J. G. Portmanns

Musikalischer Unterricht.

Zum Gebrauch

für Anfänger und Liebhaber der Musik überhaupt,

so viel sie von den ersten Gründen der Musik, Melodie, Harmonie, Metrum, Rhytmus u. s. w. verstehen müssen, um größere Fortschritte darinnen zu machen;

und alsdann insbesondere

für Schulmeister und Schulkandidaten,

so viel sie von dem Choralspielen, der Erfindung der Präludien und Zwischenspiele, ingleichen vom Singen, zum Lehren und Lernen zu wissen nöthig haben.

Darmstadt und Speier

mit Krämerischen Schriften und Boßlerischen Noten 1785.

Von
den Anfangsgründen der Musik.

§. 1.

Das, was man mit dem Ohr empfindet, ist ein Laut oder Ton. Laut ist es, wann man es nicht deutlich — und Ton ists, wann man es deutlich empfindet.

§. 2.

Die Fertigkeit durch zweckmäßige Verbindung der Töne das Ohr zu ergötzen und das Herz zu rühren, heißt die **Tonkunst.**

§. 3.

Die Töne lassen sich auf zweierlei Weise verbinden, neben einander und übereinander.

§. 4.

Die Verbindung der Töne neben einander, heißt **Melodie.**

§. 5.

Die Verbindung der Töne über einander, heißt **Harmonie.**

§. 6.

Die Buchstaben c d e f g a h, haben den Tönen ihre Namen gegeben. Sie werden mit Noten,

welche aus einem Null entstanden sind, auf eine Reihe von fünf gleich weit von einander entfernten Linien und deren Zwischenräume geschrieben, figura 1. und diese Reihe Linien heißt eine **Notenzeile.**

§. 7.

Nun hat man auch ein Zeichen erfunden, welches einen festen Ton in einer gewissen Lage auf der Notenzeile bestimmt, nach welchem die andern Töne gefunden werden können, und dieses Zeichen heißt ein **Schlüssel.** Es giebt dreierlei solche Schlüssel, nämlich (1) der **C Schlüssel**, welcher der Linie, worauf er steht, den Namen c giebt. Steht er auf der ersten Linie, so sind die Noten für den **Diskant** oder **Sopran** f. 2; steht er auf der dritten Linie, so sind die Noten für den **Alt** f. 3; steht er aber auf der vierten Linie, so sind die Noten für den **Tenor** f. 4. (2) Der **F Schlüssel**, welcher der Linie, worauf er steht, den Namen f giebt und für den **Baß** ist f. 5. (3) Der **G Schlüssel**, welcher der Linie, worauf er steht, den Namen g giebt f. 6.

§. 8.

Die Töne c d e f g a h, sind auf dem aus Tasten bestehenden **Griffbret** der Claviere viermal ganz anzutreffen; daher kommen die viererlei **Fächer**, welche man Octaven nennt. Das unterste aus tiefen Tönen bestehende Fach von c bis h, wird die **große Octave**, das darauf folgende zweite Fach von c bis h die **kleine Octave**, das dritte die **eingestrichene** und das vierte die **zweigestrichene** genennet. Z. E.

Untere Hälfte des Griffbrets.		Obere Hälfte des Griffbrets.		
C D E F G A H	c d e f g a h	c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄	c̿ d̿ e̿ f̿ ḡ ā h̿	c̿̿
Die große Octave.	Die kleine Octave.	Die eingestr. Oct.	Die zweigestr. Oct.	

Man vergleiche auch noch f. 7 damit, wo diese Fächer mit Noten ausgeschrieben sind. Einige Claviere haben eine halbe Octave in der Höhe mehr, und diese heißt, die **dreigestrichene**; andere haben nebst dieser noch eine halbe Octave in der Tiefe mehr, welche **Contratöne** genennt werden f. 8.

§. 9.

Jeder Ton kann durch ein Kreutz um einen halben Ton erhöht, und durch ein Be um einen halben Ton erniedriget werden; daher entstehen die Beinamen der Töne und die halben Tasten auf dem Claviere. Wann die Töne durch ein Kreutz erhöht werden, so endigen sich ihre Namen auf is. Z. E. cis, dis, eis, fis, gis, ais, his f. 9. Wann sie durch ein Be erniedriget werden, so endigen sich ihre Namen auf es; ausgenommen a endiget sich auf as und h auf be. Z. E. ces, des, es, fes, ges, as, be. f. 10. Soll aber der Ton wieder in seinen natürlichen Stand gesezt werden, so bedient man sich eines Zeichens, welches man **be quadrat** nennt, f. 11. Diese drei Zeichen heißen **Versetzungszeichen**.

§. 10.

Noten giebt es so vielerlei Arten als Namen derselben. Die Ganze, die Halbe, das Viertel, das Achtel, das Sechzentheil, das Zweiunddreißigtheil und das Vierundsechzigtheil. Man findet sie und ihre verschiedenen Stellungen bey f. 12.

§. 11.

Wann man die Noten um die Hälfte ihrer Dauer verlängert, so sezt man einen Punkt darzu, und alsdann gilt eine punktirte Halbe drei Viertel, ein punktirtes Viertel drei Achtel, ein punktirtes Achtel drei Sechzehntheile, und ein punktirtes Sechzehntheil drei Zweiunddreißigtheile f. 13.

§. 12.

Die Pausen sind Schweigezeichen, wovon man eben so vielerlei Arten als Noten hat f. 14. Wann deren mehrere Täkte auf einander folgen, so wird die Zahl derselben mit Ziffern darüber geschrieben f. 15.

§. 13.

Der Custos f. 16. wird am Ende der Notenzeile auf der nämlichen Stuffe, auf welcher die erste Note der folgenden Zeile steht, gefunden; und wird deswegen dahin gesetzt, daß man auf die folgende Zeile vorbereitet seyn soll.

§. 14.

Ein Bogen, welcher über zwei Noten auf einerlei Stuffe steht, bedeutet, daß die zwei Töne ohne erneuten Anschlag vorgetragen werden sollen f. 17. Wann aber ein solcher Bogen über zwei oder mehrern Noten von verschiedenen Stuffen steht, so bedeutet er, daß sie geschliffen werden sollen f. 18. Diesem Schleiffen ist das Abstossen entgegengesezt, welches mit Punkten oder Strichen über den Noten angedeutet wird f. 19. Ein Bogen mit einem Punkt in der Mitte bedeutet einen Halt, insgemein Fermate genennt.

§. 15.

Jedes musikalische Stück muß in einem gewissen Zeitmaaß und Umfange gesetzt, und vorgetragen werden.

§. 16.

Dies Zeitmaaß ist der Takt, welcher eine bestimmte Zahl von Noten faßt, die in einer abgemessenen Zeit vorgetragen werden müssen.

§. 17.

Der Takt wird eingetheilt in graden und ungraden. Beide sind entweder einfach oder zusammengesezt.

§. 18.

