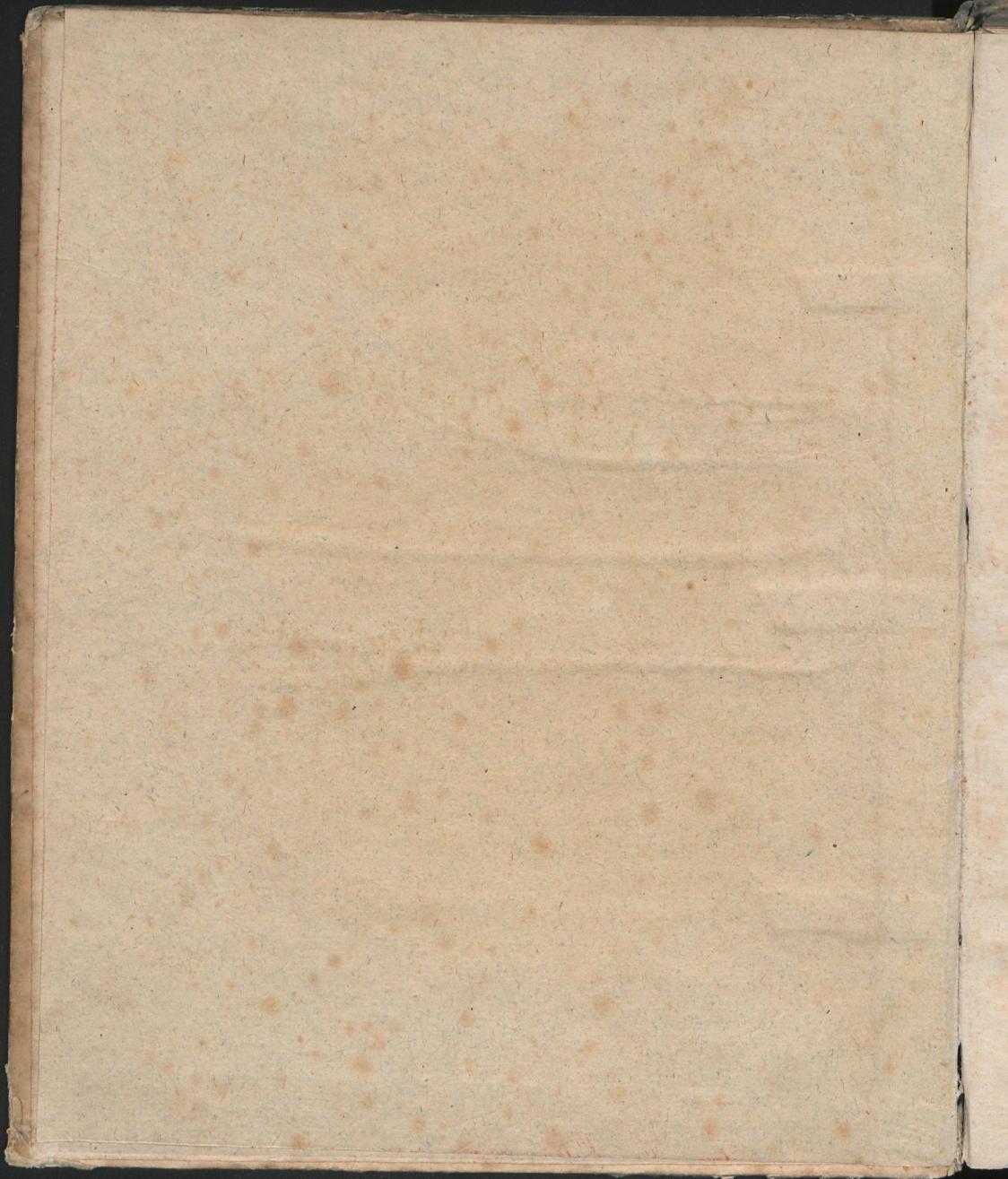


Za. 1.
1







Der
sich selbst informirende Clavierspieler,
oder
deutlicher und leichter Unterricht
zur Selbstinformation im
Clavierspielen,

allen denen
zum Nutzen und zu einer Selbstinformation aufgesetzt,
welchen es entweder an Geld, Zeit, Lust oder Gelegenheit fehlet, sich von
einem Meister informiren zu lassen, und doch gerne ein Lied oder leichte
Aria nach Noten begehren spielen zu lernen,

so deutlich und mit Fleiß weitläufig

abgefaßt,

daß die Liebhaber beyderley Geschlechts, sonderlich auch angehende
Lanörganisten, ohne Beyhülfe eines Lehrmeisters, sich selbst so weit
bringen können, nach Noten ein Lied auf dem Clavier zu spielen,

nebst

dreyßig bekannten Liedermelodien und einer Aria,

wie auch

einer kurzen Anweisung

alle Lieder auch nach dem Generalbass spielen zu lernen,

aufgesetzt

von

Michael Johann Friedrich Wiedeburg,

Organist an der großen luth. Kirche zu Norden in Ostpreußen.

Halle und Leipzig,

im Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1765.

1779

Gelehrter und weiser Rath
der Universität zu Halle

Lehrstuhl

der Naturgeschichte
des Menschen

UNIVERS.
ZVHALLE

Lehrstuhl

der Naturgeschichte
des Menschen

Lehrstuhl

der Naturgeschichte
des Menschen

Lehrstuhl

der Naturgeschichte
des Menschen



Dem
Wohlgebohrnen Hochgelahrten Herrn,
H E R R N
D. Gajo Lorenz
D a m m,

Er. Königlichen Majestät von Preußen
Fürsten von Ostfriesland &c. &c.
Hochbetrautem Amtsverwalter Norder Amts
in Ostfriesland.

Meinem Hochzuverehrendem Herrn
und vornehmen Gönner.

1112

Wolfgang von ...

1112

D. Wolfgang ...

1112

Wolfgang von ...

1112

Wolfgang von ...

1112

Wolfgang von ...

1112



Wohlgebohrner,

Hochgelahrter Herr!

Die Dankbarkeit, als eine hochedle und hold-
selige Gesellinn aller gesitteten Menschen,
wohnet zwar mit stillem Vergnügen in ei-
nem tugendliebenden Herzen, doch scheint dieses Ver-
gnügen fast erst empfindlich zu werden, wenn dieser
holden Dankbarkeit Gelegenheit und Freyheit gege-
ben wird, sich durch ihre Offenbarung, ich weiß nicht
welch eine zarte Lust zu verschaffen.

Eben diese Dankbarkeit, welche ich mir Lebens-
lang zu einer Gefährtinn wünsche, hat mich gereizet,
ihr die Lust zu gönnen, sich meinem Wohlthäter zei-
gen zu dürfen.

Weil nun ein edles und erhabenes Gemütche die
Dankbarkeit bloß um ihr selbst willen liebet, so darf
sie in lieblicher Freymüthigkeit ihrem Wohlthäter
eben

eben sowohl ein geringes Buch, als ein anderes kostbares Geschenk überreichen.

Em. Wohlgebohrnen erlauben demnach, daß ich mir die Freyheit nehme, Ihnen aus aufrichtiger Dankbegierde für die vielen Wohlthaten, welche nun schon etliche zwanzig Jahre genossen, gegenwärtiges geringes musicalische Buch zu dediciren und zu überreichen.

Ich schmeichle mir einer höchstgeneigten Aufnahme desselben, mit gehorsamster Bitte, den Willen für die That zu nehmen, und mir fernerhin **DERO** Gunst und hohe Gewogenheit beyzubehalten; der ich mit tiefstem Respect verharre

Em. Wohlgebohrnen

Meines Hochzuverehrenden Herrn

gehorsamster

M. J. F. Wiedeburg.



Vorrede.

Zu gegenwärtigem Werke bin veranlasset worden, daß ich von verschiedenen Leuten beyderley Geschlechts manchmal gehöret habe, wie sie wünschten, auf dem Claviere nur so viel spielen zu lernen, daß sie zu ihrer Ermunterung und Erbauung ein Lied drauff möchten spielen können. Ich dachte deswegen nach, ob nicht für solche Leute ein hierzu dienliches Buch vorhanden wäre, allein ich fand keines, welches ganz Unwissenden zur Selbstinformation könnte recommendiret werden.

Man hat zwar viele Bücher, welche eine Anleitung zum Clavierspielen geben, und welche man auch in ihrem Werthe läßt, allein sie sind fast alle also beschaffen, daß die ersten Anfangsgründe desselben, entweder zu kurz, oder wohl gar nicht darinnen abgehandelt sind. Man ist zu delicat gewesen, die ersten Anfangsbuchstaben der Musik, auf

Vorrede.

auf eine weitläufige und deutliche Art vorzustellen; man hat die Erkenntniß derselben schon als bekannt voraus festgesetzt; daher es denn gekommen, daß Leute, welche Lust hatten sich aus solchen gedruckten Anweisungen selber zu lehren, darinnen nicht gefunden, was ihnen nöthig war, um einen deutlichen Begriff von den Anfangsgründen des Clavierspiels zu erlangen.

Wer nicht mehr verlangt auf dem Claviere zu wissen, als einen Choral oder leichte Aria darauf nach Noten spielen zu können, der hat hierzu fast weiter nichts, als die Erkenntniß der allerersten Anfangsgründe der Musick nöthig, nämlich eine Erkenntniß der Claviere, der Noten, der Fingersetzung und etwas wenigens vom Tacte. Je weniger Kunst nun hierzu gehöret und erfordert wird, um so viel weitläufiger kann man sich aus Liebe zu solcher Art Liebhaber in der Abhandlung dieser Anfangsgründe ausbreiten, um oben bemeldete vier Stücke einem hierinnen noch ganz Unwissenden, deutlich und begreiflich vorzustellen, damit einem, der sich selbst informiren will, die Lust zum Clavierspielen durch Undeutlichkeit, oder durch gar zu kurz abgefaßte Sätze nicht bald vergehe; und er nicht nöthig habe, vieles und tiefes Nachsinnen zu gebrauchen, als wozu mancher von solchen Liebhabern, oft weder Lust noch Geschicklichkeit hat.

Ich

Vorrede.

Ich habe also hierdurch einen Versuch machen wollen, ob man solchen Liebhabern der Musick und der geistlichen Lieder, nicht einen Unterricht in die Hände geben könnte, daraus sie durch eigenen Fleiß ohne Information eines Meisters so viel erlernen könnten, als sie suchen zu wissen. Weil ich nun willens war, auch dem Frauenzimmer und sonst unstudirten Personen zu dienen, so ist in diesem Unterrichte manches mit Fleiß mehr als einmal vorgekommen, und alles sehr weitläufig und der Deutlichkeit halben, einfältig, ohne sich einer gekünstelten Schreibart zu bedienen, vorge tragen worden. Ich habe mich also der Deutlichkeit, Einfachheit und der zu meinem Zwecke nöthigen Weitläufigkeit beflissen, mich auch nicht genau an einer vorgesezten ordentlichen Abhandlung gebunden, sondern alles nur so, wie es mir bey einer Selbstinformation nöthig zu seyn vorkam, hingesezt. Sonderlich habe ich mir bey der Verfertigung gewünschet, die Gabe zu haben, mich so ausdrücken zu können, daß ich obenbenannten Liebhabern dienlich und verständlich seyn möchte, und daß ich ihre Zweifel, die sie sich in ihrer Unwissenheit machen möchten, errathen und deutlich auflösen können.

Unter der Arbeit dachte, es könnte ein solcher einfältiger deutlicher Unterricht, sonderlich auch solchen Leuten sehr

**

dienlich

Vorrede.

dienlich seyn, die Lust hätten ein Schulmeister in einem Flecken oder Dorfe zu werden, als bey welcher Bedienung auch oft eine Orgel zu spielen ist, deswegen habe mich noch etwas weiter ausgebreitet, und wie das letzte Capitel des vierten Abschnitts zeigt, meinen Unterricht bis zur Spielung eines Liedes mit dem Generalbass fortgesetzt, obgleich solches nur kurz geschehen. Ich denke, ein junger Mensch, der rechnen gelernt hat, als welches von solchen Meistern ja immer erfordert wird, wird diesen meinen Unterricht leicht verstehen und gebrauchen können. Wenn ein solcher nachhero sich noch ein wenig von einem geschickten Meister, der die in diesem Unterrichte gegebene Art der Fingersezung hat, informiren läffet, und sich einige leichte Fugen und Präludia anschaffet, so wird er gar bald zum Dorforgangisten geschickt werden, und seinem Informator viele Mühe ersparen, die ihm sonst ein anfangender Clavier Schüler in den ersten Monathen machet. Bey Information eines andern, kann dieser Unterricht auch zur Vorschrift dienen und gute Dienste thun.

Es ist dieses Buch also für Leute geschrieben, die Lust haben sich selbst zu informiren, weil verschiedene Umstände seyn können, die keine Information eines Lehrmeisters verflatten

Vorrede.

statten wollen; denn da kann oft ein Erwachsener, seines Alters oder Standes wegen, keine gewisse feste Stunde, (wie doch bey solcher Information erfordert wird,) aussetzen, ob er gleich das Informationsgeld, woran es aber einem andern wohl fehlen möchte, gut bezahlen könnte; ein anderer wieder, hat wohl gar keine Gelegenheit einen geschickten Informator zu finden, weil er etwa in einem Dorfe oder Flecken wohnt; mancher ist blöde, ein anderer wieder hat keine Lust daran, wenn er sich von selbst nach Anleitung eines hierzu dienlichen Buches etwas lehren kann, er mag gerne nachdenken und in der Einsamkeit seyn. Und mehrere dergleichen Umstände können einem abhalten, Information bey jemanden zu nehmen.

Ich zweifle also nicht, Lehrbegehrten Besizhabern der Musik durch gegenwärtigen Unterricht einen angenehmen Dienst geleistet zu haben, indem man hierdurch zugleich eine Einleitung in andere musicalische Bücher erlanget, als welche nach fleißigem Gebrauche dieses Buchs deutlich und verständlich werden gemacht seyn.

Ich habe dreyßig Liedermelodien und eine kleine Aria beygefüget, damit einer mit diesem Buche anfänglich allein fertig werden kann, und nicht nöthig habe sich gleich nach einem Notenbuche umzusehen. Der Bass zu den Melodien

Vorrede.

ist nach einem Claviere mit kurzer Octave eingerichtet, weil mancher dergleichen Claviere noch hat, ausgenommen ein paar Lieder, darinnen das große Fis und Gis Einmal vorkommt, welches dann eine Octave höher zu nehmen.

Die Einrichtung dieses Buchs ist aus dem Inhaltsregister zu ersehen. Und hiermit überlasse es lehrbegierigen Leuten, denn denen Musikverständigen ist es nicht geschrieben. Große Kunst und Wissenschaft suchet man in keinem musicalischen ab c Buche: deswegen man denn auch die tadelstüchtigen Leute nach eigenem Gefallen wird tadeln lassen, als wozu sie hie oder da vielleicht auch Gelegenheit finden möchten, weil ich nicht willens gewesen, einen Musikgelehrten zu bilden. Vielleicht hat es Nutzen, und alsdenn habe meinen Zweck erreicht, wie ich denn meinem Leser vielen Nutzen und Vergnügen daraus zu schöpfen wünsche, mit Bitte gewogen zu seyn

Norden,

den 18. April 1765.

Dem Autor.

Erster



Erster Abschnitt Von Erkenntniß der Claviere.

C A P V T I.

Betrachtung des Claviers, und sonderlich dessen Tastatur,
wie man sich dadurch die 49 Tasten, sowohl ganze als halbe Töne,
ihrer Lage nach, imprimiren soll.

§. 1.



er sich selber informiren will, der muß bey Lesung dieses
Aufsatzes sich vor sein Clavier setzen; ehe er anfängt zu
lesen, betrachte er vorher sein Clavier, hierdurch verstehe
ich in diesem Aufsätze gemeinlich das Griff- Bret oder
die Tasten, darauf man mit den Fingern spielt; man
stelle gleichsam eine kleine Betrachtung darüber an, damit man sich ein
rechtes Bild vom Griff- Bret oder von der Lage der Claviere machen
möge.

Wid. Clav. Spiel.

2

§. 2.

2 I. Abschn. Cap. I. Betrachtung des Claviers u. dessen Nutzen.

§. 2. Man fange von unten an, nemlich von der linken Hand zur rechten, und schlage ein jedes Clavier nieder, man lasse aniso die kürzern Claviere, die hervor ragen nicht aus, sondern schlage eines nach dem andern an, und gehe so das ganze Clavier durch, und bemerke, wie sich der Ton immer ändere, und höher oder feiner werde.

§. 3. Man übersehe das Clavier und entdecke dessen Beschaffenheit, man zähle alle Claviere vom untersten bis zum obersten oder letzten, (die kurzen hervorragende Claviere aber lasse man bey dieser Zählung aus) zum zu sehen, wie viel Töne darauf können hervorgebracht werden, da man denn finden wird, daß man 29 Tasten oder Claviere hat, wenn man nämlich die hervor ragende nicht mit zählet; nun zähle man auch mit Aufmerksamkeit die kurze hervor ragende Claviere, so wird man deren auf einem gewöhnlichen Clavichordio 20 finden; hat man also zusammen 49 Tasten oder Claviere.

§. 4. Wann man nun, wie gemeldet, sich mit seinem Claviere also beschäftigt, so wird man vornehmlich zweyerley gewahr werden:

- 1) Wie die größten Töne zur linken Hand, die feinsten oder höchsten aber zur rechten Hand liegen.
- 2) Wird man bey den kurzen hervorragenden eine Gleichheit in Ansehung der Lage durchs ganze Clavier finden, man siehet nämlich, wie erstlich 2, und dann 3 derselben zusammen liegen, und diese also geschieden sind, daß noch ein kurzer hervorragender dazwischen könnte angebracht oder gelegt werden.

§. 5. Auf diese kurze hervor ragende Claviere hat einer am meisten acht zu geben, so wird er finden, daß er auf seinem Claviere 2 solcher kurzen Claviere zusammen liegend 4 mal, und 3 derselben zusammen liegend auch 4 mal hat.

§. 6. Fänget er nun von dem untersten hervor ragenden an, und schläget die beyden ersten nach einander an, und hernach die 3 so darauf folgen, so siehet er, wenn er weiter gehet, daß er wieder 2, und hernach wieder 3 derselben bey einander liegen findet; gehet er weiter, so wird er immer finden, wie er erstlich 2, und dann 3 solcher hervorragenden kurzen Claviere antrifft. Diese Lage der kurzen Claviere nun ist es, was die bequeme Eintheilung des ganzen Claviers verursacht, und davon wir im folgenden Capitel reden.

CAPVT

I. Abschn. Cap. II. Eintheilung des Claviers in 4 Octaven. 3

C A P V T II.

Von der Eintheilung des Claviers in 4 Octaven.

§. 1. Es wird also das ganze Griffbret oder Clavier erstlich in zwey, und dann wieder in 4 Theile getheilet; die erstere Eintheilung lassen wir vorerst stehen, und wollen anjetzo die Eintheilung des Claviers in 4 Theile vor uns nehmen. Diese Eintheilung machet das Griffbret in Ansehung der Lage der kurzen hervorragenden Claviere selber, wie wir am Ende des vorigen Capitels erwähnt haben.

§. 2. Es wird also das ganze Clavier in 4 gleiche Theile getheilet. Wir haben 28 Claviere, (wenn wir die kurzen und das allerletzte Clavier nicht mit rechnen). Diese 28 Claviere nun nach der Rechenkunst in 4 Theile getheilt, so bestehet ein jeder Theil aus 7 Clavieren.

§. 3. Diese 4 Theile haben nun eine gewisse Benennung, sie heißen nämlich Octaven. Wird also das Clavier in 4 Octaven getheilet.

§. 4. Ob nun gleich das Wort Octave im lateinischen die Zahl 8 in sich schließet und bedeutet, so gehören doch nur eigentlich 7 Töne (die kurzen hervorragenden werden hier nicht mit in der 7 Zahl eingeschlossen) zu einer Octave, und fängt bey dem 8ten Ton jedesmal eine neue Octave wieder an. Man schließet aber den achten Ton in einer Octave mit ein, weil man in diesem achten Töne einen Ton findet, der mit dem ersten, womit man seine Octave angefangen, übereinstimmet.

C A P V T III.

Erste Uebung, wie man alle 4 Octaven mit der linken und rechten Hand durchläuft oder spielet.

§. 1. Nun kann einer die Probe davon auf seinem Claviere machen, er fange nemlich von seinem untersten Töne auf seinem Claviere zur linken mit der linken Hand an, und zwar mit dem Goldfinger, (oder mit dem Finger, der bey dem kleinen Finger lieget), und schlage einen Ton nach dem andern in der Ordnung und Folge der Finger an; wenn er nun mit dem Goldfinger, Mittelfinger, Vorfinger und Daumen 4 Töne nach einander hat hören lassen:

(NB., er muß aber, wenn er nun den Mittelfinger gebraucht, den „Goldfinger nicht liegen lassen, sondern aufheben; also daß nicht

4 I. Abschn. Cap. III. Wie man alle 4 Octaven durchlaufen soll.

„ 2, 3 oder 4 Claviere zugleich mit den Fingern nieder gedrückt liegen bleiben:)

so drehe er seine Hand ein wenig, also daß er den Goldfinger wieder auf den Ton setzet, der nach dem Tone folget, worauf eben der Daum gewesen; wenn er nun seine 4 Finger in der Ordnung noch einmal gebraucht hat, so hat er 8 Claviere niedergedrückt und hören lassen, und eine Octave vollendet; nun schlage er mit dem kleinen Finger, den untersten Ton, davon er angefangen wieder an, und höre wie es klinget, so wird er finden, wenn anders das Clavier gut gestimmt ist, wie diese beyde Töne einerley, und nur bloß in der Höhe und Tiefe des Klanges unterschieden sind. Dieses probiere oder thue er etliche mal, so lernet er erkennen, was eine Octave sey, und wie die Finger nach der Reihe müssen gebraucht werden.

§. 2. Was nun einer hier mit der linken Hand gethan, da er nämlich von dem untersten Tone seines Claviers angefangen, das kann er mit derselben Hand noch einmal thun, wenn er nun seinen Goldfinger auf das 8te Clavier, als worauf er eben den Daumen gehabt hatte, setzet, und wieder so, wie vorhero gezeiget, verfähret; nemlich er brauchet oben benannte 4 Finger abermal zweymal nach einander, und schläget dann mit dem kleinen Finger den Ton an, der der 7te auf seinem Claviere ist, so hat er wiederum eine Octave hören lassen, die er auch etlichemal repetiren kann.

§. 3. Nun bedienet er sich der rechten Hand, und nimmt den Ton, darauf er eben den Daumen der linken Hand gehabt hatte, und setzet den Daumen der rechten Hand darauf, und lästet den Daumen, Vor- und Mittelfinger, die jederzeit folgende Claviere anschlagen; wann er nun 3 Claviere angeschlagen, so stecket er den Daumen unter den Mittelfinger, und schläget damit das Clavier an, so nach dem Mittelfinger liegt, und in der Ordnung der fünf Finger schläget er die folgende 5 Claviere nach der Reihe an, so erreichet er mit dem kleinen Finger wieder eine Octave oder 8 Claviere, dann lästet er mit dem Daumen dasjenige Clavier wieder hören, welches er zuerst mit dem Daumen der rechten Hand angeschlagen, und höret wie der Ton des kleinen Fingers, und der Ton des Daumens einander gleich sind.

§. 4. Dieses nun kann er noch einmal auf seinem Claviere mit der rechten Hand machen, eben wie er es mit der linken Hand auch zweymal hat machen können. Er setzet: nämlich, eben wie vorhero, den Daumen auf dasjenige Clavier, worauf er den kleinen Finger gehabt hat, und gebrauchet

I. Abschn. Cap. III. Wie man alle 4 Octavendurchlaufen soll. 5

het erst 3 Finger: nämlich den Daumen, Vor- und Mittelfinger, hernach ziehet er den Daumen unter den Mittelfinger, und bedienet sich also seiner 3 Finger wieder, da er denn mit dem kleinen Finger den letzten oder feinsten Ton seines Claviers hat hören lassen, darauf nimmt er mit dem Daumen der rechten Hand wieder den Ton, womit er angefangen, welchen er findet, wann er 8 Töne zurück zählet, (den Ton aber mitgez rechnet, worauf der kleine Finger ist) so wird er die Aehnlichkeit dieser beyden Töne deutlich hören.

§. 5. So wie einer nun alle seine 49 Claviere, oder die 4 Octaven hat hören lassen, indem er vom untersten Clavier endlich bis zum höchsten oder bis zum 49ten Clavier hinaufgegangen; so wollen wir nun auch vom obersten oder 49sten Clavier anfangen, und zum untersten durch die 4 Octaven herrunter gehen. Vorhero sieng die linke Hand an, wie §. 1. 2. zu sehen, anjesho aber muß die rechte Hand den Anfang mit dem obersten oder 49sten Clavier machen. Wir wollen die Finger benennen, die man beyrn Herunter gehen, allhier in dieser Uebung gebrauchen muß.

§. 6. Die Regeln des folgenden 4 Capitelts kann einer gleich, nachdem die Uebungen dieses Capitelts einmal von ihm sind angestellt worden, lesen, sich merken, und solche beyrn Spielen und bey Repetirung dieser Uebungen fleißig in acht nehmen. Wir gehen aber weiter.

§. 7. Setze den Goldfinger (also, nenne ich den Finger nächst den kleinen Finger,) auf deinen höchsten oder 49sten Ton, den du in voriger Uebung §. 4. mit dem kleinen Finger niedergeschlagen hattest, und bediene dich nach dem Goldfinger, als mit welchem Finger anjesho angefangen wird, des Mittel- Vorfingers und des Daumen, (also 4 Finger nach der Reihe,) darnach schlage den Goldfinger über den Daumen, also, daß er auf das Clavier, welches im Heruntergehen nach dem Daumen folget, kommt, und gebrauchte diese 4 Finger wieder nach ihrer Ordnung, so erreichst du durch zweymaligen Gebrauch deiner 4 Finger eine Octave: nun schlage mit dem kleinen Finger deinen höchsten Ton, damit du angefangen, an, und höre die Aehnlichkeit dieser Töne. In diesem Heruntergehen mit der rechten Hand gebrauchest du also den kleinen Finger nicht eher, als bis du den Ton, darauf zuerst der Goldfinger gestanden, repetirest, um zu hören wie die Octave klinget.

§. 8. Nun setze den Goldfinger auf den Ton, darauf du eben den Daumen gehabt, laß abermal 4 Finger nach der Reihe herunter gehen, hernach schlage den Goldfinger wieder über den Daumen, und bediene dich

C A P V T IV.

Allgemeine Regeln beyhm Clavierspielen jederzeit in acht zu nehmen.

§. 1. Setze dich gerade mitten vors Clavier oder Griffbret desselben, damit beyde Hände die äußersten Claviere ohne Mühe erreichen können, und man nicht verbunden sey, die Stellung des Leibes durch drehen oder wenden nach dem Bass oder Discant, (was dieß heisse, wird man bald sagen) zu verändern. Du mußt also bey den Uebungen des vorigen Capitels immer stille sitzen bleiben, denn die Finger, und nicht der Leib, müssen sich bewegen.

§. 2. Setze dich auf einen bequemen Stuhl, der weder zu hoch noch zu niedrig ist, hängt der Vordertheil des Stems etwas weniges nach dem Griffbret herunter, so ist man in der gehörigen Höhe.

§. 3. Man muß auch die Hände in gleicher Höhe neben einander über das Griffbret halten, mit selbigen keine gewaltsame Bewegungen oder Lustsprünge machen; man muß die Finger so dichte an die Claviere oder Tasten halten, als es möglich ist, damit sie, wenn sie sollen gebraucht werden, gleich parat sind, man lasse also keine Finger, die vor die Zeit eben nicht gebraucht werden, vom Griffbret abhängen, man ziehe sie auch nicht in der Hand zusammen.

§. 4. Man muß in den Uebungen des vorhergehenden Capitels keinen Finger auslassen, sondern diejenigen gebrauchen, die angezeigt sind.
Man

8 I. Abschn. Cap. IV. Allgemeine Regeln bey dem Spielen.

Man lege sich ein Stückchen Bley auf die Hände, und sehe zu, daß solches bey dem Uberschlagen des vierten Fingers über den Daumen, ungleichem bey dem Untersetzen des Daumens unter den 3 oder 4ten Finger nicht abfalle.

§. 5. Stark drücken oder schlagen muß man mit den Fingern auf das Clavier nicht, denn dadurch wird ein Clavichordium verderben, sondern man schlägt ein jedes Clavier mit einer kleinen Force oder Stärke nieder, so daß man der Sayre ihren Ton deutlich höret.

§. 6. Man muß die Finger nicht liegen lassen, sondern nachdem man einen Ton hat angeschlagen, und nun zu einem andern geht, so muß man den Finger von dem vorigen Clavier schon aufgehoben haben; also, daß man nicht 2. 3. oder 4 Claviere zugleich nieder gedrückt behält. Es ist diese Regel schon pag. 4. vorgekommen, weil aber ein Anfänger zu diesem Fehler sehr geneigt ist, so habe ich diese Regel, damit man sich desto sorgfältiger dafür hüte, nochmal angemerkt.

§. 7. Man gebe acht, wenn man einen spielen siehet, wie tändelnd und ungezungen alles herausgebracht wird, und wie er diese Regeln in acht nimmt, so kann einer vieles daraus lernen, wie denn ein solcher, der sich dieses Aufsatzes bedienet, alle Gelegenheit jemanden spielen zu sehen und zu hören in acht nehmen muß.

§. 8. Man lasse bey den Uebungen des 2ten Capitels die Töne nicht gar zu geschwinde nach einander hören, und verlasse hernach die Geschwindigkeit bey dem Uberschlagen und Untersetzen der Finger, sondern man lasse viel lieber die Finger erstlich langsam und egal gehen; (so egal und im Anfang auch so langsam wie die Schläge der Perpendicul an einer Hang-Uhr) und sehe zu, daß man bey Uberschlagung des 2ten und 4ten Fingers über den Daumen, und bey dem Untersetzen des Daumens unter den 3 oder 4ten Finger die Hände nicht verdrehe, oder zu langsam oder zu geschwinde mit diesem Uberschlagen und Untersetzen sey, sondern daß alles egal gehe und bleibe, bis man die Octave repetirt.

§. 9. Man hüte sich, daß man nicht mit steifen Fingern spiele, sondern mit schlappen Nerven und gebogenen Fingern.

§. 10. Man merke sich zum voraus, daß der Ton mit welchem man bey den Uebungen im 2ten Capitel angefangen hat, c genannt wird, und daß der Ton, womit man eine Octave geschlossen, auch c heißt, wie dann das Clavier, so vor die 2 kurze hervorragende Claviere lieget, c heißet, gehet also diese erste Uebung des Clavier-Spielers immer von einem c bis zu dem andern c.

§. 11.

§. 11. Dieses wäre schon genug zur ersten Lection, wie ich denn auch rathe, nicht zu viel auf einmal aus diesem Aufsatze zu lesen, und nicht eher weiter zu gehen, als bis man das vorhergehende wohl gefaßt.

§. 12. So oft einer anfängt sich zu informiren, mag er die Uebung des 3ten Capitels repetiren, damit er geschickt darinnen werde, nach und nach fängt er an solchen Lauf in die Octave immer geschwinder, aber doch auch egal zu spielen.

C A P V T V.

Die Benennung der 4 Octaven, und wie ein ordentlich Clavier 49 Töne oder Claviere habe. Item von der Eintheilung des Claviers in Bass und Discant.

§. 1. Nun wollen wir weiter gehen, und das ganze Clavier nach seiner Benennung auch kennen lernen. Wir haben oben schon gemeldet, wie man 4 Octaven habe; wir haben uns im 3ten Capitel geübet mit der linken Hand zweymal eine ganze Octave durchzulaufen, eben dieses haben wir auch zweymal mit der rechten Hand gethan und zwar so wohl aufwärts als herunterwärts.

§. 2. Man hat Cap. 2. §. 1. das ganze Clavier in vier gleiche Theile oder Octaven eingetheilet, wie nun diese 4 Octaven benennet werden, soll hier folgen. Zehle von dem untersten Töne zur linken Hand sieben Töne ab, diese 7 Töne heißen die große Octave, der unterste Ton heißt *c* und liegt vor 2 hervorragenden kurzen Clavieren, wie Cap. 4. §. 10. gemeldet worden.

§. 3. Der 8te Ton des Claviers, von der Linken zur Rechten gehend, liegt wieder vor 2 hervorragenden und heißt auch *c*, zehle 7 Töne herauf, so hast du wieder eine Octave, welche die ungestrichene oder kleine Octave genennet wird.

§. 4. Nun fange mit der rechten Hand von dem *c* welches nun folget an, welches *c* immer vor 2 hervorragenden kurzen Clavieren lieget, und zehle wieder 7 Töne ab, das wird die eingestrichene Octave genennet.

§. 5. Nun haben wir noch eine ganze Octave auf unserm Claviere, nämlich die zweygestrichene; die fängt wieder mit *c* an, und geht bis ganz zu Ende des Claviers (einen Ton, den letzten nämlich ausgenommen, welcher dreygestrichen *c* heißt.)

10 I. Abschn. Cap. VI. Von der Benennung der 7 Töne.

§. 6. Hieraus sehen wir, daß das ganze Clavier in 4 volle Octaven eingetheilet wird, und heißen diese Octaven also: die große Octave, die ungestrichene oder kleine Octave, die eingestrichene und die zweygestrichene Octave.

§. 7. Man findet auch oft Clavichordia die entweder mehr oder auch weniger Claviere haben als die 49. Die neuesten Claviere haben mehr, die alten (wie auch die meisten alten Orgeln) haben weniger. Die mehresten Anzahl aber der jetzigen Claviere haben obenbenannte 49 Töne oder 4 volle Octaven und oben noch das dreygestrichene *c*.

§. 8. Die Clavichordia die mehr als 49 Claviere oder Tasten haben, haben über dreygestrichen *c* noch wohl 3 bis 4 oder mehr Claviere (welche dreygestrichen genennet werden) zur Rechten. Liegen zur linken Hand auch noch unter *c* Claviere, so heißen solche Contra Claves.

§. 9. Dieß wäre also die Benennung der 4 Octaven, darein das Clavier eingetheilet wird; neben dieser ist noch eine andere Eintheilung, da man das Clavier in 2 Theile theilet, nämlich in Bass und Discant.

§. 10. Die Hälfte der Claviere zur linken Hand heißt der Bass, der mit der linken Hand gespielt wird; die andere Hälfte der Claviere zur rechten Hand heißet der Discant, der mit der rechten Hand gespielt wird, und klinget feiner oder höher als der Bass.

§. 11. Gehöret also zum Bass die große Octave und die ungestrichene Octave: zum Discant gehöret die eingestrichene und zweygestrichene Octave und das dreygestrichene *c* der letzte Ton des Claviers. Diese Eintheilung der Claviere ist leicht zu fassen und wird hernach noch immer bekannter werden.

C A P V T VI.

Wie die 7 Töne einer Octave die Benennung von den 7 Buchstaben *c d e f g a h* haben, daraus man lernet, wie die Claviere nach der Reihe heißen.

§. 1. Nun ist es Zeit zu wissen, welchen Buchstaben man einem jeden Claviere beygeleget hat, oder wie die Töne genennet werden.

§. 2. Hier hat man nun zu bemerken, daß man nur eigentlich die Benennung der Claviere von einer Octave zu lernen hat, oder wie die ersten 7 Töne auf dem Claviere heißen, denn die Benennung der Töne in

I. Abschn. Cap. VI. Von der Benennung der 7 Töne. 11

den 4 Octaven ist einerley. Die 4 Octaven aber haben eine verschiedene Benennung, wie wir oben Cap. 5. S. 11. gesehen haben.

S. 3. Um die 7 Töne einer Octave nun zu benennen, bedienet man sich folgender 7 Buchstaben *c d e f g a h*. Dieß sind die 7 Buchstaben, die die 7 Töne woraus eine Octave bestehet, benennen und wornach sie heißen, und zwar auch in eben der Ordnung, wie ich sie hergesetzt habe; denn man fängt allhier nicht vom Buchstaben *a* an, sondern der erste Ton in der Musick heißt *c*.

S. 4. Nun schlage auf deinem Claviere mit der linken Hand den untersten oder ersten Ton an, der vor 2 kurzen hervorragenden Clavieren lieget, der heißet, wie schon mehr erwehnet, *c*. Der darauf folgende heißet *d*, der dann folgt heißet *e*. Dann folgt der 4te Ton (welcher vor den drey hervorragenden kurzen Clavieren lieget) der heißet *f*. Der darauf folget, heißet *g*, darauf kömmt *a* und zuletzt kömmt *h*; mit diesem *h* ist die große Octave zu Ende. Diese 7 Töne in der großen Octave haben bey ihren Buchstaben das Wörtlein Groß, als: groß *C*. groß *D*. groß *E*. &c.

S. 5. Nun werden diese 7 Buchstaben in der kleinen oder ungestrichenen Octave wiederholet, als vor den 2 hervorragenden (als wo eine jede Octave anfängt) Clavieren heißet der Ton *c*, darauf *d*, dann *e*, darnach *f*, und *g* und *a* und endlich *h*. In dieser Octave kömmt zu den Buchstaben das Wort: ungestrichen, als ungestrichen *c*, ungestrichen *d*. u. s. w.

S. 6. Dieses gehet nun so immer weiter, daß man diese 7 Buchstaben auf die 7 Töne einer Octave jederzeit repetiret. In der eingestrichenen Octave haben die Buchstaben das Wort, eingestrichen, so wie man ihnen in der zweygestrichenen Octave das Wort zweygestrichen vorsehet.

S. 7. Nun ist es freylich etwas leichtes, die Töne so nach der Weise benennen zu können nach den 7 Buchstaben *c d e f g a h*, allein einer, der sich selbst informiret, lernet doch auch etwas hierdurch. Nur muß man sich hüten, daß man sich nichts unrechtes angewöhne, als zum Exempel, daß man nach *a* nicht *b* sondern *h* sage: es heißt zwar im Spruchwort: Wer *a* sagt, muß auch *b* sagen; oder auf *a* folgt *b*. In der Benennung der 7 ganzen Töne einer Octave aber ist es ein anders, denn wer da *a* saget muß darnach nicht *b* sondern *h* sagen.

S. 8. Es ist folglich gut, daß man sich bezzeiten gewöhne, diese 7 Buchstaben nach der Ordnung ohne Fehl vor- und rückwärts herzusagen zu können,
B 2

12 I. Abschn. Cap. VII. Wo c auf dem Claviere zu finden.

nen, nämlich also: *c d e f g a h* und rückwärts *h a g f e d c*. Dieses hat nicht allein einen großen Nutzen bey Erlernung der Claviere, sondern auch bey Erlernung der Noten.

C A P V T VII.

Um die Claviere auſſer der Ordnung kennen zu lernen, muß man ſich das Clavier *c* wohl merken.

§. 1. Es iſt noch nicht hinlänglich, daß ich die Claviere ſo nach der Reihe benennen kann, wie ſolches im vorhergegangenen Capitel gezeiget worden, ſondern ich muß ſie auch auſer der Ordnung wiſſen, und ihren Buchſtaben ſo bald und ſo geſchwinde kennen, als ich die Buchſtaben des Alphabeths kenne.

§. 2. Hierzu iſt nun das beſte Hülfsmittel, ſich die Lage der kurzen hervorragenden Claviere wohl zu merken, wie erſtlich zwey und hernach drey derſelben bey einander liegen.

§. 3. Wir haben Cap. 4. §. 10. ſchon angezeiget, daß das Clavier, welches vor die 2 kurze Claviere lieget *c* heiſſe, ſo wie das Clavier welches vor die 3 kurze lieget *f* heiſt, wie wir ſolches im folgenden 8ten Capitel zeigen werden.

§. 4. Das allererſte Clavier zur linken Hand, als welches vor 2 kurze Claviere lieget heiſſet alſo *C*, und zwar weil dieſe Octave die groſſe Octave genannt wird, ſo heiſſet es groſſe *C*. Wenn ich nun bis zum achten Ton meines Claviers zehle, ſo folgen wieder 2 kurze Claviere, da fänget ſich die kleine oder ungeſtrichene Octave an, und heiſſet dieſer Ton, der vor den 2 kurzen Clavieren lieget, abermal *c* und zwar ungeſtrichen *c*.

§. 5. Von dieſem *c* zehle wieder die 7 Töne *c d e f g a h* hinauf, ſo kömmeſt du zum Diſcant, oder zur eingeſtrichenen Octave und auf ein Clavier, welches wieder vor 2 kurze Claviere lieget, dieſes heiſſet wieder um *c* und zwar das eingeſtrichene *c*. Nun zehle wieder die 7 Töne der eingeſtrichenen Octave *c d e f g a h* ab, ſo kömmeſt du dadurch wieder zu einem Claviere, das vor 2 kurze Claviere lieget, welches das zweygeſtrichene *c* iſt. Nun zehle auch 7 Töne zur zweygeſtrichenen Octave, was du alsdann noch auf dem Clavier vor Töne übrig haſt, das iſt ein Theil von der dreygeſtrichenen Octave, haſt du nur noch einen Ton mehr (wie man denn faſt auf allen Clavieren dieſen Ton findet) ſo heiſt der dreygeſtrichen *c*, folget noch einer, ſo iſt dieſer Ton *c* und ſo weiter, wenn

I. Abschn. Cap. VIII. Wo f auf dem Claviere zu finden. 13

wenn du mehr hast, wie denn die allerneuesten Claviere wohl bis $\overset{\text{f}}{\text{f}}$ ja wohl bis $\overset{\text{f}}{\text{g}}$ gehen.

§. 6. Es fänget also eine jede Octave mit *c* an, und höret mit *h* auf, wie solches die 7 Buchstaben der Töne *c d e f g a h* anzeigen. Weil du nun 4 volle Octaven hast, so mußt du auch das *c* viermal auf deinem Claviere finden können, nämlich 2 mal im Bass und 2 mal im Discant: Nämlich zum Bass gehöret groß *C* und ungestrichen *c* und zum Discant gehöret eingestrichen $\overset{\text{c}}{\text{c}}$ und zweygestrichen $\overset{\text{c}}{\text{c}}$, und dann noch der letzte Ton eines ordinären Claviers, welches dreygestrichen $\overset{\text{c}}{\text{c}}$ ist.

§. 7. Dieses *c* mußt du nun erstlich ganz fertig und geschwinde auf deinem Clavier 5 mal finden können, sie sind einander alle in Ansehung ihrer Lage und des Tones ähnlich, nur daß sie in der Höhe und Tiefe unterschieden sind.

§. 8. Einige Anfänger lassen sich den Buchstaben eines jeden Claviers mit Tinte drauff schreiben, allein ich rathe es nicht zu thun, es ist der Mühe nicht werth, weil es ja etwas leichtes ist, sie kennen zu lernen. Im 2ten Abschnitt Cap. 13. findest du das Clavier abgezeichnet, da auf jedes Clavier der Buchstabe wie es heißet, geschrieben ist, daraus du dich denn jederzeit, so lange du es bedarfst, Rath's erholen kannst.

C A P V T VIII.

Um die Claviere außer der Ordnung kennen zu lernen,
muß man sich nun 2) das *f* wohl merken.

§. 1. Wenn du nun das *c* fünfmal auf deinem Claviere finden kannst, so lerne den Ton oder das Clavier kennen, welches vor die drey kurze Claviere lieget. Du wirst finden, daß dieses Clavier folget, wenn du, von *c* angerechnet, zwey Claviere auslässest, eben wie du auch in deinen Buchstaben nach *c* zwey Buchstaben überschlagen mußt ehe du zu *f* kömmt: heißet also das Clavier so vor den drey kurzen Clavieren lieget *f*.

NB. Du mußt im Zehlen immer von der linken Hand anfangen und zur rechten hingehen.

§. 2. Nun findest du auf deinem Clavier, daß die drey kurzen Claviere 4 mal bey einander liegen, hast du also auch das *f* 4 mal drauff. Der 4te Ton, oder Taste deines Claviers, allwo die drey kurzen zum erstmale vorkommen, heißet also *f*. Weil nun dieses die große Octave ist, so ist dieses 4te Clavier groß *F*.

§. 3. Willst du nun das kleine oder ungestrichene *f* haben, so zehle von groß *F* sieben Töne hinauf, die nach der Ordnung der Buchstaben heißen *F G A H c d e*, so ist das folgende Clavier wieder ein *f*, und zwar ungestrichen *f*, als welches du wieder vor drey kurze Claviere liegend finden wirst. Dieß wäre nun das große und ungestrichene *f* im Bass.

§. 4. Nun mache es wieder wie vorher, und zehle abermal 7 Töne oder Claviere ab, nämlich *f g a b c d e f* so kömmt du wieder vor drey kleine oder kurze Claviere, da liegt dann abermal ein *f* vor, welches eingestrichen *f* ist.

§. 5. Gehe wieder 7 Töne höher, so findest du die drey kurzen Claviere noch einmal zusammen liegend, vor welchen dreyen wieder ein *f*, nämlich zweygestrichen *f* lieget. Dieß ist nun auch das eingestrichene und zweygestrichene *f* des Discants.

§. 6. Diese beyde Claviere, wovon in diesem und vorhergehenden Capitel so weitläufig gehandelt worden, nämlich *c* und *f* suche nun auf deinem Claviere ganz fertig kenne lernen.

C A P V T IX.

Alle Claviere auf zweyerley Art kenne zu lernen.

§. 1. Wenn du nun die 7 Buchstaben *c d e f g a h* vor und rückwärts gut hersagen kannst, so kannst du die 5 übrigen Claviere einer Octave von selbst errathen.

§. 2. Denn was folget nach dem Buchstaben *c*? Antwort *d*, eben also folget auch nach dem Clavier *c* das Clavier *d*. Welcher Buchstabe gehet vor *f* her? Antwort, *e*, also ist das Clavier so vor *f* lieget *e*. Welcher Buchstabe aber folget auf *f*? Antwort, *g*; derohalben ist das Clavier so nach *f* lieget ein *g*. Welches ist der letzte Buchstabe der 7 musikalischen Buchstaben? Antwort *h*, also ist auch der letzte Ton einer Octave immer *h* und lieget vor *c*, wo die neue Octave ihren Anfang nimmt. Welcher Buchstabe folget nach *g*? Antwort *a*. Nach *g* folget also das Clavier welches *a* heißet, dieß wären nun die 7 Claviere einer Octave, die auf einem Claviere 4 mal vorkommen und zu suchen sind.

§. 3. Man kann aber die Claviere fast noch bequemer lernen, wenn man sich die Lage eines jeden Claviers in Ansehung der kurzen hervorragenden Claviere merket, wir wollen sie auch auf diese Weise anzeigen.

§. 4.

I. Abschn. Cap. X. Exempel die ganzen Töne etc. 15

§. 4. *c* liegt vor den 2 hervorragenden kurzen Clavieren, *f* liegt vor den 3 kurzen Clavieren, *h* liegt hinter die 3 hervorragenden Claviere, *e* liegt hinter die 2 kurze Claviere, *d* liegt zwischen die 2 hervorragende Claviere, *g* liegt vor den mittelsten der 3 hervorragenden Claviere, und *a* liegt hinter den mittelsten der 3 hervorragenden Claviere oder folget gleich nach *g*.

C A P V T X.

Uebungs Exempel die 7 ganzen Töne außer der Ordnung in allen Octaven auf seinem Claviere finden zu können.

§. 1. Diese 7 Töne oder Claviere, die mit den 7 Buchstaben *c d e f g a h* benennet werden, heißen ganze Töne; die 5 hervorragende kurze Claviere heißen halbe Töne oder Semitonia, deren Benennung ganz leichte fällt, wenn man nur die 7 ganzen Töne und zwar in allen vier Octaven kenne.

§. 2. Ich will zur Uebung die Töne außer der Ordnung hersehen, die man denn auf seinem Clavier suchen und anschlagen muß, und zwar, daß ich bald in dieser, bald in jener Octave seyn werde.

§. 3. Wenn ich die Töne der großen Octave haben will, so habe einen großen lateinischen Buchstaben gesetzt, die Töne der ungestrichenen Octave habe mit einem kleinen Buchstaben ohne einen Strich darüber bemerkt, die Töne der ein-, zwey- oder dreygestrichenen Octave deren Bezeichnung erkennet man hier, an dem Strich oder an die Striche, die über den Buchstaben gemacht sind.

§. 4. Man traue sich nicht zu bald, daß man den rechten Ton getroffen habe, es sey denn, daß man sich durch das vorhergesagte schon vest in der Erkenntniß der Claviere gesetzt, sonst sehe man jederzeit erst den im vorigen Capitel davon gegebenen doppelten Unterricht nach.

§. 5. Nun suche man folgende Claviere ein jedes in seiner bemerkten Octave: *c f g A e c̄ F ḡ ā h C d̄ ē f G ā H ḡ d E f D e a c̄ h̄ d̄ h̄ c̄*. Dieses sind die 29 ganze Töne außer der Ordnung auf dem Clavier. Diese fange nun auch rücklings an zu suchen, als *c̄ h̄ d̄ h̄ c̄ a e D f E d g H a G f e d C h a g F c e A g f c*.

§. 6.

16 I. Abschn. Cap. XI. Doppelte Benennung der halben Töne.

§. 6. Wer diesen Aufsatz bis hieher mit Aufmerksamkeit gelesen (als welches notwendig seyn muß) und alles gleich auf seinem Clavier gesucht hat, der wird die 7 ganzen Töne vermuthlich schon kennen gelernt haben; und eben deswegen, weil an der Erkenntniß der Claviere so viel gelegen, als bey dem Lesen an der Erkenntniß der Buchstaben, so habe ich alles weitläufftig und so deutlich, wie mir nur möglich war, beschrieben.

C A P V T XI.

Von der doppelten Benennung der halben Töne.

§. 1. Anjese will nun auch zeigen, wie die kurze hervorragende Claviere heißen, überhaupt heißen sie, wie schon Cap. 10. §. 1. erwühnet worden, Semitonia oder halbe Töne.

§. 2. Was nun aber die Benennung dieser 5 Semitoniien insonderheit betrifft, so merke, daß solche ihre Benennung erlangen von dem Ton oder Clavier, der vor oder hinter diesen halben Ton lieget. (Ich will hinführo die kurze hervorragende Claviere Semitonia oder halbe Töne nennen, denn man versteht nun schon, was ich dadurch meyne.

§. 3. Das erste von den beyden Semitoniis die zusammen liegen heißt *cis*, wenn es von *c* herkömmt, aber *des* wenn es von *d* herkömmt.

§. 4. Man wird sich wundern, warum diese halben Töne eine doppelte Benennung haben, allein es ist noch nicht Zeit, daß man sich dabey aufhält; hernach im 12 Cap. des IIten Abschnitts wird man die Ursache einsehen. Ich will ihre doppelte Benennung hersehen; die erstere aber, als welche die gebräuchlichste und älteste ist, hat man sich vor erst am meisten zu merken.

§. 5. Das zweyte von den beyden zusammen liegenden Semitoniis heißt *dis* wenn es von *d* herkömmt, und *es* wenn es von *e* herkömmt (im Anfange kann man *dis* sagen, es komme nun von *d* oder *e* her).

§. 6. Nun folgen die drey zusammen liegende Semitonia. Das erste davon heißt *fis* wenn es von *f* herkömmt und *ges* wenn es von *g* herkömmt. Das mittelfte von diesen dreyen Semitoniis heißt *gis* wenn es von *g* und *as* wenn es von *a* herkömmt. Das letzte von den drey zusammen liegenden halben Tönen heißt *aïs* wenn es von *a* herkömmt und *b* wenn es von *b* herkömmt.

§. 7.

§. 7. Von diesen Semitoniis habe eben gesagt, daß die erste Benennung die gebräuchlichste und gewöhnlichste ist, es mag nun ein Semitonium von seinem vorherliegenden oder nachfolgenden ganzen Ton herkommen, dieses hat auch seine Wichtigkeit, wenn ich hiervon das dritte Semitonium der drey zusammen liegenden ausnehme, als da sage ich statt der ersten Benennung *ais* lieber *b*. Da denn in Ansehung der halben Töne das Sprüchwort gilt: wer *a* (den ganzen Ton) sagt, muß und kann hier auch *b* (den halben Ton) sagen.

§. 8. Ein Nachdenkender wird hieraus schon gemerket haben, wie ähnlich die erste Benennung der halben Töne der Benennung des vor ihm liegenden ganzen Tones ist; setze nämlich zu deinem vorhergehenden ganzen Töne die Sylbe *is*, so wird aus *c cis*, als *c cis*, *d dis*, *e f fis*, *g gis*, *a ais*, *h*. Die zweyte Benennung entsteht, wenn ich zu dem Buchstaben des Claviers der nach dem Semitonio liegt, die Silbe *es* (doch mit einiger Ausnahme) setze: als: *c des*, *d es*, *e f ges*, *g ar*, *a b*, *h*. Die Ausnahme nun besteht hierinnen, daß ich bey *e* den Buchstaben *e* nicht verdopple, und nicht *ees* sondern *es* sage, und bey *h* nicht *hes* sondern *b* sage.

§. 9. Weil diese doppelte Benennung der halben Töne anjeko Mode geworden, und man solche in gedruckten musicalischen Büchern findet, so habe selbige hier bemerken wollen.

C A P V T XII.

Benennung und Abbildung der 12 Töne einer Octave nach ihrer gewöhnlichen Benennung.

§. 1. Wir haben 7 ganze und 5 darüber zur Seiten liegende halbe Töne (welche darum halbe Töne heißen, weil sie von dem vor und nach ihnen liegenden ganzen Ton nur einen halben Ton in Ansehung des Klanges entfernt liegen) und also zusammen in einer jeden Octave 12 Töne.

§. 2. Wir wollen zum Ueberfluß diese 12 Töne noch einmal benennen, und die halben Töne etwas höher zur Seiten setzen und ihnen diejenige Benennung geben, welche man am ersten zu merken hat, hier ist sie:

cis dis fis gis b
c d e f g a h

Wiedeb. Clav. Spiel.

C

§. 3.



18 I. Abschn. Cap. XIII. Von den Clav. mit kurzer Octave.

§. 3. Diese 12 Töne haben wir 4 mal auf einem ordentlichen Claviere, weil wir 4 Octaven haben, und eine jede Octave aus diesen 7 ganzen und 5 halben Tönen bestehet; also haben wir zusammen 48 Claviere oder Tasten, oder 48 von einander unterschieden klingende Töne, nehmen wir das dreygestrichene F dazu, so oben im Discant liaget, und sich fast auf allen Clavieren befindet, so haben wir deren 49.

C A P V T XIII.

Wie die unterste Octave auf den Clavieren, die kurz Octave sind, heißen.

§. 1. Nun findet man auch alte Claviere und viele Orgeln, welche im Bass die 4 ersten Semitonia in der großen Octave nicht haben, nämlich groß *Cis*, *Dis*, *Fis* und *Gis* fehlet darauf. Haben also solche Claviere oder Orgeln 4 Töne in der großen Octave weniger als die gebräuchlichsten Claviere, und ist ein großer Mangel.

§. 2. Von solchen Clavieren oder Orgeln nun sagt man: sie oder es sey kurze Octave, das will sagen, die unterste Octave im Bass ist kurz, weil sie nicht 12 sondern nur 8 Töne hat, nämlich die 7 ganzen Töne und den einzigen halben Ton *b*.

§. 3. Diese unterste kurze Bass Octave fänget an mit 2 ganzen Tönen und dann kommen die 3 kurzen hervorragenden Claviere, da hingegen auf einem Claviere mit langer Octave erstlich 2 kurze Claviere zusammen liegen und dann folgen die 3 kurzen.

§. 4. Weil mancher ein solch Clavier hat, ja weil die allermeisten alten Orgeln mit kurzer Octave sind, so will sie anzeigen und hersehen, wie diese 8 Claviere heißen, ehe man beyim ungestrichen c kömmt, sie heißen und liegen also:

$\begin{matrix} & D & E & B \\ C & F & G & A & H \end{matrix}$

§. 5. Wer ein Clavier mit langer Octave hat, der hat sich bey diesem Capitel im Anfange nicht aufzuhalten, dessen Clavier aber kurzer Octave ist, der muß solche unterste Octave aus diesem Capitel vor allen wohl kennen lernen, überhaupt aber muß ein Liebhaber der Musick, vornehmlich der Orgel, nicht unwissend hierinnen seyn.

CAPVT

C A P V T XIV.

Uebungs Exempel die halben Töne außer der Ordnung
auf seinem Clavier kennen zu lernen.

§. 1. Nun kann man sich üben die halben Töne auch außer der Ordnung kennen zu lernen, ohne daß man nöthig habe, den vorher gehenden ganzen Ton erst zu nennen oder anzusehen, obgleich ein jedes Semitonium seinen Namen davon hat, wie schon gemeldet worden.

§. 2. Man suche deswegen folgende Semitonia in allen Octaven auf seinem Clavier (ich verstehe hier allezeit ein Clavier mit langer Octave) und sehe hierbey den dritten Paragraphum § des 10ten Capitels dieses Aufsatzes wieder an. Nun suche und schlage folgende Semitonia an.

cis *fis* *Cis* *b* *dis* *Fis* *gis* *B* *Cis* *dis* *fis* *dis* *b* *cis* *fis*
Dis *cis* *gis* *b* *gis*.

§. 3. Diese Uebung mit den halben Tönen stellet man eben so an, wie man Cap. 10. mit den ganzen Tönen gethan und zwar auch rücklings, also.

gis *b* *gis* *cis* *Dis* *fis* *cis* *b* *dis* *fis* *dis* *Cis* *B* *gis* *Fis*
dis *b* *Cis* *fis* *cis*.

§. 4. Nun will ich noch eine Probe geben, wie man die ganzen und halben Töne durch einander suchen und kennen lernen kann, suche

b *d* *C* *a* *gis* *f* *H* *e* *a* *c* *Fis* *g* *f* *e* *D* *gis*
h *cis* *F* *b* *c* *dis* *E* *fis* *g* *h* *Cis* *dis* *d* *fis* *Dis* *c*
e *g* *Cis* *d* *cis* *a* *B* *f* *dis* *gis* *G* *cis* *fis* *b* *A* *h* *e*.

Dies sind die 49 Töne außer der Ordnung, darnach man sich üben kann, und die Claviere suchen, die durch diese Buchstaben angezeigt werden, man kann auch rücklings anfangen als *c* *h* *A* *b* *fis* u.

C A P V T XV.

Uebung um mit der linken Hand die Distanz
einer Octave treffen zu lernen.

§. 1. Nun stelle man folgende Uebung an: Schlage mit der linken Hand und zwar mit dem Daumen ungestrichen *g* und mit dem kleinen
C 2 Fin

Finger groß G an, nun nimm mit den Daumen ungestrichen c und mit dem kleinen Finger hernach groß C. Folgende Exempel mache eben so, ich will sie dir erst in Buchstaben und hernach in Noten hersetzen. Die Zahl 1 bedeutet den Daumen, und 5 zeigt den kleinen Finger an.

1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5
g	G	c	C	a	A	d	D	h	H	e	E	c	c	f	F
1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5

1	5	1	5	1	5		
d	D	g	G	e	E	a	A
1	5	1	5	1	5	1	5

§. 2. Hieraus siehest du, daß du mit dem kleinen Finger eben den Ton anschlägest, den der Daum gehabt, nur allemal eine Octave tiefer. Dieß übe nun so lange, bis du, ohne darnach sehen zu dürfen, mit deinem kleinen Finger den Ton in der großen Octave triffst und treffen lernest, den du in der ungestrichenen Octave mit dem Daumen gehabt hast.

