

Andere Abtheilung,

Von

Der vollkommenen Wissenschaft

Des

GENERAL - BASSES.

Das I. Capitel.

Von

Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien.

§. I.

Bis hieher ist vor Anfänger geschrieben worden: Nunmehr aber haben wir mit denenjenigen zu thun, welche allbereit die gehörig bezifferte General - Basse ohne grosses Besinnen accompagniren, und sich hierinnen mit Wahrheit einiger Perfection rühmen können. Denn ohne dieses Präsuppositum werden folgende Capitel einen Lehrbegierigen theils schwer zu verstehen, noch schwehrer aber zu practiciren seyn.

§. 2. Gleichwie nun die General-Basse in Kirchen-Sachen, Sonaten, und sonst bey allen Gelegenheiten, wo gar keine Vocal- und Instrumental-Stimme zugleich über dem Basse stehet, jederzeit mit gehörigen Signaturen sollen (a) und pflegen bezeichnet zu werden: Also ist es hingegen mit

E e e

dem

(a) Man müste sich denn auf die Kunst und das Gehör eines erfahrenen Accompanisten reichthaffen zu verlassen wissen. Wiewohl es ~~sehr~~ bey schwer, und extravagant gesetzten Sachen nicht allzeit so gar richtig abgehen kan.

Inmwig

dem Cammer- und Theatralischen Stylo ganz anders beschaffen. Denn da werden uns Arien, Cantaten, Opern, Instrumental-Solo, Duett &c. vorgeleget, da all'ordinaire über dem Basse keine Ziffern zu finden seyn, sondern man selbige aus der partitur, ja meist aus einer einzeln darüber geschriebenen Stimme ex tempore heraus suchen, und das übrige nach der Kunst und dem Gehöre gleichsam errathen muß. Von dergleichen unbeziffer-ten General-Bässen ist hier die Rede. Weswegen wir nunmehr der Theatralischen Composition näher treten, und einen Lehrbegierigen deroselben besondere Sätze und Gänge vorhero erklären müssen, ehe wir mit Mus zur würllichen Praxi des Theatralischen Accompagnementes schreiten.

§. 3. Es ist nichts gemeiners, als daß man den Stylum Theatralem blamiret, er observire keine Regeln, und verfahre man mit denen Dissonan-
tien und derselben schönen resolutionibus nicht fundamental. Wir wollen aber allhier solcher Leute Unwissenheit deutlich zeigen, und beweisen, daß dieser Stylus gar fundamentale, und zugleich weit künstlichere und schönere Resolutiones Con- & Dissonantiarum habe, als der regulirteste antique stylus selbst. Und weil dieses eine Materie ist, welche heut zu Tage bey denen meisten, ja auch so gar (welches zu verwundern) bey sonst berühmten Componisten und grossen Contrapunctisten (*) annoch inter terras incognitas, oder unter die unbekandten Länder gehöret, da doch gleichwohl die Fundamenta des ganzen Theatralischen Styli darauff beruhen: so hoffe, es werde manchen ein Gefalle geschehen, wenn wir diese so nützliche Materie (darinnen man keinen Vorgänger weiß) allhier gründlich zu untersuchen, uns bemühen.

§. 4. Die Alten haben uns mit dem Stylo gravi, oder so genandten Alla breve die ersten Regeln einer legalen Resolution der Dissonantien erfunden, welches allerdingß was schönes, und fundamentales ist. Allein gleichwie in allen Künsten die Inventa der Alten nach und nach raffiniret, verändert und vermehret worden: also ist es auch mit gedachten Resolutionibus des Styli gravis ergangen. Man wurde gleichsam überdrüssig, die Dissonantien immer nach einer Leyer vorher zu binden, und nachgehends (nach
der

(*) Sollten sie auch noch so viel mächtigen Potentaten gedienet haben.

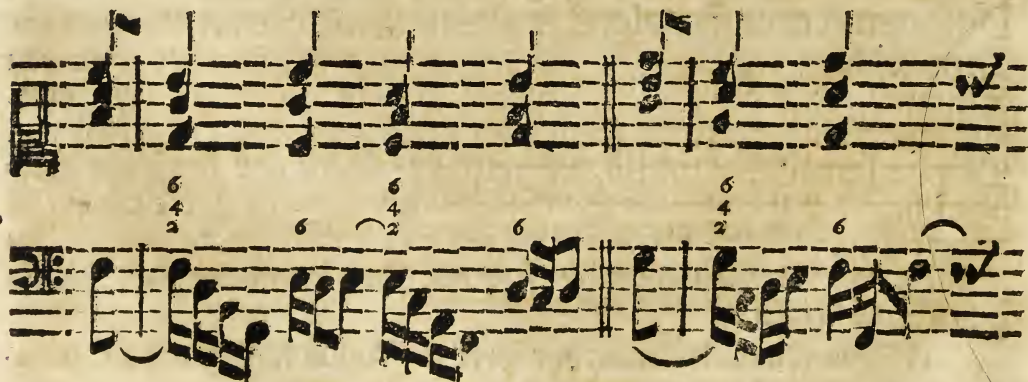
der meisten Arth) per gradum unter sich zu resolviren, welches bey unsern Zeiten eine Sache ist, die man noch wohl einen kleinen musicalischen a. b. c. Schützen ohne grosses Kopffbrechen beibringen kan. Dahero sienge man endlich an, den Stylum zu verändern, die musicalischen Sätze mit mehrer Freyheit zu verkehren, und insonderheit die ligaturas & resolutiones dissonantiarum nach Anleitung der Natur (welche in allen Künsten die beste Lehrmeisterin ist) auf allerhand Arth theils zu variren, theils vor und nach der resolution die Stimmen zu verwechseln, wie wir unten weitläufftige Exempel sehen werden. Dergleichen Verwechselung der Stimmen, oder Verwechselung der Harmonie (nach der bekandten Arth zu reden) ist nun sonderlich nach Erfindung des Theatralischen Styli auf das höchste und gleichsam ad excessum getrieben worden, weil immer einer dem andern es in solchen Neuigkeiten, und vermeinten Libertäten zuvor thun wollen, ohne zu wissen, warum? oder aus was Fundament solches geschehen könne?

§. 5. Wollen wir nun den Stylum Theatralem ins reine bringen, das Solide behalten, und das ungegründete verwerffen, so müssen wir auf das wahre Fundament gehen, und vor allen andern principiis zu einer Haupt-Regel setzen: Daß ordentlicher Weise kein, in Dissonantien bestehender Theatralischer Satz oder Gang vor richtig passiren könne, wo nicht zugleich eine legale Resolution der Dissonanz darauß erfolget, es geschehe nun solches vor oder nach der Verwechselung der Harmonie, in der obern, mittlern oder untersten Stimme. Hält der Satz diese Probe, so ist er fundamental: wo nicht, so ist er allerdings verdächtig, und ohne grosse raison nicht zu approbiren. Damit wir nun sehen mögen, wie unzählige schöne und künstliche Verwechselung der Harmonie unser Theatralischer Stylus habe, die alle theils besagte Probe halten, theils auf andere dergleichen sichere principia gegründet seyn, so wollen wir allhier folgende Puncte nach der Reihe durchgehen, und zeigen:

- 1) Wie jedwede Dissonanz vor ihrer Resolution könne, und möge variret werden.

- 2) Wie man mit guten Grunde in eine Dissonanz springen, auch diese, wieder die Regel der Alten, gar wohl mitten im Sprunge stehen könne.
- 3) Wie man die Harmonie vor der Resolution der Dissonanz sicher verwechseln möge.
- 4) Wie dergleichen Verwechselung bey der Resolution selbst geschehe.
- 5) Von der Anticipation des Transitus im Basse.
- 6) Von der retardation und Anticipation der obern Stimmen.
- 7) Von der resolution der Dissonantien bey Verwechselung der musicalischen Generum.
- 8) Von einigen dunkeln, und zweifelhaften Casibus in heutiger Praxi.

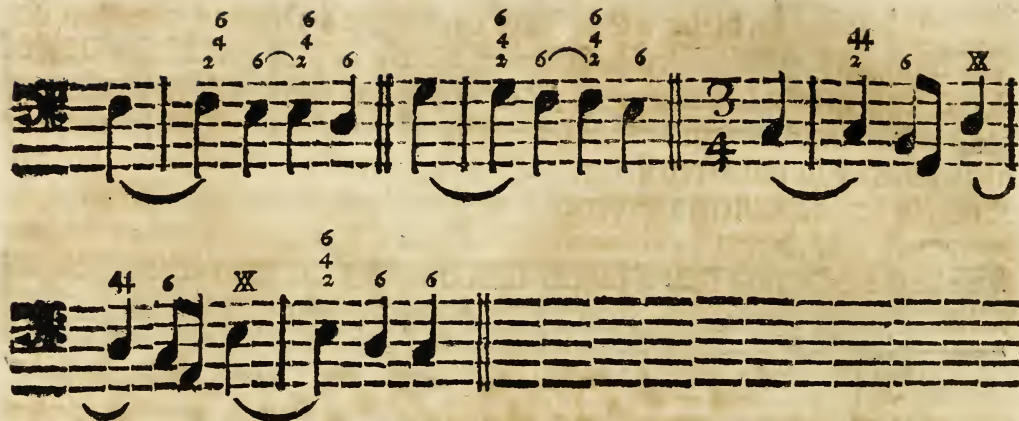
§. 6. Wir fangen von dem ersten Puncte an, und sehen, auf was Arth jedwede Dissonanz vor ihrer resolution mit guten Grunde möge variret werden. Und zwar erstlich von präparirten, oder gebundenen Dissonantien zu reden, so muß dergleichen Variation ordentlicher Weise (b) also eingerichtet werden, daß die fundamental-Noten der vorhergehenden Bindung und darauff erfolgenden resolution niemahls weg bleiben, sondern nur zwischen diesen beyden, etliche Noten zur Variation eingeschoben werden. Wir wollen solches mit wenigen Exempeln der vornehmsten Dissonantien erläutern, und von der 2de den Anfang machen:



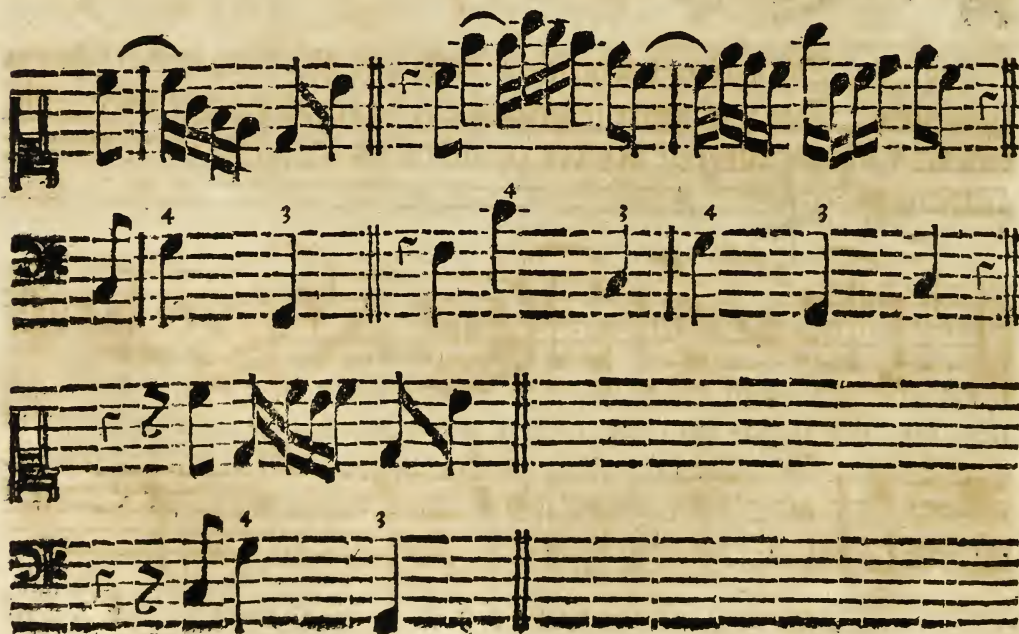
(b) Ich sage ordentlicher Weise, denn unten werden wir auch außerordentliche Casus sehen.

The musical score 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 several measures of music with notes, rests, and accidentals. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It also contains several measures of music with notes, rests, and accidentals. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

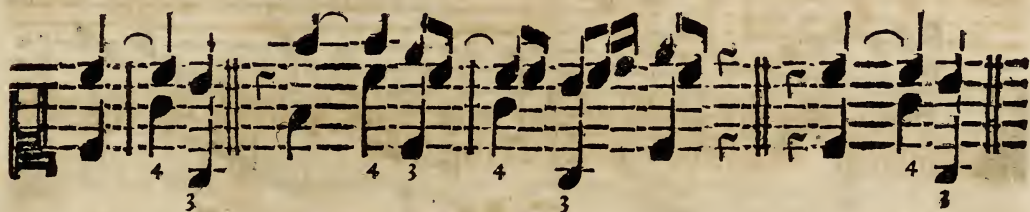
Wer wolte sagen, daß in diesen Exempeln die 2de nicht Regelmäßig resolvire, weil die resolution nicht unmittelbar auf die gebundene Note folget? Es seynd die dazwischen vorfallenden Noten nur eine Variation, die auch so gar (wie zu ersehen) im Accompagnement nicht attendet wird. Also hat die resolution der 2de überall ihre Richtigkeit, welches man am besten aus denen fundamental-Noten dieser Exempel erkennen mag, welche also aussehen:



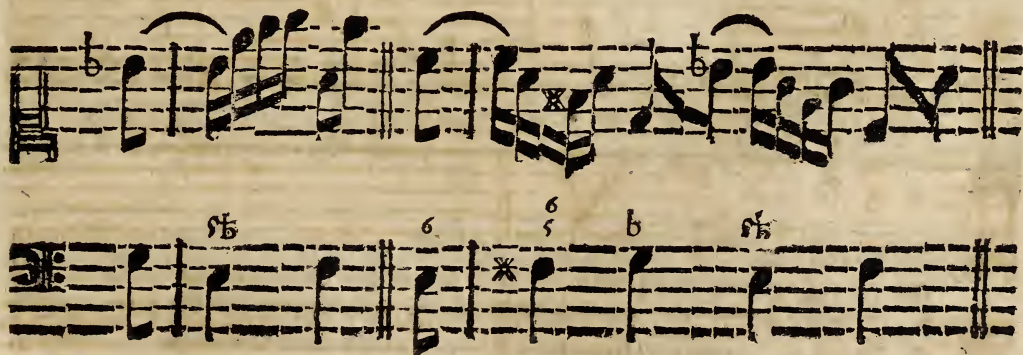
§. 7. Mit der 4ta ligata oder vorher gelegenen 4te hat es gleiche Verwandniß. Man sehe folgende Exempel an:



Die Variation dieser 4te bestehet wiederum in einigen, zwischen die Bindung und resolution eingeschobnen Noten, jedoch mit diesen Unterscheid, daß in dem letzten Exempel die Variation schon bey dem Aufheben des Tactes, und also mit der zubindenden Dissonanz ihren Anfang genommen, welches zu thun frey stehet. Das Regelmäßige Tractament der 4te aber erhellet nicht allein aus denen über dem Basse stehenden Ziffern, sondern auch aus denen fundamental - Noten der Variation, wie aus folgenden, zu Erspahrung des Platzes, übereinander gesetzten Stimmen erhellet:

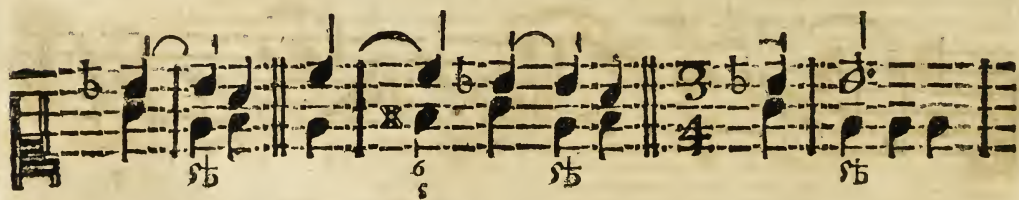


§. 8. Die 5. min. hat gleiches Recht ihre Bindung und resolution zu variiren. Das letzte unter folgenden Exempeln aber zeigt wiederum, daß die Variation allbereit bey der zubindenden Dissonanz ihren Anfang genommen:

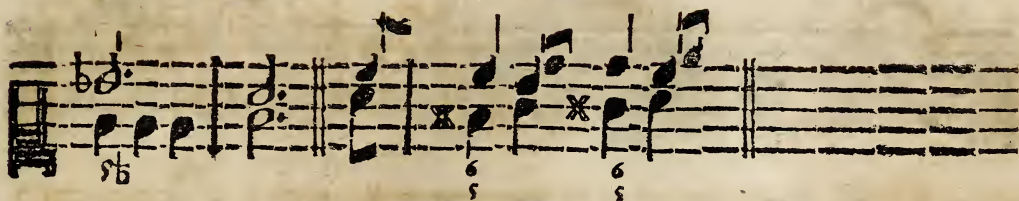




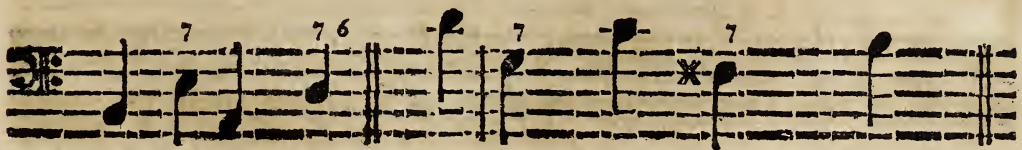
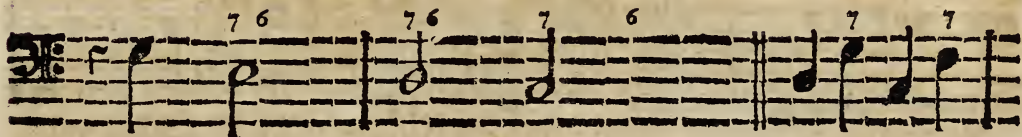
Folgende fundamental-Noten zeigen die Richtigkeit dieser Sätze: (c)

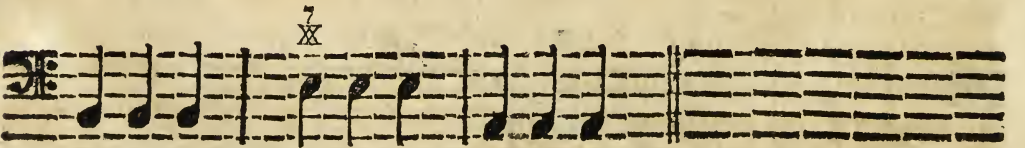
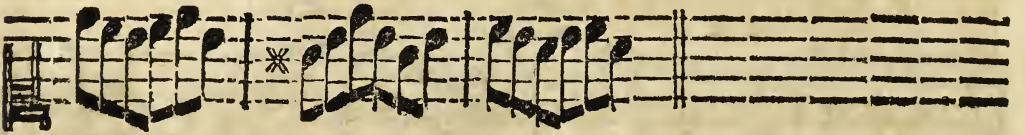
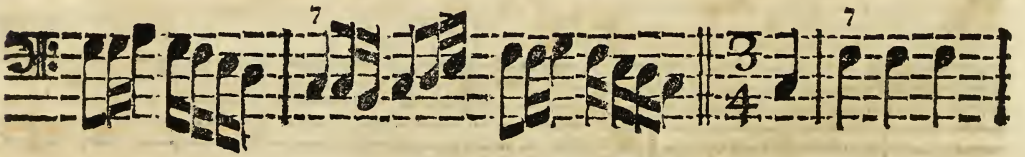
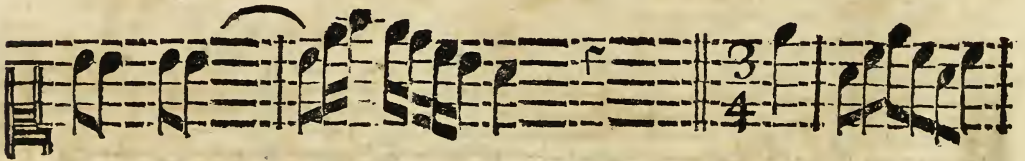
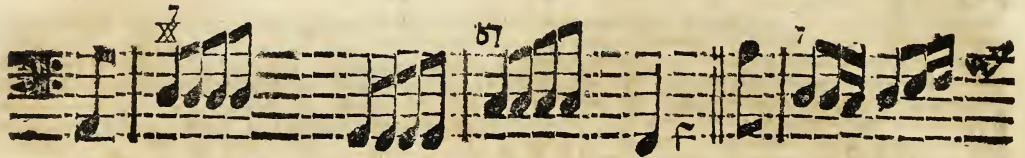


(c) Wird man auf diese Arth gewisse gedruckte s. minores examiniren, so wird sich die resolution schon finden, so weit die Sätze richtig seynd. Denn daß die s. nicht allzeit præpariret werden dürffe, (so wenig als die 7ma, 4ta ligata &c.) solches lästet sich wohl sagen: allein die resolution besagter s. muß eben so wenig aussen bleiben, als die resolutiones anderer Dissonantien.

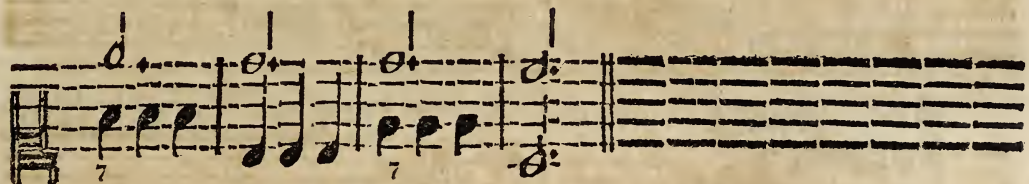
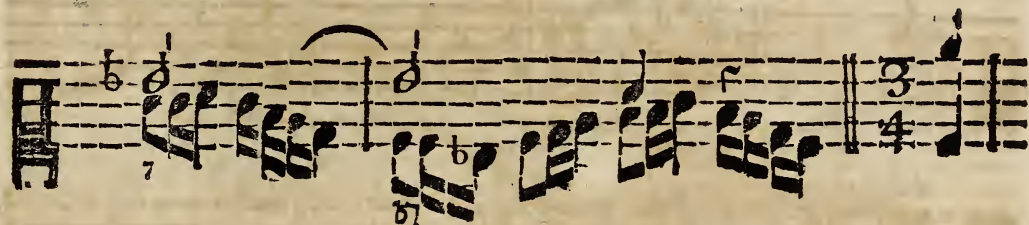
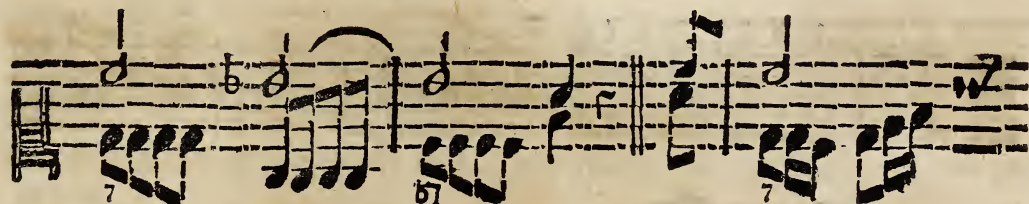
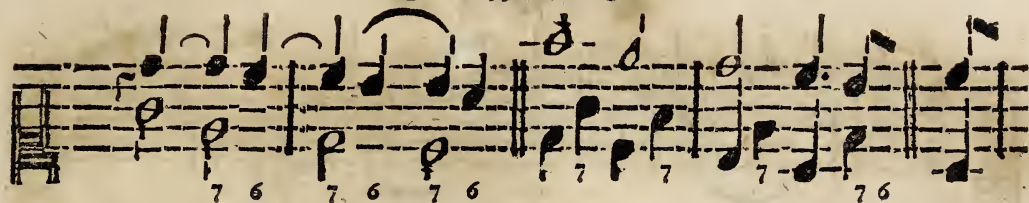


§. 9. Die 7me ist sehr reich an dergleichen Variationibus. Man sehe folgende Exempel an, wovon das letzte wiederum die Variation bey der zubindenden Note anfänget :

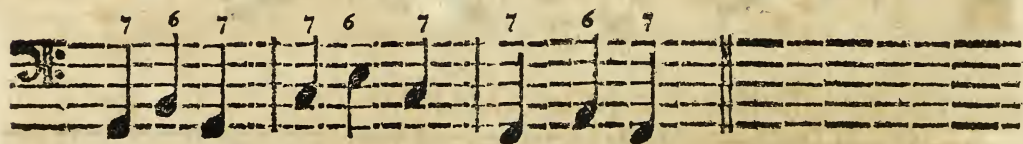
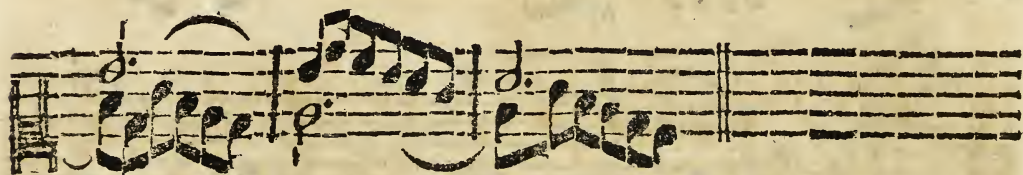
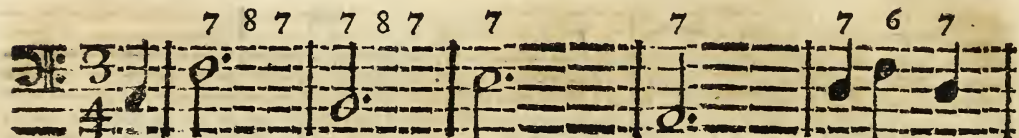
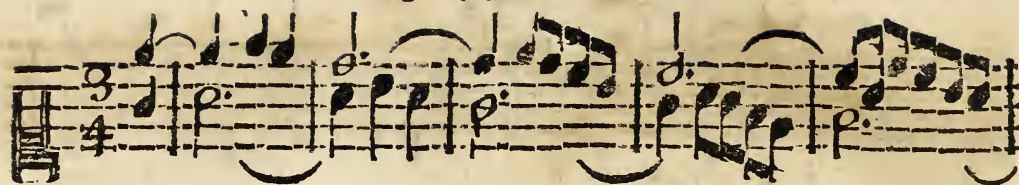




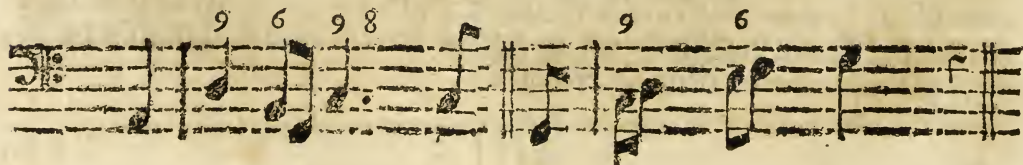
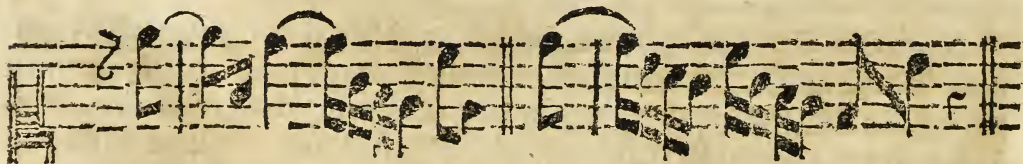
Die legalität dieser Exempel erhellet aus ihren fundamental-Noten:

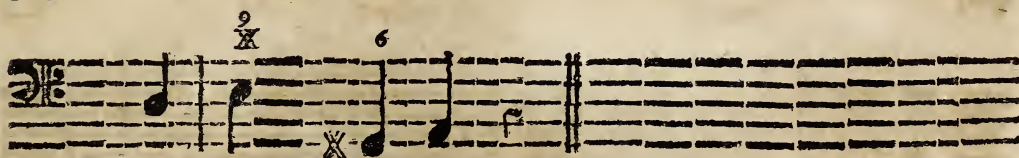
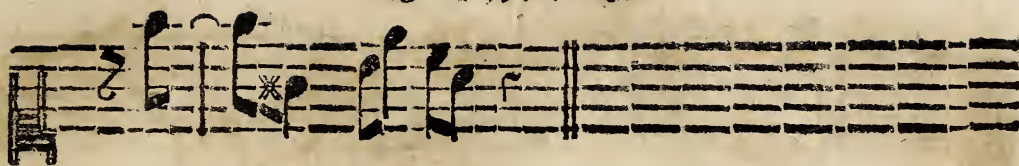


Folgendes Exempel weist verschiedene, öfters vorkommende Variationes der 7. auff. Man muß sich aber nicht irren lassen, daß diese 7men durchgehends, statt der gehörigen abwärts steigenden resolution, ausdrücklich per gradum über sich zu resolviren scheinen. Denn solches ist nur als eine bloße Bewegung der Stimme anzusehen, weil sie überall wieder in die vorige Diffonanz zurück treten, und nachmahls die gehörigen resolutiones dennoch erfolgen:

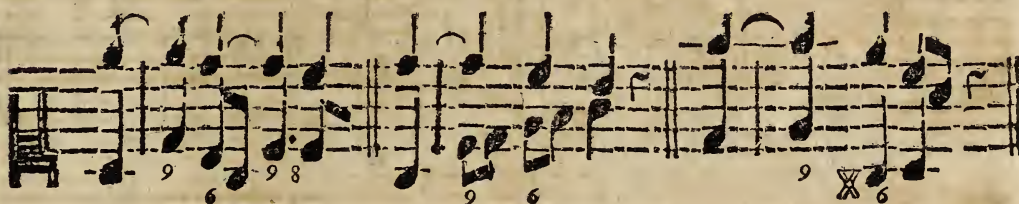


§. 10. Lezlich wollen wir die Variation der 9. mit folgenden Exempeln erläutern;

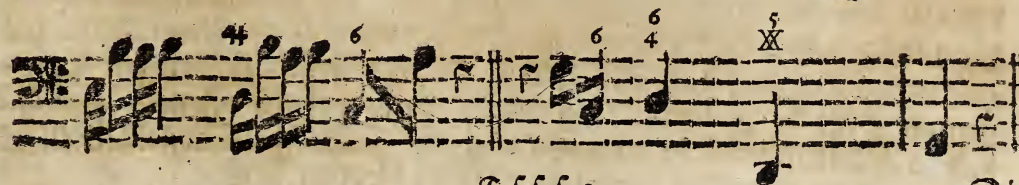
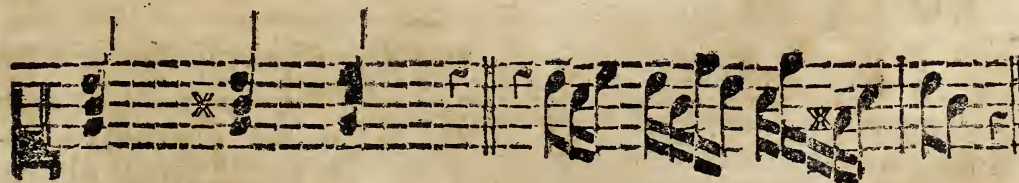


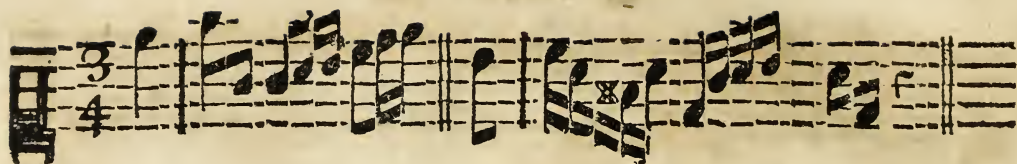


Die fundamental - Noten zeigen abermahls die richtigen resolutiones der 9.

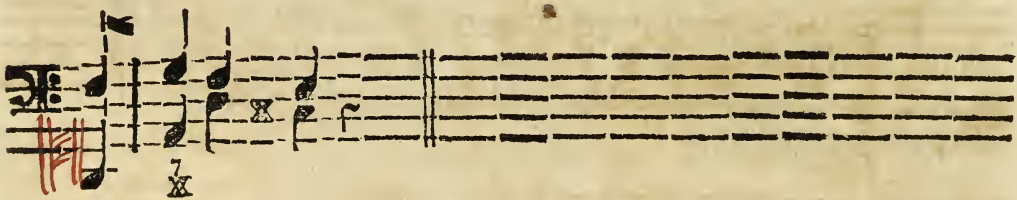


§. II. Mit denen ungehinderten Diffonantien gehet es eben so zu. Man variret die eintreffende Diffonanz biß zu erfolgter resolution, so hat man legaliter verfahren. Und werden folgende 4. Exempel zur Erläuterung genug seyn:





Die fundamental-Noten sehen also aus:



§. 12. Weil das Recitativ einen wichtigen Theil des Theatralischen Styli ausmachet, und die Künstelehen über die Variation, und Verwechselung der Harmonie nirgends häufiger vorkommen, als eben im Recitativ: so wollen wir selbiges jederzeit, so viel nöthig, beyher führen. Und mögen hier folgende 2. Exempel den Anfang machen zu zeigen, daß man hierinnen auf gleiche Arth, wie bey denen bisherigen Exempeln, mit der Variation der Dissonantien zu verfahren pflege. Nur daß hierzu ordentlicher Weise keine Passaggien, sondern die abgetheilten gewöhnlichen recitirenden Noten gebraucht werden. 3. E.

Die fundamental-Noten sehen also aus:

§. 13. Weil wir nun genug legale Exempel gesehen, so möchte man vielleicht Verlangen tragen, auch einige illegale oder falsche Exempel zu sehen, um das schwarze gegen das weisse zu halten: Daben denn die Frage entstünde, ob wohl ein Componist hierinnen leichte fehlen, und musicalische Sätze ohne resolution gleichsam wieder die Natur machen könne, wer nichts von denen wahren Fundamentis weiß? Ich antworte, daß diejenigen, welche sonst in stylo Theatralli geübet seynd, und viel gute Sätze durch lange Praxin (ohne die Theorie einzusehen) erlernen, nicht leichte hierinnen grosse Haupt-Fehler begehen werden, weil es der erlangte musicalische Habitus gleichsam nicht zuläßet, öftters Dinge wider die Natur zu setzen; ob man gleich selbst die wahre raison nicht penetrirret, warum einem dieser oder jener illegale Satz zuwieder scheint? daß man aber dennoch ohne die gründliche Theorie sich nicht allzeit vor solchen Fehlern hüten könne, auch junge Componisten hierinnen desto mehr fehlen, weil sie noch wenige Praxin haben, solches könnte man aus überhäufften musicalischen Sachen erweisen, wofern es hier zu unsern propos dienete. Wir begnügen uns also damit, dergleichen zu vermeidende Fehler durch folgende illegale Exempel zu erläutern:

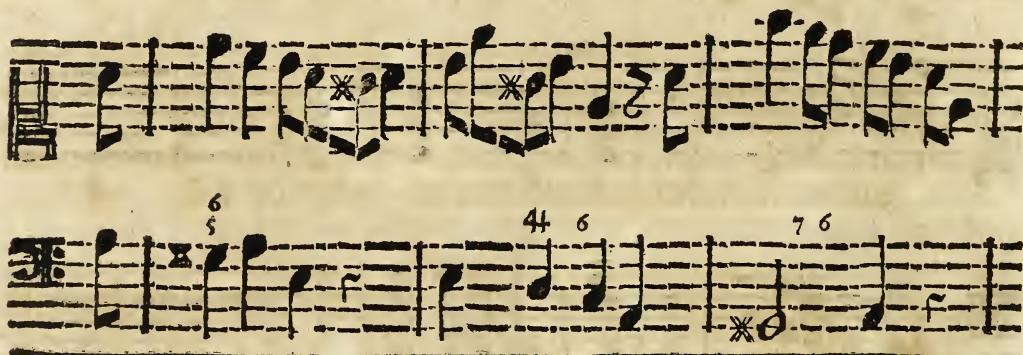




In denen ersten beyden Exempeln haben die 5te minores gar keine resolution, ob gleich die Stimmen allenthalben sehr natürlich einher gehen. In dem 3ten und 4ten Exempeln fehlet denen 7men wieder die gehörige resolution. In dem 5ten Exempel resolviret die 9. nicht, und in dem letzten Exempel fehlet der 2de ein gleiches, weil das in transitu geschwind passirende H. vor keine resolution des vorher gebundenen C. kan angenommen werden, auch so gar im Accompagnement nicht attendiret wird. Alle diese Exempel nun können weder durch Verkehrung der Stimmen, noch sonst auff einige Weise defendiret werden, also seynd und bleiben sie falsch.

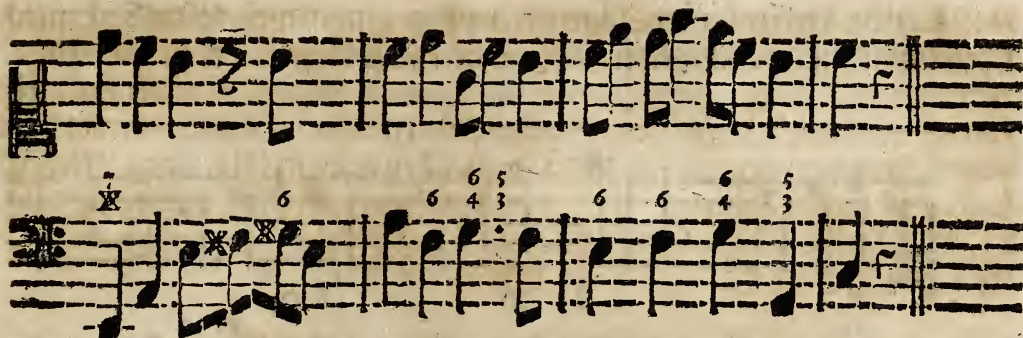
§. 14. Wir kommen nunmehr auff den andern punct, und sehen, wie man mit guten Grunde in eine Dissonanz springen, auch diese wieder
Gggg
die

die Regel der Alten gar wohl mitten im Sprunge stehen könne? Erstlich fraget sich hier, auff was vor Arth man in Dissonantien springen möge? Antwort: Daß man in diejenigen Dissonantien ohne Bedencken springen könne, welche ohnediß nicht jederzeit müssen præpariret seyn, oder vorhero liegen, (wie wir oben in dem 3ten Capitel der ersten Abtheilung gesehen) solches ist auffser Zweifel, und brauchet keiner weitem Untersuchung, weil es bekandte Gänge, die so wohl im Theatralischen, als modernen Kirchen-Stylo durchgehends recipiret seynd (d). 3. E.

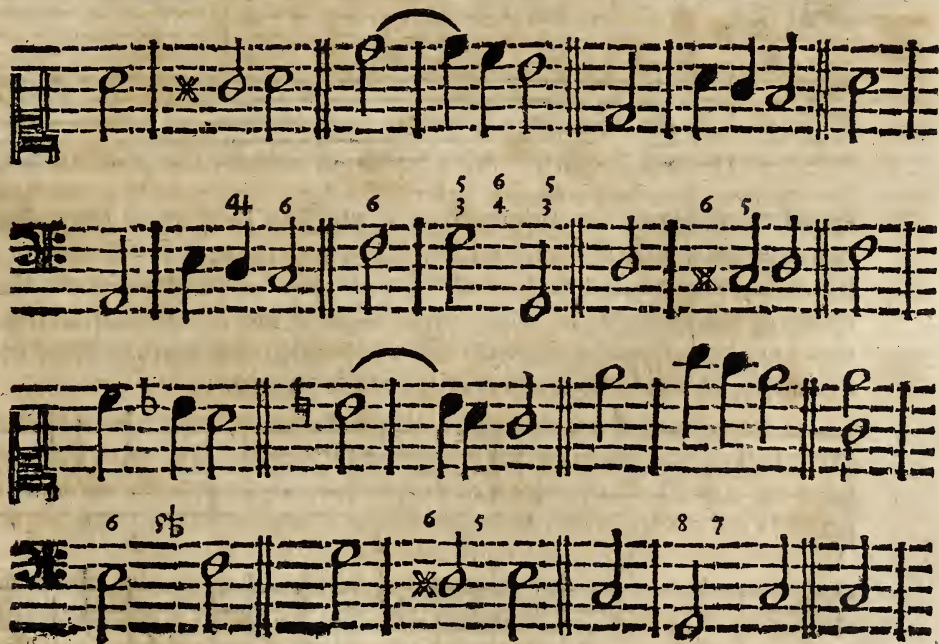


(d) Indeß ist nicht zu läugnen, daß der Stylus gravis nach seiner wahren Accurateßle dergleichen Freyheiten hasset, und allezeit seine Dissonantien præpariret haben will. Also möchte man wenigstens aus Curiosität nach der Ursache fragen, warum alle andere styli von diesen fundament abgegangen? Meiner Meynung nach muß doch in der Natur einige raison vorhanden seyn, ohne welche die praxis schwerlich davon abgegangen, und ohne Grund gleichsam etwas unnatürliches in der Music eingeführet haben würde. Ich habe deswegen mit Fleiß in einigen Autoribus nach gesucht, finde aber von dieser Materie weiter nichts, als überall dergleichen Freyheits-Exempel nebst der stummen raison: sic volo, sic jubeo, daß di. se Dissonantien nicht allezeit præpariret werden müssen. Weil mir aber solches bey Ausarbeitung dieses Capitelts keine Satisfaction giebt, so will ich hiervon meine eigene Gedancken tanquam lusum ingenii eröffnen, und jedweden die Freyheit lassen, ob er sie vor wahr annehmen, oder bessere raison davon an Tag zu geben weiß, welches mir sonderlich lieb seyn soll. So lange nun dieses nicht geschiehet, so lange will ich glauben, daß alle dergleichen ungebundene oder unpræparirte Dissonantien nichts anders seynd, als lauter Anticipationes Transitus.

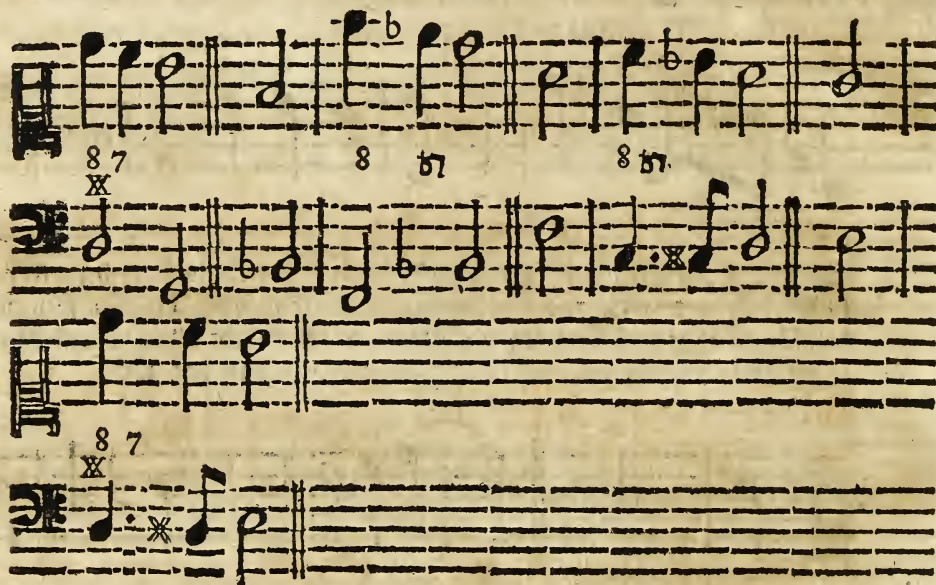
Das



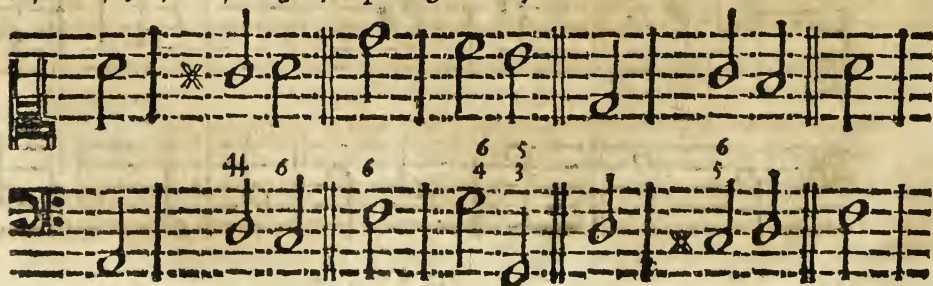
Das versteht sich also: Es ist so wohl im stylo gravi, als in andern stylis zugelassen, daß die 2. 4. 5. 7. &c. in einem abwärts steigenden Transitu frey durchgehen könne, ohne vorhero gelegen zu haben, welches nicht allein bekandter maßen in geschwinden, sondern auch in langsamen Noten statt hat. ♯, ♯.



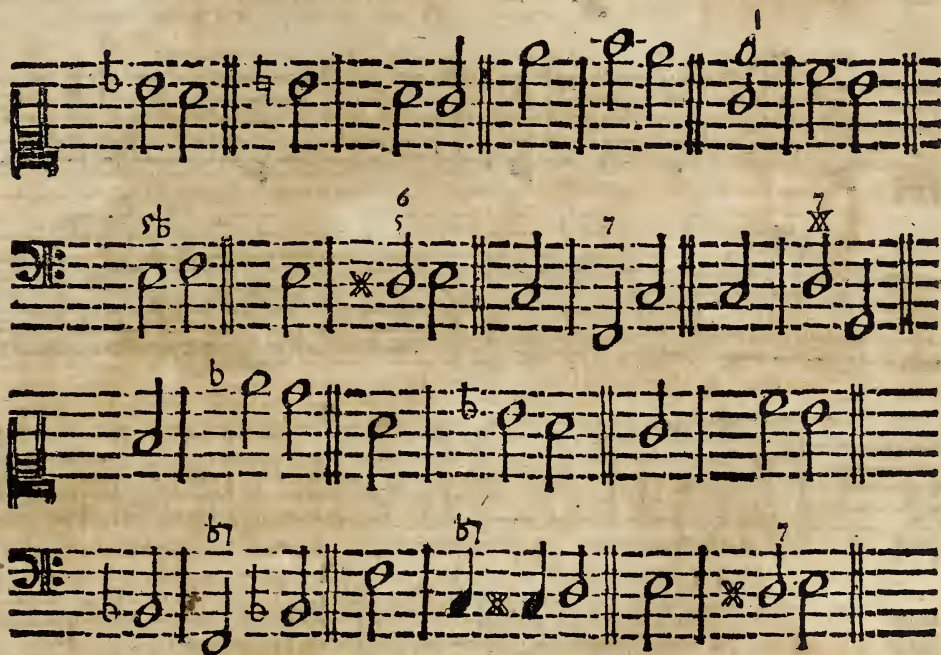
§. 15. Außer diesen Sätzen aber pfleget man auch auf andere, zum Theil unbekandtere Arthen in Dissonantien zu springen, deren Fundament ei-



Gleichwie man nun den antiquen Stylum, und das Tractament seiner Dissonantien in vielen andern Stücken raffiniret, also hat man auch dieses nicht unnatürlich befunden, wenn man die mittlere per transitum durchpassirende Note mit Hinweglassung der ersten fundamental-Note so gleich anschlage, und also den transitum per ellipfin anticipire. Auf diese Arth nun würden obige Exempel also aussehen, wie sie täglich in praxi gebrauchet werden:

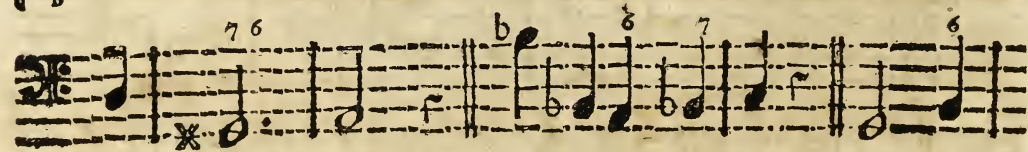
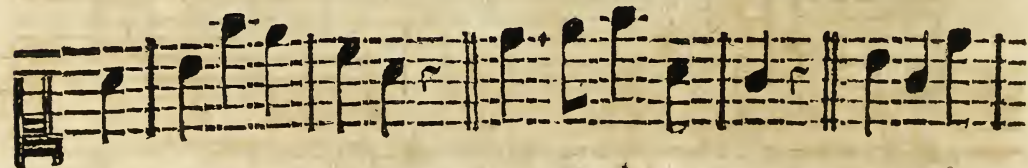
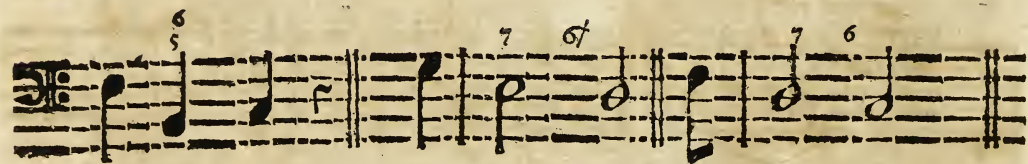
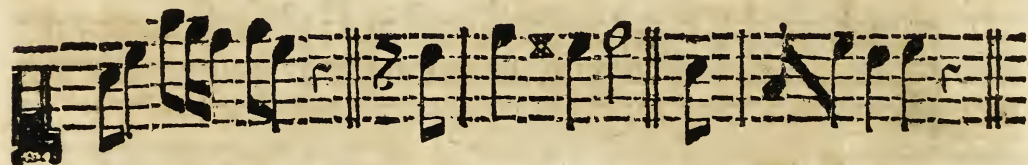
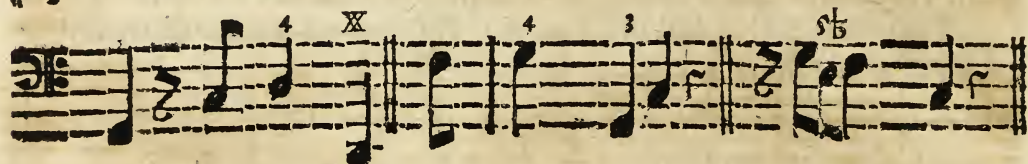
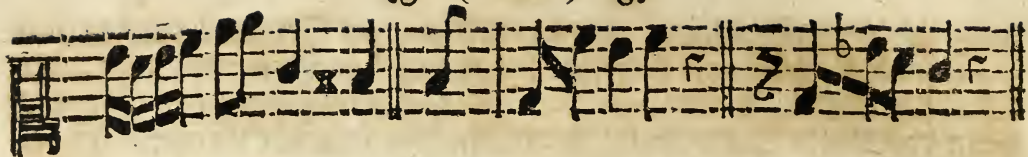


eigentlich darauß beruhet, daß man einer andern Stimme gleichsam in das Handwerk falle, und entweder in ihre schon præparirte Dissonanz, oder in ihren abwärts gehenden Transitum einen Sprung thue. (e) Die Sache ist von keiner Schwübrigkeit, und mögen folgende Exempel erstlich zeigen, auff was Arth man in die præparirte Dissonanz einer andern Stimme springen könne:

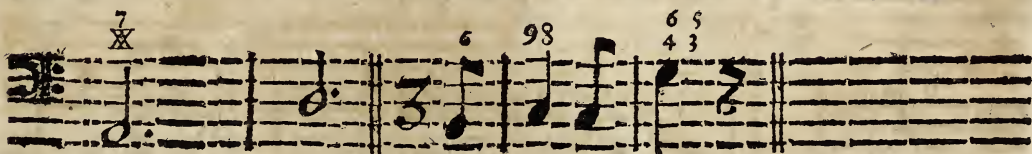
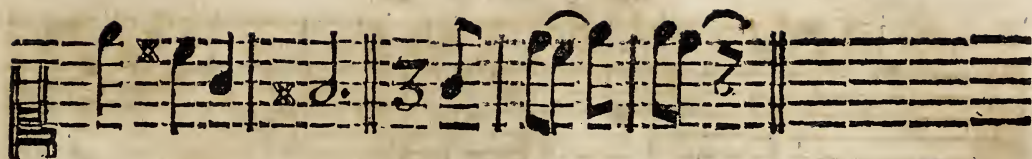


Bey denen 2. letzten Exempeln findet man zwar den Bass etwas verändert, um den ohng. sehr entstandenen Ursprung der nicht vorherliegenden 7. min. deficientis zu zeigen. Man mag aber diesen Ursprung disputiren oder nicht, so machet es in unserer hypothesi keine Contradiction von Wichtigkeit.

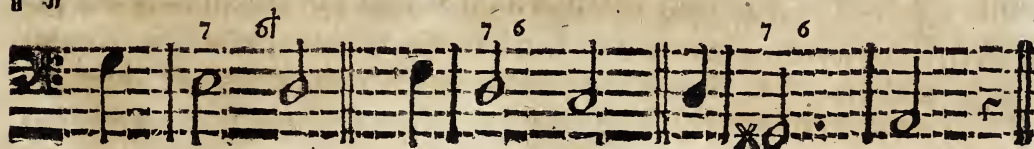
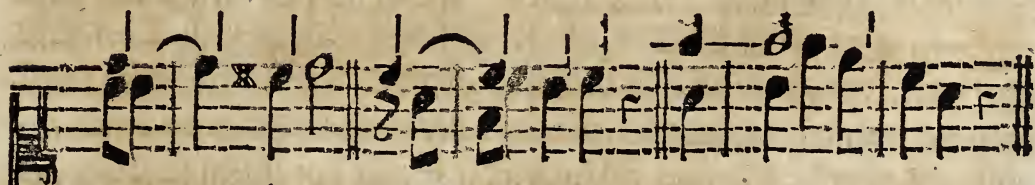
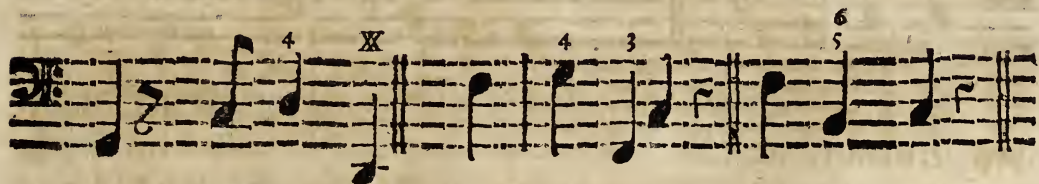
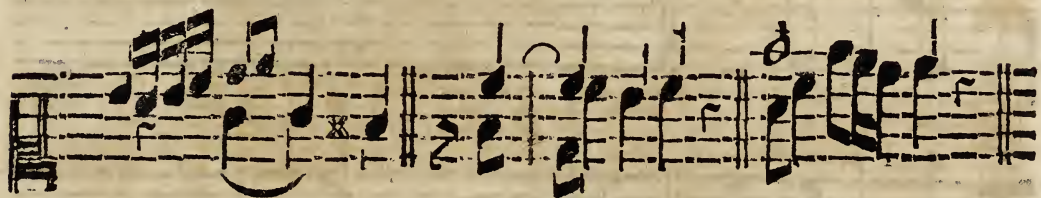
(e) Welche beyde Casus man zwar auff gewisse Arth auch vor eine Verwechselung der Harmonie ausgeben möchte, ich wolte es aber lieber vor eine Raubung der

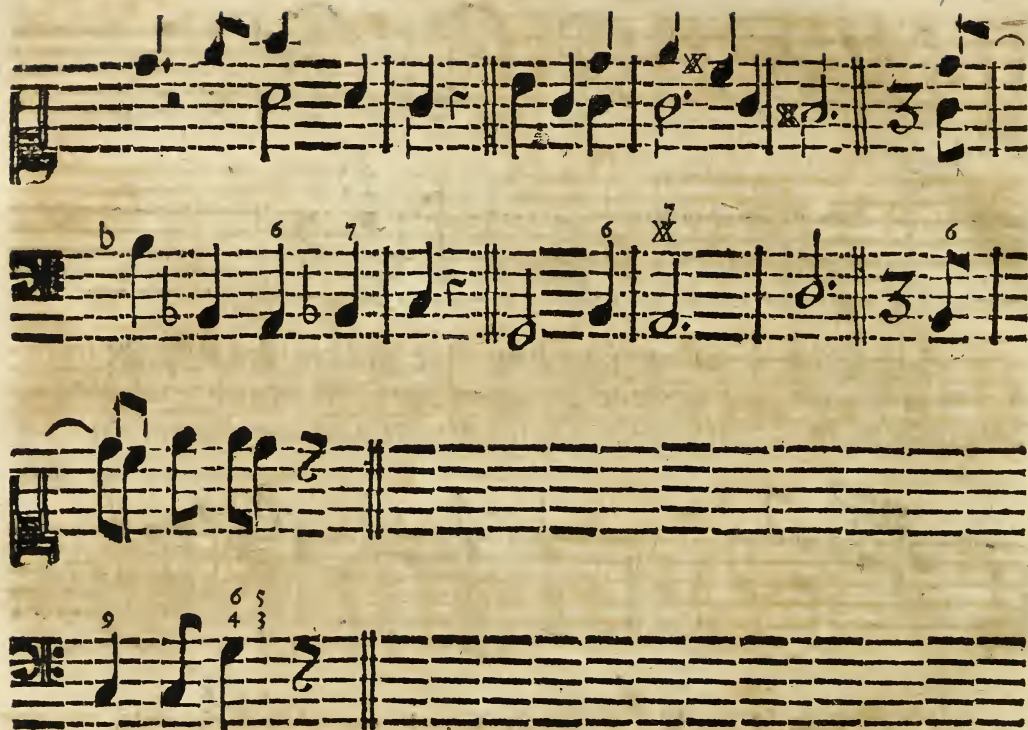


Harmonie ansehen, weil die eine Stimme der andern ihre Dissonanz oder Harmonie mit Gewalt wegnimmt, und raubet, welches nicht tauschen oder verwechseln heisset. Gleich unten aber werden wir die Verwechselung der Harmonis besser kennen lernen.



Sowohl die Signaturen über dem Baſſe, als die hier folgende fundamental-Noten der obern Stimmen zeigen den Orth deutlich, wo man jedesmahl aus einer Stimme in die Dissonanz der andern gesprungen:





§. 16. In den abwärts gehenden Transitum einer andern Stimme springet man, es mögen die fundamental-Noten dieses Transitus ein langsames, oder geschwindes Tempo haben. Es ist aber natürlich daß man bey dieser Art niemals gleich mit der ersten Note in die Dissonanz springen könne, (wie oben bey denen unpräparirten Dissonantien geschehen,) weil man nothwendig vorher den transitum der andern Stimme erwarten muß. Folgende Exempel erläutern die Sache bey einem langsam gehenden Transitu:

Handwritten musical score for a keyboard instrument, featuring six staves with various musical notations including notes, rests, and fingerings. The score is divided into two systems of three staves each. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The second system includes a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and fingerings (e.g., 6, 8, 7, 5, 6, 8, 7, 5, 6, 8, 7, 5). The word "Largo." is written below the second system.

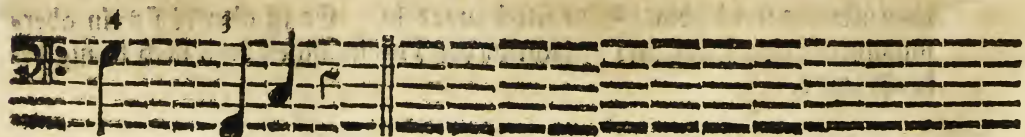
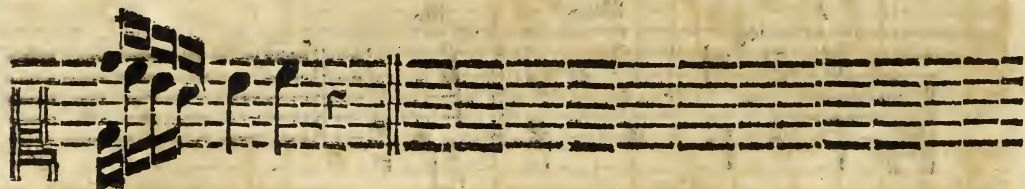
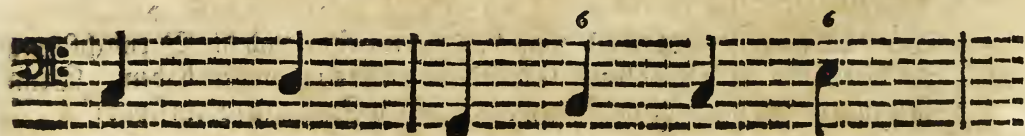
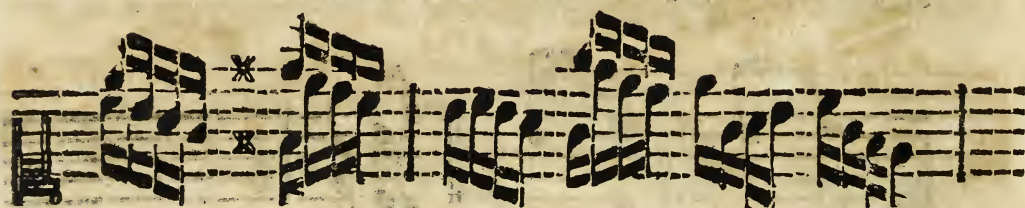
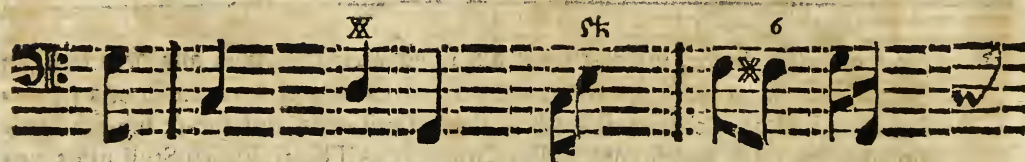
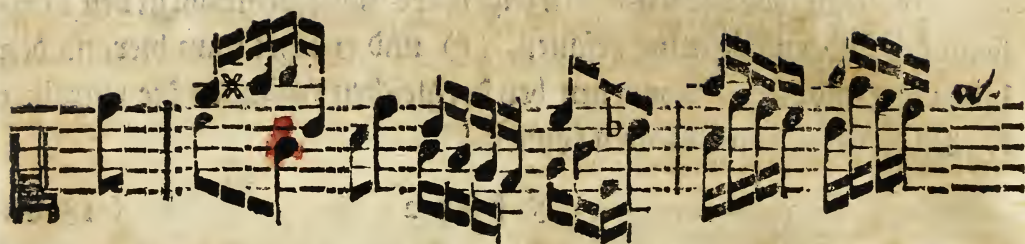
§. 17. Die fundamental-Noten dieser Exempel ersiehet man aus denen neben einander stehenden Ziffern 87. und 6. 8. Also gehen wir weiter, und betrachten in folgenden Exempel, wie eine Stimme der andern auch in ihren, aus geschwinden Noten bestehenden transitum zu springen pflege; Daben bemercket man aber den Unterschied, daß dergleichen

H h h

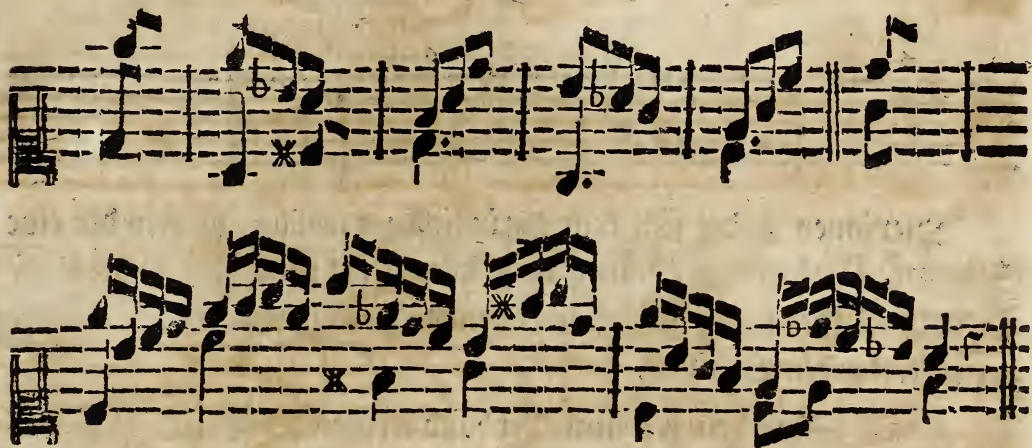
im

im Sprunge stehende geschwind passirende Dissonantien im Accompagnement nicht attendiret werden, weil ~~ihre fundamental Noten, nehmlich der~~ gleichen geschwinder transitus selbst im Accompagnement nicht attendiret wird, wie wir oben im 5ten Capitel der ersten Abtheilung gesehen.

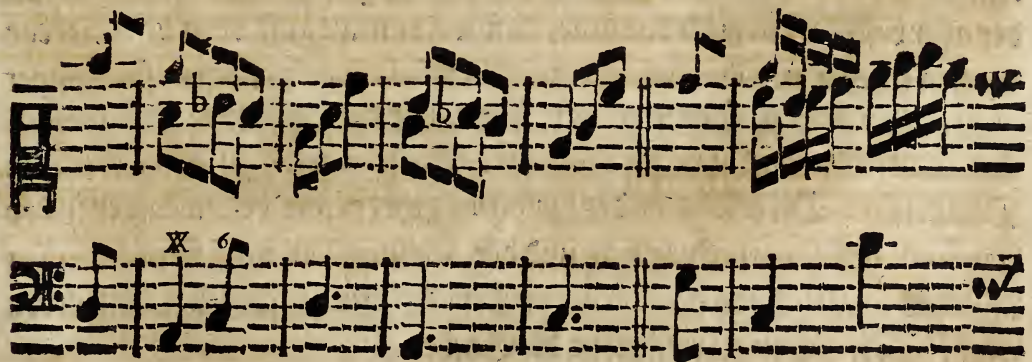
The musical score consists of six staves, arranged in three pairs. The first pair (staves 1 and 2) uses a treble and bass clef respectively, with a key signature of one sharp (F#). The second pair (staves 3 and 4) uses a treble and bass clef respectively, with a key signature of one flat (Bb). The third pair (staves 5 and 6) uses a treble and bass clef respectively, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and ornaments. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures contain multiple notes, suggesting rapid passages. There are also measures with single notes or rests. The notation is in a historical style, with some notes having flags or beams. The paper is aged and slightly discolored.

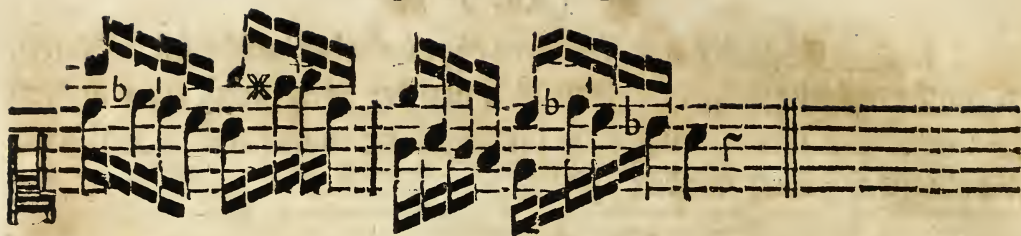


§. 18. Es giebet noch eine Art Sprünge der geschwinden Noten, nemlich in solche Dissonantien, die bloß von der Bewegung einer andern Stimme herrühren, und folgar im Accompagnement eben so wenig als die obigen attendiret werden. 3. E.



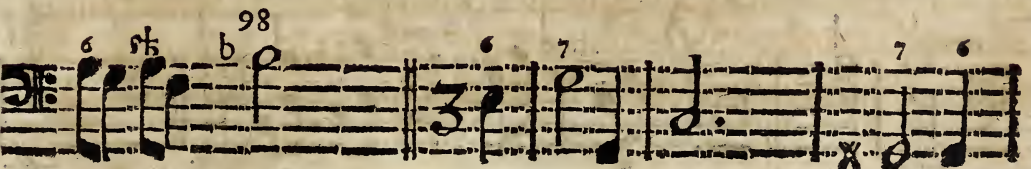
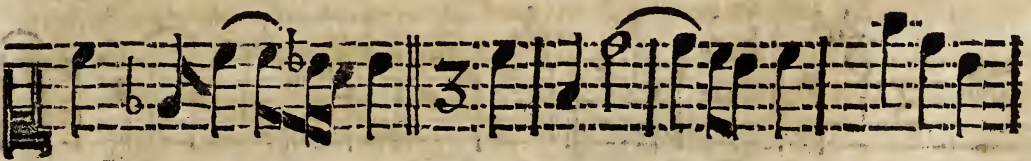
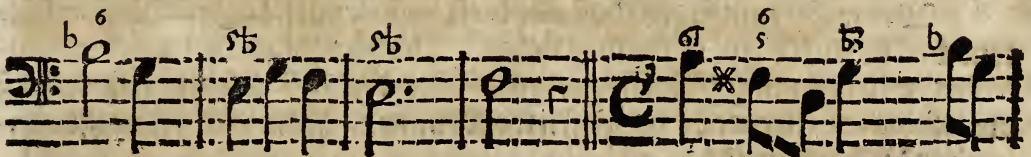
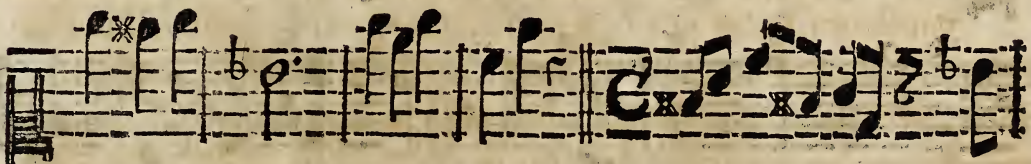
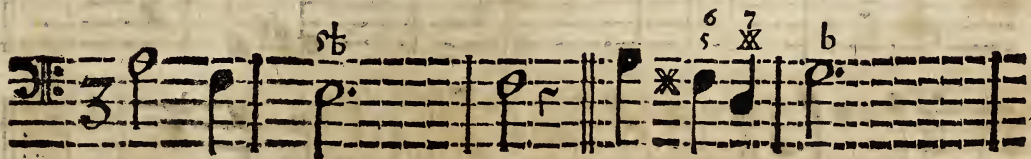
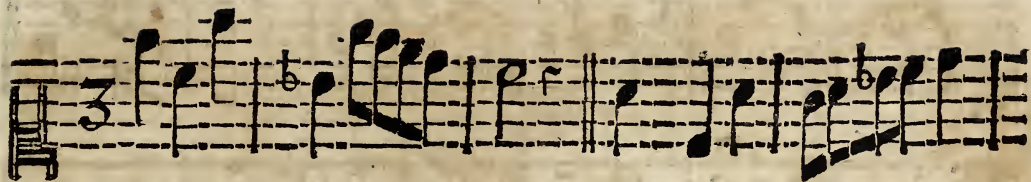
Die fundamental-Noten dieses Exempels sehen also aus:





Hierinnen findet sich kein natürlicher Transitus, worein die eine Stimme hätte springen können, wohl aber siehet man überall die bloße Bewegung der einen Grad ausweichenden, und in vorigen Ton wieder zurück tretenden Stimme.

§. 19. Nachdem wir nun allerhand Arthen der Sprünge in Dissonantien gesehen, so müssen wir auch untersuchen, mit was vor Grunde eine Dissonanz mitten im Sprunge stehen könne? Dieses schlechte Wunder aber bestehet kurglich darinne, daß wenn man auff oben beschriebene Arthen in eine zur Resolution geneigte Dissonanz gesprungen, so springet man unmittelbahr wieder zurück, und läset derselbigen Stimme, welcher man in die Gränzen gefallen, ihre resolution selbst zu Ende bringen. Das heisset: Die resolution der Dissonanz gehet nichts destoweniger in der Harmonie des Accordes vor sich, und der Accompagnist muß sie nicht auffen lassen, ob sie gleich von der concertirenden Stimme nicht selbst angegeben wird. Die Exempel erläutern die Sache:



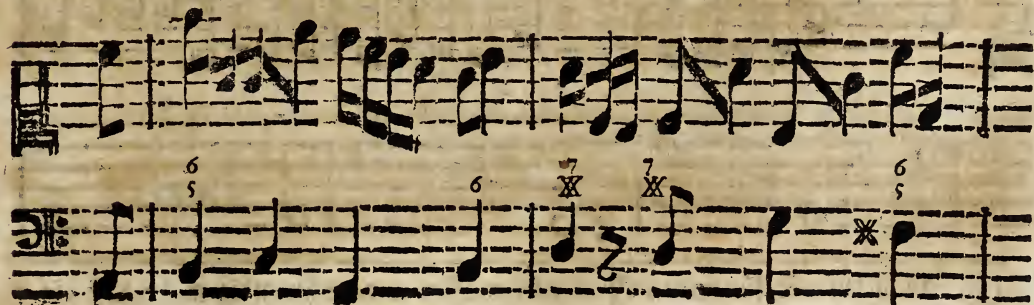


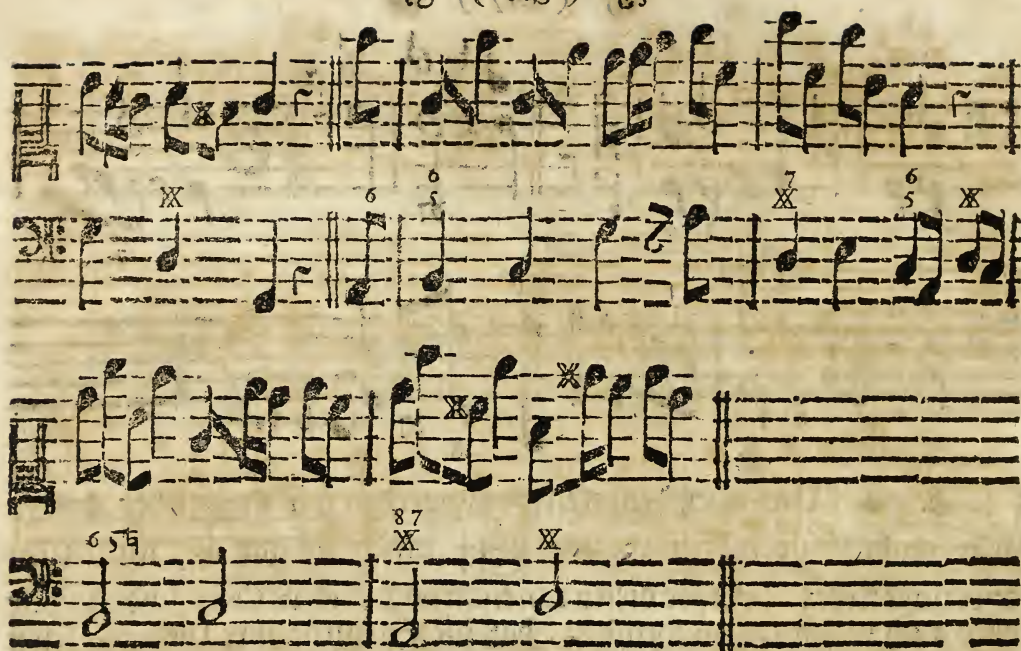
Wer wolte nun sagen, daß alle diese Dissonantien keine resolution hätten, weil sie mitten im Sprunge stehen? Die hier folgenden fundamental-Noten, welche man zur Abkürzung nur über den Bass gesetzt, zeigen, daß die resolutiones nirgends vergessen worden, man halte nur die obige concertirende Stimme dagegen:



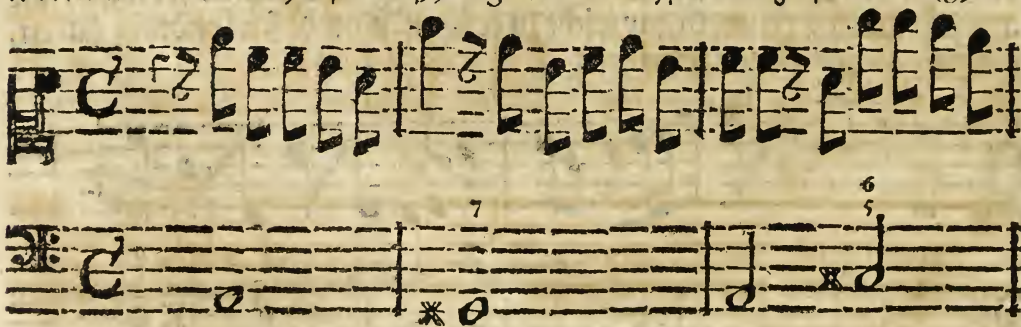


§. 20. Unten bey dem 5ten puncte werden wir Casus sehen, da der dissonirende Bass bey dem Accorde $\{ \frac{6}{4} \}$ gleichfalls gar oft mitten im Sprunge stehet. Ausser diesen kan man noch andere Casus insonderheit aber auch diesen Casum formiren, daß die Stimme ihre Dissonanz selbst resolvire, und dennoch besagte Dissonanz mitten im Sprunge zu stehen komme. Solches geschieht nehmlich durch eine bloße Variation der Stimme, wenn man auff bisherige Art in eine Dissonanz einen Sprung thut, von dar man wieder weg in eine andere Stimme, und von hier wieder zurück in die gehörige Resolution der vorigen Stimme springet, wie auß folgenden Exempeln gar leicht zu ersehen, ohne daß wir nöthig haben, die fundamental-Noten zu zeigen:

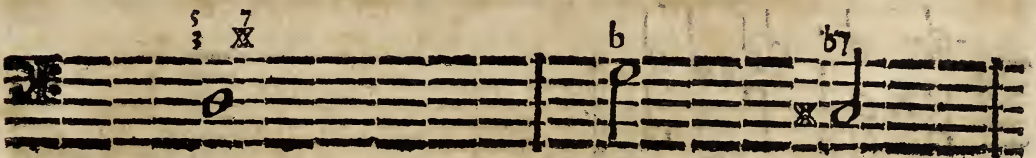
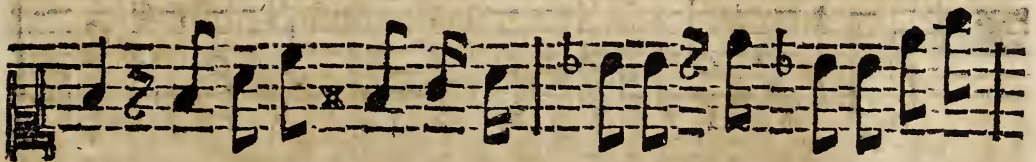
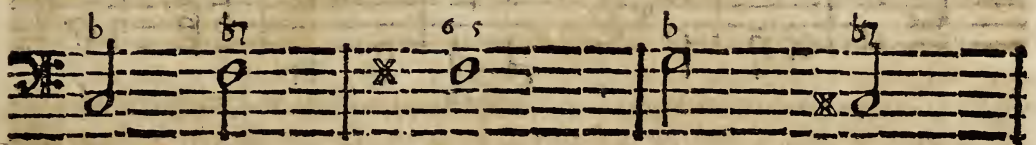
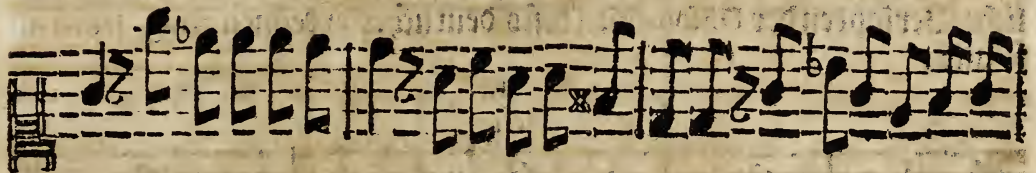
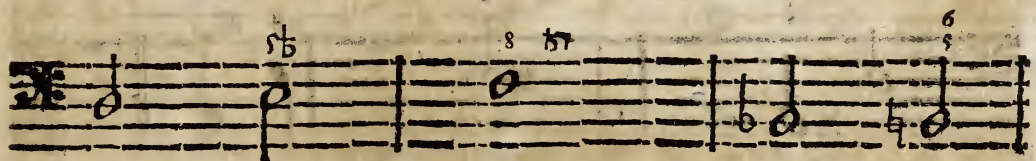
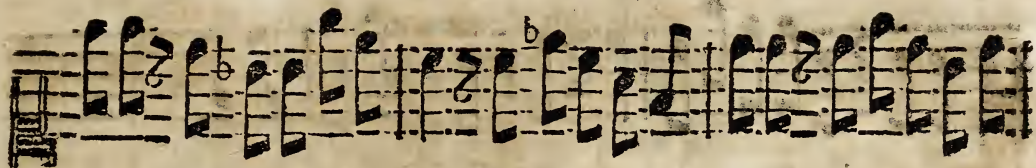


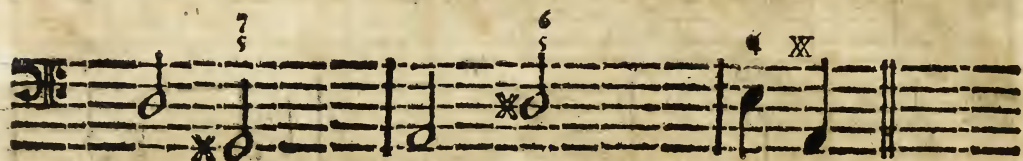
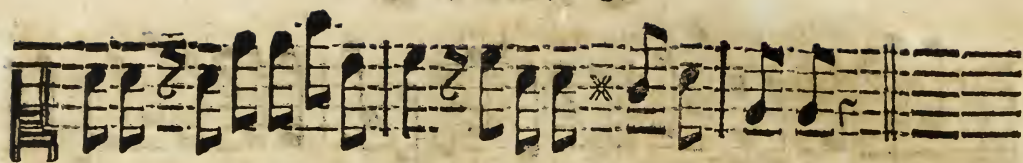


§. 21. Daß man im Recitativ eben also mit denen springenden Dissonantien verfare, wie bisher überhaupt vom Theatralischen Stylo gelehret worden, solches wollen wir kürzlich mit folgenden Exempel erläutern, worinnen die vornehmsten bisherigen Casus bey samme zu finden: (g)

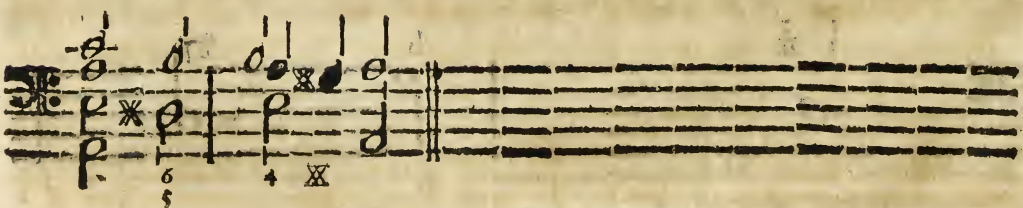
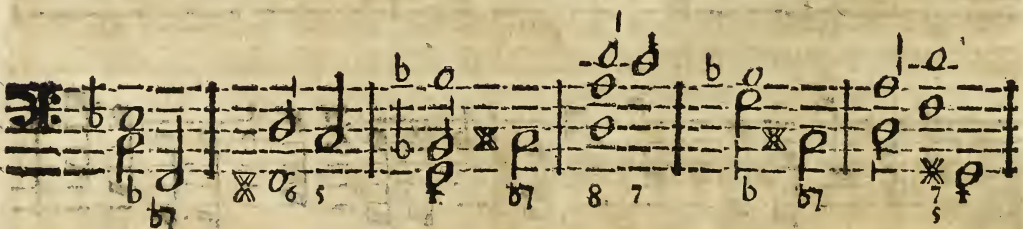
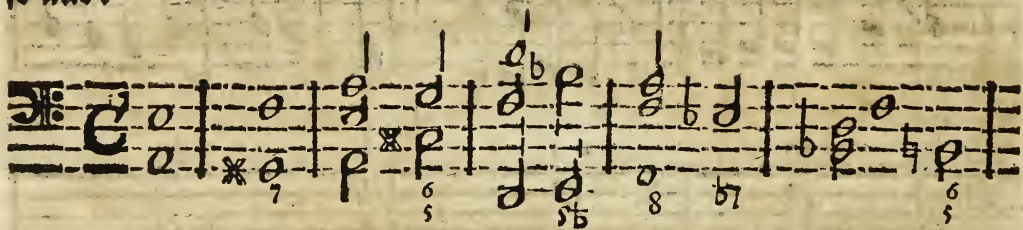


(g) In diesen und künftigen Exempeln müssen wir nothwendig mehr auff unser Vorhaben, als auff ein gultlofes Auskünsteln des Recitatives sehen.

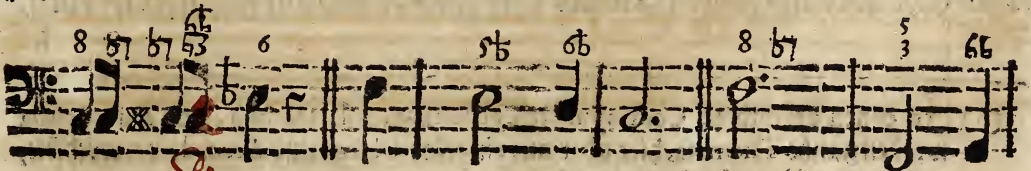
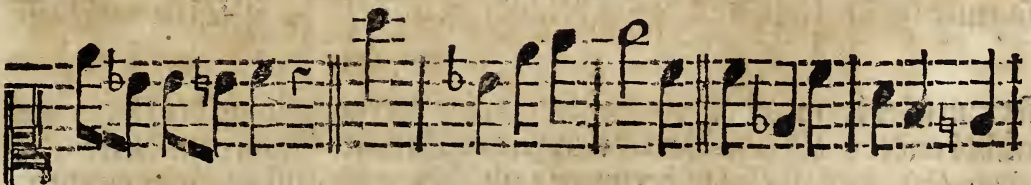
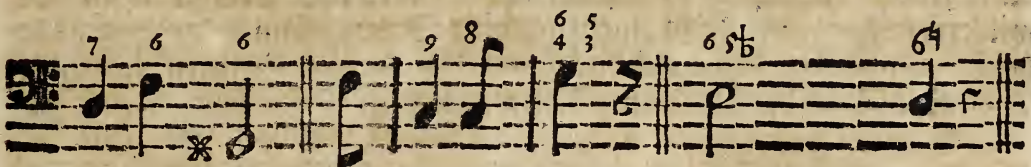
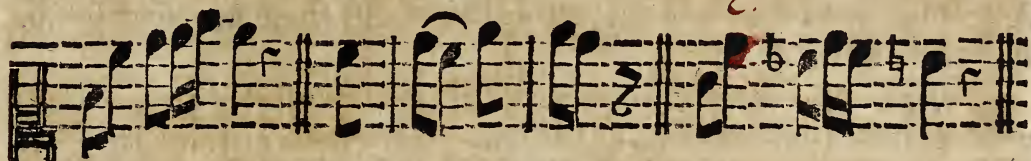
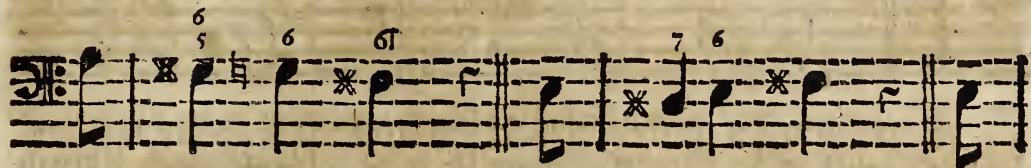
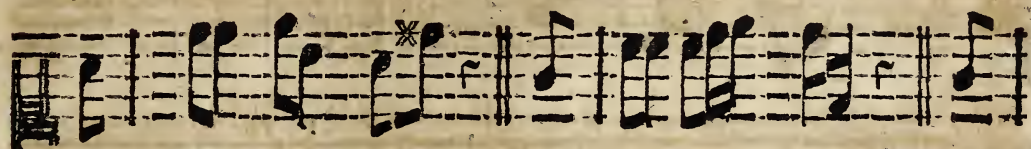




Die fundamental-Noten dieses Exempels, woraus man das gründliche Verfahren der Dissonantien desto deutlicher erkennen mag, sehen also aus:



§. 22. Nun möchte man wohl auch einige vitiöse Exempel der biß-
herigen springenden Dissonantien sehen, und dieses mögen folgende seyn:





Bei allen diesen Exempeln lässet sich keine resolution der Dissonanzen blicken, weder in der obern, mittlern noch untersten Stimme. Man findet auch sonst keine raison zu ihrer defension, also seynd sie absolut falsch, und zu verwerffen.

§. 23. Wir kommen nunmehr zur Abhandlung des 3ten punctes, und hier finden wir etwas mehr zu thun. Ehe wir aber fragen, wie man die Harmonie vor der resolution der Dissonanz verwechseln könne, so müssen wir erst wissen, was denn eigentlich eine Verwechslung der Harmonie heisse? Antwort: daß durch das Wort, Harmonie, insgemein diejenigen Tone oder Claves verstanden werden, woraus ein Musicealischer Accord zu-

sammen gesetzt wird, solches ist bekandt, z. E. $\left. \begin{array}{l} \text{h} \\ \text{gis} \\ \text{e} \\ \text{D} \end{array} \right\}$. Diesem nach heis-

set nun überhaupt, oder in sensu generali eine Verwechslung der Harmonie nichts anders, als eine Verkehrung, oder Verwechslung eben dieser Clavium (h), so, daß einige herunter und andere hinauff gerücktet werden, sie

(h) In denen bekandten Contrapunten all'ottava, alla Decima, und Duodecima werden ganze Themata, hier aber nur einzelne Claves und Accorde verwechselt, welches den Unterscheid ausmachet.

sie mögen übrigen in der Ordnung gerathen, wie sie wollen z. E.

$\begin{matrix} [h] \\ [e] \\ \{e\} \\ \{gis\} \\ [D] \end{matrix}$
oder
 $\begin{matrix} [e] \\ [gis] \\ [h] \\ [D] \end{matrix}$
und so fort. Weil aber die Musicalische Harmonie da-

durch wenig geändert wird, wenn man nur die obern Stimmen unter sich selbst verwechselt, der Bass hingegen, oder die Basis des Accordes vor wie nach bleibt (i): so nennet man in sensu speciali, oder in seinen eigentlichen Verstande nur dasjenige eine reelle Verwechslung der Harmonie, wenn der Bass-Clavis oder die Basis selbst mit einer von ihren radical-Stimmen (k) verwechselt und vertauschet wird, als wodurch ein ganz neuer Accord, und eine neue Harmonie entstehet, welche deswegen mit Recht eine Verwechslung der vorigen Harmonie heißen kan, weil sie eben die vorigen Claves in verwechselter Ordnung wiederhohlet. Setzet man nun dem HauptAccorde, ohne selbigen zu resolviren, so gleich seinen ver-

$\begin{matrix} [h] [d] \\ [e] [h] \\ \{e\} [gis] \\ [D] [gis] \end{matrix}$
wechselten Accord an die Seite z. E. $\begin{matrix} [e] [h] \\ [gis] [e] \\ [D] [gis] \end{matrix}$, und resolviret alsdenn die-

sen letztern erst, nach der Natur seiner Diffonanz, so heisset es eine geschehene Verwechslung der Harmonie vor erfolgter resolution.

§. 24. Nun fraget sich, wie vielerley ist die Verwechslung der Harmonie, und wie erfindet man dergleichen Verwechslungen? Hier- auff mit Unterscheid zu antworten, so müssen wir die Verwechslung der Harmonie entweder als vollstimmig, oder als 2 stimmig betrachten. Wollen wir nun ordentlich gehen, und den Grund und Ursprung aller in der

Ma-

(i) Denn so lange die Basis oder das fundament der Harmonie einerley bleibt, so lange seynd es eigentlich zu reden, die vorigen Accorde und die vorige Harmonie, die obern Stimmen mögen unter sich wechseln, wie sie wollen.

(k) Diese seynd oben p. 558. beschrieben worden.

Natur möglichen Verwechslungen der Harmonie zeigen, so müssen wir von der vollstimmigen Verwechslung den Anfang machen, aus welcher wir nachgehends die täglich vorkommende 2 stimmige Verwechslungen gründlich demonstrieren können.

§. 25. Wir setzen hier zum Fundament einer vollstimmigen Verwechslung der Harmonie diesen Lehr-Satz voraus: daß so viel radical-Stimmen der Bass, oder die Basis eines jedweden vollstimmigen Accordes über sich hat, so viel reelle Verwechslungen der Harmonie läßt selbiger Accord zu. 3. E. die Bases des ordinären Accordes, und des 6ten Accordes haben bekandter massen nur 2. radical-Stimmen über sich, nemlich jener die 3e und 5te, dieser die 3e und 6te, also können sie auch nur 2. reelle Verwechslungen der Harmonie zulassen. Hier aber bey unsern Dissonantien zu bleiben, so hat die Basis einer 2de ordentlich 3. radical-Stimmen über sich, nemlich die 2. 4. und 6. Die Basis einer 5te min. hat gleichfalls 3. radical-Stimmen, die 3. 5b. und 6. Die Basis einer 7. deficient. hat wiederum 3. radical-Stimmen, die 3. 5b. und 7. def. also hat jedweder von diesen Accorden drey, und nicht mehr reelle Verwechslungen der Harmonie, nemlich auff solche Art, daß man jedesmahl eine andere radical-Stimme mit dem Bass-Clave verwechsle, i. e. diesen hinauff, und jene herunter

setze. Also hat nun der 2den Accord $\left\{ \begin{matrix} h \\ e \\ D \end{matrix} \right\}$ folgende 3. reelle Verwechs-

lungen der Harmonie: 1. $\left\{ \begin{matrix} h \\ d \\ E \end{matrix} \right\}$ 2. $\left\{ \begin{matrix} h \\ e \\ gis \end{matrix} \right\}$ 3. $\left\{ \begin{matrix} gis \\ d \\ H \end{matrix} \right\}$ der Accord der 5te min.

$\left\{ \begin{matrix} b \\ g \\ c \\ E \end{matrix} \right\}$ hat folgende 3 Verwechslungen der Harmonie: 1. $\left\{ \begin{matrix} b \\ g \\ C \end{matrix} \right\}$ 2. $\left\{ \begin{matrix} g \\ e \\ B \end{matrix} \right\}$ 3. $\left\{ \begin{matrix} e \\ c \\ G \end{matrix} \right\}$

Der

Der Accord der 57. def. ^h ~~hat~~ folgende 3. Verwechselungen:

1. $\left\{ \begin{array}{c} f \\ d \\ H \end{array} \right\} 2. \left\{ \begin{array}{c} f \\ h \\ d \end{array} \right\} 3. \left\{ \begin{array}{c} d \\ h \\ F. \end{array} \right\}$ ^h ~~gis~~ ^{gis} Auf diese Art gehet es mit der Verwechse-

lung aller andern Con- und dissonirenden Accorde (1), welche so lange gut, und fundamental seynd, als sie nach der Verwechselung die vorigen Claves (m) behalten, und ihre Dissonantien richtig resolviren, wie eben jetzt angeführte Accorde allhier zur Erläuterung dienen mögen:

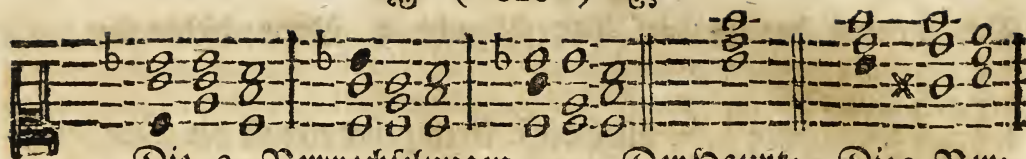
Der Haupt- Accord. Die 3. Verwechselungen desselben. Der Haupt- Accord.

6/4 4/4 6/5 4/4 6/4 4/3 5/5

(1) Aus dergleichen Verwechselungen nun lesen gute Practici die tüchtigsten zum Gebrauch aus. Die übrigen, welche sich nach der Verwechselung auf keine Art handhieren, und resolviren lassen, werden verworffen. Hieraus siehet man, daß zu dergleichen Künsten viel praxis und Judicium gehört. Denn ein geübter Componist kan vielleicht den Gebrauch, und resolution solcher verwechselten Sätze finden, die ein anderer vor unmöglich gehalten. Daher kommen bey unsrer heutigen praxi so viel frembde Sätze, davon die Alten nichts gewußt.

Theatra
rhn

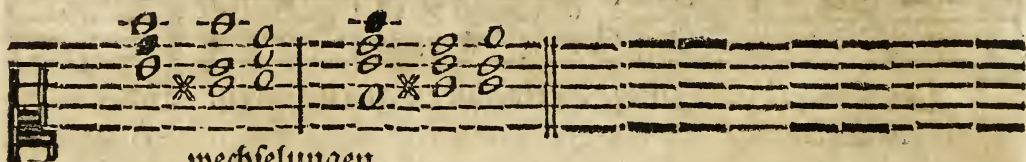
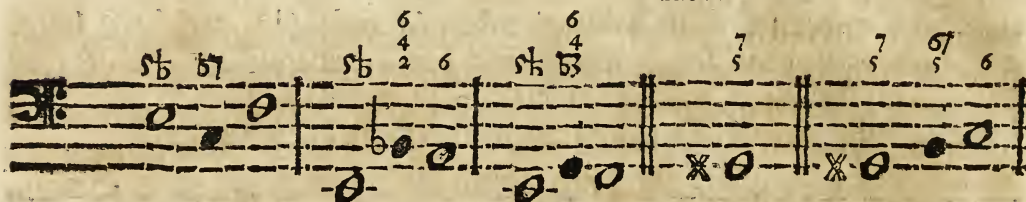
(m) Entweder alle zusammen, wie von rechts wegen seyn soll, oder doch die meisten und principalesten davon, wie wir hin, und wieder ausordentliche Exempel anmercken werden.



Die 3. Verwechselungen.

Der Haupt:
Accord.

Die 3. Ver-



wechselungen.



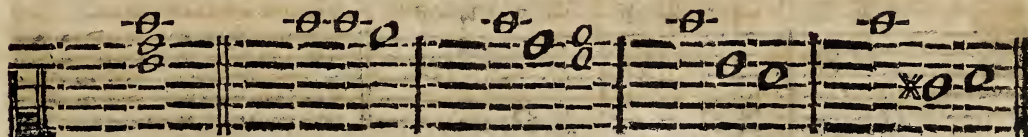
§. 26. So leichte nun, als man nach diesen principiis mit der vollstimmigen Verwechselung der Harmonie (n) kan umspringen lernen: so viel mehr attention braucher hingegen eine 2 stimmige Verwechselung (o). Denn weil bey dieser, aus dem ganzen vollstimmigen Accorde nur
2 Stim-

(n) Dergleichen Künste auch der heutige Kirchen-Stylus in seiner gebührenden Maße nicht entrathen kan.

(o) Dieses ist zwar eine etwas weitläufftige aber auch sehr wichtige Materie, die ein grosses Stück des Cameral-und Theatralischen Styli ausmachtet, allwo man continuirlich zweystimmige Zeilen vor sich siehet. Des besondern Recitativ-Styli nicht zu vergessen, allwo die 2 stimmigen Verwechselungen der Harmonie am meisten regieren.

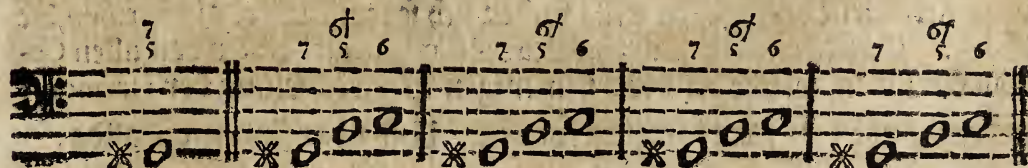
2 Stimmen vor und in der Verwechslung angegeben werden, die übrigen Stimmen aber gleichsam unsichtbar bleiben, und nirgends, als in denen Händen des Accompagnisten zum Vorschein kommen: so entstehen dahero allerhand zweifelhafte Casus, welche 2 Stimmen der Componist eigentlich bey der Verwechslung des Accordes angeben, oder welche er aussen lassen könne, ohne denen fundamentis, und der resolution einer verwechselten Harmonie tort zu thun? Hierinnen nun sicher zu gehen, und zugleich die notabelsten Casus einer 2 stimmigten fundamentalen Verwechslung der Harmonie zu entdecken, so thun wir am besten, wir setzen allhier einen vollstimmigen Accord mit seinen 2. oder 3. fachen Verwechslungen des Basses zum Grunde, und sehen, wie viel besondere Gänge oder Sprünge hierüber nach der Kunst (*) möchten erfunden werden.

§. 27. Es soll uns hier der obige vollstimmige Accord der *b7. min. defic.* zur Probe dienen, über dessen 3. fachen Verwechslungen des Basses die radical-Stimme *f* (welche wir hier zur Concert-Stimme annehmen wollen) ohngefehr folgende Sätze aus der vollen Harmonie heraus suchen möchte:



Accord.

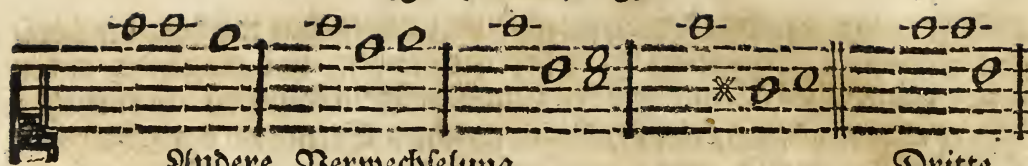
Erste Verwechslung des Basses.



R f f f 2

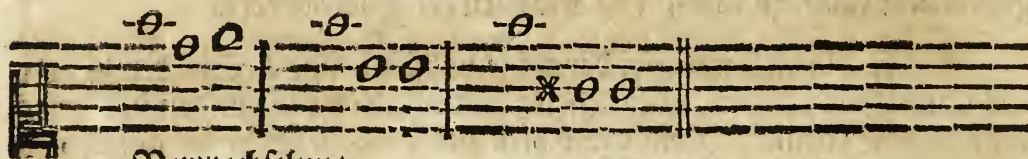
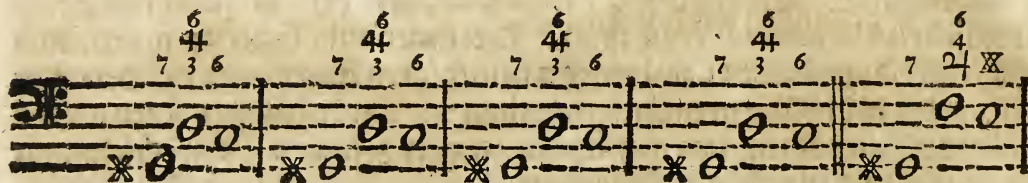
In

(*) Ich nenne dieses *artem combinatoriam*, ein ander nenne es, wie es ihm gefällt.

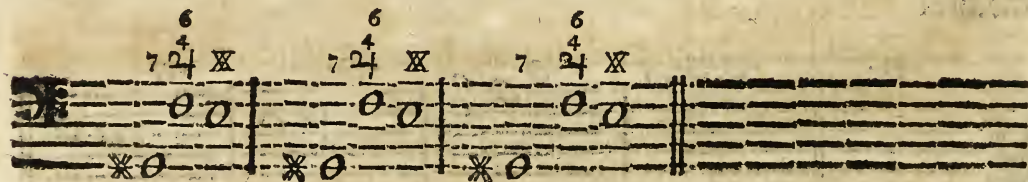


Andere Verwechslung.

Dritte



Verwechslung.



In diesen Verwechslungen (die man motu recto und contrario nicht unnützer Weise vermehren will) finden sich so wohl leere, als harmoniöse Sätze. Es stecken aber auch zugleich die fundamental-Noten von allen Causibus darinnen, welche bey der 2 stimmigen Verwechslung der Harmonie in dem Satze $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ \text{Gis} \end{smallmatrix} \right\}$ vorkommen können. Und zwar finden wir allda:

- 1) Den Causum, da diese 2. dissonirende Claves vor der resolution richtig gegen einander verwechselt werden, nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ \text{gis} \end{smallmatrix} \right\} \times \left\{ \begin{smallmatrix} \text{gis} \\ f \end{smallmatrix} \right\}$
- 2) Zwen Causus, da nur die Basis, Gis, in der Verwechslung behalten,

ten, daß f. aber gegen eine radical-Stimme der Baseos ausgetauschet wird, nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ gis \end{smallmatrix} X_d^{gis} \right\}$ und $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ gis \end{smallmatrix} X_H^{gis} \right\}$.

3) Zwey Casus, da nur die Concert-Stimme f. in der Verwechselung behalten, die Basis aber gegen eine ihrer radical-Stimmen ausgetauschet wird, nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ gis \end{smallmatrix} X_f^h \right\}$ und $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ gis \end{smallmatrix} X_f^d \right\}$.

4) Zwey Casus, da weder die Concert-Stimme f. noch die Basis, Gis, in der Verwechselung behalten, sondern beyde gegen die 2. radical-Stimmen der Baseos ausgetauschet werden, nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ gis \end{smallmatrix} X_h^d \right\}$ und $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ gis \end{smallmatrix} X_d^h \right\}$.

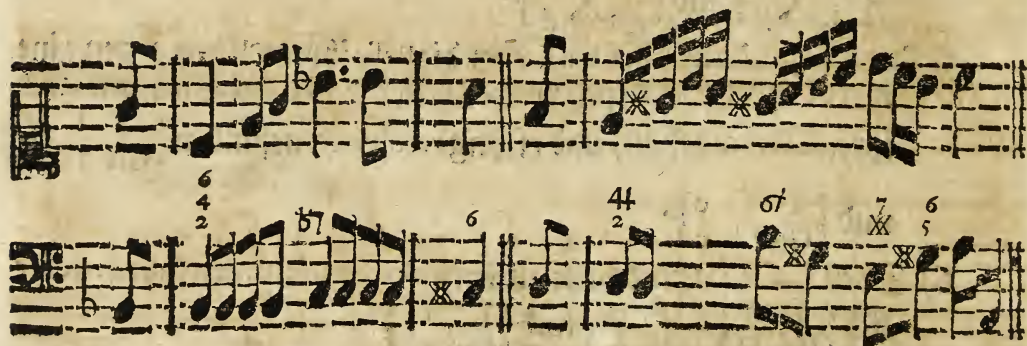
5) Zwey Casus, da nur der Bass, oder die Basis ihren Clavem gegen eine ihrer radical-Stimmen verwechselt, die Concert-Stimme aber ihren Clavem behält, und richtig resolviret, nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} f & f \\ Gis & H \end{smallmatrix} e \right\}$ und $\left\{ \begin{smallmatrix} f & f \\ Gis & d \end{smallmatrix} c \right\}$.

6) Drey Casus, da beyde Stimmen in 8 ven zusammen fallen: nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} f & h \\ Gis & H \end{smallmatrix} \right\}$ $\left\{ \begin{smallmatrix} f & d \\ Gis & d \end{smallmatrix} \right\}$ und $\left\{ \begin{smallmatrix} f & f \\ Gis & f \end{smallmatrix} \right\}$.

§. 28. Gleichwie nun diese 6. Arthen, oder sechserley Casus einer 2 stimmigen Verwechselung der Harmonie, natürlicher Weise bey denen 2 stimmigen Verwechselungen aller übrigen Dissonantien vorkommen müssen (davon jedweder nach Gefallen die Probe machen kan): also wollen wir selbige nach der Reihe auff verschiedene andere Dissonantien appliciren, und jedwede Arth der Verwechselung mit besonders varirten Exempeln erläutern. Ich sage, mit varirten Exempeln, weil in praxi die 2 stimmigen Verwechselungen der Harmonie entweder selten in ihren simplen fundamental-Noten vorgetragen werden, oder doch solchenfalls so flach und deutlich seyn, daß es keiner Exempel zu ihrer Erläuterung brauchet; Dahingegen eben dergleichen stets differente Variationes die

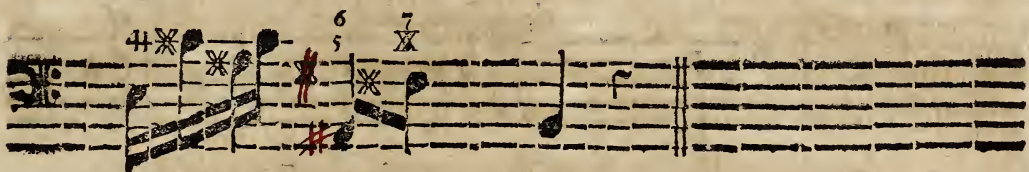
Verwechslung der Harmonie öfters verstecken, und dunkel machen. Denn so viel es so zureden, Componisten giebet, so vielerley Variationes und Einfälle giebet es hierüber.

§. 29. Wir fangen also an von oben gemeldter ersten Arth einer 2 stimmigen Verwechslung der Harmonie, allwo die 2 dissonirende Claves vor der resolution richtig gegen einander verwechselt wurden. Verfahren wir nun also mit denen 2. Clavibus einer 2de so, daß wir in der Verwechslung den Bass-Clavem hinauff, und hingegen die Concert-Stimme herunter setzen, so entstehet der Accord der 7me, 3. E. $\left\{ \begin{smallmatrix} c \\ B \end{smallmatrix} X \begin{smallmatrix} b \\ c \end{smallmatrix} \right\} - \left\{ \begin{smallmatrix} e \\ D \end{smallmatrix} X \begin{smallmatrix} d \\ e \end{smallmatrix} \right\}$
Diese 2. Exempel möchten in ihrer Variation also verstecket werden:

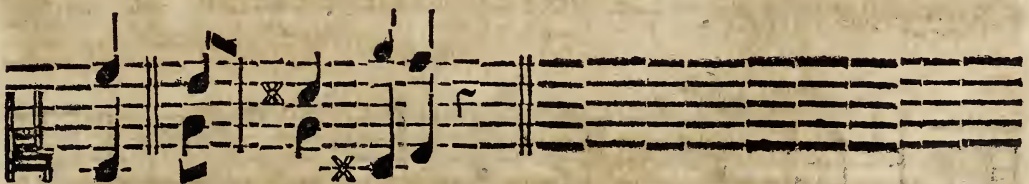
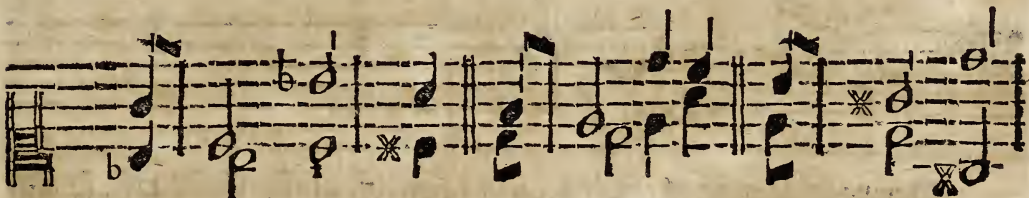


Viel gebräuchlicher verwechselt man bey dem 2den Accord die 4. maj. mit der Bass, daraus denn der Accord der 5te min. entstehet. 3. E. $\left(\begin{smallmatrix} gis \\ d \end{smallmatrix} X \begin{smallmatrix} d \\ gis \end{smallmatrix} \right) - \left(\begin{smallmatrix} as \\ e \end{smallmatrix} X \begin{smallmatrix} e \\ as \end{smallmatrix} \right)$. Die Variation dieser Exempel möchte also ausfallen:



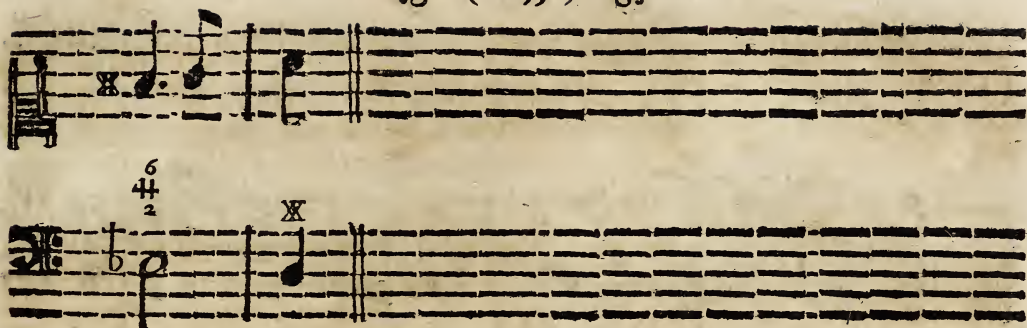


Aus denen fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. erhellet die richtige geschene Verwechslung der Harmonie vor erfolgter resolution:

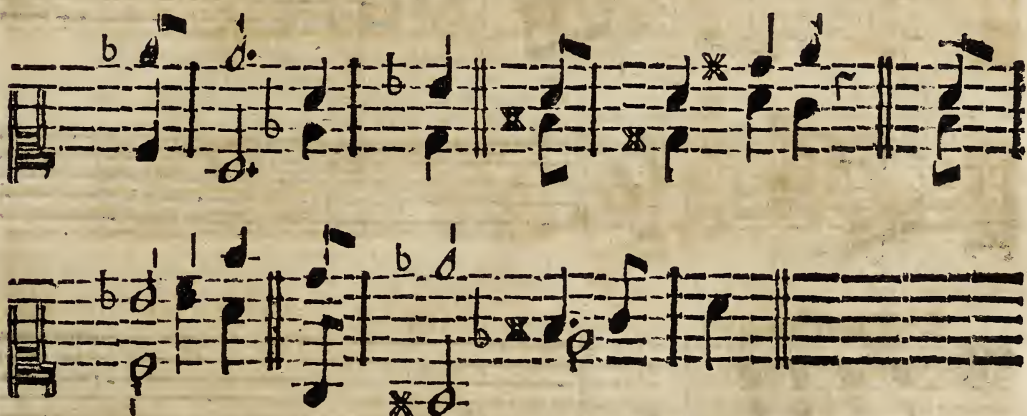


§. 30. Wenn man die 2. Claves einer 5te min. richtig gegen einander verwechselt, so entstehet der Accord einer 4. maj. 3. E.
 $\left(\begin{smallmatrix} \text{dis moll} & a \\ a & \text{dis moll} \end{smallmatrix} \right) - \left(\begin{smallmatrix} a & \text{dis dur} \\ \text{dis dur} & a \end{smallmatrix} \right)$

Verwechselft man aber die 2. Claves einer 7. auff solche Artth, so ent-
 steht der Accord einer 2de 3. $\{ \begin{smallmatrix} b \\ c \end{smallmatrix} X \begin{smallmatrix} c \\ B \end{smallmatrix} \} - \left(\begin{smallmatrix} \text{dis moll} & \text{fis} \\ \text{fis} & X_{\text{dis moll}} \end{smallmatrix} \right)$

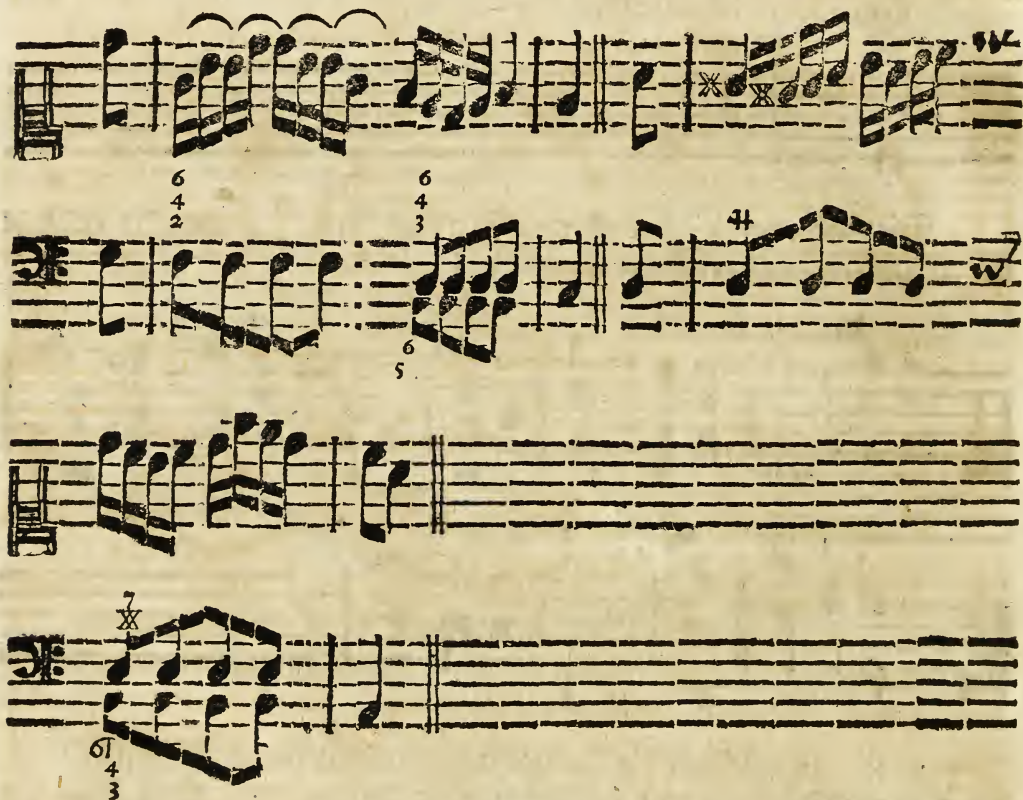


Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. zeigen die richtige Verwechslung vor erfolgter Resolution:



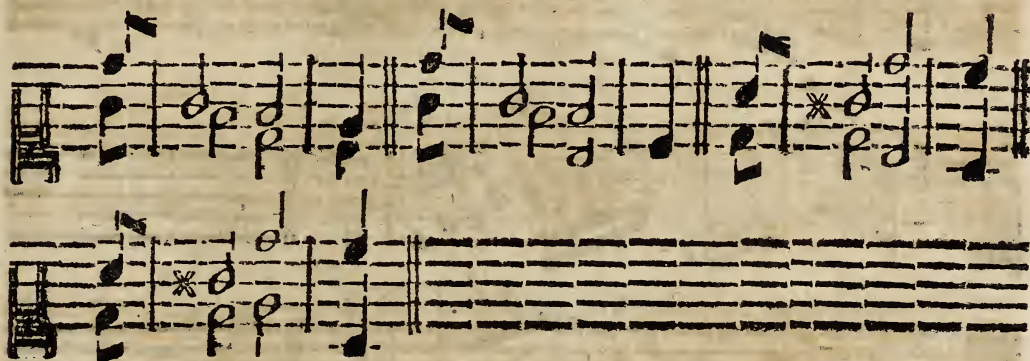
§. 31. Die andere Art einer 2 stimmigen verwechselten Harmonie war oben diese, da nur die Basis in der Verwechslung behalten, die Concert-Stimme aber gegen eine radical-Stimme der Basis ausgetauscht wurde. Verfahren wir nun also mit denen 2 Clavibus einer 2de, so entstehet nach dem Unterscheide der radical-Stimmen entweder eine 5te min. oder 3. min. 3. E. ($\frac{g}{f} X_d^f$) oder ($\frac{g}{f} X_H^f$). Viel gebräuchlicher aber verfähret man also mit der 4. maj. des 2den Accordes, woraus nach dem

Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 7me. oder 3e. entsteht. z. E.
 $(\begin{smallmatrix} gis & d \\ d & H \end{smallmatrix})$ oder $(\begin{smallmatrix} gis & d \\ d & e \end{smallmatrix})$. Man sehe folgende Variationes an.



Die doppelten Noten beyder Exempel im Basse zeigen an, daß man
 entweder die obern oder untern Noten pro Bass annehmen kan, weil es die
 beyden radical-Stimmen des vorhergegangenen Accordes seynd: jedoch
 fällt in besagten beyden Exempeln der dissonirende Bass (nehmlich in dem
 ersten die 5te min. und in dem andern die 7me) viel harmoniöser aus. Und
 muß man überhaupt als eine Regel annehmen, daß es allzeit viel natür-
 licher.

licher und harmoniöser laute, wenn die 2 stimmige Harmonie einer Dissonanz wieder in eine dissonirende Harmonie verkehret oder verwechselt wird: weil es eigentlich keine wahre Verwechslung der vorigen Harmonie zu seyn scheint, wenn die Dissonantien in Consonantien verkehret, und aus einer 2 stimmigen dissonirenden Harmonie eine 2 stimmige consonirende Harmonie gemacht wird. Die fundamental-Noten aber der obigen Exempel zeigen die Richtigkeit der Sätze:



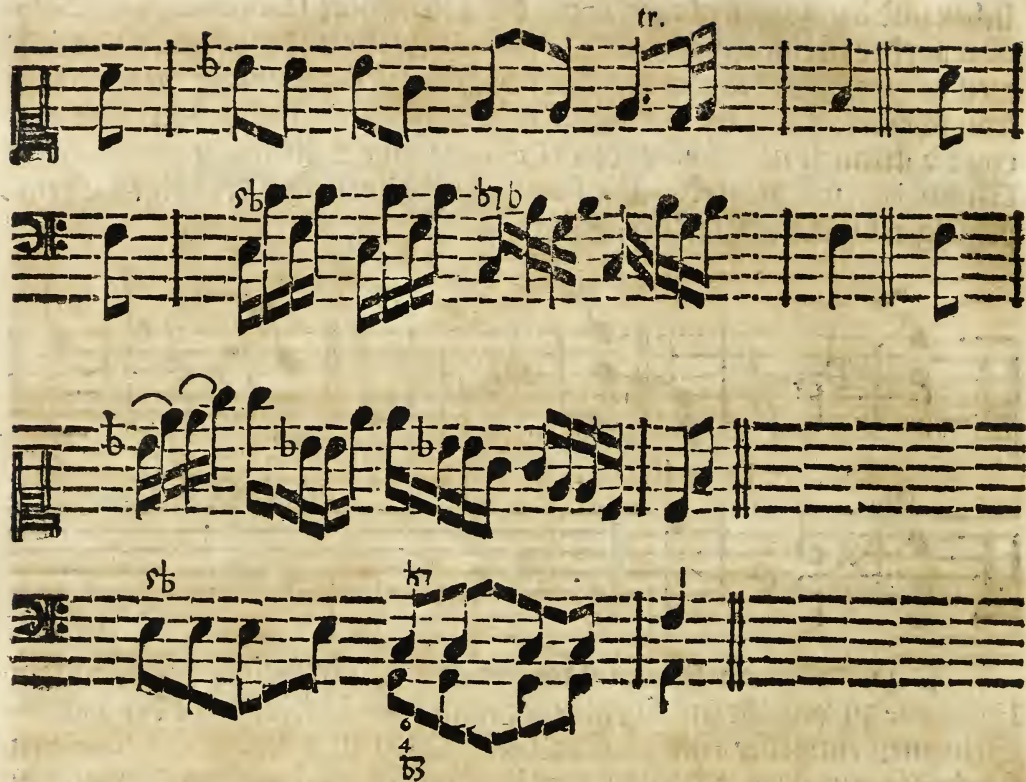
§. 32. Mit der 5te min. nach der andern Art einer verwechselten Harmonie zu verfahren, so entstehet nach dem Unterscheide der radical-Stimmen entweder eine 3e. oder 6te. Weil nun beydes Consonantien seynd, die, nur oben gedachter massen, bey der 2 stimmigen Verwechslung dissonirender Sätze nicht recommendabel, so suchet man die in dergleichen Accorden steckende Dissonantien in der Variation mit anzugeben (p), wie folgende varirte Exempel die Sache erläutern:

$$\left[\begin{smallmatrix} b & X^e \\ e & X_c \end{smallmatrix} \right] \text{ oder } \left[\begin{smallmatrix} b & X^e \\ e & X_g \end{smallmatrix} \right].$$

Pl II 2

Ver.

- (p) Geschiehet solches nicht allzeit in praxi, und man findet ja in 2 stimmigen Sätzen dergleichen rare Exempel, so muß wenigstens der Accompagnist nicht vergessen, die in dergleichen verwechselten Accorden steckende Dissonantien jederzeit mit hören zu lassen, wenn sie auch nicht über denen Noten bezeichnet stünden, wie wir unten im 3ten Capitel weisläufiger anmercken werden.