Der einfache grade Takt besteht aus zwei Gliedern, davon das erste das Niederschlagen, das andere das Aufheben heißt. Dahin gehört der Zweizweitels- und Zweiviertelstakt. Den ersten bezeichnet man mit 2 und den andern mit $\frac{2}{4}$. Man sehe davon f. 20. a) b)

§. 19.

Der aus graden Gliedern zusammengesezte Takt, besteht aus vier oder acht Gliedern, davon das erste allemal das Niederschlagen, das andere das Aufheben, das dritte wieder das Niederschlagen und das vierte das Aufheben u. s. w. ist. Hieher gehört der langsame Zweiviertelstakt, welcher vier Glieder hat, und alsdann richtiger mit $\frac{4}{8}$ bezeichnet werden sollte f. 22; Der ganze Takt, welcher vier Glieder hat f. 21; und derjenige, der acht Glieder hat, wo er richtiger mit $\frac{8}{8}$ bezeichnet werden sollte f. 23.

§. 20.

Der ungrade Takt wird ebenfalls in einfachen und zusammengesezten eingetheilt. Der einfache ungrade Takt besteht aus drei Gliedern, davon das erste bisweilen allein f. 24, bisweilen die ersten beiden das Niederschlagen ausmachen f. 25; und mithin hat auch das Aufheben bisweilen ein Glied, bisweilen zwei Glieder. Mehrmalen ist auch das Niederschlagen und Aufheben zweifelhaft, wenn auf jedem Taktgliede ein anderer Accord liegt. Zu diesem einfachen ungraden Takt gehört der $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takt.

§. 21.

Der aus ungraden Gliedern zusammengesezte Takt besteht entweder aus zwei, drei, vier, sechs oder acht Gliedern. Der geschwinde $\frac{6}{8}$ Takt hat zwei Glieder f. 26; Der langsame $\frac{6}{8}$ nebst dem $\frac{6}{4}$ Takt hat gemeiniglich vier Glieder f. 27; Der geschwinde $\frac{9}{8}$ Takt hat, wie der $\frac{3}{4}$ Takt drei Glieder, und wird in Ansehung des Niederschlagens und Aufhebens auch wie lezterer behandelt f. 28; Der langsame $\frac{9}{8}$ nebst dem $\frac{9}{4}$

Takt, hat gemeiniglich sechs Glieder f. 29. Der geschwinde $\frac{12}{8}$ hat vier, und der langsame $\frac{12}{8}$ nebst dem $\frac{12}{4}$ hat acht Glieder f. 30. a) b).

§. 22.

Ein grader Strich, der auf der Notenzeile senkrecht von der obersten zur untersten Linie herabfällt, heißt ein **Taktstrich** und ist ein Zeichen, daß das Maaß des Takts voll ist, wie man bei f. 20 und folgenden Figuren finden wird.

§. 23.

Zwei auf den Seiten mit Punkten versehene Taktstriche sind ein **Wiederholungszeichen**. Wann die Punkte auf beiden Seiten stehn, so heißt es das **große Wiederholungszeichen** f. 31 und 32; befinden sich aber die Punkte nur auf einer Seite, so heißt es das **kleine Wiederholungszeichen**; f. 33. stehen endlich solche Striche ohne Punkte, so bedeuten sie das Ende des Stücks f. 20 u. f. welches Zeichen auch oft in der Gestalt, wie bei f. 34, erscheint. Manchmal bedeuten auch zwei solche Striche blos einen Absatz, wie aus den angehengten Chorälen zu ersehen ist.

§. 24.

Ehe man den Umfang eines musikalischen Stücks kennen lernt, muß man sich vorher mit den Abständen der Töne bekannt machen.

§. 25.

Der Abstand eines Tons von einem andern heißt ein **Intervall**.

§. 26.

Die Intervalle erhalten folgende Namen:

{ Prime / Einklang } — — — { Dominante / Quinte, } — — — — — — { Sekunde, Terz, Quarte, Sexte, Septime, Octave, None, Dezime, Undezime, Duodezime und Terzdezime. }

Die

Die melodischen Intervalle werden so wohl über sich als unter sich gezählt, weil die Melodie nach §. 4. entsteht, wann man die Töne neben einander verbindet; die harmonischen Intervalle dagegen, werden alle von dem Grundtone übersich gezählt, weil die Harmonie nach §. 5. entsteht, wenn man die Töne übereinander verbindet.

§. 27.

Die **Prime** ist der Hauptton einer angenommenen Tonart, so wie die Quinte mit ihrem Dreiklange die **Dominante** ist, ohne welche kein Schluß erfolgen kann. **Einklang** ist ein Intervall von einer und derselben Stuffe; **Secunde** ist ein Intervall von zwei; **Terz**, ein Intervall von drei; **Quarte** ein Intervall von vier; **Quinte** ein Intervall von fünf; **Sexte** ein Intervall von sechs; **Septime** ein Intervall von sieben; **Octave** ein Intervall von acht; **None** ein Intervall von neun; **Dezime** ein Intervall von zehn; **Undezime** ein Intervall von eilf; **Duodezime** ein Intervall von zwölf; **Terzdezime** ein Intervall von dreizehn Stuffen. S. f. 35. die Intervalle bis zur Octave, im Diskant die melodischen, und im Baß die harmonischen.

§. 28.

Die Intervalle sind entweder rein, vermindert, klein, groß oder übermäßig.

Einklang	Secunde	Terz	Quart	Quint	Sexte	Septime	Oct.	None	Dezime	Undezime	Duodez:	Terzdez:
	klein	verm.	verm.	verm.	verm.	verm.		klein	klein	rein	verm.	klein
rein	gros	klein	rein	rein	klein	klein	rein	gros	gros	überm.	rein	gros
	überm.	gros	überm.	überm.	gros	gros		überm.				
		überm.			überm.							

Man sehe noch f. 36, wo sie mit Noten ausgeschrieben und beziffert sind.

§. 29.

Von diesen Intervallen klingen einige allzeit zum Grundton und diese heissen **Consonanzen**, wie der Einklang, die Quinte, die Octave, die große und kleine Terz, die reine Quarte (in so fern sie eine umgekehrte reine Quinte ist) die grosse und kleine Sexte: Andere klingen nicht wohl zum Grundton, und diese heissen **Dissonanzen**, nämlich alle Secunden, verminderte und übermäßige Terzen, alle Quarten, verminderte und übermäßige Quinten, verminderte und übermäßige Sexten, alle Septimen, Nonen, Undezimen und Terzdezimen f. 37. Die Dezimen und Duodezimen sind, die um eine Octave erhöhten Terzen und Quinten f. 38.

§. 30.

Der Umfang eines musikalischen Stücks von einer Reihe verbundener Töne, innerhalb der Octave eines angenommenen Haupttons, heißt eine **Tonart**.

§. 31.

