

Georg Friedrich Wolfs,

Musikdirektors, Stadtkantors, Lehrers der Ober-Stadtschule
und Organisten an der Ober-Pfarrkirche
zu Bernigerode,

Unterricht

im

Clavierspielen.

Zweiter Theil,

welcher

die Anfangsgründe
des

Generalbasses
enthält.

Dritte, verbesserte Auflage.

Halle,

gedruckt und verlegt bei Johann Christian Hendel,

1807.



Wien, den
1. August 1852
Herrn
Herrn v. v. v. v.

Pa. 2152

Inhalt.

Einleitung.

I. Abschnitt. Von den Signaturen.

II. Abschn. Von den Intervallen.

III. Abschn. Vom Anschlag der Akkorde zu
den Baßnoten.

IV. Abschn. Vom Hauptakkorde.

V. Abschn. Vom Sextenakkorde.

VI. Abschn. Vom Quartsextenakkorde.

VII. Abschn. Vom Septimenakkorde, Sekund-
quartseptimen-, Sertseptimen-
und Quartseptimenakkorde.

VIII. Abschn. Vom Quintsextenakkorde.

IX. Abschn. Vom Terzquartenakkorde.

X. Abschn. Vom Sekundenakkorde.

XI. Abschn. Vom Sekundquintenakkorde.

XII. Abschn. Vom Quartquintenakkorde.

XIII. Abschn. Vom Sekundterzienakkorde.

- XIV. Abschn. Vom Sekundquintquartenakkorde.
- XV. Abschn. Vom Nonenakkorde, Quartnonen-, Septimennonen- und Sextnonenakkorde.
- XVI. Abschn. Zusätze.
- XVII. Abschn. Vom Recitative und Akkompagnemente.
- XVIII. Abschn. Vom Chorale.
- XIX. Abschn. Von der Fantasie.
- XX. Abschn. Vom unbezifferten Basse.
-

Einleitung.

§. I.

Wer den Generalbass lernen will, der muß alle diejenigen Dinge bereits gefaßt haben, welche dazu gehören, ein musikalisches Stück vom Blatte zu spielen. Denn es ist nicht möglich, selbst einige Stimmen zu erfinden, und zu den vorgeschriebenen Bassnoten hinzuzugreifen, wenn man die Bassnoten nicht ohne Fehler abspielen oder treffen kann.

Anmerk. 1. Der Generalbass ist diejenige Kunst, welche zu einer mit Zahlen oder Ziffern nebst andern Zeichen, welche man unter dem allgemeinen Namen Signaturen begreift, versehenen Bassstimme, noch mit der rechten Hand einige Stimmen oder Töne auf einem hierzu passenden Instrumente hinzugreifen lehrt; woraus eine vollstimmige Harmonie, oder die Folge und Verbindung mehrerer einzelner Akkorde zu einem Ganzen entsteht.

Anmerk. 2. Das Wort Generalbass kommt her von basus und generalis, d. h., der allgemeine Bass, weil er die ganze Harmonie des Stückes in sich faßt. Er wird auch basus continuus (italiänisch basso continuo) genannt, weil er ehemahls ununterbrochen fortgieng, und also das Stück vom Anfange bis zu Ende begleitete. Fundamentum (ital. Fondamento) heißt er, weil auf ihm die ganze Musik, so wie auf einem Grunde, ruhet. Die Franzosen nennen ihn Basse chiffrée, den bezifferten Bass.

Anmerk.

Anmerk. 3. Derjenige, welcher diese Kunst in Ausübung bringt, heißt ein **Altkompagnist** oder ein **Begleiter**, both italiänischen Worte *accompagnare*, begleiten; und das Spielen selbst, das **Altkompagnement** oder die **Begleitung**.

Anmerk. 4. Ehemahls mußte man alle Töne des Generalbasses ausschreiben, oder der **Altkompagnist** mußte ihn aus der Partitur spielen, bis **Ludoviko Viadana** im Jahre 1705 oder 1706 diese Bezeichnungsart erfand. — Daß er aber der Erfinder des Generalbasses überhaupt seyn sollte, ist wohl nicht wahrscheinlich, da die Erfindung der Orgeln sehr alt ist, worauf man wahrscheinlich nicht blos die Melodie und den Bass, sondern gewiß mehrere Töne gegriffen haben wird.

§. 2.

Man muß also ein Stück, wenigstens ein leichtes, vom Blatte spielen können! — Hierzu gehört: daß man die **Musikleiter** nebst den **Nebenlinien** kennt; ferner die **Schlüssel**, wodurch die **Noten** erst ihre **Namen** erhalten. (Siehe **Theil I. Abschnitt 1. §. 1 und 2.**)

Anmerk. Bei Handsachen war es genug, wenn der **Scholar** die **Noten** im **Diskantzeichen**, **Violin-** und **Bass-**schlüssel kannte, weil die übrigen Zeichen höchst selten in dergleichen Stücken vorkommen. Nunmehr muß er aber sich die **Noten** im **Alt-** und **Tenorzeichen** eben so bekannt machen, weil der **Generalbass** nicht blos diejenigen Stellen begleitet, wo der **Bass** die tiefste Stimme ist; sondern auch diejenigen, wo der **Alt** oder **Tenor** die tiefste Stimme haben, welches besonders der Fall in **Fugen**, d. h., in solchen Stücken ist, worin ein gewisser **Satz** oder ein **Thema** zum Grunde liegt, welchen eine Stimme anfängt, und welcher von den übrigen Stimmen nach gewissen **Regeln** der Kunst nachgeahmet wird. Statt nun diese Stellen in den **Bassschlüssel** zu setzen, welches wegen der Höhe der Töne nicht einmahl geschehen kann, schreibt man die Töne so vor, wie sie in ihren Zeichen vorkommen, es mag **Diskant**, **Alt**, **Tenor**, u. s. w. seyn, weil man gewiß voraussetzen kann, daß derjenige, welcher sich an das **Altkompagnement** wagt, die **Noten** in diesen Zeichen eben so schnell abspielen kann, als stünden sie im **Diskantzeichen** oder **Bassschlüssel**.

§. 3.

§. 3.

Er muß aber die Noten in diesen Schlüsseln und Zeichen nicht blos nach ihren Namen und ihrer Lage, sondern auch nach ihrer Geltung und Eintheilung auf das genaueste kennen; ohne welche Kenntniß man nicht im Stande ist, auch die kleinste Stelle auszuführen. (Abschn. II.)

§. 4.

Er muß ferner die Pausen oder diejenigen Zeichen kennen, welche lehren, wann und wie lange man stille schweigen (nicht spielen) soll, weil diese Zeichen auch im Bass oder in der Generalbassstimme vorkommen. (Abschn. III.)

§. 5.

Er muß auch mit allen übrigen Zeichen, welche man unter dem allgemeinen Namen musikalische Nebenzeichen begreift, bekannt seyn; da auch diese in der Bassstimme angetroffen werden. (Abschn. IV.)

Anmerk. Vom Ruhezeichen wird im Viten Abschnitte: vom Quartsextenakkorde, noch etwas vorkommen.

§. 6.

Nichts ist aber so wichtig für den Generalbassisten, als die Lehre von den Tonarten und Tonleitern; denn er ist nicht im Stande, die kleinste Stelle zu begleiten, wenn er nicht ganz mit denselben vertraut ist. (Abschn. V.)

§. 7.

So nöthig der Takt bei Handstücken ist, so nöthig ist er bei dem Akkompagnement. Denn, wie ist der Begleiter im Stande, andere im Gefühle des Taktes zu erhalten, wenn er selbst nicht sicher darin ist. (Abschnitt VI.)

§. 8.

§. 8.

Daß er auch die Fingersezung oder Applikatur verstehen müsse, ist eben so klar, da kein Satz gedacht werden kann der nicht seine eigene Fingersezung erfordere. (Abschn. VII.)

§. 9.

Man muß sich auch beim Generalbassspielen so wie bei Handsachen, in den Affekt des Stückes versehen, und nach dem Affekte desselben seine Begleitung einrichten. Bach sagt in seinem Versuche Th. 2. Kap. 29: der Akkompagnist muß jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem rechten Vortrage die ihm zukommende Harmonie, und zwar in der gehörigen Stärke und Weite, gleichsam anpassen. (Abschn. IX.)

§. 10.

Die Instrumente, welche zur Ausführung des Generalbasses am geschicktesten sind, sind unstreitig die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und Klavier, wiewohl er auch auf andern Instrumenten, als: der Gambe, Laute, Harse u. s. w. ausgeführt werden kann.

Anmerk. Ohne Begleitung eines Klavierinstrumentes kann kein vollstimmiges Stück gut ausgeführt werden. Auch bei den stärksten Musikern vermisst man den Flügel, wenn er wegbleibt. S. Bachs Versuch Th. 2. Einleit. §. 7. und Bemerkungen eines Reisenden über die zu Berlin gegebenen öffentlichen Musiken u. s. w. S. 6.

§. 11.

Der Generalbass wird nur auf ein Liniensystem geschrieben, und der Bassschlüssel oder irgend ein anderes Zeichen vorgesetzt: doch kommen die übrigen Schlüssel und Zeichen mehrentheils erst in der Folge vor. Hierauf folgt die Vorzeichnung, welche die Tonart und Ton-

Conseiles des Stückes anzeigt, und dann das Taktzeichen, welches die Taktart desselben bestimmt. Auf diesem Systeme stehet nun der Bass, und über demselben die Signaturen, welche uns lehren, was für Akkorde die rechte Hand hinzugreifen soll.

§. 12.

Dies nun vorausgesetzt, ist es wohl einleuchtend genug, daß man den Anfang in der Musik nicht mit dem Generalbasse machen kann, weil diese Kunst alle diejenigen Dinge voraussetzt, welche ich jetzt angeführt, und im ersten Theile dieses Unterrichts abgehandelt habe.

Anmerk. Heinichen urtheilt freilich in seinem Generalbasse ganz anders, und meint: man könne die Applikatur nebenher lernen, und brauche nichts als die Tasten und Intervallen zu kennen: allein ich kann seiner Meinung nicht beitreten, da die Erfahrung mich vom Gegentheile überzeugt hat. Doch will ich Niemandem hierdurch vorschreiben, der einen leichtern Weg kennt, einen Anfänger bald weiter zu bringen. Allein Mattheson in seiner kleinen Generalbassschule S. 48-49. und Sorge in seinem Vorgemache der musikalischen Komposition Seite 5-7. sind meiner Meinung. Bach in seinem Versuche Th. 2. S. 3. sagt: es ist nöthig, daß man vorher eine geraume Zeit gute Handsachen spielt. — Wie ist dies aber möglich, ohne Kenntniß aller derjenigen Dinge, welche ich vorausgesetzt habe?

§. 13.

Ich habe also nicht nöthig, diese Sachen weitläufig zu wiederholen, und mehrere Bogen damit anzufüllen, da doch gewiß nicht leicht ein Lehrer ist, der nicht eine Anweisung zum Klavierspielen besitzen sollte, ohne ihm die meinige aufzudringen, in welcher alle diese erwähnten Dinge ausgeführt seyn müssen. Und so können wir sogleich zu den Signaturen fortschreiten.

Erster Abschnitt.

Von den Signaturen, welche zur Bezeichnung des Generalbasses gebraucht werden.

§. 1.

Es werden zur Bezeichnung des Generalbasses verschiedene Zeichen gebraucht, und diese begreift man unter dem allgemeinen Namen Signaturen. Die erstern von diesen Zeichen sind unsere deutschen Zahlen, als: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; vermöge welcher man die Intervalle, oder die Entfernung der Töne vom Grundtone, bestimmt.

§. 2.

Diese Zahlen haben folgende Bedeutung: die 1 zeigt die Prime an, welche mit ihrem Grundtone auf einer und ebenderselben Stufe steht; die 2, die Sekunde, oder die zweite Stufe vom Grundtone; die 3, die Terzie; die 4, die Quarte; die 5, die Quinte; die 6, die Sexte; die 7, die Septime; die 8, die Oktave, und die 9, die None.

Anmerk. 1. Die Intervalle erhalten ihre Namen von den Stufen, welche sie, von ihrem Grundtone abgerechnet, auf der Musikleiter einnehmen. So heißt z. B. die Sekunde so, weil sie die zweite Stufe vom Grundtone einnimmt; Terzie, die dritte; Quarte, die vierte, nämlich Stufe u. s. w.

Anmerk. 2. Man findet auch noch die 10, 11 und 12, d. h., die Decime, Undecime und Terzdecime; allein sie sind in Absicht auf ihren Standort nichts anders als Oktaven von der Terzie, Quarte und Sexte; und diese doppelten Zahlen zeigen bloß an, daß diese Intervalle eine Oktave höher gegriffen werden sollen.

§. 3.

§. 3.

Außer diesen Zahlen gebraucht man ferner zur Bezeichnung des Generalbasses die Versetzungszeichen, nämlich das Doppelte und einfache Kreuz (\times und $+$), nebst dem kleinen und großen oder Doppelten Be (b und \flat oder bb). Sie werden auch so wie die Zahlen über die Bassnoten gesetzt, und zeigen an, ob das Intervall groß oder klein seyn soll. Das Besquadrat (\square) setzt das Intervall wieder an seine vorige Stelle. (Th. 1. Abschn. 1. §. 5-7.)

Anmerk. 1. Das Doppelte und einfache Kreuz (\times und $+$) gebraucht man allein zur Erhöhung der Terzie, ohne die 3 hinzuzusetzen, einige besondere Akkorde ausgenommen. Soll aber ein anderes Intervall, als die Sekunde, Quarte, Quinte f. erhöht werden, so setzt man die Kreuze entweder vor oder hinter die Ziffer, als: $\times 2$, $\times 4$ oder $2 \times$, $4 \times$ und $+ 2$, $+ 4$ oder $2 +$, $4 +$: gemeintlich macht man aber statt des Doppelkreuzes einen kleinen Strich, und statt des einfachen zwei kleine Striche durch die Zahl, als: $2 \overline{2}$, $4 \overline{4}$, $5 \overline{5}$, $6 \overline{6}$, $7 \overline{7}$; nur bei der 1, 8 und 9 kommt der Strich selten vor, denn man schreibt lieber $\times 1$, $\times 8$, $\times 9$ oder $1 \times$, $8 \times$, $9 \times$ als $\overline{1}$, $\overline{8}$, $\overline{9}$. — Bei der Quarte gebraucht man lieber den kleinen Strich, als das Kreuz, nämlich so: $4 \overline{4}$ und nicht $4 \times$, weil das Kreuz auch den großen Dreiklang anzeigt, wie man aus dem XIIten Abschnitte §. 1. ersehen kann. Eben so zweideutig ist diese Bezeichnung $4b$ und $4\flat$.

Anmerk. 2. Das kleine und große oder Doppelte Be (b und \flat oder bb) werden auch zur Ziffer hinzugesetzt, als $b2$, $\flat 4$, $bb 5$ oder $2b$, $4\flat$, $5bb$ u. s. w.; die erniedrigte Terzie zeigt man aber durch b , \flat oder bb allein an, ohne die 3 hinzuzusetzen. Intervalle, welche einen ganzen Ton tiefer gegriffen werden sollen, zeigt man so an, als $6bb$ u. s. w.

Anmerk. 3. Soll ein erhöhtes oder erniedrigtes Intervall wieder hergestellt werden, so wird ebenfalls das Besquadrat (\square) an die Ziffer gehängt, als $2\square$ $4\square$ $6\square$ f.; die wiederhergestellte Terzie aber zeigt das \square allein an. Die Zeichen $\times \times$ und $\flat \flat$ stellen nach einer doppelten Erhöhung und Erniedrigung die einfache wieder her. S. Th. 1. Abschn. 1. §. 7. Anmerk. 3.

Anmerk.

Anmerk. 4. Das, was von der Bezeichnung der Terzie, wenn sie allein steht, in den vorigen drei Anmerkungen gesagt ist, gilt auch von ihr, wenn eine oder mehrere Ziffern darüber stehen, z. B. $\begin{matrix} 5 & 5 & 5 \\ * & b & \sharp \end{matrix}$ statt $\begin{matrix} 5 & 5 \\ *3 & b3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 5 & 6 & 6 & 6 & 6 & 6 & 6 \\ \sharp 3 & \text{oder } 5 & 4 & 4 & \text{für } 5 & 4 & 4 \\ * & b & \sharp & *3 & b3 & \sharp 3 \end{matrix}$

Anmerk. 5. In Ansehung der Versetzungszeichen bei den Ziffern beobachten nicht alle Komponisten die nöthige Deutlichkeit und Bestimmtheit, sondern sie verwechseln öfters das eine mit dem andern. So findet man oft die falsche Quinte in allen Tonleitern durch \sharp angezeigt.



§. 4.

Der Bogen \sim wird von verschiedenen Komponisten gebraucht, den verminderten Dreiklang, gewisse unvollständige Akkorde, Vorhalte, durchgehende Harmonien und andere nur dreistimmig zu begleitende Stellen zu bezeichnen.

§. 5.

Der Querstrich — über den Noten bedeutet, daß der zunächst vorhergegangene Akkord, oder ein einzelnes Intervall desselben, noch einmahl angeschlagen werden soll. Stehen vorher mehrere Signaturen über einander, so setzt man auch wohl einige Querstriche übereinander, als: $\begin{matrix} = \\ = \\ = \end{matrix}$

Anmerk. Kommen mehrere Noten auf einer Stufe vor, wo nur über der ersten Note eine Signatur steht, so wird ebendieselbe, ohne den Querstrich zu finden, zu den übrigen Tönen angeschlagen, bis wieder eine neue Signatur vorkommt.

§. 6.

Zu den Noten oder Pausen, über welchen eine Null 0 oder ein schräger Strich \diagup steht, schlägt man nicht

nicht den Akkord, der zu dieser Note oder Pause gehört, sondern den Akkord der nächstfolgenden an. Siehe Abschn. III. § 5.

Anmerk. Wird gebraucht die Zahl, wenn zu einer oder mehreren Noten in der rechten Hand nichts gegriffen werden soll, welches gewöhnlich durch *tasto solo*, oder *tasto* (abgekürzt *t. f.*) angezeigt wurde. S. seine Anweisung zum Generalbassspielen S. 51. nach. In den Beispielen dieses Unterrichts habe ich die Zahl aus gleicher Absicht gebraucht.

§. 7.

Es kommen auch Punkte bei den Ziffern vor, und ihre Geltung ist eben so, wie bei den Noten, nämlich sie verlängern den Werth der Ziffern um die Hälfte.

§. 8.

Bisweilen kommen italienische Worte zur Bezeichnung des Akkompagnements vor. So findet man z. B. die Buchstaben *t.* oder *t. f.*, d. h., *tasto solo*, über den Bassnoten, welches anzeigt, daß die linke Hand die Bassöne allein ohne Begleitung der rechten Hand anschlagen soll. Kommt *unifono*, *all' unifono*, *all' ottava* (abgekürzt *unif.*, *all' unif.*, *all' ott.*) vor, so bedeutet dies, daß man dieselben Töne, welche der Bass hat, mit der rechten Hand, eine Oktave höher anschlagen soll. Manche Komponisten zeigen es durch die Ziffer 8 an, als:



Anmerk. Wenn nach dem *Tasto solo* und *Unifono* die Harmonie wieder eintreten soll, so muß man wieder Ziffern setzen; gesetzt auch daß die erste Note nach dem *Tasto solo* oder *Unifono* den Dreiklang erforderte, so muß auch dieser entweder durch Ziffern, oder durch das Wort *Accompagnamento* (abgekürzt *accomp.*) angezeigt werden.

§. 9

§. 9.

Bei den genannten Zahlen oder Ziffern muß man die Vorzeichnung, oder die gleich beim Anfange des Stückes hinter dem Schlüssel stehenden Kreuze oder Be, wohl in Betrachtung ziehen: denn sie beziehen sich so gut auf die Zahlen, als auf die Noten selbst. So ist z. B. wenn in der Vorzeichnung vor dem f ein * steht, die Sexte zu a nicht f, sondern fis, welches die bloße f ohne hinzugefügten Strich oder Kreuz anzeigt.

Zweiter Abschnitt.

Von den Intervallen.

§. 1.

