BSB

Vorgemach
der muſicaliſchen Compoſition,
oder:
Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin
hinlängliche
Anweiſung
zum
General-Baß,
Durch
welche ein Studioſus Muſices zu einer gründlichen Erkänntniß aller in der Compoſition und Clavier vorkommenden con- und diſſonirenden Grund-Sätze, und wie mit denenſelben Natur- Gehör- und Kunſt-mäßig umzugehen, kommen,
folglich nicht nur
ein gutes Clavier
als ein
Compoſitor extemporaneus
ſpielen lernen, ſondern auch in der Compoſition ſelbſt wichtige und gegründete Profectus machen kan.

Eröffnet von
GEORGIO ANDREA SORGIO,
p. t. Gräfl. Reuß- Pl. Hof- und Stadt-Organiſten zu Lobenſtein.

Erſter Theil.

Lobenſtein, im Verlag des Autoris.

BSB

Dem

Hochgebohrnen Grafen

und Herrn,

Herrn Heinrich dem Zwölfften,

Jüngerer Linie Reussen,

Grafen und Herrn von Plauen, Herrn
zu Greitz, Crannichfeld, Gera, Schleitz
und Lobenstein, ꝛc.

Meinem gnädigsten Grafen
und Herrn.

BSB

Hochgebohrner Graf,

Gnädigſter Graf und Herr!

ine am rechten Orte angebrachte Diſſonantz in der Muſic, erwecket bey ihrer geſchickten und Regel-mäßigen Auflöſung in denen Ohren muſicaliſcher Zuhörer ein weit empfindlicheres Vergnügen, als eine, in einer langen Reihe fortgeſetzte aus lauter Conſonantzen beſtehende Harmonie; und eben ſo ſind auch diejenigen erfreulichen Zufälle des menſchlichen Lebens weit erquickender, welche uns nach zugeſtoſſenen Widerwärtigkeiten begegnen, als das in einer ununterbrochenen Folge genoſſene Glücke.

Mich dünckt, ich könne die Wahrheit dieses Satzes mit allem Rechte behaupten, da ihn durch die Erfahrung an dem Exempel **Ew. Hoch-Gräfl. Gnaden** bestätiget finde.

Schleitz und Dero gesammte Unterthanen wurden durch eine zweyfache sehr hart klingende und Schreckens-volle Nachricht höchst bestürtzt, niedergeschlagen und betrübt gemacht. Die eine hinterbrachte die gefährliche Kranckheit, wodurch, wenn ich Gleichniß weise reden darff, die Harmonie Dero theuren Gesundheit, als durch eine harte Dissonantz bedränget wurde; die andere aber machte das betrübte Absterben eines **Regenten und Landes-Vaters** kund, dessen Verlust desto schmertzlicher war, da unter Desselben weisesten und gnädigsten Regierung so Stadt als Land in erwünschten Flor gestanden. Je grösser nun diese Betrübniß gewesen, desto ausnehmender muß nothwendig das Vergnügen seyn, wodurch dieselbe nunmehro versüsset wird.

Die weise Vorsicht schencket **Ew. Hoch Gräfl. Gnaden** aufs neue die vorige Gesundheit wieder, und das gantze Land erblicket zu einem nicht geringen Troste, an der, durch das betrübte Absterben des Hochsel. **Ersten Herrn** erledigten Stelle **Ew. Hoch-Gräfl. Gnaden**, als den würdigsten Nachfolger im Regiment. Alles was sonst niedergeschlagen war, lebet wiederum auf, und statt der vorigen Bekümmerniß und Traurigkeit, nimmt eine ruhige Zufriedenheit, und ein Freuden-voller Trieb die Gemüther aller treuen Unterthanen ein. Doch nicht Schleitz allein, und derjenige Bezirck, der unter Dero Bothmäßigkeit lieget, geniesset dieses entzückende Vergnügen, sondern es nehmen auch alle diejenigen daran Theil, die entweder das Glücke haben **Ew. Hoch-Gräfl. Gnaden** zu kennen, und an Denenselben die höchst rühmlichen Eigenschafften eines Regenten zu bewundern, oder auch noch über dieses wegen vieler erhaltenen Gnaden-Bezeugungen **Ew. Hoch-Gräfl. Gnaden** in unterthänigster Pflicht verbunden sind.

Da mich nun auch unter die Zahl der letztern zählen kan, und jetzo Gelegenheit finde, **Ew. Hoch Gräfl. Gnaden** theils meine unterthänigste Erkenntlichkeit gegen die erhaltenen Proben von Dero auf mich gerichteten Gnade, theils aber auch den unterthänigsten Glückwunsch zu Dero erfreulichen Wiedergenesung und angetretenen Regierung öffentlich zu bezeigen; so habe solche nicht aus den Händen lassen, sondern mich unterstehen wollen, gegenwärtigen ersten Theil meines **Vorgemachs** der musicalischen Composition **Ew. Hoch Gräfl. Gnaden** unterthänigst zu widmen, in der getrosten Hoffnung, daß solches eines gnädigsten Anblicks werde gewürdiget werden. Und weil über dieses die Music an dem Hoch-Gräfl. Reuß-Pl. Schleitzer Hofe von langen Zeiten her einen beglückten Aufenthalt gefunden, auch

Ew.

BSB

Ew. Hoch-Gräfl. Gnaden, nebst Dero Theuresten Frau Gemahlin, Hoch-Gräfl. Gnaden, durch die erlangte Fertigkeit auf dem Clavier, und rühmlichste Bemühung mit der Wissenschafft des General-Basses sattsam zu erkennen geben, daß Dieselben davon nicht abgeneigt sind; so stärcket mich dieses um so viel mehr in der Hoffnung, es werden Dieselben mein unterthänigstes Erkühnen sich gnädigst gefallen lassen. Schlüßlich ist diß mein inbrünstiger Wunsch zu GOtt, daß das schwere Staats-Concert, so Ew. Hoch-Gräfl. Gnaden als nunmehro regierender Landes-Herr zu spielen haben, niemahls durch unauflößliche Dissonantzen verstimmet, sondern in der allerlieblichsten Harmonie viele Jahre und Zeiten, unter beständig-freudigen Zuruff: Vivat HENRICUS DUODECIMUS, COMES RUTHENUS &c. Musices Patronus, als ein Conon perpetuus erklingen möge! Der in tieffester Ehrerbietung allstets verharre

Hochgebohrner Graf,
Gnädigster Graf und Herr!
Ew. Hoch-Gräfl. Gnaden

Lobenstein,
den 24. Jan.
1745.

unterthänigst-gehorsamster Knecht
Georg Andreas Sorge.