Diese Tonart ist entweder **hart** (dur) oder **weich** (moll), welches man theils an der Vorzeichnung, theils an der Tonleiter, hauptsächlich aber an der Terz des Haupttons am Anfange und Ende erkennt.

§. 32.

Die Vorzeichnung der üblichen harten und weichen Tonarten findet man bei f. 39; die Vorzeichnung der weniger üblichen kann man sich leicht selbst formiren, wann man die Kreutze durch Quintenweises Aufsteigen, und die Bee durch Quintenweises Absteigen vermehrt.

§. 33.

Die Tonleitern dieser üblichen Tonarten stehen bei f. 40. a) sie sind mit einer Octave verlängert worden, um zugleich **die lauffende Applicatur** oder **Befingerung** derselben vorzutragen, welche bis zu einem

hohen Grad der Geschwindigkeit geübt werden muß. Von doppelgriffigen lauffenden Gängen steht f. 40. b) die Befingerung.

§. 34.

Ein **Accord** ist ein einzelnes Glied der Harmonie und entsteht, wann man drei oder mehrere Töne Terzenweise über einander verbindet. Drei Töne Terzenweise übereinander verbunden, heißt ein **Dreiklang**, welcher durch die Verdoppelung der Octave, Quinte oder Terz vierstimmig gemacht wird. Vier Töne Terzenweise über einander verbunden, heißt ein **Septimenaccord**; fünf Töne Terzenweise über einander verbunden, ein **Nonenaccord**; sechs Töne gleicherweise verbunden, ein **Undezimenaccord**; und sieben Tönen also verbunden ein **Terzdezimenaccord** f. 41. Die letztern Accorde, wie auch die weitläuftigen Disdinctionen aller, berühre ich der zu besorgenden Confusion und Unlust wegen nicht weiter.

Davon ist nur der harte und weiche Dreiklang consonirend, die andern aber dissonirend. Der verminderte Dreiklang, z. E. h d f, welcher wegen der darinnen befindlichen verminderten Quinte also genennt wird, ist eigentlich die erste Umkehrung des Septimenaccords auf der Dominante, worinnen die Sexte ausgelassen ist f. 42. a) b) und f. 49. Der Sextenaccord davon ist gewöhnlicher, weil er nicht so hart klingt; man kann dessen Terz auf und absteigen lassen, doch nicht allzeit so ungestraft die Quinte im Dreiklange, welche am schicklichsten herunter gehen soll.

§. 35.

Dies sind freilich wenig Accorde; unterdessen sind es doch die Grundaccorde alle in Rücksicht auf deren Entstehung: ihre Zahl wird aber sehr vermehrt, einmal durch die **Umkehrung** derselben und Weglassung eines oder mehrerer Intervalle, zweitens durch die **Verwandlung** der darinnen enthaltenen Intervalle. — Doch so viel braucht man hier nicht: aber finden kann man es in Lehrbüchern für angehende Componisten.

Anm. Einen Accord **umkehren**, heißt die Terz, Quinte oder Septime u. s. w. in den Baß stellen f. 42. Die Intervalle **verwandeln**, heißt sie erhöhen oder erniedrigen f. 43.

§. 36.

Eine große Terz besteht aus zwei ganzen Tönen und bestimmt die harte Tonart f. 44. **Eine kleine** Terz besteht aus einem ganzen und großen halben Ton, und bestimmt die weiche Tonart f. 45. In diesen beiden Figuren findet man alle harte und weiche consonirende Accorde von gewöhnlichen Tonarten mit ihren nahen **Versetzungen** und ersten Umkehrung beisammen, nach welchen man sich die von weniger gewöhnlichen Tonarten leicht selbst formiren kann. Noch ist dabei zu merken, daß die große Terz in den bekreutzten Tonarten mit einem Kreutz und in den mit Been bezeichneten mit einem Be quadrat überschrieben zu werden pflegt; die kleine Terz wird in den bekreutzten Tonarten mit einem Be quadrat, und in den mit Been bezeichneten mit einem Be überschrieben. Man sehe darüber nach f. 47. und die angehengten Choräle: im Fall aber, daß die Terz schon an sich in dem Umfange der Tonart läge, wird sie nur mit 3 bemerkt.

Anm. 1.) Der Dreiklang kann auf dreierlei Art geordnet werden. **Die erste Ordnung** ist, in welcher der Grundton im Tenor verdoppelt wird, und diese Ordnung kann immer mit dem ersten, dritten und fünften Finger gegriffen werden; **die andere** ist, in welcher der Grundton im Diskant verdoppelt wird, und diese kann immer mit dem ersten, zweiten und fünften Finger gegriffen werden; **die dritte** ist, in welcher der Grundton im Alt verdoppelt wird, und diese kann wieder mit dem ersten, dritten und fünften Finger gegriffen werden. Diese drei Ordnungen sind mit Ziffern bei f. 44 und 45 angezeigt worden.

Anm. 2.) Wann man die Terz des Dreiklangs in den Baß stellt, so entsteht seine erste Umkehrung der Sextenaccord, in welchem bei f. 44 und 45. die Terz verdoppelt ist. So oft nun eine Sexte

über dem Baße steht, so oft muß man denken, daß der Grundbaß eine Terz tiefer liegt, und auf diesen, nicht auf jenen der im §. 34. erwähnte Terzenbau gesetzt werden muß. Vom Sexquartenaccord als der zweiten Umkehrung des Dreiklangs will ich nur so viel sagen, daß er in galanten Sachen auf der Dominante anstatt des Quintquartenaccords f. 47. gebraucht wird; im Choral wird lieber der Dreiklang der Prime dafür genommen.

Anm. 3.) **Einen Accord versetzen**, heißt ihm eine andere Ordnung anweisen, ohne den Baß zu verändern; welches theils auf eine nahe, theils auf eine entferntere Weise geschieht. Bei f. 44 und 45. findet man die nahe Versetzung und bei f. 46. die entferntere, welche man ergreift um fehlerhafte Gänge zu vermeiden. Für angehende Choralspieler ist jene gut genug, und die vorkommenden Octaven zwischen dem Baß und Tenor sind alsdann mit eben dem Recht zu entschuldigen, als der octavenmäßige Gang der Altviole mit dem Baß in galanten Stücken.

§. 37.

Die beiden consonirenden Dreiklänge nebst ihren Sextenaccorden, der Sextenaccord des verminderten Dreiklangs, der in die große Terz sich auflösende Quintquartenaccord, (eigentlich Undezimenaccord) und der in die Sexte sich auflösende Septimenaccord — wären Harmonie genug für ein Choralbuch, welches der vielen Schwachen wegen eigentlich die größte Simplicität erfordert, wovon der sel. Kapellmeister Graupner für seine Zeit ein Muster geliefert, welches alle Nachamung verdient; (vergl. mit den angehängten Chorälen); Doch kommen auch in vielen Choralbüchern, deren Verfasser die Simplicität nicht vor Augen gehabt haben, der Sexquinten-Terzquarten-Secunden- und Nonenaccord vor. Man sehe also von dem Quintquartenaccord und seinen Versetzungen durch übliche Tonarten f. 47; Von dem in die Sexte sich auflösenden Septimenaccord der Dominante und seinen Umkehrungen, nämlich von dem Sexquinten-Terzquarten- und Se-

cundenaccord und deren Versetzungen mit Vorbereitung und Auflösung f. 49; Von dem gemeinen Nonenaccord und seinen Versetzungen f. 50, welche der fleißige Liebhaber in andere übliche Tonarten übertragen muß, wie solches mit dem Dreiklange und Quintquartenaccord f. 44, 45, 47 geschehen ist.