Nachdem wir nun die Zeichen uns bekannt gemacht haben, welche zur Bezeichnung des Generalbasses gebraucht werden, so können wir zur Erlernung der Intervallen fortschreiten.

Anmerk. Ein Intervall ist die Entfernung von einem niedern Tone zu einem höhern: es bestehet also ein Intervall aus zwei verschiedenen Tönen.

§. 2.

Diese Intervalle sind, wie wir bereits im vorigen Abschnitte gesehen haben: die Prime a), Sekunde b), Terzie c), Quarte d), Quinte e), Sexte f), Septime g), Oktave h), None i), und Decime k).

The musical notation consists of two staves. The first staff shows intervals from a) to e), and the second staff shows intervals from f) to k). Each interval is represented by two notes on a five-line staff, with a vertical line above the second note indicating the interval. The notes are: a) C-C, b) C-D, c) C-E, d) C-F, e) C-G, f) C-A, g) C-B, h) C-C, i) C-D, k) C-C.

Anmerk.

Anmerk. 1. Die Intervalle werden gewöhnlich aufwärts, d. h., von dem tiefern Tone nach dem höhern zu, und zwar nach Stufen abgezählt, nämlich so, daß man die erste Stufe mitzählt, und erhalten ihren Namen, welcher durch die Ziffer angezeigt wird. So zählt man die Intervalle auf den Klavierinstrumenten von der linken zur rechten Hand ab.

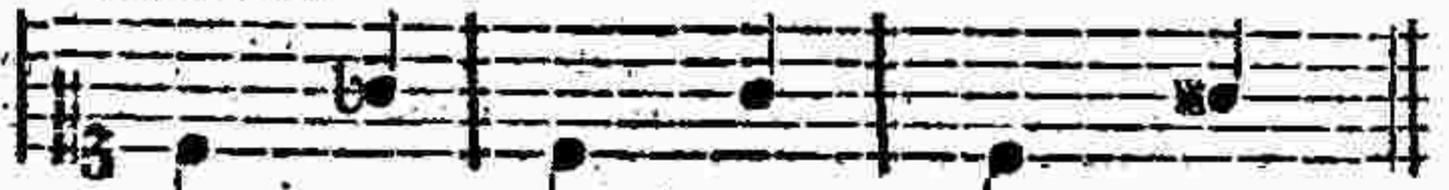
Anmerk. 2. Die Intervalle werden aber beim Generalbassspielen nicht immer so nahe an der Basnote gegriffen, wie sie jetzt eben abgebildet sind, sondern man greift sie eine, zwei, ja auch drei Oktaven höher, und demohngeachtet behalten sie bei ihrer Versetzung in eine höhere Oktave allemahl denselben Namen, welchen sie auf ihrem eigentlichen und ursprünglichen Sitze haben.

§. 3.

Diese Intervalle sind von verschiedener Größe in so fern sie durch die Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen bald erhöht, bald erniedriget werden. Um also die sämtlichen Intervalle auf einmahl zu übersehen, füge ich folgende Tabelle hinzu, welche die brauchbarsten Intervalle im Generalbasse enthält.

Primen.		Sekunden.		
reine;	große oder übermäßige.	kleine;	große;	größte oder übermäßige.
Terzjen.				
Kleinste o. verminderte;	kleine;	große;	größte o. übermähg.	
Quarten.				
Kleinste oder verminderte;	reine;	große o. übermäßige.		

Quinten.



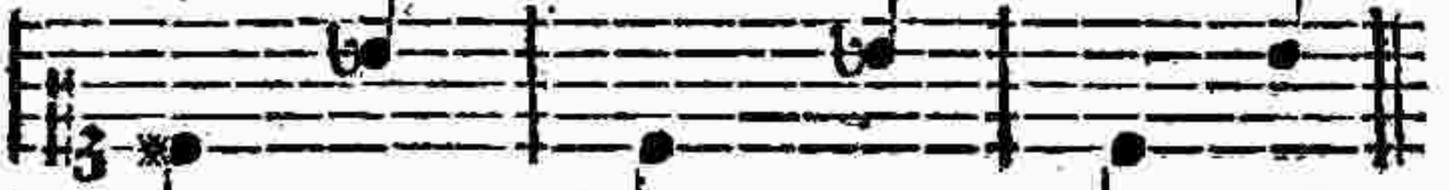
falsche od. verminderte; große od. reine; größte od. übermäßige.

Sexten.



kleinste od. vermind.; kleine; große; größte od. übermäß.

Septimen.



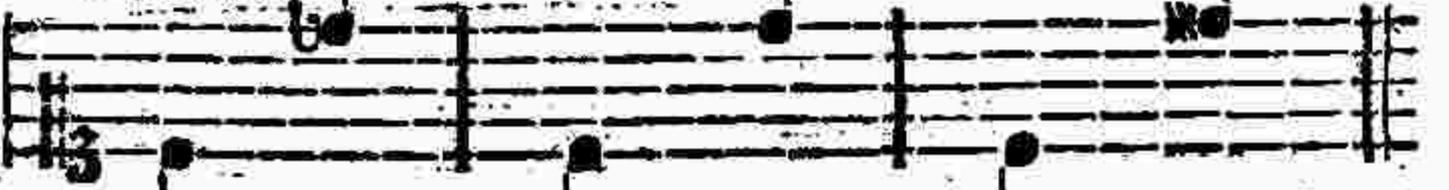
kleinste oder verminderte; kleine; große;

Oktaven.



kleine oder verminderte; große od. reine; größte oder übermäßige.

Nonen.



kleine; große; größte oder übermäßige;

Anmerk. 1. Die reine Prime oder der Einklang, welche man durch die Zahl 1. bezeichnet, kann eigentlich nicht mit unter die Intervallen gerechnet werden; denn wenn auch hundert einen Ton angeben, so läßt sich doch kein Raum zwischen ihnen denken. Die übermäßige Prime kommt höchstens nur im Durchgange vor, niemahls aber als ein wirklich zur Harmonie gehöriges Intervall.

Anmerk.

Anmerk. 2. Der Ausdruck falsche Quinte wird nicht in dem Sinne gebraucht, als ob sie fehlerhaft wäre, sondern weil die dadurch bezeichnete Quinte unecht ist: denn sie besteht aus zwei ganzen und zwei halben Tönen, da sie doch aus drei ganzen und einem halben Tone bestehen sollte.

Anmerk. 3. Alle Intervalle behalten ihre Namen, so lange sie auf ihrer ursprünglichen Stufe stehen, wenn sie auch durch die Versetzungszeichen erhöht oder erniedriget sind. So heißen z. B. alle Intervalle auf der zweiten Stufe Sekunden; auf der dritten Terzien u. s. w. Doch giebt die Verschiedenheit der Größen, sie mögen durch Versetzungszeichen oder ohne dieselben entstehen, den Intervallen gewisse Beiwörter, als die kleine, große, reine u. s. w., wie wir aus der vorhergehenden Intervallentabelle ersehen.

Anmerk. 4. Der Schritt von einer Taste zu der andern heißt ein halber Ton, und zwei halbe Töne machen einen ganzen aus. Steht der halbe Ton auf dem Notenplane auf derselben Stufe, so heißt er ein kleiner halber Ton a), nimmt er aber zwei Stufen ein, so wird er ein großer halber Ton b) genannt, als:



§. 4.

Diese Intervalle werden in Konsonanzen und Dissonanzen eingetheilt. Konsonanzen heißen diejenigen Intervalle, deren Verhältniß zu einander leicht zu fassen ist, oder die zugleich angeben einen mehr oder weniger angenehmen Eindruck auf uns machen. Man theilt sie in vollkommene und unvollkommene ein. Vollkommene Konsonanzen heißen sie, weil sie weder erhöht noch erniedriget werden können, ohne die Natur der Konsonanz zu verlieren. Zu den vollkommenen gehören die reine Quinte und Oktave, nebst dem Einklange; zu den unvollkommenen aber die große und kleine Terzie, die reine Quarte und die große und kleine Sexte. — Dissonanzen, oder diejenigen Intervalle, deren Verhältniß zu einander schwer zu fassen ist, oder die einen mehr oder weniger unangenehme

men Eindruck auf uns machen, sind die Sekunden, Kleine Quarte, Septimen, Nonen und alle mangelhafte und übermäßige Intervalle.

Anmerk. 1. Einige rechnen den Einklang unter die Konsonanzen, andere verwerfen dies, indem sie sagen, daß das Wort Konsonanz nur von Intervallen, oder von Tönen die in Ansehung der Höhe verschieden sind, gebraucht werde. Da aber Jedermann gesteht, daß zwei im Einklang gestimmte Saiten vollkommen konsoniren, in so fern ist der Einklang die vollkommenste Konsonanz; indessen machen zwei gleich hohe Töne kein Intervall aus.

Anmerk. 2. Ob die reine Quarte eine Kon- oder Dissonanz sey, darüber ist fast beständig gestritten worden. Wer Lust hat den Streit zu lesen, der wird in *Mattheons* forsch. endem Orchestre einen heftigen Beweis finden, daß sie eine Dissonanz sey. *Prinz* in seinem *Satyrischen Komponisten* macht sie zu einer unvollkommenen Konsonanz. *Sorge* sagt in seinem *Vorgemache*, die Quarte und Sexte sind *consonantiae per accidens et relativae*. *Salzer* setzt sie unter die vollkommenen Konsonanzen, und *Türk* sagt: sie hält zwischen den vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen gleichsam das Mittel u. s. w. — Daß sie aber bisweilen wie eine Dissonanz behandelt wird, darüber s. Abschn. VI. § 3. und Abschn. XII. § 2.

Anmerk. 3. In Ansehung der Dissonanzen ist zu bemerken, daß sie ordentlicher Weise präpariret oder vorbereitet, und alsdann gehörig resolviret oder aufgelöset werden müssen, aber nicht verdoppelt werden dürfen. Präpariret oder vorbereitet wird eine Dissonanz, wenn sie in dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde schon als eine Konsonanz da gewesen ist: resolviret oder aufgelöset wird sie, wenn sie wieder in eine Konsonanz übergenet, an deren Stelle sie steht, oder deren Eintritt sie aufgehalten hat. Die Auflösung der Dissonanzen ist durchaus nothwendig, aber die Vorbereitung nicht immer.

Anmerk. 4. Die Dissonanzen werden in Hinsicht des mehr oder weniger Dissonirenden eingetheilt: 1) in vollkommene und unvollkommene. Vollkommene sind die am meisten dissonirenden Intervalle. 2) In wesentliche und zufällige. Zu den wesentlichen Dissonanzen rechnet man allein die kleine Septime, weil sie nicht wie die andern Dissonanzen an die Stelle einer Konsonanz tritt, sondern ihren eigenen Platz hat *); zufällige Dissonanzen nennt man alle diejenigen Intervalle, die eigentlich an der Stelle

Stelle einer Konsonanz stehen, und die der Harmonie unbeschadet hätten fehlen können. b)



§. 5.

Aus diesen Intervallen entstehen die drei Klang- oder Tongeschlechter (Tonsysteme), nämlich das diatonische, chromatische und enharmonische.

I. Das diatonische Klanggeschlecht schreitet durch zwei ganze, einen halben, drei ganze und einen halben Ton in die Oktave. Z. B.



II. Das chromatische geht von einem halben Tone zu den andern halben Ton fort, als:



III. Das enharmonische ist, wenn außer diesen Tönen noch welche vorkommen, die zwar auf dem Klavier nicht sichtbar sind, wohl aber in der Schreibart und Harmonie sich von jenen unterscheiden. Z. B.



Anmerk. Die Intervalle, welche die Tonleiter des Tones, worin das Stück gesetzt ist, erfordert, heißen nachdrücklich große, kleine u. s. w.; die aber durch ein Versetzungszeichen unmittelbar vor der Note entstehen, zufällig große, kleine s. Intervalle.

Dritter Abschnitt.

Vom Anschlagen der Akkorde zu den Bassnoten.

§. 1.

Ob wir zwar noch keine Akkorde kennen gelernt haben, so müssen wir doch diese Lehre vorausschieben, damit der Scholar lernt, zu welchen Noten die Akkorde angeschlagen werden müssen. Wir wollen des Raums wegen nur das Hauptsächlichste anführen.

§. 2.

Bei langen Bassnoten wird zu jeder Note der zu derselben gehörige Akkord angeschlagen, so daß also keine Bassnote ohne Begleitung der rechten Hand vorbeigeht. 3 B.



§. 3.

Allein zu kurzen Bassnoten schlägt man nicht zu jeder Note einen Akkord an; sondern im geraden Takte zum ersten, dritten, fünften und siebenten Taktgliede, und läßt das zweite, vierte, sechste und achte durchgehen. In $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takte schlägt man zum ersten und dritten Takttheile den Akkord an, und läßt den zweiten durchgehen ^{u)}; in $\frac{6}{8}$ und $\frac{9}{8}$ Takte zum ersten und vierten; in $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{2}$ Takte zum ersten, vierten und siebenten Taktgliede, und bei Triolen zur ersten Note ^{c)}. Denn nur die anschlagenden Töne werden zur Harmonie gerechnet, und in der Fortschreibung derselben in

Be

Anmerk. Dieses Durchgehen der Noten versteht sich nur in dem Falle, wenn die eigentlich durchgehenden nicht beziffert sind; außerdem müssen die darüber gesetzten Akkorde auch zu den durchgehenden Noten angeschlagen werden.

§. 5.

Man nennt diese Noten durchgehende Noten oder den Durchgang. Dieser Durchgang ist aber zweierlei, nämlich regulär und irregulär.

I. Regulär ist der Durchgang, wenn die Note, die ihrem innern Gehalte nach lang ist, worauf der Akkord angeschlagen wird, konsonirt oder wohlklinget, die durchgehende kurze aber gegen den angeschlagenen Akkord dissonirt oder übel klinget, als:



Anmerk. Wenn die durchgehenden Noten zu der, bei den Hauptnoten zum Grunde liegenden Harmonie gehören, so wie bei + der Fall ist, so pflegt man sie bei genauerer Bestimmung harmonische Nebennoten zu nennen.

II. Irregulär ist der Durchgang, wenn die innerlich lange Note, worauf der Anschlag fällt, dissonirt, die darauf folgende kurze Note erst konsonirt; welche innerlich lange Noten man in diesem Falle Wechselnoten zu nennen pflegt. Z. B.



Anmerk.

Anmerk. 1. Wechselnote nennt man eine jede gute Note, zu welcher die, zur folgenden schlechten Note gehörige Harmonie angegeben, und also vorausgenommen wird. Man nennt solche Noten auch unregelmäßig durchgehende Noten — Die Wechselnoten sind also von den eigentlich durchgehenden Noten daran zu unterscheiden, daß jene allemahl ihrem innerlichen Werthe nach gute oder lange, diese aber schlechte oder kurze Noten sind.

Anmerk. 2. Die Bezeichnung des irregulären Durchgangs haben wir schon im Abschn. I. §. 6. gezeigt. Schwerer zu übersehen wäre es, wenn man ihn durch Ziffern anzeigen wollte, als:



Anmerk. 3. Man muß die Noten, welche ihre eigene Begleitung zu haben scheinen, und dennoch durchgehen sollen, mit einem Querstriche bezeichnen; und diejenigen Noten, welche das Ansehen des Durchgangs haben, aber demohrs geachtet ihre besondere Harmonie erfordern, beziffern.

§ 6.

Die Ziffern, welche gerade über einander stehen, es mögen ihrer zwei, drei oder viere seyn, werden zugleich angeschlagen, die aber hintereinander stehen, nach einander. — Hat nun die Bassnote zwei gleiche Theile, und es stehen zwei Ziffern neben einander, so nimmt jede Ziffer einen Theil der Note weg. Stehen aber drei Ziffern über einer zweitheiligen Note, so erhält die erste Ziffer den ersten Theil, die beiden übrigen aber müssen auf die zweite Hälfte der Note abgefertigt werden.

§ 7.

Ist eine dreitheilige (punktirte) Bassnote mit zwei Ziffern neben einander bezeichnet, so kommt zu den beiden ersten Theilen die erste, zu dem übrigen dritten Theile aber die zweite Ziffer. Hat eine solche Note
Drei

Drei Ziffern, so erhält jede Ziffer einen Theil. Sind es vier Ziffern, so kommt auf jede der beiden erstern ein Drittel, und für die beiden letztern Ziffern bleibt nur das dritte Drittel übrig. Bei fünf Ziffern erhält die erste Ziffer ein Drittel, von den übrigen Ziffern nehmen zwei und zwei ein Drittel weg.

§ 8.

Stehen vier Ziffern über einer viertheiligen Note, so erhält jede Ziffer den vierten Theil von dem Werthe der Note. Fünf Ziffern über einer solchen Note werden so eingetheilt, daß die drei ersten Ziffern die drei ersten Theile, die vierte und fünfte Ziffer aber den vierten Theil von dem Werthe der Note erhalten.

Anmerk. 1. Dies ist die gewöhnliche Eintheilung, was davon abgehen soll, muß ausdrücklich angezeigt werden. So gebraucht man z. B. den Querstrich, um die Fortdauer einer Ziffer anzuzeigen, als:



Anmerk. 2. Kommen zwei Ziffern auf einer gleichtheiligen Note vor, und die erste Ziffer soll drei Theile wegnehmen, so kann man bei die ersten Ziffern Punkte setzen, als: 2 : 3. S. Abschn. I. §. 7.

§ 9.

Bisweilen steht die Ziffer nicht gerade über der Basnote, sondern seitwärts; hier wird, wenn die Basnote zwei gleiche Theile hat, zur ersten Hälfte der Note der Hauptakkord, und zur andern Hälfte der Akkord, den die Ziffer anzeigt, gegriffen a); hat sie aber drei Theile, so nimmt der Hauptakkord zwei Theile, die Ziffer aber den dritten Theil der Note weg. b)

Anmerk.

Vom Anschlagen der Akkorde zu d. Bassnoten. 25

Anmerk. Da diese Bezeichnung leicht zu einer fehlerhaften Begleitung Anlaß geben kann, so ist es besser, wenn man den Hauptakkord durch Ziffern andeutet c).

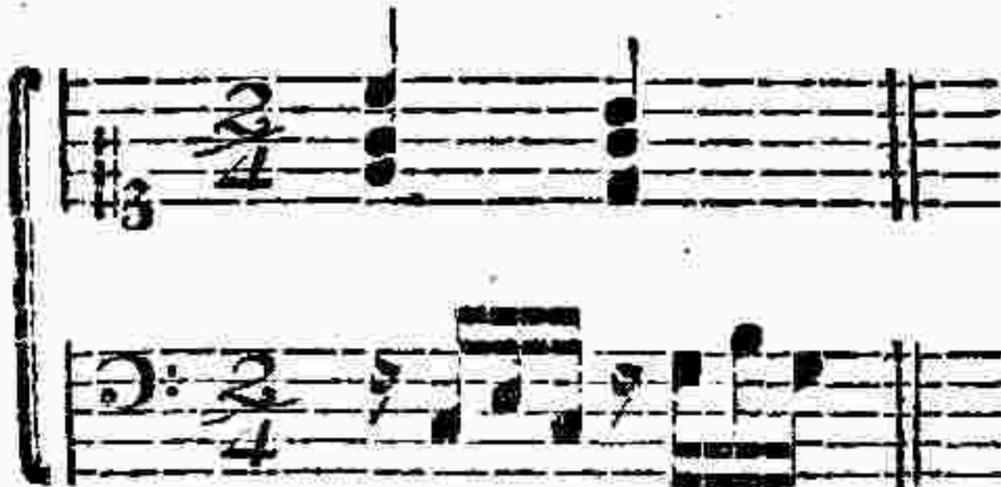


§. 10.

Ziffern, die über einem Punkte stehen, werden bei dem Eintritte des Punktes angeschlagen, und man zählt sie von der vorhergehenden Bassnote ab; so wie die Ziffern, die über einer Pause stehen, zur Pause angeschlagen werden; jedoch mit dem Unterschiede, daß die Ziffern über kurzen Pausen von der folgenden, und die über längern Pausen von der vorhergehenden Note abgezählt werden.

§. 11.