Inhalt

Vorrede pag. 1
Cap. I. Von der Veranlaſſung zu dieſem Wercke 4
Cap. II. Von den Requiſitis eines General-Baß-Schülers 5
Cap. III. Was der General-Baß und deſſen Zweck ſey 7
Cap. IV. Von der Scala diatonica 8
Cap. V. Von dem natürlichen Zuſammenhang der Conſonantien 11
Cap. VI. Von dem vollkommenen harmoniſchen Dreyklange 13
Cap. VII. Von der Triade harmonica minus perfecta 16
Cap. VIII. Von der Triade deficiente 18
Cap. IX. Von der Triade ſuperflua 20
Cap. X. Von der Triade manca 20
Cap. XI. Von denen Modis muſicis 22
Cap. XII. Vom Haupt-Accord 33
Cap. XIII. Ubungen des Haupt-Accords im Modo min. 37
Cap. XIV. Ubungen des Haupt-Accords durch die noch übrigen 11. Modos majores 41
Cap. XV. Ubungen des Haupt-Accords in denen noch übrigen 11. Modis minoribus 46
Cap. XVI. Vom Ambitu oder denen Grentzen der Modorum 50
Cap. XVII. Vom gleich-vertheilten Haupt-Accord 61
Cap. XVIII. Vom 5. 6. bis 8. ſtimmigen Haupt-Accord 62
Zugabe von Grund-Noten 64

BSB

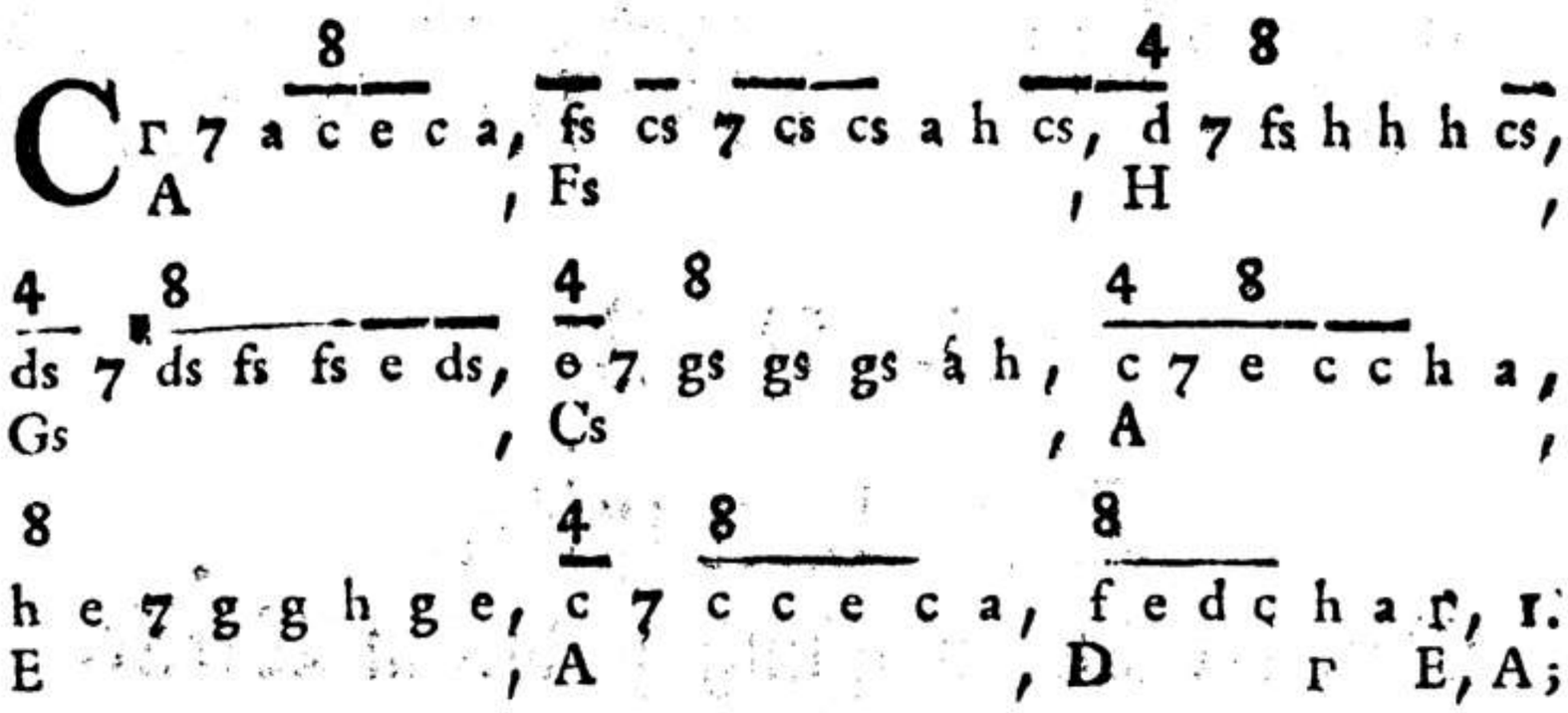
Vorrede.

Music-gelehrter und Kunst-begieriger Leser!

Musica ist eine Wissenschafft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wohllaut GOttes Ehre und alle Tugenden befördert werden. So beschreibet der vollkommene Capellmeister, Herr Mattheson Cap. II. §. 15. die Music.

Diese wohlgestellte Definition wird Gelegenheit geben, eins und das andere zur Vorrede zu erwehnen. Daß die Music eine Wissenschafft und Kunst, folglich Wissenschafft und Kunst von einander zu unterscheiden; daß darzu geschickte und angenehme Klänge, die so wohl die behörige Quantität als Qualität haben, gehören; daß die klüglich gestellte und richtig an einander gefügte Klänge lieblich heraus gebracht werden müssen, wenn der besagte Endzweck soll erhalten werden, davon werde vorjetzo hauptsächlich nichts, sondern nur von der richtigen Aneinanderfügung der Klänge etwas gedencken. Daß richtig aneinander gefügte Klänge eine gute Melodie, und eine gute Melodie auch gute Harmonie oder harmonische Vollstimmigkeit geben, wie auch umgekehrt: aus guten und richtig aneinander gefügten harmonischen Sätzen gute Melodie entspringe, solches bezeugen alle gute Compositiones, und ist keines zu leugnen. Nun fragt sichs: Was ist der Grund einer guten Melodie, oder einer Reihe richtig an einander gefügten Klänge? Antwort: Der Wunder-volle harmonische