§. 38.

Jede Dissonanz muß a) vorbereitet, b) angeschlagen und c) aufgelöst werden. **Eine Dissonanz vorbereiten** heißt, sie vorher als eine Consonanz brauchen; **Anschlagen** heißt, sie als Dissonanz hören lassen; und **Auflösen** heißt, sie wieder in eine Consonanz herunter gehen lassen f. 47. In dem ersten Accord dieser Figur war der Ton c erst eine Consonanz und also vorbereitet; in dem andern eine Dissonanz und also angeschlagen; und in dem dritten gieng er herunter in die Consonanz h, und wurde also aufgelöst. Es geschahe die Vorbereitung im Aufheben, der Anschlag im Niederschlagen, und die Auflösung wieder im Aufheben, (vergl. mit §. 18. 19.) welches man sich für alle andere Fälle wohl merken und anwenden muß. Bisweilen macht eine Folge von Dissonanzen eine Ausnahme.

§. 39.

Wann man die con- und dissonirenden Accorde f. 46, 47, 48, 49, harfenmäßig vorträgt, d. i. die darinnen enthaltenen Intervalle einzeln, eins nach dem andern spielt, so hat man ein Muster von Ausübung der **springenden Applicatur**. Einige Exempel, deren Umfang eine Octave überschreitet, will ich noch beifügen f. 50. nach welchen man viele andere beurtheilen lernen kann.

§. 40.

Die Reihe Töne, welche nach §. 30. den Umfang eines musikalischen Stücks ausmachen, sind: die Prime, (der angenommene Hauptton selbst) die Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime.

In der harten Tonart hat die Prime, Quarte und Quinte die große Terz — und die Secunde Terz und Sexte die kleine Terz. In jedem dieser Intervalle kann man einen Schluß machen, nur nicht in der Septime; weil sie, wie man aus der Vorzeichnung §. 39. sieht, um einen Grad zu weit von den übrigen sechsen entfernt ist: hingegen hat in der weichen Tonart, die Prime Quarte und Quinte die kleine Terz, und die Terz, Sexte und Septime die große. In jedem dieser Intervalle kann man einen Schluß machen, nur nicht in der Secunde, weil sie nach der Vorzeichnung §. 39. ebenfalls einen Grad zu weit von den andern entfernt ist. Man betrachte noch, um mehrere Gewisheit zu erlangen, folgende Vorstellung:

Die harte Tonart C	1 C	2 D	3 E	4 F	5 G	6 A	7 H						mit ihrer Verwandschaft.
	gr. 3.	kl. 3.	kl. 3.	gr. 3.	gr. 3.	kl. 3.	kl. 3.						
Die weiche Tonart A	—	—	—	—	—	1 A	2 H	3 C	4 D	5 E	6 F	7 G	mit ihrer V.
						kl. 3.	kl. 3.	gr. 3.	kl. 3.	kl. 3.	gr. 3.	gr. 3.	
Ihre Dominanten sind	g	a	h	c	d	e	fis	g	a	h	c	d	deren Terzen

allzeit gros sind. Vergl. mit §. 47.

Anm. Diesen §. muß man wohl inne haben, weil man ihn bei den Vorspielen sehr nöthig brauchen wird, um die Ausweichungen oder Uebergänge recht zu treffen.

Von den Coloraturen.

§. 41.

Coloraturen heissen sonst allerlei Zierathen und Manieren, z. E. Vorschläge, Triller, Morderten, Schleiffer, Doppelschläge u. s. w. — Hier aber Zwischenspiele, welche zwischen den Strophen des Chorals angebracht zu werden pflegen. Der desfallsige Unterricht wird nicht nur den Choralspielern, sondern allen Schülern und Liebhabern der Musik nützen, welche ein sangbares oder oft gespieltes Stück gern mit andern Gedanken ausschmücken und verändern mögten.

§. 42.

Die Coloraturen sind entweder einfach oder zusammengesetzt. Jene enthalten nur einen, diese mehrere Accorde.

§. 43.

Beide, sowohl die einfachen als zusammengesetzten, unterscheiden sich wiederum in Rücksicht auf ihre Vorbereitung in Primencoloraturen und Dominantencoloraturen. Diejenigen, welche auf den Accord einer Prime oder dessen Sextenaccord vorbereiten, heissen **Primencoloraturen**; und die auf den Accord der Dominante oder dessen Sextenaccord vorbereiten, **Dominantencoloraturen**. Um dieses recht zu verstehen, lese man noch einmal durch die §§. 26, 27 und 40.

§. 44.

Ich habe schon in den hinten angehengten Chorälen einfache Coloraturen angebracht, zwischen den Strichen, welche die Strophen abtheilen. Diese einfachen Coloraturen können durch die Ausfüllung des

Zwischen-

Zwischenraums von einer Terz auf zweierlei Art verlängert, f. 1. Tit. von **Coloraturen** — die Ausfüllung verdoppelt, f. 2, mit Vierteln f. 3, mit Achteln f. 4, mit Sechzentheilen f. 5, mit Triolen und Sextolen f. 6, a) b) auf vielerlei Art verändert werden. Nachdem nun geschwind oder langsam gesungen wird, nach dem muß auch die Kürze und Länge der Coloraturen eingerichtet werden.

Anm. **Triolen** sind drei Noten von gleicher Geltung, welche nur ein Tactglied ausmachen; und **Sextolen** sind sechs Noten gleiches Werths, welche auch nur ein Tactglied ausmachen.

§. 45.

Die Primencoloraturen können entweder mit dem Accord der Prime selbst, oder mit dem Accord der Dominante und dessen Septimenaccord, oder mit beiden wechselsweise; ferner, mit dem Accord der Quarte, (wenn es der vorhergehende Accord leidet) oder mit dem Accord der Prime und Quarte wechselsweise, aber auch mit dem Accord der Prime, Quarte und Dominante oder dessen Septimenaccord wechselsweise gemacht werden.

Die Coloratur mit dem Accord der Prime will ich mit 1 — die mit dem Accord der Dominante mit 5 — die mit den Accorden der Prime und Dominante mit 15 — die mit dem Accord der Quarte mit 4 — die mit den Accorden der Prime und Quarte mit 14 — und die mit den Accorden der Prime, Quarte und Dominante mit 145 bemerken.

§. 46.