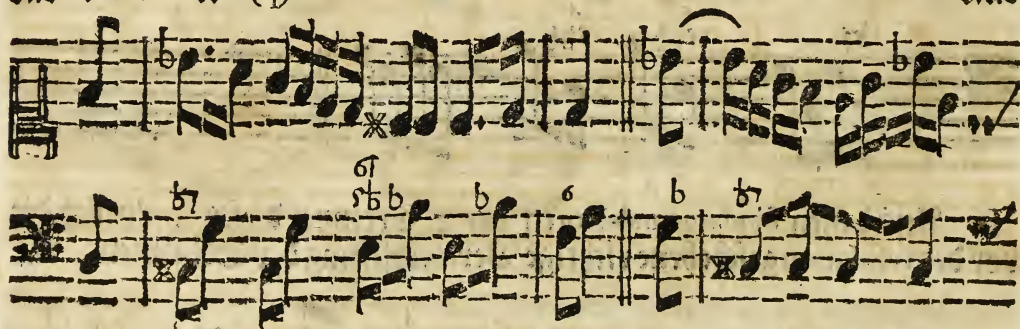
Verkehren wir aber die 7. nach der andern Arth einer verwechselten Harmonie, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 4te oder 6te. z. E. $\left[\begin{smallmatrix} b & X^c \\ -c & g \end{smallmatrix} \right]$ oder $\left(\begin{smallmatrix} b & X^c \\ c & e \end{smallmatrix} \right)$. Hier sehen wir aber, daß die erste Verwechslung nicht brauchbar, weil die entstandene 4te hier nicht als Basis stehen, und nicht resolviret werden kan. Die andere Verwechslung ist zwar practicabel, weil sie aber consonirend, so suchet man auch hier die im Aceord steckende Dissonanz der 5te min. in der Variation mit anzugeben:

Aus denen fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. erhellet die vor der resolution geschehene richtige Verwechslung der Stimmen:

§. 33. Endlich mit der b7. defic. nach der andern Art einer verwechselten Harmonie zu verfahren, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder 4. maj. oder 6. maj. 3. E. ($\text{cis}^{\text{b}} \text{X}^{\text{cis}}_{\text{g}}$) oder ($\text{cis}^{\text{b}} \text{X}^{\text{cis}}_{\text{e}}$)

Diese letztere Verwechslung der 6te ist consonirend, also giebet man wiederum gern die in diesen Accord steckende Dissonanz der 5te min. in der Variation mit an, wie folgendes erste Exempel ausweist. Die obige erste Verwechslung aber in die 4. maj. hat in praxi die Freiheit, daß sie die, bey der Verkehrung des Accordes zugleich entstandene 3. min. entweder zugleich mit angeben mag, wie das folgende andere Exempel anzeigt: oder sie kan statt dessen den Satz (4^{4}_2) anschlagen, wie aus dem letzten Exempel zu ersehen, weil solchenfalls die bey dem ersten Satz gewesene b7. defic. in der Verwechslung gleichsam ihre resolution bekommt, und aus dem b. in das a. resolviret: (q)

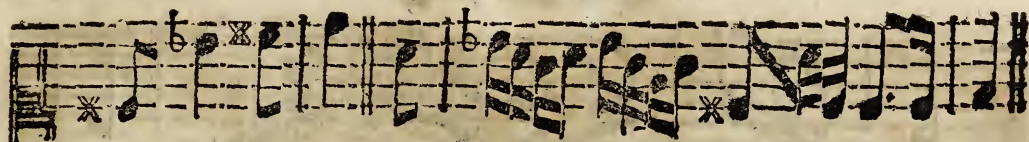
Aus



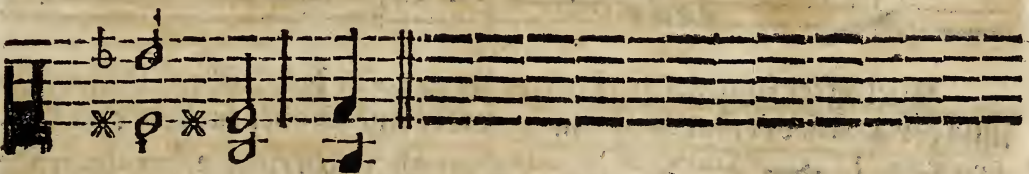
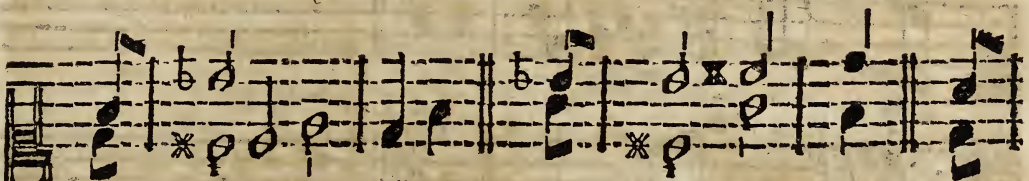
(q) Dieses ist ein außerordentlich: Casus, wovon wir in der vorhergehenden remarque (m) gedacht haben. Denn hier heisset der Haupt Accord: $\left\{ \begin{matrix} \text{b} \\ \text{g} \\ \text{cis} \end{matrix} \right\}$

also solte die reine Verwechslung in die 4. maj. also lauten: $\left\{ \begin{matrix} \text{b} \\ \text{e} \\ \text{cis} \end{matrix} \right\}$, es wird aber statt des obern Clavis b. mit *obrigem Clavis* ~~einiger~~ *Clavis* der neue Clavis a. genommen

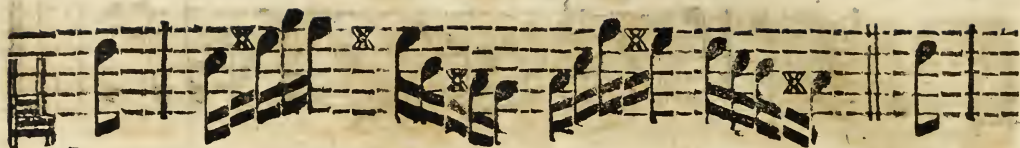
$\left\{ \begin{matrix} \text{a} \\ \text{e} \\ \text{cis} \end{matrix} \right\}$
g



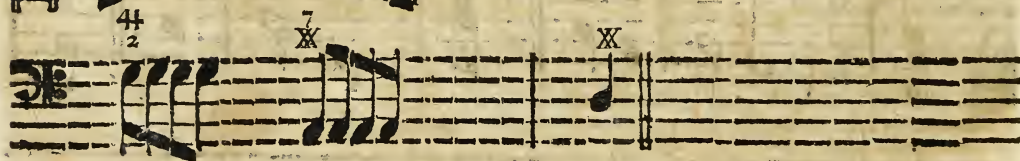
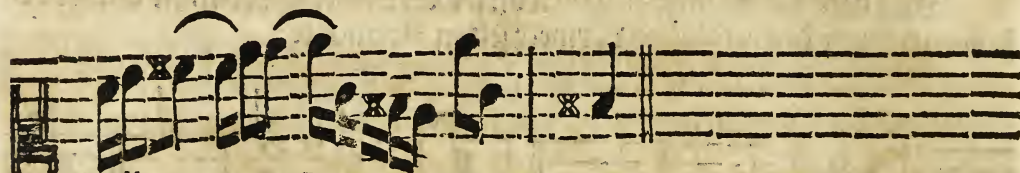
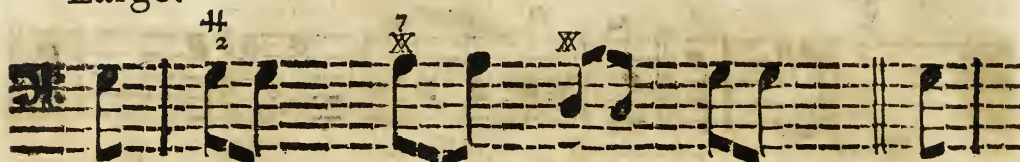
Aus denen fundamental-Noten dieser Exempel siehet man das Verfahren der vor der resolution verwechselten Harmonie:



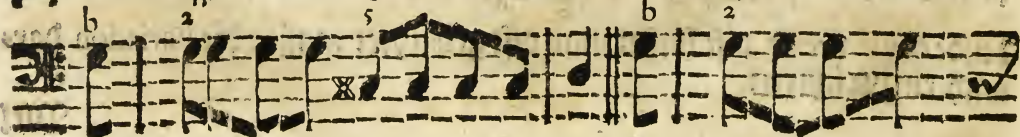
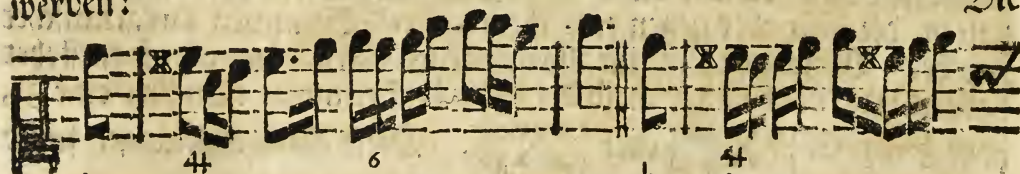
§. 34. Die 3te Art einer 2 stimmigen Verwechslung der Harmonie war diese, da nur die Concert-Stimme in der Verwechslung behalten, die Basis aber gegen eine ihrer radical-Stimmen ausgetauschet wurde. Verfahren wir nun also mit denen Clavibus der 2de, so entsteht daraus nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 3e, oder 5te, z. E. $\{^a_g X^{\text{cis}}_a\}$ oder $\{^a_g X^e_a\}$. Diese Verwechslungen seynd beyde consonirend, also suchet man oft gedachter maßen die Variation darnach einzurichten:

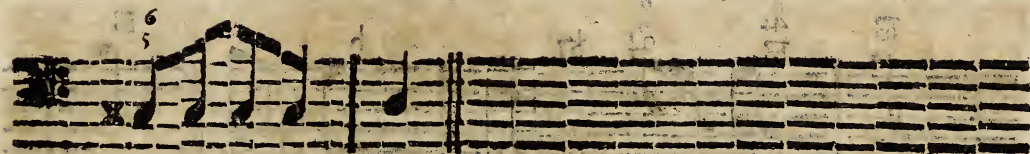
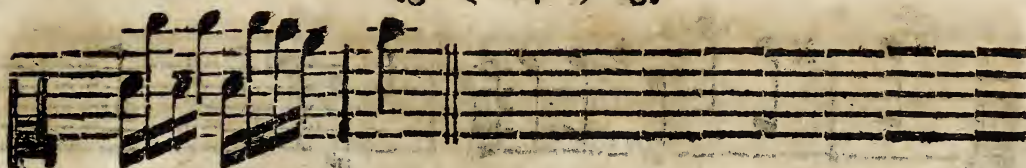


Largo.

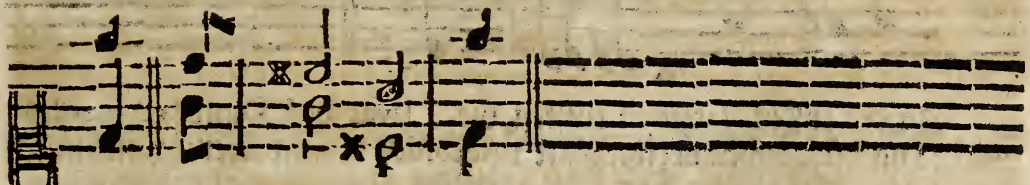
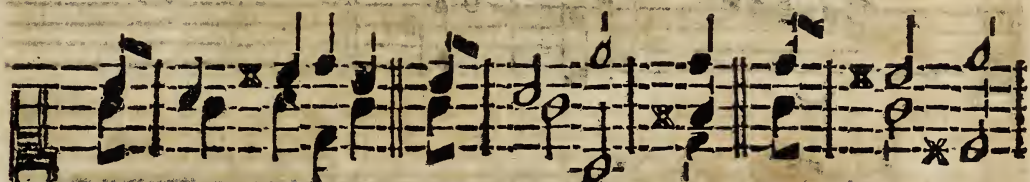


Viel öfter kommt bey diesen 2den Accorde dergleichen Verwechse-
lung der 4. maj. vor, daraus denn entweder eine 3e, oder 6te entsethet z. E.
{^{cis}_g X^e_{cis}} oder {^{cis}_g X^a_{cis}}. Es seynd wiederum 2. consonirende
Verwechselungen, also könnte die Variation ohngefehr also eingerichtet
werden: Die

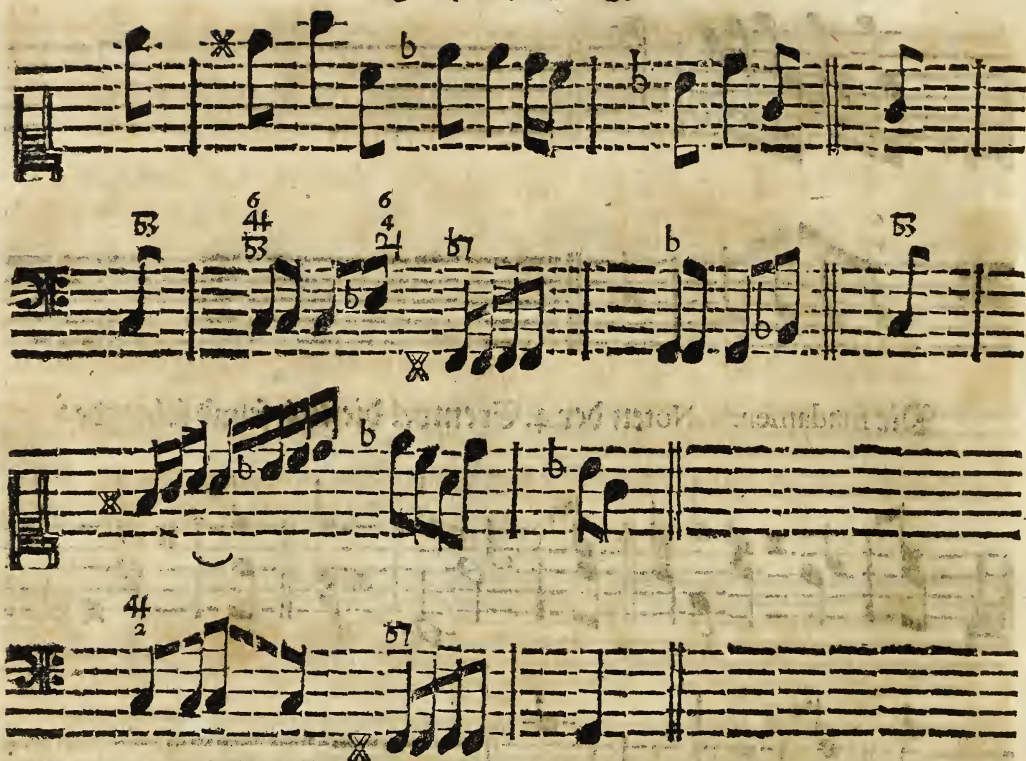




Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. seynd folgende :



§. 35. Wenn die 3. min. und 4. maj. in einem Accord beisammen stehen, so kan nach der 3ten Art einer verwechselten Harmonie auch 57. defic. entstehen. z. E. $\left\{ \begin{matrix} \text{fis} \\ \text{c} \end{matrix} \right\} X \left\{ \begin{matrix} \text{dis moll.} \\ \text{fis.} \end{matrix} \right\}$. Wir wollen folgende 2. Variationes dieses Satzes ansehen.



In der ersten Variation treffen die Claves des Haupt: Accordes, und des nachfolgenden verwechselten Accordes richtig überein, nemlich

$$\left. \begin{array}{cc} \text{dis} & \text{dis} \\ \text{a} & \text{c} \\ \text{fis} & \text{a} \\ \text{c} & \text{Fis} \end{array} \right\}$$

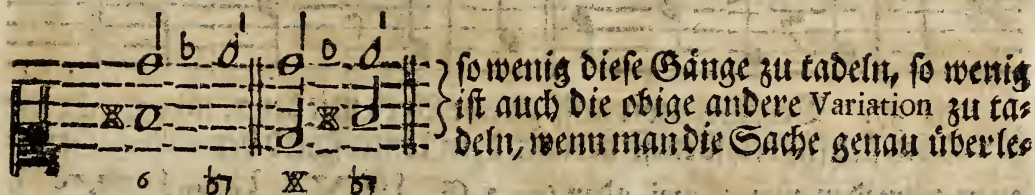
In der andern Variation aber falliret die Verwechslung um ein

einen Clavem:
$$\left. \begin{array}{cc} \text{d} & \text{dis} \\ \text{a} & \text{c} \\ \text{fis} & \text{a} \\ \text{c} & \text{Fis} \end{array} \right\}$$

Hier siehet man, daß die obern Stimmen entweder beyde D. oder beyde dis solten heißen, welches gleich viel wäre, dieser Verwechslung ihre Accurateße zu geben. Allein weil in denen Ober: Stimmen des Haupt: Accordes die beyden Claves $\left. \begin{array}{c} \text{d} \\ \text{fis} \end{array} \right\}$ über ein-

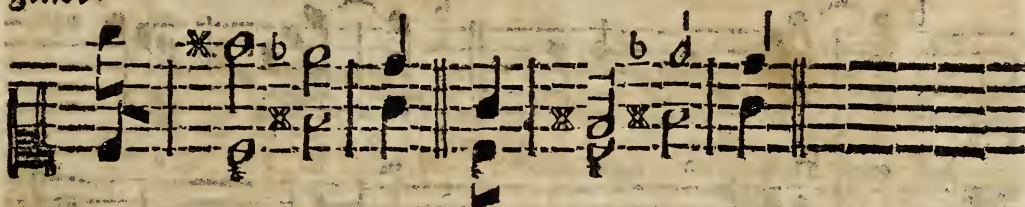
ander

ander stehen, gleich drauff aber in den verwechselten Accorde $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{dis moll} \\ \text{fis} \end{smallmatrix} \right\}$ über einander zu finden: so kan man diese, (ob wohl in anderer Ordnung, welche nichts zur Sache thut) unmittelbahr auff einander folgende Sätze $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{d} & \text{dis moll} \\ \text{fis} & \text{fis} \end{smallmatrix} \right\}$ eben also ansehen, wie die bekandten zugelassenen 2. Sätze:



gen will. Folgar ist man in besagter Variation nicht ohne gängliche raison von der accuraten Verwechslung des Haupt-Accordes abgangen. (r)

Die fundamental-Noten der obigen beyden Variationum seynd folgende:



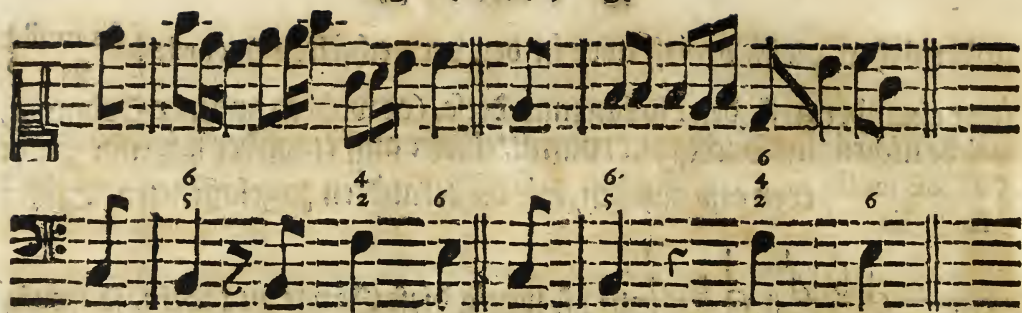
§. 36. Verfahren wir mit der 5te min. nach der 3ten Arth einer verwechselten Harmonie, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 2de oder 6te 3. E. $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{f} & \text{g} \\ \text{h} & \text{f} \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{f} & \text{d} \\ \text{h} & \text{h} \end{smallmatrix} \right\}$

Die letzte Verwechslung ist consonirend, also suchet man die im Accord steckende Dissonanz in der Variation mit anzubringen. Die fundamental-Noten von folgenden Exempeln seynd leicht zu finden:

M m m m 2

§. 37. Ver

(r) Es gehöret dieser Casus gleichfals unter die obige remarque (m).

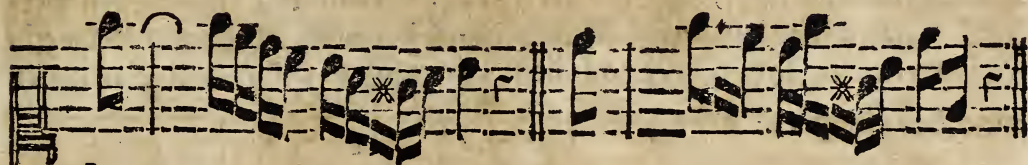


§. 37. Verfahren wir auff gleiche Art mit der 7. min. welche die 3. maj. bey sich führet, so entsethet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 4. maj. oder 6te z. E. $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{dis} \\ f \end{smallmatrix} X^a_{\text{dis}} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{dis} \\ f \end{smallmatrix} X^c_{\text{dis}} \right\}$ Bey der letzten consonirenden Verwechslung verfähret man in der Variation wie oft erinnert worden:

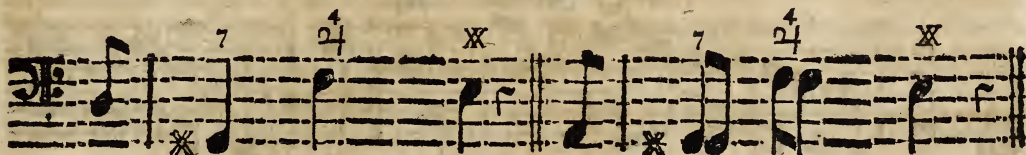


Bev

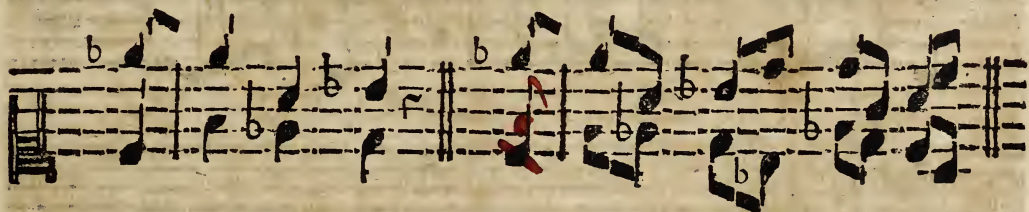
Bei der 7. defic. lautet die Verwechslung also: $\left\{ \begin{smallmatrix} f & h \\ gis & f \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} f & d \\ gish & \end{smallmatrix} \right\}$



Largo.



Die fundamental-Noten von allen Exempeln dieses §. zeigen von der Richtigkeit der Verwechslungen, und darauff erfolgten resolution:

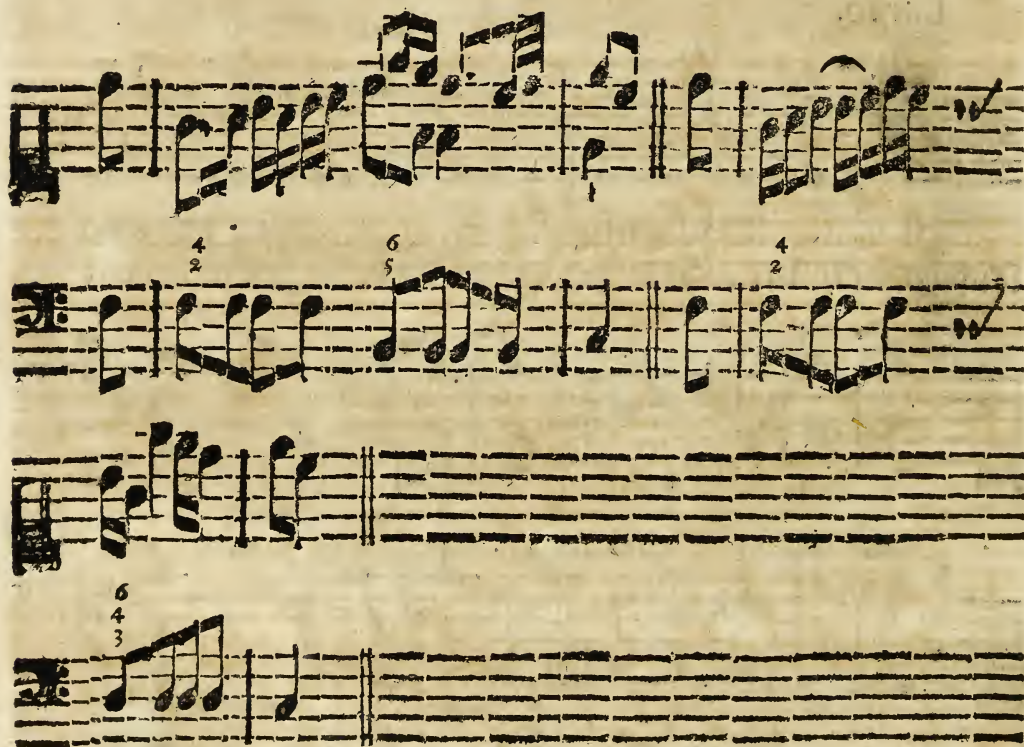


§. 38. Wir kommen zu der obigen 4ten Arth einer verkehrten Harmonie, da weder die Concert-Stimme, noch die Basis in der Verwechslung behalten, sondern beyde gegen 2. radical-Stimmen der Baseos ausgetauschet wurden. Bei dieser Arth der Verwechslung werden wir sehen, daß überall die 2 stimmig dissonirende Sätze, in lauter 2 stimmig consoni-

M m m m 3

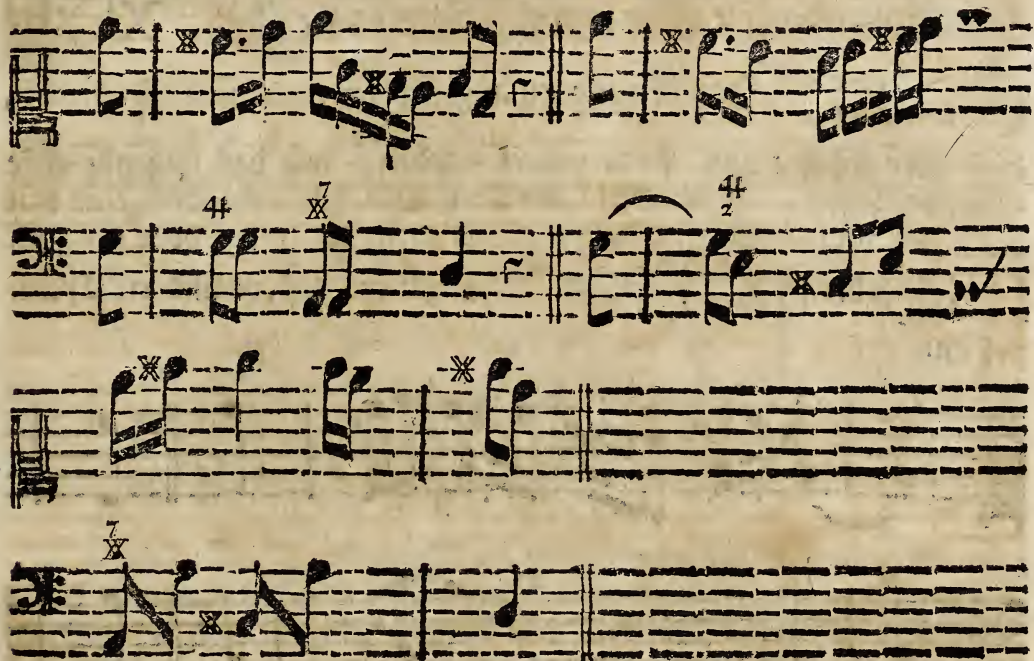
rende

rende Säge verwandelt werden. Folgar erinnern wir überhaupt vor-
aus, daß bey dergleichen consonirenden Verwechslungen die im Accord
steckende Dissonantien jedesmahl gern in der Variation mit angegeben wer-
den. Verfahren wir nun mit der 2den nach der 4ten Art einer verwech-
selten Harmonie, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen
entweder eine 3e. oder 6te. z. E. $\{g X_h^d\}$ oder $\{d X_d^h\}$.

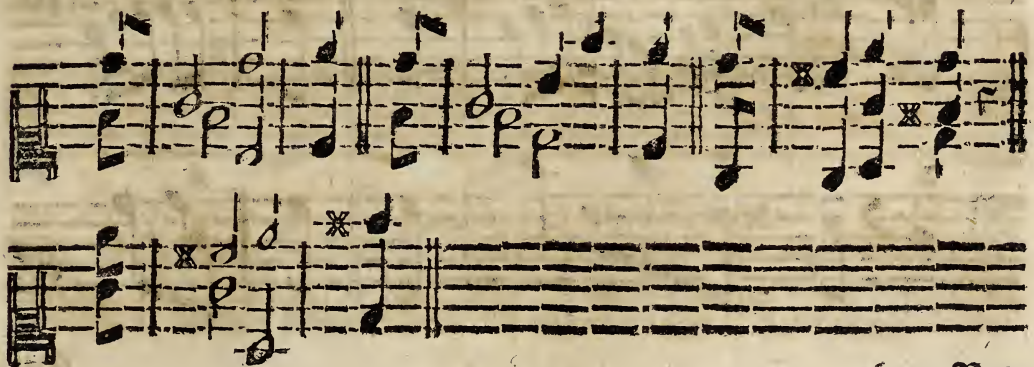


Die 4. maj. aber auff diese Art zu verwechseln, so entstehet nach dem
Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 4ta perfecta, oder eine
5te z. E. $(cis X_e^a)$ oder $(g X_a^e)$. Der erste Satz ist nicht brauchbar,
weil

weil die 4te hier keine Bassin abgeben, und nicht resolviret werden kan. Die Variation aber des letzten Sages möchte also gerathen:



Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. seynd folgende:



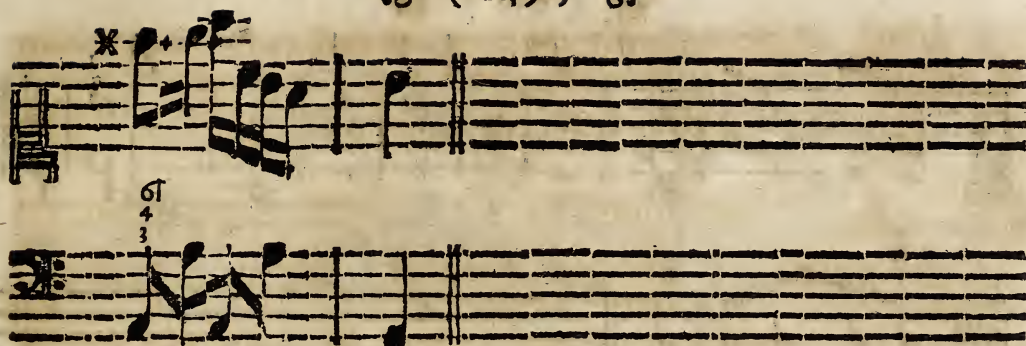
§. 39. Verfahren wir mit der 5te min. nach der 4ten Arth einer verwechselten Harmonie, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen wieder eine 4ta perfecta oder eine 5te 3. E. ($\text{dis moll } X_c^f$) oder

($\text{dis moll } X_f^c$). Jene ist aus oben angeführter raison nicht practicabel,

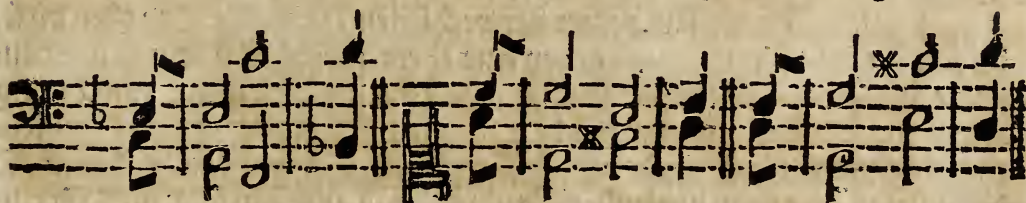
diese aber möchte auff Arth variret werden, wie das folgende erste Exempel zeigt. Verwechseln wir aber nach der 4ten Arth eine mit der 3. maj. verknüpfte 7. min. so entstehet entweder eine 3e oder 6te 3. E.

($\text{c } X_{fis}^a$) oder ($\text{d } X_a^{fis}$). Man sehe folgendes andere und 3te Exempel an:

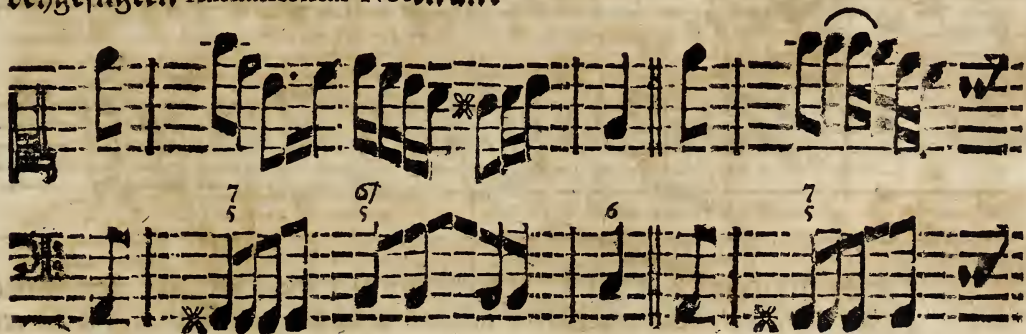
The musical notation consists of four staves. The first staff is in G major (one sharp) and shows a sequence of chords with accidentals b and b7. The second staff is in D major (two sharps) and shows a sequence of chords with accidentals b and b7. The third staff is in G major (one sharp) and shows a sequence of chords with accidentals b and b7. The fourth staff is in D major (two sharps) and shows a sequence of chords with accidentals b and b7.

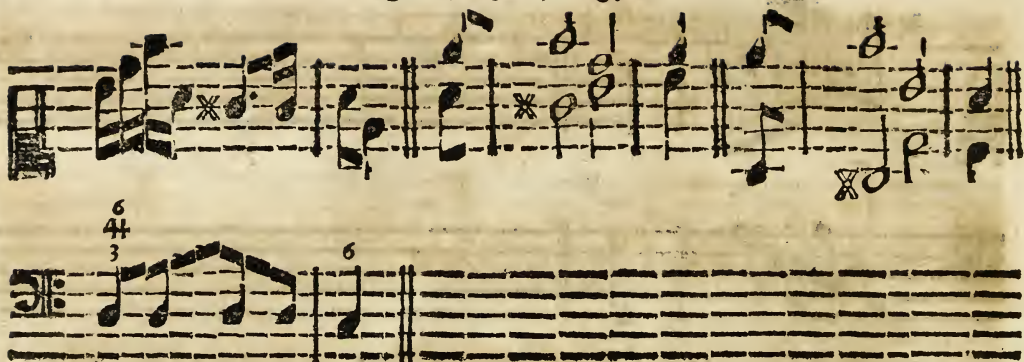


Die fundamental-Noten dieser Verwechslungen seynd folgende:



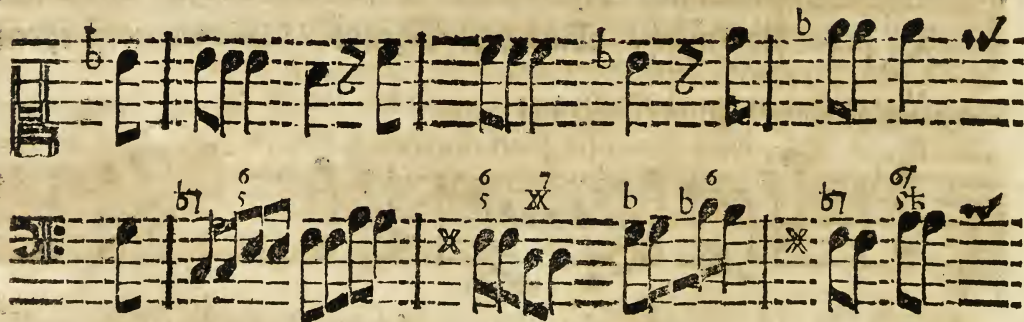
§. 40. Die 67. defic. auff diese Arth verwechselt, hat von der ordinairen 7me weiter keinen Unterscheid, als daß die Variationes wegen der im Accord zugleich mit begriffenen $\sharp$. merkwürdiger ausfallen. $\{ f_{gis} X_{h}^d \}$ oder $\{ f_{gis} X_{d}^h \}$. Man sehe folgende Variationes nebst ihren beygefüigten fundamental-Noten an:



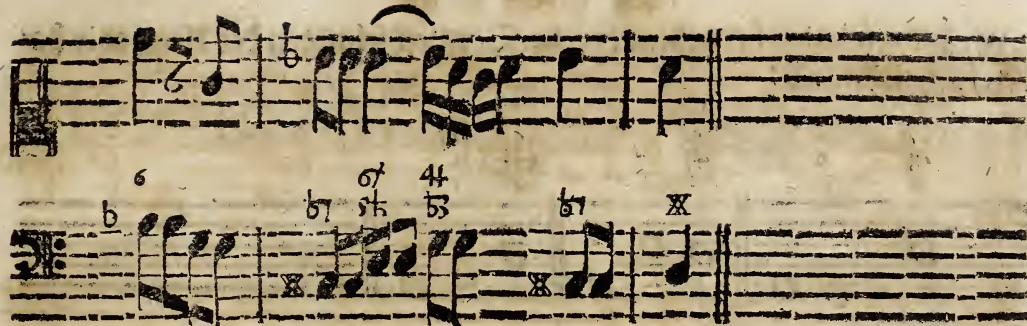


§. 41. Die 5te Arth einer verwechselten Harmonie war oben diese, da nur die Basis ihren Clavem gegen eine ihrer radical-Stimmen austauschete, die Concert-Stimme aber ihren Clavem wiederholte, und richtig resolvirte. Weil nun dergleichen Casus in der täglichen praxi meistens bekandt seynd, und nicht die geringste Schwürigkeit haben, so brauchet es hier keiner besondern Ausführung, und kan folgendes Exempel zur Erläuterung genug seyn: (s)

§. 42. Die



(s) Indesß ersiehet man aus diesen Exempeln den Ursprung und die raison solcher Sätze, warum eine Dissonanz in die andere kan verwandelt werden, ehe die erstere resolvirt, nemlich weil es nichts anders, als solche vor der resolution hergehende Verwechselungen des Bass Clavis mit einer radical-Stimme seynd.



§. 42. Die 6te Arth einer verwechselten Harmonie war oben diejenige, da beyde Stimmen in 8ven zusammen stehlen. Weil aber diese Arth in 2 stimmigen Sachen von gar keiner Consideration ist, und allzu leer ausfällt: so lassen wir sie auch hier fahren, und begnügen uns, nunmehr die wahren Fundamenta (t) aller in der Natur möglichen Verwechselungen der Harmonie geleyet zu haben. Denen angehenden Componisten aber die Erfindung der bisher tractirten Verwechselungen der Harmonie leichte zu machen, und die Quelle zu entdecken, woraus geschickte practici täglich neuscheynende Verwechselungen, oder vielmehr neue Variationes derselben herhohlen: so kan man ihnen nicht besser, als zu folgenden eigenen Exercitio rathen.

§. 43. Man nehme sich nach Gefallen einen dissonirenden Accord vor, dessen Verwechselung der Harmonie in praxi brauchbar und geschickt (u) ausfällt. z. E. mag es hier der Accord der 4. maj. über dem Bass-Clave C. seyn. Hier weiß man aus oben gegebener Regel, daß dieser Accord

N u n u 2

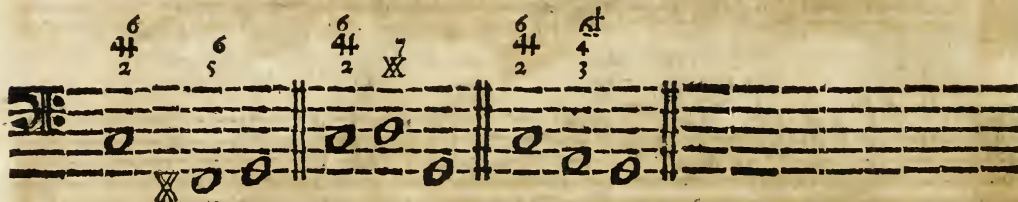
3. vor

(t) Nach welchen man alle erfundene, und noch zuerfindende musicalische Sätze trennen, und auff die Probe legen kan.

(u) Gleichwie wir hier zu bisher die Accorde der 4. maj. der 5te min. der 7. min. und 67. deficient, allerdings am bequemsten, und in praxi am gebräuchlichsten gefunden haben. Ein mehrers nachzusuchen, müssen wir bis auff andere Gelegenheit verschahren, wegn uns niemand hierinnen zuvor kommen will. Invenio addere facile est.

Handwritten note:
Hörte
ym
deco

3. vor der resolution hergehende reelle Verwechslungen der Harmonie haben kan, nemlich:

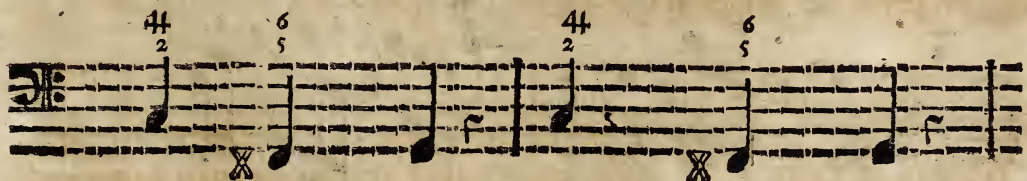
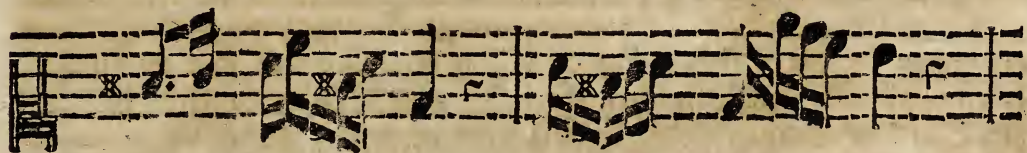
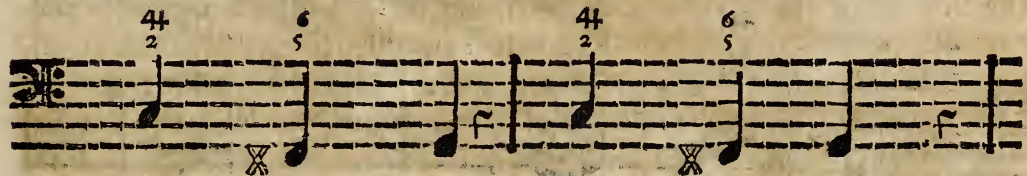
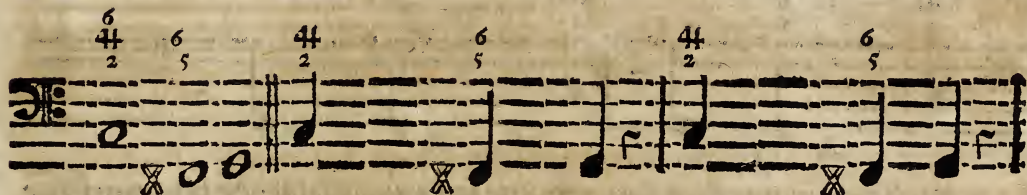
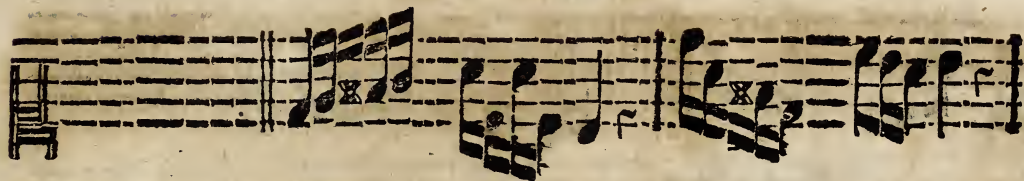


Hat nun ein Componist nur so viel gelernet, daß er gut 2 stimmig zu setzen weiß, so nehme er eine nach der andern von diesen 3. Verwechslungen vor, und suche bald eine darüber gehörige Concert-Stimme alleine, bald den Bass alleine, bald beyde zugleich, nach seinen eigenen Einfällen auff allerhand Arth zu variren. So lange er nun jederzeit bey denen fundamental-Noten des Basses bleibet, und nur beyden Stimmen einen guten Gang giebet, so kan er sicher seyn, daß alle Variationes, nebst denen darinne von ohngefehr vorkommenden Verwechslungen der Harmonie, fundamental seyn müssen, er schlage gleich den verwechselten Satz mit einer Consonanz oder Dissonanz des Accordes an. Schläget er selbigen ja mit einer Consonanz an, so erinnert er sich der oben gemachten Anmerkung, daß die in dergleichen verwechselten Accorden steckende Dissonantien gern (i. e. meistens, nicht allezeit) in der Variation mit angegeben werden, weiter braucht es keiner Künste. Hiervon nun eine Probe zu machen, so wollen wir allhier die obige erste Verwechslung der Harmonie nur in kurzen Noten des Basses (x) zum Grunde setzen, und darüber erstlich die Concert-Stimme alleine variren, da sich denn unter unzähligen Variationibus auch folgende mit angeben möchten:

Wol-

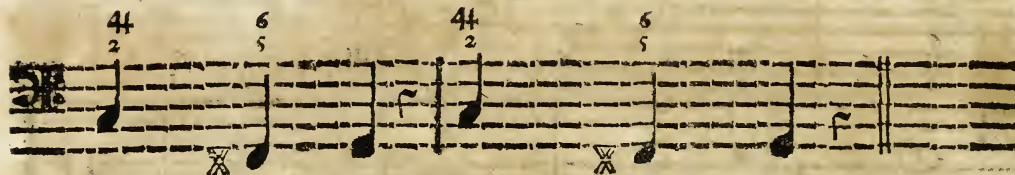
(x) Es verstehet sich, daß man so wohl mit längern, als kürzern Noten solcher verwechselten Sätze eben also verfahren kan.

♯ (653) ♯

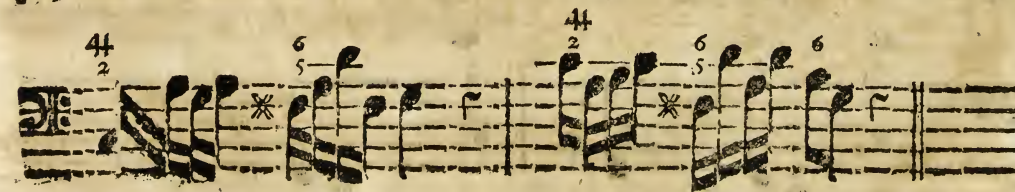
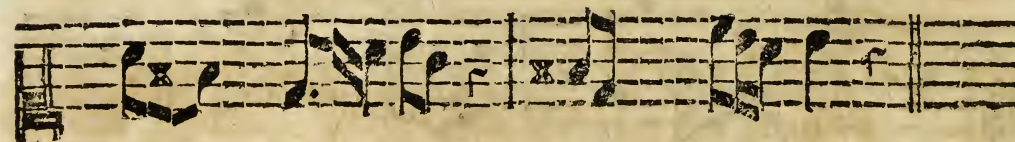
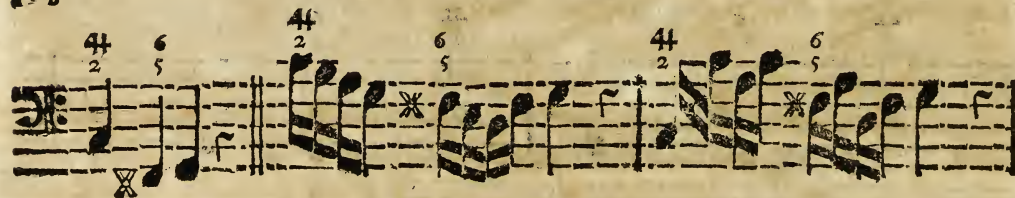
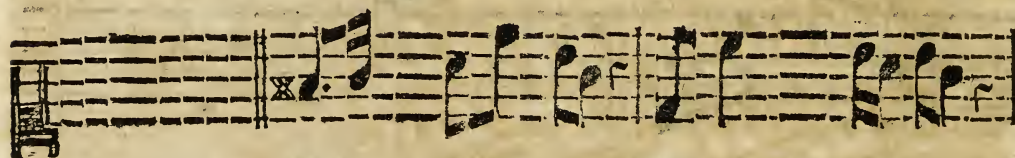


U n n n 3

Wollen

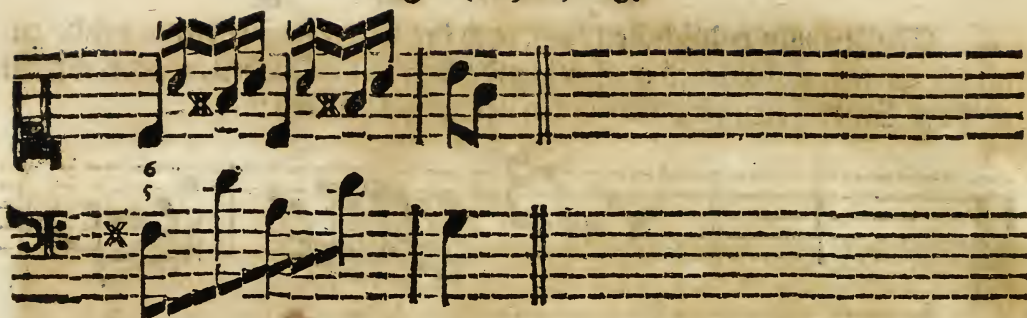


Wollen wir nur den Bass variiren, so können folgende Exempel zur Erläuterung dienen:



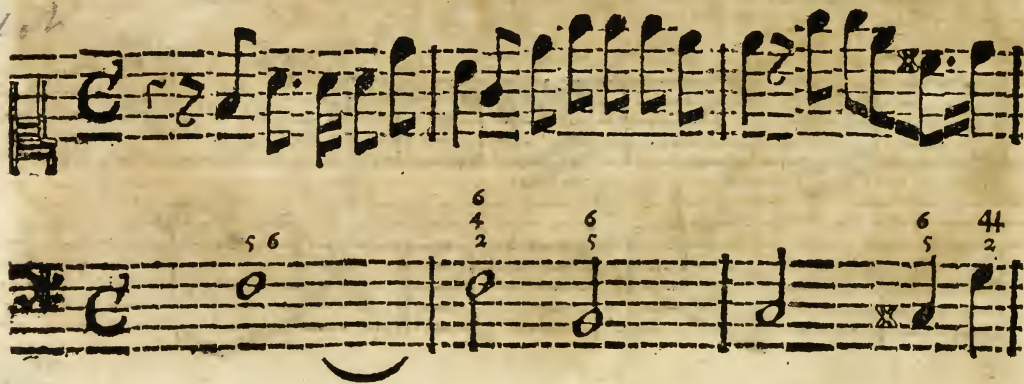
Wollen wir endlich den Bass, und die Concert-Stimme, beyde zugleich variiren, so könnte es auff folgende Arthen geschehen, woben wir zu mehrer Erläuterung die Bass-Noten verlängert haben:

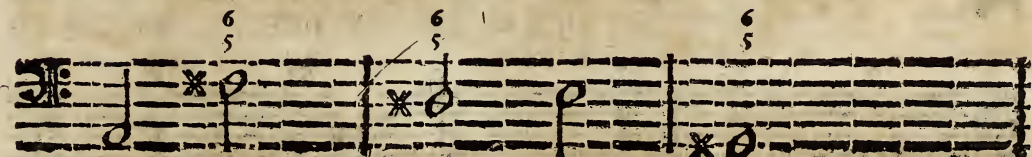
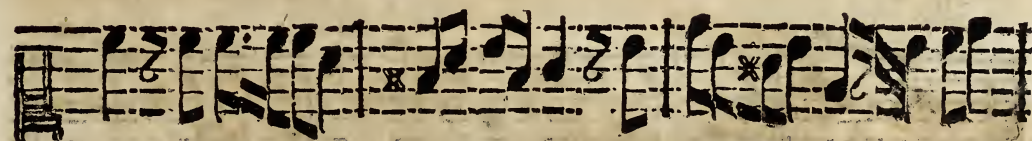
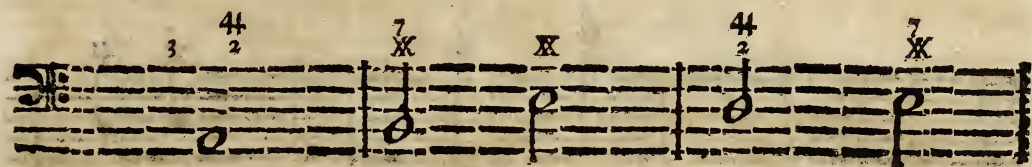
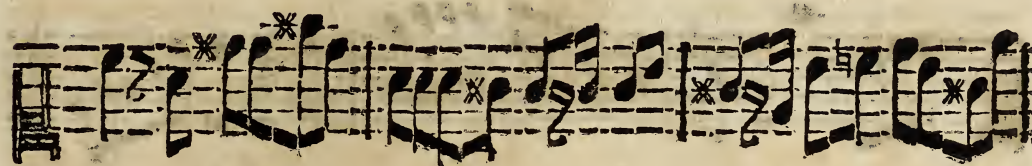
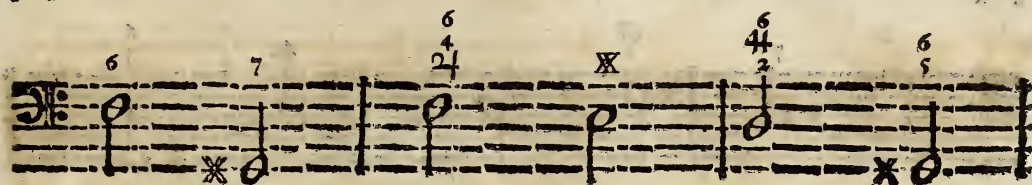
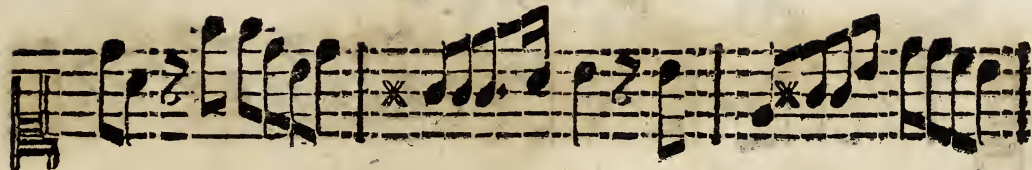
The musical score is organized into four systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The notation is in a historical style, likely 18th or 19th century. The bass staffs feature various musical notations including notes, rests, and accidentals, with some notes marked with asterisks. The treble staves also contain notes and rests. The bass staffs have some notes that are elongated, as mentioned in the text. The score is written in black ink on aged paper.

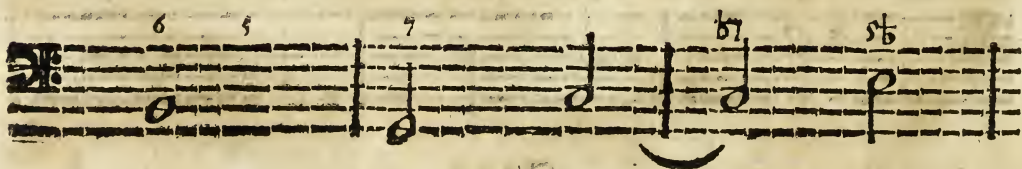
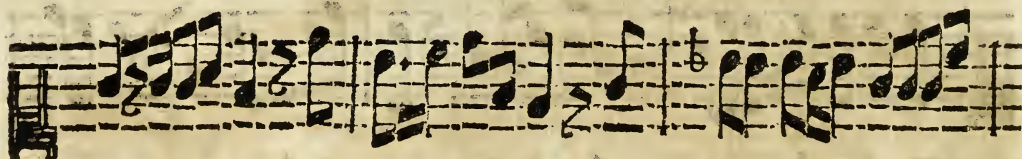
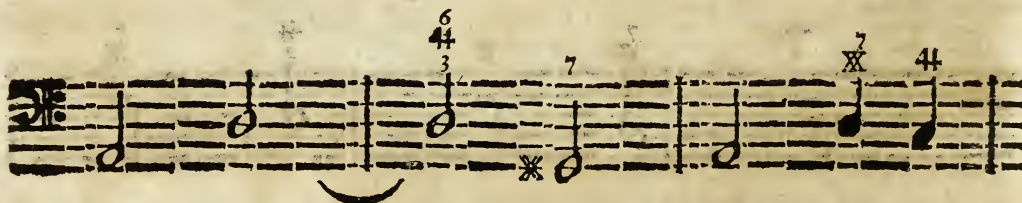
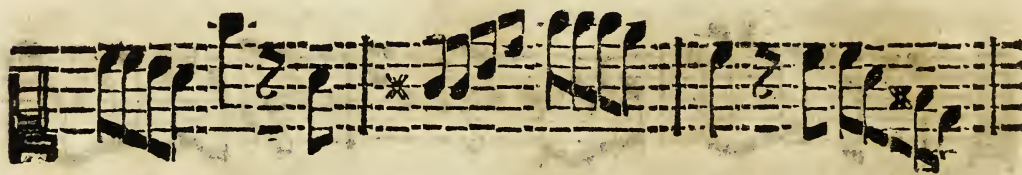
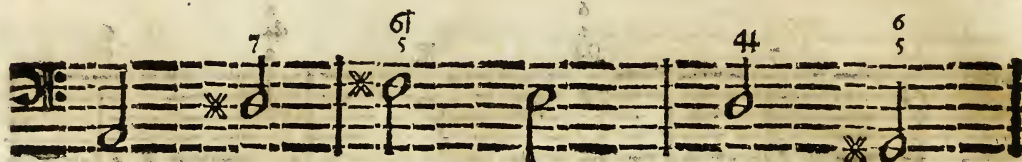
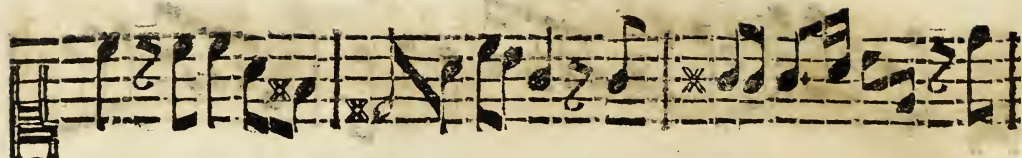


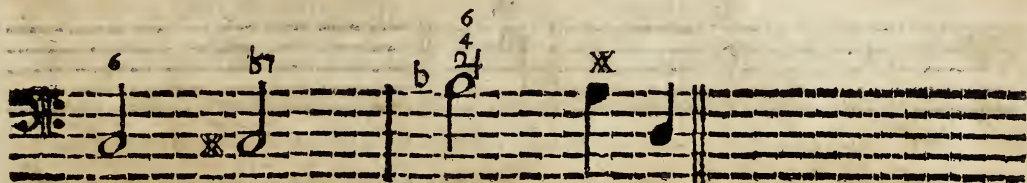
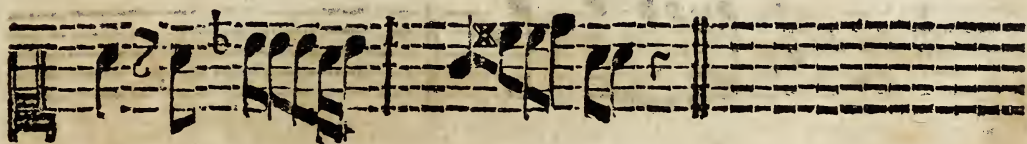
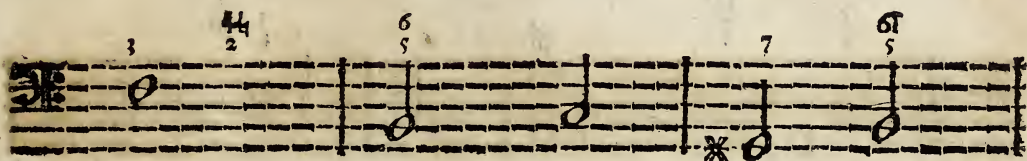
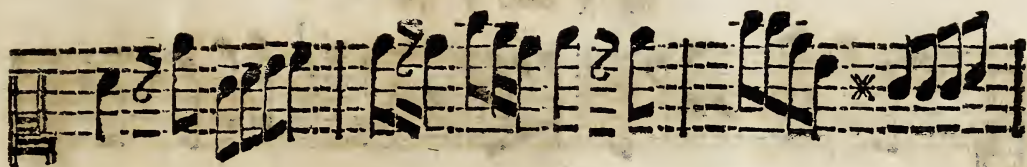
Wie wir es nun hier mit der ersten reellen Verwechslung des Accordes $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ gemacht, so machet man es auch mit denen andern beyden Verwechslungen dieses Accordes; ja eben also verfähret man auch mit andern dissonirenden Accorden, wer sich in dieser Materie exerciren will.

§ 44. Wir gehen nunmehr weiter, und zeigen unserer vorgenommenen Ordnung nach, daß im Recitativ eben dergleichen Verwechslungen der Harmonie, wie bißhero weitläufftig gezeigt worden, statt haben. Ja sie werden in diesen Stylo viel häufiger, und so zu reden, wohlfeilern Rauffes angebracht, weil man allhier kein so grosses Cantabile, und stetig fortgehende Connexion zweyer harmoniösen Stimmen nöthig hat. In folgenden Exempel seynd die bisher tractirten vornehmsten, und im Recitativ gebräuchlichsten Casus beysamme zu finden:

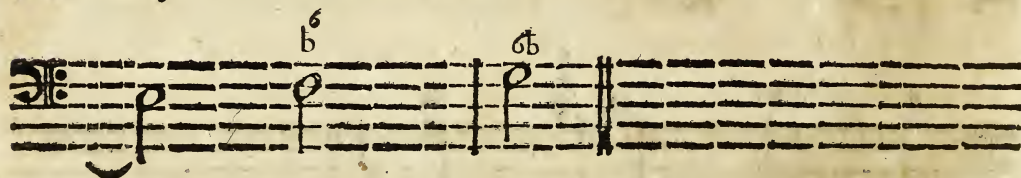
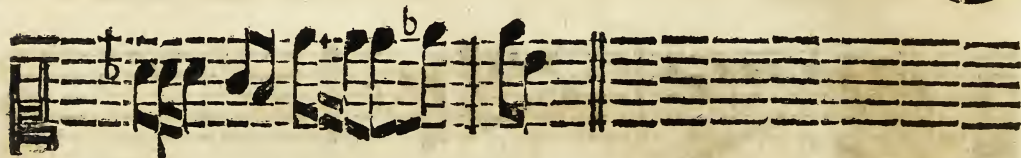
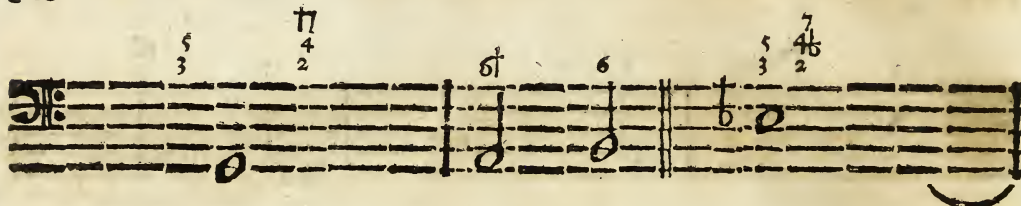
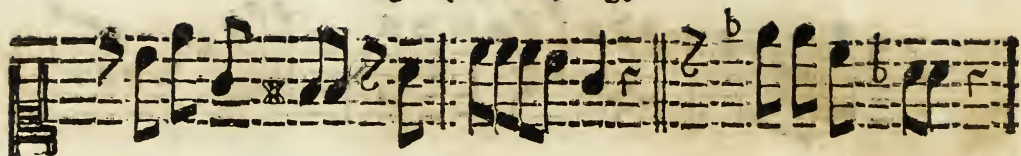




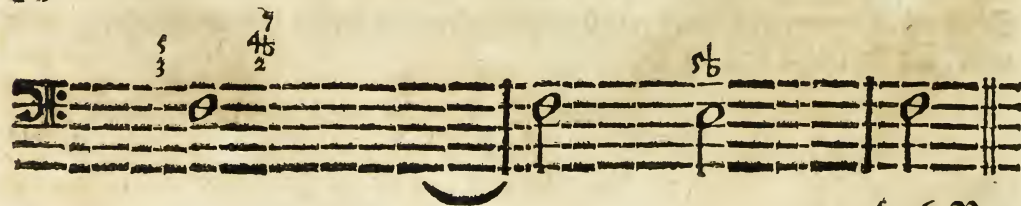
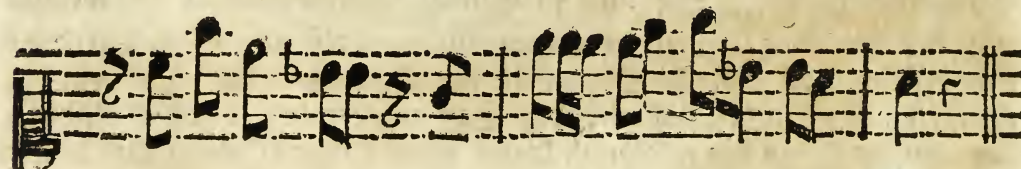


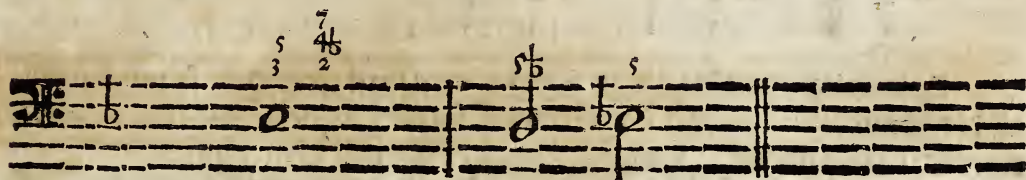
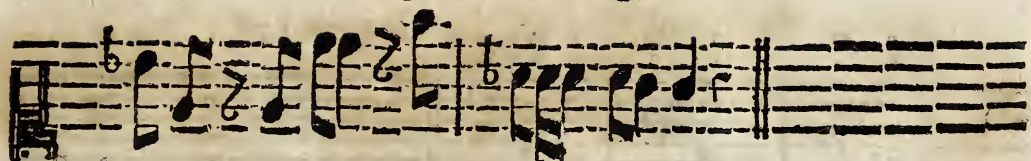


§. 45. Wir haben allhier annoch den im Recitativ sehr oft gebräuchlichen Satz $\left\{ \begin{smallmatrix} 5 & 7 & 6 \\ 3 & 2 & 3 \end{smallmatrix} \right\}$ mit zu nehmen, dessen besondere Verwechslung der Harmonie (wie wir es hier in sensu latiori also nennen wollen) darinne bestehet, daß wenn die Ober-Stimmen schon wirklich aus dem ordinairn Accord in den dissonirenden Satz eingetreten, so hohlet alsdenn der Bass noch vor der resolution dieses Satzes einen Clavem aus denen Ober-Stimmen herunter, und gehet entweder in die 2de aufwärts, und von hier in die Tertie, z. E.

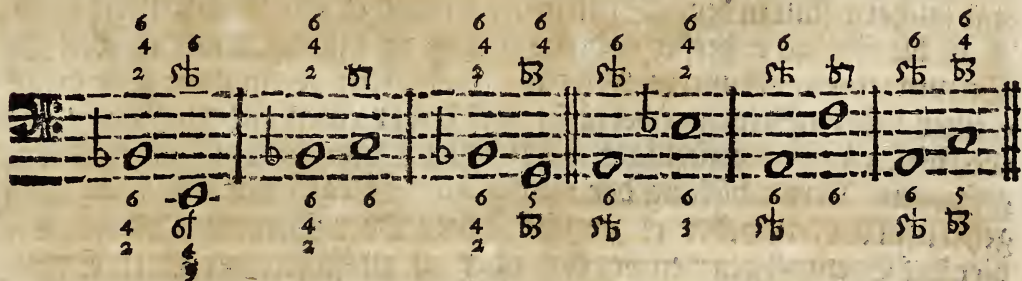


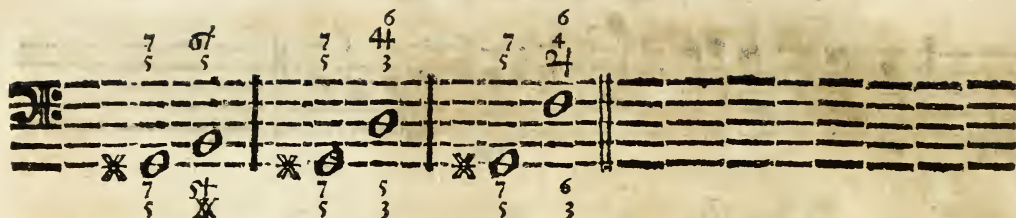
Oder er gehet in das Semitonium drunter (welches die 7me des dissonirenden Accordes ausmachet,) und resolviret von dar wieder zurück in den vorigen Clavem 3. E.





§. 46. Nun sollten wir der Ordnung nach, auch einige falsche Exempel der verwechselten Harmonie angeben. Allein weil dergleichen falsche Sätze sich meistens schon aus der zugleich auffenbleibenden resolution der Dissonantien verrathen, (dergleichen falsche Exempel wir schon oben gesehen) so hat man in solchen Fällen nicht Ursache, erst weiter nachzusuchen, wie es um die richtige Verwechselung der Harmonie stehet. Nichts destoweniger diesen Unterscheid genauer zu zeigen, so sehe man folgende Exempel an, allwo die über denen Bass-Noten stehende Signaturen die rechten Verwechselungen der Harmonie (so wie sie bißhero gelehret worden); Die unter denen Bass-Noten stehende Signaturen aber die falschen Verwechselungen der Harmonie andeuten:



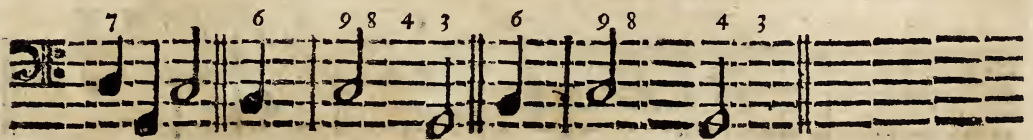
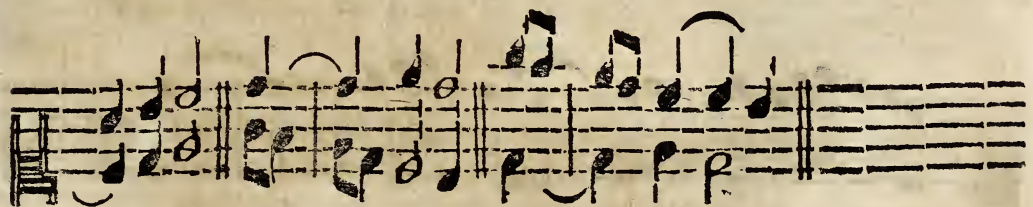
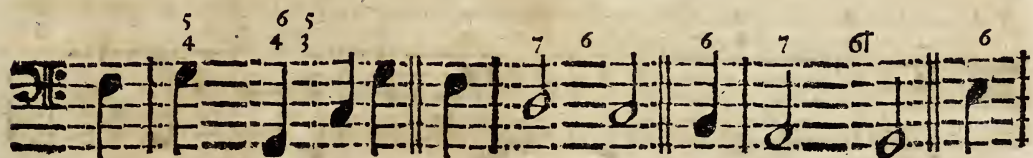
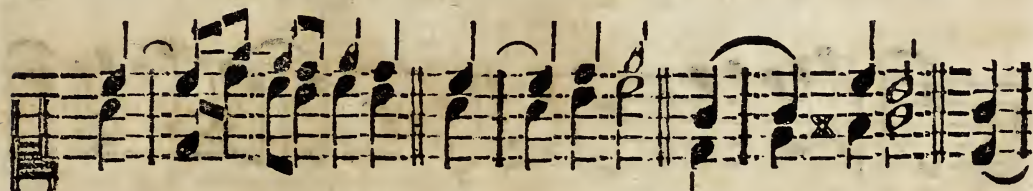


Examiniert man die obern Signaturen gegen einander, so wird überall der Haupt-Accord mit dem darauff folgenden verwechselten Accorde einerley Claves haben. Hingegen wird es sich mit denen untersten Signaturen ganz anders befinden, wie man hiervon gar leicht die Probe selbst machen kan.

§. 47. Bissher haben wir gesehen, wie die Harmonie vor der resolution der Dissonanz verwechselt wird: nunmehr kommen wir zum 4ten puncte dieses Capitels, und fragen, wie dergleichen Verwechslung auch bey oder mit der resolution selbst geschehen könne? das heisset: Wir wollen nunmehr wissen, wie die resolution einer Dissonanz verwechselt werde, oder was eigentlich eine Verwechslung der resolution heisset? Ueberhaupt und in sensu generali heisset eine Verwechslung der resolution dieses, wenn eine Stimme des Accordes (es sey die obere, mittel- oder unterste Stimme) ihre Dissonanz nicht selbst resolviret, sondern denjenigen Clavem, worein sie resolviren sollte, einer andern Stimme überlässet, und dagegen einen andern Clavem eben dieses Accordes ergreiffet. Durch welches Verfahren also die resolution in eine andere Stimme geworffen, und solcher gestalt in dener Stimmen vertauschet oder verwechselt wird. Z. E. die 7me zu c. heisset d. dieses d. sollte nun nachgehends in eben der Stimme einen grad unter sich in das c. resolviren: wenn man aber dieses c. einer andern Stimme überlässet, und davor einen andern Clavem aus eben diesen Accorde anschläget, welches hier g. seyn könnte, so heisset es eine geschehene Verwechslung der resolution. Dergleichen Verwechslung gehet nun vor, entweder 1) zwischen denen Ober-Stimmen alleine, wie hier das Exempel gegeben worden, oder 2) zwischen einer obern Stimme, und der Bass des Accordes.

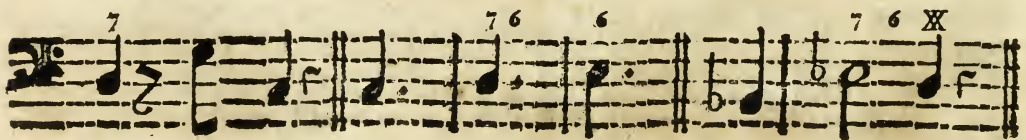
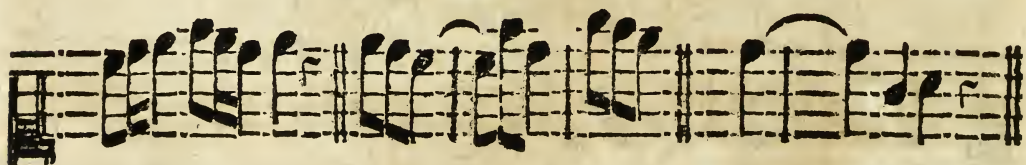
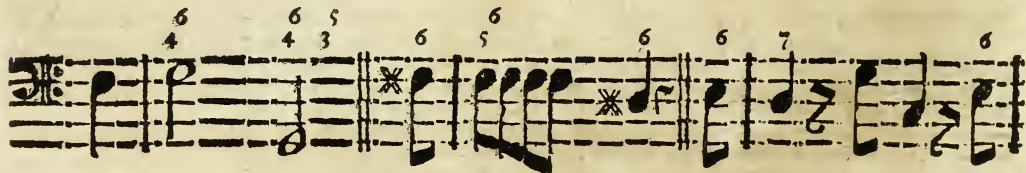
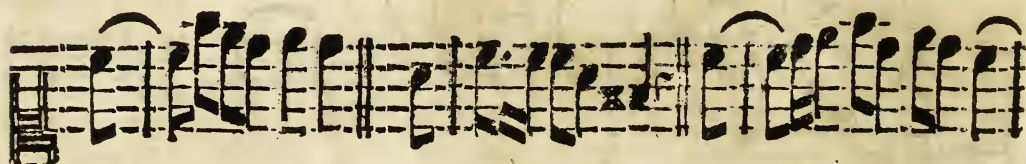
§. 48. Die

§. 48. Die zwischen denen Ober- Stimmen alleine vorgehende Verwechselung der resolution ist zwar von keiner Schwürigkeit, und ist auch nach unsern obigen Fundamentis nicht eigentlich unter die reellen Verwechselungen der Harmonie zu zehlen, weil die Basis (y) des Accordes mit der Verwechselung nichts zu thun hat, sondern ihren natürlichen Gang behält: sie verdienet aber hier deswegen weitläufftiger erkläret zu werden, weil sie nicht allein in vielstimmigen, sondern auch in zweystimrigen Sachen gar notable Casus verursacht. Erstlich die vielstimmigen Sachen betreffend, so seynd bey berühmten practicis folgende Exempel, und andere von dergleichen Natur, nicht rar zu finden: In



In allen diesen Exempeln findet sich die geschehene Verwechslung der resolution nach obiger Beschreibung, indem die vorhergelegene Dissonanz nirgends in ihrer eigenen Stimme resolviret, sondern den Clavem, worein sie natürlich resolviren sollte, einer andern Stimme überlässt, und dagegen einen neuen Clavem eben desselben Accordes ergreiffet. Die 2 stimmigen Sachen aber betreffend, so kommen in Cameral- und Theatralischen Stylo folgende notable Exempel, nebst unzähligen Variationibus ihrer Arth, täglich zum Vorschein:

In



The musical score is written in three parts: Treble, Alto, and Bass. It features a variety of musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. Figured bass is used throughout, with numbers like 6, 7, 8, and 9 indicating specific intervals or fingerings. Some notes are marked with an 'X' and others with an asterisk, possibly indicating specific performance instructions or dissonances. The piece ends with a double bar line.

In allen diesen Exempeln resolviret die Concert-Stimme keine einzige Dissonanz selbst, sondern sie läset überall den locum resolutionis leer (z),
 P p p p wie

(z) Dahero ein Accompanist die resolutiones solcher Dissonantien niemahls vergessen muß, ob gleich die Ziffern nicht ausdrücklich über dem Basse bezeichnet stehn.

wie aus denen Signatüren des Basses erhellet, und verwechselt also iederzeit den Clavem worinnen sie resolviren solte, mit einen andern Clave eben dieses Accordes. (*)

§. 49. Die zwischen einer Ober-Stimme, und der Bass vorkommende Verwechslung der Resolution ist von mehrer Wichtigkeit, und giebet es in praxi zwey gebräuchliche Arthen derselben. (aa)

- 1.) Die erste und beste Arth ist, wenn beyde Stimmen diejenigen Claves, worein sie natürlich resolviren sollten, richtig gegen einander vertauschen, so, daß die Basis der Obern Stimme ihre resolution, und die Ober-Stimme hinwiederum der Bass ihre Resolution wegnimmt. z. e. die 4ta major pfleget natürlicher Weise in die 6te zu resolviren: $\left\{ \begin{smallmatrix} h \\ f \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} c \\ e \end{smallmatrix} \right\}$ Statt daß nun hier die Ober-Stimme in das c und die Basis in das e resolviret, so kehret man es um, und giebet der Bass das c. und der Ober-Stimme das e, auff welche Arth der vorige Accord der 4ta major mit seiner verwechselten resolution also erscheineth: $\left\{ \begin{smallmatrix} h \\ f \end{smallmatrix} X \begin{smallmatrix} e \\ c \end{smallmatrix} \right\}$ Noch ein Exempel. die 5te min. resolviret natürlich in die 3e: $\left\{ \begin{smallmatrix} c \\ f \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} h \\ g \end{smallmatrix} \right\}$ Statt daß nun hier die Ober-Stimme in das h. und die Basis in das g. resolviret, so giebet man wieder umgekehrt der Bass das h. und der Ober-Stimme das g. mithin die verwechselte Resolution der 5te min. also ausseheth: $\left\{ \begin{smallmatrix} c \\ f \end{smallmatrix} X \begin{smallmatrix} g \\ h \end{smallmatrix} \right\}$

2) Die

* Daher seynd alle diese Exempel lauter Verwechslungen der resolution, und keine retardationes; wovor kürzlich zu meiner Verwunderung ein sonst braver Virtuose das obige 3te Exempel ansehen wollen. Wir werden aber unten sehen, was eigentlich eine retardation sey. Ubrigens siche man aus obigen Exempeln den wahren Grund der so genannnten neuen resolutionum, oder Syncopationum catechresticarum.

(aa) per artem combinatoriam entdecket man zwar mehrere Arthen derselben, weil sie aber theils ganz und gar unbrauchbar, theils sonst unnöthige Weitläufigkeiten verursachen; so können wir mit obigen 2. Arthen, und denen dabey hin und wieder eingestreuten Anmerkungen, die Sache viel kürzer fassen.

2) Die andere Art ist, wenn die Basis zwar der Ober-Stimme ihre Resolution wegnimmt, diese aber statt gleicher Revengé einen dritten Clavem des vorigen Accordes, in welchen beyde Stimmen natürlich resolviren sollten, anschläget, z. e. damit wir zu besserer Erläuterung bey denen obigen Casibus bleiben, so resolvirte die 4ta major natürlich also: $\left\{ \begin{smallmatrix} h & c \\ f & e \end{smallmatrix} \right\}$ Wenn nun hier die Basis f. der obern Stimme

ihre resolution c. wegnimmt, und die obere Stimme schläget hingegen, statt daß sie wieder der Basis ihre resolution e. wegnehmen sollte, hiervor einen 3ten Clavem oder radical-Stimme dieses Accordes e. an welche radical-Stimme hier g. seyn könnte, so stehet die verwechselte resolution also aus: $\left\{ \begin{smallmatrix} h & g \\ f & \frac{c}{e} \end{smallmatrix} \right\}$ Den obigen andern Casum

betreffend, so resolvirte die 5te min. natürlich also: $\left\{ \begin{smallmatrix} c & h \\ f_{is} & g \end{smallmatrix} \right\}$ Nimmet nun hier die Basis fis der Ober-Stimme ihre resolution h. weg, und die Ober-Stimme ergreiffet hingegen, statt daß sie der Basis wiederum ihre resolution g. wegnehmen sollte, hiervor den dritten Clavem oder radical-Stimme dieses Accordes g. welche radical-Stimme hier d. seyn könnte, so erscheinet die verwechselte resolution also.
 $\left\{ \begin{smallmatrix} c & d \\ f_{is} & \frac{h}{g} \end{smallmatrix} \right\}$

§. 50. Bey diesem 2. Arthen der verwechselten resolution findet man nun nach unsern obigen fundamentis das proprium einer **reelen** Verwechslung der Harmonie, indem gedachte Verwechslungen nicht allein zwischen einer Ober-Stimme u. der Basis vorgehen, sondern auch die Sätze der verwechselten Resolutionum selbst mit demjenigen Sätzen, worin beyde Stimmen natürlich hätten resolviren sollen, jederzeit einerley Claves haben und haben müssen. Das heisset, es muß ein Satz in dem andern stecken, sie mögen nun in consonantien oder dissonantien bestehen. Gleichwie aber alle Dissonantien natürlich und nach der Regel der Alten, in Consonantien resolviren: also wird man bey dergleichen Verwechslung der

Resolution all' ordinaire wahrnehmen, daß wo die Basis natürlich in einen 6ten Accord, z. e. in $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ c \end{smallmatrix} \right)$ hätte resolviren sollen, so wird sie hingegen nach geschehener legalen Verkehrung der resolution dem gleichgültigen, oder in einerley Clavibus bestehenden ordinairen Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ c \end{smallmatrix} \right\}$ aufweisen & vice

versa, wo gedachte Basis natürlich in einen ordinairen Accord z. e. in $\left\{ \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ G \end{smallmatrix} \right\}$ hätte resolviren sollen, so wird sie nach geschehener legalen Verkehrung der resolution, den gleichgültigen 6ten Accord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ H \end{smallmatrix} \right)$ aufweisen; wie man so wohl aus obigen, als allen folgenden Exempeln ersieht mag. Und giebet es wenige Exempel in contrarium, die wir unten anmercken werden.

§. 51. Mit dieser vorhergegangenen Theorie einer verwechselten Resolution, wenden wir uns nunmehr ad praxin und zeigen erstlich wie besagte Resolution bey unterschiedenen Dissonantien nach obiger ersten Urth (bb) könne verwechselt werden. Man sehe folgende Variationes über den Accord $\left(\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right)$ an:

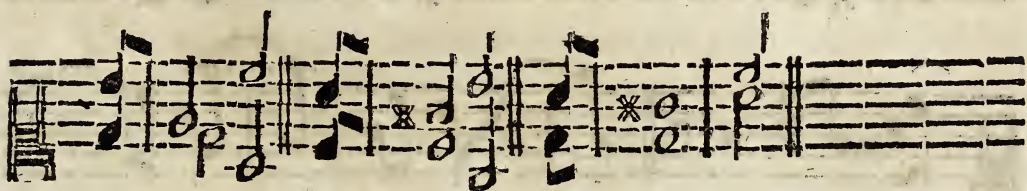
Die



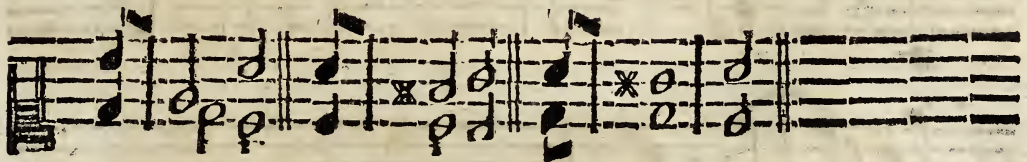
(bb) Da man nemlich die Claves, worinnen beyde Stimmen natürlich resolviren sollten, richtig gegen einander vertauschet,



Die fundamental-Noten dieser verwechselten Resolutionum Dissonantiarum seynd folgende:



Ohne diese Verwechselungen der resolution würden die Dissonantien natürlich also resolviret haben:



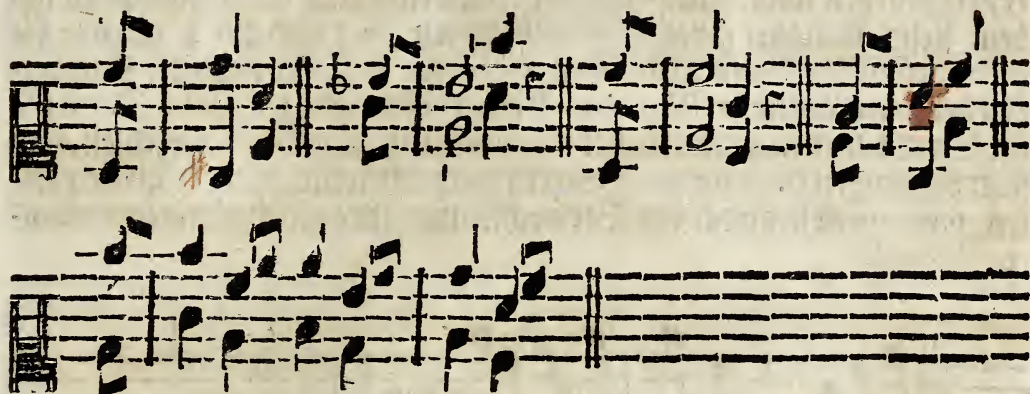
Diese natürlichen resolutiones halte man gegen die verwechselten, so wird sich so wohl die Richtigkeit der geschehenen Verwechselung beyder resolvirenden Clavium, als auch die geschehene Verwandlung der, bey den natürlichen resolutionibus entstehenden 6ten-Accorde, in ihre gleichgültige ordinairen Accorde finden.

§. 52: Von Verwechslung der resolution der 5te min. und 7. min. nach der ersten Urth gehet es eben also her, und mögen folgende Exempel zur Erläuterung dienen:

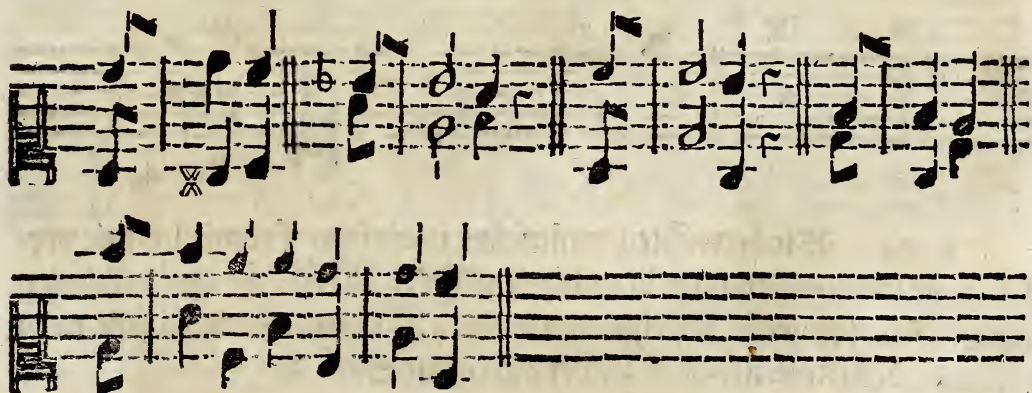
The image displays six musical staves, each with a different clef and key signature, illustrating various voice leading techniques and interval resolutions. The staves are arranged vertically and contain the following musical elements:

- Staff 1 (Clef: C1, Key: C major):** Shows a sequence of chords and intervals. A slur covers the final two measures, which end with a double bar line.
- Staff 2 (Clef: F1, Key: F major):** Features numerical figures (6, 6, 6, 6, 6, 6) above the notes, indicating specific intervals or resolutions. A sharp sign (♯) is placed below the first measure.
- Staff 3 (Clef: C1, Key: C major):** Contains a sharp sign (♯) below the first measure and a slur over the final two measures.
- Staff 4 (Clef: F1, Key: F major):** Includes numerical figures (7, 7, 6, 7, 6, 7, 6) above the notes, indicating intervals. A sharp sign (♯) is placed below the first measure.
- Staff 5 (Clef: C1, Key: C major):** Shows a sharp sign (♯) below the first measure and a double bar line after the second measure.
- Staff 6 (Clef: F1, Key: F major):** Features numerical figures (7, 6, 7, 6) above the notes, indicating intervals.

Die fundamental-Noten dieser Exempel sehen also aus:



Ohne die geschehene Verwechslungen der resolution würden die Dissonantien natürlich also resolviret haben:



Man halte hier wiederum beiderley fundamental-Noten gegen einander, so wird so wohl die Richtigkeit der verwechselten resolution, als auch die geschehene Verwandlung der, bey denen natürlichen resolutionibus entstehenden ordinären Accorde, in ihre gleichgültige 6ten-Accorde. sich zeigen.

§. 53. Folgende zwey erste Exempel No. 1. und No. 2. scheinen dem ersten Ansehen nach, eine irreguläre Verwechslung der resolution zu haben: siehet man aber ihre fundamental-Noten No. 3. und No. 4. an, wie die 7me natürlicher Weise hätte sollen resolviren, so findet man die Richtigkeit der verwechselten resolution nach allen bisherigen requisitis. Denn die beyden Stimmen werden in der resolution mit einander verwechselt, und statt derjenigen 6ten-Accorde, worein man natürlich hätte resolviren sollen, präsentiren sich nach der Verwechslung, ihre gleichgültigen ordinären Accorde:

No. 1. No. 2. No. 3.

No. 4.

§. 54. Wir betrachten nunmehr in einigen Exempeln, wie verschiedene Dissonantien nach der obigen andern Arth (cc) ihre resolution verwechseln können. Erstlich den Accord ($\frac{4}{2}$) betreffend, so sehe man folgende, dem Recitativ-Stylo sonderlich eigene Sätze an:

Die

(cc) Da nemlich die Basis war der obern Stimme ihre resolution wegnimmt, die Ober-Stimme aber statt gleicher revenge einen dritten Clavem des vorigen Accordes, in welchen beyde Stimmen natürlich resolviren sollten, anschläget.

Die ersten beyden Exempel solten natürlich also resolviren $\begin{pmatrix} h & c \\ f & e \end{pmatrix}$
 da aber ihre resolutiones in dieser Figur erscheinen $\begin{pmatrix} h & g \\ f & X_c \end{pmatrix}$ und $\begin{pmatrix} h & c \\ f & X_c \end{pmatrix}$
 so siehet man, daß die Basis zwar der obern Stimme ihre resolution wegs
 genommen

genommen, die Ober-Stimme aber, statt ein gleiches zu thun, davor einen dritten Clavem aus denjenigen Accord (C) angeschlagen, worein die Basis natürlich hätte resolviren sollen, woben dieser 6ten Accord in seinen gleichgültigen ordinairen Accord (C) verwandelt worden. Das 3te, 4te, und 5te Exempel geben die, im Recitativ alle Augenblick vorkommende Cadenz an, welcher es ganz und gar an der gebührenden resolution ihres Sages (44) zu ermangeln scheint. Denn ob sie wohl in der Figur des 3ten Exempels (so lange nemlich der Accompagnist die über das c. gezeichnete (C) distinct anschlagen will) den Rahmen einer verwechselten resolution deswegen erhalten könnte, weil auff diese Arth das c. worein der Bass natürlicher Weise (dd) resolviren sollte, in die 6te der Ober-Stimme versetzt wird: so kan man doch den Accompagnisten bey dergleichen geschwind vorbey gehenden Cadenzen nicht allzeit zu der Accurateffe des besagten 3ten Exempels obligiren, und folgar muß man das 4te, und 5te Exempel vor Exceptiones wieder die allgemeine Regel, und vor solche Libertäten annehmen, die durch langen Gebrauch das Bürger-Recht erhalten.

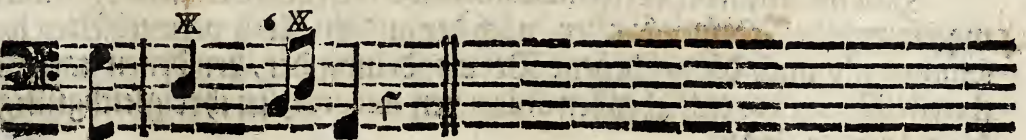
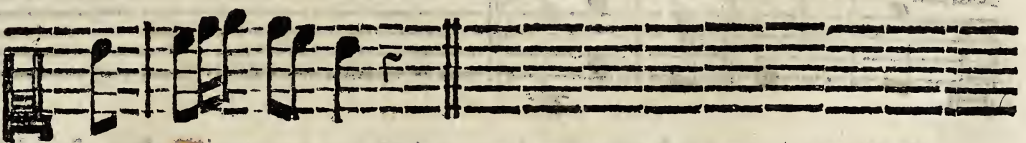
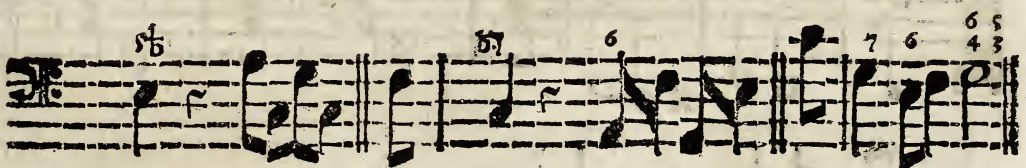
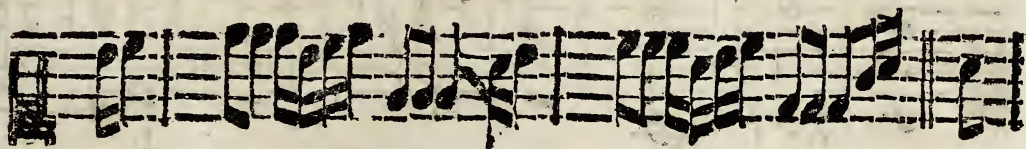
§. 55. Die

(dd) Natürlich sollte diese Recitativ-Cadenz allzeit, ich sag: allzeit auff folgende Arth resolviren, wie man dann und wann im Gebrauch hat:

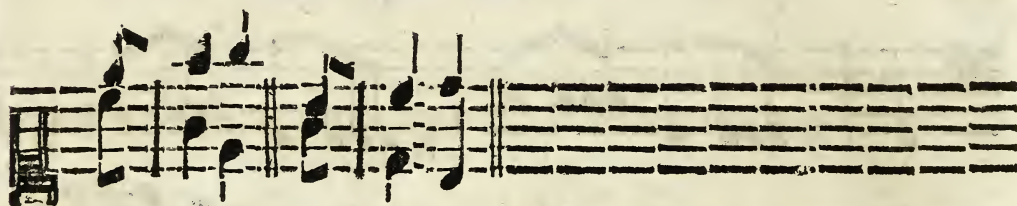
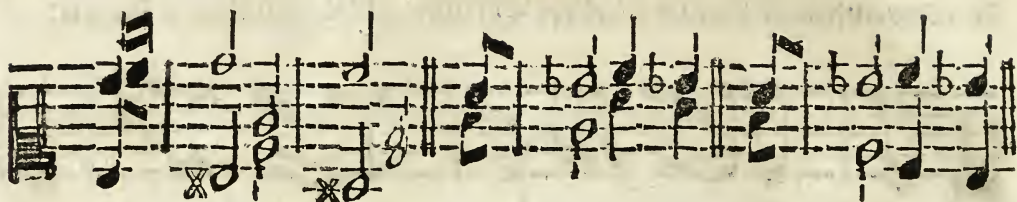


Weil aber dergleichen langweilige, und doch in Theatralischen Sachen alle Augenblick vorkommende Cadenz endlich würde verdrießlich anzuhören, ja nicht selten den agirenden Sängern gleichsam unnützer Weise aufzuhalten scheinen: so kan es seyn, daß man daher Gelegenheit genommen, die Sache abzukürzen, und nach dem obigen 4ten und 5ten Exempel gerade zur Cadenz zu gehen. Jedoch niemanden eine bessere Meinung benommen.

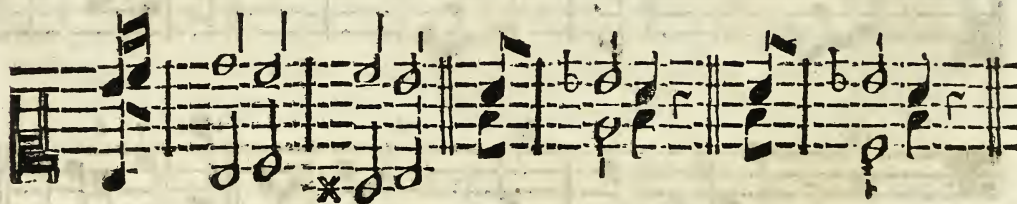
§. 55. Die resolution der 5te min. und 7. min. nach der andern Urth zu verwechseln, so mögen folgende Exempel zur Erläuterung dienen:



Die fundamental-Noten dieser Exempel sehen also aus:



Natürlich hätten sie also resolviren sollen:



Hält man nun beyderley fundamental-Noten gegen einander, so wird man so wohl die Wichtigkeit der, nach der andern Art verwechselten Resolution, als auch die geschehene Verwandlung der, bey denen natürlichen Resolutionibus entstehenden ordinairen Accorde, in ihre gleichgültige 6ten-Accorde finden.

§. 56. Gleichwie nun bey denen bisherigen, nach der andern Urth
geschehenen Verwechslungen der Resolution, die Basis der obern Stim-
me ihre Resolution weggenommen, und diese davor einen neuen Clavem
gesuchet: also wird hingegen bey denen folgenden beyden Exempeln No. 1.
und No. 2. umgekehret verfahren; nemlich die Ober-Stimme nimmt
der Basis denjenigen Clavem weg, worein sie natürlich resolviren sollte, und
die Basis ergreiffet hingegen statt gleicher Revenge, einen 3ten Clavem oder
radical-Stimme aus dem natürlich resolvirenden Accorde. Denn na-
türlich sollten beyde Stimmen also resolviren, wie No. 3. und No. 4. aus-
weisen: statt dessen aber verwechseln sie die Resolution, wie No. 5. und No. 6.
zeigt, woraus so wohl die Richtigkeit der Verwechslung, als auch die
Verwandlung des natürlich resolvirenden ordinairn Accordes, in sei-
nen gleichgültigen 6ten Accord erhellet:

No. 1. No. 2.

No. 3. No. 4.

No. 5. No. 6.

§. 57. Wir wollen nunmehr zeigen, daß die bisherigen Verwech-
selungen der Resolution, so wohl nach der oben beschriebenen ersten als
andern Art, gar häufig im Recitativ vorkommen. Ja es ist dieser
Stylus eigentlich ihr gewöhnlicher Sitz, und gehöret auch hieher, was oben
§. 44. von denen Verwechselungen der Harmonie gesagt worden. Es
mag also folgendes Exempel, in welchen wir die bisherigen vornehmsten
und im Recitativ gebräuchlichsten Casus, so viel möglich zusamme einge-
schlossen, (ee) allhier zur Erläuterung dienen!

Recit. 2.

The musical score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a common time signature. It contains several measures of music, including a measure with a double bar line and a measure with a double bar line and a double bar line. The second system has a bass clef and a common time signature. It contains several measures of music, including a measure with a double bar line and a measure with a double bar line. The score is written in a style typical of 18th-century musical notation, with various ornaments and fingerings indicated by numbers and symbols.

(ee) Daher wir in diesen Exempel wiederum mehr auff die Sache selbst, als auff
die Embellissement des Recitatives sehen müssen.

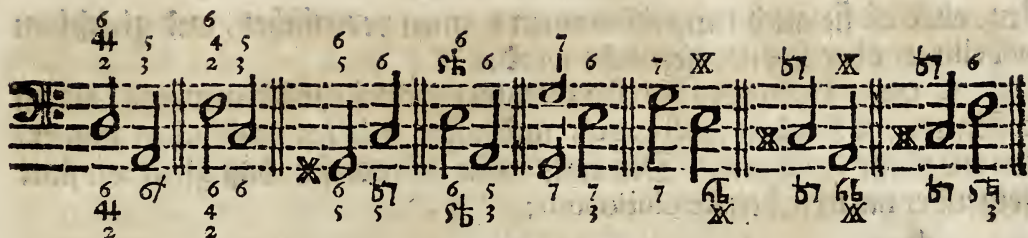
The musical score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs). It consists of six measures of music. The notation includes various note values (eighth, sixteenth, and quarter notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). Fingerings are indicated by numbers 5, 6, 7, and 8. There are also markings such as 'X' and '*' above certain notes. The score is written in a historical style, likely from a 17th or 18th-century manuscript.



§. 58. Sollen wir auch einige Exempel der falsch verwechselten resolution beyfügen, so müssen wir hier den Casum formiren, daß die Basis zwar, nach denen bisherigen fundamentis, denjenigen Clavem ergreiffe, woein die Concert-Stimme resolviren sollte: (ff) Hingegen aber die Harmonie über diesen verwechselten Accorde falsch angegeben, und folgar der ordinaire Accord mit seinen gleichgültigen 6ten Accorde vor und nach der Verwechslung nicht gehörig vertauschet werde. Diesen Casum ehne viele Umstände zu erläutern, so sehe man folgende Exempel an, alwo die über denen Bass-Noten stehende Signaturen die rechten bisher erklärten Verwechslungen der Resolution, die unter denen Bass-Noten stehenden Signaturen aber, die falschen Verwechslungen der Resolution andeuten:

Exami-

(ff) Denn wenn auch dies nicht geschehe, und keiner von beyden Clavium, wer, ein die zwey Stimmen natürlich resolviren sollten, in dem resolvirten Satze zu finden ist, so ist der Satz wegen ermangelter Resolution ohne die falsch und brauchet keiner weitem Untersuchung, ob die Verwechslung richtig?



Examiniert man die resolutiones der obern Signaturen, so wird (1) der Accord der verwechselten Resolution in allen Exempeln mit denjenigen Accorde einerley Claves haben, worein natürlicher Weise hätte sollen resolviret werden, und folgabahr wird man auch (2.) überall die geschehene reciproque Verwandelung des 6ten Accodes mit seinen gleichgültigen ordinären Accord nach obigen Regeln finden.

§. 59. Wir haben mit Fleiß biß hieher verspähret, zu fragen, wie sich ein angehender Componist in denen legalen Verwechselungen der Resolution, auff gleiche Urth üben könne, wie wir oben bey der Verwechselung der Harmonie vor der Resolution gesehen? Dieses brauchet nun hier ganz und gar keiner weitem Künste, als daß man die in vorhergehenden §. angegebenen Bases der verwechselten Resolutionum zum Fundament seines Exercitii setze, und darüber nach Anweisung der obern Signaturen geschickte Variationes suche, ohne sich weiter zu bekümmern, ob die obere Stimme einen verwechselten Clavem dagegen anschlage oder nicht? Genug, wenn man beyden Stimmen (nach denen Regeln einer zweystimmigen Composition) einen guten Gang, und gute Harmonie (gg) giebet, so ist an den übrigen nichts gelegen, wie es a Casu gerathen will. Die Sache ist so leicht, und mit obigen Exempeln schon dergestalt erläutert, daß wir nicht nöthig haben, allhier den Platz mit mehrern Exempeln anzufüllen. Wir gehen also weiter, und erörtern alhier noch eine viel wichtigere Frage, welche diese ist: ob die bißherigen Sätze einer verwechselten Resolution iederzeit, nach obigen Exempeln, aus lauter Consonantien bestehen müssen,

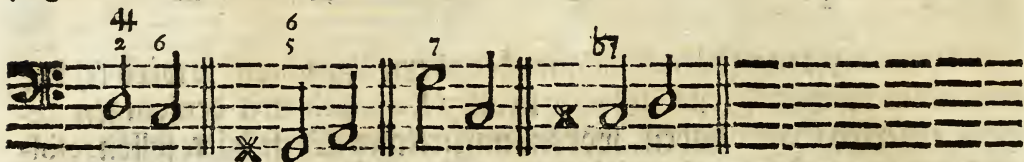
X r r r

sen,

(gg) Z. E. nicht leere Quinten anschlage, wo die Tertian harmoniöser ausfallen.

sen, oder ob sie auch mit Diffonantien können vermischet, und gleichsam abbelliret, oder schöner gemacht werden?

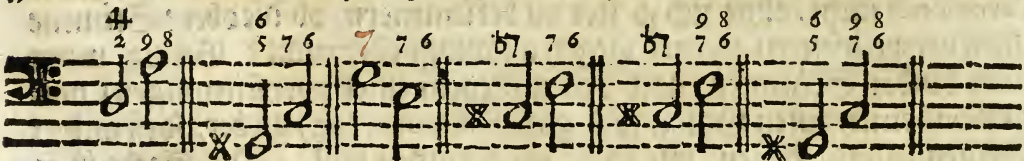
§. 60. Antwort: es ist das letztere mehr in vollstimmigen, als in 2 stimmigen Sachen practicabel; und fallen mir im nachsuchen zweyerley mögliche Casus ein. Der erste Casus wäre dieser, daß gleichwie statt folgender natürlichen Resolutionum:



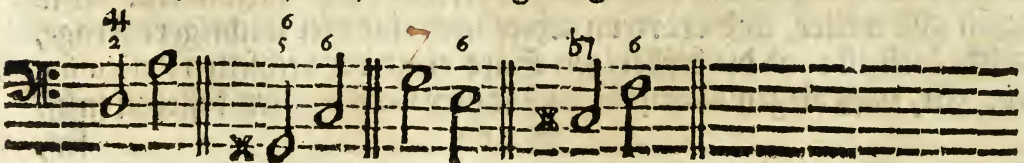
Indem ersten Exempel die 6te durch eine vorhergesetzte 7me, und in denen übrigen 3. Exempeln die 8ve durch eine vorhergesetzte 9. kan aufgehalten werden:



also gehet eben dieses bey legaler Verwechselung dieser Sätze an. Denn aus denen 7men werden hier 9nen, und aus 9nen werden wiederum 7men:

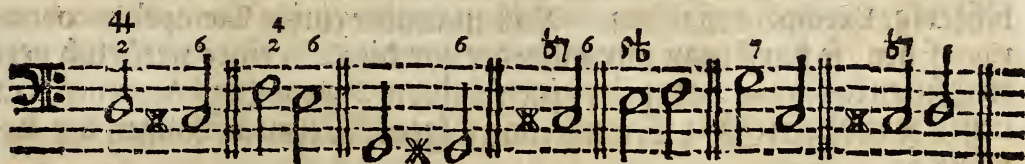


Diese Exempel solten bey ihren consonirenden Verwechselungen der resolution also erscheinen, wie sie oben vorgetragen worden:

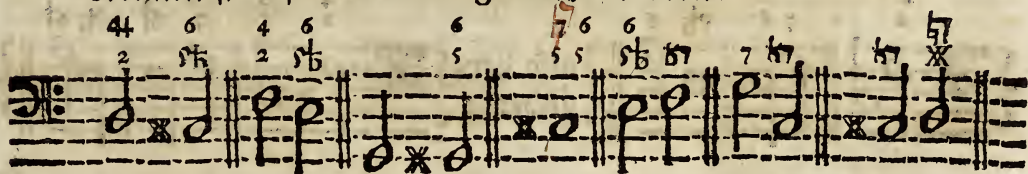


Hält man nun beyderley consonirende und dissonirende Verwechselungen der resolution gegen einander, so siehet man daß die Bases einerley, und die eingeschobenen Dissonantien nichts anders, als pure Aufhaltungen der ordinairen: und 6ten-Accorde seynd.

§. 61. Der andere Casus, da die Sätze einer verwechselten Resolution können mit Dissonantien vermischt werden, wäre dieser: Wenn man bey manchen 6ten-Accorden die 5te. min. und bey denen mit der 3. maj. verknüpfsten ordinairen Accorden die 7. min. mit einschließen kan, so daß dabey alle Claves der vorigen ordinairen, und ihrer gleichgültigen 6ten-Accorde, vor wie nach, bleiben 3.e. statt folgender consonirenden natürlichen resolutionum:



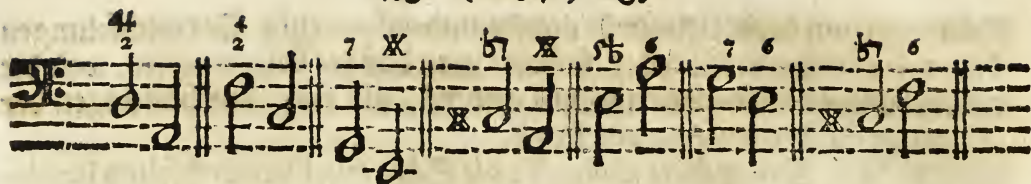
Können sie also dissonirend gemacht werden:



Wey legaler Verkehrung dieser resolutionum wird jederzeit aus der 5te min. eine 7. und aus der 7. eine 5te min.

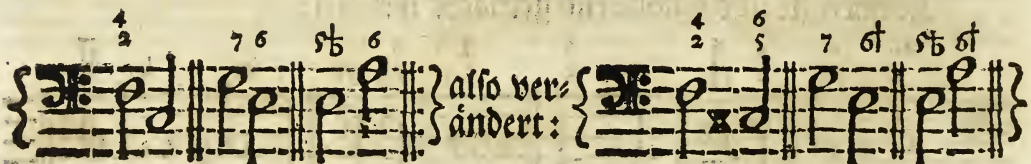


Diese Exempel solten in ihren consonirenden Verwechselungen der resolution also stehen, wie sie oben angegeben worden:



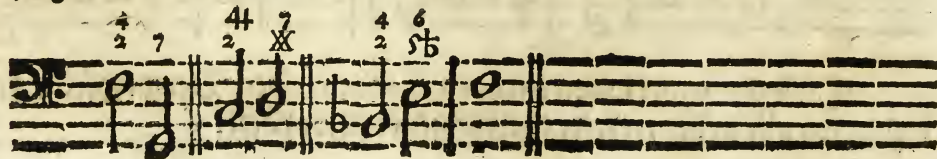
Hält man nun beyderley consonirende und dissonirende Verwechselungen der Resolution gegen einander, so findet sich, daß die Bases auch hier einerley, und beyde Arthen die geschehene reciproque Verwandlung der vorigen 6ten Accorde, in ihrer gleichgültige ordinairen Accorde, & vice versa, zum Grunde haben.

§. 62. Auf diesen Grunde, und auf dieser Regel seynd nun alle bisherige Exempel bestanden. Will man aber einige Exempel in contrarium sehen, so darff man nur entweder vor die Basis einer natürlich verwechselten Resolution, oder vor einen andern Clavem ihres Accordes, ein neues ♯ vorsehen (hh) z. E. wenn man folgende Verwechselungen der Resolution:



fo

(hh) Dergleichen kan man auch bey Verwechselung der Harmonie vor der resolution thun, welches wir allhier, weil es oben übersehen worden, nachhohlen wollen. Also kan man folgende, allbereit oben angeführte natürliche Verwechselungen der Harmonie:



Durch

so entstehet bey dem ersten Exempel statt des vorigen ordinairen Accordes, oder statt der vorigen 5ta perfecta, eine 5ta imperfecta, welche die 6te bey sich führet, mithin treffen die Claves dieses Accordes nicht mehr mit denen Clavibus ($\begin{smallmatrix} 6 \\ c \end{smallmatrix}$) überein, woein natürlich solte resolviret werden. Die beyden letzten Exempel behalten zwar die Harmonie einer 6te, wie vorher; allein weil diese 6ten, majores worden, statt das sie voehin minores waren, so treffen die Claves ihrer Accorde wiederum nicht accurat mit denen Clavibus $\{\begin{smallmatrix} 5 \\ c \end{smallmatrix}\}$ und $\{\begin{smallmatrix} 5 \\ f \end{smallmatrix}\}$ überein, woein natürlich solte resolviret werden. Muß man also dergleichen Exempel von der allgemeinen Regel ausnehmen, und selbige vor gut passiren lassen, weil sie nicht allein richtig resolviren, sondern auch die wichtigste Differenz der verwechselten Clavium nur in einen accidental $\times$ bestehet.

§. 63. Wir kommen nunmehr zum 4ten puncte dieses Capitels, welcher von der Anticipation des Transitus im Basse handelt. Oben in der Nota (d) haben wir allbereit gesehen, was Anticipatio Transitus in denen Oberstimmen war. Es ist auch allda ein einzig Exempel (ii) einer Anticipation des Transitus im Basse mit eingeflossen, und eben diese Anticipation müssen wir allhier gründlich ausführen, weil sie nicht allein bey

denen

R r r r 3

Durch ein, vor die Basi, oder vor eine Oberstimme derselben, hinzu gesetztes $\times$, also wie folget, verändern; weil dergleichen Veränderung weder die Verwechselung des Accordes, noch die resolution der Dissonantien hindert?



(ii) p. 604. ($\begin{smallmatrix} 446 \\ A d c \end{smallmatrix}$)

denen harmonischen Sätzen viele notable Casus verursacht, sondern auch mit der Verwechselung der Harmonie vielfältig vermischt wird. Absonderlich gehet im Recitativ fast keine Zeile vorbei, da man gedachte Anticipation nicht häufig findet.

§. 64. Nachdem wir nun schon wissen, was Anticipatio Transitus sey, so fragen wir hier kürzlich, auff wie vielerley Arth diese Figur in der Bass des Accordes gebrauchet werde? Antwort: Sie wird bey allen denjenigen Fällen gebrauchet, wo der Bass ordentlicher Weise aus der 3e majori, oder auch minori, einen ganzen Ton unter sich per transitum in die 4te maj. (kk) gehen kunte. z. E. In allen folgenden, mit Fleiß ausgesuchten Sätzen gehet überall der Bass aus der 3e einen ganzen Ton unter sich in die 4te maj.

Lasset man nun in diesen Exempeln überall die vor der $\left(\frac{6}{4}\right)$ stehende Note

(kk) Dahero diese Anticipatio transitus niemahls mit der 4ta perfecta angebracht wird.

Claves dieses verwechselten Accordes $\left\{ \begin{smallmatrix} 8 \\ 6 \\ 4 \\ g \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \\ g \end{smallmatrix} \right\}$ mit dem Haupt-
Accorde $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ e \end{smallmatrix} \right)$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \\ e \end{smallmatrix} \right\}$ vollkommen einerley bleiben, wie aus denen
darüber stehenden Signaturen leicht zu erkennen:

No. 1. $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$

No. 2. $\begin{smallmatrix} 8 \\ 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$

No. 3. $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$

No. 4. $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$

§. 66. Folgende 2. Exempel eines anticipirten Transitus No 1. und No. 2. kommen gleichfalls öftters vor, da es denn scheint, als wenn die b7. defic. nicht gebührend resolvirete. Denn in dem ersten Exempel berührt sie die 6te, worein sie natürlich resolviren sollte, nur mit einem kurzen Nötzen, im andern Exempel aber überspringet sie diese resolution gar. Alleines ist dieses nichts anders, als eine allzulange Aufhaltung der b7. defic. worüber die folgende 6te per Ellipsin gar weggelassen wird, welcher Freyheit sich der Componist zuweilen bey Expression harter Worte bedienet. Dahero ist diese Ellipsis nicht allein excusabel, sondern sie machet vielmehr den Satz schöner, indem der locus resolutionis gleichwohl nicht erman-

ermangelt, (mm) in welchen sie natürlicher Weise hätte resolviren können und sollen, nach dem Exempel No. 3.

No. 1. 6/4 No. 2. 6/4 No. 3. 6/4

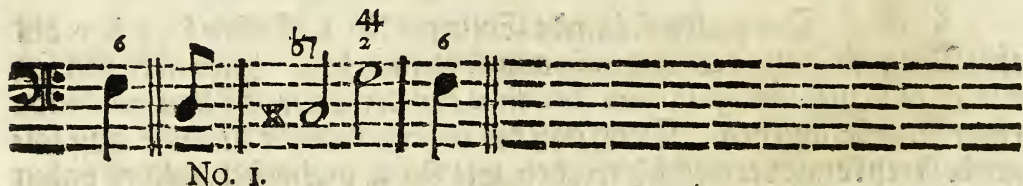
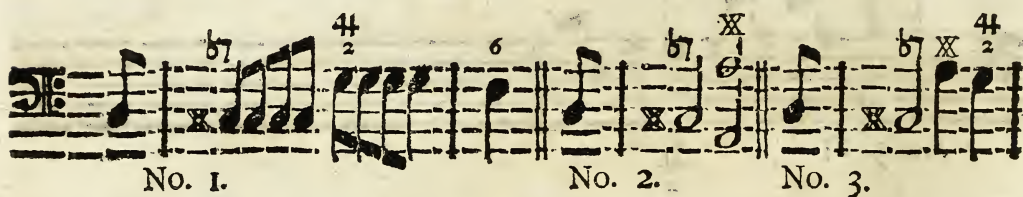
§. 67. Das unten folgende Exempel No. 1. ist oben §. 33. h. c. als eine Verwechslung der Harmonie angesehen worden. Hier aber können wir es als eine Anticipationem Transitus bey der verwechselten resolution einer $b7$. defic. ansehen. Denn daß die resolution dieser $b7$. defic. auff folgende Arth könne verwechselt werden, wie No. 2. ausweist, solches haben wir oben §. 58. gesehen. Gehen wir nun von diesen Sage weiter per transitum,

(mm) Dahero man dergleichen Verfahren mit der 5te min. nicht gut heissen könnte:

6/4

weil der locus resolutionis allerdings hier ermangelt, indem die $5b$. nicht in die 4 am a . resolviren kan und solchergestalt diese Ellipsis kein richtig Fundament hätte.

trum, wie No. 3. ausweist, und lassen hernach die mittlere Note weg, das mit der Transitus anticipiret werde: so bekommen wir wiederum das erste Exempel No. 1. Wir dürfen uns diese überflüssig scheinende doppelte Defension dieses Satzes nicht dauern lassen. Denn wir sehen nicht allein hieraus, daß mancher musicalischer Satz zuweilen aus mehr, als einer raison seinen Grund haben kan, sondern wir haben auch hier das erste Exempel gehabt, da die Anticipatio Transitus mit denen verwechselten Sätzen vermischt wird. Vergleichen Casus wir bald mehrere sehen werden.



§. 68. Wir wollen hier ein wenig ausweichen, und etwas von denen bekandten resolutionibus Dissonantiarum in Dissonantias gedenden, weil sie mit der Anticipatione Transitus des Basses einige Verwandtschaft haben. Wir haben allbereit oben gedacht, daß die Alten ihre Dissonantien ordentlicher Weise in Consonantien, oder nach ihrer Arth zu reden, den Ubel-lauth in einen Wohl-lauth zu resolviren pflegten, und auff dieser Accurateffe beruhet allerdings ein Theil der Reinigkeit des Styli Gravis, oder so genannten Allabreve (nn). Weil wir aber sehen, daß in allen andern Sty-lis

(nn) Ob sich gleich einige Autores nicht so stricte daran zu binden pflegen.

lis von dieser Accurateile abgegangen, und ohne Bedenken die Dissonanzen wieder in Dissonantien resolviret werden: so fragen wir allhier (1) aus was vor Fundament, und (2) auff wie vielerley Arth dieses geschehen könne?

§. 69. Das erstere betreffend, so haben dergleichen resolutiones Dissonantiarum in Dissonantias mit der bisherigen Anticipatione Transitus einerley Fundament. Denn gleichwie bey diesen anticipirten Transitu eine Note des Basses, die von rechts wegen da stehen solte, aussen gelassen, und davor die nachfolgende dissonirende Note anticipando angeschlagen wird: ebenso wird auch bey gedachter Resolutione Dissonantiarum jederzeit eine Note des Basses, welche ordentlicher Weise da seyn solte, übersprungen, und davor die nachfolgende dissonirende Note anticipiret. Und zwar geschiehet solches auff zwey notable Arthen.

§. 70. Die erste Arth ist diese, wenn der Bass, statt daß er biß zur resolution seiner Dissonanz liegen bleiben, und alsdenn erst in die folgende Dissonanz gehen solte, er anticipando in diese letztere Dissonanz fället, und solchergestalt eine Note, oder einen Theil der vorhergehenden Note aussen lästet. Also solten z. E. folgende bekandte resolutiones Dissonantiarum in Dissonantias:



Nach dem antiqven Fundament also stehen.



Hält man nun beyderley Exempel gegen einander, so finden sich überall die weggelassenen puncte oder Noten, und die geschehene Anticipationes der folgenden Diffonanz.

§. 71. Die andere notable Art einer resolution der Diffonantien in Diffonantien ist diese, wenn der diffonirende Bass denjenigen Clavem, worein er resolviren sollte, zwar gleichfalls weg, aber der obern Stimme überlässt (oo), und dagegen eine fremde, und gleichsam unnatürliche oder nicht zum

(oo) Auf solche Weise bekommen wir eine besondere Art der verwechselten Resolution, da nemlich von demjenigen Accorde, woein natürlich sollte resolviret werden, nur die 2. Haupt-Claves in der Verwechselung behalten, statt der übrigen aber fremde Claves aus dem, nach der natürlichen Resolution folgen

den 3ten Accorde angeschlagen werden. 3. e, der obige erste Accord $\left. \begin{matrix} c \\ a \\ d \\ fis \end{matrix} \right\}$ sollte

zum Ambitu gehörige Dissonanz anticipando anschläget, ehe es Zeit war. Also solten z. E. folgende, im Recitativ oder sonst bey Expression harter Worte vorkommende Sätze:



§ § § § 3

Nach

solte natürlich also resolviret werden $\left\{ \begin{matrix} b \\ g \\ d \\ g \end{matrix} \right\}$ in welcher Resolution die 2. Haupt-Claves $\left[\begin{matrix} b \\ g \end{matrix} \right]$ seynd, weil die 5. t. min. $\left[\begin{matrix} c \\ fis \end{matrix} \right]$ in diese 2. Claves natürlich resolviret

$\left[\begin{matrix} c \\ fis \end{matrix} \right] \left[\begin{matrix} b \\ g \end{matrix} \right]$ Da nun aber unser obiges erste Exempel also resolviret: $\left\{ \begin{matrix} c & b \\ a & g \\ d & e \\ fis & cis \end{matrix} \right\}$

so findet man zwar in diesen resolvirten Sätze die gedachten 2. Haupt-Claves der natürlichen Resolution nehmlich $\left(\begin{matrix} b \\ g \end{matrix} \right)$ hingegen aber finden sich dabey 2. frembde Claves, $\left(\begin{matrix} c \\ cis \end{matrix} \right)$ und diese kommen eben aus dem 3ten Accorde her, wel-

cher erst nach dem natürlich resolvirten Sätze also folgen sollte: $\left\{ \begin{matrix} c & b & b \\ a & g & g \\ d & d & e \\ fis & g & cis \end{matrix} \right\}$ Denn

wenn

Nach ihren antiqven Fundament also sehen:

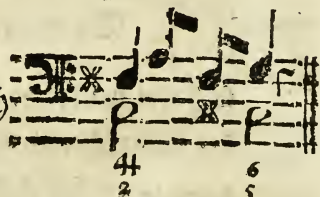


Hält man nun beyderley Exempeln gegen einander, so finden sich wiederum die überall weggelassenen Noten, und die geschehene Anticipationes der folgenden Diffonantien.

§. 72. Das letzte unter diesen Exempeln



führet in praxi nicht selten statt der b7. die (6) bey sich



Weil

wenn man von diesen 3. Sätzen den mittelsten weg lästet, und anticipiret den

dritten Satz: $\left\{ \begin{array}{l} c \quad b \\ a \quad g \\ d \quad e \\ f \quad c \end{array} \right\}$ so bekommt man eine Resolution der Diffonantien in

weil nun in diesen Fall derjenige Bass-Clavis, nehmlich das H. oder B. worz ein natürlich sollte resolviret werden, in dem Accorde $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ \text{cis} \end{smallmatrix} \right\}$ gar nicht zu finden, und folgar mit dem oben angegebenen Fundament einer verwechselten Harmonie nicht entschuldiget werden kan, so scheint es zwar, als wenn man diesen in praxi eingeführten Casum vorseine per abusum eingeschlichene libertat, oder negligenz der weggelassenen b^7 defic. rechnen müste: untersucht man aber etwas genauer, wie der Satz von rechtswegen resolviren sollte, nehmlich $\left\{ \begin{smallmatrix} 4 \text{ } 6 \\ \text{c H cis d} \end{smallmatrix} \right\}$ und wie er hingegen in der That

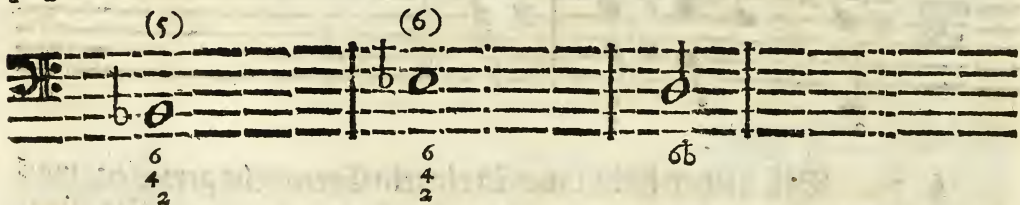
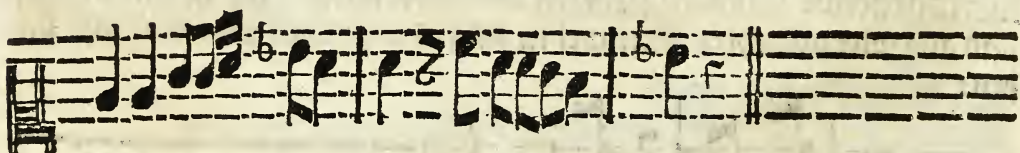
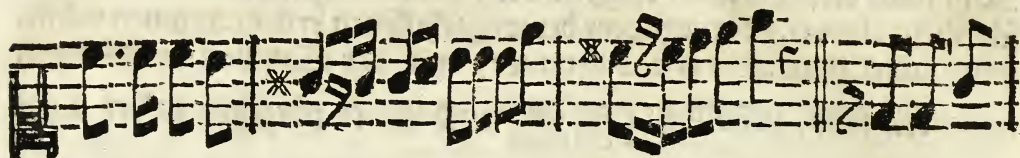
resolviret, nehmlich $\left\{ \begin{smallmatrix} 4 \text{ } 6 \\ \text{c cis d} \end{smallmatrix} \right\}$ so kan man mit guten Grunde sagen, daß darinnen der Bass-Clavis H. worin natürlich sollte resolviret werden, auff eben die Artz und mit eben der raison auffengelassen, und statt dessen die im transitu aufwärts gehende Diffonanz anticipiret worden, gleichwie überhaupt bey allen Anticipationibus Transitus, die im Transitu niederwärtsgehende Diffonanz jederzeit anticipiret wird. Es ist par ratio da, und also sollte gedachtes Exempel in seinem antiquen Fundament also stehen:



6. 73. Bis hieher haben wir in einzeln Exempeln gewiesen, was 1.) die Verwechslung der Harmonie vor der Resolution. 2.) Die Verwechslung der Resolution selbst, und 3.) die Anticipatio Transitus nebst ihren anverwandten Sätzen vor Dinge seynd. Weil aber diese 3. Stücke in praxi und sonderlich in Recitativ oft dergestalt an einander hangen, und

in Diffonantien, nach der oben beschriebenen andern Artz die übrigen oben angegebenen Exempel haben einen gleichen Ursprung.