monische Dreyklang, Trias harmonica, zuförderst perfecta, ſo dann auch minus perfecta, und alſo die Harmonie in eigentlichen Verſtande, nicht aber die Vollſtimmigkeit, die man ſonſt auch gemeiniglich Harmonie nennet. Z. E. Warum finden wir eine richtigere Aneinanderfügung in denen Klängen c d e f g a h c als in denen c d e f g a b c, oder: c d e fs g a h c? Antwort: Die Klänge der erſten Progreßion ſind dem vollkommenen harmoniſchen Dreyklange alle aufs allergenaueſte verwandt. Der erſte, dritte und fünffte davon ſind diejenigen Klänge, aus welchen der vollkommene harmoniſche Dreyklang beſtehet, als nemlich c e g; die übrigen vier aber ſind die allernechſten Anverwandten von dieſen drey Klängen, als d iſt des herrſchenden Klangs Oberquint; f iſt des Endigungs-Klangs Unterquint; a iſt des Vermitelungs-Klangs Unter- und h eben dieſes Klangs Oberquint. Hingegen das b in der andern Aneinanderfügung kan ſich keiner ſolchen nahen Anverwandſchafft mit denen drey weſentlichen Klängen rühmen, ſondern es iſt erſt die Unterquint von der Unterquint des Endigungs-Klangs. Das fis in der dritten Aneinanderfügung iſt erſt die Oberquint von der Oberquint des Vermittlungs-Klangs. Ich will auch ein Exempel geben von dem Grunde der Aneinanderfügung, ſo unſer ſo genannter Moll-Ton brauchet. Z. E. warum iſt die Klangfolge d c b a g f e d natürlicher als die Reihe d c h a g f e d? Antwort: Der erſten Aneinanderfügung ihre weſentliche Klänge, woraus Trias minus perfecta beſtehet, ſind d f a. Die übrigen vier ſind wiederum die allernechſten Anverwandten von denen drey Klängen, denn c iſt die Oberquint des Vermittelungs-Klangs; b iſt die Unterquint eben dieſes Klangs; g iſt die Unterquint des Endigungs-Klangs, und e iſt die Oberquint des herrſchenden Klangs. Hingegen das h in der andern Klang-Reihe iſt erſt die Oberquint der Oberquint des herrſchenden Klangs. Und alſo können wir ſagen, was der Grund geſchickt aneinander gefügter Klang-Stuffen iſt. Nun gehet zwar eine gute Melodie nicht immer ſtuffenweiſe einher, ſondern ſie macht auch geſchickte Sprünge. Spüret man aber weiter nach, auf was vor einen Grunde geſchickte Sprünge beruhen? ſo wird man leicht finden, daß ungeſchickte Stuffen auch ungeſchickte Sprünge geben müſſen. Z. E. Ich ſetzte eine ungeſchickte Reihe von Klangſtuffen, etwa e f g a h cs dse; ſo würden nothwendig auch ungeſchickte Sprünge daraus erwachſen. Oder ich ſetzte eine Reihe von Grund-Noten, worauf eine Harmonie ſolte erbauet werden; In dieſer Harmonie ſolte, wie ſichs von aller guten Harmonie verſteht, auch eine geſchickte Melodie ſeyn; ich erwehlte aber eine ſolche Reihe von Grund-Noten, wie ſie Tab. XXXVI. Fig. 6. ſtehet. Da fragte ſichs? Cujus Modi dieſe Sätze wären, majoris vel minoris? Einer, der nur ein wenig natürliche Melodie im Kopffe hätte, würde ſagen: ſie ſind Modi majoris; und wenn ſie zum Baſſe eines Recitativ ſtehen ſollten, ſo würde die Ober-Stimme etwa gerathen, wie Tab. XXXVI, F. 7. ſtehet. Richtete aber einer ſeine Ober-Stimme im Modo min. ſo ein:



so würde man, ohnerachtet der Stylus recitativus grosse Freyheiten hat, das Urtheil von ihm fällen müssen, daß er wider alle natürliche Melodie gehandelt, und seine Klänge in gar schlechter Richtigkeit aneinander gefüget hätte. Wollen nun General-Baß-Lehrer ihre Schüler glücklich anweisen, so werden sie ihre Vorschrifften so einrichten müssen, daß gute singbare Sätze oder richtig an einander gefügte Klänge heraus kommen. Geschiehet aber dieses nicht, so kan man sicher glauben, ihre Schüler werden schlechte Profectus machen, und eher ungeschickte Leyer-Mätze, als geschickte Musici werden. Wie sehr aber hierinnen von manchen grossen Meister gefehlet wird, liegt leider! in ihren Schrifften am Tage, daß man sich wundern muß, wie Leute, die der Music aufhelffen wollen, solche ungereimte und unnatürliche Vorschrifften geben mögen, wobey einen alle Lust und Liebe, etwas rechtes zu lernen, vergehen muß. Von dieser gegenwärtigen Arbeit kan man sich versprechen, daß darinnen vornehmlich auf eine geschickte und natürliche Aneinanderfügung der Klänge gesehen worden, die ins Gehör, und folglich auch leicht in die Faust fallen werden. Es ist darinnen auch die natürliche Ordnung in Acht genommen, und immer von dem leichtern zu den schwerern geschritten worden, daß sich hoffentlich niemand über Unordnung wird können beschweren. Was aber gute Ordnung bey der Unterweisung vermag, ist allen verständigen Lehrern bekannt. Diese wird machen, daß man in einer gar kurtzen Frist dasjenige fassen wird, was in diesen ersten Theil enthalten. Daß er etwas weitläufftig gerathen, lasse man sich nicht befremden. Wer ein schweres Gebäu aufführen will, muß die Grund-Mauer starck anlegen. Kömmt er etwas in die Höhe, alsdenn kan er nach und nach abbrechen. Künfftig hin wird man sich etwas kürtzer fassen. Womit sich dem Wohlwollen des unpartheyischen Lesers empfiehlet

der Autor.

J. N. J.

Das I. Capitel.

Von der Veranlassung zu diesem Wercke.

§. 1.

Ob zwar schon manches Buch vom General-Basse heraus gekommen, und mancher daher meynen solte, die Lehre vom General-Basse sey eine schon alte, abgetroschene und zu allem Uberfluß erklärte Sache, an welche weiter Hand anzulegen, der Mühe nicht werth sey; so wird man doch gewahr, daß dieselbe noch lange nicht so deutlich, klar und ausführlich beschrieben und vorgetragen worden, daß ein Studiosus Musices weiter keine schrifftliche Instruction davon vonnöthen haben solte; sondern man klaget bald über allzugrosse Weitläufftigkeit, bald über die häuffig eingestreuten & cetera, insonderheit aber, daß die davon zur Zeit heraus gekommene Tractate mehr zur theoretischen als practischen Wissenschafft des General-Basses Handleitung gäben, und die besten Vortheile und Kunst-Griffe guten Theils mit Stillschweigen übergangen wären, und bey heutiger Praxi nicht mehr hinlänglich seyn wolten.

§. 2.

Da nun bey etlich und 20. jähriger Praxi der Music, und sonderlich des Claviers, und bey beständiger Information in derselben, durch GOttes Gnade manchen Vortheil entdecket, wie man zu gründlicher und baldiger Erlernung des Claviers und sonderlich des General-Basses gelangen könne; solche auch bey verschiedenen meiner Scholaren glücklich angebracht; meine eigene Kinder auch Information im Clavier von von mir fordern: als bin mit GOtt entschlossen, das von GOtt mir verliehene Pfund, welches zeithero unter dem Schul-Staube fast vergraben gewesen, hervor zu suchen, und meinem Nächsten nach Vermögen aufrichtig, und ohne Vorbehalt eines eintzigen Vortheils, damit zu dienen, in der Hoffnung, bey der musicalischen Welt noch hier und da einigen Danck zu verdienen.

Das II. Capitel.
Von den Requiſitis eines General-Baß-Schülers.

§. 1.

Wohlan dann! mein geliebter Clavier-Schüler! der du Luſt haſt den General-Baß zu ſtudiren, und durch denſelben ſo gleich einen guten Grund in der muſicaliſchen Setz-Kunſt zu legen, oder in den Stand zu kommen, ſo gleich ex tempore, wann man es von dir fordert, etwas tüchtiges aus dem Kopffe zu ſpielen, ich muß dir vor allen Dingen ſagen, daß das Studium Baſſi generalis eben nicht vor pure Anfänger der weitläufftigen Muſic gehöre. Dahero würde mirs lieb ſeyn, wann du anders von Natur eine Stimme zum Singen haſt, daß du die Sing-Stunden, ſie mögen nun publicè oder privatim gehalten werden, vorher eine Zeitlang fleißig beſuchet, und die prima fundamenta der Noten der Schlüſſel, des Tactes ꝛc. wohl gefaſſet hätteſt; wäreſt du über dieſes etwa ſchon im Stande, ein Concert, Aria, Recitativ &c. ohne dich vorher lange darauf zu präpariren, zu treffen, ſo ſolteſt du mir ſehr willkommen ſeyn.

§. 2.