Primencoloraturen findet man bei f. 7, zum harten C, welche man in alle harte Tonarten übertragen und sie schicklich erhöhen oder erniedrigen kann; bei f. 8, zum weichen A, mit welchen man die nämliche Procedur vornehmen kann. Dabei muß man wohl Achtung geben auf den Schlußaccord der vorher-

gehenden Strophe, daß man die Vorbereitung auf den anfangenden Accord der folgenden Strophe, zu jenen passend einrichte. Denn es wäre zum z. E. falsch, wann man auf den Schlußaccord g dur der vorhergehenden Strophe, durch den Accord der Quarte f, auf den anfangenden Accord c dur der folgenden Strophe vorbereiten wollte; weil beide Tonarten g und f, um eine Stuffe zu weit von einander entfernt sind.

§. 47.

Die Dominantencoloraturen werden entweder mit dem Accord der Dominante selbst, oder mit dem Accord der Prime, oder mit beiden zugleich, oder mit dem Sextenaccord der Sexte, oder mit dem Accord der Prime und Sexte, oder mit allen dreien wechselsweise, endlich auch mit dem Septimenaccord der übermäßigen Quarte allein, oder mit einem oder mehrern von den vorhergehenden vereinigt, gemacht.

Die Coloratur mit dem Accord der Dominante werde ich wiederum mit 5 — die mit dem Accord der Prime mit 1 — die mit beiden wechselsweise mit 51 — die mit dem Sextenaccord der Sexte, worinnen die Sexte groß ist mit $\frac{6}{6}$ — die mit dem Accord der Dominante und dem Sextenaccord der Sexte mit $5\frac{6}{6}$ — die mit dem Septimenaccord der übermäßigen Quarte mit $\frac{7}{4}$ bemerken, welche sich auch noch auf andere Weise verbinden lassen.

Anm. Die übermäßige Quarte, wie die große Sexte, wenn beide ausserhalb der Tonart liegen, werden gemeiniglich durchstrichen, oder in den bekreutzten Tonarten auf der rechten Seite mit einem Kreutz und in denen mit Been bezeichneten mit einem Bee quadrat versehn. In den Molltonarten ist die Septime auf der übermäßigen Quarte natürlicher Weise allzeit vermindert.

§. 48.

Dominantencoloraturen findet man bei f. 9. zum harten C, und bei f. 10. zum weichen A, welche man in alle andere harte und weiche Tonarten übertragen und schicklich erhöhen oder erniedrigen kann, nachdem es die Lage des folgenden Dreiklanges erfordert.

§. 49.

Man findet oft eine Coloratur mit einem kleinen Zasatz oder Veränderung zwei bis drei mal, weil man sich mit dem schließenden Ton der Coloratur nach dem anfangenden obersten Ton des folgenden Dreiklanges richten muß: denn der lezte Ton der Coloratur muß immer sehr nahe an den anfangenden obersten Ton des folgenden Dreiklangs gränzen, wie man aus allen Coloraturen sehen kann, wo ich den anfangenden Ton des folgenden Dreiklanges mit Noten ausgeschrieben habe. Doch machen die springenden und zwischen beide Hände vertheilten f. 11, ingleichen die im Einklange f. 12, eine Ausnahme.

Anm. zu f. 11. Das r bedeutet die rechte, und das l die linke Hand.

Von den Vorspielen.

§. 50.

Vorspiele (Präludia) sind Orgelstücke, welche vor den Chorälen gespielt werden, zu dem Ende, damit die Gemeine sich währender Zeit auf den Gesang gefaßt machen solle. Auch dieses Hauptstück wird außer den

Choralspielern allen andern Schülern und Liebhabern der Musik willkommen seyn, weil doch alle wünschen, etwas vor ihren erlernten Stücken vorauszuschicken, oder wohl gar ein Tänzchen oder anderes Melodiechen erfinden zu können; worzu sie hier gelegenheitlich angeleitet werden.

§. 51.

Man kann die Vorspiele auf folgende verschiedene Arten erfinden und verfertigen; (1) durch gute Verbindung derjenigen Accorde, welche von §. 36. bis 39. mit ihren Versetzungen sind vorgetragen worden, und diese sind: der harte und weiche Dreiklang mit ihren Sextenaccorden, der Sextenaccord des verminderten Dreiklanges, der Quintquartenaccord, und der in die Sexte sich auflösende Septimenaccord. (2) Durch Erfindung einiger Melodiearten, welche man mit dem jedesmal vorliegenden Choral so verbindet, daß man zwischen dessen häuffig auf einanderfolgende Primenaccorde ihre Dominantenaccorde einschaltet; oder auch auf den Dreiklang einer harten Tonart mit seiner Dominante, den Dreiklang der ähnlichen weichen mit seiner Dominante folgen läßt; oder statt des Dreiklanges der Dominante seinen Sextenaccord erwählt. (3) Durch gute Zusammenfügung einzelner Sätze, nämlich Anfänge, Passagen, Uebergänge, halbe und ganze Schlüsse.

§. 52.

Ehe ich aber von jeder Art besonders rede, muß ich vorher von dem Metrum und Rhytmus etwas sagen. **Metrum** heißt so viel als **Notenart**. Man sehe die Coloraturen deswegen nach, in welchen bald Halbe mit Halben, Viertel mit Vierteln, Achtel mit Achteln, Sechzehntheile mit Sechzehntheilen, Triolen mit Triolen, Sextolen mit Sextolen verbunden worden sind. Man kann aber auch lange mit kurzen verbinden; z. E. Ganze mit Halben oder Vierteln, Halbe mit Vierteln oder Achteln u. s. w. und sich also eine Menge Notenarten oder mancherlei Metrum erwählen. Zum Vorspiel in der Kirche schicken sich die Ganzen,

Halben und Viertel am besten; die Achtel und Sechzehntheile aber zu den Coloraturen und allenfalls zu ganzen Schlüssen.

§. 53.

Rhytmus heißt so viel als **Melodieart**, welche eine bestimmte Zeit von Einem Tact, zwei, drei, vier oder mehr Tacten hindurch dauert, auch einen gewissen Absatz hat, der entweder durch Pausen angezeigt, oder bei dem Spiel und Gesang von selbst beobachtet werden muß. Die Melodiearten von gleichen Tacten sind die vollkommensten, und gleichartige werden gern mit gleichartigen verbunden. Eine Melodieart von ungleichen Tacten sucht man mit einem andern von gleicher Länge zu verbinden, um die Gleichheit der Melodie (Numerus) wieder herzustellen. Melodiearten von einem Tact findet man f. 1. a) b) Tit. von Vorspielen — und die Verbindung mit einer gleichartigen f. 2. Im Fall, daß kein Absatz durch Pausen angezeigt worden wäre, wie bei f. 3, so müßte man ihn doch bei dem Spiel oder Gesang anbringen, wie bei f. 4. Eine Melodieart von zwei Tacten findet man f. 5, und die Verbindung mit einer gleichartigen f. 6. Eine Melodieart von drei Tacten f. 7. und die Verbindung mit einer gleichartigen f. 8. Eine Melodieart von vier Tacten f. 9, und die Verbindung mit einer gleichartigen f. 10. Bei einem Gewebe von dissonirenden Sätzen sind die Melodiearten sowohl in gleiche als ungleiche zu zergliedern, wobei man keinen Fehler gewahr wird f. 11. Die Klammern zeigen die Melodiearten an. Oft fängt eine folgende auf eben der Note an, wo eine vorhergehende aufhört, wie man an den Klammern sieht. Eine Melodieart wird fragend genennt, wann sie in der Dominante absetzt f. 1. a) und antwortend, wann sie in der Prime absetzt. f. 1. b)

§. 54.