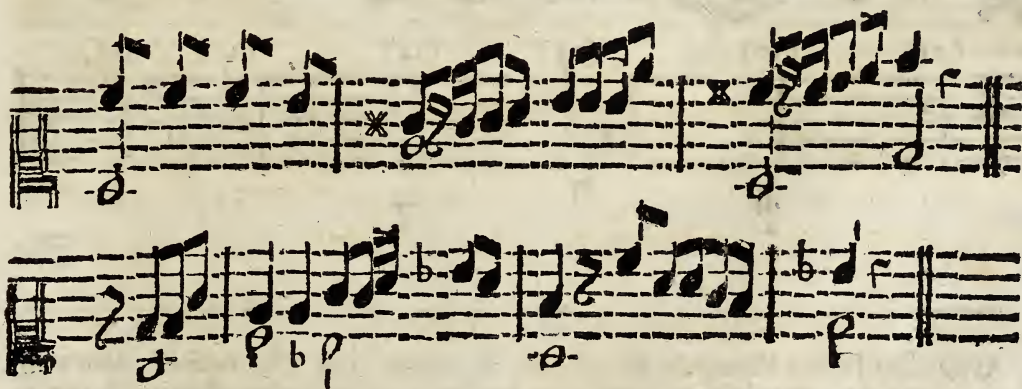
und gleichsam in einander geschlossen seynd, daß ein Anfänger neue Schwübrigkeit findet, die Raison und das Fundament solcher Sätze zu unterscheiden: so wollen wir allhier einige zusammenhängende Exempel dieser Arth beyfugen, und selbige nach Anweisung der über denen Bass-Noten gesetzten Ziffern auff folgende Arth analysiren:



Die Note (1.) ist ein Transitus anticipatus, indem der Accord (*) hätte sollen vorgehen. Bey der Note (2.) verkehret der transitus anticipatus seine Harmonie, und zwar dergestalt, daß die Claves beyder Accorde (1.) (2.) in der Vertheilung einerley bleiben. Statt daß nun die Note (2.) nachgehends in das A. resolviren sollte, so anticipiret sie wiederum den Transitus. (3.) dieser Transitus sollte

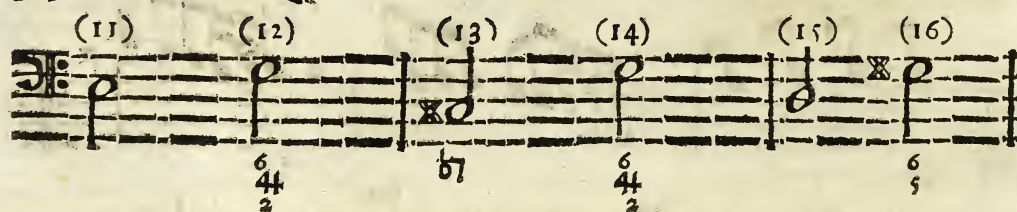
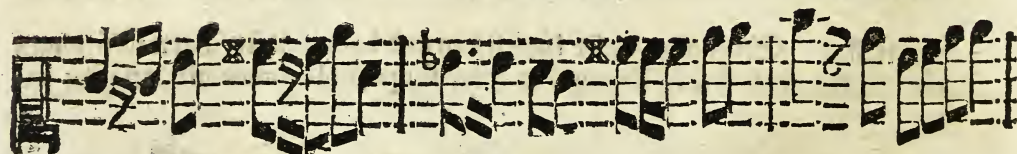
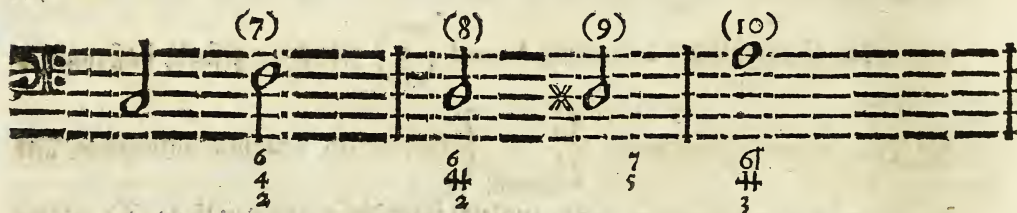
solte nun natürlich in den 6ten Accord $\begin{pmatrix} d \\ a \\ F \end{pmatrix}$ resolviren, statt dessen aber, verwechselt er seine Resolution mit dem gleichgültigen oder in einerley Clavibus bestehenden ordinairen Accord. $\begin{pmatrix} a \\ f \\ d \end{pmatrix}$ In dem folgenden Exempel zeigt die Note (5.) wieder einen Transitus anticipatum, indem der Accord C. hätte vorhergehen sollen. Statt daß nun gedachte Note (5.) nachgehends natürlich in den 6ten Accord $\begin{pmatrix} f \\ c \\ A \end{pmatrix}$ resolviren sollte, so verwechselt sie bey der Note (6) ihre Resolution gleichfalls in den gleichgültigen ordinairen Accord $\begin{pmatrix} c \\ a \\ f \end{pmatrix}$ jedoch dergestalt, daß zugleich

der Transitus anticipiret wird: $\left. \begin{matrix} c \\ a \\ f \end{matrix} \right\}$ dismoll dah:ro ein Transitus anticipatus, und eine verwechselte Resolution, beyde zugleich über dieser einzigen Note (6) zusammen treffen. Statt aller dieser künstlichen und harmoniösen Verwechselungen würden nun obige beyde Exempel in ihrer simplen Harmonie also gelautet haben:



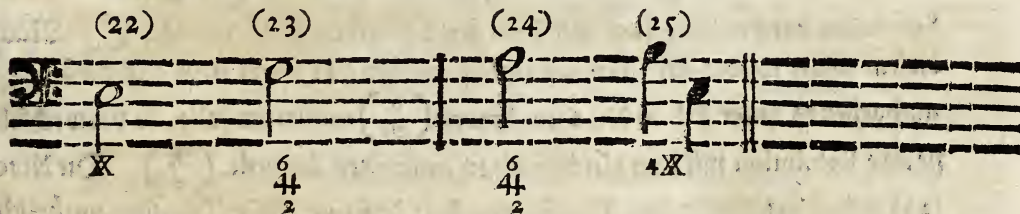
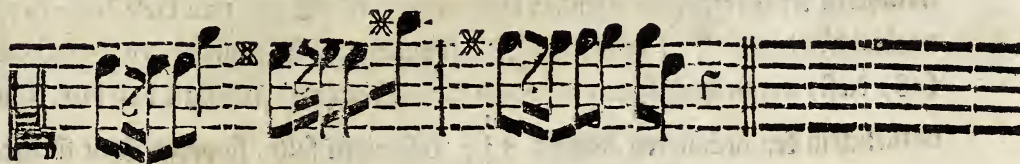
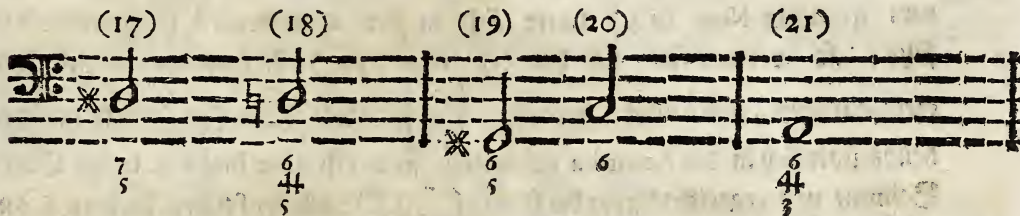
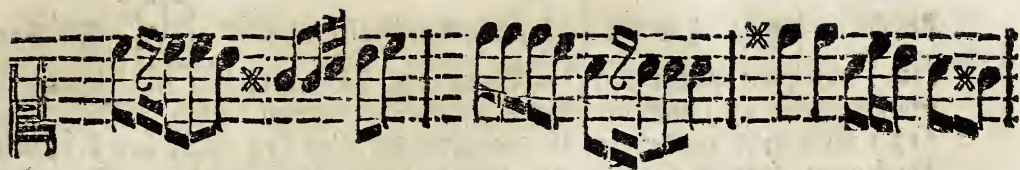
Diese simplen Accorde wird man richtig mit allen ihren Clavibus in obigen verwechselten Accorden finden, woraus das Fundament solcher
 T t t t pro-

proceduren desto mehr erhellet. Es verlohnet sich aber der Mühe, all-
hier noch ein Exempel zu trenchiren, worinnen die übrigen vornehmsten
Casus dieser Arth häufig, und gleichsam in einander gepfropffet vor-
kommen: (pp)



Die

(pp) Mit solchen Exempeln ist nicht die Meynung, daß alles Recitativ nothwen-
dig solle und müsse mit dergleichen beständig dissonirenden Sätzen überhauf-
fet werden sondern wir zeigen nur hier, daß solches gleichwohl geschiehet und ge-
schehen kan, so oft es der Componist a propos befindet.



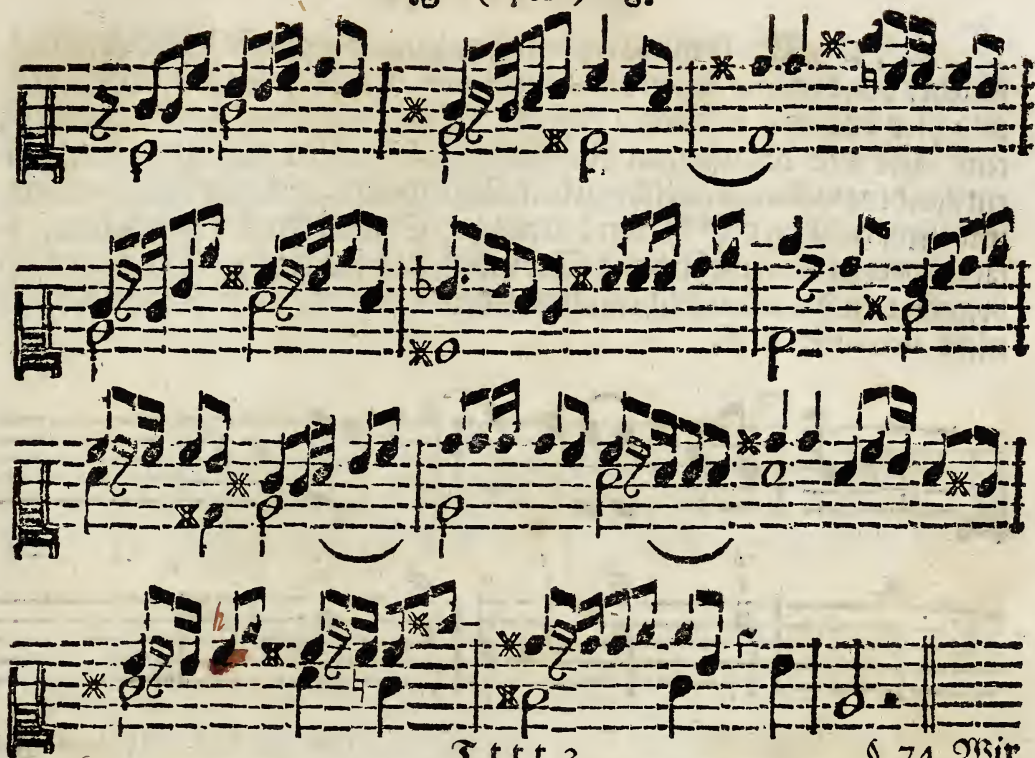
Die Note (7.) ist ein transitus anticipatus, indem der Accord $\left(\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ g \end{smallmatrix}\right)$ vorher gehen sollte.

Statt daß nun dieser Transitus anticipatus unter sich in das $\left(\begin{smallmatrix} * \\ c \end{smallmatrix}\right)$ sollte resolviren, so wird der Transitus bey der Note (8) noch einmahl anticipiret. Dieser letztere Transitus sollte nun natürlich unter sich in dem Accord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ c \end{smallmatrix}\right)$ resolviren, statt dessen aber wirfft er dieses c. in die obere Stimme, und anticipiret davor die falsam (9) nach der in vorhergehenden §. 71. erklärten andern Artz einer in die Dissonanz resolvirenden Dissonanz. Diese Note (9) verkehret bey (10) ihre Harmonie richtig nach allen Clavibus des Accordes. Statt daß nun die Note (10) unter sich in den 6ten Accord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ g \end{smallmatrix}\right)$ resolviren sollte, so verwechselt sie ihre

Resolution bey (11.) in den gleichgültigen ordinairn Accord. $\left[\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ e \end{smallmatrix} \right]$ Die Note (12.) anticipiret wieder den Translulum, und dieser verkehret seine Harmonie bey der Note (13.) nach der oben §. 35. h. c. gegebenen Raifon. Diese Note (13.) verwechfelt wieder ihre Harmonie bey der Note (14.) nach den doppelten Fundament welches oben §. 33. und 67. ang-geben worden. Statt daß nun gedachte Note (14.) unter sich in den 6ten-Accord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ f \end{smallmatrix} \right)$ resolviren folte, so verwechfelt sie bey der Note (15.) ihre resolution mit dem gleichgültigen ordinairn Accord. $\left[\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ d \end{smallmatrix} \right]$ Die Note (16.) folte nachgehends über sich in den Accord a resolviren, sie wirfft aber dieses a. in die Oberstimme und ergreiffet davor die falsam $\left(\begin{smallmatrix} 7 \\ dis \end{smallmatrix} \right)$ nach der schon gedachten, §. 68. erklärten Urth einer resolvirenden Diffonanz. Statt daß nun diese Note (17) natürlich in das $\left(\begin{smallmatrix} * \\ e \end{smallmatrix} \right)$ resolviren folte, so anticipiret sie so gleich den Translulum (18) dieser verwechfelt seine Harmonie richtig bey (19) und statt daß diese Note natürlich in den ordinairn Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ a \end{smallmatrix} \right\}$ resolviren folte, so verwechfelt sie ihre Resolution bey der Note (20) mit dem gleichgültigen 6ten-Accorde. $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ \end{smallmatrix} \right)$ Nach diesem folget wieder ein Translulum anticipatus bey (21) und statt daß diese Note nachgehends unter sich in den 6ten-Accord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ gis \end{smallmatrix} \right)$ resolviren folte, so verwechfelt sie ihre Resolution mit dem gleichgültigen ordinairn Accorde. $\left(\begin{smallmatrix} * \\ e \end{smallmatrix} \right)$ Die Note (23) anticipiret wieder den Translulum, statt daß nun dieser Translulum natürlich in den Accord $\left[\begin{smallmatrix} 6' \\ fis \end{smallmatrix} \right]$ resolviren folte, so verwechfelt er bey der Note (24) seine Harmonie nach der oben §. 65. gegebenen Raifon, und statt daß diese Note (24) wieder unter sich in den Accord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ g \end{smallmatrix} \right)$ resolviren folte, so beschliesset sie mit der freyen Recitativ-Cadenz, von welcher oben §. 54. ausführlich gedacht werden.

Dieses gange weitläufftige Exempel würde nun in seiner simplen Harmonie also gelautet haben, wie folget. Welche simple Accorde wiederum mit allen ihren Clavibus, fundamentaliter in gedachten obigen Exempel zu finden, wer beyde gegen einander halten will. (99)

(99) Bald möchte es Zeit seyn, hier manche unwissende Contrapunctisten zu fragen, ob wohl



3 t t t 3

§. 74. Wir

ob wohl der Stylus Thetralis seine richtigen Fundamenta besitze oder nicht, und welcher Stylus unter allen wohl mehrere, schönere, und zugleich künstlichere resolutiones seiner Dissonantien habe? Mich düncket, es machet dieses Capitel ein gang neues Studium vor solche Leute aus, die wenig oder gar nichts davon wissen. Ich wurde vor einiger Zeit von einem viel prätendirenden Componisten auff eine höfliche Arth angestochen, als wenn gewisses Recitativ von meiner Arbeit nicht fundamental gesetzt seyn solte. Als ich aber dem guten Manne die Raisons so lange auff dem Pappiere vormahlete, biß er sie begreifen, und nicht weiter negiren kunte, so wurde er schamroth, und wußte seine Grandesse mit nichts zu entschuldigen, als mit diesen Worten: Ich müste doch gleichwohl gestehen, daß dieses noch wenige Componisten wissen. Was kan ich aber davor: so muß man denn das tadeln bleiben lassen, und nicht glauben, daß vorsichtige Componisten so leicht etwas ohne Raison sehen. * Nachlässigkeiten und Menschliche Fehler ausgenommen, die man bey allen Componisten gar leicht unterscheiden kan.

§. 74. Wir kommen nummehr zum 6ten puncte dieses Capitels, welcher von der retardation und Anticipation der Ober-Stimmen handelt, und hier brauchet es kürzer Arbeit. Eine retardation heisset eigentlich eine, aus der allzulangen Auffhaltung (*) der vorhergehenden Note entstandene Diffonanz, welche zu dem folgenden Accorde gar nicht gehöret, und nicht resolviret (**) werden mag. Es werden aber dergleichen retardationes in praxi mehr bey geschwinden, als langsamen (rr) Noten gebrauchet, und werden solchensals von dem Accompagnisten selten oder gar nicht attendiret, z. E.



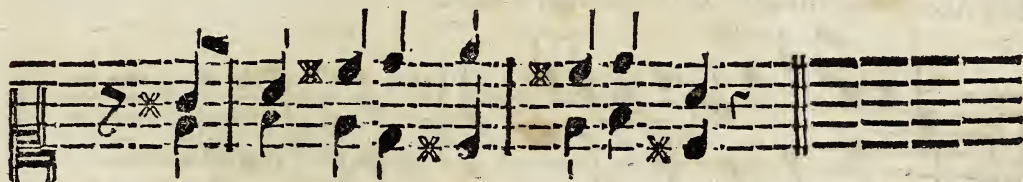
In

* Von retardare aufhalten, verzögern.

** Daher wenn z. e. eine 5t. min. 7me &c. legaliter vorhero bindet, nachgehends aber von ihrer Resolution abbricht, und selbige einer andern Stimme überlässt wie wir oben Exempel gesehen, so ist solches keine retardation, sondern eine Verwechselung der Resolution, die allerdings zu dem Sahe gehöret, in der That würcklich resolviret, und im Accompagnement niemahls weggelassen wird.

(rr) Ausgenommen bey exorbitanter Expression harter Worte, da einige retardationes (nicht alle) mit Behutsamkeit gebrauchet, und wegen ihrer langsamen Noten im Accompagnement allerdings nicht mögen übergangen werden, wie wir oben in der ersten Abtheilung c. 3. S. 89. 90. Exempel gesehen. Ubrigens haben wir eben allda die retardation der 5t. superfl. eine Auffhaltung der künftigen 6ten und die Retardation der 7. maj. eine Auffhaltung der künftigen 8ve genannt,

In diesen Exempel kommen 5. verschiedene retardationes vor. Die erste ist die retardatio 2da superfl. über dem Bass-Clave f. die andere ist die retardatio 4ta perfectā über dem Bass-Clave e. die dritte ist retardatio 7. maj. über dem Bass-Clave D. die vierdte ist retardatio quā min. über dem Bass-Clave cis, und die fünffte ist retardatio 5ta superfl. über dem Bass-Clave f. in folgenden Tacte. Alle diese dissonirende retardationes kommen aus dem zu langen Auffenthalt der vorhergehenden Noten her, welche zu denen folgenden Sätzen nicht quadriren, und daher natürlich also stehen, und accompagniret werden sollen:

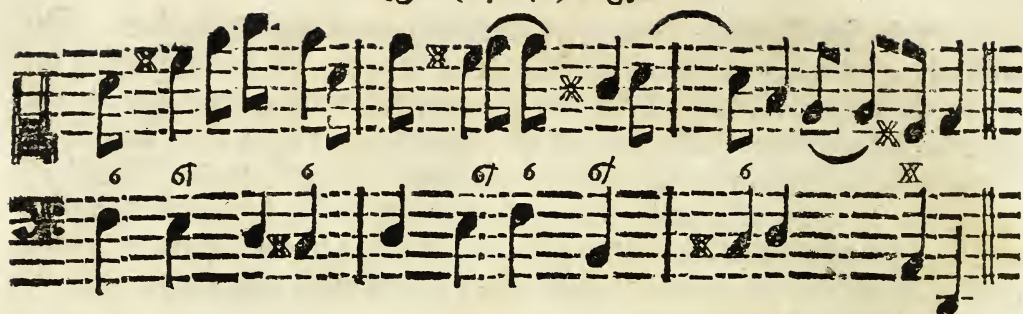


§. 75. Die Anticipation der Ober-Stimmen wird in heutiger praxi gleichfalls sehr oft gebraucht. Sie kehret aber die Sache umb, und statt daß die retardation die Noten des vorhergehenden Accordes zu lange aufhielte, so eilet sie desto mehr und schläget die Claves des folgenden Accordes voraus an, ehe es Zeit ist. Weil nun dergleichen gemeiniglich bey geschwinden Noten geschieht, so werden solche Anticipationes gleichfalls im Accompagnement ordentlicher Weise nicht attendiret. (ss) 3. E.

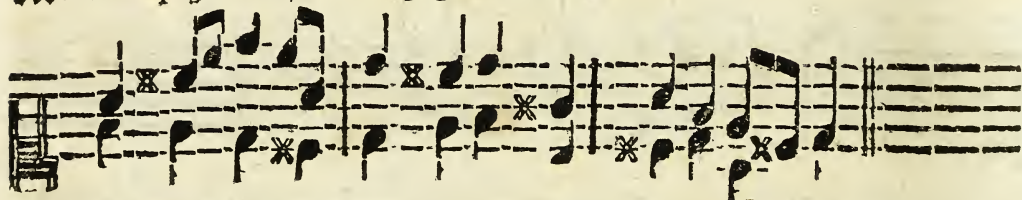
Dieses

nennet, welche beyderley Benennungen in der That einerley sind. Denn wenn die 2da superfl. oder die 7. maj. active sich auffhält, so entsteht dadurch passive die Auffhaltung der fünfften 6te und 8ve.

(ss) Daß dergleichen Anticipationes auch im Basse vorkommen, und wie man sie im Accompagnement zu tractiren habe, solches ist in der ersten Abtheilung von p. 372. biß 375. allbereit gezeigt worden,



Dieses Exempel sollte eigentlich also stehen wie folget, daher es auch der Accompagnist also accompagniren kan:



§. 76. Diese beyde Figuren, nehmlich die retardation und Anticipation der obern Stimmen, werden nun in 3. und mehr stimmigen Sachen öftters mit denen Verwechslungen der resolution vermischt, so, daß der Componist nur auff die angefangene Invention der Ligaturen siehet, und es ihm gleich viel gilt, ob bey Continuation derselben, retardationes, Anticipationes, Verwechslungen der resolution, oder gar ordentliche resolutiones der Dissonantien entspringen. 3. E.



Bev



Bey der Note (1) ist zwar der Gang der obern Stimme aus dem a. ins h. vor eine verwechselte Resolution der obern Stimmen zu rechnen, weil besagtes a. gar wohl gebührend ins g. resolviren kunte, welcher Glavis hingegen der Mittel-Stimme überlassen wird. Allein die unterste Stimme ist bey besagter Note (1) ist eine zu diesem Accord nicht gehörige Retardation, die keine Resolution hat, und folgar bey geschwinder Mensur im Accompagnement nicht attendiret wird. Bey der Note (2) geht eine richtige Verwechselung der Resolution in denen Ober-Stimmen vor. Bey der Note (3) wird ordentlich resolviret und bey denen Noten (4.) (5.) (6.) finden sich lauter Anticipationes der folgenden Sätze. Das andere Exempel bestehet durchgehends aus denen so oft gebräuchlichen Anticipationibus der Ober-Stimmen. Weil nun beyde Exempel eine geschwinde Mensur haben, so ist nichts daran gelegen, wenn der Accompagnist alle diese retardationes, Anticipationes, Verwechselungen der Resolution und ordentliche resolutiones übergheh, und nur ihre fundamental-Noten mit dem fortgehenden Basse anschlagen will, eben als wenn sie also stünden:



§. 77. Wir kommen nunmehr zum 7ten puncte dieses Capitels, allwo wir von der resolution der Dissonantien bey Verwechslung der musicalischen Generum zu handeln haben. Es ist bekandt, und haben wir allbereit in der ersten Abtheilung dieses Werkes gedacht, daß die Alten 3. Genera Musices gehabt, nemlich das Genus Diatonicum, Chromaticum und Enharmonicum, welches letztere über 30. Claves gezelet. Ungeachtet uns nun diese alten Genera heut zu Tage gar nichts mehr angehen (tt): so haben wir doch den alten Gebrauch behalten, daß wenn wir einen von unsern 12 Chromatischen Clavibus zwischen denen Lineen auff 2. differente Arten nach einander bezeichnet sehen, so sagen wir, es sey solches eine Verwechslung der musicalischen Generum (uu). 3. E.



Ben

(tt) Weil wir ja bey unsern heutigen Temperaturen nur ein einziges in 12. Clavibus bestehendes Genus Chromaticum haben.

(uu) Die Alten künnten dieses mit recht sagen, weil es bey ihnen differente Claves in differenten Genoribus waren. Bey uns aber seynd es einerley Claves in einem einzigen Genere Musico. Dahero wir allerdings den eigentlichen Unterschied solcher Säge in dem unterschiedenen Ambitu modorum, und nicht in der Verwechslung der Generum suchen solten. Nur scheint es uns solchensalß (welch Wunder!) an einem Musicalisten Termino technico zu ermangeln, wie wir eigentlich die gleichsam e Diametro einander entgegen gesetzte Harmonie oder

Accorde



Ben dieser eingeführten, und schon bekandten Benennung solcher exorbitanten Säge wollen wir nun allhier bleiben, damit wir ohne Weitläufftigkeit zu unsern propos gelangen, welches in dieser einzigen Frage bestehet: Ob wohl eine anschlagende Dissonanz bey dergleichen darauff erfolgten Verwechselung der musicalischen Generum nothwendig nach der bißherigen allgemeinen Regel resolviren müsse, oder nicht?

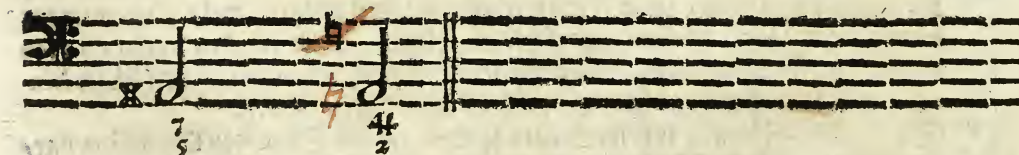
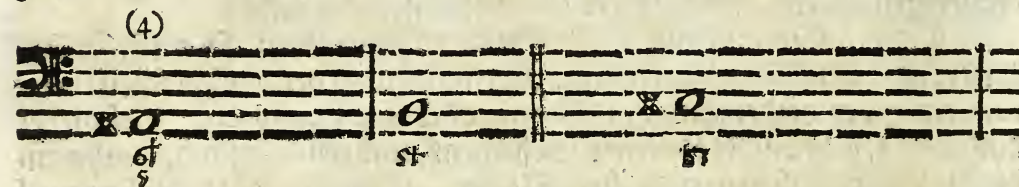
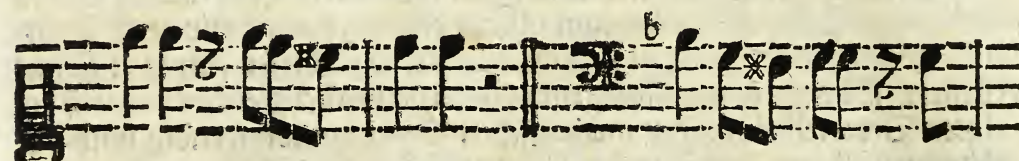
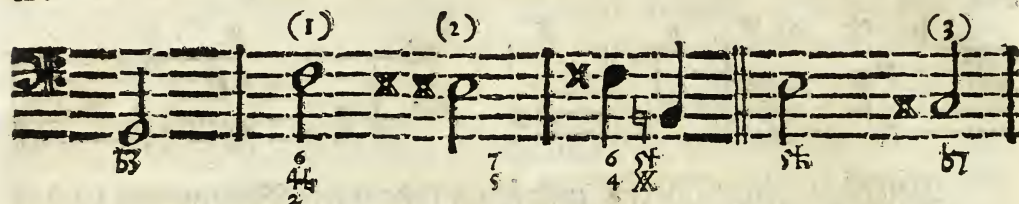
§. 78. Hierauff mit Unterscheide zu antworten, so entstehet bey dieser, nach der Dissonanz erfolgten Verwechselung der musicalischen Generum, entweder wiederum eine Dissonanz, oder eine Consonanz. Geschiehet das erstere, so brauchet es keines Besinnens, und resolviret man nothwendig die letztere Dissonanz nach ihrer Natur. Man sehe folgende Exempel an, dergleichen sonderlich im Recitativ vorzukommen pflegen (*):

U u u u z

In

Accorde solcher different bezeichneten einerley Clavium nennen, und hierdurch die eigentliche Distanz zwey solcher Modorum von andern, mehr oder weniger verwandten Modis Musicis unterscheiden solten. Wir werden unten im 5ten Capitel dieser Abtheilung Gelegenheit bekommen, ein mehrers von dieser Materie zu sagen gedencen, biß dahin wir es verspahren wollen.

- (*) Die Practici bedienen sich iezuweilen solcher harten Säge bey Expression harter Worte, als des Schmerzes, der Verzweiflung, der Grausamkeit &c. wobey sie so viel möglich auff das Cantabile der Singestimme sehen, und dem Accompagnement den Anschlag der unerwarteten, und gleichsam unnatürlichen Harmonie überlassen. In vollstimmigen Sachen practicieet man dann und wann dergleichen auch, allein es muß mit besonderer Behutsamkeit geschehen, damit wenigstens keine Singestimme unnatürliche Intervalla bekomme.



me. Dahero unter andern Arthen solcher verwechselten Generum, diejenige
 Arth nicht unrecht scheint, da man die Singestimme, in welcher die 2. different
 bezeichneten Semitonia nach einander vorkommen sollen, in der ersten Bezeich-
 nung so lange halten lässt, bis die übrigen Stimmen das Genus würcklich ver-
 wechselt;

In dem ersten Exempel sehen wir, daß die 4ta maj. (1.) über den folgenden Cäsar (2.) nach denen Gradibus der Lincen, eine st. min. wird, und also ein gnnß ander Accompanement, und eine andere Resolution bekommt, ob gleich in beyden Cäsar eben der Clavis f. die Bassin ausmachet. In dem andern Exempel sehen wir, daß das in der Singestimme über (3.) angegebene B. moll. bey der folgenden Note (4.) zwar mit dem Basse verwechselt, aber in ein B. dur verwandelt wird, und folgar das Accompanement und die Resolution wiederum ändert, ob gleich in beyden Cäsar eben der Clavis B. die Bassin ausmachet. In dem dritten Exempel kömmt wiederum dieser Casus vor, nur daß das letztere B. dur ein etwas verändertes Accompanement hat, wie die Signaturen den Unterscheid zeigen. In allen 3. Exempeln aber können die Claves des Haupt Accordes mit denen Clavibus des nachfolgenden verwechselten Generis gar wohl völlig übereinstimmen, wor

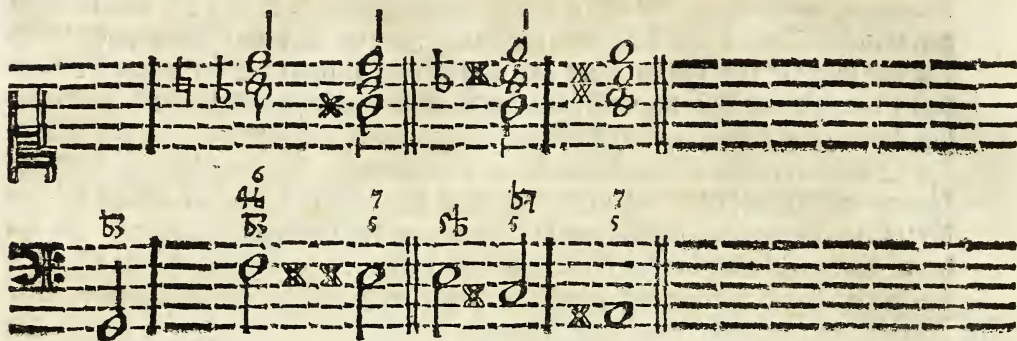
U u u z

die

wechselt, und der Sängers gleichsam die geschene Metamorphosin allberei gewehnet ist, wie nachfolgende Exempel zeigen. Ubrigens muß man von solchen fast wieder die Natur laufenden Changement der Tone freylich keine allrätliche Profession machen, sondern selbige selten, und mit einem Judicio anbringen:

The image displays four staves of musical notation, likely from a 17th or 18th-century manuscript. The notation is in a historical style, using a single line for each staff. The first staff is in treble clef and shows a key signature change from C major to B minor (indicated by a flat on B) and a time signature change from 3/4 to 3/2. The second staff is in bass clef and shows various accidentals (sharps and flats) and a time signature change from 3/4 to 3/2. The third staff is in treble clef and shows a key signature change from C major to B minor (indicated by a flat on B) and a time signature change from 3/4 to 3/2. The fourth staff is in bass clef and shows various accidentals (sharps and flats) and a time signature change from 3/4 to 3/2.

die Accurateſſe ſuchen, und beyden Accorden einerley Accompagnement geben will, (**) wie aus folgenden erhellt:



§. 79. Entſtehet aber bey einer nach der Diſſonanz erfolgten Verwechſelung der muſicaliſchen Generum, eine Conſonanz, ſo bin ich allerdings mit andern der Meynung, daß die Conſonanz nicht nothwendig reſolviren müſſe (ww), wofern ſich nicht die Gelegenheit dazu freywillig, und gleichſam a Caſu præſentiret. Alſo findet folgendes erſte Exempel von ohngeſehr ſeine reſolution, welche hingegen allen übrigen Exempeln mangelt:



In

(**) Den völligen Unterſcheid ſolcher in denen Clavibus übereintreffenden, und doch in der Natur einander ſo wiedrigen Sätze ſuche man in der erſten Abtheilung

Cl. S. 20. 21. ſeq.

(ww) Denn weil die vorige Diſſonanz bey ſolcher Verwechſelung des Generis nicht mehr



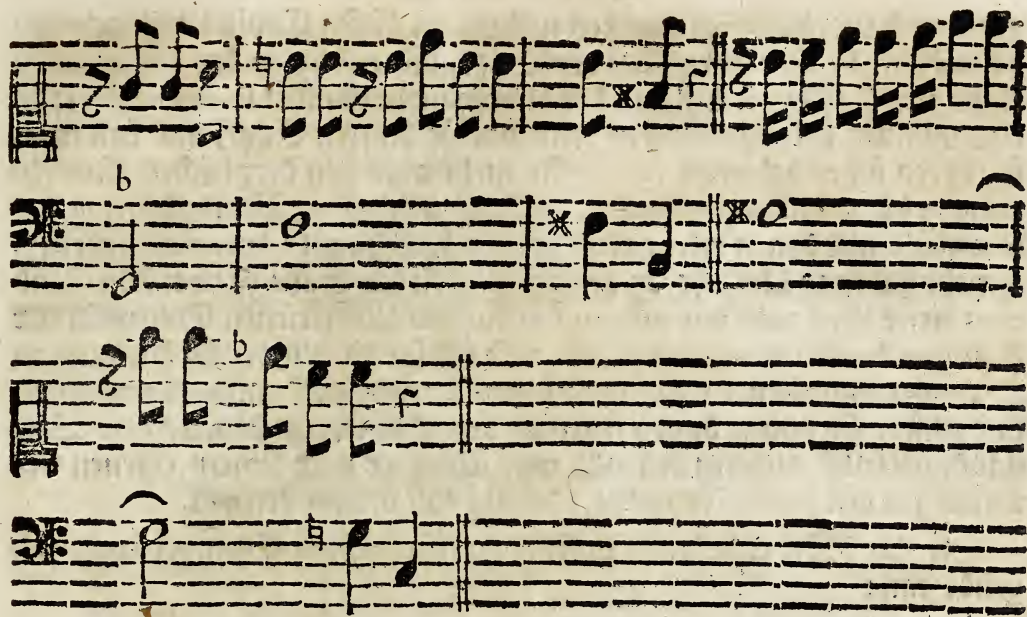
In dem ersten Exempel machet der Clavis ^{as} gis oder ^{os} das erstemahl eine 7me, und das andere mahl eine 6te aus, welche Differenz nach denen Gradibus der Lineen richtig eintrifft. Bey dem andern Exempel machet der Clavis dis einmahl die 7me, das andere mahl eine consonirende 3e aus, welche so dann keiner Resolution von nöthen hat. Bey dem 3ten Exempel machet das gis oder as einmahl die 5t. min. das andere mahl die consonirende 6t. maj. aus, und fällt also wiederum die Resolution weg. Bey den 4ten Exempel verwechselt die ^{b7} defic. ihre Harmonie zugleich mit dem Genere, nemlich. (^cdis dur X ^cdis moll) Hieraus entstehet wiederum eine consonirende 6te, welche keine Resolution von nöthen hat. Nun kommen in obigen 3. ersten Exempeln die Claves des Haupt-Accordes mit denen Clavibus des folgenden verwechselten Generis wiederum völlig übereinstimmen,

mehr die Natur einer Dissonanz behält, sondern in eine ungebundene Consonanz metamorphosiret wird, so kan man von ihr so wenig als von andern ungebundenen Consonantien eine Resolution prätextiren. Folgar machet dieser Casus wohl eine Exception wider die allgemeine Regel aus.

men, wenn man ihnen einerley Accompagnament geben will, wie in folgenden 3. Exempeln zu ersehen. Das obige 4te Exempel aber behält bey seiner Verwech- selung der Harmonie, und des Generis, nur die beyden Haupt-Claves c. und dis. Die übrigen Stimmen aber verändern sich, wie aus dem folgenden 4ten Ex- m- pel zu ersehen. Dergleichen Arthen einer verwechselten Harmonie wir auch eben- bey der Resolutione Dissonantiarum in Dissonantias gehabt.

The image displays four staves of musical notation, likely from a 17th or 18th-century manuscript. The notation is in G major, indicated by one sharp (F#). The staves are arranged vertically. The first staff shows a series of chords and single notes, with some notes marked with a 'b' (flat) and a '*' (ornament). The second staff continues the sequence, featuring more complex rhythmic patterns and ornaments. The third and fourth staves show further developments of the harmonic and contrapuntal ideas, with some staves ending in a double bar line. The notation is clear and well-preserved, typical of historical musical manuscripts.

§. 80. Hier haben wir annoch zu erinnern, daß das erste Exempel des obigen §. 78. ingleichen das erste Exempel des nur vorhergegangenen §. 79. von einigen berühmten Practicis auch in folgender Figur vorgestellt werden:

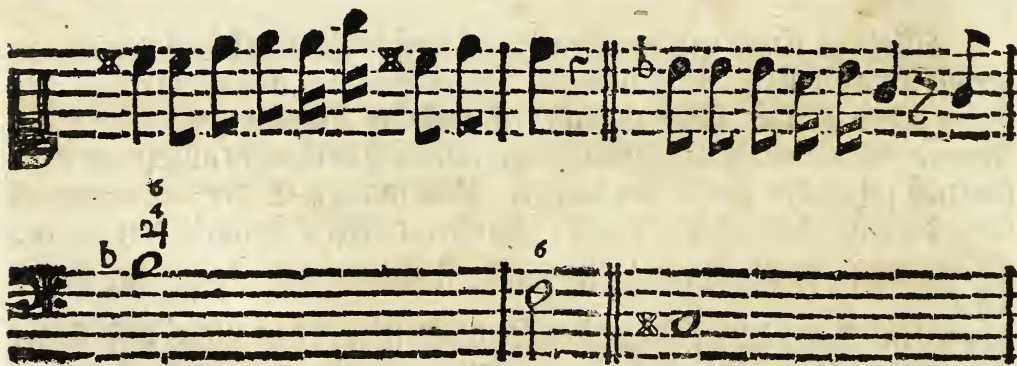


Allein es liegt meines Erachtens auff solche Arth das Fundament der verwechselten Generum in einem leeren Recitativ allzuvergraben, die Sätze bekommen ein illegales Ansehen, und der Accompagnist bleibet bey seinem ordinairn Accompagnement, welches sich doch nicht allzeit mit dem darauff folgenden Accorde räumt. Also wenn z. E. der Accompagnist über dem Bass-Clave f. des vorhergehenden ersten Exempels den Accord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right)$ anschläget, (wie er natürlich nicht anders kan,) so räumt sich dieser Accord mit dem darauff folgenden Sätze gang und gar nicht, und findet sich nicht die geringste resolution. Ubrigens kömmt es darauff an, ob man dergleichen Surprisen wenigstens im Recitativ vor etwas schönes passieren lassen will, wosern die Expression der Worte hierzu Gelegenheit giebet.

§. 81. Wir kommen endlich zum 8ten und letzten punct dieses Capitels, welcher von einigen dunkeln, und zweiffelhaften Calibus in heutiger

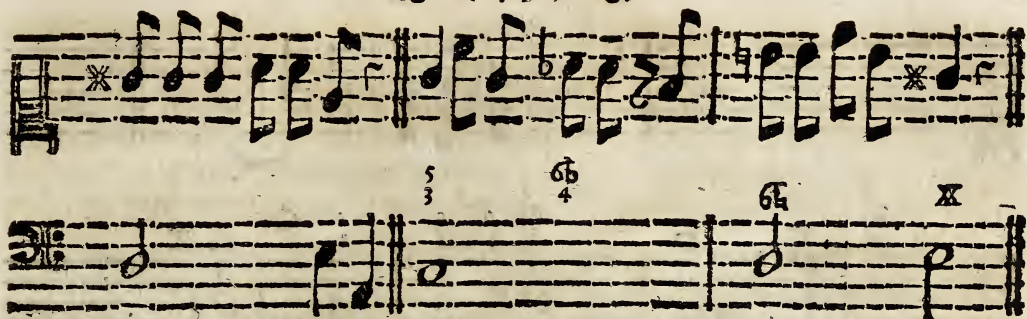
ger praxi handelt. Solange bey unsern, in diesen Capitel angegebenen Theatralischen Verkehrungen der Sätze, die resolution der Dissonantien klahr, und die Verwechselung der Harmonie nach allen Fundamentis richtig ausfällt, so lange seynd es keine zweiffelhafften Sätze, und kan man sich deren sicher bedienen (xx). Je mehr aber bey dergleichen Verkehrungen die resolution verstecket, und die geschbehene Verwechselung der Harmonie mit denen wenigsten Clavibus des Haupt: Accordes zutrifft: je mehr hat man Ursache, an der Richtigkeit der Sätze zu zweiffeln. Und eben dieses ist es, was wir hier in ein tuzend außerlesenen Exempeln der heutigen Practicorum untersuchen, und selbige zu besserer Abkürzung in 4. Triades eintheilen, i. e. drey und drey Exempel auff einmahl analysiren, und unsere Meynung davon sagen wollen, das übrige denen Music-Versändigen selbst, anheim stellende, was jedweder nach seinem eigenen Genie als gut und passabel behalten, oder als böse verwerffen will.

§. 82. Die erste Trias unserer zweiffelhafften Exempel mag folgende seyn:



Im

(xx) Dahero auch alledelicaten Componisten und Contrapunctisten unverwehret ist, sich nur an dergleichen undisputirliche Sätze zu halten, und alle die übrigen fahren zu lassen, wo einige scheinbahre libertät hervorleuchet.



Im ersten Exempel solte der Bass-Clavis b. natürlich unter sich in das a. resolviren, wie unten No. 1. ausweiset. Er wirfft aber diesen einzigen resolvirenden Clavem in die obere Stimmen, und erwehlet dabey einen ganzen frembden Accord

$\begin{pmatrix} d \\ a \\ f \end{pmatrix}$ welcher mit dem natürlich resolvirenden Accorde $\begin{pmatrix} c \\ cis \\ a \end{pmatrix}$ gar keine Ver-

wandtschaft, und folgendes keine Verwechslung der Resolution zum Grunde hat. Bey dem obigen andern Exempel finden die b defic. und $st.$ min. ihre Resolution gar nicht, und gleichwohl ist dieses ein Satz, der in heutiger praxi auch von guten Autoribus gebrauchet wird. (yy) Sollen wir ihn aber durch einiges wahrscheinliches Fundament unterstützen, so wolte ich sagen, daß über dem Bass-Clave

cis, die 3. obere Stimmen $\begin{pmatrix} b \\ g \\ c \end{pmatrix}$ in den folgenden Accorde nur mit einem hinzu-

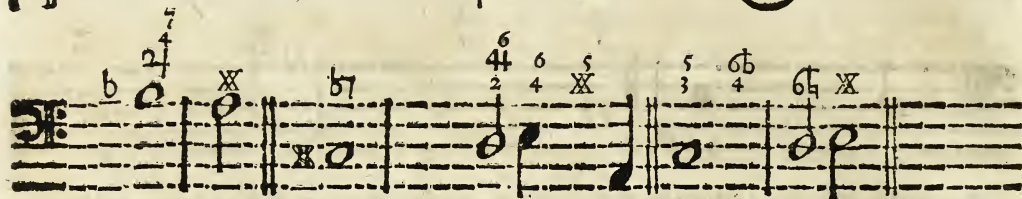
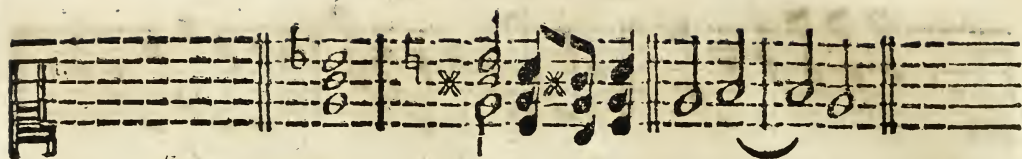
gesetzten und x verändert $\begin{bmatrix} h \\ gis \\ c \end{bmatrix}$ und alsdenn erst in dem 3ten Accorde auff-

folgende Art: $\begin{bmatrix} 6 \\ 4 \\ c \end{bmatrix} x$ einiger massen resolviret würden, wie unten No. 2. deutlicher zeigt. Bey dem obigen 3ten Exempel scheint es, als wenn die 4te f nicht resolviret würde: man kan aber sagen, daß sie in dem folgenden Satze d. zur 3e. gemacht, und also nur aufgehalten, in dem nachstfolgenden Accorde a. aber demnach resolviret wird, wie No. 3. zeigt, ob wohl diese Resolution nicht eine der besten ist.

Exrr 2

§. 83. Die

(yy) Oben §. 66. ist die Resolution dieser b defic. auff eine andere Art entschuldiget worden, so lange die $st.$ min. nichts dabey zu thun hat.

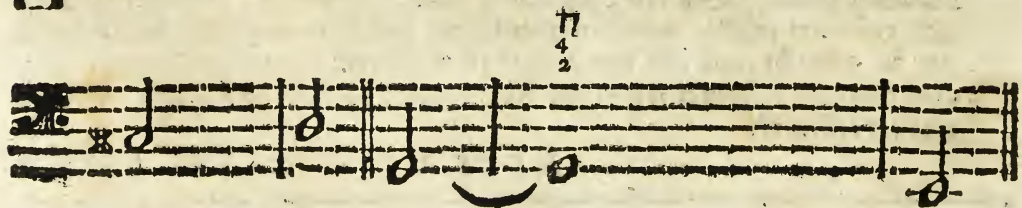
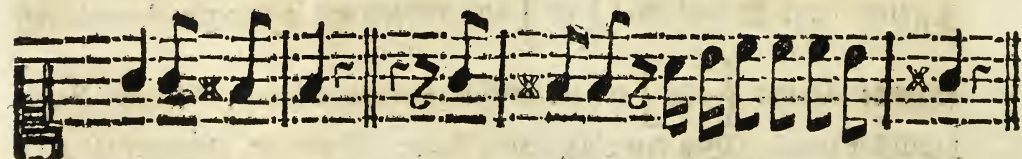
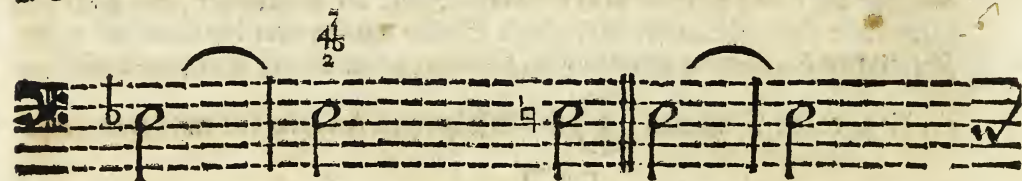
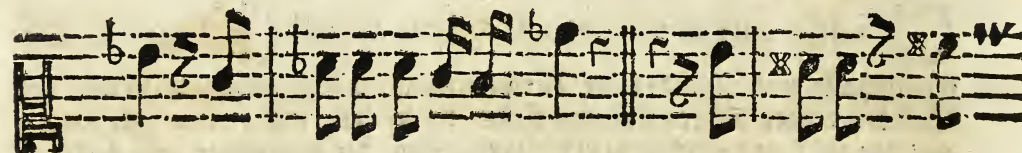


No. 1.

No. 2.

No. 3.

§. 83. Die andere Trias mag folgende Exempel aufweisen:



Das

Das erste Exmp I scheint irregulair zu resolviren. Wenn man aber dagegen anst. bet, wie es unten No. 1. natürlich resolviren sollte, so findet sich keine andere Differenz, als daß dem Bass-Clavides I hien halben Tactes ein $\frac{1}{2}$ vorgesetzt, und in der obern Stimme gebräuchlicher massen die $\frac{1}{2}$ anticipiret worden. In dem andern Exmp I scheint der Satz der 4t. maj. gar keine Resolution zu finden. Und weil jedw. der Accompagnist über diesen Accorde natürlich die Harmonie

$\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right)$ anschlagen wird, so machen diese Claves mit dem folgenden Accorde auch keine Verwechslung der Harmonie aus. Schlägt man aber über dem ersten

Accordee. statt der 2de die 3e an $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix} \right)$ und verwechselt diese Claves richtig in folgend n Accorde cis, so kan dieser letztere Satz hernachmahls regelmäßig resolviren, wie unten No. 2. zeigt. Oder man kan auch die 6 $\frac{1}{2}$ über diesem Bass-Clave cis in die 6 $\frac{1}{2}$ verwandeln, so fällt der Ambitus vor die singende Stimme natürlich aus, wie No. 3. zeigt. In dem obigen 3'en Exempel sollte die Reso-

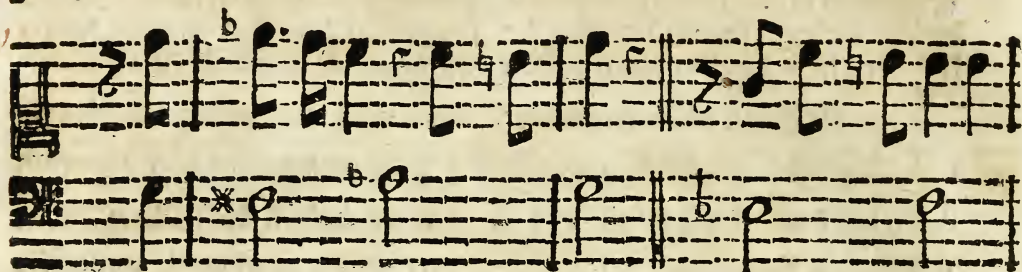
lution des bekandten Satzes $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ natürlich wieder zurück in $\left\{ \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ g \end{smallmatrix} \right\}$ treten.

Die 2. Haupt-Claves dieses Accordes sind $\left(\begin{smallmatrix} h \\ g \end{smallmatrix} \right)$ weil die in dem Satze $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ versteckte st. min. $\left(\begin{smallmatrix} c \\ fis \end{smallmatrix} \right)$ natürlich in diese 2. Claves zu resolviren pfleget:

$\left(\begin{smallmatrix} c \\ fis \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} h \\ g \end{smallmatrix} \right)$ Nun werden zwar besagte Haupt-Claves $\left(\begin{smallmatrix} h \\ g \end{smallmatrix} \right)$ bey dem folgenden resolvirenden Accord mit Hinzufügung eines $\times$ $\left(\begin{smallmatrix} h \\ gis \end{smallmatrix} \right)$ behalten, allein es wird dabey ein neuer Clavis e. angeschlagen, welches Verfahren eben nicht zu tadeln, und läuft wiederum auff diejenige Art einer verwechselten Harmonie hinaus, wie wir oben bey der Resolutione Dissonantiarum in Dissonantias gesehen.

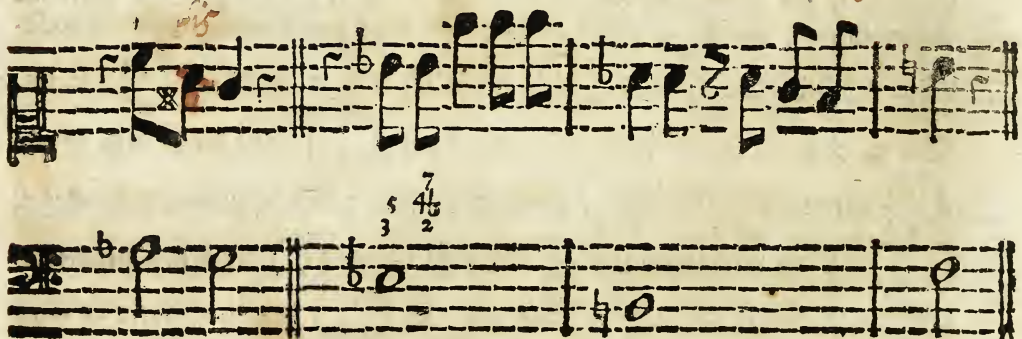
No. 1. No. 2. No. 3.

§. 24. Die dritte Trias mag in folgenden 3. Exempeln bestehen, davon die ersten beyden allerdings verwirret, und dunkel scheinen, ob sie gleich von einem grossen Meister herkommen:



Exempel. 1.

Exempel. 2.

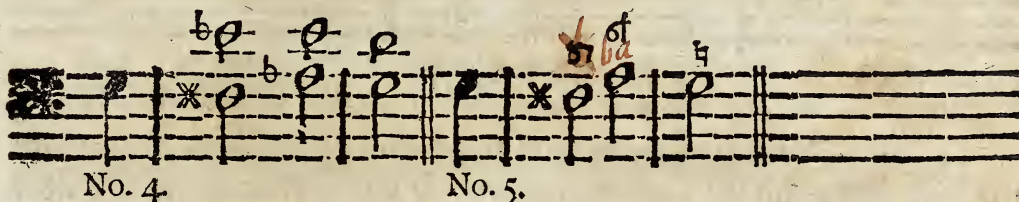


Exempel 3.

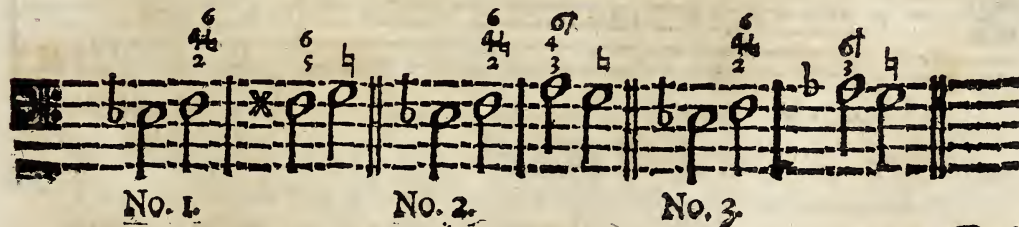
Bei dem ersten Exempel erscheint keine Resolution der $b7$ desic. und der Accompagnist wird ohne Zweifel über der Bass-Note gis oder as die natürliche $6te$ f . anschlagen wollen. Allein es beruhet der Satz auf einer verkleideten Verwechslung der Harmonie. Denn statt daß er natürlich also resolviren sollte, wie unten No. 1. zeigt, so verwechselt er vorher seinen Bass-Clavem fis mit der $3e$. dieses Accordes, wie No. 2. zeigt. Vor dem verwechselten Clavem a . wird aber ein b . gezeichnet (*) wie No. 3. angiebet, und dieses ist die rechte Verwechslung, und das legale Accompagnement des Satzes, nach welchen die Resolution der $b7$ desic.

(*) Daß man bey dergleichen Verwechslungen ein neues $\times$ oder b hinzusetzen könne, solches haben wir Allbereit oben angemercket.

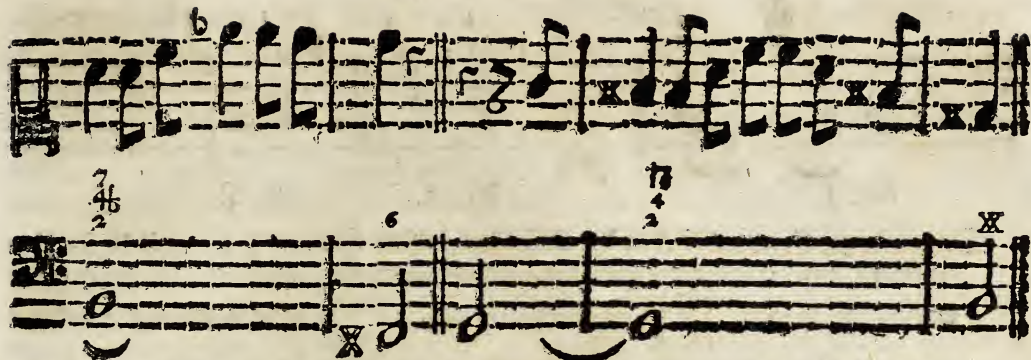
♭ def. erst bey dem folgenden Tacte eintritt. Daß aber auff solche Weise in ordentlichen Stimmen z. Quinten entstehen würden zwischen der obern Stimme und dem Basse, wie unten No. 4. zeigt, solches sucht man entweder in vollstimmigen Accompagnement zu verbergen, oder man kan auch bey dem *gis* oder *as* die *st* alleine ohne die *ste* anschlagen, wie No. 5. zeigt, dergleichen Weglassung solcher verwechselten überflüssigen Stimmen bey dem Accompagnement nichts importiret.



Das obige andere Exempel hat über dem Bass-Clave f. den Accord. $\left\{ \frac{6}{2} \right\}$ Dieser nun findet dem ersten Ansehen nach wiederum keine Resolution. Es beruhet aber die Sache abermahls auff einer verkleideten Verwechselung der Harmonie. Denn die Resolution des Sages f. sollte also heißen, wie nechst unten No. 1. zeigt. Statt dessen aber verwechselt der Bass seinen Clavem *fis* mit der 3e seines Accordes, so käme der richtig verwechselte Sag No. 2. heraus. Vor diesen neuen Clavem wird ein *b*. hinzugeset, und die über eben diesen Clave sich befindende überflüssige *4t. maj.* kan man wiederum nach Gefallen behalten, oder weglassen, da denn letzternfalls das natürliche Accompagnement No. 3. entsteht.



Das



Exemp. 3.

In dem ersten Exempel sollte der letzte halbe Tact natürlich in das D. resolviren, wie unten No 1. zeigt. Setzet man aber vor die 6te dieses Clavis ein $\flat$. wie No. 2. zeigt, und verwechselt alsdenn die Bassin mit der 3e dieses Accordes, nehmlich mit f.

so entstehet das obige erste Exempel mit dem Accompagnement $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$, wie No. 3. zeigt.

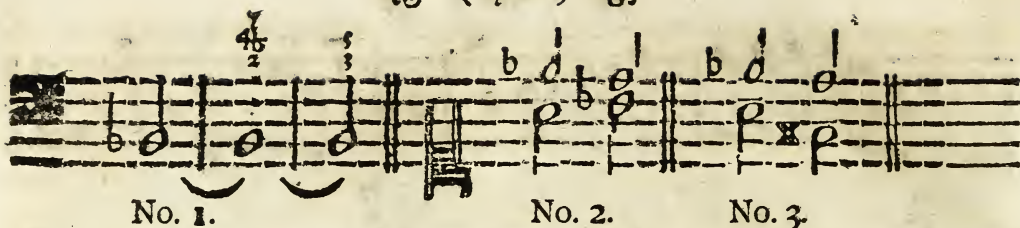
Solte aber der Accompagnist die B. dieses Sazes nicht errathen, und statt dessen die 2de, nehmlich $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ anschlagen, so muß man solches allerdings vor eine Libertät annehmen, die hier nichts importiret.



No. 1.

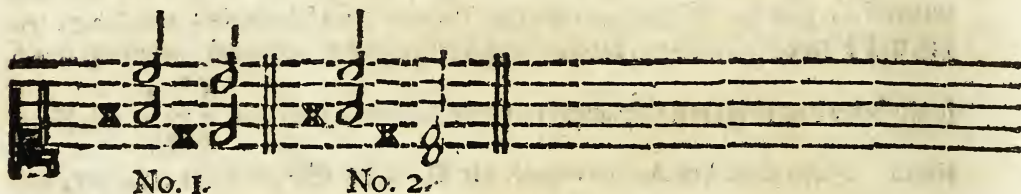
No. 2. No. 3.

Das obige andere Exempel sollte also resolviren, wie unten No. 1. zeigt, weil die in dem Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ verborgene 5te min. $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{dismoll} \\ a \end{smallmatrix} \right\}$ natürlich in die 3e zu resolviren pfleget, wie No. 2. zeigt. Allein weil eben besagte 5te min. außerordentlicher Weise auch in die 6te resolviret, wie No. 3. zeigt, so siehet man, daß der Bass des obigen andern Exempels in eben diese resolution fällt.



Das obige 3te Exempel ist eben der Casus des andern Exempels, nur mit diesen Unterschied, daß die Stimmen bey der resolution verkehrt werden. Denn anstatt daß die im Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ versteckte 5te min. $\left\{ \begin{smallmatrix} c \\ f_{is} \end{smallmatrix} \right\}$ nach dem obigen andern

Exempel also resolviren sollte, wie unten No. 1. zeigt, so verkehrt sie ihre resolution also, wie No. 2. ausweist, in welche resolution denn der Bass des obigen 3ten Exempels (**) einfället.



§. 86. Dieses wären nun die dunkeln und zweifelhaften Casus der heutigen praxeos, die wir allhier besonders, und zwar deswegen in lauter Recitativ-Exempeln beleuchten wollen, weil eben in diesen Stylo die größten Mißbräuche der Theatralischen Fundamente vorgehen. Gleichwie nun unsere Meinung nicht ist, daß sich jemand an dergleichen freye

Sähe

(**) Wenn das obige andere und dritte Exempel ohne den gebundenen Bass also gebrauchet würden, wie folget, so würde ihr Fundament klährer in die Augen leuchten, wiewohl mir die letztere Resolution dennoch wenig Satisfaction giebet;

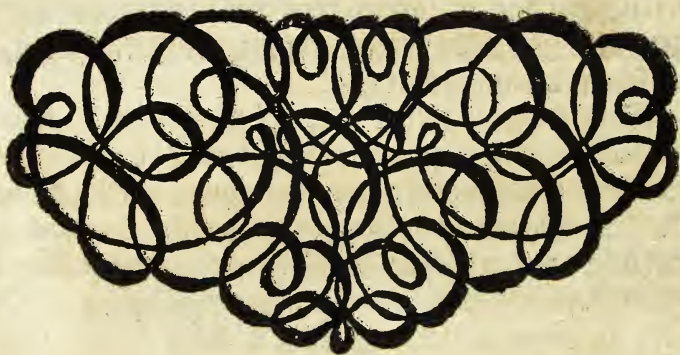


Sätze gewöhnen, und selbige ohne Unterscheid imitiren (zz) solle; also erwächst denen Music-Studirenden wenigstens dieser Nug hieraus, daß sie darinne ihr Judicium practicum üben, und das schwarze von dem weissen, ich meyne, die Gradus eines guten, passabeln, bösen, bessern und schlimmern Theatralischen Satzes unterscheiden lernen können. Überhaupt aber erhellet aus diesen ganzen Capitel, wie weitläufftig und zugleich delicat dieses Theatralische studium sey. Indem nicht einmahl genug ist, jedweden Musicalischen Satz ohne Unterscheid nach denen ordentlichen Regeln vor und mit der Resolution der Dissonantien zu verkehren, und nach denen gewöhnlichen principiis zu handthieren: sondern es gehört auch praxis und Erfahrung dazu, wenn dergleichen Bemühung nicht ungeräumt heraus kommen soll. Denn mit einem Satze läffet sich dieses practiciren, mit dem andern aber nicht, und läufft entweder wieder den Gusto, oder wieder andere Harmonische Regeln, die uns im Wege stehen. Dahero man hierinnen eben so wohl auff Exempel und gute Autores practicos zu sehen nöthig hat, wie man sonst bey Erlernung der Composition überhaupt zu thun, und Lehrbegierigen anzurathen pfleget, ehe sie selbst einen Musicalischen Habitus erlangen.

§. 87. Indesß nuget dieses Capitel zweyerley Musicis. 1) Denen angehenden Componisten, welche hier die wahren Fundamenta des ganzen Theatralischen Styls erkläret finden, die ihnen vielleicht noch fremdde Dinge seynd. 2) Denen Accompagnisten, welche Camera- und Theatralische Sachen (also ordentlicher Weise keine Signaturen über denen Bässen zu finden) ex fundamento wollen accompagniren lernen. Denn wie will ein angehender Accompagnist jederzeit die rechten vollstimmigen Signaturen solcher außerordentlicher Theatralischen Sätze aus einer 2 stimmigen Cantate, Arie, Recitativ &c. heraus suchen und errathen, wenn er die Verkehrenungen dieser Sätze, ihre außerordentlichen resolutiones, und andere anscheinende Neuigkeiten selbst nicht versteht? Ich habe Accompagnisten

(zz) Ob ich gleich nicht läugne, daß ich sonst hierinnen freye Ausländer selbst imitiret habe, worinnen ich aber nach gründlicher Untersuchung dieser Materie als ledigings einen mäßigen Tritt zurücke thun werde.

sten gekennet, welche weil sie etwan das a. b. c. der Composition, ich meyne die gebräuchlichsten, aus Con- und Dissonantien bestehende harmonischen Sätze, nebst ihren ordinairer resolutionibus erlernet, so haben sie alles nach dieser Elle messen, und diejenigen Theatralischen Sätze vor unzulässige Libertäten ausgeben wollen, die sie nicht fundamentaliter accompagniren können, sondern darüber hin gewischet, wie die Raze über den heißen Bren. Unsern Accompagnisten aber allhier, werden wir nunmehr zu besserer Einsicht präpariret haben, weswegen wir unsere Theatralische Theorie hiermit beschließen, und zur würcklichen praxi des Theatralischen Accompagnementes schreiten.



Das II. Capitel.

Von

Dem General-Bass ohne Signaturen, und wie diese in Cameral- und Theatralischen Sachen zu erfinden.

§. I.

Sie haben allbereit zu Anfange des vorhergehenden Capitels gedacht, daß wenn wir von unbezifferten General-Bässen reden, wir nur diejenigen Cammer- und Theatralischen Sachen verstehen, allwo nach überall eingeführten Gebrauch wenigstens die Vocal- oder Concert-Stimme zugleich über dem Basse geschrieben stehet. Gleichwie nun diese Concert-Stimme ordentlicher Weise das meiste, und gleichsam die ganze Force eines Musicalischen Stückes ausmachet: Also fällt es einem Accompagnirten desto leichter, daraus den hier und dar abwechselnden Ambitum modi zu erkennen, (a) und die nöthigsten Signaturen mit Beyhülffe wohlgegründeter Kunstgriffe zu errathen, wie wir in diesem Capitel erklären werden. Wenn man also den *statum causæ* in dieser Materie nach allen Umständen wohl betrachtet:

1) Was vor ein Subjectum dazu erfordert wird, das dergleichen Bässe ohne Ziffern accompagniren lernen soll? Nämlich so ein Subjectum, welches einen bezifferten General-Bass allbereit en perfection tractiret, und folgar ihm die Harmonischen Sätze, und Gänge nicht unbekandt seynd.

Und y 3

2) Wie

(a) Eben dieses ist auch der Endzweck aller Regeln, welche von unbezifferten General-Bässen gegeben werden.

- 2) Wie dergleichen unbezifferte Bässe beschaffen seyn sollen? Nämlich die Concert-Stimme, und folgsam die Force des musicalischen Stückes soll zugleich über dem Basse geschrieben stehen.
- 3) Durch was vor Kunst-Griffe man zu solcher Wissenschaft gelangen soll? Nämlich durch wenige aus der Composition selbst genommene Regeln, welche einzig und allein zur Erläuterung und Erkentniß des musicalischen Ambitus führen.

So darff man wahrhaftig kein so grosses Nahnen-Geschrey machen von der Schwürrigkeit solcher unbezifferten Bässe, und von der Unmöglichkeit Regeln davon zu geben. Gewiß ist doch einmahl, daß ein rechtschaffener Accompanist den Ambitum modorum verstehen, und dergleichen unbezifferte Cammer- und Theatralische Sachen accompagniren lernen muß, er mag nun diese Kunst von seinen Meister, oder aus selbst eigener langen Erfahrung lernen. (b) Soll er es von seinen Meister lernen? so werden ihm hier dergleichen wohlgegründete Regeln eben dasjenige sagen, was ihm ein Meister (auf dessen Treue und Geschicklichkeit er sich anders verlassen kan) mündlich sagen, mit ihm über diesen oder jenen unbezifferten General-Bass raisonniren, discurren, oder nach denen principiis der Composition Anleitung geben kan. Soll er es aber aus selbst eigener Erfahrung lernen, so ist ja unwidersprechlich, daß dieser Weg ganz ungleich länger, schwächer, u. weniger fundamental ist, als wenn man lehrbegierige durch kurze, und gründliche præcepta suchet geraden Weges anzuführen. Dieses letztere nun ist unser Vorhaben, und also wollen wir uns weiter nicht irren lassen, sondern denen Lehrbegierigen zu besondern Nuz zeigen, wie man die Signaturen solcher unbezifferten Bässe erfinden müsse

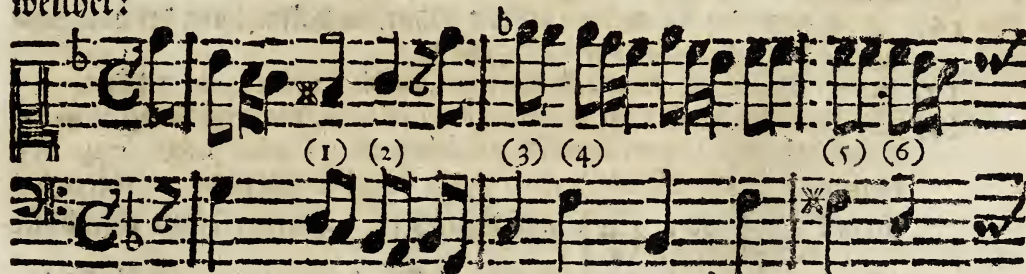
- I. Aus der über dem Basse geschriebenen Vocal- oder Instrumental-Stimme.
- II. Aus etlichen leichten General-Regeln, oder merckwürdigen Intervallis der Modorum.

III. Aus

(b) Tertia non datur, wosern man keine Regeln zu lassen will, man müste denn in dieser Materie auf Inspirationem divinam warten.

III. Aus etlichen Special-Regeln, oder aus dem Ambitu der Modorum selbst.

§. 2. Das leichteste gehet voran, wenn wir sagen, daß die Signaturen zuerst aus der darüber stehenden Stimme zu erfinden seynd. Und dieses gehet vornemlich die Dissonantien und deroselben resolutiones an, welche man nirgends anders, als aus der Partitur des Componisten herholen kan. (c) Dieses aber ist gar kurze Arbeit. Denn wenn z. E. im Basso der Clavis D. und in der darüber stehenden Stimme der Clavis C. angegeben wird, so weiß man schon, daß dieses eine 7me ist, zu welcher bekandter massen die 3e und 5te gehöret, also schläget man den Accord zusammen an, und brauchet es weiter keiner Künste. Findet man ferner im Basse dem Clavem E. und in der darüber stehenden Stimme das b moll, so weiß man, daß dieses die 5t. min. sey, zu welcher die 3e und 6te gehöret, welche man wiederum zusammen anschläget. Und so mit allen übrigen Signaturen. Wir wollen zu völliger Erläuterung folgendes Exempel beyfügen, allwo die darüber gesetzte Stimme gar oft aus dem ordinairn Accord so wohl in andere Consonantien, als in die meisten Dissonantien ausweicht:



diesen Bass nun ohne darüber geschriebene Signaturen zu accompagniren, so giebet uns die Vocal-Stimme folgende nach denen no.no. marquirte Sätze an:

No. (1) Wird die 3 maj. bey denen ordinairn Accorde angedeutet.

(2) Giebet die 6 an, dazu gehöret bekandter massen die 3. und 8.

(3) Bei-

(c) Denn so lange der Componist die Freyheit hat, nach gefallen Con- oder Dissonantien, ingleichen diese, oder eine andere Dissonanz an eben die Stelle zu setzen, so lan-

(7) (8) (9) (10)(11) (12)

(13) (14) (15) (16) (17) (18) (19)

No. (3) Zeiget die 3. min. bey dem ordinair. n Accord.

(4) Zeiget $\flat$ an, dazu gehöret beandter massen die 3. 5. und 8.

(5) Deutes 5t. min. an, dazu die 3. und 6. gehöret.

(6) Wird die 7. ang. geben, dazu gehöret allhier, nach Anleitung der vorhergehenden Note, die 3. maj. nebst der 5 und 8.

(7) Siebet $\flat$ de. sic. an, wozu beandter massen die 3. und 5t. min. g. höret.

(8) Weil in diesen Satz keine ordinaire Resolution der vorhergegangenen $\flat$ de. sic. erscheint, so erinnert man sich aus dem vorigen Capitel p. 633. seqq. daß dieses eine Verwechslung der Harmonie sey, zu welcher man entweder den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ anschlagen kan. Hierbey dienet eben dieser

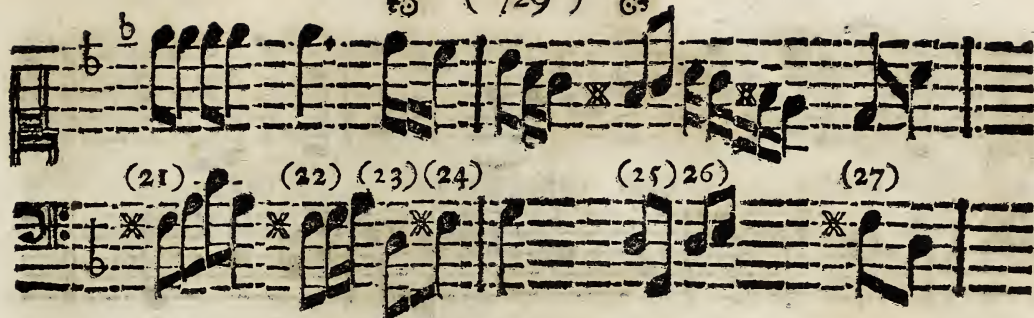
Satz zum Exempel, wie nöthig es sey, daß ein habiler Accompagnist alle oben gelehrte Theatralische Verwechslungen der Harmonie wohl verstehe, wofern er nicht in finstern tappen, und in seiner Kunst vollkommen werden will.

(9) Siebet die 6te, und (10) die 5t. min. an. Die dazu gehörigen Stimmen seynd beandt.

(11) Zeiget die 7. wozu hier 3. maj. 5. und 8. gehören.

(12) Weiset die 7 6. auf, wozu beandter massen die 3, auch wohl die 5t. min. biß

ge ist auch vor Anfänger kein anderer Weg zu Erfindung solcher Dissonantien übrig. Denn von dem Gehör wollen wir hier nicht sagen.



bis zu Eintritt der 6. kan angeschlagen werden. Man kan aber auch hier die beyden 16theil in der Vocal-Stimme vor eine blossie Variation annehmen, und also mit dem Accord der 7. die ganze Note durch halten, die verwechselte resolution dieser 7. aber erst in der folgenden Bass-Note suchen, wie oben p. 664 seqq. die Fundamenta nebst deutschen Exempeln gezeiget worden.

No. (13) Zeiget die 3 maj. (14) die 6te, und (15) die gewöhnliche Cadenz 4 X an; zu welcher bekandter massen die 5. und 8. gehöret.

(16) Siebet die 6te, (17) die 3 maj. und (18) die 4t. maj. an, zu welcher letzten bekandter massen die 2. und 6. gehören.

(19) und (20) geben beyde die 6. an.

(21) Siebet die 57 def. an. Weil aber die Vocal-Stimme in folgenden Noten beständig einerley Clavem wiederhohlet, der Bass hingegen bis zu (22) eine

blossie Variation des ersten Accordes $\left\{ \begin{matrix} 57 \\ \text{fis} \end{matrix} \right\}$ vorstellet, so erkennet man hieraus die oben p. 560. seqq. gezeigte Art einer verwechselten Harmonie, und bleibt mit der rechten Hand in gedachten ersten vollstimmigen Accorde so lange liegen, bis endlich bey

(23) Die bisherige Dissonantien zur 9. werden, welche hier 3 maj. und 5te, zum Ueberfluß auch die 7. zu ihren Neben-Stimmen haben mag, und endlich bey

(24) in die 6te resolviret, bey welcher 6. die vorher beständig gelegene 5t. min. c. gleichfalls kan beybehalten, und endlich über der folgenden Bass-Note resolviret werden.

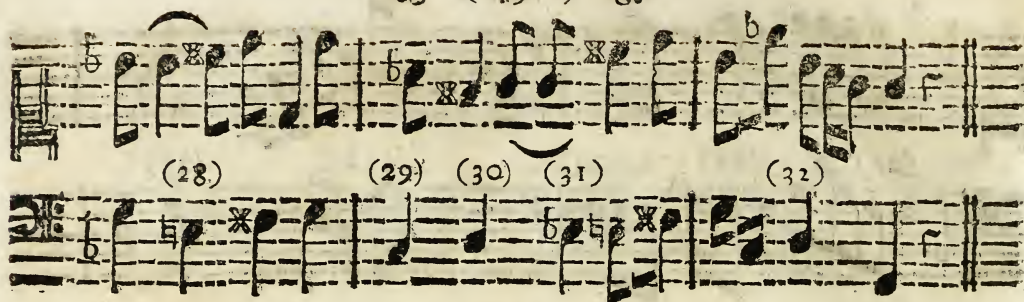
(25) und (26) geben die 3 maj. (27) aber die 6te an, bey

(18) Werden in der Vocal-Stimme 57 und 57 beyde gleich nach einander

angegeben, welche den bekandten Satz $\left\{ \begin{matrix} 61 \\ 57 \\ 3 \end{matrix} \right\}$ ausmachen.

(29) Wird 6b angegeben, welche ihre natürliche 3. min. bey sich hat.

Das
gleich



gleich darauf folgende fis aber schiebet sich hier nicht zu diesen Accord: also ist es nur als eine Anticipation des fünffrig:n Accordes anzusehen, und wird ordentlicher Weise im Accompagnement gar weggelassen. (NB. Man

wolte denn, den völligen Accord der zukünftigen Note $\left. \begin{matrix} a \\ fis \\ d \end{matrix} \right\}$ mit der rech-

ten Hand zugleich anticipiren, welche Artz des Accompagneantes, weil sie bey vielen dergleichen Anticipationibus kan angebracht werden, und bey demn sten Punkte des vorhergehenden Capitels übergangen worden, man sich allhier besonders merken kan.)

No.(30) Giebet die 3 maj. an, die nachfolgende 4te ist wiederum eine Anticipation des folgenden Cages, und kan entweder im Accompagnement gar weggelassen, oder der ganze Accord der folgenden Note auf nur gedachte Artz mit der rechten Hand anticipiret werden.

(31) Giebet die 3 und gleich darauff die 4 superfl. an, welche beyde beyfammen stehen, und also zugleich angeschlagen werden können.

(32) Ist endlich die bekandte Cadenz $\left\{ \begin{matrix} 6 \text{ } 5 \\ 4 \text{ } \times \end{matrix} \right\}$ da die Stimme durch die 6te und 5te zum Final geführt wird.

§. 3. Hier möchte man nun den Einwurff machen, und fragen, woher man alsdenn die Dissonantien errathen solle, wenn die Vocal- oder Concert-Stimme hier und da stille schweiget, oder besagte Dissonantien in den übrigen Stimmen verborgen stecken, welche nicht über dem Basse geschrieben stehen? Hierauff ist mit Unterscheid zu antworten.

Erstlich bey denen Cantaten, Arien und Solo ohne Instrumente, welche sonderlich im Cammer-stylo, so zu reden, das tägliche liebe Brod seynd, hat

hat man dieser Vorsorge nicht nöthig. Denn wo die darüber geschriebene Stimme stille schweiget, oder was sie nicht selbst von Con- und Dissonantien angiebet, da hat der Accompagnist die Freyheit nach seinen eigenen Gutsdünken mit Con- und Dissonantien zu verfahren, wie es ohngefehr der Musicalische Ambitus modorum leiden kan, welchen wir eben in diesem Capitel beschreiben werden.

§. 5. Was ganze Spartituren anlanget, woraus man insgemein die Opern, Duett, Trio &c. zu accompagniren pfleget, so brauchet es wieder keines bestimmens, woher die Dissonantien zu errathen. Denn wo die Vocal-Stimme aufhöret, da fangen die Instrumente an, und also mangelt es niemahls an Gelegenheit der Intention des Componisten einzusehen, und die nothwendigen Signaturen zu observiren. Jedoch wird auch hier ein ungeübter Accompagnist Schwierigkeiten finden, wosern er nicht durch Solide Erkantniß des Musicalischen Ambitus sich einen Habitum erlanget, die Spartituren gleichsam in einem Augenblick zu übersehen, und das stete Changement der Tone nebst seinen veränderlichen Con- und Dissonantien ex tempore zu finden.

§. 6. Was nun endlich Arien und Cantaten mit Instrumenten anlanget, da zuweilen über dem Basse nichts als die einzige Vocal-Stimme geschrieben stehet, so scheint dieser einzige Casus den wichtigsten Zweifel zu machen, woher man alsdenn die in denen übrigen Stimmen versteckten Dissonantien, zumahl bey pausirender Vocal-Stimme errathen solle? Allein es ist

1) Anhero zu wiederhohlen, was wir allbereit oben gedacht, nemlich daß die Vocal-Stimme gleichwohl das meiste, und die force eines solchen musicalischen Stückes ausmachet, also müste derjenige Accompagnist gang und gar nichts vom musicalischen Ambitu Modorum wissen, viel weniger ein Oventlein Judicium und Gehöre haben, welcher sich bey denen dazwischen vorfallenden wenigen Pausen oder kurzen Rittornello nicht aus dem Hanffe finden, und die nöthigsten Con- und Dissonantien biß zu Eintritt der Vocal-Stimme errathen wolte. Gesezt aber daß ihm

2) Hier und dar eine Dissonanz echappirte, so wollen wir denen Incipienten zu Liebe, allhier mit guten Grunde behaupten: daß der Accom-

pagniste nicht allzeit nöthig habe, alle etwan in denen übrigen Stimmen vorkommende Dissonantien auf seinen Clavier vollkommen zu exprimiren.

§. 7. Will jemanden dieses frembde vorkommen, so frage ich einen jedweden Music-verständigen, ob er mir nicht zugeben müsse, daß auch der allerperfecteste Componiste, und General-Bassiste nicht alle, etwan in vers deckten Mittel- oder sonst bey öffentlicher Music weit von ihm stehenden Stimmen, vorkommende Dissonantien und minutissima mit seinem Gehöre penetriren, folgar auch nicht auf seinen Clavier exprimiren kan? Allein hieran ist wenig gelegen, so lange er nur nicht solche contraire Griffe thut, welche bey denen Sätzen der vorgelegten Composition gar nicht stehen können. Also müste derjenige Accompagnist ein Syberianisches Gehöre haben, welcher den völligen Concénium der in dem Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ einfallenden Instrumente nicht vernehmen wolte, ob ihm gleich sein unzifferter Bass keine Gelegenheit dazu giebet. Gleichfalls lästet sich eine 5. und 6. superflua, eine 57. defic. und dergleichen harte Dissonantien gar bald hören, sie stecken wo sie wollen. Hingegen lasse man es seyn, daß dann und wann eine 7. oder 9. nicht observiret werde, weil sie die Concert-Stimme nicht angegeben. Es ist nichts daran gelegen, wenn man statt dessen dem simplen ordinairén Accord ergriffen, weil dieser eben so wohl, wie gedachte 7. und 9. die 3. und 5. zum Neben-Stimmen hat, folgar hat man mit denen übrigen Musicis nicht dissoniret. Also ist es benfalls an der Expression der 5t. min nichts gelegen, wenn die über dergleichen Noten stehende 6. nicht weggelassen wird. Denn zu der 5t. min. gehören eben so wohl die 3. 6. und 8. wie zu der 6. alleine. Noch weiter zu gehen, so sehen wir aus einigen, Cap. 3. der ersten Abtheilung dieses Buches, p. 206. seq. angegebenen casibus, daß 3. E. statt der 43. gar wohl der ordinaire Accord, statt der 76. die 6. alleine &c. &c. passiren kan, weil es solchenfalls Anticipationes resolutionis Dissonantiarum werden, welche weder dem Gehöre, nach denen Sätzen des Componisten zu wies der seynd.

§. 8. Indes ist es wahr, daß man aus solchen libertäten auch kein Asylum

lum Ignorantiz machen muß. Denn je mehr und accurater ein Accompagnist allein dem volligen Concentu Harmoniz vorkommende Con- und Dissonantien bis auf das kleinste exprimiren kan, je mehr ist seine, wo nicht allzeit nöthige, doch rühmliche Geschicklichkeit zu loben. Und dieses sey genug gesagt von Erfindung der Dissonantien in Cameral- und Theatralischen Sachen. Hinsühro werden wir mehr mit Consonantien zuthun haben, wenn wir nach Eingangs gemachten Entwurff die Signaturen ferner erfinden wollen:

II. Aus etlichen leichten General-Regeln, oder merckwürdigen Intervallis der Modorum.

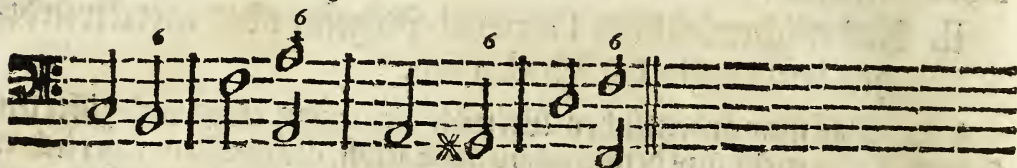
§ 9. Daß man ordentlicher Weise die Signaturen eines unbezifferten General-Basses mehr aus dem Ambitu modi selbst, als aus dem euserlichen Intervallo judiciren müsse, solches ist außer allen Zweifel. Suchet man aber per artem combinatoriam alle mögliche Gänge durch, welche der Bass in dem natürlichen ambitu modi majoris und minoris machen kan: so finden sich allerdings einige Intervalla, woraus man leicht die natürlich darüber gehörigen Signaturen errathen kan, wofern wir nur ein richtiges principium zum Grunde setzen, und nicht aus dem nachfolgenden erst auf das vorhergehende schließen. (d) vielweniger aus allen Intervallis ohne Unterscheid eine Menge Regeln erdencken wollen, die uns die Sache nur schwerer machen. (e) und das Gedächtniß nicht behalten kan. Dergleichen Miß-

(d) Z. E. in unterschiedenen in- und ausländischen Tractärgen finden wir folgende fast allgemeine Regeln: wenn 2 Noten um ein Semitonium steigen oder fallen, so hat die unterste die 6. über sich. Item: wenn 2 Noten um eine 3 maj. steigen oder fallen, so hat die höchste die 6 über sich. Auf solche Artz soll man nun bey 2 steigenden Semitoniis, und einer fallenden 3 maj. die nachfolgende Note voraus ansehen, ehe man wissen kan, was die vorhergehende vor eine Signatur haben mag, welches ein verkehrter Schluß ist, zugezwungen, daß ohne die gedachte Regeln in denen wenigsten casibus mit dem natürlichen ambitu modi getroffen, welchen wir doch zum Grunde solcher Regeln setzen müssen.

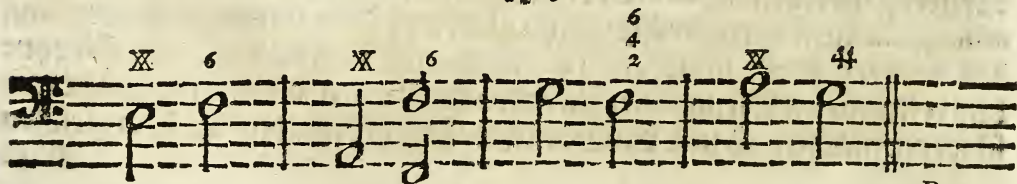
(e) Unser Autor, der Gasparini ist hierinnen sehr weit ggangen, wer ihn nachlesen will.

Mißbräuche seynd nun in folgenden General-Regeln vermieden worden, und setzen wir sonderlich in denen 6. ersten Regeln theils den ordinairen Accord, theils den 6ten Accord, (i. e. welcher eine 6te über sich führet) statt der ersten Note zum Grunde, von diesen aber machen wir erst den Schluß auf die folgenden Noten.

Reg. 1. General. Wenn der ordinäre Accord (*) ein Semitonium unter sich oder eine 3. maj. und min. (f) über sich gehet, so hat die letztere Note natürlich die 6. 3. E.



Reg. 2. Gen. Wenn der ordinäre Accord nur (**) ein Semitonium über sich, oder 3. maj. unter sich gehet, so hat die letztere Note natürlich die 6te. Gehet aber besagter Accord einen ganzen Ton unter sich, so hat die letztere Note natürlich den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ 3. E.



Reg. 3.

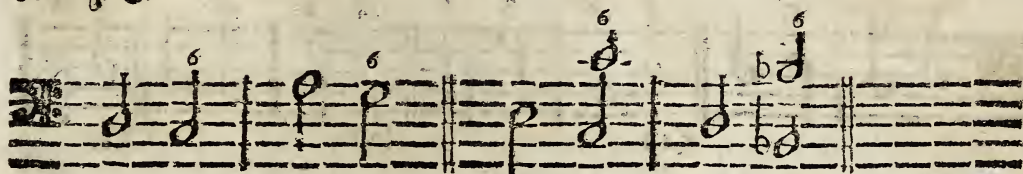
will. Er gestehet aber endlich selbst, daß man die Signaturen viel besser, und ohne so grosse Confusion aus dem ambitu modi judiciren könne, wie er denn zu dem Ende gewisse Schemata angiebet, die wir unten sehen werden.

(*) Es verstehet sich iederzeit die Basis, welche den ordinären Accord über sich hat.

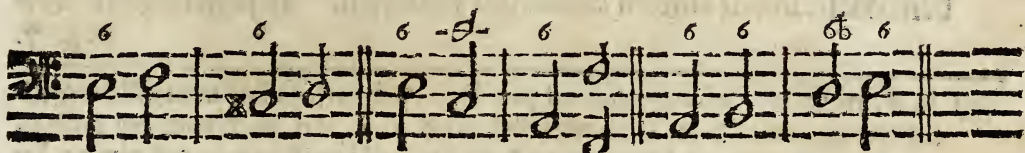
(f) Einmahl vor allemahl wird hier erinnert, daß was wir hinführo von dem Sprunge der 3. maj. sagen werden, solches auch von ihren umgekehrten Intervallo der 6. min. zu verstehen sey, und was wir von dem Sprunge der 3. min. sagen werden, solches auch von dem umgekehrten Intervallo der 6. maj. zu verstehen. Weswegen wir in obigen Exempeln zu mehrerer Deutlichkeit iederzeit die doppelten Bass-Claves angeben werden.

(**) i. e. der 3. maj. über sich führet.

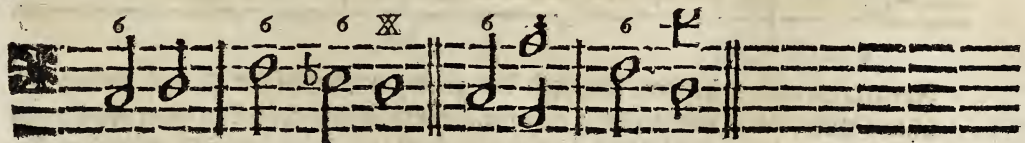
Reg. 3. Gen. Wenn der ordinaire Accord moll (***) einen ganzen Ton oder 3. maj. unter sich gehet, so hat die letzte Note natürlich die 6te 3. E.



Reg. 4. Gen. Wenn der Accord einer (ordentlichen mit der 3. min. verknüpfften) 6. min. ein Semitonium über sich, oder 3. maj. unter sich gehet, so hat die letzte Note natürlich den ordinaren Accord. Gehet aber besagter 6ten Accord einen ganzen Ton über sich, so hat die letzte Note natürlich die 6te.



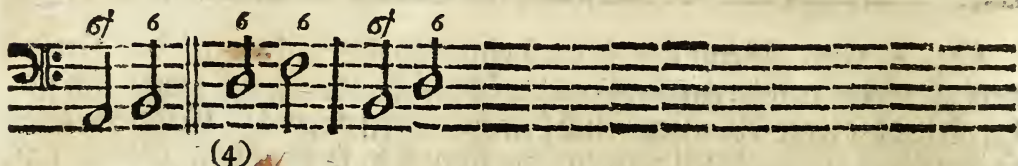
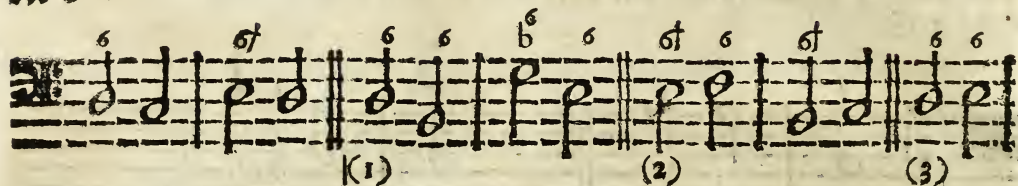
Reg. 5. Gen. Wenn der Accord einer (ordentlich mit der 3. maj. verknüpfften) 6t. maj. einen ganzen Ton über sich, oder unter sich gehet, so hat die letztere Note natürlich die 6te. Gehet aber besagter Accord eine 3. min. unter sich, so hat die letzte Note natürlich den ordinaren Accord.



Reg. 6. Gen. Wenn der Accord einer mit der 3. min. verknüpfften 6. maj. einen ganzen Ton unter sich gehet, so hat die letzte Note natürlich den ordinaren Accord. Gehet aber besagter 6ten Accord (1) eine 3. min. unter sich, oder (2) einen halben Ton, (3) einen ganzen Ton, und (4) eine

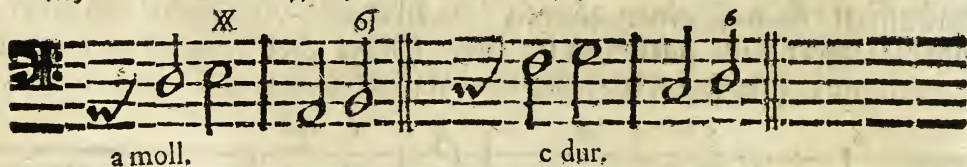
(***) i.e. der 3. min. über sich führet,

eine 3. min. über sich, so hat in allen 4. Fällen die letzte Note natürlich die 6te.

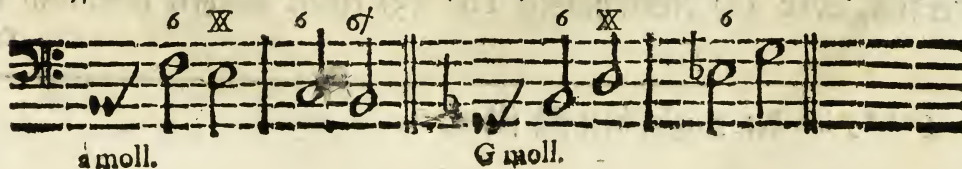


(NB. Aus mehreren Intervallis der 8ve lästet sich nichts gewisses (g) von dem natürlichen ambitu modorum schliessen. Also gehen wir weiter.
Reg. 7.

(g) 3. E. wenn der ordinaire Accord per Tonum steigt, so kan man nicht eigentlich sagen, ob die letztere Note natürlich die 6. maj. oder wiederum den ordinären Accord mit 3. maj. haben möge, denn beyde Gänge kommen mit dem natürlichen ambitu eben desseligen Modi überein, 3. E.



Ferner, wenn der Accord, der, mit der 3. maj. verknüpften 6. maj. in das Semiton. unterwärts oder in die 3. maj. aufwärts springet, so kan man wiederum nicht eigentlich sagen, ob bey dem ersten casu die letzte Note die 6., oder den Accord { 5 / X } bey dem andern casu aber die letzte Note den ordinären Accord mit 3. min. oder maj. haben solle, weil beyderley natürliche Gänge wiederum beyammen in einem Modo stecken, und so mit andern Intervallis mehr.



ter, und setzen noch folgende 2 General-Regeln hinzu, welche ihre eigene raisons bey sich führen.)

Reg. 7. Gen. Wenn 2. Noten um eine 3^e steigen oder fallen, deren die eine ein b. oder ♯. vor sich bezeichnet hat, so wird dieses b. und ♯. ordentlicher Weise auch in dem Accorde der andern Note angeschlagen (h) 3. E.

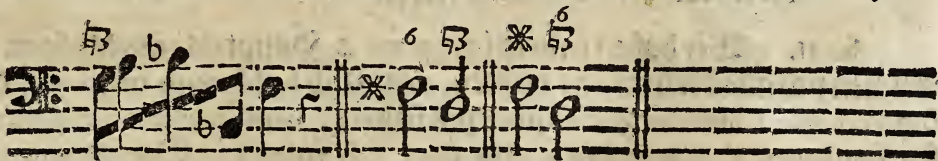


Reg. 8. Gen. Vor welcher Note ein fremdes (i) ♯ oder erhöhendes ^h steht, selbige hat natürlich die 6^{te}, sie mag per gradus oder per saltus gehen. 3. E.

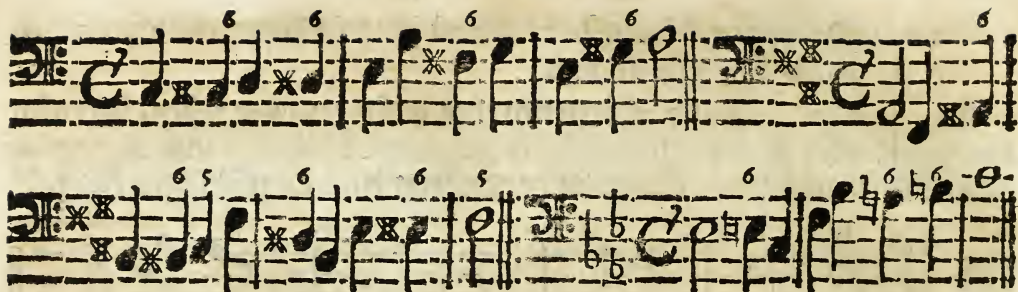
Aaaa a

§. 10.

(h) Weil sonst gar leicht schlimme relationes non harmonicæ entstehen können. 3. E.



(i) Es wird hier auff deutsch von einem, vor der Note stehenden fremdden oder accidentalten, (nicht aber vor dem systemate gehörig bezeichneten) ♯ und ^h geredet. Denn über dergleichen Noten kan niemahls eine 5^{ta} perfecta stehen, ohne daß man gänglich aus dem richtigen Ambitu modi falle, wie man es leicht mit denen ♯♯ und ♯. obiger Exempel probiren mag. Und dieses ist eigentlich die wohlgegründete raison, warum die Alten obige Regel geben. Hingegen werden hier von die essentialen ♯♯ eines jedweden Modi nothwendig ausgeschlossen, sie mögen vor das systema modi richtig bezeichnet seyn, oder nicht. Also können 3. E. im modo g. dur das fis, im modo d. dur das eis und fis, im modo a dur, das



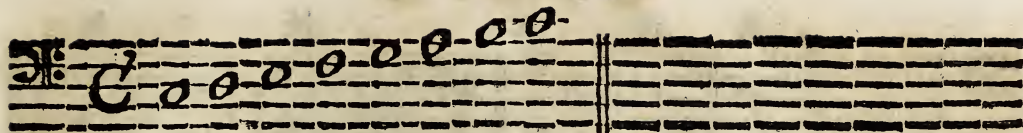
§. 10. Wer sich diese General-Regeln wohl bekandt machet, der wird in praxi eines unbezifferten General-Basses öfters grosse Erleichterung finden; indem es natürlich, daß ein ungeübter aus dem euserlichen Intervallo einer Note viel leichter, und geschwinder judiciren mag, als aus dem oft versteckten, oder alle Augenblick abwechselnden Ambitu modorum. Indesß ist gleichwohl eben dieser Ambitus modorum die Haupt-Quelle, woraus besagte General-Regeln geflossen, wie wir unten zeigen werden. Also lernen wir endlich der Sache vollkommen einsehen, wenn wir die Signaturen fundamentaliter zu erfinden suchen:

III. Aus einigen Special-Regeln, oder aus dem natürlichen Ambitu modorum selbst.

§. 11. Wir haben in heutiger praxi 2. Haupt-Modos Musicos, nach welchen sich alle die übrigen richten, nemlich: Modum majorem, dessen fundamental-Clavis die 3. maj. über sich führet; und Modum minorem, dessen fundamental-Clavis die 3. min. über sich führet. Der Modus major stellet uns die Claves seiner 8ve in folgender Ordnung vor:

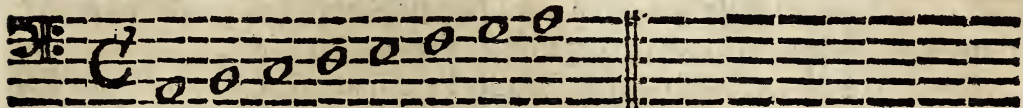
Der

das cis, fis, und gis &c. gar wohl die 5te perfectam über sich leiden, wenn man in die 3e und 6te dieser Modorum ausschweifet, weil solche ** dem Modo essential seynd, und allerdings vorgezeichnet seyn solten, wie wir allbereit von dergleichen richtigen Bezeichnungen in der Ersten Abtheilung dieses Werkes p. 153. gedacht,



c dur.

Der Modus minor siehet also aus:



A moll.

Wollen wir nun die Signaturen unseres General-Basses aus dem ambitu modorum erfinden, so müssen wir wissen, was jedweder Clavis von diesen beyden Haupt-Modis vor Signaturen natürlich über sich leiden könne. Und hierzu sollen uns folgende, theils auf natürliche raisons, theils auff sichere principia Compositionis gegründete Special-Regeln anweisen, deren Fundament wir jederzeit dabey angeben werden.

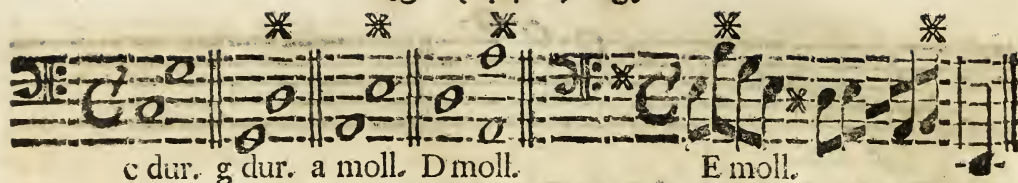
Reg. 1. Special. Die 5ta modi maj. und min. hat natürlich 3. maj. über sich, sie mag in systemate modi vorgezeichnet stehen oder nicht.

Ratio: Es ist ein Haupt-Principium der Composition, daß man allzeit das Semitonium unter demjenigen modo maj. und min. hören läßt, worinnen man moduliret (*) 3. E. Solange man im D moll moduliret, so lange läßt sich das Semitonium cis, und nicht c. hören. Im a moll hat man mit gis und nicht mit g. zu thun. Bey g dur läßt sich natürlich das fis, und bey D dur das cis hören, und so durch alle modos. Weil nun gedachtes Semitonium modi zu der 5ta modi die 3e. ausmachet, so entsteht daher die obige Regel.

Aaaaa 2

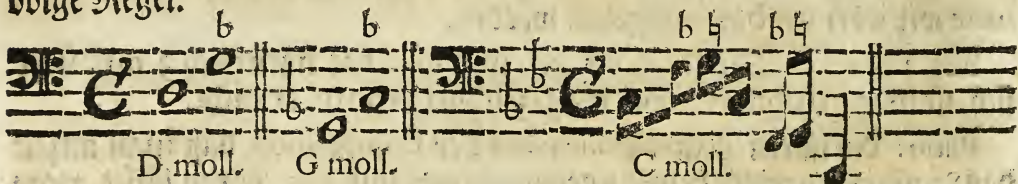
Reg. 2.

(*) Dieses Principium ist das oben in der Einleitung p. 92. gedachte erste Inventum, welches der Gasparini mit mir zum Grunde setzet, wenn er p. 75. seines Tractates anfängt vom General-Bass ohne Signaturen Regeln zu geben. Bald unten ein mehrers.

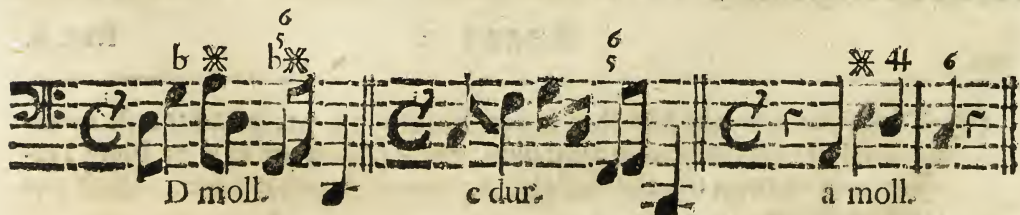


Reg. 2. Special. Die 4ta modi min. hat natürlich die 3. min. über sich, sie mag im systemate modi vorgezeichnet stehen oder nicht.

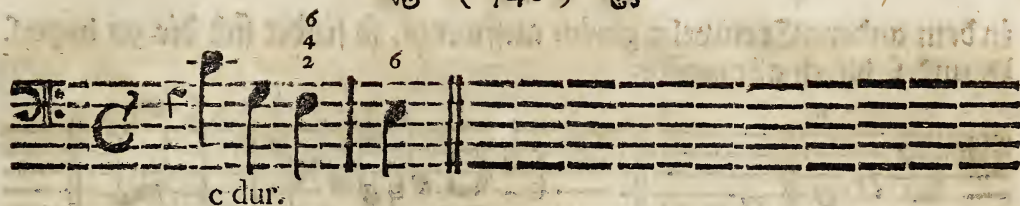
Ratio. Es ist wiederum ein Haupt-Principium der Composition daß man in modis minor. allzeit die 6te min. desjenigen modi hören läset, worinnen man moduliret, z. E. so lange man im D moll sich auffhält, so lange läset sich die 6. b moll, und nicht h. hören. Im g moll hat man mit Dis moll und nicht mit e. zu thun. Im c moll läset sich natürlich die 6. as, und nicht a. hören, und so durch alle modos. Weil nun gedachte 6. min. des modi min. zu der 4ta modi die 3e ausmachet, so entstehet daher die obige Regel.



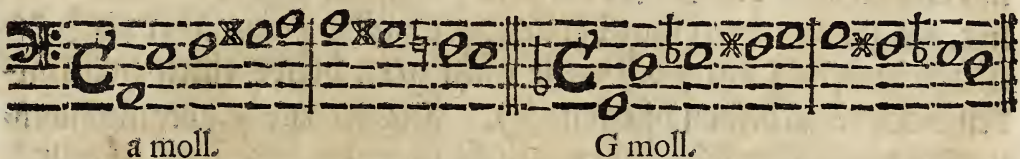
Die übrige Harmonie aber der 4te modi maj. und min. betreffend, so hat sie am allernatürlichsten den ordinären Accord. (Die 6. oder (?) seynd außerordentliche Fälle.) In dem einzigen Casu aber hat besagte 4ta modi natürlich den Accord $\{ \frac{6}{4} \}$ über sich, wenn sie aus der 5te per transitum in die 3e herab steigt, wie aus denen beyden letzten Exempeln zu ersehen.



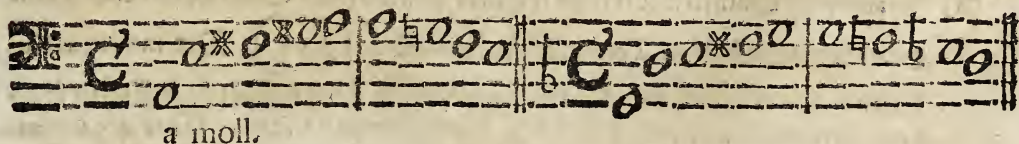
NB. Noch



NB. Noch eins ist hier zu erinnern, daß weil nach dem principio der obigen andern special-Regel der modus min. in seinen ambitu die 6. min. und nach dem Principio der obigen ersten special-Regel das Semitonium drunter tractiren soll, so entstehet auf solchen Fall ein unnatürlicher Gang der 2da superflax, wenn man aus der 5ta modi min. ascendendo in die 8ve, oder aus der 8ve descendendo in die 5tam modi gehen will. 3. E.



Diesen Ubel num abzuheffen, so nimmet der Componist in solchen Fällen ascendendo statt der 6b. die 6te maj. und descendendo statt des Semitonii drunter den gangen Ton. Welche besondere Gänge sich ein Accompagnist in denen ordinairern Regeln des ambitus modi nicht irren lassen muß, zumahl sie (wie wir unten sehen werden) eben diejenigen Ziffern über sich behalten, welche der natürliche ambitus modi mit sich bringet.

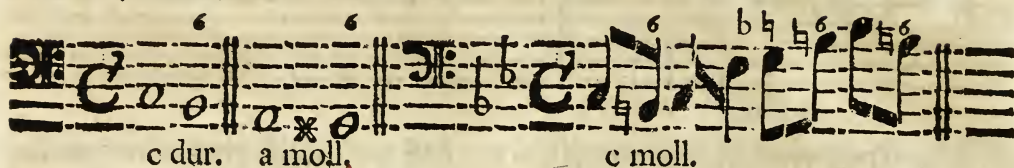


Reg. 3 special. Das Semitonium unter dem modo maj. und min. worinnen man moduliret, hat natürlich die 6. über sich.

Ratio: Es ist vor dieses Semitonium keine 5ta perfecta in ambitu modi vorhanden. Denn wenn man in folgenden ersten Exempel von dem H. 5. gradus aufwärts rechnet, so findet sich die 5ta imperfecta f. rechnet man

A a a a 3 in

in dem andern Exempel 5. gradus auffwärts, so findet sich die 5ta imperf. D. und so durch alle modos.

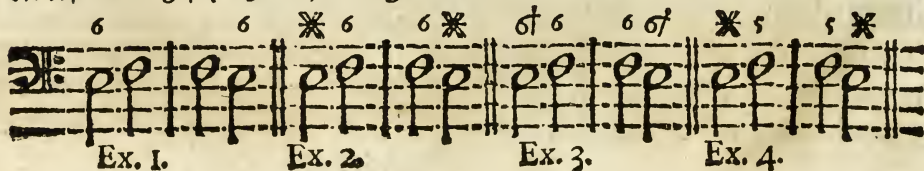


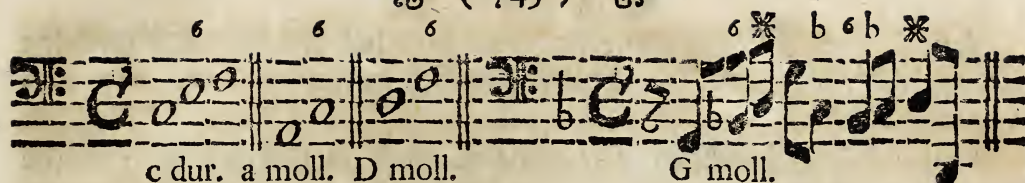
Reg. 4. special. Die 3^{te} modi maj. und min. haben natürlich die 6te über sich, wie unten folgende Exempel ausweisen. Hiervon aber muß man differente raisons geben.

Die 3^{te} modi maj. hat deswegen die 6. über sich, weil ihre 4^{ta} modi. welche nur einen halben Ton von ihr entfernt, natürlich den ordinairen Accord hat, NB. zwey neben einander liegende halbe Töne aber nach deren principiis Compositionis nicht gern beyde einen ordinairen Accord zu haben pflegen (k). Die 3^{te} modi min. aber muß nothwendig die 6te über sich nehmen, weil sie in ambitu modi keine 5^{te} perfect. hat. Denn wenn z. E. im modo a moll über dem c. wolte die 5^{te} perf. g. gebrauchet werden, so ließe es wieder das principium der obigen ersten special-Regel, vermöge dessen a moll mit gis, und nicht mit g. zu thun haben kan.

Reg. 5.

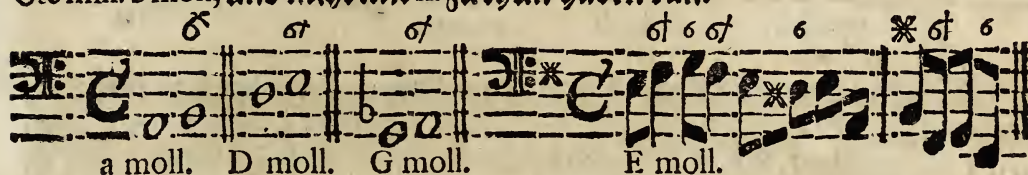
(k) In antiquen Sachen findet man folgende unnatürliche Sätze zweyer neben einander liegenden halben Töne alle Augenblick $\left(\begin{smallmatrix} \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} \\ \text{e} & \text{f} & \text{f} & \text{e} \end{smallmatrix} \right)$. Der moderne Gusto aber richtet sie besser nach seinen modis ein, und vermischet sie auff unterschiedene Art mit der 6te, wie folgende 3. ersten Exempel zeigen. Das 4^{te} Exempel aber kömmt schon seltener vor, ob gleich der antique Gusto durch eine über die erste Note gesetzte 3. maj. corrigiret wird.



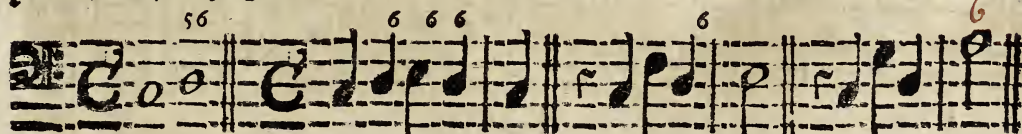


Reg. 5. spec. Die 2da modi min. hat ordinair die 6te maj. über sich.

Ratio: Weil sie eben so wenig, als das Semiton. modi min. eine 5ta perfecta in ihren ambitu hat. Denn wenn z. E. im modo D moll über der 2da e. wolte die 5ta perfecta h. angeschlagen werden, so ließe es wieder das principium der obigen andern special-Regel, vermöge dessen D moll mit der 6te min. b moll, und nicht mit h. zu thun haben kan.



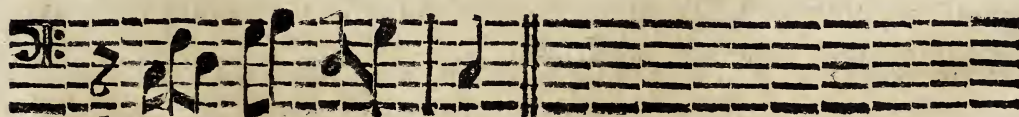
Wegen des modi maj. aber ist besonders zu mercken, daß weil seine 2da modi allerdings eine 5te perfect. in ambitu hat, so stehet auch frey, ob man über besagter 2da modi die 5te oder die 6te gebrauchen will. Natürlicher lautet die 6. wenn man gradatim in die 3e auff oder rückwärts gehet, wie folgende 2. ersten Exempel ausweisen. Kommt aber die 2da modi mitten im Sprunge zu stehen, so fällt die 5te natürlicher aus, wie folgende 2. letzten Exempel zeigen.



Ex. 1.

Ex. 2.

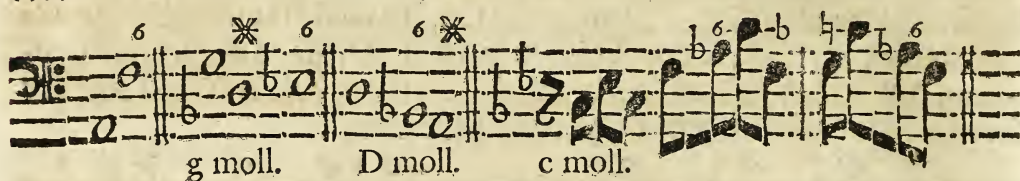
Ex. 3.



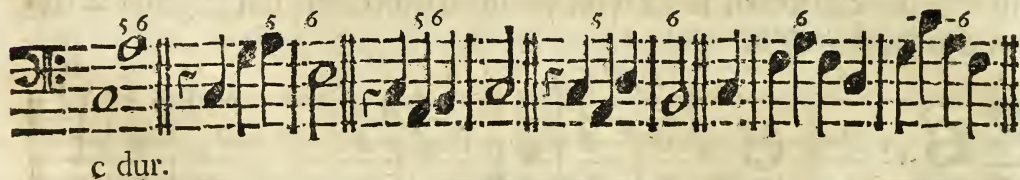
Ex. 4.

Reg. 6. spec. Die 6te min. eines modi min. hat am allernatürlichsten wiederum die 6te über sich. Und finden sich wenig ~~extra-ordinaire~~ casus in contrarium.

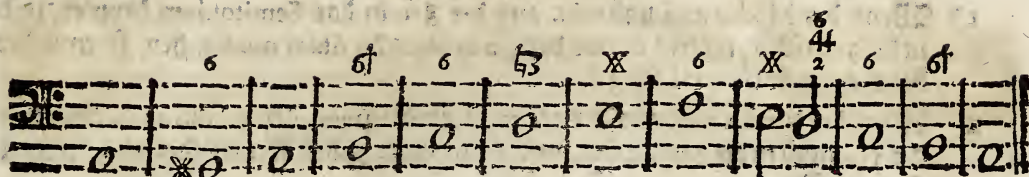
Ratio: Weil die neben ihr liegende 5ta modi natürlich den ordinären Accord hat, gedachte 6ta modi min. aber nur ein Semitonium von ihr entfernt, so kan sie nach dem principio der 4ten special-Regel nicht gern wiederum den ordinären Accord haben.



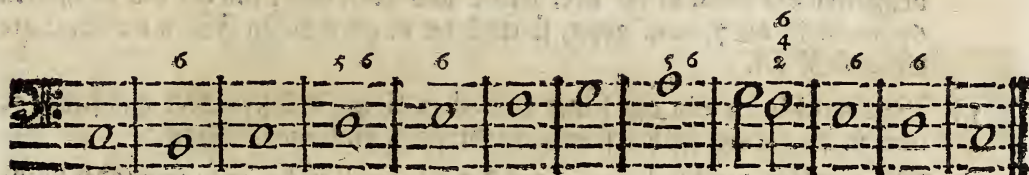
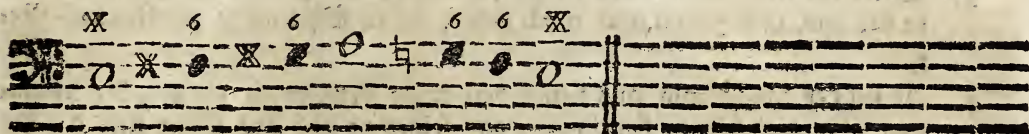
Wegen des modi maj. aber ist hier wiederum besonders zu merken, daß weil seine 6ta modi von der 5ta modi keinen halben sondern einen ganzen Ton entfernt, so kan besagte 6ta modi natürlich so wohl die 5. als 6. über sich leiden, wie es die Modulation mit sich bringet. Am natürlichsten fällt die 6te aus, wenn mit der 4ta modi per saltum verfahren wird, wie unter folgenden das letzte Exempel zeigt. Ausser diesen ist die 5te sehr natürlich, so lange eine darüber stehende Stimme nicht ausdrücklich das Gegentheil anzeigt. 3. E.



§. 12. Mit diesen erklärten 6. special-Regeln haben wir nunmehr die Claves unserer 2. Haupt-Modorum, c dur und a moll völlig beziffert, welche folgende 2. Schemata vorstellen:



Reg. 3. Reg. 5. Reg. 4. Reg. 2. Reg. 1. Reg. 6. Reg. 2.



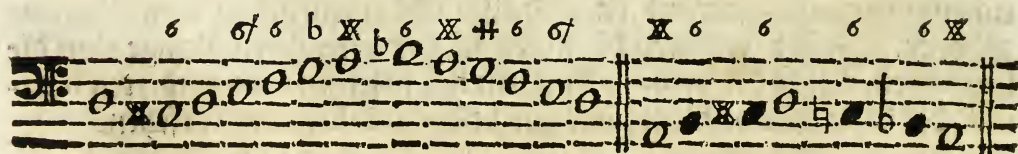
Reg. 3. Reg. 5. Reg. 4. Reg. 6. Reg. 2.

§. 13. In dem Schemate a moll hat man die 2. außerordentliche Gänge des modi min. wie sie oben zu Ende der andern special-Regel beschrieben worden, um besserer Erinnerung halber mit beifügen, jedoch von dem Schemate abgetheilet lassen wollen, weil sie die Claves des gewöhnlichen ambitus modi verändern, und also nicht eigentlich zu dem Schemate gehören. Indeß behalten die Noten solcher irregularen Gänge eben die Signaturen, welche der modus min. natürlich in seinen 6ten und 7ten Intervallo der 8ve zu haben pfleget, wie aus besagten Schemate zu erschen.

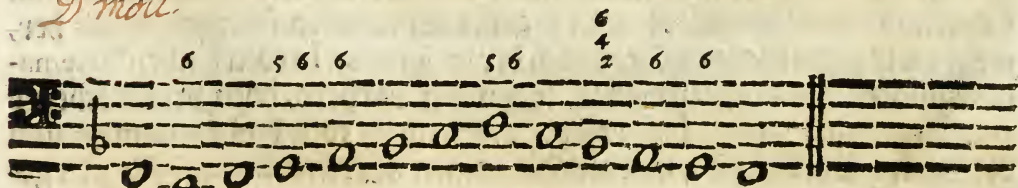
§. 14. Wie es nun mit dem Ambitu der beyden Haupt-Modorum c dur, und a moll hergehet: eben so gehet es mit allen übrigen Modis her, welche wir zu nutzbahren Gebrauch der Incipienten in eben solchen Schematibus anhero transponiren wollen, wenn wir vorher, oben versprochenen massen gezeigt haben, daß besagte 2. Schemata eben das Fundament und die Haupt-Quelle seynd, woraus die obigen 6. ersten General-Regeln geflossen. Nämlich

- 1) Wenn der Modus maj. und min. aus der 8ve in das Semitonium drunter, und in die 3e drüber, in gleichen aus der 4ta modi in die 6tam modi gehen, so entsteht die obige erste General-Regel.
- 2) Wenn der Modus maj. aus der 5ta modi in die 4tam, der modus min. aber aus der 5ta modi in die 3am, 4tam, und 6tam modi gehet, so entsteht obig: andere General-Regel.
- 3) Wenn der Modus min. aus seiner 4ta modi in die 3am, oder aus seiner 8ve in 6te min, und 7nam min. modi gehet, so entsteht obige 3te General-Regel.
- 4) Wenn der Modus min. aus seinen Semitonio drunter, in die 8ve, der Modus maj. aber aus seinem Semitonio, aus seiner 3e und aus seiner mit der 6te bezißerten 6ta modi in die 8ve, ferner aus eben dieser mit der 6te bezißerten 6ta modi in die 7. maj. gehet, so entsteht in allen diesen Fällen die obige 4te General-Regel.
- 5) Wenn der Modus min. aus seiner 3a modi in die 4te und 8ve, oder aus seiner 7. min. in die 6te modi gehet, so entsteht die obige 5te General-Regel.
- 6) Wenn endlich der Modus min. aus der 2da modi in die 3am 4tam oder 8vam der Modus maj. aber aus seiner mit der 6te bezißerten 2da modi in das Semitonium modi, ferner in die 3am 4tam und 8vam modi gehet, so entsteht in allen solchen ordinären und extraordinären Fällen die obige 6te General-Regel.

Schemata Modorum.



9 moll.



F. dur.

G moll.

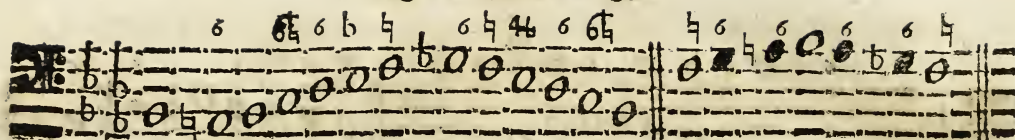
6 5 6 6 5 6 $\frac{4}{2}$ 6 6

B dur.

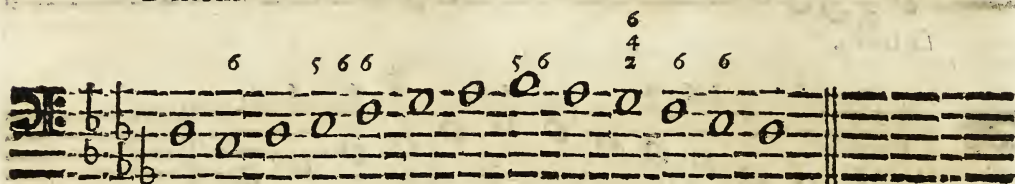
c moll.

6 5 6 6 5 6 4 6 6

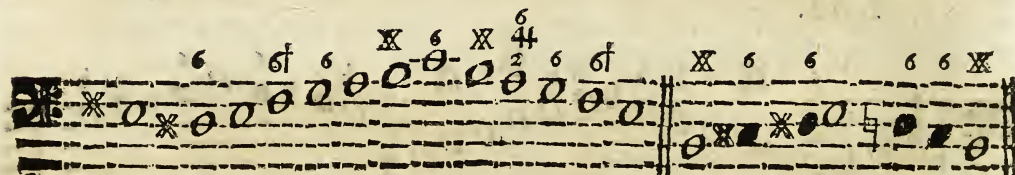
♯ (748) ♯



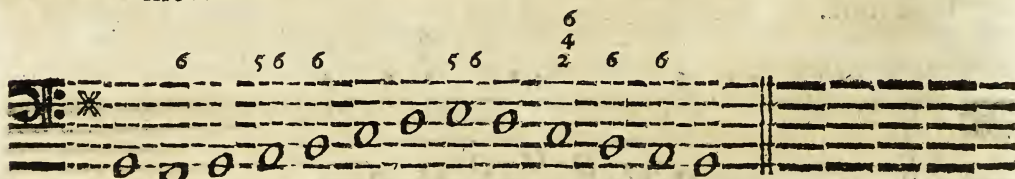
B moll.