Es kommt auch oft bei gleichen kurzen Noten, statt der ersten Note, im guten Takte eine kurze Pause vor; hier muß man, ohne daß eine Signatur darüber steht, den Akkord der folgenden Note dazu anschlagen, und die darauf folgenden Noten ohne erneuerten Anschlag durchgehen lassen. Z. B.



Anmerk. Mehrere Anleitung hierzu giebt: Heinichen in seinem Generalbasse Kap. 4. S. 257 - 378. und Türk in seiner Anweisung zum Generalbassspielen S. 42 - 54.

Wie n

Vierter Abschnitt.

Vom Hauptakkorde oder harmonischen Dreiklänge.

§. 1.

Der Hauptakkord oder der harmonische Dreiklang ist dreierlei, nämlich: 1) der große oder harte (Durakkord) genannt, welcher aus der großen Terz, reinen Quinte (und Oktave) besteht: 2) der kleine oder weiche (Mollakkord) genannt, worin die kleine Terz ist, und 3) der verminderte, wozu die kleine Terz und falsche Quinte gehört. Z. B.



Anmerk. 1. Akkord wird jede regelmäßige Verbindung und Zusammensetzung mehrerer Töne zu Einem Hauptklänge genannt. Da nun die Töne auf verschiedene Art regelmäßig zusammengesetzt werden können, so muß es auch verschiedene Akkorde geben, welches wir in der Folge sehen werden.

Anmerk. 2. Der Akkord, der aus dem Grundtone, dessen großen oder kleinen Terz e, reinen Quinte (und Oktave) besteht, von dem hier die Rede ist, heißt der konsonirende Hauptakkord, oder der harmonische Dreiklang. zu welchem der Akkord, der aus dem Grundtone, dessen kleinen Terz und falschen Quinte besteht, welcher der verminderte, auch wohl der dissonirende Dreiklang genannt wird, gehört; der Akkord aber, der aus dem Grundtone, der Terz, Quinte und Septime besteht, heißt der Septimenakkord; und aus diesen beiden Grundakkorden oder Grundharmonien entstehen fast alle übrige Akkorde. Nämlich aus dem harmonischen Dreiklänge, welcher entweder kon- oder dissonirend ist, alle dreistimmige kon- und dissonirende Akkorde; und aus dem Septimenakkorde die vierstimmigen dissonirenden Akkorde. — Besteht der Akkord aus Intervallen, die nicht nur alle gegen den Grundton,
sonst

sondern auch unter sich konsoniren, so heißt er ein konsonirender, d. h., ein wohlklingender, das Gehör beruhigender Akkord; wenn aber ein oder mehrere Töne in demselben entweder gegen den Grundton oder gegen einen andern Ton darin dissoniren, so heißt er ein dissonirender, unwohlklingender, die Ruhe des Gehörs störender Akkord. — Einige Akkorde sind aus zwei, drei, vier und mehrern Intervallen zusammengesetzt, daher giebt es zwei, drei, vier und mehrstimmige Akkorde. — Vollständig heißt ein Akkord, wenn er alle dazu gehörige Intervalle enthält, läßt man aber eins davon weg, so heißt er unvollständig.

Anmerk. 3. Alle andere Akkorde, die aus diesen Grundakkorden entspringen, heißen Versetzungen oder Nebenakkorde. Diese Nebenakkorde entstehen entweder durch die Umwendung, Vorausnahme, oder durch die Aufhaltung. — Umwendung (Umkehrung, Verwechslung oder Versetzung) ist, wenn man ein Intervall aus den Oberstimmen der Bassstimme giebt, und den Ton der Bassstimme in die Oberstimme versetzt. — Vorausnahme ist, wenn in den begleitenden Stimmen ein ganzer Akkord, oder nur ein einzelnes Intervall desselben früher eintritt, als die Bassnote, auf welcher eigentlich die Harmonie beruht. — Aufhaltung (Vorhalt oder Verzögerung) ist, wenn ein oder mehrere Töne des vorhergehenden Akkords noch zu Anfange des folgenden sich hören lassen, und dann mit den zum folgenden Akkord gehörigen Tönen abwechseln. Der erste Akkord, aus welchem der aufgehaltene Ton liegen bleibt, heißt die Vorbereitung, das Eintreten des zum folgenden Akkord gehörigen Tones, die Auflösung; der Akkord selbst aber, von welchem ein Ton aufgehalten wird, wird ein dissonirender Akkord genannt. Dieser aufgehaltene Ton liegt nun entweder unter dem auflösenden Tone, oder über demselben. Im ersten Falle geschieht die Auflösung auswärts a), im letztern aber abwärts b).



Anmerk.

Anmerk 4. Man theilt die Akkorde in vier Klassen. In die erste setzt man die konsonirenden; in die zweite, die dissonirenden mit einer wesentlichen Dissonanz; in die dritte, die dissonirenden mit einer oder mehr zufälligen Dissonanzen, und in die vierte, die dissonirenden, worin wesentliche und zufällige Dissonanzen zusammen kommen. Zur ersten Klasse gehört der Dreiklang mit seinen Verwechslungen; zur zweiten, der Septimenakkord mit seinen Verwechslungen; zur dritten, die Vorhalte vor konsonirenden, und zur vierten, die Vorhalte vor dissonirenden Akkorden.

§. 2.

Dieser Akkord wird entweder durch 3, 5, 8, $\frac{5}{3}$, $\frac{8}{3}$ oder durch $\frac{8}{3}$ angezeigt, oder auch durch ein Verlesungszeichen, als \sharp , \flat und \natural , wodurch eine nicht in der Vorzeichnung enthaltene (zufällig große oder kleine) Terz bestimmt wird. Ist es aber der verminderte Dreiklang, so wird er durch eine mit einem Bogen versehene 5 angezeigt, als $\overset{\curvearrowright}{5}$; auch mit der gewöhnlichen Signatur der falschen Quinte 5^b , und in den Tönen mit Kreuzen durch $5\sharp$.

Anmerk. Wenn keine Dissonanzen vorhergehen, so wird der Hauptakkord gar nicht angezeigt, außer wo die Terz erhöht, erniedriget und wiederhergestellt wird, die Verlesungszeichen \sharp , \flat , \natural , und der Akkompagnist muß zu jeder unbezifferten Bassnote, welche einen Anschlag erfordert, diesen Akkord greifen.

§. 3.

Der Hauptakkord, er mag Dur oder Moll seyn, hat seinen Sitz auf der Prime der Tonleiter, und fängt mehrentheils ein Stück an, und muß es allezeit beschließen. Der verminderte Dreiklang (er heißt so, weil dessen Quinte klein ist), der in den Durtönen auf der großen Septime, und in den Molltönen auf der Sekunde vorkommt, kann wegen seiner Unvollkommenheit weder zum Anfange, noch zum Ende eines Stückes, sondern nur zur Verbindung der Akkorde gebraucht werden.

Anmerk. 1. Außer diesen drei Hauptakkorden kommt noch der übermäßige Dreiklang a), der nur durchgehend b)
oder

Vom Hauptakk. od. harmonischen Dreiklänge. 29

oder als Vorhalt c) gebraucht wird, und sich als Dissonanz auflöst, vor. Er besteht aus dem Grundtone, dessen großen Terzie und übermäßigen Quinte, und wird am gewöhnlichsten bloß durch 5 oder erhöhend 5[#] bezeichnet.

The image shows three examples of a triad with a diminished fifth. Example a) shows a triad with a diminished fifth (5) and a sharp sign. Example b) shows a triad with a diminished fifth (5) and a sharp sign. Example c) shows a triad with a diminished fifth (5) and a sharp sign, and a sixth (6) below the fifth.

Anmerk. 2. Es geht nicht an, die kleine Quinte, ob sie gleich in dem verminderten Dreiklänge mit der kleinen Terzie konsonierend ist, mit der großen Terzie in einen Dreiklang zu verbinden a). Die eine oder andere dieser über einander liegenden Terzien ist immer aus einer andern Tonleiter, als die, aus welcher man spielt. So gehört in dem angeführten Akkorde der Ton dis zu E-dur, in welcher Tonleiter der Ton F nicht statt hat. Dieses fühlen alle geübte Spieler, die deswegen, so oft die große Terzie zufällig über der Bassnote steht, allemahl die reine Quinte dazunehmen, wenn sie gleich durch kein Zeichen dazu eingeladen werden. Wo also dieser Gang vorkommt b), da nimmt jeder geübte Spieler die reine Quinte, als wenn der Bass also bezeichnet wäre c).

The image shows three examples of a triad with a diminished fifth. Example a) shows a triad with a diminished fifth (5) and a sharp sign. Example b) shows a triad with a diminished fifth (5) and a sharp sign. Example c) shows a triad with a diminished fifth (5) and a sharp sign, and a sixth (6) below the fifth.

Anmerk. 3. Der Ausdruck: ein Akkord hat auf dieser oder jener Stufe seinen Sitz, will sagen, daß er auf dieser oder jener Stufe der zum Grunde liegenden Tonleiter am meisten vorkomme.

Anmerk. 4. Die Alten schlossen ihre Stücke jedesmahl mit dem großen Dreiklänge, und wenn sie auch aus der kleinen Tonart gespielt hatten; jetzt aber schließt man auch mit dem weichen oder kleinen Dreiklänge.

§. 4.

Dieser Akkord, so wie jeder andere drei und vierstimmige, Akkord kann in dreierlei Lagen genommen werden.

werden, nämlich so, daß entweder die Terzle, die Quinte, oder die Oktave oben liegt, oder die oberste Stimme ist. Z. B.

The musical exercise consists of three systems, each with a piano part (left) and a vocal part (right). The piano part shows chord progressions for three tones, and the vocal part shows the corresponding notes.

System 1: C dur., G dur., D dur. u. f. w.

System 2: C dur., F dur., B dur. u. f. w.

System 3: A moll., E moll., H moll. u. f. w.

System 4: A moll., D moll., G moll. u. f. w.

Anmerk 1. Dies ist eine Übung, welche der Scholar durch alle 24 Töne, und zwar auf und absteigend anstellen muß; denn

Vom Haupttakt od. harmonischen Dreiklänge. 31

denn dadurch lernt er den Akkord sogleich, es mag Terzle, Quinte oder Oktave oben liegen, in dieser Lage und in dem gehörigen Tone finden.

Anmerk. 2. Der Dreiklang hat aber nicht nothwendig seine drei Konsonanzen; man kann, wenn es die Umstände erfordern, entweder die Oktave a) oder die Quinte b) daraus weglassen, nur nicht die Terzle, weil sie die Tonart bestimmt, und an deren statt eines der andern Intervallen verdoppeln, welches oft ein Mittel ist, den Fehlern zu entgehen. Doch ist die Terzle zufällig groß, so findet ihre Verdoppelung nicht immer statt. Diese Verdoppelung kann nun nach Beschaffenheit der Lage u. s. w. in der Entfernung einer Oktave c) (auf zwei verschiedenen Tasten), oder nur im Einklänge d) (auf einer Taste) geschehen; welches man bei halben Taktnoten und noch kürzern Notengattungen durch zwei Stiele oder Striche an der Note, wovon der eine auf:, der andere abwärts geht, bei ganzen Taktnoten aber durch zwei nahe an einander gesetzte Noten anzeigt. S. Th. I. Abschn. VII. S. 32. Anmerk.



Anmerk. 3. Im dreistimmigen Akkompagnement läßt man die Oktave weg; doch muß bisweilen statt der Oktave die Quinte weggelassen werden. Bei zweistimmiger Begleitung nimmt man, wenn es kein anderer Umstand verhindert, die Terzle allein. Einstimmig wird die Quinte verdoppelt, bei Tonichlüssen auch wohl die Terzle oder Oktave, statt der Quinte.

S. 5.

Wenn der Bass in einem Tone bleibt, und der Akkord in seinen verschiedenen Lagen abwechselt, so können keine Fehler entstehen. Allein oft folgen mehrere dieser Akkorde Stufen- oder Sprungweise auf: oder ab:

abwärts, und hier entstehen die größten Fehler wider die reine Harmonie, welches man schlechtweg Quinten- und Oktavenmachen heißt.

Anmerk. Man versteht aber unter diesen Oktaven nicht solche Fälle, wo der Komponist die Stimme in Unifono gehen läßt; sondern welche in der Verbindung der Akkorde angetroffen werden.

§. 6.

Diese Fehler zu vermeiden, muß man wissen, daß nicht zwei oder mehrere vollkommene Konsonanzen, welche die Quinte und Oktave sind, weder offenbar noch verdeckt, weder Stufen- noch Sprungweise, in gleicher Bewegung unmittelbar auf einander folgen dürfen.

Anmerk. 1. Offenbare Quinten und Oktaven sind diejenigen, welche in den nämlichen beiden Stimmen in gleicher Bewegung unmittelbar nach einander folgen; z. B. wenn der Distant und Bass, und gleich darauf wiederum der Distant und Bass in Quinten und Oktaven fortschreitet a). Verdeckte Quinten und Oktaven aber nennt man diejenigen, welche zwar nicht wirklich gehört, demohingehet aber von einem mäßig geübten Ohre empfunden, und dadurch entdeckt werden, wenn man zwei in gerader Bewegung springende Stimmen durch die dazwischen liegenden Töne ausfüllt b). In den Mittelstimmen sind die verdeckten Quinten und Oktaven eher erlaubt, und oft nicht zu vermeiden, aber in den äußern Stimmen muß man sich davor in Acht nehmen.

a) Quinten.

The musical notation shows two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains two measures of music. The first measure is labeled 'Stufenweise' and shows a sequence of chords: G3-B3, G3-A3, G3-B3, G3-A3. The second measure is labeled 'Sprungweise' and shows a sequence of chords: G3-B3, G3-A3, G3-B3, G3-A3. The bottom staff is in bass clef and shows a sequence of notes: G2, A2, B2, G2, A2, B2.

Oktaven

Oktaven und Quinten.

The first system shows two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains two measures of chords: the first measure has a triad of D4, F#4, and A4; the second measure has a triad of F#4, A4, and C5. The bottom staff is in bass clef and shows the corresponding bass notes: D3 and F#3 in the first measure, and F#3 and A3 in the second measure. Below the staves are the labels 'Stufenweise.' and 'Sprungweise.'

b)

The second system is labeled 'b)'. It shows two staves in the same key and time signature as the first system. The top staff shows a melodic line: D4, E4, F#4, G4, A4. The bottom staff shows a corresponding bass line: D3, E3, F#3, G3, A3. Slanted lines connect the notes between the two staves, illustrating voice leading.

Anmerk. 2. Äußere Stimmen nennt man im Generalbasse die höchsten und tiefsten Töne, oder den Diskant und Bass: die Stimmen oder Töne aber, die zwischen diesen beiden liegen, heißen Mittelstimmen. Gewöhnlich rechnet man zu einem Akkorde vier Stimmen, wovon die höchste der Diskant, die zunächst liegende der Alt, die dritte der Tenor, und die vierte der Bass genannt wird.

Anmerk. 3. Doch können zwei offenbare Quinten von verschiedener Art auf einander folgen. So kann im Heruntergehen in allen Stimmen auf eine reine eine falsche folgen a); aber im Heraufgehen ist es besser von einer reinen Quinte zur falschen b), als von einer falschen zur reinen c) zu gehen, denn die falsche Quinte neiget sich von Natur herunter. Doch gehören diese beiden letztern Arten bloß in die Mittelstimmen.

The third system is labeled 'a)', 'b)', and 'c)'. It shows two staves in the same key and time signature. The top staff shows a melodic line and the bottom staff shows a bass line. In 'a)', the top staff goes from G4 to F#4 and the bottom staff from D4 to C4. In 'b)', the top staff goes from G4 to F#4 and the bottom staff from D4 to A3. In 'c)', the top staff goes from G4 to F#4 and the bottom staff from D4 to A3.

§. 7.

Diesen Fehler zu entgehen, muß man die verschiedenen Bewegungen, d. h., die Fortrückungen des Gesanges in den Stimmen, in Absicht auf das Steigen und Fallen kennen. Es giebt deren drei, nämlich die gerade Bewegung, die Seiten- und die Gegenbewegung.

§. 8.

I. Die erste Art der Bewegungen ist die gerade Bewegung; wenn nämlich beide Hände mit einander zugleich auf- oder abwärts gehen, wobei aber auch der Bass oft Sprünge macht. Z. B.



Anmerk. Bei dieser Bewegung muß man sehr behutsam gehen, wenn man keine Fehler machen will.

§. 9.

II. Die zweite Art ist die Seitenbewegung (die schräge oder vermischte Bewegung); wenn eine Hand liegen bleibt, und die andere unterdessen im Spielen fortfährt. Z. B.



Anmerk. Diese Bewegung kann allezeit gebraucht werden, der Bass mag auf- oder abwärts gehen.

§. 10.

III. Die dritte Art ist die Gegenbewegung; wenn die eine Stimme steigt, die andere dagegen fällt, oder wenn die rechte Hand aufwärts, die linke abwärts,
oder

Vom Hauptakk. od. harmonischen Dreiflange 35

oder die rechte Hand abwärts und die linke aufwärts, also beide Hände aus- oder gegen einander spielen. Z. B.



Anmerk. Von diesen drei Arten der Bewegung ist die Gegenbewegung beim Akkompagnement die brauchbarste und sicherste, weil man dadurch öfters fehlerhaften Fortschreitungen ausweichen kann.

§. 11.

Ferner müssen die auf einander folgenden Akkorde so viel als möglich mit einander in Verbindung stehen: sie müssen also

- 1) aus einerlei Tonleiter genommen werden;
- 2) es müssen keine unmelodischen Fortschreitungen in einzelnen Stimmen so wohl als
- 3) in mehreren Stimmen vorkommen.

§. 12.

Zu den unmelodischen Fortschreitungen in einzelnen Stimmen gehört die Fortschreitung einer Stimme durch übermäßige Intervalle a); wiewohl hiergegen öfters Ausnahmen statt finden können. In der Umkehrung sind diese Fortschreitungen jedoch erlaubt b).



§. 13.

Zu den unmelodischen Fortschreitungen in mehreren Stimmen gehört, außer den unerlaubten Quinten und Oktaven der unharmonische Querstand, oder das unharmonische Verhältnis, wenn nämlich zwei Töne

auf einander folgen, die einen Uebellaut in die Quere verursachen, als:



Anmerk. Unter die unmelodischen Fortschreitungen wurde von den Alten insbesondere der sogenannte Triton, oder die aus drei ganzen Tönen bestehende übermäßige Quarte (f. h), und die auf diesem Intervalle beruhende Folge zweier großen Terzen in gerader Bewegung gezählt; allein heutiges Tages läßt man wohl drei und mehrere auf einander folgen, nur nicht in ebenderleichen Stimme. Z. B.



S. 14.

Dies vorausgesetzt: füge ich zwei Beispiele hinzu, welche bloße Hauptakkorde enthalten, um die gegebenen Regeln anwenden zu lernen. Ich habe C dur und A moll dazu gewählt, sie müssen aber in allen Tönen geübt werden, wenn man Fertigkeit darin erlangen will.

No. 1.



No. 2.



Anmerk.

Vom Hauptfall. od. harmonischen Dreiflange. 37.

Anmerk. 1. Man übe diese Beispiele in allen Tönen und in allen drei Lagen, wovon oben geredet ist, und lehre sich nicht daran, wenn die Oberstimme zu hoch oder zu tief kommt; denn hier kommt es bloß darauf an, die Akkorde in allen Lagen sogleich finden zu lernen. Freilich finden sich hierbei nicht selten in Ansehung der richtigen Fortschreitung mancherlei Schwierigkeiten, und viele Stellen lassen sich oft nur in einer Lage gut machen, aber durch diese Übung lernt der Scholar alle Lagen überhaupt kennen, und die bessere von der schlechtern unterscheiden. Dessenige Lage aber ist die beste, die der Melodie am nächsten kommt. S. Abichn XVI. §. 4. und Anmerk.

Anmerk. 2. Man muß beim Fortgehen von einem Akkorde zu dem andern, so viel es ohne verbotene Oktaven, und Quintensolgen geschehen kann, in dem folgenden Akkorde diejenigen Töne beibehalten, die derselbe mit dem vorhergehenden Akkorde gemein hat. Durch die Beobachtung dieser Regel gewöhnt man sich zugleich die dissonirenden Akkorde gehörig vorzubereiten und aufzulösen.

§. 15.