Nun folgt f. 12, ein Vorspiel, welches aus den §. 36. u. f. vorgetragenen Accorden zusammengesetzt ist, wobei die Notenarten dem §. 52 gemäß gewählt, und die Melodiearten durch Klammern angezeigt sind,

damit man alle Theile desselben genau kennen, auseinander legen und wieder zusammensetzen lernen soll. Man spielt es vierstimmig wie einen Choral.

§. 55.

Bei einigen Gängen läßt sich die Notenart verlängern und verkürzen. Man sehe f. 5, 6, und 13 — oder durch Einschaltung eines halben Tons in den äussern oder Mittelstimmen verschönern, f. 14. Bei einer Kette von Septimenaccorden, die sich in die Sexte auflösen, lassen sich auch Töne einschalten f. 15, 16 — oder Nachamungen anbringen f. 17, 18, 19 — oder auch (chromatische) Fortschritte mit halben Tönen machen f. 20. Einzelne in die Sexte sich auflösende Septimenaccorde können wie bei f. 17, am Schlusse — und einzelne Quintquartenaccorde wie bei f. 21. a) b) vorgetragen werden. Endlich kann man auch schickliche Coloraturen einstreuen f. 22. a) wo zwei Viertel, b) wo sieben Achtel, bei c) in Viertel verwandelt, eingestreut worden sind.

§. 56.

Dieses Vorspiel kann man in alle andere harte und weiche Tonarten übertragen, wie man es mit den Dreiklängen und Quintquartenaccorden §. 36 und 37 gemacht hat; nur muß man bei dessen Uebertragung nebst der Vorzeichnung §. 32 die aufsteigende Tonleiter §. 33 wohl in Acht nehmen. Wann man nun ein anderes Vorspiel zu dem jedesmal vorliegenden Choral machen will, so muß man 1) die mit Klammern angezeigten Melodiearten anders ordnen, und bald in der Höhe bald in der Tiefe, in dieser und jenen mit dem Haupton verwandten Moll oder Durtonart anbringen; 2) in der Tonart, woraus der Choral geht, anfangen und aufhören; 3) bei harten Tonarten die erste Ausweichung in der Quinte — bei weichen aber in die Terz machen; 4) die übrigen Ausweichungen des Vorspiels, den Ausweichungen des Chorals gemäß einrichten, wovon ich hinten am Ende ein Formular anhängen will.

§. 57.

Um in andere verwandte Tonarten auszuweichen, kann man sich der Kette von Septimenaccorden, welche sich in die Sexte auflösen, bedienen — und so lange damit fortfahren, bis man auf den Sextenaccord der Secunde von derjenigen Tonart stößt, in welche man ausweichen will. Dieser Sextenaccord der Secunde, worinnen die Terz klein, die Sexte aber gros seyn muß, wird an diesem Ort mit dem Accord der Dominante verwechselt, deswegen kann man auch die Dominante auf die Secunde folgen lassen, da alsdann dieser Accord zum Septimenaccord der Dominante wird. S. f. 15 am Schluß.

§. 58.

Ein Vorspiel mit eingeschaltetem Choral in einer weichen Tonart findet man f. 23, wornach man füglich viele andere machen lernen kann, zumal wenn man §. 55. wohl studirt hat.

§. 59.

Die andere Art Vorspiele wird verfertiget, wann man sich einige Melodiearten erfindet und sie mit dem jedesmal vorliegenden Choral also verbindet, daß man zwischen dessen häuffig auf einander folgende Primenaccorde, ihre Dominantenaccorde einschiebt, oder auch auf den Dreiklang einer harten Tonart mit seiner Dominante, den Dreiklang der ähnlichen weichen mit seiner Dominante folgen läßt — oder anstatt des Dreiklanges seinen Sextenaccord erwählt. Man sehe f. 24, eine Strophe des Chorals "Sünder willst du sicher seyn" und f. 25, wo zwischen die auf einander folgenden Primenaccorde ihre Dominanten eingeschoben sind; und f. 26, a) b) wo auf den Dreiklang einer harten Tonart mit seiner Dominante, der Dreiklang der ähnlichen weichen Tonart mit seiner Dominante folgt; und f. 27, wo statt der Dreiklänge der Dominanten, deren Sextenaccorde erwählt worden sind.

Anm. Man kann auch statt des Primenaccords, den gemeinen Nonenaccord und seine Versetzungen §. 37, und statt des Dominantenaccords den Quintquartenaccord §. 37. anbringen. Man sehe f. 28, wo das Beispiel bei f. 25, noch einmal angenommen worden ist, und erwähnte Dissonanzen an schicklichen Oertern angebracht sind. Die Dissonanzen sind zwar nicht allemal in der nemlichen Stimme wo sie angeschlagen worden, vorbereitet; dem ohngeachtet geht es — zumahl auf der Orgel — sehr wohl an, welches man eine Verwechselung der Stimmen nennt.

Wann die Notenart von Vierteln nicht zu dem Zusammenhang paßt, kann man sie auch verlängern f. 29. In einer Reihe fort mit Dissonanzen zu spielen, ist auch nicht schicklich; deswegen muß man mit con- und dissonirenden Accorden wohl abwechseln lernen.

§. 60.

Um Melodiearten erfinden zu lernen, will ich nur den Dreiklang mit seinen Versetzungen in eine höhere oder tiefere Lage, und nebst dem die Coloraturen vorschlagen, weil man beide aus dem Vorhergehenden zur Gnüge kennt.

§. 61.

Bei f. 30, findet man fragende und antwortende Melodiearten von zwei Täcten, worinnen einmal die Oberstimme und einmahl der Baß, der Abwechselung wegen beweglich ist. Melodiearten von vier Täcten mit fragenden und antwortenden Absatz, mit beweglicher Ober- und Unterstimme suche man bei f. 31. Alle diese Melodiearten sind durch die Versetzung des Dreiklangs entstanden.

§. 62.

§. 62.