Wenn dir aber auch dieſes ſehr nöthige und nützliche Requiſitum wegen Mangel der Stimme, oder eines guten Præceptoris abgienge, ſo ſolſt du deswegen den Muth nicht gleich ſincken laſſen. Erwähle dir ein Inſtrument, es ſey nun eine Violin, Flute douçe, Traverſiere oder Oboe, und ſiehe, daß du nur ſo weit kommeſt daß du ein Menuet, Marche, Aria &c. ziemlich Tactmäßig könneſt mitmachen; das wird dir groſſen Nutzen bringen, und dein Bemühen im Clavier wird gewiß noch einmahl ſo gut von ſtatten gehen. Denn du lerneſt dabey was eine gute Melodey ſey, als auf welche im General-Baſſe vornehmlich muß geſehen werden, wenn anders derſelbe nicht wie das Accompagnement der Bergleute mit ihrer Cythar, und wohl manchmahl noch ſchlechter lauten ſoll.

§. 3.

Bringeſt du aber etwa beyde angeführte Requiſita in die General-Baß-Schule, ſo iſt es deſto beſſer, und ich werde dir vors dritte anrathen, daß du verſchiedene gute Hand-Sachen, die vors Clavier von guten Meiſtern geſetzet ſind, worunter meine in Kupfferſtich heraus gegebene Clavier-Sachen, als Sonatinen, Præludia, Toccaten, Fugen, Suiten ꝛc. hoffentlich nicht die ſchlechteſten ſeyn werden, ſo gut du kanſt in die Fauſt bringeſt; es geſchehe nun ehe du den General-Baß anfängeſt zu erlernen, oder indem du ſchon damit beſchäfftiget biſt. Treibe aber gedachte Hand-Sachen nicht als ein Nebenwerck, ſondern, wenn du es nicht vorher gethan haſt, ſo wende im-

mer ſo viel Zeit auf dieſelben, als auf den General-Baß ſelbſten. Wilſt du meiner Meynung allein nicht beypflichten, ſo ließ, was der gelehrte und berühmte Capellmeiſter Herr Mattheſon in ſeiner kleinen General-Baß-Schule p. 48. und 49. hiervon ſchreibet, wenn er ſich mit Recht alſo vernehmen läßt: „Umgekehrt gehen warlich alle „die zu Wercke, welche das ſingende Weſen nur beyher führen, oder wohl gar nach„holen wollen. Der General-Baß ſelbſt muß beyher geführet, und alsdenn recht „angefangen werden, wenn man ſchon viele Melodien und deren Zuſammenhang be„griffen hat; auch ſolche mit einer ziemlichen Art heraus zu bringen weiß. Dadurch „hat man ſiebenderley Nutzen. Erſtlich wird das Clavier vollkommen bekannt, und „dürffen die Taſten nicht alle Augenblicke gefragt werden: Biſt du es? Biſt du es? „Fürs andere werden alle Noten, ſamt deren Geltung, die Puncte, Pauſen, ja ſelbſt „die Signaturen oder Bezeichnungen, dem Grunde nach vorgängig dadurch erlernet „und eingeſehen. Fürs dritte iſt die Ordnung und Abwechſelung der Finger auch da„durch feſt geſetzet, die manchen ſo ſchwer ankommt, und ſich bey den trockenen Grif„fen des General-Baſſes, gar ſchlecht von ſelbſten giebt, gleichwohl bey der lincken „Hand ſo höchſt nöthig iſt. Vierdtens hat man ſchon zum wenigſten zween gezeich„nete Schlüſſel im Kopff, welches ein groſſes iſt, und die Zahl derſelben bey Erler„nung des General-Baſſes mercklich vermindert. Zum fünfften bringet man ſich ei„nen Begriff von allerhand Tacten und Menſuren zuwege. Zum ſechſten werden die „meiſten und gewöhnlichſten Griffe, nebſt allen Tonen und deren Haupt-Accorden, „bereits unvermerckt vorgekommen ſeyn; dieſe mögen nun auf einen Schlag, oder „gebrochen angebracht werden, und iſt zumahl das letztere nicht leichter, als das erſte. „Endlich und ſiebendens (welches das vornehmſte) gewöhnet man ſich von Anfange „her zur Melodie oder Sing-Art, zum Geſange, zum flieſſenden aneinander hangen„den Weſen; welches aus dem bloſſen General-Baſſe nun und in Ewigkeit nicht zu „erlernen ſtehet, bey deſſen Ausübung jedoch unausſetzlich und unentbehrlich erfordert „wird.„ Hier ſieheſt du, wie ſehr dieſer berühmte Muſicus darauf dringet, daß man vor dem General-Baß-Studio einen guten Vorrath von allerhand guten Melodien, nicht etwa nur auf dem Papiere, ſondern vornehmlich in dem Gemüthe ſammle; der 6. übrigen angeführten wichtigen Urſachen zu geſchweigen.

§. 4.

Solteſt du aber ſo unglücklich ſeyn, daß du weder im Singen noch auf einem der erwehnten Inſtrumenten Anweiſung haben könteſt, ſo ſchaffe dir wohlgedachten Herrn Mattheſons kleine General-Baß-Schule und Eröffnetes Orcheſtre an, ſo findeſt du zur Gnüge, wie man die Noten in allen Schlüſſeln, ingleichen Pauſen Tact-Arten ꝛc. ſoll kennen lernen. Und dieſes muß unumgänglich vorher gehen. Du muſt ein vor alle mahl alle Noten in allen Schlüſſeln kennen, die mancherley Arten des Tactes ziemlich verſtehen, und was dergleichen muſicaliſche Puerilia mehr ſind. Doch

kan ich dir dabey zum Troste sagen, daß du mit diesen Dingen, wenn du Lust und Geschick zur Sache hast, keine lange Zeit, sondern nur einen oder wenige Monate von nöthen habest.

Das III. Capitel.

Was der General-Baß und dessen Zweck sey.

§. 1.

Obige Requisita nun vorausgesetzt, muß ich dich berichten, was denn der General-Baß eigentlich sey? Herr Capellmeister Mattheson beschreibet denselben in seiner kleinen General-Baß-Schule also: Der General-Baß ist nichts anders, als bezifferte Grund-Noten, die einen vollständigen Zusammenklang andeuten, nach deren Vorschrifft volle Griffe auf dem Claviere (oder einen andern Instrument) gemacht werden, damit dieselbe dem übrigen Concert in genauer Einigkeit, zur Unterstützung und Begleitung diene. Herr M. Mizler beschreibet denselben also: Der General-Baß ist eine Wissenschafft, nach den Regeln der musicalischen Composition eine Harmonie nach Beschaffenheit der vorgegebenen Baß-Noten auf einem hierzu tauglichen Instrument so gleich zu finden und hören zu lassen. Dieses so gleich finden, zeiget an: daß zu der Wissenschafft, welche zum General-Basse erfordert wird, auch eine Kunst gehöre; denn ohne diese wird keiner einen General-Baß spielen können, ob er als ein Componiste schon weiß, was darzu gehöret. Es erfordert also der General-Baß nebst der Wissenschafft auch eine Kunst, zu einem gegebenen Klangzeichen oder Note, vermittelst gewisser Regeln, Zahlen und Signaturen nach 1. 2. 3. bis 7. Klänge nach Erforderung der Umstände in einem Augenblick zu finden, daß eine gute und mit der darzu gesetzten Vocal- oder Instrumental Music wohl übereinstimmende Harmonie heraus komme. Wollte man den General-Baß einen kurtzen Begriff der musicalischen Composition nennen, würde man daran nicht irren.

§. 2.