Noch ist zu bemerken, daß oft mehrere 3en nach einander über stufenweise auf- oder absteigenden Bass-tönen vorkommen. Hier soll nicht der vollständige Akkord gegriffen werden, sondern die rechte Hand muß mit der Terzie ganz allein der Bassstimme in gleicher Bewegung folgen. 3 B.



Anmerk. Oft kommt der Fall auch so vor, daß neben diesen Terzien noch ein Ton fortgehalten werden soll, welches denn durch den Querstrich angezeigt wird, der so weit, als gedachter Ton ausgehalten werden soll, gehen muß. 3. B.

§. 16.



S. 16.

Wenn $\frac{3}{8}$ vor oder nach $\frac{4}{2}$ vorkommt, so nimmt man nichts weiter hinzu, sondern begleitet größtentheils nur dreistimmig, als:



Anmerk. Man vermeide beim Akkompagnement, so viel als möglich ist, die Oktave in der Oberstimme, ausgenommen beim Schluß eines ganzen Stückes oder einer Periode, weil der Schluß dadurch am merklichsten wird.

Fünfter Abschnitt.

Vom Sextenakkorde.

S. 1.

Der Sextenakkord besteht aus der Sexte, Septe und Oktave, und entsteht aus der ersten Versetzung des Hauptakkords. Er hat daher die Natur des Hauptakkords, und wird statt desselben öfters gebraucht, kann auch ein Stück anfangen, aber in vielstimmigen Sachen

Kann man mit dem Sextenakkorde kein Stück schließen. Und wie wohl es in zweistimmigen Sachen, die man Bicinia nennt, angehen kann, so hat doch der Dreiklang zum Schluß den Vorzug weil man gern mit dem Unisonus oder der Oktave endigt.



Anmerk. 1. Zum leichten Finden des Sextenakkords bilde man sich ein: die Bassnote stände eine Terzie tiefer und verlange den Hauptakkord.

Anmerk. 2. Der Sextenakkord kann auf dreierlei Art genommen werden: man kann 1) Sexte, Terzie und Oktave nehmen; 2) doppelte Sexte und Terzie, und 3) doppelte Terzie und Sexte; durch welche drei Veränderungen man vermittelst einer guten Wahl die fehlerhaften Fortschreitungen vermeiden kann.



§. 2.

Dieser Akkord wird durch die Ziffer 6 angezeigt, wobei die nöthigen Versetzungszeichen nicht vergessen werden dürfen.

Anmerk. Man findet auch wohl die übrigen Intervalle mit angezeigt, als $\frac{6}{3}$, $\frac{8}{6}$, $\frac{8}{3}$, welches aber allezeit gewisse Ursachen hat.

§. 3.

§. 3.

Der Sextenakkord kommt auf der Terzie und Serte der Tonleiter am liebsten vor, doch kann er auf allen Tönen derselben gebraucht werden.

§. 4.

Wenn aber mehrere Sextenakkorde auf einander folgen, wie oft der Fall ist, so muß man

1) blos die Terzie dazu nehmen, und die Serte muß die Oberstimme seyn a), widerignfalls würden die Terzen mit den Sexten in der Ober- und Mittelstimme in Quinten fortschreiten b).

2) darf man nicht die Oktave dazu nehmen, weil sonst unerlaubte Oktaven daraus entstünden a);

3) und auch die Serte nicht immer verdoppeln, weil die Sexten unter sich selbst eine Oktavenproceßion machen würden b).

Anmerk.

Anmerk. 1. Wenn nur ein Sextenakkord vorkommt, so kann man die Oktave mitnehmen, auch kann man die Terz oben nehmen und die Sexte unten.

Anmerk. 2. Bei langsamer Bewegung kann man bei mehreren Sextenakkorden die Sexte wechselweise verdoppeln; allein in geschwindem Zeitmaße ist obige dreistimmige Begleitung die beste.



Anmerk. 3. Die Verdoppelung der Sexte lieben vorzüglich die Terz, Sexte und Septime des Haupttones und der Nebentöne: ist aber die Sexte selbst ein Leitton, so darf man sie nicht verdoppeln; alsdann verdoppelt man lieber die Terz oder nimmt die Oktave. Die große Sexte a), wenn sie die kleine Terz bei sich hat, leidet keine Verdoppelung, sondern man nimmt bisweilen, ohne besondere Andeutung, die Quarte hinzu. Ebendasselbe findet bei der größten Sexte b) statt. Man weicht dadurch öfters Sprüngen, unmelodischen Fortschreitungen und manchen Fehlern aus, als:



S. 5.

Es kommt auch die 6 nach der 5 vor, als 5 6. Hier schlägt man beim Anfange oder Eintritte der Note den Hauptakkord an, oder man nimmt zur 5 noch 6 hinzu, und geht mit der Quinte in die Sexte, so daß die

die

die übrigen Stimmen liegen bleiben a). Kommt aber dieser Satz mehrmahls hinter einander bei einem stufenweise gehenden Basse vor, so ist das dreistimmige Akkompagnement mit der Terzie allein das leichteste und bei geschwinden Noten das beste b). Vierstimmig wechselt man mit der doppelten Terzie und Oktave ab c).

The image shows three musical examples, labeled a), b), and c), each consisting of two staves. The top staff of each example is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Example a) shows a bass line with notes G2, F2, E2, D2 and an accompaniment of chords. Example b) shows a bass line with notes G2, F2, E2, D2 and an accompaniment of chords with fingerings 5 6, 5 6, 5 6, 5 6. Example c) shows a bass line with notes G2, F2, E2, D2 and an accompaniment of chords with fingerings 5 6 5 6 5 6 5 6, 5 6 5 6 5 6 5 6. The word 'oder:' is written above the second staff of example c).

§. 6.

Wenn bei aufsteigenden Bassnoten auf die 6 die 5 folgt, so schlägt man zur ersten Ziffer die dazu gehörigen Intervalle an, läßt sie dann liegen, und die 5 allein nachfolgen. Man kann hierbei die Sexte a) oder die Terzie b) verdoppeln, und wenn dies nicht angeht, die Oktave dazu greifen c).

The image shows two musical examples, labeled a) and b), each consisting of two staves. The top staff of each example is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Example a) shows a bass line with notes G2, F2, E2, D2 and an accompaniment of chords with fingerings 6 5, 6 5, 6 5, 6 5. Example b) shows a bass line with notes G2, F2, E2, D2 and an accompaniment of chords with fingerings 6 5, 6 5, 6 5, 6 5.

oder:

§. 7.

Es kommt bisweilen $\frac{9}{8}$ vor, so daß $\frac{7}{8}$ darauf folgt: hier darf man nur dreistimmig begleiten, welches verschiedene Theoristen durch einen Bogen anzeigen. Z. B.

§. 8.

Folgendes Beispiel übe der Scholar wieder in allen Tönen und Lagen, und suche die gegebenen Regeln zu beobachten.

Sech:

Sechster Abschnitt.

Vom Quartsextenakkorde.

§. 1.

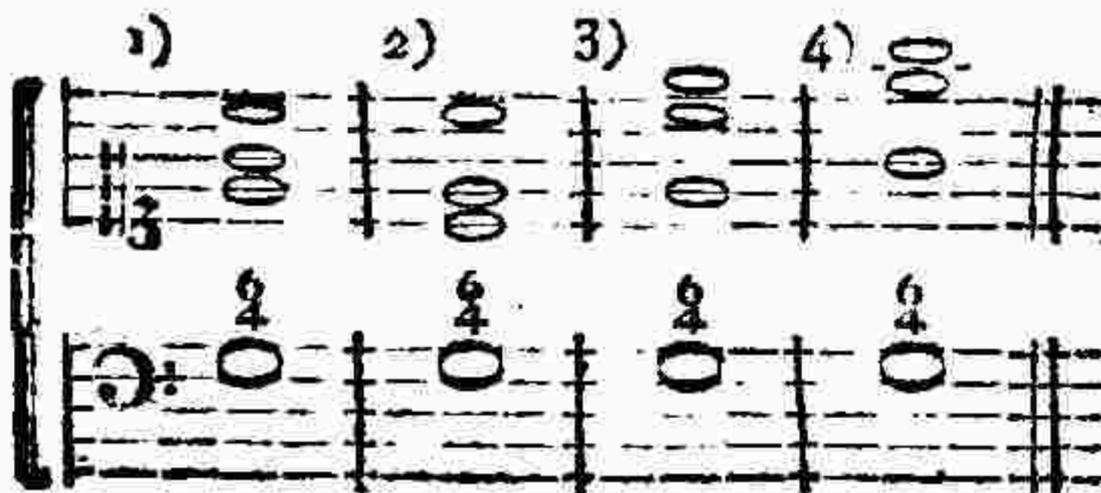
Dieser Akkord besteht aus der Quarte, Sexte und Oktave, und entsteht aus der zweiten Versetzung des Hauptakkords. Auch er hat die Natur des Hauptakkords, und wird statt desselben öfters gebraucht.



Anmerk. 1. Diesen Akkord leicht zu finden, bilde man sich ein, die Bassnote stünde eine Quinte tiefer oder eine Quarte höher, und verlange den Hauptakkord.

Anmerk. 2. Dieser Akkord ist von den consonirenden Akkorden der unvollkommenste, so daß man damit ein Stück weder anfangen noch endigen kann.

Anmerk. 3. Der Quartsextenakkord zeiaet sich in verschiedenen Gestalten, als: 1) mit Quarte, Sexte und Oktave; 2) mit zwei Quarten und einer Sexte; 3) mit zwei Sexten und einer Quarte, und 4) mit zwei Oktaven und einer Sexte. Z. B.



§. 2.

§. 2.

Dieser Akkord wird durch $\frac{4}{2}$ angezeigt, mit den nöthigen Versetzungszeichen. Bisweilen wird aus gewissen Ursachen auch die 8 nöthig, als $\frac{8}{4}$. Ist aber die Begleitung dreistimmig, so bleibt die Oktave, welche die vierte Stimme ist, weg.

§. 3.

Er hat seinen Sitz auf der Quinte der Tonleiter, und kommt entweder im Durchgange oder mit $\frac{4}{2}$ resolviret vor. Im erstern Falle kann er für konsonierend gehalten, im letztern aber wird er wie eine Dissonanz behandelt. Die Quarte geht bei der Auflösung, wenn nämlich der Bass liegen bleibt, unter sich in die Terz, und die Sexte in die Quinte. Z. B.

The image contains three musical staves, each in G major (one sharp) and common time (C).
 - The first staff shows a quartsextenakkord (6 4 3) resolving to a triad (5 3 6).
 - The second staff shows a quartsextenakkord (6 4 3) resolving to a triad (6 5 4) with a bass note.
 - The third staff shows a quartsextenakkord (6 4 3) resolving to a triad (6 6 3).

§. 4.

Doch ist man nicht gezwungen, die 2 allezeit in der nächstfolgenden Note aufzulösen, sondern man kann noch weiter zu Dissonanzen übergehen, z. B. zur $\frac{7}{2}$ $\frac{8}{3}$ und dergleichen mehr, und zuletzt erfolgt erst die Hauptauflösung in eine Konsonanz; welches Verfahren man eine Aufhaltung der Auflösung nennt. Z. B.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains four measures of chords: a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; and a triad of G4, B4, D5. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of single notes: G2, B2, D3, and G2. Above the bass staff, the fingerings are indicated as 4, 2, 3, and 5^b for the four measures respectively.

Anmerk. Bisweilen 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 der Auflösung**. Z. B.

The musical notation shows two examples, labeled a) and b). Both examples consist of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. In example a), the bass line has notes G2, B2, D3, and G2. In example b), the bass line has notes G2, B2, D3, and G2. The treble staff in both examples shows chords that resolve to a final chord.

§. 5.

Auch bei den **Schlusskadenz**en kommt der **Quartsextenakkord** vor, welchen der **Ukkompagnist** in langsamen Stücken gemeiniglich **arpeggiert**, und dann so lange liegen läßt oder **aushält**, bis die **Hauptstimme** in den **Schlussritzen** fällt, wozu er den **Dreiflang** oder **Septimenakkord** anschlägt. Z. B.

The musical notation shows a cadence with two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The bass line has notes G2, B2, D3, and G2. The treble staff shows a quartsextenakkord (G4, B4, D5, F#5) that is arpeggiated and then held for a moment before the final chord.

Anmerk. Es versteht sich wohl von selbst, daß das **Behalten** bleiben nur von einem besaiteten Instrumente, nicht aber von der Orgel, zu verstehen ist. Hier würde ich ganz **simpel** so verfahren, als:



§. 6.

Diese Kadenzen sind dreierlei, nämlich die ganze, halbe und die betrügerische Kadenz.

1) Die ganze, auch Final- oder Hauptkadenz genannt, setzt das Gehör gänzlich in Ruhe, so daß man Haupttheile eines Tonstückes damit endigen kann. Hierbei wird der Septimenakkord auf dem verletzten G- und tone genommen, und so in den Hauptakkord gegangen. a)

2) Die halbe oder Mittelkadenz setzt das Gehör nicht ganz in Ruhe, denn sie schließt nicht auf dem Haupttone, sondern auf der Quinte desselben. b)

3) Die betrügerische Kadenz, auch der Betrugschluß, oder die unterbrochene Kadenz genannt, ist: wenn auf die Quinte des Tones, nachdem alles zum Schluß veranstaltet worden, nicht der Schlußakkord, sondern ein ganz anderer Akkord folgt, wodurch das Gehör hintergangen wird. c)



Anmerk. Solche betrügerische Gänge heißen lateinisch clausulae fallae, und sind mit Vorsicht zu begleiten, wenn man nicht Fehler wider die Harmonie begehen will.

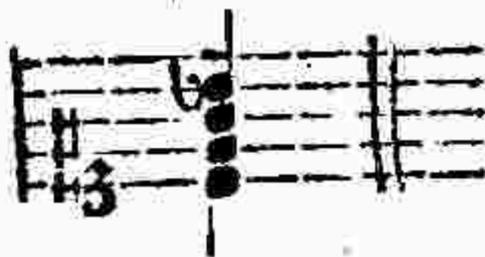
Sieben-

Siebenter Abschnitt.

Vom Septimenakkorde.

§. 1.

Dieser Akkord besteht aus der Terzle, Quinte und Septime. Seine Gestalt ist folgende:



Anmerk. 1. Wenn vom Septimenakkorde schlechthin die Rede ist, so wird die kleine Septime verstanden; und so wie der harmonische Dreiklang die Grundharmonie von allen kon- und dissonirenden dreistimmigen Akkorden war, so ist der Septimenakkord der Grundakkord von allen vierstimmigen dissonirenden Akkorden.

Anmerk. 2. Die Septime hat zwar natürlicher Weise die Terzle und Quinte bei sich, um aber verbotene Quinten zu vermeiden, kann man die Quinte weglassen, und an deren Stelle die Oktave nehmen a). Auch kann statt der Quinte und Oktave hiweilen die Terzle verdoppelt werden; nur darf es bei der kleinen Septime nicht die große Terzle seyn. b)



Anmerk. 3. Die Dissonanzen klingen einfach widrig genug, folglich darf man sie nicht verdoppeln: ihre Auflösung ist nöthig, folglich würde diese Verdoppelung verbotene Oktaven hervorbringen.

§. 2.

§. 2.

Der Septimenakkord wird gewöhnlich durch die 7 mit den nöthigen Versetzungszeichen angezeigt: doch wird auch die Terzie, Quinte oder Oktave mit angezeigt, als: $\overset{7}{3}$, $\overset{7}{*}$, $\overset{7}{\sharp}$, $\overset{7}{\flat}$, $\overset{b7}{5}$, $\overset{7}{3}$, $\overset{8}{\sharp}$ u. s. w.

§. 3.

Es findet dieser Akkord auf jedem Tone der harten und weichen Tonart statt; doch kommt er am liebsten auf der Quinte vor, worauf man ihn vor Finalcadenzten gemeiniglich, ohne daß er angezeigt wird, statt des harten Dreiklanges zu greifen pflegt.

Anmerk. Die Septime muß zwar, wie jede Dissonanz vorbereitet, aber auf der Dominante, auch auf dem Semitonium modi kann sie frei angeschlagen werden.

§. 4.

Die Septime wird nicht nur gemeiniglich vorbereitet, sondern sie löset sich auch allezeit abwärts auf, und zwar

- 1) bei stille liegendem Basse in $\frac{2}{2}$;
- 2) bei springendem Basse in die Quarte, geht sie in die Terzie, oder
- 3) bei steigendem Basse in einen Hauptakkord.



Anmerk. 1. Der Bass kann auch statt in die Quarte zu steigen, in die Quinte herabgehen, wobei die Auflösung dieselbe bleibt.

Anmerk. 2. Auflösen oder resolviren heißt einen Uebellaut oder Mistklang in einen Wohlklang verwandeln. Alle Dissonanzen müssen aufgelöst werden, es mag diese Auflösung

sung sogleich oder auch nach einigen andern Gängen erfolgen, und zwar in eben der Stimme, worin die Dissonanz befindlich ist.

§. 5.

Mehrere Septimenakkorde können nicht unmittelbar hinter einander folgen, außer wenn der Bass Quartweise steigt oder Quintenweise fällt; in welchem Falle die folgende Septime allezeit in dem vorhergehenden Akkorde durch die Terzie vorbereitet wird. Wird ein solcher Satz dreistimmig begleitet, so wird blos die Terzie zu der Septime genommen; vierstimmig wechselt man mit $\frac{7}{3}$ und $\frac{8}{3}$ ab. 3 B.

§. 6.

Ist aber die große Septime, so gehört die Sekunde und Quarte dazu, welcher Akkord der Sekundquartseptimenakkord genannt wird, und so wohl über einer ruhenden Bassnote im Durchgange^{a)}, als auch bei der Bewegung des Basses als ein Vorhalt des Dreiklanks^{b)} vorkommt. Seine gewöhnliche Signatur im vierstimmigen Akkompagnement ist $\frac{7}{4}$, mit den nöthigen Versetzungszeichen. Bisweilen kommt dieser Akkord fünfstimmig vor, wo alsdenn die Sexte, welche groß oder klein seyn kann, oder die Quinte dazu genommen, und alsdenn durch $\frac{7}{4+2}$ oder $\frac{7}{2}$ bezeichnet wird.



Anmerk. 1. Hier wird das Wort Durchgang in einem andern Sinne genommen, als oben. Man versteht nämlich, wenn man von verschiedenen Dissonanzen saut, sie kommen im Durchgange vor, darunter: sie beben ohne Auflösung legen, oder sie schreiten nicht auf die ihnen eigene Art fort.

Anmerk. 2. Diesen Akkord leicht zu finden, nehme man den Dreiklang von der Septime des Basses, so hat man $\frac{7}{4}$ in der Hand. Bei der dreistimmigen Begleitung b eibe die Sekunde oder Quarte weg. Man pflegt dies, da wo es nöthig ist, durch $\frac{7}{3}$ oder durch $\frac{7}{2}$ anzuzeigen.

§. 7.

Doch kann diese Septime wieder in die kleine verwechselt werden, als $\frac{7}{3}$ $\frac{6}{4}$ u. s. w. S. Abschn. VI. S. 4.

§. 8.

Es kommt auch $7\ 6$ vor. Sind einzelne Noten mit $7\ 6$ bezeichnet, so greift man zur Septime die doppelte Terzie oder die Terzie und Oktave. Viele Bassnoten hinter einander mit $7\ 6$ pflegen sowohl beim Hinaufgehen a) als Absteigen b) vorzukommen. In beiden Fällen behält die dreistimmige Begleitung den Vorzug.

b)

§. 9.

Der **Serseptimenakkord** ist zweierlei: er besteht 1) aus der Septime, Sexte und Terzie, und 2) aus der Septime, Sexte und Quarte. Im ersten Falle wird er durch $\frac{7}{65}$ angezeigt: soll aber die Quarte dabei seyn, so wird sie ausdrücklich über die Bassnote gesetzt, und pflegt neben sich, unter der 5 eine 3 zu haben, als $\frac{7}{65}$
 $\frac{3}{4}$.

§. 10.