§. 3. Dadurch lernest du die Entfernung einer Octave oder den Zwischenraum (lateinisch Intervallum, ein im Generalbass gebräuchlich Wort) einer Octave in deinen Fingern kennen, und dieß thut in der linken Hand großen Vortheil, weil es daselbst oft vorkömmt. Dem Gehör wird auch dadurch geübt, indem du bald wirst hören lernen, ob du mit deinem kleinen Finger zu tief oder zu hoch kömmt. Weiter siehest du hier, wie du bey Octaven immer den Daumen und den kleinen Finger gebrauchen mußt.

§. 4. Merke aber bey dieser Uebung der Octaven in der linken Hand folgendes.

Wenn du mit dem Daumen g angeschlagen und nun mit dem kleinen Finger groß G anschlagen willst, so hebe den Daumen von g auf, laß ihn aber als darüber schwebend liegen bleiben: denn du hast nicht nöthig denselben hoch in die Höhe zu heben, sondern hebe ihn nur so weit auf,

auf, daß das niedergedruckte Clavier wieder in seine ordentliche Höhe kommen kann, (siehe Cap. 4. §. 3.) und wenn du nun mit dem kleinen Finger groß G anschlagen willst, so spanne deine Hand aus so weit bis du auf G kömmt, denn wenn du keinen Fehler oder Gebrochen an deine Hände oder Finger hast, so wirst du leicht eine Octave bespannen können.

§. 5. Du kannst auch diese Octaven zugleich hören lassen, wenn nämlich der Daumen über g und der kleine Finger über groß G schwebet, schlage diese beyde Claviere zugleich nieder, und so auch mit den andern Tönen und ihren Octaven; dieß ist leicht und sehr nützlich.

C A P V T XVI.

Kleine Uebungen für die linke Hand in Buchstaben und Noten vorgestellt, mit nützlichem Anmerkungen die Art zu spielen betreffend.

§. 1. Mache es so, wie ich dir die Buchstaben setzen will, als nach welchen du anjeho schon mußst gelernt haben die rechten Claviere zu treffen, nämlich:

1	5	1	2	5
g	G	c	G	C.

Zu diesen 5 Tönen gebrauche folgende Finger: g mit dem Daumen, G den kleinen Finger, c wieder den Daumen, G jetzt mit dem Vorfinger, und zuletzt C mit dem kleinen Finger.

§. 2. Hier kannst du die Ausspannung und Zusammenziehung der Hand merken, als wovon bey Gelegenheit dieses kleinen Crempels nur dieses melde:

§. 3. Bey Sprüngen, es sey nun aus der Höhe in die Tiefe, oder umgekehrt aus der Tiefe in die Höhe, wenn solche Sprünge nämlich die Octave nicht überschreiten, da muß man seine Hand ausspannen um die gehörige Tiefe oder Höhe zu erreichen, nicht aber die ganze Hand mit zusammen gehaltenen Fingern bis zur vorgeschriebenen Höhe oder Tiefe bewegen. (vid. Cap. 15. §. 4.)

§. 4. So wie ich nun meine Hand muß ausspannen, so muß ich sie in gewissen Fällen auch schleimig wieder zusammen ziehen, ich will dir ein klein Exempel geben.

§. 5. Damit ich aber des Schreibens der zu gebrauchenden Finger hinführo mag überhoben seyn, so will denen Fingern eine Zahl beylegen, nämlich 1. bedeutet den Daumen, 2. bedeutet den Finger der nahe am Daum ist oder den Vorfinger, 3. bedeutet den Mittelfinger, 4. den Finger bey dem kleinen Finger oder den Goldfinger, 5. bedeutet den kleinen Finger, und dieses gilt so wohl den Fingern der rechten als der linken Hand. Die Zahl also die du hinführo über den Buchstaben deines Tons oder über den Noten geschrieben finden wirst, zeigt dir an mit welchem Finger du den Ton oder das Clavier sollst anschlagen.

§. 6. Nun spiele also:

1	2	1	5	1	2	1	2	3	5	2	5
g	f	g	G	c	G	A	G	F	D	G	C.

Hier mußt du deine Hand bald ausspannen und bald zusammen ziehen.

§. 7. Regel. Vor allen Dingen siehe darauf, daß du sonderlich den Daumen immer über die Tastatur oder über das Griffbret schweben lässest, ob du ihn auch gleich nicht immer brauchest; so lernest du hierdurch ohne Verdrehung der Hände und auf eine anständige Art und Weise einen Ton nach dem andern anschlagen; laße also den Daumen beym Spielen ja nicht vom Clavier herab hängen, biege und drehe ihn auch nicht in die Hand, wenn du ihn nicht brauchest. Spiele nicht mit steifen, sondern ordentlich schlappen krummen Fingern, und siehe zu, daß du alles so suchest zu spielen, daß man nicht merken kann, daß es dir sauer werde, denn Spielen muß Spielen und kein Arbeiten seyn.

§. 8. Die kleinen Exempel die schon vorgekommen sind und noch vorzukommen werden, magst du auswendig lernen und solche hernach mit geschlossenen Augen spielen, denn dadurch lernest du die Claviere im blinden finden, als welches beym Spielen nach Noten nöthig ist.

§. 9. Nun wollen wir noch ein Exempel für die linke Hand setzen und die Finger allemal mit Ziffern darüber schreiben. Merke: In allen diesen kleinen Exempeln gehet alles gleich geschwind oder langsam fort, so daß

daß man nicht erst 2 oder 3 Töne anschlage und dann wieder ein wenig warte und dann einmal wieder 3 oder 4 Töne nach einander anschlage; so nicht. Es wird freylich keinem im Anfange oder nach den ersten In- formations Stunden so glücken, daß er auch nur diese wenige Töne gleich und egal nach der Reihe werde hören laßen können; ich will hier aber nur sagen, worauf man bey der Uebung dieser Exempel zu sehen habe und wie man sie spielen müsse, ehe man meynen dürfe, man könne sie schon spielen. Hier ist kein Aufhalten als bis das Exempel ganz aus, man kann es erst langsam genug machen und hernach immer ein wenig geschwinder, doch sehr geschwinde brauchen diese Exempel nicht gespielt zu werden, sie sind bloß nur gegeben, einen Anfänger gleich Anfangs zum Gebrauch der Finger zu führen. (vid. Cap. 4. §. 8.)

§. 10. Das Exempel nun mag dieses seyn:

1 2 3 5 1 2 3 5 1 2 3 5 1 4 3 2 5
 c h a f g f e c d c H G c E F G C.

Hierbey ist sonderlich auf die Zusammenziehung der Finger gesehen, nämlich nach dem 5ten (den kleinen Finger) kömmt der erste Finger oder der Daumen hier zweymal vor; da muß ich nun die Hand zusammen ziehen, also daß ich, ehe ich den kleinen Finger von seinem Tone aufhebe, den Daumen dicht an den kleinen Finger ziehe, und den kleinen Finger erstlich aufhebe, wenn der Daumen seinen Ton niederschlägt.

§. 11. Weil der 2te Finger oft über den Daumen schlägt, so wollen wir auch ein paar Exempel davon hersetzen:

5 2 1 2 1 4 3 2 5 2 3 2 1 2 3 2 1
 C G A H c E F G C c H c d e d e f
 5 2 1 2 1 4 3 2 5 2 3 2 1 2 3 2 1

2 5 1 2 1 2 1 5 1 2 5
 g c a f g f g G c G C.
 2 5 1 2 1 2 1 5 1 2 5

§. 12.

24 I. Abschn. Cap. XVI. Uebungen für die linke Hand.

§. 12. Nun wollen wir noch ein paar Exempel sehen, da die Töne stufenweise oder gradatim gehen, man merke sich aber vor allen mit welchem Finger man einen jeden Ton oder Buchstaben bezeichnet hat, und brauche denselben:

4 3 2 1 2 1 2 1 1 2 3 4 1 2 3 4
 G A H c d e fis g g fis e d c H A G.



Hier kömmt beydes das Ueberschlagen und Untersetzen vor; nämlich das Ueberschlagen geschieht hier mit dem 2ten Finger über den 1ten oder Daumen im Heraufgehen, das Untersetzen geschieht hier im Heruntergehen, da der Daumen nach dem 4ten Finger untergesetzt wird.

§. 13. Bey Uebung dieser Exempel repetire die Regeln welche im 4ten Capitel dieses Abschnitts sind gegeben worden, und richte dich darnach, denn dieses Capitel ist dir sehr nützlich.

§. 14. Das Untersetzen geschieht allein mit dem Daumen, zu der Zeit wenn die Finger nicht hinreichend sind, und zwar nach dem 2ten, 3ten und 4ten Finger, nicht aber nach dem 5ten Finger. Das Ueberschlagen geschieht mit den andern Fingern da ein größerer Finger über einen kleinern Finger am meisten über den Daumen geschlagen wird, und das so wohl in der rechten als linken Hand. Das weitere von der Fingersehung wird hernach vorkommen, dieß sey nur als das nöthigste hier von zum voraus gesagt.

§. 15. Nun folget noch ein Exempel für die linke Hand.

4 3 2 1 2 3 4 2 4 3 2 1 2 3 4 2 4 3 2 1 2 3 4 1
 d e fis g fis e d fis e fis g a g fis e g fis g a h a g fis a



2 3 2 4 2 3 2 4 1 2 1 5 1 2 5
 g fis g e fis e fis d a g a A d A D.



Bey

I. Abschn. Cap. XVII. Uebungen für die rechte Hand. 25

Bei Gelegenheit dieses Exempels wollen wir noch 2 Regeln in Ansehung des Gebrauchs der Finger oder der Fingersezung mitnehmen.

1) Wegen der folgenden Töne ist erlaubt einen Finger, der sonst folgende, auszulassen, als hier in unserm Exempel bey den untergestrichenen Buchstaben, nämlich *e* für *a* für, da stehet über den beyden ersten Buchstaben *e* und für der 4te Finger und ist der 3te Finger ausgelassen, bey *a* stehet der erste Finger, der doch kurz vorher den 2ten Finger hatte, und endlich bey für stehet der 2te, da doch nach der Ordnung der Finger der 3te folgen sollte. Dieses Auslassen der Finger hat die Folge der Töne verursacht.

2) Es ist nicht erlaubt einen oder eben denselben Finger oft oder auch nur 2 mal nach einander zu gebrauchen, oder fortzusetzen.

NB. Ueber den Noten dieses Exempels stehen von der 6ten bis zur 20sten Note zwey Zahlen übereinander, welches anzeigen, daß allhier eine doppelte Fingersezung statt hat. Es hat ein Anfänger sich aber nur vorerst an diejenigen Finger zu halten, welche über die Buchstaben gezeichnet stehen.

C A P V T XVII.

Kleine Uebungen für die rechte Hand in Buchstaben und Noten vorgestellt.

§. 1. Nun wollen wir der rechten Hand auch einige kleine Exempel zur Uebung geben, welche wir hier wiederum sowohl in Buchstaben als Noten vorgestellt, auf die Buchstaben aber siehet ein Anfänger vorher, weiter hin nach Lesung des 2ten Abschnitts bedienet er sich der Noten mit großem Nutzen, man hat sich beflissen die Note gerade unter den Buchstaben zu setzen, darnach die Note benennet wird.

1) $\frac{4}{3}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{1}{1}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{2}{1}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{2}{1}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{5}$ $\frac{1}{1}$
c h a g a g f e f e d c h c d h c e g c c.
 $\frac{4}{3}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{1}{1}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{2}{1}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{2}{1}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{5}$ $\frac{1}{1}$

§. 2. Bei den Exempeln dieses Capitels werde nicht viele Anmerkungen machen, weil dasjenige, was von der Fingersezung im Anfange zu Wied. Clav. Spiel. D wissen

wissen nöthig ist, schon bey den vorigen Exempeln angemerket worden, und hierbey zu gebrauchen ist.

§. 3. Man übe sich also, diese Exempel mit den darüber geschriebenen Fingern ordentlich spielen zu können, so wird man hierdurch folgenden vierfachen Nutzen erlangen:

- 1) Man wird hierdurch des Claviers und der Benennung der Tasten recht kundig, als woran sehr viel gelegen.
- 2) Erlanget man eine kleine Fertigkeit in den Fingern, und lernet die Hauptregeln der Fingerführung nach und nach.
- 3) Ist die Selbstinformation um so viel angenehmer, wenn man sein Clavier bald hören lassen kann.
- 4) Gewöhnet man sich beyzeiten, wenn man sich nämlich über diese kurzen Sätze oder Exempel auswendig und mit geschlossenen Augen zu spielen, seine Augen vom Clavier abzuhalten, um die Tasten im blinden finden zu können, welches hernach bey dem Spielen nach Noten große Dienste thut.

§. 4. Wir wollen also noch etliche Exempel hersehen:

2) $\begin{array}{cccccccccccccccc} \bar{1} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{5} & \bar{3} & \bar{5} & \bar{2} & \bar{5} & \bar{1} & \bar{5} & \bar{2} & \bar{5} & \bar{1} & \bar{5} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} \\ \bar{d} & \bar{f} & \bar{is} & \bar{a} & \bar{d} & \bar{h} & \bar{d} & \bar{a} & \bar{d} & \bar{g} & \bar{d} & \bar{f} & \bar{is} & \bar{d} & \bar{e} & \bar{d} & \bar{is} & \bar{h} & \bar{a} & \bar{g} & \bar{f} & \bar{is} & \bar{e} & \bar{d}. \\ \bar{1} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{5} & \bar{3} & \bar{5} & \bar{2} & \bar{5} & \bar{1} & \bar{5} & \bar{2} & \bar{5} & \bar{1} & \bar{5} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} \end{array}$



NB. In diesem Exempel lasse über zweygefrichen $\bar{7}$ den sten oder kleinen Finger immer schweben, damit du nicht nöthig hast, diesen Ton, der hier 6 mal vorkömmt, immer aufs neue zu suchen.

3) $\begin{array}{cccccccccccccccccccc} \bar{2} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{2} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{5} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{2} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{5} & \bar{4} \\ \bar{c} & \bar{d} & \bar{e} & \bar{d} & \bar{c} & \bar{h} & \bar{a} & \bar{c} & \bar{h} & \bar{c} & \bar{d} & \bar{c} & \bar{h} & \bar{a} & \bar{g} & \bar{h} & \bar{a} & \bar{c} & \bar{h} & \bar{a} & \bar{g} & \bar{f} & \bar{a} & \bar{g} & \bar{a} & \bar{h} & \bar{a} \\ \bar{2} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{2} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{5} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{2} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{5} & \bar{4} \end{array}$



$\bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{2} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{1} & \bar{4} & \bar{2} & \bar{5} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{5} & \bar{2} & \bar{3} \\ \bar{g} & \bar{f} & \bar{e} & \bar{g} & \bar{f} & \bar{g} & \bar{a} & \bar{g} & \bar{f} & \bar{e} & \bar{d} & \bar{f} & \bar{e} & \bar{c} & \bar{g} & \bar{e} & \bar{c} & \bar{g} & \bar{e} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{h} & \bar{c}.$



4).

I. Abthn. Cap. XVII. Uebungen für die rechte Hand. 27

4) $\begin{array}{cccccccccccc} \bar{x} & \bar{2} & \bar{2} & & \bar{x} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{3} & & \bar{2} & \bar{x} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{x} \\ \bar{d} & \bar{g} & \bar{f} & \bar{is} & \bar{g} & \bar{a} & \bar{h} & \bar{c} & \bar{h} & & \bar{a} & \bar{g} & \bar{f} & \bar{is} & \bar{e} & \bar{d}. \end{array}$
 $\begin{array}{cccccccccccc} \bar{1} & \bar{3} & \bar{2} & & \bar{1} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{3} & & \bar{2} & \bar{1} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} \end{array}$



5) $\begin{array}{cccccccccccccccc} \bar{x} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{5} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{2} & \bar{x} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{x} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{x} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} \\ \bar{f} & \bar{g} & \bar{a} & \bar{b} & \bar{c} & \bar{b} & \bar{a} & \bar{g} & \bar{f} & \bar{e} & \bar{f} & \bar{g} & \bar{a} & \bar{g} & \bar{a} & \bar{b} & \bar{c} & \bar{f} & \bar{e} & \bar{d} & \bar{c} & \bar{b} & \bar{a} & \bar{g} \end{array}$
 $\begin{array}{cccccccccccccccc} \bar{x} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{5} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{2} & \bar{x} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{x} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{x} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} \end{array}$



$\begin{array}{ccccccc} \bar{x} & \bar{5} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{x} & \bar{3} & \bar{2} & & \bar{3} \\ \bar{f} & \bar{d} & \bar{c} & \bar{b} & \bar{a} & \bar{g} & \bar{f} & \bar{e} & & \bar{f}. \end{array}$
 $\begin{array}{ccccccc} \bar{x} & \bar{5} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{x} & \bar{3} & \bar{2} & & \bar{3} \end{array}$



6) $\begin{array}{cccccccccccccccc} \bar{x} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{4} & \bar{2} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{5} & \bar{4} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{1} & \bar{4} & \bar{2} & \bar{4} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{4} & \bar{x} & \bar{5} & \bar{2} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} \\ \bar{f} & \bar{a} & \bar{g} & \bar{b} & \bar{a} & \bar{c} & \bar{b} & \bar{d} & \bar{c} & \bar{a} & \bar{b} & \bar{g} & \bar{a} & \bar{f} & \bar{g} & \bar{e} & \bar{f} & \bar{c} & \bar{a} & \bar{f} & \bar{c} & \bar{f} & \bar{e} & \bar{d} \end{array}$
 $\begin{array}{cccccccccccccccc} \bar{x} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{4} & \bar{2} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{5} & \bar{4} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{1} & \bar{4} & \bar{2} & \bar{4} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{4} & \bar{x} & \bar{5} & \bar{2} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} \end{array}$



$\begin{array}{ccccccc} \bar{x} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & & \bar{x} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{5} & \bar{x} \\ \bar{c} & \bar{d} & \bar{c} & \bar{b} & \bar{a} & \bar{b} & \bar{a} & \bar{g} & & \bar{f} & \bar{a} & \bar{c} & \bar{f} & \bar{f}. \end{array}$
 $\begin{array}{ccccccc} \bar{x} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{4} & \bar{3} & \bar{2} & & \bar{x} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{5} & \bar{x} \end{array}$



7) $\begin{array}{cccccccccccccccc} \bar{2} & \bar{x} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{1} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{5} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{5} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{5} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{1} \\ \bar{g} & \bar{d} & \bar{g} & \bar{a} & \bar{b} & \bar{g} & \bar{b} & \bar{c} & \bar{d} & \bar{b} & \bar{a} & \bar{g} & \bar{d} & \bar{is} & \bar{c} & \bar{b} & \bar{a} & \bar{d} & \bar{b} & \bar{a} & \bar{g} & \bar{f} & \bar{is} & \bar{g} & \bar{a} & \bar{f} & \bar{is} & \bar{g}. \end{array}$
 $\begin{array}{cccccccccccccccc} \bar{2} & \bar{x} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{1} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{5} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{5} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{5} & \bar{3} & \bar{2} & \bar{1} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{4} & \bar{2} & \bar{3} & \bar{1} \end{array}$



D 2

Num

28 I. Abschn. Cap. XVII. Uebungen für die rechte Hand.

Nun wollen wir noch die Melodie: Wer nur den lieben Gott läßt walten, hersetzen, und nach jedem Satz einen Strich machen.

8)

$\frac{1}{e}$	$\frac{3}{a}$	$\frac{4}{h}$	$\frac{5}{c}$	$\frac{4}{h}$	$\frac{3}{a}$	$\frac{5}{h}$	$\frac{3}{g}$	$\frac{1}{e}$		$\frac{3}{g}$	$\frac{3}{g}$	$\frac{2}{f}$	$\frac{1}{e}$	$\frac{4}{a}$	$\frac{3}{a}$	$\frac{2}{g}$	$\frac{3}{a}$:
$\frac{1}{e}$	$\frac{3}{a}$	$\frac{4}{h}$	$\frac{5}{c}$	$\frac{4}{h}$	$\frac{3}{a}$	$\frac{5}{h}$	$\frac{3}{g}$	$\frac{1}{e}$		$\frac{3}{g}$	$\frac{3}{g}$	$\frac{2}{f}$	$\frac{1}{e}$	$\frac{4}{a}$	$\frac{3}{a}$	$\frac{2}{g}$	$\frac{3}{a}$:
1	3	4	5	4	3	5	3	1		3	3	2	1	4	3	2	3	:

$\frac{2}{h}$	$\frac{1}{c}$	$\frac{2}{d}$	$\frac{3}{e}$	$\frac{3}{e}$	$\frac{2}{d}$	$\frac{2}{d}$	$\frac{1}{c}$		$\frac{5}{e}$	$\frac{4}{d}$	$\frac{3}{c}$	$\frac{2}{h}$	$\frac{1}{a}$	$\frac{3}{c}$	$\frac{2}{h}$	$\frac{1}{a}$		
$\frac{2}{h}$	$\frac{1}{c}$	$\frac{2}{d}$	$\frac{3}{e}$	$\frac{3}{e}$	$\frac{2}{d}$	$\frac{2}{d}$	$\frac{1}{c}$		$\frac{5}{e}$	$\frac{4}{d}$	$\frac{3}{c}$	$\frac{2}{h}$	$\frac{1}{a}$	$\frac{3}{c}$	$\frac{2}{h}$	$\frac{1}{a}$		
2	1	2	3	3	2	2	1		5	4	3	2	1	3	2	1		

NB. Bey der bemerkten Fingersezung dieser Exempel hat es nicht die Meynung, als wenn allein diese und keine andere Fingersezung gut wäre; man hat um einen Anfänger nicht zu confundiren nur mit Fleiß eine einzige drüber gesetzt.

§. 5. Nun meyne ich weitläufig und deutlich vorgestellt zu haben, wie und auf was Art einer sich selber die Claviere kann kennen lernen, also daß ich nicht nöthig finde mich länger dabey aufzuhalten. Ein Liebhaber aber hat diesen ersten Abschnitt fleißig und mit Nachdenken oft zu lesen, auch alsdenn, wenn er die Claviere schon vollkommen daraus hat kennen gelernt, und dieses sowohl wegen den darinnen enthaltenen Regeln der Spielart und der Fingersezung als auch wegen der Exempel, sonderlich derjenigen die in den beyden letzten Capiteln vorkommen, die ihn, wenn er die beyden folgenden Abschnitte erst durchstudiret haben wird, nach den besten Dienst zur Erlernung der Noten und zur Uebung der Finger leisten werden.

§. 6. Ich schreite also zu der Abhandlung der Noten, und werde sehen, ob ich in diesem zweyten Abschnitte einem Unwissenden alles dahin gehörige deutlich machen kann.



Zwey-

Zweyter Abschnitt. Von den Noten.

C A P V T I.

Vom Gebrauch der Noten statt der Tabulatur.

§. 1.

Es möchte ein Anfänger gleich Anfangs in Ansehung der Noten sagen: Was nutzen die Noten, da man, wie ich in den kleinen Exempeln gesehen, sich ja der Buchstaben bedienen könnte, als welche ein jeder kennet, und hätte man alsdenn die Erlernung der Noten nicht nöthig? Hierauf dienet zur Antwort: daß man freylich die Noten so unumgänglich nöthig nicht habe, sonderlich wenn man nur ein Lied will spielen lernen, indem man alle Lieder wohl mit Buchstaben aussetzen könnte, so wie ich am Ende des vorigen Capitels die Melodie vom Liede: Wer nur den lieben Gott läßt walten &c. in Buchstaben vorgestellt habe.

§. 2. Es ist auch vor diesem der Gebrauch der Buchstaben, welches man die Tabulatur nannte, so gemein gewesen, daß wenig Organisten (sonderlich auf den Dörfern) die Noten verstanden, sondern alles nach der Tabulatur, das ist, nach Buchstaben gespielt und auch darnach informiret haben. Allein man hat auch schon lange gemerket, daß der Gebrauch der Noten oder gewisser Zeichen, die, so zu sagen, einen Ton sichtbar machen, in vieler Absicht und in vielen Stücken dem Gebrauch der Buchstaben oder Tabulatur sehr weit vorzuziehen.

§. 3. Es würde zu weitläufig seyn, auch meinem Zwecke bey diesem Aufsatze zuwiderlaufen, eine Vergleichung des Gebrauchs der Buchstaben oder der Tabulatur mit dem Gebrauch der Noten anzustellen, um einen Unwissenden von dem Nutzen der Noten zu überführen; allein es dienet, wie gesagt, zu meinem Zwecke nicht; deswegen glaube ein Anfänger nur, daß bey der Tabulatur eben so viele, ja ich darf sagen mehrere Schwierigkeiten sich finden, als bey den Noten. Zudem ist die Erlernung der Noten auch so schwer nicht, wie sich mancher im Anfang vorstellt.

C A P V T II.

Von den Noten überhaupt, und was sie anzeigen müssen.

§. 1. So wie wir nun in den Exempeln des ersten Abschnitts uns hauptsächlich der Buchstaben bedienen, und einem Anfänger solche vorgelegt, hingegen die Noten nur als zum Ueberfluß vorerst mit beygefüget; so lassen wir anjeto die Exempel in Buchstaben fahren und gebrauchen an deren Statt die Noten; deswegen denn die Erkenntniß derselben in diesem Abschnitte weitläufig soll gezeigt werden.

§. 2. Das Wörtlein Noten, kömmt her vom lateinischen Worte Nota, ein Zeichen, Merkmal: steht nun das Wort musicalisch davor, als musicalische Noten, so bedeutet es musicalische Zeichen, oder Zeichen, die man in der Tonkunst gebraucht, um einen musicalischen Ton zu bestimmen und anzuzeigen.

§. 3. Wir haben oben im ersten Abschnitt Cap. 2. §. 1. und Cap. 5. §. 2. gesehen wie unser Clavier in 4 Theile getheilet wird, nämlich in 4 Octaven, als da ist, die große, die ungestrichene, die einmal- und die zweymalgestrichene Octave, da denn eine jede Octave aus 7 Tönen als *c d e f g a h* besteht; weiter haben wir gesehen wie solche 4 Octaven selbst in den Buchstaben (der Schreibart nach) müssen unterschieden werden, als *c* in der großen Octave mit einem großen *C*, ungestrichen *c* mit einem *c* das keinen Strich über sich hat, eingestrichen *c* mit einem *c* das einen Strich über sich hat als *ċ*, und zweygestrichen *c* mit zwey Strichen als *c̈*, und so mit allen 7 Buchstaben.

§. 4. Da nun hierdurch die 48 Töne auf eine unterscheidende Art in Buchstaben sind vorgestellt worden; eben so müssen auch, wenn man nun keine Buchstaben mehr gebrauchen will, die andern Zeichen, nämlich die Noten, also beschaffen seyn, daß ich daraus wissen kann, welchen Ton unter den 48 Tönen meines Claviers ich hören lassen soll.

§. 5. Da stünde nun einem frey solche Zeichen selbst zu erfinden, allein es würde einem schwer fallen, bequemere Zeichen dazu erfinden zu können, als die Noten unserer Zeit sind, welche so beschaffen, daß alles was zum Spielen erfordert wird, durch ein geringes, commodos und deutliches Nebenzeichen kann angezeigt werden. Wir schreiten aber näher zum Zwecke.

C A P V T III.

Wie viel Linien man bey den Noten gebraucht, und wie durch die Zertheilung der 10 Linien zweyerley Noten, nämlich Discant- und Bassnoten entstanden.

§. 1. Die Noten können einerley Aussehen haben (in Ansehung der Mensur davon im IIIten Abschnitt gehandelt werden soll) und doch nicht einerley Töne anzeigen, ja sie können auf verschiedene Art gemacht werden und doch einerley Ton anzeigen, deswegen bestehet der ganze Unterschied, darauf ein Anfänger zuerst zu sehen hat, darinne, daß man sehe, die wievielfte Linie oder das wievielfte Spatium eine Note einnehme.

§. 2. Man bedienet sich also einer Anzahl von 5 Linien, darauf und darzwischen die Noten zu stehen kommen, und nach dem nun diese Noten auf der ersten, zweyten, dritten, vierten oder 5ten Linie, oder zwischen der ersten und zweyten, oder zwischen der 2ten und 3ten 2c. stehen, nachdem hat sie den Namen eines unserer 7 Buchstaben *c d e f g a h*.

§. 3. Wer also die Noten will kennen lernen, der muß die Linien und die Zwischenräume oder Spatia der Linien kennen lernen, denn man kann einer jeden Linie und einem jedem Spatio oder Zwischenraume schon die Benennung von *c d e f g a h* geben und beslegen.

§. 4. Wie können aber, möchte ein nachdenkender Leser fragen, die 48 bis 49 Töne meines Claviers auf die 5 Linien und 4 Spatia bezeichnet werden, da man doch nur 9 darauf bemerken kann? Antwort. Das ist gewiß, solches gehet nicht an. Wenn wir aber statt 5, 10 Linien machen, so gieng es vielleicht an? Nein, denn ich könnte darauf nicht mehr als 19 Töne bezeichnen, weil ich alsdenn nur 10 Linien und 9 Zwischenräume oder Spatia hätte. Wenn wir aber 15 Linien nehmen wolten, hätten wir denn genug? Nein, noch nicht einmal, denn ich könnte nur 29 Töne darauf bezeichnen. Wenn wir 20 Linien nehmen wolten, so Erregten wir 39 unterschiedene Stellen, um Noten darauf setzen zu können die unterschiedenen Töne anzuzeigen. Nun fehlten noch 10 Claviere, denn ich habe ihrer in allen 49, müßte ich also 24 Linien haben, darauf ich meine 49 Töne ordentlich unterscheidend bezeichnen könnte; allein welche eine Weislaufftigkeit wäre es auf solche Art mit den Noten, und wenn man keine Vortheile erfunden hätte, so wäre die Tabulatur freylich den Noten vorzuziehen.

§. 5. Wir merken also an, daß die 20 Semitonia nicht aparte vor sich eine Linie oder Spatium einnehmen, sondern solche halbe Töne behalten die Linie oder das Spatium welches ihr benachbartes Clavier gehabt (wie solches Cap. 12. in diesem Abschnitt zu ersehen) und werden durch ein \times oder b angezeichnet; behalten wir also nur 29 Töne, dazu wir hinlängliche Linien und Spatia haben müssen; nun können wir mit 15 Linien zufrieden seyn.

§. 6. Allein es wäre leichter noch mehr als zweymal so viele Claviere kennen zu lernen, als diese 15 Linien in einem Anblick so unterscheiden zu können, daß ich gleich wüßte, welches die 6te, 7te oder 9te zc. wäre, und solchergestalt würde die Erlernung der Noten gewiß höchst beschwerlich seyn.

§. 7. Deswegen man denn auf Mittel gedacht, solcher Beschwernheit abzuheffen; denn weil auf einem Claviere alle Töne nicht gleich oft vorkommen, und die alleruntersten oder tiefsten im Bass wie auch die allerobersten oder höchsten Töne im Discant bey weitem nicht so oft gebraucht werden als die mittelsten, nämlich von groß G im Bass bis zu zwengestrichen \bar{a} im Discant, welches 19 Töne sind, derowegen hat man angefangen nur diese 19 Töne auf 10 Linien und 9 Spatia vorzustellen und zu bezeichnen.

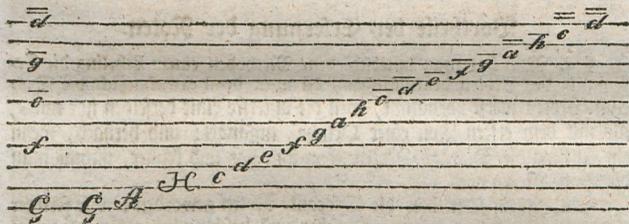
§. 8. Hat also ein Clavierspieler nöthig, zum allerwenigsten diese 10 Linien und 9 Spatia, darauf die 19 gebräuchlichsten Töne seines Claviers bemerkt werden können, wohl inne zu haben; da sich denn einer gleich merken kann, wie die unterste von diesen 10 Linien groß G heiße, oder wie die Note, die drauf stehet, anzeigt, daß ich auf meinem Clavier groß G im Bass mit der linken Hand anschlagen soll, und weiter, wie die oberste oder zehnte Linie zwengestrichen \bar{a} heißt; oder die Note, die drauf stehet, zeigt an, daß ich im Discant mit der rechten Hand \bar{a} nehmen soll.

§. 9. Weil nun diese 10 Linien noch nicht ohne große Übung könnten erkannt und unterschieden werden, nämlich, welche unter diesen 10 Linien die 5te, 6te oder 7te wäre, so hat man abermal eine Erleichterung gefunden, man hat nämlich den Zwischenraum oder das Spatium zwischen der 5ten und 6ten Linie weiter oder größer als die andern Spatia gemacht, und eben dadurch diese 10 Linien in zwen Theile getheilet und einem jeden Theil 5 Linien gegeben; da denn die obersten 5 Linien die Claviere welche die rechte Hand anschlagen muß, nämlich den Discant, und die

die unteren 5 Linien die Claviere, welche für die linke sind, nämlich den Bass, vorstellen.

§. 10. Aus dieser Theilung der 10 Linien, in 2 mal 5 Linien, sind nun die zweyerley Noten, nämlich die Discant und Bassnoten entstanden, welchen Unterscheid der Noten man nicht haben würde, wenn die 10 Linien nicht wären zertheilet worden. Allein, ob es gleich scheint ein Anfänger hätte dadurch mehr zu lernen bekommen, daß er nun zweyerley Noten wissen und kennen muß, so ist es doch nicht an dem, sondern ob einer die 10 Linien, als zusammen gelassen oder als von einander in 2 Theile getheilet, lernet, ist einerley und eben dasselbe, ja die Zertheilung und Zertrennung der 10 Linien hat eine große Erleichterung verursacht, welches man anjese schon kann einsehen und hernach noch besser einsehen wird.

§. 11. Wir wollen nun erstlich die 10 Linien unzertheilt zusammen ziehen, und die Buchstaben drauff und darzwischen setzen, welche die Noten bekommen die drauff oder darzwischen stehen, um einem Anfänger zu zeigen, wie man eigentlich nur einerley Noten fürs Clavier hat; er wird auch dadurch sehen, daß die Zertheilung der 10 Linien eine große Erleichterung giebet, hier sind die 10 Linien:



§. 12. In alten Zeiten hat man noch wohl 2 Linien über diese 10 Linien gemacht, wie aus des Praetorii Syntagmate Musico Tom. III. p. 40. sq. zu sehen. Allein ob man gleich dem Auge das Hülfsmittel gegeben, daß man einigen Linien im Anfange und auch wohl am Ende der Linien ihren Buchstaben darauf geschrieben, wie wir hier solches im Anfange der 10 Linien auch gethan haben, so hat dieses doch noch wenig Erleichterung, sonderlich in Ansehung der Noten mitten in einer Zeile, verursacht.

Wiedeb. Clav. Spiel.

Ⓔ

§. 13.

§. 13. Deswegen die Zertheilung der 10 Linien, die Namen oder Buchstaben einer Linie oder Zwischenraums zwar nicht geändert, aber doch verschaffet hat, die Zahl einer Linie, ob es nämlich die 5te, 6te oder 7te u. ist, geschwinder und leichter mit den Augen übersehen und ausrechnen zu können, denn von 5 Linien läßt sich die mittelfte gar leicht in einem Blicke finden.

§. 14. Zu dem kann man auch durch diese Theilung der 10 Linien leichter einsehen, welche Noten für die linke Hand zum Bass, und welche Noten für die rechte Hand zum Discant gehören. Denn weil eben mit der 6ten dieser 10 Linien die eingestrichene Octave mit 7 anfängt, als in welcher Octave der Discant anfängt, so hat dieß vielleicht verursacht, daß man sie in 2 gleiche Theile getheilet, nämlich in 5 und 5.

§. 15. Man siehet hieraus ferner, wie die Bass- und Discant-Linien so natürlich auf einander folgen und gleichsam zusammen fließen, und mit einander können vereinigt werden, welches bey andern Noten, nämlich bey Bass- und Violin-Noten nicht so geschehen kann.

C A P V T IV.

Vorthelle bey Erlernung der Noten.

§. 1. Nun hat man unterschiedene Methoden einem Lehrling die Erkenntniß der Noten bezubringen, da man denn gemeinlich die Discant-Noten zuerst vornimmt, weil die unterste Linie derselben just mit 7, als mit dem ersten Ton einer Octave, anfängt; und hernach, wenn ein Lehrling die Discant-Noten schon inne hat und kennet, nimmt man die Bass-Noten vor.

§. 2. Allein je leichter die Discant-Noten geworden und je fertiger sie einer gelernet hat, je wunderlicher und beschwerlicher kömmt einem hernach die Erlernung der Bass-Noten vor, so daß einer kaum Gedult genug hat, sie so fertig als die Discant-Noten zu lernen.

§. 3. Wir wollen erstlich zeigen, wie man sich die Noten zugleich, sowohl Bass- als Discant-Noten selbst lehren kann, da wir denn vorerst 19 Stück Noten oder Zeichen der Töne unsers Claviers wissen müssen.

§. 4. Bey Erlernung der Claviere hatte man den Vortheil nur eine Octave zu lernen und zwar nach der Lage der Semitonien, diesen Vortheil haben wir nun bey den Linien und bey Erlernung der Noten zwar nicht,

nicht, allein wir wollen doch ein und anders anmerken, was einem zur Erleichterung dienen kann.

§. 5. Man muß die 7 musicalischen Buchstaben *c d e f g a h* ganz fertig so vor- als rückwärts *h a g f e d c* hersagen können, und je mehr sich einer dasjenige was wir schon im ersten Abschnitt hin und wieder davon gesagt, als Cap. 9. §. 2. wird bekannt gemacht haben, je geschwinder und leichter wird es mit der Erlernung der Noten zugehen. Nämlich man muß wissen, welcher Buchstabe nach diesem oder jenem Buchstaben folget oder welcher vorher gehet: Z. E. nach *g* kömmt *a*, nach *h* kömmt wieder *c*, nach *e* kömmt *f*, nach *c* kömmt *d*, item vor *g* kömmt *f*, vor *h* kömmt *a*, vor *e* kömmt *d*, vor *c* kömmt *h* und so weiter. Dieses hat den Nutzen, nämlich, wenn wir wissen wo *g* in den Noten ist und auf welcher Linie es stehet, so können wir gleich schließen, daß die Note, die einen Grad höher als *g* stehet oder nach *g* folget, *a* heißt, weil nach *g*, *a* folget: man dürfte sich folglich um der Zwischenräume Benennung nicht bekümmern, wenn man die Noten die auf den 10 Linien (das ist im Bass und Discant) stehet, nur perfect wüßte, so könnte man die Note des Zwischenraums oder die auf einem Spatio stehet aus der Folge der Buchstaben gleich wissen.

§. 6. Man lerne sich die Noten nicht nach der Reihe oder in der Ordnung wie sie hier unten geschrieben worden, sondern man lerne sie außer ihrer Ordnung und Folge; sonst hat man hernach immer zu zählen und zu rechnen.

§. 7. Man sehe zu, daß man, nachdem man einige Erkenntniß darinnen erlanget, einige Blätter Noten, die nicht mehr gebraucht werden, von einem Organisten, Cantor oder anders woher bekomme, und bilde sich eine Zeile als Discant und die andere als Bass-Noten ein, und schreibe den Buchstaben, wie die Note heißet, darüber, nachdem examinire man die Ueberschrift nach dem bald folgenden Verzeichniß der Discant- und Bass-Noten. Diese Uebung ist einem, der keinen Lehrmeister hat so nöthig als nützlich. Die in dem ersten Abschnitt vorgekommenen Exempel habe deswegen gleich in Noten darunter gesetzt, damit ein Anfänger bald die Noten kennen lerne und sie als Uebungs-Exempel anjehet mag brauchen können.

36 II. Abschn. Cap. V. Vom Discant- und Bass-Schlüssel.

Verzeichniß der Discant-Noten nach ihrer
Ordnung.

c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄ c̄̇ d̄̇ ē̇ f̄̇ ḡ̇ ā̇ h̄̇ c̄̇̇.



Verzeichniß der Bass-Noten nach ihrer
Ordnung.

C D E F G A H c d e f g a h c̄ d̄ ē.



C A P V T V.

Vom Discant- und Bass-Schlüssel.

§. 1. Ehe wir weiter gehen, muß noch bemerkt werden, wie man im Anfang der 5 Linien ein gewisses Zeichen finden wird, wie solches bey obenstehenden Verzeichniß der Discant- und Bass-Noten auch ist gemacht worden, daraus man sehen kann, ob die Noten Discant oder Bass-Noten vorstellen sollen, welches Zeichen bey Zertheilung der 10 Linien nöthig geworden, da es in deren Zusammenfassung nicht nöthig war.

§. 2. Das Zeichen der Discant-Noten wird nun zwar nicht in allen Stücken oder Zügen von allen gleich gemacht, allein das notwendige, wodurch es sich von andern Schlüsseln unterscheidet muß doch ausgedrückt und deutlich gemacht werden, soll es anders keinen Mißverstand verursachen, gleiche Verwandniß hat es auch mit dem Zeichen der Bass-Noten.

§. 3. Weil nun dieses Zeichen im Anfange der Linien nöthig ist, und die 5 Linien ohne Vorsetzung eines Zeichens allerley Claviere oder Töne bezeichnen könnten, so hat man diesem Zeichen den Namen eines musikalischen Schlüssels gegeben, weil uns dadurch gleichsam aufgeschlossen wird, was vor Art Noten es seyn sollen, obs Discant, Bass oder noch andere Noten seyn sollen.

§. 4.

II. Abschn. Cap. V. Vom Discant- und Bass-Schlüssel 37

§. 4. Und gleichwie die Schlösser nicht alle mit einem einzigem Schlüssel können aufgeschlossen werden, so kann auch nicht ein und dasselbe Zeichen als ein Schlüssel zu allerley Noten gelten, ein anders ist der Discant-Schlüssel, ein anders der Bass-Schlüssel. Hier sind die beyden Schlüssel nach ihrer verschiedenen beliebigen Schreibart, deren man noch mehr erfinden könnte, in der Hauptsache aber müssen sie einander ähnlich seyn.

Discant-Schlüssel.			Bass-Schlüssel.			
oder						
						

§. 5. Der Discant-Schlüssel heisset ein τ Schlüssel, weil die unterste Linie, welche τ ist, durch dieses Zeichen eingeschlossen ist. Hier bey merke als im vorbegehen, daß noch 2 gebräuchliche τ Schlüssel sind, nämlich Alt und Tenor. Im Alt stehet das Zeichen auf der mittelsten Linie, so wie es hier auf der untersten stehet, und heisset die Linie, die durch dieses Zeichen eingeschlossen wird allezeit eingestrichen τ . Im Tenor stehet eben dieses Zeichen auf der 4ten Linie (von unten an gerechnet) und heisset die 4te Linie alsdann τ . Davon hernach ein mehreres.

§. 6. Der Bass-Schlüssel heisset ein f Schlüssel, weil die 4te Linie, welche ungestrichen f heisset, von den beyden Puncten eingefasset wird.

§. 7. Dieß wären die beyden Hauptschlüssel eines Clavier-Spielers, nämlich ein c und f Schlüssel, weil aber auch noch ein g Schlüssel ist, der bey dem Clavierspielen oft gebraucht wird, so melde davon, daß der Buchstabe g in die Höhe gehend alsdann auf der andern Linie stehet und eingestrichen g heisset, die Violine und Flaute Traversiere bedienet sich dieses g Schlüssels, er siehet so aus:

oder	oder	oder
		

Ein Anfänger aber beschäftigt sich mit diesen Noten noch nicht.

C A P V T VI.

Welche sieben Noten man am ersten zu lernen.

§. 1. Ich habe am Ende des 4ten Capitels die 5 Linien, (welches man ein Systema nennet, Systema aber heist allhier eine Collection oder zusammengenommene 5 Linien mit ihren Spatii, siehe Balthers Music. Lexicon) mit Noten beschrieben, den Discant-Schlüssel davor gesetzt, daraus man denn erkennet, daß es Discant-Noten, oder Noten für die rechte Hand seyn, oder ein Verzeichniß wie man die eingestrichene und zweygestrichene Octave in Noten anzeiget. Ich habe die Bass-Noten gleich dabey gesetzt. Dieses Verzeichniß kann dir zur Nachricht und zur Rathserholung bey allem Zweifel dienen.

§. 2. Nun will dir aber auch zeigen, wie du bey der Selbstinfortmation diese Noten am besten erlernen kannst, da man denn am besten thut die Discant- und Bass-Noten zugleich und durcheinander zu lernen; denn lernet man erstlich die Discant-Noten, so hat man sich daran schon so satt Noten gelernet, daß einem fast alle Lust zur Erlernung der Bass-Noten, die doch bey dem Clavierspielen ebenfalls nöthig sind, vergangen.

§. 3. Wir haben Cap. 3. §. 8. in diesem Abschnitt schon gesagt, daß die allerunterste Linie im Bass groß G heiße, und daß die oberste Linie im Discant zweygestrichen $\bar{\bar{}}$ sey, dieses G und $\bar{\bar{}}$ merke man sich also am ersten.

§. 4. Nun behalte, daß eingestrichene $\bar{}$ die unterste Linie im Discant ist (siehe Cap. 3. §. 14. und Cap. 4. §. 1.) und wird alsdenn gemeinlich mit der rechten Hand gespielt; soll aber dieses eingestrichene $\bar{}$ mit der linken Hand gespielt werden, so macht man über die 5 Bass-Linien noch eine kleine Linie und setzet die Note darauf, und gehöret es alsdenn zu den Bass-Noten; denn ob wir gleich bey Eintheilung des Claviers (im ersten Abschnitt Cap. 5. §. 11.) gesagt haben, daß nur die große und ungestrichene Octave zum Bass gehöret, so übersteiget der Bass doch seine Gränzen oft um 3 Töne, und nimmet $\bar{}$ $\bar{\bar{}}$ noch mit, eben wie auch der Discant zuweilen das ungestrichene $\bar{}$ aus der Bass-Octave noch mit nimmet, welches denn im Discant unter der untersten Linie $\bar{}$ gesetzt wird. Nun kennest du-G $\bar{\bar{}}$ und $\bar{}$ beydes, wenn es im Bass und wenn es im Discant geschrieben ist. Ich will zu deiner Uebung diese vier

II. Abschn. Cap. VI. Welche 7 Noten man erstlich *re*. 39

vier Noten, die du nun gelernt, hersetzen und durcheinander werfen, nenne eine jede



S. 5. Nun wollen wir auch sehen, welche Stelle das ungestrichene *c* einnehmen muß, es stehet auf dem 2ten Zwischenraum oder Spatio der 5 Bass-Linien. Denn heißet die unterste Linie *G*, so nenne die Buchstaben die nach *G* folgen, solche sind nur 2 *A* und *H*, so kömmt dein *c*, stehet also ungestrichen *c* auf den 2ten Spatio.

S. 6. Nun repetitive die ersten drey Noten nämlich *G* \bar{a} \bar{c} und setze dieses ungestrichene *c* dazu, und sage bey dir selbst auf welcher Linie oder in welchem Spatio eine jede stehen muß.

S. 7. Nun nimm die oberste Linie im Bass die heißet *a*.

S. 8. Sprich zur Repetition also; Die unterste Linie im Bass heißet groß *G*, die oberste Linie im Discant heißet zweygestrichen $\bar{7}$, die unterste Linie im Discant heißet eingestrichen \bar{c} , das zweyte Spatium im Bass heißet ungestrichen *c*, und die oberste Linie im Bass heißet ungestrichen *a*. Dieß wären schon 5 Töne, deren Stelle du bald wirst lernen nämlich:

$G \bar{a} \bar{c} c a$.

S. 9. Nun nimm die beyden mittelsten Linien im Discant und Bass, im Discant heißet die 3te oder mittelste Linie eingestrichen \bar{s} , und im Bass heißet die mittelste Linie ungestrichen *a*. Dieß wären nun 7 Noten, die du am ersten zu erlernen hast, ich will sie wieder durcheinander werfen, da du sie denn nennen kannst, und immer aus dem gemeldeten erstlich zu sehen, ob du recht gesagt, ehe du weiter gehst.



S. 10.

40 II. Abschn. Cap. VII. Forts. von Erlernung der Noten.

§. 10. Wenn du nun diese 7 Noten $G \overset{\bar{d}}{d} \overset{\bar{c}}{c} \overset{\bar{c}}{c} \overset{\bar{a}}{a} \overset{\bar{g}}{g} \overset{\bar{d}}{d}$ fertig kannst, so ruhe ein wenig, und gehe nicht eher weiter zu den andern, als bis du dir solche recht inprimiret, stelle dich als wären keine Noten mehr zu erlernen, suche solche entweder auf einem Blatte Noten, oder in einem Chorals- oder Notenbuche, oder auch in denen hierben gefügten und untermischten Exempeln, wo du sie findest.

§. 11. Wenn du dich mit Erlernung der Noten beschäftigest, als wöbey du freylich das Clavier nicht bedarffst, du möchtest denn auch gleich den Ton auf deinem Clavier suchen wollen, den dir die Note anzeigt, als welches recht nützlich wäre; so unterlaß niemals die im 1sten Abschnitt gegebenen Exempel zu repetiren und zu spielen, damit jedesmal auch die Finger ihre Übung haben und du die Exempel immer besser, egalere und geschwinder lernest spielen.

§. 12. Es ist ein gemeines Schicksal der Selbstinformation, daß man bald meynet, man könne dieß oder jenes schon, und man könne nun schon weiter gehen, da man es doch nur begriffen, aber sich doch noch nicht recht eingedrückt hat. Weiter ist man oft im Anfange so hitzig und eifrig drüber her, als wollte man alles zugleich und in einem Tage fassen, oft aber läßt man die ganze Information wieder 8, wo nicht mehr Tage anstehen: Wer sich also nach diesem Unterrichte selbst informiren will, der nehme alle Tage eine gewisse Stunde oder auch nur eine halbe Stunde darzu, und gehe nicht eher zu etwas neues, ehe das vorige recht gefasset worden.

C A P V T VII.

Fortsetzung des vorigen, wie man nämlich die 5 Linien und 4 Spatia im Bass und Discant zugleich zu lernen hat.

§. 1. Nun wollen wir die zweyte Linie im Discant und Bass dazu nehmen. Die 2te Linie im Bass ist groß H , als der letzte Ton in der großen Octave, und im Discant heißet die zweyte Linie eingestrichen e .

§. 2. Die 4te Linie im Bass und Discant fehlet uns nur noch, so haben und wissen wir die Benennung aller 5 Linien sowohl im Bass als Discant. Die 4te Linie im Bass heißet ungestrichen f Dieses haben wir schon im 5ten Cap. angemerket, da wir angezeigten, wie der Schlüssel des

II. Abschn. Cap. VII. Forts. von Erlernung der Noten. 41

des Basses die 4te Linie im Bass durch zwey Punkte einschliesse, und deswegen ein *f* (Schlüssel heiße) die 4te Linie im Discant heiße eingestrichen \bar{f} , als welches der letzte Ton der eingestrichenen Octave ist: da nun gleich nach dieser vierten Linie die zweygestrichene Octave mit \bar{f} auf dem vierten Spatio eintritt, so merken wir uns hierbey auch gleich die Stelle des zweygestrichenen \bar{f} , es stehet nämlich auf dem 4ten Spatio im Discant.

§. 3. Dies ist nun wo *H e f h* und \bar{c} stehen, als welche man sich jetzt zu merken hat. Wir wollen sie durcheinander werfen, und kann man sie zur Uebung nennen,



§. 4. Wenn wir nun die im 6ten Cap. gelernete 7 Noten dazu nehmen, so haben wir schon 12 Töne bemerkt, als *G a c c a g d H e f h c*. Dies sind nun die 5 Linien im Bass und Discant mit ihrer Benennung, wie auch zwey Spatia, nämlich ungestrichen *c* und zweygestrichen \bar{c} . Diese 12 Töne will abermal zu deiner Uebung durch einander werfen, mit dem Unterschied, daß ich die Bass-Note gleich unter den Discant setzen will, du nennest also erstlich die Discant-Note und dann die gleich drunter stehende Bass-Note.



Dieses Exempel ist nicht zur Uebung im Spielen, sondern nur zur Uebung, unsere 12 Noten darnach hersagen zu können.

§. 5. Wer nun die Linien wohl kennet, der kann die Spatia oder die Noten, die zwischen den Linien stehen gar leicht errathen, wenn er nur Wiedeb. Clav. Spiel. F die

die Ordnung der 7 musicalischen Buchstaben *c d e f g a h* fertig inne hat, daraus kann er leichtlich sehen, wie ein jedes Spatium heißen muß, wie die beyden folgenden paragraphi solches anzeigen sollen.

§. 6. Im Bass heisset wie bekandt die unterste Linie *G*, der Buchstabe aber der vor *G* hergehset heisset *F*, heisset also die Note die unter der untersten Bass-Linie stehet groß *F*. Was folget nach *G* vor ein Buchstabe? Antwort *A*, deswegen heisset das erste Spatium im Bass groß *A*. Die mittlste Linie im Bass heisset *d*, nach *d* nun folget *e*, deswegen heisset das 2te Spatium im Bass *e*. Weiter, die 4te Linie im Bass heisset *f*, weil nun nach *f*, *g* folget, so heisset das 4te Spatium im Bass *g*. Die oberste Linie im Bass heisset *a*, nach *a* folgt *h*, drum heisset die Note die im Bass über der obersten Linie stehet *h*.

§. 7. Und so auch vom Discant: da heisset die erste Linie \bar{c} , nach \bar{c} folgt \bar{a} , heisset also das erste Spatium \bar{a} . Die dritte Linie heisset \bar{e} , nach \bar{e} folgt \bar{a} , deswegen heisset das dritte Spatium \bar{a} . Weiter, die 2te Linie im Discant heisset \bar{f} , nach \bar{f} folgt \bar{f} , ist also das zweyte Spatium \bar{f} . Die oberste Linie im Discant heisset \bar{a} , nach \bar{a} folgt \bar{f} , heisset also die Note über der obersten Linie im Discant \bar{f} . (Wie \bar{c} auf dem 4ten Spatio des Discants stehet, haben wir schon §. 2. dieses Capitels angemerket.)

§. 8. Hierdurch haben wir nun zu den vorigen 12 Noten, abermal 9. gelernt, sind zusammen 21 Töne oder Noten, die ich zur Repetition nochmals herlesen will und die Noten darunter.

$\bar{d} \bar{c} \quad \bar{g} \quad \bar{e} \quad \bar{h} \bar{c} \quad \quad \bar{d} \bar{a} \bar{f} \bar{e}$

G c a d H f F A e g h c

Nun wollen wir sie durch einander werfen, und den Bass wie §. 4. gleich unter den Discant setzen, um solche eins ums andere zu nennen.



§. 9. Weil ein Anfänger nicht gleich Noten hat, so habe mit Fleiß etliche Exempel herlesen wollen, welche dienlich sind zum herlesen, üben und nennen der Noten, wer nun hierzu noch den Rath, welchen ich Cap. 4. §. 7. gegeben, sich läßt gesagt seyn und die Exempel vor und rückwärts nennet und hersaget, so zweifele nicht, ein geringer Fleiß und ein aufmerksames Lesen dieses Unterrichts wird einem bald zur Erkenntniß der Noten bringen.

§. 10. Ueberhaupt siehet man aus diesem allen, worauf man bey den Noten vornemlich acht zu geben hat; man muß nämlich recht zusehen, auf was vor einer Linie oder auf welchem Spatio sie stehet, denn dieses machet den ganzen Unterscheid ihrer Benennung aus: bey der kleinen Anzahl von 5 Linien nun, kann man ja gar bald sehen, auf der wievielften Linie oder auf welchem Spatio die Note stehet. Hierinnen nun bestehet das meiste der Notewissenschaft.

C A P V T VIII.

Von denen Noten die noch über und unter den Linien durch kleine aparte Linien oder Striche angezeigt werden, nebst einem Uebungs-Exempel aller Bass- und Discant-Noten.

§. 1. Nun fänget aber auf unserem Clavier der Bass mit groß C an und der Discant höret mit dreygestrichen $\frac{3}{2}$ auf; deswegen fehlen uns
 noch

44 II. Abschn. C. VIII. Von Noten über u. unter den Linien.

noch die untersten und obersten Claviere. Im Bass war groß *F* die tiefste Note, die wir gelernt haben, daher fehlen uns im Bass noch 3 Töne in der großen Octave nämlich *C D E*, als deren Noten wir noch nicht angezeigt haben; und im Discant sind wir nur erst bis $\bar{\bar{f}}$ gekommen, deswegen fehlen uns da noch 5 Noten, nämlich $\bar{\bar{f}} \bar{\bar{g}} \bar{\bar{a}} \bar{\bar{h}} \bar{\bar{c}}$ zusammen 8 Noten.

§. 2. Weil diese Töne sowohl im Bass als Discant so häufig nicht vorkommen, so hat man ihrentwegen die Anzahl der Linien nicht vermehren wollen, sondern, wenn ein solcher Ton vorkömmt, so wird noch besonders eine ihm nöthige kleine oder kurze Linie gezogen; als im Bass haben wir nur *F* gehabt, welches unter der untersten Linie stehet. vid. Cap. 7. §. 6. und würde die *F* in einem Spatio zu stehen gekommen seyn, wenn wir zu *E* und *C* lange Linien würden gezogen haben.

§. 3. Wenn ich also groß *E* in einer Note anzeigen will, so mache ich unter den 5 Bass-Linien eine kleine Linie und setze die Note darauf, so heißt dieselbe Note *E*. *D* ist noch um einen Ton tiefer als *E*, deswegen stehet es unter der kleinen gezogenen aparten Linie, und *C* ist wieder einen Ton tiefer als *D*, deswegen muß ich unter den 5 Bass-Linien 2 kleine Linien ziehen und die Note auf der untersten kleinen Linie setzen.

§. 4. Folglich stehet *C* auf der untersten von den 2 kleinen gezogenen Linien, *D* unter einer kleinen Linie, die unter den 5 Linien gezogen und *E* auf der einen kleinen Linie die unter den langen Linien gemacht als:



§. 5. So wie nun die Bass-Noten, die uns noch übrig waren, immer einen Grad oder Ton tiefer giengen; so gehen die noch nach $\bar{\bar{f}}$ fehlende Discant-Noten immer einen Grad höher, als $\bar{\bar{f}}$ stund im Discant über der obersten Linie, $\bar{\bar{f}}$ muß deswegen auf einer kleinen Linie stehen, $\bar{\bar{g}}$ stehet über dieser kleinen Linie, $\bar{\bar{a}}$ hat zwey kleine Linien, $\bar{\bar{h}}$ stehet über die 2 kleinen Linien und $\bar{\bar{c}}$ hat drey kleine Linien, gienge es nun noch höher,

II. Abschn. C. VIII. Von Noten über u. unter den Linien. 45

Her, so müßten immer mehrere kleine Linien gezogen werden, die Noten von \bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{h} \bar{c} sehen also aus:



§. 6. Und so auch wenn der Bass seine 2 Octaven übersteiget, davon Cap. 6. §. 4. gesagt worden, da hat nun \bar{c} eine kleine Linie über der obersten Bass-Linie, \bar{a} stehet dann über der kleinen Linie, einen Ton höher als \bar{c} , und \bar{a} hat zwey kleine Linien, also:



Dem so weit will der Bass wohl zuweilen in der eingestrichenen Octave steigen, und wird um der Deutlichkeit willen alsdann also geschrieben, damit man sehen kann daß es die linke Hand machen soll, und auch damit man das große Spatium zwischen dem Discant und Bass bey Singe-Arien zu Unterschreibung des Textes oder bey einem Choral-Buch zu Ueberschreibung der Ziffern mag gebrauchen können, bey andern so genannten Hand-Sachen als Concerten, Sonaten, Suiten, Fugen, Präludien, Arien und Menuetten zc. gilt es gleich, ob man die Töne, welche der Bass in der eingestrichenen Octave nimmt durch aparte kleine Linien oder auf den Discant-Linien vorsteller und schreibt, geschieht es nun auf den Discant-Linien, so muß der Strich der Note herunter gezogen werden, als woran man denn erkennet, daß die linke Hand solche Noten zu machen hat; sonst ist es einerley ob der Strich einer Note herauf oder herunter gehet, hierinnen richtet man sich nach der Folge der Noten.