Was den Zweck des General-Basses betrifft, so hat es zwar seine volle Richtigkeit damit, „daß er soll dienen zur Unterstützung, zum Grunde, zur genau-einstimmenden, majestätischen, harmonischen, vollständig-klingenden Begleitung und Gesellschafft (accompagnement) der Haupt-Melodie und aller derjenigen, die mit musiciren, es mögen für Stimmen seyn, was sie wollen; auch zur Hülffe zum Beystande und Tonhaltung der Sänger, ja zur Säule, darauf das gantze Concert gleichsam ruhet, wie es in der kleinen General-Baß-Schule p 41. §. 9. lautet; Allein

unser

unſer Zweck gehet vornehmlich auch dahin, daß ein Clavier-Schüler durch Erlernung des General-Baſſes, nach der in dieſem Wercke gebrauchten Methode ſoll in den Stand kommen, etwas gutes und fundamentelles ex tempore ſpielen, und folglich zu Pappier bringen, mithin alle Grund-Sätze der muſicaliſchen Compoſition verſtehen, und ſo gleich einen guten Grund in derſelben ſoll legen lernen. Gleichwie man bey Erlernung der Sprachen, nicht nur dahin bedacht iſt, ſolche in Büchern und Schrifften, indem man ſie lieſet, zu verſtehen, ſondern auch ſelbſten ſprechen zu können.

§. 3.

Wirſt du nun, geehrteſter und geliebter Studioſe muſices! auf meine Anweiſung, Regeln und Vorſchläge wohl Achtung geben, ſo möchte es doch wohl geſchehen, daß du (wann du anders ein gutes muſicaliſches Genie und Gehör haſt) einen unbezifferten Baß ſo ſpielen lerneteſt, daß, wo nicht alle, (welches auch allenfalls nicht nöthig) doch die meiſten Signaturen errathen, und folglich ein General-Baß daraus werde, der in guter Einſtimmung dem übrigen Concert zur Begleitung und Grunde dienen könne. Ob du aber dieſen Geiſt der Errathung eben im erſten oder andern Jahre, in welchen du Muſic ſtudireſt, überkommen werdeſt, das kan und will ich dir eben nicht verſprechen. Denn zu dieſer Kunſt gehöret viel Erfahrung, und daß man manche Muſic gehöret und mit gemacht habe.

§. 4.

Dieſes ſoll dich aber keinesweges abſchrecken in deinen gefaßten guten Vorſatze, die Muſic ex fundamento zu erlernen. Gut Ding will Weile haben. Ließ nur was der berühmte Kayſerl. Ober-Capellmeiſter Fuchs in ſeinem Buche, Gradus ad Parnaſſum genannt, hiervon vor gegründete Gedancken hat, wenn Er p. 139. alſo ſchreibet: „Nullus eſt utcunque miſerabilis artis mechanicæ tyro, qui tyrocinio ad minimum „tres annos non adſtringatur. Quid dicam de Muſica? quæ non has modo iner„tes, operariasque artes ingenio, difficutate, rerum copia longe antecellit, verum „nulli liberalium artium eſt ſecunda.

Das IV. Capitel.

Von der Scala diatonica.

§. 1.

Wohlan nun! wer Noten, Schlüſſel, Pauſen und dergleichen kennet, der mache ſich herbey zu unſern Clavier, und betrachte unſere Claviatur, und zwar vors erſte,

erſte, wie die ſo genannten diatoniſchen Claves in ihrer Ordnung liegen, da wir denn folgende finden:

C. D. E. F. G. A. H. C.

§. 2.

Dieſes iſt, denen Klängen nach, die allernatürlichſte Ordnung, obwohl eben nicht denen Buchſtaben nach; denn das H hat ſich nun ſo per abuſum eingeſchlichen, und das B in die chromatiſchen Claves verdränget, welches eben nicht zum beſten iſt; doch hat es ſich nunmehro ſo feſte geſetzet, daß es ſchwer halten wird, daſſelbe wiederum auszutreiben. Solte aber einmahl eine andere Ordnung von der muſicaliſchen Welt beliebet werden, ſo wäre wohl die von Werckmeiſter vorgeſchlagene, nicht zu verachten, und müſte unſer E alsdenn A heiſſen, damit wäre das übel locirte H ausgemertzet, und bekämen wir vor

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

folgende Ordnung:

f. fis g gis a b bis c cis d dis e f.

dadurch wäre das ehrliche B aus der ſchlüffrigen chromatiſchen Claſſe in die diatoniſche wieder verſetzet, und das verhaßte H bekäme ſeinen ehrlichen Abſchied, welches ſich alsdenn deſto mehr zu denen Herren Lauteniſten und Cythariſten halten könnte, allwo es ſo leichte nicht würde verdränget werden.

§. 3.

Inzwiſchen wollen wir es bey der nunmehrigen Gewohnheit laſſen, und ſagen nur: daß die diatoniſche Ordnung c d e f g a h, ihren ſieben Klängen nach, die allerleichteſte ſey, welche einem jedweden Menſchen, der nur ein wenig ſingen kan, gantz natürlich iſt, deswegen man ſie auch allen Sing-Schülern am erſten pfleget vorzuſchreiben.

§. 4.

Ich kan nicht umhin anzuführen, was der Fürſtl. Gothaiſche Capellmeiſter Herr Stölzel von der diatoniſchen Ordnung der Klänge ſchreibet, indem er ſich in der Vorrede ſeines muſicaliſchen Lob- und Danck-Opffers alſo vernehmen läſſet: Die Weisheit und Allmacht des groſſen Schöpffers Himmels und der Erden, hat in die menſchliche Bruſt und Kehle gleichſam Stuffen geſetzet, darauf die Stimme im Singen auf- und abſteiget. Nach D. Richters Ausſage, ſtellet die menſchliche Bruſt mit allen ihren Theilen ein kleines Organum pnevmaticum vor, darauf man wenigſtens vierzehen Tone haben kan, welches denn eben ſo viele Klang-Stuffen, und zugleich die Grentzen ſind, ſo die Stimme des Men-

schen gemeiniglich erreichen kan. Die achte davon, ist jedesmahl der ersten, eben wie der achte Tag in der Reihe der Wochen-Tage dem ersten, wieder gleich, und also ergiebt es sich, daß GOtt den natürlichen Unterschied der Klänge (von den künstlichen ist hier die Rede nicht) in sieben dergleichen Stuffen beschlossen. Woher auch der Poet saget:

Nec non Threïcius longa cum veste Sacerdos
Obloquitur numeris septem discrimina vocum.

§. 3.

Diese müssen wir nun vor allen Dingen recht verstehen und gebrauchen lernen, ehe wir etwas von denen chromatischen Clavibus oder der so genannten chromatischen Octav, und denen darinnen befindlichen Intervallen gedencken.

§. 6.

Wolte man nun etwa fragen, warum eben die Ordnung der diatonischen Klänge, und der Ambitus unsers allerleichtesten Modi des C dur c d e f g a h c sey? der betrachte solche nur folgender gestalt: C als der erste Clavis von unserer pur-diatonischen Octav verlanget als der Haus-Herr und Ober-Befehlshaber in diesen seinen diatonischen Hause 2. vollkommene Quinten, und zwar eine über sich: c g, und eine unter sich: c f. Da bekommen wir dann zwey Klänge g und f, die Quintam und Quartam Modi. Das jetzo gefundene g verlanget wiederum eine vollkommene Quint über sich, und da finden wir d als Secundam Modi; dieses d verlanget abermahl eine vollkommene Quint über sich, und da erscheinet a, als Sexta Modi; dieses a verlanget nichts weniger auch eine reine Quint über sich, und diese ist das e als Tertia Modi. Dieses e will ebenfals eine reine Quint haben, und diese ist das h als Septima Modi. Setzen wir nun diese gefundene Tone in die ordentlich aufsteigende Fortschreitung, so finden wit unsere Scalam diatonicam, und zugleich das Muster, wie alle Modi majores oder Dur-Tone auf- und absteigen müssen. Und da ist:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
C Chordalis	D Secunda	E Tertia	F Quarta	G Quinta	A Sexta	H Septima	C Octava

§. 7.