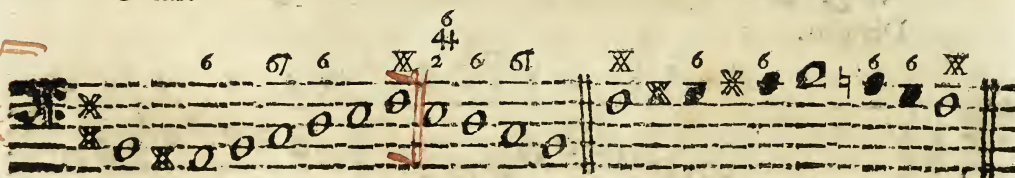
cis dur.



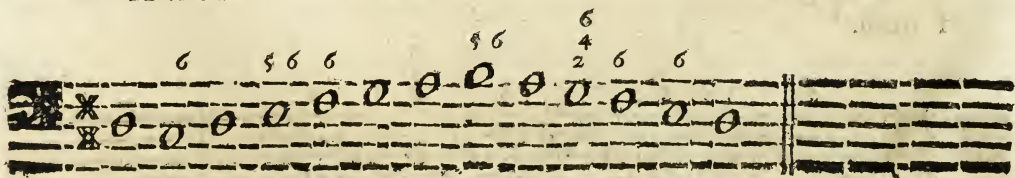
E moll.



G dur.

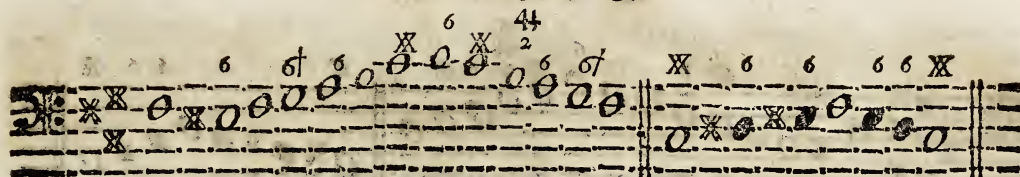


A moll.

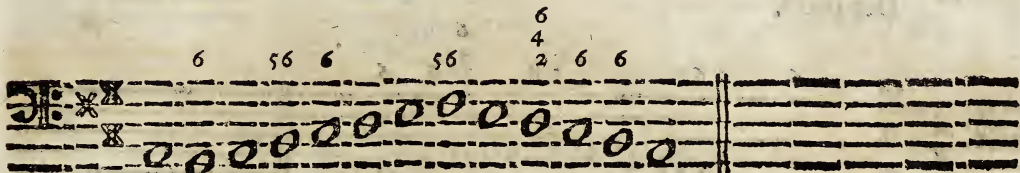


D dur.

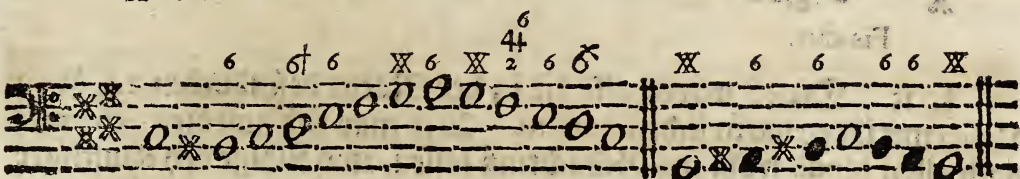
♯ (749) ♯



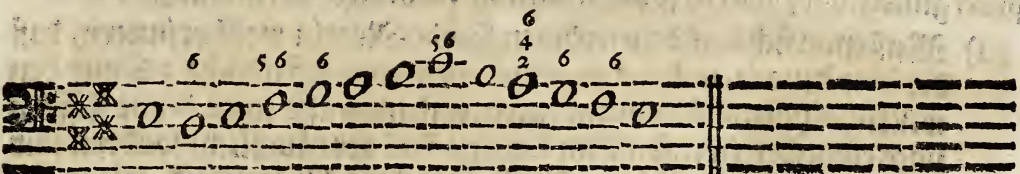
Fis moll.



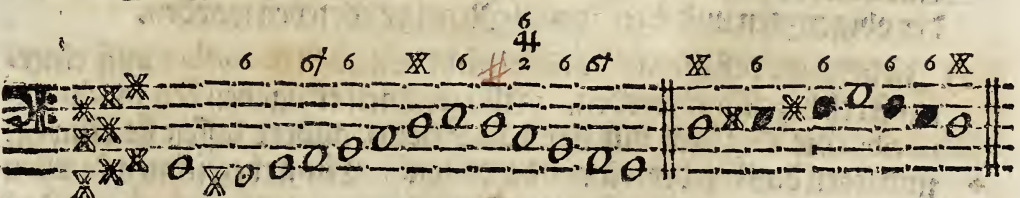
A dur.



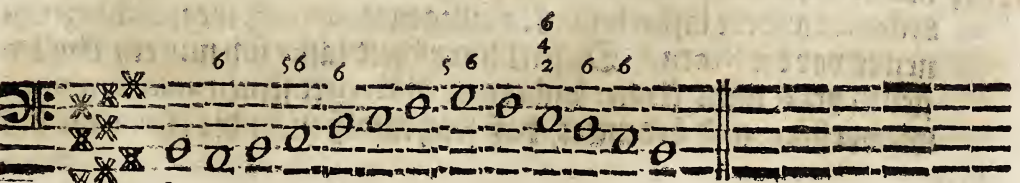
cis moll.



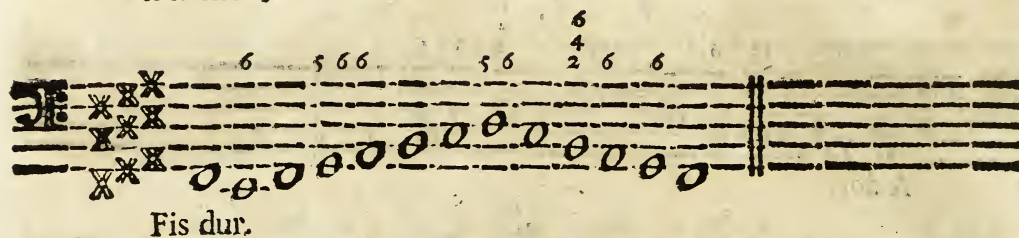
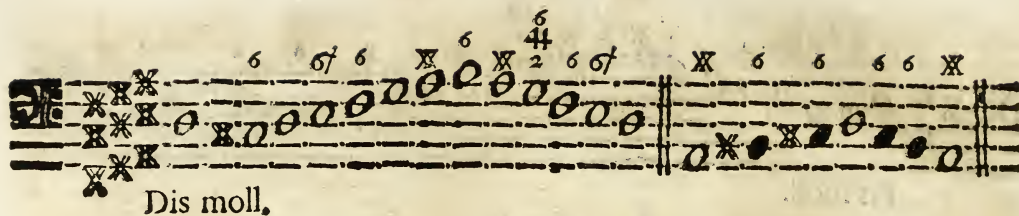
E dur.



Gis moll.



H dur.



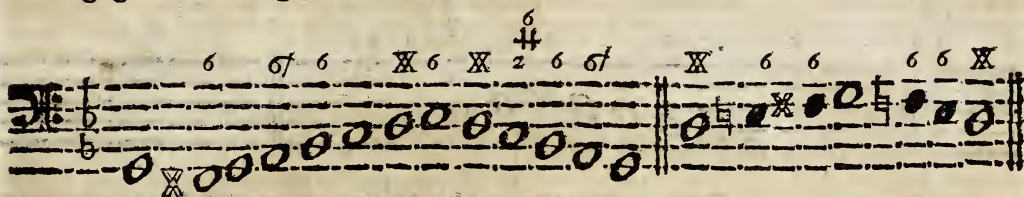
§. 15. Dieses wären also die in der Natur befindlichen 24. Modi Musici mit ihren natürlichen Ambitu. Will man sich nun diese Schemata nach allen Modis wohl ins Gedächtniß fassen, und selbige bey künftiger praxi glücklich appliciren, so hat man auff dreyerley achtung zu geben:

- 1) Muß man sich aus denen obigen special-Regeln wohl erinnern, daß die über der 2da, und 6ta modorum majorum befindliche 5 6. nur den willkührlichen ambitum andeuten, und man also nicht beyde Ziffern nach einander (wie sonst im General-Bass gebräuchlich) sondern nur eine von beyden anschlagen darff, nach dem Unterscheid, wie er bey der obigen 5ten und 6ten special-Regel beschrieben worden.
- 2) Ist bekandt daß die Modi Musici nicht von allen Autoribus auff einer ley Arth bezeichnet werden. Also zeichnen einige bey den Modis minoribus die 6b. gleich mit vor das Systema, andere lassen sie hinweg, und setzen das b. jederzeit vor die Noten. Ein-ge bezeichnen in allen Modis majoribus jederzeit die 4te und das Semitonium modi vor das Systema: andere lassen beydes in einigen Modis maj. weg, und bezeichnen es vor die Noten. Diesen Unterscheid läset sich nun ein Anfänger in praxi nicht irren, sondern er observiret seinen ambitum modi wie vorher, und bedencket, daß solchensalß nicht die Harmonie des

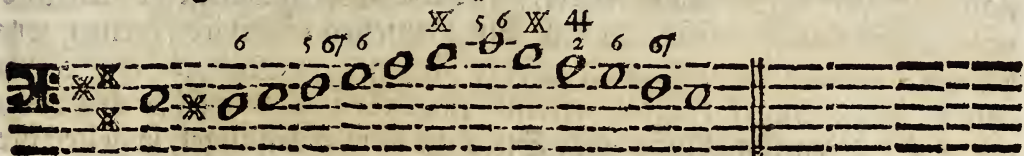
2) Ist bekandt daß die Modi Musici nicht von allen Autoribus auff einer
ley Artz bezeichnet werden. Also zeichnen einige bey den Modis mi-
noribus die *ch.* gleich mit vor das Systema, andere lassen sie hinweg,
und setzen das *b.* jederzeit vor die Noten. Einige bezeichnen in allen
Modis majoribus jederzeit die *4te* und das Semitonium modi vor das
Systema: andere lassen beydes in einigen Modis maj. weg, und bezeich-
nen es vor die Noten. Diesen Unterscheid lasset sich nun ein Anfän-
ger in praxi nicht irren, sondern er obferviret seinen ambitum modi
wie vorhero, und bedencket, daß solchensalß nicht die Harmonie des

Sche-

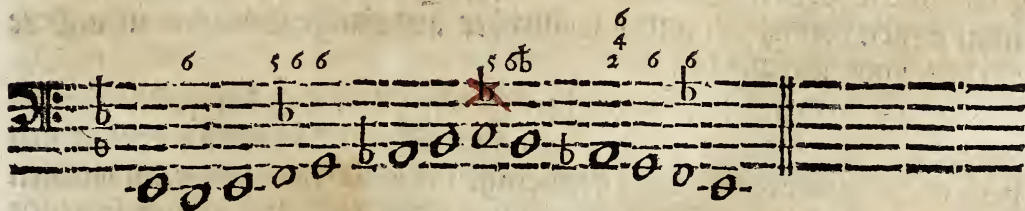
Schematis, sondern nur die euserliche Bezeichnung verändert werde. Diesen nach würde z. E. der, mit der bb vorbezeichnete Modus G moll gegen dem obigen Schemate also aussehen:



Das e dur würde z. E. ohne sein vorgezeichnetes Semitonium gegen dem obigen Schemate also bezeichnet seyn:



Das Dis dur würde ohne seine vorgezeichnete essentielle 4te gegen dem obigen Schemate also aussehen, wie folget. Und so mit andern Modis.

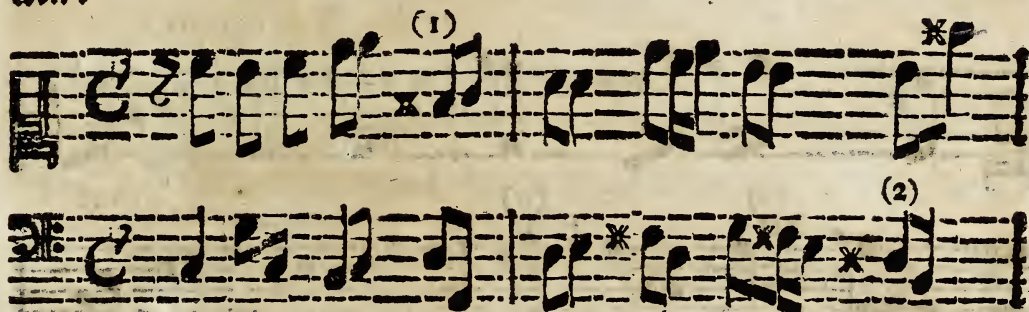


- 3) Was ferner einige noch ungebräuchliche Modos anlanget, welche man zum Exercitio der Anfänger auff zweyerley Arth bald mit XX , bald mit bb bezeichnen kan; so lässet sich der Ambitus derselben nach Anleitung unserer obigen 2. Haupt-Modorum gar leicht in das gehörige Schema bringen, wer Lust zu dergleichen Exercitio hat. Also würde z. E. das obige mit XX bezeichnete Schema fis dur, sich gar leicht auff folgende Arth in die bb verkleiden lassen. Und so weiter mit

ret der Modus in den, über der 6. maj. oder über der 3. maj. nechst gelegenen halben Ton.

3. E. wenn im c dur das oben besagte fis die 6. maj. über sich hätte, so changirte der Modus in E moll, hätte aber eben gedachtes fis die 3. maj. über sich, so würde der Modus in H moll changiren, wofern er anders so weit auszuweichen pflegte. (1)

§. 18. Weil nun an dieser doppelten Regel sehr viel, ja alles gelegen, so wollen wir allhier ein ausführliches Exempel geben, und überall das dabey vorkommende Changement der Tone nach denen No. No. anmercken:



Dieses Exempel gehet aus dem Modo c dur, welcher bekandter massen in seiner 8ve folgende Claves hat: c. d. e. f. g. a. h. c. So oft nun einer oder mehr von diesen Clavibus verändert wird, so oft ist es ein Zeichen, daß der Modus ausweicht. Wie und wohin er aber ausweicht, das wollen wir auff folgende Arth examiniren.

No. (1) Hier zeigt sich ein neues Semitonium fis, welches ordentlich nicht in den Modum gehöret, also weicht der Modus aus in den darüber gelegenen nechsten halben Ton, g dur. (NB. Dergleichen geschwinde Digression im ersten Tacte eines Musicalischen Stückes, ist sonst nicht styli: Hier geschieht es aber zu Abführung des Exempels.)

(2) Zeiget wieder ein neues 𝄌 welches bisher nicht da gewesen, also changiret der Modus in den nechst darüber gelegenen halben Ton, welches e moll ist.

CCCC

(3) Zeis

(1) Es ist daher diese doppelte Regel so universal, daß sie nicht allein bey denen irregulären, und weit entfernten Digressionibus der Tone, sondern auch bey denen unvoll-

- (3) Zeiget der Bass wieder das fis, und also solte man meinen, der Modus trete zurück in g dur. Allein weil dieses fis eine 6. maj über sich führet nehmlich dis, so seynd wir noch im e moll, worzu das fis nur die rechte 2de ausmachet. Hingegen wird bey
- (4) Das ♯ dis ausdrücklich wieder verlassen, und erscheint bey
- (5) Das fis wieder ohne die 6te maj, also seynd wir wieder im g dur. Bey
- (6) Wird auch dieses fis verlassen, und giebet sich darauff bey
- (7) ein neues Sennitonium gis an, daher der Ton in a moll changiret.

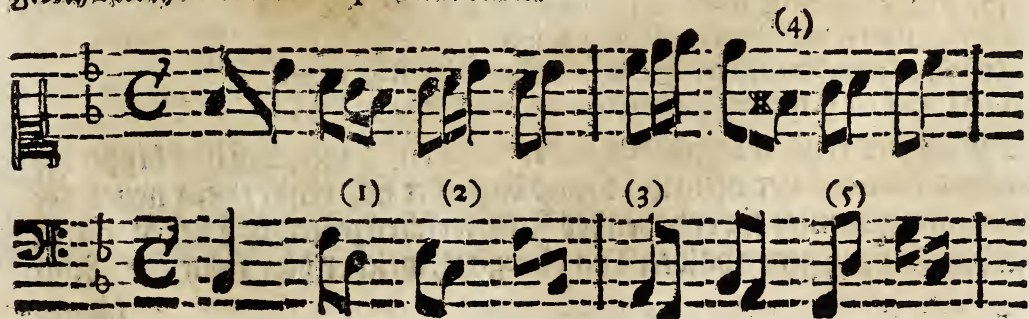
(8) Zele

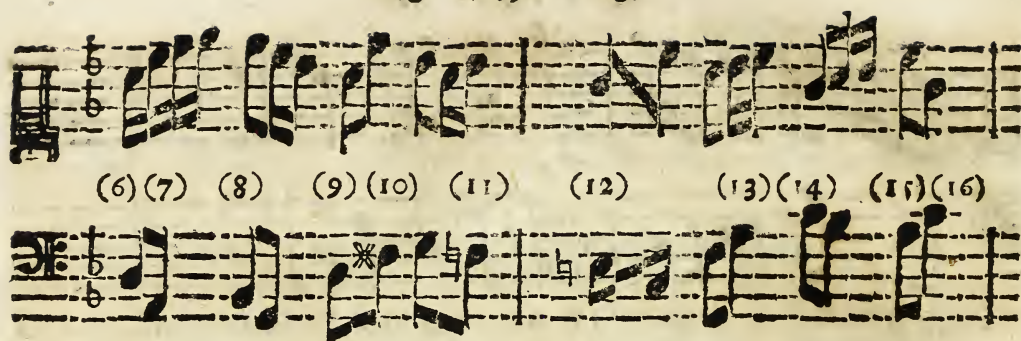
unvollkommenen bezeichneten Modis Musicis statt hat. Z. E. gesetzt, das g dur wäre nicht gebührend vor dem systemate mit seinen fis bezeichnet: so lange sich aber in denen Stimmen ein ♯ vor dem f. blicken lässet, so lange ist man im g dur. Hat aber dieser im Basse vorkommende Clavis f. ♯ (oder fis) die 6. maj. über sich, so ist man im e moll: Hat eben besagtes fis die 3. maj. über sich, so ist man im h. moll. Und so mit allen Modis.



- (8) Zeiget das Semitonium unter D moll an, welcher Modus auch durch seine bey
(9) erscheinende natürliche G. min. bestärket wird, nach der oben gegebenen
andern special-Regel. Bey
(10) Wird das bisherige Semitonium eis zwar wieder verlassen, das b moll aber
bey (11) behalten. Weil wir nun in diesen Tacte kein neues Semitonium,
sondern gleich hinter einander die Claves: c. b. a. g. f. e. finden, so judiciren wir
hierauf, daß die Note
(12) das rechte Semitonium zu f dur sey, und folgar das bey (11) vorgekommene
b. nur die rechte 4te zu f dur angegeben.
(13) Ergreiffet wiederum das H. statt des vorigen B. und zeiget hierdurch, daß der
Modus einen halben Ton drüber, nemlich in das c dur zurück gehe.

§. 19. Weiß man nun solcher gestalt das Changement der Tone ge-
nau zu observiren, so istes alsdenn leicht, bey jedweden changirten Tone
den natürlichen ambitum und die rechten Signaturen nach Anweisung obis-
ger Schematum zu finden. Dieses wollen wir nun in folgenden General-
Exempel versuchen, allwo wir nicht alleine das Changement der Tone,
sondern auch die nach denen Schematibus abwechselnden Signaturen zu-
gleich durch No. No. marqviren wollen:





Dieses Exempel gehet aus dem B dur. So lange nun der Ambitus Modi in diesen Tone bleibet, so lange seynd die Signaturen des obigen Schematis B dur zu appliciren. Also hat nun die Note

- (1) Natürlich die 6. über sich, weil sie 3a modi ist. Reg. 4. spec.
- (2) Hat natürlich den ordinairn Accord über sich, weil es 2da modi major. ist, die mitten im Sprunge stehet. Reg. 5. spec.
- (3) Hat die 6. weil es Semitonium modi ist. Reg. 3. spec.

Die Note (4) in der obern Stimme bringet ein frembdes $\times$ welches anzeigt, daß der Modus in den nechst gelegenen halben Ton drüber, nehmlich hier in das G moll changiret, also appliciret man nunmehr die Signatur des obigen Schematis g moll, welchen zu folge die zu der

- (4) gehörig: B fl-Note a. als die 2da modi angesehen wird, welche natürlich die in der obern Stimme angegeben. σ haben muß. Reg. 5. spec.
- (5) und (6) haben 3. maj. über sich, weil sie die 5ta modi min. ausmachen. Reg. 1. spec.
- (7) Hat σ über sich, weil es die 2da modi min. Reg. 5. spec.
- (8) Hat die 6. weil es 3a modi. Reg. 4. spec.
- (9) Hat 3. maj. weil es wiederum die 5ta modi ist. Reg. 1. spec.
- (10) Hat die 6. weil es das Semitonium modi. Reg. 3. spec.

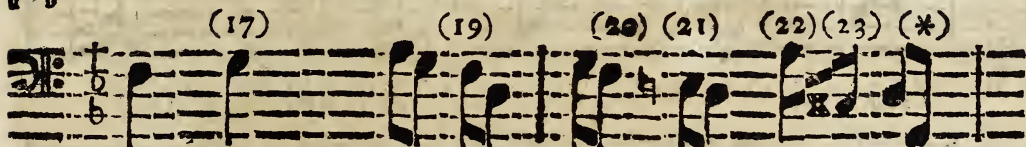
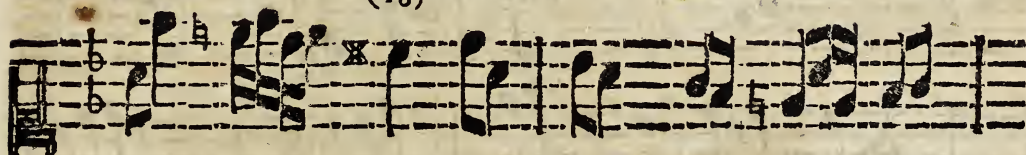
Das hier erniedrigende γ . bey der Note (11) zeigt, daß das bisherige Semitonium modi verlassen wird, und da giebet sich bey (12) ein neues Semitonium, nehmlich ein erhöhendes γ . an, welches zeigt, daß der Modus in den darüber gelegenen halben Ton changiret, welcher hier f. dur ist. Also
sänget

fänget man nunmehr an, das obige Schema f dur zu appliciren, welchen zu folge die Noten

(13) und (15) die 6. über sich haben, weil sie die Tertiam modi ausmachen. Reg. 4. spec.

(14) und (16) haben 3. maj. über sich, weil sie die 5tam modi ausmachen. Reg. 1. spec.

(18)



(17) Würde natürlich die 6. maj. über sich haben, wenn sie auch gleich nicht in der Stimme angegeben worden wäre, weil sie die 2da modi major. ist, welche per gradus procediret. Reg. 5. spec.

Die Note (18) in der obern Stimme zeigt ein neues Semitonium, welches den Modum allhier in das D moll verändert. Folgar appliciren wir die Signaturen des Schematis D moll, welchen zu folge die Noten

(19) und (20) die 6. haben, weil sie die 3am modi ausmachen. Reg. 4. spec.

(21) Hat 6 über sich, weil sie die 2da modi min. ist. Reg. 5. spec.

(22) und (24) haben 3. maj. weil sie die 5tam modi ausmachen. Reg. 1. spec.

(23) Hat die 6re, weil es das Semiton. modi Reg. 3. spec. Bey d. m Signo

(*) Wollen wir uns obiter erinnern, daß selbige Note natürlich die 3. min. über sich haben müste, wenn sie auch nicht in den systemate modi bezeichnet stünde, weil sie allhier in unsern D moll 4ta modi min. ist. Reg. 2. spec.

Die Note (25) in der obern Stimme zeigt uns wiederum ein neues Semitonium, welches den Modum in den nechst darüber gelegenen halben Ton changiret, welcher allhier wiederum das g moll ist. Appliciren wir nun die Signaturen des Schematis g moll, so wird die zu

(25) (32)

(24) (26) (27) (28) (29) (30) (31)

(33) (34) (+) (35) (36) (37) (38) (39) (40)

(25) gehörige Bass-Note als die 5ta modi angesehen, und hat also nebst (27) und (31) aus gleicher raison, die 3. maj. über sich. Reg. 1. spec.

(26) und (27) haben die 6. über sich, weil sie die 3am modi ausmachen. Reg. 4. spec.

(28) Hat die 6. als das Semitonium modi. (30) aber hat σ als die 2da modi min. nach denen est citirten Regeln.

Die Note (32) in der obern Stimme zeiget uns ein neues Semitonium nemlich ein erhöhendes $\sharp$, welches den Modum allhier in c moll verändert. Also appliciren wir die natürlichen Signaturen des Schematis c moll, nach welchen die zu

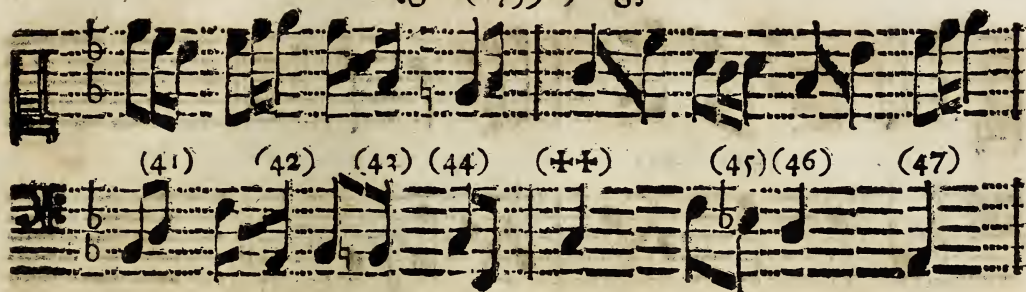
(32) gehörige Bass-Note, als die 5ta modi angesehen wird, und hat also (37) und (40) aus gleicher raison die 3. maj. über sich. Reg. 1. spec.

(33) und (36) haben die 6. über sich, weil sie 3am modi ausmachen. Reg. 4. spec.

(34) Hat, als das Semitonium modi, die 6te über sich.

(+) Hat natürlich 3am min. über sich, weil es 4ta modi min. ist. Reg. 2. spec.

(35) Hat



(35) Hat 6. maj. über sich, weil es 2da modi min. Reg. 5. spee.

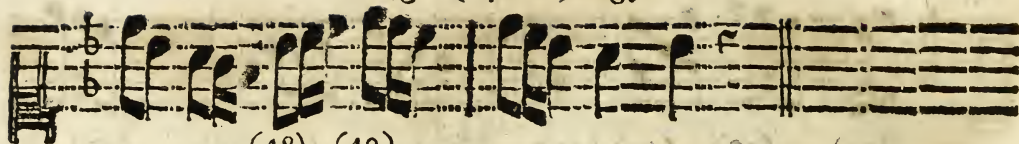
(38) Hat hier auff rordentlich die Dissonanz einer 7. min. über sich, welche man (wie oben ausführlich gedacht worden) nirgends anders als aus der darüber stehenden Stimme errathen kunte. Das vor dieser Note befindliche * nun scheint den Modum in g moll zu verändern, allein das über (39) in der Singe-Stimme sich annoch zeigende Semitonium des bisherigen c moll contradiciret gleich wieder, und beweiset, daß das vorhergehende { 7 } nur als ein bizzarer Satz anzusehen, dessen neues * so gleich wieder verlassen wird.

Die Note (40) zeigt mit ihren erhöhenden ♯, daß die, in dem bisherigen Modo c moll gebrauchte 6te min. as, nicht mehr gelten und folgar der Modus durch besagtes erhöhendes ♯. in das B dur verwandelt werden soll. Also appliciren wir hier wiederum das Schema B dur, vermöge dessen besagte Note

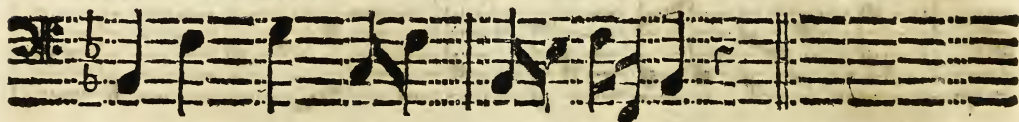
(40) und zugleich (42) die 6. über sich haben, weil sie das Semitonium modi ausmachen.

(41) Hat die 6. weil sie die 3a modi ist, nach offt citirten Regeln.

Die Note (43) zeigt abermahl ein frembdes erhöhendes ♯. nach welchen der Modus natürlich in den nechst darüber gelegenen halben Ton changiren sollte, welches allhier c moll wäre. Allein das gleich hernach über der Note (44) in der obern Stimme erscheinende neue ♯. contradiciret hierinnen, und weist daß der Modus in f. dur changiret. Folgar wird besagte Note



(48) (49)



(43) wiederum nur als ein Bizzarrer Satz betrachtet, dessen h. nicht continuiert; es wird aber die in der Singe-Stimme angeg. ben. Dissonanz der 5te min. (welche man nirgends anders als aus besagter Stimme errathen Funke) nebst ihrer bes. fandten Harmonie dazu ang. schlagen.

(44) und (♯♯) haben 3. maj. über sich, weil sie die 5ta modi ausmachen.

Die Note (45) hebet nun das bißherige Semitonium modi wieder auff, und weil sich in denen folgenden Noten kein neues Semitonium hervor thut, so seynd wir wiederum in unsern vorgezeichneten Systemate modi, nehmlich im B dur; Diesen nach hat nun

(46) die 6. über sich, weil es 3a modi ist.

(47) Hat wiederum die 6. weil es das Semitonium modi ist.

(48) Hat natürlich den ordinairn Accord über sich, weil sie die 6ta modi major. ist, welche hier nicht mit der 4ta modi per saltum versähret. Reg. 6. spec.

(49) Hat gleichfals den ordinairn Accord, weil sie die 2da modi maj. ist, welche mit ten im Sprunge steht. Reg. 5. spec.

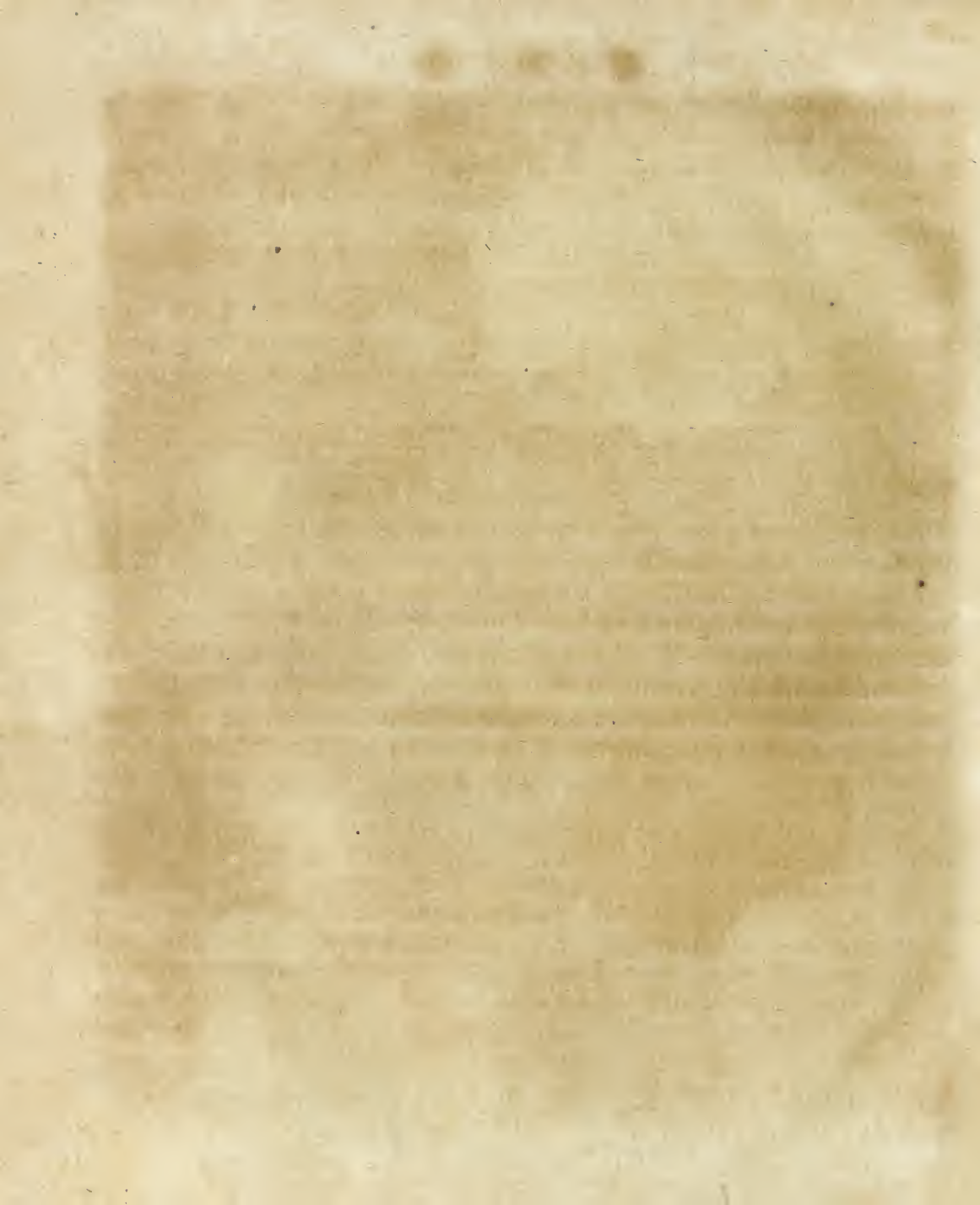
§. 20. Wir haben nunmehrso hoffentlich den natürlichen Ambitum modorum so deutlich beschrieben, daß es ein stupidum ingenium seyn müste, welches sich nicht darein finden, und von dem bißherigen nicht mit besondern Nutz profitiren wolte, wofern man den gehörigen Fleiß nicht spähret. Will man aber die gegebenen Regeln glücklich ad praxin bringen, und geschickt werden dem Changement der Tone (an welchen oben gedachter massen alles gelegen) hurtig und ohne Schwüßigkeit einzusehen, so hat man noch ein Kunst-Stück vornöthen. Nämlich man muß die gewöhnlichen Digressiones aller Modorum wohl verstehen, und wissen, in was vor Neben-Tone jedweder Modus nach dem regulirten Ambitu der alten auszuweichen pfeget. Denn hat man z. E. ein musicalisches Stück aus

Die 12 Modi Majores weichen aus

			Ordentlich in			Außerordentl. in	
			5tam	3tiam	6tam	2 dam	4tam
1	C dur	in	G dur	E moll	A moll	D. moll	F dur
2	Cis dur	in	Gis dur	F moll	B moll	Dis moll	Fis dur
3	D dur	in	A dur	Fis dur	H moll	E moll	G dur
4	Dis dur	in	B dur	G moll	C moll	F moll	Gis dur
5	E dur	in	H dur	Gis moll	Cis moll	Fis moll	A dur
6	F dur	in	C dur	A moll	D moll	G moll	B dur
7	Fis dur	in	Cis dur	B moll	Dis moll	Gis moll	H dur
8	G dur	in	D dur	H moll	E moll	A. moll	C dur
9	Gis dur	in	Dis dur	C moll	F moll	B moll	Cis dur
10	A dur	in	E dur	Cis moll	Fis moll	H moll	D dur
11	B dur	in	F dur	D moll	G moll	C moll	Dis dur
12	H dur	in	Fis dur	Dis moll	Gis moll	Cis moll	E dur

Die 12 Modi minores weichen aus

			Ordentlich in			Außerordentl. in	
			3tiam	5tam	7mam	4tam	6t. min.
1	A moll	in	C dur	E moll	G dur	D moll	F dur
2	B moll	in	Cis dur	F moll	Gis dur	Dis moll	Fis dur
3	H moll	in	D dur	Fis moll	A dur	E moll	G dur
4	C moll	in	Dis dur	G moll	B dur	F moll	Gis dur
5	Cis moll	in	E dur	Gis dur	H dur	Fis moll	A dur
6	D moll	in	F dur	A moll	C dur	G moll	B dur
7	Dis moll	in	Fis dur	B moll	Cis dur	Gis moll	H dur
8	E moll	in	G dur	H moll	D dur	A moll	C dur
9	F moll	in	Gis dur	C moll	Dis dur	B moll	Cis dur
10	Fis moll	in	A dur	Cis moll	E dur	H moll	D dur
11	G moll	in	B dur	D moll	F dur	C moll	Dis dur
12	Gis moll	in	H dur	Dis moll	Fis dur	Cis moll	E dur



aus dem Modo g dur vor sich, und weiß schon vorher, daß dieser Modus gewöhnlich in die 5te D dur, in die 3te h moll, in die 6te c moll &c. und ordinair nicht weiter ausweicht, so kan man eher auf der Huth stehen, und viel geschwinder judiciren, in welchen von diesen Neben-Tönen uns ein neues $\times$ oder b. führen möchte.

§. 21. Diese Kunst nun auff eine leichte Art zu begreifen, so mercket man sich endlich die letzte Doppelte:

Reg. 8. special. Alle modi majores weichen aus, ordentlich: in die 3te 5te und 6te, außerordentlich in die 2de und 4te. Sinegen alle Modi minores weichen aus, ordentlich: in die 3te und 5te, außerordentlich: in die 4te, 6te min. und 7me.

§. 22. Nach dieser Regel pfleget also der Modus maj. c dur auszuweichen in die 5te g dur, in die 3te E moll, in die 6te a moll, in die 2de D moll (m) und in die 4te F dur. Der Modus minor a moll weicht aus in die 5te e moll, in die 7me g dur, (†) in die 3te c dur, in die 4te D moll (*) und in die 6te min. f. dur. Von diesen 2. Haupt-Modis kan man nun gar leicht die Application auff alle übrige Modos majores und minores machen, deren regulirte Ausweichungen nach dem Ambitu der Alten, man ohne Mühe aus beygefügtten zwey Tabellen erschen kan. Das Fundament dieser Tabellen, oder die Unerwandschafft solcher ausweichenden Töne werden wir besser aus dem unten cap. 5. vorkommenden musicalischen Circul demonstrieren können, biß dahin wir es verspahren. Hier aber kan sich ein

D d d d d

Anfang

(m) Nicht D dur, weil sich die Tertia solcher ausweichende Töne jederzeit nach dem Ambitu oder nach denen Clavibus des Hauptmodi richtet. Nun hat C dur in seinen ambitu mehrgedachter massen die Claves: c. d. e. f. g. a. h. worunter kein fis, wohl aber das f. zu finden, also kan man auch nach dem regulirten ambitu nicht in das D. dur, wohl aber in das D. moll gehen. Gleicher weise wäre es wieder den regulirten ambitum des gedachten modi C. dur, wenn man statt g dur in das g moll gehen wolte, weil die 3. min. zu g. nicht unter denen Clavibus des C. dur begriffen. Und diese raison gilt bey allen übrigen Ausweichungen der Modorum, wie sie in beygefügtten Tabellen angegeben worden.

(†) Nicht g moll, aus obiger raison.

(*) Nicht D. dur, aus gleicher raison.

Anfänger besagte Tabellen auf diese Art gar sehr zu Nuzge machen, wenn er einen Modum nach dem andern vornimmt, dessen ausweichende Tone genau in das Gedächtniß fasset, und andere musicalische Stücke aus eben diesen Modo dagegen examiniret, wie sie aus einem Tone in den andern gangen, und wie bald neue *A. 7.* oder *b.* angenommen, bald wieder verlassen worden.

§. 23. Nur das einzige muß sich ein Anfänger nicht irren, sondern es dem Componisten verantworten lassen, wenn dieser in Ausschweifung der Tone weiter gangen, als es die Regularität erfordert. Wir werden unten bey gedachten musicalischen Circul (n) auch dergleichen irreguläre Ausschweifungen verstehen lernen. Hier aber bleibt man bey denen ordinären Regeln, und kan versichert seyn, daß einem General-Bassisten auch bey einem mäßigen Gehör und Judicio das wenigste in Erfindung der Signaturen fehlen kan, wosern er sich bey gehörigen Exercitio jederzeit gründet:

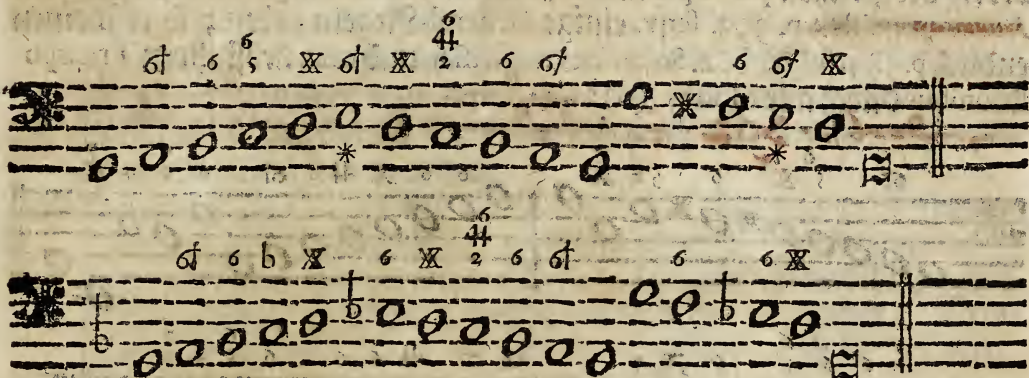
1. Auf die über dem Basse stehende Stimme.
2. Auf die gegebenen General-Regeln.
3. Auf die gegebenen Special-Regeln.

§. 24. Damit wir nun zum Beschluß dieses Capitels die bisher gezeigten Fundamenta eines unbezifferten General-Basses so wohl cum Autoritate gelehrter Männer, als auch cum rationibus solidis, oder mit gesunden Vernunftschlüssen noch mehr befestigen mögen, so wollen wir annoch kühnlich anführen (1) was vor Autores mehr mit uns in dieser Materie auff gleiche Gedanken gerathen? (2) Wie einigen noch übrigen Einwürffen dieser Materie zu begegnen?

§. 25. Den ersten Punkt anlangend, so ist unser Autor der Gasparini (zu meiner Verwunderung bey erster Aufsicht) auff eben dergleichen Schemata modor. maj. & min. gerathen, wie wir oben zum Grunde gesetzt, welches das zu Eingang dieses Tractates p. 92. gedachte andere Inventum ist, worin-

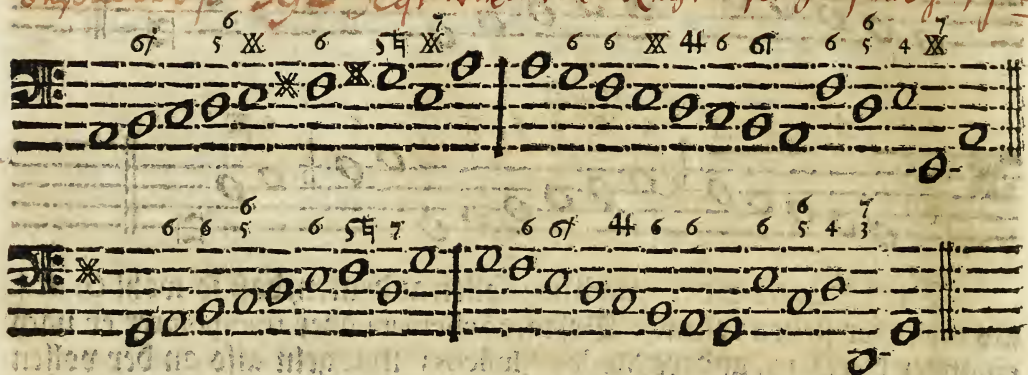
(n) Dahin allenfals ein capables subjectum voran lauffen, und sich alda Rathes erhohlen kan.

worinnen wir ziemlich übereinstimmen, ob gleich seine Schemata sich in etwas anderer Figur präsentiren, wie hier zu sehen:



Die ** unter der 6ta modi maj. sollen andeuten, daß so wohl 6. maj. als min. hier stehen könne. Besagte Schemata aber transponiret er nach einander durch 19. andere Modos Musicos; mangeln also an der vollen Anzahl noch 3. Modi, die er vielleicht vor allzu ungewöhnlich gehalten. Merkwürdig ist, daß als er p. 73. seines Tractates die Schemata modorum nach seiner Art zu formiren anfänget, so saget er: *Mi nasce nell' Idea un ripiego, &c.* mir fällt ein besonderes Mittel ein, dem Lehrbegierigen Accompagnisten den Ambitum und das rechte Accompagnement aller Modorum beizubringen. Aus dieser Redensart erhellet nun, daß er der erste, oder der einzige zu seyn glaubet, welcher auff dergleichen Inventa gefallen. Da ich nun allbereit Ao. 1710. bey Ausarbeitung meiner damahligen alten Edition dieses Tractates gleichfalls geglaubet, der erste, oder der einzige zu seyn, welcher auff solche Inventa gerathen: so kömmet uns beyden endlich der dritte Autor in Weg, nemlich ein Franzmann, Mr. Rameau, welcher in seinen gelehrten und speculativen Tractat, genannt: *Traité de l' Harmonie reduite à ses principes naturels*, (zu Paris Ao. 1722. gedruckt) durch eben dergleichen Schemata nicht allein einen Accompagnisten, sondern auch einen anfangenden Com-

ponisten den natürlichen Ambitum modorum bezubringen suchet. Demnachdem er von p. 200. bis zu. gedachten Tractates dem Componisten allbereit dergleichen principia mit besondern raisonn bengebracht, auch dem ~~Accompagnisten~~ p. 393. seqv. einige General-Regeln geben; so erscheint endlich p. 384. folgende 2. Schemata mod. maj. und min. nebst ihren Transpositionibus Durch alle Modos (o): *nicht bloß in folgenden capitelen*
Es sind die p. 392. Equiv. in dem Angeln folgen, wie es ist.



Wer beyde Autores, den Rameau und Gasparini, in dieser Materie weitläufftig nachschlagen, und gegen unsere bisherigen Præcepta halten will, Der mag selbst judiciren, wer unter uns die Sache am leichtesten und deutlichsten vorgestellet. Woben wir hoffentlich unsere Schemata in 3. Stücken besser und nutzbarer eingerichtet, nehmlich:

- 1) Haben wir das Semitonium modi, als das unzertrennliche Kennzeichen aller Modorum, gleich Anfangs neben seine 8vaim modi lociret, wodurch zugleich die in denen Modis min. zwischen der 6b. und 7. maj. vorkommende irregulären Gänge vermieden, und das Schema an sich selbst vor Anfänger viel kürzer, und deutlicher abgefasst worden.

2) Ha-

(o) Es statuiret dieser Autor p. 157. gleichfals nach heutiger praxi 2. Haupt-Modos, nehmlich majorem und minorem, welcher nach denen 12. Chromatischen Clavibus, und dem Unterscheid ihrer 3. maj. & min. in 24. Tone oder subalterne modos vertheilet. Sehen wir also, daß auch in Frankreich ein einzig Genus musicum, und 24. modi musici nichts neues seynd,

- 2) Haben wir unsere Schemata theils durch gängliche Hinweglassung einiger Ziffern, theils durch die in Modis maj. neben einander stehenden 5 6. viel universaler und applicabler gemacht, so daß man die natürliche Harmonie in allen Casibus richtig finden kan, die Bass-Claves mögen in der Ordnung wechseln, wie sie wollen. (*) Da hingegen die Schemata beyder Autorum viel speciale Signaturen angeben, die nicht länger gelten, als die Noten sein in der Ordnung marchiren, wie sie hingeschrieben worden.
- 3) Haben wir die 6. maj. über der 6ta modi maj. deswegen gar wegge lassen, weil sie ein neues * anliebet, welches (nach dem oben Reg. 1. spec. gegebenen unwiedersprechlichen Principio) gar nicht zu dem Modo gehört, und einen Anfänger nur confus machet. Denn wenn z. E. unsere Autores im g dur die aus der 8ve in die 5te herab steigende Claves also beziffern, $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 & 6 \\ g & f \end{smallmatrix} \right\} \left\{ \begin{smallmatrix} 6 & 6 \\ f & e \end{smallmatrix} \right\} \left\{ \begin{smallmatrix} 6 & 6 \\ e & d \end{smallmatrix} \right\}$ so ist dieses schon eine halbe Cadenz und Ausschweifung in das D. dur, womit das g dur nichts zu thun hat. Zugeschweigen, daß wenn man es auch unter dem g dur passiren ließe, so wäre es doch ein special Casus, der nicht länger gilt, als diese Noten just so in der Ordnung bleiben.
- §. 25. Indesß machen doch diese Differenzen der Schematum keinen wesentlichen Unterscheid der Sache aus. Genug daß wir alle dreyn einerley Entzweck führen, und in der Haupt-Sache sehr nahe überein kommen, da doch schwerlich ein Autor dem andern etwas abgelernt haben wird. Fragen wir also, woher es komme, daß 3. Subjecta von unterschiedenen Nationen, (wer weiß, finden sich derer noch mehr) in dieser Materie auff so gar gleiche principia fallen? so folget die wohlgegründete Antwort, daß es eben daher komme, weil die Sache so Natur-mäßig, so gegründet, und von sich selbst so gangbar ist, daß nimmermehr kein Autor auf andere principia fallen kan, wer einen Accompagnisten oder anfangenden Componisten den natürlichen ambitum modorum beybringen, oder Regeln vom General-
- Ddd dd. 3

(*) Wie man gedachte unsere Schemata in præludiren nutzbar gebruchen, und mit Dissonantien leicht vermischen könne, solches werden wir unten im fünfften Capitel zeigen.

ral-Baß ohne Signaturen geben will. Wenn übrigens gedachter Rameau p. 427. seines Tractates sich heraus läßt, daß nebst denen Composition- und General-Baß-Regeln das Ohr und der Gusto bey Accompagnirung unbezifferter Bässe ein grosses beitragen müsse: so hat dieses zwar an sich selbst seine gewissem Wege, es hat aber der Autor desto mehr Ursache also zu sprechen, weil er überall nur von solchen General-Bässen redet, da weder Stimme, noch Ziffern darüber befindlich, welche wir aber von unsern Cameral- und Theatralischen Accompagnement ganz und gar ausgeschlossen haben, wie so wohl zu Eingang des ersten, als des andern Capitels dieser Abtheilung voraus gesetzt worden: Folgar finden wir auch bey dergleichen unbezifferten Bässen ganz ungleich weniger Schwierigkeiten.

§. 26. Den obengemeldten andern Punct betreffend, wie nehmlich einigen noch übrigen Einwürffen dieser Materie zu begegnen sey, so wollen wir allhier nachfolgende 3. Objectiones beantworten.

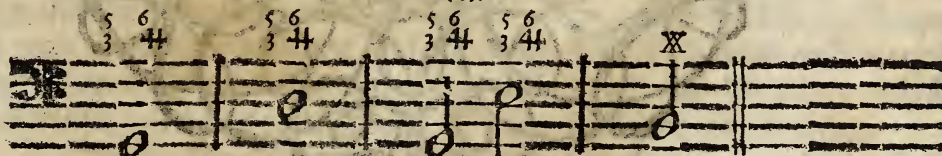
1) Saget man: Regeln von General-Baß ohne Signaturen zu geben, wäre unmöglich, weil die Harmonie stets changirte, und schon ein Maitre dazu erfordert würde, welcher solche Regeln observiren solte. Antwort: Es kömt abgeschmactt heraus. Denn ist es nicht die Composition selbst, welche ihre Harmonie stets changiret? soll man aber deswegen keine Regeln davon geben, weil sie einen Maitre erfordern, der sie observiren will? So lasset uns demnach alle Composition-Bücher ja alle nützlichen Regeln-Bücher anderer Wissenschaften und Künste ins Feuer schmeissen, denn wir warten auf Leute, die uns die Künste in einer purganz werden eingeben, und Regeln vorzuschreiben wissen, dazu kein Maitre erfordert wird, selbige zu observiren. Da werden wir gerade zu einfahren in die Künste, wie der Bauer in die Stieffeln.

2) Will man erweisen, daß die Exceptiones solcher Regeln, die Regeln selbst überwiegen. Antwort: Diese Mühe können wir guten Freunden gar wohl erspahren. Denn wenn sie alles erwiesen, so haben sie doch noch gar nichts bewiesen, ratio: Wir wissen schon alles vorher, was sie beweisen wollen, glauben es auch gar gern, daß die Exceptiones dergleichen Regeln (in dem sensu, wie sie es verstehen) überwiegen: Wir nehmen an

ber das Wort: Regeln, nicht in solchen Verstande, (p) und lassen uns also nicht hindern, denen Music begierigen die Sache so zu erklären, wie es die Natur der Composition selbst mit sich bringet, und kein anderer Weg (q) vorhanden. Weiß man aber einen bessern Weg, so rücke man heraus damit, ehewerden wir niemanden Gehör geben.

3) Saget man: daß alle solche Regeln und Rathgeber nichts helfen, wenn man nicht selbst brav Hand anleger. Antwort: Ach ja ihr lieben Christen, Hand müßet ihr anlegen, wenn ihr was rechtes im General-Baß, in der Composition, und in jedweder Wissenschaft profitiren wollet, denn die Regeln alleine können euch in keiner Kunst zu Doctors machen. Ich möchte aber wissen, wer jemahls etwas rechtschaffenes gelernt, ohne selbst Hand anzulegen, und wenn er auch verguldete Regeln und den Extract von guten Künstlern zu Lehrmeistern gehabt? Ich sage, fleißig seyn, und brav Hand anlegen, ist zwar nöthig und unentbehrlich: Allein gute præcepta dabey, seynd uns in Musica practica desto nöthiger, je weniger man allemahl gute Lehrmeister findet, die die Sache wohl verstehen, oder sich die Mühe geben wollen. Alles aber auff eigenen Fleiß und Erfahrung

(p) Hieher gehöret, was oben in der Einleitung dieses Tractates p. 19. ingleichen p. 92. gesagt worden. Ubrigens finde im Nachschlagen bey unsern Gasparini p. 39. seqv. daß nach dem er gewisn, wie der Accord der 5te in langsamen Noten auf folgende Art durch die (64) könne resolviret werden:



so sehet er hinzu, daß diese Regel gute Dienste thäte in einigen gebräuchlichen Cadenzen des Kirchen-Styli. Wie wird es der Mann kriegen, daß er solche excerpirt passus compositionis eine Regel gescholten? Ferner wenn er p. 42 seqv. angiebet, wie bey 2. per Semitonium absteigenden Noten die letzte natürlich die 6te über sich habe: ingleichen wie bey denen per gradus gehenden gte in die eine, frey durch passiren könne &c. so tauffet er diese Nachrichten wieder vor Regeln. Das Feind-Geld will ich nicht mit ihm theilen.

(q) Besiehe oben S. 1. dieses Capitels.

rung allein (ich sage, allein, ohne gute manuduction) ankommen zu lassen, solches machet uns nicht allezeit zu fundamentalen Leutchen. Das sehen wir gar deutlich an manchen, dem Ansehen nach, selbst gewachsenen, oder Bluth übel informirten Componisten, welche dann und wann in Musica Mathematica & Historica unter die größten Leuthe zu zehlen, hingegen aber in Fundamentis Musicae Practicae (*) so schlecht beschlagen seynd, daß man sie auf die allerempfindlichste Arth prostituiren könte, wofern man alle ihre Sachen (opera Juvenilia & virilia) durchgehen, und ihnen ihre überhäufften groben Balcken im Auge zeigen wolte, statt daß man bis hieher eben die wichtigsten Dinge mit größter Moderation übergangen. Nur muß man nicht endlich die Leuthe bey denen Haaren zum Unfrieden ziehen. Denn bald reisset die liebe Gedult, und das Echo wird unfehlbar desto gröber erschallen, so ungern als man auch die edle Zeit und sein Talent (da man mehr zu thun, und zu denken hat) auf unnütze Ragbalgeren verwendet.

(*) Von ihren elenden Gusto nichts zu gedencken, worinnen die Welt überzeiget ist.



Das III. Capitel.

Vom

Accompagnement des Recitatives insonderheit.

§. 1.

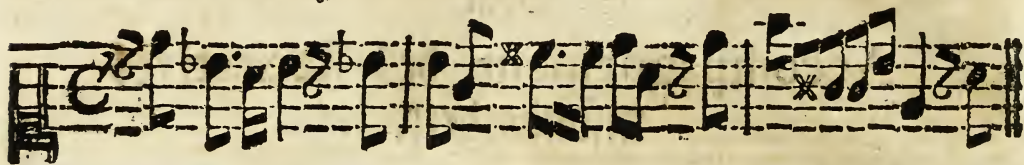


Ben in den ersten Capitel dieser andern Abtheilung haben wir das Recitativ nur Theoretice in denjenigen Dissonantien, und Verwechslung der Harmonie betrachtet, welche es mit dem ordentlichen Theatralischen Stylo gemein hat. Hier aber müssen wir practice das völlige Accompagnement nicht nur der obigen, sondern auch anderer besondern Sätze, und particularitäten dieses Styli untersuchen, welches etwas mehrers sagen will.

§. 2. Es ist bekandt, daß das Recitativ keinen regulirten ambitum modi hat, wie alle andere styli, sondern es verwirft seine Töne ganz ungleich, und gehet ohne Ordnung gleichsam in einen Augenblick, vor- und rückwärts in die allerentfernesten Modos musicos. Eben wegen dieser geschwinden Abwechslung wird auch vor dem Recitativ das systema modi selten mit xx und bb. bezeichnet, sondern man setzet selbige meistens vor die Noten, wie in praxi täglich zu ersehen. Weil nun solchergestalt dieser stylus sich an keinen ordinären ambitum modi bindet, so können uns auch die auf dergleichen ambitum gegründete General- und Special-Regeln, bey Erfindung der Signaturen des Recitatives, die allerwenigste Hülffe leisten, folgar müssen wir auf nähere Mittel bedacht seyn.

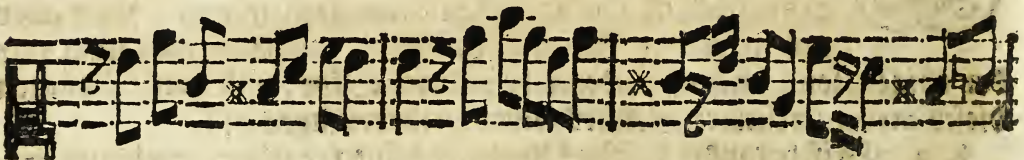
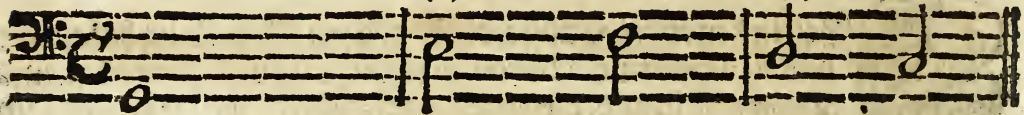
§. 3. Das Recitativ stehet von Rechts wegen allezeit über seinen Basse geschrieben. Nun giebet selbiges entweder durch getheilte Noten die völlige Harmonie desjenigen Accordes an, welchen man accompagniren soll: oder es giebet nur eine oder 2 Stimmen davon an, und die übrigen Stimmen oder Signaturen muß man selbst dazu erfinden. Im ersten Casu brauchet es gar keiner Künste, sondern man accompagniret den Accord,

wie er zergliedert in der Stimme lieget, er mag auch so extravagant seyn, oder aus dem Modo weichen, wie er will, so läſſet man es dem Componiſten verantworten. Z. E.



(1)

(2)



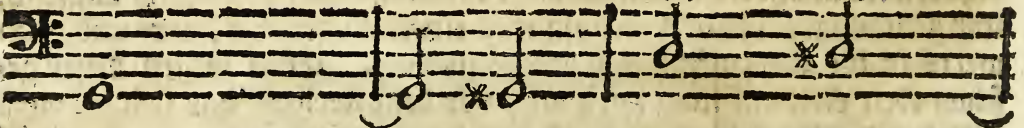
(3)

(4)

(5)

(6)

(7)



In diesen Exempeln ist keine einzige Bass-Note vorhanden, zu welcher nicht die Stimme den völligen Accord anbiehet. Insonderheit aber seynd folgende Sätze merckwürdig, nemlich zu der Note

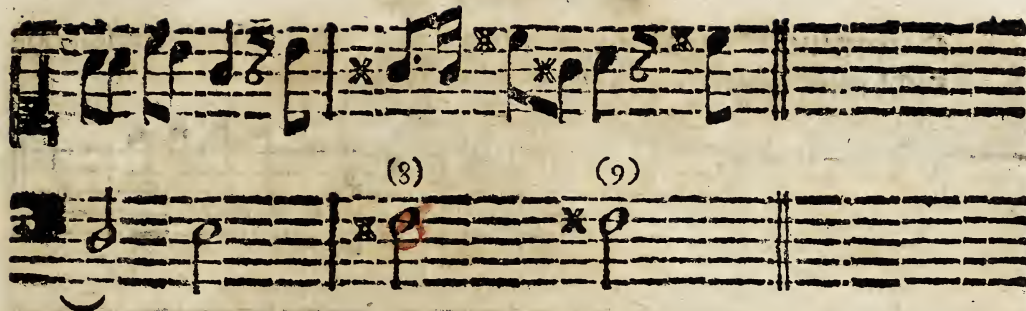
(1) Wird der völlige Accord $\left(\frac{6}{b} \right)$ und zu

(2) Wiederum der völlige Accord $\left\{ \frac{6}{4} \right\}$ angegeben.

(3) Hat bey der ersten Helffte der Note den ordinairn Accord, bey der andern Helffte aber wird der völlige Satz $\left\{ \frac{7}{2} \right\}$ angegeben, welcher aber bey

(4) Wieder in den vorigen ordinairn Accord zurück tritt. Zu

s. Wird



- (5) Wird der völlige Accord 7. min. def. angegeben, worauff bey
 (6) Eine Verwechſelung der Harmonie erfolgt, welche wiederum alle Stimmen
 des Satzes $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ zeigt. Bey der Note
 (7) Wird wieder der Accord der 7. min. def. mit seiner 5t. min. und zugehörigen 3e
 angegeben. Bey
 (8) Zeiget ſich die 3e und 6te eines ganz frembden Accordes, und bey
 (9) Zeiget ſich wieder der ordinaire Accord mit ſeiner gehörigen 5te.

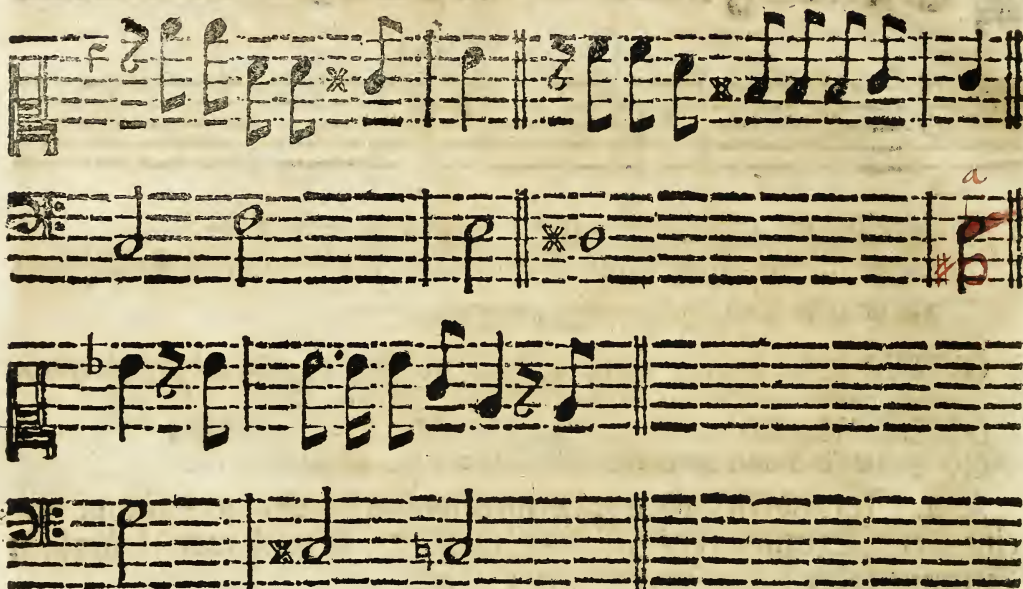
§. 4. Im andern Caſu aber, wenn nemlich die Singe-Stimme nur
 eine oder 2. Stimmen des Accordes angiebt, ſo muß man die übrigen
 Stimmen oder Signaturen erfinden; theils

- I. Aus denen Regeln der verwechſelten Harmonie; Theils
- II. Aus der differenten Resolution und differenten Gebrauch einiger
 Verwandten Sätze; Theils aber
- III. Aus der Specie Octavæ eines iedweden Modi.

§. 5. Den erſten Punct betreffend, ſo haben wir oben vor andern, 3.
 merkwürdige Arthen einer verwechſelten Harmonie gehabt, aus welchen
 man diejenigen Signaturen erfinden muß, welche von der Stimme nicht
 ausdrücklich angegeben werden, nemlich

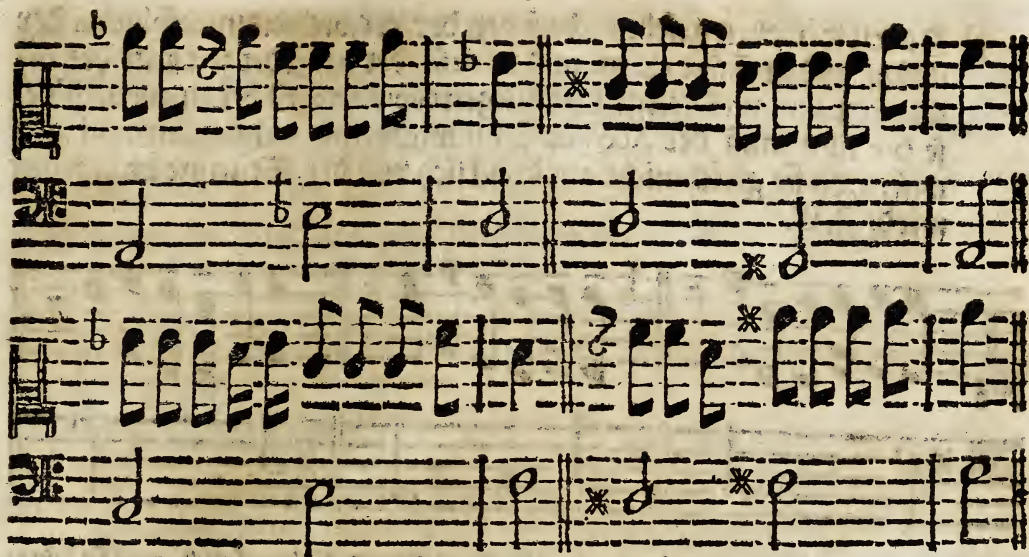
- 1) Haben wir Exempel geſehen, da die Stimme ihre vorher gelegene
 Diſſonanz nicht ſelbſt zu resolviren pfieget, ſondern davon abbricht,
 und in eine andere Stimme des Accordes fällt. Dergleichen Diſ-
 ſonanzen muß nun der Accompaniſt iederzeit geſchwind resolviren

ehe ein neuer Satz des Recitatives erfolgt, dazu sich die resolution nicht mehr schicket. 3. E.



In dem ersten Exempel muß über dem Bass-Clave F. nothwendig 7 6. nach einander angeschlagen werden, sonst findet die resolution der 7 in dem folgenden Bass-Clave nicht mehr statt. In dem andern Exmp 1 wird über der letzten H lfte des Bass-Clavis Dis, wiederum die 6, als die resolution der vorhergehenden 7, angeschlagen, weil die 6 sonst in folgenden Bass-Clave nicht mehr resolviren kan. In dem 3ten Exemp. 1 hat der Bass-Clavis C. di 6te, weil die vorher über dem cis beständig gelegene 7. allhier nothwendig resolviren muß.

- 2) Haben wir oben gesehen, daß die dissonirende Sätze st 4 b7 und b7. defic. bey ihrer richtigen Verkehrung, neue Dissonantien hervorbringen, welche der Accompagnist von rechts wegen jederzeit mit anschlagen soll, so b sie gleich dann und wann von der Stimme nicht ausdrücklich angegeben werden. 3. E.

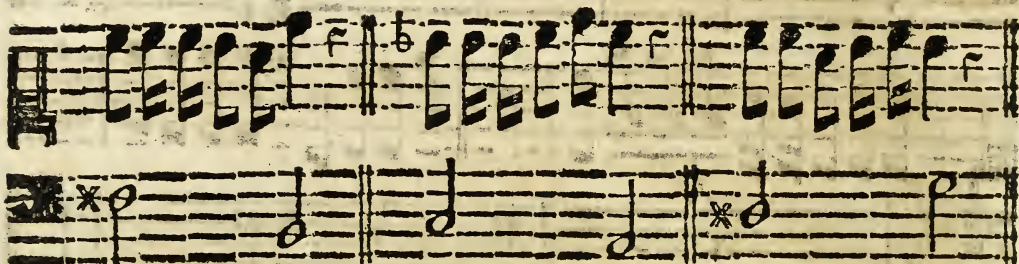


Das erste Exempel ist das merkwürdigste. Denn da wird zu dem Bass-Clave Dis moll die bloße 6te ang-eben: Wenn nun der Accompagnist hierzu die ordinaire 3e g. anschlag-n wolte, so wäre es ein ganz falsches Accompagnement. Denn die richtig-verkehrte Harmonie des vorhergehenden dissonirenden Saß-s ($\begin{smallmatrix} 6 \\ a \end{smallmatrix}$) bringet einen ganz andern Accord, nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ hervor, worinnen kein g. b. findlich, folgar muß

u besagten Bass-Clave Dis moll nicht ($\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix}$) sondern $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ accompagniret werden.

In dem andern Exempel giebet die Singe-Stimme die 6te zu dem Bass-Clave gis: in dem 3ten Exempel die 6te zu dem Bass-Clave e. und in dem 4ten Exempel die 6te zu dem Bass-Clave fis an. By allen diesen 3. Sexten-Accorden aber soll von rechtswe-g-n der Accompagnist die 5te min. mit anschlagen, weil es die richtige Verkehrung ih-ter vorherg-ehenden dissonr. nden Sätze also erfordert. Jedoch ist nicht zu läugnen, daß in diesen 3. Exempeln die Weglassung der 5te min. keinen solchen Haupt-Fehler des Accompagnementes verursacht, wie in obigen ersten Exempel, weil allhier die 6ten-Ac-corde keinen fremdden Clavem zu sich nehmen, welcher der richtig verwechselten Harmo-nie ihre vorhergehenden dissonirenden Sätze zuwieder wäre. Man suche in obigen ers-ten Capitel dieser andern Abtheilung mehrere Exempel dieser Art.

- 3) Haben wir oben gesehen, daß bey der verwechselten resolution der dissonirenden Sätze *et. m.* und *b7* defic. der Bass jederzeit statt des ordinären Accordes den gleichgültigen 6ten-Accord bekommen. Diese 6te nun muß der Accompagnist wiederum richtig anzuschlagen wissen, ob sie gleich nicht ausdrücklich von der Stimme angegeben wird. 3. E.



In allen 3. Exempeln wäre die 5te über der letzten Bass-Note falsch, weil sie jederzeit einen neuen Clavem aufweisen würde, welcher in denen Accorden der unverwechselten natürlichen resolution dieser Sätze nicht zu finden. Man suche in gedachten ersten Capitel dieser Abtheilung m. hrere Exemp. Inestb ihren raisonn.

§. 6. Den andern Punkt betreffend, wie man nemlich die Signaturen des Recitatives aus der differenten Resolution und differenten Gebrauch einiger verwandten Sätze erfinden müsse, so verstehen wir hier durch folgenden 3 Accorde :

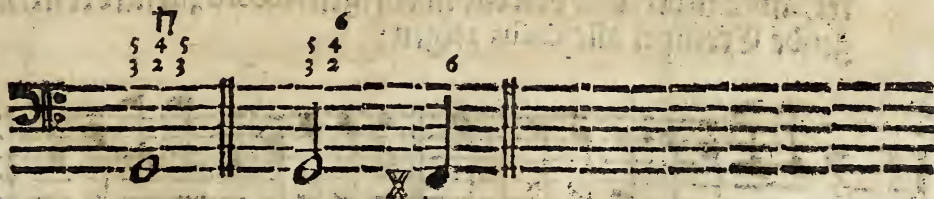
$$\begin{array}{ccc} 7 & 6 & 6 \\ 4 & 4 & 4 \\ 2 & 2 & 2 \end{array}$$

Hält man diese Sätze gegen einander, so findet sich darinnen die 4. dreymahl, die 6. und (4) jede zweymahl, die 2. und (2) jede wiederum 2. mahl. Oben gedachte 3. Sätze diese Eigenschaft mit einander gemein haben, daß ihre Basses jederzeit auf gleiche Arth vorhero liegen oder binden können. So oft sich nunder Calus ereignet, daß die Singe-Stimme bey einem vorher liegenden Bass nur eine 6. oder (4) angiebet, so entsteht der Zweifel, ob man den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ anschlagen solle? giebet

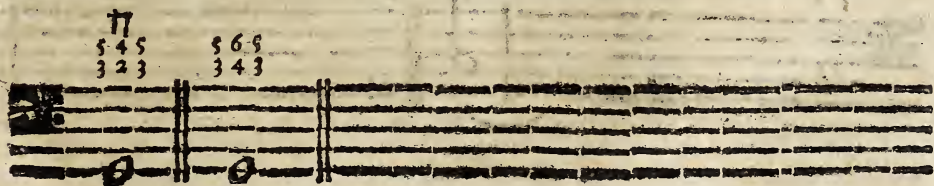
giebet die Stimme nur eine einzige 2de, oder $(\frac{4}{2})$ an, so entsteht wieder der Zweifel, ob es der Satz $\{\frac{7}{2}\}$ oder $\{\frac{6}{2}\}$ seyn solle? Giebet endlich die Stimme nur eine einzige 4te an, so ist ein dreifacher Zweifel vorhanden, ob man den Satz $\{\frac{7}{2}\}$ oder $\{\frac{6}{2}\}$ anschlagen solle? Also fragt sich nun, wie man in diesen zweifelhaften Fällen das rechte Accompaniment der Signaturen finden könne?

§. 7. Wir haben oben gesagt, daß man selbige in der differenten resolution und differenten Gebrauch gedachter 3. Sätze suchen müsse. Distinguiren sich,

- 1) Die beyden Sätze $\{\frac{7}{2}\}$ und $\{\frac{6}{2}\}$ aus ihrer differenten resolution. Denn in dem ersten Satze resolviren bekandter massen die Obern Stimmen; und der Bass bleibt liegen, biß selbige in den ordinären Accord zurück getreten. In dem letzten Satze aber resolviret der Bass, und gehet natürlich einen Grad unter sich, wie folgende Exempel den Unterscheid zeigen:



- 2) Die beyden Sätze hingegen $\{\frac{7}{2}\}$ und $(\frac{4}{2})$ haben zwar bey einem beständig liegenden Basse einerley resolution

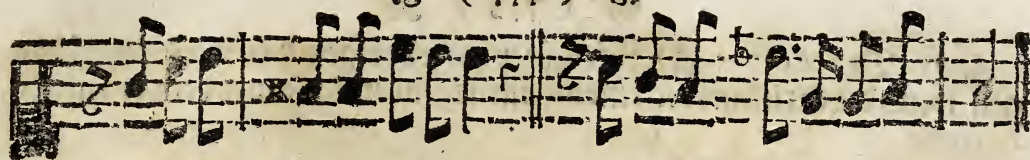


Allein der Gebrauch dieser beyden Sätze ist bey einem einzigen vorkommenden zweiffelhaften Casu, nach dem Unterscheide des styli, different. Nämlich im Recitativ brauchet man den Accord $\{ \frac{7}{4} \}$ und hingegen in Ariosen stylo den Accord, $(\frac{6}{4})$ so oft die Stimme eine 4te alleine (ohne die 7. 2. 6. oder 8, als offenbare Reanzeichen beyder Sätze) angiebet, wie wir gleich unten Exempel sehen werden.

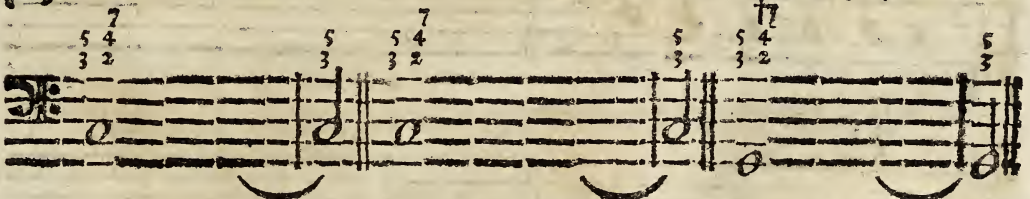
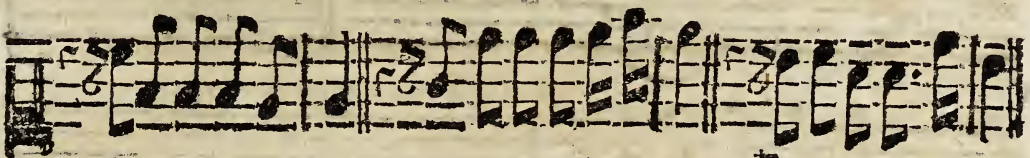
6. 8. Untersuchen wir nun in unsern 3. Sätzen alle natürliche oder bräuchliche Gänge der Singe-Stimme, so können wir den Unterschied ihres Accompagnementes obngefähr in folgende wenige Regeln einfließen:

Nämlich man schläget überhaupt den Accord $\{ \frac{7}{4} \}$ an, wenn die Stimme bey einem stille liegenden Basse aus dem ordinairen Accorde,

- 1) In die 7. maj. alleine, oder mit der 2. oder mit der 4. vergesellschaftet, ausweicht, und von dar in vorigen Accord zurücke tritt, wie folgende Exempel alle Casus zeigen:



- 2) Wenn besagte Singe-Stimme aus dem ordinairn Accorde in die 4te alleine, (a) in die 2de alleine, oder in die $\left(\frac{4}{2}\right)$ zugleich ausweicht, und von dar wieder in vorigen Accord zurücke tritt, wie folgende Exempel wiederum alle Casus zeigen : (*)



- (a) Dieses ist der obengedachte zweiffelhafte Casus, bey welchen man im Recitativ lieber den Cas $\left(\frac{7}{4}\right)$ brauchet. Hingegen werden wir unten bey der Mar-que (c) ein Exempel finden, da im Ariosen Stylo bey dergleichen alleine vor- kommenden 4te natürlicher der Cas $\left(\frac{6}{4}\right)$ gebrauchet wird.

- (*) Wie man in heutiger Praxi die Harmonie des Cases $\left(\frac{7}{4}\right)$ auff einige Arth zu verwechseln pflege, solches haben wir allbereit oben p. 660. in einigen Exem- peln gesehen, welche anhero zu wiederholen seynd.

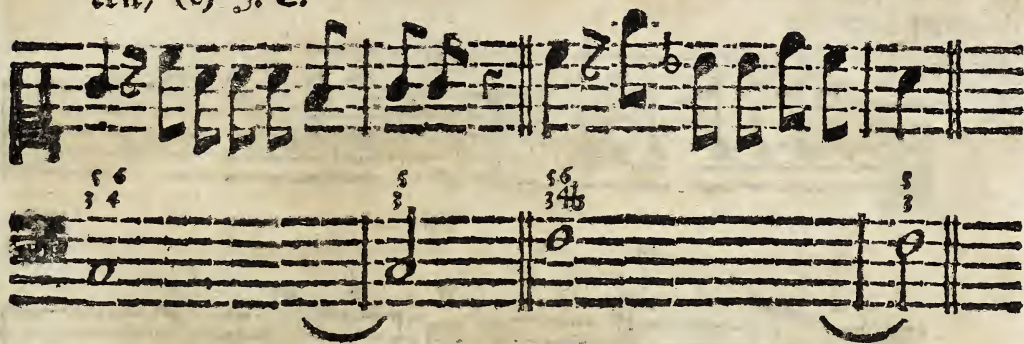
§. 9. Der Accord (6) mit seiner zugehörigen 8ve wird angeschlagen, wenn die Stimme bey einem stilleliegenden Basse aus dem ordinären Accorde

- 1) In die 6te alleine, oder (a) zugleich ausweicht, und von dar erst in die 7. maj. gehet. (b) 3. E.

2) Wenn

- (b) Solchenfalls wird die 4te bey ($\frac{6}{4}$) nachgehends in die 4te des Accordes $\frac{7}{4}$ verwandelt, und in nachfolgenden Accord erst ihrer Natur gemäß unter sich resolviret.

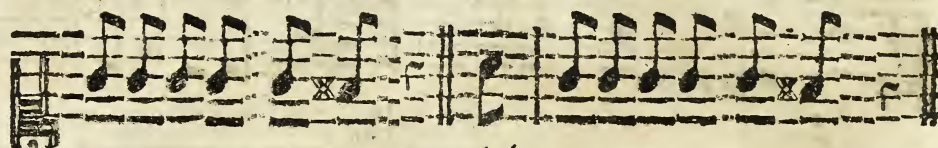
- 2) Wenn besagte Stimme aus dem ordinären Accorde in die (6) aus-
weicht, und von dar unmittelbahr in den vorigen Accord zurücke
tritt, (c) 3. E.



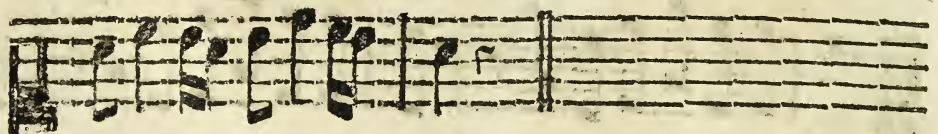
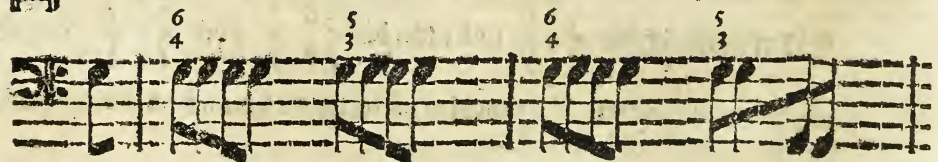
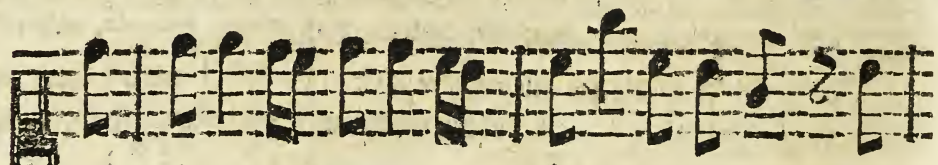
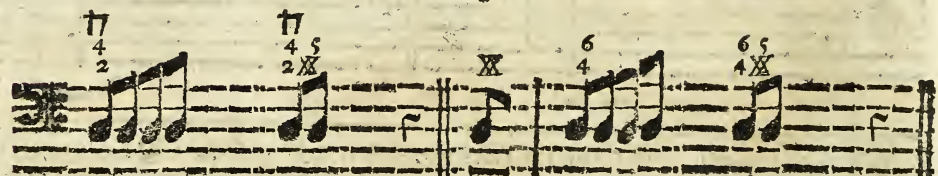
- (c) Diese Artz wird zwar im Recitativ selten a-braucher. Hingegen pfleget die
Stimme in Ariosen Sachen bey einem beständig wiederhohnten Bass-Clave gar
öftters aus dem ordinären, oder auch aus dem 7ten Accorde, bald in die 6te
alleine, bald in die 4te alleine oder auch in die (4/8) zugleich auszuweichen;
und in den vorigen Accord alsdenn wieder zurück zu treten, da denn in allen drey
Fällen natürlich die $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 8 \end{smallmatrix} \right\}$ und nicht die $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ angeschlagen
werden muß, welches alhier wohl zu mercken, weil manche Accompagnisten viel-
fältig dawieder fehlen, 3. E.



§. 10. Der Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ wird angeschlagen, wenn die Stimme bey einem liegenden Basse aus dem ordinairen, oder auch aus einem extraordinairn Accorde



gut.

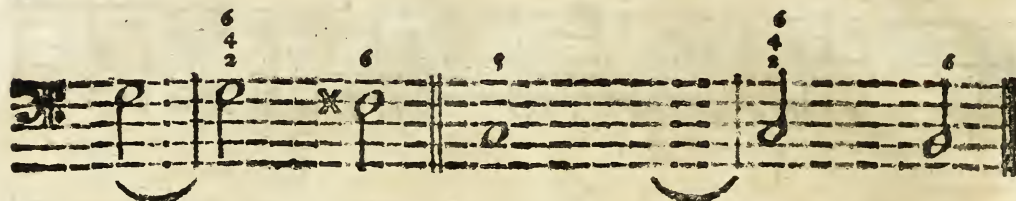
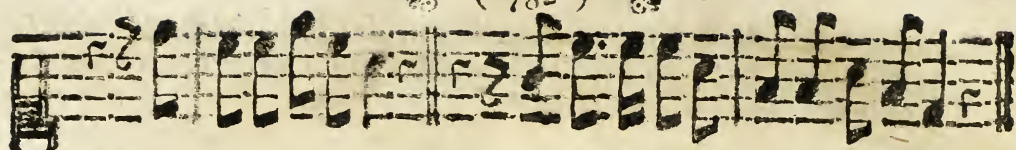


- 1) In die 2. alleine, in die 4. alleine, oder in die ($\frac{4}{2}$) zugleich ausweicher, und der Bass nach diesen einen Grad unter sich resolviret, wie folgende Exempel alle Casus angeben:

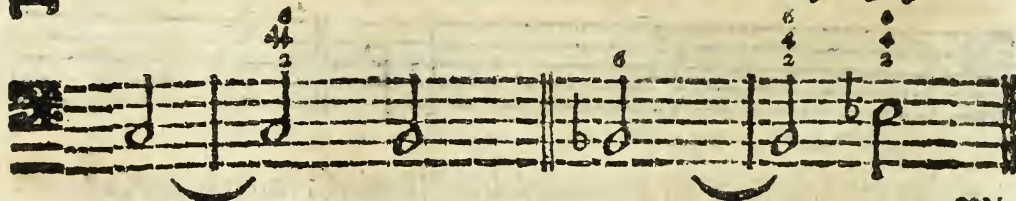
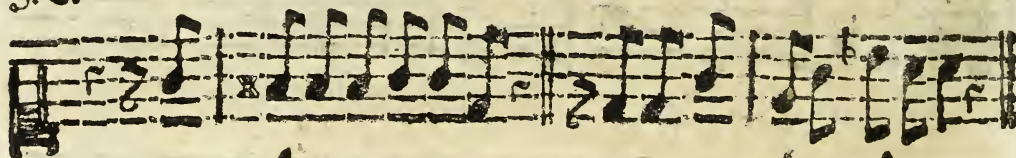
- 2) Wenn besagte Stimme auf gleiche Art in ($\frac{4}{2}$) ausweicher, und der Bass einen Grad unter sich resolviret. (d) B. E.

S. II. Reg.

- (d) Die Raïson, warum man solchenfalls nicht wohl den hier gleichviel scheinenden Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 8 \end{smallmatrix} \right\}$ anschlagen kan, ist diese, weil alsdenn die 4te dieses Satzes bey dem unter sich resolvirenden Basse in der Obern-Stimme ihre gehörige Resolution
- ♯ f f f ♯



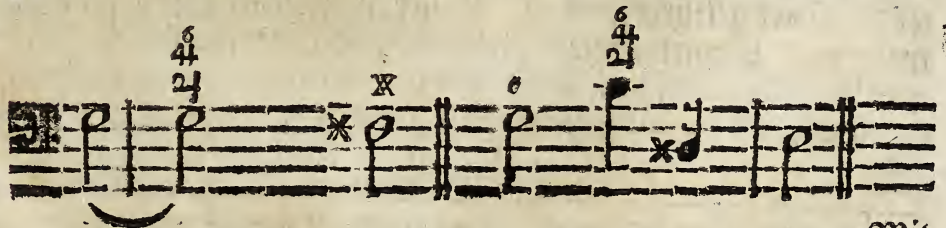
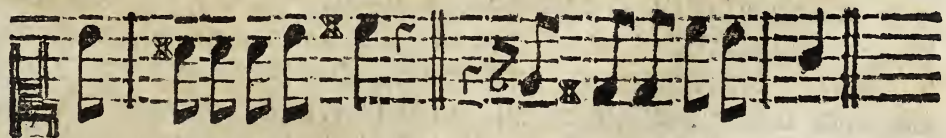
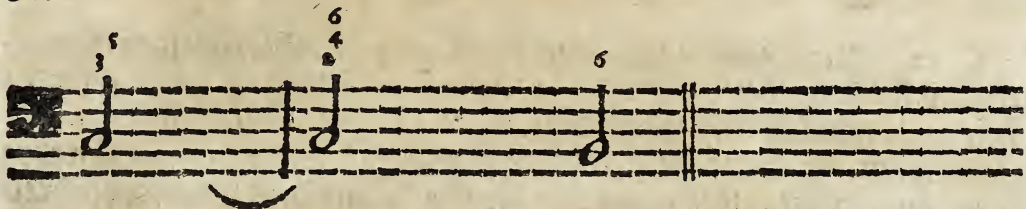
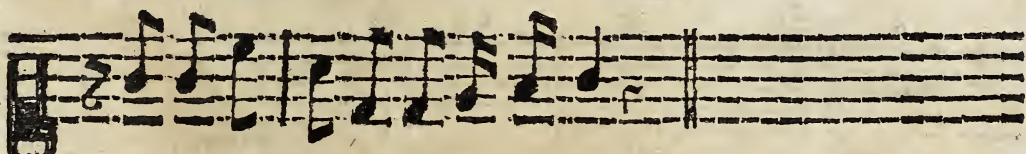
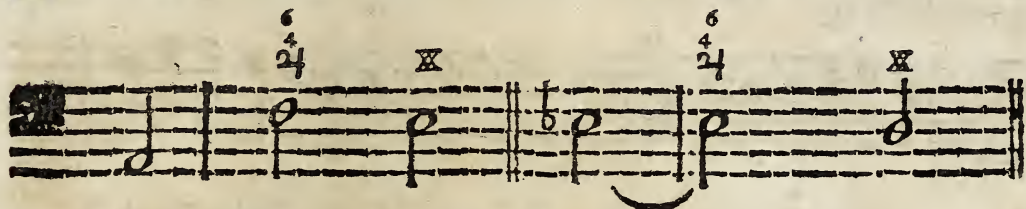
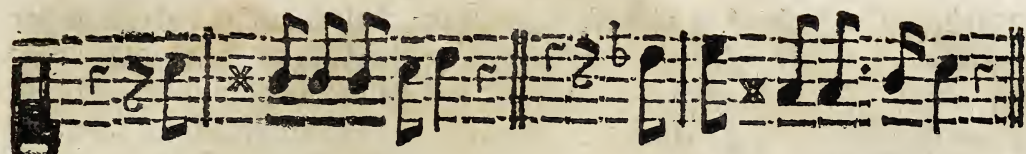
§. II. Eslich ist hier zu gedencken, daß die von der Stimme angegebene 4te 2te und $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 2 \end{smallmatrix}\right)$ iederzeit den Accord $\left\{\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}\right\}$ haben, (e) es mögen die übrigen Stimmen dabey angegeben werden, oder nicht. B. E.



Mit

tion nicht findet, da hingegen die 4te des Accordes $\left\{\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}\right\}$ eben dergleichen Resolution des Basses verlangt.

(c) Die 2te aber hat iederzeit natürlich die 4te maj. statt der 4ten perfecten bey sich, sie mag in der Stimme ausdrücklich zu finden seyn oder nicht. B. E.



Mit

Mit der 4t. maj. aber hat es diese Ausnahme, daß wenn sie bey einem per Semitonium unter sich resolvirenden Basse entweder in der 5te liegen bleibt, oder in die 8ve aufwärts steigt, so hat sie viel natürlicher (f) die 2dam superfl. bey sich, und die folgende Bass-Note bekommt jederzeit 3am maj. 3. E.



§. 12. Wir kommen zum 3ten Punct, allwo wir die richtigen Signaturen des Recitatives aus der Specie Octavæ eines jedweden Modi erfinden sollen. Und dieses ist der wichtigste Punct, welcher ungeübten Accompanisten die meiste Schwürigkeit macht, so bald das Recitativ in schwehre Tone ausweicht, weswegen wir die Sache aus dem Grunde beschreiben müssen.

§. 13. Bey denen Schematibus des vorhergehenden Capitels haben wir die gewöhnlichen Bezeichnungen aller Modorum gesehen, in welchen gar leichte war, die richtigen Intervalla modi, oder Signaturen nach denen Gradibus der Linien abzuzählen, wie p. 116. seqv. in der ersten Abtheilung dieses Tractates gelehret worden. Bey dem Recitativ aber gehet dieses nicht mehr an. Denn weil dieser stylus obengedachter massen sein systema modi ordentlicher Weise nicht mit x x und bb. bezeichnet, so lassen sich auch bey schwehren Tönen die richtigen Signaturen (3. E. die richtige 2de, 3e, 4te

zu

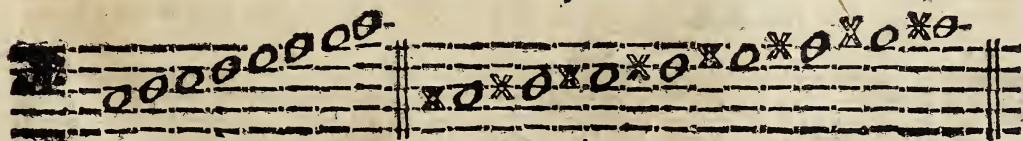
(f) Ich sage viel natürlicher. Denn zur Noth kan man zwar die rechte 2de bey dieser 4t. maj. anschlagen, bey der folgenden Bass-Note aber ist die 3. maj. unvermeidlich.

zu diesen oder jenen Clave eines iedweden modi) nicht mehr nach oben gedachten Gradibus der Lineen finden, sondern es trüget, und muß man statt dessen die Speciem Octavæ eines jeden Modi vorhero auswendig wissen, ohne daß man sie in der Bezeichnung des Systematis zu suchen nöthig habe.

§. 14. Durch die Speciem Octavæ aber verstehen wir diejenigen 7. oder 8. Claves, wie sie bey iedweden modo, ascendendo in ihrer natürlichen Ordnung, und gehöriger distanz (eines ganzen oder halben Tones) auff einander folgen. Nun ist bekandt, daß wir in heutiger praxi nur 2. Haupt-Modos haben, nemlich Modum majorem, und minorem. Wir wissen auch aus obigen, daß alle modi majores nur Transpositiones von dem c dur, und alle modi minores nur Transpositiones von dem a moll seynd: Folgar können wir die richtigen Species octavarum eines iedweden Modi gar leicht finden, wenn wir die Speciem 8væ des c dur durch alle Modos major. und die Speciem 8væ des modi a moll durch alle modos minor. transponiren, und die dazu gehörigen x x und bb. nicht vor die Systemata modorum, sondern überall vor die Noten selbst bezeichnen.

§. 15. Weil uns nun an gründlicher Einsicht dieser Materie gar ein vieles gelegen, so wollen wir alle Species Octavarum nach ihren 24. modis, und zwar einige modos auf doppelte Arth bezeichnet (so wie sie in praxi nicht selten vorkommen) allhier beyfugen, nach welchen man auch bey denen schwehren Fällen eines unbezeichneten Systematis modi, gar leicht die richtigen Intervalla oder Signaturen nach denen Gradibus der Lineen abzählen, und finden kan. Bey denen modis minoribus aber wollen wir zu mehrerer Deutlichkeit das unentbehrliche Semitonium modi jederzeit mit einer schwarzen Note besonders anzeigen.

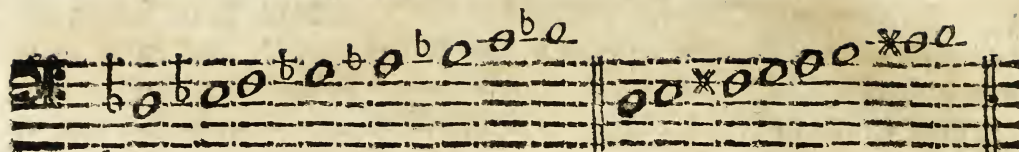
Modi majores.



C dur.

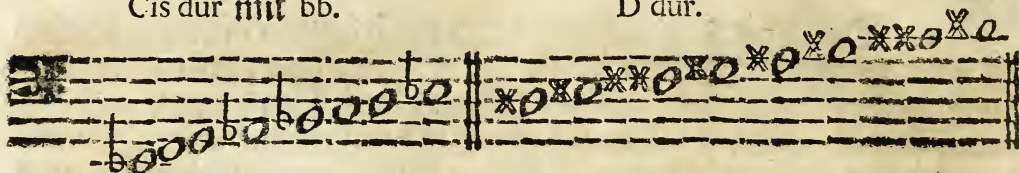
cis dur mit x x.

§ § § §



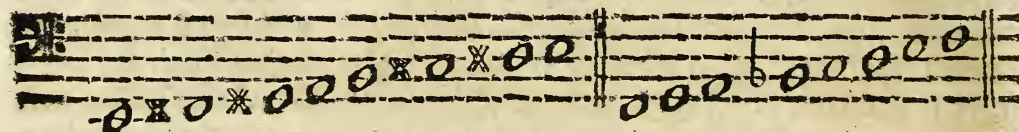
Cis dur mit bb.

D dur.



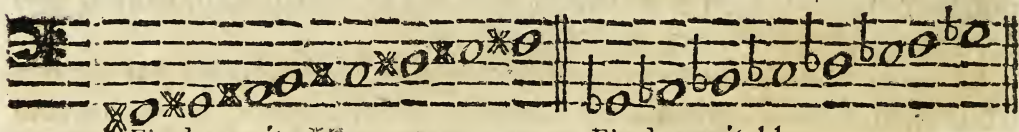
Dis dur mit bb.

Dis dur mit **



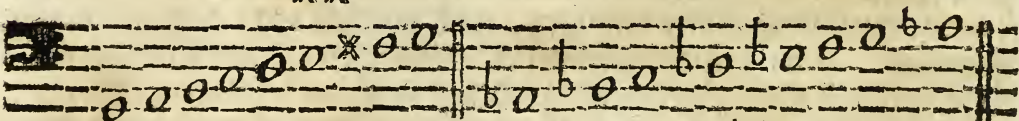
E dur.

F dur.



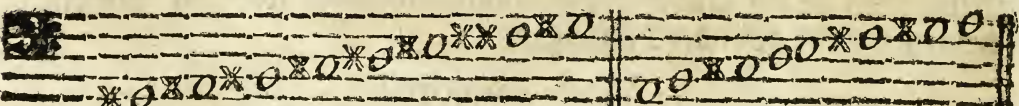
Fis dur mit **.

Fis dur mit bb.



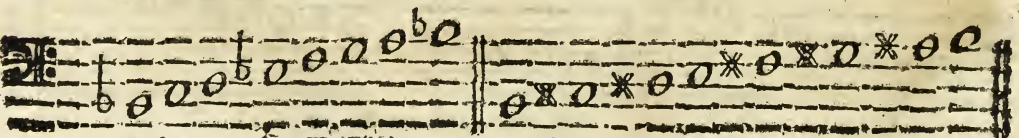
G dur.

gis oder as dur mit bb.



gis dur mit **.

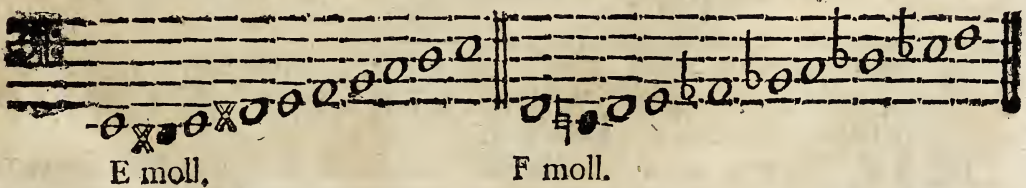
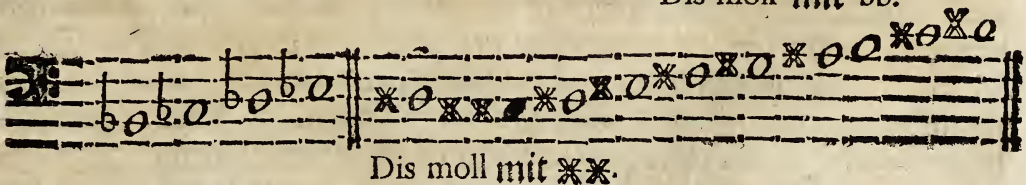
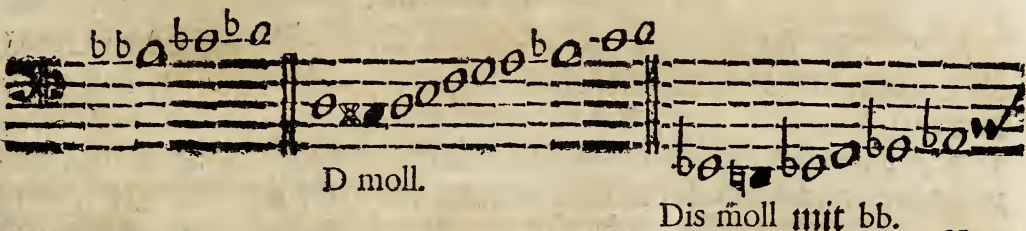
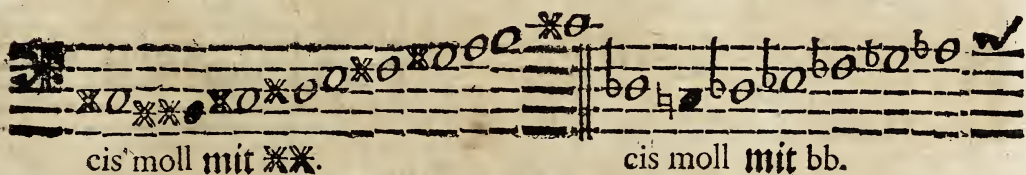
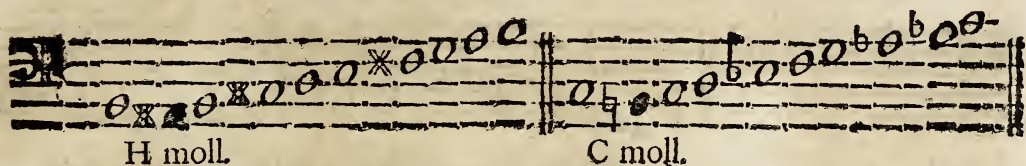
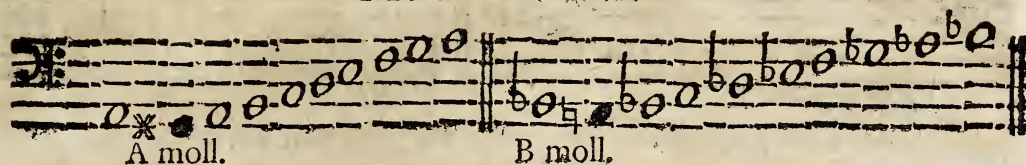
a dur.

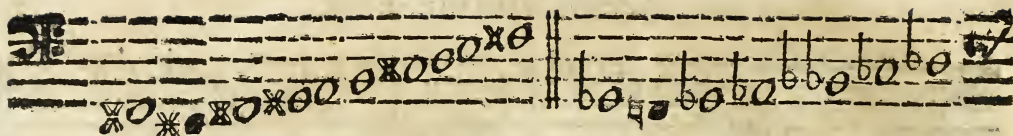


B dur.

H dur.

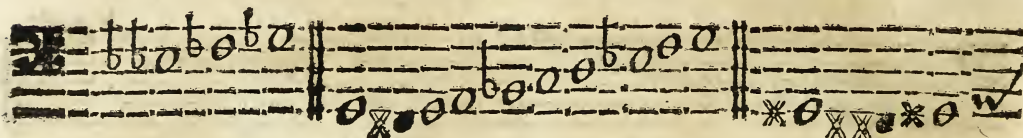
♩ (787) ♩
 Modi minores.





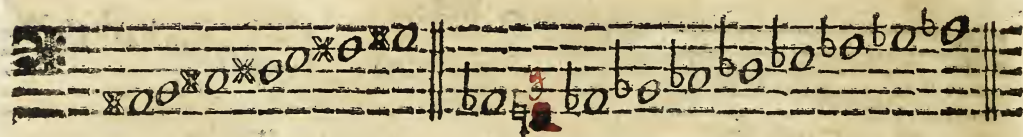
Fis moll mit **.

Fis moll mit bb.



G moll.

Gis moll mit **.



Gis moll mit bb.

§. 16. Wer sich diese Species Octavarum (g) so wohl nach denen Lineen, als auf dem Clavier selbst, dergestalt in das Gedächtniß fasset, daß er die richtigen Intervalla z. E. die richtige 2de, 3e, 4te &c. zu einem jedwedem Tone des vor sich habenden Modi, mit einer Fertigkeit zu finden, und herzusagen weiß, ohne daß er nöthig habe, an das richtig bezeichnete Systema modi zu gedenken: Der wird sich überhaupt im Accompagnement auff verschiedene Arth eine unglaubliche Leichtigkeit zu wege bringen. Denn 1) wird es ihm wenig mehr embarassiren, einen General-Bass auch in denen allerschwersten Modis musicis zu accompagniren. 2) wird er dem ambitum vieler, in heutiger praxi noch unvollkommen bezeichneten modorum (h) besser verstehen, und die gehörigen Signaturen, welche von der

Stimm,

(g) Welche man beliebten Foll: s mit doppelter Bezeichnung aller übrigen Modorum gar leicht wird vermehren können, worin ein außerordentliches, und fast überflüssiges Exercitium anstellen will.

(h) Z. E. Da man das a dur ohne das Semitonium modi gis: das e dur ohne dis: das dis dur ohne die rechte 4te gis: auch wohl nach der alten Arth das g dur ohne fis, und das f dur ohne die 4te b moll &c. zu bezeichnen pflegt.

natürliche 3e (k) sondern eine hier unbrauchbare 3a min. deficiens ist. Und in dem 6ten gradu findet sich f. welches wieder nicht die natürliche 6te (l) sondern eine unbrauchbare 6ta min. deficiens ist. Also fraget sich, woher wir die rechte 3e, und 6te zu besagt: n Accord bekommen? Antwort: aus der richtigen Specie Octavæ desjenigen Modi, worinnen moduliret wird. Nun deutet das vorstehende X des besagten Bass-Clavis as den modum H moll an, (m) also zehle man in der obigen Specie Octavæ dieses modi von gedachten Bass-Clave aufwärts, so wird man in den 3ten gradu die rechte 3e cis, und in dem 6ten Gradu die rechte 6te fis finden.

Eben diese Species Octavæ zeigt auch zu der Bass-Note.

- 2) Die rechte 5te fis, statt daß in dem 5ten Gradu des unbezeichneten Recitativ-Systematis die falsche 5te f. erscheint.

In dem andern Exempel giebet die Stimme zu der Bass-Note.

- 3) Die 7. min. def. an. Hierzu gehören beandter massen die 5t. min. und 3e. Suchet man die erstere in den 5ten Gradu von der Bass-Note aufwärts, so findet sich allda das h. welches hier die richtige 5t. min. ist: (n) Allein mit der 3e will es wieder nicht eintreffen. Denn in 3ten Gradu von besagten Bass-Clave aufwärts findet sich das g. welches wiederum eine unbrauchbare 3e. min. def. ist. Nun dürfften wir zwar dieser ung schickten 3e nur einen Chromatischen Clavem zu setzen, so bekämen wir ohne weitere Umstände die natürliche 3a min. gis, nach der p. 152. in der ersten Abtheilung dieses Tractates g. machten Anmerkung. Damit wir aber allhier bey unserer Specie Octavæ bleiben, so woll. n wir uns einbilden, daß das vor gedachten Bass-Clave stehende X den modum fis moll angebe: Also finden wir oben in der Specie Octavæ dieses modi eben das gis, als die rechte 3e in dem 3ten Gradu von gedachten Bass-Clave aufw. ris.

Zu

-
- (k) Denn diese muß, wenn sie auch nur minor ist, wenigstens 2. Chromatische Claves überspringen, oder (welches einerley) aus einen ganzen, und einen halben Tone bestehen; nach der oben p. 97. seqv. g. gegebenen Beschreibung aller Musicalischen Intervallen, welche man in folgenden §. §. appliciren mag.
 - (l) Denn diese muß, wenn sie auch nur minor ist, wenigstens 7. chromatische Claves überspringen, oder aus 3. ganzen und 2. halben Tönen bestehen. vid. ibid.
 - (m) Nach dem Fundament der 7ten Special-Regel des vorhergehenden Capitels.
 - (n) Die Raison findet man wiederum in nur gedachter Beschreibung des Musicalischen Intervall. n.

Zu der nachfolgenden Bass-Note.

- 4) Liebet die Stimme die 4te an, worauff eine Cadenz in das h moll erfolgt. Nun gehöret zu der 4te beandter massen die 5te. Zehlen wir aber von dieser Bass-Note 5. Gradus auffwärts, so findet sich allda das C. welches nur eine 5t. min. ist: Also muß uns hier wiederum die Species Octavz des modi h moll die rechte 5te zu fis zeigen, welche cis ist.

§. 18. Die andern beyden zur Probe auserlesenen extravaganten Exempel mögen folgende seyn:

(1) (2) (3)

(4) (5) (6)

(7) (8)

41

In

In dem ersten Exempel giebet die Stimme zu der Bass- Note

- (1) Die *st* an, und der Bass resolviret darauff in *dos* *gis* oder *as*. Nun gehöret bekandter massen zu der *st* die 3te und 6te allein wenn wir von der Bass- Note aufwärts in den 3ten und 6ten Gradum zählen, so befindet sich allda die 3. maj. h. und 6. min. e. welches nicht die natürlichen Stimmen zur *st* min. seynd Folgbar müssen wir die rechte 3te und 6te zu besagten Bass- Clave wieder in der Specie *gva* des modi *gis* oder *as* dur suchen, allwo wir in dem 3ten gradu besagter Bass-Note *g*. aufwärts, die rechte 3te *b* moll, und in dem 6ten Gradu die rechte 6te *dis* moll finden. (o)

Eben diese Species Octavæ muß uns auch zu der folgenden Bass-Note

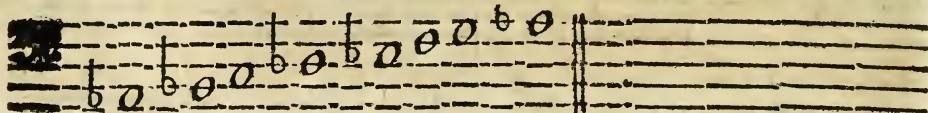
- (2) die rechte 5te geben, welche wiederum *dis* moll ist, statt daß in dem unbezeichneten Recitativ-Systemate im 5ten Grad der Bass- Note aufwärts, die 5ta *superflua* e. zu finden.

In dem andern Exempel giebet die Stimme zu der Bass- Note

- (3) Die 6. min. an. Hier wird nun wohl niemand so verlegen seyn, daß er nicht zu diesen Accord die natürliche 3 min. nehmlich *dis* moll finden sollte, ohne selbige in der Specie octavæ des modi *as* dur zu suchen: Also gehen wir weiter, und finden, daß die Singe- Stimme *b. y* der Bass-Note

(4) Die

- (o) Man muß sie aber hier auf diese Art suchen, daß wo gedachte Species Octavæ auf denen Lineen im zählen sich endet, da fänget man von der *gve* drunter wieder an, weiter aufwärts zu zählen, biß man die rechte 3te und 6te entdecket. Z.E. Die Species Octavæ des *as* oder *gis* dur stehet oben in folgender Ordnung:



hier sollen wir nun die rechte 3te und 6te zu dem Bass- Clave *g*. entdecken, also zählen wir von dem *g* an, den ersten grad: die 1ste Note *as* machet den andern grad: Weil nun die Noten hier nicht weiter in die Höhe gehen, so nennen wir bey dem, eine *gve* tiefer liegenden *as* den andern Grad noch einmahl, und zählen alsdenn weiter fort in den 3ten und 6ten Grad, da man denn die oben gedachte richtige 3te *b* moll und die richtige 6te *dis* moll findet. Diese Art der Abzählung gilt nun bey allen andern dergleichen Fällen, wo die letzten Noten in denen Species octavarum, bey dem abzählen nicht mehr zulangen.

(4) Die 5t. min. angiebet, worauff der Bass bey der folgenden Note in das fis dur resolviret. Wollen wir nun die zur 5t. min. gehörige natürliche ze und 6te suchen, so finden wir in den 3ten und 6ten Grad von besagter Note aufwärts die 3. maj. a. und die 6. maj. d. welches nicht die natürlichen Stimmen zur 5t. min. seynd. Folgar müssen wir wiederum die speciem 8vz des modi fis dur zu Rathe ziehen, allwo wir in dem 3ten gradu der Bass-Note aufwärts, die rechte ze gis, und in dem 6ten gradu die rechte 6te cis finden.

Eben diese Species Octavæ giebet uns zu der folgenden Note

- (5) Die rechte 5te cis, statt daß das unbezeichnete Recitativ-Systema in dem 6ten gradu die 5tam superfl. d. angiebet. Bey
- (6) Als der andern Helffte der Bass-Note giebet die Stimme 4t. maj. an. Hier gehört bekaudter massen die 2de und 6te. Suchen wir nun diese in der Specie 8vz uns. res. bisherigen fis dur, so findet sich in dem andern Grad von der Bass-Note aufwärts die richtige 2de gis, und in dem 6ten Grad die richtige 6te dis: statt daß uns das unbezeichnete Recitativ-Systema in dem andern grad von der Bass-Note aufwärts die 2dam superfl. a. und in dem 6ten grad die 6t. superfl. e. angiebet, welche sich allhier zur 4t. maj. nicht räumen. Bey der Bass-Note
- (7) Giebet die Stimme 6t. maj. an, zu welcher man nach dem bisherigen ambitu nothwendig 3. min. und nicht die, in dem Recitativ-Systemate befindliche 3. maj. anschlåget. Nach diesem giebet die Sing-Stimme bey
- (8) Als der andern Helffte der Bass-Note die 4t. maj. an, und machet nachgehends eine jählinge metamorphosin der bisherigen schwehren Tone in das unbezeichnete natürliche systema modi, wobey wir weiter nichts auffserordentliches anzumercken finden.

§. 19. Nun möchte man allhier fragen, ob denn solcher gestalt die oben, auff den natürlichen ambitum modi gegründeten General- und Special-Regeln des vorhergehenden Capitels gar keinen Nutz in dem Accompannement des Recitatives haben? Antwort: sie haben ihren Nutz

1) In kurzen Recitativen, da manche Autores eben deswegen die gehörigen xx und bb. vor das Systema des Recitatives zeichnen, weil sie schon vorher den Vorsatz haben, keine entfernten Digressiones modi oder Ausschweifungen zu machen.

2) Haben sie ihren Nutz in denen leichten modis musicis, die wenig oder

gar keine ♯ und b. vorzeichnen. (p) Diese letztere Art wollen wir mit folgenden Exempel erläutern ; Dagegen die erste Art des stromwiger Erläuterung brauchet, weil sie bey ihren richtig bezeich- neten Systemate modi mit dem Ariosen stylo gleiche Regeln, und glei- che Signaturen hat.

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

(5) (6) (7)

(8) (9) (10) (11) (12)

Die

(p) B, E, c dur, a moll, d moll, f dur, g dur &c.

Dieses Recitativ fängt im G dur an; nach dem Ambitu dieses Modi hat nun die Note

- (1) Die 3. maj. über sich, weil es 5ta modi ist. Reg. 1. spec.
- (2) Hat die 6. über sich, weil es 3a modi ist. Reg. 3. spec.
- (3) Hat ♩ über sich, weil es die per gradus gehende 2da modi majoris ist. Reg. 5. spec.
- (4) Siebt durch das, vor der Note stehende X einen neuen modum nehmlich e moll an. Reg. 7. spec. Also hat gedachte Bass-Note die 6te über sich, weil sie das Semitonium modi ist. Reg. 4. spec.
- (5) Scheinet, als wenn das vorgesezte X der Bass-Note wieder einen neuen modum, und zwar das g dur angeben sollte: Allein weil eben diese Bass-Note ein X in der 3a maj. über sich hat, so changiret der modus in den, über der 3. maj. gelegenen halben Ton, (q) welches hier h moll ist. Folgar wird man nun über
- (6) War leicht die rechte 5te zu dem h. zu finden wissen, sonst könnte man sich aus der specie gva des h. moll Rathes erhohlen. Bey
- (7) Siebet die Bass-Note ein neues X an, welches ordentlicher Weise den modum in das g dur, (als den über besagten X nechstgelegenen halben Ton) führen sollte: Allein weil diese Note wiederum ein X in ihrer 6. maj. führet, so changiret der modus in dem, über besagter 6. maj. nechst gelegenen halben Ton, (r) welcher hier e moll ist. Hieraus folget nun, daß die Note
- (8) Die 6te über sich habe, weil es 3a modi ist. Reg. 3. spec.
- (9) Siebet das Semitonium zu a moll: (10) Aber das Semitonium zu h. moll an, und haben beyde Noten nach denen oft citirten Regeln, die 6te über sich, wenn sie auch gleich nicht in der Singe-Stimme ausdrücklich angegeben worden wäre. Es kan aber auch bey dergleichen Kurz auf einander folgenden X der Bass-Noten, die 6te General-Regel des vorhergehenden Capitels appliciret werden.
- (11) Weiset 3. maj. auf, da denn niemand umb die dazu gehörige richtige 5te wird verlegen seyn, sonst könnte man sie in der specie gva des e moll suchen, welchen modum das in der Stimme vorkommende neue X anbietet.

Shh h h 2

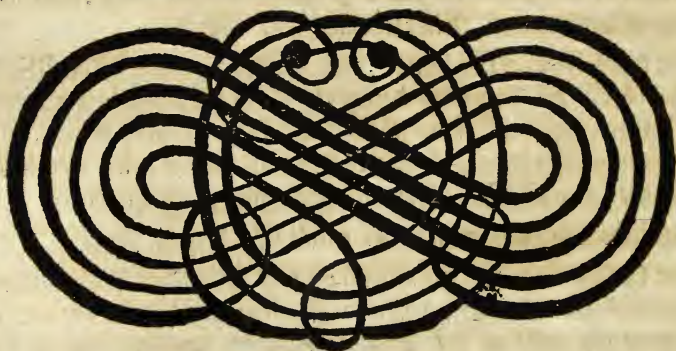
(12) Wei

(q) Nach dem Fundament des andern Theiles der 7ten Special-Regel in vorhergehenden Capitel.

(r) Nach eben dem Fundament der benandten 7ten Special-Regel.

(12) Weiset die 2dam superfl. auff, welche iederzeit die 6te nebst der 4t. maj. in Compagnie hat, wie allbereit oben gedacht worden.

§. 20. Dieses wäre es alles, was man ohngefähr von einem accuraten Accompagnement des extravaganten Recitativ-Styli sagen möchte. Zum Beschluß aber haben wir annoch zuerinnern, daß die oben, im letzten Capitel der ersten Abtheilung erklärten Acciacature nebst andern Arthen eines ruhenden Harpeggio, eben in dem Recitativ-Stylo gleichsam ihren Sitz haben. Denn weil das Recitativ lauter langsame ruhende Bass-Noten führet, so lassen sich hier dergleichen Zierrathen am besten, und am leichtesten anbringen, auff Arth, wie in gedachten Capitel weitläufftig erkläret worden.



Das IV. Capitel.

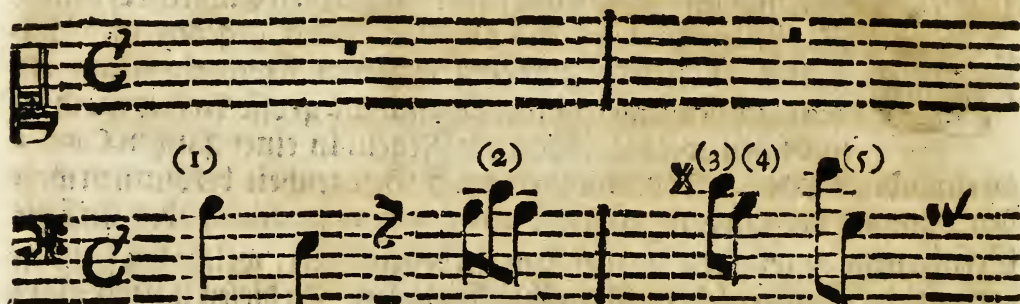
Von der Application der gegebenen Regeln, welche nebst einigen Observationibus practicis, in einer ganzen Cantata deutlich und nutzbar gezeiget wird.

Sist nicht genug, daß wir in den bisherigen Capiteln deutliche Regeln vom General-Bass ohne Signaturen, gegeben, und selbige mit einzeln darauff eingerichteten Exempeln erläutert: Wir müssen uns nunmehr auch an groffe Arbeit machen, und sehen, wie die bisherigen Regeln in einer ganzen Cantata an einander hängen. Wobey wir zugleich Gelegenheit bekommen werden, amnoch verschiedene nützliche observationes practicas, oder auff die Erfahrung gegründete Anmerkungen beizufügen, welche sich sonst in ordentliche Regeln nicht wohl einschliessen lassen. Zu diesen unsern Vorhaben wollen wir nun mit Fleiß frembde Arbeit, und zwar eine Cantata des berühmten Sigr. Alessandro Scarlatti (*) erwehlen, welcher vor allen andern heutigen Practicis mit der musicalischen Harmonie extravagant, und irregulair umgeheth: (*,*) Wobey wir diesen Vortheil gewinnen, daß
Shh hh 3

(*) D s ältern zu Neapolis: Denn der jüngere Scarlatti ist in Rom Capellmeister.

(**) Wie die Menge seiner Cantaten ausweisen. Denn es bindet sich dieser Autor selten oder niemahls an einen regulirten ambitum modi, sondern er verwirft die Tone ganz ungleich auf eben die Art, und öfters mit mehrer Härte, als man jemahls im flüchtigen Recitativ thun kan. Meines wissens hat ihn biß dato unter ungeh'igen Practicis noch kein einziger imitiren wollen, es müste denn der berühmte Astorga nunmehr auch anfangen auf dergleichen Spuren zu gerathen. Ueberhaupt aber kömmt es bey einem solchen unnatürlichen und gewaltsamen Stylo wohl auff den Liebhaber an. Denn meines Orths bin ich der unborgreiflichen Meynung, daß man zwar bey nöthiger Expression harter Worte, auch dann und wann harte und irreguläre Sätze mit guter Art anbringen könne, welches denen meisten Practicis gemein ist: Allein einen beständigen Sylum daraus zu machen, scheint den Entweck der angenehmen Musie

Daß wenn ein Accompagnist sich in dergleichen schwehren und irregulären Stylo nach Hause finden lernet, so darff er sich gewiß vor andern, täglich vorkommenden regulirten Sachen gang und gar nicht fürchten. Wie schreiten also zum Werke, und wollen über die Signaturen dieser Cantata eben auff die Arth schriftlich unser Judicium fällen, wie etwan ein geschickter Meister mit einem Lehrbegierigen mündlich thun könnte.



Adagio.

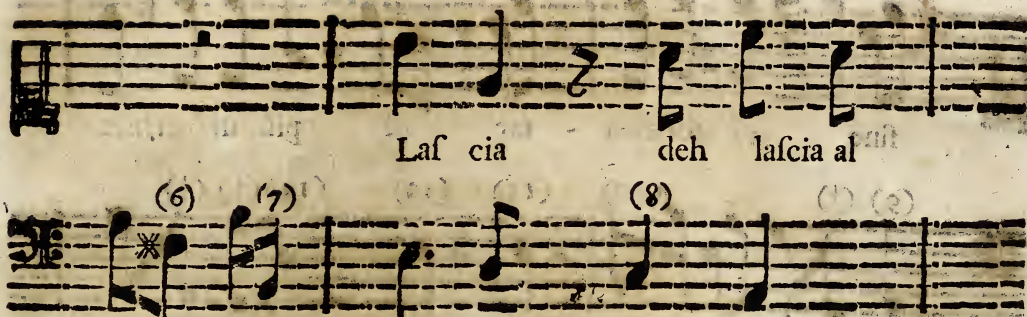
Bei der ersten Bass-Note dieser Cantate möchte es scheinen, als hätten wir den Modum H moll vor uns: allein die folgende erste Cadenz weist, daß wir es allhier mit dem unrichtig, ohne sis bezeichneten Modo a moll zu thun haben. Und hieraus fließet gleich Anfangs:

Observatio practica 1. Daß man den Modum einer Arie ohne Instrumente niemahls aus der ersten Bass-Note, sondern aus der ersten Cadenz des Rittornello erkennen müsse. Ratio:

Das Rittornello des Basses giebet gemeinlich die anfangende Modulation der Singe-Stimme vorher an: Da nun diese nicht allezeit in der 8va modi, sondern auch in der 5ta und 3a modi anzufangen pfleget, so entsteht nothwendig In gleiches bey dem ersten Rittornello. Diesen nach haben nun bey unserer anfangenden Cantata die Noten

(1) und (4) Die 3. maj. über sich, weil sie 5tam modi angehen, nach unserer be-
kandten Reg. 2. Spec. c. 2. h. sect. Zugedachten beyden Noten aber findet man
die richtige 5te nicht im systemate modi, sondern man muß sie in der specie 8ve
des

zu wieder zu sehn, und kan schwerlich jemanden anders gefallen, als nur bizarren Liebhabern. De gustibus non est disputandum. Wir wollen indeß unsern Accompagnisten von dergleichen irregularitäten profitiren lassen.



des Modi e moll suchen, alda sich in dem 5ten grad auffwärts von der Bass-Note das fis zeigt.