Zweitäktige Melodiearten, welche aus den einfachen Coloraturen erfunden sind, suche man bei f. 32, die fragenden bei a) die antwortenden bei b). Sie können in viertäktige verwandelt werden (1) durch Verlängerung der Notenart f. 33; (2) durch Versetzung der nämlichen Coloratur in eine andere Lage f. 34; und (3) durch Ausfüllung des Zwischenraums von einer Terz f. 35. verglichen mit §. 44. Wem der Baß zu todt vorkommen sollte, der besehe f. 36, halte sie gegen f. 32, und merke, wie der Baß lebendiger gemacht worden ist.

§. 63.

Wer die Primen- und Dominantencoloraturen von der harten und weichen Tonart mit Fleis durchstudirt hat, der wird mit leichter Mühe viele hundert Melodiearten daraus erfinden können. Sind sie zu kurz, so muß man sie verlängern; zu lang, verkürzen. Ist die Notenart zu geschwind, so verwandele man sie in eine langsamere. Sind Pausen darinnen, so fülle man den Platz mit harmonischen Noten aus. Ist es ungrader Tact, so verwandele man ihn in graden durch schicklichen Zusatz oder Weglassung eines Tactgliedes: und so auch umgekehrt.

§. 64.

Nun übe man sich oft im Aufsetzen solcher Vorspiele. Man fange sie mit einigen erfundenen Melodiearten an; wechsele dann mit den durch die eingeschobenen Accorde verlängerten Choralstrophen ab; gehe in die verwandten Tonarten durch Hülfe ihrer Dominanten über; und mache, wenn man sich in dieser Tonart länger aufhalten will, einen Schluß mit dem Quintquartenaccord, wie schon aus der ersten Art Vorspiele zu ersehen ist. Nachdem man seinen Aufsatz zu Papier gebracht hat, muß man ihn fleißig durch-

spielen, wodurch nach und nach eine Fertigkeit entsteht, aus dem Kopfe zu präludiren, ohne vorgängigen Aufsatz.

§. 65.

Zum Muster findet man ein Vorspiel von dieser Erfindungsart bei f. 37, über den Choral "Eins ist noth, ach Herr!" Ich habe dabei die Melodiearten von f. 30 — 35 mit M. A., die Harmonie des Chorals mit seinen eingeschobenen Sätzen von f. 24 — 29 mit Ch. bezeichnet; den ungraden Tact der andern Hälfte des Chorals habe ich in graden verwandelt bei dem Zeichen Tactverw.; bei dessen Wiederholung aber einen beweglichen Baß angebracht, davon die erste Note als Hauptton immer mit dem Pedal genommen werden muß. Der Schluß ist mit Schl. bemerkt, wiederholt, und bei der Wiederholung in eine längere Notenart verwandelt worden. Ich hätte bei (a) ins weiche C, und bei (b) ins weiche F ausweichen können; ich bin aber nur der Kürze wegen, bei (c) nach der §. 56 gegebenen Regel in die Dominante ausgewichen. Die andere Hälfte des Chorals steht noch einmal bei f. 38, worinnen nebst Quintquartenaccorden auch Nonensätze angebracht worden sind. Wer die erste Hälfte der Choralmelodie ins Vorspiel einweben wollte, der könnte es bei dem + thun, und zwar zweistimmig ohne Pedal, um das folgende Stück vierstimmig und mit Pedal desto beßer auszuzeichnen. Bei dem zweistimmigen Vortrage der Choralmelodie kann man auch theils die Oberstimme f. 39, theils den Baß f. 40, figuriren.

§. 66.

Nun folgt die dritte Art Vorspiele, welche nach §. 51, aus Anfängen, Passagen, Uebergängen, halben und ganzen Schlüssen verfertiget wird. **Die Anfänge** dienen eigentlich blos zum Anfangen eines Vorspiels; doch können sie auch in der Mitte in andern Tonarten, in welchen man vorher geschlossen hat, angebracht werden. **Die Passagen** werden gebraucht, um das angefangene fortzuführen, und können ein-

oder mehrmal hinter einander, oder zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Tonarten wiederholt werden. Die Uebergänge dienen blos zur Ausweichung in andere mit dem Hauptton verwandte Tonarten. S. §. 40. Die halben Schlüsse können überall, nur nicht im Anfange und am Ende gebraucht werden; mithin gleich nach einem Anfange, zwischen den Passagen, vor und nach einem Uebergange. Die ganzen Schlüsse (Orgelpunkte) werden nur am Ende des Vorspiels gemacht.

§. 67.

Anfänge findet man bei f. 41. a) b) c) d) e) f) g) h) i) k) l) m) n) o) p) q), welche in alle harte und weiche Tonarten übergetragen werden können, ausgenommen d, f, n und q, welche sich allein für harte Tonarten schicken, man müßte denn die Fortschreitung der halben Töne schicklich vermeiden wie bei dd, ff, nn und qq geschehen ist. So, wie man nun unzählige Veränderungen durch die Versetzung der Buchstaben von a bis q machen kann; so lassen sich auch mit den Anfängen selbst dergleichen Versetzungen vornehmen.

§. 68.

Passagen findet man bei f. 42, 43, 44 und 45, von welchen die bei 42, in der Prime anfangen und aufhören, und die bei e) und f) zum Ueberfluß verändert und verlängert worden sind; die Passagen bei f. 43. fangen in der Dominante an und hören in der Prime auf; die bei f. 44 beginnen und endigen in der Dominante; die bei f. 45 fangen in der Prime an und endigen in der Dominante. Alle diese Passagen kann man auch, nachdem man sie im Hauptton gebraucht hat, ohne Uebergang in einer andern mit dem Hauptton verwandten harten oder weichen Tonart hören lassen.

§. 69.

Uebergänge findet man schon §. 57 und 64, denen ich noch mehrere bei f. 46, a) b) c) d) e) beifüge, welche auch statt Passagen bald in dieser, bald in jener Tonart angebracht werden können, und von

einem fleißigen Liebhaber in alle harte und weiche Tonarten übergetragen und geübt werden müssen. Der Uebergang bei a) schlägt die Prime von derjenigen Tonart, in welche man übergehen will, in der Oberstimme an: z. B. ich wollte aus dem harten C in seine Dominante G ausweichen, so müßte ich die Prime G in der Oberstimme anschlagen, und die Passage nebst Beabachtung der Vorzeichnung in dieser Tonart fortführen, wie bei f. 47 geschehen ist. Der Uebergang bei b) schlägt die Quinte von derjenigen Tonart, in welche man gehen will, in der Oberstimme an: z. B. ich wollte aus dem harten C in das weiche A ausweichen, so müßte ich seine Quinte E anschlagen, und die Passage im weichen A fortführen, wie bei f. 48 geschehen ist u. s. w.

§. 70.

Halbe Schlüsse werden nach §. 37 mit dem Quintquartenaccord, und dem §. 69. mit den vier letzten halben Schlägen von a) b) c) d) e) gemacht, wovon ich deswegen keine weiter in Noten ausschreiben will.

§. 71.