„Unter diesen sieben Klängen, (der achte ist nur eine verjüngte Wiederholung des ersten) schreibt obgedachter Herr Capellmeister Stölzel in erwehnter Vorrede, „welche ein jeder Mensch, ohne alle Kunst, bloß von Natur anzugeben weiß, hat der „weise

„weiſe Schöpffer vornehmlich den erſten, dritten und fünfften nicht allein mit dem „Bande einer gantz vollkommenen Harmonie, ſondern auch zugleich einer Verwun„derungs-würdigen Sympathie verbunden, Krafft welcher in dem tiefern Klange, „die zween höheren mit gerühret werden, ob gleich nicht ſo ſtarck als der Uniſonus und die Octave „ Von dieſen harmoniſchen Bande und wunderbaren Sympathie werden wir in folgenden Capitel ein mehrers vernehmen.

Das V. Capitel.

Von dem natürlichen Zuſammenhang der Conſonantien.

§. 1.

Will man den Grund und die Urſach gerne wiſſen, warum z. E. C c g c e g c (wenn nemlich ein Clavier behörig rein geſtimmet iſt) ſo vortreflich zuſammen harmoniren, der ſoll wiſſen, daß ſolche mit dem Bande der natürlichen Ordnung der Zahlen

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 8.

zuſammen verbunden ſind. Man kan ſolches in Ermangelung eines Monochordi, nur mit einer Viola di Gamba oder Violoncello demonſtriren. Man ſtreiche etwa die tiefſte Saite, wenn ſolche vorher ins C geſtimmet iſt, ohne ſie mit der lincken Hand zu berühren, an, da ſtellet die gantze Saite die 1. vor. Fahre ich nun mit einem Finger der lincken Hand unter dem Streichen auf dieſer Seite ſachte nach dem Stege zu, ſo findet ſich nicht eher ein vernehmlicher Klang, bis ich auf die Helffte, oder in die Mitte derſelben komme, alsdenn läſſet ſich die Octav c hören, welches zeiget, daß ſich die eine Octav ausmachende beyde Klänge gegen einander verhalten wir 1. gegen 2, dann $\frac{1}{2}$ der Saite giebt die Octav. Fahre ich weiter mit dem Finger fort, ſo findet ſich kein recht vernehmlicher Klang bis ich auf den dritten Theil der Saite komme, da läſſet ſich g als die Quinte hören, zum Beweis, daß ſich ihre beyde Klänge gegen einander verhalten, wie 2. gegen 3. Fahre ich noch weiter, ſo kommt ehe kein vernehmlicher Klang, bis ich auf den vierten Theil der Saite komme, alsdann läſſet ſich die zweyte Octav c hören, welche von g an gerechnet eine Quart macht, von welcher wir aber jetzo nicht handeln wollen. Komme ich nun mit dem Finger auf den fünfften Theil der Saite, ſo läßet ſich e als die Tertia major hören. Erreiche ich den ſechſten Theil der Saite, ſo läſſet ſich wieder die zweyte Quint g hören, welche mit dem vorhergehenden e eine Tertiam minorem ausmacht, von welcher aber allhier nicht zu handeln iſt. Komme ich auf den ſiebenden Theil, ſo läſſet ſich zwar auch ein Klang, nemlich

eine Septime $\overline{b}$ hören, so aber etwas zu niedrig ist, und mit keinen der vorhergehenden harmoniret, von welcher in meiner Genealogia allegorica Intervallorum &c. ein mehrers zu lesen. Der achte Theil giebt die drittte Octav $\overline{\overline{c}}$. Fallen also auf die Zahlen

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 8.

die Klänge

C c g $\overline{c}$ $\overline{e}$ $\overline{g}$ $\overline{\overline{c}}$.

§. 2.

Das ist das Band, mit welchen alle Consonantien zusammen verbunden sind. Wer demnach die sieben harmonischen Zahlen mit allen ihren Verhältnissen, so sie unter und mit einander machen, hören will, der wird folgenden Accord bekommen:

$\overline{\overline{c}}$
8 - c - 8
$\overline{g}$
6 - g
$\overline{e}$
5 - e - 5
4 - c
3 - g - 3
2 - c
1 - C

§. 3.

Diese Ordnung der Consonantzen findet sich 1) auf der Trompet und Waldhorn. 2) Auf einer Quer-Flöte. 3) Auf einer engen Orgel-Pfeiffe. 4) Auch so gar auf dem Post-Horn, was nemlich die ersten 6. Klänge betrifft ꝛc.

§. 4.

Lasset uns nun auch etwas von der verwunderungs-würdigen Sympathie gedencken, die in diesen Klängen stecket. Wenn man z. E. auf die Saiten C c g $\overline{c}$ $\overline{e}$ $\overline{g}$ eines reingestimmten Pantlon-Claviers kleine Stückgen Pappier leget, und so dann das tiefe C anschläget, so fliegen alle aufgelegte Pappiergen herunter, zum Beweiß, daß die Saiten derer übrigen auch sind gerühret worden. Schlage ich aber Cis oder H an, so bleiben sie fein liegen, ich mag es so hart anschlagen als ich will.

§. 5.

Ingleichen: Wenn man auf einer Orgel C anschläget, so werden c g $\overline{c}$ $\overline{e}$ ꝛc. so lange gelinde beben, als man den Ton hält. Ja noch mehr: Wenn man in einer Orgel

Orgel eine Quinte z. E. c g rein gestimmet, so wird sich das c auch gantz gelinde mit hören lassen, welches auch bey Stimmung der grossen Tertz wahr zu nehmen, wenn man die Sesquialter, so aus einer Quint und Tertz bestehet, stimmet. Ja so gar zwey Flutes douçes geben, wenn man c und a rein zusammen bläset, noch den dritten Klang, nemlich ein f, welches zu probiren stehet.

§. 6.

Aus diesen Grunde disponiren die Orgelmacher nicht nur Octaven, sondern auch Quinten und Tertzen in die Orgeln, weil ein jeder tiefer Klang 2. Octaven, eine Quint und eine Tertz von Natur mit sich führet.

§. 7.

Man höre in einer grossen Kirche einem Prediger, der eine starcke Stimme hat, genau zu; so wird sich allemahl wenigstens die Octav und Quint sachte mit hören lassen.

§. 8.

Daher geschiehet es, daß auch wohl ein blosses mit Nägeln starck angespanntes Bret in einer Orgel mit schnurret, wenn die Orgel einen Ton hören lässet, der mit der Capacität desselben in guter Proportion stehet.

§. 9.

Cartesius schreibt von dieser Sympathie in Comp. Mus. p. 18. also: Id enim experientia compertum habeo in nervis testitudinis vel alterius cujuslibet instrumenti, quorum unus si pulsetur, vis ipsius soni concutiet omnes nervos, qui aliquo genere quintæ vel ditoni erunt acutiores.

§. 10.