Der **Quartseptimenakkord** kommt über Bassnoten vor, welche eigentlich entweder mit dem Septimenakkorde, oder mit dem Quartsextenakkorde begleitet werden sollen. Wenn statt des Septimenakkordes dieser Akkord angezeigt ist, so ist er zweierlei: 1) besteht er aus der Septime, Quinte und Quarte; 2) aus der Septime, Oktave und Quarte. In beiden Fällen ist seine Signatur $\frac{7}{4}$. Kommt dieser Akkord statt des Quartsextenakkords vor, so wird die Sexte von der Septime aufgehoben, und diese letztere nebst der Quarte und Oktave sind die Intervalle, woraus er besteht. Die Septime ist mehrentheils klein, die Quarte aber allezeit rein. Beide Intervalle werden herunterwärts, und jenes vor diesem aufgelöst. Seine Signatur ist $\frac{7}{4}$.

§. 11.

Es kommt auch die 7 nach der 8 vor, als 8 7, und dies heißt die durchgehende oder vielmehr die stillstehende
Serp.

Septime, wozu noch die Terzje gehört. Vierstimmig nimmt man die doppelte Terzje a), oder die Terzje und Oktave b) dazu. Auch kann man die Septime verdoppeln c), welches in diesem Falle statt findet, da der Bass eigentlich durchgeht. Die durchgehenden Septimen kommen frei vor.

The image shows three examples of chord voicings for a septime chord, labeled a), b), and c). Each example consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Below the treble staff of each example are the numbers 8, 7, 6, indicating fingerings for the notes. Example a) shows a triad with a double third. Example b) shows a triad with a third and an octave. Example c) shows a triad with a double seventh.

§. 12.

Folgendes Beispiel übe der Scholar auf die oben genannte Art.

The image shows a six-measure exercise in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The exercise consists of six measures, each with a different chord voicing and fingering indicated by numbers 6, 7, and 8. The notes are: 1) Bb, D, F; 2) Bb, D, F, Ab; 3) Bb, D, F, Ab; 4) Bb, D, F, Ab, Bb; 5) Bb, D, F, Ab, Bb; 6) Bb, D, F, Ab, Bb. The exercise is designed to be played on a four-part setting.



Achter Abschnitt.

Vom Quintsextenakkorde!

§. 1.

Der Quintsextenakkord besteht aus der Quinte, Sexte und Terz, und entsteht aus der ersten Versetzung des kleinen Septimenakkords, wenn nämlich der Bass eine Terz in die Höhe tritt. Er kann deswegen auch in allen Fällen für den Septimenakkord gebraucht werden, sobald man nur die Terz desselben zum Bass tone annimmt. Z. B.



§. 2.

Dieser Akkord wird, wenn die Quinte rein ist, durch 7, und wenn sie falsch ist, durch 7^b oder erniedrigt 7^h angezeigt. Aus gewissen Ursachen wird bisweilen die Terz, oder an deren Stelle das erforderliche Versetzungszeichen angedeutet, als $\frac{6}{9}$, $\frac{6^h}{6}$ und $\frac{6^b}{6}$

§. 3.

Da die Quinte, als ursprüngliche Septime, wie eine Dissonanz gebraucht wird, so muß sie aufgelöst werden, sie mag rein oder falsch seyn; und da man von neben einander stehenden dissonirenden Tönen die Regel hat, daß der oberste Ton stehen bleiben, und der unterste einen Ton zurückweichen muß, so muß auch hier die Quinte zurückweichen. Der Bass kommt ihr eine Stufe näher, als:



Anmerk. 1. Der Quintseptenakkord hat zwar seinen eignen Sitz auf dem Leitton der Tonleiter, er wird aber auch mit abwechselnden Hauptakkorden gebraucht, wenn der Bass um eine Sekunde steigt, und dann um eine Terz fällt. Z. B.



Anmerk. 2. Man muß bisweilen der Vorbereitung oder Auflösung einer vorhergegangenen a) oder folgenden b) Dissonanz wegen, oder in der vorhandenen Lage bleiben zu können, die Oktave der Bassnote zur fünften Stimme hinzunehmen, als:



Anmerk. 3. Bei dreistimmiger Begleitung bleibt am besten die Terz weg, bisweilen die Sexte. — Die falsche Quinte im Quintsextenakkord kann man frei anschlagen.

§. 4.

Beispiel zum Quintsextenakkord:



Neunter Abschnitt.

Vom Terzquartsextenakkord.

§. 1.

Er besteht aus der Terzie, Quarte und Sexte, und entsteht aus der zweiten Versetzung des kleinen Septimenakkords, indem die Quinte desselben zum Bassnote genommen wird. Z. B.



§. 2.

Er wird durch $\frac{4}{3}$ ($\frac{4}{b}$ $\frac{4}{\sharp}$ $\frac{4}{\flat}$ f.) angezeigt: die Sexte wird nicht eher ausdrücklich hinzugesetzt, bis sie ein Versetzungszeichen bei sich hat, oder wenn die Septime über derselben Note vorhergeht.

Anmerk. 1. Oft zeigt man diesen Akkord durch die 6 allein an, besonders auf der zweiten Stufe der Tonika, weil er hier seinen Sitz hat; auch alsdann, wenn die Quarte wegbleibt.

Anmerk. 2. Diesen Akkord leicht zu finden, nehme man den Quartsextenakkord, lasse aber die Oktave weg, und ergreife dafür die Terzie.

§. 3.

Am liebsten kommt dieser Akkord auf der steigenden und fallenden Sekunde, und auf der fallenden Sexte der Tonleiter vor, und hier pflegt gemeiniglich bei den Durtdönen die Sexte erhöht zu seyn.

§. 4.

§. 4.

Noch ist zu bemerken, daß die Quarte als eine Konsonanz, die Terz aber, als Septime im Grundakkorde, als eine Dissonanz behandelt wird, und gleichsam in die Rechte der Septime tritt. Der Bass tritt bei der Resolution entweder einen Ton höher, und also in den Sextenakkord, oder einen Ton tiefer in den Hauptakkord, wobei die Quarte stehen bleibt, die Terz mit dem Basse herunter und die Sexte hinauf in die Oktave geht. Z. B.

Zehnter Abschnitt.

Vom Sekundenakkorde.

§. 1.

Dieser Akkord, welcher schlechthin der Sekundenakkord, oder auch der Sekundquartenakkord genannt wird, besteht aus der Sekunde, Quarte und Sexte, und entsteht, sobald man die Septime des Septimenakkords zum Bassnote annimmt. Z. B.



Anmerk. Zum leichten Finden dieses Akkords merke man, daß es der Hauptakkord von der Sekunde des Basses ist. Denkt man sich also den Bass einen Ton höher, und nimmt den Dreiklang dazu, so ist unser Akkord da.

§. 2.

Er wird durch 2, 4, 4^h, welches \sharp hier erhöhend ist, oder durch $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4^h}{2}$ f., vollständig durch $\frac{6}{2}$, $\frac{6}{2}$, $\frac{6^h}{2}$ angezeigt. Auch hier müssen die Versetzungszeichen wohl angemerkt werden. — Dreistimmig fällt die Sexte weg.

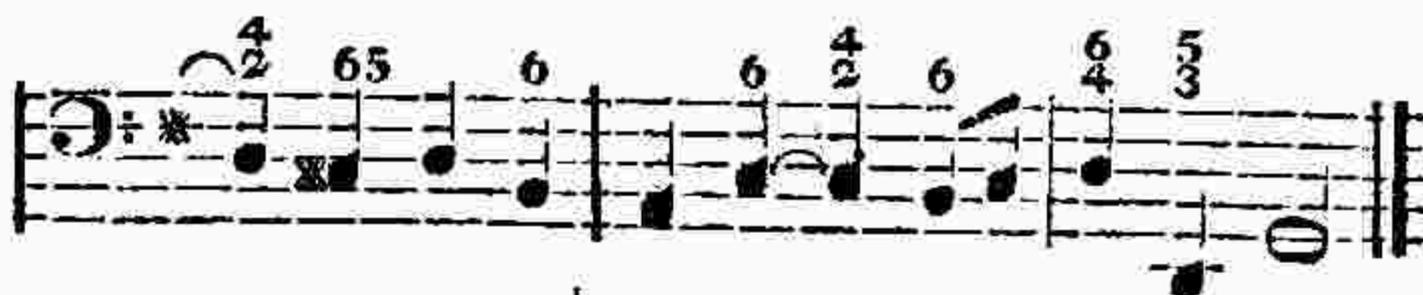
§. 3.

Man kann ihn auf allen Tönen anbringen, besonders aber kommt er gern auf der Quarte der Tonleiter vor.

§. 4.

Die Dissonanz liegt im Bass, und ist eigentlich die aus den obern Stimmen dahin versetzte Septime, die bei ihrer Auflösung eine Stufe unter sich tritt, am natürlichsten in den Sexten- oder Quintsextenakkord. Z. B.





§. 5.

Bisweilen kommt die Signatur $\frac{4}{2}$ über einen so genannten ruhenden Basse, er mag ausgehalten a), oder wiederholt angegeben werden b), nach $\frac{3}{1}$ oder $\frac{5}{3}$ im Durchgange vor. Man begleitet solche auf- und absteigende Gänge gemeiniglich nur dreistimmig. Vierstimmig kann man die Oktave dazu nehmen, sie muß aber in den Diskant kommen. c)

a) b) c)

Anmerk. Verschiedene Theoristen zeigen den dreistimmigen Satz durch einen Bogen an, als $\frac{4}{2}$.

Elfter Abschnitt.

Vom Sekundquintenakkorde.

§. 1.

Er besteht aus der Sekunde und Quinte, und soll die Begleitung vierstimmig seyn, so muß eins von beiden Intervallen verdoppelt werden. Er wird durch 2 oder $\frac{5}{2}$ angezeigt, und ist eigentlich ein bloßer Vorhalt des Sextenakkords. Die Dissonanz liegt, wie bei allen

Vom Sekundquintenakkorde. 61

allen Sekundenakkorden, im Basse, welcher schon da seyn muß, und nachher bei der Resolution einen ganzen oder halben Ton heruntergeht. Z. B.

Anmerk. Ordentlicher Weise werden nur die Konsonanzen, nicht aber die Dissonanzen verdoppelt, ausgenommen in diesem Akkorde, worin eins von beiden Intervallen verdoppelt werden kann: denn die Bassnote kann in der rechten Hand nicht verdoppelt werden, weil die Dissonanz bei der Sekunde im Basse ist.

§. 2.

Beispiel zum Sekundquintenakkorde:



Zwölfter Abschnitt.

Vom Quartquintenaakorde.

§. 1.

Dieser Akkord besteht aus der Quarte, Quinte und Oktave. Er wird durch 4 3, und wenn die Quarte gleich über derselben Bassnote in die Terzie aufgelöst wird, durch 5 3 angezeigt: wenn aber diese Auflösung in der Folge erst geschieht, so ist 4 oder 5 genug. Im ersten Falle findet man oft, statt der 3, ein Versetzungszeichen, als \sharp , \flat und \natural , welches die Größe dieser Terzie bestimmt; welches Versetzungszeichen nicht so nahe an der 4 stehen darf, damit man deutlich sehe, daß es nicht der 4 zugehöre, sondern die Terzie bedeute. Vierstimmig wird die 8 hinzugegriffen, welche aber bei dreistimmiger Begleitung wegbleibt.

§. 2.

Da die Quarte eine Dissonanz ist, und zwar der unterste von zwei neben einander stehenden Tönen, so muß sie aufgelöst werden, welches bei liegenbleibendem Basse in die Terzie geschieht. Z. B.





Anmerk. Diesen Akkord leicht zu finden, nehme man den Dreiklang, statt der Terzie aber die Quarte.

Dreizehnter Abschnitt.

Vom. Sekundterzienakkorde.

Er besteht aus der Sekunde, Terzie und Quinte, wird durch $\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{2}b$ angezeigt, und ist eine Voraussetzung der $\frac{6}{4}$, als der zweiten Versetzung der kleinsten Septime. Er ist den Molltönen eigen, und hat seinen Sitz auf der Quinte der Tonleiter. Der Bass hat hier die Dissonanz, und wird abwärts aufgelöst, welche Auflösung erst im zweiten Griffe geschieht. Z. B.



Anmerk. Zum leichten Finden dieses Akkords merke man, daß man den Dreiklang ergreift, statt der Oktave aber die Sekunde nimmt.

Vier

Vierzehnter Abschnitt.

Vom Sekundquintquartenakkorde.

Er besteht aus der Sekunde, Quinte und Quarte, und wird durch $\frac{5}{2}$ angezeigt. Auch hier ist der Bass gebunden, und geht herunter, weil die Dissonanz da liegt. Entweder die Quinte oder die Quarte muß vorher da liegen. Z. B.



Anmerk. Diesen Akkord, der eine Vorannahme des Quintsextenakkords ist, leicht zu finden, denke man sich die Bassnote eine Sekunde tiefer, und nehme den Quintsextenakkord dazu.

Fünfzehnter Abschnitt.

Vom Nonenakkorde.

§. 1.

Dieser Akkord besteht aus der Terzie, Quinte und None; die None ist ein Vorhalt der Oktave.

Anmerk. Die None hat auf dem Systeme mit der Sekunde einerlei Sitz, sie ist aber in der Begleitung, Vorbereitung und Auflösung von ihr sehr unterschieden. Bei der Sekunde ist die Dissonanz im Basse, wo sie vorbereitet und aufgelöst wird; bei der None aber ist sie oben, wo sie auch vorbereitet und aufgelöst wird, und zwar entweder abwärts in die Oktave a) oder aufwärts in die Decime b).



§. 2.

Er wird durch 9 8 angezeigt, wenn die None über derselben Grundnote aufgelöst wird; geht aber die Auflösung dieses Intervalls über der folgenden Note vor sich, so ist eine 9 allein hinlänglich. Schreitet der Bass noch vor der Auflösung auf eine andere Stufe, so bedient man sich statt der 8, der jedesmaligen erforderlichen Bezeichnung. Die nöthigen Versetzungszeichen müssen hier eben so wenig, als bei andern Signaturen vergessen werden. Bei dreistimmiger Begleitung bleibt die Quinte weg.

§. 3.

Der Quartnonenakkord besteht aus der None, Quinte und Quarte. Er wird durch 9 4 bezeichnet, mit den nöthigen Versetzungszeichen. Bei der Resolution geht mehrentheils die None in die Oktave, die Quarte in die Terzie, und die Quinte bleibt liegen. Ist die Begleitung dreistimmig, so bleibt die Quinte weg.

§. 4.

Der Septimennonenakkord besteht aus der None, Septime und Terzie. Er wird durch 9 7 bezeichnet, mit den nöthigen Versetzungszeichen. Dreistimmig fällt die Terzie weg.

§. 5.

Der Sextnonenakkord besteht aus der None, Sexte und Terzie. Seine Signatur ist 9 6, mit den nöthigen Versetzungszeichen.

nöthigen Versetzungszeichen. Die None, als Vorhalt der Oktave, muß auch hierbei vorbereitet und eine Stufe abwärts aufgelöst werden, und so hat man bei liegenbleibendem Basse den durch die None aufgehaltene(n) Sextenakkord mit der Oktave. Die Lage, wo die None oben liegt, ist die beste. Dreistimmig fällt die Terz weg.

Anmerk. Den Nonenakkord leicht zu finden, nehme man den Dreiklang, nur statt der Oktave die None; oder: wer den Sekundterzienakkord weiß, der weiß auch den Nonenakkord. Den Quartnonenakkord leicht zu finden, nehme man den Quintsextenakkord von der Sekunde unter der Bassnote. Statt des Sextnonenakkords denke man sich den Sextenakkord, nur statt der Oktave die None.

§. 6.

Beispiel zu den Nonenakkorden:

Anmerk. Da die angeführten Beispiele nicht hinreichen, die gegebenen Regeln ausüben zu lernen, so kann Kellners Grundriß des Generalbasses diesen Mangel ersetzen.

Sechzehnter Abschnitt.

Z u s ä t z e.

§. 1.

Da noch verschiedene Bemerkungen gemacht werden müssen, zu denen kein schicklicher Platz da war, so wollen wir sie in diesem Anhange noch nachholen.

§. 2.

Um die sämtlichen Signaturen auf einmahl zu übersehen, will ich sie in einer Tabelle aufstellen, wobei die erste Zahl zeigt, wie sie geschrieben werden, die zweite Zahlenreihe aber diejenigen Signaturen enthält, welche der Akkompagnist hinzugreifen muß.

Signaturentabelle.

Der allgemeine Hauptakkord besteht aus ober

Freie Sätze.

Die 6 hat bei sich	-	3 ober	3
- 6	-	8	
- 4	-	3 ober	5
- 7	-	3	
- 6	-	3	
- 5	-	6	
- 4	-	6	
- 3	-		
- 4	-		

Gebundene Sätze.

Die 2 hat bei sich	-	5	
- 5 6	-	3 ober	3
- 6 5	-	3 ober	3
- 8 7	-	5	
- 5 4	-	8	
- 4 5	-	5	

-	4	3	-	-	-	-	8
-	5	5	-	-	-	-	8
-	4	3	-	-	-	-	8
-	7	0	-	-	-	-	3
-	7	6	-	-	-	-	3
-	7	4	-	-	-	-	5 oder 8
-	7	2	-	-	-	-	4
-	9	8	-	-	-	-	3
-	9	8	-	-	-	-	5
-	7	4	3	8	-	-	3
-	7	6	-	-	-	-	3

Anmerk. Kommen noch andere Signaturen zugleich vor, so müssen sie ausdrücklich hinzugesetzt werden.

§. 3.

Man muß sich beim Akkompagnement aller Ziersathen enthalten, die nicht wesentlich zur Harmonie gehören, und sich allezeit der Einfachheit befließen. Die Bassnoten muß man so abspielen, daß man weder etwas dazu thut, noch etwas davon läßt. Spielt man aber den Generalbass bloß zum Vergnügen oder zur Uebung, und nicht als Begleiter, so kann man sich wohl diese oder jene Veränderung erlauben; und hierzu findet man in Marchesons großer Generalbassschule und in seiner Organistenprobe hinlängliche Anleitung.

§. 4.

Man muß ferner beobachten, in welcher Höhe die Hauptstimme gehe; in dieser muß auch die Beileitung seyn. Einen hohen Diskant darf man nicht in der Gegend des Altus, noch einen Tenor in der Höhe des Diskantes beileiten; sondern in jedem Falle sich in der Gegend der Hauptstimme aufhalten. Man muß auch alles Springen dabei vermeiden, und so viel möglich von einem Intervalle zu dem nächstfolgenden gehen. Ja es ist besser zwei Stimmen in den Einklang gehen zu lassen, um in einer bequemen Lage zu bleiben, als auf vier klingenden Tasten allezeit steif zu bestehen, und lieber unnötige Sprünge und ungeschickte Fortschreitungen zu wählen.

Anmerk.

Anmerk. 1. Mit der rechten Hand überschreitet man nicht leicht das zweigestrichne f, es müßte denn der Bass sehr hoch gehen, oder statt des Bassschlüssels ein höheres Zeichen eintreten, oder eine gewisse Zierlichkeit in der Höhe ausgedrückt werden sollen u. s. w.; denn durch eine höhere Begleitung wird die Melodie verdunkelt. Auch darf die rechte Hand nicht wohl tiefer als die Hälfte der kleinen Octave gehen, es müßte denn das Gegentheil von den eben angeführten Umständen es erfordern.

Anmerk. 2. Wenn im Basse ein anderes Zeichen statt des gewöhnlichen Bassschlüssels vorkommt, so darf man in der linken Hand die Octaven drunter nicht hinzugreifen, weil zu vermuthen ist, daß der Componist gewiß nicht ohne Ursache ein höheres Zeichen gewählt haben wird. Falsch ist es also, wenn ein Abschreiber einer Orgelstimme die Stellen, welche im Alt- und Tenorzeichen stehen, in den Bassschlüssel versetzt, da auf der Orgel die Stellen, welche im Alt- und Tenorzeichen stehen, ohne Pedal, die aber im Bassschlüssel stehen, mit dem Pedale gespielt werden, wenn nicht im letztern Falle die Worte Senza Pedale (ohne Pedal) ein anderes erfordern.

§. 5.

Die Begleitung kann ein, zwei, drei und vierstimmig seyn, je nachdem eine Musik stark oder schwach in Ansehung der Sänger und Instrumentisten besetzt ist.