§. 6. Weil wir nun weitläufig gezeigt haben, sowohl alle Bass- als Discant-Noten, so wollen wir zur Uebung im Hersagen der Noten, noch ein Exempel hersetzen, darinnen alle Bass- und Discant-Noten
F 3
spielen

46 II. Abschn. Cap. IX. Discant-Noten allein zu lernen.

sollen vorkommen, kann einer Noten schreiben, so schreibe er die Exempel ab und setze die Buchstaben zur Übung drüber; denn Leuten die kein gut Gedächtniß haben, kann dieses Schreiben sehr förderlich seyn. Hier ist das Exempel welches bloß zum Noten sagen zu gebrauchen.

C A P V T IX.

Erlernung der Discant-Noten auf eine andere Art.

§. 1. Wer nun etwa die Discant-Noten erstlich allein lernen wollte, der kann es thun, er muß aber auch hernach die Bass-Noten eben so fertig kennen lernen. Wir wollen also um einem Liebhaber die Erlernung der Noten leichte zu machen, uns nicht verdrießen lassen, die ganze

II. Abschn. Cap. IX. Discant-Noten allein zu lernen. 47

ganze Noten-Beschreibung nochmals vorzunehmen, aber also, daß wir die Discant-Noten erstlich allein und hernach die Bass-Noten anzeigen wollen.

§. 2. Die 5 Linien im Discant heißen nun, wenn wir nämlich von der untersten zur obersten gehen, c e g h d als:



oder die erste Linie heisset c , die zweyte heisset e , die dritte g , die vierte h und die fünfte d , was weiter die kleinen Linien, so im Discant noch über der obersten Linie gemacht werden, betrift, so heisset die erste kleine Linie f , (als welches f man in Melodien der Lieder noch oft findet, deswegen habe es mit in dem Exempel der 5 Linien gesetzt) die zweyte kleine Linie a und die dritte b .

§. 3. Diese kleine Linien findet man nicht immer im Discant, so wie die 5 Linien, sondern nur alsdenn wenn solche hohe Töne sollen bemerkt werden, bey Liedern trift man, wie schon gesagt, das f auf der ersten kleinen Linie noch wohl an, in Hällischen Melodien kömmt auch zuweilen a vor auf der 2ten kleinen Linie, das dreygestrichene b auf der 3ten kleinen Linie kömmt in Melodien der Lieder gar nicht vor.

§. 4. Diese 5 Linien lerne man nun nicht eben nach der Reihe, sondern vielmehr außer der Ordnung, also: Die unterste Linie heisset c , die 5te oder oberste Linie heisset d , die mittlste heisset g , die 2te heisset e und die 4te heisset h , die 2te kleine Linie heisset a , und die erste kleine Linie heisset f . Dieß wären nun die 5 Hauptlinien und die 2 kleinen Nebenlinien.

§. 5. Nun wollen wir die Spatia oder Zwischenräume der Linien auch befehen; das unterste Spatium oder der Raum zwischen der ersten und zweyten Linie heisset a , das andere Spatium f , das dritte Spatium heisset e und das vierte Spatium heisset c .

§. 6. Wenn eine Note über der obersten Linie stehet, so heisset dieselbe e , die Note so über einer kleinen Linie stehet, heisset a . Stehet unter

unter der untersten Linie im Discant eine Note, so heisset solche ungestrichen *h*. Wir wollen die Spatia nun auch mit Noten besetzen.



C A P V T X.

Von Erlernung der Bass-Noten auf eine andere Art.

§. 1. So wie wir jetzt gezeigt haben, wie einer die Discant-Noten allein zuerst lernen kann, so wollen wir nun eben diese Art auch bey der Erlernung der Bass-Noten behalten; weil ich hoffe, daß die weitläufige Abhandlung von den Noten dienlich seyn wird, einem aufmerksamen Leser fast durch das bloße Lesen dieses Unterrichts die Erkenntniß der Noten zu verschaffen.

§. 2. Die 5 Bass-Linien heißen also, *G H d f a*, oder die unterste Linie im Bass heisset *G*, die zweyte Linie heisset *H*, die dritte *d*, die vierte *f* und die fünfte *a*.

§. 3. Was weiter die kleinen Linien betrifft, die im Bass so wohl über als unter den 5 Linien oft gemacht werden, so heisset die erste kleine Linie über die 5 Linien *e* und die zweyte kleine Linie heisset *e*. Die erste kleine Linie unter den 5 Linien heisset *E* und die zweyte heisset *C*, wie aus den Noten zu ersehen;



§. 4. Diese 5 Linien mit ihren beyden kleinen Linien so wohl unten als oben lerne man nun auch außer der Ordnung also: Die erste oder unterste Linie heisset *G*, die fünfte oder oberste heisset *a*. Die mittelste oder dritte heisset *d*, die zweyte heisset *H* und die vierte heisset *f*. Die erste kleine

kleine

Kleine Linie über der obersten von den 5 Linien heißt \bar{e} , die erste kleine Linie unter der untersten von den 5 Linien heißt E , die 2te kleine Linie über der obersten von den 5 Linien heißt \bar{f} , und die 2te kleine Linie unter der untersten von den 5 Linien heißt F . Dieß wäre nun die Benennung aller 5 Linien, wie auch der 2 kleinen Linien so wohl über als unter den 5 langen Linien im Bass.

§. 5. Ansehe besehen und bemerken wir auch die Spatia im Bass. Das unterste Spatium oder der Raum zwischen der ersten und zweyten Linie heißet A . Das zweyte Spatium heißet c . Das dritte e und das vierte Spatium heißet g . Wenn eine Note über der fünften Linie, ohne einen kleinen Strich durch den Kopf der Note zu haben, stehet, so heißet sie h . Wenn auf diese Weise eine Note unter der untersten Linie stehet, so heißet sie F , eine Note die über der ersten kleinen Linie, die über die 5 Linien gemacht ist, stehet, heißt \bar{a} , und so auch die Note, so unter der kleinen Linie, die unter den 5 Linien gemacht ist, heißt D . Dieß wollen wir auch in Noten vorstellen.



C A P V T XI.

Wie man die Bass- und Discant-Noten noch auf eine andere Art zugleich lernen kann.

§. 1. Du kannst auch die Bass- und Discant-Noten dir auf folgende Weise zugleich bekannt machen. Die erste Linie im Discant heißt \bar{e} , im Bass aber heißt die erste oder unterste Linie G . Die andere Linie im Discant heißt \bar{f} , im Bass aber H . Die dritte Linie im Discant heißt \bar{g} und im Bass heißt diese dritte Linie d , die vierte Linie im Discant heißt \bar{a} , im Bass aber f . Die 5te Linie heißt im Discant \bar{b} , im Bass a .

§. 2. Die erste kleine Linie im Discant, die über die 5 langen Linien gemacht wird, heißt \bar{f} , im Bass aber \bar{e} . Die zweyte kleine Linie heißt im Discant \bar{g} und im Bass \bar{f} . Unter der untersten Linie des Discants findet man keine kleine Linie, wolte man sie aber machen, so hieße die
Wiedeb. Clav. Spiel. G Note

Note die darauf stünde *a*) im Bass aber macht man oft noch 2 kleine Linien unter den 5 langen Linien, und heisset die erste oder wenn nur eine kleine Linie drunter stehet, *E* und die 2te kleine Linie heisset *C*.

§. 3. Eben so wollen wir nun auch kürzlich die Spatia benennen und repetiren. Das erste Spatium im Discant heisset *a*, im Bass *A*. Das andere Spatium heisset im Discant *f*, im Bass aber *c*. Das dritte Spatium heisset *a*, im Bass *e*. Das vierte Spatium heisset im Discant *f* und im Bass *g*.

§. 4. Die Note, welche im Discant über der fünften Linie stehet heisset *f* und im Bass *h*. Die Note so im Discant unter der ersten oder untersten Linie stehet heisset im Discant *h* (es ist also einerley Noten, nämlich die im Bass über der obersten Linie und die im Discant unter der untersten Linie stehet, denn beydes ist *h*, die Ursache suche aus dem 2ten Capitel dieses Abschnittes zu erkennen) im Bass aber heisset die Note die unter der untersten Linie stehet *F*. Die Note so im Discant über der ersten kleinen Linie stehet, heisset im Discant *f* und im Bass *a*. Im Discant wird unter den 5 Linien keine kleine Linie gemacht, (wie §. 2. schon erwühnet worden) wohl aber im Bass und da heisset die Note unter der kleinen Linie *D*.

§. 5. Von allen diesen siehe folgende Noten an:

c e g h d f a d f a c e h g.

Disc. 

G H d f a c e A c e g h F d D.

Bass. 

§. 6. Wenn du das 9te, 10te und dieses 11te Capitel liestest, so besinne dich jederzeit dabey, ob dir die Stelle einer jeden Note, davon du in diesen Capiteln liestest, nicht schon aus den vorigen Capiteln bekant geworden; untersuche und prüfe gleichsam diese obenbenannten 3 letzten Capitel nach dem 6ten, 7ten und 8ten Capitel dieses Abschnitts, und siehe

II. Abschn. C. XII. Wie die Semitonia gezeichnet werden. 51

siehe zu ob auch der Buchstabe der Note hier und da etwan verdruckt oder verschrieben ist; so wirst du hierdurch zu einer perfecteren Erkenntniß der Noten kommen.

§. 7. Du kannst nun auch die Exempel des vorigen Abschnitts nach Noten spielen und die Augen von den darüber stehenden Buchstaben abwenden, oder auch viel lieber mit einem Stück Pappier zudecken, also daß die Zahlen, welche die Finger anzeigen, nur bloß und offen bleiben.

C A P V T XII.

Wie die Semitonia durch Vorsetzung eines *x* oder *b* in Noten vorgestellet werden.

§. 1. Anjeko hätten wir nun weitläufiger gewiesen, wie die 29 ganzen Töne des Claviers durch Noten bezeichnet oder angezeigt werden: wir haben aber noch nicht gesagt, wie man die halben Töne oder Semitonia (welches die 20 kurze hervorragende Claviere sind) in Noten vorstellet, deswegen soll dieses anjeko geschehen.

§. 2. Im ersten Abschnitt Cap. II. haben wir schon angezeigt, wie diese Semitonia eine doppelte Benennung haben und solche entweder von dem vorherliegenden Claviere oder ganzen Töne oder von dem folgenden Claviere bekommen; wenn sie ihre Benennung von dem Clavier welches eben davor lieget bekommen, so geschiehet solches wenn man zu dem davorliegenden ganzen Töne die Sylbe *is* setzet, als von *c* kömmt *cis*, von *d* *dis*, von *f* *fis*, von *g* *gis* und von *a* *ais*: Wenn sie aber ihre Benennung von dem folgenden ganzen Ton bekommen, so setzet man gemeiniglich die Sylbe *es* zu dem ganzen Töne als von *d* kömmt *des*, von *e* *es*, von *g* *ges*, von *a* *as* (nicht *aes*) von *b* kömmt *b* (nicht *hes*). Dieses alles haben wir, wie gemeldet, schon im 11ten Capitel des ersten Abschnitts bemercket, und auch zugleich angezeigt, wie ein Anfänger sich die erste Benennung der 5 halben Töne zuerst und vornehmlich zu merken hat, nämlich *cis dis fis gis b*. (denn *cis* und *des*, *dis* und *es*, *fis* und *ges*, *gis* und *as*, *b* und *ais* bedeuten einerley Semitonium).

§. 3. Allhier wird alles nun deutlicher werden, wenn wir anzeigen, wie solche doppelte Benennung derselben in Noten vorgestellet wird. Da man sich dann zweyerley Zeichen bedienet, welche man vor einer Note setzet,

52 II. Abschn. C. XII. Wie die Semitonia gezeichnet werden.

setzet, wenn statt eines ganzen Tones der nächst ihm liegende halbe Ton oder ein Semitonium soll angeschlagen werden.

§. 4. Das erste Zeichen nun ist ein aus vier kleinen Strichen bestehendes Kreuz und siehet so aus *. Das andere Zeichen ist ein kleines lateinisches b.

§. 5. Wenn nun ein * oder b vor einer Note stehet, so zeigt solches an, daß man statt des ganzen Tones ein Semitonium gebrauchen soll.

§. 6. Von diesen beyden Zeichen * und b bemerke folgende Regel:

- 1) Das * erhöhet die Note vor der es stehet um einen halben Ton.
- 2) Das b erniedriget die Note vor der es stehet um einen halben Ton.

§. 7. Dieß * oder b kann nun vor alle 7 Töne *c d e f g a h* stehen, kann also ein jeder Ton um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget werden.

§. 8. Die Erhöhung um einen halben Ton geschieht, wie schon gesagt, durchs *, und wird aus *c* (wenn nämlich das * davor stehet) *cir*, aus *d* wird *dir*, aus *f* *fir*, aus *g* *gir*, aus *a* *aic* (oder *b*) und hier hat denn die erste Benennung der halben Töne statt.

§. 9. Die Erniedrigung um einen halben Ton, geschieht durchs b, und dann wird aus *d* *des*, aus *e* *es*, aus *g* *ges*, aus *a* *as*, und aus *h*, *b*.

§. 10. Man hat die langen Claviere, deren man 29 hat, ganze Töne und die kurzen Claviere halbe Töne oder Semitonia genennet, aber doch nicht mit allem Recht, der Gebrauch hat ihnen diesen Namen gegeben. Denn ein jeder ganzer Ton muß um einen halben Ton erhöhet werden können, ehe ich zu einem andern langen Claviere wieder komme, dieß kann aber bey *e* und *h* nicht angehen, weil zwischen *e* und *f*, wie auch zwischen *h* und *c* kein halber Ton oder kurzes Clavier lieget, daher ist die Entfernung von *e* und *f*, item von *h* und *c*, nicht eine Entfernung um einen ganzen sondern nur um einen halben Ton; allein von *c* zu *d*, von *d* zu *e* ist die Entfernung eines ganzen Tones oder die sind, in Ansehung der Höhe, einen ganzen Ton von einander, weil die halben Töne *cir* und *dir* darzwischen liegen, und so auch von *f* zu *g*, von *g* zu *a*, und von *a* zu *h*, als welche alle einen ganzen Ton von einander liegen, weil die halben Töne *fir*, *gir*, *b* darzwischen liegen, als welche halbe Töne alle um einen halben Ton höher klingen als die Claviere oder Töne welche vor solche sogenannte Semitonia liegen.

II. Abschn. C. XII. Wie die Semitonia gezeichnet werden. 53

§. 11. Weil nun zwischen *e* und *f*, imgleichen zwischen *h* und *c* kein halber Ton lieget, so wird *e* und *h* selten durch ein * erhöht, und *f* und *c* selten durch ein *b* erniedriget; geschähe aber solches (wie es in schweren Stücken wohl geschiehet) so heist *e* wenn es durch ein * erhöht wird *eis* (welches *f* ist) und *h* wenn es durch ein * erhöht, heist *his* (welches *c* ist). Und so auch wenn *f* ein *b* vor sich hat und also um einen halben Ton soll erniedriget werden, so heisset es *fes* (welches *e* ist) und wenn vor *c* ein *b* stehet, so heisset es *ces* (welches *h* ist). Man wird viel öfter ein * vor *e* und *h* finden als ein *b* vor *f* und *c*, als welches mancher Spieler wohl nie gesehen.

§. 12. Haben also gemeiniglich die 7 ganzen Töne, welche einen ganzen Ton von einander liegen ein * nämlich folgende *c d f g* und zu weilen *a*. Wenn nun vor *c* ein * stehet, so wird es *cis*, vor *d* ein * wird *dis*, vor *f* ein * ist *fis*, vor *g* *gis* und vor *a* *ais*, und alsdann sind diese Töne um einen halben Ton erhöht.

§. 13. Hingwiederum haben folgende 5 Töne, (welche, wenn man herunter gehet, einen ganzen Ton von einander liegen) ein *b* und können also *h a g e d* durch ein *b* erniedriget werden. Wenn nun vor *h* ein *b* stehet, so wird es *b* (nicht *hes*) vor *a* ein *b* wird *as*, vor *g* ein *b* wird *ges* (welches *fis* ist) vor *e* ein *b* wird *es* (welches *dis* ist) vor *d* ein *b* wird *des* (welches *cis* ist).

§. 14. Es ist aber diese zweyte Benennung der Semitonia, wenn solche durch ein *b* entstehen, etwas, welches noch nicht lange Mode gewesen, denn vor diesem hießen die 7 Semitonia nicht anders als *cis*, *dis*, *fis*, *gis*, *b*, es mochte nun dieses Semitonium durch Vorsetzung von einem * oder *b* entstehen; nach diesem und zwar in den jetzigen Zeiten giebt man dem halben Töne eine solche Benennung, daraus man zugleich hören kann, ob der halbe Ton durch ein * oder durch ein *b* entstanden, oder ob ein ganzer Ton um einen halben Ton erhöht oder erniedriget worden, als welches auch nützlich ist, ein Anfänger aber kann sich dieses nur zur Nachricht merken.

§. 15. Die gebräuchlichsten Semitonia, in so weit sie bey den gewöhnlichen Lieder-Melodien vorkommen, sind folgende: vor *c* ein * ist *cis*, vor *d* ein * ist *dis*, vor *e* ein *b* ist auch *dis* (oder *es* nach der neuen Art zu reden) vor *f* ein * ist *fis*, vor *g* ein * ist *gis*, vor *a* ein * ist *b* (oder *ais*) vor *a* ein *b* ist *as* (oder *gis* welches eines ist) vor *h* ein *b* ist *b*.

Mehr darf einer im Anfange nicht davon wissen, *c*, *d*, *f*, *g*, *a* haben also ein \times und *e*, *a*, *h* ein *b* vor sich.

§. 16. Man kann nicht fehlen auf seinem Claviere den rechten Ton zu treffen, wenn man sich nur merket, daß das \times die Note davor es stehet um einen halben Ton erhöhet, so wie im Gegentheil das *b* solche um einen halben Ton erniedriget.

C A P V T XIII.

Was die Creuze oder Been welche zu Anfangs einer Melodie stehen bedeuten, item vom *b* quadrat.

§. 1. In einigen Melodien oder Clavierstücken müssen ein, zwey oder auch wohl drey halbe Töne durchs ganze Lied, statt ihrer ganzen Töne gemacht werden. Z. E. in einigen ja in vielen wo nicht den meisten Liedern muß statt *f* immer *fs* gespielt werden, in einigen muß nicht allein statt *f* immer *fs* gespielt werden, sondern man muß auch dazu statt *c* immer *cis* spielen, ja in einigen wenigen muß bey Spielung von *fs* und *cis*, auch noch statt *g* immer *gis* gespielt werden, so wie denn auch, sonderlich in Hällischen Melodien, noch wohl das vierte Spatium dazu kömmt, nämlich da ich neben *fs*, *cis* und *gis* auch statt *d* immer *dis* spielen muß.

§. 2. Wenn nun eine Melodie oder Stück also beschaffen, daß ich durchs ganze Stück ein, zwey, drey oder vier halbe Töne statt ihrer ganzen Töne spielen soll, so werden diese zugebrauchende halbe Töne, gleich im Anfange des Liedes gleich nach Schreibung des Schlüssels ehe noch eine Note geschrieben wird, durch Creuze oder Been angezeigt, um damit man nicht immer in der Melodie selber nöthig habe das \times oder *b* vor die Note selbst zu setzen. Z. E. Soll in einem Liede statt *f* immer *fs* gespielt werden, so könnte ich zwar das \times vor der Note *f* setzen, so oft nämlich solche in der Melodie vorkäme, allein es ist doch viel commodier, wenn ich ein vor allemal anzeige, wie man statt *f* in der Melodie jederzeit *fs* spielen soll, deswegen bezeichnet man die Stelle welche *f* auf den 5 Linien einnimmt mit einem \times und zwar zu Anfangs, als im Discant stehet *f* im 2ten Spatio deswegen nimmt das \times das 2te Spatium ein und wird drauf gesetzt; im Bass ist die 4te Linie ein *f* wie auch unter der untersten Linie, deswegen stehet das \times im Bass auf der 4ten Linie und

und zur Repetition auch wohl ein \times unter der untersten Linie. Dieß Creuz auf f zeigt also an, daß ich statt f immer fi spielen soll.

§. 3. Deswegen einer, wenn er nun so weit gekommen, daß er ein Lied langsam nach Noten zu spielen anfangen darf, wenn es auch nur mit einer Hand, nämlich mit der rechten Hand wäre, erstlich recht zu sehen muß, ob auch ein \times oder b, ein, zwey oder mehrere derselben, im Anfange der Linien gezeichnet stehet, denn darnach muß er sich im Spielen richten, oder er spiele unrecht. Z. E. Findet er daß im Discant ein Creuz vorgezeichnet stehet, so muß solches im 2ten Spatio f stehen, und dieß machet, daß er im ganzen Liede fi statt f spielen muß. Sind 2 Creuze vorgezeichnet, so stehet solches auf f und c . (es werden alsdenn oft 3 Creuze geschrieben, die doch nur diese beyde Creuze vor f und c bedeuten, denn das \times ist im Discant vor c zweymal gesetzt nämlich auf ein- und zweygestrichen c , so wie im Bass das f zweymal, nämlich in der großen und ungestrichenen Octave mit ein \times bezeichnet ist). Wo nun f und c vorne an ein \times haben, so muß man statt f immer fi und statt c immer ci spielen. Sind drey Creuze vorgezeichnet, so ist zu f und c noch ein \times vor g gekommen (hier werden im Discant wohl vier Creuze geschrieben, da nämlich das \times wieder vor die beyden ce en stehet, im Bass sind wohl fünf Creuze gemacht weil das \times vor f und g in der großen und ungestrichenen Octave stehet) hier muß ich nun weder f noch c oder g sondern statt dieser ganzen Töne die Semitonia fi , ci und gi spielen. Kommen vier Creuze vor, so ist zu obenbemeldten f c und g denn noch ein \times vor d gekommen, (in der Vorzeichnung findet man alsdenn wohl 6 Creuze, weil im Discant c und d , und im Bass f und g doppelt bezeichnet ist, welches aber nicht absolut nöthig ist; denn wenn ein Ton auch nur in einer Octave sein \times im Anfange vorgezeichnet hat, so gilt es diesen Ton in allen 4 Octaven, daß deswegen eben die Töne die im Discant ein \times oder b vor sich haben, solches \times oder b auch im Bass haben müssen, hat man also nur nach den Creuzen oder Be \ddot{u} en die im Discant stehen zusehen, denn eben dieselben gelten auch im Bass). Wo nun oben bemeldte 4 Creuze stehen, da muß man statt f c g und d immer fi ci gi und di spielen.

§. 4. Von dem Zeichen der Erniedrigung oder vom b gilt eben das, was im vorigen §. 3. so weitläufig vom \times gesagt worden, nur mit dem Unterschied daß ein b um einen halben Ton erniedriget, da ein \times um so viel erhöhet hat.

§. 5. Soll nun statt *h* durchs ganze Lied *b* gespielt werden, so stehet dieses *b* vorne an im Discant auf der 4ten Linie und im Bass doppelt nämlich auf der 2ten Linie und über der obersten Linie, alsdem muß man im Discant und Bass nicht *h* sondern *b* spielen. Kommen 2 Been vor, so kömmt zu dem *b* vor *h* noch ein *b* vor *e*, da man denn immer statt *h* und *e*, *b* und *dis* spielen muß. Das dritte *b* nämlich vor *a* welches *as* (oder *gis*) ist findet man in wenig Liedern vorgezeichnet, außer in verschiedenen Hällischen Melodien.

§. 6. Hierbey muß sich ein Anfänger nicht gar zu große Schwierigkeiten machen, und es sich schwer vorstellen wo etwa 2 bis 3 Creuze oder Been in einem Liede vorkommen. Es ist ja leicht zu behalten daß ich statt *f*, *fi* und statt *c*, *ci* nehmen soll, oder statt *h*, *b* und statt *e*, *dis*. Zudem kommen in Liedern selten mehr als diese beyde Creuze nämlich vor *f* und *c*, und die beyden Been nämlich vor *h* und *e* vor. Man muß sich die Vorzeichnung der Creuze und Been eines Liedes nur vest ins Gedächtniß fassen, so ist es eben so schwer nicht.

§. 7. Es kömmt auch wohl im Liede selbst ein * oder *b* vor, welches im Anfange der Linien nicht vorgezeichnet ist, weil solches * oder *b* nicht allgemein sondern nur vor dem Tone gilt, davor es stehet und zwar so lange als diese Note 2 oder 3 mal nacheinander sich hören lassen soll, denn wenn zum Exempel *f* drey mal oder auch nur zweymal in einem Liede vorkömmt, ohne daß eine andere Note darzwischen kömmt, so setzet man nur vor dem ersten *f* (wenn es nämlich *fi* werden soll) ein *, so gilt dieß * allen folgenden *ff*en und machet es zu *Fi*ffen, so lange bis eine oder mehrere andere Noten darzwischen kommen, und wenn dieß *f* oder ein anderer Ton auch 4 bis 8 mal nacheinander folgete. Eben solche Beschaffenheit hat es auch mit den Been.

§. 8. Soll aber ein * oder *b*, das entweder im Anfange der Linien oder aber in dem Liede selbst vor einer Note gestanden, aufgehoben werden und nicht mehr gelten, so hat man ein ander Zeichen welches man ein Bequadrat oder Hackquadrat nennet und so ausseheth ♯, welches man in diesem Fall vor einer Note setzet.

§. 9. Dieses ♯ Bequadrat nimmet also das * oder *b* vor der Note weg, und setzet den Ton oder die Note in seine natürliche Stelle, eben als wenn weder * noch *b* davor gestanden. Z. E. Stehet im Anfang des Systematis oder der 5 Linien auf *f* ein *, so mußt du immer *fi* statt *f* spielen, stehet aber mitten im Liede, es sey nun im Discant oder

II. Abschn. C. XIII. Vorzeichnung der \ast , b und h . 57

oder im Bass, vor f (welches f geworden) ein Bequadrat h , so ist dieses \ast in Ansehung der Note davor das h stehet, aber nicht in Ansehung aller Essen, aufgehoben und du mußt statt f vor dasmal f spielen. Kurz das h wirft das \ast oder b , welches vor einer Note gestanden, weg, doch nur in Absicht der einzigen Note davor es stehet, wie ich schon gesagt, wenn sonst das \ast oder b , welches das h aufhebt, vorne im Systemate vorgezeichnet stehet.

§. 10. Weiter wenn im Anfange des Liedes auf den 5 Linien auf der vierten Linie im Discant ein b stehet, so mußt du in diesem ganzen Liede statt h immer b spielen, es sey denn daß ein h dieses b wieder zu einem h machet.

§. 11. Das Bequadrat h erhöht und erniedriget also die Note vor welcher es stehet um einen halben Ton: es erhöht nämlich einen halben Ton, wenn es ein b aufhebet oder wegnimmt, denn durch dieses b ist der Ton um einen halben Ton erniedriget worden, weil nun das h solches Erniedrigungszeichen das b aufhebet, so hat es einen halben Ton erhöht. Wenn dieß h aber ein \ast aufhebet, so erniedriget es eben dadurch den Ton um einen halben Ton, denn durch dieses \ast ist der Ton um einen halben Ton erhöht worden, weil nun das h ein solches Erhöhungszeichen das \ast wegnimmt, so erniedriget es eben dadurch einen halben Ton.

§. 12. Wir sehen hieraus, daß das Bequadrat h nur vor einer Note stehen kann, wo entweder kurz vorher oder auch im Anfange des Systematis ein \ast oder b vorgestanden; denn weil es nur ein Aufhebungs- oder Wegnehmungszeichen ist, so muß sich vorher ein \ast oder b befinden haben, welches hat können weggenommen werden.

§. 13. Das \ast , b und h werden auch also genannt. Ein \ast heißt b cancellatum (oder ein gegittertes b). Ein b heißt b rotundum (das runde b). Das h heißt be quadratum (das viereckigte b). Mit einem Worte heißen diese Zeichen: Versetzungszeichen, weil sie die Noten versetzen, nämlich aus einem ganzen in einem halben Ton, wie das \ast und b thun, oder aus einem halben in einem ganzen Ton, wie das h be quadratum thut.

§. 14. Die Wirkung dieser 3 Zeichen noch einmal zu wiederholen, so erhöht das \ast eine Note um einen halben Ton, ein b erniedriget einen halben Ton, und das h hebt das \ast oder b von der Note weg, und setzet sie wieder in ihre Stelle die sie hatte, wenn kein \ast oder b davor stünde.

Wieder. Clav. Spiel.

h

CAPVT.

C A P V T XIV,

Abbildung eines Claviers nebst den Noten eines
jeden Claviers.

§. 1. Dieses ist nun das nothwendigste, was einer wissen muß, wenn er die Melodie eines Liedes will spielen lernen: Was die Mensur oder Zeitmaasse der Noten betrifft, davon wollen wir handeln im IIIten Abschnitt.

§. 2. Es hat also ein Anfänger allhier nun gelernt, wie seine Claviere heißen, ingleichen wie die Noten aussehen, dadurch die Claviere bezeichnet werden, wir wollen um mehrerer Deutlichkeit willen die Tastatur oder das Griffbret des Claviers abzeichnen und die Note, die solches Clavier anweist gleich unter das Clavier oder ganzen Tone schreiben, die Noten aber welche die Semitonia nach der gewöhnlichsten Art vorstellen über dieß abgezeichnete Clavier setzen.

§. 3. Hier ist nun die Abbildung der Tastatur oder des Griffbretes des Claviers, worauf man sehen kann, welch ein Ton oder Clavier diese oder jene Note erfordert, oder welch ein Clavier man anschlagen muß, wenn diese oder jene Note vorgeschrieben stehet, wie solche Beziehung der Noten auf die Claviere durch die Puncte angewiesen wird. Du findest hier auch die Semitonia, wie *Gi* und *A*, item *Di* durch ein *x* oder *b* bezeichnet auf deinem Clavier einerley Clavis oder Ton ist. Die Puncte leiten dich also zu das Clavier, das die Note bezeichnet; Du siehest hier ferner die doppelte Eintheilung des Claviers in Bass und Discant und in den 4 Octaven. Wie ein jedes Clavier heißet, findest du mit Buchstaben drauf geschrieben, die Semitonia habe nur allein nach der gebräuchlichsten Art benennet. Die Bass- und Discant-Noten kannst du hieraus lernen und repetiren; du siehest wie einem jeden ganzen Ton eine Note, die weder *C*reuz oder *b* vor sich hat, gehört, da hingegen gegen alle Noten, die ein Semitonium andeuten ein *x* oder *b* vor sich haben müssen. Du siehest weiter wie die Semitonia allhier mehr durch *C*reuz als *B*een vorgestellt sind, alles wie wir solches im vorhergehenden angezeigt haben. Du kannst also bey Betrachtung dieser Abbildung eine Repetition anstellen, von allem was bishero in beyden Abschnitten gesagt worden.

CAPVT

Der Tas
mit l
nebst den

Basf

große Octave ungestrichen Oct

Cis Dis Fis Gis As B cis dis fis gis a

Basf^c

große Octave ungestrichen Oct

Cis Dis Fis Gis B cis dis fis

C D E F G A H c d e f g

Basf

große Octave ungestrichen Oct

C D E F G A H c d e f g

Abbildung
 Der Tastatur eines Claviers
 mit langer Octave,
 nebst den dazu gehörigen Noten.

The diagram illustrates the keyboard layout and musical notation for a long octave. It is organized into two main sections, each labeled **Bass** and **Discant**.

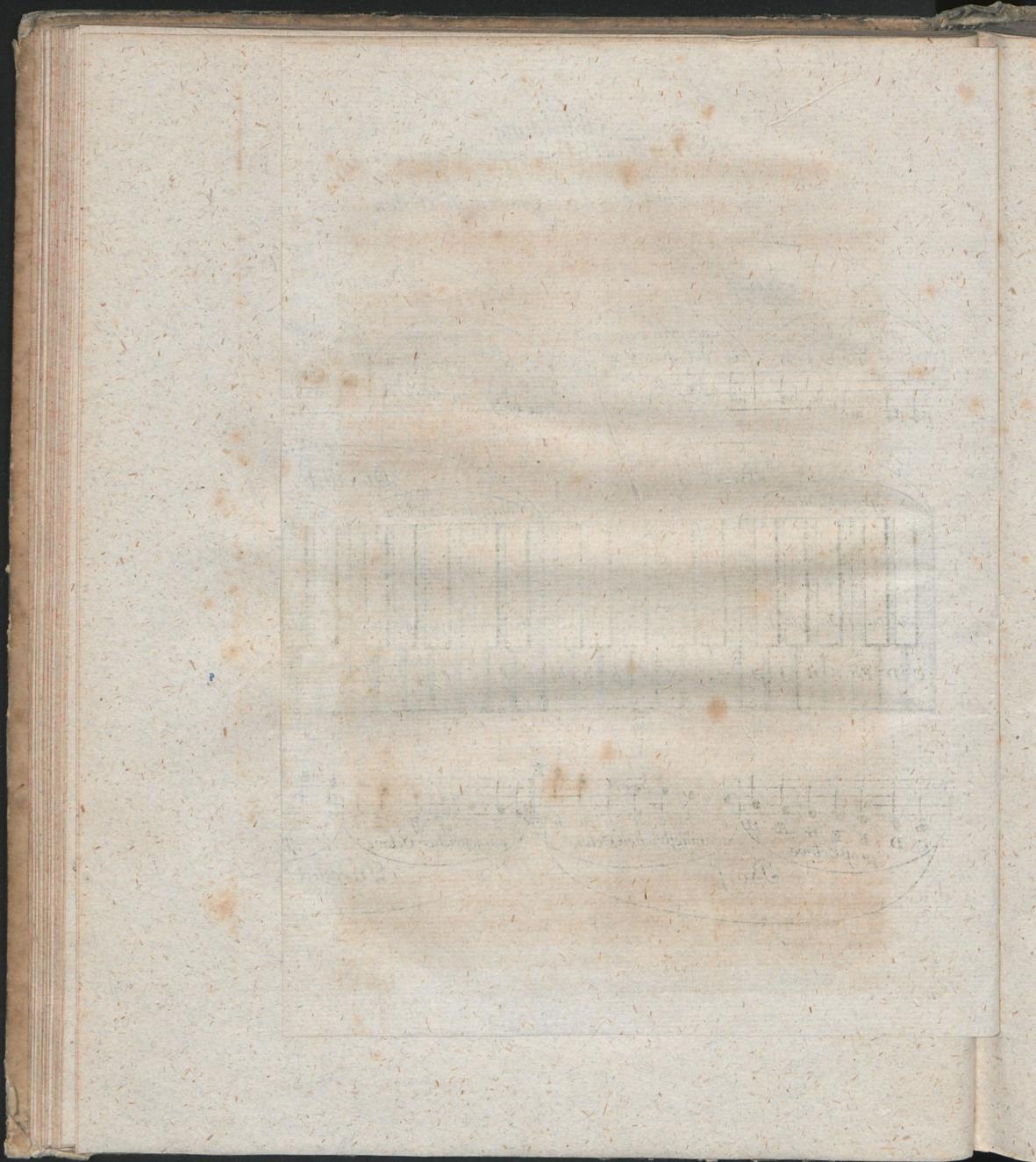
Top Section:

- große Octave:** C^{is} D^{is} F^{is} G^{is} A^{is} B
- ungefstrichen Octave:** cis dis fis gis as b
- eingefstrichen Octave:** c^{is} d^{is} f^{is} g^{is} a^{is} b
- zweygefstrichen Octave:** c^{is} d^{is} f^{is} g^{is} a^{is} b

Bottom Section:

- große Octave:** C D E F G A H
- ungefstrichen Octave:** c d e f g a h
- eingefstrichen Octave:** c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄
- zweygefstrichen Octave:** c̄̄ d̄̄ ē̄ f̄̄ ḡ̄ ā̄ h̄̄
- dreijgefstrichen Oct.:** c̄̄̄

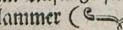
The diagram shows the physical keys in the center, with German letters (C, D, E, F, G, A, H) and German solfège notation (cis, dis, fis, gis, as, b) above and below them. The musical notation below the keys shows the pitch of each note, with accidentals and clefs. The bottom section includes a 'dreijgefstrichen Oct.' label.



CAPVT XV.

Von denen andern Zeichen und deren Deutung, welche man noch bey den Liedern findet.

§. 1. Ehe wir einige Melodien zu Exempeln hersetzen, will nöthig seyn, von einigen vorkommenden Zeichen etwas zu sagen und was sie bedeuten.

§. 2. Zuerst und ganz im Anfange siehest du, wie die Discant- und Bass-Linien durch einen Klammer () zusammen gezogen worden: vide die Exempel des 7. und 8ten Cap. und die Chorale des 17ten Cap. Dieß zeigt an, daß die Noten dieser beyden Zeilen zugleich müssen gespielt werden, die oberste Zeile mit der rechten und die unterste mit der linken Hand, es dienet dieser Klammer den Augen zur Erleichterung, da bey einem ganzen Bogen Noten es dem Gesicht sehr commode fällt, wenn die Linien paarweise zusammen gekoppelt sind.

§. 3. Darnach kömmt gleich das Zeichen, welches man den Schlüssel nennet, nämlich der Discant- und Bass-Schlüssel, wie wir davon schon gehandelt haben und am Ende dieses Abschnitts noch ein Capitel setzen wollen, von allen musicalischen Schlüsseln.

§. 4. Wenn nun ein \times oder b , oder auch 2 oder 3 derselben in einem Liede beständig vor einem gewissen Tone gelten sollen, so werden sie hier gleich nach dem Schlüssel gesetzt.

§. 5. Nun findest du bey den meisten Liedern vorne an oder nach denen Versetzungszeichen folgendes Zeichen C oder $\frac{1}{4}$. Dieses Zeichen zeigt den Tact an (davon im 3ten Abschnitt) denn obgleich die Lieder nicht nach dem Tact gesungen werden, so werden sie doch ordentlich und tactmäßig geschrieben. C bedeutet, daß 4 Viertel stehen müssen, ehe der gerade Strich folget, als welcher Strich nur den Tact abtheilet. $\frac{1}{4}$ bedeutet, daß nur 3 Viertel stehen sollen, wo der Tact-Strich kommen soll.

§. 6. Ein Punct mit einem Bogen über einer Note, bedeutet, daß man da etwas einhalten soll, weil allhier die Reihe eines Liedes zu Ende ist, es siehet so aus. 

§. 7. Das Wiederholungszeichen siehet so aus :||: und lehret, dasjenige was vor diesem Zeichen gestanden zu wiederholen oder noch einmal zu spielen. Von den andern Zeichen wird bey Gelegenheit gehandelt werden.

C A P V T XVI.

Anweisung wie man ein Lied langsam nach Noten
spielen soll.

§. 1. Anseho wollen wir einige Lieder hersehen mit Bass und Discant, da also beyde Hände zugleich müssen gebraucht werden, sie sind mit Fleiß so gesetzt, daß fast alles schon in diesem Abschnitte gelehret worden, was darinnen vorkömmt, das übrige wird in denen Anmerkungen bey einem jeden Liede angemerket werden. Ich will zum voraus etwas von der Fingersezung dabey erinnern, ob gleich die Finger mit Zahlen darüber stehen und im IVten Abschnit weitläufig davon wird gehandelt werden.

§. 2. Nimm einen Satz des Liedes nach dem andern vor; jeder Satz aber ist aus, wenn das Ruhezeichen über der Note stehet, nämlich also  und repetire ihn erstliche mal, damit dir die Fingersezung im Bass und Discant in einem jeden Satze möge bekannt werden.

§. 3. Es ist sehr viel daran gelegen, daß du die Noten und Claviere vollkommen inne habest, so wie ich dir eben deswegen eine so deutliche und weitläufige Anleitung von beyden Stücken gegeben habe. Du wirst ohne Zweifel wohl so viel schon daraus gelernet haben, daß du eine jede Note und Clavier nennen und kennen wirst, wenn man dir nur einen Augenblick Zeit zum Nachdenken lästet; dieses Nachdenken nun ist zwar im Anfang nöthig und gut, allein wenn ich nach Noten spiele, so habe ich nicht den geringsten Augenblick Zeit zum Nachdenken übrig, sondern ich sehe und kenne die Note in einem Augenblick oder Anblick so geschwinde, daß auch an kein Nennen der Noten mehr gedacht wird (wie man im Anfange bey Erlernung der Noten solches nöthig hatte). Es gehet mit der Erlernung der Noten eben wie mit der Erlernung der Buchstaben, des Buchstabirens und des Lesens, da man die Buchstaben erst muß kennen lernen, hernach geschwinde hersagen und zuletzt im Lesen sie gebrauchen ohne sie zu nennen.

§. 4. Die Erlernung der Buchstaben der Noten muß nun geschehen seyn, es muß nun an ein musicalisches Buchstabiren gehen; um nun einen habitum oder Fertigkeit in der Erkenntniß der Noten und Claviere zu erlangen, so nenne erstlich die Noten eines jeden Liedes, das du spielen willst, sage erstlich laut die Discant-Note und darauf gleich die darunter stehende Bass-Note, als zum Exempel bey der Melodie des ersten Liedes:

Wer

Wer nur den lieben Gott läßt walten zc. sprich \bar{e} (im Discant) und dazu A (im Bass) \bar{a} und c , \bar{h} und H , \bar{c} und A , \bar{h} und H , \bar{a} und c , \bar{h} und d , \bar{g} und e , \bar{c} und E . Dieß ist der erste Satz.

§. 5. Wenn du etliche mal die Noten gesagt, so kannst du erstlich mit der rechten Hand den Discant allein spielen, und dann auch den Bass allein, darauf mit beyden Händen zusammen, erstlich langsam und endlich so wie man singet.

§. 6. Das Spielen mit der rechten Hand alleine, mag ganz im Anfang einmal geschehen, denn ich rathe es nicht, lange und oft mit einer Hand anjeho alleine zu spielen, zudem da dieses in den Exempeln des ersten Abschnitts schon geschehen; es will einem hernach um so viel beschwerlicher werden mit beyden Händen zu spielen, je leichter man mit einer Hand damit fertig werden kann. Gewöhne dich also viel lieber bey diesen Liedern mit beyden Händen bald Anfangs zu spielen.

§. 7. Wenn du nun mit beyden Händen zugleich spielst, so gewöhne dich an, am ersten deine Discant-Note zu sehen, wie auch den Finger der drüber stehet, alsdann suche den Ton auf dem Claviere und halte den Finger drüber, schlage ihn aber nicht eher an, als bis du die Bass-Note, die unter deiner Discant-Note stehet auch gesehen, den Finger bemerket, sie auf deinem Clavier gesucht, und dann schlage mit beyden Händen Discant und Bass und so einen Ton nach dem andern zugleich an. Erstlich muß dein Spielen mehr dem Buchstabiren als dem Lesen ähnlich seyn, darum laß alles im Anfange erst langsam, aber accurat und recht zugehen, so daß du weder das unrechte Clavier anschlägest, noch den unrechten Finger nimmst. Laß dir hierbey keine Mühe verdrießen, denn wer gut buchstabiren kann, lernet mit der Zeit auch gut lesen; der habitus oder eine durch Gewohnheit erlangte Fertigkeit will in und bey allen Dingen Zeit haben, und kömmt erst nach vielem Ueben.

§. 8. Ich habe eben gesagt, man sollte sich gewöhnen erst die Discant-Note und hernach die Bass-Note zu sehen, dieß muß einer wohl in Acht nehmen, und nicht bald die Discant-Note und bald die Bass-Note querst sehen und auf seinem Claviere die Note suchen, sondern immer einerley verfahren, nämlich man muß die Discant-Note immer erst und hernach die Bass-Note sehen und auf seinem Claviere suchen, dazu

62 II. Abschn. Cap. XVII. Chorale mit Anmerkungen.

durch wird man denn unvermerkt gewohnt die Bass-Note gleich zu der Discant-Note zu sehen, oder die Note im Discant und Bass zugleich und nicht zertheilt (wie im Anfange nöthig ist) zu sehen.

C A P V T XVII.

6. Chorale mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen.

S. 1. Nun wollen wir einige Chorale sehen, man schlage aber erstlich zurück und lese was im ersten Abschnitt Cap. 4. und Cap. 16. von der Art zu spielen allda ist gesagt worden.

N. 1. Wer nur den lieben Gott läßt walten &c.

Musical notation for the chorale 'Wer nur den lieben Gott läßt walten &c.' in G major, 3/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The music is written in a simple, homophonic style. Above the treble staff, there are several groups of numbers: 1 3 4 5 4 3 5, 3 1, 3, 3 2 1 4 3, 2 3. Above the bass staff, there are several groups of numbers: 5 3 4 5 4 3 2, 1 5, 1, 3 2 5 1 3, 2 5. A double bar line is present at the end of the piece.

NB. Das * welches am Ende des ersten Cases über groß E steht, zeigt an daß im Schluß-Accord die Tertia major soll gemacht werden, vorejzo kehrt man sich noch nicht daran, bis man aus dem IVten Abschnitt erst einen Accord hat lernen machen.

Musical notation for the chorale 'Wer nur den lieben Gott läßt walten &c.' in G major, 3/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The music is written in a simple, homophonic style. Above the treble staff, there are several groups of numbers: 2 1 2, 3 3, 2 2, 1 5, 4 3, 2 1 3 2, 1. Above the bass staff, there are several groups of numbers: 2 1 2, 1 4 3 2, 5 1 2 1, 3 2 1 2, 5. A double bar line is present at the end of the piece.

Anmer

Anmerkungen zu N. 1.

1) Dieß Lied bestehet aus 4 Sätzen, weil das Ruhezeichen \curvearrowright vier mal darinnen vorkömmt, eigentlich aber hat es 6 Sätze, weil die beyden ersten Sätze zweymal müssen gespielt werden, indem das Wiederholungszeichen am Ende des zweyten Satzes stehet.

2) Dieß Lied hat in der Vorzeichnung weder ein \times noch b , deswegen darf man die Noten nur spielen so wie sie natürlich sind. Bald am Ende des ersten Satzes, wie auch im zweyten Sätze stehet vor g ein \times , deswegen muß man dießmal nicht g sondern $g\grave{a}$ spielen. Im Anfange des zweyten Satzes aber stehet vor g , wovor eben vorher ein \times gestanden, ein \sharp , deswegen ist diese Note wieder g , man würde aber $g\grave{a}$ spielen, wenn das \sharp nicht davor stünde, denn das hebet das \times wieder auf.

3) Das Zeichen r welches im Anfänge des ersten, zweyten und dritten Satzes, wie auch am Ende des zweyten Satzes stehet, zeigt einen kleinen Stillstand oder ein kleines pausiren und Aufhören im Spielen an, davon wir noch nicht gehandelt haben, aber im IIIten Absatz Cap. 12. etwas davon sagen wollen.

4) Die letzte Note im Liede stehet wie eine Null aus, sie muß eben so wohl wie die andern Noten gespielt werden, sie bedeutet einen ganzen Tact, so wie die andern Noten Viertel genennet werden, davon der folgende Abschnitt ein mehreres lehren wird.

5) Was die Fingersezung in diesem Liede betrifft, so siehet man hier, wie man darinnen beständig auf die Folge der Noten gesehen. Der Daum hat gemeiniglich die unterste oder tieffte Note eines Satzes, so wie der kleine Finger die höchste Note eines Satzes hat. Im Bass aber ist dieses umgekehrt, denn da hat der Daumen gemeiniglich die höchste Note und der kleine Finger die tieffte Note eines Satzes, siehe vom Daumen im Discant die erste Note \bar{c} welches auch zugleich die letzte und tieffte Note des ersten Satzes ist, so wie auch im andern Sätze das \bar{c} die tieffte Note ist und deswegen den Daumen hat. Im letzten Sätze ist \bar{a} die tieffte und auch die letzte Note und hat den Daumen. Vom Daumen im Bass, da muß der Daumen die höchste Note haben, wie schon

schon gesagt: Im ersten Saze des Basses ist *e* die höchste Note und hat den Daumen. Im zweyten Saze ist *f* die höchste Note und hat den Daumen, im dritten Saze hat *e* als die höchste Note den Daumen, und im letzten Saze ist *a* die Note die den Daumen haben muß.

6) Der kleine Finger hat im Discant die höchste Note eines Sazes, als im ersten Saz ist *f* die höchste Note und hat den kleinen Finger, im vierten Saz ist *e* die höchste Note und hat den kleinen Finger. Im Bas hat der kleine Finger gemeiniglich den tiefsten Ton eines Sazes, als im ersten Saz war erst *A* und dann *E* der tiefste Ton und haben den kleinen Finger, im zweyten Saz hat *A* wieder den kleinen Finger; im dritten Saz ist *e* der tiefste Ton und hat den kleinen Finger, und im vierten Saz hat die letzte als die tiefste Note nämlich *A*, den kleinen Finger.

7) Diese beyde Regeln vom Daumen im Discant und Bas sind nicht also zu verstehen, als wenn der Daumen und der kleine Finger sonst nicht zugebrauchen sind, als auf den höchsten und tiefsten Ton eines Sazes; denn es ist im dritten Saz der zweyte Finger auf *a* gebraucht der doch der tiefste Ton des Sazes war, diese Ausnahme machet die Folge der Noten. Eben wie der kleine Finger im ersten Saze auf *a* gebraucht worden, da doch *f* der höchste Ton des Sazes ist, da er nach unserer Regel allein hätte stehen sollen. Eben so stehet im Bas im andern Saze der Daumen auf *e*, da doch *f* der höchste Ton des Sazes ist und folglich allein den Daumen haben sollte. Im dritten Saze wie auch im vierten hat *a* den Daumen da doch *e* der höchste Ton war; dieß hat aber alles die Folge der Noten verursacht. Sonsten kann einer sich die Regeln vom Daumen und den kleinen Finger, die wir in vorigen beyden Anmerkungen gegeben, wohl merken, indem sie sehr oft eintreffen.

8) Gehen die Noten gradatim oder nach der Reihe herunter oder herauf, so läßt man die Finger auch in ihrer Ordnung gehen ohne einen Finger auszulassen, wie in unserm Liede oft solches vorkömmt, als vornehmlich im ersten Saze des Basses und im letzten Saze des Discants. Sind aber Noten oder Stufen ausgelassen, wie hier oft im Bas geschehen, so werden auch Finger ausgelassen.

2) Die beyden ersten Sätze dieses Liedes müssen zweymal gespiciet werden, weil das Wiederholungszeichen da ist, es wird in denen vier folgenden Melodien auch vorkommen, da denn diese Anmerkung nicht mehr nöthig erachte.

NB. Die Noten welche zwischen die beyden geraden Striche stehen machen einen Tact aus, und wenn ich die Tacte eines Liedes zählen will, so fange ich vom Anfange an bis zu einem Strich, und das ist denn Ein Tact, nun gehe ich mit meinem Finger wieder bis zu einem Strich, das sind denn 2 Tacte, und so bis zu Ende, hat also dieses Lied N. 2. 12 Tacte. Dieses zeige deswegen, weil ich bey den Anmerkungen jedesmal den Tact abzählen will, darinne die Note stehet, dabey ich etwas anmerke.

3) Bey der zweyten Note des achten Tactes stehet vor $\bar{=}$ ein \times , welches nun nicht mehr $\bar{=}$ sondern $\bar{=}$ ist. Bey der ersten Note des zehnten Tactes wird aber dieß \times durch ein $\frac{1}{4}$ aufgehoben, ist es deswegen wieder $\bar{=}$.

4) Was die Fingersetzung betrifft, so siehet man, wie die 5. und 6te Anmerkung bey N. 1. hier sehr oft eintrifft, dabey ich denn dieses allhier erinnere, daß der kleine Finger im Discant eben nicht nöthig gebrauchen ist, wenn die unterste und oberste Note nur vier, drey oder zwey Grade von einander entfernet sind, deswegen in dieser Melodie der kleine Finger im Discant gar nicht vorkömmt, denn der erste Satz hat nur zwey Grade, nämlich von $\bar{=}$ bis \bar{a} , der zweyte Satz hat nur vier Grade, nämlich von $\bar{=}$ bis \bar{e} . Der dritte Satz hat wieder nur zwey Grade, nämlich von \bar{a} bis \bar{h} . Der vierte Satz hat vier Grade, nämlich von \bar{a} bis \bar{f} , der fünfte Satz hat wieder vier Grade, nämlich von $\bar{=}$ bis \bar{h} , und der sechste Satz hat abermal nur vier Grade, nämlich von h bis f . Deswegen der kleine Finger gar nicht nöthig war, weil kein Satz 5 Grade hat. Willst du diese Grade abzählen, als welches großen Nutzen hat bey Erlernung eines Accordes, so zehle die Linien und die Spacia. Besiehe nämlich einen ganzen Satz und denn suche die tiefste Note des Satzes, diese Note mag nun auf oder zwischen der Linie stehen, so fängst du davon mit zehlen an und sprichst: Ein, dann zehlest du so lange bis du deine höchste Note des Satzes erreichet hast, z. E. der erste Satz bestehet aus zwey Graden, \bar{a} oder die oberste Linie ist die tiefste Note deines Satzes, darnach kömmt $\bar{=}$, dieß ist der zweyte Grad deines Satzes. Der

Der andere Satz; in demselben ist \bar{e} auf der dritten Linie deine tiefste Note und also fängst du von \bar{g} an, \bar{e} aber ist die höchste Note deines Sazes, deswegen siehest du wie viel Grade \bar{g} und \bar{e} voneinander liegen. Sprich also: g eins, a zwey, h drey, \bar{e} vier Grade; und so kannst du es mit allen Sätzen machen, da du von der tiefsten Note des Sazes bis zur höchsten desselben rechnest, so wirst du finden, daß kein Satz ist der 5 Grade hat, dieß heisset auf lateinisch oder mit dem gewöhnlichen Kunstworte der Ambitus oder Umfang der Töne, hat also in diesem Liede ein Satz höchstens vier Töne im Ambitu. Nun suche den Ambitum des ganzen Liedes, suche nämlich den tiefsten und höchsten Ton des ganzen Liedes, so wirst du die tiefste Note im letzten Saze bey fs , und die höchste im ersten und fünften Satz bey \bar{e} finden, gehet also dieses Lied von fs bis \bar{e} . Nun zehle wie viel Grade fs und \bar{e} von einander liegen, sprich: fs von g ist eins, \bar{g} von a ist zwey, a von h ist drey, h von \bar{e} ist vier, \bar{e} von \bar{a} ist fünf, \bar{a} von \bar{e} ist sechs, und \bar{e} selbst ist sieben, oder auch nur so, daß du die Töne zehlest, als fs eins, g zwey, a drey, h vier, c fünf, d sechs und endlich e sieben. Deswegen hat dieses Lied eine Septima (oder eine Zahl von sieben nach der Reihe gerechneten Töne) im Ambitu. N. 1. hatte eine Octave im Ambitu, nämlich von \bar{e} bis wieder zu \bar{e} .

5) Wenn eine Note drey oder zweymal vorkömmt, wie hier im ersten, dritten, vierten und sechsten Saze, so verwechselt man wohl den Finger, wie hier auch geschehen, doch hat man in Ansehung der letzten solcher Art Noten auf die Folge zu sehen, damit man alsdenn den rechten Finger hat, es ist aber nicht nöthig, daß man zu solcher Abwechslung der Finger, wenn nämlich eine Note drey oder vier oder fünfmal wiederholet wird, sich aller fünf Finger bediene, und erstlich den Daumen, dann den zweyten, und hernach den dritten, vierten und fünften Finger auf solchen oft wiederholten Ton setze.

6) Was den Daumen betrifft, so wird solcher im Discant und Bass oft gebraucht, so wohl zu der tiefsten Note im Discant als im Bass zu der höchsten Note, weil aber der Daumen kurz ist, so kann gar bequem ein anderer Finger über denselben geschlagen werden, wie hier im Discant im fünften Saz oder im zehnten Tact bey h der zweyte Finger über den Daumen geschlagen wird.

7) Man darf auch nicht denken, daß just eben diese übergeschriebene Fingersezung die einzige mögliche und gute wäre, denn man könnte noch

68 II. Abschn. Cap. XVII. Chorale mit Anmerkungen.

wohl eine andere darüber setzen, die auch gut wäre, ich habe aber die gebräuchlichste darüber geschrieben, daran man sich wohl halten mag.

S. 3. Nun folget die dritte Melodie. Obgleich die Anmerkungen etwas weitläufig gerathen, so sind sie doch werth von einem Liebhaber mit Bedacht gelesen zu werden; was ihm vielleicht vorjeto unnütze zu seyn dünket, wird ihm hernach sehr dienlich seyn, sonderlich was die Abziehung der Höhe und Tiefe eines Satzes und des ganzen Liedes betrifft; dieß bereitet ihn einen Accord machen zu lernen, als welches einem auch gerne allhier beybringen wollte.

NB. Vom * welches im folgenden Liede über *d* und *A* stehet, siehe das NB. unter N. 1. Wer nur den lieben Gott &c.

N. 3. Ach Gott vom Himmel sieh darein &c.

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A double bar line with repeat dots appears at the end of the first system. A second double bar line with repeat dots appears at the end of the second system. A final double bar line with repeat dots appears at the end of the third system. A fermata is placed over the final note of the treble staff in the third system.

Anmerk

Anmerkungen zu N. 3.

1) Im Anfange dieses Liedes finden wir nach dem Zeichen des Schlüssels im Discant ein und im Bass zwey Beem. Dieß muß man sich nun wohl ins Gedächtniß prägen, es soll also durchs ganze Lied ein gewisser halber Ton oder Semitonium gemacht werden. Das *b* stehet im Discant auf der vierten Linie, weil nun die vierte Linie im Discant *h* heißt, so soll in diesem ganzen Liede *h* immer angesehen werden, als stünde ein *b* davor, vor *h* ein *b* ist *b* das Semitonium, deswegen muß man hier ja nicht *h* sondern an dessen statt immer *b* spielen. Und dieß gilt auch im Bass, denn da stehet das *b* über der obersten Linie und auch auf der andern Linie als welche beyde Stellen *h* sind, deswegen man im Bass statt *h* auch *b* spielen muß, welcher Ton im Bass aber nur ein einzimal, nämlich bey der vierten Note des siebenden Tactes vorkömmt.