Weil nun unter obgedachten sieben harmonischen Klängen nur 3. sind, die dem Namen, Höhe und Tiefe nach von einander unterschieden, so werden wir nun von der Triade harmonica perfecta etwas sagen müssen, und zugleich anzeigen, was ein und der andere gelehrte Mann von derselben geschrieben.

Das VI. Capitel.

Von dem vollkommenen harmonischen Drey-Klange.

§. 1.

Von der Triade harmonica perfecta wäre viel zu sagen. Wir wollen aber nur anführen, daß viele Gelehrte ein ungemein schönes Bild der in H. Schrifft geoffen-

bahrten göttlichen Dreyeinigkeit darinnen gefunden haben. Unter andern nennet der Straßburgische Theologus Joh. Lippius solche Triadem harmonicam, magni istius mysterii, Divinæ solum adorandæ Trinitatis imaginem & umbram, und setzet noch hinzu, an ulla luculentior esse possit, nescio.

§. 2.

Der Zellerfeldische Superintendens Calvör nennet sie ein Trinum, ad primum & omnium excellentissimum Trinum accedens; und der Engelländer Bedford sagt von der Triade, daß ihre drey Klänge eine Aehnlichkeit zu haben scheinen mit dem GOtt, (1) dem wir hier auf Erden dienen, (2) dessen wir hoffen im Himmel zu geniessen, und (3) der uns fähig gemacht hat, solche unkörperliche Ergetzlichkeit (als die Music ist) zu bemercken.

§. 3.

Was der prave Organiste Werckmeister davon geschrieben, liegt in seinen Schrifften, die noch immer ihr Lob verdienen, zu Tage. Es bleibet dahero wohl eine Wahrheit, daß in der gantzen Natur kein deutlicher Bild von der Heil. Dreyeinigkeit zu finden, als in der Triade harmonica perfecta; denn eine eintzige etwas lange Saite, führet nebst ihren eigentlichen und tiefsten Klange, noch zwey andere, von dem tiefsten unterschiedene, aber mit derselben aufs genaueste einstimmende Klänge, nemlich die Quint und Tertz mit sich.

§. 4.

Wem dieses noch etwas unbekanntes ist, der nehme nur auf einem Clavecin etwa das tiefe C, schlage solches, zumahl bey stiller Nacht-Zeit an, so wird er gar deutlich das ungestrichene g und eingestrichene e mit hören. Dieses thut eine jedwede tiefe Saite, bis ins c, ja wohl noch höher. Man kan es auch so gar auf guten Clavicordiis vernehmen, daß in einen tiefen Klange noch zwey andere, nemlich die Quint und Tertz stecken, und in einer eintzigen Saite ein Unitrisonus sich befinde.

§. 5.

Auf der Viola di Gamba und Violoncello ist es sonderlich auch wahrzunehmen, wenn man zumahl die tiefen Saiten nahe am Stege anstreichet, da sich denn allemahl nebst der Octav die Quint und Tertz mit hören läst.

§. 6.

Hieraus können wir nun gleichsam wie in einem Spiegel das hohe Geheimniß der Heil. Dreyeinigkeit einiger massen (denn vollkommen wird es in diesen Leben wohl nicht geschehen) erkennen. Da ist 1) die allerhöchste Einstimmigkeit, 2) die Unzertrennlichkeit desselben Wesens, 3) die allergenaueste Vereinigung, 4) die allerlieblichste Harmonie, 5) der Unterscheid dreyer Personen, 6) das einige Wesen, 7) Ein Vorschmack von dem Vergnügen solches Wesen zu schauen,

schauen, durch die vergnügliche Anhörung dieser Triadis, 8) die Allgegenwart dieses Wesens, indem sich unsere Trias perfecta in allen klingenden Cörpern befindet ꝛc. mit höchster Verwunderung und tiefer Verehrung zu beschauen, einigermassen zu erkennen und zu empfinden.

§. 7.

Mich dünckt, dieses Zeugniß der Natur, daß GOtt dreyeinig sey, solte auch wohl etwas mit beytragen können, die ungläubigen Jüden und Türcken davon zu überzeugen, und ihnen die Möglichkeit dieses Geheimnisses etwas faßlich zu machen, wenn sie die Zeugnisse der H. Schrifft nicht fassen und glauben wollen. Denn das ist gewiß: GOtt hat sich nicht nur in seinem Worte, sondern auch in der Natur dem Menschen gar herrlich offenbahret, wie Paulus schreibt Rom. 1, 20. „GOttes unsichtbares Wesen, das ist, seine ewige Krafft und Gottheit wird „ersehen, so man des wahrnimmt an den Wercken, nemlich an der Schöpffung „der Welt.

§. 8.

Diese Trias harmonica perfecta entstehet nun, wenn sich zwischen den Raum einer vollkommenen Quint die grosse Tertz setzet. Z. E. c e g. Da harmoniret dieses Medium e so wohl respectu soni infimi, als auch respectu supremi quintæ, denn es macht mit dem termino superiori quintæ eine kleine Tertz aus.

§. 9.

Theoretice kan man besser zeigen, wie diese 3. Klänge verbunden sind, als practice. Es geschicht aber theoretice also: Wenn ich die Terminos constitutivos quintæ 2 - 3 verdoppele, 4 - 6, so kan ich zwischen diese beyde Zahlen die 5, oder den quinarium setzen, und alsdenn kan ich sehen, wie genau und wie schön diese 3. Klänge mit einander verbunden sind, denn 4 - 5 - 6 geben c e g; 4 - 6 giebt eine Quint, 4 - 5 eine grosse Tertz, und 5 - 6 eine kleine Tertz. Keine vollkommenere Übereinstimmung kan in der gantzen Music gefunden werden. Das ist die musicalische Sonne, so allen übrigen concentibus ihr Licht und Leben giebt, wie Herr Capellmeister Stölzel in der obangeführten Vorrede schreibet.

§. 10.

So wenig ich nun zwischen 4 - 5 - 6 eine Zahl setzen kan, eben so wenig kan ich zwischen c e g oder eine andere dergleichen Triadem einen wohlklingenden Klang setzen. Je näher nun der Verhalt eines consonirenden Satzes der Unität ist, je vollkommener ist er. Dieses Axioma hat seine Richtigkeit.

§. 11.

Diese unsere Trias perfecta findet sich in der diatonischen Octav 3 mahl, als 1) c e g, 2) g h d, 3) f a c. Auf der Final-Chorde, auf der Quinta und Quarta eines jeden

den Modi majoris, welches wohl zu mercken. Uberhaupt aber kommt sie im Clavier und in der Music 12. mahl vor in folgenden Clavibus:

1.	c	e	g	7.	fis	ais	cis	10.	dis	xfis	ais
2.	g	h	d		ges	b	des		es	g	b
3.	d	fis	a	8.	cis	eis	gis	11.	b	d	f
4.	a	cis	e		des	f	as	12.	f	a	c,
5.	e	gis	h	9.	gis	his	dis				
6.	h	dis	fis		as	c	es				

In Noten sehen sie aus wie Tab. I. Fig. 1. zeiget.

§. 12.

So viel möchte kürtzlich von der Triade perfecta gesagt seyn. Wir gehen nun weiter.

Das VII. Capitel.

Von der Triade harmonica minus perfecta.

§. 1.