Anmerk. Das einstimmige Akkompagnement besteht entweder aus den vorgeschriebenen Bassnoten allein, oder aus ihrer Verdoppelung mit der rechten Hand. Im ersten Falle setzt man *Tasto solo*, im letztern *Unisono*, *All'ottava f.* über die Bassnoten.

§. 6.

Bei Stücken, die nicht stark besetzt sind, oder schwach vorgetragen werden sollen, muß man nicht allzu vollstimmig begleiten, weil sonst das Akkompagnement die Hauptstimme verdunkelt. Am besten ist es, daß man sich an das vierstimmige Akkompagnement gewöhnt, denn dieses kommt am meisten vor, und man lernt dadurch am besten eine reine und vollständige Harmonie.

Anmerk.

Anmerk. Zweistimmig begleitet man die Stellen, welche *pianissimo* vorgetragen werden sollen, oder in Arien, so lange der Sängere singt: Dreistimmig beim *piano* und bei schwacher Bewegung. Eben so werden hohe Bassnoten nicht vollstimmig begleitet.

§ 7.

Das Akkompagnement kann auch fünf, sechs, sieben bis achtestimmig seyn, wenn man nämlich mit der linken Hand eben so vollstimmig, als mit der rechten Hand begleitet. Doch sind diese Begleitungsarten nicht so gewöhnlich als die vierstimmige, und schicken sich für die Orgel gar nicht, sondern allein für das Klavichord oder den Flügel. Bach in seinem Versuche S. 5, 24 sagt: das durchaus vier oder mehrstimmige Akkompagnement gehört für starke Musiken, für gearbeitete Sachen, Kontrapunkte, Fugen, Recitative u. s. w. und überhaupt für Stücke, wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders daran Antheil hat.

Anmerk. Bei einer solchen sehr vollstimmigen Begleitung muß man nur dahin sehen, daß die äußern Stimmen keine offne baren Quinten und Oktaven machen: den leeren Raum zwischen der obersten Stimme und dem Basse fülle man so aus, daß die rechte Hand alle die im Akkorde unter ihm zunächst liegenden, die linke Hand aber alle die im Akkorde über ihm zunächst liegenden zwei bis drei Mittelstimmen ergreift, ohne sich an die in den Mittelstimmen vorkommenden Quinten und Oktaven zu kehren; denn es ist unmöglich hierbei die Regeln der reinen Harmonie zu beobachten, und die Menge der Stimmen bedecken sie auch. Nur müssen beide Hände sich nicht zu weit von einander entfernen, weil sonst die fehlerhaften Quinten und Oktaven zu sehr ins Ohr fallen, sondern so viel möglich, nahe beisammen liegen. — Wer Unterricht in dieser Begleitungsart begehrt, wird ihn in Heinichens *Gener.-Bass* reichlich finden.

§ 8.

Wenn der Fall eintritt, daß beide Hände einander zu nahe kommen, so schlägt man den Akkord in der rechten Hand, wenn im Basse eine lange Note ist, zweimal

mahl an, und zwar beim zweiten Mahle in einer höhern Lage, und in dieser Lage bleibt man a). Ist es aber eine kurze Note, so daß man nicht zweimahl darauf anschlagen kann, so verdoppelt man das in der Höhe zunächst liegende Intervall. und läßt die untersten in der Folge fahren b). Dieses Springen, welches nur im Nothfall erlaubt ist, darf aber nie bei dissonirenden, sondern nur bei konsonirenden Akkorden geschehen. Z. B.

Anmerk. Wenn die Intervalle eines Akkords nahe an einander liegen, so nennt man die Harmonie enge; sind sie aber weit, z. B. eine Oktave und weiter von einander entfernt, so heißt die Harmonie zerstreut.

S. 9.

Wenn die linke Hand auch etwas von Ziffern nimmt, ohne daß der Satz vollstimmiger wird, so wird diese Begleitungsart das getheilte oder zerstreute Akkompagnement genannt. Die Harmonie wird dadurch zerstreut, und oft schöner; die Auflösung macht dies zuweilen notwendig. Z. B.

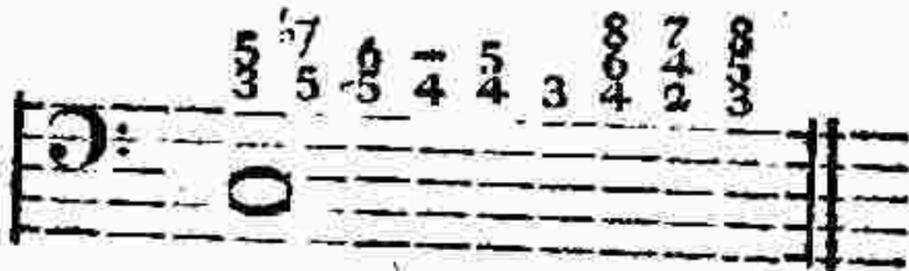
Anmerk.

Anmerk. 1. Das geheßte oder zerströute Akkompagnement steht dem ungeheßten oder gemeinen, wo die rechte Hand alle Stimmen, außer dem Basse, greift, entgegen.

Anmerk. 2. Alle Beispiele, die man dem Lehrlinge giebt, lasse man erst spielen, und dann in zwei Linien systeme aussetzen; dies dient unawemem zum schnellen Fortschreiten, denn hier kommt das Auge dem Gehöre zu Hülf.

§. 10.

Noch muß ich des Orgelpunktes gedenken. Er besteht darin: daß man den Baßton lange fortstören läßt, indessen die andern Stimmen vielerlei abwechselnde Akkorde hören lassen. Er kommt nicht leicht anders als auf der Prime und Quinte der Tonleiter vor:



Anmerk. Man beziffert die Orgelpunkte nicht leicht, sondern fertigt sie mit dem Tasto solo ab.

Siebenzehnter Abschnitt.

Vom Recitative und Akkompagnementen.

§. 1.

Wer da weiß, was recitare und das daraus entstandene Recitativo heißt, der wird wohl einsehen, daß der Vortrag des Recitativs, und also auch die Begleitung desselben, sich sehr von andern Stücken unterscheidet.

Anmerk. Recitativo kommt vom italienischen Worte recitare, herlesen, her; mithin ist es ein Gesang, der einer Rede ähnlicher ist, als einem wirklichen Gesange, also eine musikalische Deklamation.

§. 2.

§. 2.

Das erste, was man beim Recitative zu beobachten hat, ist: daß kein genaues Zeitmaß oder Takt darin herrscht; denn der Takt wird nur so lange beobachtet, als melodische Figuren im Akkompagnement vorkommen. Der Sänger singt seine Töne bald langsam, bald geschwinde, verweilt auf dieser Note, von jener geht er schnell fort u. s. w. In allen diesen Fällen muß der Begleiter dem Sänger zu Hülfe kommen, und ihn unterstützen.

§. 3.

Der Akkompagnist schlägt die Harmonie an, aber nicht immer auf einmahl, sondern bisweilen arpeggiert, d. h., gebrochen, einen Ton nach dem andern, und merkt wohl auf die Melodie des Recitativs, welche nämlich allemahl in einem besondern Umensysteme über dem Basse stehen muß; damit er, sobald er merkt, daß der Sänger fehlen möchte, das Intervall ihm gleichsam in den Mund legen, und durch seine gebrochene Harmonie das Leere ein wenig auszufüllen suche.

Anmerk. 1. Die Geschwindigkeit und Langsamkeit des Arpeggis hängt von dem Zeitmaße und dem Inhalte des Recitativs ab. Je langsamer es ist, und nach dem darin herrschendem Affekt seyn muß, desto langsamer arpeggiert man. Sind es aber nur kurze Noten, so schlägt man auch die Harmonie nur kurz an.

Anmerk. 2. Die Basköne werden auch nur kurz angeschlagen, und nicht nach ihrer Geltung ausgehalten, am wenigsten auf der Orgel; sondern man schlägt sie beim Eintritt der Note an, und läßt sie dann so lange schweigen, bis wieder eine andre Harmonie eintritt. Freilich kommen auch hier, ungeachtet die Harmonien bisweilen arpeggiert werden, viele allzu leere Sätze vor, wenn es auf der Orgel begleitet wird, welchem dadurch abgeholfen würde, wenn wir bei unsern Kirchenmusiken nebst der Orgel einen Flügel hätten, auf welchem die Recitative begleitet würden.

§. 4.

Noch ist zu bemerken, daß das Recitativ nicht solchen strengen Regeln in Ansehung der Vorbereitung und Aufd:

Auflösung der Dissonanzen unterworfen ist, wie ein anderes Stück; sondern es geht oft auch in die allerentferntesten Dissonanzen über, je nachdem der Ausdruck der Worte es erfordert. Deswegen ist es aber auch schwerer ein Recitativ gut zu begleiten, als eine Arie oder ein anderes Stück.

§ 5.

Sobald ein A tempo oder Arioso das eigentliche Recitativ unterbricht, so muß der Akkompagnist sich so lange streng an den Takt binden, bis wieder das Recitativ eintritt.

§ 6.

2. Vom Akkompagnemente.

Das Akkompagnement hat mit dem Recitative alles gemein, nur daß der Takt so lange beobachtet werden muß, als die Instrumente theils den Sänger während dem Gesange begleiten, theils durch Vor- Zwischen- und Nachspiele seinen Vortrag verstärken.

Anmerk. Accompagnemento kommt von accompagnare, begleiten, her, und man versteht dasjenige Recitativ darunter, welches mit Instrumenten begleitet wird, zum Unterschiede des Recitativs, welches bios von der Bassstimme unterstützt wird.

§ 7.

So lange also die Instrumente mit fortgehen, so lange ist alles, wie in einem andern musikalischen Stücke, z. B. in einer Arie u. s. w.; sobald aber das Recitativ wieder eintritt, arpeggiert der Akkompagnist seine Harmonie wie im Recitative, und unterstützt das durch die oft ungewöhnlichen Ausfälle der Melodie.

§ 8.

Beispiele hierzu finden sich in allen Kantaten, Dramen u. d. gl. Stücken. Nur ein kurzes Beispiel, welches ein Recitativ und Akkompagnement zugleich enthält, und welches aus Rolands Mehala genommen ist, mag zur Befräftigung der gegebenen Regeln dienen.

Vom Recitative und Akkompagnement. 75

Accomp.

Dem Herrn, dem Herrn die Ehre meine

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains the lyrics "Dem Herrn, dem Herrn die Ehre meine". The middle and bottom staves are for the accompaniment, with the bottom staff in bass clef. The music is written in a style typical of 18th-century manuscripts, with various note values and rests.

Kinder, der Sieg ist sein, sein sey was ich ge, lobt!

The second system of the musical score also consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains the lyrics "Kinder, der Sieg ist sein, sein sey was ich ge, lobt!". The middle and bottom staves are for the accompaniment, with the bottom staff in bass clef. The music continues with similar notation and includes a measure with a '6' above it, possibly indicating a sixteenth note.

Violini.

The Violini part consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The music is written for two violins, with various note values and rests.

The first system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is in alto clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals. Annotations include a star symbol above the first measure, the word "Unfl." between the middle and bottom staves, and numbers 6, 4, 5, and * below the bottom staff.

The second system consists of three staves in the same clefs and key signature as the first system. It contains musical notation for the second system, including notes, rests, and accidentals.

The third system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The middle staff is in alto clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The lyrics "Wehe, wehe, was sey ich? meine Tochter?" are written below the middle staff. There are musical notations and annotations like numbers 7, 5, 6, and * below the bottom staff.

Anmerk.

Anmerk.wärts vorzüglichste Vorschriften eines Organisten S. 162 - 175 und Ebendesselben Anweisung zum Generalbassspielen S. 338 - 350 enthalten Mehreres über diesen Gegenstand.

Achtzehnter Abschnitt.

Vom Chorale.

§. 1.

Wir wollen hier keine langen Regeln zum Choralspielen geben, da keine andern Zeichen, als bei dem Generalbasse vorkommen, und welche in den vorigen Abschnitten erklärt sind; sondern nur einige Bemerkungen machen, welche einem angehenden Orgelspieler nicht unnütz seyn werden.

Anmerk. Freilich sollte hier etwas von den Tonarten der Alten (Kirchentönen) gesagt werden, da eine nicht geringe Anzahl unserer Kirchenlieder darin gesetzt sind; allein, da dies Werkchen bloß für Anfänger bestimmt ist, so erwehne ich diejenigen, welche weiter gehen wollen, auf Kirnbergers Kunst des reinen Sanges Th. 2. Abschn. I. S. 41-67.

§. 2.

Zuerst muß derjenige, der den Choral beim Gottesdienste spielt, wohl auf die singenden Personen Acht haben, denn er ist auch hier nichts als Regleiter. Er muß also ihrem Gesange nicht zuvor, aber auch nicht hinterdrein kommen, sondern beständig mit dem Gesange fortgehen. Doch sollte die Gemeinde entweder zu schnell oder zu langsam singen, so muß er dies allmählig durch sein Anhalten oder fortgehen zu verbessern suchen, nie aber mit Gewalt es erzwingen wollen.

§. 3.

Es ist kein genaues Zeitmaß oder Takt beim Chorale, sondern es wird ein Ton fast wie der andere abgesungen

sungen und bei dem Ende der Zeile ein wenig eingehalten, damit die Sänger Athem schöpfen können, während der Orgelspieler ein kurzes Zwischenspiel zur Einleitung des folgenden Satzes hören läßt.

Anmerk. 1. Dem Anfänger geht es oft übel in Ansehung der Zwischenspiele. Es brauchen nur einige Griffe zu seyn, welche gerade in den Ton führen, worin die Melodie fortgeht. Auch müssen sie dem Liede angemessen seyn, und sich zu rechter Zeit endigen, damit man wieder mit der Gemeinde fortgehe.

Anmerk. 2. Bei den Zwischenspielen muß der Fuß vom Pedale abgehen, weil es oft in einen andern Ton führt. Doch kann das Pedal die Zwischenspiele begleiten, welches freilich schon einige Fertigkeit auf dem Pedale erfordert.

S. 4.

Sobald man nicht bloßer Anfänger ist, so muß man allezeit das Gesangbuch vor sich haben, es müßte denn seyn, daß man das Lied ganz auswendig wute; damit man nach dem Affekte des Liedes spielen kann. Doch muß dies nicht auf eine gezwungene oder lachliche Art geschehen.

S. 5.

Der Choral wird gemeiniglich gebraucht, sobald die Discipel nur einige Signaturen kennen. Dies geschieht nun wohl nicht aus Ueberzeugung, als ob das Choralspielen so etwas leichtes wäre, sondern wohl mehr, theils bald einen Gehülfen zu haben, theils den gemeinen Mann zu befriedigen, welcher seinen Knaben bald auf der Orgelbank sehen will! — Allein es ist nicht möglich, ohne gründliche Kenntniß des Generalbasses den Choral gut und mit Ausdruck zu spielen.

Anmerk. Auch hierüber findet sich in Petris Anleitung der praktischen Musik S. 307 — 311. und besonders in Turks wichtigen Pflichten eines Organisten, S. 6—109 vorstreflicher Unterricht.

Neunzehnter Abschnitt.

Von der Fantasie.

§ 1.

In vorigen Abschnitten ist gezeigt worden, wie man zu einer mit Siamaturen versehenen Bassstimme, die dazu gehörige Harmonie finden soll; hier soll nun etwas Weniges von der Fantasie, oder von der Kunst, aus dem Stegereife, oder ohne Vorbereitung zu spielen, gesagt werden.

§ 2.

Daß man diese Kunst verstehen müsse, lehrt die Erfahrung; denn es gehet gemeiniglich vor dem Chorale ein kleines Vorspiel voraus, wo es höchst unschicklich seyn würde, ein auswendig gelerntes Stück, als eine Menuet, Anglaise oder gar ein Murki (dergleichen Säckelchen wohl auf diesem oder jenem Dorfe aufgesetzt werden), vor dem Chorale als Vorspiel zu gebrauchen. Man muß also im Stande seyn, selbst etwas zu erfinden, das mit dem darauf folgenden Chorale übereinstimmt.

§ 3.

Wenn man anfängt aus eigenen Kräften zu spielen, so kann man nur einige Akkorde zu den stehenden bleibenden Hauptnoten nehmen, und dann, wo möglich, den Bass verändern. Soll das Vorspiel länger seyn, so kann man nach der Quinte und Quarte des Haupttones gehen, und von da wieder zurück; auch in den verwandten Modus, der die große Sexte ist. Ferner in alle nahverwandte Töne, d. h., in die, welche der Vorzeichnung am nächsten kommen, vor- und rückwärts in der Vorzeichnung gerechnet. Nur muß man sich noch vor sehr fremden Tönen hüten, weil es schwer ist, sich wieder heraus zu finden.

Anmerk.

Anmerk. Nach in seinem Versuche Th. 2. S. 327 — 328 sagt; die kürzeste und leichteste Art, deren sich Spieler von wenigen Fähigkeiten bei dem Vorspielen bedienen können, ist diese: daß man die auf- und absteigende Tonleiter, woraus gespielt werden soll, mit verschiedenen Verzifferungen, und einigen eingestrichelten halben Tönen, in und außer der Ordnung mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde leget, und die dabei vorkommenden Ausgaben gebrochen, oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vorträgt. Die Orgelpunkte über der Prime sind bequem die erwählte Tonleiter bei dem Anfange und Ende festzusetzen. Vor dem Schlusse können auch sehr wohl Orgelpunkte über der Dominante angebracht werden.

§. 4.

Hat der Schüler sich in harmonischen Akkorden in allerlei Tönen geübt, so suche er etwas Melodie in die Oberstimme zu bringen: verläßt sie ihn aber, so wende er sich wieder zu den harmonischen Akkorden. Ist er nun darin geübt, so gehe er auch in die entferntesten Töne über, nicht eben nach dem Quinten- und Quartenzirkel, sondern man kann durch zwei oder drei Griffe in den entferntesten Ton kommen.

§. 5.

Dies Fantasiren kann nun so geschehen, daß man dabei den Takt beobachtet, welches eine gebundene Fantasie ist: es kann aber auch ohne Takt geschehen, und dies heißt eine freie oder ungebundene Fantasie. Die erstere erfordert weit mehr Geschicklichkeit, als die letztere.

§. 6.

Hierbei muß man wissen, wie man aus seinem Haupttone bequem in andere Nebentöne weichen kann, und durch welche Hülfsmittel; besonders aber auch in solche, die von dem vorigen Haupttone entfernt sind.

Anmerk. Hierzu giebt Kirnberger in der Kunst des reinen Sanges in der Musik, Th. 1. Abschnitt 7 u 8 Anleitung.

§. 7.

§. 7.

Die Akkorde sind in der Musik das, was die Wörter in der Sprache: wie nun aus etlichen zusammenhängenden und einen völligen Sinn ausdrückenden Wörtern ein Satz in der Rede entsteht, so entsteht in der Musik ein harmonischer Satz, oder eine Periode aus einigen verbundenen Akkorden, die sich mit einem Schlusse endigen. Und wie viel mit einander verbundene Sätze eine ganze Rede ausmachen, so besteht ein Tonstück aus vielen verbundenen Perioden.

Anmerk. Zu den allen giebt Kirnberger Th. I. S. 91. f. vorzügliche Anleitung.

§. 8.

Hat man sich dies zu eigen gemacht, so wählt man sich ein gewisses Thema oder irgend einen Satz, und arbeitet diesen nach den Regeln der Kunst durch. Das größte Meisterstück dieser Art ist die Fuge.

Anmerk. Marpurg hat ein eigenes Werk darüber geschrieben, betitelt: Abhandlung von der Fuge. Auch in E. W. Wolfs musikalischem Unterrichte ist eine Abhandlung von der Fuge.

§. 9.

Diese Fantasie wird nun verschiedentlich angewendet, und hierdurch erhält sie ihre ganze Einrichtung. Sie wird nämlich 1) vor dem Chorale, 2) vor der Musik und 3) zum Ausgange aus der Kirche gebraucht.

§. 10.