(2) Hat die 6. über sich, weil es 6ta modi min. ist. Reg. 6. special.

(3) Hat gleichfalls die 6. weil es das Semitonium modi ist. Reg. 4. spec.

(5) Hat wiederum die 6. weil es 3a modi ist. Reg. 3. spec.

(6) Könnte zwar als 2da modi (nach der 5ten Special-Regel) die 6. über sich haben: allein wir machen hier folgende

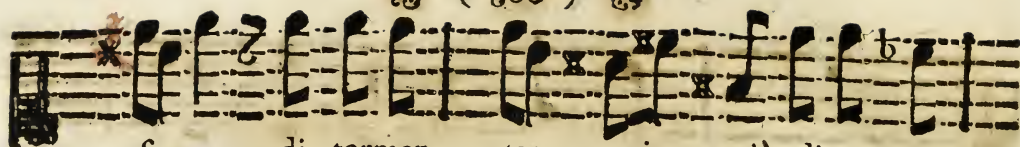
Observat. pract. 2. Daß, so oft die 2da modi min. unmittelbahr vor einer Cadenz hergehet, so oft behält sie viel zierlicher die vorhergelegene 7. über sich. ratio:

Weil hierdurch die folgende Cadenz besser präpariret wird, man mag sie nun nachgehends über denen 2. Noten

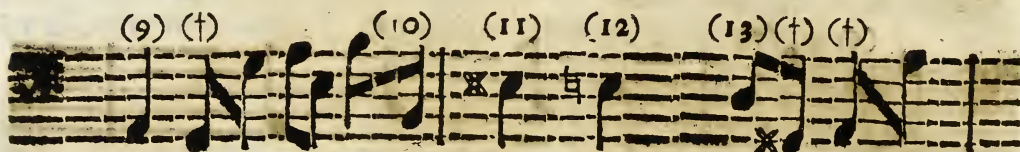
(7) mit ($\frac{6}{4}\text{X}$) oder mit ($\frac{6}{4}\text{X}$) oder auch mit der blossen 3. maj. zu Ende bringen, welches in Sachen ohne Instrumente gleich viel gilt. Man kan sich überhaupt diese Clausul der letzten 4. Bass-Noten a. fis. h. H. besonders merken, weil sie täglich in allen modis vorkömmt.

(8) Hat die 6. über sich, weil es 6ta mod. min. ist.

(NB. Dergleichen leichte Signaturen der 2. X. b. 4. 6. 7. &c. welche von der Vocal-Stimme ausdrücklich angegeben werden, und ihre Nebenstimmen in dem vorgezeichneten Systemate modi richtig zu finden seynd, wollen wir hinführo, der Kürze halber, gar übergehen, weil sie aus denen vorhergehenden Capiteln mehr als unbekant seyn müssen. Wir wollen sie aber iederzeit mit einem (†) markiren, zum Zeichen, daß sich der Accompanist bey solchen Noten insig und alleine an die Vocal-Stimme zu halten hat.)



fine di tormen - tar mi più di tormen-



(9) (†) (10) (11) (12) (13) (†) (†)

(9) Siebet zwar den bekandten Satz $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ an, allein die rechte 6te dazu muß

man wieder in der specie 8va des e moll suchen, allwo man das fis findet, statt daß das unrichtig bezeichnete systema modi im 6ten Grad aufwärts von besogter Bass-Note, das f. zeigt. Bey der Note

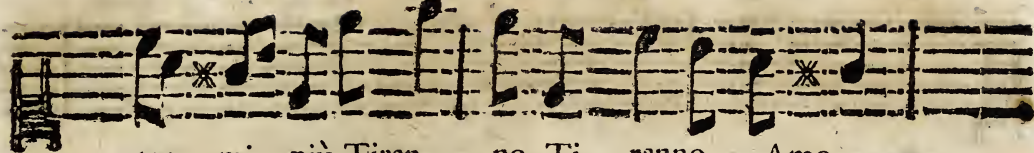
(10) Siebet die Stimme di 4te an. Die rechte 5te dazu findet man wieder in nur gedachter specie 8va. Die Note

(11) Findet bey ihren von der Stimme angegebenen Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix} \right\}$ nur die 3. min. def. im systemate modi. Dieser unvollkommenen 3e sehn wir nun entweder einen chromatischen Clavem zu, so bekommen wir (wie schon im vorhergehenden Capiteln überhaupt gezeigt worden) ohne weitere Umstände die rechte 3e gis: oder wir nehmen hier das X bey der Bass-Note (11) vor das Semitonium des modi fis moll an, und suchen die rechte 3e in seiner specie 8va, so finden wir allda wiederum das gis. welche doppelte Art die rechte 3e zu suchen, wir bey diesen, in unserer Cantata öfters vorkommenden Casu, allhier zum ersten und letzten mahle wiederhohlet haben woll n.

(12) Zu diesen in der Stimme angegebenen Accord wird man die richtige 2de in der specie 8va des h moll zu suchen wissen, als wohin das in der Stimme erscheinende Semitonium as oder a X seinen Gang nimmt.

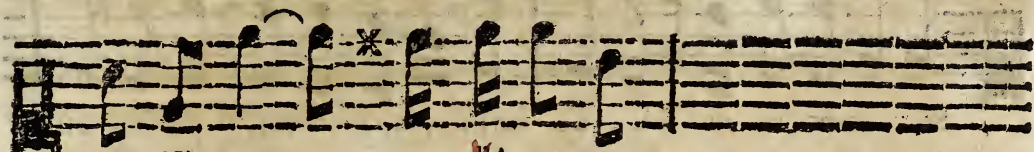
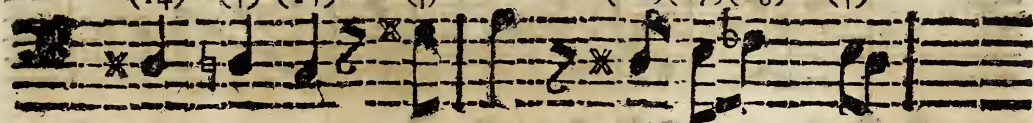
(13) Hat die 6 über sich, weil es die natürliche resolution der 44 oder des Accordes $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ ist, (so lange nemlich die Stimme nicht ausdrücklich das Ge-

gentheil angiebet, wie uns allbereit aus dem dritten Capitel der ersten Abtheilung dieses Buchs bekandt.)



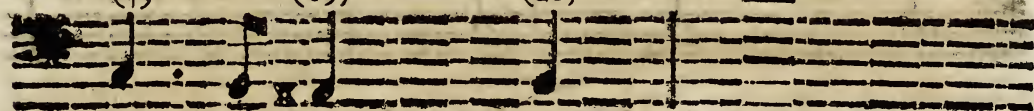
tar - mi più Tiran - no Ti - ranno Amo -

(14) (†) (15) (†) (16)(17)(18) (†)



re Tiran - - no d'Amore.

(†) (19) (20) ~~21~~



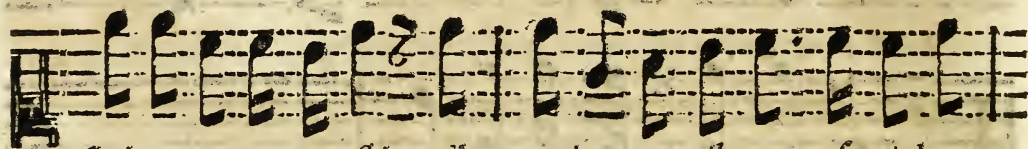
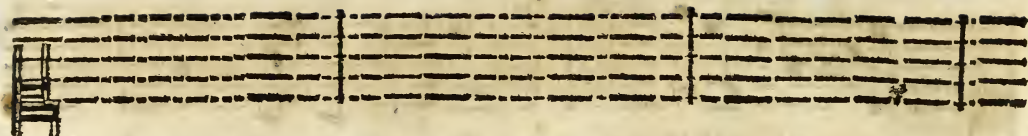
(14) und (16) haben die richtige ze nicht im systemate modi, also suche man sie auff nur gedachte Arth.

(15) Hat die 6. weil es wiederum die natürliche resolution der 4^{te} ist.

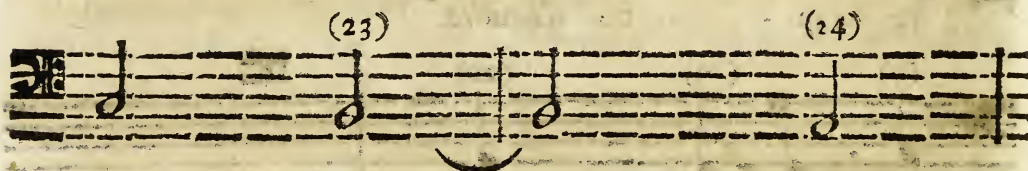
(17) Hat 3. maj. über sich, weil es 5^{ta} modi ist, indem die Singe-Stimme im a moll moduliret, welches nicht allein das beständig vorhergehende, und nachfolgende gis, sondern auch die im Basse gleich darauff folgende 6^{ta} modi, nemlich f. angezeigt. Das dazwischen, bey (14) und (16) vorkommende dis aber ist alhier nur als ein bizarrer Satz zu betrachten, dessen X. nicht continuiert wird, wie wir in vorhergehenden Capiteln dergleichen Exempel mehr gesehen.

(18) Hat die 6. über sich, weil es gedachter massen die 6^{ta} modi min. ist. Reg. 6. Spec. Bey der Note

(19) Giebet die Stimme 5^{te} min. an, hierzu gehöret bekandter massen die 3. und 6. Beyde aber findet man nicht richtig im systemate modi, wohl aber in der specie 8^{va} des Modi H moll, dessen Semitonium der Bass angiebet. Denn im 3ten grad dieser Bass-Note aufwärts findet man die richtige ze cis, und im 6ten grad



Satio an-co ra non sei, d'a-vermi aperto il cor, fanciul cru-



grad die richtige 6te fis. Will man übrigens statt dieser 6te die 7. anschlagen, so fällt es hier harmonischer aus.

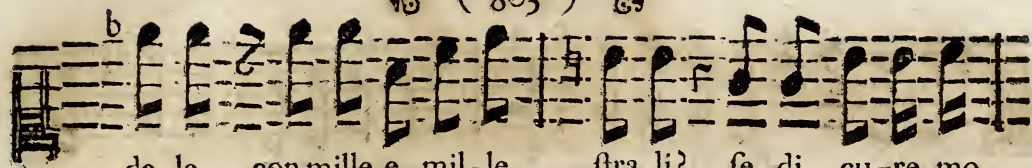
(20) Hat die gewöhnliche Recitativ-Cadenz, wozu man leicht die rechte 5te aus der specie 8va des e. moll finden wird.

(21) Hat 3. maj. und (22) die 6. über sich, weil das erstere die 5ta modi, und das letztere die 3a modi ist. Die folgenden 2. Tacte aber dieses Arioso, seynd eine bloße Wiederholung des ersten Rittornello, also werden auch dieselbigen Signaturen anhero wiederhohlet.

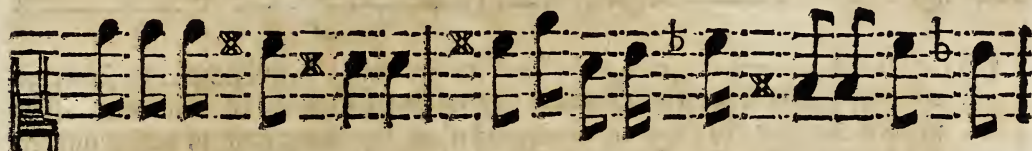
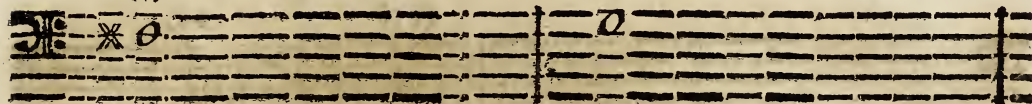
Das Recitativ fänget einen neuen Satz im Modo c. dur an, also hat die folgende Note

(23) natürlich die 6. über sich, weil sie das Semitonium modi ist.

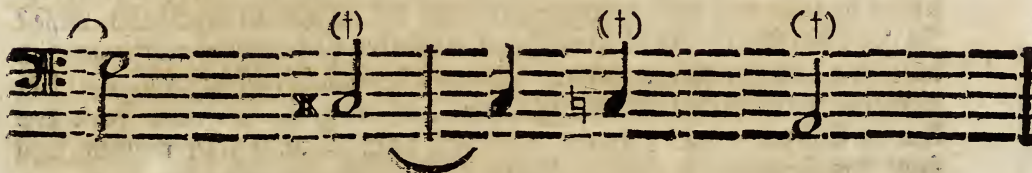
(24) Kan zwar, als 6ta modi maj. gar wohl die 5te über sich leiden, (Reg. 6. special.) ein erfahrener Accompanist aber wird dieser Note lieber die 67. geben, weil die 2. Bass-Noten c. H. vorher gegangen nach der folgenden;



(†)

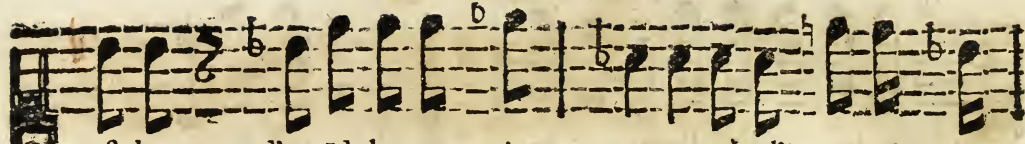


leste infrà le spine di ge lo so timore in mar di

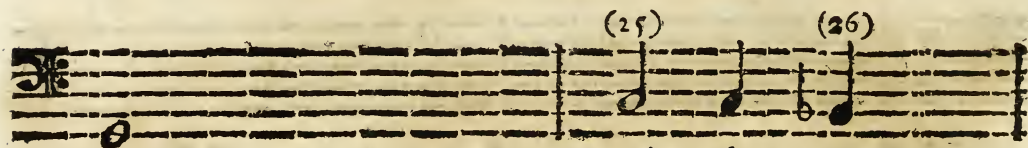


Observat. pract. 3. Wenn ein Modus major per gradus in die 4te unter sich
gehet, so hat die andere Note natürlich die 6. und die 3te die 7. $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 & 7 \\ c & H & A & G. \end{smallmatrix} \right\}$
ratio :

Es machet dieser Gang eine halbe Cadenz in die 5 tam modi, wozu nothwendig das
Semitonium der 7. über der 3ten Note erfordert wird. Ob nun wohl in unsern obi-
gen Exempel nach dem $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ A \end{smallmatrix} \right\}$ von dieser halben Cadenz abgebrochen, und statt des
letzten G. ein frembder Satz $\left\{ \begin{smallmatrix} b7 \\ Hs \end{smallmatrix} \right\}$ ergriffen wird, so ist doch dieser nur eine verkehrte
Harmonie des vorhergehenden $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ A \end{smallmatrix} \right\}$, deren resolution dennoch in das G. nachfol-
get. Ubrigens wäre auch der Gang der ersten 3. Noten genug, der letzten die 7. zu ge-
ben, so lange die Stimme nicht contradiciret.



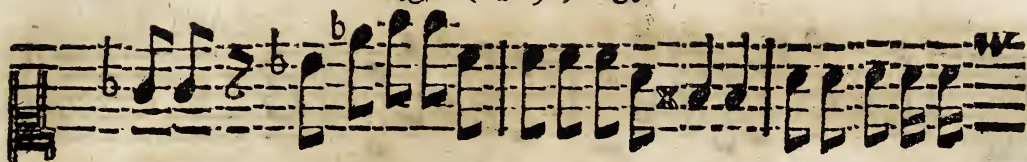
fiele d'un Idol troppo in - grato trà gl'in ganni mor-



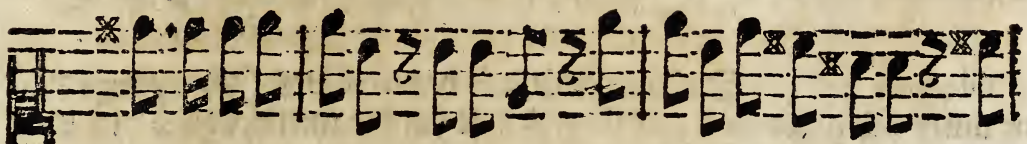
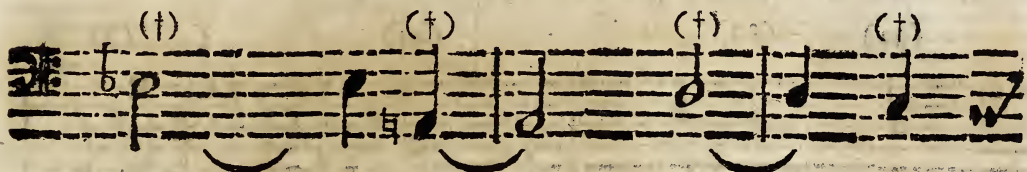
(25) Hat den Clavem dis, und nicht das im systemate befindliche e. zu seiner ze weil die 6. min. jederzeit die 3. min. zu ihrer natürlichen Harmonie hat. Wir müssen aber hier ein Dubium moviren, dessen Beantwortung in vielen andern dergleichen Fällen seinen Aus hat. Nehmliches fraget sich, in welcher specie gva ein ungeübter zu besagter Note (25) die natürliche ze suchen solle, wofern er sie nicht auff oben gedachte Arth aus der 6. min. zu beurtheilen wisse? In der That scheint der Modus allhier so verstecket, daß man ihn nicht eigentlich benennen, und unterscheiden kan. Denn zu dem vorhergehenden g. moll kan diese Bass-Note mit ihrer 6b. nicht gehören, weil das g. moll in seiner specie gva kein as, sondern a. hat. Zum e. moll kan man sie auch nicht rechnen, weil sonst das Semitonium modi, nemlich H. statt des nachfolgenden B. moll erscheinen würde. Zum as dur lästet sie sich auch nicht zehlen, weil dieser Modus in seiner specie gva kein D. tractiret, hingegen dieses D. über dem nachfolgenden B. moll des Basses erscheinet? Hieraus erhellet nun, daß sich dieser Accord (6b) allhier zu gar keinen Modo reduciren lästet: also fraget man mit Recht, in welcher specie gva man seine richtige ze zu suchen habe? Zur Antwort dienet:

Observat. pract. 4. Daß in solchen Anverwandten, und einander gleichscheinenden Modis es auch gleich viel ist, in welcher specie gva dieser Modorum man die richtigen Signaturen suchen will, sie werden überall einerley zutreffen: ratio: Weil sonst der Unterscheid solcher zweiffelhaften Modorum aus denen beyden Stimmen nothwendig klährer hervor leuchten müste.

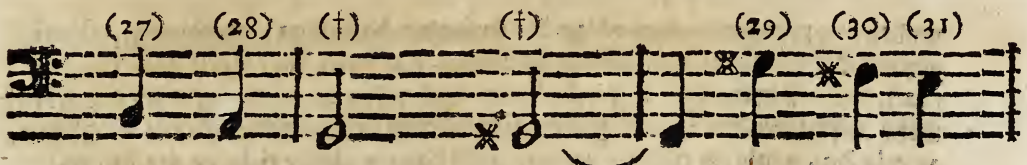
Diesen nach mag man nur die natürliche ze zu besagter Note (25) gleich in der specie gva des gedachten e. moll, des as dur, oder des vorhergegangenen g. moll suchen, man wird überall den Clavem dis zur verlangten natürlichen ze finden,



tali; se scopo all'ire d'un auuerso fato, fol per farmi mo-



rir, mi condan-nasti: deh lascia deh lascia amor crude-le, non



(26) Kan bey dem ordinairen Accord viel zierlicher die vorher gelegene 7me zugleich behalten.

(27) Wird man die natürliche 5te fis anzuschlagen wissen, welche bey

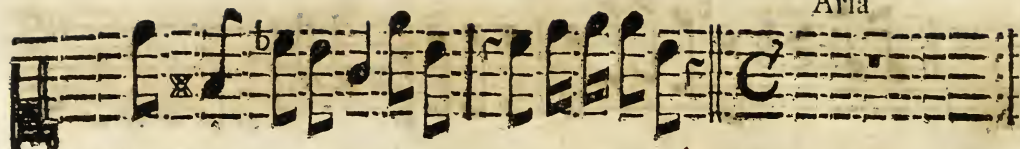
(28) Die natürliche 6te zu dem Sake (4^{te}) abgiebet.

(29) Kan zwar bey seiner 5te min. die vorhergegangene 6te min. e. behalten: allein die 6te maj. wird hier viel harmoniöser ausfallen, weil beyde Stimmen eine halbe Cadenz in das fis dur zu machen scheinen, besagte 6te maj. aber das Semitonium dieses Modi ist.

(30) Wird man die natürliche 5te zu finden wissen, ohne selbige in der specie 8va des nur gedachten Modi zu suchen.

(31) Verläßt das Semitonium dieses Modi wieder. Nun könnte man zu der von der Stimme angegebenen 7. gar wohl die 3. maj. nehmen das zum vorigen Modo gehörige 6te anschlagen; allein wir machen hier:

Aria



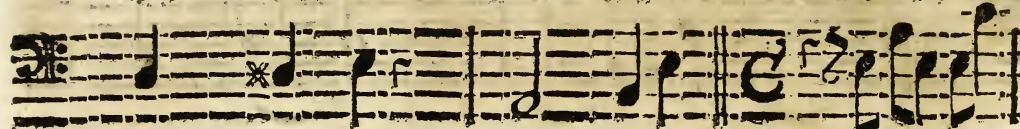
mi tra figger più, tanto tanto ti basti.

(32)

(33)

(34)

(1) (2) (3)



Adagio.

Observat. pr. 5. Daß, wenn die Basis des Accordes ($\frac{5}{x}$) 2 ganze Töne unter sich gehet (wie hier fis. e. d.) so hat die mittlere Note viel harmoniöser den Accord $\left\{ \frac{6}{4} \right\}$

wollen wir nun diesen Accord zu der besagten Note (31) anschlagen, so müssen wir die richtigen Signaturen (nach dem Exempel der obigen 4ten observat. pract.) gleich in der specie 3^{va} des vorhergehenden modi fis dur, oder des nunmehr anscheinenden h mo^l suchen, wir werden in beyden das fis als die richtige 2de, das as als die richtige 4t. maj. und das cis als die richtige 6te finden.

(32) Hat die 6. weil es nicht allein die natürliche resolution der 4t. maj. ist, sondern auch hier die 3am des modi h moll abgiebet, dessen Semitonium der vorhergehende Accord angegeben,

(33) Wird man die richtige 3^e fis zu finden wissen, und bey

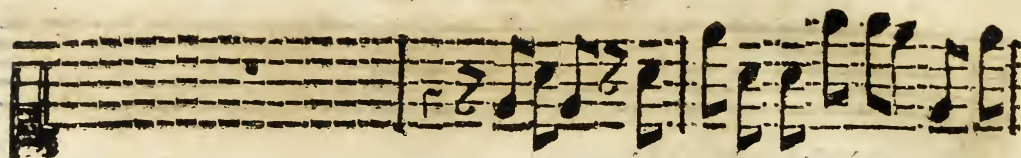
(34) folget die bekandte Recitativ-Cadenz.

Wir kommen nunmehr zu der ersten Aria dieser Cantate, welche wiederum in der 5ta modi anfängt, wie aus der ersten Cadenz des Rittornello zu ersehen; deswegen haben nun die Noten

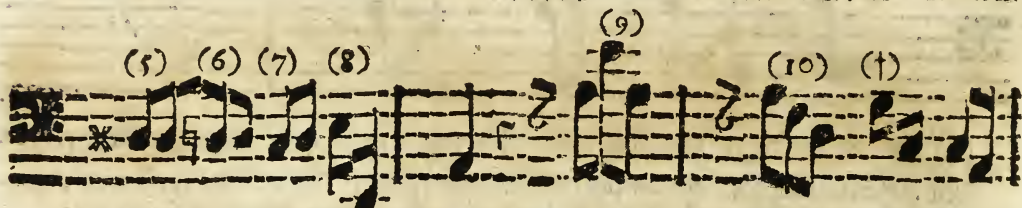
(1) und (2) die 3. maj. über sich, weil sie eben gedachte 5tam modi anschlagen, nach der bekandten Reg. 1. spec.

(3) (3) und (7) haben die 6. über sich, weil sie 3. modi angeben. Die einerley Noten

(4) Ha-



Ti basti ti basti amor crude- le cru-



ten casu den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ dessen fundament allbereit in der ersten Abthei-

lung dieses Tractates cap. 3. gezeigt worden.

Wir fahren in unserer Aria weiter fort, und remarquiren, daß die beyden Noten (5) und (6) zwar mit dem ordinairen Sexten - Accorde nebst der 3. min. zufrieden seyn müsten: Allein ein geübter Accompagnist wird hier wiederum geschickter verfahren, wenn er der Note (5) die vorher gelegene (7) und der Note (6)

den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ in form eines (oben c.I. sect. 2. beschriebenen) anticipir-

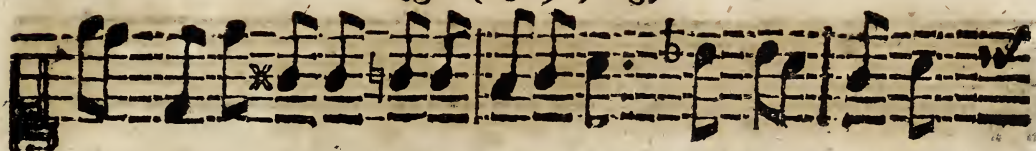
ten Transitus giebet, wodurch der allhier zur Cadenz eilende ambitus modi viel deutlicher exprimiret wird.

(8) Hat die gewöhnliche Cadenz (4 X) oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$

(9) Hat 3. maj. über sich, weil es 5ta modi ist.

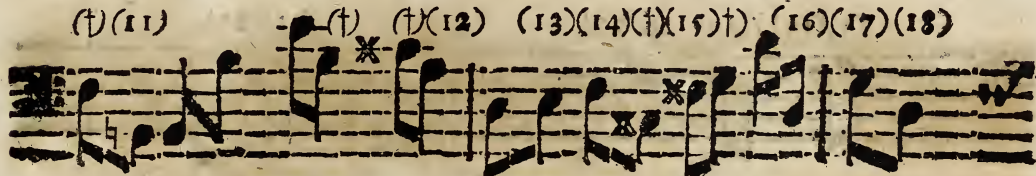
(10) Kan nach Gefallen die 6. oder 5. haben, weil es die, mitten im Sprunge stehende 6ta modi min. ist. Reg. 6. spec.

(11) Hat keine 5ta perfectam in ambitu modi: es scheint aber zweiffelhaft, ob man hier die 6. min. g. nach dem kurz vorher berührten modo c dur; oder die 6. maj. gis, nach dem gleich darauff folgenden modo a moll anschlagen soll? Betrachtet man aber so wohl die vorhergehende, dem modo a moll ganz eigene modu-



de - le più non mi tormen-tar ch'io vuò mori - re ch'io

(1) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18)



modulation des Basses { A $\frac{7}{4}$ H } als auch das unmittelbare nach dem H. angegebene gis der Singe-Stimme: so bleibt kein Zweifel übrig, daß wir es hier mit dem a moll zu thun haben, folgar hat die Note (11) of , weil sie als 2da modi min. betrachtet wird. Reg. 5. spec. Noch harmoniöser aber werden wir verfahren, wenn wir über gedachter Note (11) und ihrer nachstolgenden Note die vorhergelegene { 7 } anschlagen, und diese über der 3ten Note erst in die of resolviren.

(12) Behält nebst der 7. die 3. maj. weil es hier 5ta modi ist, indem das bey der vorhergehenden Note angegebene Semitonium cis den modum D. moll andeutet, weshalb auch

(13) Als 2da modi min. die of über-sich haben kan, wosern man diese Note nicht mit der bekandten { 7 } in transitu will durch passiren lassen.

(14) Hat die 6. weil es 3a modi ist.

(15) Giebt ein neues Semitonium des modi g moll an, und hat also die 6. über sich.

(16) Schließet durch die 6te in das g moll { $\frac{6}{4}$ } { $\frac{5}{4}$ }

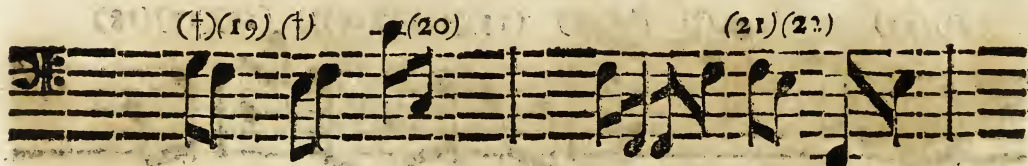
(17) Hat noch die 3. min. des modi g moll, und

(18) Hat 3. maj. als die 5ta modi.

(19) Verläßt das Semitonium des bisherigen g moll, und passiret in transitu frey durch.



vuò mo - ri - - - re



(20) Schließet durch die 6te in das f dur. $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\} \left\{ \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \right\}$

Nach dieser Cadenz läßt sich das thema des ersten Rittornello wieder hören, also tractiret man es auch auff gleichen Fuß, und giebet der Note

(21) Den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ woben man die rechte 4te des modi f dur, nemlich b. moll wird anzuschlagen wissen. Bey folgender Note

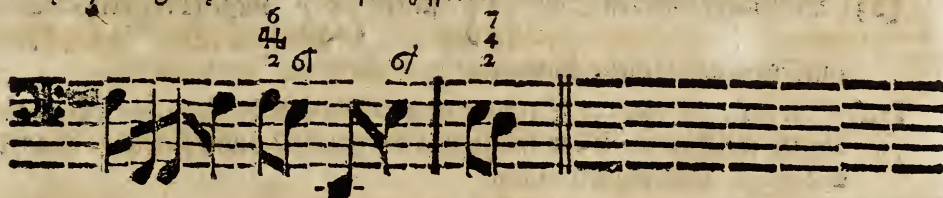
(22) Müste man es einen ungeübten zu gute halten, wenn er in dem modo f dur, bliebe, und deswegen zu besagter 3 mahl wiederhohltten Note (22) die natürliche 6 anschließe: weil sich aber dieses Accompagnement nicht wohl mit dem gleich darauff eintretenden D. moll räumet, so machen wir allhier diese Souveraine, und unentbehrliche

Observat. pract. 7. Daß man in dergleichen Arien, Recitativ, und 2. stimmigen Sachen den ambitum modi gar öftters aus der nachfolgenden modulation beyder Stimmen vorher sehen, und also die folgenden Noten in einem Augenblick übersehen lernen muß. Welches pravedere freylich eine auf die bloße Erfahrung, und praxin gegründete Regel ist, dazu man ungeübte durch viele Exempel anführen muß. Dergleichen Exempel werden wir nun verschiedene in dieser Cantata antreffen. Wenn wir also bey gedachter Note (22) auf die nechst folgenden Noten beyder Stimmen einen Blick voraus thun, so sehen wir, daß nicht allein der Bass so gleich sich in das D. moll wendet, sondern auch die Stimme in eben diesem modo zu moduliren anfängt. Aus dieser

Railon



Raison wird nun das bald eintretende D. moll viel besser präpariret, wenn man kürzlich das ganze Thema also beziffert:



Hierbey ist insonderheit zu mercken, daß man zwar bey dem Accord $\left. \begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix} \right\}$ die

natürliche 4te b. moll behalten können, weil dieser Clavis so wohl dem vorhergehenden f. dur, als dem nachfolgenden D. moll gemein ist. Allein es ist dieses ein besonders gebräuchlicher passus compositionis, welcher den, oben c. 2. h. Sect. bey allen modis minor. angehengten außerordentlichen Gang (da man nemlich aus der 5ta modi durch die 6tam maj. und 7. maj. in die 8vam modi aufwärts zu steigen pfleget) zum Grunde hat. Dahero prapponiret man, daß in obigen Exempel eine obere Stimme aus dem a. (als der nechstkünftigen 5ta modi) durch das h. und cis in die 8vam modi des D. moll gehet, wie wirklich geschiehet; da denn das h. in transitu nothwendig gedachte 44 verursachen mußte, ob sie gleich wieder den vorhergehenden, und nachfolgenden modum läuft. Wenn diese gründlichen raisons allzuschwehr, und dunkel scheinen, dem kan man die ganze Sache kürzer geben, und sagen, daß gedachte 44 nur deswegen contra ambitum modi mit eingeflossen, weil eine obere Stimme aus dem a per transitum aufwärts in das cis gehet, da denn in transitu selbst nothwendig die rechte 2de h. mußte gebrauchet werden, weil sonst der unnatürliche Gang einer 2d. superfl. nemlich a. b. cis. entstanden wäre.



[23] Bekömmt nun den Satz $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ statt $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ wegen der oben, observat. pr. 6.

am Ende, angegebene Raïson.

[24] Hat in seinen von der Stimme angegebenen Secunden - Accorde nothwendig die 6. welche man in der specie 8va des modi D. moll findet. Nach der Reg. 2. Special. beygefügtén raïson.

[25] Hat die 6. als 3a modi, weil kurz vorher der modus a moll durch sein Semitonium gis angedeutet worden.

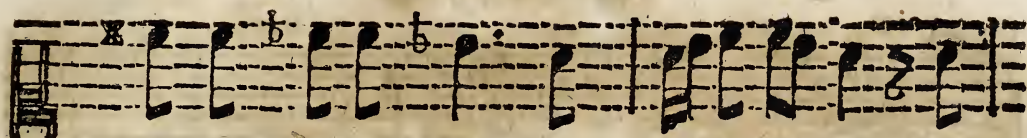
[26] Wird man die rechte 3e anschlagen.

[27] Giebet die Stimme zu denen beyden Bass-Noten, succesivè die 8ve die 3. min. und die 4t. maj. an. Diese Stimmen schläget man nun auff einmahl gleich bey

der ersten Bass-Note, nebst ihrer zugehörigen 6te, an $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$

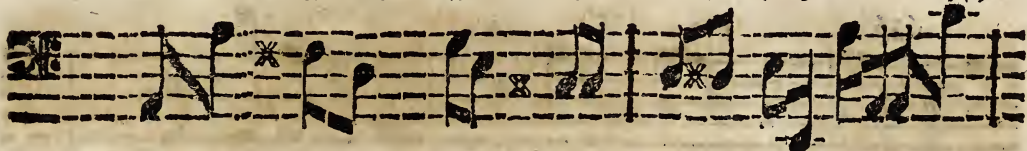
[28] Hier müste man zwar mit der natürlichen 6te g. zu frieden seyn: ein erfahrner Accompagnist aber wird statt derselben viel lieber die 6. anschlagen, weil solcher gestalt die zwey auff einander folgenden 6ten, nemlich 6 $\sharp$ und 6 $\flat$. mit dem Basse zugleich um ein Semitonium steigen, und den letzten Satz harmoniöser machen.

[29] Schlägt nebst seiner 7me das bey vorhergehender Bass-Note vorgekommene X nothwendig wieder an.



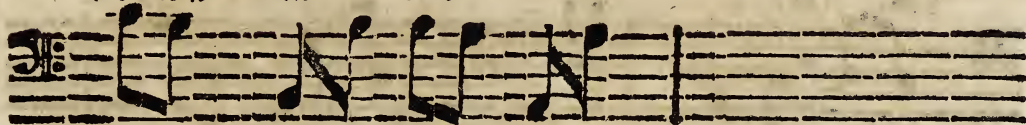
non mi tor men - tar ch'io vuò mo ri - re più

(†) (†)(29) (†)(30) (†) (31)(32) (†)



non mi tor - men - tar - - -

(33)(34) (†) (35)



[30] Kan bey seiner 5t. min. entweder die natürliche 6te c. oder besser die 6t. maj. cis anschlagen, weil dieses Semitonium unmittelbahr nachfolget.

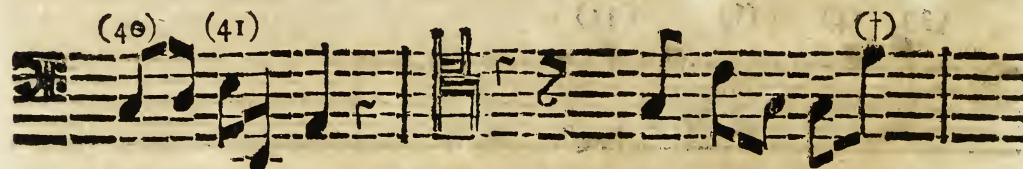
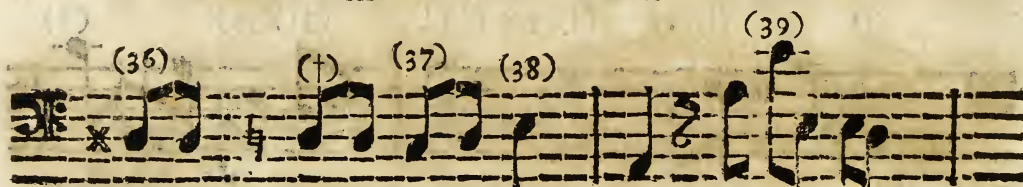
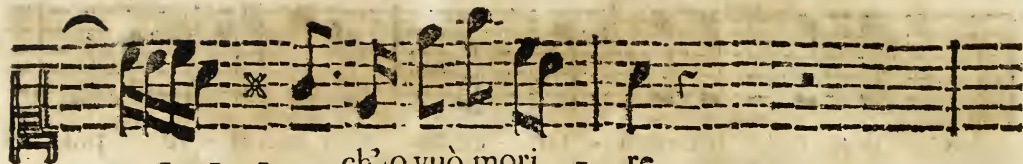
[31] Nimmet man die rechte 3e dazu.

[32] Gehet bekandter massen durch die 6te zur Cadenz $\left\{ \begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix} \right\} \times$

[33] Wird die 4te angegeben. Weil nun der Bass vorher gelegen, und nachgehends unter sich resolviret, so ist es der Accord $\left\{ \begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix} \right\}$ aus eben der raison, welche in vor-

hergehenden Capitel §. 10. no. 1. von diesem Satz im Recitativ gegeben worden.

[34] Schläget zu seiner 5t. min. statt der natürlichen 6te g. die $\flat$ gis an, weil wir allhier im a moll seyn, auch dieses gis, als das Semitonium modi, unmittelbahr nachfol-



nachfolget. Über denen folgenden 2. Bass-Noten bleibt nun der Eas $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \right\}$ liegen, biß man über der Note

[35] wegen der vorhergegangenen $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ den Accord statt $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ anschläget,

zu Vermeidung der mehrmahls gedachten Härteigkeit.

[36] Nehme man die rechte 3e.

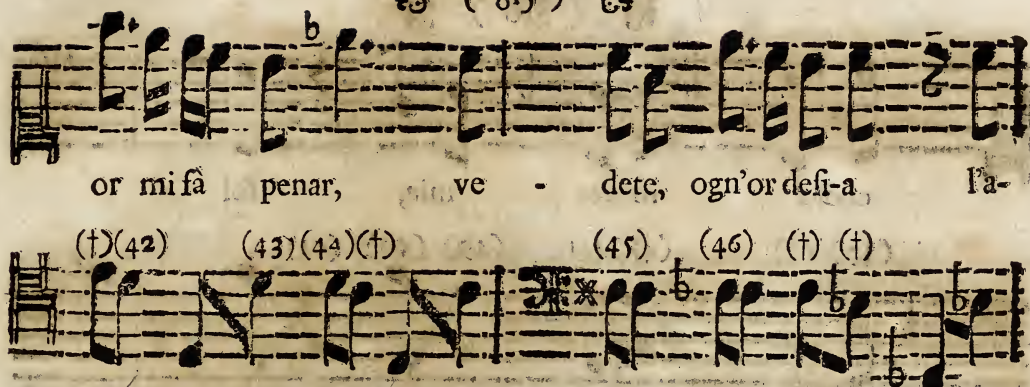
(37) Hat die 6. weil es 3a modi ist.

(38) Gehet durch die 6. zur Cadenz. $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$

(39) Hat 3. maj. als die 5ta modi, und

(40) Hat die 6. als 3a modi.

[41] Wiederhohlet die vorige Cadenz im a moll.



[42] Kan die 5te oder 6te haben, welche letztere sonst natürlich nach dem Accord

$\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ erfolgt.

[43] Gebet ausdrücklich diese 6te an, welche weil sie major ist, und über der folgenden Note 2d. min. erscheint, so muß eben diese Note

[44] den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2_b \end{smallmatrix} \right\}$ statt $\left\{ \begin{smallmatrix} 6_b \\ 4 \\ 2_b \end{smallmatrix} \right\}$ über sich haben, nach der mehrmahls angeführten raison.

[45] Zeiget st. min. in der Stimme, dabey man zwar mit der zugehörigen 6te zufrieden seyn müßte: Allein viel harmonischer wird man die vorher gelegene 6te defic. behalten, welche bey

[46] gebührend resolviret, wobey man entweder die vorher gelegene st. min. c. behalten, oder besser den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4_b \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ anschlagen kan, umb diesen passum compositionis auff gleiche Art zu tractiren, wie wir ihn oben in dem 3ten Tacte des ersten Ritornello tractiret haben.

[47] Gebet in der Stimme $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ an, wozu die 4te gehöret. Nun müßte man zufrieden seyn, wenn die 4ta perfecta, as, hierzu angeschlagen würde, weil so wohl das vorhergehende c moll, als etwann das in folgender Note durch die Stammodi angegebene f. moll diesen Clavem in ihrer Specie gva haben: Allein ein erfahrener Accompanist wird hier lieber die 4t. maj. nehmen, weil solcher gestalt die



die Harmonie dieser und der folgenden Note eine richtige Imitation und transposition der kurz vorhergegangenen zwey mit † † bezeichneten Noten abgeben; Dahero wir hier formiren:

Observat. pract. 8. Daß wo der Bass sein Thema in viel oder wenig Noten transponiret, da transponiret man auch gern das vorige Accompanement zugleich mit.

Dergleichen Exempel finden sich in dieser Arie verschiedene, so oft der andere und 3te Tact des ersten Rittornello in denen nachfolgenden Zeilen wiederhohlet, und transponiret werden.

[48] Wird als die 5ta modi des allbereit gedachten f moll betrachtet, und solte da hero die 3. maj. über sich haben. Weil aber diese, mit der in der Singe-Stimme angegebenen $\sharp$ einen unnatürlichen Satz verursacht, so müssen wir das oben recommendirte prævedere zu Hülffe nehmen, und sehen, wie denn diese $\sharp$ in nachstfolgenden Noten resolviret wird, da sich denn über:

[49. und 50] eufert, daß sie bey einem liegenden, oder einerley Clavem wiederhohlenden Basse in die 5te resolviret. Aus dieser raison hat sie nun die 4te und nicht die 3e in ihrer Compagnie, nach der in vorhergehenden Capitel §. 9. no. 2. in dem Additamento - c gemachten Anmerkung. Geben wir nun denen beyden Bass Noten [48 und 49] die 4te zu der in der Stimme angegebenen $\sharp$ so kömmt statt der

Observ. pract. 9. Folgender besondere passus compositionis heraus, welchen man wohl zu mercken hat, weil er in 2. stimmigen Sachen auff die Arth,

Arth, wie er in der Cantata befindlich, zum öftern vorkömmt, und doch an sich selbst ^{obscur} ist.

[illegible]

- (51) Behält als Stamodi die bisherige 3. maj.
(52) Gibt die 2^d. min. an, die dazu gehörige rechte 4te und 6te suchet man in der specie 8va des f. moll, da man im 4ten Grad von besagter Bass-Note aufwärts den Clavem f. und im 6ten Grad den Clavem as findet.

(53) Hat natürlich die 6. weil der vorhergegangene Satz $\left. \begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix} \right\}$ natürlich in die 6.

resolviret. Die 3. mia. aber muß dazu genommen werden, weil diese Note die 4. tam. modi angiebet. Reg. 2. 1^{pec}. Die folgenden 2. Bass-Claves können nun entweder gedachten 5ten-Accord behalten, oder es kan bey der letzten die 5te angeschlagen werden, welches gleich viel ist, weil die Stimme nicht contradiciret. Bey der Note

(54) wird wiederum eine 2de angegeben. Weil wir nun annoch im f maoll seyn, so muß die 4ta maj. als das Semitonium modi, statt der 4ten perfecten gebrau-

het werden. { 6 }
 { 44 }
 { 21 }

per gio- si - re, qvell'

(56) (†) (57) (*) (58)(59)

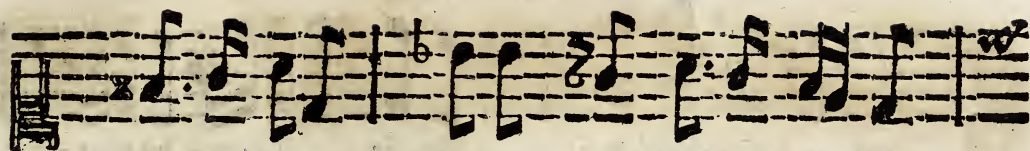
(55) Hat die 6. weil es die natürliche resolution des vorhergehenden 2den-Accordes ist. Die folgenden 2 Bass-Claves können nun wiederum entweder gedachten 6ten-Accord behalten, oder bey der letzten Note die 5te dis ergreifen, welche mit einen kurzen Nötigen angegeben, und hierdurch zugleich das Semitonium des bisherigen modi verlassen wird.

(56) Hier haben wir das *pravedere* wiederum nöthig. Denn ob es wohl scheint als wären wir wegen des nachfolgenden *sis* im modo *g* moll, so contradiciret doch die gleich darauff ins *c* moll gehende Cadenz. Diesen nach solten wir zwar über der Note (56) die 3. maj. als das Semitonium des modi *c* moll anschlagen: Allein die in der Stimme angegebene 6b. nebst der folgenden Harmonie zeigen, daß wir eben den *Casum* vor uns haben, welcher in denen obigen no. (48. 49. und 50) vorgestellt worden. Folgar hat die Bass-Note (56) die Harmonie $\left\{ \begin{smallmatrix} 6b \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ über sich, und die nach dem *sis* folgenden einerley Bass-Noten

(57) haben die Harmonie $\left\{ \begin{smallmatrix} 6b \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ über sich.

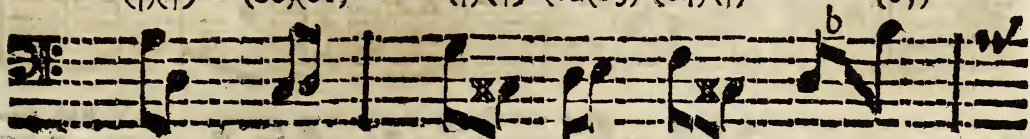
Nach diesen behält der folgende mit (*) bezeichnete halbe Tact natürlich die bisherige 3. min. Bey der nachfolgenden gleichsam bindenden oder vorhergelegenen Note

(58) Entsteht aber ein Zweifel wegen des Secunden-Accordes. Ein ungeübter wird hier gar leicht bey dem modo *c* moll bleiben, und beschwigen den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6b \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ anschlagen, welches zwar nicht so gar unrecht wäre: Allein wer das *pravedere* verstehet, und nur einen Blick auf das nachfolgende *sis* der Singes Stim-



Idolo in fe - - dele ch'ogn'or mi fa pe-

(†)(†) (60)(61) (†)(†) (62)(63) (64)(†) (65)



Stimme voraus thut, der wird gedachter Note (58) lieber den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ geben, weil hierdurch der gleich darauff eintretende modus g moll viel besser präpariret wird.

(59) Hat nebst denen 2. folgenden Bass-Noten die 6. weil es die natürliche resolution der 4 ist.

(60) Hat neben seiner 6te die 3. min. über sich, weil es 4ta modi ist. Viel harmonischer aber kan man dieser Note den Satz $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 5 \end{smallmatrix} \right\}$ geben.

(61) Hat 3. maj. weil es 5ta modi ist.

(62) Müssen wir nebst der 5te die 3. min. anschlagen, weil das $\times$ der vorhergehenden Bass-Note den modum in D moll verwandelt hat. Reg. 7. spec.

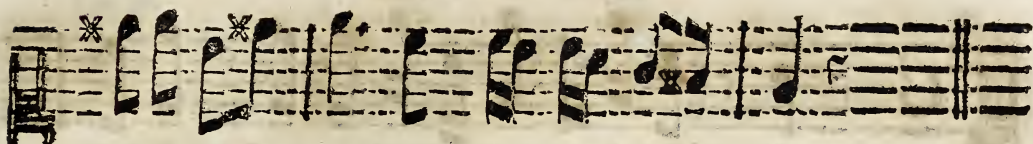
(63) Kan man die 6t anschlagen, weil sie 2da modi min. ist: wosfern man die Note nicht will mit der bekandten 7ma in transitu $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 3 \end{smallmatrix} \right\}$ durch passiren lassen.

(64) Hat die 6. als 3a modi, und

(65) Hat gleichfalls die 6te, weil sie 6ta modi min. ist. Reg. 6. spec.

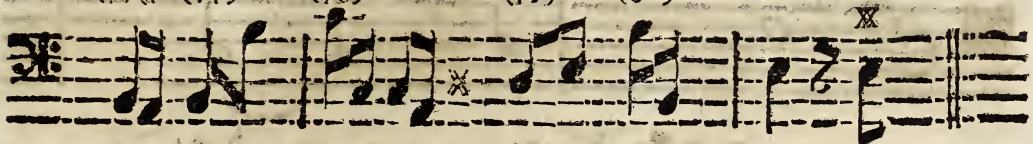
(66) Hat wiederum die 6: als 2da modi.

(67) Hat 3. min. über sich, als 4ta modi.



per gio-**fi** - re, sol per gio-**fi** - re. Da Capo.

(75) (76) (77) (78) (79) (80)

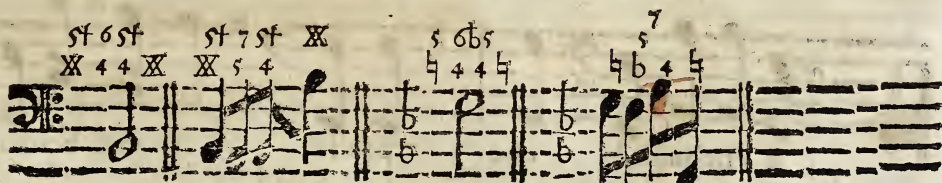


(74) Hat die 6 über sich, man mag sie als die 3a des vorhergehenden modi a moll, oder als die 6ta des gleich nachfolgenden e moll betrachten.

(75) Wird man die rechte 5te zu geben wissen.

(76) Könnte zwar den ordinairen Accord haben: Allein wir machen hier folgende Observat. pract. 11. Daß wenn vor dieser Note (welche die 4ta modi ist) die 5te modi vorher gehet, und die ordentliche Cadenz unmittelbahr nachfolget, so hat besagte 4ta modi besser den Accord (7)

Ratio: Es wird diese Note solchenfalls nur als eine bloße Bewegung und Variatlon folgender beständig liegenden Cadenz betrachtet:



Variatio.

Variatio.

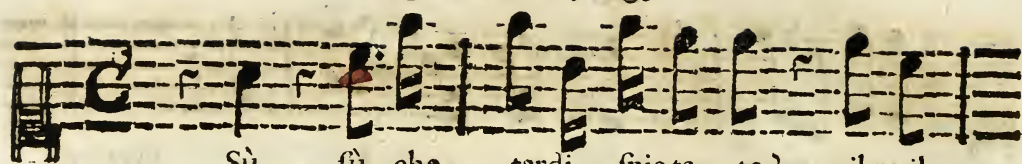
Diesen nach haben nun die Noten

(77) Die gewöhnliche Cadenz 4 X oder (4⁶ X) welches einerley ist.

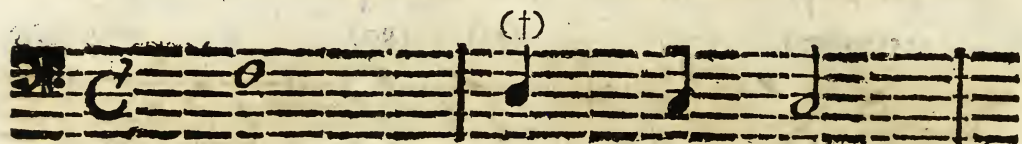
(78) Hat die 6. weil es 6ta modi min. ist. Harmonischer aber wird das Accompagnement ausfallen, wenn man über dieser Note die vorhergelegene 7me h. liegen läßt, und diese erst über der nachfolgenden Bass-Note in die 6te resolviret.

(79) Wird man die rechte 3e anzuschlagen wissen, und bey

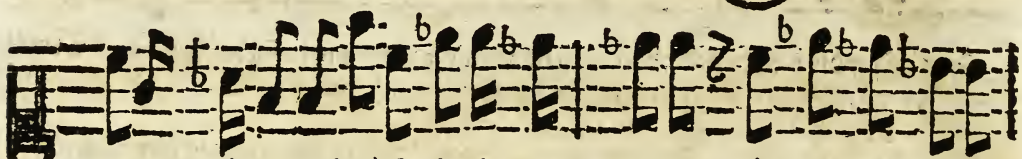
(80) Gehet die Stimme bekandter massen durch die 6te zur Cadenz (6⁶ X)



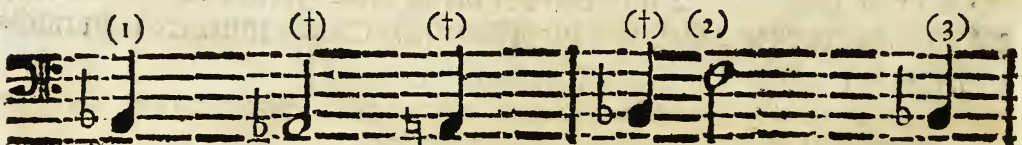
Sù fù che tardi spieta - to? vibra il



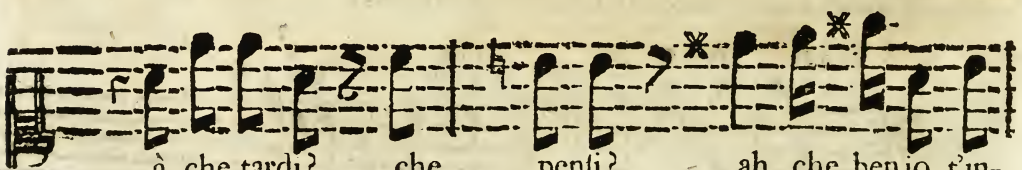
(†)



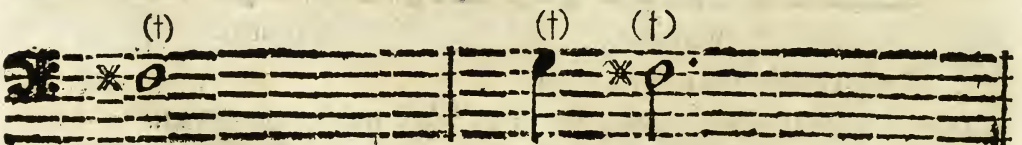
Dardopiù fiero che à dar barba - ra morte è solq u - fàto.



(1) (†) (†) (†) (2) (3)



à che tardi? che penli? ah che benio t'in-



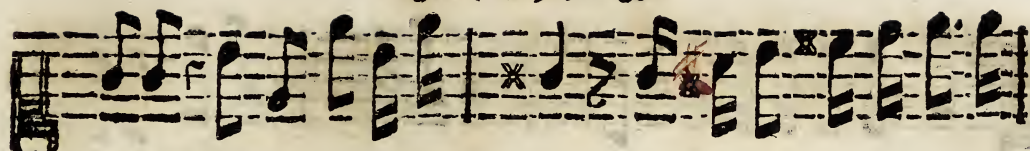
(†) (†) (†)

Nach dieser extravaganten Arie kommen wir zum Recitativ, allwo über der Note

(1) Die Ziffern (2) von der Stimme angegeben werden, wozu die 4te gehört.

(2) Kan entweder den ordinären Accord, oder besser den Accord der zugleich angegeben 57. haben.

(3) Kan zwar die bisherige 3. min. behalten : Jedoch schicket sich die 3. maj. besser zu der metamorphosi des folgenden weit entfernten modi.



tendo Empio, empio tu vuoi, per ti-ran - no piacer di

[+]

[4]

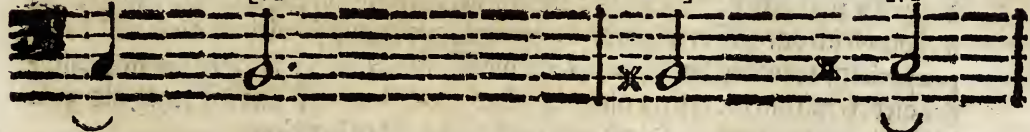


Filli in - grata, che nel fo-co fa - tal che mi di-vo-ra,

[5]

[6]

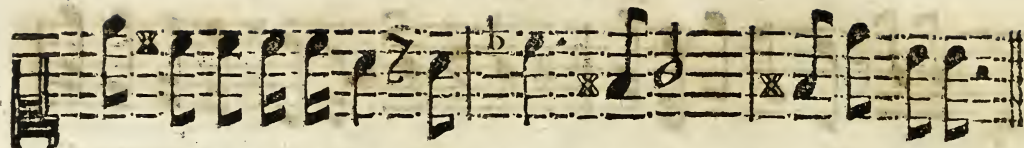
[7]



(4) Hat st. über sich, weil die Stimme dieses X schon vorher in einem kurzen Nötgen mit einfließen lassen, woraus die Intention des Componisten erhellet, daß er in den modum h. moll gehen, und folgar gedachte Note (4) als 2dam modi tractiret haben will.

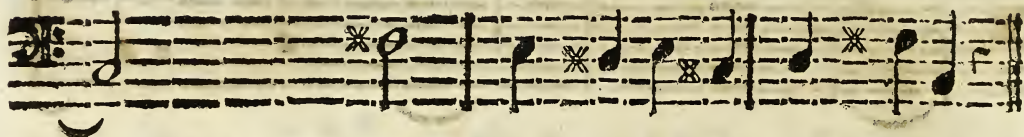
(6) Zeiger das Semitonium zum nachfolgenden cis moll. In der specie 8va dieses modi aber wird man die rechte 5te zu gedachter Bass-Note (6) wie auch die rechte 5te zu der nachfolgenden Bass-Note, (7) und ferner die rechte 5te zu der folgenden Bass-Note (8) finden.

(9) Könnte zwar die natürliche 3e bey ihrer 6. min. haben. Ein erfahrner Accompanist aber wird dieser Note lieber den Accord (6^h) geben, welcher bey der nach-



vi - va senza pieta mo - ren - - - do ogn'ora.

[8] [9] [10][11][12] [13] [14]

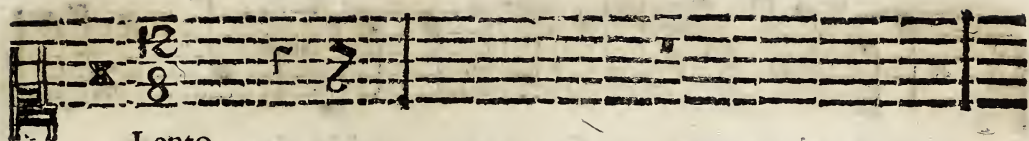


nachfolgenden (10) zur (7) wird, und alsdenn bey der Note (11) förmlich resolviret. Und stellen hier die 4. Bass-Noten *fi. e. di. e.* eben den *passum compositionis* vor, welcher oben in dem no. (49. und 50.) befindlichen Exempel der vorhergehenden Aria untersucht worden.

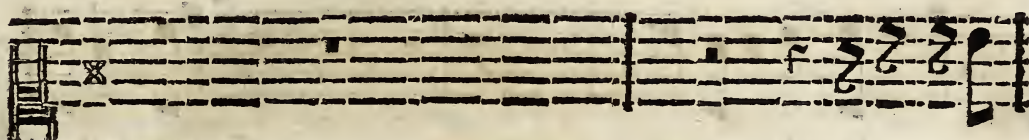
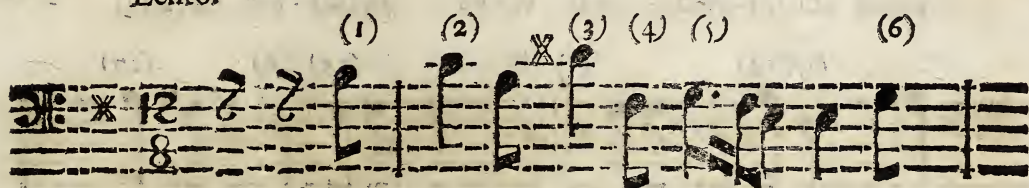
(12) Müste zwar bey ihrer 5t. min. mit der natürlichen 6te, und die Note (13) mit dem ordinairen Accord zu frieden seyn: Allein das *prævedere* weiß es hier wieder besser zu machen: Denn es darff ein geübter Accompaniist nur einen Blick auf die gleich darauff erfolgende Cadenz voraus thun, so wird er diese viel besser præpariren, wenn er der Note (12) die 6. der Note (13) aber die natürliche 6te giebet, mithin die erstere als 2dam des modi *h. moll.* und die letzte als 3am dieses modi tractiret. Hierdurch wird zugleich bey der Note

(14) Die Cadenz 4 $\times$ præpariret, welche nach Endigung der Stimme pfleget kurtz nachgeschlagen zu werden. Die dazu gehörige rechte 5te findet man in der specie *g^{va}* des *h. moll.*

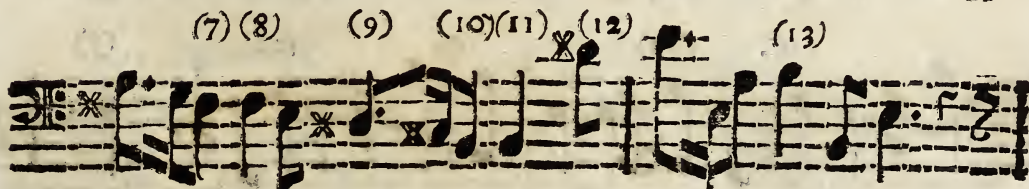
Endlich kommen wir zur letzten Arie dieser Cantate, worinnen es noch ziemlichen theils Natur-gemäß zu gehet, also werden wir dergleichen difficultäten im Accompanement nicht finden, wie in der obigen ersten Arie. Betrachten wir nun in unserer vorhabenden Aria die erste Cadenz des Rittornello, nach der obigen observ. pract. 1. so finden wir daß die Note



Lento.



Si



(1) wiederum in der 5ta modi anfängt, und also die 3. maj. über sich hat. Reg. 1. spec.

(2) Hat die 6. über sich, weil es 6ta modi min. ist. Reg. 6. spec.

(3. 9. und 12) Haben die 6, weil sie 2dam modi min. angeben. Reg. 5. spec.

(5. und 6) Haben die 6. über sich, weil sie 3am modi angeben. Reg. 3. spec.

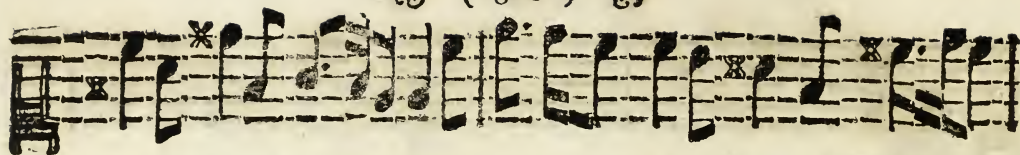
(10. und 11) Haben 3. maj. über sich, weil sie wiederum 5tam modi angeben.

(13) Macht die gewöhnliche Cadenz mit 4x oder $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right)$

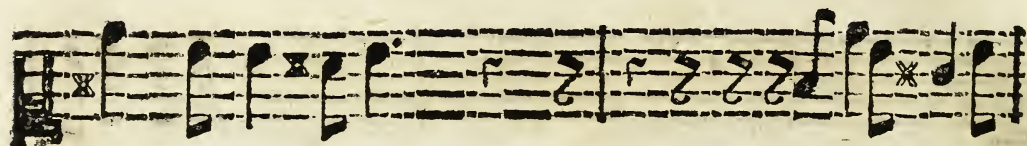
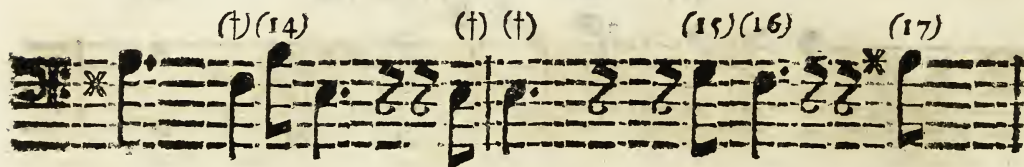
(14) Hat 3. maj. als 5ta modi.

M m m m m

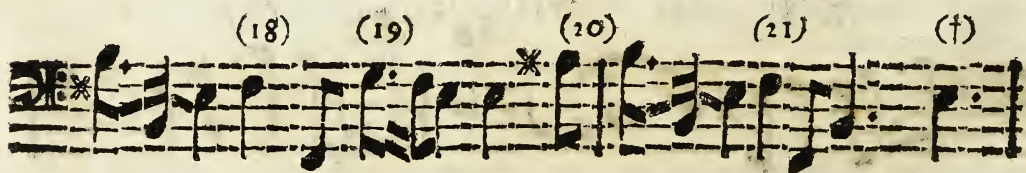
(15)



mora nel tor-men - to fi vi-va neldo - lor cheà Fil -



- li pia - ce, fi mora neltor-



(15) Hat die 6. als 3a modi.

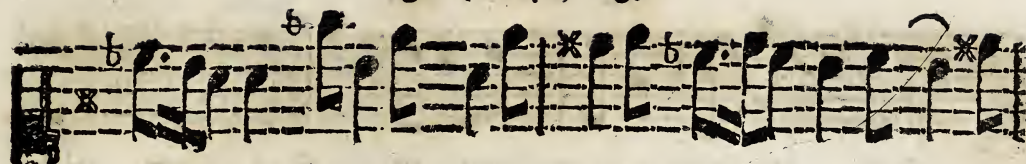
(16) Hier giebt die Stimme das Semitonium zu h moll an, also wird man die rechte 5te zu dieser Note allenfalls in der specie 8va des gedachten modi suchen.

(17. und 20) Haben die 6. weil sie das Semitonium modi angeben. Dazu aber wird man die rechte 3e in eben besagter specie 8va finden.

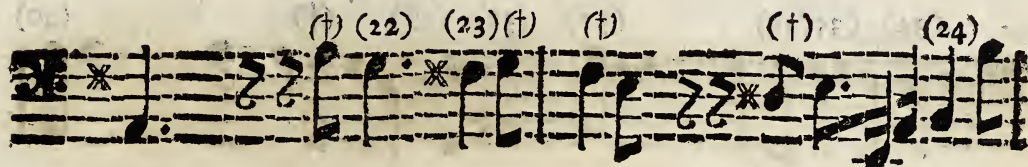
(18. und 21) Machen die bekandte Cadenz 4X oder $(\frac{6}{4} \frac{st}{X})$ ins h. moll, dazu abermahl die rechte 5te cis anzuschlagen.

(19) Hat die 6. weil es 6ta modi min. ist.

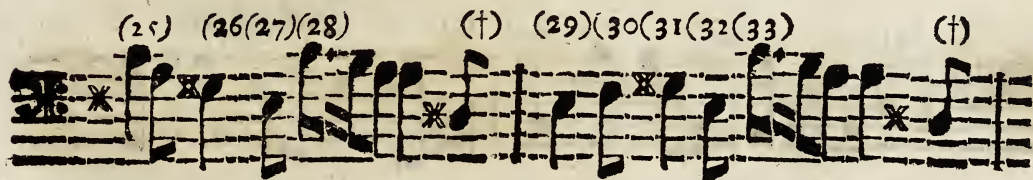
(22) Giebt die Stimme die 6. erst bey der andern Note an. Diese 6. kan nun zwar gleich bey der ersten Note anschlagen: iedoch wird man viel zierlicher bey gedachter ersten Note die vorhergelegene 7. anschlagen, und diese erst bey der andern Note in die angegebene 6te resolviren,



men - to si vi va nel do - lor che à Fil - li pia -



ce si mo - ra si si vi - va

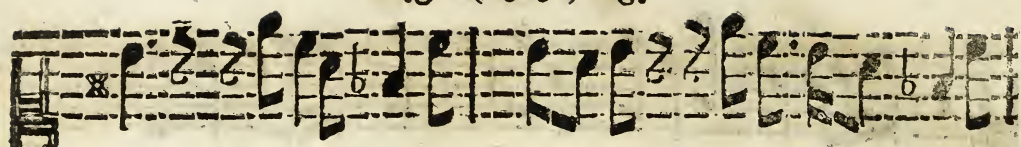


(23) Dieser Note wird ein ungeübter ohne Zweifel die natürliche 6. D. geben wollen: Allein ein erfahrner Accompanist judiciret aus dem prævedere oder Vorhersehen des in der Singe-Stimme gleich hernach erscheinenden X, daß gedachte Note (23) die σ haben will, weil solchergestalt das bald eintretende e moll besser præpariret, und eben gedachte Note als die 2da modi trachiret wird.

(24) Hat die gewöhnliche Cadenz 4 X oder $\begin{pmatrix} 6 & 5 \\ 4 & X \end{pmatrix}$

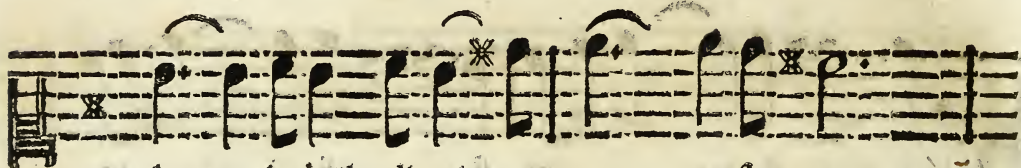
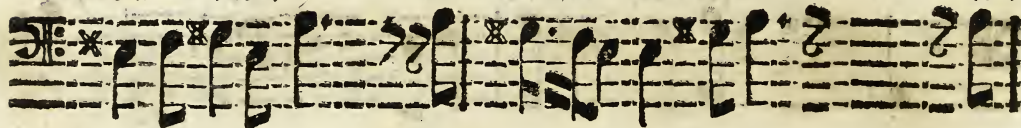
(25) Hat die 6. man mag sie als 6tam modi des bisherigen e moll, oder als 3am modi des gleich nachfolgenden a moll betrachten.

(26. 31. 35. und 38) haben die 6. weil sie das Semitonium des modi a moll angeben, worinnen bis dahin beständig moduliret wird, indem das ein paarmahl im Falle dazwischen vorkommende dis nur als ein bizarrer Satz zubetrachten, dessen X nicht continuiret wird.



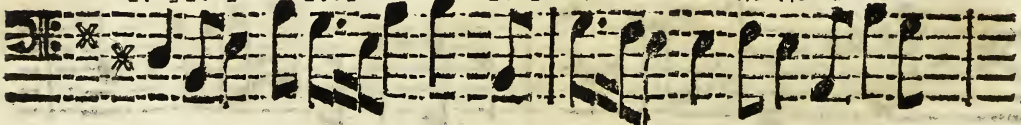
fi fi mora nel tor - men - to fi vi - va nel do -

(34) (35)(36) (37) (38) (39) (†) (40)



lor - che à Fil - li pia - ce fi mo

[41] [42] [43] [44] (†) (†) (†) (†)



(27. 29. 32. 34. 36. 39) Haben alle die 3. maj. weil sie die 5ta modi angeben.

(28. und 33) Haben die 6. weil sie 6ta modi min. angeben.

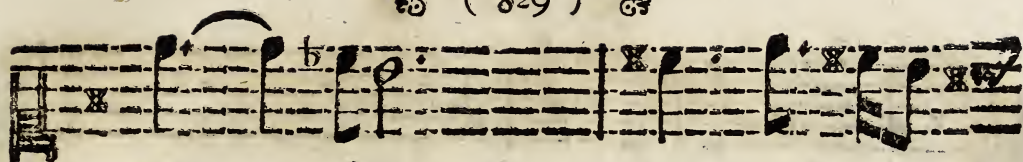
37. und 40) Könten zwar nicht unrecht die 5te haben: Allein weil die Singes-
Stimme vorher ausdrücklich die 6. min. angiebet, so behält man sie von Rechts-
wegen auch bey besagten Bass-Noten. Hingegen muß man bey der Note

(41) so gleich wieder das fis ergreifen, damit besagte Note die rechte 3e bekomme.
Weil wir nun hier wiederum im e moll sind, so hat

(42) Die 3. maj. weil es 5ta modi ist.

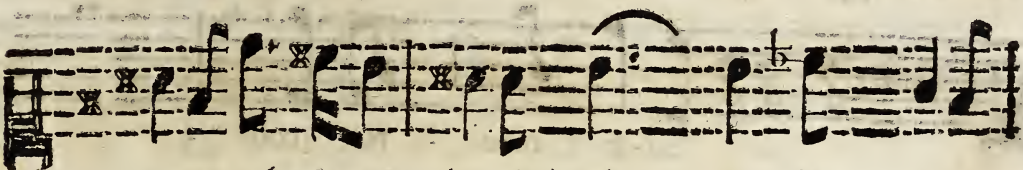
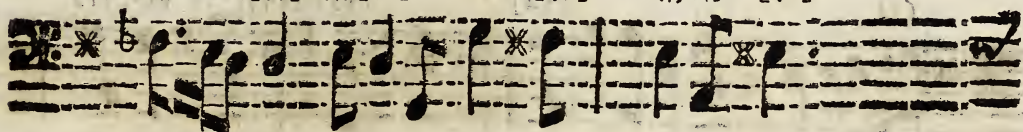
(43) Hat die 6. weil es 3a modi ist.

(44) Hat die gewöhnliche Cadenz 4 X oder (4X)



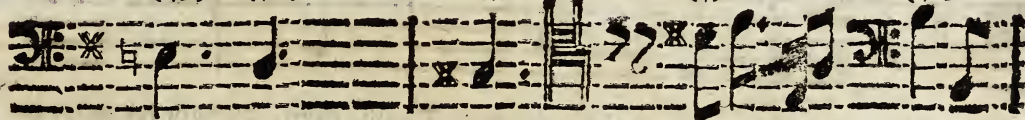
ra si vi — va nel tor -

(†) [45] (†) [46] [47] (†) (†) [48]



mento, nel do - lor, cheà Fil - li pia -

(49) (50) (†) (†) (51)



- (45) Hat die vorher angegebene 3. min welche auch über
 (46) annoch bleiben kan, weil hierdurch die transponirte Clausul dieses Tactes eine vollkommene gleiche Harmonie und Accompagnement mit dem vorhergehenden Tacte bekömmt, nach dem Fundament der obigen observat. pract. 8.
 (47) Passiret in transitu des vorigen Accordes frey durch, weil die Stimme die 4te ausdrücklich halten lässet.
 (48) Wird man leicht die rechte 3e zu finden wissen. Bey der Note
 (49) Wird ein neues Semitonium angegeben, welches das h mioll andeudet. In der specie 8va dieses modi aber wird man die rechte 6te zu dem in der Stimme angegebenen Accord ($\frac{4}{2}$) zu finden wissen.
 (50) Hat die 6. weiles die natürliche Resolution der vorhergegangenen 4t. maj. ist.
 (51, und 52) Gehen durch die 6te zur Cadenz ($\frac{6}{4}$ X)

ce che à Filli pia - ce

(1) (1) [52] [53] [54] [55] [56] [57]

co - fi mor - rò con -

(58) (59) (1) (1) (60)

(53) Hier muß das pravedere wiederum seine Dienste thun. Denn da zeigt so wohl die nechstfolgende Bass-Note, als das kurz darauff folgende gis, daß der vorige modus jähling in das a moll changiret, daher hat besagte Note (53) die 3. maj. weil sie 5ta modi ist.

[54] Hat die 6. weil sie 6ta modi min. ist.

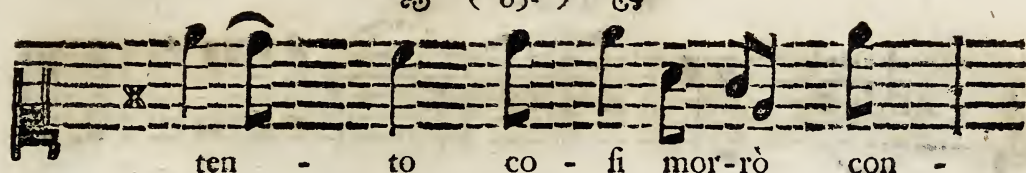
[55] Hat 3. min. weil sie 4ta modi min. ist.

[56] Hat die 6. weil sie das Semitonium modi ist.

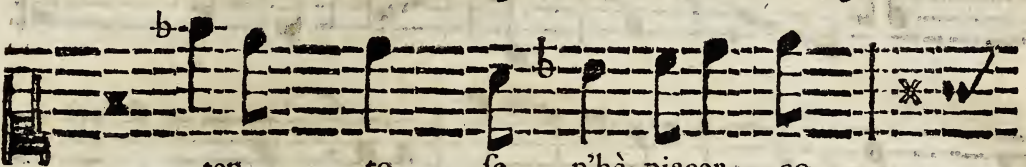
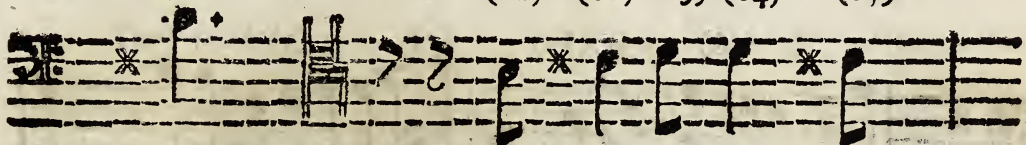
[57] Hat die 6. weil sie 2da modi min. ist.

[58] Hat die 6. weil sie 3a modi ist. Alles dieses nach denen oft citirten Special-Regeln.

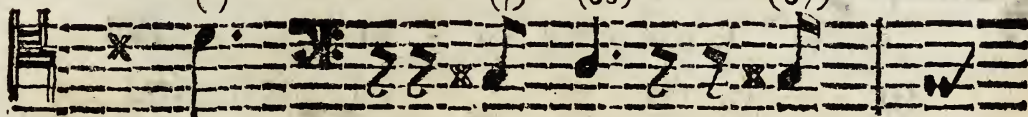
[59] Hier möchte nun ein ungeübter leicht die 6. anschlagen, weil es die 2da des bisherigen modi min. a moll ist: Allein das pravedere zeigt hier wiederum, daß die Stimme den modum in das C. dur changiret, weil sie in der nechstfolgenden Note statt des bisherigen gis das g. angiebet. Daher muß auch der vorhergehende Accord (59) dazu präpariret, und die natürliche 6te g. dazu angeschla-



(61) (62) (63) (64) (65)



() (+) (65) (67)



geschlagen werden, weil diese Bass-Note nunmehr das Semitonium des modi C. dar ausmachet.

[60] Hat die 6. so wohl aus nur angegebener Raison, als auch weil sie die natürliche Resolution des vorhergegangenen Secunden-Accordes ist.

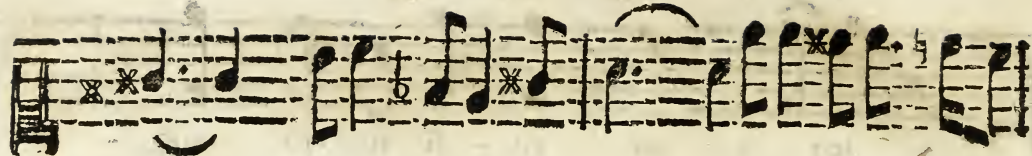
[61] Hat wiederum die 6. als das Semitonium des bisherigen modi.

[62] Giebet das Semitonium des modi D. an, ob es aber D moll, oder D dur seyn soll, dieses kan uns allhier das prævedere am kürzesten zeigen. Denn da erblicken wir gleich darauff das natürliche f. in der Singe-Stimme, also sind wir im D. moll. Diesen nach haben nun die Noten [62. 65. und 67] die 6te, weil sie das Semitonium modi angeben.

(63) Hat 3. min. statt der im systemate modi befindlichen 3. maj. weil wir gedachter massen im D moll seyn.

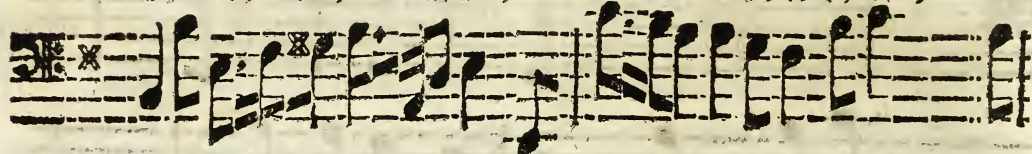
(64) Muß man zu dem angegebenen Accord ($\frac{4}{2}$) die rechte 6te, b moll, und nicht h. anschlagen, weil nach dem principio Reg. 2. spec. jedweder modus minor mit der 6t. min. umghehet, womit auch die species 8va des D moll übereintrifft

(66)



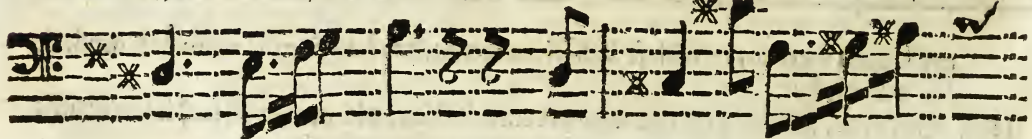
lei ch'il cor mi ffa - ce così morrò con-

(†) (†) (68) (†)(69) (†) (†)(†)(†) (70)



ten - to se n'hà piacer co - lei ch'il

(†) (†) (†) (†) (71) (72)



(66) Hat nebst der angegebenen G nothwendig wiederum die 3. min. weil wir nicht allein noch im D moll seyn, sondern auch die G iederzeit die 3. min. zu ihrer natürlichen Harmonie hat, wie oben gedacht.

(68) Hat die 6, weil es hier das Semitonium des modi a moll ist.

(69) Hat die bekandte Cadenz $4 \times$ oder $\left(\frac{6}{4} \times \right)$

(70) Hat die 6, weil sie 6ta modi min. ist, denn wir sind hier im modo e moll.

(71) Hier sind wir im h moll, also wird man die rechte 5te in der specie 8va dieses modi zu suchen wissen.

(72) Zu diesen Satz wird man die rechte 3e anschlagen.



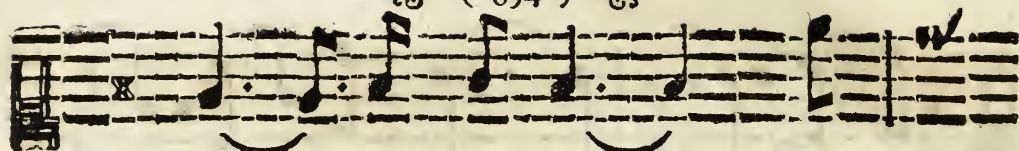
(73) Hat die gebräuchliche Cadenz, wozu man wieder die rechte 5te cis anschlagen wird.

(74) Könnte man zwar die in der Stimme bey der andern Note angegebene 6 gleich bey der ersten Note anschlagen: Harmoniöser aber ist es, wenn man die vorhergelegene 7. behält, und nochmahls erst mit der Stimme in die 6 resolviret. Bey der folgenden Note

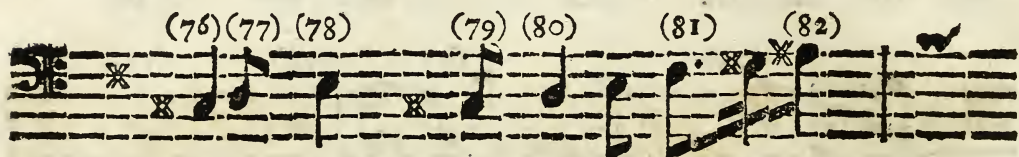
(75) Verfähret man wiederum also, und brauchet statt der Simpeln 6. die 6.

(76) Hier wird nun ein ungeübter gar leicht die natürliche 6te a. anschlagen, in Meinung, daß wir im D dur sind. In der That läffet es sich auch dazu an, und contradiciren in diesen ganzen Tacte nur allein die beyden letzten Bass-Noten.

Nun müste man zwar zufrieden seyn, wenn das Accompagnement von no. (76. bis 80.) auff das D. dur eingerichtet würde: Allein ein erfahrner Accompanist wird sich die, über der Note (74) vorgekommene 6t. min. nicht haben irren lassen, sondern bey dem vorher angefangenen modo h. moll bleiben, und folgar besagter Note (76) als der 2dz modi min. lieber die 6t. geben, da denn die Note

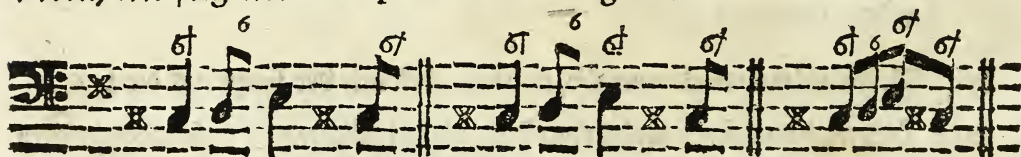


ffa - - ce ch'il cor - - mi



(77) zwar nach denen gewöhnlichen Regeln der geschwinde: Noten frey durch passiren sollte; Allein wir können hier überhaupt statt der

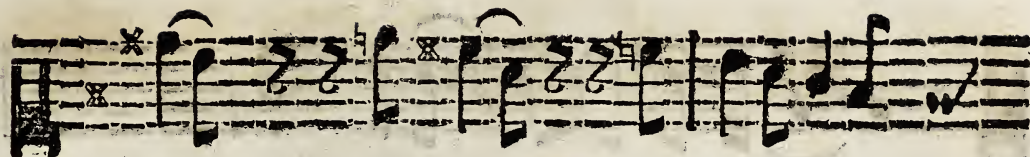
Observat. pract. 12. Diesen besondern passum compositionis mercken, daß wenn die, mit der 3. min. vereinigte 6. maj. per Semitonium in die 3. min. über sich steigt, oder von dar zurück gehet, so giebet man der mittlern Noten viel harmonißer einen besondern Accord der 6te, und die 3te über sich steigende Note kan nach Gelegenheit die 5te oder besser die 6. über sich leiden, wie folgende Exempel alle casus angeben.



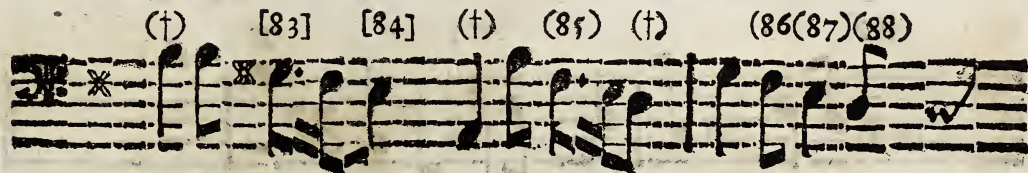
Nach diesen principio bekömmt nun besagte Note (77) den Accord der 6te, als 3a modi, und thut die zugleich haltende Stimme nichts darwieder. Die Note

(78) aber bekömmt viel natürlicher die 6. statt der sonst gebräuchl. 5te.

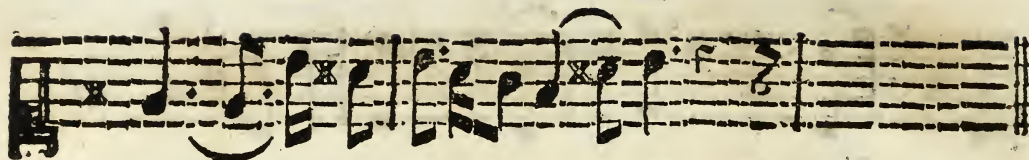
(79) Hat nebst der in der Stimme angegebenen 5t. min. wiederum die 6. als 2da modi, und



ffa



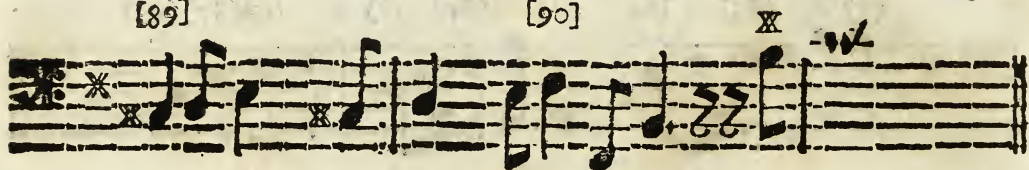
- (80) Hat die natürliche 6te als 3a modi. Auf diese Artth connectiret die Harmonie mit denen folgenden Bass-Noten viel besser, wenn über der Note
- (81) Als der 5ta des bisherigen modi, die 3. maj. und über
- (82) Als dem Semitonio des bisherigen modi, die 6te angeschlagen wird. Die rechte 5te zu der Note (81) und die rechte 3e zu (82) findet man in der specie 8va des h. moll.
- (83) Changiret den modum, dem Ansehen nach in das a dur, dahero hat diese Note als das Semitonium modi natürlich die 6te, will man aber die gleich darauff in der Singe-Stimme erscheinende 5t. min. d. anticipiren, und sie zugleich bey diesen 6ten-Accorde niederschlagen, so fällt es harmonischer aus.
- [84] Hat nebst der 4. die 3. maj. als 5ta modi.
- [85] Hat natürlich die 6. man mag sie als die 3am des modi D. dur, oder als das Semitonium des gleichfolgenden modi g. dur annehmen. Dahero man auf gleiche Artth dabey die, in der Singe-Stimme erscheinende 5t. min. c. anticipiren, und mit der 6te anschlagen kan.
- [86] Kan zwar als das bisherige Semitonium des modi g dur, die natürl. 6. über sich haben: Allein wenn ein erfahrner Accompagnist die Augen auf den bald wieder eintretenden ambitum des modi h. moll voraus wendet, so präpariret er diesen modum viel geschickter, wenn er besagter Note (86) die 6t. der Note (87) den ordinairon Accord, und der Note (88) die natürliche 6te giebet, da denn die Note



- - ce ch'il cor mi ffa - ce. Da Capo.

[89]

[90]



(89) mit der sf . wieder in eben denjenigen passum compositionis eintritt, welcher oben in dem Tacte, von no. (76) an, erkläret worden. Also wiederhohlet man hier die Signaturen des besagten Tactes biß zu der Note

(90) allwo mit der bekandten Cadenz $4 \times$ oder ($\frac{6}{4} \times$) geschlossen wird.

Dieses wäre die nutzbahre Analysis einer extravaganten Cantate, woraus ein ungenübter Accompagnist sein Judicium practicum trefflich schärfen kan, wosern er von diesen Capitel ein besonderes Studium machet. Wer aber mit seinen Untergebenen nach denen bißherigen fundamentis ein Duzend, oder nur ein halb Duzend der schwehresten Cantaten von allerhand Autoribus durchgehen, und von allen Signaturen Raifon geben will, wie hier geschehen, der wird dadurch Wochen- und Monath-weise mehr Nutzen schaffen, als man sonst bey dem gemeinen Schlendrian ganze Jahr-weise nicht zu practiren vermag. Hier aber verbietet uns der Raum, ein mehrers Exercitium anzustellen, deßwegen eilen wir zum folgenden Capitel.

Musicalischer Circul.





Das V. Capitel.

Von einem Musicalischen Circul, aus welchen man die natürliche Ordnung, Verwandtschaft, und Ausschweifung aller Modorum Musicorum gründlich erkennen, und sich dessen so wohl im Clavier als Composition mit vortreflichen Nutz bedienen kan.

§. 1.



Sie haben es hier nicht mit denen Modis der alten, (a) sondern mit unsern bekandten 24. modis Musicis zu thun, nach welchen die heutigen practici ordentlicher Weise ihre Musicalischen Compositiones einzurichten pflegen. Daß nur die gründliche Erkenntniß dieser modorum so wohl einem fundamentalen General-Bassisten, als auch vornehmlich einem Componisten sehr nöthig, ja unentbehrlich sey, hieran wird wohl kein vernünftiger Musicus zweiffeln. Wie man aber zu solider, und vollkommener Erkenntniß gedachter modorum gelangen, ihre reciproce Verwandtschaft genau unterscheiden, und in selbigen nach Gefallen vor- und rückwärts in nahe, und weit abgelegene Modos gehen könne, ohne sich in geringsten zu verirren: Hierinnen hat meines Erachtens noch niemand den rechten Weg erfunden, ob sich gleich verschiedene Autores mit unvollkommener Circul-Arbeit der Modorum practicorum (b) abgegeben haben.

§. 2. Die bekandte Arth des Kircheri, alle Modos per Quartas & Quintas zu circuliren, ist eine der unvollkommensten. Denn wenn man z. E. von einem Modo majori anfänget, und gehet so lange per 4tas oder per 5tas fort, biß man wieder in den ersten Modum gelanget, so sind alle 12. modi minores aussenblieben, die man nicht zu suchen weiß, wo sie hingehören.

Nun nu 3

(a) Hiervon bestiehe die letzten §§. dieses Capitels.

(b) Denn von theoretischer Circul-Arbeit des Monochordi ist hier nicht die Rede.

hören. Fänget man von einem Modo minori an, und procediret auff gleiche Arth per 4tas oder per 5tas so verliethet man wieder alle 12. modos majores. Dahero weiß man weder diese, noch jene zu finden, so offte man aus einem Modo majori in einen abgelegenen Modum minorem, oder aus einen modo minori in einen abgelegenen Modum majorem gehen will.

§. 3. Etwas näher scheinen andere Autores zum Zweck getroffen zu haben, welche die Modos durch lauter Tertien auff folgende Arth zu circuliren suchen.



Dieses obscure Schema circuliret zwar vor- und rückwärts (descendendo und ascendendo per 3as) alle Modos majores und minores: allein es hat diesen ganz verderblichen Haupt-Fehler, daß es bey jedwedem 2. Modis (wie zu ersehen) wechselsweise in die 3. maj. springet, welches in 24. Modis 12. mahl geschieht. Wie nun allen verständigen Practicis bekandt, daß man aus jedwedem Modo nicht so geraden Weges in den, umb eine 3. maj. drüber oder drunter gelegenen Modum (c) fallen könne, ohne

(c) Z. E. Wenn das Ohr allbereit durch die vorhergehende Harmonie an das f. dur gewöhnet ist, so kan man nicht so plump, und auf einmahl in das a moll fallen: Ist das Ohr durch die vorhergehende Harmonie an das a moll gewöhnet,

ne dem Ohre einige Empfindlichkeit zu verursachen, und gleichsam aus dem Haupt-Tone zu weichen: so folget hieraus, daß diese Arth der Circulation in praxi sehr unbequem, und viel unbrauchbarer sey, als die vorhergehende Circulation des Kircheri, weil in dieser das Gehöre viel eher einen geschwinden Gang in 5tam & 4tam modi, (d) als in 3. majorem unter oder über sich, vertragen kan. Ja eben aus diesen principio des Gehöres beweiset sich die Sache von selbst, daß in der Circulation per 3as die Modi nicht in ihrer Natur gemäßen Ordnung liegen, wie sie einander am nächsten verwandt sind. Denn da das Gehöre gedachter massen einen geschwinden Gang in die 5tam modi viel eher vertragen kan, als in die 3. maj. modi, so lieget doch diese 3. maj. bey allen Modis majoribus des obigen Schematis, ascendendo per 3as, dem fundamental-Clavinäher als die 5te. 3. E. im c dur lieget die 3. maj. e. näher als die 5te g. (c. e. g.) Und da wiederum das Gehör einen geschwinden Gang in die 4tam modi eher verträget, als in die 6tam min (e) modi minoris, so lieget dennoch diese 6ta min. in allen Modis min. des obigen Schematis, descendendo per 3as, dem fundamental-Clavinäher als die 4te. 3. E. im a moll lieget die 6. min. f. näher, als die 4te d. (a. f. d.) Dahero wenn wir uns auch bemühen wolten, besagtes an sich selbst dunckele Schema in eine deutliche runde Figur des Circuls zu bringen, wie wir mit unsern beygefügtten Circul gethan, so würden sich doch in dem ambitu eines jedweden Modi 2. Haupt-Defecte von obiger Arth, und also in

24:

so kan man wiederum nicht so platt, und auf einmahl in das f dur fallen, ohne daß das Ohr in beyden casibus, diese gleichsam aus der Sphara fallende Veränderungen des ambitus nicht attendiren, oder mercklich empfinden solte. Die wahre raison solcher Empfindlichkeit aber werden wir unten in unsern Circul finden, nemlich weil dergleichen umb eine 3 maj. von einander entlegene Modi jederzeit 2. näher verwandte Modos zwischen sich haben, welche man nicht leicht auf einmahl überspringen kan, ohne dem Ohr eine merckliche Veränderung zu geben.

(d) Die wahre raison werden wir wiederum in unsern Circul finden, nemlich weil bey dem Gange in die 4tam & 5tam modi nur ein einziger modus intermedius, oder näher verwandter modus übersprungen wird.

(e) Welche eine umbgekehrte, oder unter sich springende 3. maj. ist.

24. Modis, 48. dergleichen Defecte ereignen, welche sich alle gar deutlich demonstrieren lassen. Mithin lieget die übel rangirte Ordnung, und Unbrauchbarkeit der Circulation per 3as genugsam an Tage.

§. 4. Weil wir aber wissen, daß eines theils nicht mehr und nicht weniger, als 24. Modi in der Natur vorhanden, andern theils aber ein jedweder Modus a part seine so natürlichen, und ungezwungenen Ausschweifungen oder Neben-Tone hat, wodurch das Ohr in geringsten nichts zu leiden bekömmt, wenn man damit ordentlich verfähret: so kan man hieraus den sichern Vernunftschluß machen, daß nothwendig unter denen sämtlichen Modis Musicis so eine natürliche, und ungezwungene Ordnung, und Unverwandschaft seyn müsse, durch welche man alle Modos Musicos gradatim, und gleichsam Stufenweise ohne Zwang des Gehöres durchwandern, und aus einer Cammer in die andere, vor und rückwärts gehen könne, ohne dem Gehöre durch die per 3as majores springende Modos, oder andere üble Gänge die geringste Härte zu verursachen. Also fraget sich nunmehr, woher wir dergleichen Natur-gemäße Ordnung erfinden?

§. 5. Ich will es ohne eiteln Ruhm erzehlen, mit was vor Gelegenheit ich allbereit in meinen noch jungen Jahren auff dergleichen richtige Ordnung der Modorum gerathen, die ich noch biß dato vor die einzige und beste Connexion aller Modorum halte, welche auch von unsern Nachkommen niemahls besser wird können erfunden werden, so lange als Music, Music bleibet. Ich genosse nemlich dazumahl in der Composition die Lehre des sonst berühmten Herrn Kuhnau, ehemahligen Directoris Chori Musici zu Leipzig (f), als ich zu gleicher Zeit das Clavier zu excoliren, und meinen Meister hierinnen zu imitiren suchte. Weil mir nun einmahl in Sinn kam, alle Tone auff dem ganzen Clavier nach der Composition durchzugehen, so dachte ich nach, auff was vor Arth dieses zu practiciren seyn möchte. Mein Lehrmeister hatte mir zwar etwas von dem oben gemeldten

(f) Nachdem ich schon vorher in meinen 13ten Jahre allbereit an kleinen Orten starcke Kirchen-Musiquen componiret, und selbst dirigiret hatte.

meldten Circul des Kircheri gesagt, allein dieser gab mir keine Satisfaction, so oft ich mir vorsetzte, aus einem Modo maj. in einen weit abgelegenen modum min. & vice versa zu gehen. Von der Circulation per 3as wußte ich damals noch gar nichts, und vom meinen Lehrmeister kunte ich auch weiter nichts erfahren, also probirte ich es eine Zeitlang ganz vergebens. Endlich fiel mir ein, daß gleichwohl jedweder Modus seinen natürlichen ambitum (davon ich zur Gnüge informiret war) habe, und man ohne Zwang in die Neben-Töne auszuweichen pflege; woben ich ferner überlegte, daß die verschiedenen ambitus der Modorum c dur, g dur, a moll, e moll &c. einander in die Grängen giengen, und also einander am nächsten verwandt seyn mußten; welche ambitus modorum ich wiederum gegen andere mehr entfernte Modos hielte, und so vielerley Abrisse der rangirten Modorum auff dem Pappiere machte, biß ich endlich auff diejenige Ordnung aller Modorum gerieth, wie sie in beigefügten Circul zu ersehen. Ich probirte diesen Circul auff allerhand Arth auff dem Clavier, und freuete mich sonderlich darüber, als ich den natürlichen ambitum eines jedweden Modi insonderheit, so wie es die c. 2. h. sect. befindlichen Tabellen angegeben in der schönsten Ordnung darinnen fand. Daherowußte ich mich zwar viel, damit, daß ich alle Töne auf dem Claviere vor- und rückwärts nach Gefallen durchwandern kunte, allein ich that mich doch mit diesen Rünsten nicht hervor, aus eigenen Mißtrauen, weil ich nicht glauben kunte, daß ich der erste Erfinder dieses Circuls seyn könnte, sondern es vielleicht schon eine bekandte Sachewäre, die man mir aus Neid hätte verbergen wollen. Als ich aber nachgehends weder in praxi Leute gefunden, die mir es auf dem Clavier in Circulirung der Töne so richtig hätten nachthun können, noch in so vielen Musicalischen Tractätgen (die ich mit Fleiß auffsuchte) etwas davon zu sehen bekam: so fieng ich endlich an zu glauben, daß ich der erste Autor dieser nützlichen Erfindung seyn müsse, daherowich mehrgedachten Circul in meinen ehemahligen Tractat der Musicalischen Welt mitzutheilen kein Bedencken getragen, wiewohl ich dazumahl noch nicht die courage gehabt, die darinnen specificirten 24. Töne öffentlich mit dem Nahmen der 24. Modorum Musicorum zu tauffen, ob ich gleich in mir selbst persuadiret war, daß man bey Erkenntniß dieses Circuls die

alten modos (g) ganz und gar entrathen kunte. Indes ist man heut zu Tage völlig überzeuget, daß es die wahrhafften, in der Natur selbst gegründeten 24. Modi Musici sind, weswegen wir nunmehr unser Circulus Natur, Verwandtschaft und vielfachen Nuß deutlich beschreiben, und mit gnugsamen Exempeln erläutern wollen.

§. 6. Erstlich sind in besagten Circul alle Modi dergestalt ordentlich rangiret, wie sie von Natur einander am nächsten verwandt seynd, so daß man z. E. præcise sagen kan: daß g moll und c moll sind dem B dur näher verwand, als alle andere modi, weil besagtes g moll dem B dur zur rechten Hand, und das c moll zur linken Hand am allernechsten lieget. Hingegen ist das dis dur gemeldten B dur umb einen grad weniger verwand, weil ein Modus dazwischen lieget. Das D moll ist mehr besagten B dur umb 2. grad weniger verwand, als das g moll, weil 2. modi dazwischen liegen &c. Eben also kan man ferner sagen, daß z. E. daß D dur zwar dem C dur wenig oder gar nicht verwand sey, weil 3. Modi dazwischen liegen: Jedoch ist es ihm, comparative zu reden, näher verwand, als das a dur, oder C dur, welche um so viel Grad weiter von dem c dur entfernt. Auf diese Arth kan man die reciproce Verwandtschaft aller Modorum nach denen gradibus rechter und linker Hand im Circul eben so accurat finden, wie man etwan in Jure die gradus der Verwandtschaft nach der Linea ascendente & descendente abzuzehlen pfleget.

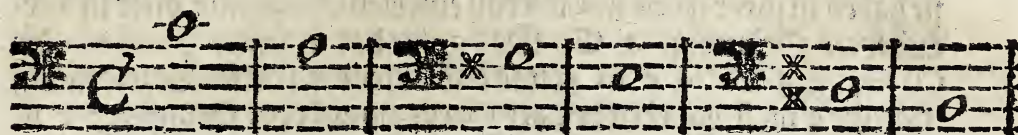
§. 7. Wolte nun in dieser wichtigen Materie mancher nachdenkende Componist auch den sichern Grund dieser so accuraten Verwandtschaft unserer Modorum wissen: so wollen wir den Beweis auff folgende Arth anstellen. Nehmlich wenn wir in unsern Circul vom c dur an, die Systemata aller zur rechten Hand liegenden Modorum nach der Reihe biß auff das fis dur richtig bezeichnen, so werden wir diese Umstände finden,

- 1) Daß jedes mahl 2. neben einander liegende Modi unter einerley Bezeichnung fallen.
- 2) Daß

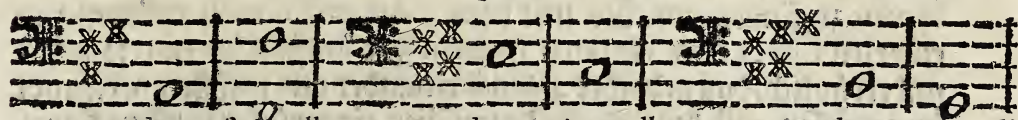
(g) Welche allerdings Geschwister-Kinder sind mit dem Darapti, Datafi, Bocardo, und übrigen Herrn Spieß-Gesellen in der alten Logica, wie ich in meinen alten Tractat angemercket.

2) Daß jederzeit die Bezeichnung von 2. zu 2. Modis um ein $\times$ vermehret wird, wie folgendes erste Exempel ausweist.

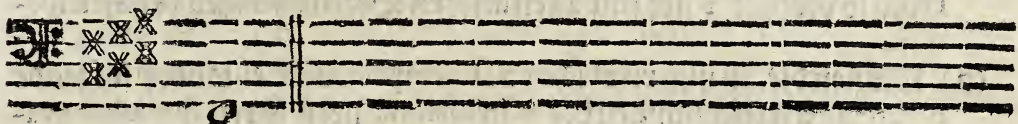
Bezeichnen wir aber von a moll an, die Systemata aller zur linken Hand liegenden Modorum richtig, biß auff das fis dur, so finden wir eben die gemeldten 2. Umstände mit dem b. wie folgendes andere Exempel ausweist.



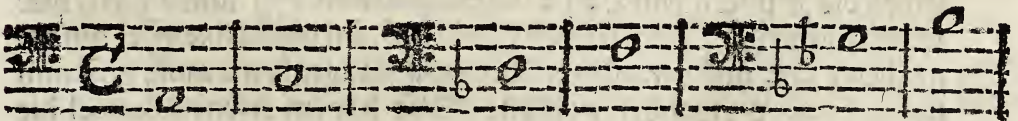
Ex. 1. e dur a moll g dur e moll d dur H moll



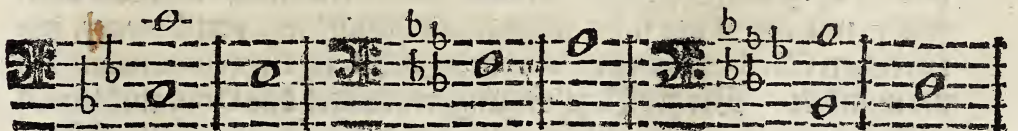
a dur fis moll e dur cis moll H dur gis moll



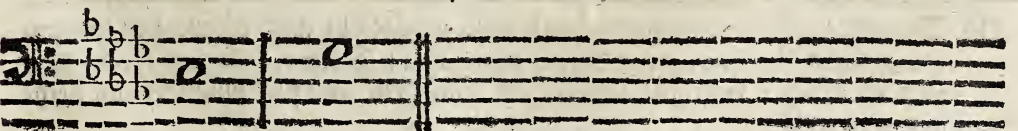
fis dur.



Ex. 2. A moll c dur d moll f dur g moll B dur



e moll Dis dur f moll as dur B moll cis dur



Dis moll fis dur.

Qoooo 2

Mit

Mit diesen 2. Exempeln wollen wir nun gleichsam Stufenweise zu unsern Beweis gelangen, und argumentiren wir auff dreysache Arth also:

(1) Daß diejenigen 2. Modi (einer major, der andere minor) welche durch die gangen 2. Exempel jedesmahl unter einerley Bezeichnung des Systematis fallen, nothwendig einander am allernächsten verwandt seyn müssen, so daß kein dritter Modus dazwischen liegen könnte. ratio: sie haben in ihrer specie *gva* überall einerley Claves, nur diese in veränderter Ordnung. 3. E. Daß *g dur* hat in seiner specie *gva* die Claves: *g a h c d e fis g*, und das unter eben dieser Bezeichnung liegende *e moll* hat eben besagte Claves in anderer Ordnung: *e fis g a h c d e*. Da nun unter allen übrigen 22. Modis kein einziger Modus zu finden, welcher mit dem *g dur* und *e moll* vollkommen einerley Claves oder einerley speciem *gva* aufweisen kan, so folget unbetrüglich, daß gedachte 2. Modi einander am nächsten verwandt seyn müssen, und kein Modus dazwischen eingerückt werden könnte. Eben so verhält sich mit allen andern Bezeichnungen der Systematum.

(2) Müssen die, in unsern obigen 2. Exempeln, auff einander folgende differente Bezeichnungen der Systematum, nebst ihren speciebus *gvarum* (*h*) wiederum einander am nächsten verwandt seyn, weil darinnen die *x* und *b* von 2. zu 2. Modis gradatim (*) anwachsen, und folgar auch die 7. natürlichen Claves des, im ersten Exempel anfangenden *c dur*, und im andern Exempel anfangenden *a moll*, gradatim in Semitonia verwandelt werden. Also hat im ersten Exempel die andere Bezeichnung des Systematis, worunter das *g dur* und *e moll* fallen, nur ein *x* vor sich: folgar wird auch hier, von denen 7. natürlichen Clavibus nur ein Clavis, nemlich *f*. in ein Semitonium (*fis*) verwandelt. Die 3te Bezeichnung, worunter das *D dur* und *h moll* fallen,

(h) Die richtige Bezeichnung eines Systematis modi giebt auch die richtige speciem *gva* an, und ist es daher einerley, ob man sagt: Diese 2. differente speciss *gvarum*, oder diese 2. richtig bezeichnete differente Systemata sind einander am nächsten verwandt.

(*) i. e. nach der ordentlichen progressionе Arithmetica 1. 2. 3. 4. &c.

fallen, hat 2. $\times$ vor sich, und verwandelt also auch 2. natürliche Claves, nemlich f. und c. in 2. Semitonia (cis und fis). Die 4te Bezeichnung hat 3. $\times$ vor sich, und verwandelt also 3. natürliche Claves in 3. Semitonia. Und so mit allen übrigen Bezeichnungen durch obige beyde Exempel. Gleichwie man nun so wohl nach dem Gehöre, als nach der Vernunft folgendes principium zum Grunde setzen kan: Daß je weniger Claves von denen 7. natürlichen Clavibus des c dur und a moll, durch $\times$ und b. in Semitonia verwandelt werden, je näher müssen diese verwandelte species γ varum dem besagten c dur und a moll verwandt seyn, und je mehr Claves hingegen von denen 7. natürlichen Clavibus durch $\times$ und b. in Semitonia verwandelt werden, je weiter müssen dergleichen verwandelte species γ varum von gedachten c dur und a moll entfernct seyn; also folget aus diesen principio der unbetrügliche Schluß, daß alle richtig bezeichnete Systemata unserer beyden Exempel eben deswegen in accurater Ordnung, wie sie einander am nächsten verwandt, rangiret sind, weil darinnen die $\times$ und b. von 2. zu 2. Modis nur gradatim vermehret werden. Dahero kan nun keine einzige Bezeichnung der Systematum, in diesen 2. Exempeln verwechselt oder versetzt werden, weil sonst so gleich die $\times$ und b. nicht mehr gradatim anwachsen, sondern eine unordentliche progression und Vermischung derselben erfolgen würde. 3. E. Wenn wir in dem obigen andern Exempel zwischen die 2. Bezeichnungen der Systematum f. dur und g moll eine dritte Bezeichnung oder species γ va, nemlich das c moll einrücken wolten, so hätte solcher gestalt das f dur in seiner Bezeichnung ein b. das c moll hätte 3. b. und das g moll nur 2. b. Es ist aber 1. 3. 2. nicht die ordentliche progression der anwachsenden b. also wäre diese Ordnung falsch. Wolten wir statt des c moll 3. E. das f moll hinein rücken, so hat diese species γ va 4. b. in ihrer Bezeichnung, also käme eine viel ungeschicktere progression, nemlich 1. 4. 2. heraus. Auf diese Arth mag man es mit allen andern Bezeichnungen der Systematum probiren, so wird sich jederzeit die falsche Ordnung von selbst entdecken.

Haben wir nun durch die bisherigen 2. puncte erwiesen, daß in unsern obigen Exempeln kein anderer Modus weder zwischen die differente Bezeichnungen der Systematum, noch zwischen die, unter einerley Bezeichnung stehende 2. Modos kan eingerückt werden, so bleibet uns nur noch zu beweisen übrig:

- (3) Daß auch die 2. unter einerley Bezeichnung stehende Modi unserer Exempel niemahls unter sich selbst verwechselt werden können. ratio: Es entstünde hieraus die oben gedachte Circulatio per zas, deren Ungeschicklichkeit, und unnatürliche Ordnung wir oben allbereit geringsam erwiesen. Denn wenn wir e. g. die in unsern ersten Exempel neben einander liegende 6. ersten Modos also verwechseln: a moll, c dur, e moll, g dur, h moll, d dur &c. so entstehet die Circulatio per zas ascendendo, A. c. e. g. h. d. verwechseln wir die in unsern andern Exempel neben einander liegenden 6. ersten Modos auff gleiche Arth: c dur, a moll, f dur, d moll, B dur, g moll &c. so entstehet die Circulatio per zas descendendo, c. a. f. d. B. G. Diese unnatürliche Circulationes fallen aber bey unserer Ordnung der obigen 2. Exempel gänzlich weg, allwo man Schritt vor Schritt aus einem Modo in den andern gehen oder nach Gefallen den nechsten Modum überspringen kan, (wie wir gleich igo sehen werden) ohne dem Ohre den geringsten Anstoß zu geben.

§. 8. Auff diese Arth haben wir nun die rangirte Ordnung aller 24. Modorum unseres Circuls mit theoretischen Gründen dergestalt befestiget, daß kein einziger Modus von allen, mit raison kan verwechselt, oder versetzt werden, wofern man nicht gleichsam der Natur selbst Gewalt anthun, und die Gradus der Verwandtschaft brechen will. Daß aber diese in der Natur gegründete Ordnung aller Modorum, mit der heutigen praxi vollkommen wohl übereinstimmt, solches beweiset sich von selbst, wenn wir die oben C. 2. h. Sect. befindlichen Tabellen gegen unsern Circul halten. Denn da findet man, daß alle daselbst angegebene 24. differente ambitus modorum (davon jedweder ambitus aus 6. eigenen Tönen oder modis bestehet) in unsern Circul so Natur-gemäß in einander geschlossen sind, daß man daraus nach Gefallen einen Modum maj. oder min. zum Haupt-
Modo

Modo erwählen mag, welchen man will, so findet man so gleich seine Neben-Töne oder seinen regulirten ambitum an beyden Seiten in so accurater Ordnung, wie sie einander am nächsten verwand sind. Und zwar mit diesen Unterscheid, daß jedweder Modus maj. die nächsten 3. Modos zur rechten Hand, und die nächsten 2. zur linken Hand zu seinen regulirten ambitu hat, da hingegen jedweder Modus minor die nächsten 3. modos zur linken Hand, und die nächsten 2. zur rechten Hand vor seinen regulirten ambitum erkennt.

§. 9. Nun gehen wir weiter, und fragen, wie man sich dieses musicalisten Circuls sicher bedienen, und die darinnen befindliche 24. Modos ohne Verlegung des Gehörs circuliren könne? Antwort: Hierzu gehören 2. Haupt-Principia, die man wohl in acht nehmen muß, wenn man nicht anstoßen will, nemlich

1) Muß man niemals gern 2. modos zugleich, (i) sondern nur einen auf einmahl überspringen, wosern man nicht überall gradatim von modo zu modo gehen will.

2) Muß

(i) Ein Musico-verständiger kan davon diese Probe machen, um zu sehen, was daraus vor Casus entstehen, wenn man 2. Modos auf einmahl überspringet.

- 1) Nimmet er in unsern Circul einen Modum maj. vor sich, z. E. c dur, und überspringet 2. modos zur rechten Hand, so findet er das e moll, welches um eine 3. maj von dem c dur entfernt, und also obengedachter massen sehr behutsam tractiret werden muß.
- 2) Überspringet er aus eben diesen Modo maj. c. dur, 2. modos zur linken Hand, so findet er das g moll, welches ganz und gar mit dem c dur nichts zu thun hat, und auffer denen Grängen seines regulirten ambitus ist.
- 3) Nimmet er aus unsern Circul einen modum min. heraus, z. E. a moll, und überspringet 2. modos zur linken Hand, so findet er das f dur, welches um eine 6. min oder umgekehrte 3. maj. von dem a moll entfernt, und also oben gedachter massen gleichfals sehr behutsam will tractiret seyn.
- 4) Überspringet er aus eben diesen modo min. a moll, 2. modos zur rechten Hand, so findet er das d dur, welches wiederum mit dem a moll nichts zu thun hat, und auffer denen Grängen seines ordinairten ambitus ist. Auf diesen 4. Casibus beruhet das fundament der obigen Regel, denn wir wollen die modos nicht gewalt-

- 2) Muß man sonderlich aus demjenigen Modo, woran sich das Ohr durch vorhergegangene lange Harmonie allbereit gewöhnet, sehr langsam und mit besonderer Behutsamkeit in entfernte Tone ausweichen. (k) Welches principium sich hingegen von selbst limitiret wenn man gleich anfängt, viele modos nach dem vorhergehenden principio zu circuliren, ohne sich bey einem einzigen allzu lange, ich sage, allzu lange aufzuhalten.

§. 10. Nach diesen principiis wollen wir nun unsere 24. modos auff verschiedene Arth, und zwar in 6. besondern Exempeln circuliren. In dem ersten Exempel wollen wir

1. Von dem C dur an, alle Modos zur rechten Hand herum gradatim circuliren, biß wir wieder zum C dur gelangen, wo wir angefangen.
2. In dem andern Exempel wollen wir von gedachten C dur an, alle modos zur lincken Hand herum auff gleiche Arth gradatim circuliren.
3. In dem 3ten Exempel wollen wir von einem Modo maj. nehmlich vo nunfern C dur anfangen, und rechter Hand herum jedesmahl einen Modum überspringen, biß wir wieder zu dem angefangenen modo gelangen.

4. In

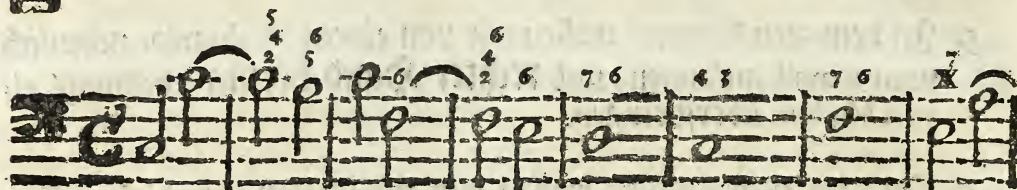
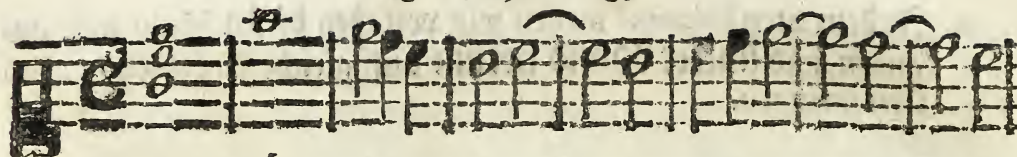
waltsam, sondern Natur-gemäß circuliren, daß das Ohr nichts dabey zu leiden hat. Guten Practicis ihre außerordentliche Künste unbenommen.

- (k) Gesezt das Ohr hätte sich durch vorhergegangene lange Harmonie an das B dur gewöhnet, so würde es harte ausfallen, wenn man unverhofft und auf einmal in weit abgelegene Modos dieses Circuls entweichen wolte. Flattiret man aber vorher das Ohr so lange durch unbeständige Abwechselung der, dem B dur an verwandten Modorum, g moll, c moll. f dur &c. biß es die Harmonie des besagten B dur gleichsam nach und nach vergessen hat, so wird es alsdenn die Ausrichtung in weit entfernte Modos viel eher vertragen können. Es ist dieses eine Remarque von nicht geringer Wichtigkeit, sie kömmet aber mehr auf Praxin und Judicium an, als daß man hiervon weitläufftige Exempel geben könne.

4. In dem 4ten Exempel wollen wir von eben diesen Modo maj. anfangen, und lincker Hand herum auff gleiche Art einen Modum überspringen.
5. In dem 5ten Exempel wollen wir von einem Modo min. nehmlich vom a moll anfangen, und rechter Hand herum jedesmahl einen Modum überspringen.
6. In dem 6ten Exempel wollen wir endlich von eben diesen Modo min. anfangen, und lincker Hand herum jedesmahl einen Modum überspringen.

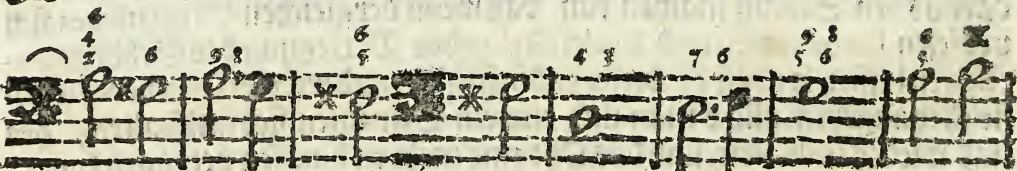
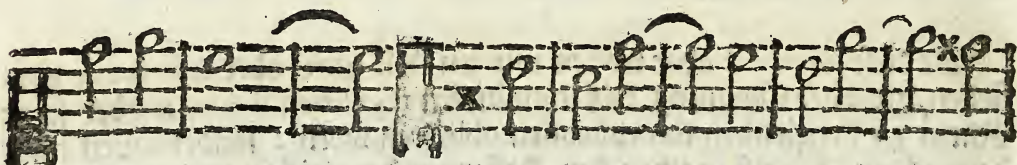
Alle diese Exempel aber wollen wir im stylo gravi oder Alla breve vorstellen, nicht der Meinung, daß man diesen regulirten stylum wieder seine Natur zu dergleichen Exorbitantien obligiren wolte: sondern weil man daraus den Schluß machen kan, daß wenn dergleichen Circulationes sich in diesen harmonischen und legalen stylo ohne Verletzung des Gehöres practiciren lassen, so muß es nothwendig in allen andern viel freyern stylis desto eher angehen, allwo man mit einzeln Stimmen sich aufhalten, hin und wieder badiniren, und das Ohr mit mehreren Finessen betrogen kan.

§. II. Wir schreiten also zum ersten Exempel, und zwar geben wir jedesmahl nur die euserste Stimme der rechten Hand zu dem bezifferten Basse an, mit dem Bedeuten, daß wer diese Exempel durchspielen und nach seinem Gehöre probiren will, der mag die Mittel: Stimmen selbst, so wohl mit der rechten als lincken Hand so vollstimmig dazu greiffen, als es ihm gefällig, welches vollstimmige Wesen allhier in Noten zu setzen, eben so überflüssig wäre, als es die Exempel nur obscur machen würde.



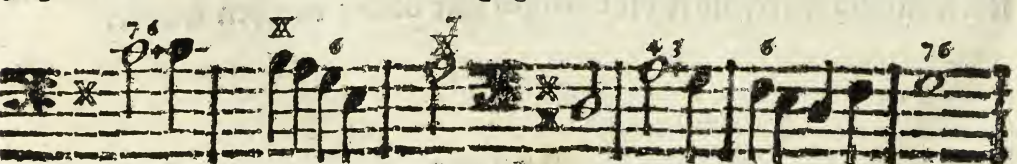
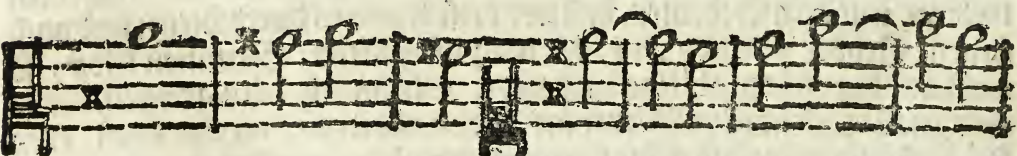
C dur.

A moll.

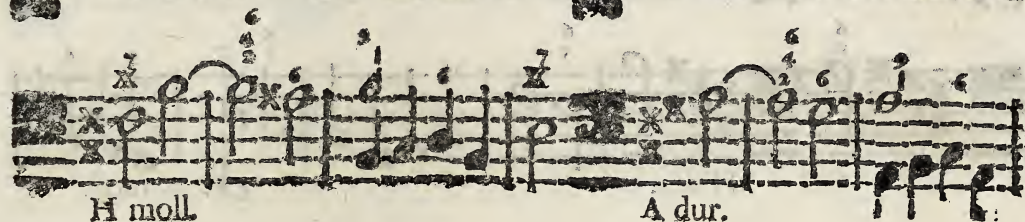
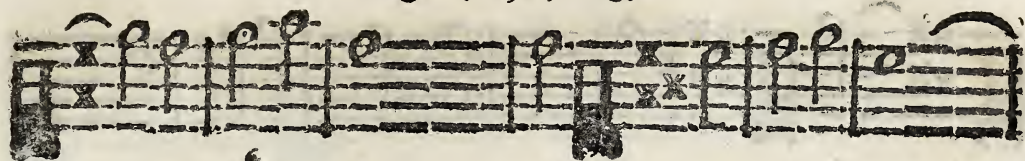


G dur.

E moll.

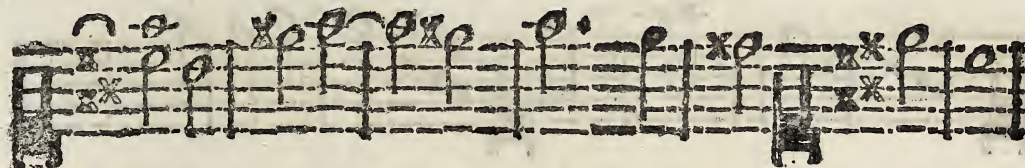


D dur.