2) Sonsten haben wir in dieser Melodie auch etliche mal ein *x* vor *f*, da man denn *fr* spielen muß, solches geschieht im Discant nur einmal, nämlich bey der vierten Note des neunten Tactes. Im Bass aber kömmt es dreymal vor, nämlich im zweyten, dritten und zehnten Tact. Wir finden im Bass auch das *b* zweymal vor *e*, nämlich im vierten und neunten Tact, da man denn nicht *e* sondern *dis* (welches nach der neuen Art zu reden *es* genannt wird) spielen muß. Weiter haben wir auch im Anfange des ersten Tactes im Bass das Bequadrat *h* vor *f*, welches das Kreuz so im zehnten Tact vor *f* gestanden, wieder aufhebet und darum muß man jehz wieder *f* spielen.

3) Das Repetitionszeichen kömmt hier auch wieder vor.

4) Nun wollen wir auch den Ambitum eines jeden Sazes und auch des ganzen Liedes, so wie bey N. 2. besehen, oder die Grade eines jeden Sazes abzehlen. Der erste und letzte Saz haben beyde 5 Grade nämlich von $\bar{2}$ bis $\bar{7}$. Das drücket man nach der Kunst also aus: sie haben eine Quinte im Ambitu oder Sprengel. Man bedienet sich in der Music verschiedener lateinischen Wörter, wie wir dann im ersten Abschnitt und auch in diesem Abschnitte schon etliche lateinische Wörter gehabt und auch schon erklärt haben: Hier haben wir nun wieder ein lateinisches Wort, nämlich eine Quinta, dieß bedeutet die Fünfte. Wir wollen hier die lateinischen Zahlwörter, so weit man sie in der Music gebraucht, hersehen. *Secunda* heißt die zweyte, und wenn ein Saz so wie bey N. 2. nur zwey Töne oder Grade im Saze hat, so spricht man,

der Satz hat eine Secunda im Ambitu, und so von den folgenden. Tertia die dritte, Quarta die vierte, Quinta die fünfte, Sexta die sechste, Septima die siebente, Octava die achte, Nona die neunte, und endlich Decima die zehnte. Wer nun kein Latein versteht, der muß sich dieses wohl bekannt machen. Wir gehen aber weiter zu den andern Sätzen unsers Liedes. Der andere Satz hat also (um nach der Kunst zu reden) eine Quarte im Ambitu, denn von \bar{g} bis \bar{c} sind vier Grade. Der dritte Satz hat wieder eine Quinte im Ambitu, nämlich von \bar{a} bis \bar{e} sind fünf Grade. Der vierte Satz hat eine Quarte im Ambitu, nämlich von f bis b sind vier Grade. Das ganze Lied aber hat eine Octave im Ambitu, denn der tiefste Ton ist \bar{a} und der höchste ist auch \bar{a} aber zweygestrichen; dieses haben wir schon im ersten Abschnitte gesehen, wie eine Octave den Ton wo sie angefangen wieder erreichen muß, nur mit dem Unterschiede der Höhe oder Tiefe.

5) Was die Fingersezung betrifft, so finden wir, daß die Sätze die eine Quinte im Ambitu haben, im Discant den untersten Ton mit dem Daumen und den obersten Ton, welches der fünfte oder die Quinte ist, mit dem kleinen Finger haben, wie hier im ersten, dritten und fünften Satze zu sehen. Im Bass haben wir den zweyten Finger immer auf f gesetzt, hierbey merken wir an, daß man den kleinen Finger setzen auf ein Semitonium setzet, sowohl weder im Discant als Bass, und daß der Daumen sich gerne bey einem halben Tone als hier im Bass bey g aufhält, es müßte denn die Folge der Noten absolut einen andern Finger erfordern.

6) Es kommen im Bass dieses Liedes oft Octaven vor als $g:G$, $d:D$, da denn immer der Daumen und kleine Finger muß genommen werden. Davon haben wir im 15ten Capitel des ersten Abschnitts verschiedene Exempel gegeben, wer nun eine Octave hat treffen lernen, dem wird der Bass dieses Liedes leicht seyn zu spielen.

7) Wer bey diesen Liedern sich übet, die darüber geschriebene Finger zu nehmen und diese Anmerkungen liest, der wird unvermerkt das schwereste der Fingersezung lernen. Er lese aber das 4te, 15te und 16te Capitel des ersten Abschnitts oft durch, damit er sich nicht unvermerkt eine üble Spielart angewöhne; dieß gilt vornehmlich, wann man die Töne schon so ziemlich nach einander anschlagen kann. Wer das vorhergehende dieses Unterrichts nun mit Fleiß studiret, und allen darinne gegebenen

H. Abschn. Cap. XVII. Chorale mit Anmerkungen. 71

benen Rath gefolget, der wird anjese bey Spielung dieser Lieder so viele Schwierigkeiten nicht mehr finden.

8) Ich habe in diesem Abschnitte bekannte Melodien zum Exempel gegeben, damit einer bald die Lust haben kann, sich auf seinem Claviere hören zu lassen, was er so oft in den Kirchen hat singen gehöret, und das von ihm die Melodie bekannt geworden.

S. 4. N. 4. Herzlich thut mich verlangen ic.

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Accents are placed over certain notes. The piece concludes with a repeat sign.

Anmerkungen zu N. 4.

1) In diesem Liede sind die Semitonia sparsam, denn erstlich ist weder x noch b vorgezeichnet, zum andern kömmt im Bass nur ein mal

mal ein \times vor c vor, nämlich im siebenten Tacte, da man c statt e spielen muß.

NB. Vom \times über e und A im Bass, siehe das NB. bey N. 1.

2) Was den Ambitum dieses Liedes betrifft, so ist im Discant, (denn der Bass wird hier von uns nicht in Erwekung gezogen) die tiefste Note \bar{a} und die höchste Note auch \bar{a} . Dahero hat dieses Lied eine Octave im Ambitu, denn von eingestrichen \bar{a} bis zu zweigestrichen \bar{a} ist eine Octave. Der erste Satz hat eine Quinte im Ambitu, denn von \bar{a} bis \bar{a} ist eine Quinte, oder von \bar{a} bis \bar{a} sind fünf Töne. Der zweyte Satz hat nur eine Tertie im Ambitu, nämlich von \bar{a} bis \bar{e} sind drey Töne, und wird eine Tertie genannt. Der dritte Satz hat eine Quarte im Ambitu, nämlich von \bar{a} bis \bar{e} sind vier Töne und heißt dahero eine Quarte. Der vierte Satz hat auch eine Quarte im Ambitu, denn von \bar{e} bis \bar{a} sind vier Töne. Der fünfte hat wiederum eine Quarte im Ambitu, nämlich von \bar{a} bis \bar{a} ist auch eine Quarte und begreift vier Töne in sich; so wie auch der letzte Satz eine Quarte im Ambitu hat, nämlich von \bar{a} bis \bar{e} , als welches auch eine Quarte ist.

3) Es ist aber nicht genug, wenn einer diese Anmerkungen nur liest, nein, sondern er muß die Noten der Melodie immer dabey ansehen, und alles selbst suchen zu finden, so wie es hier ist geschrieben worden.

4) Bey der Fingersetzung bemerken wir, daß die höchste Note derer Sätze die eine Quarte im Ambitu haben, gemeinlich den vierten Finger hat, wo die Folge nicht ein anders fodert, wie die vier letzten Sätze dieses Liedes die alle viere nur eine Quarte im Ambitu haben, solches anzeigen.

5) Die linke Hand hat gemeinlich mehr Sprünge als der Discant. Sprünge sind, wenn die Noten nicht gradatim herauf oder herunter gehen, sondern ein, zwey, drey und mehr Grade oder Noten auslassen oder überspringen, als da ist der Sprung in die Tertie, da die Note den zweyten Grad ausläßt, als in unserm Liede im Bass gleich im ersten Tacte bey der zweyten und dritten Note A und c , da ist H ausgelassen und übersprungen, weiter zu Anfange des sechsten Tactes f , d , da ist e ausgelassen, und im zehnten Tacte bey der zweyten und dritten Note H , d , da ist c ausgelassen. Im Discant haben wir auch zwey Sprünge
in

in die Terte, als im fünften Tact ist ein Fall in die Terte \bar{h} , \bar{g} , da ist \bar{a} ausgelassen, und im neunten Tact da \bar{h} in die Terte \bar{a} steigt, und \bar{f} ausgelassen worden. Bey diesen Tertiangängen da ein Ton ausgelassen worden, wird auch gemeiniglich ein Finger ausgelassen; doch macht die Folge zuweilen auch hierinnen eine Ausnahme. Quartensprünge, da sind zwey Töne ausgelassen, als gleich im Anfange unsers Liedes im Discant \bar{e} , \bar{a} , da ist \bar{f} und \bar{g} übersprungen, wie auch im letzten Discant tacte \bar{a} , \bar{g} , da ist \bar{e} , \bar{f} ausgelassen worden, da nimmt man denn gemeiniglich den Daumen und vierten auch wohl den dritten Finger der rechten Hand, ob man nun den höchsten Ton eines Quartensprunges, wie hier \bar{a} und \bar{g} mit dem vierten oder dritten Finger nehmen soll, das muß die Folge der Noten lehren. Hier mußte der vierte Finger seyn. Im Bass wird dieser Quartensprung oft mit dem zweyten Finger und dem Daumen gemacht, wenn die Folge der Noten so ist, wie hier im dritten Tact und im fünften Tact; die letzte Note c mit der ersten Note des folgenden sechsten Tactes f , wie auch im siebenten Tacte zeigen solches. Zum Quintensprünge, oder wenn drey Noten ausgelassen worden, als hier im Bass im neunten Tacte bey A und e , allwo H , c , d ausgelassen werden, nimmt man den vierten und ersten oder auch den fünften und ersten Finger, damit man nicht nöthig habe, die Finger weit auszuspannen. Sehen die Sprünge bis in die Sexte, Septime oder wohl gar in die Octave, so wird im Bass und Discant gemeiniglich der erste und fünfte Finger genommen.

6) Man wird finden, daß der Daumen der linken Hand vielmehr gebraucht wird als der Daumen der rechten Hand; doch muß er auch in der rechten Hand, sonderlich wenn Semitonia vorkommen, fleißig gebraucht werden, da er denn sich immer nahe an ein Semitonium hält.

7) Man muß sich keinen irigen Begriff von den Tactstrichen machen, daß man nämlich denken wolle, es wäre ein kleiner Abschnitt in der Music, so wie das Comma in gedruckten Sachen. Nein, er theilet nur den Tact ab, macht aber keinen Stillstand oder Pause, oder sonst etwas.

S. 5. Wir schreiten zum fünften Chorale, welches dem das ganz bekannte Lied seyn soll

Wiedeb. Clav. Spiel.

R

N. 5.

74 II. Abschn. Cap. XVII. Chorale mit Anmerkungen.

N. 5. Freu dich sehr, o meine Seele :c.

The musical score is arranged in three systems, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. An 'x' is marked on the first staff of each system, indicating a specific fingering or performance instruction.

Anmerkungen zu N. 5.

1) Hier haben wir wieder auf *f* zu Anfang der Linien ein *x*, deswegen muß in diesem ganzen Liede, so wohl im Bass als Discant lauter *ff* statt *f* gespielt werden.

2) Der Discant ist ganz leicht, weil ausser fünf Fällen in die Tertie so in den beyden letzten Fällen vorkommen, alles gradatim gehet, deswegen man desto besser auf den Bass achten kann. Man gewöhne, sonderlich wenn alles so Stufen weise gehet, wie hier, seine Augen nach und nach ab vom Claviere, und sehe immer auf die Noten oder werfe nur eben einen Blick aufs Clavier, damit man nicht vergesse oder verlesse, wie weit man in seiner Melodie schon gespielt und was nun folgen soll; gehen die

die Noten gradatim so folgen die Finger auch gemeiniglich nach ihrer Ordnung und so viel muß man nun schon gelernt haben, daß man die gradatim nach einander gehende Claviere im blinden anschlagen kann. Zeit, Übung und Fleiß wird einen nach und nach schon dahin bringen, seine Augen vom Claviere abzugewöhnen.

3) Was den Ambitus dieses Liedes und eines jeden Satzes darinnen betrifft, so ist der tiefste Ton \bar{a} und der höchste \bar{z} . Hat dieß Lied also einen ziemlich weiten Ambitus. Der erste Satz hat eine Sexte im Ambitu, nämlich \bar{a} und \bar{z} , welches 6 Töne sind, wenn ich die ausgelassenen, die dazwischen kommen, mitnehme als $\bar{a} \ e \ f_{is} \ g \ \bar{a} \ \bar{z}$. Der zweite Satz hat eine Quarte im Ambitu, nämlich von \bar{a} bis \bar{z} . Der dritte Satz hat auch eine Quarte im Ambitu, nämlich von \bar{a} bis \bar{z} ist eine Quarte, oder \bar{z} ist von \bar{a} vier Töne entfernt. Der vierte Satz hat eine Quinte im Ambitu von \bar{a} bis \bar{z} . Der fünfte Satz hat auch eine Quinte im Ambitu als von \bar{z} bis \bar{a} . Der letzte Satz hat eine Sexte im Ambitu von \bar{z} bis \bar{a} .

4) Die Fingeresetzung ist im Discant ganz leicht, es hat aber auf die Folge gesehen werden müssen, als da ist der erste Tact, welcher eine Sexte, das ist 6 Töne, in seinem Ambitu hat; ich habe aber nur fünf Finger, habe also zu jedem Tone keinen aparten Finger, so wie ich bey einem Quinten, Quartan und Tertiansatz mit meinen fünf Fingern auskommen kann. Deswegen haben die Finger wegen des Semitonii f_{is} als vor welchem der Daumen sich gerne einfündet, in dieser darüber geschriebenen Ordnung stehen müssen, denn es läßt sich der zweyte, dritte und vierte Finger bequem über den Daumen schlagen, sonderlich wenn beym Ueberschlagen, wie hier, ein Semitonium, nämlich f_{is} , folget; welchen Finger man aber überschlagen muß, lehret die Folge, ich muß nämlich den Finger überschlagen, der mir Finger genug läßt zu den folgenden heruntergehenden (im Bass aber zu den folgenden heraufgehenden) Tönen zu kommen.

5) Wir haben bey N. 4. in der fünften Anmerkung gesagt, daß der Bass gemeiniglich mehr Sprünge habe als der Discant, daher denn manchen die Fingeresetzung im Bass schwerer als im Discante fällt. Bey solchen Sprüngen merke man nun noch, daß man theils auf die folgenden Noten nach dem Sprünge zu sehen, theils bey solchem Sprünge die Ausspannung der Finger vermeidet und den bequemsten Finger dazu nimmt; als der Sprung in einer Octave wird mit dem ersten und fünften

Finger gemacht, der Sprung in einer Septime ebenfalls, wo nicht ein Semitonium statt des Daumens den zweyten Finger erfordert, denn man braucht den Daumen nur allein bey Octavenprüngen im Bass auf ein Semitonium, sonst setzet man den Daumen auf kein Semitonium. Der Sprung in der Serte, wie hier im siebenten Tacte des Basses *g H*, wird auch gemeinlich mit dem ersten und fünften Finger gemacht; oder statt des fünften nimmt man auch wohl den vierten Finger, wenn die Folge der Noten so beschaffen ist, wie bey N. 4. in der Mel. Herzlich thut mich verlangen, und zwar daselbst im zweyten Tacte im dritten und vierten Tacte: *a c d e A*. Da wird *c* besser mit dem vierten als fünften Finger gemacht, damit man den Kleinen zu *A* behalte.

6) Das Auslassen eines oder auch mehrerer Finger ist nicht verwerfen, sondern oft nöthig, vornehmlich nach einem Sprunge, als hier nach dem Sprunge der Serte *g H* (im siebenten Tacte) da wird nach dem fünften Finger der zweite Finger wegen der vier herunter gehenden Noten genommen, da doch der vierte Finger folgete. Das Auslassen der Finger, wenn Töne ausgelassen oder übersprungen worden, folget von selbst, ob gleich bey Gebrauch des ersten und zweyten Fingers ein Sprung in die Quarte seyn kann, und solcher Sprung oft mit diesen beyden Fingern gemacht wird, wie hier im Bass und zwar im ersten, zweyten und sechsten Tacte bey *g d* zu sehen, die Folge der Finger aber fodert auch statt des zweyten wohl den vierten Finger, wie im elften Tacte bey *g d* zu ersehen, und dieses kömmt daher, weil das *is* drauf folget.

7) Bey Liedern kann man bey Anfang eines jeden Sazes den Finger einsetzen, den die Folge des ganzen Sazes erfordert, und hat man den Finger, der auf den letzten Ton eines Sazes gewesen, nicht zu observiren, daß man nämlich darnach auch den Anfang des neuen Sazes wollte einrichten, als allhier im Discant hatte die letzte Note des dritten Sazes *a* den dritten Finger, und die erste Note des vierten Sazes hat den zweyten Finger auf *a*; dieß könnte nun nicht recht heißen, wenn der Anfang eines Sazes nicht erlaubete, den Finger zu wehlen, den die Folge oder der Ambitus des ganzen Sazes erforderte, und sollte man auch mit demselben Finger einen neuen Satz anfangen müssen, mit welchem man eben vorherho einen Satz beschloßen, als hier war auf der letzten Note des ersten Sazes nämlich auf *a* der Daumen, und die erste Note des folgenden Sazes, nämlich *a* hat auch wieder den Daumen.

8) Ze

II. Abschn. Cap. XVII. Chorale mit Anmerkungen. 77

8) Je kleiner der Ambitus eines Sazes ist, je leichter sind die rechten Finger zu treffen, wie auch wo wenig Noten einen Saz ausmachen, wie im folgenden Liede ein Saz von zwey Noten vorfömmt; je größer aber der Ambitus eines Sazes ist, und je mehr Noten einen Saz ausmachen, je besser muß man acht haben auf die Fingerfetzung, weil man darinnen am ersten fehlen kann.

§. 6. Nun wollen wir noch einen bekantten Choral herfetzen, als den 6ten. Aus welchen 6 Liedern ein Anfänger das musicalische Buchstabiren (das ich so rede) erlernen kann, und wozu die Erkänntniß der Claviere, der Noten und der zu gebrauchenden Finger gehöret.

N. 6. Wie schön leuchtet der Morgenstern ic.

R 3

Anmerk



Anmerkungen zu N. 6.

1) Hier haben wir nun ein Lied, welches im Bass und Discant drey Creuze im Anfange der Linien hat; nun müssen wir sehen, wo diese Creuze stehen, da sehen wir denn im Discant und Bass, daß auf *f* und *c* das *x* steht, im Discant steht das Creuz auf eingestrichen und zweygestrichen *c*, und im Bass auf groß und ungestrichen *f*. Sind also eigentlich nur zwey Creuze, nämlich vor *c* und *f*. Deswegen muß man in dieser ganzen Melodie kein *c* oder *f*, sondern statt dessen *cis* und *fis* so wohl im Bass als Discant spielen: dieß muß man bey Spielung dieser Melodie wohl in acht nehmen, oder man spielt falsch. Es ist sehr viel daran gelegen, daß man die vorgezeichnete Creuze und Beem wohl in acht nehme, denn es wird sonst die ganze Melodie verderben, deswegen drücke dir die vorgezeichnete Creuze (oder Beem) tief in dein Gedächtniß, damit du daran gedenkest, wenn eine solche Note in der Melodie vorkommt, die ein *x* oder *b* im Anfange des Systematis vor sich hat. Hier mußt du an *fis* und *cis* gedenken, sowohl wenn du die Noten zu deiner Uebung vorherd erst nennest, als wenn du sie nun spieltest, daß du also statt *f* und *c* immer *fis* und *cis* sagest und spieltest.

2) Wie ist nun der Ambitus dieses ganzen Liedes beschaffen? Der tiefste Ton ist \bar{a} und der höchste ist \bar{a} , hat also dieses Lied eine Octave im Ambitu. Der Ambitus eines jeden Sazes ist folgender: Der erste und dritte Saz haben beyde eine Sexte im Ambitu, nämlich der tiefste Ton ist \bar{a} und der höchste ist \bar{f} , \bar{a} und \bar{b} aber ist eine Sexte, denn fange ich von \bar{a} an und zehle alle darzwischen liegende Töne, so finde ich, daß \bar{a} der sechste Ton von \bar{a} ist, als 1) \bar{a} . 2) \bar{b} . 3) \bar{c} . 4) \bar{d} . 5) \bar{e} . 6) \bar{f} . Der zweyte Saz hat eine Quarte im Ambitu, nämlich von \bar{a} bis \bar{d} ist eine Quarte. Der vierte und fünfte Saz hat eine Terte im Ambitu und besteht aus \bar{c} und \bar{a} , weil hier \bar{b} ausgelassen, so ist es eine Terte. Der sechste Saz hat eine Quarte im Ambitu, nämlich von \bar{a} bis \bar{d} ist eine Quarte. Der letzte Saz hat eine Octave im Ambitu, nämlich von \bar{a} bis \bar{a} .

3) Was die Fingeresetzung im Discant betrifft, so findest du, daß der zweyte und sechste Saz, als welche beyde eine Quarte im Ambitu haben, die vier ersten Finger gebrauchen, da der tiefste Ton den Daumen und der höchste den vierten Finger hat. Wo eine Sexte der Inbegriff eines Sazes ist, da habe ich nicht Finger genug, deswegen hat alsdenn

alsdenn die Verwechslung derselben statt, und ist die Fingersezung des ersten Sazes, so wie sie darüber steht, die bequemste. Beym dritten Saze finden wir, daß nach dem vierten Finger der dritte Finger ausge lassen und gleich auf \bar{a} der zweyte Finger gesezet worden, weil ich nun, wenn ich den fünften Finger auf \bar{a} gesezet hätte, weiter mit meinen Fingern nicht würde haben kommen können, als bis \bar{c} und folglich \bar{a} über geblieben wäre, so ist der fünfte Finger gar nicht gebraucht; hätte ich aber auf \bar{a} den dritten Finger genommen, da ich vorher den zweyten auf \bar{f} hatte, so würde es ohne incommode Spannung der Finger nicht haben angehen können, deswegen schickt sich der vierte Finger am besten; hätte ich weiter nach dem vierten Finger den dritten Finger allhier nicht ausge lassen, so wäre der Daumen auf das Semitonium \bar{f} gekommen und \bar{c} und \bar{a} wären übrig geblieben; den Daumen aber sezet man, sonderlich im Discant, nicht gerne auf ein Semitonium, sondern er ist gerne auf dem ganzen Tone, der vor das Semitonium liegt, welches hier, wie auch im letzten Saze, \bar{c} ist, deswegen ist die übergezeichnete Fingersetzung die beste.

4) Im Bass ist die Fingersezung ganz ordentlich und mit unsern Anmerkungen über die Fingersezung übereinkommend, wenn ich den letzten Saz ausnehme, da bey der sechsten Note der Daumen unter den dritten Finger gesezet worden, dieß brachte die Folge der Noten nothwendig mit; denn hätte ich nach dem dritten Finger den vierten Finger auf d folgen lassen, mit welchen Fingern würde ich A und D gemacht haben? hätte ich den Daumen gleich nach dem zweyten Finger auf e eingesezt, so wäre auf d der zweyte Finger, auf A der dritte oder vierte Finger gekommen, und D mit dem kleinen Finger, dieß wäre nun eine große Spannung der Finger gewesen, und wären die Sprünge von d in A und von A in D schwer zu treffen gewesen, nun ich aber den Daumen nach dem dritten Finger auf d eingesezt, so sind solche Sprünge ganz leicht zu machen.

5) Wer die Anmerkungen bey diesen sechs Liedern, die Fingersezung betreffend, mit Aufmerksamkeit gelesen und nachgedacht, sich auch beflissen die übergeschriebene Finger bey Spielung der Lieder zu beobachten, und diese Lieder also geübet, daß er sie ordentlich wegspielen kann, der wird das nöthigste von der Fingersezung, so viel solche bey Spielung der Liedermelodien nöthig ist, gelernt haben; so oft bey den folgenden Liedern im IIIten Abschnitte etwas der Finger wegen, welches in diesen Anmerkungen

Zunmerkungen noch nicht erwehnet worden ist, vorkommen wird, so soll solches angezeigt werden; dazu denn auch noch einige Hauptregeln und Exempel, die Fingersezung betreffend, kommen sollen, daraus denn einer hinlängliche Wissenschaft davon wird erlangen können.

§. 7. Weil ich im fünften Capitel, welches von den musicalischen Schlüsseln gehandelt, etwas mehreres davon zu sagen versprochen, so soll solches nun im folgenden achtzehnten Capitel geschehen.

C A P V T XVIII.

Von allen musicalischen Schlüsseln, oder von den mancherley Arten Noten, die in der Musick üblich sind, nebst deren Grund und Ursache.

§. 1. Allhier will ich Grund und Ursache anzeigen, warum man in der Musick so mancherley Art Noten bedarf. Es ist dieses Capitel aber eigentlich nicht vor einen Anfänger, er kann es aber lesen, hat aber nicht nöthig, sich alle diese Arten Noten bekant zu machen, indem er vorerst mit Bass und Discantnoten fertig werden kann, es würde ihn auch nur verwirren, indem er an obbemeldeten Bass- und Discantnoten genung wird zu erlernen haben, deswegen habe dieses Capitel nur anfänglich zum Lesen hersehen wollen; wer keine Lust hat, kann es auch weglassen. Wer aber mit der Zeit einmal etwas mehr als ein Lied will spielen lernen, dem wird es hernach einmal gute Dienste thun, wenigstens wird ihm alsdenn der Violin, Alt und Tenorschlüssel nöthig werden.

§. 2. Wir haben im dritten Capitel dieses Abschnitts gesehen, wie das Clavier wenigstens zehn Linien bedarf, um die vielen verschiedenen Töne, welche man darauf machen kann, in Noten vorstellen zu können; weil nun nicht alle andere musicalische Instrumente diese vier Octaven, so wie sie auf unserm Claviere sind, hervorbringen können, so bedürfen sie auch nicht zehn Linien, sondern haben an einmal fünf Linien genung; dieses wollen wir anjese etwas weitläufiger anzeigen.

§. 3. Man hat allerley Arten musicalischer Instrumente, und diese Verschiedenheit der Instrumente verursachet die verschiedene Arten von Noten und musicalischen Schlüsseln, als da sind

1) Instrumente, die noch tiefer als groß C gehen und welche die Contraoctave machen können, die aber in der Höhe nur etliche Töne in der

der ungestrichenen Octave haben, wie die Posaunen und Contrebassgeigen oder große Violons sind. In einer Orgel höret man dieses Contra C, wenn man Posau oder Principal 16 Fuß anziehet und das große C auf der Tastatur anschläget oder im Pedal tritt.

2) Instrumente, die nur die große und ungestrichene Octave und noch ein paar Töne in der eingestrichenen Octave hervor bringen können, dergleichen ist die Bassgeige oder Violoncello und die Bassflöte oder der Fagott. Wer auf der Orgel Trommet 8 Fuß anzieht und groß C hören lästet, der höret die Tiefe von groß C.

3) Instrumente, die in der Tiefe die große Octave nur in ein paar Töne erreichen, dagegen aber in der eingestrichenen Octave wohl bis 7 kommen können.

4) Instrumente, die nur die Hälfte der ungestrichenen Octave und etwa in der zweygestrichenen Octave bis 7 kommen können.

5) Instrumente, die nur die eingestrichene Octave und etliche Töne von der zweygestrichenen Octave erreichen können.

6) Instrumente, die in der Tiefe nur bis ungestrichen 9 kommen und dabey in der Höhe wohl zur dreygestrichenen Octave kommen können, dergleichen ist die Violine, worauf einige wohl bis zu dreygestrichen 7 und weiter kommen können: eben wie die Flaute Traversiere die nur in der Tiefe eingestrichen 7, in der dreygestrichenen Octave aber viele Töne hervorbringen kann. Die Oboe gehet bis eingestrichen 6 und ein Künstler machet die Töne der dreygestrichenen Octave darauf. Diese drey bekannte Instrumente haben einerley Noten.

7) Instrumente, die nur in der Tiefe bis eingestrichen 7 gehen, die aber in der dreygestrichenen Octave hoch kommen können, dergleichen ist die Flaute dolce.

§. 4. Und solchen Unterscheid findet man auch in der menschlichen Stimme, einige Menschen nämlich haben eine grobe Stimme im Singen (dieß heißt eine Bassstimme,) diese können aber nicht hoch kommen, sondern wer groß C singen kann, wird selten höher als bis ungestrichen 7 oder 8 singen können; solche Säger heißen Bassisten. Die mehesten Bassisten können nicht tiefer als bis A oder G singen, in der Höhe aber können sie wohl eingestrichen 7 oder 8 heraus bringen.

Einige Säger haben eine Mittelstimme, das ist weder grob noch fein, weder tief noch hoch, weder Bass noch Discant, sondern so zwischen beyden, darum heißt es eine Mittelstimme, darinnen sind nun wieder
 Wiedeb. Clav. Spiel. 8 nicht

nicht alle Sänger einerley; man nimmt in der Musie zweyerley an, als die Tenoristen und Altisten, die Tenoristen können nicht tiefer als ungestrichen c und nicht höher als eingestrichen f kommen und von solchen sagt man sie singen den Tenor, als welche Stimme die meisten erwachsenen Menschen haben. Die zweyte Art, nämlich die Altisten singen seltener tiefer als eingestrichen c , können aber in der Höhe wohl zweygestrichen \bar{a} bis \bar{e} herausbringen, solche Stimme haben oft die Jünglinge; kann auch wohl von erwachsenen Männern durch die Kunst hervorgebracht werden, und heißet alsdenn eine Falschetimme und wird durch Zusammenzwingen und Dringen des Halses hervorgebracht, von solchen Sängern sagt man sie fistuliren, oder sie geben, ob sie gleich natürlicher Weise eine grobe und tiefe Stimme haben, gezwungener Weise eine helle und hohe Stimme von sich.

Nun hat man auch Sänger, sonderlich Frauensleute und Kinder, welche hoch und fein singen, solche singen den Discant und heißen Discantisten, die können es in der Tiefe nicht bis eingestrichen c bringen, allein sie singen bis zweygestrichen \bar{a} , ja Castraten oder auch künstliche Sängerinnen können Töne der dreygestrichenen Octave hervorbringen.

§. 5. Wenn nun jemand einem, der die Violine spielte, Noten wollte vorlegen zu spielen und machte immer zehn Linien (hierbey und bey dem folgenden schlage Cap. 3. §. 11. nach, da die zehn Linien mit ihren Buchstaben bemerket stehen) da doch auf den vier untersten Linien nie eine Note zu stehen könnte, als welche vierte Linie ungestrichen f heißet, welches f aber die Violine nicht machen kann, die fünfte Linie, welches ungestrichen a ist, hätte nur ein oder zweymal eine Note, so wäre es ja ganz überflüssig, der Violine zehn Linien vorzuschreiben, weil die erstern vier Linien gar nicht und die furste etwa einmal, oder in vielen musicalischen Stücken wohl gar nicht vorkäme; deswegen hat man nur fünf Linien für die Violine nöthig. Weil nun ferner bey der Violine mehr die Höhe als Tiefe üblich ist, also dab sie gar oft nicht tiefer als eingestrichen a gehet, hingegen aber die zweygestrichene Octave und ein Theil der dreygestrichenen Octave desto öfterer gebraucht wird, so hat man von unsern zehn Clavierlinien nur die siebente, achte, neunte und zehnte Linie genommen und noch eine Linie über der zehnten gemacht, daher es denn gekommen, dab die Violinnoten anders als die Discantnoten heißen, nämlich die unterste von den fünf Linien (welche im

Dis-

Discant \bar{c} ist) in den Violinnoten \bar{c} , so wie denn die siebente von unsern zehn Linien (als womit die Violinnoten anfangen,) auch \bar{c} ist.

§. 6. Man hat also bey allen in der Tiefe und Höhe unterschiedenen Instrumenten und Singstimmen der Menschen eine Anzahl von fünf Linien genommen und behalten, allein man hat aus unsern im dritten Cap. §. II. bemerkten zehn Linien, diejenigen fünf Linien herausgenommen, die nach Beschaffenheit des Instruments oder der Stimme des Menschen am meisten gebraucht werden; und also sind die vielerley Noten eigentlich nicht vielerley, sondern einerley, der ganze Unterschied bestehet darinnen, daß man von unsern zehn Linien bald die zweyte, dritte, vierte, fünfte, ja bald die sechs untersten Linien ausgelassen und entweder mit der dritten oder vierten, fünften, sechsten, ja wohl mit der siebenten Linie erst angefangen; dahero es dann gekommen, daß die unterste von den fünf Linien so mancherley Namen der Buchstaben hat, als man Arten von Noten hat, nämlich nachdem man zwey, drey, vier und mehr von unsern zehn Linien hat weggelassen: als im Tenor hat man die beyden untersten Linien ausgelassen und mit der dritten den Anfang gemacht, welche dritte Linie bey unsern zehn Linien d heißet, und so heißet denn auch die unterste Linie im Tenor d . Im Alt hat man drey Linien ausgelassen, und mit der vierten Linie, welche f heißet, angefangen, deswegen heißet die unterste Linie im Alt f . Im hohen Alt hat man vier Linien weggelassen und mit der fünften Linie unserer zehn Linien, als welche a heißet, angefangen, deswegen heißet die unterste Linie im hohen Alt a . Im Discant hat man, (wie wir im dritten Cap. gezeigt) die fünf ersten Linien abgetheilet und also erst mit der sechsten Linie angefangen, welche \bar{c} heißet, heißt also die unterste Linie im Discant \bar{c} . In den Violinnoten hat man sechs Linien ausgelassen und mit der siebenten Linie welche \bar{c} heißet, angefangen, darum heißet die unterste Linie in dem Violinschlüssel (welchen man auch den teutschen Schlüssel nennet) \bar{c} . Im französischen Schlüssel hat man sieben Linien ausgelassen, und erst mit der achten Linie welche \bar{c} heißet angefangen, deswegen heißet die unterste von den fünf Linien im französischen Schlüssel \bar{c} . Eben so, nämlich g , heißet auch die unterste von den fünf Linien im Bass (oder die erste von unsern zehn Linien) doch bestehet der Unterschied hierinnen, daß die unterste Linie im Bass groß G , im französischen Schlüssel aber eingestrichen \bar{g} ist.

§. 7. Gleich wie man nun im Violinschlüssel, da man mit der siebenten Linie, und im französischen Schlüssel, da man so gar erst mit der

achten Linie anfang, im erstern Falle nur vier und im andern Falle nur drey von unsern zehn Linien übrig behielte, so man über der zehnten Linie noch eine oder zwey Linien gezogen, damit die Anzahl der fünf Linien völlig wäre; eben so will ich sagen, hat man auch noch einen Schlüssel in der Music, da man, ehe man die erste von unsern zehn Linien setzt, erstlich noch eine Linie darunter ziehet und also von unsern zehn Linien nur die vier untersten abgenommen, da denn die unterste Linie groß *E* heißet, dieß ist der tiefe Bass, und da die Linie, welche im Violinschlüssel die unterste ist auch *c* heißet, so sind diese beyden Schlüssel nur darinnen unterschieden, daß im Violinschlüssel die unterste Linie eingestrichen *c*, im tiefen Bass aber die unterste Linie groß *E* ist.

§. 8. Hier haben wir nun neumerley Arten Noten bemerket, nämlich 1) Discant. 2) Bass. 3) Tenor. 4) Violin oder teutschen Schlüssel. 5) Alt. 6) hoher Alt. 7) hoher Bass. 8) niedriger oder tiefer Bass und 9) den französischen Schlüssel. Eigentlich aber sind nur siebenley Arten Noten, weil, wie §. 6. und §. 7. gesagt worden, der französische und Bassschlüssel, wie auch der Violinschlüssel und der tiefe Bass einerley, und nur in der Octave unterschieden sind.

§. 9. Das möchte einem bange machen, so vielerley Arten Noten zu lernen, allein man hat ein Mittel gefunden, um denen, die solche zu erlernen nöthig haben, die Erkenntniß derselben zu erleichtern. Man hat nämlich die neun Schlüssel in drey Theile getheilet und sie in *c*, *s* und *f* Schlüssel eingetheilet, das ist, man hat ein gewisses Zeichen erdacht, welches auf der Linie die *c*, *s* oder *f* heißen soll, stehet. Nur könnte dieß Zeichen aus den Buchstaben *c*, *s* oder *f* selbstem bestehen, dieß wäre das einfältigste und deutlichste, wie man denn auch vermuthlich im Anfang solche Buchstaben dazu wird gebrauchet haben, welches man noch am *g* Schlüssel sehen kann, da man hernach zwar den Buchstaben *g* behalt, ihm aber einen solchen Zug angehänget, daß das wesentlichste Zeichen des Buchstabens *g* fast ist verdunkelt worden, also *G*.

§. 10. Damit wir nun den ganzen Notenkrum (daß ich so rede) hier bey einander haben, so will die Bezeichnung und Benennung dieser mancherley Arten Noten hersehen. *c* Schlüssel hat man viere, nämlich Discant, Alt, Tenor und hoher Alt, *s* Schlüssel hat man nur zweye, Violinschlüssel (welchen man auch wohl den teutschen nennet) und den französischen Schlüssel. *f* Schlüssel hat man dreye, nämlich den ordi-

nären

II. Abschn. Cap. XVIII. Von allen musical. Schlüssel. 85

nainen Bass, den hohen Bass und den tiefen Bass. Die unterschiedene Zeichnung oder Schreibung dieser Schlüssel siehet aus, wie solche Cap. 5. schon angemerket, wir wollen sie noch einmal hersehen.

c Schlüssel.

Discant. Alt.

c d e f g a h c̄ d̄ ē, f g a h c̄ d̄ ē f g a.

Tenor. hoher Alt.

d e f g a h c̄ d̄ ē f. a h c̄ d̄ ē f g a h c̄.

g Schlüssel.

Violinschlüssel.

g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄ c̄.

französischer Schlüssel.

ḡ ā h̄ c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄ c̄.

f Schlüssel.

ordinärer Bass. hoher Bass.

C D E F G A H c d e f g a h. H c d e f g a h c d.

3 tiefer

tiefer Bass.

E F G A H c d e f g.



§. 11. Der $\bar{\text{c}}$ Schlüssel zeigt mir, welche Linie eingestrichen $\bar{\text{c}}$ heißen soll, der $\bar{\text{g}}$ Schlüssel zeigt mir, welche Linie eingestrichen $\bar{\text{g}}$ heißen soll, so wie der $\bar{\text{f}}$ Schlüssel mir zeigt, welche Linie ungestrichen $\bar{\text{f}}$ heißen soll, nämlich die Linie welche durchs Zeichen umschlossen oder eingeschlossen worden. Habe ich also eingestrichen $\bar{\text{c}}$ im Discant auf der untersten Linie, im Alt auf der dritten, im Tenor auf der vierten und im hohen Alt auf der zweyten Linie; das eingestrichene $\bar{\text{g}}$ habe ich im teutschen oder Violinschlüssel auf der andern Linie und im französischen Schlüssel auf der ersten oder untersten Linie. Das ungestrichene $\bar{\text{f}}$ wird in den drey Bassschlüssel angeviesen, im ordinären Bass auf der vierten Linie, im hohen Bass auf der dritten und im tiefen Bass auf der fünften Linie.

§. 12. Unter diesen Noten sind die Violin-, Alt- und Tenornoten die nöthigsten, der hohe Alt, der hohe und tiefe Bass, wie auch der französische Schlüssel kommen selten vor. Die Violinnoten sind einem Clavieristen zu wissen nöthig, weil viele ja fast die meisten Clavierfachen in diesem Schlüssel stehen. Die Alt- und Tenornoten sind einem Liebhaber der Melodien der Psalmen der Reformirten nöthig, weil solche Psalm-melodien in den gedruckten Psalmbüchern im Alt oder Tenor stehen; will einer nun die Melodie eines solchen Psalmen spielen, so muß er vor allen erst sehen, ob es Alt, Discant oder Tenornoten sind, welches ihm der gedruckte Schlüssel anzeigt.

§. 13. Ein Anfänger kann, wie gesagt, dieß ganze Capitel auslassen, damit es ihm nicht verwirre, hernach kann es ihm nützen.



Dritter

Dritter Abschnitt.
 Von der Mensur oder Zeitmaasse
 der Noten.

C A P V T I.

Von der Zeitmaasse überhaupt.

§. 1.

Nun ist es Zeit, daß wir auch etwas von der Mensur, oder von der Geltung der Noten in Ansehung der Zeitmaasse reden. Es wird freylich bey Spielung eines Chorals oder Liedes eben so wenig auf den Tact und die Zeitmaasse gesehen, als wenig eine Gememe solches Lied nach dem Tacte singet; es kömmt bey Liedern in diesem Stücke auf den Gebrauch an, nach welchem dann einige Lieder langsam, andere etwas geschwinder gesungen werden, als wornach sich einer im Spielen richtet. Dem allen aber ohngeachtet, muß man doch etwas vom Tacte wissen, und nicht ganz unwissend darinnen seyn.

§. 2. Wir haben bishero nur bloß mit dem Klange eines Tones zu thun gehabt und gezeigt, wie die verschiedenen Klänge unsers Claviers in und durch die Noten vorgestellt und angezeigt werden. Nun weiß ein jeder, wie ich einen Ton oder Klang lang ausdehnen und aushalten, oder ihn auch kurz abbrechen kann, um gleich zu einem folgenden Tone zu gehen.

§. 3. Deswegen muß auch die Zeit eines jeden Tones, oder wie lange sich ein jeder Ton hören lassen soll, durch die Noten angezeigt werden können, und dieses kann bey dem Gebrauche der Noten viel bequemer, als bey der Tabulatur, geschehen; als wovon im ersten Capitel des II ten Abschnitts etwas gedacht.

§. 4. Die fünf Linien und die vier Spatia zeigen also bloß den Ton an, die verschiedene Zeichnung und Schreibart der Noten zeigt gar schön
 und

und deutlich die Zeitmaasse an, oder ob eine Note kurz oder lang soll ausgehalten werden. Deswegen man bey Nennung der Noten nur bloß zu sehen hat, auf wech einer Linie oder Zwischenraume sie stehet; wie viel sie aber gelte, oder wie lang oder kurz sie soll tönen oder aushalten, solches sage ich, siehet man an der verschiedenen Schreibart derselben.

C A P V T II.

Wie bey einer Hang-Uhr der Tact bequem zu erlernen.

§. 1. Wir haben oben im IIten Abschnitte Cap. 15. §. 5. schon etwas wenigens vom Tacte gesagt, hier aber wollen wir sehen, ob wir einem Unwissenden etwas vom Tacte beybringen können, damit er sich einen rechten Begriff davon möge machen können.

§. 2. Ich nehme hierbey eine Hang-Uhr (allein keine englische große Uhr) zu Hülfe, als welche mancher sonderlich hier zu Lande hat. Eine solche Uhr hat in Ansehung der Unruhe oder der Perpendicular einen egalen Schlag, indem sich die Unruhe auf eine gleiche egale Weise zur rechten und zur linken Hand wendet und sich hören lässet.

§. 3. Wie nun eine solche Uhr in ihrem Schlag egal seyn muß, das ist, nicht einmal geschwind und dann wieder einmal langsam, sondern immer einerley, eben so muß auch die Zeitmaasse oder der Tact bey der Music egal seyn, das ist, was geschwind angefangen, muß in der Mitte eines Stückes nicht langsam und denn wieder geschwind gespielt werden.

§. 4. Willst du nun in Ansehung des Tactes einen Nutzen von deiner Hang-Uhr haben, so zehle ihre Schläge, die der Perpendicular macht von 1 bis 8, und gleich wieder von 1 bis 8, und so oft du anfängst wieder 1 zu zehlen, so gieb ein Zeichen mit deiner Hand auf den Tisch, nämlich schlage deine Hand auf den Tisch, und lasse sie so lange liegen, bis du bey 8 kömmt, dann hebe sie auf, und wenn du 1 sagest, so schlage sie wieder auf den Tisch. Dieß thue so lange, und wiederhole so oft, bis du merkst, daß dir diese Egalität der Schläge der Perpendicular eigen wird. Dieß wäre dann die Zeitmaasse eines ziemlich langsamen vollen Tactes. Wir wollen die Uhr weiter zur Erläuterung gebrauchen, indem sie einem Unwissenden alles deutlich zeigen kann.

CAPVT

C A P V T III.

Gebrauch dieser Uhr, bey der verschiedenen Zeitmaasse
der Noten.

§. 1. Nun will ich die verschiedenen Arten der Noten in Ansehung der Zeitmaasse beschreiben, damit man die Bezeichnung des Tactes, wie solche in den Noten bemerket wird, könne erkennen lernen.

§. 2. Erstlich hat man eine Note, die zeigt an, daß man nicht eher zu einer andern gehen soll, bis man an der Uhr 8 Schläge des Perpendiculs gezelet, und diese Note stellet einen ganzen Tact vor und siehet aus wie eine Kulle doch mehr länglich als rund, als: 

§. 3. Soll dein Ton sich nun so lange hören lassen, als bis du vier Schläge der Uhr zehest, so siehet die Note, die solches anzeigen also aus . Bekömmt also der ganze Tact einen Strich, diese Note gilt einen halben Tact oder du zehest vier Schläge der Uhr, dann gehest du gleich mit dem fünften Schlag deiner Uhr zum folgenden halben Tact, und zehest wieder vier Schläge an deiner Uhr, oder fängst von fünf an und zehest bis achte inclusive. Ist also die Zeitmaasse von zwey halben Tacten gleich der Zeitmaasse von einem ganzen Tacte, oder zwey halbe Tacte gehen auf oder zu einem ganzen Tact.

§. 4. Soll weiter deine Note um die Hälfte kürzer als ein halber Tact klingen, oder sich nur so lange hören lassen, bis du zwey Schläge der Uhr zehest, so heißen sie Viertel, weil viere derselben auf einen ganzen Tact und folglich zwey auf einen halben Tact gehen, ein Viertel siehet so aus: 

§. 5. Willst du nun zu jedem Schlag deiner Uhr einen Ton haben, so kommen Achtel heraus (weil wir acht Schläge auf einen ganzen Tact gerechnet haben) folglich gehen achte derselben auf einen ganzen und viere auf einen halben Tact, und zweye auf ein Viertel. Wenn ein Achtel allein vorkömmt, so wird an den Strich eines Viertels ein Haacken gemacht, als . Kommen aber 2. 3. oder 4. nach einander vor, so werden die Viertel mit einem Strich zusammen gezogen, eben dieser Strich nun machet, daß es keine Viertel mehr sind, sondern Achtel, als:



Wiedeb. Clav. Spiel.

M

§. 6.

90 III. Abschn. Cap. III. Von der Zeitmaake der Noten.

§. 6. In Liedern kommen selten geschwindere Noten vor, vornemlich was den Discant oder die Melodie betrifft; weil aber der Bass doch wohl zuweilen Sechzehnthteile hat, so will ich auch zeigen, wie die Sechzehnthteile aussehen, sie sehen also aus:



Solche kannst du auf deiner Uhr also bemerken: du mußt nämlich die Benennung deiner Zahlen zweysylbig machen, nämlich wie folget: Eine, Zweye, Dreye, Viere, Fünfe, Sechse, Sieben, Achte. Das durch bekommst du 16 Sylben und rechnest auf jedem Schlag deiner Uhr 2 Töne. Gilt deswegen ein ganzer Tact 16 Sechzehnthteile, ein halber halb so viel, nämlich 8 Sechzehnthteile, ein Viertel wieder halb so viel als ein halber Tact, nämlich 4 Sechzehnthteile, und ein Achtel hat 2 solcher Sechzehnthteile.

§. 7. Nun will ich sie in Noten auf Linien vorstellen.

ganzer Tact.

halber Tact.

Viertel.



Achtel.

Sechzehnthteile.



CAPVT

C A P V T IV.

Von der Fertigkeit im Tacte, oder wie solcher sich an den Schlägen der Uhr zeigt. Item eine leichte Arie.

§. 1. Stelle dir vor, es wären 5 Personen da, die da mit einander spielen oder singen, und des ersten Ton dauerte einen ganzen Tact (das mache nach unserer Uhr 8 Schläge des Perpendiculars aus), und der andere hätte halbe Tacte, der dritte hätte Viertel, der vierte hätte Achtel und der fünfte hätte Sechzehntheile. Diese 5 Personen nun hätten unter sich verabredet, daß ein ganzer Tact so lange klingen und sich hören lassen sollte, oder man wollte das Tactzeichen mit dem Fuß nicht eher geben, bis sich der Perpendicular an einer Uhr 8 mal hätte hören lassen; so wäre es zwar nicht nöthig, daß sie sich nach dem Schalle der Uhr richteten, denn die 5 Töne dieser 5 Personen würden den Schlag oder Schall der Uhr also übertäuben, daß man nichts davon hören könnte; dieß aber wäre doch nöthig, daß alle 5 Personen auf solche egale Weise von 1 bis 8 zehleten, als die Uhr solche Schläge egal hören läßt, und dieses geschieht auch wirklich bey allen denen, die da tactmäßig zusammen spielen und mit einander in ihren verschiedenen Tönen harmoniren, so egal und gleich, als wenn sie alles nach der Uhr abgemessen hätten.

§. 2. Denn gleichwie bey der Uhr die Räder machen, daß alles egal ist, so ist gleichsam in denen, die (wie man sagt) tactveste sind, ein Uhrwerk, daß sie nicht anders als ganz abgemessen in ihren Tönen seyn können. Es sind aber nicht alle Menschen von Natur gleich geschickt den Tact zu lernen, sondern nur die, denen er gleichsam angehören oder in der Natur lieget. Dieses kannst du sehen bey einer Versammlung vieler Leute, die alle ihre Freyheit haben nach den Bewegungen und Erleben ihrer Natur zu handeln, wenn solche eine Menuet spielen hören, und die Zuhörer lustig oder frey sind, so wirft du einige unter ihnen sehen, die es fast nicht lassen können zu hüpfen oder den Tact zu schlagen, andere aber die stille stehen und unbewegt bleiben. Denen erstern ist der Tact angehören, die andern aber wissen nichts davon; dieß geschieht aber gemeinlich bey Eripel oder Dreyviertel Tact, bey Viertelt Tact, als welcher so lebhaft nicht ist, findet man es so nicht. Dieses dienet nur zu zeigen, wie einige von Natur mehr Geschicklichkeit den Tact zu erkennen haben, als andere.

M 2

S. 3.

§. 3. Damit wir uns aber nicht zu weit entfernen, so wenden wir uns wieder zu den §. 1. erwehnten 5 Personen die mit einander spielen sollen, und von welchen eine jede Person Noten von verschiedener Geltung oder Zeitmaake hatte, so müßte dann der erste von diesen Spielern, der nur eine Note hat in seinem ganzem Tact, diese Note, die einen ganzen Tact ausmacht, so lange klingen, schallen und tönen lassen, bis die Uhr 8 Schläge geschlagen hätte, wie er denn auch in sich selbst von 1 bis 8 zehlen müßte, ehe er zu einem andern Tone gienge, der andere aber der 2 halbe Tacte gegen des erstern ganzen Tact zu spielen hätte, müßte zu jedem halben Tacte oder Tone in sich 4 Schläge der Uhr abzehlen, ehe er zu seinem zweyten halben Tone gienge, als welchen er anfienge, wenn er anfienge 5 zu zehlen, und müßte damit wieder so lange aushalten, bis er von 5 bis 8 gezehlet hätte, dieser machet also in der Zeit da die Uhr 8 mal angeschlagen, zwey Töne.

§. 4. Der dritte nun der Viertel hat, muß auch 8, als die angekommene Zahl des Tactes zehlen, und muß bey Zehlung der 1 3. 5. 7. seinen Ton verändern oder ein neues Viertel hören lassen; wenn er nun mit den andern egal 8 weggezehlet, so wird er 4 Noten gegen des erstern Einen ganzen Tact, und 2 Noten gegen des zweyten zwey halbe Tact Noten haben hören lassen, und zwar so accurat wie die Uhr ihre Schläge thut. Der vierte der Achtel zu spielen hat, der läßt bey jedem Schläge von den 8 Schlägen der Uhr einen Ton hören, und machet also 2 Noten, indem der dritte Eine, 4 indem der andere 2, und acht Noten indem der erste seinen Einen Ton hören läßt; der fünfte aber, der Sechzehntheile hat, ist am geschwindesten in seinem Spielen, damit er seine 16 Noten in der abgemessenen Zeit von 8 zehlen, hören lassen kann, er muß aber nicht geschwinder seyn als nöthig, sondern wenn er seine sechzehnte Note hören läßt, so muß er im egalen Zehlen zu der letzten Sylbe von Achte (nämlich te) gekommen seyn.

§. 5. Hieraus kann einer sehen den Unterschied der Ganzen, Halben, Viertel, Achtel und Sechzehntheiltact: Noten, wie auch die große Accurateffe, die in Ansehung der Zeit bey dem Spielen mit andern muß beobachtet werden, da nichts einen Augenblick zu spät oder zu früh gespielt werden muß.

§. 6. Wer keine Uhr hat, der muß sich anders helfen und sich üben auf eine egale Weise von Eins bis Achte zehlen zu lernen, und wenn er Achte gesagt, gleich wieder von Eins anfangen; ich will eine kleine Artie herlesen

III. Abschn. Cap. IV. Von der Fertigkeit im Tacte. 93

herfetzen und die Zahlen von Eins bis Achte darunter setzen, da er denn finden wird, daß bey einem Viertel immer eine Zahl genemmet oder gezehlet wird, ohne daß ein Clavier angeschlagen wird, bey Achteln aber, je eines zu einer Zahl, und zu dem letzten halben Tacte eines Theils dieser Arie vier Zahlen. Ich will einen Bass dazu setzen, man übe sich aber nur voreerst den Discant nach dem Tacte zu spielen, alsdenn auch den Bass allein, damit man den Unterschied eines Viertels von einem Achtel möge recht erkennen, nachhero kann man sehen, ob man mit beyden Händen diese kleine Arie tactmäßig kann spielen lernen; ich will die Finger darüber schreiben.

Aria.

The musical score consists of three systems, each with two staves (treble and bass clef). The time signature is 3/8. The key signature has one sharp (F#). Fingerings (1-8) are indicated below the notes. Accents and slurs are used for articulation. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

94 III. Abschn. Cap. V. Anmerkungen bey einer Arie.

The musical score is written in 3/8 time and consists of two systems of treble and bass staves. The first system contains three measures. The second system also contains three measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes and 'x' for rests. The piece concludes with a double bar line.

C A P I T U L U M V.

Anmerkungen über die vorhergehende Arie.

§. 1. Bey dieser Arie will ich ein und anders, so wohl was den Tact als was die Fingerfetzung betrifft anmerken. Ich habe mit Fleiß einen leichten Ton erwehlet, dessen Vorzeichnung weder *x* oder *b* hat, nämlich *C dur* (ich habe zwar von der Bedeutung dieses Ausdrucks noch nichts gesagt, es soll aber hernach solcher deutlich gemacht werden, man merke sich aber hierbey zum voraus, daß wenn die letzte Bassnote ein *C* ist und weder ein *x* oder *b* vorgezeichnet stehet, man alsdenn saget das Stück sey aus *C dur*.) damit ein Anfänger auf die Hauptsache, welche ich ihm in dieser Arie zeigen will, nämlich auf den Tact oder auf die von einander unterschiedene Zeitmaasse eines ganzen Tactes, eines halben Tactes, eines Viertels und eines Achtels, desto besser möge acht haben können. Es kommen also in dieser Arie keine andere Semitonia vor, als diejenigen, welche mitten in der Arie durch Vorzeichnung eines Kreuzes sind gemacht worden.

§. 2.

§. 2. Die meisten Noten dieser Arie in Ansehung der Mensur sind die Viertel und die Achtel, indem der halbe und ganze Tact nur zwey mal darinnen vorkommen. Achtel und Viertel findet man in leichten Arien und Liedern auch am meisten, deswegen der Unterscheid dieser beyden Arten Noten auch am ersten und besten zu erlernen ist.

§. 3. Man findet unter jedem Tact die Zahlen von 1 bis 8, dieß zeigt nicht die Anzahl der Noten eines Tactes an, sondern giebt nur zu erkennen, daß diese Arie im ganzen Tact stehet, wie solches das Zeichen C welches vorne an stehet auch zeigt, und wird man befinden, daß der Tactstrich jedes mal nach der Zahl 8 stehet, indem sich mit Eins immer ein neuer Tact anfängt.

§. 4. Nun würde es einem schwer fallen, immer von 1 bis 8 laut zu zählen, weil hier kein Stillestand Platz hat, deswegen gewöhne man sich in Gedanken von 1 bis 8 zu zählen, da man denn bey einem Viertel die zweyte Zahl ohne Anschlag eines Claviers läßt vorbehey gehen, bey einem Achtel aber zu jeder Zahl eine Note anschläget, zu einem halben Tact gehören 4 Zahlen und zu einem ganzen Tact 8 Zahlen, wie solches die Unterschrift der Zahlen von 1 bis 8 deutlich lehret.

§. 5. Wer nun in sich egal zehlet, und wohl Achtung giebt, denn fremde Gedanken müssen allhier verbannt seyn, der wird aus dieser Arie viel lernen, insonderheit was die Mensur oder den Tact betrifft; er kann, wie schon erinnert, den Discant erst allein und hernach den Bass auch allein tactmäßig, daß ist nach einer egalen Zählung in Gedanken von 1 bis 8 spielen, kann er nun dieses schon ohne viele Mühe thun, so kann er diese Arie mit beyden Händen zugleich üben;

§. 6. Da er denn wohl Acht haben muß, daß er immer 2 Achtel zu einem Viertel macht, es mögen nun im Discant 2 Achtel zu einem Viertel im Bass, oder im Bass 2 Achtel zu einem Viertel im Discant stehen, die untergeschriebene Zahlen zeigen dieses deutlich, denn da findet man über die Zahl 3, 4 und 7, 8. im ersten Tact dieser Arie eine Note (welche ein Achtel ist) hingegen stehet im Bass nur über 3 und 7 eine Note (welche ein Viertel ist) und 4 und 8 hat keine Note, deswegen muß im Discant die Note über 4 und 8 alleine ohne Bass gehen, man läßt also die Bassnote über 3 und 7 so lange liegen, bis der Discant die Achtelnote über 4 und 8 gemacht hat; denn 2 Achtel haben die Zeitmaasse eines Viertels, oder ein Viertel dauert so lange als 2 Achtel. Dieß meyne begrifflich genug gemacht zu haben. Die Information vermag
nicht

nicht mehr; Fleiß, Zeit und Uebung muß die Geschicklichkeit und den Habituum bringen. Welches alles auch durch die accurate Untereinandersetzung der zusammen anzuschlagenden Bass- und Discantnoten erleichtert worden.

§. 7. Was die Fingersetzung dieser Arie betrifft, so ist solche so wohl im Bass als Discant über jeder Note angezeigt. Weil allhier nicht wie bey Liedern die Eintheilung in Fälle gilt, sondern nur die Eintheilung in 2 Theile, nämlich da das Repetitionszeichen stehet und das Ende, so scheint die Fingersetzung etwas mehr Schwierigkeit zu haben, als bey Liedern, allein die Schwierigkeit ist allhier nicht groß, weil die Gänge dieser und vieler solcher leichten Arien ganz natürlich und bequem nach den Fingern eingerichtet sind. Jedoch wollen wir über ein und anders etwas bey dieser Gelegenheit erwähnen, denn je mehr wir die Regeln der Fingersetzung bey den gegebenen Exempeln wiederholen, je besser behält man sie, und je besser werden wir den IVten Abschnitt verstehen.