Das Vorspiel vor dem Chorale muß nicht so lang als das Lied selbst seyn, und mit dem Inhalte des folgenden Liedes übereinstimmen. Beim Hauptliede kann man die Melodie des Gesanges vorspielen, welche man aber in ein gewisses Thema, welches mit dem Inhalte des Liedes übereinstimmt, einkleiden muß. Man setzt sich nämlich einen Satz oder Thema vor, womit man anfängt, und zwar (wenn die Orgel mehrere Klav-

blättern hat), auf einem schwächern Klaviere, dann folgt die erste Zeile der Choralmelodie auf einem etwas stärkern, fährt wieder in dem Thema auf einem schwächern fort, und geht so Zeile vor Zeile bis ans Ende der ganzen Strophe, worauf man mit dem Thema selbst oder mit einem ähnlichen Nebensatz das Vorspiel schließt. Doch kann man bei zu langen Strophen nur den ersten Theil der Choralmelodie vorspielen.

Anmerk. Die Melodie des Gesanges kann man in den Diskant, Tenor oder auch in das Pedal verlegen, je nachdem man Fähigkeiten im Ausführen hat.

§. 11.

Das Vorspiel vor einer Musik muß eben so wohl der Musik angemessen seyn; denn es wäre lächerlich, wenn das Vorspiel freudigen Inhalts wäre, und die Musik stenge sich mit einem Adagio an, oder umgekehrt.

Anmerk. 1. Der Organist muß deswegen vor Anfang der Musik die Partitur ansehen, oder wo es gewöhnlich ist, daß eine Probe vor der Aufführung der Musik vorausgeht, (welches durchaus nothwendig ist), so muß der Organist daran Theil nehmen, welches aber leider an verschiedenen Orten nicht gewöhnlich ist.

Anmerk. 2. Der Organist muß jedes Vorspiel vor der Musik in C-dur anfangen, die Dreiklänge oder Septimenakkorde der Tonika und Dominante, und deren Verwechslungen oft hören lassen, allenfalls auch in die letztere ausweichen, und sich so lange darin aufhalten, bis die Geigen rein gestimmt sind: dann kann er in den Ton, aus welchem das Stück geht, übergehen, sich in demselben etwas aufhalten, damit die Bläser hören, ob ihre Instrumente stimmen, und dann das Vorspiel schließen.

§. 12.

Bei einer Fantasie beim Ausgange aus der Kirche, vor Herr Gott dich loben wir, und in ähnlichen Fällen kann der Spieler alle seine Kunst austragen; auch vor einer lebhaften und mit Trompeten und Pauken besetzten Musik, wie auch bei Lob- und Dankliedern an hohen Festen.

Anmerk.

Anmerk. Mehreres hiervon findet sich in Petris Anleitung zur praktischen Musik S. 249 — 282, desgleichen in Bachs und Türks angeführten Werken.

Zwanzigster Abschnitt.

Vom unbezifferten Basse.

§. 1.

Dieses ist eine der schweresten Materien in der Musik, und läßt sich nicht wohl in Regeln bringen, da die Ausweichungen und Harmonien so vielfältig sind. Doch wie wollen auch hiervon nur die Hauptsache anführen.

§. 2.

Man versteht unter einem unbezifferten Basse, einen solchen Bass, der mit keinen Signaturen versehen ist; wozu sich also der Akkompagnist alle Signaturen selbst erfinden, und die Harmonie dazu anschlagen muß.

§. 3.

Das erste worauf man merken muß, ist der Hauptton, woraus das Stück geht, nebst den Nebentönen, worin es ausweicht. Es ist wahr, daß man dies lehrere nicht allemahl ganz zuverlässig vorhersehen kann; allein der Leitton fehlt doch selten, welcher in den folgenden Ton führt. Freilich muß man sein Gehör und die Regeln der Ausweichungen nach dem Quinten- und Quartenzirkel zu Rathe ziehen.

Anmerk. 1. Der Quinten- und Quartenzirkel (Quintens und Quartentransposition) bestehet darin, daß man durch harmonische Griffe oder Akkorde, von einem Grund- oder Haupttone zu seiner Quinte; oder Quarte, und so von Quinte zu Quinte, oder von Quarte zu Quarte fortschreitet, bis man wieder zum Grund- oder Haupttone kommt.

Anmerk. 2. Die Durdtöne weichen ordentlich aus in die Quinte, Quarte und Sexte, außerordentlich in die Tertsie und Sekunde. So weicht C-dur ordentlich aus ins G-dur, F-dur und A-moll; außerordentlich ins E-moll und D-moll. — Die Molltöne hingegen weichen ordentlich aus in die Kleine Tertsie, Quinte und Quarte; außerordentlich in die Kleine Sexte und Septime. So weicht A-moll ordentlich ins C-dur, E-moll und D-moll; außerordentlich ins F-dur und G-dur.

§. 4.

Sobald man nun weiß, in welchem Tone man ist, so muß man auch den Sitz und die Verbindung der Akkorde wohl inne haben; und zwar muß man nicht blos den gegenwärtigen, sondern auch den vorhergehenden und nachfolgenden in Erwägung ziehen.

Anmerk. Hiervon ist in jedem Abschnitte dieses Unterrichts geredet und gezeigt, auf welchem Intervalle jeder Akkord seinen Sitz hat.

§. 5.

Die natürlichste Art die Durdtöne in ihrer diatonischen Folge bis zur Oktave zu begleiten, ist folgende:



Anmerk. Wenn die Quarte nicht hinauf in die Quinte geht, so nimmt man statt der 5, den Hauptakkord. Beim Absteigen hat die Septime, Sexte und Quarte eine andere Begleitung, wie aus dem jetzt angeführten Beispiele erhellet.

§. 6.

In den Molltönen ist die Bealeitung eben so: allein sie haben in ihrer Tonleiter beim Hinaufsteigen die große Sexte und Septime, welche nicht mit in der Vorzeichnung begiffen sind, sondern durch Versetzungszeichen armittelbar vor den Noten gemacht werden. Im Herabsteigen gehen sie durch die Kleine Sexte und Septime, wie es ihre Vorzeichnung mit sich bringt.
S. Th. 1. Abschn. V.



§. 7.

Allein hier kommen gar viele Ausnahmen vor. Bald erfordert die Harmonie die Sätze 56, 70 u. ſ. w., wozu die vorhergehende Begleitung wenig oder gar nicht harmoniren würde. Hier muß der Begleiter ſein Gehör wohl zu Rathe ziehen, denn dies allein kann ihn die rechte Begleitung lehren; freilich gehört hierzu ein aufmerksames und geübtes Ohr. Allein wer giebt denn auch einem Ungeübten einen unbezifferten Baß zu begleiten?

Anmerk. Heinitzen ſagt: es wird ein ſolches Subjekt dazu erfordert, welches einen bezifferten Generalbaß allbereiten perfection traktiret, und folgar ihm die harmoniſchen Sätze und Gänge nicht unbekannt ſind. S. ſeinen Generalbaß S. 725. Und ſollte wohl nicht auch der Geübtere, ich möchte ſagt ſagen ein Meißter, oft ins Stocken gerathen, wenn er einen unbezifferten Baß begleiten ſollte, da ſelbſt Bach in ſeinem Verſuche Th. 2. Kap. 1. §. 1. behauptet: alle mögliche Regeln über unbezifferte Baſſe laſſen nicht zu, und ſind oft falſch?

§. 8.

Bei Sätzen, wo der Baß eine Terzie fällt, und dann eine Sekunde ſteigt, hat allemahl die gefallene Terzie die 5 bei ſich, als:



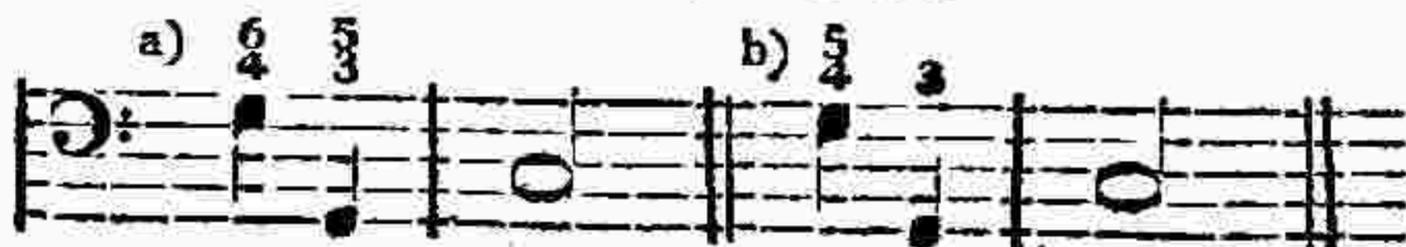
§. 9.

Kommt eine Quintenfortſchreibung vor, ſo wird ſie mit Septimen begleitet. Z. B.



§. 10.

Zu den Finalcadenzen oder Schlußfällen nimmt man gemeinlich $\frac{2}{4}$ auf die Quinte des Haupttons, und löset sie mit $\frac{3}{4}$ auf; a) auch wohl $\frac{2}{4}$ 3. b)



§. 11.

Tönen und viele andere dissonirende Sätze lassen sich schwerlich errathen, besonders wenn man das Stück zum erstenmahl hört. Man muß hier zufrieden seyn, wenn man nur in der Hauptsache nicht fehlt; denn einen unbezifferten Bass ganz vollkommen zu begleiten, ist eine klare Unmöglichkeit. Türk in den wichtigsten Pflichten eines Organisten sagt S. 178: so lange der Organist nicht allwissend ist, so lange kann man eine solche Forderung, ohne sich lächerlich zu machen, nicht an ihn thun.

Anmerk. Heinichen und Keller verdienen hierüber nachgelesen zu werden. Neuerlich hat diese Materie am gründlichsten und vollständigsten abgehandelt: Türk in seiner Anweisung zum Generalbassspielen S. 356 — 372.

R e g i s t e r.

A.

Accompagnemento, Seite 13.
 Außere Stimmen, was man so nennt, 33. müssen vorzüglich rein seyn, 32.
 Akkompagnement, was man darunter versteht, 6. das gemeine oder ungetheilte, 72. das getheilte oder zerstreute, 71. muß simpel seyn, 68. darf die Hauptstimme nicht übersteigen, 68. oder sonst verdunkeln, 69.
 Akkompagnement, ein; Lehre davon, 74 f.
 Akkompagnist, 6.
 Akkord, was man darunter versteht, 26.
 Allgemeiner Bass, 5.
 All' ottava, all' unisono, 13.
 Alt, Alto, 33.
 Altzeichen, 6.
 Anschlagende Töne, 20.
 Anschlagen der Akkorde zu den Bassnoten, 20 f.
 Applikatur, 8.
 Arioso, 74.
 Arpeggiert, 73.
 A tempo, 74.
 Aufhaltung, retardatio, 27.
 Aufhaltung der Auflösung, retardatio resolutionis, 45.
 Auflösen, 18. 49.
 Auflösung, 27.
 Aussehen der Akkorde wird empfohlen, 72.

B.

Basse chiffree, 5.

Bassus continuus. (italianisch Ballo continuo), 5.
 Bassus generalis, 5.
 Bass, Ballo, 33.
 Bassschlüssel, 6. 8.
 Be (b), vor, in, nach oder unter einer Ziffer, 10.
 Begleiter, 6.
 Begleitung, was man so nennt, 6. ein, zwei, drei und vierstimmige, 69. fünf, sechs, sieben und achtsimmige, 70.
 Be-quadrat (B), vor, in, nach oder unter einer Ziffer, 11.
 Betrügerische Kadenz, 47.
 Betrugschluß, cadenza d'inganno, 47.
 Bewegungen, motus, 34.
 Bezifferter Bass, 5.
 Bezifferung, von wem sie sich her schreibt, 6.
 Bicinia, 39.
 Bogen, Bedeutung desselben, 12. 43.

C.

Choral, Corale, einige Bemerkungen darüber, 77 f.
 Chromatisches Klanggeschlecht, genus chromaticum, 19.
 Clausulae fallae, 47.
 Continuo (nämlich Ballo), 5.

D.

Decime, ein Intervall, 10. 14.
 Diatonisches Klanggeschlecht, genus diatonicum, 19.
 Distant, Canto, 33.
 Distantzeichen, 6.

Dis.

Dissonanzen, 17. vollkommene und unvollkommene, 18. wesentliche und zufällige, 18. müssen größtentheils vorbereitet und aufgelöst, aber nicht verdoppelt werden, 18.

Dissonirender Akkord, 27.

Dissonirender Dreiklang, 26.

Doppeltes Be, 11.

Doppeltes Kreuz, 11.

Dreiklang, der harmonische, Lehre davon, 26 f., wird durch 3 ffern bezeichnet, 28. oder außerdem auch ohne Andeutung gegriffen, 28. vermindert, 26. übermäßiger, 28.

Dreistimmig, 70.

Dreistimmige Akkorde, 26.

Durakkord, modus durus oder trias harmonica perfecta, 26

Durchgang transitus, 22. regulärer, 22. irregulärer, 22. in einem andern Sinne wird der Ausdruck gebraucht, 51.

Durchgehen, 21.

Durchgehende Noten, 22.

Durchgehende Septime, 52.

E.

Einfaches Kreuz (X), vor oder nach einer Ziffer, 11.

Einklang, unisonus, 16. Bezeichnung desselben, 16.

Einstimmiges Akkompagnement 69.

Enge Harmonie, 71.

Enharmonisches Klanggeschlecht genus enharmonicum, 19.

Erhöhungszeichen, 15.

Erniedrigungszeichen, 15.

F.

Falsche Quinte, 17.

Fantasie, Fantasia, Lehre davon, 79 f.; freie oder unges

bundene, 80. gebundene, 80. vor dem Chorale, 81. vor der Musik, 82. beim Ausgange aus der Kirche u. s. f. 82.

Finalkadenz, 47. 86.

Fingersehung, 8.

Flügel, ist zur Begleitung brauchbar, 8.

Fondamento, 5.

Fortepiano, ist zur Begleitung brauchbar, 8.

Fortschreibung, unmelodische, 35.

Freie Fantasie, 80.

Freie Säge, 67.

Fuge, was man darunter versteht, 6. 81.

Fundamentum, 5.

Fünfstimmige Begleitung, 70.

G.

Gambe, 8.

Ganze Kadenz, 47.

Gebundene Fantasie, 80.

Gebundene Säge, 67.

Gegenbewegung, motus contrarius, 34.

Gemeines Akkompagnement, 72.

Generalbaß, was man darunter versteht, 5. wovon das Wort herkommt, 5. wie er geschrieben wird, 6. man kann nicht mit ihm den Anfang in der Musik machen, 9.

Generalbaßspielen war ehemals mühsamer als jetzt, 6.

Gerade Bewegung, motus rectus, 34.

Getheiltes Akkompagnement, 72.

Groß, s. B. große Sekunde f. 15. 16.

Großes Be, 11.

Grundakkorde, Grundharmonien, 26.

H.

Halbe Kadenz, 47.

Har.

Harfe, 8.
 Harmonie, 5. enge, weite oder zerstreute, 71.
 Harmonische Nebennoten, 22.
 Harmonischer Dreiklang, trias harmonica, 26.
 Harpeggiert s. Arpeggiert.
 Hauptakkord, Lehre davon, 26 f. konsonirender, 26.
 Hauptkadenz, 47.
 Hohe Bassnoten, ihre Begleitung, 70.

I.

Intervall, was man darunter versteht, 14.
 Intervalle, Lehre davon, 14 f.
 Irregulärer Durchgang, transitus irregularis, 22.

K.

Kadenz, cadenza, 47.
 Kirchentöne, 77.
 Klanggeschlechter, 19.
 Klavier, Klavichord, ist zur Begleitung brauchbar, 8.
 Klavierinstrument ist zur Auf- führung einer Musik nöthig, 8.
 Klein, z. B. kleine Terzie f. 15. 16.
 Kleines Be, vor, in, nach oder unter einer Ziffer, 11. 12.
 Konsonanzen, Beschreibung derselben, 17. werden in vollkommene (perfectae) und unvollkommene (imperfectae) eingetheilt, 17.
 Konsonirender Akkord, 27.
 Konsonirender Hauptakkord, 26.
 Kreuz (✱), vor, nach oder unter einer Ziffer, 11. 12.

L.

Lagen der Akkorde, Hauptlagen, 29. man muß die Uebungsexempel in allen Lagen üben lassen, 37.
 Wolfs Klavsp, II. Th.

Laute, 8.
 Leiton, semitonium modi oder octavae, 41.

M.

Mehrstimmige Akkorde, 27.
 Mittelkadenz, 47.
 Mittelstimmen, 33.
 Mollakkord, modus mollis oder trias harmonica minus perfecta, 26.
 Musikleiter, scala musica, 6.

N.

Natürlich große, kleine f. Intervalle, 19.
 Nebenakkorde, 27.
 Nebenlinien, 6.
 Nebennoten, harmonische, 22.
 Nebenzeichen, musikalische, 7.
 None, ein Intervall, 10. 14.
 Nonenakkord, Lehre davon, 64 f.
 Null, was sie bezeichnet, 12.

O.

Offenbare Quinten und Oktaven, 33.
 Ohr, ein gutes, ist beim Begleiten eines unbezifferten Basses nöthig, 85.
 Oktave, ein Intervall, 10. 14.
 Oktaven, unerlaubte, 32. erlaubte, 32.
 Orgel, ist zur Begleitung sehr brauchbar, 8.
 Orgelpunkt, Point d'orgue, 72.

P.

Partitur, 6. 82.
 Pausen, 7.
 Periode, 81.
 Piano, Pianissimo, Begleitung dabei, 70.
 Präparirt, 18.
 Prime, 10. 14. die reine, 15. übermäßige, 15. 16.
 Punkte, neben den Ziffern, 13.

Q.

Q.

- Q.**
 Quarte, ein Intervall, 10. 14.
 Quartenzirkel (Quartenransposition), 83.
 Quartnonenakkord, Lehre davon, 65.
 Quartquintenakkord, Lehre davon, 62 f.
 Quartseptimenakkord, Lehre davon, 52.
 Quartsextenakkord, Lehre davon, 44. f.
 Querstand, unharmonischer, *relatio non harmonica*, 35.
 Querstrich, was er bedeutet, 12. 24. 37.
 Quinte, ein Intervall, 10. 14.
 Quinten, fehlerhafte, 32.
 Quintenzirkel (Quintentransposition), 83.
 Quintsextenakkord, Lehre davon, 54 f.
- R.**
 Recitativo, Recitativo, Lehre davon, 72 f.
 Regulärer Durchgang, *transitus regularis*, 22.
 Rein, als: reine Quarte f. 15. 16.
 Resolution, 61.
 Resolviren, 18, 49.
 Ruhender Bass, 60.
 Ruhezeichen, 7.
- S.**
 Schlüssel, *clavis*, 6.
 Schräge Bewegung, *motus obliquus*, 34.
 Schräger Strich, was er bezeichnet, 12.
 Seitenbewegung, *motus obliquus*, 34.
 Sekunde, ein Intervall, 10. 14.
 Sekundenakkord, Lehre davon, 58 f.
 Sekundquartenakkord, Lehre davon, 58 f.
 Sekundquartseptimenakkord, Lehre davon, 50—51.
 Sekundquintenakkord, Lehre davon, 60 f.
 Sekundquintquartenakkord, Lehre davon, 64.
 Sekundterzienakkord, Lehre davon, 63.
 Senza Pedale, 69.
 Septime, ein Intervall, 10. 14.
 Septimenakkord, 26. Lehre davon, 48. f.
 Septimennonenakkord, Lehre davon, 65.
 Sexte, ein Intervall, 10. 14.
 Sextenakkord, Lehre davon, 38 f.
 Sextnonenakkord, Lehre davon, 65.
 Sertseptimenakkord, Lehre davon, 52.
 Signaturen, was man so nennt, 7. 9. Lehre davon, 10 f.
 Sig der Akkorde, was dieser Ausdruck anzeigt, 29.
 Stillstehende Septime, 52.
 Striche, in der Ziffer, was sie bedeuten, 11.
- T.**
 Takt, 7.
 Taktzeichen, 9.
 Tasto, oder *tasto solo*, 13.
 Tenor, Tenore, 33.
 Tenorzeichen, 6.
 Terzdecime, ein Intervall, 10.
 Terzie, ein Intervall, 10. 14.
 Terzquartsextenakkord, Lehre davon, 57 f.
 Thema, 81.
 Ton, ganzer und halber, 17.
 großer und kleiner halber Ton, 17.
 Tonarten, 7.
 Tonarten der Alten, 77.
 Tongeschlechter, 19.
 Tonleitern, 7.
 Tonika, bedeutet so wohl den Hauptton des Stückes, als auch

auch die erste Stufe desjenigen Tones, in welchen der Komponist ausgewichen ist, 57. 82.
 Tonstück, 81.
 Tonsysteme, 19.
 Triton, 36.