Ganze Schlüsse, womit man das Vorspiel endiget, findet man bei f. 49, wovon der eine etlichemal ganz oder zum Theil verändert vorkommt. Was ich von dem Versetzen in andere übliche Tonarten, und von der Uebung desselben mehrmalen gesagt habe, das gilt auch hier.

§. 72.

Bei f. 50 findet man ein Vorspiel von den vorgetragenen Sätzen, welche mit Klammern angezeigt sind, um ihren Bau leicht einzusehn. Der Plan steht darüber, nach welchem der Anfang im harten C; der erste Uebergang in seine Quinte das harte G; der andere in das weiche E; der dritte in das weiche A; der vierte wieder ins C gemacht und auch darinnen geschlossen wurde. Zu beßerer Einsicht will ich noch ein Paar kurze und ein Paar längere Plane beifügen, nach welchen man sich selbst mehrere machen kann.

	1	5	1.	
Durtonart	Prime dur	Quinte dur	Prime dur	Schluß darinnen
z. E.	C.	G.	C.	
	1	3	1.	
Molltonart	Prime moll	Terz dur	Prime moll	Schluß darinnen
z. E.	A.	C.	A.	

Durtonart	1 dur	5 dur	6 moll	1 dur	4 dur	6 moll	5 dur	1 dur	Schl.
z. E.	C.	G.	A.	C.	F.	A.	G.	C.	
Molltonart	1 moll	3 dur	7 dur	1 moll	5 moll	7 dur	6 dur	1 moll	
z. E.	A.	C.	G.	A.	E.	G.	F.	A.	

Wollte man aber die Melodie des Chorals einschalten, so müßte man auch den Plan des Vorspiels dem Gange des Chorals gemäs einrichten. Der Plan zu dem Choral "Wie gros ist des Allmächtgen Güte" würde also ohngefehr so aussehn:

Erster Theil oder Hälfte.	G dur, D dur, G dur, Eintritt der ersten Strophe des Chorals	Bei der Wiederholung muß das Vorspiel kürzer seyn.
	. . . . [dritten] . .	
	E moll —— G dur, Eintritt der zweiten Str. des Ch.	
	. . . . [vierten] . .	

Zweiter Theil	H moll, D dur,	Eintritt der ersten Strophe	ganzer Schluß.
	A moll, G dur,	. . . zweiten . .	
	H moll, D dur,	. . . dritten . .	
	C dur, G dur,	. . . vierten . .	

§. 73.

Bei Verfertigung der Vorspiele muß man hauptsächlich die Bewegung der Ober- und Unterstimme vor Augen haben, um fehlerhafte Schritte zu vermeiden. Diese Bewegung aber ist dreierlei 1) die grade 2) die schiefe und 3) die widrige. Die grade Bewegung ist, wann die obere und untere Stimme zugleich mit einander fortschreiten, wie bei f. 27 im dritten und vierten Tacte geschehn ist. Die schiefe Bewegung ist, wann eine Stimme auf dem nämlichen Intervall liegen bleibt, und die andere allein fortschreitet, wie bei f. 31. Die widrige Bewegung ist, wann beide Stimmen auseinander oder zusammen gehen, wie bei f. 24, und bei f. 25, im dritten, fünften und siebenten Tacte. Die beiden letztern Bewegungsarten sind die vorzüglichsten; bei der graden Bewegung fallen leicht Fehler vor.

§. 74.

Die Lehre von der Imitation, dem doppelten Contrapunkt und der Fuge, bleibt als etwas für mein Publikum nicht gehöriges weg.

§. 75.

Zum Beschluß will ich nur noch etwas vom Gesange sagen. Erstlich, um die Choräle ohne Orgel im rechten Tone anzustimmen, muß man den tiefsten Ton seines Halses erforschen, von diesem in der Tonleiter bis zu dem Hauptton des vorliegenden Chorals fortschreiten, diesen fest halten, den Dreiklang nach

§. 36. f. 44 und 45 darauf bauen, und zusehn, mit welchem Ton des Dreiklangs die Melodie anfängt. Z. E. Der tiefste Ton meines Halses wäre das G der großen Octave, und ich sollte das Lied "Wer nur den lieben Gott läßt walten" ohne Orgel anfangen; so brauchte ich nur eine Stuffe höher zu steigen, und ich erhielte den Hauptton A, woraus der Choral geht, diesen hielte ich fest, dächte mir den weichen Dreiklang a c e, sähe daß der erste Ton der Melodie die Quinte e wäre; mit diesem fienge ich an. Ferner: ich soll den Choral "O Gott, du frommer Gott" anfangen. Ich nehme also den tiefsten Ton meines Halses G, steige herauf bis ins C, aus welchem dieser Choral geht, halte ihn fest, bilde mir den Dreiklang c e g, sehe, daß der erste Ton der Melodie e ist; mit diesem fange ich an.

Zweitens, um den gewöhnlichen Fehler zu vermeiden, die Vocale a e i o und u, mit einem h oder Hauch vorzutragen, wann auch kein h in der Silbe ist, muß man sich gewöhnen sie alle ohne h zu singen, wann kein h in der Silbe steht; das e wie ä; das i sich ein wenig gegen e neigend; das o wie halb a halb o; das u wie halb o halb u zu singen. Die doppelten Vocale **ei eu au**, müssen gleichsam getheilt gesungen werden, so, daß seyn, **heut, Frau**, bald wie sa—yn, ha—eut, Fra—u klingt.

Drittens müssen auch die hinter den Vocalen in einer Sylbe vorkommenden Consonante von jenem getrennt vorgetragen werden, so daß z. E. Sand, fährt, liebt — wie Sa—nd, fä—hrt, lie—bt klingt, und mithin die Consonante erst kurz vor dem Ende des Tons, auf dem sie liegen, zu Gehör kommen.

Viertens muß man sich hüten, daß man weder vor noch hinter den Silben etwas anhängt, und nicht etwa statt "Nun danket alle Gott" **Enune dankehete allehe Gohott** singt.

Fünftens, daß man nicht durch die Nase singt, den Mund verzerrt, zu weit öfnet oder sonst unanständige Gebehrden macht.

Sechstens, daß man den Ton nicht sinken läßt, und etwa einen Choral in dem C anfängt, und eine Quarte oder Quinte tiefer im G oder F endiget, so daß die Gemeine am Ende entweder gar nicht mehr singen kann, oder die höhere Octave ergreiffen muß: das Gegentheil aber, das merkliche Uebertreiben des Tons oder das Aufziehn, muß ebenfalls als ein gleich häßlicher Fehler vermieden werden.

So viel für diesmal.

Ich war zwar Willens Etwas von der Methode anzuhengen, wie nicht nur dieser musikalische Unterricht, sondern auch andere dergleichen Lehrbücher bei dem Lehren und Lernen zu gebrauchen, und die Mühe zu erleichtern sey; allein es würde den Preiß, für welchen ich dies Buch liefern will, überstiegen haben: deswegen kann vielleicht, nach guter Aufnahme desselben, ein Anhang dieses Inhalts nachfolgen.