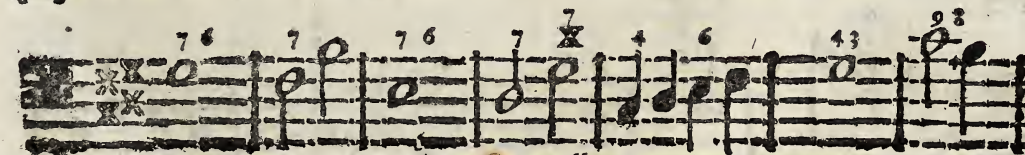
H moll.

A dur.



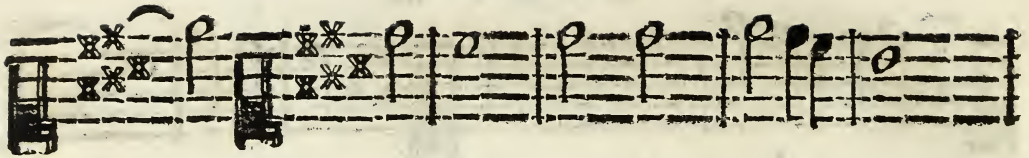
Fis moll.

E dur.



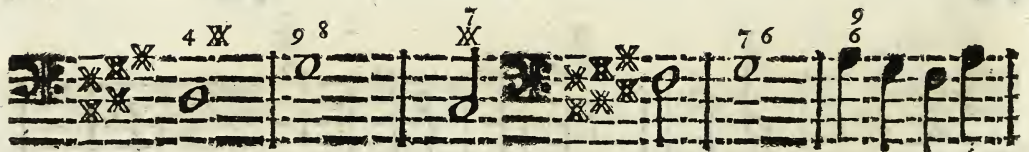
Fis moll.

ppp pp 2

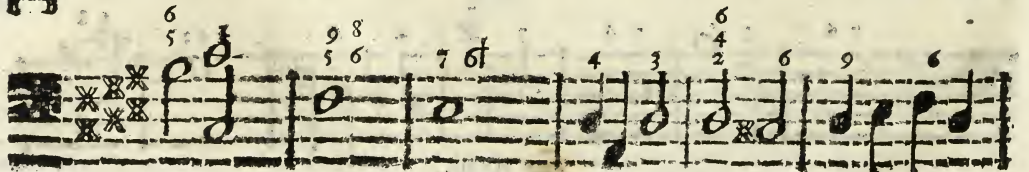


H dur.

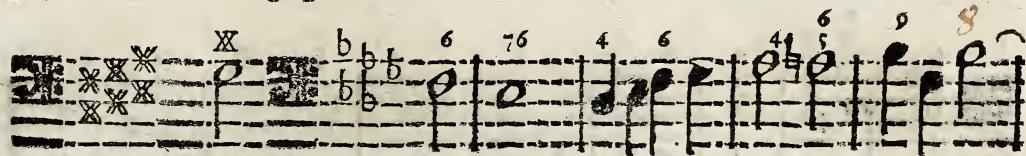
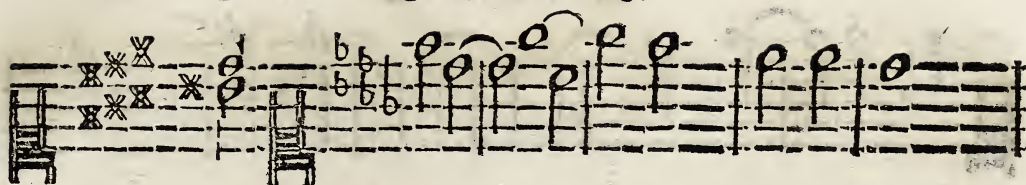
Gis moll.



Fis dur.

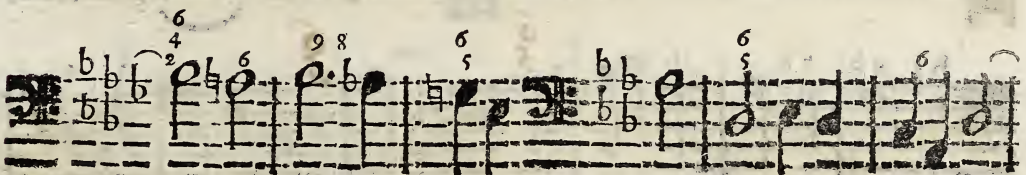


Dis moll.

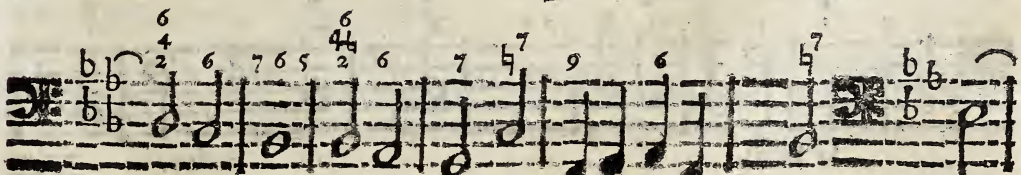
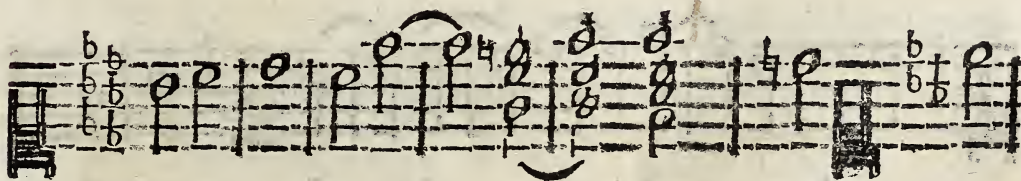


Cis dur.

B moll.

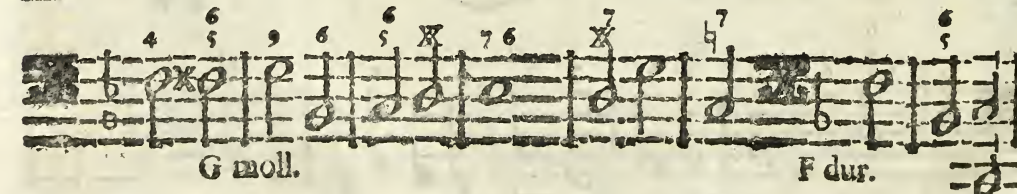
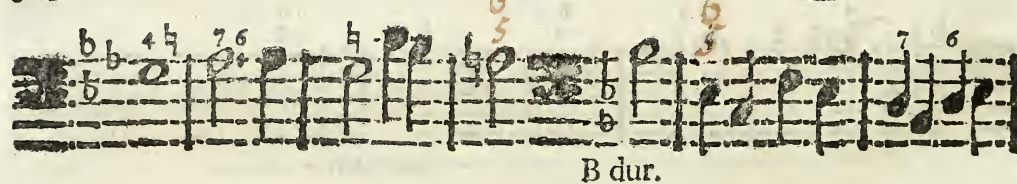
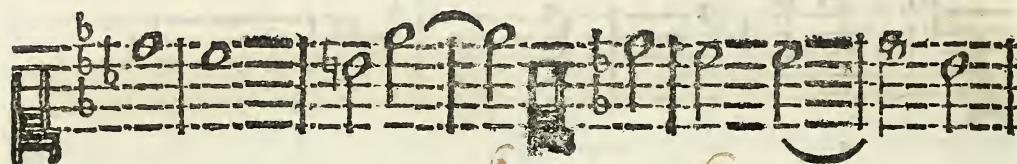
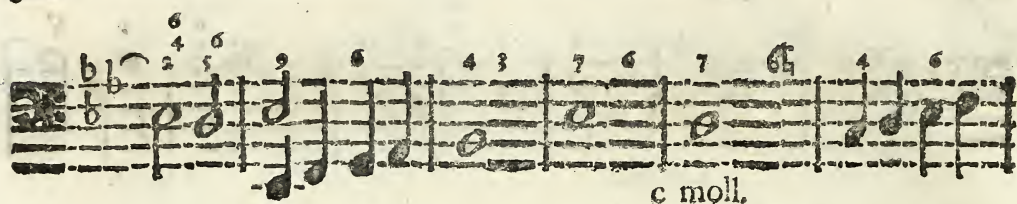
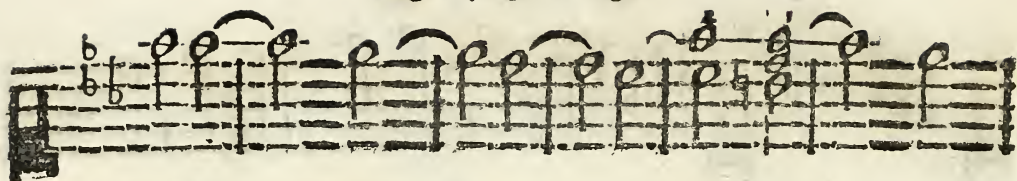


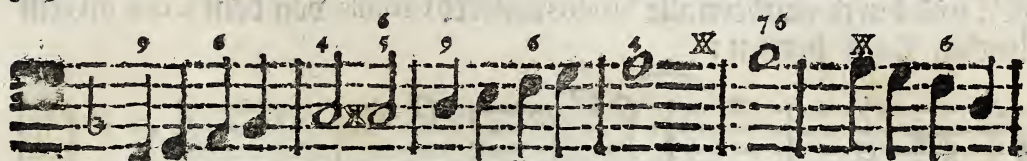
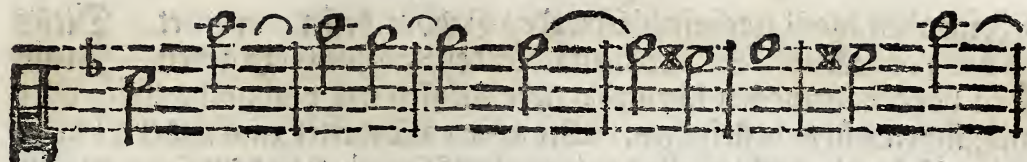
As dur.



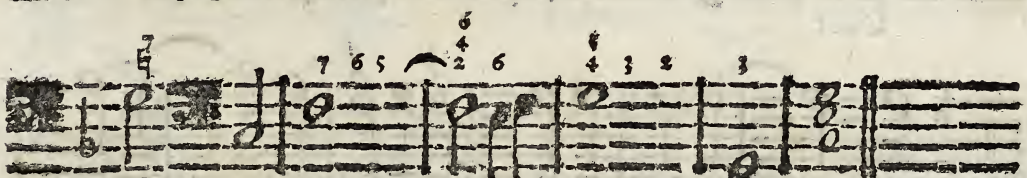
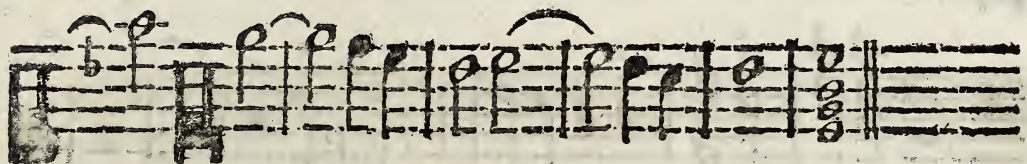
F moll.

Dis dur.





D moll.

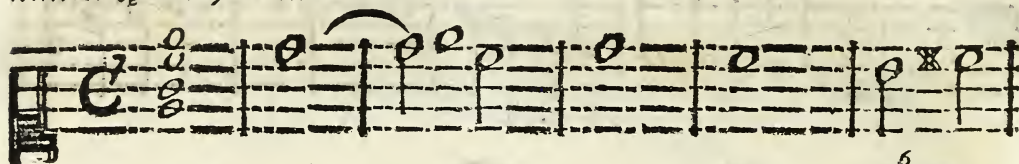


C dur.

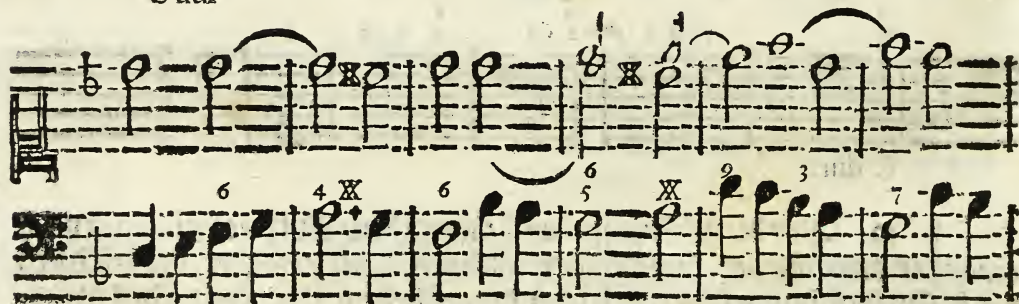
§. 12. Wer dieses Exempel auff angegebene Art^h vollstimmig nach einander durchspielet, wie es der Allabreve-Tact erfordert, der wird sich ben dessen Endigung schwerlich über die geschehene Verlegung des Gehöres zu beschwehren haben. (1) Solte sich aber in diesen und allen folgenden Exempeln hier und dar ein passus finden, welcher manchen delicaten Gehöre noch etwas zu harte schiene, wenn es auch nur in der blossen Einbildung bestünde: So kan man dergleichen vermeinte Härigkeiten aang sicher elidiren, wenn man sich in dem nächst vorhergehenden Modo länger aufhält, und hierdurch den Eintritt des uns etwan zu frembde schei-

(1) Es verursachen dergleichen Circulationes modorum dem Gehöre lange nicht solche Härigkeiten, wie man in der Cantate des vorhergehenden Capitels findet,

scheinenden Modi, nach eines jedweden Gehöre, besser präpariret. Dieses ist das rechte Kunst-Stück einem jedweden Satisfaction zu geben. In unsern vorgenommenen Exempeln aber müssen wir uns nothwendig aller möglichen Kürze befeißigen. Wir gehen also weiter zum andern Exempel, und durchwandern alle Modos unseres Circuls, von dem C dur an, zur linken Hand herum:



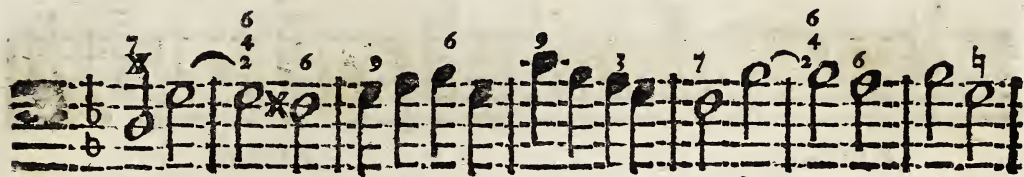
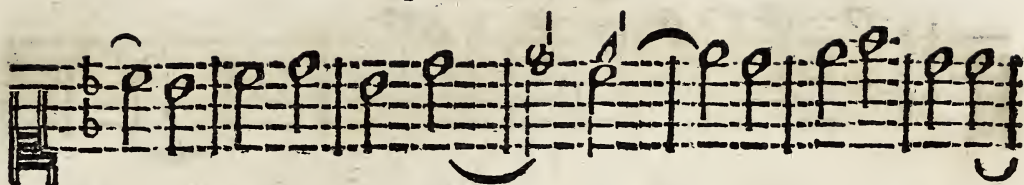
C dur



D moll.

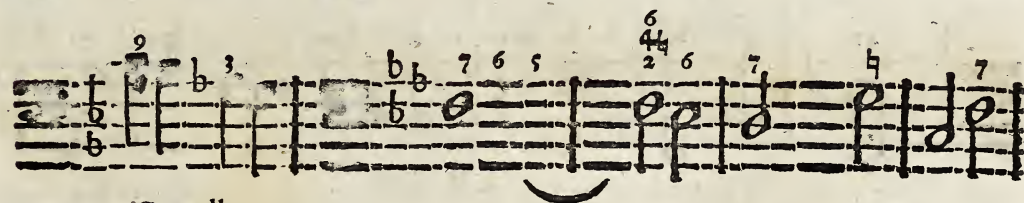
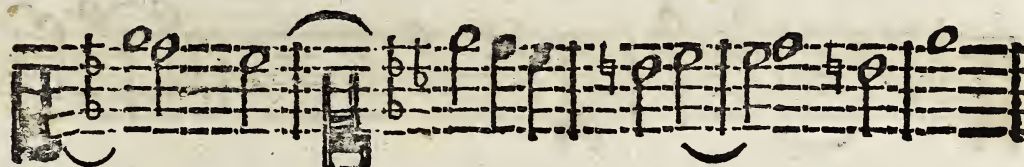
F dur.



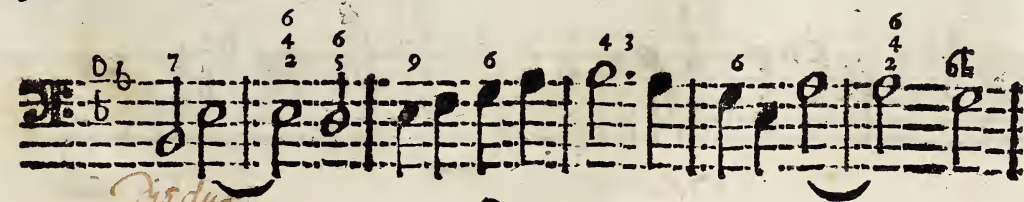
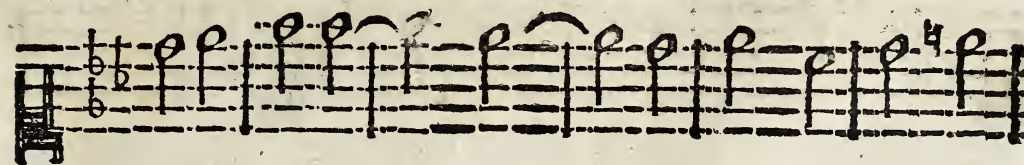


G moll.

B dur.

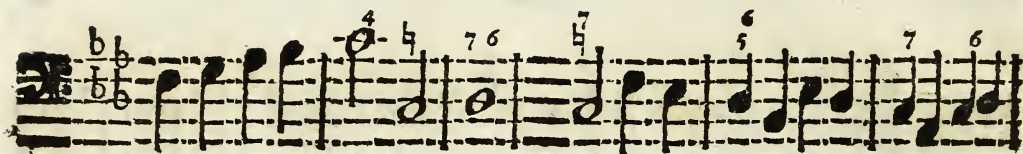
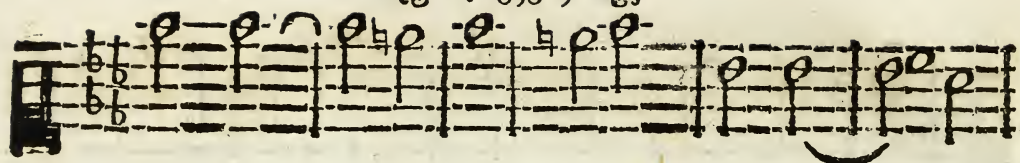


C moll.



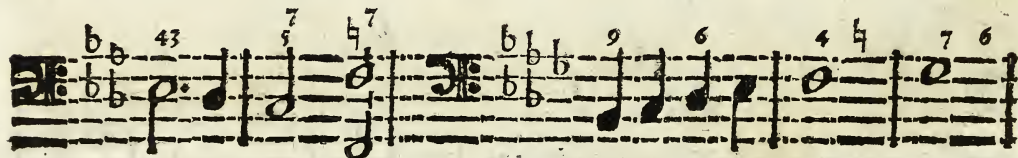
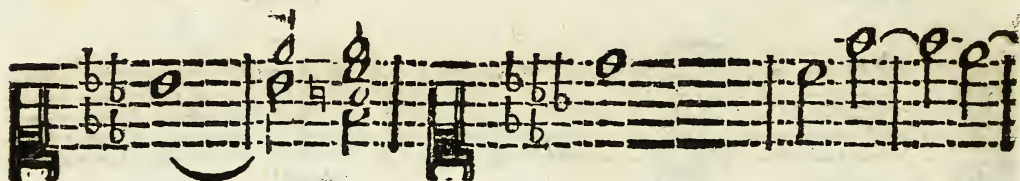
Bis dur.

Ω q q q q

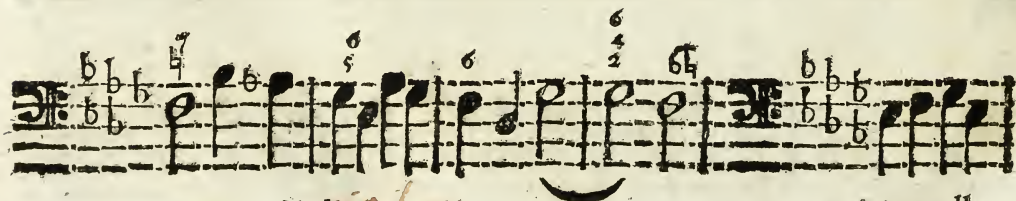
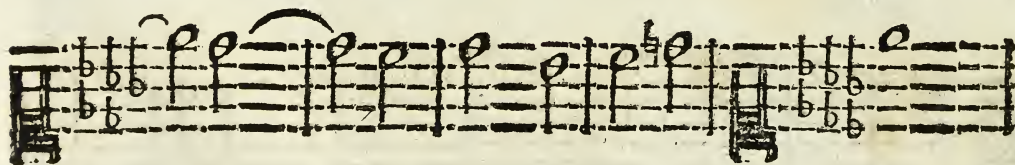


F moll.

As dur.

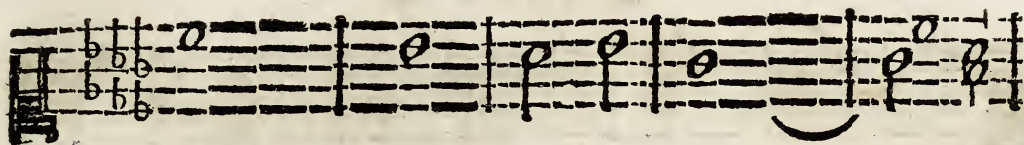


B moll.

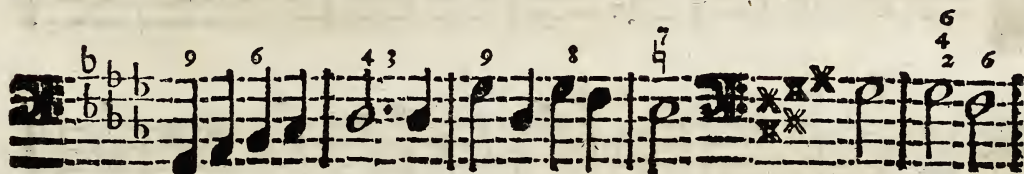
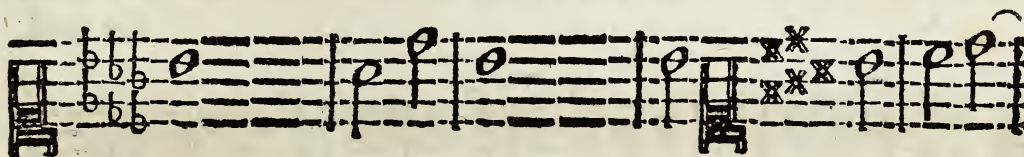


7. *vis du r*

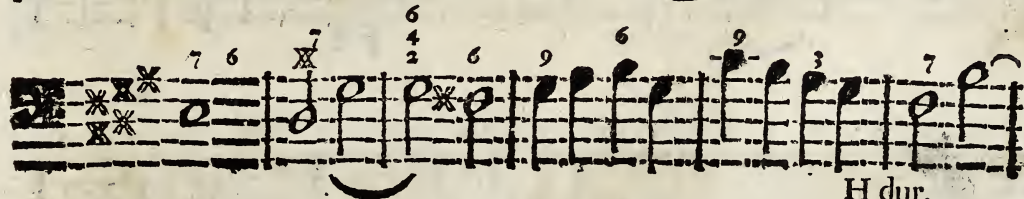
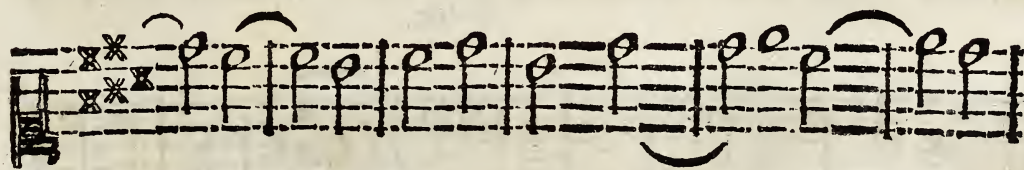
Dis moll.



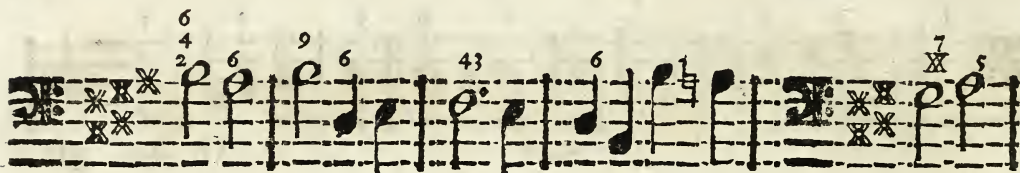
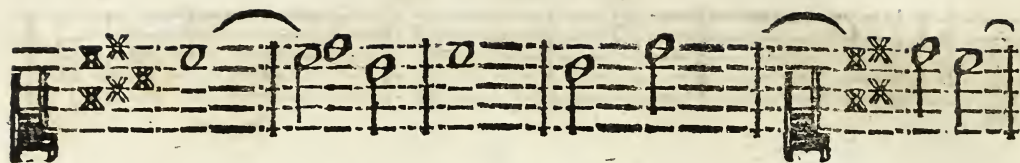
Fis dur. σ



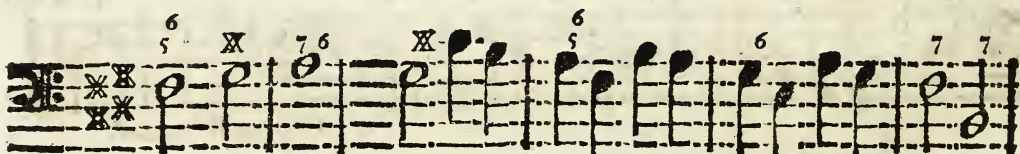
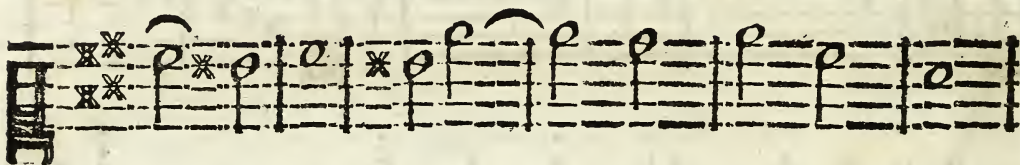
Gis moll.



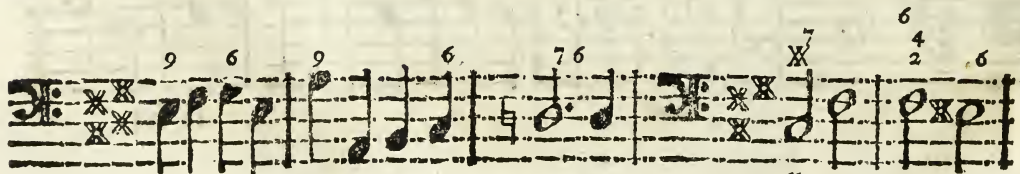
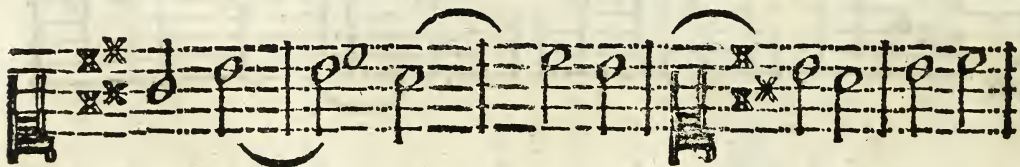
H dur.



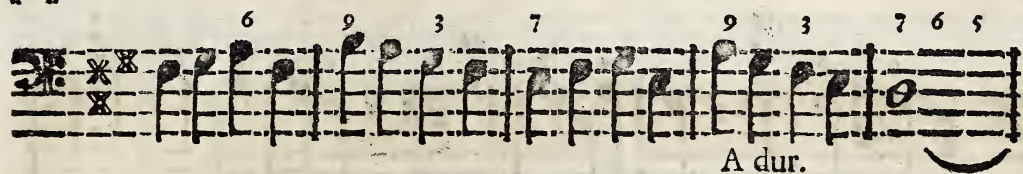
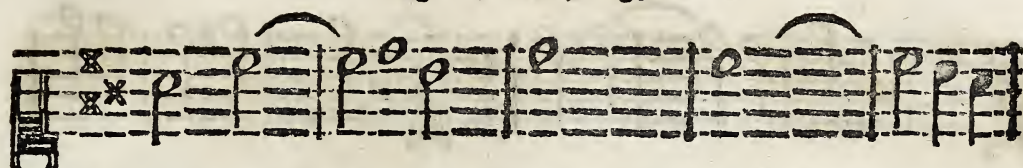
Cis moll



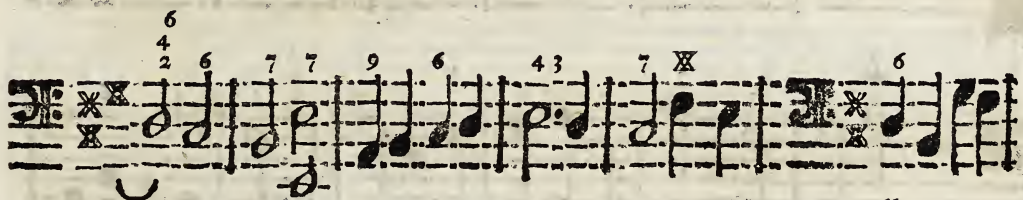
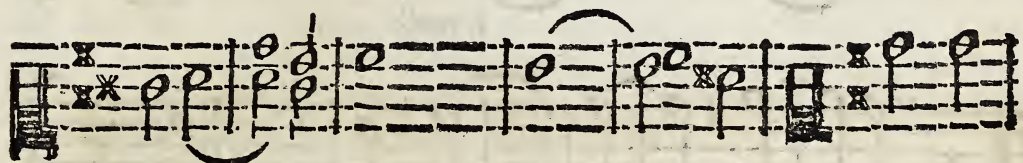
E dur.



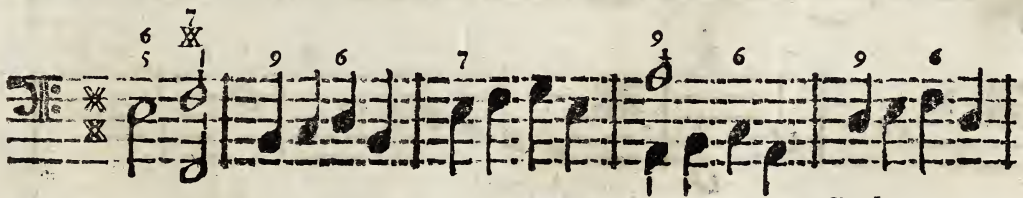
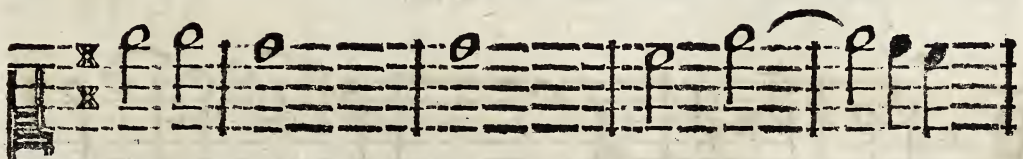
Fis moll.



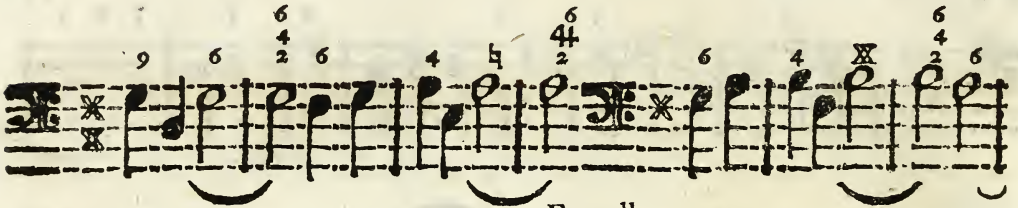
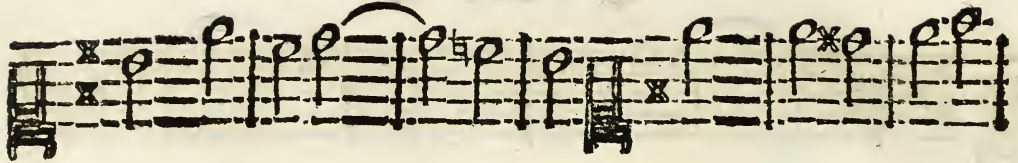
A dur.



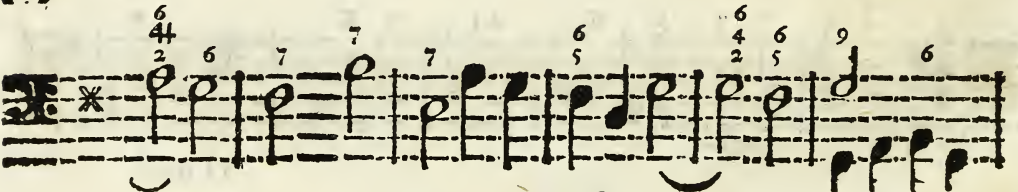
H moll.



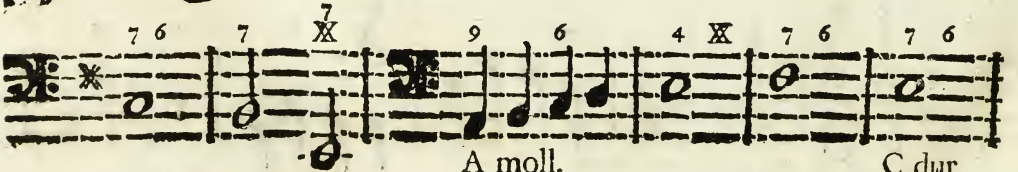
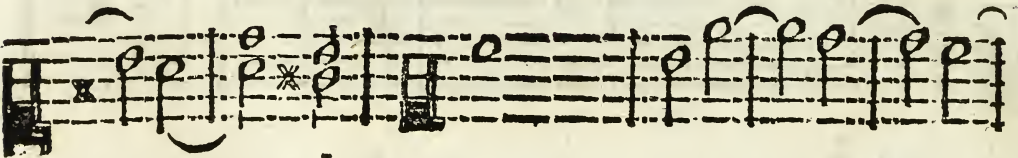
D dur.



E moll.

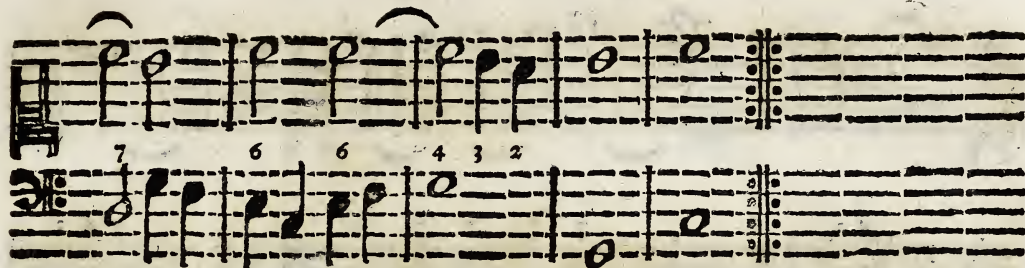


G dur.

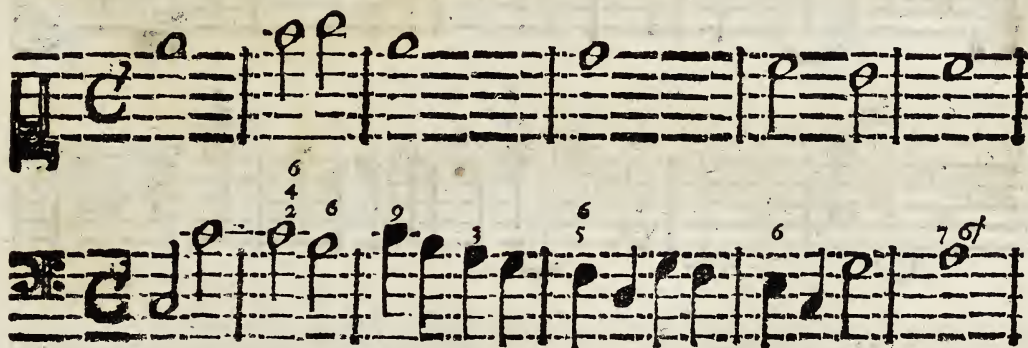


A moll.

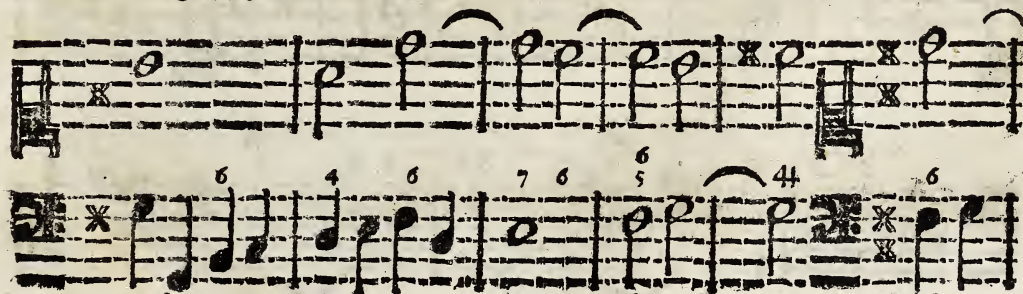
C dur.



§. 13. An dieser Circulation wird ein Musicalisches Gehöre eben so wenig auszusetzen finden, als an der vorhergehenden. Also fahren wir fort, und circuliren in dem dritten Exempel unsere Modos von dem C dur an dergestalt, daß wir rechter Hand herum jedesmahl einen Modum überspringen, woraus Circulatio modorum majorum per 5tas entsteht, und solchergestalt die 12. Modi minores aussen bleiben.

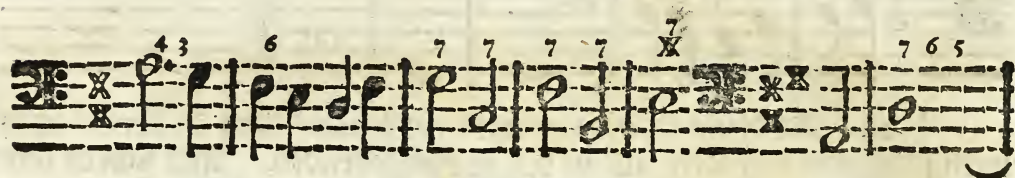
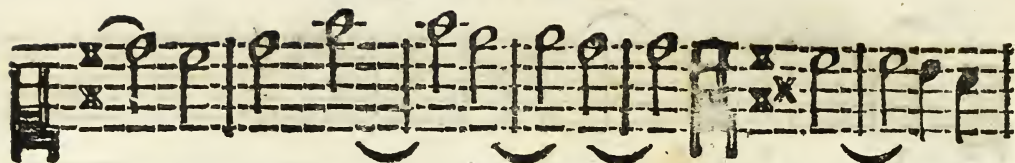


C dur.

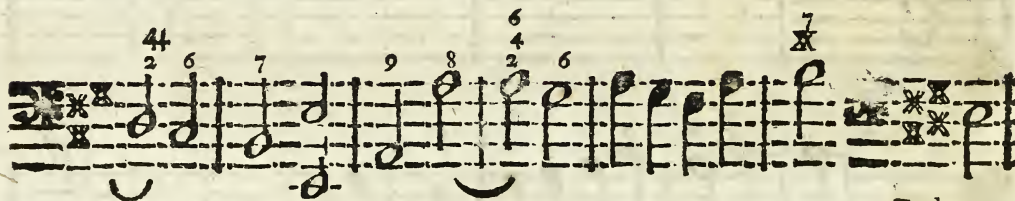
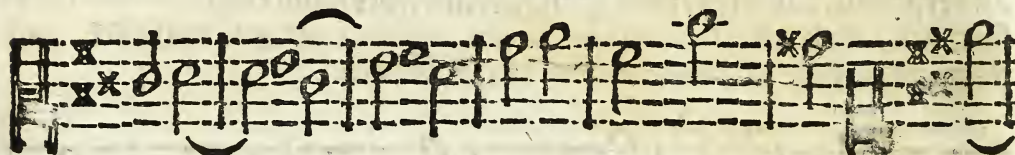


G dur.

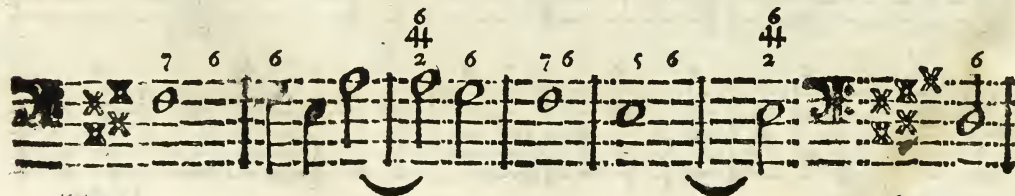
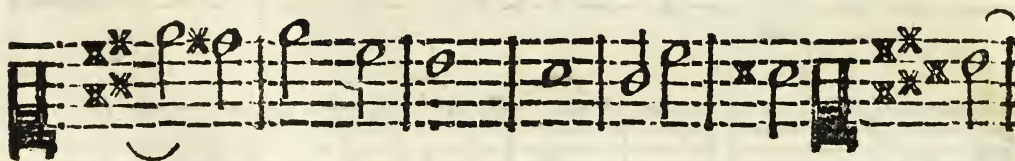
D dur.



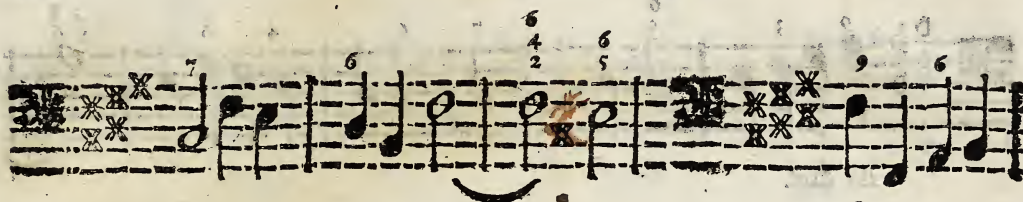
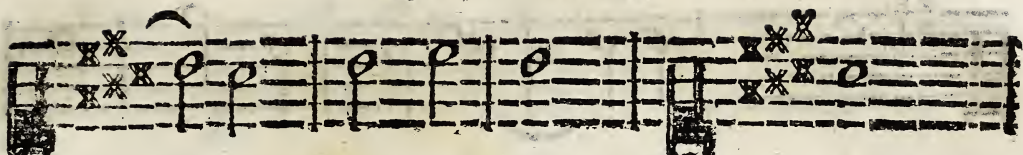
A dur.



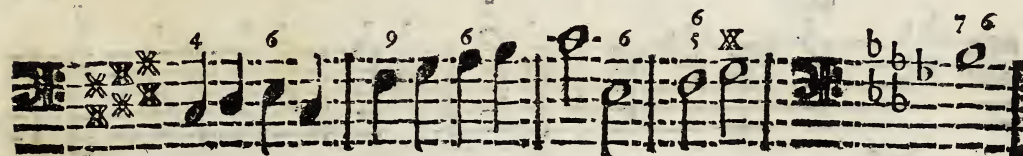
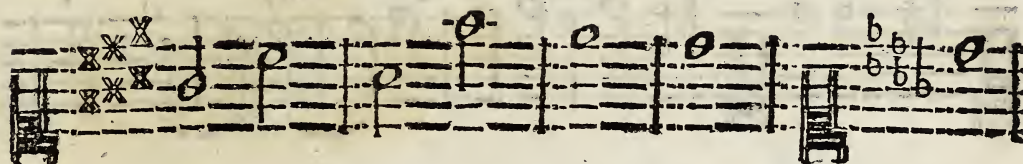
E dur.



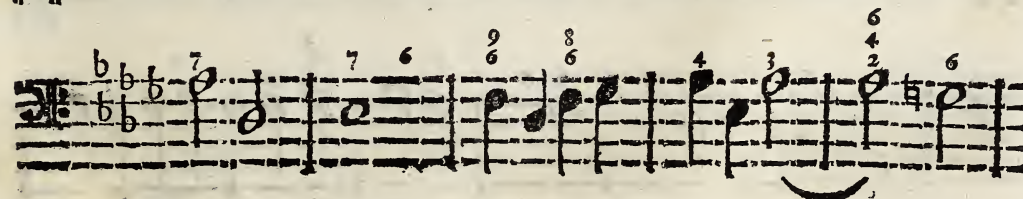
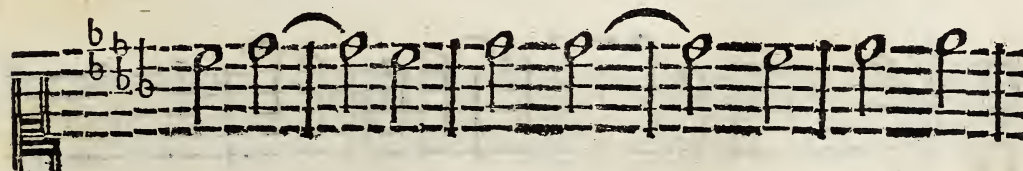
H dur.



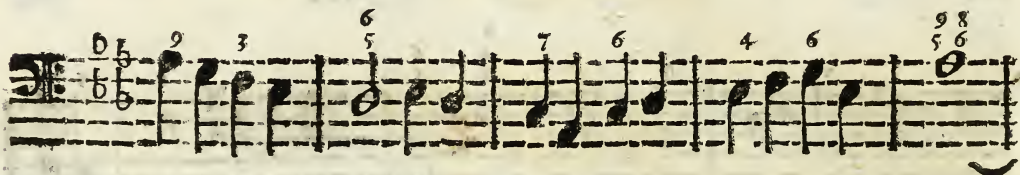
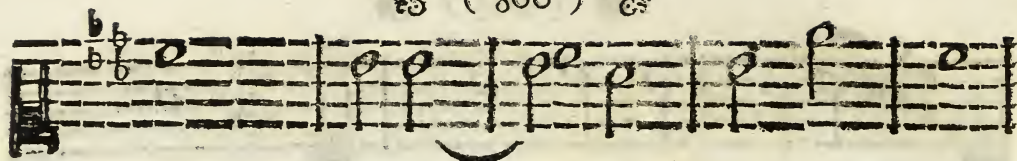
Fis dur.



Cis dur.



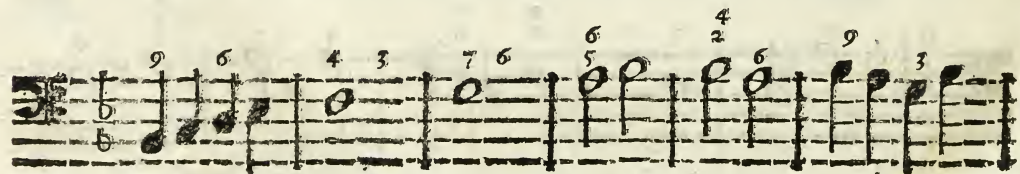
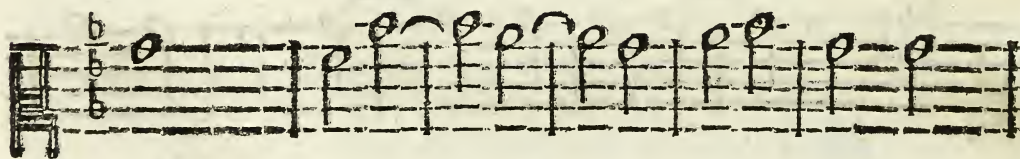
R r r r



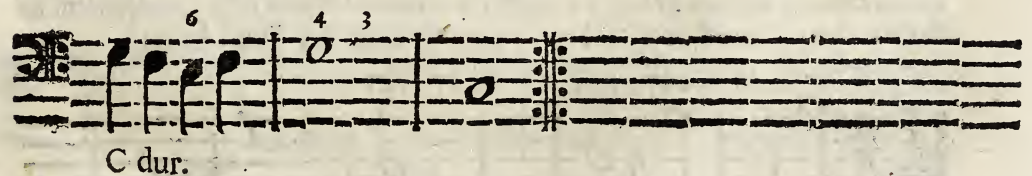
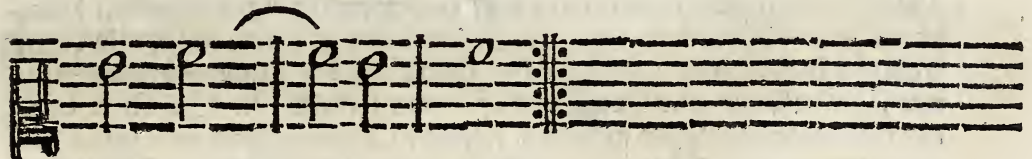
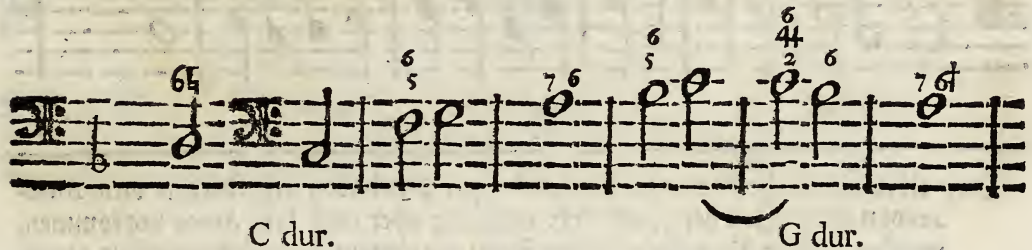
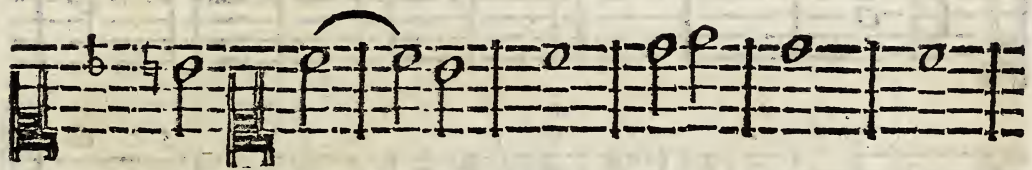
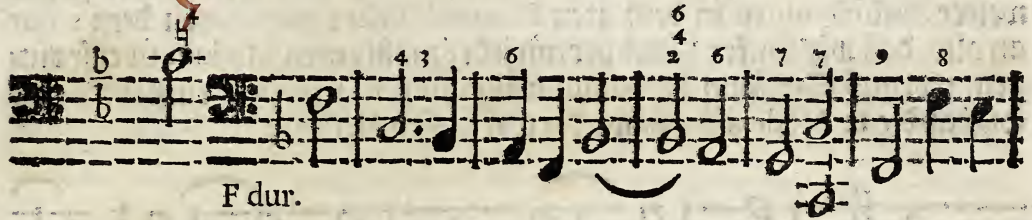
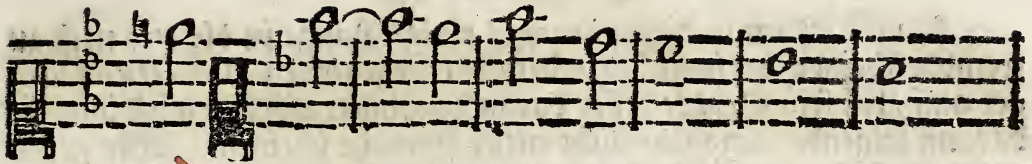
As dur.



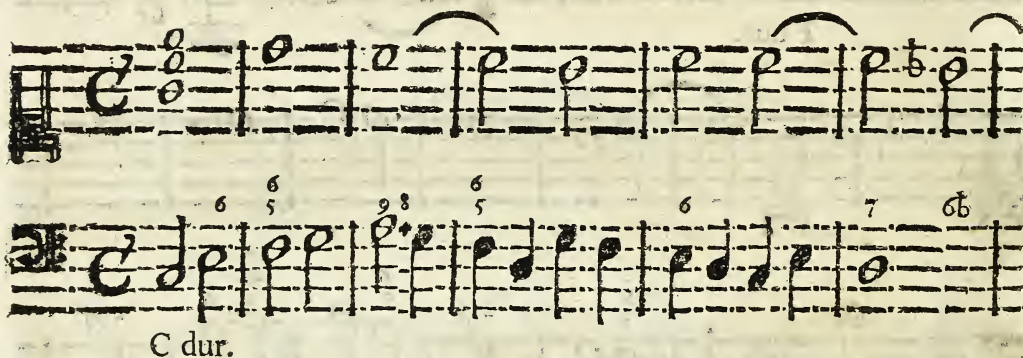
Dis dur.



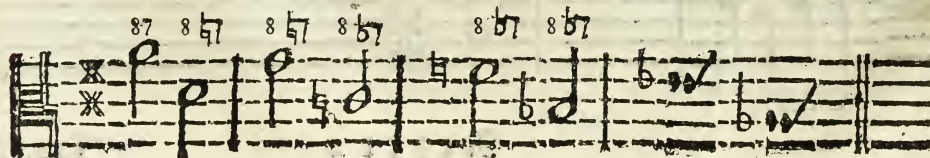
B dur.

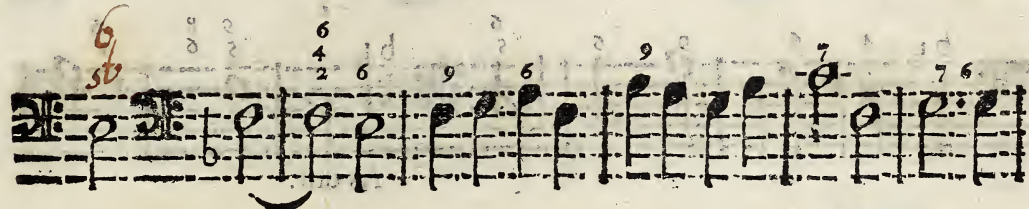
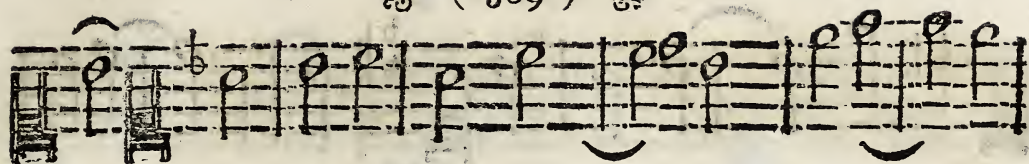


§. 14. Wenn in diesen Exempel einige Gänge in die 5te, noch zu frembde scheinen, der halte sich in dem vorhergehenden Modo etwas länger auff, biß sein Gehöre besser daran gewöhnet, alsdenn wird ihm die darauff folgende Harmonie nicht mehr frembde scheinen. Wir gehen weiter, und circuliren in dem 4ten Exempel unsere Modos von dem c dur an also, daß wir linker Hand herum jedesmahl einen Modum überspringen; woraus Circulatio Modorum majorum per 4tas (m) entsteht, und folgar die 12. Modi minores wiederum auffen bleiben:

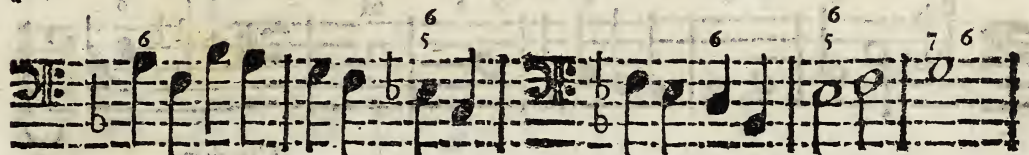
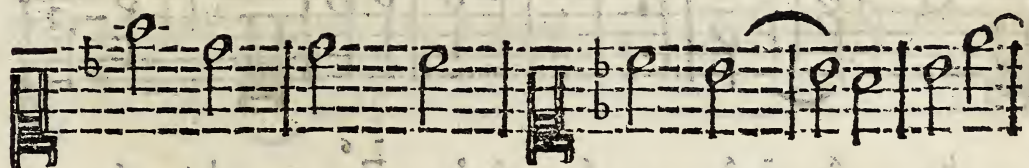


(m) Über des Kircheri bekandte Circulation per 4tas haben insonderheit viele Autores von langer Zeit her gearbeitet: es ist mir aber noch kein Autor vorkommen, welcher anders, als auff eine leichte Art, mit einheln Accorden (worüber gemeinlich die Harmonie der Signaturen 8 67 variret wird) per 4tas procediret hätte, ohne einem einzigen Modo seine eigene Modulation zu geben, wie wir in diesen Capitel mit allen unsern Circulationibus thun; welches gleichwohl etwas mehrers sagen will, und zu vollkommener praxi unentbehrlich ist. Zu einem Concert des berühmten Vivaldi findet sich folgend'e Circulatio Modorum major. per 4tas, davon ich ohngefehr nur die ersten fundamental-Noten des, piano spielend ein Bassettes hersehen will, weil ich das Concert nicht bey der Hand habe:

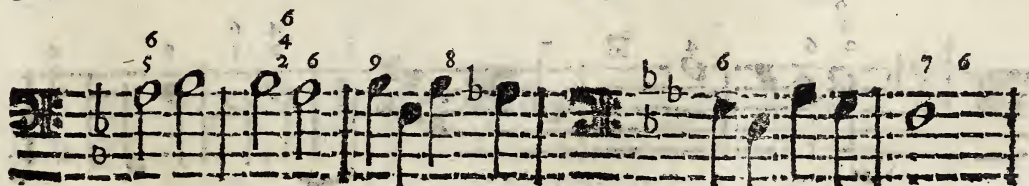




F dur.

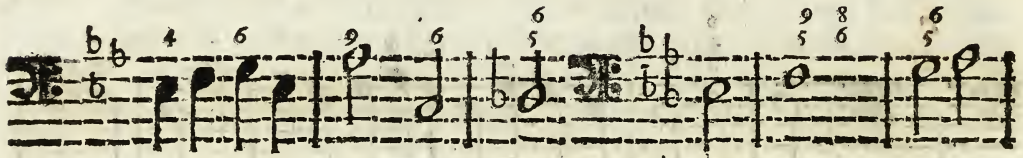
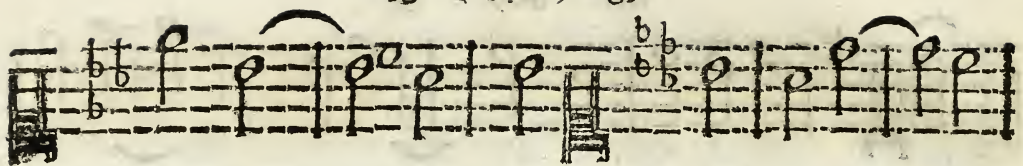


B dur.

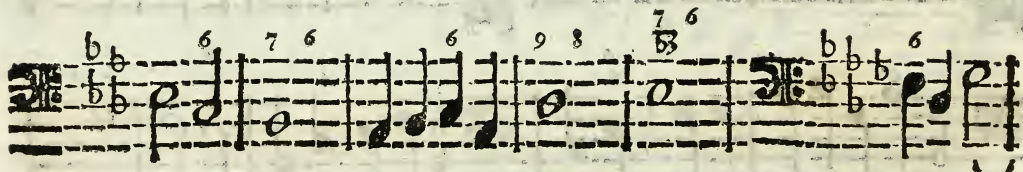


Dis dur.

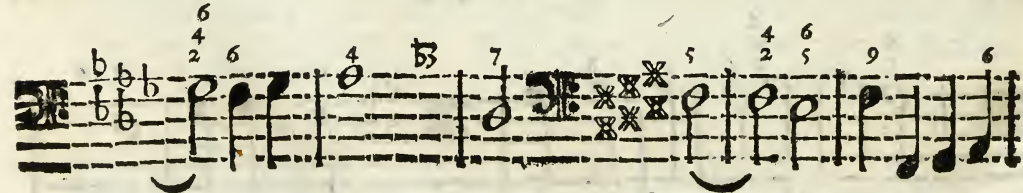
Ar r r r r 3



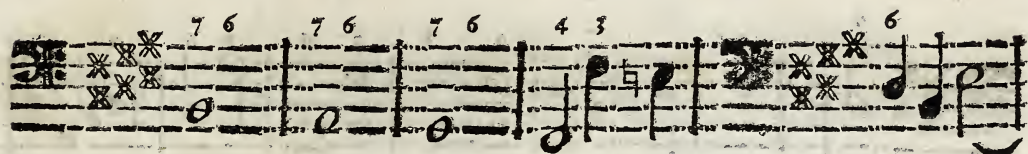
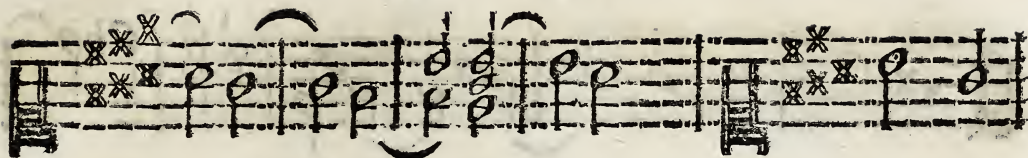
As dur.



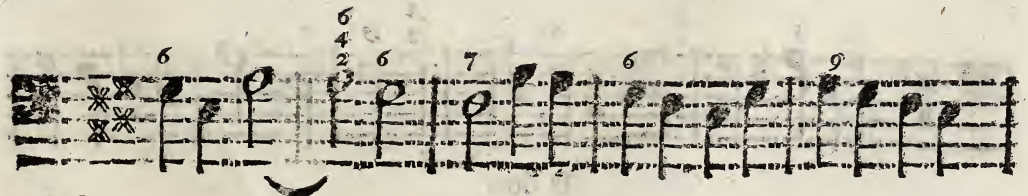
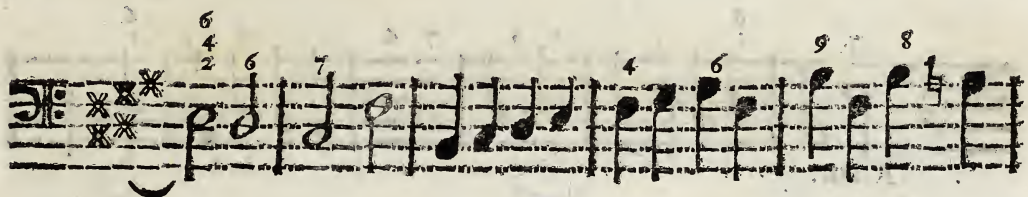
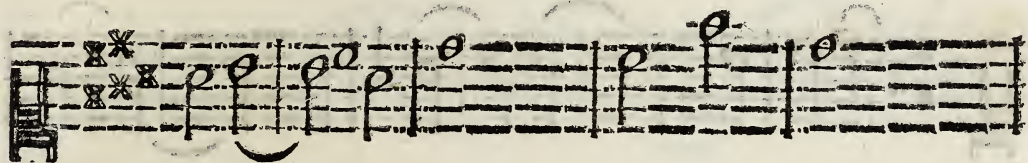
Cis dur.



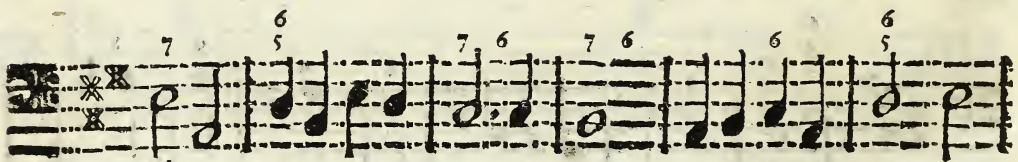
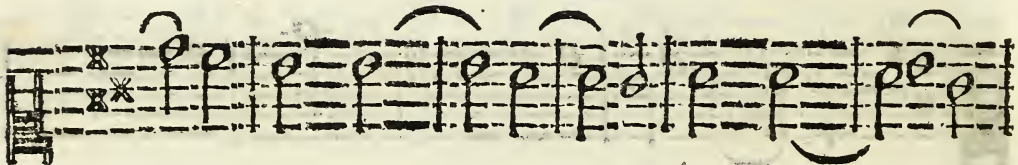
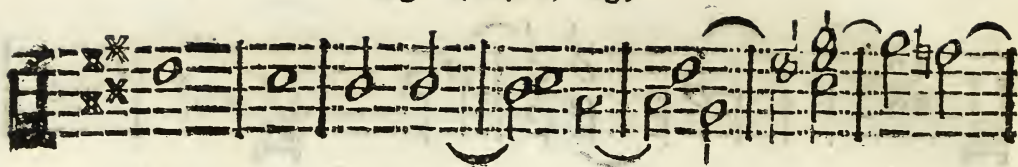
Fis dur.



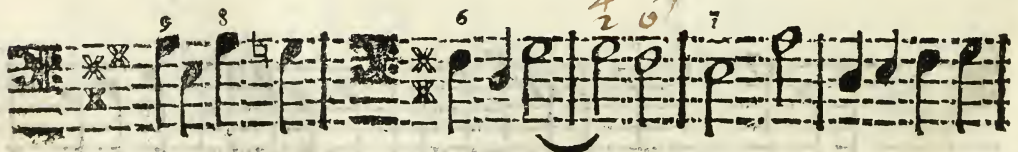
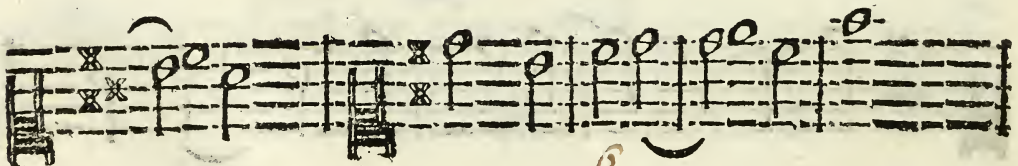
H dur.



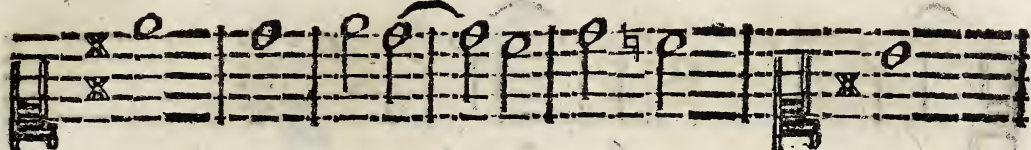
E dur.



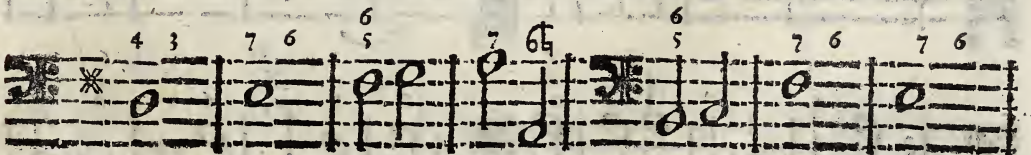
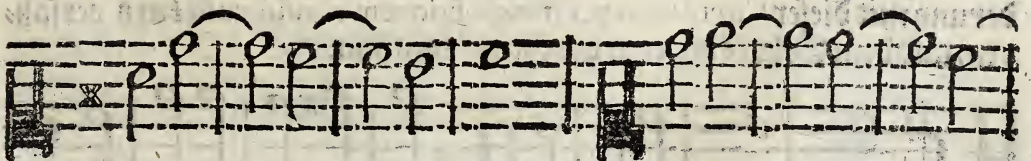
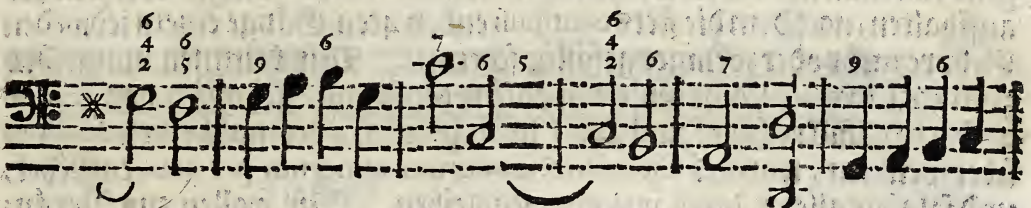
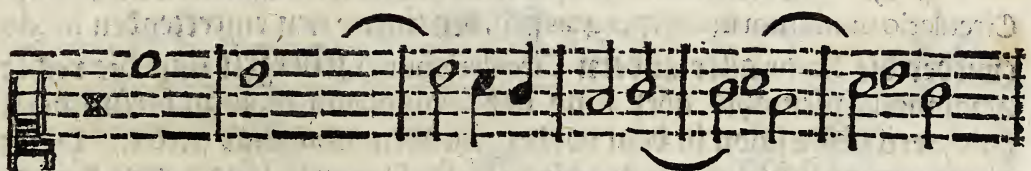
A dur.



D dur.



G dur.

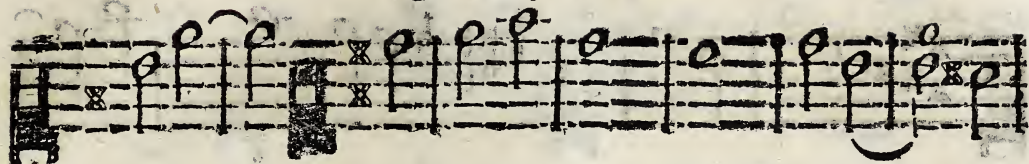


C dur.

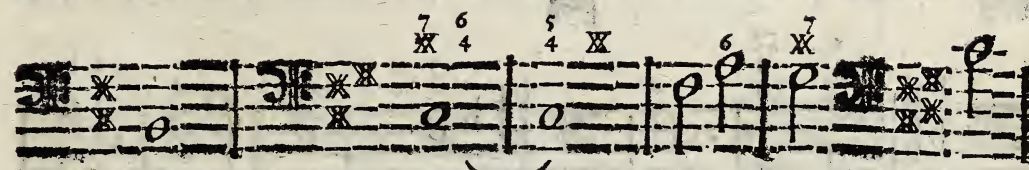
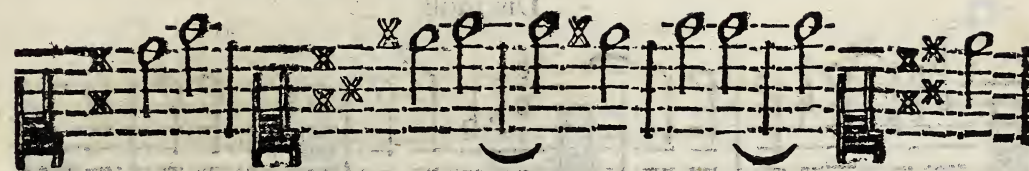


§. 15. In diesen Exempel hat man besonders anzumercken, daß die Circulatio modorum major. per 4tas sich, bey einem neu eintretenden Modo (wieder die Natur aller andern Circulationum) jederzeit umb die rechte 4tam modi, niemahls aber umb das Semitonium modi zu bekümmern habe, weil dieses schon in dem vorhergehenden Modo mit steckt. — Ubrigens kan man sich bey jedwedem Modo dieses Exempels länger oder kürzer aufhalten, nachdem die stets continuirenden 4ten Gänge einem jedwedem Gehöre mehr oder weniger gefällig scheinen. Wir kommen nunmehr zum 5ten Exempel, allwo wir von einem Modo min. nemlich von A moll anfangen, und rechter Hand des Circuls herum, jedesmahl einen Modum überspringen, woraus Circulatio modorum minorum per 5tas entsteht, und folgar alle 12. Modi majores wegbleiben. Wir wollen zur Veränderung mit dieser Circulation per transpositionem clausularum kurz verfahren, und dem Gehöre dabey keine Gewalt anthun.



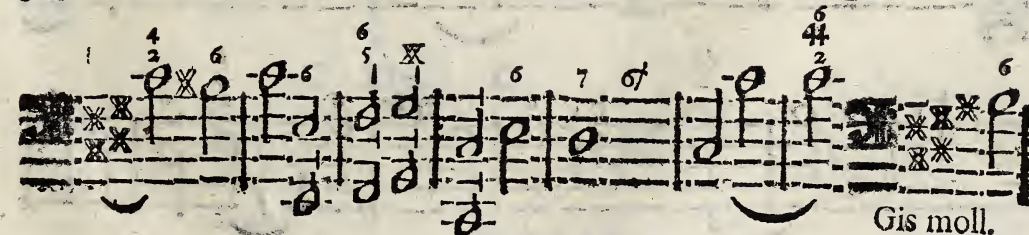


H moll.



Fis moll.

Cis moll.



Gis moll.



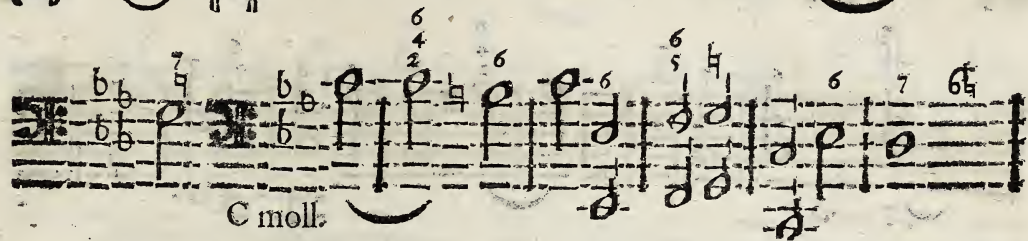
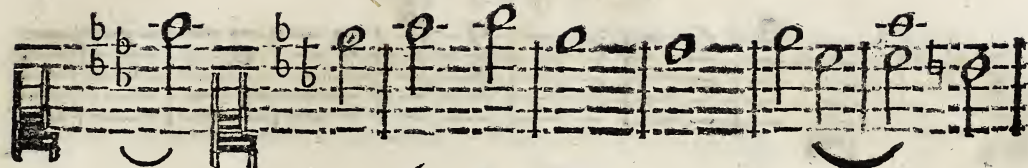
Dis moll.



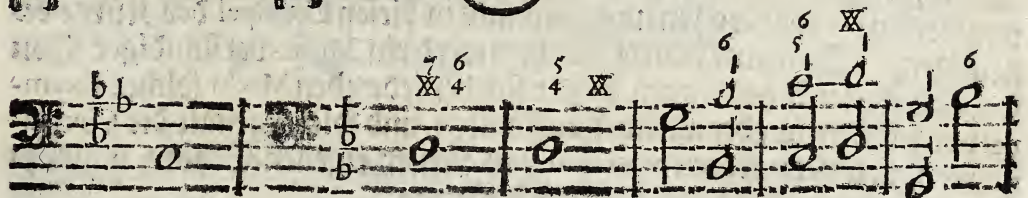
B moll.



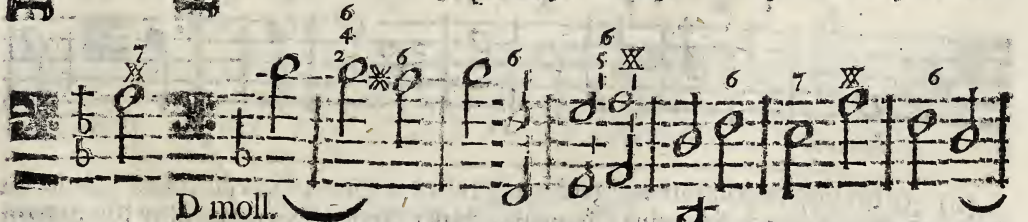
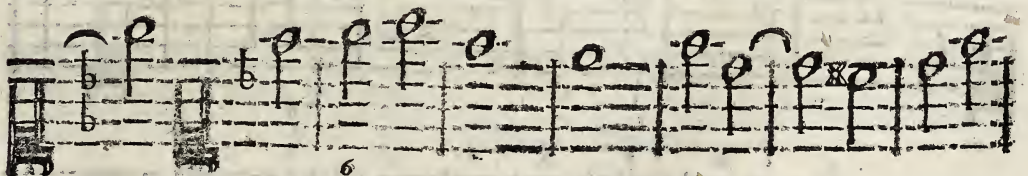
F moll.



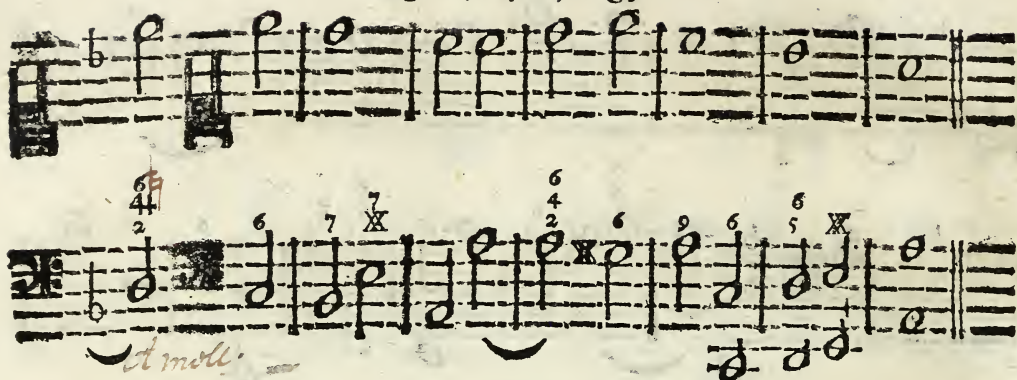
C moll.



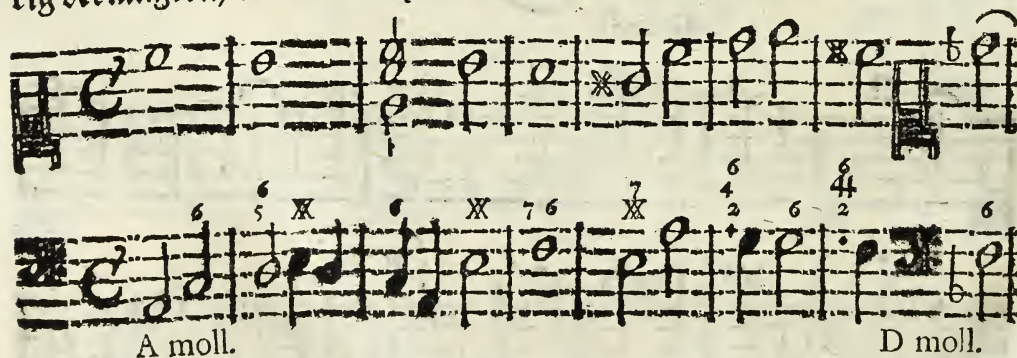
G moll.



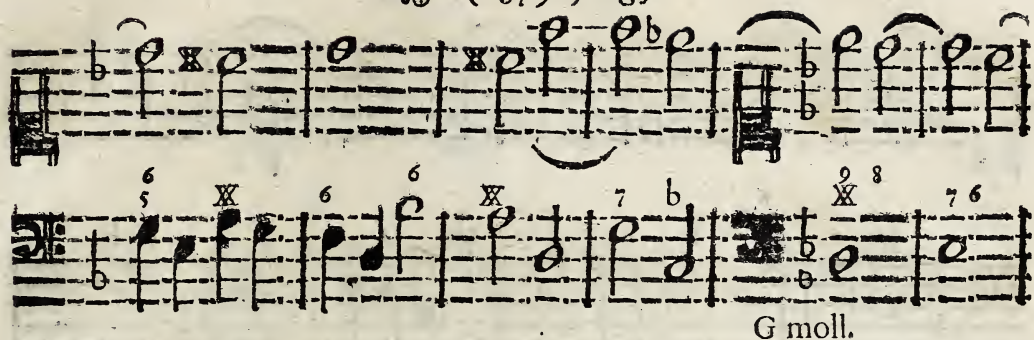
D moll.



§. 16. Endlich kommen wir zum 6ten und letzten Exempel unsers Alla breve, und circuliren die Modos von a moll linker Hand herum, so daß wir jedesmahl einen Modum überspringen, woraus Circulatio modorum minor. per 4tas (n) entstehet, und folgar wiederum alle Modi majores wegbleiben. Wir wollen uns gleichfals in diesen Exempel der Kürze befließen. Denn aus dem bisherigen wird ein Music-verständiger schon so weit habeneinschauen lernen, daß er sich bey jedwedem Modo solcher Exempel von selbst mehr oder weniger auffhalten, und solchergestalt die Circulationes nach unsern obigen principio und seinem eigenen Gehöre, willkührig verlängern, oder verkürzen wird können.

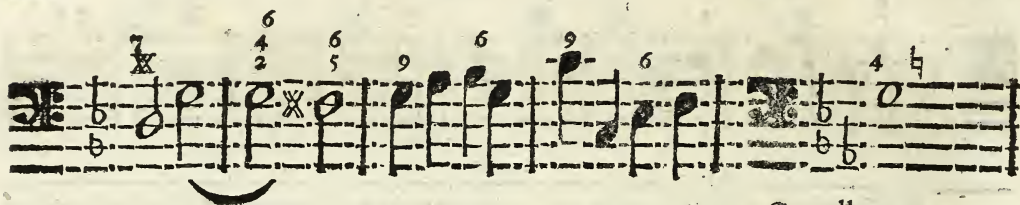


(n) In der öfters gedachten Organisten-Probe des Herrn Capellmeisters Mattheson findet sich p. 38. seqv. eine Circulation dieser Art, wobey die, über der andern Helfte

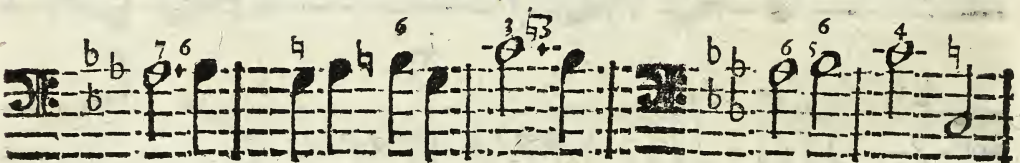
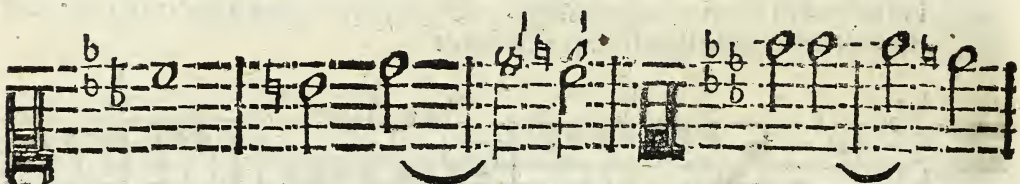


Helffte des Tactes angegebene 3. maj. jederzeit das unentbehrliche Semitonium des folgenden Modi min. ausmachtet. Es gehet diese piece aus dem F^{moll}, und nimmet die Circulation also ihren Anfang:

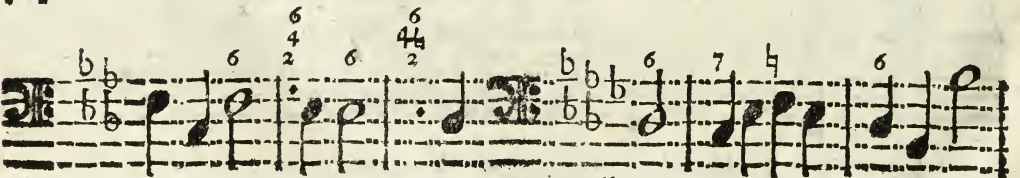
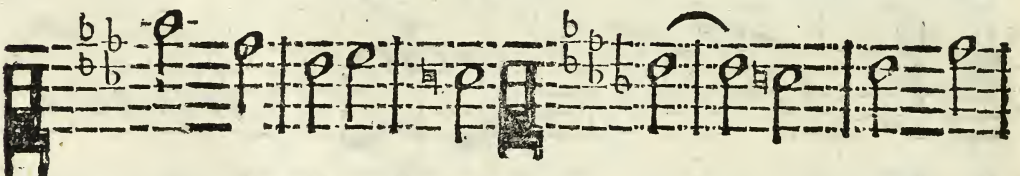




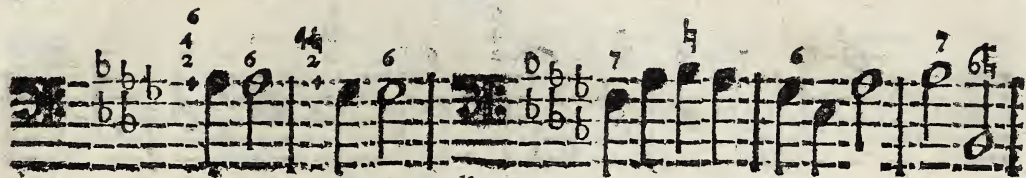
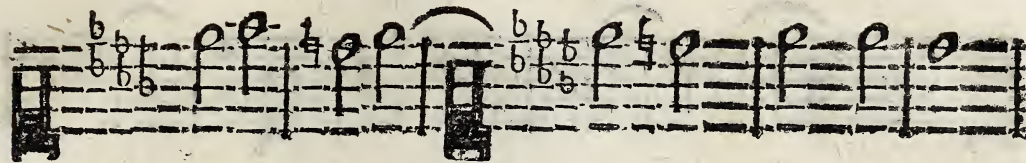
C moll.



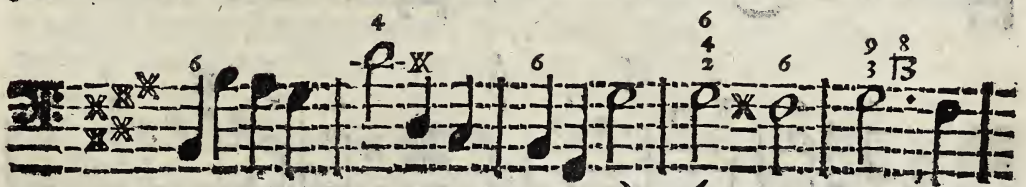
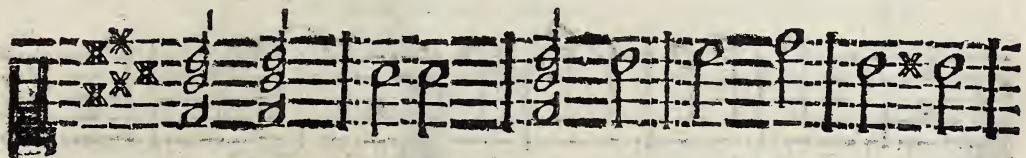
F moll.



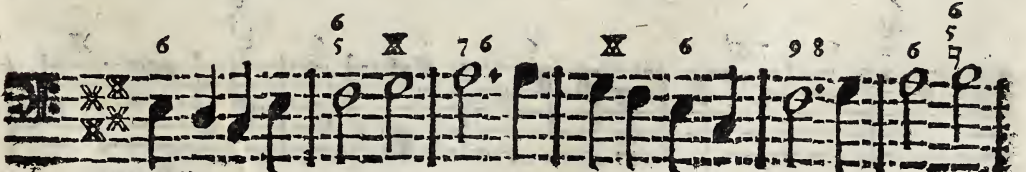
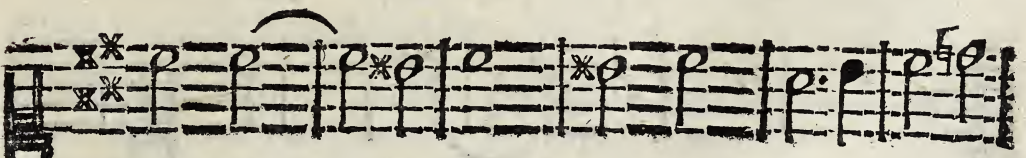
B moll.



Dis moll.

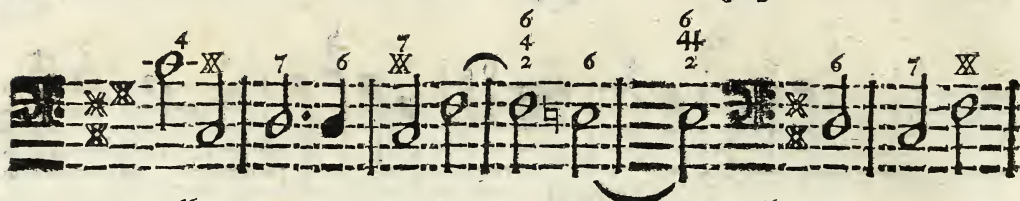
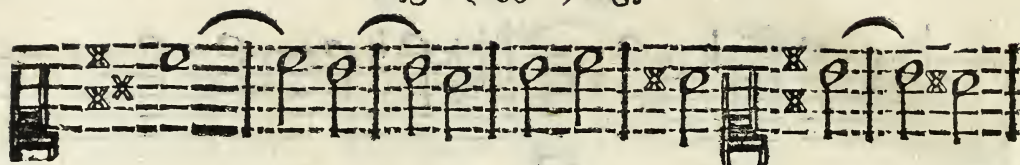


Gis moll.



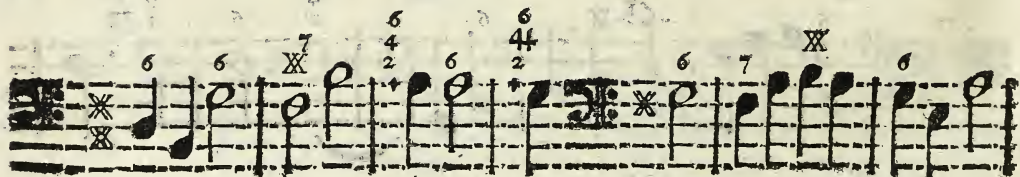
Cis moll.

tttt

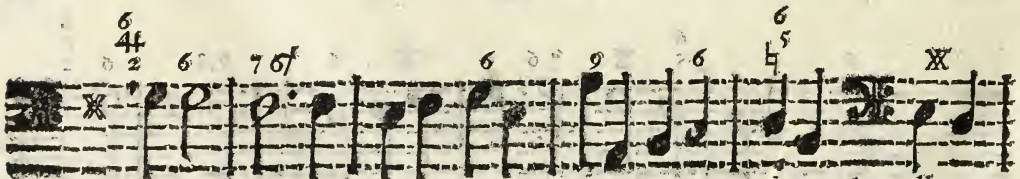
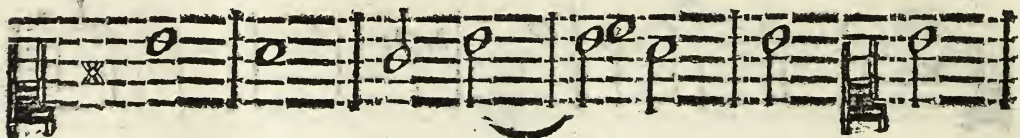


Fis moll.

H moll.



E moll.



A moll.



§. 17. In diesen Exempel wird man observiren, daß die Circulatione modorum min. per 4tas, bald durch das Semitonium, bald durch die 6tam min. bald auch durch die rechte 4te (welcher aber das Semitonium und 6ta min. modi iederzeit nachfolgen) in neue Modos einzutreten pfleget. Nachdem wir nun solcher gestalt unsere vorgesetzten 6. Circulationes modorum nach unsern oben zum Grunde gesetzten 2. Haupt-Principiis zu Ende gebracht, so fraget sich nunmehr, ob es nicht möglich sey, alle 24. Modos unsers Circuls dergestalt zu durchwandern, daß man jedesmahl 2. Modos zugleich überspringe? Antwort: Wir haben schon oben in der Nota (i) die 4. außerordentlichen Casus vorgestellt, welche aus dergleichen Übersprungung zweyer Modorum entstehen, und hieraus folget der Schluß, daß es sehr schwehr, ja gar impracticabel falle, dergleichen Circulation aller Modorum anzustellen. Denn ob man gleich den ersten Sprung über 2. Modos mit guter Arth wagen kan (welches guten Practicis nichts neues ist); so kan man doch nicht wohl einen solchen Sprung über die 2. folgende Modos wiederholen, ohne dem Ohre einen empfindlichen Stoß zu geben. Sprünget man gar das dritte mahl über andere 2. Modos, so fällt es dem Gehöre ganz unerträglich, ratio: Die Species Octavarum werden zu jähling verändert, und je mehr man frembde $\flat$ $\times$ oder $\sharp$ dem Gehöre auff einmahl (o) auffdringet, welche es doch vorher nicht gehöret hat,

T t t t t 2

je

(o) Wir haben oben gezeiget, daß je weiter man in unsern Circul rechter und linker Hand fortgeheth, je mehr vermehren sich die vorgezeichneten $\times$ und $\flat$. der Modorum nach der ordentlichen Zahl.

je unleidlicher fällt ihm dergleichen gewaltsame Veränderung. Ja eben daher haben alle consonirende (bisweilen auch dissonirende) harte Sätze der Compositorum ihren Uhrsprung, weil sie zu jähling aus dem Modo gewichen, i. e. nach unsern Circul zu viel Modos auff einmahl übersprungen haben (p). Es bleibet also bey unsern Haupt-Principio, daß man bey ordentlicher Circulirung der Modorum nicht leichte mehr, als einen Modum auff einmahl überspringen solle, wofern man Natur gemäß verfahren will.

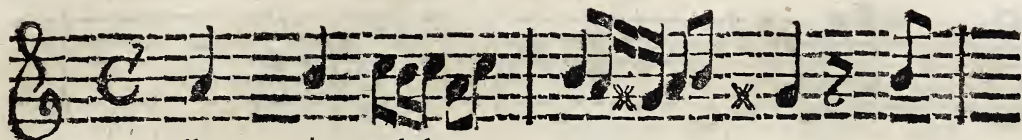
§. 18. Wir gehen weiter, und da wir bishero verschiedene Proben der Circulation aller Modorum, in dem vollstimmigen pathetischen Al-labreve gesehen; von welchen Stylo man zwar oben gedachter massen, stöcher auff alle die übrigen Stylos schliessen kan: so möchten doch manche Liebhaber vielleicht auch eine wirkliche Probe vor denen Augen zu haben verlangen, daß sich eben dergleichen Circulationes im Stylo figurato, und in wenig Stimmen practiciren lassen. Diesen zu gefallen wollen wir annoch folgendes Exempel beyfügen, darinnen wir unsern Circul von dem a moll an, rechter Hand herum, nur mit 2. Stimmen, ohne einiges andere Accompagnement durchwandern, und dabey der Fantasie die Freyheit lassen wollen, daß sie bald gradatim, bald mit Übersprungung eines Modi verfahren möge, nachdem es der Einfall, und die Modulation mit sich bringen wird. (q)

(p) Die c. 1. huj. Sect. erklärte Verwechselung der musicalischen Generum gehöret auch hieher;

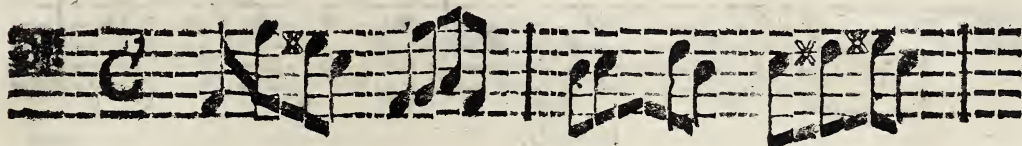
(q) Dieses ist in praxi die beste Art, in abgelegene modos auszuweichen, oder alle 24. Modos links und rechter Hand zu circuliren, ratio: Es behält solcherge-
stalt die Invention, der Guss und die Ausarbeitung des Componisten die völ-
lige Freyheit, nach Gefallen und ohne gezwungenes Wesen zu operiren. Zu-
mahl wenn man sich auch nach dieser nützlichen Freyheit dabey bedienen will, daß
man nicht iederzeit (wie in allen obigen Exempeln zur Probe geschehen müssen)
in dem Circul gerade fort durch die Modos gehe, sondern nach Anleitung unserer
Fantasie, z. E. 3= 4= 5= und mehr Modos, theils per gradus, theils per Saltus,
vorwärts, hernach einige von diesen wieder rückwärts, alsdenn wiederum so
viel Modos vorwärts u. durchwandre, auf welche Art man unzählige Ver-
änderungen in abgelegene Modos kan hören lassen,

Handel's Henry What a Culture?

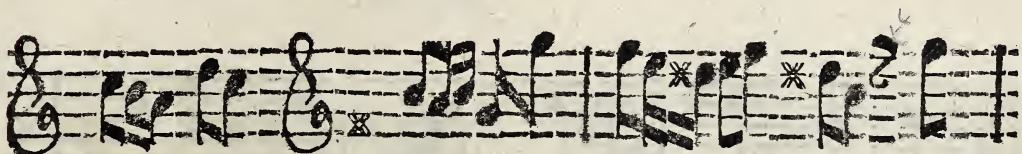
♩ (885) ♩



Un poco allegro, mà cantabile.

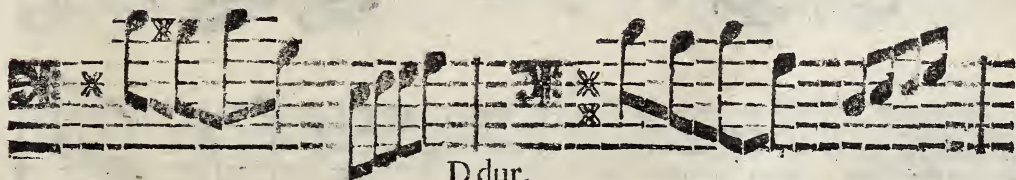
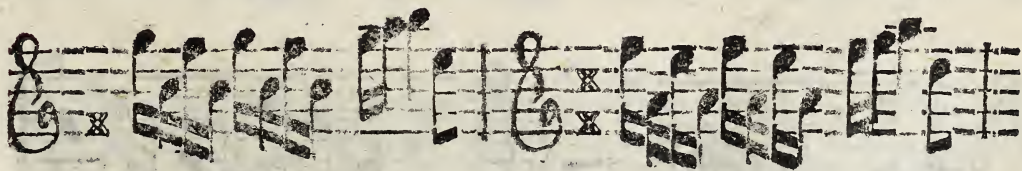


A moll.



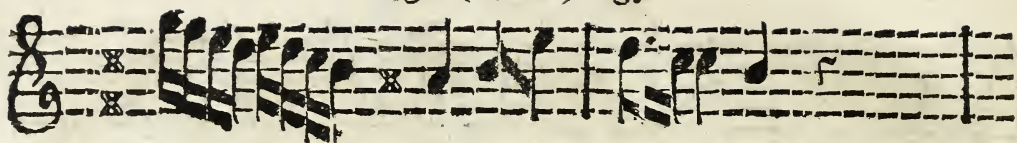
G dur.

E moll.

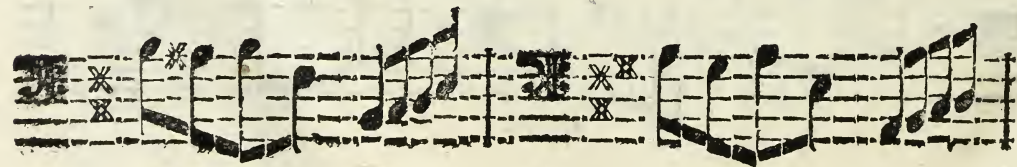
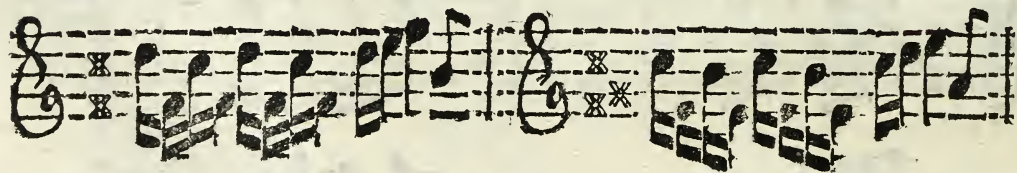
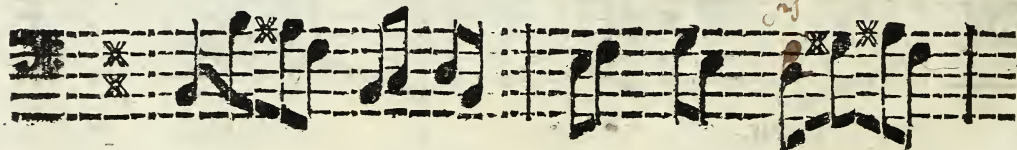


D dur.

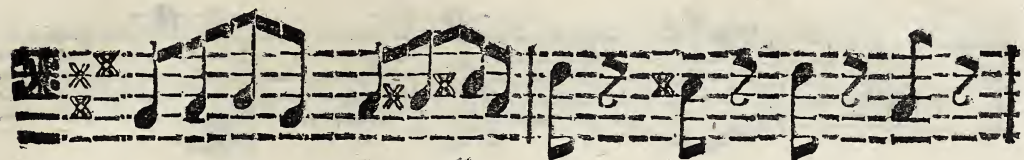
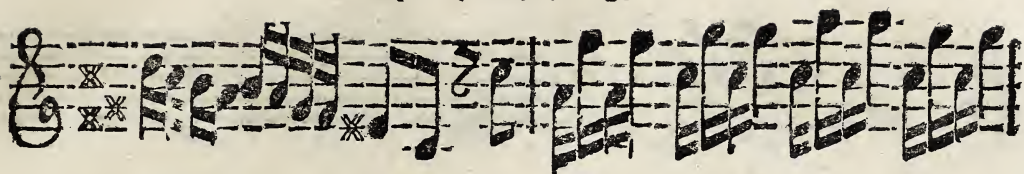
Et t t t t 3



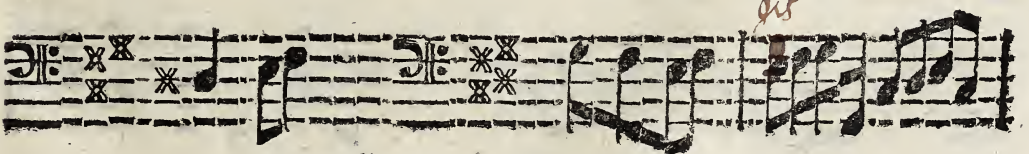
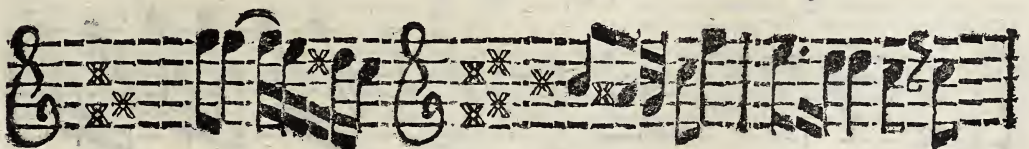
H moll.



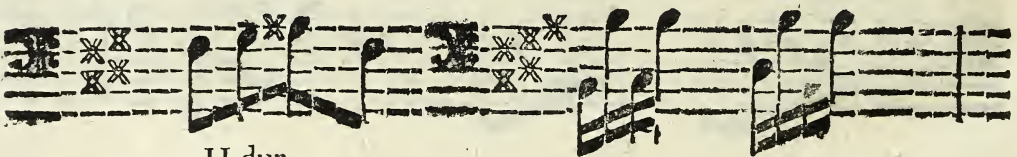
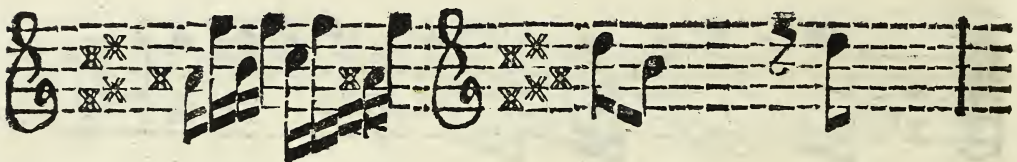
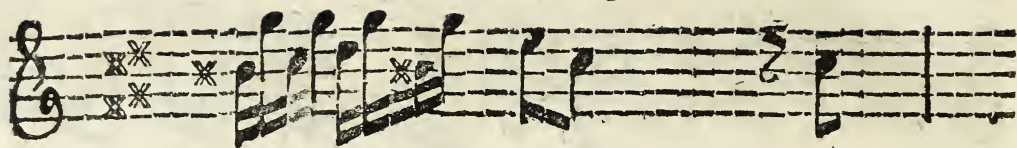
A dur.



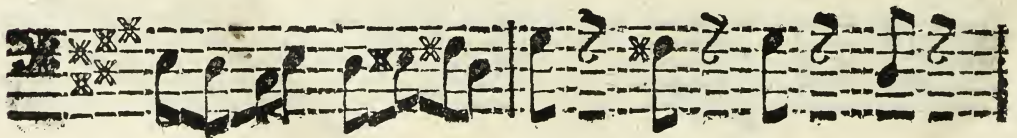
Fis moll.



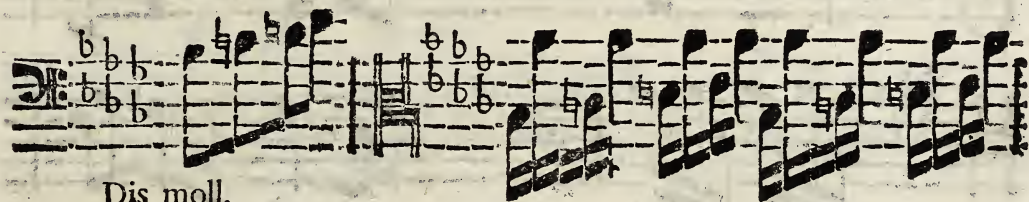
Cis moll.



H dur.



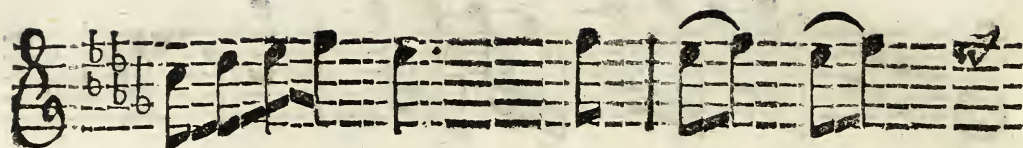
Gis fnoll.



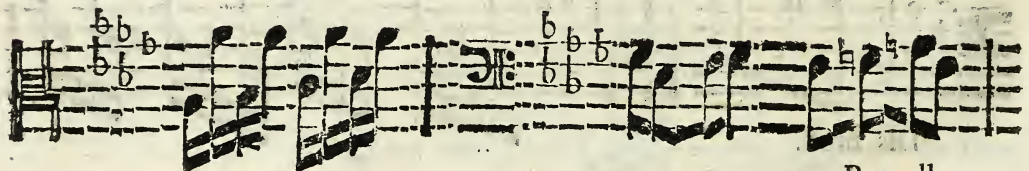
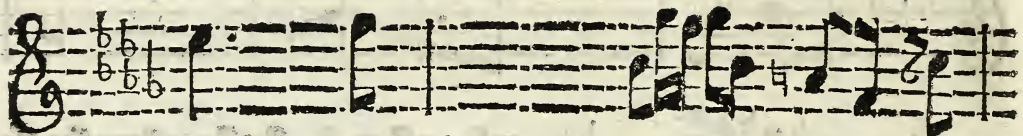
Dis moll.



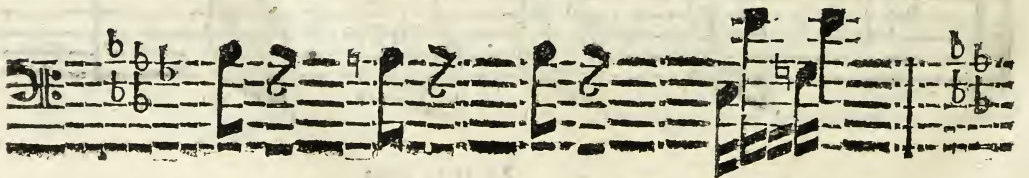
Uuuuu



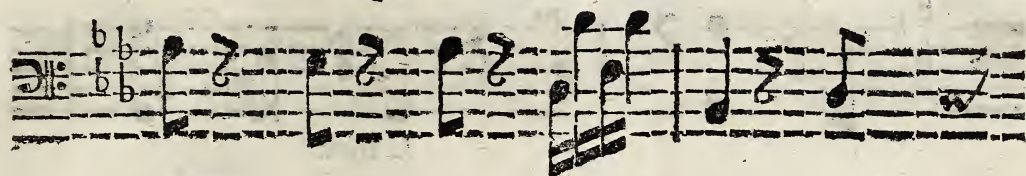
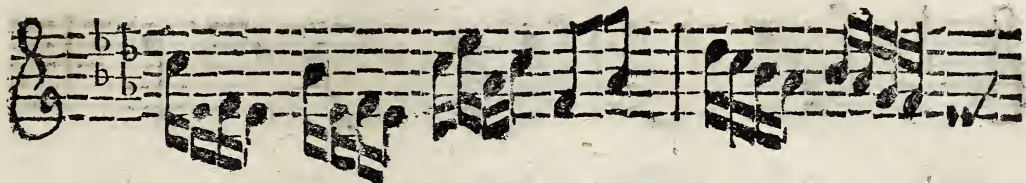
Cis dur.



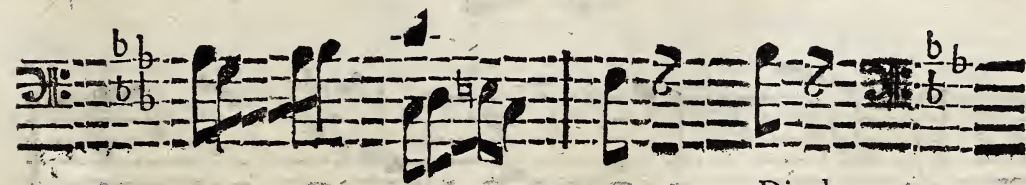
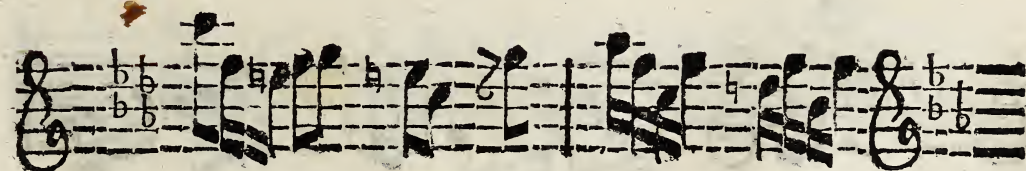
B moll.



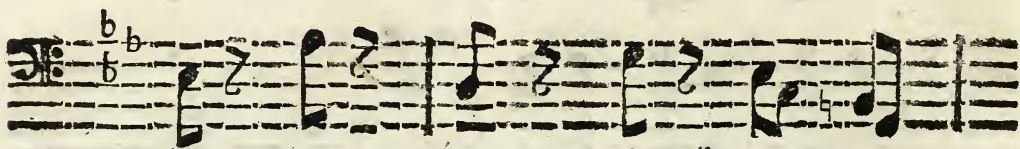
As dur.



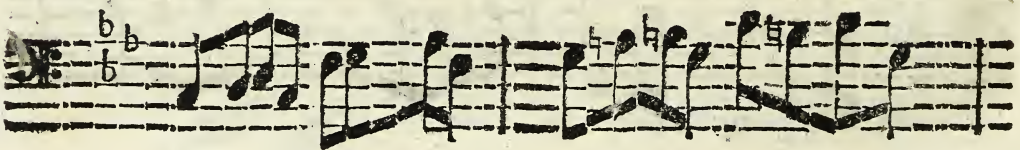
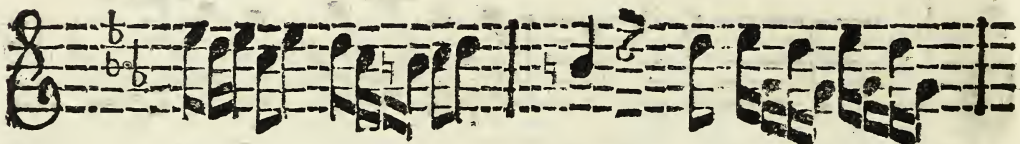
F moll.



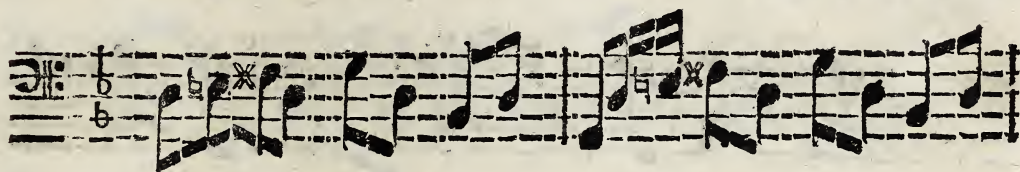
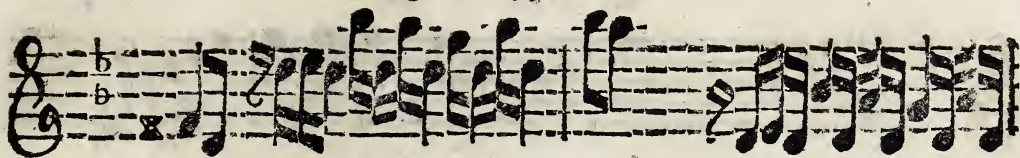
Dis dur.



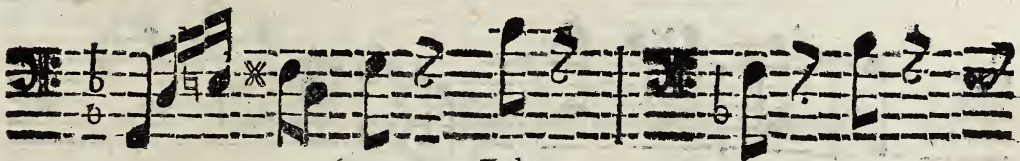
C moll.



B dur.



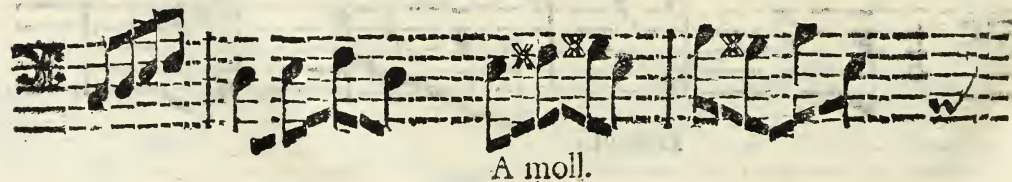
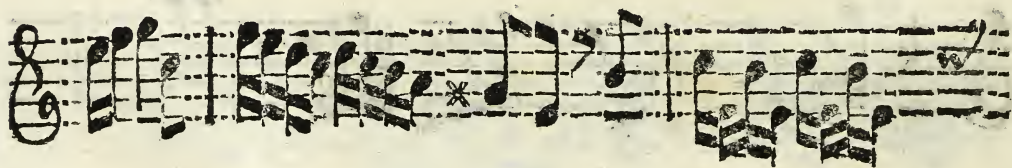
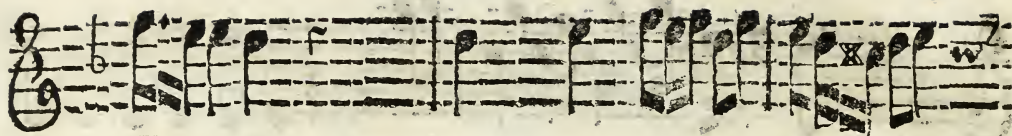
G moll.

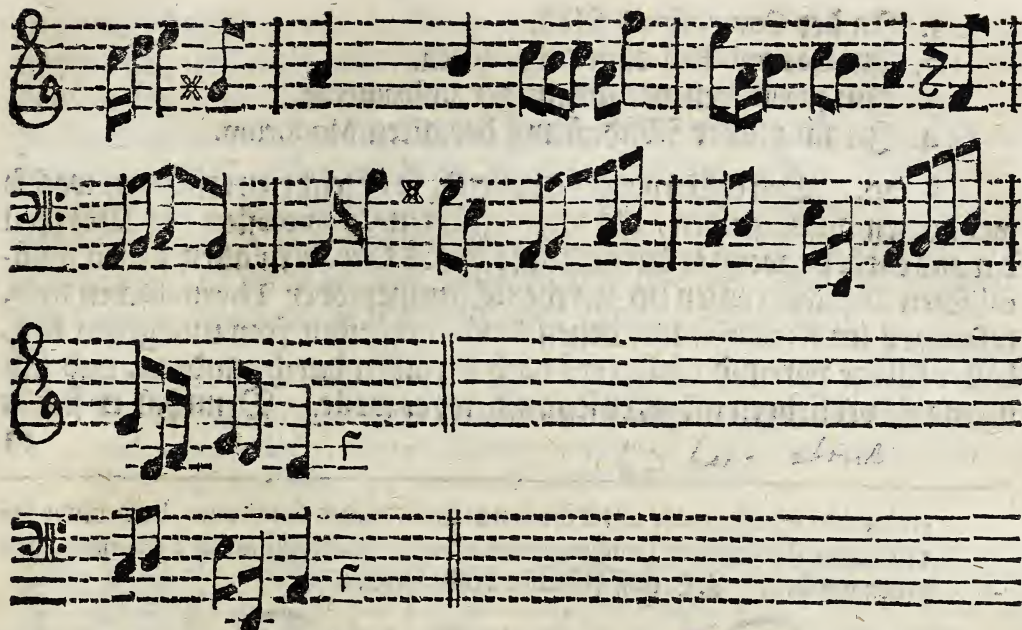


F dur.



D moll.





§. 19. In diesen Exempel mangelt es meines erachtens weder an Invention, Gusto, nach Contrapunctistischen Transpositionibus, und dennoch haben wir wenige von denen 24. Modis übersprungen. Eben auff solche Artz kan man mit allen übrigen oben erklärten Circulationibus, (*) in diesen Stylo verfahren, wer sich nur ein wenig Mühe geben will. Wir aber können uns mit überflüssigen Exempeln nicht ferner aufhalten, deswegen gehen wir weiter, und nachdem wir bißhero überhaupt die Ordnung, Verwandtschaft, und Kunstgriffe unsers Circuls zur Gnüge beschrieben, so müssen wir nun auch insonderheit den vielfachen Nutz desselben angeben und zeigen, auff wie vielerley Artz selbiger in Musicis mit besondern Vortheil zu gebrauchen sey? Wir sagen demnach, daß unser Musicalische Circul vortrefliche Dienste thut:

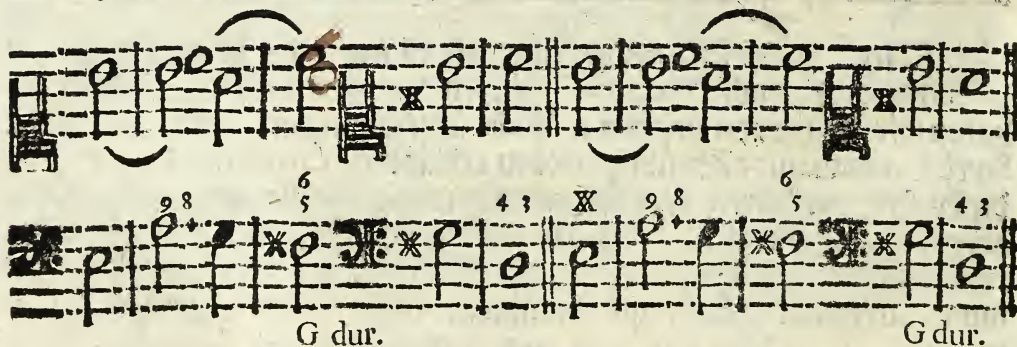
1. In

(*) Wegen aller oben gegebenen Exempel dieser Circulationum ist annoch hier zu zu erinnern, daß man sich nicht daran kehren müsse, wenn in selbigen ex in curia einige

1. In der Composition selbst.
2. Im General-Bass ohne Signaturen.
3. Im präluiren vollstimmiger Instrumente.
4. In gänglicher Abschaffung der alten Modorum.

§. 20. Den ersten punct betreffend, so ist leicht zu erachten, was so wohl einen anfangenden, als schon geübten Componisten vor Vortheil daraus entstehe, wenn er durch Hülffe dieses Circuls in allen seinen Musicalischen Wercken (es sey im Kirchen-Cammer-oder Theatralischen Stylo, besonders im Recitativ) mit denen Modis dergestalt frey umgehen kan, daß er selbige vor- und rückwärts nach Gefallen durchwandern, und sich niemahls verlihren möge, er sey auch, wo er wolle. Denn hat er sich ja in

einige Modi bald gerade unter ihren neu eintretenden Semitonio, bald unter ihren darauff folgenden Fundamental-Clave des neu bezeichneten Systematis, an geben worden. Z. E. auff folgende beyde Arten:

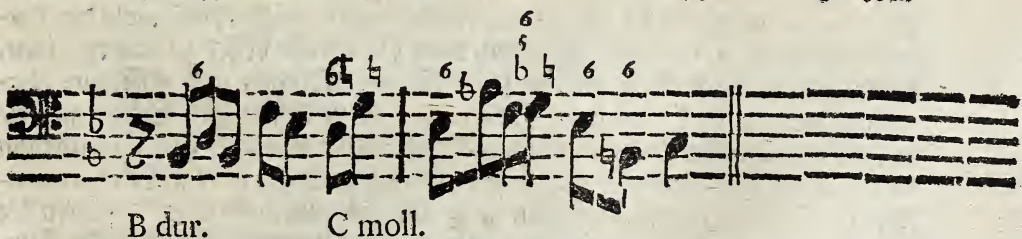
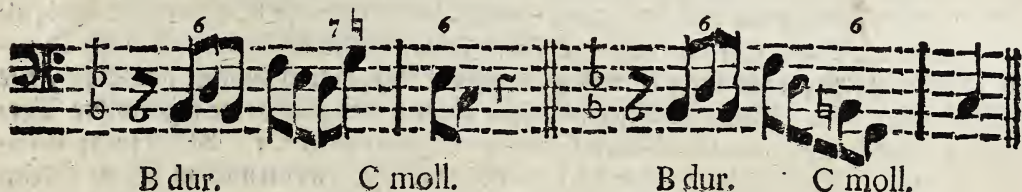


diese differente Angebung der Modorum ist zwar in der That einerley, wenn man aber die Sache genau nehmen will, so kan man sagen, daß dergleichen Modi præcise mit ihren vorhero nicht da gewesenenen Semitonio eintreten, es mag nun dieses im Basle, oder in einer obern Stimme stecken. Also tritt in folgehden 3. Exempeln das B dur, præcise mit dem einfallenden H. in das C moll, ob gleich der fundamental-Clavis C. selbst, erst nachfolget. Denn dieses C. distingviret den Modum nicht, weil dessen ganzer Accord z. E. auch im G moll, B dur und dis

in einen schwehren, mit vielen $\times \times$ oder $b b$ (r) verbrähten Modum verwickelt, und weiß nicht wieder heraus zu kommen; so suchet er nur denselbigen Modum im Circul, da findet er zur rechten Hand die eine, und zur linken Hand die andere Thür, durch welche er Schritt vor Schritt wieder heraus, und in leichtere Modos gehen kan, wohin er selbst will. Denn er mercket sich nur in besagten Circul den Terminum à quo, nehmlich den Modum, wo er ist; und suchet alsdenn den Terminum ad quem, nehmlich den Modum wo er hin will, so liegen ihm die Modi intermedii so gleich vor Augen, durch welche er ordentlicher Weise passiren muß.

§. 21. Hierz

dis dur stehen kan; Das Semitonium H. ^{oder} distingviret besagtes C moll von andern Modis, denn so bald man wieder aus dem C moll heraus gehet, so bald wird auch sein Semitonium H. wiederum verlassen.



(r) Obiter wollen wir allhier gedencen, daß einige so genandte Neulinge dasjenige Chromatisch nennen, was mit $\times$ bezeichnet, und alles dasjenige Enharmonische was mit b bezeichnet ist. Daß aber diese Enharmonische Benennung wieder die wahre Historie der alten Generum lauffe, solches kan denen so genandten Neulingen nicht gelaugnet werden, und haben sie vollkommen recht. Allein sie begehen hin wiederum einen eben so grossen Fehler, wenn sie einige mit einfachen und doppelten $\times \times$ oder $b b$ bezeichnete Claves Enharmonisch, die 7. natürlichen Claves aber (c d e f g a h) in ihren unbezeichneten Systemate Diatonisch nennen.