§. 8. Das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen kömmt in den beyden ersten Tacten des Discants, wie auch im ersten Tact des Basses allhier vor. Weil der zweyte Finger sowohl in der rechten als linken Hand sehr bequem zum Ueberschlagen ist, so wird dieses Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen im Discant im Heruntergehen, und im Bass im Heraufgehen oft gebraucht. Der berühmte C. Ph. Em. Bach, Königl. Preussischer Cammermusicus schreibt in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen p. 26. §. 35. also davon: „Das Ueberschlagen, welches mit dem zweyten Finger über den Daumen, und mit dem dritten Finger über den vierten geschieht, hat seinen eigentlichen Nutzen bey Passagen ohne halben Töne; allda geschieht es auch, wenn es nöthig ist, oft hintereinander.“ Wo das Ueberschlagen des dritten Fingers über den vierten gesehen kann, wollen wir bey Gelegenheit, wo nicht eher, doch im IVten Abschnitte zeigen. Die Folge der Noten und die vorige Lage der Hand hat verursacht, daß wir dieses Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen im Bass zweymal gebraucht haben, ungeachtet es kein Gang oder gehende Passagie gewesen, sondern ein Sprung in die Tertie, solches ist bey *d* und *fs* im fünften und siebenten Tact im Bass geschehen; denn hier war keine bequemere Fingersetzung anzubringen. Im fünften Tact mußte sie absolut so und nicht anders seyn. Im siebenten Tact hätte ich nun wohl auf *d* den dritten Finger setzen können, allein dieß hätte eine gar zu große Spannung der Finger verursacht.

§. 9. Das Untersetzen des Daumens kömmt im Discant zweymal nämlich im neunten und zwölften Tacte vor, nämlich im neunten Tacte nach dem dritten Finger und im zwölften nach dem zweyten Finger. Im Bass aber kömmt dieß Untersetzen des Daumens nur einmal vor, nämlich in den beyden letzten Tacten bey *g* und *r*. oder bey *d* und *c*, da der Daumen unter den zweyten Finger gesetzt worden. Kein anderer Finger als allein der Daumen beschäftigt sich mit dem Untersetzen, und solches kann nach allen Fingern, nur nicht nach dem fünften oder kleinen Finger, geschehen. Weil der Daumen sich gerne nahe an den halben Tönen aufhält, so mußte auch im neunten Tacte der Daumen nach dem dritten Finger (der auf *g* stand) untergesetzt werden, hätte ich das nach *g* folgende *a* mit dem vierten Finger bezeichnet, und den Daumen alsdenn nach dem vierten Finger auf *h* untergesetzt, so hätte ich wider die Regel des Gebrauchs des Daumens gehandelt, denn der berühmte Hr. Bach giebt für den Daumen l. c. pag. 25. §. 33. folgende Regel: „Es wird der Daumen, der rechten Hand, im Aufsteigen nach einem oder mehreren (wie hier in unserer Arie geschehen) halben Tönen, im Absteigen aber vor einem oder mehreren halben Tönen, und der linke Daumen im Absteigen nach, und im Aufsteigen vor den halben Tönen eingesetzt. Wer diese Hauptregel in den Fingern hat, dem wird es allezeit fremde fallen, bey Sängen, wo halbe Töne vorkommen, den Daumen etwas entfernt von selbigen einzusetzen.“

§. 10. Das Auslassen gewisser Finger (ich meyne allhier, alsdenn wenn die Noten gradatim gehen, denn im Sprunge versteht es sich von selbst, daß ich nach Beschaffenheit des Sprunges 2 bis 3 oder wohl gar 4 Finger auslasse) ist eine der nöthigsten Freyheiten, die wegen der Folge der Noten erlaubt ist, und da man die Hand zusammen ziehen muß. Solches Auslassen der Finger haben wir hier zweymal, als im fünften und achten Tact im Discant; und im Bass einmal im neunten Tacte. Im fünften Tacte des Discants ist der vierte Finger, und im achten Tacte ist der zweyte, dritte und vierte Finger ausgelassen worden; im fünften Tacte hätte man auch auf $\bar{7}$ den vierten Finger setzen können, so wäre kein Finger ausgelassen worden, im achten Tact aber hat dieses Auslassen der Finger nothwendig wegen der Folge geschehen müssen, eben wie solches auch im neunten Tacte des Basses nöthig war, da der dritte und vierte Finger ausgelassen worden.

§. 11. Dieß wäre, was bey Gelegenheit der Arie des vierten Capitels habe anmerken wollen. Wir gehen jezo weiter; da sich denn keiner daran stoßen wolle, daß bey diesem Unterrichte vieles so oft wiederholet wird, denn dieses ist mit allem Fleiße geschehen, eben wie bey mündlichem Unterrichte einerley Ding manchem Scholaren wohl mehr als zwanzigmal muß vorgesaget werden, ehe er es fassen und behalten kann. Es wird diese Wiederholung auch keinem, der sich selbst aus und nach diesem Unterrichte informiren will, unangenehm oder verdriesslich, sondern vielmehr nützlich und angenehm seyn, sonderlich solchen, die die Gabe nicht haben etwas bald und geschwinde zu fassen. Die beyden folgenden Capitel haben nun vieles in sich, was schon gesaget worden; ich schreibe vor Anfänger, und stelle mir hierbey nicht lauter Kluge Köpfe vor, sondern gemeinlich solche, die ein Ding schwer fassen können, doch aber Lust zum Clavierspielen haben.

C A P V T VI.

Von der verschiedenen Geltung der
Noten.

§. 1. Beym Clavierspielen sind die rechte und linke Hand gleichsam zwey Personen, die zusammen spielen, und da eine jede Hand in Ansehung der andern zur rechten Zeit eintreffen muß, wenn es anders recht gespielt heißen soll.

§. 2. Beym Choralspielen nun hat die accurate Abzählung und Beobachtung des Tactes nichts auf sich, und ist so nöthig nicht, wie bey Arien und andern Sachen, denn gemeinlich werden die Lieder nicht tactmäßig gespielt, nur muß ein Anfänger die verschiedene Geltung der Noten wohl inne haben.

§. 3. Zu einem ganzen Tacte gehören 2 halbe Tacte, 4 Viertel, 8 Achtel und 16 Sechzehnthelle. Zu einem halben Tact aber gehören 2 Viertel, 4 Achtel und 8 Sechzehnthelle. Zu einem Viertel gehören 2 Achtel oder 4 Sechzehnthelle, und endlich zu einem Achtel gehören 2 Sechzehnthelle.

§. 4. Dieß heißt, einfältig zu sagen, so viel: stehet im Discant ein Viertel und der Bass hat 2 Achtel, so wird die Viertelnote des Discants zu dem ersten von den zwey Achteln angeschlagen oder gespielt, das andere

dere Achtel aber gehet allein hinten nach; und so auch umgekehrt, stehen im Discant zwey Achtel und im Bass ein Viertel, so wird das erste Achtel des Discants zwar gleich zu dem Viertel des Basses angeschlagen, allein das zweyte Achtel des Discants gehet allein, da indessen das Viertel des Basses so lange liegen bleibet.

§. 5. Wenn deine Noten, die du spielen willst, accurat geschrieben sind, oder wenn Bass und Discant gut untergelegt sind, so spielst du zu deiner Discantnote, diejenige Bassnote, die gerade darunter stehet, wo aber keine Note darüber oder darunter stehet, so gehet solche Note alleine, es sey nun im Bass oder Discant.

§. 6. Weil man aber wohl Notenbücher findet, da alles nicht accurat geschrieben und unter einander stehet; was mit einander zugleich klingen soll, so kannst du dich nicht immer auf die §. 5. gegebene Regel verlassen; die aber in allen Melodien und Exempeln dieses Unterrichts gilt, denn ich habe mich beflissen, die Noten, die zugleich sollen gespielt werden, gerade unter einander zu setzen.

C A P V T VII.

Wie ein Lied von unterschiedener Mensur mit beyden Händen zu spielen.

§. 1. Findest du, daß die Noten im Bass in Ansehung der Mensur eben der Art sind, wie im Discant, so gehet immer Note zu Note, das ist, zu Einer Discantnote gehöret die darunter stehende Eine Bassnote, wie du in den 6 Melodien der Lieder, die in dem zweyten Abschnitte stehen, findest, daß beydes im Discant und Bass lauter Viertel stehen, und am Ende des Satzes oder Liedes gemeiniglich ein halber Tact im Discant und Bass stehet.

§. 2. Es könnten nun alle Lieder mit solchen Bassen gesetzt werden, so wäre von der Mensur nichts nöthig zu wissen, weil aber die Veränderung sonderlich in der Music sehr herrschet und geliebet wird; so würde einem diese Art zu spielen auch bald verdrießlich werden, wenn nicht zu weilen der Bass ein oder zwey Noten noch hören ließe nach dem Discant, als welches anmuthig und schön ist.

100 III. Abschn. Cap. VIII. Lieder mit Anmerkungen.

§. 3. Dahero findest du nun oft in Liedern, daß zu Einer Discantnote, die ein Viertel ist, zwey Bassnoten stehen, welche Achtel sind, da denn das letzte Achtel (als worüber auch keine Discantnote stehet) hinten nach alleine gehet, du lässest aber den Finger auf dem Discantclaviere so lange liegen.

§. 4. Und so findest du auch oft, daß im Discant 2 Achtel stehen, und im Bass unter dem ersten Achtel des Discants stehet ein Viertel, da denn das zweyte Achtel des Discants alleine ohne Bass gehet, die Bassnote aber bleibet so lange liegen.

§. 5. Dieses muß man merken, wenn Achtel und Viertel vorkommen, denn da gehet immer das letzte Achtel alleine. Sind aber in beyden Händen Achtel, so gehet Note zu Note.

§. 6. Wann im Bass oder Discant, vornehmlich aber im Bass mehr als 2 Achtel zusammen gezogen sind, nämlich wenn 4 Achtel zusammen gezogen sind, so machet dieses gar keine Veränderung, sondern es bleibt immer best, daß 2 Achtel (nicht mehr auch nicht weniger) zu einem Viertel gehören.

§. 7. Im folgenden achten Capitel wollen wir nun einige Melodien zur Uebung hersetzen, da man denn in acht zunehmen, daß 2 Achtel zu einem Viertel gehören, die Finger will ich wieder darüber setzen, und wo es nöthig ist eine oder die andere Anmerkung dabey machen.

C A P V T VIII.

6. Lieder mit Anmerkungen.

N. 1. Durch Adams Fall ist ganz verderbt ic.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The melody is written in a simple style with quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The piece concludes with a double bar line.

1) Wenn ein Ton zwey, drey oder mehrmal hinter einander vor-
 kömmt, so ist bey langsamen Noten nicht immer nöthig die Finger zu
 verwechseln, so wie solches bey geschwinden Noten, als bey Sechzehn-
 theilen geschehen muß, wenn man aber bey langsamen Tönen abwechseln,
 so muß man dahin sehen, daß man das letzte mal denjenigen Finger ein-
 setze, den die Folge der Noten haben muß. Wir haben diese Abwechs-
 lung im ersten Tacte des Discants gebraucht, und zwar mit dem dritten
 und zweyten Finger. Im sechsten Tacte haben wir den vierten Finger
 dreyimal behalten, ohne Abwechslung der Finger, als welches, wie eben
 erwehnet, bey langsamen Noten nicht immer nöthig ist.

2) 3

2) Conft

2) Sonst ist die Fingersezung in diesem Liede so wohl im Discant als Bass leicht und natürlich. Im zwölften Tacte des Basses habe ich den Daumen unter den zweyten Finger gesetzt. Wenn man auf *e* den Daumen gesetzt hätte, so wäre man mit seinen Fingern noch bis *A* ausgekommen, weil nun das *d* im dreyzehnten Tacte in die Octave fällt und deswegen den Daumen haben muß, so würde man einen Finger, nämlich den vierten haben auslassen müssen, und den dritten Finger auf *h* haben setzen müssen, welches auch gut gewesen wäre. Bey dem Untersetzen des Daumens aber hat man dieses nicht nöthig gehabt.

N. 2. Nun freut euch, lieben Christen g'mein ic.

The musical score consists of four systems of two staves each. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is a lute-style piece with many triplets and fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

3) Bey

3) Bey N. 2. Nun freut euch lieben Christen gemein 2c. Kommt das Auslassen der Finger, das Unterfesen des Daumens, und das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen vor, sonst ist die Fingersezung ordentlich.

Das Auslassen der Finger ist im Discant geschehen im achten Tact bey $\bar{7}$ und $\bar{7}$ da der vierte Finger ausgelassen worden, und nach dem fünften Finger gleich der dritte genommen worden, dieses wäre nun wieder nicht absolut nöthig gewesen, allein weil der Ton, der vor dem letzten Tone eines Sazes hergeheth, gemeiniglich einen Triller hat (von welcher unentbehrlichen Manier wir hernach Cap. II. S. 6. noch etwas reden wollen) und dazu der zweyte und dritte Finger am bequemsten ist, so habe darnach in den Liedern dieses Capitels die Fingersezung eingerichtet, damit man, wenn man nun einen Triller hat machen lernen, die Fingersezung mag behalten können. Weiter findet man auch im zweyten und eilften Tacte des Basses, daß allda gleich nach dem vierten Finger der Daumen auf *d* eingefeset worden, und also der dritte und zweyte Finger ausgelassen worden, dieß war nöthig, weil *d* in seiner Octave in groß *D* fiel, als welche Octaven allezeit mit dem Daumen und kleinen Finger müssen gespielt werden.

Das Unterfesen des Daumens kommt im vierzehnten Tacte des Discants vor, da die letzte Note des Tactes, nämlich *fr*, den zweyten Finger hatte, weil nun der Daumen sich gerne nahe an den halben Tonen hält, und die Folge der Noten solches auch ersoderte, so ist hier der Daumen unter den zweyten Finger gesest.

Das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen, kommt hier im Discant im eilften Tacte vor, bey $\bar{7}$ und $\bar{7}$.

4) Sonsten versteht einer nun schon aus dem Vorhergesagten, daß weil hier ein \times auf *f* im Anfange der Linien stehet, in diesem Liede immer *fr* statt *f* muß gespielt werden; wie auch daß zwey Achtel zu einem Viertel müssen gemacht werden.

N. 3. Lobt Gott, ihr Christen allzugleich 1c.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music is written in a style characteristic of 18th-century lute tablature, with numbers 1-5 placed above or below notes to indicate fingerings. There are also some decorative ornaments or slurs over certain notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

5) Dieß Lied hat in der Vorzeichnung vor *h* ein *b*, deswegen muß ich statt *h* immer *b* spielen, es sey denn, daß ein Bequadratum dieses *b* aufhebet, welches im zweyten Saze zweymal geschieht.

6) Die Fingersezung ist in diesem Liede abermal ganz leichte und natürlich. Wir finden allhier, daß ein Ton mehr als einmal nach einander vorkömmt, als gleich im ersten Saze kömmt $\bar{=}$ viermal, im zweyten Saze kömmt dieß $\bar{=}$ zweymal, und im dritten Saze kömmt $\bar{=}$ dreymal vor, so wie im vierten Saze $\bar{=}$ und im fünften Saze $\bar{=}$ zweymal vorkömmt, davon siehe, was bey dem Liede: Durch Adams Fall ist ganz verberbt, in der ersten Anmerkung ist gesaget worden.

7) Das

7) Das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen kömmt im fünften Tacte bey ξ vor. So wie das Auslassen eines Fingers im Bass im zweyten Tacte bey B und c vorkömmt, da nach dem vierten Finger gleich der zweyte Finger genommen worden, dieß verursacht die folgende Note, nämlich F .

8) Die Achtel haben wir hier im Discant alleine, da der Bass fast lauter Viertel hat. Im vierten Tacte hat der Discant vier Achtel und der Bass einen halben Tact, weil nun vier Achtel zu einem halben Tacte gehen, so wird zum ersten Achtel f im Bass groß F angeschlagen und bleibt so lange liegen, bis der Discant die drey Achtel ξ \bar{a} \bar{f} alleine gemacht.

9) Wir finden nicht allein in diesem Liede, sondern auch in den beyden vorhergehenden zuweilen, daß zwey Noten (welches gemeinlich Achtel sind) einen kleinen Bogen über sich haben, ja im Ende des vierten Tactes unsers Liedes: Lobt Gott ihr Christen allzugleich &c. sehen wir daß der Bogen von f bis \bar{f} gehet und also fünf Noten in sich schließet, was bedeutet nun dieser Bogen? Antwort: Stehet dieser Bogen über zwey, drey oder mehr Noten im Discant, und die Noten verändern ihre Stelle, wie hier geschieht, entweder auf oder herunterwärts, so zeigt solcher Bogen eine Schleifung an, oder es sollen so viel Noten, als durch diesen Bogen eingeschlossen werden, zu einer Sylbe des Liedes gesungen oder geschleifet werden. Findest du aber diesen Bogen über zwey oder auch mehreren Noten, die ihre Stelle nicht verändern, sondern auf eben der Linie oder Zwischenraume, darauf die vorige gestanden, bleiben, so wird solcher Bogen ein Band oder ligatura genannt und zeigt an, daß die beyden Noten zusammen gebunden seyn sollen, also daß man bey der zweyten Note, die durch diesen Bogen oder Band mit der ersten Note verbunden geworden, den Finger nicht aufheben, oder wieder von neuem anschlagen soll, dahero denn die zu dieser gebundenen Note gehörige Bassnoten oder Note allein gehen muß und die gebundene Note bleibt liegen.

10) Wenn auf einer Zeile der Tact aus Mangel des Raums nicht ganz hat ausgeschrieben werden können (wie solches in den beyden andern Zeilen von N. 3. auch nicht hat geschehen können) so macht man ein Zeichen auf der Linie oder auf dem Spatio, darauf die erste Note der folgenden Zeile stehen muß, dieses Zeichen heißt ein Custos oder Stellbewahrer, er siehet so aus $\bar{\bar{z}}$, wie solches denn bey N. 3. am Ende der beyden
Wiedeb. Clav. Spiel. D andern

andern Zeilen zu sehen. Hier merke, daß du, wenn du Noten schreibst, die im Dreivierteltact stehen, diesen Dreivierteltact nicht abkürzen mußt, sondern den wenigen übrig behaltenen Raum deiner Linien lieber ledig lassen kannst, hingegen bey Noten, die im ganzen oder Vierwertact stehen, kannst du abbrechen, wenn du die Hälfte des Tactes, das ist zwey Viertel, darauf geschrieben, wie wir es hier auch so gemacht haben.

N. 4. O wie selig sind die Seelen ꝛc.

The musical score consists of two systems, each with a vocal line (treble clef) and a lute accompaniment (bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various performance markings such as slurs, accents, and dynamic markings like *f*. Fingering is indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first system ends with a fermata over the final note. The second system concludes with a double bar line and repeat signs.

u) Ehe

11) Ehe man dieses Lied spielt, schlage man das drezehnte Capitel des zweiten Abschnitts nach, und lese S. 1. 2 und 3. was daselbst von der Vorzeichnung der Creuze gehandelt worden, daraus man denn ersehen wird, wie in diesem Liede statt *f c* und *g* immer *fi*, *ci* und *gi* muß gespielt werden; deswegen ich mich hier nicht länger dabey aufhalten will.

12) Beym letzten Satz haben wir ein Repetitionszeichen, welches noch nicht ist vorgekommen. Wir haben im 11ten Abschnitte Cap. 15. S. 7. schon von einem Wiederholungszeichen geredet, welches bey Liedern sehr oft vorkommt, und macht daß zwey bis drey Sätze eines Liedes zweymal müssen gespielt werden. Außer diesem findet man auch noch wohl in der Mitte oder am Ende eines Liedes ein Wiederholungszeichen, da nur ein Satz soll repetiret werden, deswegen mag man es das kleine Wiederholungszeichen nennen, da denn der Tactstrich, bey dem die Wiederholung angehen soll, mit vier Puncten hinterwärts des Striches, und derjenige Tactstrich, wo diese Wiederholung sich endet, wieder mit vier Puncten vorwärts bezeichnet wird. Die Noten also, die zwischen diesen Strichen mit Puncten stehen, müssen zweymal gespielt werden. Man findet auch statt dieser Puncte folgendes Zeichen $\frac{1}{2}$ oder $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{8}$ oder $\frac{1}{16}$ (welches man einen Rückweiser nennen kann) da denn die Noten die über der Linie mit diesem Zeichen $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ eingeschlossen sind, zweymal müssen gespielt werden. Ich habe mich der Puncte und des Rückweisers zugleich bedienet, damit es einem Anfänger besser in die Augen fallen möge, wie man denn auch wohl findet einen Bogen über die zu repetirende Tacte und das lateinische Wörtchen bis (zweymal) und dieß um mehrerer Deutlichkeit willen.

13) Was die Fingersetzung betrifft, so merke hierben an, daß die Lieder, welche in ihrer Vorzeichnung drey bis vier Creuze oder Beenen haben, von manchem schwer genannt werden, die ganze Schwierigkeit aber dieser Lieder bestehet darinnen, daß man die darinnen vorkommenden halben Töne wohl behalten muß, worinnen ein Anfänger auch freylich oft fehlet: allein dieß wird durch die Uebung leichter, wegen der Fingersetzung aber kann man solche Lieder nicht schwer nennen, indem dieselbe allhier leichter ist, als bey Liedern die gar kein *x* oder *b* in ihrer Vorzeichnung haben, wenn ich nur die Regel vom Gebrauche des Daumen,

D 2

welche

welche Cap. 5. §. 9. in diesem IIIten Abschnitte stehet, wohl behalte und übe, so wird der Daumen sich bald von selbst in seinen ordentlichen Platz eindringen, nämlich in der rechten Hand im Absteigen vor Einem (wie hier im sechsten und zehnten Tacte bey \bar{f}) oder mehreren halben Tönen (wie hier im vierten und achten Tacte auf \bar{a} worauf die beyden halben Töne \bar{g} und \bar{f} folgen). Im Aufsteigen nach Einem oder mehreren halben Tönen, und in der linken Hand umgekehrt, nämlich im Absteigen nach und im Aufsteigen vor den halben Tönen.

14) Man braucht also zu den halben Tönen gemeiniglich nur den zweyten, dritten und vierten Finger so wohl im Bass als Discant, denn der Daumen wird bey Liedern im Discant auf den halben Tönen gar nicht und im Bass nur bey Octaven gebraucht, und dieß gilt auch vom kleinen Finger. Da ich denn leicht sehen kann, welchen unter diesen dreym Fingern die Folge der Note erfordert, und welchen Finger ich nach dem Gebrauche des Daumens überschlagen muß, nämlich folgen zwey halbe Töne, so muß es der dritte seyn, es sey denn daß die Folge der Noten nicht also ist, wie hier im vierten und achten Tacte. Folget ein halber Ton nach dem Daumen, so muß die Folge lehren, ob ich den zweyten oder dritten Finger überschlagen muß, im sechsten Tacte hat es mit dem zweyten, im zehnten Tacte aber hat es der Folge wegen mit dem dritten Finger geschehen müssen.

15) Im Bass ist die Fingersetzung leichte, im vierten Tacte in den beyden ersten Achtern habe ich nach dem zweyten Finger den Daumen untergesetzt, und im siebenten Tacte habe ich den dritten Finger über den Daumen geschlagen.

16) Die Abwechselung der Finger wenn Ein Ton etliche mal nach der Reihe vorkömmt, ist hier im ersten, fünften, siebenten und neunten Tacte auch vorgekommen, wovon die erste Anmerkung wie auch die sechste Erwähnung gethan.

17) Sonsten merken wir uns auch noch, wie bey Sprüngen der kleine Finger im Discant wohl auf einen halben Ton kommen kann, wie hier im dritten Tacte. Doch hätte man hier auch auf \bar{f} den vierten Finger und alsdenn auf \bar{a} den Daumen nehmen können.

N. 5.

III. Abschn. Cap. VIII. Lieder mit Anmerkungen. 109

N. 5. Seelen-Bräutigam ꝛc. oder: Wer ist wohl, wie du ꝛc.

The musical score consists of two systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is written in a style typical of 18th-century lute tablature, with numbers 1-5 placed above or below notes to indicate fingerings. There are several ornaments (trills) marked with a '4' above a note. A specific note in the bass staff of the second system is marked with an asterisk (*). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

NB. Was das * im Bass über *d* betrifft, davon siehe im zweyten Abschnitte Cap. 17. §. 1.

18) Aniesz haben wir ein Lied, welches in der Vorzeichnung vor *h* und *e* ein *b* hat, deswegen muß man statt *h* immer *b* und statt *e* immer *dis* (oder vielmehr nach der neuen Art zu reden *es*) spielen, siehe Cap. 13. im IIten Abschnitte §. 4. 5. 6.

19) Wenn ich hier im Discant zu Anfangs eines jeden Sazes nur den Finger gesetzt hätte, so würde man die andern Finger im Saze von selbst haben finden können, weil in diesem Liede alles gradatim gehet und die Finger von selbst folgen nach ihrer Ordnung, ohne einen auslassen oder überslagen zu dürfen. In solchem Falle hat man nur zu sehen, daß man auf der ersten Note eines Sazes den rechten Finger setzet und zwar nach Beschaffenheit des Ambitus eines jeden Sazes vide II. Abschn. Cap. 17. die siebente und achte Anmerkung bey N. 5. Freu dich sehr o meine Seele 2c. und das ganze 17te Capitel.

20) Der erste und letzte Ton dieses Liedes ist im Discant und Bass ein Semitonium nämlich *b*. Man findet im Bass auf das Semitonium *b* weder den Daumen noch den kleinen Finger, wo es die Octave nicht erfordert hat, als im fünften und letzten Tact. Denn die Regel des Daumen Cap. 5. §. 9. in diesem Abschnitte gilt so wohl vor halbe Töne, die durch ein \times gemacht, als vor die, welche wie hier gesehen, durch ein *b* gemacht worden. Deswegen dann im ersten, vierten und siebenten Tact der zivente Finger auf *b* zusehen kommen. Man merke sich den vierten Tact im Bass da der Daumen unter den zweyten Finger gesetzt worden.

21) Es giebt hier im Basse verschiedene Sprünge, da man denn zusehen muß, daß man den rechten Ton ergreiffet, die Fingersezung ohne Spannung erleichtert das Treffen derselben. Wir haben im Bass dieses Liedes allerley Art Sprünge, nämlich kleine und große. Hier von lese man vorher wieder die fünfte Anmerkung über das Lied: Herzlich thut mich verlangen 2c. welches im IIten Abschnitte Cap. 17. stehet, wie auch die vierte Anmerkung über: Ach Gott vom Himmel sieh darein 2c. so in eben dem 17ten Capitel zu finden. Wenn du das 17te Capitel des IIten Abschnitts wohl durchstudieret, so wirst du das folgende leicht verstehen.

Wir wollen sehen, was wir vor Sprünge haben; man nennet auch diese Sprünge, oder wenn die Töne nicht nach einander gradatim gehen, ein Intervallum oder Zwischenraum; da man denn sein Auge richtet auf die Töne die zwischen der ersten und letzten Note eines Sprunges sich befinden, also was wir vorhero im 17ten Capitel eine Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava und Nona genennet haben, nennet man auch mit einem Wort ein Intervallum. Das 17te Capitel hat auch schon gelehret, wie die Grade eines Sprunges

oder

oder Intervalli abzuzehlen sind. Unter allen diesen Intervallen merke man sich vornehmlich die Tertie, Quinte und Octave. Wir werden hernach ihren Gebrauch bey einem Accorde sehen, als wozu das 17te Capitel und auch diese Anmerkung einen Anfänger nach und nach bereiten will. Nun wollen wir die Sprünge unsers Basses anzeigen, ein Anfänger aber muß allhier die Grade abzehlen, um zu sehen, ob sich alles auch also befinde, als welches ihm in dem schon oft erwähnten 17ten Capitel ist gelehret worden.

Wir haben hier das Intervallum einer Tertie im Bass nur einmal, nämlich im ersten Tacte bey *d* und *f*. Dieß ist eine Tertie (weil *dis* als die Secunde von *d* fehlet). Die Quarte kömmt hier öfter vor, als 1) im dritten Tacte *B* und *dis*, welches eine Quarte ist, so wie du solches leicht auf deinen Linien ausrechnen kannst, wenn du sprichst, die zweyte Linie *B* ist ein Grad. Das andere Spatium *c* ist zwey Grad, die dritte Linie ist drey Grad, und das dritte Spatium ist vier Grad, darauf denn unser *dis* als eine Quarte zu *B* stehet. 2) Im fünften Tacte *f* und *b*, da ist *b* wieder eine Quarte zu *f*, wie du sehen wirst, wenn du die Grade abzehlest, als die vierte Linie ist ein, das vierte Spatium zwey, die oberste Linie drey, die Note über der obersten Linie (welches unser *b* ist) ist viere. 3) Im neunten Tacte *c* und *f* ist auch eine Quarte, denn die Quarte zu *c* ist *f*, wie du solches nach vorgeschriebener Art abzehlen kannst. Nun wollen wir auch sehen, wie oft die Quinte in diesen unsern Basssprüngen vorkömmt, sie ist 1) am Ende des ersten und im Anfange des zweyten Tactes bey *B* und *f*, denn von *B* fünf Töne in die Höhe gerechnet kömmt *f*. 2) Am Ende des neunten und im Anfange des zehnten Tactes kömmt eben diese Quinte *B* und *f* wieder vor. Die Quinte zu *B* ist also *f*, man muß aber nicht meynen, daß die Quinte zu groß *B* allein ungestrichen *f* ist, nein ein- und zweygestrichen *f* (ob es gleich so weit von groß *B* entfernt ist) ist auch eine Quinte zu *B*. Sexten und Septimensprünge sind in unserm Bass nicht; kann ich aber eine Quarte oder Quinte zu einer Bassnote abzehlen, so kann ich auch leicht eine Sexta und Septima abzehlen, und zehle ich bey einer Sexta sechs Grad und bey einer Septima sieben Grad.

22) Die erste Note des achten Tactes hat im Discant einen halben Tact und im Basses stehen Achtel, weil nun, wie schon bekant, vier Achtel zu einem halben Tacte gehen, so muß ich im Bass *A B c* alleine gehen lassen.

112 III. Abschn. Cap. VIII. Lieder mit Anmerkungen.

N. 6. Es kostet viel ein Christ zu seyn 1c.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass clef. The first system includes fingerings (1, 3, 2, 1, 5, 2, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4) and ornaments (marked with 'x'). The second system includes fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 1, 3, 2, 1, 5, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 2, 5, 2, 1) and ornaments. The third system includes fingerings (2, 3, 4, 5, 3, 2, 1, 3, 2, 5, 3, 1, 3, 3, 4, 2, 1, 3, 2, 1) and ornaments. The fourth system includes fingerings (1, 3, 2, 1, 1) and ornaments. The bass clef part includes fingerings (3, 2, 1, 5, 3, 1, 5, 1, 2, 4, 1, 4, 2, 5, 2, 2, 1, 2, 3, 1, 4) and ornaments.

NB. Vom x über e im Bass siehe II. Abschn. Cap. 17. S. 1.

23) Hier

23) Hier haben wir nun in der Vorzeichnung weder \times noch b , und bestehet der Ambitus oder der Sprengel dieses Liedes in einer Octave, da nämlich der tiefste Ton eingestrichen σ und der höchste Ton zwey gestrichen τ ist. Im Liede selbst kömmt oft, ja im Discant allezeit, vor g ein \times vor, so wie im Discant im dritten Tacte vor f ein \times stehet, denn mehrmal kömmt es im Discante nicht vor, im Basse kömmt f nur einmal, nämlich im neunten Tacte vor.

24) Ein Nachdenkender möchte bey diesem Liede sagen, wie kömmt es doch, daß allhier in der Vorzeichnung vor g nicht lieber ein \times gesetzt worden, weil doch in diesem ganzen Liede statt g immer gis muß gespielt werden, nur allein das vierte Viertel des vierten Tactes im Bass ausgenommen, da das g ohne \times stehet, es ist wahr, im II ten Abschn. Cap. 13. §. 1. 2. stehet, daß wenn halbe Töne beständig durchs ganze Lied statt ihrer ganzen Töne sollen gespielt werden, daß alsdenn solche Semitonia durch Vorzeichnung eines \times oder b gleich im Anfange des Stückes bemerket werden, damit man nicht in der Melodie selber nöthig habe, das \times vor der Note immer wieder hinzusetzen. Es würde zu weitläufig seyn, einem Leser die rechte Ursache zu zeigen, warum man in diesem Liede das \times vor g nicht zu Anfangs vorgezeichnet, sondern es im Liede selbst immer vor g gesetzt hat, denn dieses hat was zum Grunde, was ich in meinem Unterrichte noch nicht gelehret und auch, weil es meinem Zwecke zuwider ist, voricks nicht zeigen werde: Sollte aber dieser Unterricht den gewünschten Nutzen haben, so würde ich wohl den zweyten Theil dazu verfertigen, als worinnen denn dieses würde erörtert werden. Indessen merke sich ein Anfänger bey dieser Gelegenheit folgendes: Wenn Ein \times vorgezeichnet stehet, so muß es immer vor f (und also nicht vor g) stehen, so wie Ein b immer vor h stehen muß. Wenn zwey Creuze vorgezeichnet stehen, so kömmt zu dem ersten \times vor f noch ein \times vor c , und wenn zwey Beenen vorgezeichnet stehen, so muß zu dem ersten b vor h noch ein b vor e kommen. Wenn drey Creuze vorgezeichnet stehen, so muß nebst fs und cis das dritte \times vor g stehen (man findet also kein musicalisches Stück, da allein vor g ein \times vorgezeichnet stehet, sondern wenn vor g ein Creuz vorgezeichnet stehen soll, so muß f und c auch ein Creuz haben, wie bey der Mel. D wie selig sind die Seelen, solches zu erschen, weil nun in unserm Liede immer c und nicht cis muß gespielt werden, so hat im Anfange des Schlüssels auch vor c kein \times stehen dürfen, und auch nicht vor g , denn wenn vor g ein \times vorgezeichnet

Wiedeb. Clav. Spiel.

Y

zeichnet

zeichnet stehen soll, so ist solches erstlich vor *f* und vor *c* nöthig. Es ist also zu merken, daß die *x* *x* wachsen wie auch die *b* *b* in der Ordnung wie ich solche im dreizehnten Capitel angezeigt) und wenn drey *B*een vorgezeichnet stehen sollen, so muß das dritte *b* vor *a* stehen. Genung hiervon.

25) Was im Discant die Fingersetzung betrifft, so ist sie ganz natürlich und leichte. Im zweyten *Satz* gehen acht Noten nach der Reihe in die Höhe, nämlich von *c* bis *f*. Weil ich nun zu diesen acht Tönen nicht so viel Finger habe, um einem jeden seinen Finger zu geben, so muß man sich des Uberschlagens oder des Untersetzens bedienen, weil nun in diesem *Satz* zwey halbe Töne, nämlich *fi* und *gi* sich befinden, so hat, nach der Hauptregel für den Daumen, der Daumen nach diesen beyden halben Tönen untergesetzt werden müssen. Eben wie auch im neunten *Tacte* nach *gi* mit dem zweyten Finger der Daumen wieder hat untergesetzt werden müssen; dieß hat die Folge der Noten erfordert, so wie es im achten *Tacte* die Folge der Noten nicht erforderte.

26) Die letzte Note des zwölften *Tactes* im *Basse*, nämlich *A* hat den fünften Finger, und die erste gleich drauf folgende Note des dreizehnten *Tactes* hat wiederum den kleinen oder fünften Finger, ist dieses nicht wider die Regel, welche mir schon im Iten Abschnit Cap. 16. am Ende des 13ten paragraphi ist gegeben worden, allwo es ja heisset: Es ist nicht erlaubt, einen oder eben denselben Finger oft oder auch nur zwey mal nach einander zu gebrauchen oder fortzusetzen. Ja es wäre freylich nicht erlaubt, wenn der große Sprung in die *Certe* und die folgende Note *a* hier nicht eine Ausnahme machte. Dieser *Satz* läßt sich hier durch die Fortsetzung des kleinen Fingers am commodesten spielen, wir wollen dieses näher untersuchen. Die letzte Note *A* mußte nothwendig den fünften Finger haben, hätten wir nun den folgenden Ton *H* mit dem vierten Finger, der natürlich folgte, gemacht, mit welchem Finger hätten wir denn das folgende *gi* machen wollen? es hätte entweder mit dem zweyten Finger oder mit dem Daumen gemacht werden müssen, wollte man es mit dem zweyten Finger machen, so müßte man die Finger sehr ausgepanner haben, wenn man auf *H* den vierten und auf *gi* den zweyten Finger setzte: wollte ich aber das *gi* mit dem Daumen nehmen, womit wollte ich dann das gleich nach *gi* folgende *a* nehmen, dieß muß auch den Daumen wegen der Octave haben, alsdenn hätte ich ja auch wider eben diese Regel gefehlet; ja ich hätte auch wider die Regel für

für den Daumen gefehlet, nach welcher nicht erlaubt ist den Daumen auf einen halben Ton zu setzen (es müste denn die Folge der Noten sonderlich bey Bindungen solches erfordern) deswegen ist hier die Fortsetzung des kleinen Fingers am geschicktesten und besten.

27. Im zehnten Tacte haben wir im Bass den dritten Finger über den vierten geschlagen und hernach bey *c* den dritten Finger über den Daumen, welches die bequemste Fingersezung war. Ich hätte allhier auch zur Noth nach dem vierten Finger den fünften auf *g* setzen können und hernach diesen fünften Finger herunter auf *A* glitschen lassen können, als welches die Folge der Noten auch zuweilen wohl erfordert, allein allhier wurde diese außerordentliche Fingersezung durch die Folge noch nicht nöthig gemacht; denn dergleichen Freyheit, einen Finger zweymal nach einander fortzusetzen, ist erst erlaubt im Nothfalle, das ist, wenn die Folge der Noten es nicht anders erlaubt.

28) Wenn ein Anfänger diese 6 Lieder wohl spielen kann, so wird es ihm nicht schwer werden, die meisten Lieder spielen zu können, denn dergleichen Art Vasse, wie die 6 Lieder dieses Capitels haben, kommen am meisten vor. Man kann auch die Anmerkungen über jedes Lied, so wohl dieses 8ten als auch des 17ten Capitels des IIten Abschnitts vorherlesen, ehe man anfängt das Lied selbst zu spielen; es sind diese Anmerkungen einem Anfänger sehr nöthig und nützlich, sonderlich kann einer die rechte Fingersezung daraus lernen. Im IVten Abschnitte wollen wir bey den vorkommenden Choralen die Finger nicht mehr darüber schreiben und einem Liebhaber dadurch Gelegenheit geben, zu probieren, wie weit er in der Erkänntniß der Fingersezung gekommen. Wir müssen aber noch etwas wenigens von der Mensur der Noten sagen.

C A P V T IX.

Was der Punct hinter einer Note anzeige.

S. 1. Im dritten und sechsten Capitel dieses Abschnitts habe ich die unterschiedene Geltung der Noten, und wie solche in Noten vorgestellt wird, angezeigt, da man denn gesehen, daß immer eine Art Noten um die Hälfte kürzer gewesen als die vorhergegangene: nämlich ein halber Tact ist halb so lang als ein ganzer Tact, oder zwey halbe gehören zu einem ganzen, item Ein Viertel ist halb so lang als ein halber Tact oder

zwey Viertel machen einen halben Tact. Ein Achtel ist halb so lang als ein Viertel, oder zwey Achtel gehen auf ein Viertel. Ferner Ein Sechzehntel ist halb so lang als ein Achtel, oder zwey Sechzehntel machen Ein Achtel. Wir haben die Länge der Zeitmaaße einer jeden Art Noten auch an den Schlägen der Uhr angezeigt, aus welchem allen ein Liebhaber die unterschiedene Zeitmaaße der Noten schon wird gefasset haben.

§. 2. Nun wollen wir noch bemerken, wie diese Noten aussehen müssen, wenn sie noch um die Hälfte länger sollen gemacht werden. Zum Exempel. Wenn ein ganzer Tact 3 halbe, Ein halber 3 Viertel, Ein Viertel 3 Achtel und ein Achtel 3 Sechzehntel gelten soll. Dieß geschieht nun, wenn ein Punct hinter der Note stehet, als: Ein Punct hinter einem ganzen Tact macht, daß der ganze Tact mit seinem Puncte 3 halbe Tacte alt; item wenn ein halber Tact 3 Viertel gelten soll, so stehet ein Punct hinter den halben Tact; weiter; soll ein Viertel 3 Achtel gelten, so muß ein Punct hinter dem Viertel stehen, und endlich, soll ein Achtel 3 Sechzehntel gelten, so stehet ein Punct hinter dem Achtel.

§. 3. Man giebt also diese Regel: Ein Punct hinter einer Note gilt halb so viel als die vorhergehende Note gegolten hat, und macht, daß die Note, hinter welcher der Punct stehet, sich noch um die Hälfte länger (als ohne Punct) muß hören lassen, oder, daß das Clavier um die Hälfte länger mit dem Finger liegend gehalten wird. Z. E. Ein halber Tact mit einem Punct dauert 6 Schläge an der Uhr (siehe Cap. 4.) da er sonst nur 4 Schläge wähere; Ein Viertel mit einem Puncte dauert 3 Schläge an der Uhr, da es sonst nur 2 wähere; Ein Achtel mit einem Puncte dauert $1\frac{1}{2}$ Schlag, oder es gehören drey Sylben von den Zahlen deiner Uhr dazu, da sonst ohne Punct nur zwey Sylben dazu gehören, schlage hierbey nach das dritte Cap. §. 6.

§. 4. Ob nun zwar, wie schon erwöhnet worden, der Tact bey Liedern nicht sonderlich observiret werden darf; so hat man doch auch auf diesen Punct oder Tüttel bey Spielung eines Liedes mit dem Bass und Discant acht zu geben; Man findet ihn mehr im Discant als Bass und gemeinlich hinter einem Viertel, da denn nach dem Viertel mit dem Puncte gemeinlich ein Achtel folget. Im Bass stehen hierzu gemeinlich zwey Viertel, daher denn zu dem Viertel mit dem Puncte das Bassviertel
zwar

zwar zugleich angeschlagen wird, weil aber das Viertel im Discant einen Punct hinter sich hat, so gehet das zweyte Bassviertel, welches unter dem Punct geschrieben stehet allein, und das nach dem Puncte folgende Achtel im Discante schläget nach.

§. 5. Dieses durch den Punct um ein Achtel länger gewordene Viertel findet sich gemeinlich, wenn der Satz eines Liedes zu Ende gehet und die Sylbe, die vor der letzten Sylbe eines Satzes hergeheth, gesungen wird; da man denn diese vorletzte Note eines Satzes langsamer spielt, wie mitten in jedem Satze geschehen: Man hat deswegen Zeit bey der Note da der Punct im Discant dahinter stehet, einen Triller (wovon hernach noch etwas weniges vorkommen wird) zu machen, den man allda ziemlich lang machen kann.

§. 6. Diese beyden letzten Noten machen die Cadenz aus, wie man denn den Schluß eines Satzes, oder vielmehr wenn der Satz nun zu Ende gehen will, eine Cadenz nennet, da denn die vorletzte Note eines Satzes die einen Triller hat, langsam gehet, als wornach sich der Bass denn auch richten muß. Die Cadenz ist gleichsam das Punctum in der Music, womit sich die musicalische Rede oder ein Satz endiget.

CAPVT X.

Vom Tripeltacte.

§. 1. In den vorhergehenden Capiteln, worinnen vom Tacte gehandelt worden, haben wir immer 4 Viertel oder 8 Achtel auf einen Tact gerechnet, und den Tactstrich erst nach den vier Vierteln gesetzt, diese Tactart nennet man den gleichen Tact; weil man nun auch Lieder hat, in welchen allezeit nach 3 Viertel der Tactstrich folget, so wollen wir auch etwas davon erwehnen.

§. 2. Siehet im Anfange des Liedes $\frac{4}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ so zeiget es an, daß es im ungleichen oder so genannten Tripeltacte stehet, das ist, der Tactstrich muß gemacht werden wenn 3 Viertel oder 3 halbe Tacte geschrieben worden. $\frac{4}{4}$ heißt Dreyvierteltact. $\frac{3}{4}$ heißt Dreyzweiteltact.

§. 3. Hier merke: ist dein Lied dactylisch oder vielmehr ist die Poesie deines Liedes, oder die Versart, dactylischer Art, so findest du die Melodie auch im Tripeltact gesetzt, nämlich in $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$. Dieser Tripeltact muß alsdenn etwas nach dem Tacte gespielt werden; dergleichen Art sind nun unter mehreren folgende Lieder, nämlich: Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren *rc.* Höchster Propheten mein Herze begehret *rc.* Es glänzet der Christen inwendiges Leben *rc.* O Ursprung des Lebens, o ewiges Licht *rc.* Diese vier Lieder müssen ein wenig lebhaft und nach dem Tacte gespielt werden.

§. 4. Man hat auch einige Lieder (sonderlich im Hallischen Gesangbuche) die im Anfange im 4 Viertelacte stehen, in der Mitte oder am Ende $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ werden, als da ist das Lied: Eins ist noth, ach Herr dieß Eine *rc.* Da denn der Anfang, oder so lange es in 4 Viertelacte stehet, langsam gespielt wird, fängt aber $\frac{3}{4}$ Tact an, so wird es nach dem Tacte und zwar etwas geschwinder gespielt, so wie sich in solchen Liedern denn auch die Art der Poesie ändert.

§. 5. Stehen Lieder in $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Tacte, und die Poesie oder die Verse sind nicht dactylischer Art, so wird abermal auch bey diesem Tripeltacte nicht viel auf den Tact geachtet, es gehen alsdenn nur zwey Sylben des Liedes auf Einen Tact, da sonst wenn die Verse dactylisch sind, drey Sylben auf einen Tact gehen, wie in den vier oben bemeldeten Liedern §. 3. geschieht. Wenn der Tripeltact bey Liedern eben nicht tactmäßig darf gespielt werden, so findet man gemeinlich einen halben Tact und ein Viertel, ehe der Tactstrich kömmt, und das in allen Tacten des Liedes; sind aber doch 3 Viertel im Tacte, so sind doch die beyden ersten Viertel durch einen Bogen zusammen geschleift und gehören zu einer Sylbe des Liedes. Als so findet man oft folgende Lieder im Tripeltacte, deren Poesie doch nicht dactylisch ist, und die auch deswegen nicht nach dem Tacte dürfen gespielt werden, nämlich unter andern: Allein Gott in der Höh sey Ehr *rc.* Aus meines Herzens Grunde *rc.* Christ unser Herr zum Jordan kam *rc.* Erschienen ist der herrliche Tag *rc.* Herr Jesu Christ dich zu uns wend *rc.* Jehova ist mein Licht und Gnaden Sonne *rc.* In dich hab ich gehoffet Herr *rc.* Nun laßt uns Gott den Herren *rc.* Alle diese Lieder dürfen nicht notwendiger Weise im Tripeltacte stehen, sondern können auch bey einer kleinen Veränderung der

Mensur

Mensur der Noten in 4 Vierteltact gesetzt werden, deswegen ist auch nicht nöthig, daß sie tactmäßig gespielt werden.

§. 6. Es sind die Melodien, die nothwendig im Tripeltacte wegen ihrer muntern dactylischen Versart stehen müssen, so wie die §. 3. erwähnten vier Lieder, einem Anfänger am schweresten, und muß er schon einige Fertigkeit erlangt haben, ehe er solche Melodien ein wenig tactmäßig spielen lernet.

§. 7. Um diesen Tripeltact nun auch aus den Schlägen der Uhr zu lernen, wie wir solches vorhero bey dem ganzen Tacte gezeigt haben, und acht Schläge der Uhr auf einen ganzen oder Viervierteltact rechnen; so nimmt man bey dem Tripeltacte nur sechs Schläge der Uhr auf einen Tact, und stellet ein jeder Schlag ein Achtel in ziemlich langsame Zeitmaasse vor; Es ist diese Tactart an sich etwas munter und will einem, der nicht unmusicalich, daß ich so rede, gebohren, gar leicht ein, wie wir Cap. 4. §. 2. davon schon geredet haben; es wird diese Tactart auch bey Menuetten gebraucht, da dann aber wäre die Zeitmaasse von sechs Schlägen etwas zu langsam. Man kann um das Tempo einer Menuet nach der Uhr zu treffen, 3 Schläge auf jeden Tact, also zu jedem Viertel einen Schlag rechnen, kommen Achtel vor, so müssen zwey derselben auf einen Schlag gehen.

§. 8. Der Unterschied von $\frac{2}{3}$ und von $\frac{3}{4}$ ist in Ansehung der Zeitmaasse bey Liedern sehr geringe. $\frac{2}{3}$ Tact kann etwa ein wenig langsamer als $\frac{3}{4}$ gespielt werden; wer sich aber nach der Uhr richtet, der macht unter $\frac{2}{3}$ und $\frac{3}{4}$ keinen Unterschied.

C A P V T XI.

6. Chorale mit Anmerkungen.

§. 1. Wir wollen wieder einige Lieder hersetzen, und dasjenige, was im neunten und zehnten Capitel ist gemeldet worden, also durch Exempel erläutern.

120 III. Abschn. Cap. XI. Chorale mit Anmerkungen.

N. 1. Allein Gott in der Höh sey Ehr ic.

§. 2. Dieß ist nun ein solcher Choral der zwar in Dreyvierteltacte stehet, aber eben nicht sehr nach dem Tacte darf gespielt werden, wie im vorigen Capitel §. 5. ist erwehnet worden. In der Vorzeichnung steht vor *h* ein *b*, deswegen muß statt *h* immer *b* gespielt werden, wo nicht

nicht das Bequadrat solches b aufhebet, wie hier zweymal geschiehet, dieß Bequadrat betrifft nur allein die Note vor der es stehet, um desto gewisser darinnen zu seyn, hat man gleich vor das folgende h wieder ein b gesehet.

§. 3. Was die Mensur der Noten betrifft, so finden wir hier dreyerley Arten, als halbe Tacte, Viertel und Achtel, da denn zwey Viertel zu einem halben Tacte gehören, dergleichen hier erstemal vorkömmt, statt zwey Viertel stehen hier im dritten und funfzehnten Tacte, ein Viertel und zwey Achtel, da denn die beyden Achtel müssen alleine gehen. Im eilften Tacte stehen im Bass vier Achtel zu einem halben Tacte, weil nun vier Achtel zu einem halben Tacte gehören, so müssen die drey letzten Achtel von den vier Achteln alleine gehen. Daß zwey Achtel zu einem Viertel gehen, wird einem nun schon bekannt seyn, und kömmt solches hier auch vor.

§. 4. Was die Fingersezung betrifft, so habe anjese nicht mehr nöthig zu seyn erachtet, einer jeden Note ihren Finger überschreiben, sondern ich habe hier nur diejenigen gesezt, die man zum Anfange und am Ende des Sazes nehmen muß. Als im ersten Saze habe ich gleich Anfangs den Daumen unter den zweyten Finger gesezt, wer diesen Saz mit dem Daumen anfenge und die Finger in der Ordnung fort gebrauchte, der würde bey h schon den kleinen Finger haben und also keinen Finger mehr zu f übrig haben, deswegen nun war der Daumen auf g nöthig, ich habe die folgenden Noten dieses Sazes nicht bezeichnet, weil man die Finger nur nach der Reihe weg gebrauchen kann, nämlich den zweyten Finger auf a, den dritten auf b, den vierten auf h, den fünften auf e, dieß war der höchste Ton unfers Sazes, nun gehets nach der Ordnung der Finger auch wieder herunter, als den vierten Finger auf b, den dritten auf a, den zweyten auf g (darüber der Triller stehet) und endlich den dritten (wie ich solchen auch drüber geschrieben) wieder auf a. Dieses habe bey dem ersten Saze sagen wollen, als welches bey den andern Sazen auch gilt; du mußt nämlich einen jeden Saz mit dem Finger anfangen, den ich drüber geschrieben, und dann läßt du die Finger nach Beschaffenheit der Noten und ihrer Folge nach einander gehen. Im zweyten Saze, so wie auch im dritten und fünften oder letzten Saze habe ich, um bequeme Finger zum Triller zu haben, den zweyten Finger über den Daumen geschlagen. Dieß wäre die Fingersezung des Discants, darinnen alles gradatim oder Stufenweise gegangen.

Wiedeb. Clav. Spiel.

Q

§. 5.

Diese dreymal geschwängten Noten heißen 32 Theile, weil 32 derselben erst einen ganzen Tact machen. Manchem wird es schwer einen Triller machen zu lernen, manchem aber ist es leicht. Bey der Uebung eines Trillers muß man die Finger nicht zu hoch aufheben von den Clavieren, man kann im Anfange ihn langsam, hernach aber immer geschwinde machen, man muß aber dahin sehen, daß der Triller bey Liedern etwas lang (obgleich nicht langsam) gemacht werden muß, und daß der Schlag gleich sey. Wer Gelegenheit hat, wie denn wohl keiner ist, der solche nicht haben sollte, einen spielen zu hören, der kann gar bald hören und sehen, wie ein Triller gemacht werden muß.

3) Man brauchet gemeiniglich nur den Triller in der rechten Hand, und wann einer mit dem zweyten und dritten Finger, wie auch mit dem dritten und vierten Finger der rechten Hand einen ordentlichen, egalten, geschwinden und etwas anhaltenden Triller schlagen oder machen kann, der hat eben nicht nöthig solchen in der linken Hand auch machen zu lernen, denn das wird eben bey Choralspielen nicht viel erfordert, und fällt es einem Anfänger auch schwer, ihn geschickt zu machen und anzubringen. Mache also den Triller mit dem zweyten und dritten Finger, wenn die Note so nach dem Triller folget, nur einen Grad höher oder tiefer gehet, mit dem dritten und vierten Finger wird er gemacht wenn die Noten die darauf folgen herunter gehen. Weil nun hier in unserm Liedern immer der erste Fall statt hat, so wird hier der Triller immer mit dem zweyten und dritten Finger gemacht.

4) Wer eine Gabe hat einen guten Triller zu schlagen, der kann solchen auch wohl zuweilen mitten im Satz machen, allein er lasse sich lieber alsdenn von einem Verständigen die Noten mit einem Trillerzeichen bemerken, als daß er nach seinem Gefallen trillert, wo es ihm beliebt; denn wenn die Triller zur unrechten Zeit angebracht werden, so machen sie die Melodie dunkel und unangenehm. So viel mag einem Anfänger genung seyn vom Triller zu wissen.

§. 7. Nun wollen wir auch ein Lied lesen, daß im Tripeltact stehet und ein wenig tactmäßig muß gespielt werden.

124 III. Abschn. Cap. XI. Chorale mit Anmerkungen.

N. 2. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ic.

The image shows a musical score for a chorale. It consists of three systems of two staves each. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is written in a simple, homophonic style. There are several trills marked with 'tr' and some notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The score ends with a double bar line and repeat dots.

§. 8. Was wir §. 6. in der dritten Anmerkung vom Triller mit dem dritten und vierten Finger gesagt haben, das kann im zweyten und dritten Tacte dieses Liedes gelten, da die erste Note des zweyten und dritten Tactes einen Triller über sich hat, welcher mit dem dritten und vierten Finger muß gemacht werden.

§. 9. Wenn mitten im Tacte Viertel mit einem Punkte vorkommen, so hat ein solches Viertel oft gerne einen Triller.

§. 10. Sonsten muß hier im zweyten, fünften, achten und letzten Tacte in acht genommen werden, was Cap. 9. sonderlich §. 4. vom Punkte hinter einer Note ist gelehret worden. Im zweyten Tacte wird $\frac{h}{\bar{h}}$ und g zusammen angeschlagen, weil aber im Discant hinter h ein Punkt

Punct stehet, welches hinter *g* im Bass nicht stehet, so muß das *d* im Bass zum Punct alleine gehen, und das Achtel \bar{a} geht hinten nach. Und so mache es auch im fünften, achten und letzten Tacte. Denn weil dieß Viertel mit einem Puncte drey Achtel gilt, das Bassviertel aber, welches keinen Punct hat, nur zwey Achtel gilt, so folget daß das *d* im Bass eher klingen muß, als das Achtel \bar{a} im Discant und daß \bar{a} im Discant nachhero allein gehen muß. Man könnte auch statt des Punctes, die Noten binden, welches eben so würde gespielt werden müssen; weil man hieraus nun sehen kann, wie gebundene Noten müssen tractiret werden, so will zu dem, was ich im achten Capitel dieses Abschnitts in der neunten Anmerkung von dem Bogen, dadurch die Noten zusammen gebunden werden, gesagt, die Tacte unsers Liedes, welche einen Punct hinter der Note haben, hieser setzen, und zwar erstlich mit dem Punct hernach mit der Bindung, da man denn sehen kann, wie die gebundene Note so wenig als der Punct angeschlagen wird, und wie der Bass wenn er Viertel ohne Puncte hat, eben so als bey der Bindung der Noten alleine gehen muß.

Tact 2. oder Tact 5. oder

Tact 8. oder letzte Tact. oder

Hieraus ist zu sehen, sowohl wie die Noten mit Puncten als die gebundenen Noten müssen behandelt werden, oder wie sich der Bass wenn er in Viertel ohne Puncte gehet, zu verhalten. Man könnte also statt des Punctes hinter einer Note, sich der Bindung bedienen, weil aber ein

Q 3 Punct

Punct geschwinder als eine Note zu schreiben ist, so hat man den Punct behalten. Man kann aber statt der Bindung sich des Punctes nicht allzeit bedienen, denn oft wird nur ein Sechzehnthel an ein Viertel gebunden, welches durch den Punct nicht angezeigt werden kann, weil ein Sechzehnthel nur der vierte Theil eines Viertels ist, und das Punct verslängert die Note nicht um ein Viertel, sondern um die Hälfte.

§. 11. Bey der Fingersetzung im Discant merke an, daß ich wegen der Folge im dritten Tacte den dritten Finger über den Daumen, der auf der letzten Note des zweyten Tactes auf \bar{s} , der Ordnung nach, gekommen, habe schlagen müssen; im vierten Tacte wird der dritte Finger bey \bar{a} über den vierten Finger geschlagen; ich hätte auch auf \bar{s} den zweyten Finger setzen können, dieß wäre eben so gut gewesen, und dann hätte ich nicht nöthig gehabt, den dritten über den vierten Finger zu schlagen, allein weil das Ueberschlagen des dritten über den vierten Finger erlaubt ist, so habe diese Fingersetzung erwohlet, weil das Ueberschlagen des dritten Fingers noch nicht vorgekommen ist, und doch auch muß geübet werden, um es auf eine geschickte Weise ohne Verdrehung der Hand zu lernen. Im fünften Tacte ist der dritte Finger ausgelassen, und um des Trillers willen der zweyte Finger genommen, wer nun mit dem dritten und vierten Finger einen guten Triller machen kann, der hat dieß Auslassen des dritten Fingers nicht nöthig, sondern kann die Finger nach der Ordnung gebrauchen.

§. 12. Bey der Fingersetzung des Basses kömmt es nur an, auf die Folge oder Beschaffenheit der Noten eines Satzes zu sehen, so geben sich die Finger gleichsam von selbst an. Eine Terte als hier im neunten und zwölften Tacte f und d , wird gemeinlich mit dem zweyten und vierten Finger gemacht, im zwölften Tacte habe die Terte f , d nicht bezeichnet, weil es im neunten Tacte geschehen.

