey (3) geschiehet in der Ausführung durch langsame Figuren, wobey die Grundstimme mit Fleiß weggelassen worden ist. Der Uebergang vom h mit dem Septimenaccord, zum nächsten b mit dem Secundenaccord verräth eine Ellipsis, weil eigentlich der Sextquartenaccord vom h oder c mit dem Dreyklange hätte vorgehen sollen. Bey (4) scheint die Harmonie in das weiche d über-

überzugehen: Statt dessen aber wird bey (5) mit Auslassung des weichen Dreyklanges d die übermäßige Quarte im Secundenaccorde zum c genommen, als wenn man in das harte g ausweichen wolte, und ergreift dem ohngeacht die Harmonie des weichen g (6), worauf man mehrentheils durch dissonirende Griffe wieder in die Haupttonart gehet, und die Fantasie mit einem Orgelpuncte beschliesset.

*Allegro.* (1) 6 4 7 2 6 (2)

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

(6) (1)



## Druckfehler.

- Seite 1. §. 3. Einle 2. statt **Bindung**, lies **Bindungen**.
- S. 46. in der untersten Linie, statt in diesem einzigen, lies auch in diesem.
- S. 51. L. 2. muß (b) weggestrichen werden.
- S. 58. System 2. muß vor der vorletzten Note h ein x stehen.
- S. 62. System 1. muß über der ersten Note a eine 6 stehen.
- S. 62. System 3. muß über dem c eine 6 stehen.
- S. 66. muß über dem System der Bogen, welcher zwischen dem dritten und vierten Exempel steht, weg, und die zwey h des vierten Exempels müssen durch einen Bogen gebunden werden.
- S. 80. L. 4. von unten, muß bey **Terz** und **Quarte** noch hinzu gesetzt werden: **S:ptime**.
- S. 86. Syst. 1. muß bey der Begleitung des Exempels die erste Octave c weglassen, und dafür die Terz e mit dem Einklange verdoppelt werden.
- S. 88. L. 2. statt eine **Vorausnahme**, lies eine **Verwechslung der Harmonie und eine Vorausnahme**.
- S. 89. L. 5. von unten, muß über 4 ein Querstrich stehen.
- S. 103. Syst. 2. muß über dem letzten Exempel (b) statt 2, 2b stehen.
- S. 105. Syst. 1. muß über dem letzten Exempel (a) stehen.
- S. 105. Syst. 3, Tact 3. muß über  $\frac{3}{8}$  kein Querstrich, sondern ein Bogen stehen.
- S. 113. §. 2. L. 2. muß am Ende das Wort **Terz** hinzu gesetzt werden.
- S. 113. §. 3. L. 4. muß das erste Wort **Terz** weggestrichen werden.
- S. 126. Syst. 2. muß bey dem Exempel (d) über der ersten Note eine 7 stehen.
- S. 134. Syst. 1. muß bey dem Exempel (a) das unterste vorgezeichnete b auf der zweyten Linie stehen.
- S. 136. L. 1 und 2. statt **Quarte von der Terz**, lies **Terz von der Quarte**.
- S. 148. auf der untersten Linie muß statt  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$  stehen.
- S. 149. muß das dritte Exempel, statt (b), (c) über dem System haben.
- S. 151. L. 8. statt bleibt sie, lies bleibt die **Secunde**.
- S. 153. L. 1. statt die **grösste**, lies die in die **Höhe gehende grosse**.
- S. 157. Syst. 1. Tact 2. statt  $\frac{3}{2}$ , muß  $\frac{3}{4}$  stehen.
- S. 163. Syst. 1. muß im zweyten Exempel die zweyte Grundnote c ein Viertel seyn.
- S. 202. L. 2. statt f, muß stehen c.
- S. 202. Syst. 3. muß bey dem Exempel (b) die erste Grundnote g seyn.
- S. 207. Syst. 3. muß im zweyten Exempel, unter der zweyten Grundnote g,  $\frac{5}{4}$  b stehen.
- S. 237. Syst. 4. muß das erste f ein Viertel, und das darauf folgende g ein Acht theil seyn.
- S. 271. L. 1. statt wie die, lies wenn die.
- S. 279. Syst. 5. muß die zweyte Note in der Oberstimme e seyn.
- S. 289. Syst. 3. Exempel 2 muß über dem System statt  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{5}{4}$  stehen.
- S. 319. L. 10 muß statt (c), (e) stehen.



*Allegro*

First system of musical notation, featuring a treble clef with a 3/8 time signature and a bass clef. The treble staff contains a descending chromatic scale, while the bass staff has a simple accompaniment of quarter notes.

*arpeggio*

Second system of musical notation, featuring a treble clef with a 3/8 time signature and a bass clef. The treble staff contains an arpeggiated figure, and the bass staff has a simple accompaniment. Dynamic markings 'p.' and 'f.' are present.

Third system of musical notation, featuring a treble clef with a 3/8 time signature and a bass clef. The treble staff contains a descending chromatic scale, and the bass staff has a simple accompaniment. Dynamic markings 'p.' and 'f.' are present.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef with a 3/8 time signature and a bass clef. The treble staff contains a descending chromatic scale, and the bass staff has a simple accompaniment. Dynamic markings 'arp: p' and 'p:' are present.

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef with a 3/8 time signature and a bass clef. The treble staff contains a descending chromatic scale, and the bass staff has a simple accompaniment. Dynamic markings 'f p', 'f:', and 'arp:' are present.