U.

Uebermäßige Intervalle, 35.
 Uebermäßiger Dreiklang, trias superflua, 28.
 Umkehrung, Umwendung, 27.
 Unbezifferter Bass, einige Bemerkungen darüber, 83 f.
 Undecime, ein Intervall, 10.
 Ungebundene Fantasie, 80.
 Ungetheiltes Akkompagnement, 72.
 Unharmonischer Querstand, oder Unharmonisches Verhältniß, relatio non harmonica, 35.
 Unifono, all'unifono, 13.
 Unmelodif. Fortschreitungen, 35.
 Unregelmäßig durchgehende Noten, 23.
 Unterbrochene Kadenz, cadence rompue, 47.
 Unvollkommene Dissonanzen, 18.
 Unvollkommene Konsonanzen 17.
 Unvollständiger Akkord, 27.

V.

Verdeckte Quinten und Oktaven, 32.
 Verdoppeln, 31.
 Verhältniß, unharmonisches, relatio non harmonica, 35.
 Vermindert, β V. verminderte Terzie, Septime f. 15. 16.
 Verminderter Akkord, trias deficiens, 26.
 Verminderter Dreiklang, trias deficiens, 26. wie er angezeigt wird, 28.
 Vermischte Bewegung, motus obliquus, 34.

Versehung, 27.
 Versehungen, 27.
 Versehungszeichen, II.
 Verwechslung, 27.
 Verzögerung, retardatio, 27.
 Verzögerung der Auflösung f. Aushaltung der Auflösung.
 Viadana, Ludovico, 6.
 Vierstimmige Akkorde, 27.
 Vierstimmiges Akkompagnement, 70.
 Viollinschlüssel, 6.
 Vollkommene Konsonanzen, 17.
 Vollständiger Akkord, 27.
 Vorausnahme, anticipatio, 27.
 Vorausnahme der Auflösung, anticipatio resolutionis, 46.
 Vorbereiten, 18.
 Vorbereitung, 27.
 Vorhalt, 27.
 Vorspiel, Praeludium, vor dem Chorale, 81. vor der Musik, 82.
 Vorzeichnung, 14.

W.

Wechselnoten, note cambiate, 22. 23.
 Weite Harmonie, 71.
 Wesentliche Dissonanzen, 18.

Z.

Zahlen oder Ziffern über den Noten, 10. Bedeutung derselben, 10.
 Zerstreute Harmonie, 71.
 Zerstreutes Akkompagnement, 72.
 Ziffern über einem Punkte 25. über einer Pause, 25.
 Zufällig große, kleine f. Intervalle, 19.
 Zweistimmig, 70.
 Zweistimmige Sachen, 39.
 Zwischenspiele beim Chorale, 78.

D r u c k f e h l e r.

I m e r s t e n T h e i l e.

- Seite 8. Zeile 31. ebendes lies eher.
Seite 10. Zeile 10. der lies der.
Seite 32. System 3. muß die letzte Note \bar{c} , h heißen.
Seite 5. System 2. muß über das zweite Beispiel b) gesetzt werden, und die oberste Note \bar{a} , h heißen.
Seite 70. Zeile 4. f statt f .
Seite 79. System 4. muß die 4te Note vom Ende, g weggestrichen werden.
Seite 89. Zeile 32. lies: zwischen den Notensystemen italiänische Worte u. s. w.

I m z w e i t e n T h e i l e.

- Seite 32. Zeile 5. Stimme lies Stimmen.
Seite 47. Zeile 17. claululae lies claululae.
Seite 07. Zeile 9. Zahlenreihe lies Zahlenreihe.

Theoretisch und praktische Musik - Schriften in Joh. Christ. Hendels Verlage zu Halle.

- Altenburg, Joh. Ernst, Versuch einer Anleitung zur heroischen musikalischen Trompeter und Pauerkunst, zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und praktisch beschrieben und mit Beyspielen erläutert 2 Theile. 4to. 20 Gr.
Bartsch, E. F. Arien und Lieder, in Musik gesetzt. 10 Gr.
Betuhr, G. J. W. über die Kirchenmelodien. gr. 8v. 10 Gr.
Bergmann, S. Chr. Anweisung zum Guitarrspielen. 4t. 12 Gr.
Cyrus und Cassandane, ein Singspiel vom Hrn. Prof. Hamler; in Musik gesetzt von M. J. C. Hensel. gr. Quarto. 3 Thlr.
Drewis, K. G. freundschafftliche Probe über die Theorie der Tonkunst und Composition. 8. 797 6 Gr.
Fentner, J. Aug. Anweisung zum Violinspielen. 4to. 1 Thlr.
Heyse, A. G. Anweisung ei. Harfe zu spielen. 8v. 8 Gr.
Kellner, J. C. Unterhaltung beyin Clavier in Liedern mit Gesang, einem Janitschaarenmarch und engl. Tänzen. 12 Gr.
an Lina. Ein Singsstück mit Clav. Begleitung. 2 Gr.
das Lob der Liebe, fürs Clavier oder Forte. Piano. in Musik gesetzt. 4to. 798. 3 Gr.

- Müller, G. A. Anweisung zum Flötenspiet, in. Beispielen. 20 Gr.
 Musicalische Monatschrift: oder Unterhaltung für Liebhaber der Musik, insonderheit des Claviers und der Harfe. 4 Quartale. 24 Bogen in Querquart. 7, 0. 2 Thlr.
- Nagel, J. F. Kurze Anweisung zum Klavierspielen, für Lehrer und Lernende. 2te verbesserte und vermehrte Aufl. mit 12 Handstücken, in Violinschlüssel gesetzt. 410. 12 Gr.
- Kurze Anweisung zum Orgelspielen, für Lehrer u. Lernende; als 2ter Theil zur Anweisung zum Klavierspielen. 8 Gr.
- leichte u. gefällige Aufsätze zum Klavier-Unterricht, als Uebungs-, Beyspiele für Lehrer und Lernende; solche bestehen in einer Auswahl von Arien, Menuetten, Quadrillen, Rondos, Märsche, Walzer etc. 20 Gr.
- Anglioten; Sammlung für Klavierspieler, 32 Stücke. 8 Gr.
- Neue musikalische Zeitschrift aufs Jahr 1791. zur Beförderung einmüthiger und gefälliger Unterhaltung bey dem Klavier für Geübte und Ungeübte; von verschiedenen Tonsetzern bearbeitet. 1stes u. 2tes Vierteljahr. Querfolio. 1 Thlr.
- Rohrmanns H. V. Sammlung zweckmäßiger Choralvorspiele, für geübte und ungeübte Orgelspieler. Folio. 1 Thlr. 8 Gr.
- Rundgesang für Freymaurer. Nach dem Walzer der Königin. Für das Clavier oder Fortepiano. 2 Gr.
- Taucher, der, eine Ballade von Schiller, in Musik gesetzt von J. C. Admer. Querfolio (Violinschlüssel) 1 Thlr. 6 Gr.
- Wolf, G. J. Unterricht im Klavierspielen, T. 1. 5te Aufl. 8 Gr.
- Unterricht im Klavierspielen, 2ter Theil, welcher die Grundregeln des Generalbasses enthält gr. 8v. 8 Gr.
- Unterricht in der Singekunst. Ein Leitfaden zu Singeanweisungen auf Schulen 2te verb. u. verm. Aufl. 10 Gr.
- Lieder mit Melodien aus Müllers Freuden und Leiden, in Musik gesetzt. kl. Folio. 20 Gr.
- Kurzgefaßtes musikalisches Lexicon. 3te Aufl. gr. 8. 1 Thlr.
- Zwcy Sonaten fürs Clavier. Querfolio. 12 Gr.
- Vier Motetten und Arien. 11te Samml. 12 Gr.
- Vermischte Klavier- u. Eingestücke. 11te Samml. 10 Gr.

Gedichte, Reisebeschreibungen, Romane u. Schauspiele.

- Abentheuer des Priesters: f. indes Vieliebub. Eine Geistesgeschichte der neuesten Zeit, von C. L. A. v. Senneker m. Kupf. 8. 16 Gr.
- Adolph und Sidonie von Wappenkron Herausgegeben von der Frau von Wallentrod. 2 Bände. 8v. 2 Thlr. 10 Gr.
 (1r. 1 Thlr. 4. 2r. 1 Thlr. 6.)
- Agnes auf Falkenstein, oder die raube That mit ihren Folgen. Ein Trauerspiel aus den Ritterzeiten, in 2 Aufzügen. 8. 8 Gr.
- Andrá, F. A. die Familie im Schwarzwalde; eine wahre Geschichte. (Mit einer Kupfertafel) 2 Thlr. 8. 1 Thlr. 4 Gr.
 (1r. 18. 2r. 10.)

- Andrä** Lehrreicher Zeitvertreib bey mäßigen Stunden: bestehend in einer Auswahl neuer Anekdoten, Erzählungen, Aufsätzen und Liedern. 8. 20 Gr.
- Andromeda und Perseus.** Ein Duodram. 8v. 3 Gr.
- Aufsätze,** scherzhafte akademisch; poetische, welche einzeln herausgekommen u. zu einem Bändchen gesammelt sind. 6 Stück, als: 1) Friedrichs Uebergang in die elisäischen Gefilde. 2) Die maskirte Schlittensfahrt. 3) Die Prorektorwahl. 4) Die Hallenser in Landsberg. 5) Die Brautnacht. 6) Die verkümmelte Hochzeit. 7) Wunderselttsame Maskerade Anfang Jahres 1792. compl. 12 Gr.
- Aurora von Ciarì,** vom Fräulein von R. 2 Theile. 8. 12 Gr.
- Ausweifungen.** 2 Hefte. 8v. 1 Thlr. 8 Gr.
- Auswahl guter Trinklieder,** oder Töne der Freude u. des Weins bey dem freundschaftlichen Mahle anzustimmen. Aus den besten deutschen Dichtern gesammelt. 16 Gr.
- **Erster Nachtrag,** mit Musik. 2 Gr.
- Bemerkungen auf einer Reise in Briesen an eine Freundin.** 8v. Schreib. 8 Gr.
- Benkowitz, C. F.** Lebensscenen aus der Vor- u. Nachwelt. 14 Gr.
- Beichat:gungen des Geistes bey den Gräbern geliebter Verwandten.** 4 Gesänge in poetischer Prosa. 8. 6 Gr.
- Bienz, J. V.** Weibertreue. Nach Beyspielen aus der Geschichte. (3 Gesänge.) 8. 792. 8 Gr.
- Blumenau, F. W.** statistisch; geographisch; topographische Beschreibung von Egypten. Aus den Nachrichten der neuesten und besten Reisenden zusammengetragen. 8. 1 Thlr. 6 Gr.
- Bruchstücke aus den Begebenheiten eines unbekanntem Beherrschers der verborgenen Obern, der höhern Illuminaten und höhern Propagande.** 3 Bändchen. 8v. 1 Thlr. 10 Gr.
- Calezki, Wilh.** Poëtische Versuche. 8. 12 Gr.
- Catharina II.** Kaiserin von Rußland und Selbstherrscherin aller Reussen; ein biographisch; charakterisches Gemälde. 12 Gr.
- Charakterzeichnungen,** drey aus Adschens Portefeuille. 8. 18 Gr.
- Commersch, der,** in Lauchstädt, oder das schöne Abenteuer. Ein prosaisch Gedicht in 7 Gesängen. 8vo. 4 Gr.
- Commerschlieder,** die neuesten und besten. 3te vermehrte Aufl. mit 7 Melodien. 8. 6 Gr.
- Comödie.** So prellt man alte Füchse, oder Wurst wieder Wurst. Posse mit Gesänge und Ballets. 8v. 777. 6 Gr.
- Corilla Donatini,** oder Geschichte einer empfindsamen Bühlerin, von Fr. C. Laubhard. 8. 20 Gr.
- Cranz, C. Th.** der Postraub. Eine Reihe Briefe interessanten Inhalts. Samml. 1. 2. 3. 8v. 1 Thlr. 6 Gr.
- Diana.** das Kind der Natur. 794. 8v. 12 Gr.
- Donndorf, I. A.** vermischte Gedichte. Kl. 8v. 2 Gr.
- Elvin.** Eine Geschichte in Briesen. 8v. 5 Gr.
- Eulerkappers Leben und Leiden;** eine tragisch; komische Geschichte, von Fr. Chr. Laubhard. 8. 20 Gr.
- Der Farospieler,** Eduardo Conte di Passaro. m. Kf. 2 Thlr. 8. 1 Thlr.

- Florido**, od. Geschichte eines verunglückten Philosophen. 12 Gr.
Friedrichs und Heinrichs Geburtsfeyer. 2) Seelhorst von
 Sangerhausen. 3) Der Menschenfreund u. dem D. Senz
 ler gew. dmet. 8v. 779. 4 Gr.
Gedichte dreyer Freunde. Mit einigen Melodien. (von W. Nies
 mann und F. Hartmann.) 8. 12 Gr.
Geisler, Ad. Fr. Charakter, Sitten und Meynungen der Chines
 ser und Cochin. Chineser, historisch und philosophisch mit Rücks
 sicht auf ihre Staats- und Regierungsverfassung; nach den Ber
 richten der ältern und neuern Reisenden gezeichnet. 8. 10 Gr.
Georgi's, I. G. kleinere Gedichte. 2 Hefte. 8. 5 Gr.
Geschichte Franz Ehrlichs, eines deutschen Landwirths, von
 ihm selbst beschrieben: oder die Wirkungen des Vater
 stachs. 8. 10 Gr.
**Geschichte, wahre, und ächter Briefwechsel Heloisen's und A ei
 lard's**, der beyden Unglückseliebenden des 12ten Jahrhun
 derts; nebst den Gedichten Pope's, Colardeau's und Bür
 gers. Von W. J. Wiedemann. gr. 8. 14 Gr.
**Geschichten, merkwürdige, der Freundschaft und Liebe; mit
 4 Kupf.** 8v. 16 Gr.
Gleims, J. E. Reisen durch Ober- und Niedersachsen. 8. 12 Gr.
Grosse, C. Geschichte der Schweiz. B. I. 8. 1 Thlr.
 — die Schweiz; (geographisch - und statistischen In
 halts) 2 Bände. 8v. 2 Thlr. 8 Gr.
 — der Genius, aus den Papieren des M. v G. 4 Theile,
 nebst 4ten Theils Abschnitt. I. 2. complet 2 Thlr. 18 Gr.
 (1r. 16. 2r. 12. 3r. 16. 4r. 22.)
 — kleine Romane, 4 Bände 8v. 3 Thlr. 14 Gr.
 (1r. u. 2r. 2 Thlr. 3r. 20. 4r. 18.)
 — Briefe über Spanien. 2 Bände. 8. 16 Gr.
 — la Paliniere. 8v. 6 Gr.
 — Liebe und Treue. 2 Bände. (1r. 12. 2r. 16.) 1 Thlr. 4 Gr.
Grote, K. S. nicht Eine Familiengeschichte. 8. 12 Gr.
Gutmann und Wilhelmine, oder Geschichte zweyer sich liebend
 den Seelen. — Eine Weisheit für Geist und Herz. (Vom
 Verfasser des Baldro.) 8v. 18 Gr.
Hamilton, Graf Anton, drey kurzweilige Märlein Aus
 dem Französischen. 8v. 21 Gr.
Hartenstein, Eman. eines peregrinirenden Weltbürgers Reise
 über Berlin und Rostock nach Dresden. Ein hieroglyphisches
 Tagebuch für Pilger und Pilgerfreunde. 8v. 12 Gr.
Hölty, C. L. S. sämmtlich hinterlassene Gedichte, nebst
 einer Skizze seines Lebens. 3te verbesserte Auflage mit
 2 Kupf. 8. 1 Thlr. 4 Gr.
Hofnungsreich, hinterlassene Briefe. Herausgegeben von
 J. E. F. v. L. 8v. 12 Gr.
Ildeson, ein Lebens- und Sittengemälde, aus ächten Quellen
 geschöpft. 8v. 10 Gr.
Karl und Klärchen. Eine Scene aus dem letzten Kriege. 20 Gr.

- Klingfort, von Kendel. 8. 16 Gr.**
Krause, Joh. Chr. romantische Erzählungen, nebst Abhandlungen über Gegenstände vergangener Zeiten. 8v. 12 Gr.
Kristaline, oder die Wassernixe. Eine Geistergeschichte des 12ten Jahrhunderts. Mit dem Portrait der Kristaline. Zwey Bände. (1r. 1 Thlr.: 2r. 20) 1 Thlr. 20 Gr.
Lauchstädt, ein kleines Gemählde an D. H. in L. 8v. 5 Gr.
Laubhard, Fr. Chr. Fasten. Rissource. 8. 8 Gr.
Liderich, Graf von Flandern; eine historische Novelle aus dem 7ten Jahrhundert. 2 Theile. 8. 16 Gr.
Liebenden, die, oder Gemälde für gute sanfte Seelen; mit 2 Kupf. 8v. 18 Gr.
Magazin für Frauenzimmer. 2 Bände. Schreib. 1 Thlr. 12 Gr. 8v. auf Druckp. 1 Thlr. 8 Gr.
Matbildens Carriere, über Land und Meer, durch Inquisition und Scrail, bis in die Arme ihres Vielgeuerten. 3 Bände. mit Kupf. (1r. 20. 2r. 20. 3r. 16.) 2 Thlr. 8 Gr.
Nonnengeschichten. 2 Bände. 8. 1 Thlr. 8 Gr.
v. Polingano, J. ein wahres Räubergemälde unsrer Tage. 1 Thlr.
Philipp, der arme. Eine Bamberger Geschichte. Vom Verfasser der Familie im Schwarzwalde. 3 Thle. 8. 2 Thlr. 8 Gr. (1r. 21. 2r. 17. 3r. 18.)
Reisen eines Chätelliers. Eine launige Geschichte, zuletzt ein ernsthafter Auhang; mit illum. Kupfern. 12 Gr.
Robert, der größte Abendthener unsers Jahrhunderts, oder der einsame Bewohner einer Insel im Südmeer. Ein Robinson für Erwachsene. 4 Theile. 8v. 3 Thlr. 2 Gr. (1r. 18. 2r. 18. 3r. 20. 4r. 18.)
Robinson, der neue w. syhalische, oder der seltsame Mann in Wesel. Zwey Bände. 8. 2 Thlr.
Romanus Kernbeißer, eine Geschichte, worinn Menschen handeln. 2 Theile, mit Kpfn. 8. 1 Thlr. 16 Gr.
Spieker, C. W. meine Reise von Halle nach dem Brocken, im Jahre 1802. 8. 18 Gr.
Scenen aus dem Leben Friedrichs des Großen, dramatisch bearbeitet. Erster Band. 3 Szenen enthaltend. Erste Szene: Katts Hinrichtung. — 2te. Schlacht bey Kunnersdorf und Klenis Tod. — 3te. Die Verbannung des Schauspiels aus Halle. 8. 14 Gr.
Scenen, zwey Band: 1) Friedr. Regierungsantritt. 2) Warkorsch Verschwörung gegen Frie. r. 3) Schlacht bey Collin. 20 Gr.
Sprüche der Weisen alter und neuer Zeit. fl. 8v. 3 Gr.
Taschenbuch für Charadenfreunde: oder Sammlung poetischer und prosaischer Lidenrathsel, als ein Beytrag zum gesellschaftlichen Vergnügen, abgebildeten Lesern gewidmet. 8. 6 Gr.
Zauberdüwlein, oder Peter Ottens Bündniß und Umgang mit dem bösen Feinde. 8. 20 Gr.
Zemire, oder Sammlung unterhaltender Aufsätze von A. W. Heidemann. Mit dem Portrait der Zemire. 8. 797. 12 Gr.