§. 13. Was eine Terte sey, wird einer aus dem vorhergehenden sonderlich aus der 21ten Anmerkung des achten Capitels schon gelernet haben, allwo davon gehandelt worden. Eine Terte bestehet aus drey Graden, als die Terte zu c ist e , denn e ist der dritte Grad zu c , nämlich 1) c . 2) d . 3) e . Die Terte zu d ist f , die Terte zu e ist g , zu f ist a , zu g ist h und die Terte zu a ist c , endlich zu h ist d . Welches du beym Abzählen befindest.

§. 14. Nun wollen wir das im vorhergehenden zehnten Capitel §. 4. angeführte Lied: Eins ist noch re . hersetzen, dieses fängt mit vollem oder ganzen Tacte zwar an, wird aber hernach $\frac{z}{2}$ oder Tripeltact, da es denn etwas

III. Abschn. Cap. XI. Chorale mit Anmerkungen. 127

etwas munterer muß gespielt werden; es ist diese Abwechslung des Tactes was Angenehmes, und man muß sehen, dieselbe im Spielen und Singen auch auszudrücken.

NB. Vom * über *a* und *d* im Bass, siehe II. Abschn. Cap. 17. S. 1.

N. 3. Eins ist Noth! Ach Herr dieß Eine ic.

The musical score consists of four systems of two staves each. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features various ornaments and fingerings, including trills (tr), triplets (3), and sixteenth-note patterns. The notation includes notes, rests, and bar lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

§. 15. In diesem Liede haben wir Noten im Bass und Discant, welche bisher noch nicht sind vorgekommen, nämlich da über der fünften Linie eine kleine Linie gemacht worden, darauf im zweyten Tacte des Discants eine Note stehet, diese Note heißt zweygestrichen \bar{f} , und im siebenten und sechzehnten Tacte des Basses haben wir auch eine kleine Linie, darauf eine Note stehet, welche eingestrichen \bar{f} ist. Weil solche hohe Noten im Discant und Bass nicht oft, doch wohl zuweilen vorkommen, so wollen solche Noten wohl unbekannter bleiben, um so viel mehr aber hat man sich das achte Capitel des IIten Abschnitts bekannt zu machen.

§. 16. Der Ambitus des ganzen Liedes ist eine Octave, nämlich von \bar{f} bis \bar{f} . Die Noten gehen im Discant alle gradatim, nur daß der Anfang des vierten und sechsten Sazes einen Sprung in die Quarte \bar{a} , \bar{a} thut. Denn die Quarte zu \bar{a} ist \bar{a} , wie nachzusehen.

§. 17. Es ist vor h ein b gezeichnet, deswegen muß man statt h immer b spielen im Discant und Bass.

§. 18. Die Fingeretzung ist leicht, wenn man bey dem Spielen die darüber geschriebenen Finger nimmt, so gehen die andern nach der Reihe. Man merke, daß im dritten Tacte der vierte Finger bey b über den Daumen geschlagen worden, dieß erforderte die Folge der Noten. Weiter ist im dritten Tacte des letzten Sazes nach dem Daumen auf \bar{a} gleich der vierte Finger auf b genommen, und sind also zwey Finger ausgelassen worden. Im Bass findet man bey der vierten Note des ersten Tactes den vierten Finger, und bey der ersten Note des zweyten Tactes ist dieser vierte Finger wieder gesetzt, kömmt also der vierte Finger zweymal nach der Reihe vor, dieß kann wohl angehen, wenn, wie hier, der erste Ton ein Semitonium ist, denn da darf ich den Finger nur herunter glitschen lassen, sonst ist es ohne Noth nicht erlaubt; man könnte auch auf d den dritten Finger nehmen, alsdenn aber käme, weil auf f der zweyte Finger kommen muß, eine kleine Spannung. Im dritten Tacte des Basses haben wir den Daumen unter den zweyten Finger gesetzt, und hernach auf f wieder den Daumen genommen, woher denn gekommen, daß zwey Finger ausgelassen worden, weil auf e der vierte Finger folgete. Sonst ist die Fingeretzung bey Octaven, welche hier im Bass viel vorkommen, bekannt.

§. 19. Weil wir im zehnten Capitel auch den Dreyweyertact mit angeführt haben, so wollen wir auch ein Lied, welches $\frac{3}{4}$ Tact ist hersehen.

III. Abchn. Cap. XI. Chorale mit Anmerkungen. 129

N. 4. O Ursprung des Lebens, o ewiges Licht ꝛc.

The musical score consists of four systems of two staves each. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the keyboard accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Ornaments are marked with 'tr' above notes. Some notes have slurs or accents. The score ends with a double bar line and repeat dots.

S. 20. Man findet oft, daß es Anfängern etwas unangenehm fällt, Lieder aus $\frac{3}{4}$ Tact zu spielen, und dieß daher, weil sie mehrentheils Lieder gespielt die in Viertelnoten stehen, daher sind ihnen die halben Tacte etwas fremde, und ihnen deucht, die Noten besser zu kennen, wenn es Viertel, Wiedeb. Clav. Spiel. R als

als wenn es halbe Tacte sind, um so viel besser wird es seyn, daß ich dießmal dieß Lied hieher gesetzt, denn die Uebung und Gewohnheit bringet in allen Dingen Leichtigkeit.

§. 21. Im Bass kömmt dreyimal eine Note vor, die wir noch nicht gehabt, nämlich die Note, die über der kleinen Linie stehet, welches eingestrichen \bar{z} ist, siehe den 15. §. dieses Capitels.

§. 22. Bey $\frac{3}{2}$ Tact kömnen selten Achtel vor, sondern hier findet man den ganzen Tact, halben Tact und die Viertel am meisten; und hat man sich deswegen zu erinnern, wie zwey halbe Tacte zu einem ganzen und zwey Viertel zu einem halben Tacte gehören.

§. 23. In der Vorzeichnung haben wir vor f und c ein \times deswegen muß man statt f und c immer fx und cx spielen.

§. 24. Dieß Lied hat einen großen Ambitum, nämlich eine Decima, das heißt zehn Grad, nämlich von \bar{z} bis $\bar{\bar{\bar{z}}}$, wie solche zehn Grade oder Noten im siebenten Saze Stufenweise herunter gehen. Da denn die Fingersezung und die Abwechselung der Finger durch Uberschlagen hat gesehen müssen, und zwar muß in diesem Saze einmal der vierte Finger über den Daumen geschlagen werden, dadurch denn dieser Saz sehr leicht zu spielen wird.

§. 25. Weit außser diesem siebenten und dem folgenden letzten Saze, die Saze nur klein sind, so ist die Fingersezung leicht zu erkennen. Im vierten Saze hätte man auch auf \bar{a} den kleinen Finger setzen können, so hätte man nicht nöthig gehabt den dritten Finger über den Daumen zu schlagen. Weil aber die letzte Note des dritten Sazes nach der Ordnung den vierten Finger gehabt, so würde der Anfang des vierten Sazes etwas schwer zu treffen gewesen seyn, wenn man den kleinen Finger brauchen wollte; nun ist zwar wahr und gilt auch was im IIten Abschnitte Cap. 17. in der siebenten Anmerkung über das Lied N. 5. Freu dich sehr, o meine Seele *rc.* gesagt worden; weil es aber leichter ist mit dem zweyten als mit dem fünften Finger die erste Note dieses Sazes zu treffen, und weil eben dadurch der Daumen auch eine bequeme Stelle vor einen halben Ton findet, und das Uberschlagen des dritten Fingers über den Daumen nie leichter ist, als wenn ein Semitonium folget, so ist diese Fingersezung allhier vor einen Anfänger die beste; und ist nichts nöthiger bey der Fingersezung, als der öftere Gebrauch des Daumens, wenn es die Folge der Noten erlauber und nicht andere Finger fodert. Im letzten Saze ist der Daumen unter den dritten Finger nach den halben Ton $\frac{g}{12}$ unterge-
setzt,

III. Abschn. Cap. XI. Chorale mit Anmerkungen. 131

gesetzt, sonst ist die Fingersetzung nach den darüber geschriebenen Fingern leicht zu treffen.

§. 26. Im Bass merke man sich sonderlich die Fingersetzung des siebenten Sages, da Sprünge oder vielmehr Fälle in die Quarte vorkommen, da man denn am bequemsten mit dem Daumen und dem zweyten Finger fertig werden kann. Im fünften Sage ist der zweyte Finger über den Daumen geschlagen.

§. 27. Nun wollen wir ein Lied nehmen in $\frac{3}{4}$ Tacte, darinnen vor *h* und *e* ein *b* stehet, deswegen statt *h* und *e*, *b* und *dis* zu nehmen.

N. 5. Es glänzet der Christen inwendiges Leben 1c.

The musical score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system continues the melody and bass line. The third system features a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and includes a double bar line. The fourth system concludes the piece with a final cadence. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes have 'x' marks above them, possibly indicating breath marks or specific articulation. The score is written in a clear, historical hand.

Di 2

§. 28.

§. 28. Unter allen bis hieher in diesem Unterrichte vorgekommenen Chorale, mag dieses wohl das schwereste seyn, sowohl wegen der Fingersetzung, als wegen seines Tripeltactes, zugeschwiegen daß vor *h* und *e* ein *b* stehet; es muß etwas tactmäßig gespielt werden. Im zweyten Tacte des Discants und im vierzehnten Tacte im Bass haben wir ein Exempel von dem, was wir im zweyten Abschnitte Cap. 13. §. 7. gesagt haben, welches derowegen nachzuschlagen. Sonsten finden wir hier auch das Bequadratum vor *e* etlichemal im Discant und Bass, dadurch denn das *b* vor *e* aufgehoben wird, und dießmal nicht *dis* sondern *e* muß gespielt werden. Davon ebenfalls das dreyzehnte Capitel des zweyten Abschnitts nachzusehen.

§. 29. Bey Abzählung der Tacte von N. 1. 4 und 5 der Lieder dieses Capitels findet man, daß in erwehnten Liedern der erste Tact nur aus dem dritten Theil eines Tactes bestehet, denn bey N. 1. Allein Gott in der Höh sey Ehr ic. wie auch bey diesem Liede N. 5. stehet der Tactstrich, gleich nach den zwey Achteln, welches erstlich ein Viertel ist, da er doch hernach jedesmal erst nach drey Viertel stehet, und bey N. 4. stehet er gleich nach einem halben Tacte, da doch drey halbe Tacte hier zu einem Tact gehen sollen, hierbey wisse, daß du diesen aus einem Viertel bestehenden Tact, welchen man einen Auftract nennet, auslassen muß, wenn du die Tacte abzählen willst, so wie solches unsere Anmerkungen die wir zu jedem Liede setzen, ersodern. Der letzte Tact des ersten Theils eines Liedes, wo nämlich das Repetitionszeichen stehet, hat alsdenn nur zwey Viertel oder einen halben Tact, also ein Viertel zu wenig, dafür wird nun dieser Auftract von einem Viertel gerechnet. Wenn es ein ander musicalisches Stück wäre, so dürfte ich bey *b* als die letzte Note des ersten Theils unsers Liedes, nicht länger warten als es die Zeitmaasse eines halben Tactes erfordert, und würde alsdenn gleich wieder von vorne anfangen, und den Auftract mit diesem halben Tacte verbinden, und einen einzigen Tact daraus machen. Bey *b* würde man 1. 2. 3. 4. zählen, und dann bey 5 gleich die erste Note des Auftractes nehmen.

§. 30. Zu Anfange des zweyten Tactes stehen zwey solcher Zeichen nacheinander *r r* sowohl im Bass und Discant, dieses sind Zeichen die einen Stillstand oder Pause anzeigen, und ist ein jedes dieser Zeichen eine Viertelpause, wir haben bey N. 3. Eins ist noth ic. diese Zeichen auch gehabt, aber zu erklären vergessen, doch findest du schon etwas davon gesagt im zweyten Abschnitte Cap. 17. in der dritten Anmerkung über

N. 1.

N. 1. Wer nur den lieben Gott läßt walten. Wir werden bald ein ganzes Capitel von den Pausen finden. Sonsten geschieht es bey Liedern nur, um der accuraten Eintheilung oder Böttigmachung eines Tactes willen, und hat allhie weiter nichts zu bedeuten, weil man ohne dem, wenn ein Satz des Liedes aus ist, etwas wartet, ehe man zum folgenden gehet, gemeiniglich länger als die Pausen bestimmen.

§. 31. Was die Fingersezung betrifft, so finden wir, wie im Discant im Anfange des zweyten und dritten Satzes der Daumen unter den zweyten Finger gesetzt worden, dieß konnte nun nicht anders seyn, denn hätte ich den dritten Finger auf $\bar{2}$ gesetzt, so wäre der kleine Finger auf das Semitonium *dis* gekommen, welches aber ohne Noth nicht erlaubt ist, und durch das Untersetzen des Daumens verhütet wird, und zugleich die Applicatur oder Fingersezung in der Folge, sonderlich im dritten Satze, leicht und commode macht. Im fünften Satze haben wir gleich Anfangs den dritten Finger über den Daumen, der nach der Regel seine Stelle gerne bey den halben Tönen hat, geschlagen, wer andere Finger nehmen wollte, den könnte es leicht betriegen, daß er mit seinen Fingern nicht auskäme, er müßte denn auf $\bar{2}$ den fünften Finger genommen haben, es wird aber dieser Finger überall wenig im Discante gebraucht, woson anderswo schon etwas gesagt habe. Das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen im Heruntergehen ist im Discant im zweyten Tacte. Das Ueberschlagen des dritten Fingers über den Daumen kömmt im vierten Satze vor, wie auch im letzten Satze, allwo auch der Daumen unter den zweyten Finger gesetzt wird, um den kleinen Finger, als welcher wegen seiner Kürze oft unbequem ist, zu verschonen.

§. 32. Im dritten Tacte des vierten Satzes finden wir über $\bar{2}$ zwey Finger, nämlich den fünften und dritten, allhier wird der zuerst eingesetzte Finger, welchen die erste Ziffer, nämlich die 5. anzeiget, nicht eher aufgehoben, als bis der dritte Finger da ist, weil dieses mit zwey Ziffern bezeichnete $\bar{2}$ nur einmal angeschlagen werden darf, es muß also allhier der dritte Finger den kleinen Finger ablösen, den Ton aber nicht nochmals niederschlagen; man könnte auch, wenn man die Spannung nicht vermeiden wollte, den vierten Finger auf $\bar{2}$ gesetzt haben, allein damit ich die mehresten Regeln der Fingersezung in den zur Uebung beygefüigten Melodien anbringen und nach und nach zeigen und lehren könnte, habe ich dieses Ablösen der Finger erwöhlet; welches man auch im Nothfall,

134 III. Abschn. Cap. XI. Chorale mit Anmerkungen.

wenn man zu spät siehet, daß man die unrecten Finger erwöhlet, ge-
brauchen kann.

§. 33. Wir haben endlich im vierten Satz ein Punct hinter dem
Viertel *f* im Discant, und gleich darunter im Bass *d* mit einem Punct
zu diesem *f*. Weil nun die Puncte in beyde Hände oder vielmehr im
Bass und Discante zugleich stehen, so geht alhier Note zu Note. Sonst
ist die Fingersezung im Bass leicht, und hat man im letzten Satz nur
die Finger nach ihrer Folge zu gebrauchen.

§. 34. Nun wollen wir noch ein Lied setzen, das $\frac{3}{2}$ Tact ist.

N. 6. Jehova ist mein Licht und Gnaden: Sonne &c.

§. 35. Dieß Lied stehet im Tripeltacte, nämlich in $\frac{3}{4}$ Tacte, und die Verse sind nicht dactylischer Art, hier gilt was im zehnten Cap. §. 5. gesagt worden, denn es gehen nur zwey Sylben des Liedes auf Einen Tact, deswegen findet man hier in einem Tacte entweder einen ganzen und einen halben Tact, oder drey halbe Tacte, von welchen aber die beyden ersten geschleifet sind durch einen Bogen und zu einer Sylbe gehören, folglich gehet es langsam. Siehe hierbey auch §. 22. dieses ersten Capitels nach.

§. 36. Bey der Fingersezung im Discante merken wir an, daß zwey mal im Discante wegen der Folge ein Finger ausgelassen worden, nämlich im ersten Satz ist nach dem dritten Finger auf \flat gleich der fünfte Finger auf \flat gesetzt worden, und also der vierte Finger ausgelassen, eben dieser

dieser Finger ist auch im zweyten Sätze im dritten Tacte bey $\bar{7}$ und \bar{a} gesehen. Im dritten Sätze ist der dritte Finger über den vierten geschlagen; Im vierten und fünften Sätze ist der vierte Finger vom dritten Finger abgelöset worden, nämlich bey $\bar{8}$, und im fünften Sätze bey \bar{e} , damit man den zweyten Finger zum Triller bekömmt, wer aber so gut mit dem dritten und vierten Finger als mit dem zweyten und dritten Finger den Triller schlagen kann, der kann den vierten Finger behalten. §. 32. wurde der fünfte Finger vom dritten abgelöset, dieses Ablösen ist nur darinnen vom Ablösen der Finger in diesem Liede unterschieden, daß allhier 2 aparte Noten sind, da bey N. 5. nur eine Note war, und man hier den Ton wieder aufs neue anschläget, welches nach §. 32. bey dem Liede N. 5. nicht gesehen darf.

§. 37. Im Bass wird der Daumen im ersten Sätze unter den vierten Finger, im letzten Sätze aber unter den dritten Finger gesetzt, und im dritten Sätze wird bey e der zweyte Finger über den Daumen geschlagen, sonst gehen die Finger nach ihrer Ordnung.

§. 38. Dieß Lied hat verschiedene Wiederholungen, nur allein der dritte Satz wird nur einmal gespielt, sonst werden alle Sätze zweymal gespielt, wir haben hier das große Wiederholungszeichen, welches anzeigt, daß die beyden ersten Sätze zweymal sollen gespielt werden. Der vierte Satz ist durch das kleine Wiederholungszeichen und durch den Rückweiser eingeschlossen, muß also auch dieser vierte Satz zweymal gespielt werden, ehe man zum fünften Sätze gehet, und dann wird endlich der letzte Satz auch zweymal gespielt, welches das kleine Wiederholungszeichen mit dem Rückweiser anzeigt. Siehe hiervon die eilfte Anmerkung im achten Cap. dieses Abschnittes.

§. 39. Nun übe dich auch diese sechs Lieder so ordentlich zu spielen, daß du oder ein anderer zu deinem Spielen singen kann; und wenn du nun anfängst die Lieder im Tripeltacte etwas tactmäßig spielen zu können, so hüte dich, daß du dir keine unanständige Geberden angewöhnest, als welche Geberden sich bey solchen alsdenn wohl einstellen wollen, welche von Natur eine tactmäßige Bewegung haben, denn dieß ist schon im Iten Abschnitt Cap. 4. §. 1. 3. abgerathen.

CAPVT XII.

Von den Pausen.

§. 1. Was in der dreyßigsten Anmerkung des eilften Capitels verprochen worden, da von den Viertelpausen etwas erwehnet worden, das soll anjeko geschehen; weil in diesem Capitel von den Pausen wird gehandelt werden.

§. 2. Man hat Zeichen, die da anzeigen, daß einer schweigen oder mit Spielen oder Singen einhalten soll, und wie lange solches geschehen soll. Diese Zeichen heißen Pausen.

§. 3. Wenn einer ein Lied spielet oder singet, so giebt er auf keine Pausen acht, sondern er macht bey Endigung eines jeden Satzes eine Pause, so lang oder kurz wie es ihm gefällt, oder er ruhet ein wenig, wie solches das Ruhezeichen, bey Endigung eines jeden Satzes anzeiget.

§. 4. Wir wollen aber doch alle Arten der Pausen hersetzen und ihre Geltung anzeigen. Soll die Pause einen ganzen Tact dauern, so stehet ein kleiner dicker Strich unter der Linie, also — soll sie einen halben Tact dauern, so stehet ein kleiner dicker Strich über der Linie, also —, soll die Pause nur ein Viertel gelten, so findet man dieses Zeichen r , eine Achtelpause siehet so aus 7 und eine Sechzehntelpause also 7 . Wir wollen diese Pausen auf den fünf Linien setzen und ihre Geltung darüber schreiben.

Pausen eines ganzen Tactes.

Eines halben Tactes.



Eines Viertels, Achters und Sechzehntheils.



§. 5. Einiger dieser Pausen, sonderlich der Viertelpause bedienet man sich bey Liedern, und zwar nur bloß um die Lieder ordentlich im abgezeichneten Tacte schreiben zu können, daher denn wohl gleich im ersten Tact eine Pause geschrieben wird, und so oft ein neuer Satz anfängt.



Wiedeb. Clav. Spiel.

G

Dierter

Vierter Abschnitt.
 Von der Fingersezung und vom
 Accorde.

C A P V T I.

Von Nutzen einer guten Fingersezung.

S. 1.

Db ich gleich hin und wieder, sonderlich in den Anmerkungen über die Lieder des zweyten und dritten Abschnitts, von der Fingersezung schon so viel erwehnet und gelehret habe, daß einer fast schon genug daran haben könnte, so will ich doch in diesem Abschnitte selbige wieder vornehmen, da man denn hier zusammen finden wird, was im vorigen nur zerstreuet vorgekommen ist.

S. 2. In den ältern Zeiten gab man keine Regeln von der Fingersezung, sondern ein jeder nahm die Finger, die ihm am bequemsten zu seyn schienen; man fand zu denen Zeiten aber auch ganz andere Melodien und Claviersachen. In den ickigen Zeiten aber erfodern, sonderlich viele Hallische Melodien und die neuern Claviersachen eine gründliche und nach Regeln erlernte Fingersezung.

S. 3. Nun hat man zwar verschiedene Anleitungen zum Clavierspielen, welche Regeln von der Fingersezung gegeben, allein unter allen diesen ist wohl keine gründlicher, als welche der berühmte Königl. Preuß. Cammermusicus Carl Philipp Emanuel Bach in dem ersten Hauptstücke seines Buchs von der wahren Art das Clavier zu spielen gegeben. Weil ich nun alles, was schon in diesem Tractate von mir von der Fingersezung gezeigt und gesaget worden, nach dieses berühmten Musici erfundenen Fingersezung verfaßet und eingerichtet habe, so werde ich in diesem Abschnitte die ganze Bachische Fingersezung, so viel nämlich zu meinem Zwecke gehört, vortragen, und mir die Freyheit nehmen, gemeinlich

niglich mit seinen eigenen Worten zu reden, ohne das Buch selbst jederzeit anzuführen.

§. 4. Der rechte Gebrauch der Finger hat mit der ganzen Spielart einen unzertrennlichen Zusammenhang; denn ob schon das meiste auch mit einer falschen Applicatur herausgebracht werden kann, so geschieht es doch oft mit entsetzlicher Mühe und dazu ungeschickt, ja man verliert bey einer unrichtigen Fingersetzung mehr, als man durch alle mögliche Kunst und guten Geschmack ersetzen kann. Die ganze Fertigkeit hängt hiervon ab, und man kann aus der Erfahrung beweisen, daß ein mittelmäßiger Kopf mit gut gewöhnten Fingern allezeit den größten Musicum im Spielen übertreffen wird, wenn dieser letztere wegen seiner falschen Applicatur gezwungen ist, wider seine Ueberzeugung sich hören zu lassen. Denn wer die rechte Applicatur nicht hat, in dessen Spielen vermischt man das runde, deutliche und natürliche, hingegen trifft man an dessen Statt lauter Gehacke, Poltern und Stotpern an.

§. 5. Nun ist freylich wahr, daß bey Spielung eines Liedes, weit solches langsam geschieht, vieles wegbleiben könnte, was man sonst von der Fingersetzung sagt und dazu erfordert, allein dieses kann doch nicht von allen Liedern gesagt werden; denn daß ich nichts erwehne von solchen Liedern, die tactmäßig und mit einer anständigen Geschwindigkeit müssen gespielt werden, so nehme man nur die Hallischen Melodien, die aus *c moll*, *dis dur*, *a dur*, *b dur*, *f moll* und *e dur* sind, diese erfordern gewiß schon eine gute Fingersetzung, wo man sie geschickt spielen will.

§. 6. Wer sich nun bey Spielung der Lieder eine gute Fingersetzung angewöhnet, dem wird es hernach gewißlich nicht schwer fallen, allerley hübsche Arien, Menuetten und andere Claviersachen nach eben dieser Fingersetzung zu lernen. Ja die Fingersetzung nach der Bachischen Art machet oft die schweresten Passagen oder Sätze so leicht, daß es eine Lust ist zu spielen, wie auch dem Zuseher eine Lust, einen solchen spielen zu sehen, weil alles leicht, frey, ungezwungen und angenehm zugehet oder gespielt wird.

C A P V T II.

Von der Fingersetzung überhaupt.

§. 1. Es sind, ehe wir zu den Regeln der Fingersetzung selbst schreiben, noch gewisse Dinge zu erinnern, welche man Theils vorher wissen muß,

muß, Theils von der Wichtigkeit sind, daß ohne sie auch die besten Regeln unkräftig bleiben würden. Als:

§. 2. Ein Clavierist muß mitten vor der Tastatur seines Claviers sitzen, damit er mit gleicher Leichtigkeit so wohl die höchsten als tiefsten Töne anschlagen könne. Ferner:

§. 3. Hängt der Vorderteil des Armes etwas weniges nach dem Griffbret herunter, so ist man in der gehörigen Höhe.

§. 4. Man gewöhne, besonders die noch nicht ausgewachsenen Hände der Kinder, daß sie bey Sprüngen und Spannungen an statt des Hinz- und Herbringens mit der ganzen Hand, wobey wohl noch oft dazu die Finger auf einen Klumpen zusammen gezogen sind, die Hände im nöthigen Falle so viel möglich ausdehnen. Hierdurch werden sie die Tasten leichter und gewisser treffen lernen, und die Hände nicht leichte aus ihrer ordentlichen und über der Tastatur horizontalschwebenden Lage bringen, welche bey Sprüngen gerne bald auf diese bald auf jene Seite sich zu verdrehen pflegen.

§. 5. Man spiele mit gebogenen Fingern und mit schlaffen Nerven; je mehr insgemein hierinnen geübet wird, desto nöthiger ist hierauf zu achten. Die Steife ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welches alle Augenblicke nöthig ist. Alle Spannungen, das Auslassen gewisser Finger, das Einsetzen zweyer Finger nach einander auf Einen Ton, selbst das unentbehrliche Ueberschlagen und Untersetzen erfordert diese elastische Kraft oder dieses Vermögen die Hände geschwind ausdehnen und zusammen ziehen zu können.

§. 6. Wer mit ausgestreckten Fingern und steifen Nerven spielt, erfährt außer der natürlich erfolgenden Ungeschicklichkeit, noch einen Hauptschaden, nämlich er entfernt die übrigen Finger wegen ihrer Länge zu weit von dem Daumen, welcher doch NB. so nahe als möglich beständig bey der Hand seyn muß, und benimmt diesem Hauptfinger, wie wir hernach sehen werden, alle Möglichkeit, seine Dienste zu thun. Daraus kömmt es, daß derjenige, welcher den Daumen nur selten braucht, mehrentheils steif spielen wird, da hingegen einer durch dessen rechten Gebrauch dieses nicht einmal thun kann, wenn er auch wollte. Es wird ihm alles leichte; man kann dieses im Augenblick einem Spieler ansehen, versteht er die wahre Applicatur, so wird er, wenn er anders sich nicht

nicht unnöthige Geberden angewöhnet hat, die schweresten Sachen so spielen, daß man kaum die Bewegung der Hände siehet, und man wird vornehmlich auch hören, daß es ihm leicht fällt; dahingegen ein anderer die leichtesten Sachen oft mit vielem Schnauben und Grimassen ungeschickt genung spielen wird.

§. 7. Es ist aber diejenige Fingerfessung die beste, welche nicht mit unnöthigem Zwang und Spannungen vergesellschaftet ist, sondern die auf der Natur gegründet ist. Die Gestalt unserer Hände und des Griffbrets bildet uns gleichsam den Gebrauch der Finger ab. Jene, die Gestalt der Hände, giebt uns zu erkennen, daß besonders drey Finger an jeder Hand um ein ansehnliches länger sind, als der kleine Finger und der Daumen; Nach dieser, nämlich nach der Gestalt des Griffbrets, finden wir, daß einige Tasten tiefer liegen, und einige vor den andern vorstehen. Die erhabene und vorstehende heißen gemeinlich halbe Töne oder Semitonia. Daraus folgt nun natürlich, daß diese halben Töne eigentlich für die drey längsten Finger gehören. Hieraus entstehet die erste Hauptregel, daß der kleine Finger selten und die Daumen nicht, als im Nothfalle, die halben Töne berühren.

§. 8. Der Gebrauch des Daumen giebt nicht nur der Hand einen Finger mehr, sondern zugleich den Schlüssel zur ganzen möglichen guten Applicatur. Dieser Hauptfinger macht sich noch überdem dadurch verdient, weil er die übrigen Finger in ihrer Geschmeidigkeit erhält, indem sie sich allezeit biegen müssen, wenn der Daumen sich bald bey diesem bald bey jenem Finger eindringet. Was man ohne ihn mit steifen und gestreckten Nerven bespringen mußte, das spielet man durch seine Hülfe ansehs rund (das ist, aneinander hangend) deutlich, mit ganz natürlichen Spannungen, folglich leicht.

§. 9. Wer den Daumen nicht braucht, der läßt ihn herunter hangen, damit er ihm nicht im Wege ist; solcher Gestalt fällt die mäßigste Spannung schon unbecquem, folglich müssen die Finger ausgefreckt und steif werden, um solche herauszubringen. Der regel- und naturmäßige Gebrauch des Daumen ist die Hauptveränderung und der größte Unterschied der alten und dieser neuen Fingerfessung, und ist der Daum hauptsächlich in den Tonarten, welche viele Creuze und Been haben ganz unentbehrlich. Ist also der Daumen von seiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Hauptfingers bey der Fingerfessung erhoben worden.

Wenn das erste Exempel nach der Regel des Daumen sollte gespielt werden, so müßte der Daumen auf der dritten Note, nämlich *g* eingesetzt werden, alsdenn aber käme man mit den Fingern nicht aus, und eben so würde es im zweyten Exempel ergehen, wenn man den Daumen auf der dritten Note *d* wollte setzen. Darum geben diese beyde Exempel eine unvermeidliche Ausnahme.

§. 4. Wir müssen wissen, daß, außer der Nothwendigkeit beständig auf die Folge zu sehen, der kleine Finger allezeit gleichsam zum Hinterhalt in gehenden Passagen bleibt und hierbey nicht eher gebraucht wird, als entweder im Anfange, oder wenn derselben Umfang just mit ihm zu Ende gehet. Ein mehreres wird aus den Exempeln zu ersehen seyn.

§. 5. Vom Untersezen ist zu merken, daß hier der Daumen seine Dienste thun muß, denn da die Natur keinen von allen Fingern so geschickt gemacht hat, sich unter die übrigen andern so zu biegen, als den Daumen, so beschäftiget sich dessen Biegsamkeit sammt seiner vortheilhaften Kürze ganz allein mit dem Untersezen an den Dertern und zu der Zeit, wenn die Finger nicht hinreichen wollen. Den rechten Gebrauch des Untersezens werden wir aus den folgenden Exempeln aufs deutlichste ersehen. Wir werden alda bemerken, daß der Daumen niemals auf einen halben Ton gesetzt wird, und daß er bald nach dem zweyten Finger alleine, bald nach dem zweyten und dritten, bald nach dem zweyten, dritten und vierten Finger, niemals aber nach dem kleinen Finger eingesetzt oder vielmehr untergesetzt wird; darum ist denn das Untersezen des Daumens nach dem kleinen Finger verwerflich. Beym Aufsteigen mit der rechten Hand und bey dem Absteigen mit der linken Hand kömmt nun das Untersezen vor. Uebt man sich so lange, bis der Daumen auf eine mechanische Art sich von selbst auf diese Weise an gehörigen Orte ein- oder untersetzt; so hat man das meiste in der Fingersezung gewonnen. Doch muß dieses Untersezen des Daumen so gebraucht werden, daß alle Töne dadurch gut können zusammen gehängt werden.

§. 6. Das Ueberschlagen, als das zweyte Hauptmittel in der Abwechslung der Finger, geschieht von denen andern Fingern, und wird dadurch erleichtert, indem ein größerer Finger über einen kleinern oder über den Daumen geschlagen wird, wenn es gleichfalls an Fingern feh-
len

len will. Beym Absteigen mit der rechten Hand und beym Aufsteigen mit der linken Hand wird dieses Ueberschlagen gebraucht. Dieses Ueberschlagen muß durch die Uebung auf eine geschickte Art ohne Verschrenkung oder Verdrehung der Hand geschehen, und zwar also, daß alle Töne dadurch gut zusammen gehänget werden können; denn Ueberschlagen heißt: Wenn ein Finger über den andern gleichsam wegklettert, indem der andere noch über der Taste schwebet, welche er nicht gedrückt hat: Den rechten Gebrauch des Ueberschlagens werden wir wiederum am deutlichsten aus den Exempeln sehen, da wir denn finden werden, daß das Ueberschlagen, welches mit dem zweyten Finger über den Daumen, und mit dem dritten Finger über den vierten geschieht, seinen eigentlichen Nutzen bey Passagien ohne halben Töne hat, allda geschieht es auch, wenn es nöthig ist, oft hinter einander ohne Gefahr des Stolpern. Wir sehen ferner aus den Exempeln, daß das Ueberschlagen bald mit dem zweyten Finger, bald mit dem zweyten und dritten, bald mit dem zweyten, dritten und vierten über den Daumen, und mit dem dritten Finger über den vierten geschieht. Sonsten ist das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den dritten, item des dritten über den zweyten, des vierten über den kleinen, ingleichen des kleinen Fingers über den Daumen verwerflich.

§. 7. Wenn ein Ton mehr als einmal hinter einander in mäßiger Geschwindigkeit vorkömmt, so wird mit den Fingern nicht allemal abgewechselt, wohl aber bey dergleichen geschwinden Noten. Man gebraucht hierzu, nämlich bey geschwinden Noten, nur zwey Finger auf einmal, in Liedern, wie wir theils schon gesehen haben und im folgenden Capitel bey den Exempeln sehen werden, wechseln zuweilen wohl drey Finger, doch gemeintlich auch nur zweye ab; der kleine Finger ist hierzu der ungeschickteste, wird deswegen auch wenig oder wohl gar nicht dazu gebraucht. Bey etwas langsamem mehr als einmal hinter einander vorkommenden einerley Tönen kann man diesen besondern Vortheil sich zu nütze machen, daß man das letzte mal denjenigen Finger einsetzt, den die Folge haben muß. Dieser Umstand ereignet sich bey Liedern besonders in der rechten, und bey andern Claviersachen am meisten in der linken Hand. Die Exempel des folgenden Capitels werden dieses deutlich machen.

§. 8. Eine der nöthigsten Freyheiten in der Applicatur, ist das Auslassen gewisser Finger, wegen der Folge. Da denn zuweilen Ein Finger, zuweilen zwey, ja wohl drey Finger ausgelassen werden müssen, wie die Exempel im folgenden Capitel dieses ebenfalls am deutlichsten zeigen werden.

§. 9. Das Ablösen der Finger, da nämlich Ein Ton erstlich mit einem Finger angeschlagen wird, hernach aber wegen der Folge von einem andern Finger abgelöst wird, ohne den Ton noch einmal hören zu lassen, ist auch erlaubt, und sonderlich kann dieses Ablösen eines Fingers durch einen andern bey Liedern wegen ihrer langsamen Zeitmaße füglichs angehen, sowohl wenn es die Nothwendigkeit der Folge oder ein Triller erfordert, sonderlich wenn einer nur den Triller mit dem zweyten und dritten Finger schlagen kann; doch muß man diese Freyheit nicht misbrauchen, oder sich solcher zu oft bedienen, will man nicht seine Fingersezung ganz verderben und sich untüchtig machen, andere Claviersachen spielen zu lernen, als bey welchen man, wegen der geschwinden Zeitmaße, dieses Ablösen der Finger wenig, und nicht ohne Noth gebrauchen darf. Wir werden im folgenden Capitel, auch einige Exempel vom Gebrauche dieses AblöSENS finden.

§. 10. Zuweilen muß man auch bey gehenden Noten erlauben, mit einem Finger fort zugehen. Am öftersten und leichtesten geschieht dieses im Basse, wenn man wegen der Folge, von einem halben Tone in die nächste Taste mit dem Finger herunter gleitet. Wir werden auch hiervon einige Exempel finden im folgenden Capitel.

§. 11. Ferner muß man sich bey den Tonarten, mit keinen oder wenigen Versetzungszeichen, (so werden die Creuze und Been genennet,) noch merken, daß bey gewissen Fällen, das Ueberschlagen des dritten Fingers über den vierten, und des zweyten Fingers über den Daumen, besser und nützlicher ist, um alles mögliche Absehen zu vermeiden, als der übrige Gebrauch des Ueberschlagens und des Untersesens des Daumens, weil dieser Daumen, bey vorkommenden halben Tönen, mehr Platz, folglich auch mehr Bequemlichkeit hat, unter die andern Finger durchzukriechen, als bey einer Folge von lauter untenliegenden Tasten, (das ist, sogenannten ganzen Tönen.)

§. 12. Man darf auch nicht denken, daß bey einem Sätze, nicht mehr als Eine Fingersezung möglich und erlaubt sey? Nein, die Sätze, welche keine halben Töne im Ambitu haben, können zuweilen wohl
Wiedeb. Clav. Spiel. Z drey

dreyerley, oder doch wenigstens wohl zweyerley gute Fingersezungen haben; allein die Sätze, welche in ihrem Umfange oder Ambitu, einen oder mehrere halbe Töne haben, erlauben oft nur Eine, selten zweyerley Fingersezung. Dahero wird man im folgenden Capitel oft einerley Satz unter verschiedenen Nummern finden, welche mit einer kleinen Zahl angezeiget worden.

§. 13. Ein Anfänger aber bindet sich an der darüber geschriebenen Fingersezung so lange, bis er sich erstlich einen Begriff von den Regeln der Fingersezung eingepträget hat, und die Ursachen und Gründe einer jeden Fingersezung, erst hat einsehen lernen; alsdenn wird er, wenn er eine andere Fingersezung erwählet, den Grund derselben aus diesen gegebenen Regeln ziehen müssen, und folglich die Güte seiner erwählten Fingersezung beweisen können und müssen.

C A P V T IV.

Exempel der Fingersezung für die rechte Hand.

§. 1. Wir wollen diese Exempel der Fingersezung aus meist bekannten Melodien, so wie sie im großen hallischen Gesangbuch stehen, nehmen, um einem Anfänger dadurch deutlich zu zeigen, wie es bey Spielung eines Liedes, ebenfalls viel auf eine gute Fingersezung ankomme; folgendes erinnere zum voraus:

§. 2. Man findet über jedes Exempel im Anfange eine doppelte, eine große und kleine Zahl; die große zeigt die Nummer des Liedes im hallischen Gesangbuche, und die kleine den daraus genommenen Satz an.

§. 3. Der kleine Bogen, wodurch in jedem Exempel zwey Zahlen sind verbunden worden, zeigt an, daß eben allda das Untersezen, Ueberschlagen, Auslassen u. s. w. geschehen sey.

§. 4. Diese Exempel zeigen also den Gebrauch des kleinen Fingers, des Daumens, des Ueberschlagens, Untersezens, Ablösens, Abwechselfens und Fortsezens der Finger, in folgender Ordnung an:

N. 1. Siebt Exempel für den kleinen Finger.

N. 2. Vom Untersezen des Daumen nach dem zweyten Finger.

N. 3. Vom Untersezen des Daumen nach dem dritten Finger.

N. 4.

IV. Abschn. Cap. IV. Fingersezung der rechten Hand. 147

- N. 4. Hat ein Exempel vom Untersetzen des Daumen nach dem vierten Finger.
 N. 5. Giebt verschiedene Exempel vom Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen.
 N. 6. Zeiget das Ueberschlagen des dritten Fingers über den Daumen, und
 N. 7. Das Ueberschlagen des vierten Fingers über den Daumen.
 N. 8. Weiset das Ueberschlagen des dritten Fingers über den vierten.
 N. 9. Zeiget das Ablösen der Finger.
 N. 10. Giebt verschiedene Exempel vom Abwechseln der Finger.
 N. 11. Vom Auslassen eines Fingers, und endlich
 N. 12. Vom Auslassen zweyer Finger.

§. 5. Wer diese Exempel mit Bedacht spielet, und dabey nachdenket, warum in denselben das Untersetzen, Ueberschlagen, u. s. w. gebraucht worden, der wird in Spielung derselben eine große Leichtigkeit merken, und die im dritten Capitel gegebenen Regeln von der Fingersezung dadurch desto besser verstehen; also, daß er dadurch im Stande seyn wird, sich bey allen Liedern eine gute Fingersezung auszufuchen.

§. 6. Nun folgen die Exempel selbst:

N. 1. Gebrauch des Kleinen Fingers.

1472. 1.  610. 5. 

27. 5.  1401. 4. 

209. 5.  1534. 2. 

148 IV. Abschn. Cap. IV. Fingersezung der rechten Hand.

491. 1. 2 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 410. 2. 1 2 3 2 3

4 3 4 5 4 3 2 1 514. 6. 1 2 3 4 5 4 3 4 3 2 1

586. 1. 1 2 3 1 3 5 4 2 319. 2. 1 2 4 3 5 4 3 2 1 1

N. 2. Untersezen des Daumens nach dem zweyten Finger.

178. 2. 3 2 1 2 3 4 3 2 694. 1. 5 2 1 2 3 4

1500. 2. 1 3 1 2 1 2 3 2 245. 3. 1 2 3 4 1 2 3

1082. 1. 3 2 1 2 3 2 1 3 667. 6. 5 2 4 2 1 2 3 2 1 3

118. 1. 3 4 3 2 4 2 3 1 2 1 2 3 2 1 1477. 5. 2 1 2 3 4 3 2 1

1524. 4. 4 3 2 1 2 3 4 3 2 2 46. 2. 4 3 3 1 2 1 2 1

N. 3.

IV. Abschn. Cap. IV. Fingersezung der rechten Hand. 149

N. 3. Untersezen des Daumens nach dem dritten Finger.

758. 2. *fr* 721. 2.

657. 2. *fr*

1472. 4. *fr* 904. 3. *fr*

667. 1. *fr*

Detailed description: This section contains four staves of musical notation for exercise N. 3. The first staff is labeled '758. 2.' and '721. 2.', featuring a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1 and a dynamic marking 'fr'. The second staff is labeled '657. 2.' and 'fr', with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 5, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 1. The third staff is labeled '1472. 4.' and '904. 3.', with fingerings 2, 3, 1, 2, 3, 2, 1, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. The fourth staff is labeled '667. 1.' and 'fr', with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 1. The music is written in a treble clef with a 3/4 time signature.

N. 4. Untersezen des Daumens nach dem vierten Finger.

1410. 4. *fr*

Detailed description: This section contains one staff of musical notation for exercise N. 4, labeled '1410. 4.' and 'fr'. The notation includes fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 and a dynamic marking 'fr'. The music is written in a treble clef with a 3/4 time signature.

N. 5. Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen.

1131. 7. *fr* 613. 2. *fr*

363. 7. *fr* 46. 4. *fr*

Detailed description: This section contains two staves of musical notation for exercise N. 5. The first staff is labeled '1131. 7.' and '613. 2.', with fingerings 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 1, 1, 4, 3, 4, 3, 2, 1, 2, 1 and dynamic markings 'fr'. The second staff is labeled '363. 7.' and '46. 4.', with fingerings 3, 4, 3, 1, 3, 2, 1, 2, 1, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 1, 2, 1 and dynamic markings 'fr'. The music is written in a treble clef with a 3/4 time signature.

150 IV. Abschn. Cap. IV. Fingersezung der rechten Hand.



N. 6. Ueberschlagen des dritten Fingers über den Daumen.



IV. Abschn. Cap. IV. Fingersehung der rechten Hand. 151

1105. 8.

N. 7. Ueberschlagen des vierten Fingers über den Daumen.

1131. 7. 118. 4.

752. 7.

956. 1.

N. 8. Ueberschlagen des dritten über den vierten Finger.

1477. 5. 1730. 3.

1292. 8. 514. 1.

N. 9. Ablösen der Finger.

1131. 4. 803. 2.

152 IV. Abschn. Cap. IV. Fingersezung der rechten Hand.

1105. 6.

Musical staff with notes and fingerings: 3 4 3, 2 3 1, 3 2 3 4, 2 2

N. 10. Abwechslung der Singer.

1422. 4. 610. 1.

Musical staff with notes and fingerings: 2 3 2 3, 2 3 2 2, 3 2 3, 4 3 2 3, 4

553. 4. 1254. 1.

Musical staff with notes and fingerings: 1 2 3 4, 3 2 3, 2 3 1, 2 3 4

1225. 1. 1387. 3.

Musical staff with notes and fingerings: 1 2 3, 4 1 2 3, 4, 1 2 3 4, 3 2 3

514. 3. 1131. 1.

Musical staff with notes and fingerings: 2 4 4, 2 4 3, 3, 3 3 4, 1 2 3 4 3, 1

319. 2. 118. 2.

Musical staff with notes and fingerings: 3 1 2 4, 5 4 3 2, 1 1, 2 4 4 3, 2 4 3 4 2 3

490. 2. 178. 1.

Musical staff with notes and fingerings: 2 3 3, 4 3 2 3 2, 3, 3 2 3 4, 3 2 1

586. 2. 1105. 4.

Musical staff with notes and fingerings: 4 3 2 3 4, 3 2 1, 1 3 1, 2 3 4, 3 2 2

N. 11.

IV. Abschn. Cap. IV. Fingersezung der rechten Hand. 153

N. 11. Auslassen eines Singers.

1254. 2. 4. 3 2 3 5 3 1 1221. 3. 2 2 3 4 3 5 3 1/2 fr 1

1254. 3. 4. 3 4 2 4 2 1124. 4. 2 2 3 1 2 4 3 3

245. 4. 3 2 3 5 4 3 fr 1 1 514. 4. 3 3 43 2 43 fr 1

118. 3. 3 34 24 2 1 5 3 2 35 3 2 1 78. 6. 1 3 2 1 4

694. 3. 5 4 3 2 1 3 fr 2 1 1 4 3 5 3 2 1 3 1

N. 12. Auslassen zweyer Singer.

177. 4. 3 4 3 2 1 43 fr 1/2 1 613. 5. 1 4 4 3 1 43 fr 1/2 1

730. 6. 3 4 3 1 4 3 fr 1/2 1 1504. 8. 3 4 3 2 5 3 fr 1 1

1105. 3 4 3 2 3 5 2 3 4 2 2

Wiedeb. Clav. Spiel.

U

S. 7.

§. 7. Ich hätte der Exempel vielmehr hersezen können, aber es deucht mir genug zu seyn, um darnach leicht andere Sätze beziffern zu können. Ich recommendire einem Liebhaber, sich das große Hallische Gesangbuch in groß Octav, als worinnen beyde Theile zusammen gedruckt sind, anzuschaffen; ich versichere ihn, daß er durch Spielung der Lieder aus den fremden und unbekanntem Tönen, als dergleichen es, wie aus dem 12. Capitel §. 19. dieses Abschnitts zu ersehen, im bemeldeten Gesangbuche verschiedene giebt, im Stande kommen wird, sich andere leichte Oden, Arien und andere kleine Handstücke selbst informiren zu können; sonderlich wenn er sich übet, die darinnen vorkommenden Lieder, welche im Tripeltacte, nämlich in $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ stehen, spielen zu lernen, als welche schon einige Fertigkeit erfodern.

§. 8. Es ist gewiß so leicht nicht, wie mancher wohl denken möchte, die Hallischen Melodien mit Anmuth nach Noten spielen zu können; es giebt gewiß schon ziemlich schwere Melodien darinnen, welche mancher Clavierschüler, ob er sich gleich schon eine ziemliche Zeit hat informiren lassen, und verschiedene Stücke aus dem Kopfe spielen kann, schwerlich gut heraus bringen wird. Wer ferner auch sehen will, wie sich die Melodie auf das Lied schicket, der nehme den ersten Vers eines jeden Liedes vor sich, (denn auf denselben hat der Componist fürnehmlich gesehen) und betrachte den Inhalt desselben, und spiele alsdenn die Melodie, so wird er schon daraus sehen können, (wenn er anders eine Melodie zu beurtheilen weiß), daß geschickte Musicverständige einen Theil ihrer Kunst, nämlich die Worte durch eine artige Melodie zubeleben, haben sehen lassen.

§. 9. Wir eilen aber weiter, und wollen nun auch Exempel der Fingersezung für die linke Hand geben. Es ist die Fingersezung im Bass, bey verschiedenen, wo nicht bey den meisten Liedern, schwerer, als im Discante, und dieses sonderlich der vielen Sprünge wegen, die darinnen vorkommen, anderer Ursachen zu geschweigen. Es ist also nicht genug, wenn man die Melodie im Discante durch eine gute Fingersezung geschickt hören lassen kann, nein, der Bass oder die linke Hand erfodert eben dieselbe Accurateffe; denn ein hübscher Bass ist die Sierde der Melodie.

CAPVT V.

Exempel der Fingersetzung für die linke Hand.

§. 1. Es sind dieses abermal Sätze aus erwähntem Hallischem Gesangbuche. Es gilt hierben, was Cap. 4. §. 2. 3. 4. bey den Exempeln der rechten Hand gesagt worden, deswegen ich mich hier darauf beziehe. Man findet hier aber einige Nummern mehr, nämlich N. 13. vom Fortsetzen der Finger. N. 14. Vom Auslassen dreyer Finger, wie auch N. 15. vom Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen bey Tertien sprängen, wie auch vom Untersetzen des Daumens nach dem zweyten Finger bey Tertien, und endlich N. 16. etliche Exempel von Spannungen.

§. 2. Nun folgen die Exempel selbst:

N. 1. Gebrauch des kleinen Fingers.

52.1. 69.5.

280.5.

336.1. 536.2.

545.4.

618.5. 1422.4.

u 2 N. 2.

156 IV. Abschn. Cap. V. Fingersezung der linken Hand.

N. 2. Untersezen des Daumens nach dem zweyten Finger.

46. 6. 2 2 1 4 2 1 4 52. 3. b 5 1 2 1 2 4 2 3

52. 4. b 1 2 1 2 3 4 69. 3. 1 2 1 2 3 1 2 1 2

264. 8. b 1 4 2 1 5 3 347. 3. 1 2 1 2 3 4 4 3 1 5

433. 2. 1 2 1 4 3 1 2 3 473. 4. b 2 1 4 1 3 1 5 3

476. 4. 1 2 1 3 2 1 5 3 536. 1. b 1 2 3 4 1 3 1 2 1 4

1292. 8. b 3 2 1 3 2 3 1 2 1 3 2 1 5 3

1319. 2. b 4 1 2 1 2 1 5 3 1543. 2. b 2 1 2 1 4 1 4

N. 3. Untersezen des Daumens nach dem dritten Finger.

553. 7. 1 2 3 1 5 3 294. 1. 2 1 2 3 1 2 4 3 2

IV. Abschn. Cap. V. Fingersezung der linken Hand. 157

667.5. 804.5.

N. 4. Untersezen des Daumens nach dem vierten Finger.

97.7. 804.6.

N. 5. Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen.

56.1. 78.3. 264.2. 319.1. 319.3. 331.3.

U 3

355.

IV. Abschn. Cap. V. Fingersezung der linken Hand. 159

1254. 6. 1319. 2.

1478. 3.

N. 6. Ueberschlagen des dritten Fingers über den Daumen.

97. 6. 195. 1.

294. 2. 553. 1.

900. 4.

N. 7. Ueberschlagen des vierten Fingers über den Daumen.

56. 1.

N. 8. Ueberschlagen des dritten über den vierten Finger.

97. 7.

160 IV. Abschn. Cap. V. Fingersezung der linken Hand.

118. 3. 4 2 1 4 3 4 5 3 2 1 2 1 433. 3. 1 2 3

4 3 4 4 667. 5. 4 2 1 2 3 4 3 4

N. 9. Ablösen der Finger.

91. 3. 2 4 1 3 5 3 2 5 97. 4. 4 2 2 3 3 1 5 2 1 4 1 5 3

488. 2. 1 2 4 1 5 3 2 4 5 514. 7. 1 2 4 1 4 2 1 2 5

555. 5. 4 2 3 4 2 4 1 5 3 578. 3. 1 2 4 2 1 2 1 5

618. 6. 2 4 2 5 1 2 4 2 1 4 641. 6. 2 4 2 4 1 2 5

977. 6. 4 2 4 3 2 1 4 1 5 3 1569. 3. 5 4 2

4 1 4 3

N. 10.

IV. Abschn. Cap. V. Fingersezung der linken Hand. 161

N. 10. Abwechselung der Finger.

264. 1. \flat 2 2 3 2 1 2 1 5 2 2 132. 1. 4 3 4 2 4 2 1 4

488. 1. 4 2 4 1 2 4 1 4

N. 11. Auslassen eines Fingers.

52. 1. 5 3 2 1 3 2 1 4 253. 3. 2 3 2 1 5 3 2 1

294. 10. 4 1 3 1 2 1 3 1 3 1 3 2 3

599. 6. 3 2 4 2 4 1 4 607. 7. 1 3 2 5 2 1 4 2 5

707. 6. 1 2 3 1 5 3 900. 4. 3 4 2 1 3 2 1 1

1450. 1. 2 1 3 3 1 5 2 5 2 1540. 4. 4 1 2 4 1

6 3 2 1 2 1 5 2

Wiedeb. Clav. Spiel.

Æ

N. 12.

162 IV. Abschn. Cap. V. Fingersezung der linken Hand.

N. 12. Auslassen zweyer Singer.

58. 3. 118. 4.

209. 2.

253. 4. 264. 4.

473. 2. 490. 3.

491. 1.

N. 13. Vom Fortsetzen der Singer.

60. 4. 363. 3.

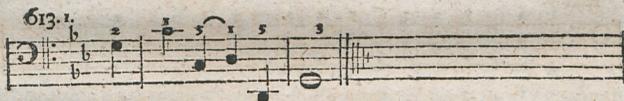
383. 8. 476. 1.

721. 1. 804. 3.

IV. Abschn. Cap. V. Fingersezung der linken Hand. 163



N. 14. Vom Auslassen dreyer Finger.



N. 15. Vom Ueberschlagen und Untersetzen des zweyten Fingers über und unter den Daumen bey Tertian.



164 IV. Abschn. Cap. V. Fingersezung der linken Hand.



N. 16. Exempel von Spannungen.



§. 3. Von N. 1. 2. und 5. habe die meisten Exempel hergesezt, weil der kleine Finger und das Untersehen des Daumens nach dem zweyten Finger, und das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen im Basse sehr gebräuchlich ist.

§. 4. Weil ein Exempel mehr als Einmal allhier vorkommt, so kann man daraus sehen, daß bey gewissen Sätzen, mehr als einerley Fingersezung angeben kann. Als da ist das allererste Exempel 52. 1. unter N. 1. vom Gebrauch des kleinen Fingers, finden wir auch N. 11. vom Auslassen Eines Fingers.

§. 5. Das erste Exempel 56. 1. unter N. 7. vom Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen, befindet sich auch unter N. 7. vom Ueberschlagen des vierten Fingers über den Daumen. Es ist aber nach N. 5. bequemer zu spielen.

§. 6. Es sind alle diese Exempel zwar aus dem hallischen Gesangbuche genommen, doch habe solche aus gebräuchlichen und bekannten Liedern genommen.

§. 7.

IV. Abschn. Cap. V. Fingersezung der linken Hand. 165

§. 7. Zu diesen Exempeln füge man die Exempel, welche im ersten Abschnitte sind gegeben worden, und übe sich solche etwas geschwinde zu spielen, doch muß man die darüber geschriebene Fingersezung nicht aus der Acht lassen. Hiermit wollen wir nun die Lehre von der Fingersezung beschließen. Wer ein mehreres davon verlanget zu wissen, der schaffe sich des Herrn Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, an, da er den besten und treulichsten Unterricht davon antreffen wird, sonderlich was die Fingersezung schwerer Clavierfachen betrifft, er wird alsdenn finden, wie ich ihm die Bachische Art der Fingersezung deutlich gezeigt.

§. 8. Sonsten merke zum Beschluß noch an, daß man sich an einerley Art Fingersezung halten und gewöhnen, und sich nicht irre machen lassen muß, wenn man etwa in gedruckten musicalischen Büchern eine Fingersezung antrifft, die von dieser hie oder da abweicht; und wenn man sich nach seiner Selbstinformation eines andern Information bedienen wollte, so erwähle man, wo möglich einen solchen, der die Bachische Fingersezung selbst gebrauchet, oder wenigstens versteht und inne hat.

§. 9. Nun will ich noch 6 Lieder hersetzen, und im Discant und Basse nur hier und da einen Finger darüber setzen. Ein Anfänger hat zugleich ein Klein Choralbuch hieran, und findet alles bey einander.

C A P V T VI.

Sechs Chorale zur Uebung.

N. 1. Alle Menschen müssen sterben.

166 IV. Abschn. Cap. VI. Sechs Chorale zur Uebung.

First system of musical notation for the first chorale exercise. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music features various rhythmic patterns and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill is marked with 'tr' in the second measure of the bass staff.

Second system of musical notation for the first chorale exercise. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music continues with various rhythmic patterns and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill is marked with 'tr' in the second measure of the bass staff.

N. 2. Es ist das Heil uns kommen her.

First system of musical notation for the second chorale exercise. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music features various rhythmic patterns and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills are marked with 'tr' in the second measure of the treble staff and the third measure of the bass staff.

Second system of musical notation for the second chorale exercise. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music continues with various rhythmic patterns and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills are marked with 'tr' in the second measure of the treble staff and the third measure of the bass staff.

IV. Abschn. Cap. VI. Sechs Chorale zur Uebung. 167

N. 3. Es ist gewislich an der Zeit.

N. 4.

168 IV. Abschn. Cap. VI. Sechs Chorale zur Uebung.

N. 4. Jesu meine Freude.

Musical score for N. 4, Jesu meine Freude. The score is written in two systems, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef includes a triplet of eighth notes, a half note with a trill (tr), and a quarter note with a trill. The bass clef part includes a quarter note with a trill, a quarter note with a trill, and a quarter note with a trill. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

N. 5. Jesus meine Zuversicht.

Musical score for N. 5, Jesus meine Zuversicht. The score is written in two systems, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef includes a triplet of eighth notes, a quarter note with a trill (tr), and a quarter note with a trill. The bass clef part includes a quarter note with a trill, a quarter note with a trill, and a quarter note with a trill. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

IV. Abschn. Cap. VI. Sechs Chorale zur Uebung. 169

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with a quarter note, a half note, and a quarter note. Fingerings are indicated by numbers 4 and 3 above the notes. A trill (tr) is marked above the final note of the upper staff.