§. 21. Hiernächst kan sich ein ungeübter Componist auch dieses Circuls bey solchen Compositionibus mit grossen Vortheil bedienen, wo er den regulirten Ambitum modi nicht zu überschreiten gedenket. Denn in denen c. 2 huj. Sect. oft gedachten Tabellen findet man zwar bey jedem Haupt-Modo die Neben-Tone, wohin der regulirte Ambitus modi auszuweichen pfleget: Wie aber diese Neben-Tone an einander hangen, und man bequem aus einem in den andern gehen könne, solches muß man in unsern Circul suchen. 3. E. Ein Anfänger hätte sich vorgesetzt, ein Stück, eine Arie, oder einen musicalischen Satz aus dem g dur zu componiren, so findet er

nennen. Denn es kan ja nicht widersprochen werden, daß die wahrhaften 3. Genera der alten bey uns in ein einziges, aus 12. Clavibus bestehendes Genus Chromaticum zusammen geschmolzen worden. Nun heisset es: à toto ad partes volet seqvela; ist das ganze Genus Chromatisch, so müssen nothwendig alle 12. Claves Chromatisch, und keiner davon weder Enharmonisch, noch Diatonisch seyn, man mag sie mit x. b. oder h einfach und doppelt bezeichnen, wie man will. Eben aus diesen principio können wir auch keine sogenannte Verwechselung der musicalischen Generum (wovon oben c. 1. h. Sect.) mehr statuiren. Denn wie kan man die Genera verwechseln, wenn nicht in hr, als ein einziges Genus vorhanden? Ja, sagen, die Antiquarii, man könne wohl die Terminos der alten 3. Generum behalten, umb die Sache besser zu unterscheiden, denn (fahren sie fort) es wären ja differente Dinge, und differente Harmonie, wenn 3. E. die heutigen 5. Semitonia in vollstimmigen Sätzen mit ihnen vorgezeichneten b oder mit einem x gebraucht würden: item, wenn man die 7. natürlichen Claves auf diatonische Art unbezeichnet, oder auf Enharmonische Art mit einfachen und doppelten x x oder bb gebrauchete ic. Allein die Moderni antworten hierauff, daß man den reellen Unterscheid aller dieser Dinge, nicht in denen abgeschafften Generibus der Alten, sondern in dem differenten Ambitu der Modorum suchen müsse. Diese verursachen die differente Harmonie, auf zweyerley Arth solcher mit h x. oder b. bezeichneten einerley Clavium. Dahero wir bey unserer heutigen Music besser thäten, wenn wir ohne alle Confusion, jedweden von diesen 3. Signis h. x. b. einen à partem Nahmen gäben, wir möchten nun nach Arth der Teulinge das h. diatonisch, das x. chromatisch, und das b. enharmonisch nennen, oder sonst 3. geschicktere Terminos an deren Stelle setzen. So dann könnte man auch statt der alten so genandten

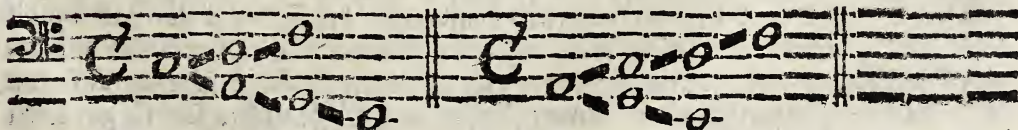
er zwar in gedachten Tabellen, daß das G dur ordentlich auszuweichen pflege in das D dur, H moll und E moll, außerordentlich aber, in das A moll und C dur: Allein wie soll er nun diese Modos verwechseln, und geschickt aus den einen in den andern gehen, ohne dem Gehöre einigen Tort zu thun? Antwort: Er suchet das G dur in unsern Circul, da findet er das obengedachte D dur, H moll und E moll zu rechten Hand, und hingegen das A moll und C dur zur linken Hand. Solchergestalt siehet er nun, wie alle diese Modi nach ihrer nächsten Anverwandtschaft in der Reihe liegen, (s) folgar procediret er nur nach der oben gegebenen Haupt-Regel, nemlich, daß er niemahls leichtre mehr als einen Modum überspringe,

X x x x 2

ge,

Verwechselung der Generum, eine gewisse umbschränckte Verwechselung der Modorum statuiren, und ihr einen eigenen Nahmen geben, die alten pappierne 3. Musicalischen Genera aber (deren existentiam uns die Antiquarii in heutiger praxi weiter nicht, als auf dem Pappiere zeigen können) hätten so dann ihren völligen Abschied. Dieses wäre ohngesehr der, über die 3. alten Genera entstandene Streit und differente Meynung der Aeltlinge und Neulinge, welche in conclusionen wiederum auff das vortreffliche Wörtgen: Nennen hinaus lauffet, ob man nehmlich diese und jene Claves nach denen alten Generibus weiter Benennen, oder sie insgesammt chromatisch tauffen soll? Indes gewinner und verliehret die Music nicht das geringste dabey, man nenne sie wie man will, wenn man sich nur verstehen machet, und bin ich von dergleichen saubern Wort-Disputat ein Diener.

- (s) Ich habe sonst meinen Scholaren den regulirten Ambitum eines iedweden modi maj. und min. auf unten folgende Arthen, gleichsam in einen halben Circul auff denen Lineen vorgemahlet, woraus sie leicht den Unterscheid der am nächsten an verwandten, und am weitesten abgelegenen Neben-Tone haben erkennen, und mit ihnen nach unserer gewöhnlichen Regel bald gradatim bald per saltum ohne alle Schwürrigkeit verfahren lernen. Man transponiret aber folgende 2. Schemata durch alle modos majores und minores.



Ambitus des C dur.

Ambitus des A moll.

ge, wo er nicht gradatim gehen will: so kan er unmöglich sich verirren, viel weniger das Gehör beleidigen. Denn da folget nun von sich selbst, daß er 3. E. aus dem G dur nicht so plögllich in das H moll, als die 3. maj. fallen muß, weil 2 modi dazwischen liegen. Vielweniger wird er aus dem C dur zugeschwind in das D dur, oder aus dem A moll zugeschwind in das H moll fallen, weil jedesmahl 3 modi dazwischen liegen. Am allerwenigsten wird er sich unterstehen, aus dem C dur gerade in das H moll zu fallen, weil gar 4 modi dazwischen liegen, und gedachtes C dur und H moll eben die 2 Extrema oder eusersten Grängen des regulirten Ambitus G dur ausmachen.

§. 22. Gesezt aber ein Componist hätte auch Lust, über diese 2 eusersten Grängen des G dur zu passiren, wie sonderlich auswärtige Nationes (t) zuthun pflegen: so findet er zur rechten Hand nach dem H moll, und zur linken Hand nach dem C dur, die nechst anliegenden Modos, in die er gradatim oder per saltum ausweichen, und eben auff diese Arth wieder zurück passiren kan, ohne Gefahr sich zu verlihren, oder dem Gehöre etwas unleidliches aufzudringen. Folgar bleibt unser musicalische Circul iederzeit ein sicherer pharus in allen Arthen der Composition, so wohl vor geübte, als ungeübte Componisten.

§. 23. Der andere Nutz und Vorthail unseres Circuls war im General-Bass ohne Signaturen, oder deutlicher zu reden, ein Accompagnement der Cameral- und Theatralischen Sachen. Wir haben oben c. 2. h. Sect. bey der 8ten Special-Regel, und dem nachfolgenden §. mit mehrern gedacht, wie nöthig einem Accompangnisten die Erkenntniß der musicalischen Modorum sey, wofern er bey einem unbezifferten Basse das Changement der Tone gleichsam vorher sehen, und die öftters irregulairen Ausschweifungen

(t) Denn bey ihnen ist es nichts neues, daß sie 3. E. aus dem C dur bis in das D dur, aus dem F dur bis in das G dur, aus dem a moll bis in das d dur und h moll &c. ausweichen. Gleich wie nun solche außerordentliche Digresiones nicht zu schelten, wofern sie ungezwungen, und mit guter Raïson geschehen: Also kan man dergleichen Künste berühmter Meister, mit Hülffe unsers Circuls gar leicht imitiren lernen, wer Lust dazu hat.

fungen derer Compositorum verstehen lernen will. Es ist auch in dem nachfolgenden 3ten Capitel h. Sect. weitläufftig gezeigt worden, wie ungleich insonderheit das Recitativ die Tone zu verwerffen, und in einen Augenblick in die allerabgelegensten Modos auszuweichen pflege. Will man nun dergleichen Changemens geschwind und gründlich einsehen lernen, und im Accompagnement einen Habitum erlangen: so muß man vor allen Dingen die Connexion und gewöhnlichen Digressiones aller Modorum aus dem Fundamente verstehen. Da wir nun solches alles nicht besser, vollkommener und gründlicher können verstehen lernen, als aus eben unsern Circul: so lieget dessen Nutzbarkeit auch im Articul vom General-Basse am Tage.

§. 24. Der 3te Nutz und Vorthail unsers Circuls war im präludiren vollstimmiger Instrumente. Alles was nun in denen vorhergehenden §. 20. 21. 22. vom componiren gesagt worden, das gilt auch hier vom präludiren, weil ex tempore präludiren, und componiren allhier einerley ist. Man mag dahero auff einem vollstimmigen Instrumente (als Clavier, Orgel, Clavicin, Lauthe &c.) entweder aus einen gewissen Modo nach dem regulirten Ambitu zu präludiren, oder auch bey Fantasien, Cappricien, und allerhand Urthen der präludien in entfernte Tone auszuweichen sich vornehmen: so darff man nur unsern Circul im Gedächtniß, oder vor Augen haben, wenn man sicher gehen, und sich niemahls in denen Tönen verirren oder verlihren will; Gleichwie auch wohl manchen Organisten ein geistlich Unglück wiederfähret, wenn er bey Endigung eines Gesanges, oder Musicalischen Stückes, gleich auff den folgenden Gesang präludiren, und nach der Kunst in desselben abgelegenen Modum gehen will. Wir wollen aber propter Juniores allhier bey dem präludiren etwas stille stehen.

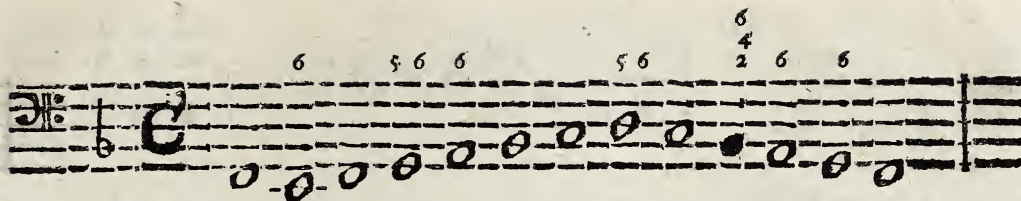
§. 25. Wer auff einen vollstimmigen Instrumente ex tempore zu präludiren sich unterstehet, der muß schon viel Music im Kopffe haben, i. e. er muß mit einem Worte ein erfahrner, und geübter Musicus seyn. Weil sich aber dieser Gradus parnassi nicht in einem Jahre ersteigen läffet, zumahl wenn alles auff eigene Erfahrung allein ankommen soll: so fraget sich, ob man angeübten keine sichern præcepta oder Anleitung geben könne, wie sie nach und nach selbst eine eigene Harmonie auff ihren Instrumente zu

wege bringen, oder mit einem Worte präludiren lernen sollen? Antwort: Ungeübten Musicis allhier die vielerley Arthen der präludien nach allen Fundamentis beyzubringen, ist so unmöglich, als dazu nothwendig ein ganzer Tractat, und nicht wenige Zeilen eines Capitels ersiedert würden: die prima fundamenta aber zum präludiren hier zu entwerffen, solches gehet wohl an, und das wollen wir so kurz als möglich auff folgende Artz be-
werckstelligen.

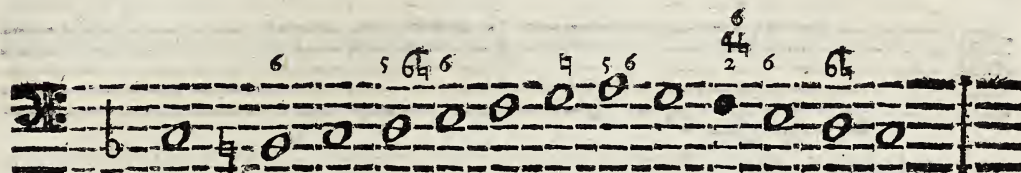
§. 26. Wer extempore ein präludium herspielen will, der erwehlet sich vor allen Dingen einen Modum, aus welchen er präludiren will. Wir wollen uns hier einen leichten Modum, nemlich das F dur, zu unsern Vorhaben erwählen, woben wir hauptsächlich 2. Dinge zu untersuchen haben:

1) In was vor Neben-Tone dieser Modus, nach seinem regulirten Ambitu ausweicht? und da präsentiren sich in unsern Circul (nach denen oft angeführten Tabellen des andern Capitels dieser Abtheilung) zur rechten Hand das D moll, C dur, und A moll; zur linken Hand aber das g moll, und B dur.

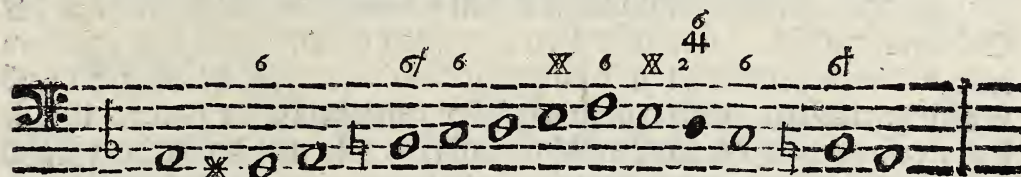
2) Wie sich ein Anfänger in jedweden von diesen Neben-Tonen, mit guten Musicalischen Sätzen eine Zeitlang auffhalten, und aus einem in den andern gehen könne? Hierzu nun können uns die, in nur gedachten c. 2. h. sect. befindlichen Schemata aller Modorum die beste und schleimigste Hülffe geben. Denn weil in selbigen der natürliche Ambitus eines jedweden Modi durch die fundamentalen Bass-Noten und darüber stehende Ziffern richtig angegeben worden, so folget hieraus der Vernunftsschluß, daß wenn wir bey unsern vorhabenden präludio die Schemata f dur, c dur, a moll, d moll, g moll und B dur, in guter Ordnung an einander hengen, und nur ein Schema nach dem andern supplement durch accompagniren wollen, so haben wir schon die prima rudimenta zu einem präludio geleset. 1. E.



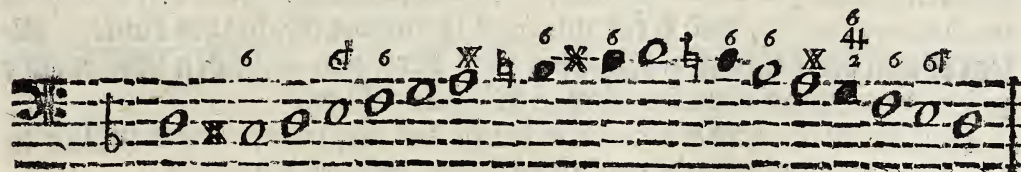
Schema F dur.



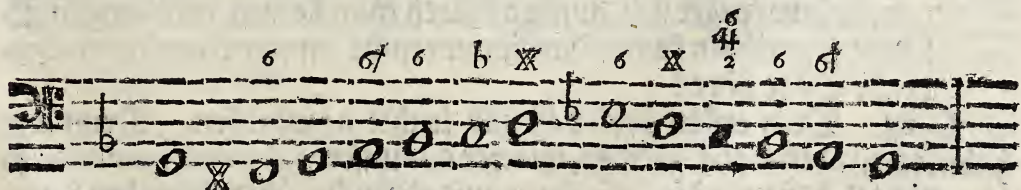
Schema C dur.



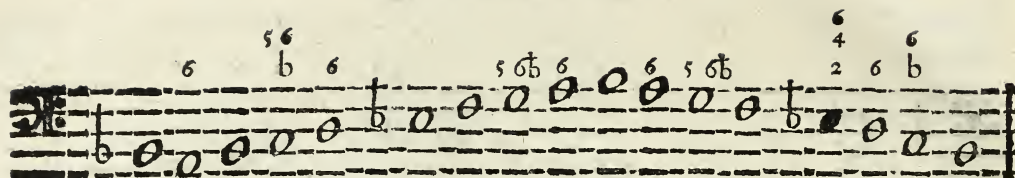
Schema A moll.



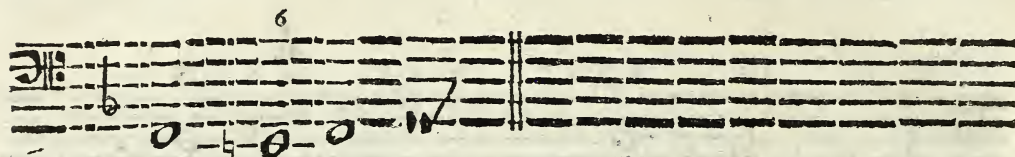
Schema D moll.



Schema G moll.



Schema B dur.



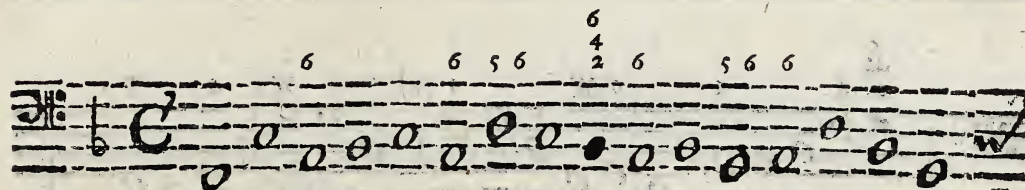
Schema F dur.

§. 27. Wenn wir nun mit diesen Schematibus etliche mahl in der Ordnung wechseln, i. e. nach unsern Circul mit diesen Modis bald gradatim bald per saltum verfahren, und dabey die Bass-Noten bald verlängern bald verkürzen wolten, (wobey noch jedweder mittelmäßiger General-Bassiste das Accompagnement jedesmahl verändern, und mit der rechten Hand höher oder tieffer angeben könnte): so brächten wir ohne alle Mühe ein vollstimmiges präludium heraus, welches niemahls wieder den Ambitum modorum pecciren, und keine unrechte Harmonie anschlagen könnte. Allein es würden dennoch 2. Haupt-Fehler darinnen zu finden seyn, welche wir nunmehr zu corrigiren suchen müssen. Denn

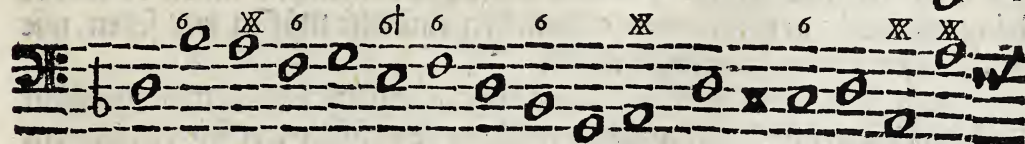
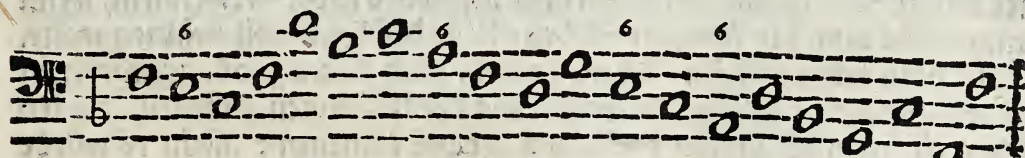
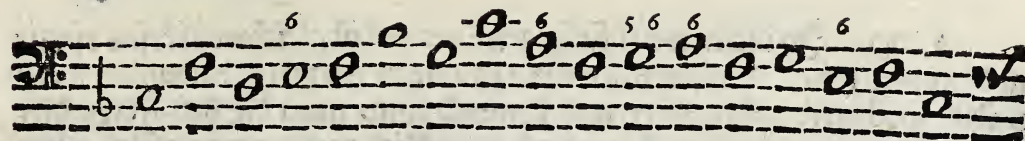
- 1) Würde der stets per gradus gehende Bass allzu simpel, und endlich einen Music-verständigen Zuhörer gar verdrießlich fallen.
- 2) Bestehen diese zusammen gestossene Schemata in lauter Consonanzen, daher fraget sich, auff was Arth man sie mit Dissonanzen geschielt vermischen könne, damit man nicht immer einerley consonirende Säge höre?

§. 28. Dem ersten Fehler ist gar leichte abzuhelfen. Denn wir haben schon oben p. 765. gedacht, wie wir alle unsere Schemata modorum so eingerichtet, daß man die Bass-Claves mit ihren darüber stehenden Signaturen nach Gefallen verwechseln, und also per gradus oder per saltus gehen könne,

könne, wie man will, (u) ohne daß die natürliche Harmonie oder der Ambitus modi in geringsten dadurch beleidiget werde. Hieraus fließet nun ein reichlicher Vorrath der Veränderung; Denn wir können uns bey jedweden Schemate mit Verwechslung der Bass-Noten so lange aufhalten, bis es uns gefällt, in ein ander Schema dieses präludii zu gehen, und eben dergleichen Verwechslung von neuen anzufangen. Wir wollen hier der Kürze halber die Probe nur mit 2. Modis machen, und die Bass-Noten der obigen Schematum F dur und D moll auff folgende Arth verwechseln:



Schema F dur.

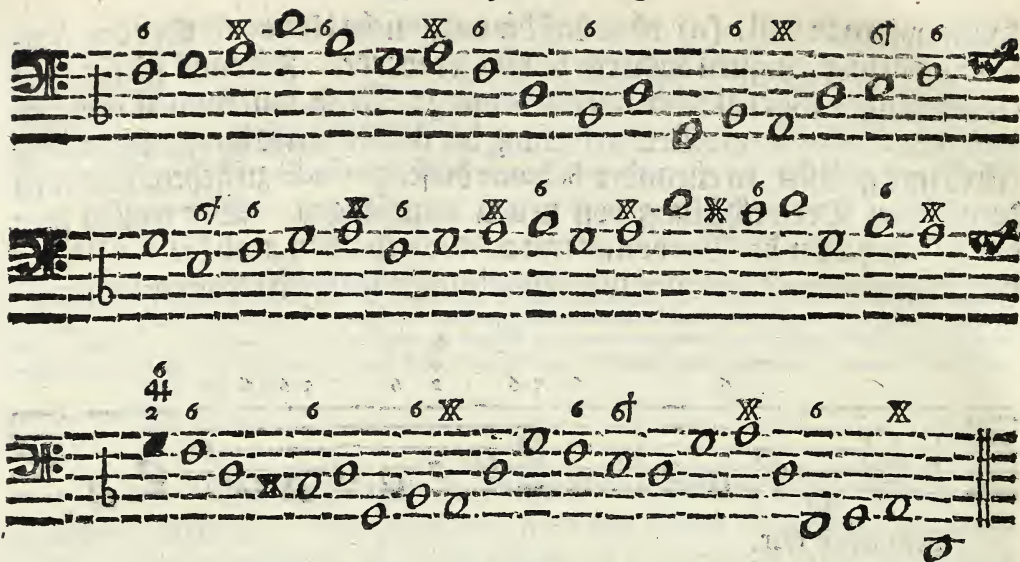


Schema D moll.

Y y y y

§. 29. In

(u) Den einzigen Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ ausgenommen, welcher nur bey dem unter sich gehenden Transitu in die 3am modi zu brauchen ist, wie wir gehörigen Orthes an-gemercket.



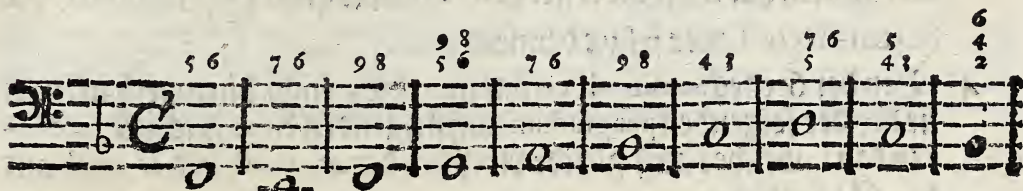
§. 29. In diesen weitläufftigen Exempel ist gleichwohl keine eingige Note und kein Accord, welcher nicht in obigen kurzen Schematibus F dur und D moll zu befinden wäre, und dennoch könnte man die Bass-Noten dieser beyden Schematum, gleichsam noch unendlich mehr verwechseln, wenn man nicht auch die übrigen Neben-Tone des F dur mit nehmen wolte. Will man nun in diesen Neben-Tönen, nach denen §. 26. angegebenen Schematibus, eine gleiche Verwechselung der Bass-Noten anstellen, so wird schon ein ziemlich langes präludium heraus kommen: allein es würde dennoch aus lauter Consonantien bestehen, und also müssen wir sehen, wie auch dieser Fehler zu verbessern sey.

§. 30. Wenn wir nun unsere angegebenen Schemata modorum mit Dissonantien geschickt vermischen wollen, so müssen wir dieses, als ein Haupt-Principium zu voraus setzen:

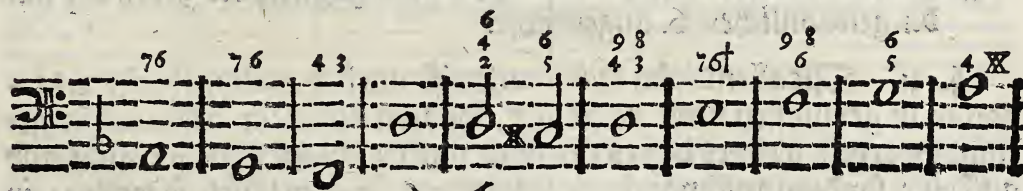
Daß bey natürlich fortgehender Harmonie, niemahls weder ein ordinairer, noch extraordinairer Accord könne angeschlagen werden, davon nicht wenigstens eine einkige Stimm

Stimme (wo nicht mehr) in dem folgenden Case könnte liegen bleiben i. e. legaliter binden, und nachmahls resolviren, ohne den Ambitum modi in geringsten zu beleidigen.

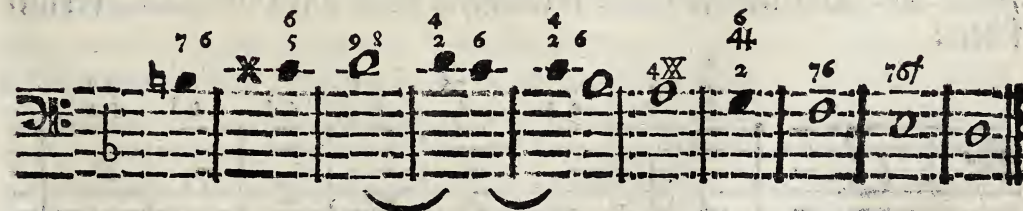
Hier von eine deutliche Probe zu zeigen, so wollen wir zuerst die kurzen Schemata des F dur und D moll (zum Modell aller Modorum major. und minor.) ohngefehr auff folgende Art beziffern:



Schema F dur.



Schema D moll.



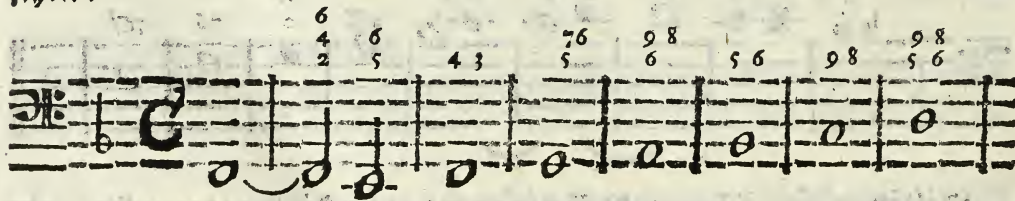
Hält man diese dissonirende Bezifferung gegen die vorige consonirende Bezifferung der beyden Schematum, so wird man folgende Casus finden:

Y n y n y 2

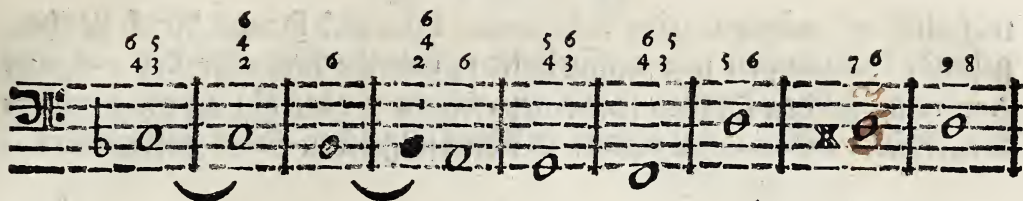
1) Daß

- 1) Daß wo sonst einige Noten die 6. oder 8. über sich gehabt, da hat man diese durch eine vorhergehende 7. nur auffgehalten, sie folgen aber dennoch mit der resolution der 7. nach.
- 2) Wo einige Noten nur den ordinairen Accord gehabt, da hat man diesen durch eine vorhergehende 4. oder 9. nur auffgehalten, er folget aber dennoch mit der resolution nach.
- 3) Bey einigen per gradum unter sich, in den Sexten-Accord gehenden Bass-Noten, hat man die erstere Note vorher mit $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ syncopiret, der Sexten-Accord aber folget dennoch nach.
- 4) Bey der 6^{te} des Semitonii cis hat man die 5^{te} min. hinzugethan, weil sie bey der folgenden per gradum auffsteigenden Note geschickt resolviren kan: welches auff gleiche Art bey der 4^{ta} modi des D moll mit der (6) geschehen.
- 5) Findet man über der 3^a modi des D moll zugleich die 9. bey der all^{en} da gewöhnlichen 6. angebracht.

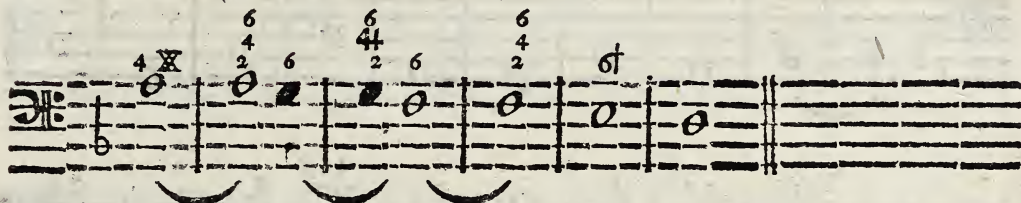
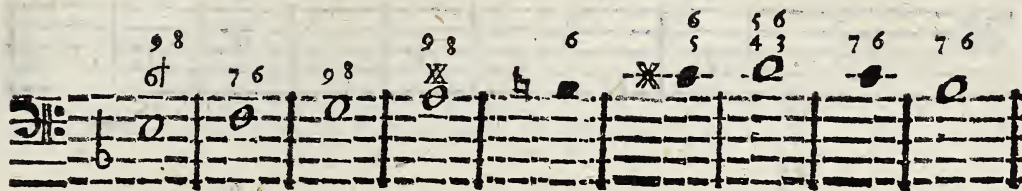
§. 31. Mit allen diesen Dissonantien ist nun der Ambitus dieser 2. Modorum in geringsten nicht beleidiget, sondern vielmehr harmoniöser gemacht worden, welches daß es sich nach unsern obigen principio nicht nur auff eine, sondern auff mancherley Arten practiciren läffet, so wollen wir zu mehrer Erläuterung unsere 2. Schemata, F dur und D moll noch einmal, und zwar auff folgende veränderte Art mit Dissonantien vermischen:



Schema F dur.



Schema D moll.



§. 32. In diesen Exempel stecken eben obige 5. Casus, und sind alle eingestreute Dissonantien wiederum nichts anders, als pure Aufhaltungen der darauff folgenden ordinairen Consonantien unserer 2. Schematum F dur und D moll. Auf diese Art lassen sich nun alle Schemata modorum gar leicht mit viel oder wenig Dissonantien besetzen, ohne daß der natürliche Ambitus modi dabey zu leiden habe. Weil wir aber oben gedachter massen in unsern vorhabenden präludio nicht immer einerley per gradus gehende Bass-Noten hören, auch das präludium verlängern wollen: so müssen wir nun eine Probe zeigen, daß man bey Verwechselung der Bass-Noten eines Schematis eben diese Künste practiciren könne, und wollen wir also das im vorhergehenden §. 28. befindliche Exempel auff folgende Art mit Dissonantien vermischen. Man halte beyde Exempel gegen einander, so wird man sehen, daß überall die ge-
 wöhn-

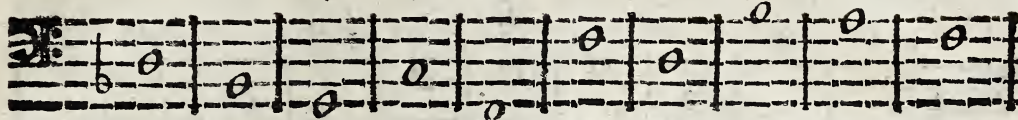
wöhnlichen Consonantien der Schematum F dur und D moll, durch vorhergehende Diffonantien nur aufgehalten, insonderheit aber der ordinaire Accord an solchen Orthen mit einer einzeln 7. oder $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}\right)$ vermehrt worden, welche resolution hat können in denen folgenden Noten statt haben:

The image displays six staves of musical notation, each representing a different resolution of a triad. The notation is in F major (one flat) and D minor (no flats, but the key signature is implied by the text). The notes are represented by circles on a five-line staff. Above the notes are figured bass numbers indicating the intervals and chord structure.

- Staff 1:** Shows a resolution from a triad (C-E-G) to a dyad (C-E). The figures above are 4 3, 7 6, 5, 6, 5 6, 4 3, and 6 4 2.
- Staff 2:** Shows a resolution from a triad (D-F-A) to a dyad (D-F). The figures above are 6, 6 4 2, 6, 9, 5 6, 6, 6, 6 5, 7, and 4 3.
- Staff 3:** Shows a resolution from a triad (E-G-B) to a dyad (E-G). The figures above are 5 6, 7 6, 9 8, 7, 4 3, 6, and 7 6.
- Staff 4:** Shows a resolution from a triad (F-A-C) to a dyad (F-A). The figures above are 6, 9 8, 6 5, 4 3, 6, and 9 8.
- Staff 5:** Shows a resolution from a triad (G-B-D) to a dyad (G-B). The figures above are 6, 5, 6, 7, 9 8, 6, and 7 6.
- Staff 6:** Shows a resolution from a triad (A-C-E) to a dyad (A-C). The figures above are 6, 5, 6, 7, 9 8, 6, and 7 6.

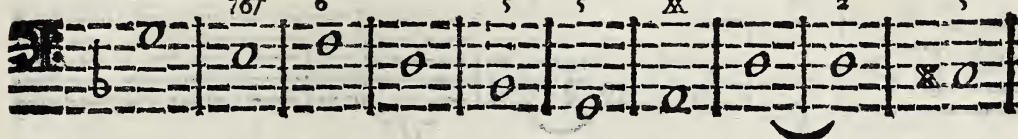
88 (9II) 88

7 7 7 6 X 6

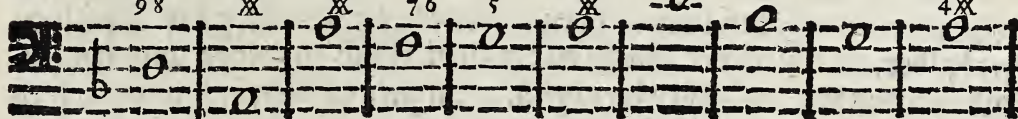


Schema D moll.

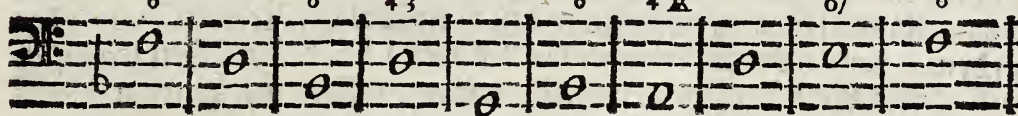
7 6 6 6 5 5 X 6 4 2 6 5



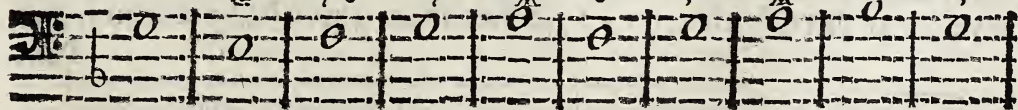
9 8 X X 7 6 6 5 X - 6 6 5 4 X



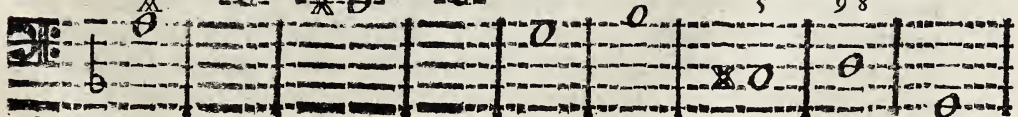
6 6 4 3 6 4 X 6 9 8 6



6 7 6 7 X 6 6 5 X 6 6 5



X 5 6 7 6 - 6 6 5 9 8





§. 33. Man kan in diesen Exempel die Dissonantien nach Gefallen leicht vermehren oder vermindern; wir aber haben hier der Deutlichkeit halber, mit Fleiß der Sache weder zu viel noch zu wenig thun wollen. Indesß haben wir biß hieher die oben §. 27. angemerckten 2. Haupt-Fehler des angefangenen præludii dergestalt verbessert, daß wir nunmehr mit leichter Mühe zu einem weitläufftigen harmoniösen præludio aus dem F dur gelangen könten, wosern wir mit allen übrigen Neben-Tönen, oder zu dem F dur gehörigen Schematibus des oben §. 26. befindlichen Exempels auff gleiche Arth verfahren wolten, wie wir bißher mit denen 2. Modis F dur und D moll verfahren. Wolte man nun dabey gedachte Schemata etliche mahl in verwechselter Ordnung wiederhohlen, und nach dem Allabreve-Tacte durchspielen (w): so kan man gewiß das præludium aus dem

(w) Solchenfalls könte man nur diejenigen Noten, welche eine doppelte Harmonie haben (76. 56.) als ganze Tacte: Diejenigen Noten aber, so eine einfache Harmonie haben, als halbe Tacte anschlagen, und dabey die per 3as springende Noten mit dem Transitu der 4tel auszieren. Gewiß es würden mit dergleichen stets bindenden und syncopirenden Kirchen-Præludiis diejenigen Organisten, welche allerhand schöne Themata und Fugen auff der Orgel zu tractiren nicht gewohnet, vielmehr Ehre einlegen, als wenn sie statt dessen, rechte üppige Clauselgen, schlechte Sviten, oder wohl gar 2. stimmige Violinen-Sachen in der Kirche her-

dem F dur so lange extendiren, als man nur selbst will. Hier leidet es der Raum nicht, mehrere Weitläufigkeit zu suchen: genug, daß wir deutlich gezeiget, wie jedweder gar leicht selbst damit umspringen kan. Und ebenso wie wir die Sache mit unsern præludio aus dem f dur angegeben, so versähret man auch mit denen præludiis aus allen übrigen Modis Musicis.

§. 34. Denenjenigen aber, die in der Music etwas mehr geübet, und sich im præludiren auch ausser dem Alla breve wollen hören lassen, kan man noch diesen Rath erteilen, daß sie die verwechselten Bass-Noten der zusammen gestossenen Schematum eines Haupt-Modi, nur als das bloße Fundament ihres præludii ansehen, und darüber mit Verlängerung und Verkürzung gedachter Bass-Noten, allerhand Variationes und Fantasiën nach eigenen Einfällen erdencken können (x), ohne die geringste Gefahr, sich weder in denen Tönen zu verlihren, noch wieder den Ambitum Modi zu pecciren. Wer nun unsern gangen præludien Discurs von §. 24. bis hieher vernünftig überleget, der wird finden, daß dieses eine überaus vortheilhaftige Methode sey, einen Anfänger nicht allein zum præludiren, sondern auch zum componiren selbst glücklich anzuführen. Wir aber kehren von dieser weitläufigen, wiewohl nützlichen Digression wiederum zu unsern Circul.

§. 35. Dessen 4ter Nutz und Vorthail war nun in gänglicher Abschaffung der alten Modorum Musicorum. Daß diese eingeschrenckte Antiquitäten in heutiger praxi nichts mehr taugen (ausser wenn es denen Dr-

3 3 3 3

gani-

herleypen; auch wohl zu Bemäntelung ihrer Ignoranz die armen Scholaren fälschlich zu bereden suchen: Dieses wären rechte Clavier-Sachen, und wären vollstimmige præludia und Fugen nicht mehr Mode, (sie sind der sauren) der General-Bass bedeute auch nichts, es wären da wenig Regeln zu observiren, und gebe sich alles von sich selbst ic. Sehr wohl gegeben! Aus dergleichen Gesänge lernet man den Vogel den Augenblick erkennen, ohne daß man weitere Testimonia Ignorantiæ crasse von nöthen habe.

(x) Bey dergleichen Variationibus kan man nun nach Gefallen die allzu häufig bin-
den Dissonantien weglassen, und sich mehr an die consonirenden Schemata halten, z. E. an das oben §. 28. befindliche Schema &c.

ganisten gefället, ihre præludia nach denen Modis der alten Pieder einzurichten): Hieran zweiffeln auch selbst manche Antiquarii nicht mehr. Allein es giebt gleichwohl noch einige unter denen heutigen practicis selbst, welche vermeinen, man könne deswegen die alten Modos nicht entrathen, weil man daraus auch so gar die Connexion der heutigen Modorum erlernen müsse. Denn, sagen sie, wer z. E. nicht wisse, wie der Modus Dorius dem Lydio, dieser dem Æolio &c. am nechsten verwandt sey, der wisse auch nicht bequelm aus dem einen in den andern zu gehen, und mit denen Modis nach Gefallen zu handthieren. Diesen Leuthen redet nun Werckmeister in seiner Harmonologie vortreflich das Wort, wenn er p. 73. sich also vernehmen lässet:

Diejenigen aber so dennoch vorwenden, daß die Modi (nehmlich die alten) nicht mehr im Brauch wären, werden dadurch verführet, indem sie sehen, wenn etwan einige vornehme Componisten ihre schöne Digressiones, oder künstliche Abweichungen haben, meinen sie, die Modi würden überschritten, und dannenhero nicht mehr im Gebrauch, indem sie aber in solcher Opinion stecken, wissen sie nicht, daß auch der Modus eine Richtschnur sey wie man solche Digressiones einrichten, und anbringen möge, damit man wieder zu selben Clave, und gleichsam zu der Thür, da man ist ausgegangen, wieder gelangen könnte, denn wenn solches nicht wäre, gieng man gleichsam in einen Irrgarten und Labyrinth, da man nicht wüßte, wo man sich sollte zuletzt hinwenden.

Da habt ihr es, ihr heutigen Practici! Ihr werdet keine künstlichen Digressiones mehr machen können, und werdet euch in dem Labyrinth eurer 24. Modorum ganz und gar verlihren, wosern ihr euch nicht von denen alten Modis, gleich als vom Faden Ariadnes, werdet wieder herausführen lassen: da möget ihr euch nun feste anhalten. Fraget man aber manche Defensores dieser antiqven Modorum (y) umb den wahren Grund, woher

(y) Die Schranken der alten Modorum schließen sich ohngefehr in folgenden 2. Terminis: 1) Daß man nicht alle Töne oder Claves in diesen oder jenen Modo gebrauchen solle, die wir doch heut zu Tage wärdlich haben und brauchen können. 2) Daß man auch so gar die Limites gewisser Modorum bey Leibe nicht umb eine 2de 3e &c. überschreiten, i. e. in der Ordnung unserer heutigen Chromatischen Clavium nicht höher und tieffer gehen solle, als es der alte barbarische Modus

woher sie den gerühmten vortreflichen Nutz ihrer Modorum erweisen können: so läuffet der allerbeste Beweis, mit einem Worte, auff die oben beschriebene Circulation per 2as hinaus, welche sie aus jedweder Triade Harmonicâ ihrer Modorum auf folgende Arth zusammen schmieden. Denn, sagen sie, weil 3. E. der Modus Ionius die Triadem Harmonicam,

$\left\{ \begin{smallmatrix} g \\ e \\ c \end{smallmatrix} \right\}$ der phrygius hingegen die Triadem $\left\{ \begin{smallmatrix} h \\ g \\ f \end{smallmatrix} \right\}$ hat, diese letztere Trias aber

von der ersten 2. Claves erborget, so muß der Modus phrygius nothwendig dem Jonio am nächsten verwand seyn. Nach diesen muß alsdenn der

Modus Mixolydius folgen, dessen Trias harmonica $\left\{ \begin{smallmatrix} d \\ h \\ g \end{smallmatrix} \right\}$ wiederum 2. Cla-

ves von dem phrygio erborget. Und so fahren sie mit der Transposition ihrer Modorum, und der Superstruction der Triadum harmanicarum, per Tertias so lange fort, biß sie wieder in den ersten Modum gelangen. Allein wir wollen dieses weitgesuchte patrocinium der alten Modorum auff zweyfache Arth beantworten:

1) Gesezt den Fall, es wäre besagte Circulatio per 2as richtig, so möchte ich gern die raison wissen, warum wir eben dazu die Nahmen der alten Modorum erborgen müßten? Unsere heutigen Modi Musici haben ja eben diese Triades harmonicas, welche wir benötigten Falles auff gleiche Arth

3 3 3 3 2

Arth

Modus zugelassen. Sind das nicht Thorheiten! Wir haben in jedweder 8ve 12. Claves, warum sollen wir sie nicht in allen Modis nach Gefallen, in der Höhe und Tiefe brauchen, wie es unser Einsall, Talent und Gusto zulasset? Sind es nicht eben so absurde Gesähe, als wenn man Regeln erdencken wolte, wie man hinführo alle Sachen gar künstlich nur mit 2. oder 3. Fingern jedweder Hand angreifen könnte, da uns doch Gott 10. Finger zum Angreifen verliehen hat: oder wie man im Reden, (nach dem Exempel curioser Oratorum) bald das r. bald das s. außen lassen solte, da wir doch zum Reden 24. Buchstaben im Alphabet haben: Könnten wohl dergleichen curiose pedanterien zu einer vernünftigen Regel dienen? Jedwedes Animal rationale wird es mit Nein beantworten, und gleichwohl wollen wir nicht begreifen, daß mit denen alten Modis eben dergleichen Thorheiten passiren, die bey unsern Zeiten nicht mehr applicabel sind.

Arth superstruiren, oder viel kürzer, nur per 3as in der progression fortgehen dürffen c. e. g. h. d. &c. so haben wir eben diese Connexion der Modorum, ohne daß wir nöthig haben, uns dabey weder des alten Modi Hypomixolydii, Jastii, nach Hypojastii &c. zu erinnern, was gehen uns diese barbarische Nahmen an?

2) Haben wir oben schon (z) erwiesen, daß die Circulatio per 3as nicht einmahl richtig sey, und wäre es diesen nach ganz falsch, daß z. E. der obengedachte Modus Jonius dem phrygio am nechsten verwandt sey, weil sie umb eine 3. maj. von einander entlegen, dahero die beyden Modi Æolius und Mixo-Lydus wegen näherer AVerwandtschaft gar wohl eine rechtliche Intervention anstellen könnten. Da wir nun in unsern oben erläuterten Circul eine viel richtigere Ordnung, Connexion und AVerwandtschaft aller Modorum finden, nach welchen wir alle unsere nahe, und weit abgelegene Digressiones ganz sicher einrichten, jederzeit die Thür, wo wir hinein gingen, wieder rückwärts finden, und uns niemahls, ja absolut niemahls in dem vermeinten Labyrinth verirren können: so folget ja uns widersprechlich, daß wir auch hierinnen (eben so wenig, als bey andern Musicalischen Materien) der alten Modorum ganz und gar nicht nöthig haben, sondern sie getrost, nicht allein in partem, sondern in totum verwerffen können. Wir thun also am besten, wenn wir sie ohne weiteres Ceremoniell, in ihr von dem Herrn Matheson wohl auffgerichtetes Grabmahl zur ewigen Ruhe verweisen, und uns weiter nicht umb sie bekümmern.

(z) Besiehe S. 3. h. cap.

Das VI. Capitel.

Von einem nützlichen Exercitio Practico und einigen Consiliis, wie man sich selbst weiter helfen, und die Perfection im General-Basse suchen müsse.

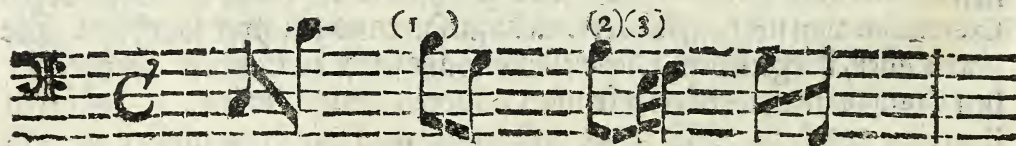
§. 1.

Sinn wir ein Exercitium Practicum aller, in dieser andern Abtheilung vom General-Bass ohne Species gegebenen Regeln anstellen sollen, so fraget sich vor allen Dingen, ob wir nöthig haben, auch die Cap. I. huj. Sect. abgehandelten Fundamenta Styli Theatralis allhier weiter zu exerciren? Ich sage nein! Denn einem Accompagnisten ist es genug, wenn er die allda erklärten Sätze nebst ihren Verkehrrungen theoretice verstehet, und ihnen im Accompagnement ihr Recht zu thun weiß, wozu kein besonderes Exercitium von nöthen, sondern allda satfam ausgeführt worden: Die Praxis aber, dergleichen Theatralische Sätze selbst zu machen, gehöret vor den Componisten, welchen wir oben allbereit einige Anleitung zu seinem Exercitio gegeben. Also fraget sich nun, was wir denn allhier vor ein nützliches Exercitium Practicum des General-Basses ohne Species mit unsern Accompagnisten anzustellen haben?

§. 2. Man darff nur überlegen, daß die größten Künste eines solchen unbezifferten General-Basses darauff ankommen, daß man die natürliche Harmonie oder den natürlichen Ambitum aller Modorum wohl verstehe, und aus selbigen die nöthigen Signaturen zu judiciren wisse. Da nun dieser natürliche Ambitus modorum oben Cap. 2. huj. Sect. durch die 7. bis 8. Special-Regeln, und beigefügten Schemata Modorum aus dem Grunde beschrieben worden: so folget hieraus, daß wir allhier kein besseres Exercitium Practicum anstellen können, als wenn wir vors erste ein General-Exempel zusamme schmieden, in welchen 1) alle oben erklärte

Special-Regeln zusamme lauffen, welche die natürliche Harmonie aller Modorum ausmachen. 2) Die Concert-oder Vocal-Stimme darüber gänzlich weggelassen werde, damit man sich alleine an den Bass, und seine darüber gehörige Harmonie halten müsse. 3) Nicht allein der regulirte Ambitus der alten, sondern auch irregulaire und extravagante Ausweichungen des Haupt-Modi enthalten, damit alle nöthige Casus, nebst denen, nicht zum Haupt-Modo gehörigen Speciebus Octavarum, darinnen exerciret werden mögen, wie wir bald sehen werden. 4) Muß man hernach ein solches General-Exempel durch alle 12. modos majores (weil die 12. modi minor. schon in dem vollkommenen Ambitu der Majorum stecken) transponiren und exerciren lassen, um zu beweisen, daß die Regeln in allen Modis immer einerley bleiben, und nichts als der Ton changirt.

§. 3. Gleich wie nun ein solches Exercitium einen Lehrbegierigen die natürliche Harmonie aller Modorum nothwendig dergestalt beybringen muß, daß es unmöglich ist, selbige nicht zu begreifen: Also stellen wir folgendes Exempel (*) zu unsern Exercitio dar, und zeigen gewöhnlicher massen die, Signaturen durch die beygefüigten no. no. an:



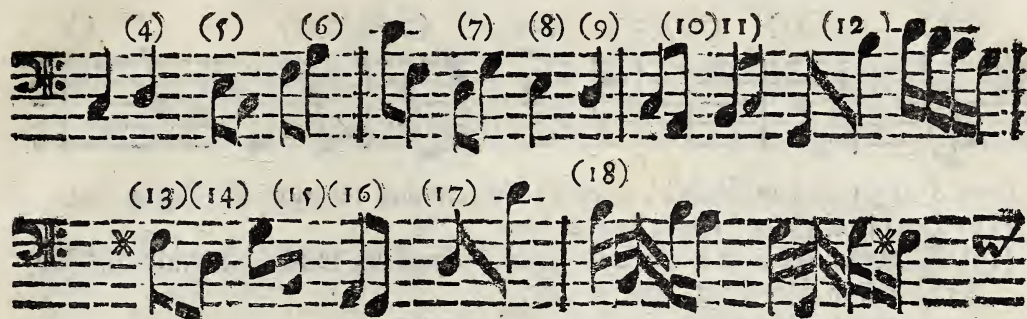
Das Exempel fängt im C dur an, also verfähret man im Accompannement nach dem Schemate dieses Modi, vermöge dessen die Note

No. (1) Die 6. über sich hat, weil es das Semitonium modi ist. Reg. 3. spec.

(2) Hat den ordinairen Accord, weil es die 5ta modi majoris ist, welche hier nicht mit der 4ta modi per saltum verfähret. Reg. 6. spec,

(3) Hat die 6, weil es 3a modi ist. Reg. 4. spec.

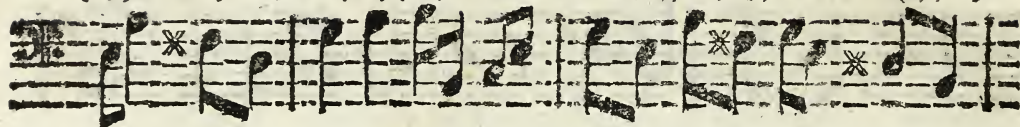
(*) Fast ein solches Exempel habe allbereit in meinem alten Tractat gegeben, und fast eben ein solch Exempel, (jedoch exceptis excipiendis) giebet auch Gasparini in seinem Tractate, so daß ich mich bald wundere, wie wir beyde in der Materie vom General-Bass ohne Species, so verschiedene mahl auff einerley Inventiones gefallen.



- (4) Hat die 6, weil es die 2da modi maj. welche gradatim aufwärts gehet. Reg. 5. spec.
- (5) Hat die 6, weil es 3a modi, R. 4. sp.
- (6) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. ist, welche mit der 4ta modi per saltum versähet. Reg. 6. sp.
- (7) Hat den ordinairn Accord, weil es 2da modi maj. welche mitten im Sprunge stehet. Reg. 5. sp.
- (8) Hat die 6, weil es 3a modi, Reg. 4. sp.
- (9) Hat die 6, weil es 2da modi maj. welche gradatim unterwärts gehet. Reg. 5. sp.
- (10) Hat den ordinairn Accord weil es 6ta modi maj. ist, welche nicht mit der 4ta modi in saltu stehet. Reg. 6. sp.
- (11 und 12) haben die 6, weil sie das Semitonium modi angeben. Reg. 3. sp.
- Die Note (13) giebet nun ein neues Semitonium an, dahero der Modus nach der Reg. 7. spec. in den darüber nechstgelegenen halben Ton changiret (welches hier g dur ist) dahero hat nun eben diese Note
- (13) Die 6. über sich, als das Semitonium modi. Reg. 3. spec.
- (14) Hat 3. maj. über sich, weil es die 5ta modi ist. Reg. 1. spec.
- (15) Hat die 6. als 3a modl. Reg. 4. spec.
- (16) Hat 6tam maj. über sich, weil es 2da modi ist, welche gradatim unterwärts gehet. Reg. 5. spec. (Man muß sich hier wegen der 6t. maj. erinnern, daß sie nicht fan minor seyn, weil alle modi maj. und minores das Semitonium unter sich tractiren, es mag vor dem Systemate modi bezeichnet stehen oder nicht. Ex ratione. Reg. 1. spec.

len. Jedoch die Sache ist sehr natürlich, und niemand kan hierinnen auf bessere Vortheile denken, wenn auch noch hundert Autores über diese Materie schreiben wolten,

(19) (20)(21) (22)(23) (24) (25)(26)(27) (*) (28)



- (17) Hat 3. maj. so wohl als die folgende Note, weil es 5ta modi ist. Reg. 1. spec.
 (18) Hat die 6. als 3a modi. Reg. 4. spec.
 (19) Hat den ordinairen Accord, weil es die 6ta modi ist, welche hier nicht mit der 4ta modi in saltu stehet. Reg. 6. spec.
 (20) Hat die 6, als das Semitonium modi. Reg. 3. spec.
 (21) Hat die 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. sp.
 (22) Hat 6ta maj. weil es 2da modi maj. ist, welche gradatim über sich gehet. Reg. 5. spec. (Hier ist zu wiederholen, was oben bey (16) gesagt worden.
 (23) Hat nebst der nechstfolgenden Note die 6, weil es 3a modi ist. Reg. 4. spec.
 (24) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. ist, welche mit der 4ta modi in saltu stehet, Dahingegen eben diese Note bey
 (25) Den ordinairen Accord hat, weil sie hier nicht mit der 4ta modi in saltu stehet. Reg. 6. spec.
 (26) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. ist, welche mitten im Sprunge stehet. Reg. 5. spec.
 (27) Hat die 6, als das Semitonium modi. Reg. 3. spec.

Nun zeigt die Note (*) ein neues bisher nicht da gewesenes Semitonium an, daher der Modus nach der Reg. 7. spec. in den nechst darüber gelegenen halben Ton changiret (welches hier E moll ist). Folgbar hat eben diese Note

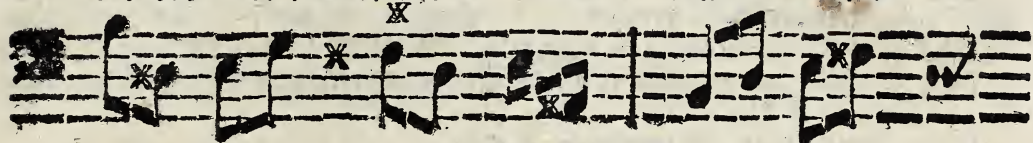
- (*) Die 6 über sich, als das Semitonium modi. Reg. 3. spec. (Woben wir hier erinnern müssen, daß wir in diesen modo mit keinen F. sondern mit lauter Fis zu thun haben, weil die species 8va des E moll das fis als die rechte 2de, und kein f. in sich hat, wie oben c. 3. sect. 2. p. 787. nachzusehen.)
 (28) Hat die 3. maj. weil es 5ta modi ist. Reg. 1. spec. (Die rechte 5te zu dieser Note aber suchet man abermahls in nur gemeldter specie 8va dieses modi.)
 (29) Hat die 6ta maj. als 2da modi min. R. 5. sp.

(30) Hat

(29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37)



38)(39) (40) (41)(42) (43) (44) 45) (46)

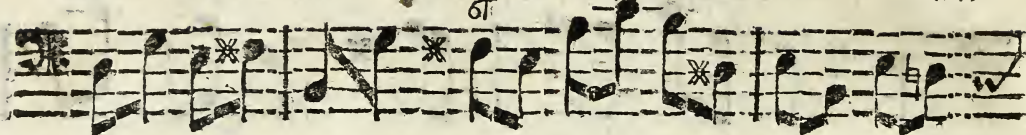


- (30) Hat die 6, als 3a modi. Reg. 4. sp.
 (31) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.
 (32) Hat 3 maj. als 5ta modi. R. 1. spec.
 (33) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.
 (34) Hat 6ta maj. als 2da modi min. R. 5. sp.
 (35) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.
 (36) Hat die 6, als 3a modi. Reg. 4. sp.
 (37) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.
 (38) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.
 (39) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.
 (40) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.

Nun setzen wir den Fall, es habe eine über dem Basse stehende Stimme die 3. maj. zu der Note (41) ausdrücklich angegeben: so lehret uns dieses, daß die andere Melodie unserer obigen Reg. 7. spec. daß der Modus allhier in den, über der besagten 3. maj. gelegenen halben Ton changiret (welches hier H moll ist). Folgar nimbt man in diesen außerordentlichen Tone neben den special-Regeln auch die speciem 8va des H moll wohl in acht, welcher zu folge über gemeldter Note

- (41) Die rechte 5te cis (und nicht e.) nebst der 3. maj. angeschlagen werden muß.
 (vid. Speciem 8va des H moll p. 787.)
 (42) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp. Es muß aber die rechte 3e fis aus der Specie 8va dieses Modi, und nicht F. seyn.
 (43) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp. Es muß aber hier wiederum die Species 8va unseres Modi die rechte 6te (fis) und die rechte 3e (cis) anweisen.
 (44) Hierzu giebet wiederum die Species 8va die rechte 5te her. (fis)

(47)48) (49) (50) 51) (52) (53) 54) 55) (56) (57)

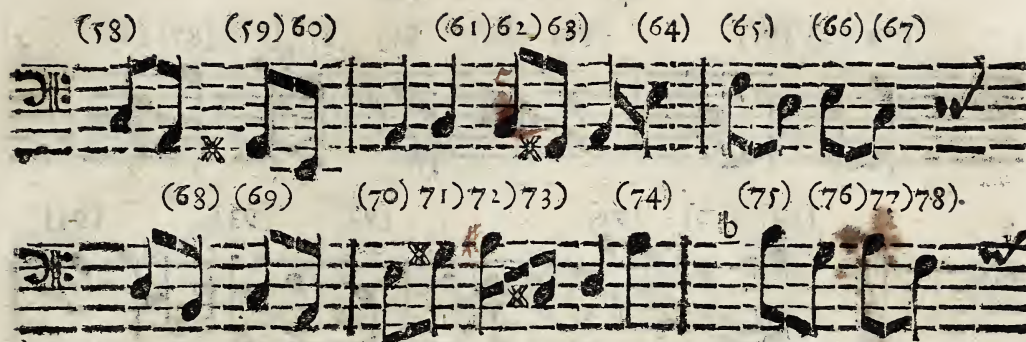


- (45) Hat die 6. als 3a. modi. Reg. 4 sp. Dabey schläget man wieder die rechte 3e. (fis) aus der Specie 8va an.
 (46) Hat 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. sp. Die rechte 5te giebet die Spec. 8va.
 (47) Hat die 6. als 3a. modi. R. 4. sp. Dabey suchet man die rechte 3e in der Specie 8va unsers Modi.
 (48) Hat die 6. als 6ta modi min. R. 6. sp.
 (49) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp. Die rechte 5te giebet die Species 8va.
 (50) Hierzu schläget man wieder die rechte 5te an. (fis)
 (51) Hat die 6. als 6ta modi min. Reg. 6 sp.

Hier setzen wir exercitii gratiā wiederum den Fall, es habe eine über dem Bass stehende Stimme die 6te maj. zu der Note (52) ausdrücklich angegeben: so lehret uns die nur angeführte andere Helffte der Reg. 7 spec. daß der Modus hier in den, über dieser 6te maj. gelegenen halben Ton changiret (welches hier e moll ist). Folgar fällt nun die vorige species g^{ra} weg, und die Note

- (53) Hat die 6. über sich, als 6ta modi min. Reg. 6. sp.
 (54) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp. Wobey man die rechte 5te zu dieser Note (fis) aus der Specie 8va des leßigen Modi nimmet.
 (55) Hat die 6, als das Semitonium modi. Reg. 3. sp. Die rechte 3e (fis) giebet wiederum die Species 8va an.
 (56) Hat 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. spec. Die rechte 5te giebet die Species octava an.

Von der Note (57) zeigt sich nun ein 4. durch welches das bisherige Semitonium modi verlassen wird, und da kurz darauff vor der Note (59) ein neues Semitonium erscheint, so sieht man hier zu voraus (denn wir haben oben c. 4. huj. sect. das pravedere vielfältig recommendiret), daß natürlicher Weise der Modus in den, nechst über gedachten Semitonio liegenden halben Ton. changiret (welches hier a. moll ist.) Diesen nach hat nun die Note:



(58) Die 6. über sich, weil sie schon als 3a modi des a moll angesehen wird. Reg. 4. spec.

(59) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.

(60) Hat 3 maj. als die 5ta modi. R. 1. sp.

(61) Hat 6ta maj. als 2da modi min. R. 5. sp.

(62) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.

(63) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.

(64) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.

(65) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.

(66) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.

(67) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.

(68) Hat 6ta maj. als 2da modi min. R. 5. sp.

(69) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.

(70) Hat 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. sp.

(71) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3.

Gesetztes hätte eine Stimme über dem Basse zu der Note (72) ausdrücklich die 3. maj. angegeben, so changiret nach unserer gewöhnlichen Reg. 7. spec. der Modus in den, über der 3. maj. gelegenen nächsten halben Ton (welches hier D moll ist), dahero hat nun die Note

(73) Die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.

(74) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.

(75) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.

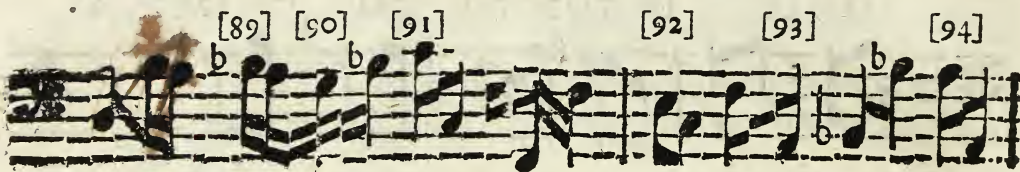
(76) Hat 3. min. über sich, weil es 4ta modi min. ist. R. 2. sp.

(77) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.

(78) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.

(79)80) (81)

(82) (83) [85] [85] [86] [87] 88



- [79] Hat 3. min. weil es 4ta modi min. ist. R. 2. spec.
 [80] Hat 6ta maj. über sich, weil es 2da modi min. R. 5. sp.
 [81] Hat die 6t. maj. als 2da modi min. R. 5. sp.
 [82] Hat 6t. maj. als 2da modi min. R. 5. sp.
 [83] Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.
 [84] Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.
 [85] Hat 3 min. über sich, als 4ta modi min. R. 2. sp.
 [86] Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.
 [87 und 88] Haben 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.
 [89] Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.
 [90] Hat 3. min. als 4ta modi min. R. 2. sp.

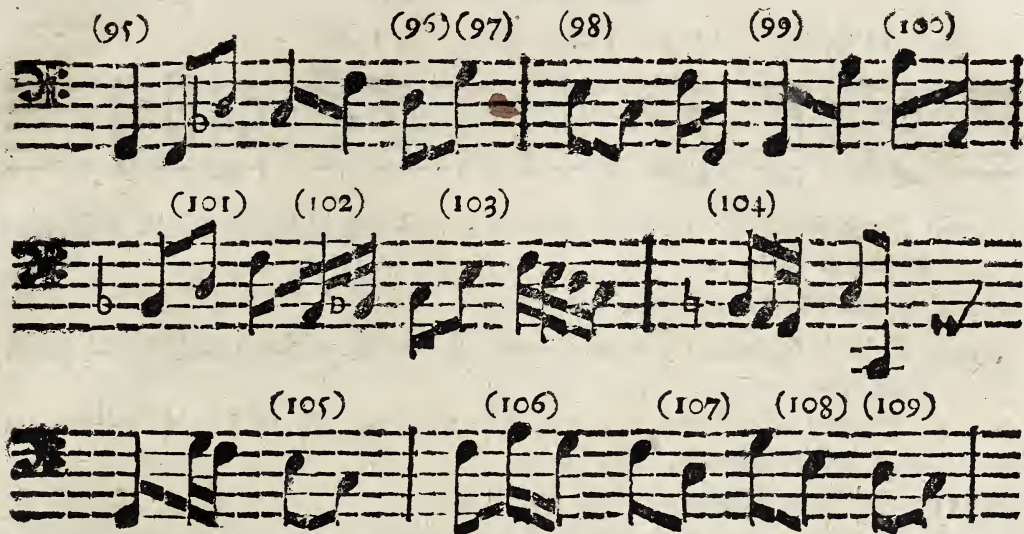
Die Note (91) hebet nun das bisherige Semitonium modi auff, und weil sich in denen nachstfolgenden Noten kein neues Semitonium, wohl aber das B moll vor dem H. zeigt, so sehen wir, daß der Modus in das F dur changiret. Denn das gedachte B moll machet in der specie 8va des F dur die richtige 4tam modi aus. Diesennach hat nun die Note

[92] Die 6 über sich, als das Semitonium modi. R. 3. sp.

[93 und 94] Haben die 6, als 3a modi. R. 4. sp.

[95] Hat die 6, weil sie 2da modi maj. ist, welche gradatim unterwärts gehet, Reg. 5. sp. Die rechte 3e aber zu dieser Note (nehmlich 3. min.) muß man in der Specie 8va des jetzigen Modi suchen.

[96] Hat den ordinairn Accord, weil es 6ta modi maj. ist, die nicht mit der 4ta modi in saltu stehet. R. 6. sp.



97) Hat den ordinären Accord, weil es 2da modi maj. ist, welche mitten im Sprunge stehet. R. 5 sp. Dazu mus man wiederum die 3. min. aus der Specie 8vz des iegigen Modi hohlen.

98) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.

99) Hat nebst der folgenden Note die 6, weil es 2da modi maj. ist, welche per gradus aufwärts gehet. R. 5. sp. Dabey muß die Species 8vz unseres Modi wiederum die rechte 3e (nehmlich min.) anweisen.

100) Hat nebst der folgenden Note 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.

101) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. ist, welche mit der 4ta modi in saltu stehet. R. 6. spec. daß es aber 6t. min. und nicht maj. seyn müsse, solches lehret (außer der vorhergehenden Note) wiederum die species 8vz.

102) Hat die 6, als 3a modi R. 4. sp.

103] Hat die 6, als das Semitonium modi R. 3. sp.

Bynder Note (104) giebet nun das 4. ein neues Semitonium an, dahero nach unserer gewöhnlichen Reg. 7. spec. der Modus in den, nechst dar, über gelegenen halben Ton changiret (welches hier c dur ist). Diesen nach hat nun besagte Note

104) Die 6 über sich, als das Semitonium modi R. 3. sp.

105) Hat die 6, als 3a modi R. 4. sp.

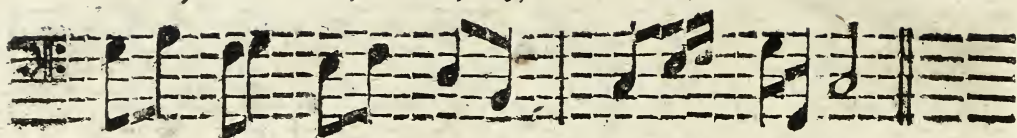
106) Hat die 6 über sich, weil es 6ta modi maj. ist, welche mit der 4ta modi in saltu stehet. R. 6. sp.

II0)

III)

II2) II3)

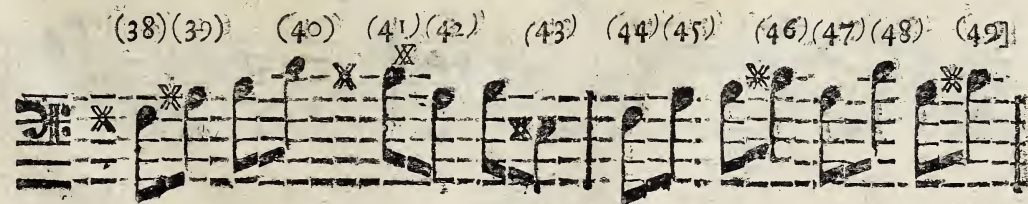
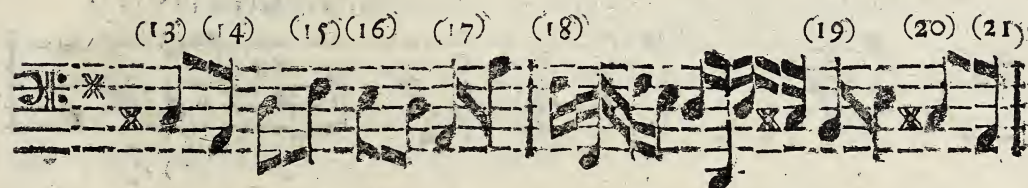
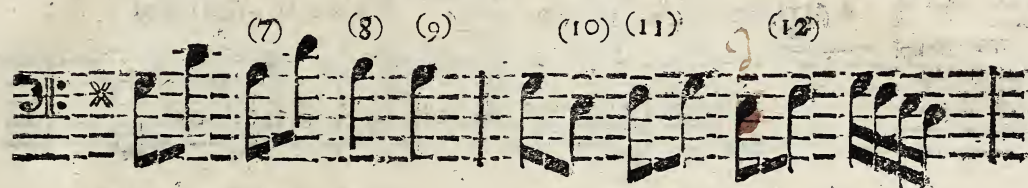
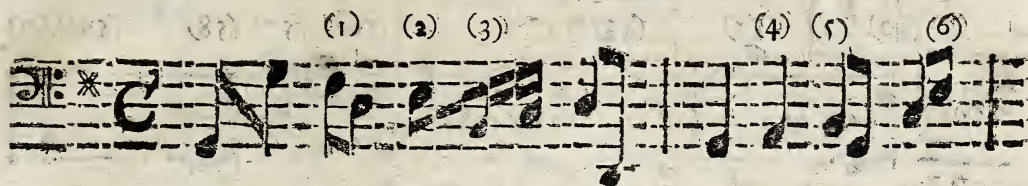
II4)



- II0) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. ist, welche mitten im Sprun-
ge stehet. R. 5. sp.
- II08) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.
- II09) Hat die 6, weil es 2da modi maj. ist, welche gradatim unterwärts gehet.
R. 5. sp.
- II10) Hat den ordinairen Accord, weil es 6ta modi maj. ist, welche nicht mit der 4ta
modi in saltu stehet. R. 6. sp.
- II11) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.
- II12) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. ist, die mitten im Sprunge
stehet. R. 5. sp.
- II13) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.
- II14) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.

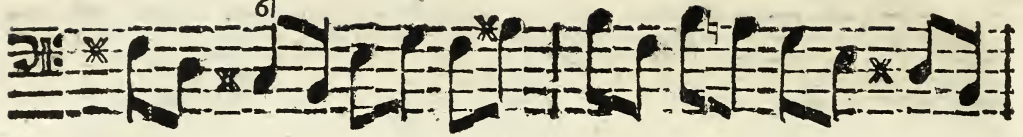
§. 4. Wer dieses Exempel dergestalt in das Exercitium gebracht,
daß er weiter nicht die darunter gesetzten no. no. zu Rathe ziehen darff, der
hat den ersten Grundstein zu der perfection im General-Bass ohne species ge-
leget, und mangelt weiter nichts, als daß er eben dergleichen Exercitium
in allen denen übrigen Modis anstelle. Zu dem Ende wollen wir nun uns-
ser Exempel zuerst in das g dur transponiren, und geben dabey einem Lieb-
haber die Nachricht, daß er die darüber gehörigen Signaturen, mutatis mu-
tandis aus eben denen vorhergehenden no. no. hohlen könne, ohne daß wir
nöthig haben, die Blätter von neuen damit anzufüllen. Denn es blei-
ben in allen transponirten Modis immer die vorigen Regeln, nur daß man
die neu vorkommenden Modos bey ihren Nahmen nennet.

♩ (927) ♩



♫ (928) ♫

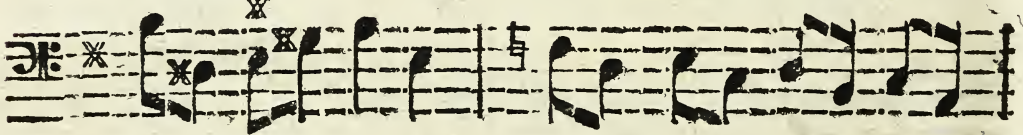
(50)(51) (52) (53)(54)(55) (56) (57) (58) (59)(60)



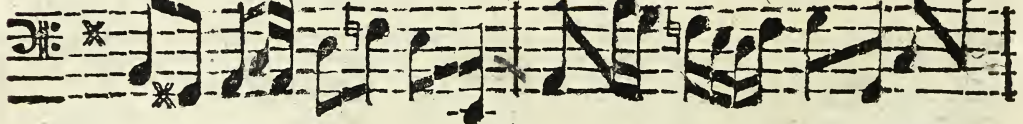
(61)(62)(63) (64) (65) (66)(67) (68)(69)



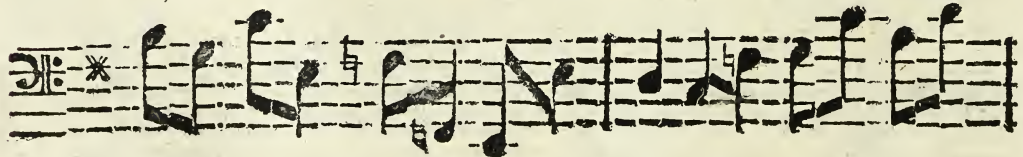
(70)(71)(72)(73) (74) (75)(76)(77)(78)(79)(80)(81)



(82)(83) (84)(85)(86)(87)(88) (89)(90)(91)



92) 93) 94) 95) 96)97)



98) 99) 100) 101) 102) 103)





§. 5. Wir wollen denen Liebhabern zu Gefallen noch eine einzige Transposition unserz General-Exempels anhero setzen, und zwar mit dem Bedeuten, daß man benöthigten Falles die Signaturen wiederum aus denen no. no. des ersten Exempels hohlen, und so lange exerciren muß, biß man weiter nicht an selbige zu gedencken nöthig hat.



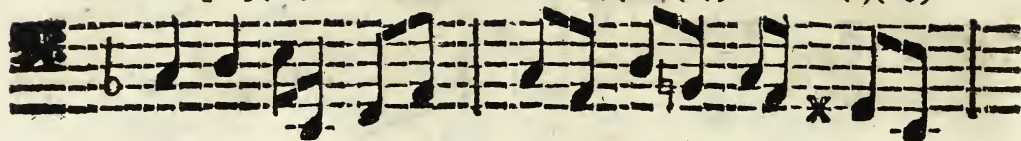
3 (930) 3

[22](23)

(24)

(25)(26)(27)

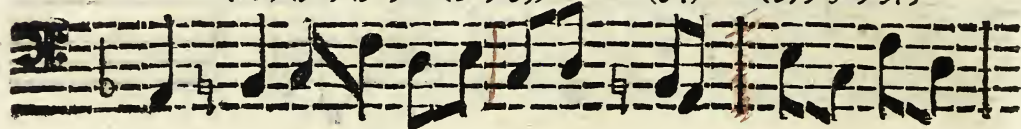
(*) (28)



(29)(30)(31) (32) 33

(34)

(35) 36 37



38)(39) (40)(41)(42) (43) (44) 45 (46) 47 (48) (49)



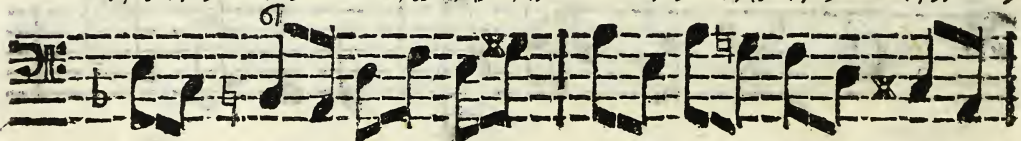
(50)(51)

(52)

(53)(54)(55)

(56) (57) (58)

(59)(60)



(61)(62)(63)

(64)

(65)

(66)(67)

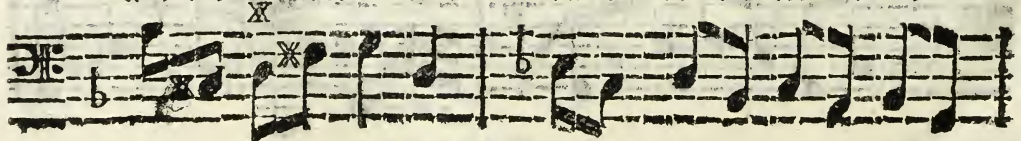
(68)(69)



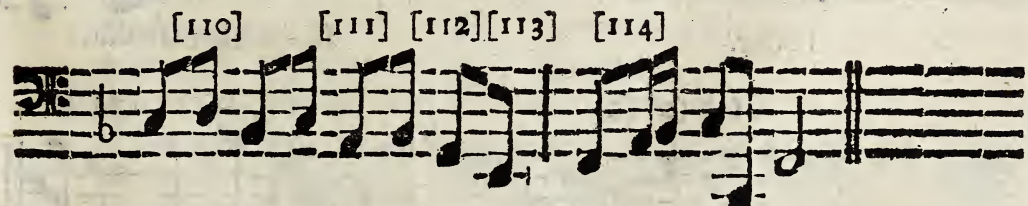
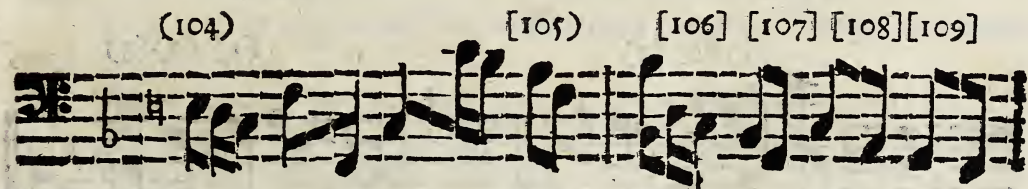
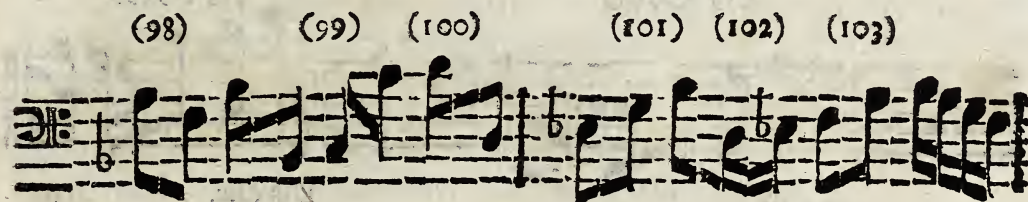
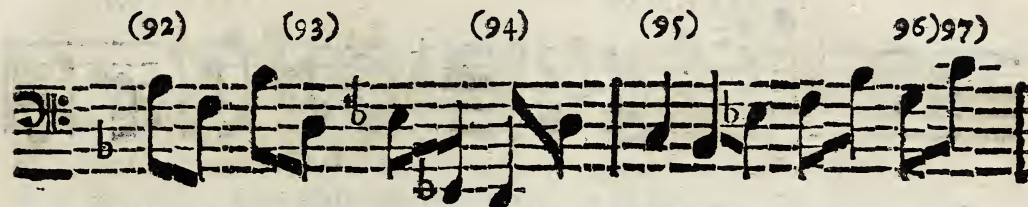
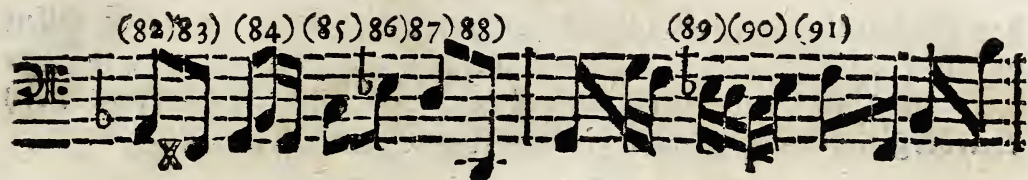
(70)(71)(72)(73)

(74)

(75)(76)(77)(78)(79)(80)(81)



(931)



§. 6. Nun sollten wir unser General-Exempel durch alle übrige Modos majores transponiren: allein es ist eine Sache, die unser Accompagnist nunmehr selbst zu verrichten capabel seyn wird, also ersparen wir

B b b b b b 2

den

den Platz, und geben auff folgende Artz nur die Modos an, wie sie sollen richtig bezeichnet, und transponiret werden. Wobey wir wegen Verwechselung des $\sharp$ mit dem $\times$ anhero wiederhohlen, was oben p. 510. bey ebendergleichen Gelegenheit der Transposition gesagt worden.

(1) (2) (3) (1) (2) (3)

D dur. B dur.

(1) (2) (3) (1) (2) (3)

A dur. Dis dur.

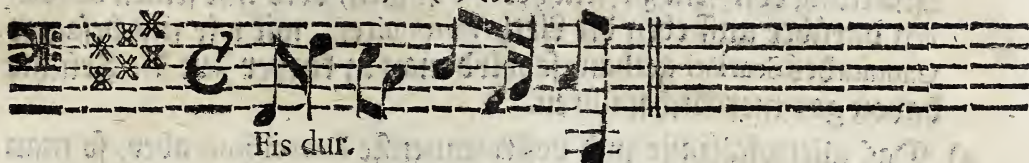
(1) (2) (3) (1) (2) (3)

E dur. As dur oder Gis dur.

(1) (2) (3) (1) (2) (3)

H dur. Cis dur.

(1) (2) (3)



§. 7. Ein Liebhaber kan einige von diesen Modis auch unter andern Bezeichnungen des Systematis exerciren, auff Artz wie oben p. 514. angegeben worden. Doch sind die hier specificirten Bezeichnungen der Modorum schon genug, einen Accompagnisten in der natürlichen Harmonie aller Modorum ziemlich sattel-feste zu machen: Nur muß man das Accompagnement aller transponirten Exempel nicht etwan auswendig, wie der Papagen sein Liedgen, sondern mit einem Judicio und Erkentniß der Regeln erlernen, oder seinen Scholaren erlernen lassen, so wird das bisherige besondere Exercitium des General-Basses ohne species ohne Zweifel seine reichlichen Früchte tragen. Indeß möchte man fragen, ob man nicht mehr nützliche Exercitia in dieser Materie anstellen könne?

§. 8. Wir wollen noch unterschiedene nützliche Vorschläge thun, und selbige nach der Reihe specificiren:

- 1) Kan man das oben c. 2. huj. sect. p. 755. befindliche Exempel mit der Singestimme zugleich auff eben die Artz durch alle Modos majores transponiren, wie wir mit unsern General-Exempel gethan; welches gleichsam ein neues und doppeltes Exercitium ausmachet, weil man darinnen nicht allein auff die gewöhnlichen special-Regeln, sondern auch zugleich auff die Stimme sehen muß.
- 2) Kan man auff eben diese Artz die p. 798. befindliche ganze Cantata, oder wenigstens die 2. Arien derselben, durch alle Modos minores transponiren, welches wegen der vielen darinne vorkommenden extravaganten Gänge ein sonderlich nützliches Exercitium wäre.
- 3) Kan man nunmehr auch andere Cantaten (mit und ohne Instrumente) Duett, Trio, und ganze Opern, Serenaden &c. vor sich nehmen, und das richtige Accompagnement nach unserer bisherigen

Anleitung von Zeile zu Zeile heraus suchen, oder mit seinen Scholaren darüber auff eben die Arth raisonniren, wie wir mit besagter Cantata des Scarlati gethan, so wird man in kurzer Zeit die Früchte davon gar mercklich spühren.

- 4) Das allerwichtigste und vollkommenste Exercitium aber, so man einem, der perfection nahe tretenden General-Bassisten rathen kan, ist dieses, daßler die p. 746. befindlichen Schemata aller Modorum suche in form eines präludii zu exerciren, wie es cap. 5. huj. sect. in fine (wo von dem präludiren vollstimmiger Instrumente gehandelt wird) angegeben worden. Es fließet dergleichen Exercitium unmittelbar aus denen Regeln des General-Basses ohne species, und ist vor einem Accompagnisten, der biß hieher avanciret, nichts schwebres, so lange man die Dissonantien aus denen Schematibus wegläßet, wie man zu Anfange thun kan. Durch dieses Exercitium wird man sich nicht allein eine Fertigkeit und geschwinde Einsicht im Accompagnement der Cammer- und Theatralischen Sachen, sondern auch einen ungemeinen Vorsprung im präludiren erwerben, welches gleichwohl denen meisten Accompagnisten, und insgemein allen Organisten unentbehrlich ist.

Wird man nun allen, in diesen ganzen Werke treulich vorgeschriebenen Rath fleißig annehmen, und wohl exerciren, so wird die dabey gehabte Mühe und Arbeit ohne Zweifel mit besondern Vortheil erlangen ein erwünschtes

E N D E.

§ (○) §

SUPPLEMENTA

Zur Einleitung.

§. I.

p. 7. b. 3. seqv. statt der Worte: was die Vocale denen, soll es heißen: was die Vocale unter denen &c.

Diesen Worten hatte ich nun in der Vorrede meines alten Tractates noch folgende Passage beygefüget:

Zugeschweigen, daß es gar fein läffet, wenn z. E. ein Componist nach dem wahren Kunstgriffe aller Contrapuncte einen Canonem ohne Mühe zu setzen weiß, welchen 4. oder mehr Stimmen von eben der Zeile als einen Discant, Alt, Tenor und Bass singen können &c.

Ich will diese Passage deswegen anhero wiederhohlet haben, weil sie der Herr Capellm. Mattheson in seiner Critica Musica ausdrücklich citiret. Ausser diesen habe ich es so gar, wenn man sich mit dergleichen denen Anfängern schwehr scheinenden, und doch an sich selbst leichten Schulpossen breit zu machen suchet. Ich erinnere mich, daß man von einer Missa eines berühmten Contrapunctisten ein außerordentliches Miracul machet, weil darinnen, wie man saget, der Tenor dem Soprano, und der Bass dem Contra Alt durch und durch in Canone folget. Welch Wunderwerck! Als ich noch ein Contrapuncts-Schüler war, specularte ich der Sache so lange nach (Denn ich kunte damahls vor lauter Contrapuncts-Begierde kaum essen, trincken, noch schlaffen) biß ich den Haupt-Schlüssel aller Canonum fand, vermöge dessen ich zur ersten Probe eine ziemlich lange Sonata à 6. Violini componirte, welche nur aus 2. Haupt-Stimmen gespielt wurde, so, daß in jedweder Stimme 3. Violini bey gewissen Signis hinter einander anfiengen, und also die ganze Sonata gleichsam in einem beständig fortgehenden Themate und Contra Themate auff 6fache Arth durch canonirten. Mich düncket, diese Arbeit will etwas mehrers sagen, und doch habe ich

fein

Supplementa.

§ (936) §

kein Wunderwerk daraus gemacht, weil ich gesehen, daß ein jedweder schlechter Componist, der nur à 4. 5. 6. componiren kan, hundert dergleichen Canonische Künste von allerhand façon gar leichte nachmachen kan, wenn man ihm einmahl den Kunstgriff entdeckt. Es stecken hinter allen Canonischen Arcanis (auch die von dem Römischen Valentino dem Kirchero ehemahls zugeschickte Canones secretiores nicht ausgenommen) eben so schlechte Wunderwerke, als hinter der Kunst, ein Thema und ContraThema zu erfinden, welche sich in allen 3. Contrapunten all'ottava, Decima und Duodecima à 2. 3. 4. auff einmahl tractiren, und nachmahls insgesamt (gleichwie alle Themata und Canones) nach dem berühmten Contrapuncto alla réversa verkehren lassen. Nur ist zu beklagen, daß man aus solchen an sich selbst leichten Künsten grosse Geheimnisse machet, daran sich Unwissende stoßen, und darüber zu pedantificiren anfangen, weil sie glauben, es gebe nichts bessers in der Music, als solche Gesicht's-Miracula. Ein gewisser Autor und Methodiste giebet in seinen Tractate von der Composition viel schöne Gesicht's-Exempel, daraus man siehet, daß er ein grosser Contrapunctist ist, (welches man zwar auch vorher geglaubet). Allein wenn er nun bey den allerschönsten Exempeln sagen soll, wie er es gemacht, und worinnen die eigentlichen (NB. an sich selbst leichten) Kunst-Griffe dieses und jenes Contrapunctes bestehen, so bricht er auff einmahl ab, und behält die Künste in petto! Warum? Wir wollen alleine die grossen Contrapunctisten seyn, welchen es nicht jedermann nachthun kan, ob wir gleich sonst nicht zc. Es würde sich gewiß ein capabler Mann um unsere Music hoch verdient machen, wenn er so wohl seine eigene, als andere in der Welt herum vagirende Arcana Musica (worunter auch des berühmten Theilen 12. künstliche Doppel-Fugen zu rechnen wären) so viel möglich colligirte, den Schlüssel zu den ihm noch unbekannten Arcanis mit Fleiß suchete, und alle dergleichen Kunstgriffe der Musicalischen Welt aufrichtig entdeckete. Solches würde die allgemeine Verwunderung über dergleichen papierne Herereyen sehr vermindern, den abusum überflüssiger Contrapuncte hemmen, und unsere Musicalische Vernunft auff wichtigere Dinge, die wir nachzusuchen haben, appliciren lernen.

§. 2.

p. 23. in Nota l. 8. ad verba: **Durch ein überall dominirendes Cantabile.**

Das Cantabile, oder die Melodie ist freylich das vornehmste Stück von nem ausnehmenden guten Gusto: allein nach obiger Beschreibung gehöret gleichwohl mehr als ein paar Schuhe zum Tanze. Sonst würden diejenigen mit unter die größten Componisten zu zehlen seyn, welche von vielen hören, oder auch aus angebohrnen guten Naturell, zuweilen noch ein ziemlich Melodiegen erfinden, auch wohl ein cantables Solo, Duett oder Cantata senza stromentè hinsetzen können, das sich noch hören läffet: allein so bald die Künste weiter gehen sollen, so läuft es schlecht ab.

§. 3.

p. 25. in Nota l. 6. ad verba: **Von dem ungesalzenen Wesen eines antiqven Kirchen-Styli abzugehen pflegen.**

Zwar will man in einigen deutschen Capellen noch deswegen über dergleichen antiqven stylum halten, weil er andächtiger und nicht so munter seyn soll, als die heutige Kirchen-Arth. Allein zugeschwigen, daß der Unterscheid der alten und neuen Music überhaupt, in viel reellern Dingen, als in der Munterkeit bestehet: so möchte man wohl fragen, warum man nicht auch in der Kirche zum Lobe Gottes, etwas munteres und spirituelles könne hören lassen, wenn dabey nach Anleitung der Worte eine vernünftige Abwechselung geschiehet, und man nicht auff den Absum Theatralischer Gedancken verfället? Dergleichen vermischten Kirchen-Stylum hat man nunmehr in allen Music-florirenden Ländern, ja selbst mitten in Rom (allwo man einen so genannten devotern Kirchen-Stylum vermuthen könnte) mit allen Recht eingeführet. Nur muß man sich freylich dann und wann nach der Gewohnheit des Landes, wo man ist, einiger massen zu moderiren wissen, und vor allen Dingen die Zeiten unterscheiden, in welchen man Kirchen-Musiquen aufführet. Denn wer z. E. in einem Oratorio sacro am Charfreitage, in einer Litaney, Requiem &c. mit eben solchen auffgeweckten Gedancken angestochen kömmt, als

E c c c c c

wenn

Supplementa

§ (938) §

wenn wir mitten in der fröhlichen Oster-Zeit, oder wohl gar ausser der Kirche auff dem Theatro wären, der erweist ein schlechtes Judicium practicum, und dienet ihm in solchen Fällen die Expressiön des Textes zu gar keiner Entschuldigung. Est modus in rebus, &c.

§. 4.

p. 42. 44. und 46. muß man entschuldigen, daß der Musicalische Accent auff die erste kurze und nicht auff die andere lange Sylbe des Wortes vedrà gesetzt worden. Es ist eine Freyheit, welcher sich die Welchen in ihrer eigenen Sprache, bey dergleichen außerordentlichen Metris bedienen. Es soll aber freylich nicht seyn, und will ich es niemanden heissen, zu imitiren.

§. 5.

p. 91. l. 18. Verändere man die folgenden 3. 4. Zeilen auff diese Arth:

Jedlich wird in einem aparten Capitel der Weg zum manierlichen General-Bass gewiesen, und am Ende ein weiteres Exercitium vorgeschlagen. Der andere Theil dieses Werkes tractiret den General-Bass ohne Species (+), allwo man nach gelegten Fundamentis des Theatralischen Styli, einige nützliche General- und Special-Regeln zu handthierung des unbezifferten General-Basses erkläret, selbige mit vielen Exempeln erläutert ic.

Ibidem in Nota l. 1. statt: vor 10. biß 12. Jahren, setze: vor 17. Jahren. (Denn es gehet schon in das 6te Jahr, daß die ersten Druck-Bogen dieses Tractates allbereit im Druck da gelegen. Wer den meisten Aufenthalt verursacht hat, ist bekannt.

§. 6.

p. 93. in Nota, wird von dem Französichen Autore Mr. Boivin gedacht. Wenn dieser Autor nichts mehr vom General-Bass geschrieben, als das kleine Tractätgen von wenig Bogen, welches statt des verlangten weitläufftigen Tractates, aus Holland anhero übersendet worden: so ist es etwas sehr triviales, und unvollkommenes. Finde auch darinnen gang und gar nichts remarquables, als daß er die renomirte 4te vor einen Zwidder, nemlich vor eine Consonanz und Dissonanz zugleich ausgiebet.

Supplementa.

(939)

Ad Cap. I. Sect. I.

p. 118. Ad finem Capitis:

In dem einzigen Falle aber würde ein Anfänger die Signaturen nicht mehr auff den Lineen nach den Gradibus richtig abzählen können, wenn man den Gebrauch einführen wolte, in schwerehnen Modis die mit 2 X X zu bezeichnende Claves, durch ein 4. auff diejenige Arth aus ihrem Modo, Systemate und Gradu zu verrücken, wie in der Matthesonschen Organisten Probe p. 55. 87. 88. und an andern Orthen zu ersehen, dahin ich mich der Kürze halber beziehe. Vor Anfänger kan dasselbe Exercitium nicht schaden, denn man kan es solchen Subjectis niemahls zu bunt machen, daß sie nicht auff einige Arth davon profitiren solten: Das übrige kömmt auff den Liebhaber an. Meines Orths riethe ich (wegen gedachter, und auch anderer inconvenientien) lieber zu dem, von eben diesen Autore p. 242. seqv. vorgeschlagenen, und bey einigen neuern practicis allbereit gebräuchlichen X. denn bey diesen Signo bleibet der Modus, das Systema und die Gradus unverrückt, welches Natur-gemäß ist, und lassen sich dabey die Signaturen ohne Schwierigkeit nach denen Gradibus der Lineen abzählen.

Ad Cap. 2. Sect. I.

p. 126. ad §. 20. 21.

Der berühmte so genandte Modus obliquus (da eine Stimme liegen bleibet, die andere aber per gradus oder per saltus fortgehet) dienet uns ^{allfirs} zu nichts. Ein Liebhaber kan aber diese Helffte einer Musicalischen Bewegung, zur Curiosität anmercken.

Ad Cap. 3. Sect. I.

§. I.

p. 142. in Nota, lin. ult. ad verba: Die zuvor nicht da gewesen?

Den letzten Casum mit der verdoppelten 3maj. accidental. über dem Sexten-Accord $\left\{ \begin{matrix} h \\ fis \\ D \end{matrix} \right\}$ wollen wir auff folgende Arth deutlicher und gründ-

E c c c c c 2

licher

Supplementa.

§ (940) §

licher erklären. Gesezt es wäre ein Musicalisches Stück aus dem A moll
gesezt, der Componist aber extravagirte auſſer dem regulirten Ambitu biß
in das H moll, wie ſolches bey berühmten Ausländern nichts neues iſt.
Nun kömmt in dieſen H moll nothwendig die 3a modi mit ihren Sexten-Ac-

corde $\left\{ \begin{smallmatrix} h \\ fis \\ D \end{smallmatrix} \right\}$ öftters vor, die 3. maj. aber dieſes Sexten-Accordes iſt respectu-

des angefangenen Haupt-Modi A moll (da kein fis vorgezeichnet) unwie-
dersprechlich accidentalis, und da fraget ſich nun, ob man ſie dennoch in ei-
nem Trio und Qvatro mit guten Gewiſſen verdoppeln könne? Ich ant-
worte einmahl vor 10. mahl mit: Ja; Warum? es iſt dieſe 3. maj. nehms-
lich dieſes fis, bey dieſen Sexten-Accorde nur eine ſuperſtruirte 5te, welche
dem H moll ſo gar eſſential iſt, und wer alſo beſagte 3. maj. fis, zu verdoppeln
verbiethen will, der muß vorhero verbiethen, daß man in eben dieſen Mo-
do, auch die 5te perfect. fis, zu dem ordinairen Accord H. nicht verdoppeln
ſoll: Nimmt er aber dieſe Verdoppelung an, (wie er nimmermehr an-
ders kan) ſo muß er jene nothwendig auch paſſiren laſſen, weil der ordina-

re Accord H. und der Sexten-Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} h \\ fis \\ D \end{smallmatrix} \right\}$ einerley Harmonie, einerley Cla-

ves, und einerley Ambitum modi haben, darwieder die Verkehrung bey-
der Säge gar nichts thut. Hingegen iſt es mit der Verdoppelung der
3. maj. accident. auſſer dem Sexten-Accorde, freylich ein anders, wie oben
weiter ausgeführet worden. Wer alſo Dubia hierinnen hat, der muß
den Unterſcheid der Caſum wohl betrachten, ſo wird er vielleicht nicht al-
le Verdoppelung der 3. maj. ohne Unterſcheid verwerffen, gleichwie ein ge-
wiſſer guter Freund thut, welcher mir kürzlich opponiret: ich thäte es ja
ſelbſt nicht, daß ich in meinen Sachen gern die 3. maj. verdoppelte. Ant-
wort: Mit Verdoppelung der 3. maj. accidental. habe ich (auſſer dem an-
geführten Sexten-Accorde) allerdings biß dato nicht gern zu thun in
ſchwachſtimmigen Sachen: vor der Verdoppelung der 3. maj. natural.
aber ſcheue ich mich in meinen neuſten Sachen ſo wenig, als andere heu-
tige Practici. Daß ich aber ehemahls vor aller Verdoppelung der 3. maj.
eine Apprehenſion gehabt, iſt allerdings wahr, weil mir es von Jugend
auff

Supplementa.

§ (941) §

auff, also eingenrediget worden. Da heist es denn : *consuetudo altera Natura*, man verfällt durch die lange Gewohnheit auf *præjudicia*, die man nicht so gleich wieder los werden kan. Aus eben dieser Ursache wolte ich denen ältern Componisten unserer Zeiten ihre Furcht vor dieser Verdoppelung der 3. maj. eher verzeihen, welche von Jugend auff, dazu gewöhnet worden, und sonst alle anscheinende Härigkeiten abhorriren : allein so gar tolle solte man sich doch nicht einbilden, daß es auch ganz neugereifete Componisten geben könne, welchen die Verdoppelung aller 3. maj. ohne Unterscheid (sie mögen so rein gestimmt seyn, als sie wollen) hart und unleidlich vorkommt, da ihnen doch hingegen die 3. min. defic. die 8va deficiens, und so gar die 6. min. und maj. in gewissen Fällen zugleich angeschlagen, gar leidlich und sonderbahr scheinet. Ja sie geben Exempel im Recitativ, da der Accompagnist zu der Singestimme die 5te min. die 3. min. defic. und die 8vam defic. alle 3. zusammen in einem Accord anschlagen soll, und das alles ist ihren Ohren nicht zuwider, nur die Verdoppelung der 3. maj. scheinet ihnen so hart. Je daß dich das Mäusen beiße !

§. 2.

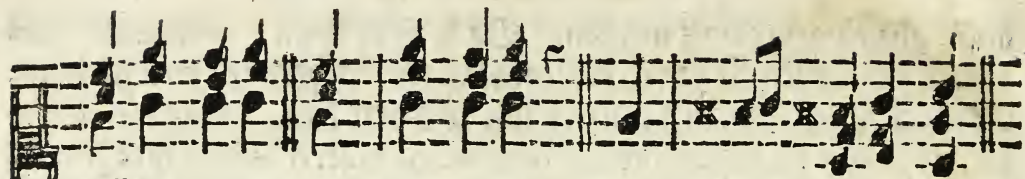
p. 175. In dem 6ten Tacte ist bey dem Saße ($\frac{6}{4}$) anzumercken, daß man diesen Gang, wegen der etwas geschwinden Noten, nicht vor einen *Transitum irregularem* annehmen muß, weil die ($\frac{6}{4}$) auch in langsamen Noten also procediren kan. Hingegen ist ausgemacht, daß man den wirklichen *Transitum irregularem* in der Composition niemahls auf einer virtualiter langen Note wieder den Tact gebrauchen solle. Dahero folgen des erste Exempel gut, die beyden folgenden aber ärger, als falsch wären :

E c c c c c 3

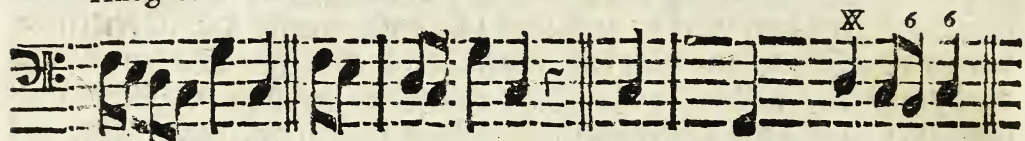
§. 3.

Supplementa.

(942)



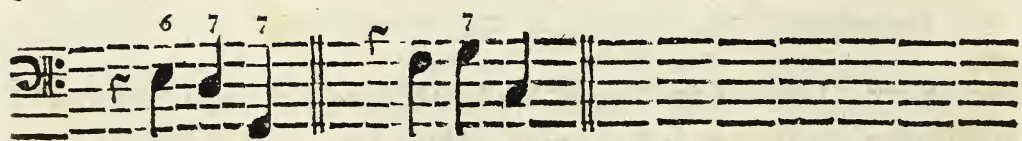
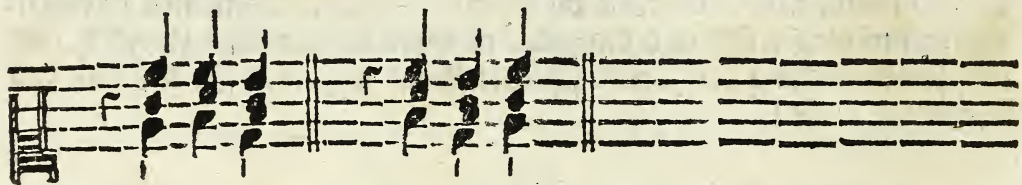
Allegro.



§. 3.

p. 185. ad Exempl. ult.

Bei dergleichen Fällen kan man am besten, auch in einen 4 stimmigen Accompagnement, einen vollen Griff thun:



§. 4.

p. 216. §. 63. 1. penultima, adverba: Das einzige Fundament.

Meines wissens hat an dieses Fundament noch kein Autor gedacht, es ist mir auch von allen oben erklärten Anticipationibus resolutionibus Dissonantiarum, in praxi keine vor Augen kommen, als die 2. Anticipationes resolutionis 4ta, & 7ma, welche mich eben zu gründlicher Untersuchung dieser Materie gebracht, und schon zu Prænestini Zeiten gebräuchlich gewesen, wie man hin und wieder in seinen Sachen, und sonderlich in seinen gedruckten Offertoriis finden kan. Bei denen neuesten Practicis habe zwar nicht

weis

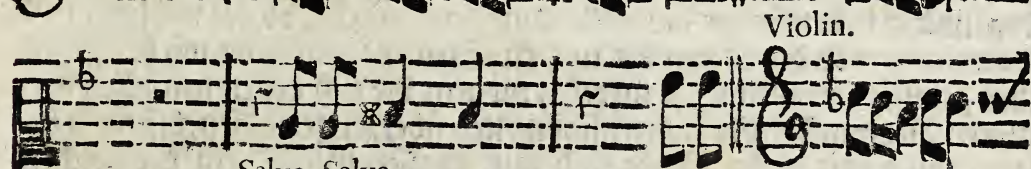
Supplementa.

♯ (943) ♯

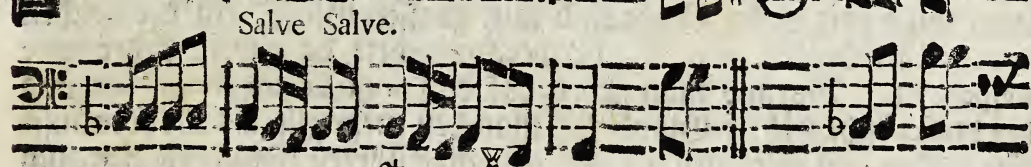
weiter nachgesuchet, aber doch ohngefehr den berühmten Caldara, und Lotti, als Imitatores des Prænestini gefunden; und hat der letztere in einem Salve Regina folgende besondere (mit Ziffern unter dem Basse angedeutete) Casus beyssammen, die zwar nicht alle hujus loci, jedoch der Anmerckung werth seyn:



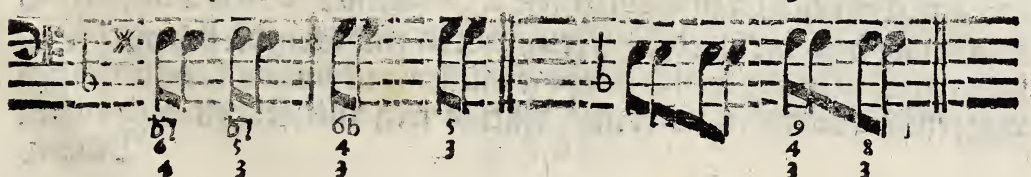
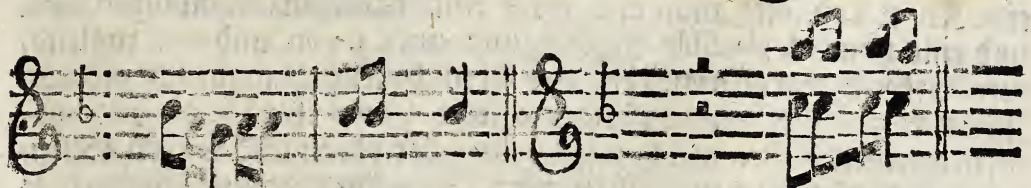
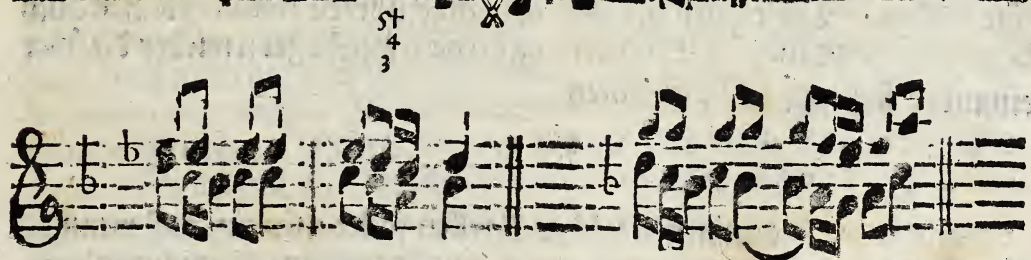
Hautb.



Violon.



Salve Salve.



67
4

67
3

66
4
3

5
3

9
4
3

8
3

Supplementa.

§ (944) §

In dem ersten Exempel findet sich 1) über der 10ten Bass-Note eine, von der 5ta superfl. begleitete 3a syncopata. In dem andern Exempel findet sich 2) über der 5ten Bass-Note eine von der 4ta imperfecta begleitete 6ta syncopata. Und über der 9ten Note dieses Exempels folget so dann 3) eine Anticipatio resolutionis 4ta in 3am minorem. In dem 3ten Exempel aber findet man 4) über der 5ten Bass-Note eine Anticipatio resolutionis 4ta in 3am majorem, und zwar verkehret, so daß die 3. maj. anticipata in der höhern Stimme eintritt, und folgar gegen die untere 4tam zu dem Bass, eine 7me ausmachet. Dergleichen Exempel auch bey dem Prænestini zu finden, und ist in der Composition allerdings par ratio da, ob die resolutio Dissonantiarum von der obern oder untern Stimme anticipiret wird. Welches gewisse Virtuosen wohl mercken mögen, die sich dessen mit allen evidenten Vernunft-Gründen nicht wolten überzeugen lassen, biß man ihnen endlich mit vieler Mühe und zum grossen Glück, ein dergleichen Exempel aus des Prænestini Sachen heraus suchete, da war gleich der volle Respect da. Woraus man siehet, daß das præjudicium Autoritatis, und der Musicalische Köhler-Glaube bey manchen mehr gilt, als alle vernünftige raisons. Die obigen 4. Cassus des angeführten Autoris können auch denenjenigen zu mehrer Erläuterung dienen, welche gern wieder die über einander stehende (⁴/₃) protestiren.

§. 5.

p. 227. ad finem Notæ:

Bei fernern Nachdenken solcher Grillen fällt mir ein, daß wenn es eine Kunst seyn solte, man auch wohl eine brauchbare 8vam superfluam, und eine ziemlich plausible Anschlagung einer 3. min. und maj. zugleich, statuiren könnte, woran mancher guter Freund vielleicht noch nicht gedacht. Ja wenn man überhaupt anfangen wolte, 2. Claves eines Semitonii minoris, in gewissen Fällen mit Syncopationibus der obern und untern Stimme, auf eben den Fuß zu tractiren, wie 2. Claves eines Semitonii majoris: so könnte man noch verschiedene Neuigkeiten entdecken, die sich mit scheinbaren raisons noch ziemlich defendiren ließen, und unsern Raritäts-Kasten vortreflich ausspicken würden. Alleine weg mit solchen barbarischen Dingen.

Supplementa.

§ (945) §

Dingen, mit deren geringschätzigen Erfindungen man sich bey verstäu-
digen, wahrhaftig weder groß machen, noch Ehre damit einlegen kan.

§. 6.

p. 239. l. 13. ad verba: Durch die grössere Distanz die vorige
Härtigkeit einiger maßen zu evanesciren scheint.

Hier sage ich: Es scheint die vorige Härtigkeit zu evanesciren, gebe es
aber vor kein gewisses Principium aus. Und da ich nach diesen die Sache
reifflicher überleget, so will hlermit meine Meynung gänzlich ändern,
und ohne Limitation bey meinen obigen Principio bleiben: Daß die Ver-
kehrung der Stimmen keine Härtigkeit gebähren könne, die zuvor nicht
da gewesen, und folgar auch keine Härtigkeit vermindern könne, die
zuvor würcklich da gewesen. Aus diesen Principio folget nun, daß man
die 2. Intervalla der 6. maj. superfl. und 3. min. def. entweder beyde vor er-
träglich und zugelassen, oder beyde vor unerträglich und unzugelassen
halten muß. Mit denen letztern halten es die meisten Componisten der
ältern Zeiten, mit denen ersten aber sehr wenige Neulinge. Die 3te
stärckere Faction aber, welche die 6. maj. vor leidlicher hält, als die 3. min.
defic. muß nun entweder ihre Meynung ändern, oder sie mit andern Fun-
damentis defendiren. Ich will der Sache weiter nachdenken, ein anderer
thue desgleichen. Unsern Accompagnisten aber wird es nichts schaden,
wenn er bey der obigen Vorschrift bleibet, und kan er sich damit trösten,
daß dergleichen harte Sätze mit der (^{6b}/₄) in denen heutigen Compositio-
nibus sehr selten vorkommen.

Ad Cap. 4. Sect. I.

§. 1.

p. 268. l. 2. ad verba: im Semiallabreve.

Es ist zwar bey uns eine fast durchgehends eingeführte Gewohnheit,
diesen Tact das Semiallabreve, oder das halbe Allabreve (denn Semi, heisset:
halb) zu nennen, weil dessen Noten gegen das bekante Allabreve nur die

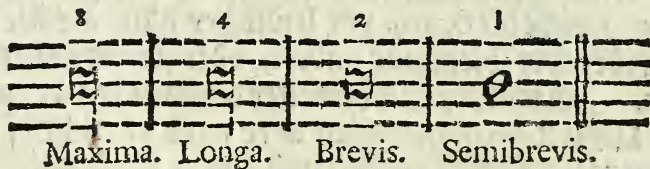
D d d d d d

halbe

Supplementum.

(946)

halbe Geltung, und so zureden, das halbe Tractament haben. (Denn wie im Allabreve die 4tel tractiret werden, eben so tractiret man im Semiallabreve die 8tel: und wie im Allabreve keine vielen 8tel zugelassen sind, eben so werden im achten Semiallabreve keine vielen 16theil zugelassen.) Nach der welschen Sprache aber muß das Wort: Semi, vor seinen Nomine und nicht vor dem Articul stehen, also heisset besagter Tact billig, wenn man accurat reden will: das Alla Semibreve. Es heisset aber eine Semibreve (im Lateinischen, Semibrevis) ein ganzer Schlag, und eine Breve (Brevis) heisset eine Note von 2. Tacten, wie sie unten zu sehen. Von eben dieser letztern Note hat das Alla Breve seinen Nahmen bekommen, weil vor Alters eine solche Note nur einen einzigen Tact im Allabreve ausmachte, wie man dieses in alten Sachen also abgezeichnet findet: Bis nachgehends dieser Tact auff die Helffte getheilet worden, so wie wir das Allabreve heut zu Tage haben. Wer sich aber wundert, wie man vor diesen eine Note von 2. ganzen Tacten habe können eine Brevem oder kurze Note tauffen, der muß wissen, daß die Alten, Noten von 4. und 8. Tacten hatten, gegen welche eine Note von 2. Tacten als kurz angesehen wurde:



§. 2.

p. 292. ad Notam (o).

Wer mehr schöne Tripel-Raritäten sehen will, der suche sie in dem Französischen Tractätgen eines Anonymi, genannt: La Musique Theorique & prattique dans son ordre naturel; nouveaux principes. à Paris. 1722. In diesen schlechten Werke citiret der Autor p. 27. alle seine gewöhnliche Tripel in folgender Reihe, womit man sich sein satt trippeln kan:

$\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$

NB. NB. NB.

§. 3.

Supplementa.

§ (947) §

§. 3.

p. 332. lin. penult. ad verba: unveränderlich bleibet.

Daß man die gewöhnliche Mensur des Allabreve mehr anhalten, oder mehr fortjagen könne, solches ist vor sich: es heisset aber dieses keine Veränderung der Mensur, so lange diese niemahls durch die gewöhnlichen Wörter: Adagio, Andante, presto &c. darff unterbrochen werden.

§. 4.

p. 366. l. II. ad verba: Von niemand genau untersucht worden.

Unser Gasparini führet sich in dieser Materie furz ab, und statuiret p. 32. daß das Accompagnement der geschwinden Noten vielen Schwührigkeiten unterworffen, und man ohne grosse Praxi, und ohne die Composition selbst, schwerlich oder gar nicht darinne reussiren werde. Gleichwohl ist es doch wahr, daß so viele hundert, ja tausend Accompagnisten und Organisten die geschwinden Noten wollen und müssen accompagniren lernen, ohne daß man ihnen auffdringen könne, vorhero die ganze Composition zu erlernen, welches ein allzulanger Weg vor sie wäre. Wie ist also der Sache Rath zu schaffen, wofern man es nicht auff die langwierige Erfahrung allein will ankommen lassen? Antwort: auff keine andere Arth ist der Sache zu helfen, als daß man aus der weitläufftigen Composition die meisten und gewöhnlichsten Casus der geschwinden Noten, so viel möglich, heraus ziehe, und sie einem Anfänger nach der Reihe erklähre, wie wir in obigen Capitel mühsam verfahren haben. Wer sich nun gleichfals ein wenig Mühe geben, und dieses ganze Capitel mit Fleiß durch studiren, und exerciren will, der wird sich endlich aus so vielen Casibus ein eigen Judicium formiren lernen, und wird am Ende finden, daß die eingebildeten Schwührigkeiten (zumahl in einem bezifferten General-Basse, wie hier) lange nicht unüberwindlich seyn. Denn zwischen schwehre seyn, und unmöglich seyn, ist ein mächtiger Unterscheid, und sind viel

D d d d d 2

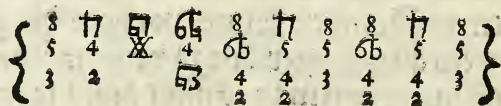
Dinge

(948)

Ad Cap. 5. Sect. I.

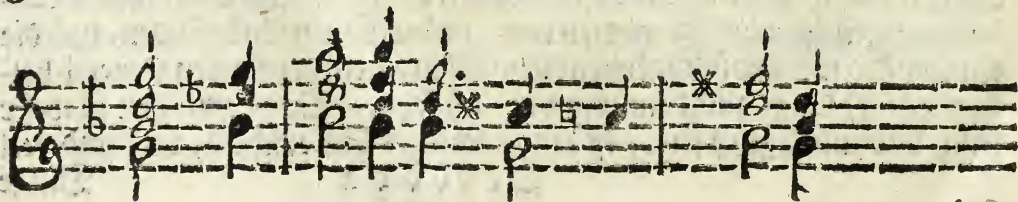
§. 1.

Unter dergleichen beständig liegende Bass-Claves, worüber die obern Stimmen so mancherley Syncopationes machen, wie wir hier zum nützlichen Exercitio mit lauter gebräuchlichen Sätzen gethan, schreibt man sonst gern ein: *Tasto solo*, und lässet alle Ziffern weg, zum Zeichen, daß der Accompagnist nur den Bass-Clavem alleine solle halten, ohne einziges Accompagnement, bis die Harmonie weiter gehet. Die Franzosen nennen solches: *point d'orgue*; ohne Zweifel, weil es auf Orgeln sehr gebräuchlich, dergleichen Claves lange Zeit mit dem Pedal anzuhalten, und darüber mit beyden Händen allerhand Variationes, und frembde Syncopationes zu machen. Der oben citirte Rameau giebet p. 288. über dem Clave D. und zwar in Ambitu des D. moll folgenden *point d'orgue* an:



Q. 2.

Wer in dieser Zeile mit den Gängen der eusersten Stimme gegen den Bass (welche zwar in diesen Casu, und bey einem vollstimmigen Accompanement zu entschuldigen wären) nicht zufrieden seyn will, der setze folgendes Accompanement an die Stelle:



Q. 3.

Supplementa.

(949)

§. 3.

p. 448. l. 5. Statt der Worte : In dem 26. Tacte wird sich dergleichen finden, setze man also :

Über der ersten Note des 18ten Tactes anticipiret die Ober-Stimme der rechten Hand, resolutionem 7ma, weil keine 5te allda statt haben kunte. In dem 26. Tacte findet sich wieder eine Anticipatio 4ta.

Ad Cap. 6. Sect. I.

p. 532. Hier wollen wir überall die rationes beysügen, wie folget :

- 1. 3. ad verba : statt haben kunte. ratio : Beyde Species 8varum des g dur und g moll haben kein cis, sondern die rechte 4te c. in ihrer Scalâ.
- 1. 6. ad verba : Das Semitonium drunter haben. ratio : es haben (nach unsern obigen Speciel-Regeln c. 2. sect. 2.) so wohl die Modi major. als minores jederzeit mit dem Semitonio unter ihren Fundamental-Clave zu thun. Nun ist hier in beyden Accorden das g. der Fundamental-Clavis, also muß die Mordante mit dem fis angeschlagen werden.
- 1. 9. ad verba : Zur Mordante angeschlagen. ratio : Beyde Species 8varum des g dur und g moll haben kein as, sondern die rechte 2de a. in ihrer Scalâ.
- 1. 10. ad verba : Das Semitonium drunter haben. Soll heißen : Das Semitonium modi haben. ratio : E moll hat natürlich mit seinem Semitonio dis x zu thun, folgar kan auch der Sexten-Accord g. als 3a modi. kein D. in seiner Mordante anschlagen.
- 1. 13. ad verba : Zur Mordante haben. ratio. Die Species 8va des E moll hat das fis als die rechte 2de in ihrer Scalâ, folgar hat auch der Sexten-Accord g. als 3a modi eben diesen Ambitum.

D d d d d d 3

l. 15.

Supplementa.

(950)

- 1. 15. ad verba: **Den Ambitum Modi verändert.** Denn dieser Sexten-Accord ist die 3a modi vom c dur. Dieses aber hat kein fis, sondern das f. als die rechte 4te in seiner Specie 8v $\times$, also kan auch die 3a modi keinen andern Ambitum haben.
- 1. 17. ad verba: **Des Modi in Dis b. bleibt.** ratio: Dieser Modus hat das as b. als die rechte 4te in seiner Specie 8v $\times$, also kan die 3a modi g. auch keinen andern Ambitum haben.

Ad Cap. I. Sect. II.

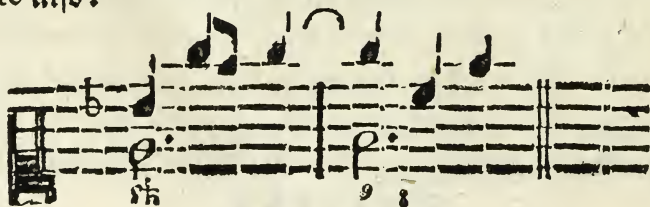
p. 298. ad §. 12.

Jedoch hat das Theatralische Recitativ noch dieses besonders, daß es seine Dissonantien nicht gern über eben der Basf-Note, sondern lieber mit dem Anschlag der folgenden Note resolviret, weil dieses harmonischer, das erstere aber bey dem verschwindenden Clavicimbal-Tone ziemlich leer ausfällt. Dahero auch die p. 599. in dem andern Exempel vorkommende 76. selten: Die 43. 98. $\left(\begin{smallmatrix} 8 \\ 76 \end{smallmatrix}\right)$ $\left(\begin{smallmatrix} 98 \\ 43 \end{smallmatrix}\right)$ und dergleichen resolutiones aber gar nicht im Recitativ gebraucht werden. (Die Final-Cadenz 4 $\times$, nach ihrer Arth, ausgenommen). Von der 76. findet man p. 679. noch zwey Exempel, davon das erste sehr gebräuchlich, das andere aber gleichfalls unter die seltenen Casus zu rechnen.

§. 2.

p. 615. ad Exempl. I.

Weil die andere und dritte Basf-Note dieses Exempels mit der obern Stimme in anscheinenden 5ten fortgehet, welche die dazwischen vorfallende allzu kurze Variation nicht wohl salviren mag, so corrigire man diese beyden Tacte also:



§. 3.

§. 3.

Dahero alle dergleichen consonirende Verwechselungen der Harmonie, (welche auch in ihrer Variation keine Dissonanz angeben, wie oben erkläret worden) sich besser vor 3. und mehr stimmige Sachen schicken, weil allda die verwechselte Dissonanz in einer 3ten Stimme Platz findet. Das Recitativ hingegen ist mit dergleichen consonirenden 2 stimmigen Verwechselungen der Harmonie eher zu frieden, weil es bey seinen stets ruhenden Basse keinen harmoniösen Concentum nöthig hat. Also würden folgende, an verschiedenen Orthen des obigen Capitels, gegebene Exempel einer pur consonirenden 2 stimmigen Verwechselung der Harmonie, entweder in 3. und mehr stimmigen Sachen besser pariren, oder im Recitativ auff diese Art besser ausfallen, wie wir sie hier nach der Reihe specificiren wollen. Als: Die p. 634. befindlichen zwey Exempel könten im Recitativ, besser also erscheinen:

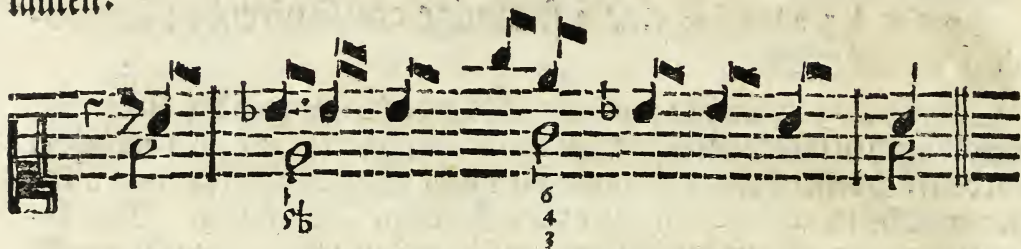


248

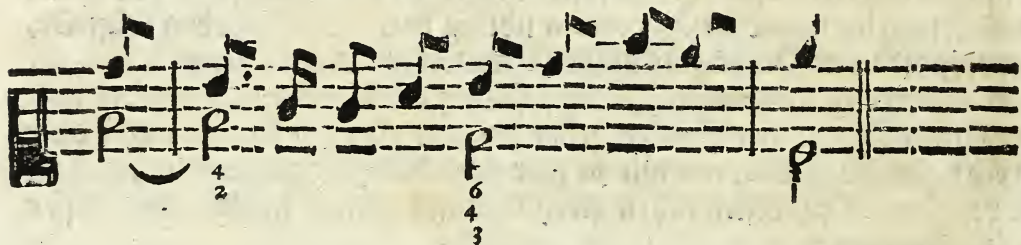
Supplementa.