N. 6. Nun ruhen alle Wälder.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a quarter note, a half note, and a quarter note. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with a quarter note, a half note, and a quarter note. Fingerings are indicated by numbers 2, 1, and 2 above the notes. A trill (tr) is marked above the final note of the upper staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a quarter note, a half note, and a quarter note. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with a quarter note, a half note, and a quarter note. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 1, 3, 5, and 3 above the notes. A trill (tr) is marked above the final note of the upper staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a quarter note, a half note, and a quarter note. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with a quarter note, a half note, and a quarter note. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 1, 3, 5, and 3 above the notes. A trill (tr) is marked above the final note of the upper staff.

Wiedeb. Clav. Spiel.

9

CAPVT

CAPVT VII.

Wie das große Hallische Gesangbuch als ein bequemes Choralbuch zu gebrauchen.

§. 1. Wir haben nun die Fingeresetzung weitläufig durchgehandelt, also daß ich glaube, man werde im Stande seyn, auch bey Hallischen fremden Melodien mit leichter Mühe die rechte Fingeresetzung zu finden. Man übe nun auch die Exempel des ersten Abschnitts, und spiele sie als Sechzehnteile, das ist geschwind, damit die Fingeresetzung der Hand eigen werde.

§. 2. Damit man sich nun bald gewöhnen möge, aus dem Hallischen Gesangbuch in groß Octav, die Lieder nach Noten zu spielen, einigen aber solche gedruckte Noten gegen die geschriebenen etwas beschwerlich zu spielen vorkommen wollen, wegen eines kleinen Unterschieds so will denselben Unterschied in diesem Capitel anzeigen.

§. 3. Die Noten sind viereckigt also ♯ ♯ und nicht rund wie die geschriebenen. Die Noten die über oder unter den fünf Linien stehen, haben oben einen kleinen Strich, der des Drucks wegen nicht hat davon bleiben können, hat aber nichts zu bedeuten; also ♯. Denn wenn der Strich eine kleine Linie vorstellen soll, so stehet er mitten durch die Note und das äußerste Ende des Notenkopfs berührt die oberste oder unterste Linie nicht; also ♯

§. 4. Die halben Tacte lassen, wie die Viertel, nur daß sie weiß sind, als ♯. Die Achtel werden nicht wie in den geschriebenen Noten zusammen gezogen, sondern stehen allein und haben einen kleinen Schwanz zur linken, also ♯ ♯, daher haben die Achtel auch den Namen von Einmal geschwänzte Noten; die Sechzehnteile haben einen doppelten Schwanz also ♯ ♯ und stehen auch immer einzeln und nie zusammen gezogen, daher heißen sie zweymal geschwänzte Noten. Dieses ist es, was einem der immer nach geschriebenen Noten gespielet hat, seltsam und fremde vorkömmt, wozu man sich aber leicht gewöhnen kann, denn die Noten sind accurat untergelegt, daß man also gut sehen kann, welche Noten zu einander gehören, und kann man nur nach der in unserm Unterricht im III. Abschnitt Cap. 6. §. 5. gegebenen Regel verfahren, welches eine große Erleichterung giebet. Man sehe das Lied im Hallischen Gesangb.

Gesangbuch N. 366. Mein Gott, du bist sehr schön u. welche Melodie voller Achtel und Sechzehnteile im Discant und Bass ist.

§. 5. Die Versetzungszeichen, nämlich die Creuze und Been haben nur eine kleine Aenderung, das Creuz also * und das h hat, wenn es über der obersten Linie stehet, als im Discant auf \bar{f} und im Bass auf \bar{h} , oben noch zwey kleine Striche, die aber nichts anzeigen als \bar{f} , man hat nur Achtung zu geben, welche Linie oder welches Spatium von dem runden Striche des Bees umgeben oder eingeschlossen worden.

§. 6. Weiter findet man die x x oder b b nur zu Anfang des Stücks des, nicht aber wie bey geschriebenen Noten zu Anfang jeder Zeile (davon siehe die vierte Seite des Vorberichts dieses Hallischen oder Freylingerhauffischen Gesangbuchs) um so viel mehr nun, muß man sich die vorge-setzte x x oder b b imprimiren, weil sie nur einmal angezeigt sind.

§. 7. Sonsten stehen die Melodien alle im Discant- und Bassschlüssel durchs ganze Buch. Der Discantschlüssel ist oft in Ansehung der untersten Linie, die er einschließen sollte, undeutlich und zu tief gesetzt, genug es sind lauter Discant- und Bassnoten.

§. 8. Die Viertelpause siehet auch anders aus, als man sie schreibet, nämlich also $\text{v} \text{v}$. Die Pause eines halben Tactes stehet auf der Linie also — .

§. 9. Das Ruhezeichen, welches das Ende eines Sazes anzeigt, findet man nur allein im Discant und nicht im Bass, wie in geschriebenen Noten. Ja selbst im Discant ist es weggelassen; wenn am Ende des Sazes eine Viertel- oder halbe Tactpause vorkömmt, und die Stelle des Ruhezeichens vertritt.

§. 10. Das große Wiederholungszeichen ist mit dem Schlußzeichen einerley; stehet nun dieses Zeichen in der Mitte des Liedes, so ist es das gewöhnliche Repetitionszeichen, stehet es aber am Ende, so zeigt es keine Wiederholung an. Das kleine Wiederholungszeichen, stehet so aus ? eben wie das Fragezeichen. Man findet es auch wohl zweymal nach einander also ?? wie aus dem allerersten Liede des Hallischen Gesangbuchs zuerschen. Da findet man das kleine Wiederholungszeichen ganz zu Anfang einmal, ? und am Ende des zweyten Sazes auch einmal, dieß zeigt an, daß die beyden ersten Sätze zu repetiren sind. Zu Anfang des dritten Sazes stehen zwey solcher kleinen Zeichen nach einander ?? und am Ende des vierten Sazes bey \bar{f} stehen diese kleine Wiederholungszeichen

zeichen abermal doppelt ?? dieß zeigt an, wie der dritte und vierte Satz auch zweymal sollen gespielt werden.

§. 11. Wer den General nicht spielt, der kehret sich an die Ziffern nicht, die er über den Bass siehet, denn diese sind nur für die, die ein Lied mit Griffen (wie man sagt) nach dem Generalbass spielen.

§. 12. Man lasse sich also solche kleine Schwierigkeiten, die doch von Keiner Erheblichkeit sind, nicht abhalten, aus dem Hallischen Gesangbuche zu spielen; wer ein wenig gewohnt ist daraus zu spielen, der erlanget den Vortheil, daß er es als ein ziemlich vollständiges Choralbuch gebrauchen kann, denn es sind an die 604 Melodien darinnen.

C A P V T VIII.

Vom Accorde überhaupt.

§. 1. Es klinget artig, wenn man bey Spielung eines Liedes allemal zu der letzten Note eines Satzes einen Accord machen kann, und weil ich willens war, einem Anfänger solchen in diesem Unterrichte auch zu zeigen und zu lehren, so habe an verschiedenen Stellen des IIten und IIIten Abschnitts vorläufig etwas, was zu dessen Erlernung gehört, gesagt. Dahin zielt nun die Abzehlung der Grade im 17ten Cap. des zweyten Abschnitts §. 3. und im dritten Abschnitte die 21te Anmerkung des achten Cap. Wer alles vorhergehende mit Aufmerksamkeit durchstudiret hat, dem wird das folgende leicht zu begreifen seyn. Es wird nicht nöthig seyn, alle hieher gehörigen Stellen aus diesem Unterrichte anzuführen, man sehe indessen nach, was im zweyten Abschnitte Cap. 17. in den Anmerkungen über N. 2. und 3. stehet, und im IIIten Abschnitte Cap. 11. den 13ten §. da alle Tertien stehen.

§. 2. Daß Ein Ton von einem andern Tone kann begleitet werden, oder daß die Zusammenanschlagung zweyer unterschiedener Töne eine liebliche Harmonie ausmachen, haben wir aus unsern Liedern schon sehen können, da nämlich zu der Discantnote eine Bassnote die gut dazu klinget, oder die mit der Discantnote harmoniret, geschlagen werden kann. Es sind aber in der Music drey Töne, die alle drey lieblich klingen, oder harmoniren, wenn man sie zusammen zu der Bassnote anschläget, und diese Zusammenanschlagung solcher drey Töne oder Claviere machet einen Accord als die vollkommenste Harmonie aus.

§. 3.

§. 3. Wer also diese dreystimmige Harmonie zu seiner Bassnote machen will, der muß zu der ausgeschriebenen Discantnote noch zwey Töne finden können, die mit einander wohl und lieblich klingen, oder sich zusammen vereinigen, und den Ohren angenehm zu hören sind; und dieß ist es, was ich einem Liebhaber einfältiglich und hinlänglich zeigen will.

§. 4. Diese drey Töne nun, welche einen Accord ausmachen, sind nun die Fundamentnote (und zwar um Eine oder zwey Octaven erhöht) die Tertie und die Quinte. Die Fundamentnote ist die Bass- oder Grundnote, von welcher man die Tertie und Quinte abzehlet, oder die Fundamentnote ist der Anfang, davon ich anfangs zu zehlen und heißt 1. (oder 8 denn weil nur 7 Töne sind, und bey der Zahl 8 die 7 Töne wieder außs neue anfangen, nur um eine Octave höher, so ist 1 und 8 in Ansehung der Benennung der Töne einerley, denn wenn groß C Eins auf unserm Clavier ist, so ist ungestrichen c 8, eingestrichen c̄ 15, und zweygestrichen c̄̄ 22. Dieß würde nun eine große Weitläufigkeit verursachen, wenn man nicht den Ton, da die Zahl 8 aufgefallen, auch wieder mit 1, als den Anfang des Abzehlens der Töne, belegete. Dieß alles wird sich hernach besser selbst erklären, hat auch nicht viel auf sich.) Der Ton nach der Fundamentnote wird ausgelassen, und der dritte (als welcher die Tertie ist) behalten, die vierte wird wieder ausgelassen und der fünfte Ton (als welcher die Quinte ist) behalten. Ist nun c̄ die Fundamentnote, so ist c̄ die Tertie (denn c die Secunde wird ausgelassen) und c̄ die Quinte (denn c die Quarte ist ausgelassen), nun schlage diese drey Töne zusammen mit der rechten Hand an, nämlich c̄ mit dem Daumen, c̄ mit dem zweyten und c̄ mit dem vierten Finger; so hörest du einen Accord, oder eine liebliche Zusammenstimmung dreyer Töne, wenn anders dein Clavier gut gestimmt ist. Nun kannst du mit der linken Hand ungestrichen c zu diesem Accorde anschlagen, so hast du einen Accord zu c.

§. 5. Wie du nun eben mit c gethan, so kannst du mit d nun auch thun, nimm nämlich in der linken Hand ungestrichen d und in der rechten Hand mit dem Daumen eingestrichen d̄ (laß d̄ aus) f̄ mit dem zweyten (laß g aus) und ā mit dem vierten Finger, so hast du einen Accord zu d. Nimm weiter e im Bass und in der rechten Hand schlage f̄ ḡ h̄ zugleich dazu an, dieß ist der Accord zu e, und so schlage zu f, f̄ ā c̄; zu g, ḡ h̄ c̄; zu a, ā c̄ ē, so hast du lauter Accorde, zu h aber mußt du h̄ ā c̄ f̄ (nicht f) nehmen. In Noten sehen die Accorde also aus,

174 IV. Abschn. Cap. IX. Von der Octave und Tertie.

zu Ersparung des Raums will die Basnote unter den Accord mit einem Buchstaben benennen.



§. 6. Es gehöret also zum Accorde die Octave, Tertie und Quinte, und wird nur erfordert, daß man zu der Basnote die Octave, Tertie und Quinte zu finden wisse, und dieses wollen wir noch etwas weitläufiger abhandeln.

CAPVT IX.

Von der Octave und Tertie.

§. 1. Kein Intervallum ist leichter zu finden und zu erlernen als die Octave, denn die Benennung ist einerley mit der Basnote. Z. E. Die Octave zu ungestrichen *c* ist eingestrichen \bar{c} , zu *d* ist \bar{a} und so weiter; man hat also zu merken, daß die Octave einerley Namen oder Buchstaben mit der Basnote, dazu der Accord soll gemacht werden, behält, und daß zu ungestrichen *c*, nicht allein eingestrichen \bar{c} sondern auch zweygestrichen $\bar{\bar{c}}$ als eine Octave angesehen wird, und dieß gilt von allen 7 Tönen der beyden Basoctaven.

§. 2. Bey der Tertie ist ein wenig mehr zu behalten, wir können sie in zweyerley Arten eintheilen, als 1) in natürliche, und 2) in zufällige. Natürliche Tertien sind die, welche im III. Abschn. Cap. II. §. 13. stehen, solche natürliche Tertien haben mit keinem vorgeschriebenen *x*, *b* oder *k* etwas zu thun, man hat sich solche zuerst zu merken. Wer die Buchstaben *c d e f g a h* nach ihrer Ordnung und Folge fertig weiß, der kann die Tertie zu seiner Basnote bald finden, er darf nämlich nur einen Buchstaben auslassen, als: Die Tertie zu \bar{c} ist \bar{e} (da hat man nur *a* weggelassen) zu \bar{a} ist \bar{f} die Tertie zu \bar{e} ist \bar{g} , zu \bar{f} ist \bar{a} , zu \bar{g} ist \bar{h} , zu \bar{a} ist \bar{c} , zu \bar{h} ist \bar{d} . In Noten sehen sie so aus:

Natur

Natürliche Tertien.



NB. Wir haben gesagt, daß die natürlichen Tertien mit keinem vor-
geschriebenen \times oder b etwas zu thun haben, dieß beziehet sich aber nicht
auf die im Systemate vorgezeichnete $\times \times$ oder B een, sondern auf solche,
die sich in der Vorzeichnung nicht befinden.

§. 3. Die zufällige Tertien werden durch Vorsetzung eines \times , b oder
 h gemacht, nämlich wenn vor dem Ton, der die natürliche Tertie ge-
wesen ein \times , b oder h stehet; Z. E. die natürliche Tertie zu g ist h , die
zufällige Tertie zu g aber entstehet, wenn vor h ein b stehet, weiter die
natürliche Tertie zu d ist f , die zufällige Tertie zu d aber ist, wenn
vor f ein \times stehet, nämlich fs . Und so auch wenn das h ein zu An-
fang vorgezeichnetes \times oder b aufhebet, als wenn in der Vorzeichnung
vor f ein \times stehet, so ist die natürliche Tertie zu d fs , und die zufällige
Tertie zu d ist alsdenn f (vor fs ein h). Weiter wenn in der Vor-
zeichnung vor h ein b stehet, so ist die natürliche Tertie zu g , b und die
zufällige Tertie zu g ist alsdenn h (vor b ein h). Hieraus ist zu sehen,
daß ein jeder Ton eine doppelte Tertie hat, nämlich eine natürliche und
eine zufällige. Wir wollen sie in Noten vorstellen.

Zufällige Tertien.



Dieß

Dies ist die erste Art der Abtheilung der Tertien, nämlich in natürliche und zufällige Tertien.

§. 4. Nun haben wir noch eine Haupteintheilung der Tertien zu merken, nämlich in große und kleine Tertien. Die Tertie ist also entweder groß (und heißt alsdenn auf Latein *Tertia major*) oder klein (welche *Tertia minor* genannt wird). Die große Tertie ist um einen halben Ton größer als die kleine Tertie. Um dir nun den Unterschied der großen zwischen der kleinen Tertie deutlich vorzustellen, so merke, daß eine große Tertie aus zwey ganzen Tönen bestehet, z. E. von *c* zu *d* ist ein ganzer Ton (weil der halbe Ton *cis* darzwischen lieget) von *d* zu *e* ist wieder ein ganzer Ton (weil der halbe Ton *dis* darzwischen lieget) aus solchen zwey ganzen Tönen bestehet nun eine *Tertia major*. Ist also die natürliche Tertie zu *c-e* eine große Tertie.

Du kannst auch die Tertie abzählen, wenn du bey halben Tönen gehest, also daß du kein Clavier auslässest, als von *c* zu *cis* ist 1, von *cis* zu *d* ist 2, von *d* zu *dis* ist 3 und von *dis* zu *e* ist 4. liegen also zwischen *c* und *e* als einer großen Tertie drey Claviere wenn du bey halben Tönen rechnest.

§. 5. Es hat also eine jede große Tertie drey Claviere zwischen sich liegen, da hingegen die kleine Tertie oder die *Tertia minor* nur zwey Claviere zwischen sich liegen hat, wäre also die kleine Tertie zu *c dis* (oder besser *es*, weil *dis* allhier nicht durch Vorsetzung eines *x* vor *d*, sondern wenn ein *b* vor *e* stehet, gemacht werden muß). Denn da liegt nur *cis* und *d* darzwischen. Bestehet also die kleine Tertie aus Einem ganzen und aus Einem großen halben Tone, was aber ein großer halber Ton und ein kleiner halber Ton ist, davon siehe das folgende zehnte Capitel §. 2.

§. 6. Die einfältigste Art also, eine große Tertie von einer kleinen zu unterscheiden, ist, wenn man merket, daß zwischen einer großen Tertie drey Claviere, zwischen einer kleinen Tertie aber nur zwey Claviere liegen. Hiernach untersuche man weiter die natürlichen Tertien, nämlich zu *d e f g a h* und sehe, ob sie groß oder klein sind, so wirst du sehen, daß nebst der natürlichen Tertie zu *c* auch die natürliche Tertie zu *f* und *g* eine große Tertie ist, und daß hingegen die natürliche Tertie zu *d, e, a* und *h* eine kleine Tertie ist.

§. 7.

§. 7. Diese natürliche Tertien hat man am ehesten und fertigsten zu lernen, so kann man die zufälligen gar leicht treffen. Wir haben also gesehen, daß die *Tertia naturalis* (so wird die natürliche Tertie genannt) zweyerley sey, nämlich *major* oder *minor*. Was nun die *Tertia accidentalis* (denn so wird die zufällige Tertie genannt) betrifft, so entsteht dieselbe, wenn eine natürlich kleine Tertie durch ein \sharp erhöht wird, und wenn eine natürlich große Tertie durch ein \flat erniedriget wird. Denn ein jeder Ton von unsern sieben Tönen, die eine diatonische Octave ausmachen (diatonisch heißt man, wenn die Töne weder durch \sharp oder \flat sind versetzt worden) nämlich *c d e f g a h* muß eine doppelte Tertie haben, nämlich eine große und eine kleine. Wo nun die Tertie, wie zu *c*, *f* und *g* von Natur groß ist, so wird solche zufälliger Weise, das ist, durch Vorsehung des Erniedrigungszeichens eines \flat , klein gemacht, daher heißt sie alsdenn die zufällige kleine Tertie (oder *Tertia minor accidentalis*). Wo aber die Tertie, wie zu *d e a h* von Natur klein ist, so wird sie zufälliger Weise, das ist, durch Vorsehung eines Erhöhungszeichens des \sharp groß gemacht, und heißt alsdenn die zufällige große Tertie (oder *Tertia major accidentalis*).

§. 8. Die natürliche Tertie zu *c* war eine große Tertie, nämlich *e*, soll *c* nun eine kleine Tertie haben, so muß vor *e* ein \flat stehen, welches *es* (oder *dis*) heißet, ist also die *Tertia minor* zu *c*, *es* (oder *dis*). Die natürliche Tertie zu *d* war eine kleine Tertie, nämlich *f*, soll *d* nun eine große Tertie haben, so muß vor *f* ein \sharp stehen, ist also die *Tertia major* zu *d*, *fis*. Und so auch weiter mit den andern Tönen, als die natürliche Tertie zu *e* ist eine kleine Tertie, nämlich *g*, die große Tertie aber wird nun gemacht, wenn ich vor *g* ein \sharp setze; heißt also die *Tertia major* zu *e*, *gis*. Die natürlichen Tertien zu *f* und *g* sind große Tertien, nämlich *a*; *g h*; sie werden durch ein \flat vor *a* und *h* zu kleinen Tertien gemacht, da denn die *Tertia minor* zu *f*, *as* (oder *gis*) und zu *g*, *b* heißt. Zuletzt, die natürliche Tertie zu *h* ist *d*, welches eine kleine Tertie ist, die große Tertie zu *h* heißt folglich *dis* vor *d* ein \sharp . Dieß wären also alle Tertien, so wohl die großen als die kleinen Tertien unserer diatonischen Octave. (Also heißen, wie schon erwehnet, die so genannten ganzen Töne unsers Claviers *c d e f g a h*.)

§. 9. Nun wollen wir alle Tertien unserer diatonischen Octave auch in Noten vorstellen.

Wiedeb. Clav. Spiel.

3

Alle

178 IV. Abschn. Cap. IX. Von der Octave und Tertie.

Alle große Tertien oder Tertiae majores so wohl naturales als accidentales.



Alle kleine Tertien oder Tertiae minores so wohl naturales als accidentales.



§. 10. Nun wollen wir auch die Tertien von den halben Tönen *cis* (*des*) *dis* (oder *es*) *fis* (oder *ges*) *gis* (oder *as*) *b* (oder *cis*) sehen; die sind wieder natürlich oder zufällig. Wir nehmen erst die natürlichen. Die natürliche Tertie zu *cis*, vor *c* ein *x*, ist *e*, dieß ist eine kleine Tertie (wird aber dieses *cis* durch ein *b* vor *d* gemacht, welches alsdenn besser *des* als *cis* genannt wird, so ist die natürliche Tertie zu *des* *f*, welches eine Tertia major ist). Die Tertie zu *dis*, vor *d* ein *x*, ist nicht *f*, sondern *fis*, denn *dis* und *f* wäre nicht einmal eine kleine Tertie, weil nach §. 5. die kleine Tertie zwey Claviere zwischen sich liegen hat, hier aber wäre nur das einzige Clavier *e*, denn zwischen *dis* und *f* liegt nur *e*, deswegen ist die Tertia minor zu *dis*, *fis*. (Entstehet aber dieses *dis* durch Vorsetzung eines *b* vor *e*, welches alsdenn besser *es* genannt wird, so heißet die natürliche Tertie zu *es*, *g* und ist eine Tertia major). Die natürliche Tertie zu *fis* ist *a*, und ist eine Tertia minor, (entstehet dieses *fis* aber durch Vorsetzung eines *b* vor *g*, so heißet man es *ges*, und dann ist die natürliche Tertie zu *ges* nicht *h* sondern *b*, und ist eine Tertia major, denn weil zwischen *ges* und *h* vier Claviere, nämlich *g* *gis* *a* *b* liegen und nach §. 5. eine Tertia major nur 3 Claviere zwischen sich liegen haben muß, so ist *b* und nicht *h* die eigentliche Tertia major zu *ges*). Die natürliche Tertie zu *gis*, vor *g* ein *x*, ist *h*, und ist eine Tertia minor (entstehet aber dieses *gis* durch Vorsetzung eines *b* vor *a*, da man es denn *as* nennet, so ist die natürliche Tertie zu *as* *c*, welche eine Tertia major ist). Die natürliche Tertie zu *b*, (vor *h* ein *b*) ist *d*, welches eine

180 IV. Abschn. Cap. IX. Von der Octave und Tertie.

als *b*. Dann bekommen wir *a*. Diese Tertie ist fast gar nicht gebräuchlich) die zufällige Tertie zu *gis* ist *his* vor *h* ein *x* (ist das *c* auf unserm Clavier) und ist eine große Tertie (*as*, dessen zufällige Tertie ist eine Tertia minor man macht nämlich vor *e* ein *b*, welches *es* heißt (ist eigentlich *h* auf unserm Clavier) und ist eine Tertia minor. Die zufällige Tertie von *ais*, vor *a* ein *x*, ist doppel *ais*, und ist eine Tertia major, hier kommt wieder das doppel Kreuz vor, wie bey der zufälligen Tertie von *dis* davon nachzusehen. (Die zufällige Tertie von *b*, vor *h* ein *b*, wird gemacht, wenn ich vor *d* ein *b* setze, wird alsdenn *des* und ist also die Tertia minor zu *b* *des*).

§. 12. Nun wollen wir alle zufällige Tertien der halben Töne, so wohl die kleine als große in Noten vorstellen.

Alle zufällige Tertien der halben Töne.



Unter allen diesen Tertien kommt die Tertia major zu *cis* und *fs* fast nur allein bey Liedern vor. Es ist dieses Capitel von den Tertien etwas weitläufig gerathen, es kann aber einem Liebhaber, der auch gerne andere musicalische Bücher will verstehen lernen, oder der Lust zum Generalbass hat, eine feine Einleitung zu allen musicalischen Intervallen geben; Einem Anfänger aber zu gefallen will allhier bloß aussuchen diejenigen Tertien die ihm zu wissen nöthig sind, ohne sich zu verwickeln mit zufälligen Tertien, die bey Liedern wenig oder wohl gar nicht vorkommen.

Alle gebräuchliche Tertien.



CAPVT

CAPVT X.

Von der Quinte.

§. 1. Was eine Quinte sey, wird aus den vorigen schon bekannt seyn, nämlich der fünfte Ton, von dem Clavier das so heisset als die Basnote. Wir haben bey der Tertie eine große und kleine Tertie gesehen, nun könnten wir hier auch einer großen und kleinen (oder so genannten falschen Quinte) erwähnen, weil wir aber bey einem Accord es bloß mit Einer Quinta, nämlich der vollkommnen Quinta (welche Quinta perfecta heisset) zu thun haben, so wollen wir uns allhier nur bloß mit derselben bekannt machen, und zwar erstlich handeln von den Quinten der so genannten ganzen Töne oder der diatonischen Octave *c d e f g a h*, und dann von den Quinten der so genannten halben Töne.

§. 2. Ueberhaupt bestehet eine jede vollkommene Quinte aus drey ganzen Tönen und aus Einem großen halben Töne. Auf diese Art werden alle Intervalla in musicalischen Büchern beschrieben; was nun ein ganzer Ton sey, ist schon bekannt, wenn nämlich ein halber Ton oder ein Clavier noch darzwischen lieget. Was aber ein großer und ein kleiner halber Ton sey, das wollen wir hier kürzlich anzeigen.

§. 3. Auf den Clavier merket man dem Unterscheid eines großen und eines kleinen halben Tones nicht, aber bey Schreibung der Noten muß dieser Unterscheid beobachtet werden; Wer nun die doppelte Benennung der halben Töne, davon schon im I. Abschn. Cap. 11. und im II. Abschn. Cap. 12. deutlich gehandelt worden, sich wohl gemerket hat, dem kann man den Unterscheid dieser beyden halben Töne am leichtesten begreiflich machen. Z. E. Auf unserm Clavier ist *c* und *cis* nur einen halben Ton von einander, und kann dieß *cis* von *c* ein großer oder ein kleiner halber Ton seyn, nachdem nämlich die Bezeichnung dieses halben Tones *cis* im Schreiben entweder durch ein *x* oder *b* geschehen. Denn unser Semitonium *cis* (eben wie alle andere Semitonia des Claviers) wird in Noten vorgestellt entweder durch Vorsehung eines *x* vor *c*, oder durch Vorsehung eines *b* vor *d*, und nach dieser unterschiedenen Bezeichnung wird der halbe Ton unterschieden benennet; denn stehet vor *c* ein *x* so heisset dieser halbe Ton *cis*, und ist alsdenn ein kleiner halber Ton; stehet aber vor *d* ein *b*, so ist es zwar auf unserm Clavier einerley Clavis, er heisset aber alsdenn nicht *cis* sondern *des*, und ist alsdenn gegen *c* zu rechnen ein großer halber Ton: Hieraus siehet man, daß bey einem großen

halben Töne die Note um einen Grad weiter gehet, bey einem kleinen halben Ton aber auf derselben Stelle stehen bleibet. Es sollte nun freylich der große halbe Ton auch etwas höher klingen als der kleine halbe Ton, denn *cis*, vor *c* ein *x*, sollte ein wenig niedriger klingen als *cis*, vor *d* ein *b*, welches *des* heisset, denn so wäre der Unterscheid auch dem Geshör offenbar, allein alsdenn müßten wir bey unserm Clavier *cis*, ehe man zu *d* käme, noch ein kleines apartes Clavier haben, welches *des* hiesse und ein wenig höher als *cis* wäre; allein ob man nun gleich wohl liest, daß man dergleichen Claviere wohl je gemacht, darauf diese Subsemitonia (wie man sie nannte) zu finden gewesen; so haben dergleichen Claviere doch gar noch nicht Mode werden wollen, wegen der großen Schwierigkeit, die sich so wohl in Stimmung als in Bespielung eines solchen Claviers dabey hervor gethan. Die Violin und noch andere Instrumente können und müssen den Unterscheid eines großen und eines kleinen halben Tones hören lassen. Ist also der große halbe Ton zu *c des*, und der kleine halbe Ton zu *c ist cis*. Der große halbe Ton zu *d ist es* und der kleine *ist dis re*. *e* und *f*, wie auch *h* und *c* ist ein großer halber Ton, der selbst in der diatonischen Octave sich findet. So viel von dem großen und kleinen halben Ton.

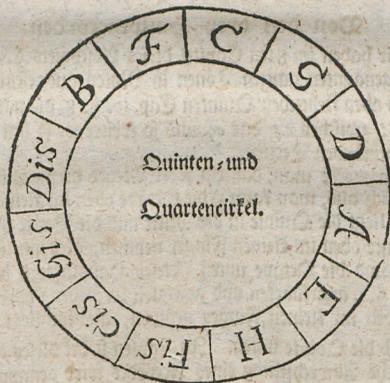
§. 4. Die Quinte zu *c* heißt *g*. Nun wollen wir sehen, ob der Zwischenraum (oder Intervallum) von *c* zu *g* denn drey ganze Töne und einen großen halben Ton in sich fasset: *c* und *d* ist der erste ganze Ton, *d* und *e* ist der zweyte ganze Ton, *e* und *f* ist der Eine große halbe Ton, und endlich *f* und *g* ist der dritte ganze Ton: Dieses *g* ist nun die Quinte zu *c*, und bestehet, wie wir eben gesehen, aus drey ganzen und aus Einem großen halben Ton; auf diese Weise kann man zu allen Tönen die Quinte abzählen. Da denn zu merken, daß der große halbe Ton nicht immer der dritte ist, sondern bey *d* der zweyte, bey *e* der erste, bey *f* der vierte, bey *g* wieder der dritte, bey *a* der zweyte und bey *h* der erste ist. Z. E. Die Quinte zu *d* ist *a*, *d* und *e* ist der erste ganze Ton, *e* und *f* ist der Eine große halbe Ton, *f* und *g* ist der zweyte ganze Ton und endlich *g* und *a* ist der dritte ganze Ton; deswegen ist *a* eine Quinte zu *d*.

§. 5. Ich will alle Quinten zu unserer diatonischen Octave hersehen, nämlich die Quinte zu *c* ist *g*, zu *g* ist *d*, zu *d* ist *a*, zu *a* ist *e*, zu *e* ist *h*, zu *f* ist *c*, zu *h* ist *fi*. Man hat vor allen die Quinte von *h* wohl zu merken, weil dazu nicht *f* sondern *fi* die Quinte ist. Aus der §. 4. gezeigten Abzählung der Quinten wird sich dieses zeigen, nämlich *h* und *c* ist
der

der Eine große halbe Ton, *c* und *d* ist der erste ganze Ton, *d* und *e* ist der zweyte ganze Ton, *e* und *f* ist nach §. 3. nur ein großer halber Ton, weil wir nun schon gleich im Anfange den Einen halben Ton gehabt haben, und uns noch ein ganzer Ton fehlet, so muß *f* durch ein *x* um einen halben Ton erhöht werden, und ist alsdenn *fs*, ist also *e* und *fs* der dritte ganze Ton, der zur Quinte zu *h* noch erfordert wurde. Folglich ist die Quinte zu *h*, *fs* und nicht *f*.

§. 6. Weiß ein Anfänger oben stehende 7 Quinten perfect, so kann er die übrigen zu den halben Tönen leicht errathen, denn weiß er, daß die Quinte zu *c* *g* ist, so kann er auch bald wissen, wie die Quinte zu *cis* heißen muß, denn weil sein Grundton, darzu er die Quinte haben will, durch ein *x* erhöht worden, so erhöhe er seine Quinte zu *c*, nämlich *g* auch durch ein *x* um einen halben Ton, ist folglich die Quinte zu *cis* *gis*. Und eben so mache ers, wenn ein Grundton durch ein *b* erniedriget worden, so erniedrige er seine Quinte auch durch ein *b* um einen halben Ton, als: Die Quinte zu *e* ist *h*, stehet nun vor *e* ein *b* und wird dadurch *es* (d. i. *dis*) so setze er vor *h* auch ein *b*, ist alsdenn die Quinte zu *es* *b*, und so weiter die Quinte zu *fs* ist *cis*, zu *gis* ist *dis* (zu *as* ist *es*) zu *b* ist *f*.

§. 7. Alle Quinten kann man auch im Cirkel vorstellen, wie aus beystehendem Quintencirkel, wie er genannt wird, zu ersehen:



Mus

184 IV. Abschn. Cap. XI. Von den drey Hauptaccorden.

Aus diesem Cirkel ist zu ersehen, daß man bey *H* mit der Quinte das erste Semitonium *Fis* erreicht, und daß man bey *B* die halben Töne wieder verläßt, denn die Quinte zu *B* ist *F*.

Gebrauchet man diesen Cirkel rücklings so ist es ein Quartencirkel, dem die Quarte zu *C* ist *F*, zu *F* ist *B* &c.

§. 8. Nun wollen wir alle Quinten auch in Noten vorstellen.



§. 9. Es ist unter allen Intervallen die Quinte am nöthigsten und folglich auch am fertigsten zu lernen, ja dem Gedächtniß so einzuprägen, daß man des Abzählens und Ausrechnens oder Nachdenkens darzu gar nicht mehr bedarf.

§. 10. Kann einer nun die Terte, Quinte und Octave eines Basses, so ist er auch im Stande einen Accord dazu zu machen, denn diese drey Intervalla oder Ziffern machen einen Accord aus, wenn er solche zusammen anschläget und hören läßt.

C A P V T X I.

Von den drey Hauptaccorden.

§. 1. Wir haben im 8ten Capitel dieses Abschnitts §. 5. die Accorde von den 7 so genannten ganzen Tönen in Noten ausgeföhret; wann nun einer zwischen oben stehenden Quinten Cap. 10. §. 8. die natürliche Terte dazu setzet als: zwischen *c* *g* das *e*, und so weiter &c. so hat er alle Accorde mit den natürlichen Tertien.

§. 2. Nun merke man, daß ein jeder Accord drey mal kann verändert werden, nämlich also, man kann 1) die Octave oben im kleinen Finger nehmen, alsdenn liegt die Quinte in der Mitte und die Terte unten. 2) Kann man die Quinte oben im kleinen Finger nehmen, alsdenn liegt die Terte in der Mitte und die Octave unten (dieser Hauptaccord befindet sich in denen allhier §. 1. angeführten und gezeigten Accorden) oder 3) kann man die Terte oben im kleinen Finger nehmen, alsdenn liegt die Octave in der Mitte und die Quinte unten. In Zahlen siehet dieses also aus $\begin{matrix} 3 \\ 5 \\ 7 \end{matrix}$. Diese dreyfache Abwechselung eines Accordes wird genannt: Die drey Hauptaccorde.

§. 3.

§. 3. Was man nun bey Liedern vor einen Accord von diesen dreyen nehmen soll, das zeigt die Discantnote an; denn diese Discantnote ist im Schluß eines Sazes, (oder so oft über der Basnote keine Ziffer stehet, es wäre denn ein x , b , h , z , oder $\frac{z}{2}$ $\frac{z}{3}$ $\frac{z}{4}$, als welche Zahlen alle einen Accord anzeigen,) entweder die Octave, oder Quinte, oder die Tertie zu der Basnote, die darunter stehet, und diese Discantnote muß immer der höchste Ton meines Accordes seyn, gemeinlich nimmt man die Discantnote mit dem kleinen Finger, zuweilen mit dem vierten Finger.

§. 4. Weil ich nun im Discant allezeit zu meiner Basnote, dazu der Accord soll gemacht werden, einen Ton ausgeschriben finde, so habe ich nur 2 Töne nöthig, dazu zu finden, um einen dreystimmigen Accord zu meiner Basnote schlagen zu können. Gemeinlich sind die Schlußnoten eines Sazes im Discant und Bas einerley, nämlich, wenn die letzte Note eines Sazes im Bas g ist, so stehet im Discant auch g u. s. w. alsdenn habe ich die Octave im kleinen Finger, und suche die Quinte und Tertie dazu; weiß ich nun wie die Quinte und Tertie zu g heißen, so kann ich bald fertig werden, sonst muß ich erst abzählen. Wer so gut rücklings als vorwärts zählen kann, der zählet von g als die Octave rücklings zur Quinte, nämlich f ist 7, e ist 6 und d ist die verlangte Quinte, c ist 4. und b ist die verlangte Tertie zu g . Diese 3 Töne g d b schlägt er nun zusammen an, so wie sie hier unter einander gedruckt sind, und war g mit dem fünften, d mit dem dritten, und b mit dem zweyten Finger, und schlägt den Bas dazu, so hat er den verlangten Accord gemacht, welcher den Schluß eines Sazes anzeigt.

§. 5. Stehet hingegen zu deiner Basnote g , im Discant h , so wirst du bald sehen, daß dich h eine Tertie zu g ist, deswegen hast du die Octave und Quinte nur noch dazu zu suchen. Die Octave heißt, wie deine Basnote, nämlich g , und die Quinte, welche allhier unten lieget, heißet a : ist also der Accord zu g allhier, wenn die Tertie oben lieget,

g . Nimm h mit dem fünften, g mit dem vierten und a mit dem zweyten Finger; oder nimm h mit dem vierten, g mit dem zweyten Finger, und a mit dem Daumen, denn beyde Application oder Fingerlegung ist gut; du kannst auch h mit dem fünften, g mit dem dritten Finger, und a mit dem Daumen nehmen.

Wieob. Clav. Spiel.

Na

§. 6.

186 IV. Abschn. Cap. XI. Von den drey Hauptaccorden.

§. 6. Stehet weiter zu deiner Bassnote *g*, im Discant \bar{a} , so siehst du wohl, daß diß \bar{a} die Quinte zu *g* ist, deswegen suche die Terte und Octave dazu, welches ein kleiner leichter Accord ist, nämlich $\bar{a} \begin{smallmatrix} a \\ b \\ g \end{smallmatrix}$. Nimm \bar{a} mit dem fünften, \bar{b} mit dem vierten Finger, und \bar{g} mit dem zweyten Finger; oder nimm \bar{a} mit dem fünften, \bar{b} mit dem dritten Finger, und \bar{g} mit dem Daumen. Nun schlage solchen Accord zu deiner Bassnote an.

§. 7. Nun wollen wir die drey Hauptabwechslungen eines Accordes des in Noten vorstellen, welche ein Anfänger fleißig üben muß, wir wollen die drey Hauptaccorde zu einem jeden Tone hersehen, und zu Ersparung des Raums, die zu dem Accord gehörige Bassnote durch einen Buchstaben anzeigen. Weiter habe diese Abwechslung eines Accordes nicht hersehen wollen, als die 5 Discantlinien fassen können, es kann einer die übrigen Accorde, wenn sie mit ihren Tönen die ungestrichene Octave erreichen, leicht nach den ausgefetzten nachmachen, als zum Exempel, wenn im Discant eingestrichen \bar{e} zu ungestrichen *c* im Basse stehet, so fällt *g* und *e* in die ungestrichene Octave, und hat man nur zu sehen, wie der Accord heißet, wenn im Discant zweygestrichen \bar{e} zu ungestrichen *c* im Bass stehet, da denn die Töne alle um eine Octave tiefer stehen. Dieß ist leicht zu fassen, und besparet uns noch den Raum.

Hauptaccorde mit natürlichen Tertien.

The musical notation consists of two staves. The first staff shows four groups of chords, each with three notes. The notes are labeled c, d, e, and f. The second staff shows three groups of chords, each with three notes. The notes are labeled g, a, and h. The notation is in a 3/4 time signature and uses a treble clef.

Haupt

IV. Abschn. Cap. XI. Von den drey Hauptaccorden. 187

Hauptaccorde mit zufälligen großen Tertien.

Musical notation for Hauptaccorde mit zufälligen großen Tertien, first system. The staff shows a sequence of chords in 3/4 time, with notes marked with 'x' for accidentals. The notes below the staff are: d d d d d e e e e e a a a a a.

Musical notation for Hauptaccorde mit zufälligen großen Tertien, second system. The staff shows a sequence of chords in 3/4 time, with notes marked with 'x' for accidentals. The notes below the staff are: h h h h h h h.

Hauptaccorde mit zufälligen kleinen Tertien.

Musical notation for Hauptaccorde mit zufälligen kleinen Tertien. The staff shows a sequence of chords in 3/4 time, with notes marked with 'b' for flats. The notes below the staff are: c c c c c f f f f f g g g g g.

Hauptaccorde zu den Semitonien.

Musical notation for Hauptaccorde zu den Semitonien, first system. The staff shows a sequence of chords in 3/4 time, with notes marked with 'x' for accidentals. The notes below the staff are: cis cis cis cis cis es es es fis fis fis fis fis.

Musical notation for Hauptaccorde zu den Semitonien, second system. The staff shows a sequence of chords in 3/4 time, with notes marked with 'b' for flats. The notes below the staff are: gis gis gis gis gis as as as b b b b.

Bey der Uebung dieser Accorde sehe man immer zu, ob und wo die Tertie, Quinte und Octave in diesem oder jenem Accorde zu finden ist, wie auch, ob die kleine oder große Tertie darinnen vorhanden ist.

Die Hauptaccorde mit den natürlichen Tertien, hat man sich am ersten bekannt zu machen, hernach die mit den zufälligen Tertien. Die Hauptaccorde zu den Semitonien kommen so häufig nicht vor, außer bey halbsischen Melodien.

§. 8. Du mußt bey Schlagung des Accords wohl Achtung geben, was zu Anfange des Liedes vor \times oder bb stehen, denn wenn in einem Liede im Anfange vor h ein b stehet, so mußt du im Accorde zu g , nicht die natürliche Tertie h , sondern die durch Vorzeichnung eines b auf h natürlich gemachte Tertie b nehmen, muß also der Accord nicht seyn $\overset{g}{\underset{b}{a}}$ sondern $\overset{g}{\underset{b}{a}}$. So oft also ein Ton in der Vorzeichnung des Liedes ein \times oder b hat, und dein Accord erfordert einen solchen Ton, so mußt du solches \times oder b eben sowohl im Accorde gelten lassen, als sonst, wenn du einfach spielest. Wenn ein halber Ton im Accorde vorkommt, so wird die Fingersezung dadurch zuweilen ein wenig geändert, vornehmlich wenn der halbe Ton oben liegt, und die Tertie deines Accordes ist, als wenn im Discant \bar{b} zur Bassnote g stünde, so wäre der Griff also $\overset{g'}{\underset{a'}{b}}$ hier nimm b mit dem vierten, g mit dem zweyten Finger, und d mit dem Daumen. Eben so mache den Accord zu $d \overset{fi}{a}$ und zu $e \overset{gi}{b}$. Liegt aber der halbe Ton in der Mitte als im Accorde zu b , wenn die Tertie d oben liegt, als $\overset{d}{\underset{f}{b}}$ so nimm d mit dem fünften, b mit dem dritten Finger, und f mit dem Daumen. Ist aber der halbe Ton unten als zu $h \overset{a'}{\underset{fi}{b}}$ so nimm d mit dem fünften, h mit dem vierten, und fi mit dem zweyten Finger.

§. 9. Weiter hast du hier auch zu sehen, ob über deiner Bassnote ein \times , b , oder h stehet, denn diese Zeichen geben dir zu erkennen, was du vor eine Tertie in deinem Accorde nehmen sollst. Das \times bedeutet eine Tertia maior accidentalis, und das b eine Tertia minor accidentalis, machet also das \times und b aus einer natürlichen eine zufällige Tertie; das h aber verwandelt eine zufällige Tertie wieder in eine natürliche. Ein \times über der Bassnote, zeiget also eine Tertia maior an,

an, und ein b eine Tertia minor: das \sharp hingegen zeigt beydes eine große und kleine Tertia an, denn hebt das \sharp ein \times auf, so zeigt es eine Tertia minor an, hebet es aber ein b auf, so zeigt es eine Tertia maior an. Ueberhaupt merke von diesem \times , b und \sharp über einer Bassnote dieses: stehet ein \times über deiner Bassnote, so mache vor deine natürliche Tertia ein \times ; stehet ein b über deiner Bassnote, so mache vor deine natürliche Tertia ein b; stehet aber ein \sharp , so laß das etwa vorgezeichnete b oder \times bey deiner Tertia fahren, und nimm die natürliche Tertia deiner diatonischen Octave; als: im Basse stehet die Note d, und im Discant stehet \bar{a} , ist also dein Accord zu $d \overset{a}{\underset{a}{f}}$ stehet nun aber über der Bassnote d ein \times , so mußt du in deinem Accord nicht die natürliche Tertia f nehmen, sondern ein \times vor f setzen, und in deinem Accord $f\bar{a}$ nehmen, also $\overset{a}{\underset{a}{f}}$. Item. Stünde im Basse G und der Discant hätte auch g, so hieße dein Accord $\overset{g}{\underset{b}{g}}$, wenn nun aber über der Bassnote G ein b stünde, so müstest du vor der natürlichen Tertia deines Accordes, nämlich vor h, ein b setzen, wäre also dein Accord $\overset{g}{\underset{b}{b}}$. Weiter: Stünde im Bass c, und in der Vorzeichnung stünde vor e ein b, die Discantnote wäre \bar{e} , so müste dein Accord, weil sich zu Anfange des Liedes, vor e ein b befindet, $\overset{e}{\underset{c}{e}}$ heißen, wenn nun aber über c im Basse ein \sharp stünde, so würde dadurch das b, so vorne im Systemate auf e stehet, vor dieses mal aufgehoben, und dein Accord hieße alsdenn $\overset{e}{\underset{c}{e}}$.

§. 10. Nun denke weitläufig genug vom Accord behandelt zu haben, deswegen will im folgenden Capitel einige Lieder hersehen, da man mit lauter Accorden spielen kann, zur Uebung einen Accord machen zu lernen.

C A P V T XII.

Chorale, da nicht allein die letzte Note eines Satzes, sondern alle Sätze mit lauter reinen Accorden können gespielt werden, mit Anmerkungen.

N. 1. Herr Christ der einge Gottes Sohn.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with the same time signature and key signature. The music is written in a simple, homophonic style. The first measure of the upper staff has an 'x' above it, and the first measure of the lower staff has an 'x' below it. There are two asterisks (**) above the second measure of the lower staff. The system ends with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves, similar to the first system. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef, both in 3/4 time and one sharp key signature. The first measure of the upper staff has an 'x' above it, and the first measure of the lower staff has an 'x' below it. There is one asterisk (*) above the last measure of the lower staff. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves, similar to the previous systems. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef, both in 3/4 time and one sharp key signature. The first measure of the upper staff has an 'x' above it, and the first measure of the lower staff has an 'x' below it. The system ends with a double bar line.

N. 2.

IV. Abschn. Cap. XII. Chorale mit Accorden zu spielen. 191

N. 2. Meine Seele, wille du ruhn.

The musical score consists of five systems of two staves each, connected by a brace on the left. The top staff of each system is in treble clef with a 3/4 time signature, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a simple, homophonic style. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second system has a treble clef and a 3/4 time signature. The third system has a treble clef and a 3/4 time signature. The fourth system has a treble clef and a 3/4 time signature. The fifth system has a treble clef and a 3/4 time signature. The score concludes with a double bar line and repeat dots. There are several accidentals, including a sharp sign in the bass clef of the third system and two sharp signs in the bass clef of the fifth system. There are also several fermatas and slurs throughout the piece.

N. 3.

192 IV. Abschn. Cap. XII. Chorale mit Accorden zu spielen.

N. 3. O Jesu, du, mein Bräutigam. Oder: Herr Jesu Christ
wahr'r Mensch und Gott.



N. 4. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.



IV. Abschn. Cap. XII. Chorale mit Accorden zu spielen. 193

N. 5. Werde munter mein Gemüthe.

Wiedeh. Clav. Spiel.

Bb

194 IV. Abschn. Cap. XII. Chorale mit Accorden zu spielen.

N. 6. Was mein Gott will, gescheh' allzeit.

Anmerkungen über die vorhergehenden sechs Lieder.

§. 1. Ob gleich diese sechs Lieder zur Uebung eines Accordes sind hergesetzt worden, so darf man doch nicht denken, daß sie auch nicht einfach, so wie sie hier in Noten stehen, können gespielt werden; denn es können alle Gesänge auf diese doppelte Art gespielt werden, entweder einfach ohne Griffe, oder mit Griffen nach dem Generalbass. Das erstere ohne Griffe gehet immer an, allein wenn ein Lied mit Griffen soll gespielt werden, so findet man über den Bassnoten Ziffern oder Zahlen; denn ob man gleich bey diesen sechs Liedern keine Ziffern oder Zeichen, (außer daß zuweilen ein * über der Bassnote ist,) siehet, so ist zu wissen, daß man den Bass dieser sechs Lieder mit Fleiß so eingerichtet, daß alles mit Accorden oder reinen Griffen kann gespielt werden, dergleichen Bässe man sonst bey Liedern nicht findet, denn wenn ein Bass auch noch so wenig Zahlen über sich hat, so findet man doch wenigstens die Zahl 6 über einigen Noten, wenn aber ein reiner Accord soll gemacht werden, so findet man keine Zahl oder Ziffer über der Bassnote. Wenn also ein Lied einen bezifferten Bass hat, so werden alle Noten, welche

Bb 2

keine

196 IV. Abschn. Cap. XII. Chorale mit Accorden zu spielen.

keine Ziffer über sich haben, in der rechten Hand mit einem reinen Accord abgefertiget. Soll aber der Accord eine andere als natürliche Tertie haben, so wird solche Tertie durch ein \times , b oder \sharp angedeutet, wie aus dem vorhergehenden Capitel S. 9. zu ersehen.

S. 2. Im vorigen Capitel S. 3. ist auch schon gezeigt, wie man die Discantnote immer in der obersten Stimme, oder im kleinen Finger haben muß, und daß man denjenigen Hauptaccord nimmt, den die Discantnote anzeigt, welches alles aus Cap. 11. schon bekannt ist. Hier merke nur noch an, wie bey Achtern in Discant gemeiniglich das letzte Achtel mit dem kleinen Finger ohne Griff allein angeschlagen wird, und wird solche Note deswegen eine durchgehende Note genennet; es ist solche Note auch keine Note, die wesentlich zu der Melodie gehöret, sondern nur als eine Manier anzusehen die die Melodie stehend und an einander hängend machet; es ist diese durchgehende Note aber nur gebräuchlich bey Sängen, welche in die Tertie steigen oder fallen, und dieses sowohl im Bass als Discant. Diese durchgehende Note findet sich bey N. 1. im Discant häufig, als gleich im ersten Tacte bey dem zweyten Griffe zu g stehen im Discant zwey Achtel \bar{a} \bar{a} , da ist \bar{a} die durchgehende Note und führet nur zu \bar{h} hin, deswegen wird \bar{a} ohne Griff gemacht, es können aber die vorigen beyden Töne zu \bar{a} , nämlich \bar{a} und \bar{h} liegen bleiben, bis der zweyte Hauptaccord bey \bar{h} zu g eintritt. Im vierten Tacte kömmt diese durchgehende Note zweymal vor, als da stehen zu Anfange des Sazes vier Achtel, nämlich \bar{a} \bar{a} \bar{h} \bar{a} g . Hier wird \bar{a} und \bar{a} als eine durchgehende Note angesehen, und wird der Griff bey \bar{a} und \bar{a} gemacht, es bleiben aber die beyden gehabten Töne des Accords liegen und die oberste verändert sich nur, wie zu ersehen aus dem unten stehenden Exempel N. 1. 2. da diese beyden Sätze in Noten ausgedruckt stehen, denn da müssen die beyden untersten Noten des Accords als Viertel liegen bleiben, bis das zweyte Achtel, die durchgehende Note sich hat hören lassen. Eben diese durchgehende Note findet sich bey N. 2. 4. und 6. auch im Bass, davon denn zu merken, daß solche alleine ohne Griff gemacht wird. Man deutet eine solche durchgehende Note auch durch einen Bogen an, wie aus unsern Liedern auch erhellet. Dies ist leicht zu begreifen, und aus den beygefügten Exempeln N. 3. und 4. zu ersehen.

Exempel

Exempel von durchgehenden Noten.

The image shows four examples of musical notation, labeled N. 1, N. 2, N. 3, and N. 4. Each example consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand staff contains a melodic line with passing notes, often marked with an 'x' above the note. The left-hand staff contains a bass line with sustained chords, often marked with an 'x' below the notes. The examples illustrate how passing notes in the right hand can be played over sustained chords in the left hand without the need to change the left hand's position.

Hieraus ist zu ersehen, wie die durchgehende Note immer allein nachgeheth ohne den Griff zu erneuern, sondern man hat die untersten beyden Noten eines Accordes nur liegen zu lassen, eben wie eine durchgehende Bassnote als bey N. 3. 4. allein geheth und der Griff im Discant nur liegen bleibet.

S. 3. Wenn ein x, b oder h über einer Note stehet, und solche Note zwey oder dreymal nach einander, ohne Zwischenkunst einer andern Note geschrieben stehet, so hat man eben nicht nöthig dieß x, b oder h über diese zwey oder drey Noten immer wieder zu setzen, sondern man macht einen kleinen Strich (-) dieß zeigt an, daß das x, b oder h über der folgenden Note noch gelten soll. Bey dem Liede N. 1. habe im ersten

B b 3

Cage

Sage über *H* das * zweymal geschrieben, statt des letzten Kreuzes aber hätte ich nur bloß einen Strich (-) setzen können, so wie solches bey N. 2. im sechsten und achten Tacte im Bass bey *d* *D* geschehen. Hieraus ersiehet man was der Strich (-) in Choralbass über einer Bassnote gilt.

§. 4. Ich finde nicht nöthig, ein ganzes Lied mit vollen Griffen anzufassen, dieß kann einer leicht selber thun, wenn er dabey die im elften Capitel §. 7. in Noten ausgesetzten Accorde zu Hülfe nimmt; es ist aber am besten, daß einer die Terte, Quinte und Octave eines jeden Tones fein auswendig lernet, als welches nur ein wenig Fleiß und Uebung erfordert.

§. 5. Wer diese 6 Lieder mit Accorden spielen kann, der wird bey allen andern Liedern am Schlusse eines jeden Satzes gar leicht einen Accord machen können. Welche Accorde aber in diesen Liedern nicht vorkommen, die findet er doch Cap. II. §. 7. zur Nachricht.

C A P V T XIII.

Von den Tonarten oder Modis musicis, oder wie man wissen könne, aus welchem Tone ein Lied gesetzt.

§. 1. Es ist ein bekanntes Sprichwort: in fine videtur cujus Toni, d. i. am Ende siehet man aus welchem Tone das Lied ist. Dieß Sprichwort ist aus der Musik entlehnet, denn wer wissen will, aus welchem Tone sein Lied oder Stück gehet, der sehe die letzte Bassnote an, heist diese *g*, so sagt man, das Lied sey aus dem *g*, heist sie *d*, so ist das Lied aus dem *d*. Man siehet hier also mehr auf die Bassnote als auf die Discantnote, denn obgleich die Discantnote am Ende gemeinlich eben so ist und heisset, wie die Bassnote, so ist sie doch nicht allezeit mit der Bassnote einerley; daher man den Ton eines Liedes am sichersten nach der letzten Bassnote benennet.

§. 2. Arien und Stücke die am Ende das Wort Da Capo (d. i. von Anfange) haben, haben ihre Endnote gemeinlich in der Mitte des Stückes, und hat diese Note alsdenn einen Bogen über sich, und dieß ist denn der Ton daraus das Stück ist.

§. 3. Aus welchem Ton ein Lied gehe, ist also leicht aus der Bassnote zu ersehen; weil nun aber die letzte Bassnote allezeit einen reinen Accord über sich hat, und der Accord wegen der Terte, die mit zu einem Accorde

Accorde gehöret, zweyerley ist, nämlich ein Accord mit der Tertia major und ein Accord mit der Tertia minor; so wird durch das Wörterlein *dur* und *moll* angezeigt, welche Tertia sich im Accorde befindet, des wegen bey Benennung der letzten Bassnote eines von diesen beyden Wörtern *dur* oder *moll* noch muß gesetzt werden; denn wenn die letzte Bassnote *g* heisset, so ist zwar das Lied aus dem *g*, allein nun muß ich auch noch wissen, ob es aus *g dur* oder *g moll* sey.

§. 4. Dieses ist nun auch sehr leicht zu erlernen, man untersuche nur, ob im Accorde zu der letzten Bassnote die Tertia groß (major) oder klein (minor) ist, so wie solches Cap. 9. §. 4. 5. 6. gelehrt worden, ist die Tertia groß, so setzt man das Wörterlein *dur* zur Benennung der letzten Bassnote, ist die Tertia aber klein, so bedienet man sich des Wortes *moll*.

§. 5. Man hat Lehrmeister, (sonderlich auf dem Lande) welche ihren Scholaren beybringen und sagen, daß wenn im Anfange des Liedes oder im Systemate \times vor einem Liede stünden; so wäre es *dur*, stünden aber *b* *b* davor, so wäre es *moll*, allein dieß trifft mit nichten ein; denn es kann wohl vor *h* ein *b* stehen und das Stück ist doch, wenn nämlich die letzte Bassnote *f* ist, aus *f dur*. Item es kann vor *f* ein \times im Systemate stehen, und das Lied ist doch, wenn nämlich die letzte Bassnote *e* ist, *e moll*; An der Tertia ist also die Tonart am besten zu erkennen.

§. 6. Will man nun wissen, aus welchem Ton oder aus welcher Tonart (oder aus welchem Modo) ein Lied ist; so schlage man die letzte Bassnote an, man nehme mit der linken Hand die natürliche Tertia dazu, darnach sehe man, ob diese natürliche Tertia auch etwa zu Anfange des Liedes durch ein \times ist erhöht oder durch ein *b* erniedriget worden, ist solches nun nicht geschehen, so behält man die natürliche Tertia und untersuchet nach Cap. 9. §. 4. 5. 6. ob es eine große oder kleine natürliche Tertia ist; ist sie groß, so ist das Lied aus einem *dur* Ton, ist sie klein, so ist es ein *moll* Ton. Ist aber die natürliche Tertia durch ein \times erhöht, so ist es eine Tertia major, ist sie aber durch ein *b* erniedriget, so ist es eine Tertia minor, und darnach geschiehet nun, wie schon erwähnt, die Benennung von *dur* oder *moll*.

§. 7. Man hat auch zu sehen, ob die letzte Bassnote selbst auch etwa durch ein \times oder *b* in ein Semitonium verwandelt worden, als da hat
die

die letzte Bassnote *H* im Liede: Seelen Bräutigam 2c. (siehe III. Abschn. Cap. 8. N. 5.) ein *b* vorne im Systemate, ist also das Lied nicht aus dem *h* sondern aus dem *B dur*.

§. 8. Wir wollen nun besehen, aus welchen Tönen unsere hier eingeschalteten Lieder sind. Die Mel. Wer nur den lieben Gott läßt walten, ist unser erstes Lied im zweyten Abschnitte. Die letzte Bassnote heißt *A*, deswegen ist dieß Lied aus dem *A*. Nun mache mit der linken Hand die natürliche Tertie zu *A*, welche *c* ist, siehe zu, ob im Anfange des Liedes auch vor *c* ein *x* stehet, weil nun dieses nicht zu finden, so ist dir die natürlich Tertie $\frac{1}{2}$ gelassen, deswegen siehe ob *c* eine große oder kleine Tertie zu *A* ist; es ist eine kleine Tertie, denn es liegen nur zwey Claviere, nämlich *B* und *H* zwischen *A* und *c*, deswegen mußt du das Wörtlein *moll* zu *a* lesen, ist also daß Lied, Wer nur den lieben Gott läßt walten 2c. aus dem *a moll*. Aus *a moll* sind auch: Es kostet viel ein Christ zu seyn 2c. und Was mein Gott will, das g' seche allzeit. Hat also ein Lied oder Stück wenn es aus *a moll* ist, weder *x* oder *b* in der Vorzeichnung. Weiter haben wir im dritten Abschnitte N. 6. das Lied: Jehova ist mein Licht und Gnaden-Sonne. Die letzte Bassnote heißt *c*. Die natürliche Tertie ist *e*, es hat in der Vorzeichnung weder *x* oder *b*, deswegen behält der Accord die natürliche Tertie, welches eine Tertia major ist, weil zwischen *c* und *e* drey Claviere, nämlich *cis*, *d*, *dis*, liegen; daher ist das Lied aus *c dur*, eben aus diesem *c dur* ist auch das Lied: Jesus meine Zuversicht 2c. und: Meine Seele willt du ruhn 2c. haben also die beyden Tonarten *a moll* und *c dur* weder *x* noch *b*.

§. 9. Nun wollen wir sehen, aus welchem Ton ein Lied ist, wenn es vor *f* ein *x* vor sich hat. Wir haben im IIten Abschn. Cap. 17. N. 2. das Lied: Nun danket alle Gott. Die letzte Bassnote heißt *g*, ist also das Lied aus dem *g*. Nun mache mit der linken Hand die natürliche Tertie, diese ist zu *G*, *H*, siehe zu ob vor *H* auch im Systemate ein *b* stehet? Nein. Deswegen bleibt die natürliche Tertie im Accord. Nun visitire die Tertie, ob sie groß oder klein ist; zwischen *G* und *H* liegen drey Claviere *Gis*, *A*, *B*, deswegen ist *H* zu *G* die große Tertie oder Tertia major, darum ist dieß Lied aus *g dur*. Aus eben diesem *g dur* sind auch folgende Lieder: Freu dich sehr, o meine Seele 2c. Nun freut euch, lieben Christen g'mein 2c. Lobe den Herrn, den mächtigsten König 2c. Alle Menschen müssen sterben 2c. Es ist gewislich an der

der Zeit 2c. Nun ruhen alle Wälder 2c. Herr Christ der einge Gottes Sohn 2c. O Jesu du mein Bräutigam 2c. und Werde munter mein Gemüthe 2c. Alle diese Lieder sind aus *g dur*, und haben im Anfange des Liedes vor *f* ein \times stehen. Endigte sich der Bass in *e* und es stünde vor *f* ein \times , so wäre dieß Lied aus dem *e moll*, davon wir kein Exempel in unserm Buche haben, ich werde aber hernach aus dem Hallischen Gesangbuche etliche aus *e moll* anführen. *g dur* und *e moll* haben also Ein \times , nämlich vor *f*.

§. 10. Man findet auch viele Lieder, die in der Vorzeichnung Ein *b*, nämlich vor *h* haben, als da ist im III. Abschn. Cap. 8. das Lied: Lobt Gott ihr Christen allzugleich 2c. Wir wollen sehen, aus welchem Tone dieß Lied ist. Die letzte Bassnote heißt *f*, deswegen ist es aus dem *f*. Die Tertie nun muß uns lehren, ob es *f dur* oder *f moll* ist. Man nehme deswegen *F* mit der linken Hand, mache die natürliche Tertie *a* dazu, dieß ist nun eine große Tertie weil *Fis*, *G*, *Gis* darzwischen liegen, nun siehe zu, ob diese natürliche große Tertie auch etwa im Anfange des Liedes durch ein *b* ist erniedriget worden. Nein, denn das *b* steht nicht auf *a*, sondern auf *H*. Deswegen bleibt die natürliche große Tertie zu *F*, nämlich *A* im Accorde zu *F*, und folglich ist dieß Lied aus dem *f dur*. Aus diesem *f dur* ist auch das Lied: Eins ist Noth! Ach Herr dieß Eine 2c. und Allein Gott in der Höh sey Ehr. Wenn nun aber ein Lied Ein *b* nämlich vor *h* hat, und die letzte Bassnote heißt *d*, so ist solches Lied aus *d moll*, als da sind die beyden Lieder in unserm Buche: Jesu, meine Freude 2c. und Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ. Und dieses darum, weil sie in *d* ausgehen, und die natürliche kleine Tertie *f* beybehalten, als welches durch kein \times erhöht worden: *f dur* und *d moll* haben also abermal einerley Vorzeichnung, nämlich vor *h* Ein *b*.

§. 11. Nun hat man auch viele Lieder, da in der Vorzeichnung zwey $\times \times$ stehen, wir haben deren dreye eingerücket, im II. Abschn. Cap. 17. N. 6. Wie schön leuchtet der Morgenstern, im III. Abschn. Cap. 11. N. 4. O! Ursprung des Lebens 2c. und im IV. Abschn. Cap. 6. N. 2. Es ist das Heil uns kommen her 2c. Diese dreu Lieder sind aus *d dur*, weil sie sich in *D* im Basse endigen und in der Vorzeichnung vor *f* (als die natürliche kleine Tertie zu *D*) ein \times haben, als wodurch *d* am *fs* eine Tertie major bekommt. Wären aber zwey Creuze, nämlich vor *f* und *c*, und die letzte Bassnote hieße *H*, so wäre das Lied aus *H moll*, weil die natürliche kleine Tertie *d* zu *H* im Accord gelassen worden. Des-

Wiedeb. Clav. Spiel.

E c

gleich

gleichen Lieder aus *H moll* findet man im Hallischen Gesangbuche, haben also *d dur* und *h moll* einerley Vorzeichnung, nämlich vor *f* und *c* ein *x*, ist *fis* und *cis*.

§. 12. Wir haben in unserm Buche auch zwey Lieder, die zwey Been in der Vorzeichnung haben, nämlich vor *h* ein *b*, und vor *e* ein *b*, im III. Abschn. Cap. 8. N. 5. steht das Lied: Seelen Bräutigam ꝛc. (davon der 7te §. dieses Capitels nachzusehen) dieß endiget sich mit *B*, ist also aus dem *B*. Bey Untersuchung der Tertie wird man finden, daß die natürliche Tertie *d* eine große Tertie ist, und in der Vorzeichnung durch kein *b* erniedriget worden, ist deswegen dieß Lied aus *B dur*. Wann aber die letzte Bassnote, bey der Vorzeichnung der zwey Been, nämlich vor *h* und *e* ein *g* ist, so ist das Lied aus *G moll*, so wie denn deswegen das Lied: Es glänzet der Christen inwendiges Leben ꝛc. im III. Abschn. Cap. 11. N. 5. aus *g moll* ist, weil die natürliche große Tertie zu *g*, nämlich *h*, durch ein *b* zu einer kleinen Tertie ist gemacht worden. *B dur* und *G moll* hat also zwey Been.

§. 13. Ein Lied, nämlich das im III. Abschn. Cap. 8. N. 4. O wie selig sind die Seelen ꝛc. hat drey Creuze, nämlich vor *f*, *c* und *g* ein *x* darinnen ist also *fis*, *cis*, *gis*, es endiget sich dieß Lied in *A*. Die natürliche kleine Tertie *c* ist durch ein *x* erhöht und zu *Cis*, als einer großen Tertie, zu *A* gemacht worden, ist also dieß Lied aus *a dur*; Im Hallischen Gesangbuche findet man verschiedene liebliche Melodien *ex a dur*. Wäre allhier die letzte Note im Bass *Fis*, so wäre es *fis moll*. Dieser Modus ist aber bey Liedern nicht üblich, im Hallischen Gesangbuche findet man auch kein Lied aus *Fis moll*, *a dur* und *Fis moll* haben also drey Creuze, nämlich vor *f*, *c* und *g*, oder hat *fis*, *cis*, *gis*.

§. 14. Im Hallischen Gesangbuche sind auch Melodien, die in der Vorzeichnung drey Been haben, nämlich vor *h*, *e* und *a*. Wenn alsdenn das Lied sich in *c* endiget, so ist die natürliche große Tertie *e* durch ein *b* erniedriget worden, und ist deswegen aus *c moll*. Ist aber die letzte Note *e*, so wisse daß dieß *e* durch das *b* selbst zum halben Tone gemacht und *dis* (oder *es*) geworden, deswegen ist ein solch Lied mit drey Been und daß im Bass zuletzt *dis* (oder *es*) hat, aus *dis dur*, weil die große Tertie *g* zu *dis* ist gelassen worden. *C moll* und *dis dur* haben also gleiche viel *b* in der Vorzeichnung, nämlich dreye, wie wir jetzt gesehen.

§. 15.

§. 15. Ja die Zahl der Creuze vermehret sich noch mehr, denn man hat im Hallischen Gesangbuche vier Lieder, welche vier Creuze in der Vorzeichnung haben, nämlich vor *f*, *c*, *g*, *d* oder *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, in Liedern ist die letzte Note alsdenn immer *e*, und ist ein solch Lied aus *e dur*, weil im Accorde die Tertia major *gis* seyn muß, wenn aber bey diesen vier Creuzen die letzte Note *cis* wäre (dies ist aber in Choralbüchern nicht zu suchen) so wäre das Stück aus dem *cis moll*, denn *e dur* und *cis moll* haben einerley Creuze.

§. 16. Zwen Lieder sind im Hallischen Gesangbuche, welche in der Vorzeichnung vier Been haben, nämlich vor *h*, *e*, *a* und *d*. Da denn die letzte Bassnote *F* ist, alsdenn ist das Lied wegen der kleinen Tertie zu *f*, nämlich *as*, *f moll*. Ist aber *as* die letzte Note (welches man bey Liedern abermal nicht findet) so ist das Stück aus *as dur*, denn *F moll* und *as dur* haben vier Been.

§. 17. Weiter vermehren sich weder die \times oder *b* selbst im Hallischen Gesangbuche nicht. Weil wir aber in der Musik 24 Tonarten überall haben, und uns die 6 letztern nur noch fehlen, so wollen wir solche auch kürzlich berühren. Wenn 5 Creuze vorgezeichnet stehen, nämlich vor *f c g d a* und die letzte Bassnote *h* ist, so ist das Stück aus *H dur*, weil die Tertia major *dis* im Accorde ist, heißt die letzte Note aber alsdenn *Gis*, so ist es *gis moll*, denn *h dur* und *gis moll* haben einerley Vorzeichnung, nämlich 5 Creuze. Sind aber 5 Been, nämlich vor *h e a d g* ein *b*, so ist es *b moll* (wenn die letzte Bassnote *B* ist) oder *Des dur*, wenn die letzte Bassnote *Des* ist, (*Des* und *Cis* ist einerley, *des* aber heißt das Semitonium *Cis*, wenn es herkömmt durch Vorzeichnung eines *b* vor *d*, *Cis* aber, wenn es durch Vorzeichnung eines \times vor *c* entsteht, und *cis dur* hat sieben Creuze, nämlich vor alle sieben Töne, deswegen bedienet man sich lieber der Vorzeichnung von fünf *b* bey *des dur*.)

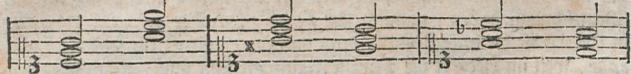
§. 18. *Fis dur* und *Dis moll* hat 6 Creuze, nämlich vor *f c g d a e*. (Dies sind ganz fremde Töne) *Es moll* und *Ges dur* haben 6 Been, nämlich vor *h e a d g c*. Dies wären nun alle 24 musikalische Tonarten. Um einem den Unterschied dieser Tonarten nach ihrer Bezeichnung noch deutlicher zu machen, so wollen wir selbige hier in Noten vorstellen.

E c a

1) C dur

204 IV. Abschn. Cap. XIII. Von den Tonarten ic.

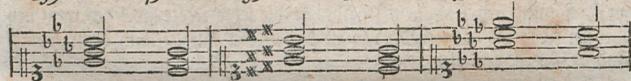
1) C dur. 2) a moll. 3) G dur. 4) E moll. 5) F dur. 6) D moll.



7) D dur. 8) H moll. 9) B dur. 10) G moll. 11) A dur. 12) Fis moll.



13) Es dur. 14) C moll. 15) E dur. 16) Cis moll. 17) As dur. 18) F moll.



19) H dur. 20) Gis moll. 21) Des dur. 22) B moll. 23) Fis dur. 24) Dis moll.



Dies sind alle 24 Tonarten, es ist aber zu merken, daß bey Liedern manchmal die Vorzeichnung sich so nicht befindet, wie sie billig seyn sollte, denn *d moll* findet man oft ohne *b* vor *h*, welches doch seyn sollte, *g moll* oft nur mit Einem *b*, da doch zwey darinnen seyn sollten, vorgezeichnet, und mehr dergleichen; allein die Dritte hat doch immer seine richtige Vorzeichnung, woraus der Ton zu beurtheilen, ob er *moll* oder *dur* ist.

§. 19. Ich will hier einige Nummern von Liedern aus dem Hallischen Gesangbuche (ich verstehe hierdurch nicht das Hallische Gesangbuch in so fern es in zwey Theile oder Bänden ist, sondern die Edition in groß Octav, da die beyden Theile in Eins verfasst sind) hersetzen, und anzeigen aus welchem Tone die Lieder sind. Aus *C dur* findet man im Hallischen Gesangbuche 52 Lieder, als N. 34. 41. 48. 65. 70. 91. 117. 132. 242. 268. 280. 288. 306. 350. 360. 364. 380. 403. 523. 599. 721. und mehrere.

Aus *A moll* sind 60 Lieder, als N. 13. 16. 30. 82. 97. 120. 121. 135. 190. 192. 209. 259. 315. 361. 379. 397. 456. 458. 466. 468. und mehrere.

Aus *G dur* sind 80 Lieder, als N. 9. 12. 27. 46. 58. 60. 69. 92. 136. 151. 195. 257. 263. 304. 328. 331. 334. 336. 339. 347. 375. 378. 399. und mehrere.

Aus

Aus *E moll* sind 36 Lieder, als N. 4. 54. 125. 320. 391. 438. 465. 470. 481. 573. 587. 633. 670. 691. 741. 762. 764. 816. 827. 860. 869. und mehrere.

Aus *F dur* sind 76 Lieder, als N. 5. 6. 8. 45. 52. 56. 57. 66. 67. 68. 77. 78. 87. 89. 90. 108. 109. 118. 200. 206. 213. 232. 243. 246. 260. und mehrere.

Aus *D moll* sind 64 Lieder, als N. 101. 129. 214. 244. 245. 263. 264. 294. 309. 319. 329. 332. 383. 406. 413. 432. 444. 548. 586. 630. und mehrere.

Aus *D dur* sind 26 Lieder, als N. 3. 17. 32. 43. 63. 94. 105. 128. 202. 355. 365. 449. 657. 820. 870. 924. 1124. 1140. 1162. 1164. 1218. 1228. 1229. 1265. 1435. 1482.

Aus *H moll* sind diese 14 Lieder, als N. 183. 415. 452. 460. 634. 645. 816. (die zweyte Mel.) 821. 1018. (die erste Mel.) 1067. 1128. (die erste) 1365. 1400. 1426.

Aus *B dur* sind 34 Lieder, als N. 1. 134. 146. 276. 374. 435. 442. 544. 555. 714. 736. 807. 913. 921. 950. 1013. 1035. 1059. 1102. 1135. und mehrere.

Aus *G moll* sind 66 Lieder, als N. 28. 74. 95. 162. 185. 189. 238. 248. 276. 316. 410. 430. 451. 473. 485. 490. 521. 535. 538. 564. und mehrere.

Aus *A dur* sind diese 13 Lieder, als N. 269. 445. 581. 688. 823. 842. 1086. 1091. 1105. 1110. 1342. 1428. 1474.

Aus *Fis moll* ist kein Lied im Hallischen Gesangbuche.

Aus *Es* (oder *Dis*) *dur* sind 16 Lieder, als N. 115. 450. 562. 572. 737. 770. 884. 1038. 1106. 1132. 1237. 1382. 1392. 1414. 1422. (die erste Mel.) 1483. (die zweyte Mel.)

Aus *C moll* sind 26 Lieder, als N. 174. 186. 370. 408. 475. 740. 757. 812. 818. 851. 881. 900. 917. 924. (die erste Mel.) 953. 956. 1000. 1040. und mehrere.

Aus *E dur* sind folgende 4 Lieder, als N. 124. 137. 798. 1085.

Aus *Cis moll* sind keine Melodien im Hallischen Gesangbuche.

Aus *As dur* findet man auch kein Lied darinnen.

Aus *F moll* sind diese beyden Lieder N. 1255. und 1498.

Aus *H dur*, *Cis moll*, *Des dur*, *B moll*, *Fis dur* und *Dis moll* werden nicht leicht Melodien gefunden werden; im Hallischen Gesangbuche sind wenigstens keine Lieder aus diesen fremden Tönen vorhanden.

§. 20. Man siehet hieraus, daß *C dur*, *A moll*, *G dur*, *E moll*, *F dur*, *D moll*, *G dur*, *E moll*, *D dur*, *H moll*, *G moll*, *C moll* und *B dur* nebst *A dur* die gebräuchlichsten Tonarten bey Liedern sind. Wer nun Lust hat, die Tonart eines Liedes kennen zu lernen, der wird hieraus die beste Anweisung finden.

§. 21. Gemeiniglich hat ein Lied zu Anfange und am Ende einerley Accord, oder es fängt in dem Tone an, darinnen es sich auch endiget, ich meyne die erste und letzte Note eines Liedes im Basse, nicht aber im Discant. Ob nun gleich die alten Melodien hiervon zuweilen abweichen wollen, so findet man doch auch im Hallischen Gesangbuche Melodien, die in einem andern Tone anfangen als sie schliessen, ja es fällt zuweilen schwer, die eigentliche Tonart alsdenn zu bestimmen, solcher Lieder giebt es doch unter den 602 befindlichen Melodien nur 13, nämlich, N. 39. fängt *f dur* an und endiget sich in *g dur*, es ist dieß Lied ein altes Lied und auch eine alte Melodie: Dank sagen wir alle 2c. Ohne Zweifel ist die Melodie, oder vielmehr die Tonart verderben, dergleichen verdorbene Tonart man den Modus corruptus nennet. Meiner Meynung nach ist die Melodie aus *c dur* oder *g dur* gewesen. Kurz, von solchen Melodien sagt man zwey Tonarten, als es fängt in *f dur* an und endigt sich in *g dur*. N. 176. fängt *g dur* an und schließt das Amen in *a moll*, das Lied ist als aus *g dur* anzusehen. N. 240. fängt in *d moll* an und schließt in der Quinte zu *a*, nämlich *e* mit der Tertia major, *d moll* ist der eigentliche Ton des Liedes. N. 330. ist *g dur*, hat aber in der Verzeichnung vor *f* kein *x*, eben wie N. 488. und 529. Das Lied N. 1288. hat auch eine sonderbare Tonart, im Anfange scheint es aus *g dur* zu seyn, und schließt in *d moll*. Die erste Mel. bey N. 1380. fängt *g moll* an und schließt in *B dur*. N. 1397. fängt in *a moll* an und schließt in *d moll*. N. 1455. fängt in *g dur* an und schließt in *e moll*. N. 1535. fängt in *c dur* an und schließt in *g dur*. N. 1544. fängt in *c dur* an und endigt sich in *a moll*. N. 1557. fängt in *g dur* an, und endigt sich in der Quinte zu *a*, nämlich *e* mit der Tertia major. Dieß sind die fremden Tonarten, so viel man ihrer im Hallischen Gesangbuche findet.

§. 22. Man hat auch Lieder, die schliessen in der Quinte ihres Tonnes, das ist, Lieder aus *a moll* schliessen in *e* (als der Quinte zu *a*) mit der Tertia major. Im Hallischen Gesangbuche siehe N. 100. 1399. 1550. Lieder aus *g moll* schliessen in der Quinte *d* mit der Tertia major, siehe N. 178. 1372. 1540. das Lied: Ach Gott vom Himmel sieh darein, welches im II. Abschn. Cap. 17. stehet, ist aus *g moll*, fängt aber in der Quinte zu *g*, nämlich *d* mit der Tertia major an und endigt sich auch in der Quinte. So sind auch folgende Lieder im Hallischen Gesangbuche aus *a moll* ob sie gleich in der Quinte zu *a* nämlich *e* anfangen und endigen, als N. 177. 363. 491. 601. 610. (die zweyte Mel.) 613. und 1190.
Einige

Einige Lieder sind aus *d moll* und schließen in der Quinte *a*. Dahin gehört die Melodie: Durch Adams Fall ist ganz verderbt, im III. Abschn. Cap. 8. N. 1. und im Hallischen Gesangbuche N. 38. 514. 578. N. 29. im Hallischen Gesangbuche ist aus *e moll* und schließt in der Quinte zu *e*, nämlich *h* mit der Tertia major. Von solchen Liedern spricht man, sie sind aus *a moll*, *g moll*, *d moll* &c. und schließen in der Quinte.

§. 23. Wenig Lieder behalten ihre Tonart durch alle Fälle, sondern sie weichen in andere Tonarten nach den Regeln aus, daher denn die fremden * * oder *b b* mitten im Liede kommen. Davon hier aber nicht zu handeln.

CAPVT XIV,

Kurze Anweisung ein Lied mit dem Generalbass zu spielen, vermittelst einer Tabelle.

§. 1. Zum Beschluß dieses kleinen einfältig und deutlich abgefaßten Werks, will denjenigen, welche gerne ein Lied mit dem Generalbass wollen spielen lernen, zu gefallen etwas weniges auch noch davon melden.

§. 2. Vom Accord haben wir schon weitläufig genug gehandelt, und gesehen, daß die Tertia, Quinte und Octave einer Bassnote dazu gehören. Diese drey Intervalla, welche einen so wohl klingenden Griff ausmachen, heißen auch mit Einem Worte Consonantien, zu welcher Classe auch noch die Sexte gehört, die Secunde, Quarte, Septime und None heißen Dissonantien.

§. 3. Wann, wie schon anderswo erwähnt, zu der Bassnote ein reiner Accord soll gemacht werden, so stehet entweder gar keine Ziffer darüber, oder es stehet ein *x*, *b*, *4* oder auch wohl eine 3. oder 8. oder $\frac{3}{2}$ darüber, soll aber eine Sexte, Secunde, Septime oder None dazu gemacht werden, so muß solche Ziffer über der Bassnote gezeichnet stehen. Die Ziffern also, die man bey Liedern über den Bassnoten findet, lehren, wie die Töne des Griffs in der rechten Hand sollen eingerichtet werden.

§. 4. Wie nun bey einem reinen Accorde die rechte Hand immer drey Töne hat, so hat bey den Ziffern der Sexte, Septime, Quarte und None die rechte Hand auch gemeinlich drey Töne. Stehet also eine 6. 2. 4. 7. oder 9 über einer Bassnote, so muß man nicht allein wissen, wie die über der Bassnote stehende Ziffer in der rechten Hand zu nehmen, sondern auch welche beyde Töne dazu müssen genommen werden.

§. 5.

§. 5. Vornehmlich aber kömmt es hierbey nur darauf an, daß man die Quinte und Tertie zu einem jeden Tone fertig inne habe und auswendig wisse, als welches schon bey dem Accorde höchst nöthig war; denn weiß ich die Quinte zu einem Tone, so läßt sich die 6 zu einem Tone auch gar leicht finden, denn diese ist nur einen Ton höher. Es kömmt der Septengriff bey Liedern am meisten vor, ist auch gar leicht zu machen, ich nehme nämlich nur statt der Quinte, die ich zu einem Accorde nöthig hatte, die Sexte: Die Tertie und Octave aber bleibet dazu auch, gehöret also zu einem Septengriff die Sexte, Tertie und Octave, wir wollen die kleine Veränderung eines Accordes, wann statt desselben die Sexte soll genommen werden, in Noten vorstellen, so wie ich nun einen reinen Accord dreymal verwechseln kann, wie im eilften Capitel dieses IV. Abschnitts weitläufig ist gezeigt worden, so kann der Septengriff auch dreymal verändert werden, 1) da die Sexte oben lieget, 2) da die Sexte in der Mitten, und 3) da sie unten lieget, wie aus den folgenden Noten erhellet.

Accord.	Septengriff.	Accord.	Septengriff.
---------	--------------	---------	--------------

Accord.	Septengriff.	Accord.	Septengriff.
---------	--------------	---------	--------------

Accord.

IV. Abschn. Cap. XIV. Anweisung zum Generalbass. 209

Accord. Sertengriff. Accord. Sertengriff.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains four chords. The lower staff is in bass clef and contains four chords, each with a '6' written below it, indicating a sixth finger. The chords are: C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G), D minor (D-F-A), and D major (D-F#-A).

Accord. Sertengriff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains four chords. The lower staff is in bass clef and contains four chords, each with a '6' written below it. The chords are: C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G), D minor (D-F-A), and D major (D-F#-A). The notation includes some accidentals and a double bar line.

Hieraus ist zu ersehen der Unterschied eines Sertengriffs statt eines Accordes, es ist weiter kein Unterschied darinnen, als daß statt der Quinte die Serte genommen wird, als zu *c* ist die Quinte *g*, im Sertengriff wird statt *g* die Serte *a* genommen. Die Quinte zu *d* ist *a*, statt *a* nimm *h*, so hast du den Sertengriff zu *d*, und so besiehe und merke den Unterschied eines Accordes und Sertengriffes bey allen obenstehenden sieben Tönen.

Gleichwie in diesen Accorden nun lauter natürliche Tertien sind, so sind auch lauter natürliche Sexten darinnen, soll eine zufällig große Serte gemacht werden, so stehet ein Strich durch die Serte, also *s*. Dieses bedeutet, daß die natürliche Serte durch ein *s* soll erhöht werden, als wenn in unsern Exempeln die Serte, welche im sechsten Tacte über *e* stehet, einen Strich durch die *6* hätte, also *s*, so müßte man statt *e* immer *eis* spielen, item wenn über *a* eine solche *s* stünde, so müßte man statt *f* *fis*, und wenn über *h* diese *s* stünde, so müßte man statt *g* *gis* nehmen. Man findet auch wohl ein *b* durch *6* also *6b*, als denn soll ich die zufällige Sexta minor nehmen, als wenn hier im vierten Tacte über *d* eine solche *6b* stünde, so müßte ich vor der natürlichen

Wiedeb. Clav. Spiel. Dd 6 h

6 *h* ein *b* setzen, und alsdenn statt *h* immer *b* nehmen. So lange nun kein Strich oder kein *b* durch die Ziffer 6 gezogen, so nehme immer die natürliche Certe.

§. 6. Zuweilen steht auch noch eine 4 unter der 6 also 4, da ist der dritte Ton des Griffes dann die Octave, oder zu 4 gehöret die 8, ja es stehet auch wohl eine 7 darunter also 7, dazu nehme ich die Tertie. Wo ich nun die Ziffern nicht auswendig weis, so muß ich nachrechnen. Uebung bringet Kunst.

§. 7. Stehet eine 7 über der Bassnote, so ist die alsdenn statt der Octave eines Accordes zu nehmen, die Tertie und Quinte bleibt, diese Ziffer kommt lange so oft nicht vor als die 6. Zu der 7 wenn ein *b* dadurch stehet also 77 gehöret ebenfalls die 3 und 5, stehet aber ein Strich durch die 7, also 7̄, so gehöret die Quarte und Secunde dazu. Man wird dieses aus dem folgenden Verzeichnisse aller Ziffern besser ersehen.

§. 8. Wenn eine 4 über der Note stehet, so gehöret die Quinte und Octave dazu, und hat man alsdenn statt der Tertie eines reinen Accordes die Quarte genommen, man wird auch gemeinlich hinter der 4 eine 3 finden, entweder ein *, 2 oder eine 3, wodurch denn ein reiner Accord bezeichnet wird. Die Dissonantien sind nichts anders als Abweichungen von den Consonantien, daher aus einer jeden Dissonanz auch wieder eine Consonanz werden muß, als aus der 7 muß eine 8 oder 6 werden im folgenden Griff und aus der 4 eine 3, aus der None eine 8.

§. 9. Merke, daß die Ziffer, welche über den Bass über einander stehen, zugleich angeschlagen werden, als 4, 2, 7, 3, und alle die also stehen; wo aber die Ziffern nach einander stehen, so werden die Ziffern auch nacheinander gemacht, als: 65, 76, 43, 98, und mehr dergleichen.

§. 10. Ich bin nicht willens weitläufig allhier vom Generalbasse zu handeln, sondern will einem Lehrbegierigen nur etwas zum Nachsinnen hersetzen, das Buch würde wieder meinen Zweck zu groß dadurch werden; sollte meine Arbeit Liebhaber finden, und von einigen Nutzen seyn, so möchte vielleicht ein zweyter Theil folgen, darinnen denn alles weitläufiger und deutlicher sollte abgehandelt werden. So will ich denn alle Ziffern zu allen Tönen in Noten hersetzen, sowohl die natürlichen als die zufälligen.

IV. Abschn. Cap. XIV. Anweisung zum Generalbass. 211

C

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

9 8 9 8 7 8 8 7 7 6

D^b 2

Cis

Cis

6 6 6 6 6 = = 6 - - 6 5 6 5

4 7 4 7 4 * 4 * 4 4 5 4 * 5

D

6 6 6 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 4 = =

6 7 = = 6 4 = = 5 6 4 7 * 5 6 7

IV. Abschn. Cap. XIV. Anweisung zum Generalbass. 213

6 4 3 4 * 4 * 6 6 7 7 7

7 6 7 8 6 5 9 8 9 8

Dis

6 - 6 5 7 7 6

Es

6 - 6 5 7 6 6 5 4 3 4 5 4 3 6 7

Dd 3

E

214 IV. Abschn. Cap. XIV. Anweisung zum Generalbass.

E

F

1 8 12



IV. Abschn. Cap. XIV. Anweisung zum Generalbass. 215

4 4 = = 5 = 6 = 4 3 4 3 4 3 4 3 5 6 5 6

7 6 7 8 7 6 b7 - 9 8 9 8 9 8 8 b7 8 b7 8 b7

Fis

6 - - 6 - 8 - - - 6 3 = 6 5 6 5

5 6 5 6 6 5 6 5 4 * 4 * 7 6 7 6



IV. Abschn. Cap. XIV. Anweisung zum Generalbass. 217

6 5 5 = 6⁺ 5^b 5 5 = 7 6 6 6

7 = = 7 = = 7 = = 7 = =

9 8 9 8 8 7 8 7 8 7 4 3 3

Gis

6 = = = 6 = = = 6 = = = 6 = = =

Wiedeb. Clav. Spiel.

Et

218 IV. Abschn. Cap. XIV. Anweisung zum Generalbass.

6 = 4 5 6 5 7 = 7 = 6 5 6 5

5 6 5 6 4 # 4 #

As

6 6 6 6 6 6 7 6 7 6 6 6

A

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6



220 IV. Abschn. Cap. XIV. Anweisung zum Generalbasse.

Ais

B

H



His

§. 11. Dies wären alle Ziffern, welche man bey den Liedern über den Bass im hallischen Gesangbuche findet, und woraus sich einer helfen kann, so lange er die Ziffern oder Intervallen zu allen Tönen noch nicht auswendig finden kann, denn es hat nicht die Meynung, daß einer an einem solchem Verzeichnisse sich immer halten sollte, ach nein; sondern dieses muß nur im Anfange dienen, bis man nach und nach die gebräuchlichsten Intervallen in einem Augenblicke finden kann, die gebräuchlichsten Intervallen aber sind, die 6, 4, 5, 4³, 7, 3, 4, die andern kommen bey weiten so häufig nicht vor.

§. 12. Man findet allhier über der Bassnote zuweilen kleine Striche --- dieses zeigt an, daß dieselbe Ziffer auch über der folgenden Note gelten soll, stehen 2 oder 3 Striche über einander, als = =, so zeigt dieses an, daß die 2 oder 3 vorhergegangenen Ziffern auch über der Note gelten sollen, darüber solche Striche stehen; dieses findet man auch im hallischen Gesangbuche.

§. 13. Was im 5. §. dieses Capitels von der dreymaligen Verwechslung eines Sertenaccords, oder vielmehr eines Griffes mit der 6. ist gesagt worden, das gilt auch von den andern Ziffern, ich habe diese Verwechslung in dem vorherstehenden Verzeichnisse fast durchgehends ausgeschrieben, sollte es aber hie oder da sich nicht also befinden, so wird einer dergleichen Verwechslung schon aus dem im Verzeichnisse stehenden Griff machen können.

§. 14. Im 4. §. dieses Capitels stehet, daß die rechte Hand bey den Ziffern 6, 7, 4 u. s. w. gemeiniglich drey Töne habe, dieses hat nun auch seine Richtigkeit, doch mit dieser Ausnahme, daß man bey der 6 und 7 oft

IV. Abschn. Cap. XIV. Anweisung zum Generalbass. 223

oft nur bloß die Tertie nehmen darf, und die rechte Hand alsdenn nur 2 Töne hat, man müßte denn in diesem Falle, die 6 oder 3 verdoppeln, welches schön und gut ist, allein damit halte ich mich hier nicht auf. Daß man nun bey der 6 und 7 oftmal die Octave auslassen muß, geschieht nach der Hauptregel des Generalbasses, die also lautet: „Es müssen niemals zwey Stimmen mit einander in Octaven oder Quinten fortgehen.“ Das heißt so viel, ist die Octave (als welche wie bekannt auch zur Serte gehört,) einmal im vorübergehenden Griff in der untersten oder mittelsten Stimme gewesen, so darf sie im zweyten Griff nicht wieder in der untersten oder mittelsten Stimme genommen werden, sondern muß gar ausgelassen werden; und eben dieses gilt auch von der Quinte. Der erste Fehler von zwey nacheinander fortgehenden Octaven, kann in Liedern gar oft gemacht werden, allein der zweyte mit zwey nacheinander fortgehenden Quinten kann nur allein und zwar auch selten bey der 7. begangen werden. Um nun diese Fehler von 2 Octaven zu vermeiden, so muß die Octave bey der 6 und 7 oft ausbleiben. Davon wollen wir Exempel geben:

1)

unrecht recht unrecht recht unrecht recht

4)

unrecht recht unrecht recht unrecht recht

224 IV. Abschn. Cap. XIV. Anweisung zum Generalbaß.

7) 8)

unrecht recht unrecht recht

9) 10)

unrecht recht unrecht recht

11) 12)

unrecht recht unrecht recht.

Im ersten, dritten, sechsten, achten und eilften Exempel, finden sich die Octaven in der untersten Stimme, und im zweyten, vierten, fünften, siebenden, neunten und zehnten Exempel, finden sich die Octaven in der mittelsten Stimme, im eilften und zwölften Exempel, liegen zwey Quinten in der mittelsten Stimme, daher alle diese Exempel so müssen gespielt werden, wie gleich dabey stehet in jedem Exempel. Ueberhaupt merke hiervon, wenn zwey, drey oder mehrere Noten eine 6 über sich haben, und die Noten gradatim steigen oder fallen, so wird die

die Octave bey der 6 nicht genommen. Die gegebenen zwölf Exempel, können dir zum Muster dienen, wie die Folge der Noten beschaffen ist, wenn man die Octave weglassen muß. Ist aber der motus contrarius da, das ist, gehen die Hände gegen einander oder von einander, oder gehet der Bass herauf wenn der Discant herunter gehet, & vice versa, das ist, gehet der Bass herunter wenn der Discant herauf gehet, so kannst du bey der 6 die Octave allezeit mitnehmen. Motus rectus ist, wenn die beyden Hände in gleicher Bewegung, entweder mit einander herauf oder herunter gehen; alsdenn sey vorsichtig und mache keine Octaven; dieses ist ein vitium, welches Kunsterfahne verstehen und erkennen können, der Bauer, und einer der keine Music versteht, weiß und höret nichts davon.

§. 15. Du findest, sonderlich im hallischen Gesangbuche, auch oft, daß über einem Punct im Basse eine Ziffer stehet: vom Puncte hinter einer Note, siehe im dritten Abschnitte Cap. 9. §. 4. und Cap. 11. §. 10. Stehet also über einem Punct eine Ziffer, so hat diese Ziffer die vorige Bassnote zum Grunde, als da steht im hallischen Gesangbuche N. 77. O große Gnad und Liebe u. s. w. im zehnten Tacte *a*, dar- über stehet eine 6, darnach stehet ein Punct nach *a*, und über das Punct steht *st*, hier mußt du die *st* zu *a* haben, und ist das Punct eben so viel, als wenn *a* noch einmal durch ein Achtel wäre ausgedrückt, und durch einen Bogen zusammen gebunden wäre, wie solches im eilften Capitel §. 10. vom Puncte im Discant ist gezeigt worden.

§. 16. Willst du ein Lied aus dem hallischen Gesangbuche mit dem Generalbasse spielen, so merke, daß in den gedruckten Ziffern, wenn sie durch ein *x*, *b*, oder *h* zu zufälligen Intervallen werden, einiger Unterschied von den geschriebenen ist; also die Sexta maior wird geschrieben, wenn durch die 6 ein Strich stehet, also, 6, (siehe den fünften §. dieses Capitels), in den gedruckten Noten findet man nun durch die 6 auch einen zarten Strich, bey andern Ziffern aber stehet statt des Striches ein *x* dahinter, als *5** u. s. w. Das *b* findet man, eben wie das *h*, nicht durch die Ziffer gezogen, sondern gleich dahinter, als *6b* *6h* *5h* *5b* u. s. w. so viel mag zu einem kleinen Unterrichte dienen, ein Lied mit dem Generalbass zu spielen.

Wiedeb. Clav. Spiel.

Ff

Beschluß.

B e s c h l u ß.

Hiermit schließe meinen Unterricht; wer Lust und Fleiß bey Durchlesung desselben gebraucht, und von Capitel zu Capitel alles mit Aufmerksamkeit gelesen, und die Exempel fein geübt hat, und meinem Rath in allem treulich gefolget, dem wird es nicht fehlen können, eine Geschicklichkeit, alle Lieder spielen zu können, daraus erlanget zu haben. Keiner aber denke, daß alles so leicht ausstudiret als gelesen ist; Zeit, Fleiß und Gedult bringet allein, auch bey dem besten Unterrichte, Kunst und Geschicklichkeit.

Es ist das Büchlein mir unter dem Schreiben wider Vermuthen fast zu groß geworden, und es würde noch viel größer geworden seyn, sonderlich das letzte Capitel, wenn ich nicht mit Fleiß manches hätte auslassen wollen, welches alles aber man in andern musicalischen Büchern weitläufig und gründlich finden wird. Es kann also dieses Buch eine deutliche Einleitung in andere musicalische Bücher seyn.

Sollte diese meine einfältige Lehrart Liebhaber finden, so möchte vielleicht ein zweyter Theil auf eben die Art einen Unterricht zum Generalbass geben; darinnen denn derselbe auf das deutlichste sollte gelehret werden, also, daß ein jeder, der nur gesunden Verstand hätte, es fassen und begreifen könnte. Und hiermit empfehle mich der Gewogenheit des Lesers, und wünsche, daß auch diese geringe Arbeit zur Ehre Gottes und zum Nutzen meines Nächsten gereichen möge.

E N D E.



Inhalt.



Inhalt.

Erster Abschnitt. Von Erkenntniß der Claviere.

- Cap. 1. Betrachtung über das Clavier und sonderlich dessen Tastatur, wie wir dadurch die 49. Tasten, sowohl ganze, als halbe Töne uns imprimiren sollen. S. 1. 2.
- Cap. 2. Von der Eintheilung des Claviers in vier Octaven. 3.
- Cap. 3. Erste Übung, da man alle vier Octaven mit der linken und rechten Hand durchläuft oder spielt. 3-7.
- Cap. 4. Allgemeine Regeln, beym Clavier spielen jederzeit in Acht zu nehmen. 7-9.
- Cap. 5. Die Benennung der vier Octaven, und wie ein ordentlich Clavier 49. Töne oder Claviere habe. Item. Von der Eintheilung des Claviers in Bass und Diskant. 9. 10.
- Cap. 6. Wie die sieben Töne einer Octave die Benennung von den sieben Buchstaben c d e f g. a h haben, daraus man lernet, wie die Claviere nach der Reihe helfen. 10. 11.
- Cap. 7. Um die Claviere außer der Ordnung kennen zu lernen, muß man sich zuerst das Clavier c wohl merken. 12. 13.
- Cap. 8. Um die Claviere außer der Ordnung kennen zu lernen, muß man sich ferner das f wohl merken. 13. 14.

Inhalt.

- Cap. 9. Alle Claviere auf zweyerley Art kennen zu lernen. 14. 15.
Cap. 10. Uebungsrempel die sieben ganze Töne außer der Ordnung auf sein Clavier finden zu können. 15.
Cap. 11. Von der doppelten Benennung der halben Töne. 16. 17.
Cap. 12. Benennung der zwölf Töne einer Octave nach ihrer gewöhnlichen Benennung. 17.
Cap. 13. Wie die unterste Octave auf den Clavieren, die kurz Octav sind, heißen. 18.
Cap. 14. Uebungsrempel, die halben Töne außer der Ordnung auf sein Clavier kennen zu lernen. 19.
Cap. 15. Uebung, um mit der linken Hand die Distanz einer Octave treffen zu lernen. 19-21.
Cap. 16. Kleine Uebungen vor die linke Hand, in Buchstaben und Noten vorgestellt, mit nützlichen Anmerkungen, die Art zu spielen betreffend. 21-25.
Cap. 17. Kleine Uebungen vor die rechte Hand, in Buchstaben und Noten vorgestellt. 25-28.

Zweiter Abschnitt.

Von den Noten.

- Cap. 1. Vom Gebrauche der Noten statt der Tabulatur. 29.
Cap. 2. Von den Noten überhaupt, und was sie anzeigen müssen. 30.
Cap. 3. Wie viel Linien man bey den Noten gebraucht, und wie durch die Zertheilung der zehn Linien, zweyerley Noten, nämlich der Diskant und Bass entstanden. 31-34.
Cap. 4. Vortheile bey Erlernung der Noten. 34. 35.
Cap. 5. Vom Diskant- und Bassschlüssel. 36. 37.

Cap.

Inhalt.

- Cap. 6. Welche sieben Noten man am ersten zu lernen. 38 = 40.
Cap. 7. Fortsetzung des vorigen, wie man nämlich die fünf Linien und vier Spatia im Bass und Discant zugleich zu lernen hat. 40 = 43.
Cap. 8. Von denen Noten, die noch über oder unter den Linien durch kleine aparte Linien oder Striche angezeigt werden. 43 = 46.
Cap. 9. Erlernung der Discantnoten auf eine andere Art. 46 = 48.
Cap. 10. Erlernung der Bassnoten auf eine andere Art. 48 = 49.
Cap. 11. Wie man die Bass- und Discantnoten noch auf eine andere Art zugleich lernen kann. 49 = 51.
Cap. 12. Wie die Semitonia durch Vorsetzung eines x oder h in Noten vorgestellt werden. 51 = 54.
Cap. 13. Was die Creuze oder Been, welche zu Anfange einer Melodie stehen bedeuten, item vom h Quadrat. 54 = 57.
Cap. 14. Abbildung eines Claviers nebst den Noten eines jeden Claviers. 58.
Cap. 15. Von denen andern Zeichen und deren Deutung, welche man noch bey den Liebem findet. 59.
Cap. 16. Anweisung, wie man ein Lied langsam nach Noten spielen soll. 60 = 62.
Cap. 17. Sechs Chorale mit Anmerkungen. 62 = 80.
Cap. 18. Von allen muscalschen Schlüsseln oder von den mancherley Arten Noten, die in der Musit üblich sind. 80 = 86.

Dritter Abschnitt.

Von der Mensur oder Zeitmaasse der Noten.

- Cap. I. Von der Zeitmaasse überhaupt. 87.
Cap. 2. Wie bey einer Hanguhr der Tact bequemt zu erlernen. 88.

Inhalt.

- Cap. 3. Gebrauch der Uhr bey der verschiedenen Zeitmaaße der Noten. 89 = 90.
Cap. 4. Von der Fertigkeit im Tacte, oder wie solcher an den Schlägen der Uhr sich zeiget. 91 = 94.
Cap. 5. Anmerkungen über die Arie des vorbergehenden Capitels. 94 = 98.
Cap. 6. Von der verschiedenen Geltung der Noten. 98. 99.
Cap. 7. Wie ein Lied von unterschiedener Mensur mit beyden Händen zu spielen. 99 = 100.
Cap. 8. Sechs Lieder mit Anmerkungen. 100 = 115.
Cap. 9. Was der Punct hinter einer Note anzeige. 115 = 117.
Cap. 10. Vom Tripeltacte. 117 = 119.
Cap. 11. Sechs Chorale mit Anmerkungen. 119 = 136.
Cap. 12. Von den Wäusen. 137.

Vierter Abschnitt.

Von der Fingersezung und vom Accorde.

- Cap. 1. Vom Nutzen einer guten Fingersezung. 138. 139.
Cap. 2. Von der Fingersezung überhaupt. 139 = 141.
Cap. 3. Regeln der Fingersezung. 142 = 146.
Cap. 4. Exempel der Fingersezung für die rechte Hand. 146 = 154.
Cap. 5. Exempel der Fingersezung für die linke Hand. 155 = 165.
Cap. 6. Sechs Chorale zur Übung. 165 = 169.
Cap. 7. Wie das große Hallische Gesangbuch als ein bequemes Choralbuch zu gebrauchen. 170 = 172.
Cap. 8. Vom Accorde überhaupt. 172 = 174.

Cap.

Register.

- Cap. 9. Von der Octave und Tertie. 174 = 180.
Cap. 10. Von der Quinte. 181 = 184.
Cap. 11. Von den drey Hauptaccorden. 184 = 189.
Cap. 12. Sechs Chorale, da nicht allein die letzte Note eines Satzes, sondern da alle Sätze mit lauter reinen Accorden können gespielt werden. 190 = 198.
Cap. 13. Von den Tonarten oder Modis musicis, oder wie man wissen könne, aus welchem Tone ein Lied gesetzt. 198 = 207.
Cap. 14. Kurze Anweisung, ein Lied mit dem Generalbass zu spielen. 207 = 226.



Register

der Lieder, die in diesem Buche stehen.

1. Ach Gott vom Himmel sieh darein.	68
2. Allein Gott in der Höh sey Ehr.	120
3. Alle Menschen müssen sterben.	165
4. Durch Adams Fall ist ganz verderbt.	100
5. Eins ist noth! ach Herr dieß Eine.	127
6. Es glänzet der Christen inwendiges Leben.	131
7. Es ist das Heil uns kommen her.	166
8. Es ist gewißlich an der Zeit.	167
9. Es kostet viel ein Christ zu seyn.	112
10. Freu dich sehr o meine Seele.	74
11. Herr Christ der einge Gottes Sohn.	190
12. Herzlich thut mich verlangen.	71
13. Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ.	192
14. Jehova ist mein Licht und Gnadensonne.	134
15. Jesu	

Register.

15. Jesu meine Freude.	168
16. Jesu meine Zuversicht.	168
17. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren.	124
18. Lobt Gott ihr Christen allzugleich.	104
19. Meine Seele willt du ruhn.	191
20. Nun danket alle Gott.	65
21. Nun freut euch lieben Christen g'mein.	102
22. Nun ruhen alle Wälder.	169
23. O Jesu, du mein Bräutigam.	192
24. O Ursprung des Lebens.	129
25. O wie selig sind die Seelen.	106
26. Seelen Bräutigam.	109
27. Was mein Gott will, das gescheh allzeit.	194
28. Werde munter mein Gemüthe.	193
29. Wer nur den lieben Gott läßt walten.	62
30. Wie schön leuchtet der Morgenstern.	77



Verbesserungen

zu Wiedeburgs sich selbst informirenden Clavierspieler.

- Pag.
3. §. 4. lin. 1. durchstreich das letzte Wort: in.
4. §. 2. lin. 7. statt: der der 7te, lies: der der 8te.
5. §. 4. lin. 3. seiner 3 Finger, lies: seiner 5 Finger.
13. §. 8. lin. 4. Cap. 13. lies: Cap. 14.
17. §. 8. lin. 7. hier müssen die Commata also stehen: e, des d, es e, f, ges g, as a, b h.
21. §. 5. lin. 2. Schlage, lies: so Schlage.
23. §. 10. lin. 3. (Den Kleinen Finger) lies: (dem Kleinen Finger)
24. §. 15. im Exempel. Die muß der kleine Strich unter dem 17ten Buchstaben fs stehen, nicht aber unter dem 14ten Buchstaben fs.
34. §. 2. lin. 1. ie leichter die, lies: ie leichter einem die.
38. §. 4. lin. 1. Daß eingestrichne, lies: daß das eingestrichne.
41. §. 3. lin. 1. H e f h. Hier muß das letzte h auch einen Strich haben, als H e f h.
54. §. 1. lin. 8. Spatium, lies: Semitonium.
- ibid. §. 2. lin. 4. Gleich im Anfange; durchstreich das Wörtlein: gleich.
55. §. 3. lin. 25. vorgezeichnet hat, durchstreich: vorgezeichnet.
58. §. 3. lin. 4. wie solche Beziehung, lies: wie denn solche Beziehung.

- Pag.
64. §. 8. lin. 3. oft solches. lies: solches oft.
67. lin. 25. hat. lies: habe.
75. lin. 6. Ambitus, lies: Ambitum.
108. lin. 22. in den beyden, lies: bey den beyden.
109. Im Choral lin. 4. die 7te Note f muß statt der 3 eine 4 über sich haben.
136. lin. 1. 2. geschehen, lies: ausgelassen.
146. lin. 5. 6. streich aus: welche mit einer Kleinen Zahl angezeiget worden.
148. lin. 6. statt 1500. 2. lies: 1500. 1.
150. lin. 4. Tact. 2. über die 4 Achtel muß statt 1224, 1234 stehen.
151. lin. 7. statt 1730. 3. lies 730. 3.
152. lin. 7. statt 319. 2. lies 319. 3.
153. lin. 10. statt 105. lies 105. 6.
159. lin. 5. statt 294. 2. lies: 294. 3.
- ibid. lin. 10. Tact 2. statt 4 2 lies: 4 3
163. lin. 5. statt 613. 1. lies: 694. 6.
166. lin. 1. über der 4ten Note g stehen 5, muß aber 1 seyn.
167. lin. 2. über der 4ten Note e stehen 2, muß aber 1 seyn.
170. §. 4. lin. 4. die Achtel müssen so stehen, als: $\frac{1}{8}$; und die Sechzehnthelle also: $\frac{1}{16}$ wie man sie denn also gestaltet auch im Haltschen Gesangbuche abgedruckt findet.

Gg

Pag.

Pag.

180. §. 12. lin. 4. bey den zufälligen Tertien der halben Thöne, stehet bey der 6ten Tertie vor a und c ein doppel Creuz, vor a aber muß nur ein gewöhnlich Creuz, nemlich also * stehen.

ibid. Unter den gebräuchlichen Tertien ist die eilfte Tertie ^{ais} f wegzustreichen.

185. §. 4. lin. 12. diese drey Thöne g; dis beygesetzte g streiche aus.

191. lin. 4. Tact 3. über groß D muß ein solcher Strich (-) stehen, wie auch ebendasselbst lin. 6. Tact 2. über groß D eben ein solcher Strich (-).

193. lin. 2. muß über A ein * stehen; 194. lin. 2. Tact 2. muß über e ein * stehen.

198. §. 4. lin. 5. lernet. lies: lerne. 204. lin. 4. Tact 2. muß unter Des dur der Accord, der unter B moll stehet, gesetzt werden; und unter B moll, was unter Des dur stehet.

Pag.

205. lin. 5. statt 263. lies 253.

ibid. lin. 13. statt 146. lies 147.

ibid. lin. 16. durchstreiche 276.

213. lin. 3. muß unter der letzten Note d noch h (als die 6te zu d) stehen.

214. lin. 3. Tact 3. müssen h cis, nicht aber g cis, Achtel seyn.

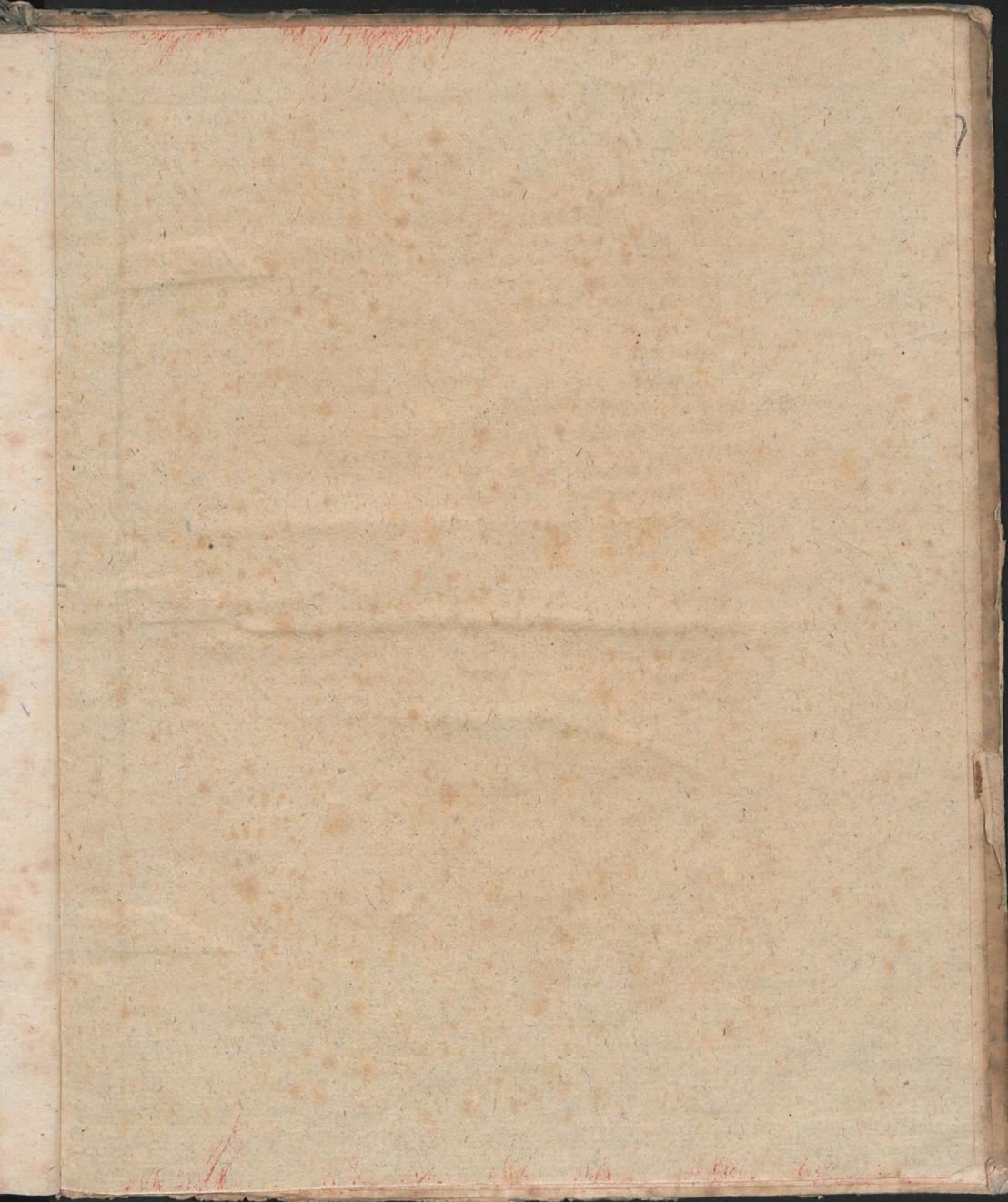
215. lin. 1. Tact 6. müssen in den beyden letzten Noten nicht a d, sondern e d, Achtel seyn.

216. lin. 5. Tact 1. die beyden letzten Noten müssen nicht ^f d sondern ^d h seyn.

220. lin. 1. im letzten Griff muß das fis ein doppel Creuz haben, als ** oder also *

Solte sich sonst noch etwa ein geringer Druckfehler finden, etwa ein n statt eines m, oder daß ein Distinctions-Zeichen ausgelassen, das wird der Leser gütigst entschuldigen und corrigiren.







Ed 1680. (1)

8

ULB Halle

004 353 633

3

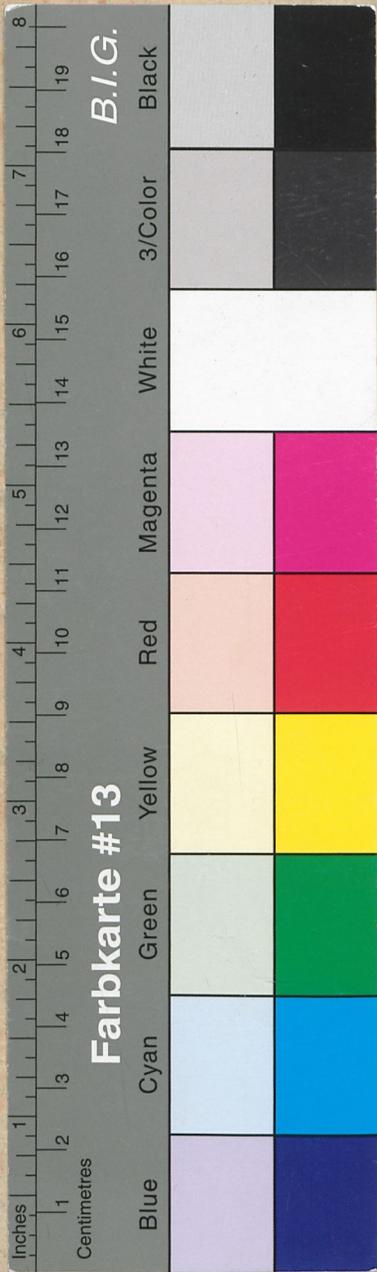


VD18

18. C.







Der
sich selbst informirende Clavierspieler,
oder
deutlicher und leichter Unterricht
zur Selbstinformation im
Clavierspielen,

allen denen
zum Nutzen und zu einer Selbstinformation aufgesetzt,
welchen es entweder an Geld, Zeit, Lust oder Gelegenheit fehlet, sich von
einem Meister informiren zu lassen, und doch gerne ein Lied oder leichte
Aria nach Noten begehren spielen zu lernen,

so deutlich und mit Fleiß weitläufig
abgefaßt,

daß die Liebhaber beyderley Geschlechts, sonderlich auch angehende
Landroganisten, ohne Beyhülfe eines Lehrmeisters, sich selbst so weit
bringen können, nach Noten ein Lied auf dem Clavier zu spielen,

nebst
dreßßig bekantten Liedermelodien und einer Aria,
wie auch

einer kurzen Anweisung
alle Lieder auch nach dem Generalbass spielen zu lernen,
aufgesetzt

von
Michael Johann Friedrich Wiedeburg,
Organist an der großen luth. Kirche zu Norden in Ostpreußenland.

Halle und Leipzig,
im Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1765.