♯3 (952) ♯3

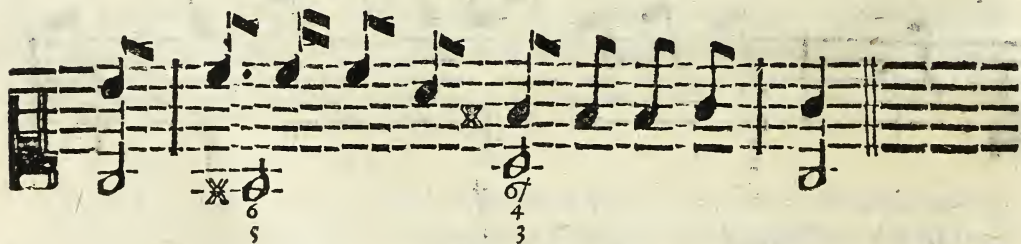
Das p. 636. befindliche andere Exempel könnte im Recitativ also lauten:



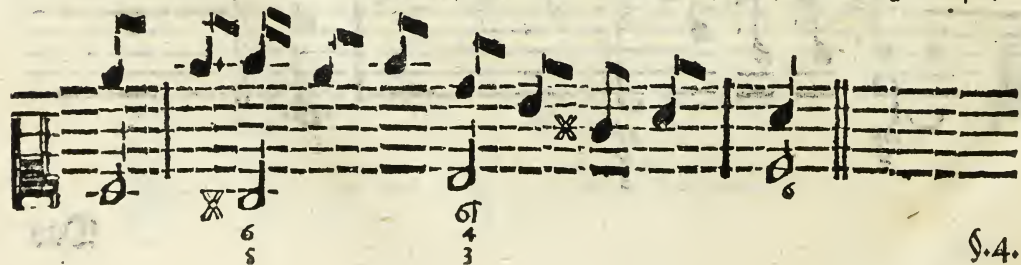
Das p. 646. befindliche andere Exempel also:



Das p. 648. zu Ende dieser Seite anfangende Exempel also:



Das p. 649. auff den 2. letzten Zeilen befindliche erste Exempel also:



Supplementa.

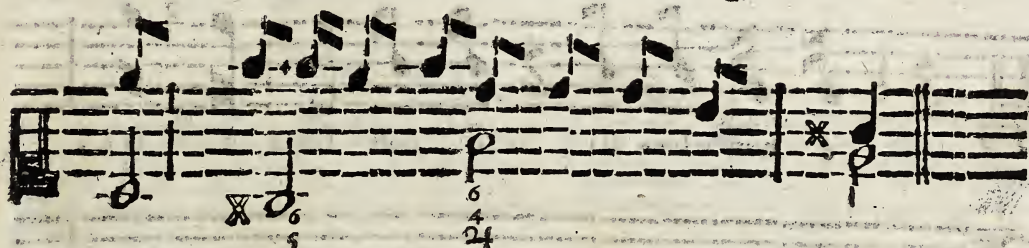
(953)

§. 4.

p. 643. Kan man das andere Exempel auff folgende Arth cantabler vorstellen:



Im Recitativ könte es also lauten:



§. 5.

p. 658. Wird der Satz des andern Tactes zwar im Recitativ auch von grossen Meistern vielfältig gebraucht, jedoch will man ihn eben nicht vor allzu legal ausgeben, weil die über der ersten Bass-Note befindliche 5ta min. nothwendig über der folgenden resolviren muß, und also 2. verbotene 5ten macht. Zur Entschuldigung aber kan dienen, daß dieser 5ten-Fehler, 1) nicht in denen 2. componirten Stimmen erscheint, 2) im Recitativ bey einem stillstehenden Basse und verschwindenden Clavicimbal-Tone nicht hervor ragend ist, und 3) durch einen vollstimmigen Griff, im Accompanement leicht kan verdeckt werden.

§. 6.

p. 660. Die ersten 2. Exempel will man eben nicht rathen zu imitiren, die 2. letztern aber von der andern Arth sind legaler, und mehr in praxi recipiret.

E e e e e

§. 7.

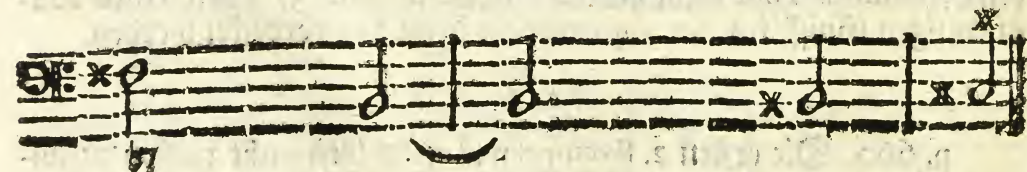
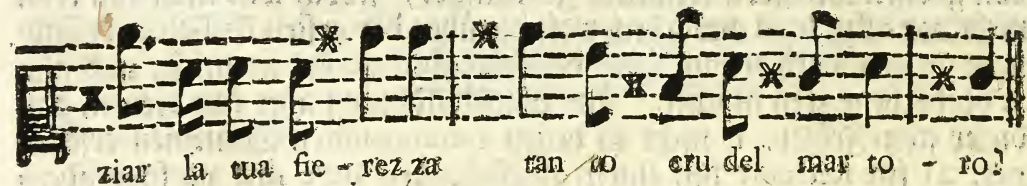
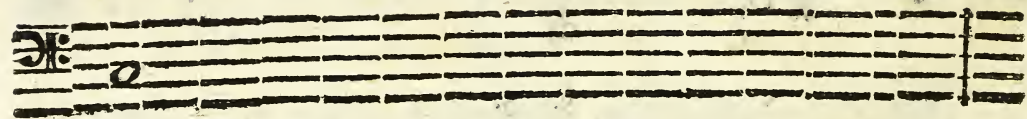
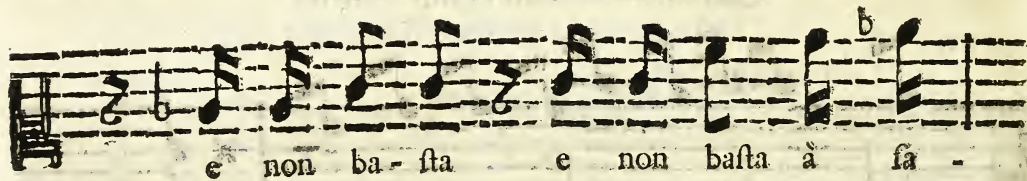
Supplementa.

(954)

§. 7.

p. 710. ad §. 79.

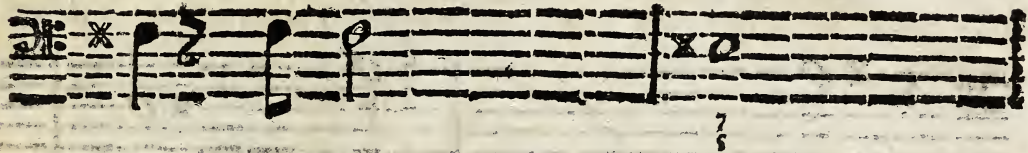
Man sehe annoch folgende 2. notable Exempel der verwechselten Generum an, davon das erste aus einer Cantata des oben gedachten berühmten Scarlatti, das andere aber aus des Lotti gedruckten Duetti, Terzetti e Madrigali ist.



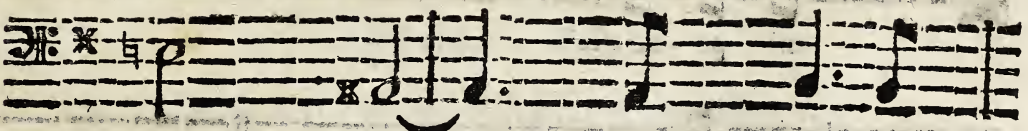
Supplementa.

(955)

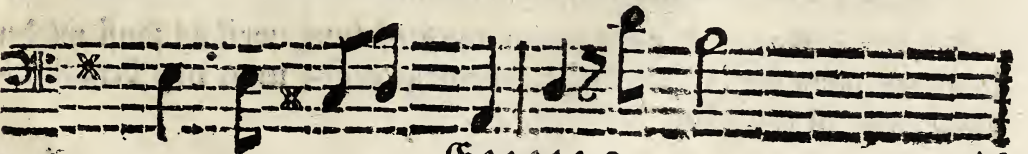
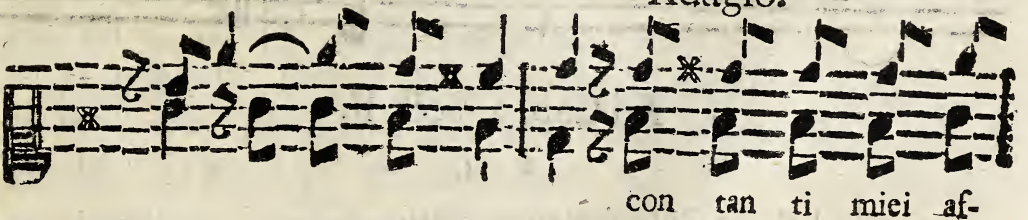
Adagio.



Allegro.



Adagio.



CCCCC 2

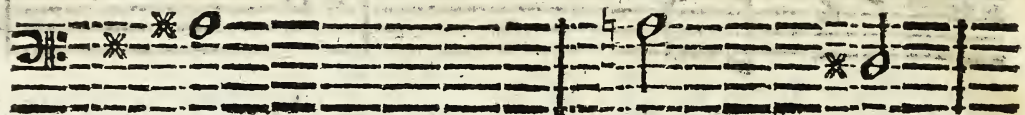
Ad

Supplementa.

(956)



fan - ni so - spi - rar e pe - nar

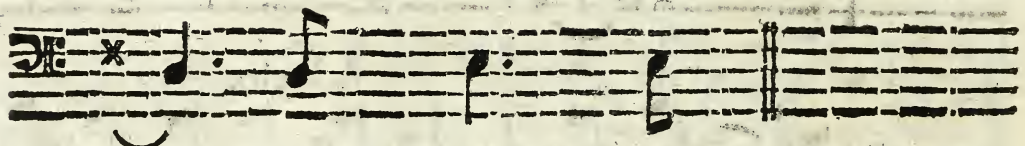


7
5

Allegro.



mi pa - re assai.



Ad Cap. 2. Sect. II.

§. I.

p. 743. l. 6. Zu Ende setze man hinzu :

Sexta maj. aber, und nicht minor muß es seyn, weil es sonst wieder das Principium Reg. I. spec. ließe, vermöge dessen man mit dem Semitonio modi zu thun hat.

§. 2.

p. 760. §. 20. l. 1. ad verba: Den natürlichen Ambitum modorum.

Hier müssen wir anmerken, daß man insgemein durch den Ambitum modorum zweyerley verstehen kan. 1) Verstehet man dadurch die richtige Speciem *8va Bassi* seu *Basso* eines jedweden Modi, nebst seiner darüber gehörigen natürlichen Harmonie, wie sie oben bis auff §. 20. erkläret worden, und in denen Schematibus p. 746. seqq. zu ersehen ist. 2) Verstehet man auch dadurch die gewöhnlichen Digressiones oder Neben-Töne eines Haupt-Modi, wohin dieser regulariter auszuweichen pfleget. Und dieses ist eben der regulirte Ambitus modorum der alten, wie er oben in folgenden §. §. erkläret wird, und aus denen allda beygefüigten Tabellen zu ersehen ist. Die Worte und Umstände aber geben es von sich selbst, ob man hier und dar von dem Ambitu der natürlichen Harmonie, oder von denen Ausweichungen der Modorum redet.

Ad Cap. 3. Sect. II.

p. 779. in Nota (c) ad verba: selten gebrauchet.

Ich wolte fast sagen: Niemahls (nach meinem Gusto) wosfern nicht nach der (4) die $\{\frac{7}{2}\}$ folget, wie in denen vorhergehenden Exempeln p. 778. geschehen. Und ob gleich das p. 779. angeführte andere Exempel im Recitativ gar öftters gebrauchet wird, so wolte ich doch lieber statt der (4) die $\{\frac{7}{2}\}$ dazu anschlagen, und das in der Singestimme befindliche D. welches zu contradiciren scheinet, vor eine bloße Tour der Melodie annehmen, welche im Recitativ keine eigene Harmonie ausmachet.

Supplementa.

(938)

Ad Cap. 4. Sect. II.

p. 807. l. ult. streiche man die Worte aus: Diese zu vermeiden, nimmet man nun in besagten Casu den Accord $\{ \frac{7}{2} \}$ dessen Fundament allbereit. Und setze statt derselben folgende Worte: Das Fundament aber des besagten Accordes ist allbereit.

Ad Cap. 5. Sect. II.

§. 1.

p. 846. §. 8. l. 5. ad verba: Gradus der Verwandtschaft brechen will.

Aus diesen Principiis kan man Gewissen seichten Componisten gar deutlich demonstrieren, daß es gar nichts unnatürliches sey, wenn z. E. eine Aria sich in der 2da modi maj. oder in der 7ma modi min. endiget. Denn eben dieses sind die, einander am nechst verwandten Tone oder Modi, wie man sie in unsern Circul überall neben einander liegen findet. Hingegen hat wohl noch kein fundamentaler Componist statuirt, daß eine dergleichen Aria in der 2da modi min. oder in der 7ma modi maj. sich endigen könne. Denn aus unsern Circul erschen wir, daß in dem ersten Casu 3. Modi, und in dem andern Casu 4. Modi dazwischen liegen, welches vor das Ohr ein allzugrosser Sprung ist, worauff das Da Capo der Arie, sich nicht mehr schicket.

§. 2.

p. 856. ad Systema Notarum 3. & 4.

Diese 2. Noten-Systemata sind mit einem b. moll vorgezeichnet, welches die 2. vorhergehenden Systemata nicht haben. Weil nun in diesen und folgenden Exempeln sich öftters bey Anfang der Systematum bald ein

Supplementa.

§ (959) §

ein x bald ein b. mehr oder weniger findet, welches den Modum und das Accompagnement gang und gar verändert, so muß man hierauff besondere Acht haben, wosern man sich in der Probe der Exempel nicht confundiren will. Wer darinne sicher zu gehen verlanget, der kan in seinem Exemplar an folgenden specificirten Orthen dergleichen neue Bezeichnungen zu Ende der vorhergehenden Systematum mit anhängen, auff Arth, wie p. 889. zu Ende der 2. ersten Systematum, und p. 890. zu Ende der 2. letzten Systematum, im Druck observiret worden. Der gleichen kan nun geschehen:

p. 856.	Zu Ende der	2 ersten	Noten-Systematum.
ibid.		2 letzten	
857.		2 letzten	
863.		2 mittlern	
865.		2 letztern	
866.		2 mittlern	
871.		2 mittlern	
872.		2 ersten	
881.		2 ersten	
ibid.		2 mittlern	
ibid.		2 letzten	
889.		2 letzten	

§. 3.

p. 884. l. 8. ad finem.

Es giebet zwar noch eine Arth von Krebsen, durch welche man in einigen außerlesenen Casibus, ohne Verlegung des Gehöres viele Modos auff einmahl überspringen, oder weit entfernte Tone jähling verwerffen kan, wie wir in der Einleitung p. 28. vom Recitativ gedacht. Allein weil diese, in heutiger praxi annoch dunkle und rohe Materie auff gang andern Principiis beruhet, und einer weitläufftigen Ausarbeitung bedarff,

Supplementa.

13 (960) 13

bedarf, so müssen wir solches nothwendig biß auff andere Gelegenheit verspahren.

§. 4.

p. 913. §. 34. 1. 12. ad verba: glücklich anzuführen.

Zu dergleichen Anleitung und wichtigen Exercitio lassen sich die oben p. 763. seqv. angeführten Schemata des Gasparini und Rameau nicht gebrauchen, weil die Bass-Noten besagter Schematum (wie allda gedacht) sich nicht willkührlich verwechseln lassen, folgar man die Harmonie derselben nicht frey versetzen, und verlängern kan, wie wir mit unsern Schematibus gethan.

Ad finem Cap. ult.

Man lege mir es vor keine tadelhafte Ambition aus, wenn ich zum Beschluß dieses Werckes erinnere, daß bißher in mehr, als einem gedruckten Tractat der Mißbrauch vorgangen, daß man bey Benennung der beyden Dresdenschenn Capellmeister Schmid und Heinichen dem ersten den Titel als Ober-Capellmeister benzeleget. Weil nun der letztere sich niemahls hat unter einen Ober-Capellmeister rangiren lassen, auch der erstere (aller andern raisons zugeschweigen) es so gar nicht einmahl pretendiret, und sich deshalber öffentlich erkläret: als hat man hiermit gute Freunde in ihrer Meinung desabusiren, wollen.

13) o (13



Regi

Errata zur Einleitung.

961.

(NB. Weil die Errata durch das ganze Werk so häufig eingeflossen, auch man hier und da einige Kleinigkeiten mit Fleiß geändert: als hat man vor dienlich erachtet, besagte Errata anhero vor das Register drucken zu lassen, damit dieses zum aufschlagen viel bequemer, am Ende des Buches bleibe.)

- Pag. 4. in Nota l. 9. statt: consiliarium, liß consiliariam.
 6. in Notis l. 8. in verbis sumus: in verbis sumus.
 12. in fine deletur: durch:
 15 im ersten Noten-Systema soll die 9te Note im c. stehn
 16 in Nota l. 5. statt impardonabel, liß imperdonabel.
 17 l. 5. nachfolgendes: annoch folgendes.
 19 in nota l. 13. Regard. Egard.
 20 in notis l. 8. in zweyen Cantaten, in einer Cantata.
 ibid. l. 9. auf diesen Orth: auf diese Art.
 21 in nota l. 10. seinen Besigern: seinen Besitzern.
 ibid. l. 12. Sentiment - Sentimens.
 l. 5. von untenauf: die Wissenschaft: die Wissensch.
 22 in nota l. 3. von untenauf, statt: was Gout in der Music heiße, setze also: was Gout, Gusto, oder ein guter Geschmack in der Music heiße.
 23 l. 1. statt: prav studiren, liß brav studiren
 25 in nota l. ult. deletur. nehmlich,
 27 l. 1. streiche man das erste Wort: Der, hinweg
 ibid. in nota l. 5. streiche man die Worte: in fine, weg, und in der folgenden Zeile setze man statt: beschrieben worden, beschrieben wird.
 29 in nota l. 6. statt: die geringsten, liß: die reinesten.
 30 l. ult. diese nützliche Materie, diese nützliche Materie
 ib. in notis l. ult. vor mich unfruchtbaren: vor mir gehalten unfruchtbaren.
 31 l. 6. e straniera - non e straniera.
 l. 7. che vera - ch'e vera.
 l. 9. scoprire - scoprire.
 32 l. 5. - immensi - immensi.
 ibid. systemate r. im 5ten Tacte sollen die ersten beyden Noten eine 3. höher, im d. stehn.
 ib. in nota l. 1. statt: bey etl. Orthn, liß, bey etl. Artthen
 l. 3. - bi fogna forsi - bisogna farli.
 34 system. 3. soll die Nota antepenult. im fis, und system. 6. die andere Note im d. stehn.
 41 l. 2. statt, genau quadirren, liß, genau quadriren.
 l. 4. ich meine denen: ich meine in denen.
 l. 5. von untenauf: concertirende: concertirende.
 43 l. 3. Harmonien - Harmonie.
 45 system. ult. soll vor der ersten Note ein 7 stehn.
 51 syst. 2. soll die 9te Note im d stehn.
 56 system. penult. soll die 4te Note im fis stehn.
 61 l. 1. statt, seiner Schafferin-folget. liß, seine Schafferin-suchet.
 62 l. 3. - Tentresse - Tendresse.
 l. 4. - langvissantes: langvissantes.
 63 system. 4. soll die andere Note der obersten Stimme im cis stehn.
 69 l. 3. für: spielende, liß, die spielende.
 70 syst. 7. soll die erste Note des andern Tactes im d. und die erste Note des 3ten Tactes im c. stehn.
 71 l. penult. deletur: wieder.
 72 syst. 5. soll die 4te Note des andern Tactes nur einmal gestrichen seyn.
 76 syst. 3. soll die 2. Note des zweenen Tactes im dis stehn
 85 l. u. statt: pur diatonischen, liß: pur diatonischen, oder diatonisch-chromatischen.
 Ad Cap. I. Sect. I.
 98 l. 3. statt, καὶ ἐξοχῶν, liß, καὶ ἐξοχῶν.
 ibid. in nota l. 4. das streitbare: das streitige.
 99 in notis l. 5. sie wird aber niemahls: sie wird aber von bedachtamen Componisten niemahls
 103 l. ult. gleichen Rahmen u. Distanz: gleich. Clavibus
 106 l. 3. von untenauf: quot - quod.
 l. ult. die 5ta min. die 5ta min.
 107 in nota l. 14. wir doch: manche doch beyde.
 l. 18. die 5ta min. die 5ta min.
 112 l. 5. nach denen Worten: umb einen halben Ton, setze hinzu: oder Semitonium minus.
 114 syst. 3. Tact. 2. soll die 6. über dem vorhergehenden Punkte stehn.
 116 l. 5. untenauf, für, theoratischen, liß, theoretischen.
 Ad Cap. 2. Sect. I.
 119 §. l. 2 & 3. für, allen Musicis Trias, liß, allen Musicis bekandte Trias.
 121 syst. 3. soll der Discant-Schlüssel auf der untersten Linie stehn. Ingleichen soll zu Ende dieses Systematis der Tenor-Schlüssel angehängt seyn, zur Deutlichkeit, daß das folgende Systema mit eben diesen Tenor-Schlüssel anfängt.
 124 system. 1. soll der Discant-Schlüssel wiederum auf der untersten Linie stehn, welcher Fehler auch zu corrigiren in folgen §. 13. 15. 17. 18. 20. 21. 33. 34. 36.

125 System. 2. soll die erste Note des andern Tactes im G. stehen. Über der folgenden Bass-Note C. aber soll der Accord der rechten Hand $\left\{ \begin{smallmatrix} e \\ c \end{smallmatrix} \right\}$ heißen.

ibid. §. 15. soll nach corrigirten Discant-Schlüssel der Accord über der 3ten Bass-Note des andern Tactes

$\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ c \end{smallmatrix} \right\}$ und der folgende Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ d \end{smallmatrix} \right\}$ heißen. Der

Accord über der ersten Bass-Note des 4ten Tactes soll

wiederum $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ d \end{smallmatrix} \right\}$ heißen.

126 §. 18 soll über der 3ten Bass-Note der Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} a \\ f \\ d \end{smallmatrix} \right\}$ heißen.

§. 25. soll der Accord über der ersten Bass-Note $\left\{ \begin{smallmatrix} g \\ e \end{smallmatrix} \right\}$ heißen.

132 l. 1. statt, clavecins, liß clavicins.

136 soll über der ersten Bass-Note der Accord der rechten Hand, statt des a. das g. und über der 9ten Bass-Note statt des c. das h. in ihren Mittel haben.

Ad Cap. 3. Sect. 1.

139 System. 1. soll der letzte Accord des 5ten Tactes also heißen $\left\{ \begin{smallmatrix} e \\ c \end{smallmatrix} \right\}$

140 Syst. 2. Tactu ult. soll das Trillor nicht über der 6. sondern höher oben unter dem dis bezeichnet stehen.

143 Syst. 2. Tact. 2. soll das X in f stehen.

146 l. 1. statt: wenn in der 6ta maj. setze: wenn in der, mit der 3. min. verknüpfsten 6ta maj.

148 System. 1. & 2. sollen der andere und 3te Tact in einem Exempel beysammen hangen, und folgar der Tact nur mit einem Strafhe abgetheilet seyn. In dem andern Tacte aber dieses Exempels muß in der obern Stimme das b. ein h vermandelt, und die unterste Note des folgenden Accordes in das g. herunter gesetzt werden.

151 l. 9. statt, $\left(\begin{smallmatrix} 44 \\ 4 \end{smallmatrix} \right)$ setze $\left(\begin{smallmatrix} 44 \\ 3 \end{smallmatrix} \right)$.

152 soll der Accord über der andern Bass-Note $\left\{ \begin{smallmatrix} a \\ f \\ dis \end{smallmatrix} \right\}$ heißen.

ibid. Syst. 3. soll über der andere Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} a \\ f \\ c \end{smallmatrix} \right\}$ und der 5. Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} d \\ h \end{smallmatrix} \right\}$ heißen.

153 Syst. ult. soll die 4te Bass-Note im H. stehen.

157 Syst. ult. soll die erste Bass-Note des 3ten Tactes das c. statt des e. in ihren Accorde haben. In dem 4ten Tacte aber soll der andere Accord der rechten Hand Syst. penult. neben dem ersten X eine Note im f haben.

160 l. 9. statt, erschen werden, liß, erschen werden kan.

161 l. 14. lösche aus das Wort, gradatim.

163 Syst. 2. sollen über der Nota penult. statt der 6. die $\left\{ \begin{smallmatrix} 66 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ stehen.

164 Syst. ult. soll die über der 4ten Bass-Note stehende 6. über der vorhergehenden Note stehen.

166 soll das h vor der 4ten Note des 3ten Tactes, und vor der ersten und 3ten Note des 5ten Tactes stehen.

Nechst diesen in denen 4. letzten Systematibus überalt ein b. im h. vorgezeichnet stehen. System. 5. aber soll

der 4te Accord $\left[\begin{smallmatrix} d \\ b \\ g \end{smallmatrix} \right]$ heißen.

167 sollen die Ziffern Syst. 2. über der 4ten Bass-Note in der Ordnung also stehen: $6 \begin{smallmatrix} 44 \\ 2 \end{smallmatrix}$ über der 7ten Bass-

Note also: $6 \begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix}$ und Syst. 4. über der andern Bass-

Note also: $3 \begin{smallmatrix} 5 \\ 2 \end{smallmatrix}$ die über der vorhergehenden Note

stehende 6. aber wird gar weggeschet, und Syst. 3. soll der 3te Accord vor der untersten Note ein h haben.

168 Syst. 1. sollen die h des 3 und 4ten Tactes alle 3. im h. stehen. Syst. 2. sollen die Ziffern über der 4. Bass-

Note in der Ordnung also stehen: $6 \begin{smallmatrix} 44 \\ 2 \end{smallmatrix}$ über der 7-

Bass-Note also: $6 \begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix}$ und Syst. 4. über der 2. Bass-

Note also: $3 \begin{smallmatrix} 5 \\ 2 \end{smallmatrix}$ Syst. 3. aber soll die 3te Note der o-

bern Stimme ein h vor sich haben, und Syst. 5. Tact. 2. soll das b. ein h seyn.

170 soll unter der 8ten Bass-Note eine 6. und weiter hin-

statt: $6 \begin{smallmatrix} 64 \\ 3 \end{smallmatrix}$ nur $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ stehen. Syst. 3. soll die erste

Note der obern Stimme ein h vor sich haben. Syst. 4. sollen unter der andern Bass-Note die Ziffern in der

Ordnung also: $3 \begin{smallmatrix} 5 \\ 2 \end{smallmatrix}$ und unter der 3ten Bass-Note

also stehen: $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \right)$

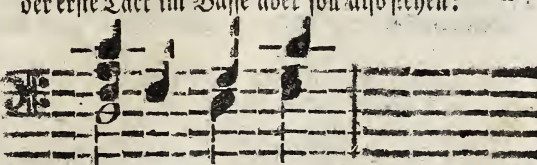
- 171 Syst. 1. soll im ersten Tacte das b. ein $\frac{1}{2}$ seyn.
- 172 Unter dem 3ten System. statt: Verwechslung der Stimmen, setze: falsche Verwechslung der Stimmen
- 174 Syst. 1. soll der letzte Accord $\left[\begin{smallmatrix} h \\ fis \\ dis \end{smallmatrix} \right]$ heißen.
- 177 Über der ersten Bass-Note soll eine 6. stehen.
- 178 Syst. 4. soll die 5te Bass-Note im e. stehen. Syst. ult. soll die erste Bass-Note im a. und die allerletzte neben dem b. im e. stehen.
- 180 Syst. 4. über der Nota penult. setze statt $\frac{6}{5}$ also $\frac{6}{5}$ }
- 181 soll nicht die erste Bass-Note, sondern der darauffolgende Punkt die Ziffern $\left\{ \frac{5}{4} \right\}$ über sich haben. Syst. 4. sollen über der ersten Note des letzten Tactes die Ziffern $\left(\frac{6}{5} \right)$ also stehen: 56
- 184 Syst. 3. lösche man das erste X weg.
- 187 Syst. 3. Tactu 3. soll der letzte Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} gis \\ c \\ h \end{smallmatrix} \right\}$ heißen.
- Und in denselben 2 letzten Systematibus soll der Tact nur mit einem Striche abgetheilet seyn.
- 189 Syst. 1. soll der erste Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} a \\ f \\ d \end{smallmatrix} \right\}$ heißen, und im 3. Tacte soll das andere X vor dem f. stehen. Syst. ult. Tact. 2. sollen die Ziffern in der Ordnung also stehen: $\left\{ \begin{smallmatrix} 567 \\ 344 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$
- 194 sollen die über der 5ten Bass-Note stehende $\left(\frac{5}{4} \right)$ neben denen Ziffern der vorhergehenden Note stehen. Und über der 12ten Bass-Note sollen die Ziffern also in der Ordnung stehen: $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 35 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ Syst. 3. Tact. 3. soll die 6. über der 3. weggelöschet werden.
- 195 in Nota, 1. ult. denen Worten: (i. e. 3tam min. setze dazu: oder umgekehrt, 4tam superfluan.)
- 196 Syst. 5. wird das 3te 4tel a. weggestrichen.
- 197 Syst. 3. Tact. ult. soll das $\frac{1}{2}$ nicht vor dem ersten, sondern vor dem andern 4tel f. stehen.
- 198 sollen über der 3ten Bass-Note die Ziffern also stehen $\left(\frac{7}{5} \right)$ Syst. 3. Tact. 3. soll vor dem andern f. ein X stehen, und Syst. ult. sollen über der 3ten Bass-Note die Ziffern also: $\left(\frac{9}{8} \right)$ und über der 5ten Bass-Note

- also stehen $\left(\frac{7}{6} \right)$
- 200 Syst. 3. streiche man das vorgezeichnete b. weg.
- 203 Syst. 4. Tact. ult. soll das andere 4tel der obersten Stimme im f. stehen.
- 204 Syst. 2. sollen unter dem 3ten und 4ten Tacte die Ziffern also: $\left(\frac{7}{6} \right)$ und unter dem 5ten Tacte also stehen $\left(\frac{7}{5} \right)$
- 205 soll die 6. unter der ersten Bass-Note des andern, des 4. und 5ten Tactes stehen. Syst. ult. hat die andere Bass-Note die $\left(\frac{6}{5} \right)$ und die 5 Bass-Note die $\left(\frac{7}{5} \right)$ unter sich.
- 206 sollen unter der andern und 3ten Bass-Note eben die Ziffern stehen, welche unter der ersten stehen.
- 210 Syst. 3. Tact. 2. soll das X vor der Note stehen.
- 211 sollen die 2 Bass-Noten des andern Tactes eine 3e höher im $\left(\frac{a}{d} \right)$ stehen.
- 214 Syst. 3. tact. 6. soll über dem fis noch ein ganzer Schlag im a. stehen.
- 217 Syst. 1. soll im ersten Accord noch eine schwarze Note im obern d stehen. Syst. 3. tact. ult. soll das X nicht vor dem e, sondern vor dem nachfolgenden d. stehen. Syst. 4. unter der 6ten Bass-Note soll es statt der 6 die natürl. 6. seyn. Syst. ult. tact. 2. soll bey dem letzten 4tel das X vor dem a, und noch ein X vor dem C. stehen.

219 Syst. ult. soll der letzte Accord $\left(\begin{smallmatrix} d \\ h \\ e \end{smallmatrix} \right)$ heißen.

221 soll die 5te Bass-Note die Ziffern $\left[\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right]$ unter sich haben. Syst. ult. aber sollen unter der 4ten Bass-Note die Ziffern also stehen: $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 65 \\ 4X \end{smallmatrix} \right\}$

222 soll der erste Accord im Soprano also heißen $\left\{ \begin{smallmatrix} c \\ a \\ f \\ d \end{smallmatrix} \right\}$ der erste Tact im Basse aber soll also stehen:



ibid. Syst. 4. soll der letzte Accord $\left(\begin{smallmatrix} f \\ c \\ F \end{smallmatrix} \right)$ heißen.

223 Syst. 3. der letzte Accord ohne einen, also heißen $\left(\begin{smallmatrix} e \\ c \\ a \\ g \end{smallmatrix} \right)$

syft. ult. soll die erste Bass-Note im e. und nicht im c. stehen. Und tact. ult. soll der letzte Accord annoch eine Note im a. haben.

224 syft. 1. tact. 2. soll das X auf der mittelften Linie vor dem a. stehen, und im 3ten Tacte soll das erste X vor der folgenden Note stehen. syft. 2. tact. ult. sollen die beyden ersten 4tel verkehrt, nemlich das e. vor, und das a. nach stehen.

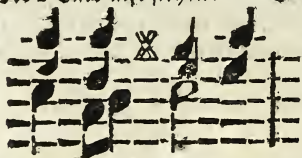
225 in nota l. 5. statt, ein Semitonium majus, setze, ein Semitonium minus.

229 syft. 2. tact. ult. soll die 47 gerade über der folgenden (6b) stehen, und syft. ult. sollen über der andern Bass-Note die Ziffern also in der Ordnung stehen (7 6)

NB. In solchen Sätzen muß die unterste Ziffer allzeit in die Mitte gerückt werden, wie aus denen darüber stehenden Accorden zu erkennen.

230 über der 1 Bassnote sollen die Ziffern stehen (5 6) syft. 4. tact. 3. sollen über der letzten Note die Ziffern also: (7 6) und über der folgenden also (6 5) in der Ordnung stehen.

231 syft. 1. soll der 3te Accord (dis) heißen. syft. 3. soll der 2 Tact also stehen:



syft. 4. tact. 3. sollen die Ziffern über der letzten Note also stehen (7 6) und

syft. 5. tact. 3. soll das e. im letzten Accord hinauf ins f. gerückt werden.

232 syft. 3. tact. 1. soll das X im a. vor der folgenden Note g. stehen. syft. 4. tact. 3. sollen die Ziffern über der letzten Note in der Ordnung also: (7 6) und über der folgenden also stehen: (6 5)

233 sollen über der 3ten Bass-Note die Ziffern über einander stehen: (47) die andere Bass-Note des

syft. 4. hat folgende Ziffern unter sich. (9 3)

235 §. 80. l. 2. statt, Eallam, liß, Fallam. ibid. in nota l. 1. deleatur: helfen.

237 syft. 5. tact. 1. soll das letzte b. vor dem a. stehen, und tact. 2. soll das h. ein b. vor sich haben.

239 l. 6. statt: kein Autor, setze kein gewissenhafter Autor.

242 syft. 2. soll die über der 3 Bassnote stehende 6. über der folgenden Note also in der Ordnung stehen (6 6) (24)

syft. 5. tact. 2. soll das X vor dem f. und ein b. vor dem e. stehen. syft. ult. sollen über der 5ten Bass-Note die Ziffern also stehen, (5 8)

243 syft. 5. tact. 2. soll vor dem e. ein b. stehen. syft. ult. sollen die Ziffern über der ersten Note des andern Tactes in der Ordnung stehen. (5 8)

245 syft. 3. im ersten Accord soll die Note f. eine 3e herunter in das d. gesetzt werden.

248 wird über die 3te Bass-Note eine 6. gesetzt, und hingegen über der 5 Bass-Note die 6 ausgestrichen.

249 syft. ult. sollen über der letzten Bass-Note die Ziffern also in der der Ordnung stehen, (7 6)

250 syft. 1. tact. 1. soll vor dem h. ein b. stehen. syft. 3. tact. 3. sollen die obersten 2 Noten des ersten Accordes (dis) heißen. syft. ult. soll das X mit der 1 Bassnote im G. stehen.

151 syft. 2. sollen über der letzten Bass-Note die Ziffern also stehen, (7 6) syft. 3. tact. ult. soll das gis noch ein 4tel neben sich haben.

252 syft. 3. tact. 4. soll der halbe Schlag f. eine 3e höher im a. stehen.

154 syft. 4. sollen unter der 1ten Bassnote die Ziffern also in der Ordnung stehen, [2 8 / 4 3 / 5 6] syft. ult. tact. 3. soll der erste halbe Schlag eine 3e höher im e. stehen.

255 §. 95. l. antepenult. statt, vor sich führet, setze: rüber sich führet.

Ad Cap. 4. Sect. I.

257 l. 5. deleatur, gewesent.

258 syft. 2. im ersten Tacte des 3 soll der Strich unterm 4ten 4tel, zurück unter oder über das 3te 4tel ges. werd.

259 syft. 3. tact. 2. sollen die beyden letzten 4tel verkehrt, nemlich das h. nach dem c. stehen.

261 syft. 3. soll die unterste Note des letzten Accordes im g. stehen. (3. stehen.)

266 soll über der 3ten Bass-Note des dritten Tactes eine

269 syft. 2. tact. 2. soll die erste Note im e. stehen. syft. 3

tact. 2. soll der andere Accord [c / a] heißen.

275 ist diese Seite zu corrigiren, wie es p. 368. und 369. weitläufig angegeben worden.

276 soll im andern Tacte des ersten und andern Systematis der Clavis f. überall ein X vor sich haben.

282 sollen durch die ganze Seite die 8tel pausen, 16theil pausen seyn, und syft. 5. soll die unterste Note des 5ten

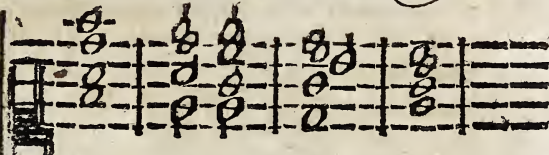
Accord

Accordes im g. stehen.

- 289 soll in dem letzten halben Tacte des ersten und andern Systematis der Clavis f. ein $\times$ vor sich haben.
 295 soll die oberste Note des ersten Accordes c. heißen, und syst. 5. soll der ganze erste Accord eine 3e tieffer

stehen $\begin{vmatrix} g \\ c \\ c \end{vmatrix}$

- 297 l. 9. statt: in andern Sprüngen auff. setze: in andern Sprüngen des angeschlagenen Accordes auff.
 298 syst. 3. Tact. ult. soll das h. eine 3e höher im h. stehen.
 308 syst. 2. in dem letzten halben Tacte soll die 4te Note c und nicht f. heißen. Und linea antepenult. statt: §. 15. setze: §. 16.
 310 syst. 2. in dem letzten halben Tacte soll die erste Note g. heißen. ibid. in Nota, statt: §. 15. setze: §. 16. p. 273.
 312 syst. 4. in dem letzten halben Tacte soll die 6. über der ersten Note c. stehen.
 315 syst. 4. Tact. 2. soll die 4tel pause eine 16theil pause seyn.
 317 syst. 2. Tact. 3. soll das b. eine 5te tieffer vor der Note
 318 syst. 1. Tact. 4. soll vor dem f. ein $\times$ stehen, und syst. 4. Tact. 2. soll das b. eine 3e höher vor dem H. stehen. Eben dieser Fehler ist syst. ult. tact. 2. zu corrigiren.
 319 syst. 2. tact. ult. soll über der 4ten Note eine 6. stehen und über der 6ten Note die 6. weggelöschet werden. syst. 3. Tact. 2. soll vor dem f. ein $\times$ stehen, und syst. 4. tact. ult. soll das b. eine 3e höher vor dem H. stehen.
 321 soll die 3te Bass-Note ein 8tel seyn.
 324 syst. 4. tact. ult. soll die 5te Note g. und nicht f. heißen
 325 soll überall das b. im h. vor dem Systemate modi bezeichnet stehen.
 327 in Nota, statt: folgende §. seyn, setze: folgende §. Clausula seyn.
 328 soll wiederum überall das b. im h. vor dem Systemate modi bezeichnet stehen, und syst. 3. tact. 2. soll die erste Note nicht c. sondern f. heißen.
 334 syst. 2. tact. 5. soll die erste Note die 98 über sich haben
 336 syst. 4. tact. 3. soll die 3te Note im f. stehen.
 337 syst. 2. tact. 4. soll die über der andern Note stehende 6. über der folgenden Note in dieser Ordnung stehen:
 $\begin{vmatrix} 6 \\ 6 \\ 2 \end{vmatrix}$
 339 syst. 2. tact. 4. soll der punct eine 6. über sich haben, und die unterste Note des darüber stehenden Accordes im g. stehen.
 340 soll der 4te, 5te, 6te, und 7te Tact des Soprano also stehen;



343 in Nota l. 5. statt: $\frac{4}{4}$ setze: $\frac{4}{8}$.

- 345 syst. 1. tact. 3. soll der andere Accord 4stimmig seyn, it. noch ein g. in der obersten 8ve haben. syst. 2. tact. 2. soll die andere Note ein b. vor sich haben.
 346 soll die erste Bassnote eine 6. über sich haben.
 349 syst. 4. tact. 2. soll das B. ein h. und das c. ein $\times$ vor sich haben.
 350 soll das b. im ersten Tacte ein h. vor sich haben.
 355 syst. 4. soll die 6te Note statt $\begin{vmatrix} 6 \\ 6 \end{vmatrix}$ die $\begin{vmatrix} 6 \\ 6 \end{vmatrix}$ über sich haben.
 356 soll die erste Bass-Note im c. stehen. (stehen.
 358 syst. 1. soll die oberste Note des letzten Accordes im c.
 360 syst. 4. soll die 5te Note die $\begin{vmatrix} 6 \\ 6 \end{vmatrix}$ über sich haben.
 363 soll die erste Bass-Note im c. stehen. Und l. 6. statt: den Transitu, ließ: den Transitum.
 364 l. 6. zu denen Worten: zur Resolution geneigte Dissonantien, setze hinzu: vorkommen, und.
 366 l. 10. statt: Massa, ließ: Massa.
 376 syst. ult. tact. 2. soll das über der 4ten Note befindliche b. vor der Note stehen.

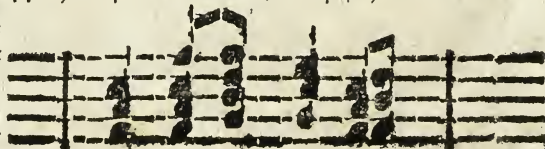
Ad Cap. 5. Sect. 1.

- 383 syst. 2. tact. 2. soll statt der 4tel pause eine 16theil pause stehen.
 384 syst. 2. tact. 1. sollen die Ziffern über der letzten Note in der Ordnung also stehen: $\begin{vmatrix} 7 \\ 6 \end{vmatrix}$
 385 syst. 4. soll die 3te Note im A. stehen.
 387 syst. 5. tact. 3. streiche das andere $\times$ weg.
 388 syst. 5. soll die unterste Note des ersten Accordes ein halber Schlag seyn.
 392 syst. 2. tact. 2. sollen die über der letzten Note stehende Ziffern also in der Ordnung stehen: $\begin{vmatrix} 7 \\ 6 \\ 3 \end{vmatrix}$
 393 syst. 5. soll im ersten Accorde vor dem f. ein $\times$ stehen.
 394 sollen die ersten 3. Bass-Noten folgende 3. 6ten nach der Reihe über sich haben: 6 6 6. Im folgenden Tacte aber solles statt der 4tel pause eine 16theil pause seyn; und die unter der letzten Note dieses Systematis stehende
 $\begin{vmatrix} 7 \\ 6 \\ 2 \end{vmatrix}$ sollen unter dem vorhergehenden puncte stehen.

966. Errata.

- syft. ult. soll die 3te Bass-Note eine 6. unter sich haben.
- 395 Tact. 1. soll unter der letzten Bass-Note die 5. wiederum mitten unter denen 2. obern Ziffern stehen, also: $\begin{pmatrix} 7 & 6 \\ 5 \end{pmatrix}$
- 397 tact. 4. soll der andere Accord noch einen halben Schlag im f. haben, und syft. 3. tact. ult. soll der erste Accord noch einen ganzen Schlag im a. haben. syft. 4. tact. 2. soll unter der ersten Note eine 57. stehen.
- 399 syft. ult. soll der letzte halbe Schlag des andern tactes im f. stehen.
- 400 syft. 2. tact. 3. sollen die unter der letzten Note stehende 5 Ziffern unter dem vorhergehenden puncte stehen.
- 403 syft. 1. tact. ult. soll das unterste 4tel d. im c. stehen. syft. 2. tact. 1. sollen die unter dem andern halben Schläge stehende Ziffern also in der Ordnung stehen: $\begin{bmatrix} 7 & 6 \\ 6 & 5 \\ 3 \end{bmatrix}$ die in folgenden tacte befindlichen Ziffern $\begin{bmatrix} 7 & 2 \\ 4 & 3 \end{bmatrix}$ sollen also in der Ordnung stehen: $\begin{bmatrix} 7 & 7 \\ 4 & 3 \\ 3 & 2 \end{bmatrix}$ die letzten Ziffern eben dieses tactes $\begin{pmatrix} 5 & 3 \\ 4 \end{pmatrix}$ sollen also stehen: $\begin{pmatrix} 5 & 3 \\ 4 \end{pmatrix}$ und die letzten Ziffern dieses systematis $\begin{bmatrix} 5 & 5 \\ 6 & 3 \\ 3 \end{bmatrix}$ sollen ihre Ordnung also haben $\begin{bmatrix} 5 & 5 \\ 6 & 3 \\ 4 & 3 \end{bmatrix}$ syft. 4 tact. 1. soll die daselbst befindliche 57. eine 57. seyn.
- 406 syft. 2. tact. 2. sollen die über der letzten Note stehende $\begin{bmatrix} 7 \\ 5 \\ 2 \end{bmatrix}$ über den vorhergehenden puncte stehen.
- 407 syft. 2. tact. 1. sollen die über der letzten Note stehende Ziffern in folgender Ordnung stehen: $\begin{pmatrix} 7 & 6 \\ 5 \end{pmatrix}$ die über der andern Note des folgenden tactes stehende $\begin{pmatrix} 5 & 3 \\ 4 \end{pmatrix}$ sollen über dem vorhergehenden puncte stehen. Und die über der 8ten Note dieses tactes stehende 8. soll gleichfalls über dem vorhergehenden puncte stehen.
- 408 syft. 4. soll die über der andern Note stehende 8. ebenfals über dem vorhergehenden puncte stehen.
- 410 syft. 2. soll die über der ersten Bass-note stehende 7. über der folgenden note neben der 6. stehen.
- 414 syft. 4. tact. 3. soll die 3te note im A. stehen. syft. 5. tact. 2. soll das letzte stel im c. stehen. syft. ult. tact. 2. soll die 57 eine 57 seyn. Und die über der letzten note des folgenden tactes befindliche 57. soll gleichfalls eine 57 seyn.
- 415 syft. ult. tact. 1. soll die daselbst unter der 10ten Bass-note befindliche 8. unter dem vorhergehenden puncte ste-

- hen. Und im folgenden tacte soll die $\begin{pmatrix} 7 \\ 4 \end{pmatrix}$ eine $\begin{pmatrix} 7 \\ 5 \end{pmatrix}$ seyn. Die unter der nota penultima dieses tactes befindliche 2. soll eine 24 seyn.
- 416 syft. 4. tact. 2. sollen die unter der letzten note stehende Ziffern unter dem vorhergehenden puncte stehen.
- 417 syft. 5. tact. 2. soll der letzte Accord ohne einen, annoch ein stel im a. haben. Und der andere Accord des folgenden tactes soll annoch ein stel im obren g. haben.
- 418 syft. 4. soll die andere Bass-note ein 7. vor sich haben, welches auch in denen höhern Octaven dieses Accordes also zu beobachten ist. syft. ult. soll die unter der andern note stehende 8. unter dem vorhergehenden puncte stehen.
- 420 syft. ult. tact. 2. soll die 9 eine 4 seyn.
- 422 syft. 4. tact. 2. soll der halbe Schlag ein 4tel seyn.
- 423 syft. 1. tact. 1. sollen der 5te und 6te Accord beyde annoch eine Note auff der mittelften Linie g. haben. Und im letzten Tacte soll die unterste Note des letzten Accordes ohne einen, nicht im d. sondern im c. stehen. syft. ult. tact. 1. soll die nota antepenult. eine 3 e höher. im c. st.
- 430 syft. 4. tact. 2. soll die erste Note ein 8tel seyn.
- 431 syft. 4. soll die erste Note des andern halben Tactes eine 3e tieffer im c. stehen und die Ziffern drüber sollen also in Ordnung stehen. $\begin{bmatrix} 2 & 3 \\ 4 & 3 \\ 6 \end{bmatrix}$ syft. ult. soll die daselbst befindliche 7. über der folgenden note neben der 6 stehen.
- 432 syft. 2. wird zwischen die 3te und 4te Note noch ein 16theil in das H. gesetzt. Und in dem folgenden Tacte soll die 8te Note im c. stehen. syft. 4. soll die 4te note ein 8tel seyn.
- 433 syft. 2. t. 2. soll die erste note gleichfalls ein 8tel seyn.
- 435 syft. 4. t. ult. soll die 9te note wiederum ein 8tel seyn. Und syft. ult. t. 2. soll die 7te note im c. stehen.
- 438 syft. 2. t. 1. soll die 8. unter dem vorhergehenden puncte stehen. syft. 5. t. 2. soll der erste Accord noch ein 4tel im h. haben.
- 439 syft. 1. t. 1. soll das unterste 7 eine 3 e höher vor dem f. stehen. Und in folgenden Tacte soll der letzte Accord annoch ein 4tel im g. haben.
- 440 syft. ult. t. ult. soll die note cis ein 8tel seyn.
- 441 syft. 1. soll der andere Tact also stehen.



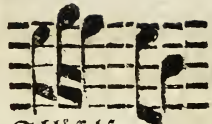
- 442 Syft. 4. sollen die Ziffern unter der ersten note in folgender Ordnung stehen, $\left| \begin{smallmatrix} 9 & 8 \\ 4 & 3 \\ 6 & 6 \end{smallmatrix} \right|$ Syft. 5. soll der 6. Accord annoch ein 4tel im untersten fis haben.
- 443 Syft. 4. soll das $\sharp$ eine 3e tieffer vor dem G. stehen. Syft. ult. soll die 4tel Pause eine 16theil Pause seyn.
- 444 Syft. 2. soll das im ersten Accord befindl. fis im d. stehen, Syft. 3. nach dem 4ten Accord sollen die 2 $\times$ das eine vor dem c. das andere vor dem a. stehen.
- 445 Syft. 1. wird im 5ten Accord das unterste c. weggestrichen. Und im folgenden tacte soll der andere Accord nur ein 8tel im untersten d. haben.
- 459 Syft. 4. tact. ult. sollen die Ziffern in der Ordnung also stehen, $\left| \begin{smallmatrix} 7 \\ 6 & 5 \\ 3 & 3 \end{smallmatrix} \right|$ Syft. ult. t. 3. soll die 7 eine 5 seyn.
- 460 Syft. ult. soll der 3. Accord annoch ein 4tel im a. haben.
- 463 Syft. 3. soll das erste $\sharp$ eine 5te höher vor dem b. stehen und Syft. ult. t. 2. soll das $\sharp$ eine 3e höher vor dem e. stehen.
- 465 Syft. 4. sollen die Ziffern unter der ersten note in folgender Ordnung stehen. $\left| \begin{smallmatrix} 9 & 8 \\ 4 & 3 \\ 6 & 6 \end{smallmatrix} \right|$
- 468 Syft. 5. t. 3. soll in dem 3. Accord das oberste c. weggestrichen werden.
- 469 Syft. ult. t. 1. wird das $\times$ über der 6. note weggelöscht.
- 471 l. 3. statt, 3 Tactes, liß, $\frac{3}{2}$ Dripels.
- l. 10. statt, die unter dem letzten 4tel, setze: die im 6ten Tacte unter dem letzten 4tel.
- 472 Syft. 2. t. 2. soll über denen letzten 4^{ten} 8teln ein halber Tact im h. stehen. Syft. ult. t. 2. soll das erste 4tel einen Punct neben sich haben.
- 473 Syft. 4. t. ult. sollen die unter dem ersten 4tel stehende Ziffern folgende seyn. $\left| \begin{smallmatrix} 5 \\ 13 \\ 24 \end{smallmatrix} \right|$
- 475 Syft. 1. t. ult. soll die unterste Note des ersten Accordes im d. stehen.
- 481 Syft. 1. t. 1. soll die unterste note des letzten Accordes im e. stehen, und Syft. 2. t. 1. soll die 8te note eine 7 über sich haben. Syft. 5. t. ult. soll das unterste e. im andern Accordes weggestrichen werden.
- 485 Syft. ult. tact. 1. soll unter der 3ten Bass-note eine 6. stehen
- 486 Syft. 2. tact. 1. sollen die 2. 4tel pausen beyde 16theil pausen seyn. Die andere note aber soll eine 6. und die 8te note eine 7. unter sich haben.
- 488 Syft. 2. tact. 1. sollen die 3te und 4te note des andern halben tactes eine 3e höher stehen. Syft. ult. tact. 1. soll die 6. gerade unter der letzten note des tactes stehen.
- 489 Syft. 1. tact. 1. soll die oberste note des ersten Accordes ein b. vor sich haben, und tact. 2. soll der letzte Accord annoch ein 8tel im obersten f. haben. Syft. ult. tact. 2. soll die unterste note eine 4. unter sich haben. Und tact. 3. soll über dem 8tel f. annoch ein 8tel im b. stehen.
- 490 Syft. 2. tact. 2. soll das tieffe A. gleichfalls ein $\sharp$ vor sich haben. Und im folgenden tacte soll die erste note im a. stehen.
- 491 Syft. 2. tact. 1. soll das letzte 16theil im dis stehen. Und unter der folgenden note soll ein $\sharp$ stehen.
- 498 Syft. ult. soll die 3te Bass-note der untersten Stimme im d. stehen, und unter der letzten Bass-note des andern Tactes soll eine $\sharp$ stehen.
- 499 Syft. ult. t. 2. soll die 5te note im cis stehen.
- 500 Syft. 2. t. 1. soll das 7te 16theil eine 6. unter sich haben, und das o weggestrichen werden.
- 501 Syft. 1. soll das g. im ersten Accord ein $\sharp$ vor sich haben. Unter der ersten note des folgenden Tactes sollen die Ziffern in dieser Ordnung stehen. $\left| \begin{smallmatrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \\ 8 & 8 \end{smallmatrix} \right|$ Syft. 5. soll im 3. Accord das oberste e. weggestrichen werden.
- 502 Syft. 2. soll die 8te Bass-note der untersten Stimme eine 3e tieffer im H. stehen, Syft. 4. soll die 6te Bass-note eine 3e höher im e. stehen.
- 503 Syft. 2. soll die nach der 7. folgende $\left| \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ ungestrichen seyn, also, $\left| \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ Syft. ult. soll das erste 16theil eine 6 unter sich haben. Und die folgende $\left| \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ soll unter den 5ten 16theil stehen. Die nachstfolgende $\sharp$ soll unter der nachfolgenden note fis stehen.
- 504 Syft. 2. soll die unterste note des ersten Accordes im e. stehen.
- 505 Syft. 3. tact. 2. soll in der untersten Stimme bey dem 3ten e. kein punct stehen.
- 508 Syft. 2. tact. 2. soll vor der 3ten note statt des $\times$ ein $\sharp$ stehen.
- 512 streiche man die untersten beyden Zeilen gar weg.
- 513 Syft. 5. soll der 4te Accord annoch eine note im Dis haben. Und Syft. ult. soll unter der 3ten Bass-note eine 6. stehen.
- 517 Syft. 1. tact. ult. soll das andere 8tel nicht im g. son dern im e. stehen. Syft. 3. tact. 2. soll das unterste 4tel d. gerade unter dem darüber stehenden f. stehen, und das darauff folgende e. einen doppelten Strich, nehmlich unter und über sich haben.
- 519 Syft. 4. tact. 2. soll die erste Bass-note die $\left(\text{G} \right)$ unter sich

Ad Cap. 6. Sect. 1.

- 524 syst. 3. tact. 2. soll das letzte tr. über der folgenden note a. stehen. Und syst. 4. gehört das andere tr. gerade über der Bass-note d.
- 530 in nota (c) statt: Lection 2. setze: Section 2.
- 532 l. 7. statt: des 3ten und 6ten Accordes; setze: des 3ten und 7ten Accordes, ibidem l. 10. statt: das Semitonium drunter, setze: das Semitonium modi.
- 538 syst. ult. soll die erste note des 3ten tactes im c. stehen.
- 541 l. 4. von unten auff, deleatur: oder zwischen der 3e d. und h.
- 547 syst. 1. soll die letzte note ein 16theil seyn. syst. 3. soll das erste tr. gerade über dem B. stehen. Das letzte tr. aber gehört zu der mittellsten note des accordes, nehmlich zu e.
- 548 in nota l. 9. statt: mit der rechten Hand in der eusersten Tiefe, setze: mit der rechten Hand in der eusersten Höhe, und 2. Stimmen mit der linken Hand in der Tiefe führen wolte.
- 552 syst. 4. soll die nota penult. im d. stehen.
- 553 syst. 3. tact. ult. soll die 4te note im c. stehen.
- 556 syst. 1. soll die 4te note ein 8tel seyn.
- 559 syst. 1. sollen die 6te und 7te note verwechselt stehen, das c. vor, und das f. nach.
- 560 syst. 1. soll die 6te note im b. stehen. syst. 2. tact. 2. soll die oberste note des andern accordes im c. stehen.
- 561 syst. 4. soll die nte note im h. stehen.
- 562 syst. 2. soll ein Tenor-Schlüssel vorstehen. Der Bass-Schlüssel aber vor das folgende Exempel gesetzt werden.
- 564 syst. 5. soll die 5te note mit ihren * eine 3e tieffer stehen.
- 570 syst. 2. soll die 7te note im b. stehen.
- 579 Sollen alle Systemata mit dem b. moll im c. und h. vorgezeichnet seyn. syst. ult. soll die letzte note im dis stehen.

Ad Cap. 1. Sect. 2.

- 585 in nota l. 2. für: demnach, liß: dennoch.
- 598 syst. 4. muß statt des Bass-Schlüssels der Discant-Schlüssel vorgezeichnet stehen.
- 599 syst. 6. soll die erste Bass-Note statt (6) die (7) über sich haben.
- 610 l. 2. streiche man die Worte gar weg: ihre fundamental-Noten, nehmlich.
- 612 syst. 1. soll im ersten Tacte das 8tel g. eine 3e höher im h. stehen.
- 616 syst. 1. soll der letzte halbe Tact also heißen:



Schlüssel seyn.

- 621 syst. 3. Tact. ult. soll das andere 8tel im c. stehen. syst. ult. tact. 1. soll die 4te Note im d. stehen.

- 625 l. 1. nach den Worten: Der Accord der 67 def.

setze hinzu: $\left. \begin{array}{c} f \\ d \\ h \end{array} \right\}$
gis

ibid. in Notis l. 7. statt: so viel frembde Sätze, liß: so viel frembde Theatralische Sätze.

- 631 syst. 2. soll das 3te * im g. eine 7me tieffer vor dem A. stehen.

- 638 in Nota l. ult. statt: mit einiger raison, setze: mit oben gedachter raison.

- 645 syst. 3. im andern Exempel soll die unterste Note des mit dem Tacte anfangenden ersten Accordes nicht im e. sondern im f. stehen. syst. 4. im andern Exempel soll die oberste Note des letzten Accordes im h. stehen.

- 651 in Notis l. 1. statt: Musicalische Sätze, liß: Musicalische Verkehrungen der Accorde.

- 654 syst. ult. sollen die 2. letzten stel in der Ordnung verwechselt stehen.

- 655 syst. 2. soll das 6te und 8te stel nicht im c. sondern im d. stehen.

- 667 §. 50. l. 2. statt: reelen, liß: reellen.

- 671 syst. 1. im ersten Exempel soll vor dem 4tel g. ein * stehen. Und im letzten Exempel soll das 4tel a. eine 3e tieffer stehen.

- 675 l. 1. der 5te min. setze: der 5t. min. NB. dergleichen oft vorkommenden Druckfehler wird der geneigte Leser selbst corrigiren. ibid. syst. ult. soll die andere Bass-Note über den * noch eine 7. haben.

- 676 syst. 3. l. 4. von unten auff, statt: die Wichtigkeit, liß: die Wichtigkeit.

- 679 syst. 6. soll die letzte Bass-Note über dem * noch eine 57. haben.

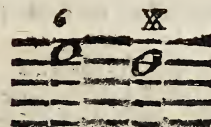
- 682 syst. 3. tact. 3. soll über der ersten Note eine 7. stehen. syst. 4. soll über eben der ersten Note des 3ten Tactes eine 7. stehen.

- 683 syst. 2. tact. 4. soll statt (7) also stehen (47)

- 689 syst. 1. tact. 2. soll das * vor der Note c. stehen.

- 692 syst. 1. tact. 3. soll das * vor dem d. stehen.

- 694 syst. 1. tact. 1. soll das andere * nach dem c. vor der 1er Note stehen, und Tact. 2. soll das letzte * wieder um vor der Note stehen.



701 Syst. 4. tact. 1. soll die 3te Note der obern Stimme im h. stehen. ibid. l. penult. statt: Nachlässigkeiten, liß: versehen.

702 in Notis l. 2. statt: 3. e. liß: 3. E.

707 Syst. 1. Tact. ult. soll das ~~X~~ eine 3e tieffer vor dem a. stehen. ibid. in Notis l. 5. deletatur: sagen.

708 Syst. 6. soll das alda befindliche ~~h~~ eine 7me tieffer vor dem A. stehen.

709 l. 2. statt: Gradibus: liß: Gradibus.

710 in notis soll die 3te Zeile also anfangen: c. 1. §. 20. 21 seqv.

711 l. 1. statt: oder os, liß: oder as.

712 l. 5. statt: wie auch, liß: wir auch. Syst. 2. tact. ult. sollen über der ersten Note die Ziffern folgende seyn:

(64)
(54)

718 l. 2. statt: die ersten beyden allerdings, setze: die ersten beyden in der Verwechselung der Harmonie allerdings. Nach dem andern System, statt: Exempel 1. 2. setze: Exempl. 1. 2. &c. Syst. 3. soll die andere Note eine 3e tieffer stehen.

719 Syst. 2. im andern Exempel soll die Note $\left| \begin{smallmatrix} \sigma \\ 2 \end{smallmatrix} \right|$ ein b. vor sich haben.

Ad Cap. 2. Sect. 2.

729 l. 4. statt: ober erst, liß: aber erst. ibidem statt: bekantter massen, liß: bekantter massen.

735 Reg. 4. l. 1. statt: ordentlich, liß: ordentlich.

736 im NB. l. 1. statt: ausmehrden, liß: aus mehrern.

737 in Nota (1) l. 5. zu Anfange soll es heissen: ~~XX~~ und in ~~h~~ verwandeln bb. obiger Exempel.

740 l. 4. statt: die 6te min. soll heissen: die 6r. min.

l. ult. statt: der 4te modi : : der 4ta modi.

741 l. ult. statt: die 5te imperfecta : : die 5ta imperfecta.

742 l. 3. statt: die 3e modi : : die 3a modi.

l. 6. statt: weil ihre 4ta modi : : weil die 4ta modi.

l. 11. statt: keine 5te perfect. : : keine 5t. perfect.

MB. Dergleichen in denen Casibus peccirende Fehler wird der geneigte Leser von selbst weiter corrigiren.

743 l. 2. statt: eine 5ta perfecta : : eine 5tam perfectam. ibid. Syst. 3. soll die letzte Note des Exempl. 2. eine 6. über sich haben.

744 l. 2. deletatur: extraordinaire.

746 soll unter dem ersten Schemate stehen: D moll, und unter dem andern: F dur.

748 in dem 5ten Schemate sollen nachfolgende 2. Noten zwischen die 7te und 8te Note eingerückt werden:

749 soll in dem 5ten Schemate die 9te Note ein ~~X~~ über sich haben.

750 l. 5. von unten auff, statt: die 4te, liß: die 4t. perfect.

751 Syst. 3. wird über der 8ten Note das b. weggelöschet.

764 l. 3. & 4. streiche man die Worte weg: auch dem Accompagnisten p. 393. seqv. einige General-Regeln geben. Hingegen füge man zu Ende der 6ten Zeile folgende Worte bey: nach welchen in folgenden Capiteln besonders p. 392. seqv. wiederum Regeln folgen, welche sich auf eben diese Schemata gründen. ibid. l. 10. statt: hoffentlich unsere, setze: hoffentlich in gegenwärtigen Tractat unsere. (Wege.)

766 l. 5. statt: seine gewissen Wege, liß: seine gewissen l. 14. statt: nachfolgende, liß: annoch folgende.

Ad Cap. 3. Sect. 2.

770 l. 5. von unten auff, statt: $\left[\begin{smallmatrix} \sigma \\ \sigma b \end{smallmatrix} \right]$ setze, $\left[\begin{smallmatrix} \sigma \\ \sigma b \end{smallmatrix} \right]$

771 Syst. 2. soll die 3te Bass-Note nach dem ~~X~~ im e stehen

772 Syst. 2. soll die letzte Note eine 5te tieffer im A. stehen, und ein ~~X~~ vor sich haben.

773 l. 6. statt, u besagten, liß, überbesagten.

l. 5. von unten auf, statt, 5te min. soll heissen, 5t. min oder 5ta min.

788 Syst. 3. soll die schwarze Note im g. stehen.

789 l. ult. statt, aufwärts, liß, aufwärts.

Ad Cap. 4. Sect. 2.

800 Syst. 1. soll das zu Anfange stehende ~~X~~ eine 3e höher vor dem d. stehen.

801 Syst. 3. statt der darunter stehenden Worte: Tiranno d'Amore, soll es heissen, Tiranno amore.

804 Syst. 1. soll das vor der 3ten Note befindl. b. gleich anfangs vor der ersten Note stehen.

806 Unter dem ersten Syst. statt, ti basti, liß, ti basti.

807 l. 3. statt, weil man, liß, will man.

817 unter dem ersten Syst. muß das Wort, gi-oi-re also getheilet werden, gio-i-re, welcher Fehler durch die ganze Aria est. wohl zu corrigiren ist.

ibid. l. 2. statt, an sich selbst obscur ist, setze, an sich selbst oh'ne darüber stehende Ziffern obscur ist.

818 Syst. 1. soll das vor der 3ten Note stehende b. vor der ersten Note stehen.

821 Syst. 3. soll die Nota penult. im g. stehen.

823 Syst. 1. tact. 2. soll das andere ~~X~~ eine 3e höher vor dem a. stehen.

ibid. l. 5. von unten auf, statt, die rechte 5te, liß, die rechte 3e.

Ad Cap. 5. Sect. 2.

- 337 l. 9. statt, reciproce, liß, reciproque.
 339 in notis l. 3. statt, attentiren, liß, attendiren.
 342 in nota l. 2. in meinen, in gedachten meinen.
 343 Syst. 5. soll der Modus c. moll, im a. noch ein b. vor-
 gezeichnet haben.

351 Syst. 4. soll unter dem andern Tacte stehen, Fis moll.

Syst. ult. statt, Fis moll. soll es heißen, Cis moll.

353 Syst. 2. soll über der letzten Note eine 8 stehen.

354 Syst. 4. soll über der ersten Note des 4ten Tactes die

(5) und über der ersten Note des folgenden Tactes

gleichfalls diese (6) stehen. Syst. 5. wird über der
 4ten Note die Ligatur  weggeschri-
 chen.

357 Syst. ult. soll unter dem ersten Tacte stehen, Dis dur.

358 Syst. ult. soll unter dem andern Tacte stehen, Cis dur.

365 Syst. 2. tact. 3. soll das X eine 3e höher im c. stehen.

367 Syst. 2. sollen über der ersten Note die Ziffern also

heissen, 

369 Syst. 2. soll über der ersten Note die (6/5) stehen.

372 Syst. ult. tact. 3. soll über der ersten Note die $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$
 und über der folgenden Note eine 6 stehen.

376 Syst. 3. Tact. 1. soll das 2 eine 3e höher vor der No-
 te stehen.

378 Syst. 2. soll über der ersten Note statt der 6. eine 6
 seyn, und unter der Note soll stehen: A moll.

386 Syst. 4. Tact. 2. soll die 5te Note eine 3e höher, im fis
 stehen. (gis stehen.)

387 Syst. ult. tact. 2. soll die erste Note eine 3e höher, im

395 l. antepenult. statt, selbiger in Muscis, seze, selbiger
 außer denen bisherigen Circulationibus, in Muscis.

396 Syst. 1. im ersten Exempel soll statt des letzten hal-
 ben Schläges im c. ein ganzer Schlag im a. stehen.

397 in notis l. 1. für, oder, liß, aber.
 in nota (r) l. 2. Enharmonische, Enharmonisch.

398 in nota l. 4. valet, - valet.

ibid. in nota l. 20. auf zweyerley Art, solcher, - solcher
 auf zweyerley Art. (nemen.)

390 §. 23. l. 2. ein Accompagnement, - im Accompa-

391 §. 24. l. 7. capricieu, - capricien.

399 Syst. 1. tact. pen. soll die Note c. neben dem X stehen.

Ad Cap. 6. Sect. 2.

397 l. 2. von unten auf, statt, vors erste, liß, vor allen

Dingen.

918 l. 12. statt, changirt, liß, changire.

923 Syst. 1. soll die 7te Note im c. stehen. Syst. 2. soll eben
 die 7te Note ein X über sich haben. ibid. no. 62. statt,
 3a mosii, liß, 3a modi.

924 Syst. 2. soll die andere Note eine 3e höher im d. und
 die 3te Note eine 3e höher im c. stehen.

927 Syst. 2. tact. 2. soll die 5te Note im d. stehen.

930 Syst. 2. zeichne man den tact richtig ab.

933 §. 8. l. 5. statt, wie wir mit, seze, wie wir allhier mit.

Ad Supplementa.

935 l. 1. statt, b. 3. seqv. liß, l. 3. seqv.

936 l. 10. statt der Worte: (gleich wie alle Themata und
 Canones) nach dem berühmten Contrapuncto alla re-
 versa, seze also, (gleich wie alle Themata und Cano-
 nes, worinnen keine Dissonantien verhanden) nach
 dem berühmten Contrapuncto alla reversa oder ro-
 versa.

ibid. l. ult. statt, nachzusehen, liß, annoch zusehen.

937 l. 4. nem, - einem.

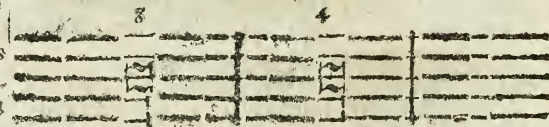
l. 9. -- stromente, -- stromenti.

938 §. 5. l. antepenult. bruchbogen, - Bogen.

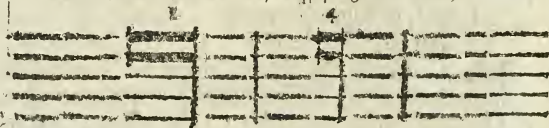
939 im supplemento ad cap. 2. statt, modus obliqv9, se-
 ze, motus obliquus.

ibid. lin. seqv. statt, hierzu nichts, seze, allhier zu nichts.

946 sollen die 2 Noten von 8. und 4. Tacten nach ihren
 Unterscheide also ausgedruct seyn, daß der Strich der
 ersten über die 5. Linien herunter gehet, der Strich der
 andern aber mit der letzten Linie schließt.



andere wollen den Unterscheid dieser antiqven Noten
 in der Breite bemerken, auf folgende Art.



949 in Supplementis ad cap. 6. l. 6. statt, Speciel-Reg-
 eln, liß, Special-Regeln

950 in Supplementis ad cap. 1. l. 7. statt, (8) seze also,

(98)

954 Syst. 3. soll ein b. vor der ersten Note stehen.

Über die vornehmsten Sachen in diesen Wercke.

A.

- A**ccent Musicalischer, darinnen bedienen sich die Ausländer einiger Freyheit. 938
- Acciaccatura, was sie sey, und in welchen Fällen sie guten Effect thut 522. 534. 535. usque 540
- worinnen eigentlich ihre Künste bestehen. 540. usque 543
- ihr abus und Mißbrauch macht ein unreines Accompagnement, 541. in Nota.
- wo sie am meisten zu gebrauchen. 796
- Accompagnement der Alten war schwachstimmig. 130. 131
- 4. stimmiges dessen meriten 131. in Nota.
- vollstimmiges dessen Künste 132. 123 seqv. Ist nicht überall nöthig. 132. 521. wie u. wo es harmoniös ausfällt. 132. in Notis. 136
- ist im Pfeiffwerck und Saitenwerck in gewissen Stücken unterschieden. 156. 264. 268. in Notis. 281. in Nota.
- wie hoch die rechte Hand darinnen gehen könne. 548. in Nota.
- des Recitatives, vid. Recitativ.
- Accord ordinaire, dessen Harmonie und Verwechselung der obersten Stimmen. 120. 121
- dessen Exercitium auff dem Clavier nach denen 3. Haupt-Accorden. vierstimmig. 121. usque 130 vollstimmig. 133. usque 137
- Accorde extraordinaire, werden im General-Bas durch Ziffern angedeutet. 138
- ihre Verkehrung, was sie thut. vid. Verkehrung Musicalischer Sätze.
- Allabreve, ist in der Mensur unveränderlich. 332. 947
- hat wenig mit 8tel-Noten zu thun. 333
- dessen Accompagnement geschwinder Noten im General-Bas. 333. usque 339
- die besondern Meriten dieses styli. 333 in Notis.
- der Alten besondere Clauseln hierinnen. 335. 338. 339
- hasset die Libertäten. 602. in Nota.
- resolviret gerne seine Dissonantien in Consonantien. 690
- Allabreve unächtes, wie einige damit verfahren. 343
- wo man sich dessen bedienet. ibidem in Nota-
- dessen Accompagnement im General-Bas. 344. seqv.
- Alla semibreve, dessen Accompagnement im General-Bas. 268. 269. 344. 346. seqv.
- das achte oder antique, wie es mit dem Allabreve verwandt. 346. 946
- wird unrecht; Semi allabreve genennet. 945. seqv.
- woher es seinen Nahmen hat. 945
- Ambitus modorum, Fan in zweyerley Verstande genommen werden. 957
- Ambitus modorum regulariter, dessen erste Erfindung. 6. in Notis.
- wie nach demselben alle 24. modi in ihre Neben-Tone ausweichen. 761. 899
- davon dependiren regulariter die Tertien über den Fundamental-Clave der ausweiz

- ausweichenden Neben-Tone. ibidem
in Nota.
- = dessen solide Erkenntniß ist im Cameral-
und Theatralischen Accompagne-
ment unentbehrlich. 731. 760
- Ambitus der natürl. Harmonie aller modo-
rum wird durch 6. Special-Regeln
erkläret. 739. usque 744 und in ge-
wissen Schematibus vorgestellet 745.
usque 750.
- = dessen Kennzeichen, wenn und wohin er
changiret oder ausweicht. 752. us-
que 754. Item 874. 896 in Nota.
- Anticipatio der geschwinden Noten bey denen
Bass-Variationibus. 273. 274. 367.
374. 375
- = der obern Stimme, was sie sey 703. wird
mit der Verwechselung der resolu-
tion vermischt. 704. 705
- = Transitus, was sie überhaupt sey. 602. us-
que 605. in Nota wie sie im Basse ge-
braucht wird. 686. usque 690
- Anticipatio resolutionis Nonæ was es heiße.
206. Sie ist der Ursprung und das
fundament aller übrigen anticipirten
resolutionum Dissonantiarum. 206.
216
- = resolutionis 7mæ, ihre Beschreibung und
Tractament. 207. 208
- = resolutionis 5tæ syncopatæ, ihre Beschrei-
bung und Tractament. 208
- = resolutionis 4tæ syncopatæ, 209. 244
- = resolutionis 6tæ syncopatæ & ligatæ. 209.
usque 211
- = resolutionis 3æ syncopatæ 211
- = gedoppelter resolutionum Dissonantia-
rum, wie sie anzubringen 212
- = was hierinnen bey dem Accompagne-
ment vollstimmiger Instrumente be-
sonders in acht zu nehmen, 212.
usque, 214
- = welches die besten Anticipationes resolu-
tionum sind, und welche verbotten,
215. seqv.
- = ob mehrere können erfunden werden 216
- = was vor Autores, und wie weit sie sich
derselben bedienen. 942. usque 944
- Application der Hand auff dem Clavier, wel-
che die beste, 96. in Noris
- Arien moralisirende, woher die Invention kan
genommen werden, 41
- = ungekünstelte, können den größten Effect
thun. 83
- = wie sie in der 2da und 7ma modi endigen
können. 958
- Ars combinatoria dienet wenig zur Invention,
29
- = kan in andern Dingen nützlich seyn, 34.
627. in Nota.) 666. in Nota.) 733
- Augen-Music pappierne, wird mehr excoli-
ret, als die Ohren-Music, welche die
Seele beweget, 25
- Ausweichungen ordentliche, vid. Ambitus
modorum.
- = außerordentliche, sind auff gewisse Arth
nicht zu schelten, 27. in Nota. 900. in
Nota.
- B.
- Basset oder höhere Schlüssel im General-Bas-
se, wie sie zu tractiren, 515. 516
- Bass-Themata, wie ausländische gern damit
umgehen, 37. 38
- Bass-Variationes, wie weit sie als eine Manier
im General-Bass zugelassen. 565. in
Nota.
- = wie sie in der Composition fundamental
eingerichtet seyn sollen, 573
- Boivin vom General-Bass, 93. in Nota.) 938
- B. Qua-

- B. Quadratum, oder Diatonisches ♯. wenn es die Claves erhöhet und erniedriget, 113. usque 116
- C.
- Caldara. 943
- Canones, was von ihren Künsten zu halten. 935. 936
- Cantabile vid. Melodie. 883
- Circulatio Modorum des Kircheri ist unvollkommen. 837. was sie gutes hat. 839
- ♯ per TERTIAS, ihre Fehler und Härtigkeit im Gebrauch. 838. 839
 - ♯ per QUARTAS, Exempel von Vivaldi 868. in Nota. von Mattheson. 878. 879. in Nota.
- Circul Musicalischer, dessen Erfindung. 840
- ♯ dessen gegründete Ordnung aller Modorum. 842. usque 846
 - ♯ hat die regulirten Ambitus aller Modorum in sich. 846. seqv.
 - ♯ wie er sicher bey Circulirung aller Modorum zugebrauchen. 847. 848. und alle Härigkeiten darinnen zu vermeiden. 855. seqv.
 - ♯ warum darinnen nicht leichte 2. Modi auff einmahl zu überspringen. 883. sq.
 - ♯ dessen besonderer Nuz in der Composition. 896. usque 900. im General-Bass ohne Species. 900. 901. im præludiren vollstimmiger Instrumente. 901. usque 913. in Abschaffung der alten Modorum. 913. usque 916
- Circul-Probren in verschiedenen modulirenden Exempeln, als:
- ♯ durch alle 24. Modos rechter Hand unders Circuls. 850. seqv.
 - ♯ durch alle 24. Modos linker Hand unders Circuls. 856. seqv.
- per 5tas modorum majorum. 863
- per 4tas modorum majorum 868. was hierbey besonders anzumercken. 874
- per 5tas modorum minorum. 874
- per 4tas modorum minorum 878. wie man dabey auff verschiedene Arth in die folgenden modos eintreten kan. 883
- welches die geschickteste Circulation zur praxin. 884. in Notis.
- zweystimmißes Exempel ausser dem Allabreve. 885
- Claves, ihrer 5. neben einander in vertheilt 8ven anzuschlagen. 212. in Notis.
- Componisten, was sie vor unentbehrliche requisita besitzen müssen. 20. 21. in Nota.
- ♯ ohne Gout componiren jederzeit mehr böses als gutes, und rencontriren nur ohngefehr mit ihren Sachen. 24. in Nota.
 - ♯ einige Theatralische fangen erst im Alter an, mehr in Contrapunten zu arbeiten. 25. 26. in Nota.
 - ♯ sind nicht in der Menge zu finden, die sich im Kirchen- und Theatralischen Stylo zugleich distingviren. 28
 - ♯ müssen sich vielmahls nach ihren Zuhörern richten. 48. in Nota.
 - ♯ sichere Kennzeichen, ob sie in fundamentis richtig. 333. in Notis.
- Composition, ob sie viel werth, wenn sie der Sängers alleine schöne machen soll 38
- Consonantiz, ihre Beschreibung und Anzahl 106. 107
- ♯ perfectæ und imperfectæ, welche es sind. 108. 109
 - ♯ naturales und accidentales, welche also genennet, und wie sie im General-Basse mit Unterscheid bezeichnet werden. 109.
- 599 999 3

109. usque 113
 = gebundene und ungebundene, welche es
 sind. 138. 139. in Nota.
 Contrapuncte überflüssige, woher sie entstan-
 den. 3. in Nota.
 = wie dieses Wort eigentlich zu verstehen.
 6. in Notis.
 = was vor Dienste sie überhaupt in der
 Music thun. 7. in Nota.
 = sind arbeitssam, aber nicht künstlich, wer
 die tägliche Leyer einmahl gelernt.
 8. in Nota.
 = was vor Schaden ihr überhäuffter Miß-
 brauch bey der Music verursachet. 8.
 in Nota.
 = ihre Erfindung ist vielmahls leichter, als
 die Erfindung Theatralischer Dinge. 26
 = wie weit sie insonderheit im Theatrali-
 schen Stylo nußbar 27. usque 29. ibid.
 & in Notis.
 = doppelte, oder künstliche Themata und
 Contrathemata, ob ihre Erfindung so
 gar schwer. 936
 = aus derselben Kunstgriffen solte man kei-
 ne Geheimnisse machen. ibidem.
 Contrapunctisten, die nichts als Augen-Mu-
 sic verstehen, ihre natürliche Straffe.
 25. in Nota.
 D.
 Deutsche, was man auswärtig von ihnen
 hält. 12. in Nota.
 = warum die Masei reisen. 23. in Nota.
 = incliniren zu unfruchtbaren Noten-Rün-
 stelen. 226. in Nota.
 Dixsis im Basse, was die Alten vor eine ge-
 gründete Regel davon gegeben. 737.
 in Notis.
 Digresiones modorum. vid. Ausweichun-
 gen.
 Disputiren läffet sich alles in der Welt. 93
 = soll man nicht zu viel umb die bloße Be-
 nennung einer Sache. 6. in Notis.
 98. in Notis. 108. in Notis. 899. in No-
 tis.
 Dissonantix ihre Beschreibung und Anzahl.
 106. 107
 = müssen allezeit resolviren, ibidem. auch im
 Theatralischen Stylo. 587. 592. Eine
 Exception wieder die allgemeine Re-
 gel. 710. 711
 = naturales und accidentales, welche also ge-
 nennet, und wie sie im General-Basse
 mit Unterscheid bezeichnet werden.
 109. usque 113
 = ihre resolutiones werden auffgehalten,
 bey langsamen Noten. 200. bey ge-
 schwinden Noten auff verschiedene
 Arth. 354. usque 360
 = ihre resolutiones werden im General-
 Basse über geschwinde Noten auff
 zweyerley Arth angedeutet. 363. 364
 = resolviren wieder in Dissonantien, bey
 langsamen Noten. 200. bey ge-
 schwinden Noten auff verschiedene
 Arth. 361. 362
 = die aus dem Transitu entstehen, brauchen
 keiner resolution. 201
 = wie ihre resolutiones im vollstimmigen
 Accompagnement des Claviers zu
 tractiren. 202. usque 216
 = werden variret vor ihrer resolution. 587
 usque 601
 = falsche variationes derselben im Theatrali-
 schen Stylo. 600. 601
 = wie man ohne vorhergehende præpara-
 tion oder Bindung in dieselben zu
 springen pflege, auff bekante Arth.
 601.

601. seqv. auff unbekantere Arthen.
 604. usque 614
 = aus was vor Fundament sie nicht in allen
 Stylis præpariret werden, oder vorher
 liegen. in Nota 602. usque 605
 = wie sie können wieder die Regel der Alten
 mitten im Sprunge stehen. 614.
 usque 618
 = falsche Exempel der springenden Disso-
 nantien. 621. 622
 = wie und warum sie vor ihrer resolution
 in andere Dissonantien verwandelt
 werden können. 650. in Nota
 = aus was vor Fundament, und auff wie
 vielerley Arth sie wieder in Dissonan-
 tien resolviren. 691. usque 695
 Dreygestrichene Noten, wie sie im General-
 Basse accompagniret werden. 331. seqv.
 E.
 Erfahrung eines Componisten, worinnen sie
 bestehet. 22. usque 24. in Nota.
 Egalor ordinairer Tact, dessen Accompane-
 ment geschwinder Noten im General-
 Bass 258. usque 289. ferner: 354.
 usque 358. ferner: 366. usque 372
 ferner: 374
 = diminuirtter Tact, dessen Accompane-
 ment 290. in Nota.
 Exempel besonderes, wird angegeben zum
 möglichen Exercitio aller erklärtten
 Regeln des beeyfferten General-Basses
 380. davon findet man folgende
 Transpositiones.
 = aus dem c dur, 4stimmig. 382. vollstim-
 mig nebst gebrauchten Anticipationi-
 bus resolutionum Dissonantiarum.
 393. usque 404.
 = aus dem F dur, 4stimmig. 405. vollstim-
 mig nebst gebrauchten Antic. resolut.
 Dissonant. 415. usque 426
 = aus dem G dur, 4stimmig. 426. vollstim-
 mig nebst geb. Antic. resolut. Disso-
 nant. 437. usque 488
 = aus dem B dur, 4stimmig 449. vollstim-
 mig nebst geb. Antic. resolut. Disso-
 nant. 460. usque 471
 = aus dem D dur, vollstimmig nebst ge-
 brauchten Antic. resolut. Dissonant.
 ingleichen einem Confilio, wie man
 aus jedwedem vollstimmigen Accom-
 pagnement das 4stimmige heraus
 ziehen kan. 472. usque 483
 = aus dem Dis dur, vollstimmig nebst ge-
 brauchten Antic. resolut. Dissonant.
 484. usque 495
 = aus dem A dur, vollstimmig nebst ge-
 brauchten Antic. resolut. Dissonant.
 496. usque 507
 = Anhang, nach der veränderlichen Men-
 sur einiger Tripel. 507. usque 509
 = wie die bisherigen in alle übrige Modos
 leicht können transponiret werden.
 509. usque 514
 = warum dergleichen in modis minoribus zu
 geben, überflüssig. 511. in Nota.
 Expression der Worte und Affecten ist zwar
 schön, aber nicht allezeit leichte. 24.
 in Notis.
 = muß in Kirchen-Stylo, in gewissen Fällen
 moderiret werden. 937. seqv.
 Extravagante Sätze soll man in der Compo-
 sition selten, oder nur bey Ausdrük-
 ckung harter Worte gebrauchen.
 247. in Nota
 F.
 Falsch, ihre Beschreibung und Anzahl. 225.
 226
 = in was vor Fällen sie harte Sätze verur-
 sachen.

- sachen. 227. seq.
- = werden in 4 Classen abgetheilet. 228
- Falsæ entstehen nach der ersten Classe:
- = zwischen der 6. superfl. und dem Basse. 228 } ihr Tractament und
- = zwischen der 5ta min. und 6ta maj. 229 } Neben-
- = zwischen der 3. maj. und 6ta min. 229. seq. } Stimmen. ibidem.
- = Exercitium der erste Classe durch die 3. Haupt=Accorde, 4. stimmig 230. usque 232. vollstimmig 233. usque 235. (nach der andern Classe:)
- = zwischen der 2d superfl. und dem Basse. 235. 236 } ihr Tractament und
- = zwischen der 3. maj. und 2d. min. 237 } Neben-
- = zwischen der 3. min. und 4. maj. 238 } Stimmen. ibidem.
- = zwischen der 4t. maj. und 6. min. 238. 239 } ibidem.
- = zwischen der 4t. imperf. und dem Basse. 240 }
- = Exercitium der andern Classe durch die 3. Haupt=Accorde 4stimmig. 240. usque 243. ein vollstimmig Exempel. 244. usque 246.
- (nach der 3ten Classe:)
- = zwischen der 5ta superfl. u. dem Basse. 246. seqv. } ihr Tractament und
- (nach der 4ten Classe:)
- = zwischen der 3. min. und 7. maj. 247. 248. seqv. } Neben-
- = Exercitium der 3ten und 4ten Classe durch die 3. Haupt=Accorde, 4stimmig. 249. usque 252. vollstimmig, 253. usque 255.
- Fuga im General-Bass, was dabey in acht zu nehmen. 515, 516

- Gasparini giebt Regeln vom General-Bass ohne species. 91. in Nota. 739. in Nota. Seine principia, und verschiedene Regel-Nahmen. 92. in Nota. 767. in Nota. Seine Meinung von der 5t. min. bey der 7ten. 186. wird wieder-gelegt. ibidem in Notis. will die 5t. perf. nicht bey der Non. min. leiden. 195. in Nota. Kennet die 5t. min. und 4t. maj. Falsæ. ibidem. Seine Lehre von der Mordente. 530. in Notis. von der Acciaccatura. 534. Ist zu weitläufftig im Regel geben. 733. in Notis. Seine Schemata modorum. 762. 763. 960. besonderes Exempel zum Exercitio des General-Basses ohne species. 918. in Nota.
- Gehöre ist in der Music souverain. 34. in Nota.
- = wird von denen Alten übel rangiret ibidem.
- General-Bass, dessen Wichtigkeit und Nutz vor alle Musicos. 1. 2
- = dessen Aufenthalt bey übler Anführung. 90
- = dessen Leichtigkeit bey guter Methode. 91
- = wie er aus diesen Buche mit Nutzen zu erlernen. 92
- = wer ihn zu erlernen tüchtig sey. 95. 96
- = seine Beschreibung. 96
- = 4stimmiger und vollstimmiger. vid. Accompannement.
- = nöthige Vortheile bey starck bezifferten Bässen. 199
- = dessen Exercitium der erlernten Regeln, wie es vorthailhaftig einzurichten. 379. 380
- = manierlicher. vid. Manieren.
- = wo er mit Ziffern muß bezeichnet seyn. 585
- General-

- General-Bass ohne Species oder Ziffern, in welchen Composition-Style er gebräuchlich. 586
- = dessen Regeln haben mit den Composition-Regeln einerley Natur. 19. 20. in Nota) 766. und gründen sich auff den natürlichen Ambitum modorum (725. in Nota) 726. 733. (734. in Notis.)
- = wer und mit was vor Umständen man selbigen zu erlernen habe. 725. 726
- = dessen Schwürigkeiten und Einwürffe werden abgelehnet. 726. 766. 767
- = wie dessen Species zu erfinden aus der partitur oder darüber geschriebenen Stimme. 727. usque 732. aus einigen General-Regeln, 733. usque 738 aus einigen Special-Regeln. 738. usque 762
- = verschiedener Autorum principia und einhellige Meinung davon. 762. 763 764 (918. in Nota)
- = worinnen dessen Regeln in diesen Tractat verbessert worden. 764. seq.
- = dessen nütliches Exercitium in einer extravaganten Cantata. 797. usque 836.
- = besondere Exercitia practica desselben. 918. 927. seq.
- = einige Vorschläge, denselben weiter zur Perfection zu bringen. 933. 934.
- Genera Musicalische der alten, wie sie heißen. 706
- = davon haben wir heut zu Tage nichts übrig als die Nahmen. ibidem. Et in Nota.
- = was eine Verwechslung der Musicalischen Generum heiße. 706. Und ob darinnen die Dissonantien allzeit resolviren müssen. 707. 710
- allerhand Exempel und Arten der Verwechslung dieser Generum 706. usque 713. 954. 955.
- = warum derselben Verwechslung auch in Consonantiis harte Sätze gebähret. 884. in Nota (p.)
- = Streit der Aeltlinge und Neulinge hierüber. 897. in Nota.
- = ob heut zu Tage annoch eine Verwechslung derselben zu statuiren. 898. in Nota.
- Genus Musicum haben wir heut zu Tage nur eines. 706. in Notis. 764. in Nota.
- Geschwinde Noten, welche es seynd. 257
- = ihr Accompannement dependiret von der Mensur des Tactes. Ibidem. Ist nicht unüberwindlich schwer. 947
- = ihr Ursprung und was sie seynd. 271. in Notis.
- = Variationes derselben seynd unzählig. ibidem in Notis.
- = ihrer viel in einem Tone, wie sie im General-Bass accompagniret werden. 377. 573. usque 577
- Gesichte hat nichts bey der Music zu thun. 4. in Nota.
- Gesichts-Music, derselben Ursprung. 3. in Nota.
- Gradus, was er sey in Abzählung der Musicalischen Intervallen. 97. in Notis
- Grund-Stimmen, oder Radical-Stimmen, was sie seynd. 558. in Nota.
- Gusto Musicalischer, wird bey gewissen Nationen mehr excoliret. 10. in Nota. 22 in Nota.
- = welcher das Ohr am meisten trappiret. 11. in Nota.
- = sichere Proben davon. 13 in Nota.
- = dessen Eigenschaften, Vortheile und Geheim,

- Geheimnisse.** 23. in Nota. • zu kriegen, gute Hülfss-Mittel. vide. Loci
• ist von der Inventon unterschieden. 24. in
Nota.
• Dazu gehöret mehr als die Melodie. 937
- H.**
Harmonie derselben Verwechslung. vid.
Verwechslung der Harmonie.
Harpeggio, was und wie vielerley es sey. = kan gar wohl etwas munteres leiden. ibid.
556. 557 in Nota muß aber zu gewissen Zeiten
moderiret werden. 937. seqv.
= gewisse Arthen desselben seynd 2 = 3 = 4 =
stimmig. 557. biß 564
= kan in der linken Hand so wohl als in der
rechten, auf mancherley Art ange-
bracht werden. 565. biß 572
Harte Säge consonirende, wie sie entstehen
können. 884
Haupt-Accorde, wie viel derselben. 120. 152
= was vor Vortheile bey ihren Exercitio
auf den Clavier zu gebrauchen. 199
• wo ihr Exercitium am allernöthigsten. in
Nota. 230. 231.
- I.**
Imitatio, was sie im Accompagnement heiß-
set, und wieviel sie nutzbar. 578. seq.
Intervalla Musicalische, ihre Nahmen, We-
sen und Unterscheid. 96. usque 103
• von gleichen Clavibus und ungleicher Na-
tur, welche es seynd, und worinnen
ihr Unterscheid bestehet. 103. usque
105.
• wie sie nach den Gradibus abzuzehlen in
denen unbezeichneten Speciebus 8va-
rum. 792. in Nota.
= derselben Verfehrung. vid. Verfehrung
Musicalischer Säge.
• Muß von ihrer Erkenntniß im Accom-
pagnement. 790
- Invention** ist vom Gusto unterschieden. 24.
in Nota.
- K.**
Kirchen-Stilus, der heutige, ist vermischet u.
geheth von dem antiquen Wesen ab.
(24. 25. in Nota.) 937
= kan der Verwechslung der Harmonie sit
gebührender masse nicht entzathen.
626. in Nota.
Kirchen-Compositores gute, findet man in
größerer Menge, als gute Theatralli-
sche. 30. in notis.
Kircheri Circulatio modorum. vid. Circulatio
modorum.
= die ihm zugeschickten Canones Secretiores.
936
Köhler-Glaube musicalischer, registret starck.
89 944
- L.**
Lambert giebet Regeln vom General-Bass obz-
ne Species. 93. in Nota.
= dessen Meynung von sten- und 8ven-
Fehlern im Accompagnement. 133.
in Nota.
Langsamer ordinairer Tact. dessen Accom-
pagnement im General-Bass, vide. e-
galen ordinairer Tact.
Loci Topici leisten der Fantasie eines Com-
ponisten vortreffliche Hülfss. 30 biß
88. könnten aber einen übel gebohr-
nen Componisten keine reellen Inven-
tiones geben. 34. seqv. in Nota.
Lotti. 943. 954
- M.**
Matthesons dritte Eröffnung der orchestre ist

- von sonderbahren Mus wieder die
Ohren-Feinde. 5. in Nota.
- Organisten-Probe, ihre Meriten (578. in
Nota) 582. besondere Casus. 939.
- Zweyte Eröffnung der Orchestre weist
die alten modos mit recht zum Grab-
mahle des ut re mi fa. 916
- Manieren des General-Basses, wenn es Zeit
sich darauff zu appliciren 521
- worinnen sie überhaupt bestehen. ibid.
- welches die nöthigsten zum Exercitio 522
- Melodie, auff wie vielerley Arth sie im ma-
nierlichen Accompannement nutzbar
543 usque 550
- wo sie eigentlich am besten zugebrauchen
547. 551
- oder Cantabile, gehöret zum musicalischen
Gusto. 23 in nota. machet es aber al-
leine nicht aus. 937
- Methoden die heutigen, befördern die Studia.
590 in nota.
- solten in der Music imitiret werden. 5. 89
- Modi Musici der alten, ob die ihnen zuge-
schriebene Würckungen ihren Grund
haben 83 in nota usq. 85
- unnatürliche Sätze derselben. 742. in
nota.
- werden mit denen Figuren der alten Lo-
gica verglichen. 842 in nota.
- selbige können wir heut zu Tage ganz u.
gar entrathen. 913. 916
- ihre engen Schranken und Thorheiten.
914. 915. in nota
- Modi Musici die heutigen, ihre Anzahl. (764
in nota) 840
- wovon ihre Wahl bey Componirung ei-
nes Stückes dependire. 85 in nota
- werden unrichtig bezeichnet. (150 in no-
ta) 750. 788. 798.
- wie sie richtig zu bezeichnen. 151 in nota.
- einige ungebräuchliche können willkühr-
lich mit ~~xx~~ u. b.b. vorgestellt wer-
den. 751
- Kennzeichen, wenn und in was vor Re-
ben-Tone sie ausweichen. 752 usqv.
754. ferner 896. in nota.
- ihre regulirte Ausweichungen, vid. Am-
bitus modorum.
- derselben vollkommene Erkenntniß, wie
nutzbar sie sey, und wie man durch
unsern musicalischen Circul gründlich
dazu gelangen könne, 837 usque 895
- Monochordum, ob es ein Musicus nothwen-
dig verstehen müsse, 9. in notis
- Mordente, was und wie vielerley sie sey. 529
seqv.
- ihr Gebrauch nach unserer Arth, 530 us-
que 533
- ihr Unterscheid von der Acciaccatura,
nach des Gasparini Arth 534
- Motus rectus und contrarius, derselben Be-
schreibung und Mus, 126. usque 128.
ferner 139
- obliquus was er sey, 939
- Music, dieselbe hat eben so weite Grängen,
wie die höhern Facultäten, 2
- die heutige bestehet in 12 chromatischen
Clavibus, 98 in notis
- Musicalische Controversien, woher die mei-
sten entstehen, 2. 3. in nota.
- Musicalische Genera. vid. Genera musicalische
der alten.
- Musicalische Grillen in einigen Composition-
Büchern, 6. 8. 9. (611. in nota)
- solten ausgemustert werden, 89
- sonderbahre gewisser Auctorum im Reci-
tativ. 941
- werden von Ausländern verlachtet, 10 &
h h h h h 2 in

- in nota ibidem;
 = Können die Menge ausgedacht werden, (226. in nota) 944
 N.
 Naturell oder gutes Talent eines Componi-
 sten, worinnen es bestehet, 2. in nota
 Menscheynende Wahrheiten, vid. Wahr-
 heiten.
 Nona, was und wie vielerley sie ist, 96. 101.
 102
 = wie sie von der 2da unterschieden, 96. in
 notis.
 = ihr Tractament und Harmonie in ver-
 schiedenen Sätzen, 194. 195
 = ihr Exercitium auf dem Clavier durch die
 3 Haupt=Accorde, 4 stimmig, 196.
 seqv. vollstimmig, 223. usque 225
 = kan vor ihrer resolution variret werden.
 595. 597
 = derselben theatralische Verwechselung der
 resolution, 663. 665
 = superflua, was davon zu halten, 102. in
 nota 226. in nota.
 Noten, was virtualiter kurze und lange No-
 ten heißen. 258
 O.
 Octava, ist an sich selbst unveränderlich, 101
 = deficiens & superflua, was davon zu hal-
 ten, 101. 226. in nota. 94. 944
 = ihrer viel hinter einander seynd ordentl.
 Weise verbotthen, 123. In gewissen
 Fällen aber kan sie das Ohr gar wohl
 vertragen. 109 in nota. 202 in nota.
 = ihre Vermehrung, wo sie zugelassen oder
 verbotthen, 120. 139. 140. 147. 148.
 149. 150 & in notis ibidem.
 = gehet niemahls descendendo in nonam.
 207. in notis.
 Octaven=Fehler, vid. Quinten=Fehler.

- Ohr bey der Music, vid. Gehöre.
 Ohren=Music, (Music die die Seele beweget)
 darinne giebt es noch viel zu studiren,
 24. 25.
 Organisten übel beschlagene, 912 in nota.
 Ouvertur=Tact, dessen Mensur und Bezeich-
 nung, 348 350
 = dessen Accompagnement seiner geschwin-
 den Noten im General=Basse, 348.
 usque 354
 Ordinaire Tact, dessen Accompagnement
 im General=Bass, vid. Egal Tact.
 P.
 Passagen, wie sie als eine Manier im Accom-
 pagnement des General=Basses zu ge-
 brauchen, 551 usque 556
 Pfeiffwerck, wie es im Accompagnement von
 Saitenwerck unterschieden, vid. Ac-
 compagnement.
 Point d'orgue, was es sey, 948
 Practici, warum sie öftters von denen Pap-
 piernen Accurateffen abgehen, 16
 = rathen es Anfängern nicht, dergleichen
 zu thun, 18
 Präjudicia, entstehen öftters von der Ge-
 wohnheit, 106 in nota) 941
 Præludiren, vollstimmiger Instrumente, wie
 man dazu die Fundamenta auf beson-
 dere Art legen könne, 901 usque 913
 = in Kirchen, wird übel damit verfahren,
 912 in nota.
 Prænestini, 942. 944
 Praxis die heutige, wo sie ihre frembden Sät-
 hernimmt, 255. in nota. 625 in nota
 Punkte bey den Noten, wie sie im General-
 Basse tractiret werden, 288. 289. 316
 in nota.
 Q.
 Quarta, wie vielerley sie ist und woraus sie be-
 steht,

stehen, 99. 100
 = ihre Vergleichung mit der 5. min. 107 in nota.
 = wird vor Con- und Dissonanz zugleich ausgegeben, 938
 = irregularis, was sie sey, 151 in nota.
 = Sopra Syncopata u. Sotto Syncopata, ihr Unterscheid, 171 in nota
 = ihr Tractament und Harmonie in mancherley Sätzen, 171 usque 174
 = derselben besonderes Accompagnement im General-Basse ohne Species, 777. 778 in nota.
 = ihr Exercitium auf den Clavier nach den 3 Haupt-Accorden, 4 stimmig, 174 usque 177. vollstimmig 217. 218
 = hat doppelte Falsas, 225 in nota.
 = kan vor ihrer resolution variret werden, 590. 541
 = ihre theatralische Verwechslung der resolution in einigen Exempeln, 663. usque 665.
 Quarta major, ihre gewöhnl. Neben-Stimmen suchet man bey dem 2den-Accord, 161. usque 164
 = kan 4tam perfectam in der resolution imitiren, 173
 = ihre theatralische Verwechslung der Harmonie in vollstimmigen Sachen, 624. 625. in zweystimmigen Sachen 630. 631. 633. 634. 641. 642. 646. 647
 = ihre theatralische Verwechslung der Resolution, 656 usque 669. ferner, 672 usque 674
 = ist jederzeit statt der 4ta perfectæ bey der Anticipatione Transitus des Basses, 686 in nota.
 Quarta imperf. wie sie gebraucht wird, 240

Quinta, wie vielerley sie ist und woraus sie bestehet, 100
 = 2 perfectæ können nicht nach einander folgen, 109. 123
 = hat doppelte Falsas, 225 in nota
 Quinta syncopata ihr Tractament und Resolution nebst 4 stimmigen Exempeln 179. 180. vollstimmiges Exempel. 218. seqv.
 Quinta minor, ob und warum sie eine Dissonanz, 106. 107 in nota
 = ihr Tractament und Harmonie in verschiedenen Sätzen, 177. 178
 = ihr Exercitium auf den Clavier nach den 3 Haupt-Accorden, 4 stimmig, 181 usque 183 vollstimmig, 219 usque 220
 = kan variret werden vor der resolution, 591. 592
 = muß jederzeit ihre resolution haben wie andere Dissonantien, 592 in nota
 = ihre theatralische Verwechslung der Harmonie, in vollstimmigen Sachen, 624. 626. in 2 stimmigen Sachen, 631. 632. 635 636. 643. 658.
 = ihre theatralische Verwechslung der resolution mit einer Ober-Stimme, 664 mit der Bass auf reelle Arth, 666. 667. 670. 675
 Quinta superflua, woraus sie bestehet, 100
 = ihr Tractament u. Harmonie. vid. Falsæ.
 Quinten- und 8ven-Fehler, wenn sie zu entschuldigen oder zu tadeln. 133. & in Nota ibidem) 144. 158. 159. in Nota.
 R.
 Radical-Stimmen. vid. Grund-Stimmen.
 Rameau. 763. 764. 766. 948. 960
 Real-Stimmen. allzuvieler, gebähren unnatürliche Gänge. 204. in Nota.
 Recitativ hat seine eigene Künste. 27. 28.

769. 959. **variret seine Dissonantien gleichfalls** der resolution, wie der Stylus Theatralis überhaupt. 598. 599
 • **brauchet seine Dissonantien gleichfalls im Sprunge.** 618. 619
 • **verwechselt die Harmonie seiner Dissonantien gleichfalls.** 656. seqv.
 • **verwechselt eben so, die resolution der Dissonantien.** 672. 673. 677. 678. seqv. 687. usque 690
 • **dessen gewöhnliche Final-Cadenz.** 674 & ibidem in Nota.
 • **wie es die Dissonantien in Dissonantien resolviret.** 693. usque 695
 • **besondere Exempel, darinnen die Verwechselung der Harmonie, und der resolution, mit dem Transitu anticipato zugleich in einander geschrenket** 695. usque 701
 • **resolviret seine Dissonantien nicht gern über eben der Note.** 950
 • **leidet die 2stimmigen consonirende Verwechselungen der Harmonie eher, als andere Styli.** 951. usque 953
 • **12. dubiöse Casus der heutigen praxeos.** 713. usque 723. noch zwey dergleichen Casus, welche einigen Zweifel machen. 953. 957
Regeln muß man wissen. 18. & in Nota ibid. (726. in Nota) 767
 • **verschiedene Gattungen derselben.** 19 in Nota. 767. in Nota.
 • **ob und wie man wieder recipirte fundamental-Regeln zu handeln pfleget.** 15. in Nota.
 • **überflüssige und ungegründete sind zu vermeiden.** 733
 • **vom General-Bass ohne Species vid. General-Bass.** 737. in Nota
Relationes non harmonicæ im Accompagnement zu vermeiden. 737. in Nota
Resolutio anticipata. vid. Anticipatio resolut.
Resolutio, derselben Verwechselung. vid. Verwechselung der resolution.
Retardatio ist von der Verwechselung der resolution zu unterscheiden. 666. in Notis. 702. in Notis.
 • **was sie sey und wie sie gebraucht wird.** 702. 703
 • **wird mit der Verwechselung der resolution vermischt.** 704. 705
 S.
Saitenwerck im Accompagnement anders zu tractiren, als Pfeifferwerck, vid. Accompagnement.
Scarlatti setzet extravagant. 797. 954.
Schemata, woraus man die musicalischen Intervalla gründlich kan unterscheiden lernen. 102 seqv.
Schemata modorum, unsere sind viel applicabler und nußbarer als andere. 765 904. 960
 • **deren besonderer Nuß im präcludiren.** 902 seqv im componiren. 913
Schleiffung, wie sie als eine Manier im Accompagnement zu gebrauchen. 527
 • **ihr Unterscheid im Singen und Spielen.** 527. 528. in Nota.
Secunda, woraus sie bestehet und wie vielerley sie ist. 97. 98
 • **ihr unterschiedener Gebrauch.** 160
 • **ihr Tractament und Harmonie in mancherley Sätzen.** 161. usque 164
 • **ihre abbrevirte Signatur.** 161
 • **ausserordentliche Sätze des Secunden-Accordes.** 164. 165.
 • **ihr Exercitium auff dem Clavier nach dem 3. Hauptz.**

3. Haupt=Accorden, 4stimmig. 166.
 bis 168. vollstimmig. 169. bis 171
 • ihre Basis kan variret werden vor der resolution 188. 189. auch wenn sie un-
 gebunden ist. 197
 • ihre Theatralische Verwechslung der
 Harmonie bey der 4t. maj. und zwar
 in vollstimmigen Sachen. 624. 625.
 in 2stimmigen Sachen. 630. 633.
 634. 639. 640. 646.
 • ihre Theatralische Verwechslung der
 resolution bey der 4t. maj. 668
 Secunda superflua, woraus sie bestehet. 98
 • ihr Tractament und Harmonie in man-
 cherley Sätzen. 235. 236. seq.
 • hat jederzeit die 4t. maj. bey sich. 782. in
 notis.
 Semi allabreve. vid. Alla Semibreve.
 Semitonium majus und minus, ihr Unter-
 scheid. 97. wie viel Semitonia majora
 es giebet. 98. in nota.
 Septima, woraus sie bestehet und wie vieler-
 ley sie ist. 101
 • ihr Tractament und Harmonie in man-
 cherley Sätzen. 184. usque 190
 • wenn sie die 5tam perfect. und imperf.
 neben sich leidet. 184. usque 187. &
 ibidem in notis.
 • ihr Exercitium auff dem Clavier nach den
 3. Haupt=Accorden, 4stimmig, 191
 usque 194. vollstimmig 221. 222
 • in Transitu. 201. 333. in nota) 265
 • kan vor ihrer resolution auff mancherley
 Arth variret werden. 193. usque 196
 item 198. ein Exempel.
 • derselben Theatralische Verwechslung
 der Harmonie. 632. 636. 637. 644.
 649
 • derselben Theatralische Verwechslung
 der resolution mit einer obern Stim-
 me. 663. 664. mit der Bass. 670. 672
 675
 Septima maj. ihre Theatralische Verwechse-
 lung der Harmonie bey der (4) 659.
 660
 Septima min. defic. ihre theatralische Ver-
 wechslung der Harmonie in vollstimm-
 igen Sachen. 625. 626. in 2stimm-
 igen Sachen. 627. usque 629. item
 638. 649
 • ihre theatralische Verwechslung der re-
 solution. 672. 677
 Sexta woraus sie bestehet, und wie vielerley
 sie ist. 100
 • ihre zugehörigen Stützen. 139. 150. seq.
 • wenn sie kan verdoppelt werden. 140.
 141. in nota) 144. wo ihre Verdop-
 pelung harte ausfället. 146
 • wenn ihre Basis kan verdoppelt werden o-
 der nicht. 140. 147. usque 150 & ibi-
 dem in notis.
 • wenn ihre zugehörige 3. maj. naturalis und
 accidentalis kan verdoppelt werden.
 142. 143. in not.) 145. 139. seqv.
 • ihr Exercitium auff dem Clavier nach den
 3. Haupt=Accorden, 4stimmig, 139.
 usque 155. vollstimmig. 157. usque
 160
 • syncopeata wird von der 7me syncopiret.
 190. begiebet sich freywillig in die
 Schlawerey einer Dissonanz ibidem in
 nota) notables Exempel davon. 944
 Sexta superflua woraus sie bestehet. 100
 • ihr Tractament und Harmonie. vid. Falsa.
 Signaturen des General-Basses, werden nach
 der Landes Arth bezeichnet 113. in
 nota.
 • wie sie richtig auff denen lineen abzuzei-
 chen,

- len. 116. usque 118. in was vor Fä-
len diese Abzählung nicht statt hat.
939
werden mit Unterscheid tractiret, wenn sie
über einander oder neben einander
stehen. 160
ihre dazu gehörigen Stimmen ohne alle
Mühe aus einer Tabelle zu erkennen.
255. 256.
wie sie in Cammer- und theatralischen Sty-
lo zu erfinden. vid. General-Bass ohne
species.
Solmisation statuirt ein einziges Semito-
nium majus. 98. in nota.
hat nichts vor unsern a. b. c. voraus. 106.
in notis.
Special-Regeln von Ambitu modorum. vid.
Ambidus modorum.
Species octavarum muß ein Accompagnist
wissen, 784. wie sie zu erfinden, 785. wie
viel und welche es seynd, 785 usque 788.
worinnen ihr Nuß bestehet, 788 seqv.
Selbige kan man doppelt bezeichnen,
785. 788 in notis. wie darinnen die Sig-
naturen des General-Basses abzuzählen,
792. in nota. werden von denen richtig
bezeichneten modis von selbst angege-
ben, 844 in notis.
Sprünge gleichgültige, im Accompagne-
ment der geschwinden Noten, 366
Stylus Gravis, vid. allabreve.
theatralis, vid. theatralischer Stylus.
Ecclesiasticus, vid. Kirchen-Stylus.
unnatürlicher, was davon zu halten, 797
in nota.
Superjectio oder Überschlag, was es vor eine
Manier, 545 in nota.
Systema modi, dessen richtige Bezeichnung,
vid. modi Musici.
- T.
Talent eines Componisten. vid. Naturell.
Tasto solo was es heisset, 515
Tempus binarium & ternarium, was es sey,
290 in notis
Termini technici, überflüssige in der Music,
108 in notis
Tertia, woraus sie bestehet und wie vielerley
sie ist, 99
Tertia major, ihre Vermehrung, vid. Ver-
mehrung der Essentialen und acciden-
talen X X und h h.
hat statt der sta imperf. des systematis,
allzeit stam perf. bey sich, 174 in nota.
Tertia minor defic. was davon zu halten, 99
in notis) 239
wo statt derselben die richtige 3 min. muß
gebrauchet werden, 152 in nota
Tertia lyncopata ihr Tractament und Har-
monie, 163
läßet sich freywillig als eine Dissonanz
tractiren, ibid.
notables Exempel davon, 944
Theatralische Stylus, seine besondern Meri-
ten, und widerlegung der Einwürffe,
26 usque 29. & ibidem in notis, ferner,
586. 587. 701
leidet nicht wohl überhäuffte serieuse
Gedanken, 47. 48 in nota
seine resolutiones Dissonantiarum, vid.
Verwechslung der Harmonie und Re-
solution.
seine Fundamenta seynd noch wenig be-
kandt, 586 (611 in nota) 701
Theile in Contrapunten berühmt, 936
Themata muß ein Componist wissen auszu-
führen, 22 in nota
damit lassen sich leicht etl. Bogen ansül-
len, 29

- = und contratheinata, ob ihre Erfindung so
schwehr, 936
- = im Basse, vid. Bass-Themata.
- Theoretici, warum manche so feste über den
Antiquen-Regeln halten, 17
- = puriputi, machen lächerl. Expressiones der
Worte, 24 in notis
- Transitus, was er sey, und wie er gebraucht
wird, 257. 258
- = wie vielerley derselbe, 259
- = in weitläufftigen Verstande, was er sey,
260. 261
- = in die 3e wie er als eine Manier im Ac-
compagnement anzubringen, 521
- = wie man einer andern Stimme in den
Transitum springet, 608 usque 614
- = wie er anticipiret wird, vid. anticipatio
transitus.
- Transitus irregularis dessen besonderer Ge-
brauch bey grössern Intervallis, als die
3e, 261. 262
- = dessen verschiedene Bezeichnung über ge-
schwinden Noten des General-Basses,
363. 264
- = kan nicht wieder den Tact gebraucht
werden, 941
- Trias harmonica, vid. Accord ordinaire.
- Trillo wie es im Accompagnement anzubrin-
gen, 522 usque 524
- Tripel-Tacte, ihr Nahme, Eintheilung und
gebräuchlichsten Arthen der Tripel,
290. 291
- = ihre Natur und Unterscheid vor dem ega-
len Tacte, 290. usque 292 in nota.
- = seltene Arthen derselben, 292. in nota)
946.
- = ihre virtualiter langen und kurzen Noten,
welche es seynd, 293 in notis
- = ihr Accompagnement der geschwinden

Noten, 292 usque 332, ferner in ein-
heln Exempeln, 368. 371. 373. 376.
377.

U.

- Variationes im Basse. vid. Bass-Variationes.
- = der Dissonantien, vid. Dissonantie.
- Verkehrung musicalischer Säge kan keine
Härtigkeit gebähren, 142 in nota. 206
in nota) 945. auch selbige nicht vermin-
dern, 147 in Nota. 148 in Nota) 945
- Vermehrung der zum modo gehörigen Es-
sentialen X X und h h. ist zugelassen,
150 in nota
- = des accidentalen X und h. wo es bedencfl.
ist bey der 3. maj. 142. 143 in nota) 145
939. bey der 6. maj. 146 seqv. bey der
Basi 147 usque 150 & ibidem in notis.
In einigen besondern Fällen, 156. 215.
233 in nota.
- Vernunft, was sie bey der Music vor eine
Charge besizet, 3. 4. in nota
- Verwechslung der Harmonie, ihr Ursprung
und Fundament, 586. 587
- = was und wie vielerley sie ist, 622. 623
- = vollstimmige, ihr Fundament und Unter-
scheid, 624 usque 626
- = zweystimmige, ihr Fundament und 6 Ar-
then derselben, 626 usque 651
- = wie man dergleichen selbst erfinden u. sich
in dieser Materie exerciren könne, 651
usque 656
- = zu derselben Gebrauch gehöret praxis und
Judicium, 625 in notis) 723
- = damit wird am meisten im Recitativ ge-
künstelt, 598. 626 in notis) 656
- = muß der Accompagnist verstehen und in
acht nehmen, 635 in nota 665 in nota)
723. 724. 728. 771 usque 774
- = falsche Exempel davon 661 seqv.

- = wird durch ein, vor die verwechselten Claves gesetztes X in ihrer Natur nicht verändert, 684 in nota.
- = consonirende, gehören auffser dem Recitativ mehr vor vollstimmige als 2stimmige Sachen, 951
- Verwechslung der *Resolution*, was und wie vielerley sie überhaupt sey, 662
- = geschiehet entweder zwischen denen Oberstimmen, 662 usque 665. oder zwischen einer Oberstimme und der Bass, und zwar dieses auff zweyerley Artthen, 666
- = die erste reelle und beste Artth, *ibid.* die andere reelle Artth, 667
- = Haupt-Requisita und Kennzeichen einer reellen Verwechslung, 667. 668
- = ihr Gebrauch bey verschiedenen Accorden 663 usque 672. Im Recitativ. *vid.* Recitativ.
- = falsche Exempel davon, 680 seqv.
- = wie man dergleichen selbst erfinden, und sich darinne üben könne, 681
- = wie sie mit Dissonantien zu vermischen, 682. 683 seqv.
- = wird durch ein, vor die verwechselten Claves gesetztes X in ihrer Natur nicht verändert, 684. 685
- = besondere Artth derselben, 692 in nota) 712
- Verwechslung der Stimmen, ob sie bey vollstimmigen Instrumenten die 5ten und 8ten Fehler in *partibus extremis* entschuldigen könne, 132 in notis.
- Verwechslung der musicalischen Generum, *vid.* Genera musicalische
- Unbezifferte General-Bässe. *vid.* General-Bass ohne Species.
- Unisonus hat was schönes und effectives in seinen rechten Gebrauch. 60. 61. in not.
- Vocal-Sachen, ob man zu viel mit Instrumenten darinne arbeiten solle. 38
- = können so gesetzt werden, daß sie ohne viele Manieren des Sängers brilliren müssen. *ibidem.*
- Vorschlag, wie er als eine Manier im Accompannement zugebrauchen. 525. usque 527.
- Vorurtheile. *vide.* *præjudicia.* W.
- Wahrheiten neuschheinende finden allzeit obstacula. 93. 94
- Verfämeister von den Modis der Alten. 914
- Wissenschaft eines Componisten. *vid.* Componisten, ihre requisita.
- Wissen und können, zwischen beyden ein mächtiger Unterscheid. 24. in notis Z.
- Zarlino, ob man die richtige Anzahl der Semitoniorum major. bey ihm suchen müsse. 98. in nota.
- Zierlichkeit des General-Basses. *vid.* Manieren.
- Ziffern des General-Basses. *vid.* Signaturen.

Die Errata suche man vor dem Register.

MDCCXCVI,
gedruckt bey Christoph Matthäi.

Es sind die verschiedne im Druck heraus gegebene Musicalesche und andere Schriften des sonst berühmten Herrn Kuhnau, ehemahligen Directoris Chori Musici zu Leipzig, der Musicaleschen Welt allbereits so bekannt, daß es überflüssig seyn würde, allhier viel Rühmens von der besondern Geschicklichkeit und Gelehrsamkeit dieses Mannes zu machen. Weil er nun nach seinem Tode unten specificirte 2. Manuscripta in lateinischer Sprache hinterlassen, davon das erste über 4. Alphabet, und das andere ohngefähr 1. Alphabet (mittelmäßig compress geschrieben) stark ist, welche dessen Erben gern an einen billigen Verleger bringen möchten; als hat man solches hiermit denen Liebhabern kund thun, und die Summaria besagter beyden Tractate, so, wie sie anhero übersendet worden, beysügen wollen. Sollte sich ein Verleger dazu finden, so kan er sich entweder hier in Dresden, oder bey der Kuhnauischen Frau Witbe in Leipzig melden.

I.

Tractatus de Tetrachordo,

feu

Musica antiqua ac hodierna, occasione Tetrachordi, non ad systema tantum, sed & Melopœiam accommodati, cum prævio Præludio e penu Matheseos puræ depromto, ac lectorem ad intelligenda quæ in hoc opere tractantur preparante a Joh. Kuhnau. In præludio Dominus Autor quatuor species ex Algebra & quicquid ad ea quæ hoc opere occurrunt intelligenda facere potest, eruditè ac Clare ostendit, ubi & ea tractat quæcunque ad Mono chordum spectant. In opere autem ipso sequentia traduntur.

Sect. I.

- Cap. I. Continens explicationem Terminorum Rubri Thematis.
- Cap. II. Varias Tetrachor. divisiones.
- Cap. III. de Tetrachordo Generis Chromatici.
- Cap. IV. de Genere Diatonico.
- Cap. V. De origine Tetrachordi ejusque multiplicatione ac singulorum nominibus.
- Cap. VI. de nominibus singulorum græci Diagrammatis cujuslibet sonorum seu chordarum.
- Cap. VII. De signis chordarum Diagrammatis veterum seu eorum Notis Musicis.

Sect. II. de usu Tetrach. Veterum.

- Cap. I. De quolibet Veterum Tetrachordo per Sectionem Canonis exhibito.
- Cap. II. De ulteriori Sectionis jam factæ explicatione & aliis hujus generis Diatonici Diagramma Musicum in Monochordo accommodandi modis.
- Cap. III. de usu Instrumenti Veterum quod Helicon dixerunt & pro Canone in exhibitione Diagrammatis Musici Consonantiarum & Toni usurparunt.
- Cap. IV. de mutatione Tetrachordorum seu systematis Tetrachorda continentis & quidem eorum varia positione.
- Cap. V. de Tonis seu Modis Musicis veterum Græcor.
- Cap. VI. de Mutatione.
- Cap. VII. de effectû Græcorum Musicis.

Sect. III. de Hodierno Tetrachordi usu.

- Cap. I. De Genere hodierni Tetrachordi ejusque Element.
- Cap. II. de vero colore hodierni Tetrach.
- Cap. III. de Concinnitate Tetrach. Syntoni.

Cap. IV.

Cap. IV. de *Temperatura Tetrach. Diatonici Syntoni.*

Cap. V. de *Tetrachordo* mediante *Logistica Musica* numerosa, in *Monochordo* exhibito.

Cap. VI. de *Tetrachordo* per constructionem geometricam atque algebraice demonstratam ad *Monochor*; dum applicato.

Cap. VII. de arte averfis oculis & solo tactu experiendi tam numeros quosdam certos *Monochordi*, quam etiam in specie numeros rationum intervallorum *Tetrachordi*.

Cap. VIII. de arte chordam tensam in multas partes æquales sine circulo dividendi, sicque *Tetrachordi* chordarum longitudes Determinandi.

Cap. IX. de *Tetrachordo* per pondera & Mordas exhibito.

Accedit Tractatus de usu *Tetrachordi* hodierno.

Cap. I. De *Melopœia* in specie respectu modorum *Muscorum* duodecim.

Cap. II. de usu *Tetrachordi* hodierno respectu *Modorum* novo hodierno modo modulantium.

Cap. III. de usu *Tetrachordi* in *Melopœia* respectu *Consoni* & *Dissoni*.

Cap. IV. de usu *Tetrachordi* in *Melopœia* respectu illius elementorum variati ordinis.

2.

Disputatio de Triade Harmonica.

Pars I.

Cap. I. de *Triade Harmonica* *Pythagæorum*.

Cap. II. de *Triade Harmonica* *Pythagor.* in *Monochordo* exhibita.

Cap. III. Exhibens *Triadis Harmonicæ* imo totius qui *Pythagoræ* quatuor malleorum fabricium sonitu, teste *Nicomacho* obtigisse dicitur concentus *Musici* in instrumento *Veterum* quod *Heliconæ* dixerunt, quasi *Monochordo*, demonstrationem.

Cap. IV. De *Triadis Harmonicæ* *Pythagor.* in *Monochordo* exhibitione per appensa chordis pondera.

Pars II.

Cap. I. De *Triade Harmonica* recentiorum & nostrorum *Practicorum*.

Cap. II. Decidens quæstionem, cui duarum *Triadum Harmonicarum*, nempe *Triadi Pythagoricæ* & *Triadi nostrorum Practicorum*, competat jus prælationis.

Cap. III. de *Triade* recentiorum in *Monochordo* exhibita.

Cap. IV. de *Triade Practicorum* nostrorum e chordis, quas pondera tendunt, audienda.

Cap. V. de exhibitione *Triad. Harmon.* in Instrum. *Musicis*.

Cap. VI. de *Triadis Harmonicæ* usu in *Melopœia*.