Gleichwie in der Schöpffung immer eine Creatur herrlicher und vollkommener als die andere von GOtt erschaffen worden; eben also verhält es sich auch mit denen musicalischen Zusammenstimmungen. Da findet sich nun nach der Triade perfecta eine andere, so Trias minus perfecta genennet wird, welche zwar nicht so vollkommen als die erste, aber auch lieblich und wohl zu hören ist. Die erste vergleichet sich dem männlichen, diese aber dem weiblichen Geschlechte. Und gleichwie es nicht gut war, daß der Mensch (Adam) alleine war; also wäre es nicht gut, wenn wir keine andere Ubereinstimmung hätten, als die Triadem perfectam; denn wie weit würden wir in der Fortschreitung von einem Satze zum andern kommen? nicht weiter, als wie etwa Tab. I. Fig. 2. zeiget.

§. 2.

Und gleichwie das weibliche Geschlecht ohne das männliche gar übel dran seyn würde; also wäre es mit der Music schlecht bestellet, wenn wir keine andere Harmonie hätten, als die so Trias minus perfecta giebt. Wir könnten nicht einmahl eine förmliche Cadentz machen, und könten nicht weiter gehen, als Tab. I. Fig. 3. zeiget.

§. 3.

Diese Trias minus perfecta entstehet nun, wenn sich zwischen den Raum einer vollkommenen Quint eine kleine Tertz setzet. Z. E. a c e. Diese Harmonie aber

kan

kan in keinen kleinern Zahlen dargestellet werden, als in 10 - 12 - 15. Denn wie sich 5. gegen 6. verhält, so verhält sich 10. gegen 12. und wie sich 4. gegen 5. verhält, so verhält sich 12. gegen 15.

§. 4.

Die Trompete giebt diese Triadem vollkommen rein an in den Klängen e g h. vide Geneal. allegor. interv. p. 26. in Nota d. Aus dem Verhalt dieser Triadis können wir sehen, wie weit die Trias perfecta vollkommener sey, als die minus perfecta, denn 4 - 5 - 6. ist der Unität näher als 10 - 12 - 15, welches aus der Praxi ohne die Theorie nicht zu erkennen ist.

§. 5.

Diese Trias minus perfecta findet sich in der diatonischen Otav ebener massen 3. mahl, wie die perfecta, 1) d f a. 2) e g h. 3) a c e, nemlich auf der Secunda, Tertia und Sexta Modi maj. Sie ist eben auch als wie die perfecta zwölfferley Benennungen unterworffen, worunter 3. doppelte, als:

1.	a	c	e	7.	dis	fis	ais	
2.	e	g	h		es	ges	b	
3.	h	d	fis	8.	b	des	f	
4.	fis	a	cis		ais	cis	eis	
5.	cis	e	gs	9.	f	as	c	
6.	gis	h	dis	10.	c	es	g	
	as	ces	es	11.	g	b	d	
				12.	d	f	a.	

In Noten sehen sie aus, wie Tab. I. Fig. 4. weiset.

§. 6.

Wenn wir nun zusehen, wie die Triades in der diatonischen Octav auf einander folgen, so finden wir im Modo maj. zu erst Triadem perfectam, hernach 2. Triades minus perfectas, so dann wieder zwey perfectas, und letztlich, welches die siebende, NB. eine so Trias deficiens genennet wird, von welcher in folgenden Capitel ein mehrers. Siehe Tab. I. Fig. 5. allwo die perfectæ mit 1. die minus perfectæ mit 2. und die Trias deficiens mit 3. bezeichnet sind.

Das VIII. Capitel.

Von der Triade deficiente.

§. 1.

Die Trias deficiens gründet sich in der diatonischen Octav auf das h, als den siebenden und letzten Klang der oben beschriebenen natürlichen Fortschreitung, welches h an dem f keine vollkommene, sondern eine unvollkommene Quint findet.

§. 2.

Wenn sich nun zwischen diese Quint die kleine Tertz stellet, so erscheinet sie in den Clavibus h d f. In Zahlen kan sie mit keinen kleinern Terminis als mit 45-54-64. dargestellet werden, welche gar weit von der Unität abweichen, woraus ihre Unvollkommenheit erhellet. Die Trompet giebt sie in 5-6-7, e̅ g̅ b̅. Das b̅ aber ist etwas zu niedrig. Hiervon stehet in meiner Geneal. ein mehreres.

§. 3.

Man hat bishero kaum das Hertz gehabt, die Quintam imperfectam gleich denen übrigen in der diatonischen Octav befindlichen 6. vollkommenen Quinten als eine Consonantz zu gebrauchen, und ist derselben ausgewichen so sehr als man gekonnt und gewust hat. Wenn man aber die Arbeit derer besten und berühmtesten Componisten ansiehet, so findet man gar bald, daß diese Trias deficiens keinesweges zu entrathen sey, wenn man den Ambitum einer Melodie nicht unnöthiger Weise zerreissen und verkürtzen will. Man wird hingegen bey genauer Betrachtung derselben finden, daß sie einem guten Gewürtz gleich sey, welches ein Essen noch viel schmackhaffter macht, ob mans gleich sonsten zur Noth entrathen könte.

§. 4.

Sie ist gleichsam das Band, welches unsere sieben diatonische Intervallen geschicklich zusammen verbindet; und ihre bey sich habende Widrigkeit gemahnet mich nicht anders, als das Vergnügen, so man verspüret, wenn man von einer sehnlich verlangten Sache die Versicherung bekommt, solche nun bald würcklich zu erlangen. Dahero trage ich kein Bedencken, solche bey dem nun bald vor die Hand zu nehmenden Haupt-Accord nebst denen andern 6. Triadibus mit auftreten zu lassen, doch mit dem Beding, daß sie sich in denen 12. Modis majoribus allemahl auf der Septima Modi, oder auf dem unter der Final-Chorde befindlichen Clave, z. E. wenn es aus dem C gehet, auf dem H, wenn man aus dem G spielet auf dem Fis, u. s. w. in denen 12. Modis minoribus aber, auf der Secunda Modi, z. E. wenn der Modus A mol vorhanden,

handen, auf dem H antreffen lasse; denn dieses ist ihr eigentlicher, von der Natur selbst angewiesener, Platz und Stelle.

§. 5.

Verlanget man zu wissen, was andere berühmte Autores von dieser Triade deficiente halten und lehren, so lese man, was in der kleinen General-Baß-Schule, Herrn Mattheſons, p. 180. stehet, da es also lautet: Der kleinen Quint (welche wir eben in dieser unserer Triade deficiente brauchen) ihr Gebrauch hält viererley Weise. Erstlich ohne Sext, mit der Tertz und Octav, wie ein Haupt-Accord. Und §. 2. Sie hat alle Merckmahle einer Consonantz.

§. 6.

Der Fürstl. Sächsisch-Gothaische Capellmeister, Herr Stölzel, führet sie in seinem Tractat vom Canone perpetuo nebst der Triade superflua, wovon wir auch bald reden werden, ebenfalls auf, wenn er §. 5. also schreibet: Daß aber nebst denen das Gehör vollkommen vergnügenden Triadibus, noch zwey andere, jedoch unvollkommene, und die in Ansehung ihrer beyden äussersten Klänge, deficiens und superflua heissen müsten, in Betrachtung zu ziehen, solches ist, so viel mir wissend, denen die der Sache nicht selbst nachdencken, noch niemahlen offenbahret worden. Und gleichwohl sind sie bey dem Concentu auch ausser dem Gebrauch der eigentlichen Dissonantzen unentbehrlich. Denn wenn wir z. E. nur die grosse Sexte, mit der kleinen Tertie brauchen, so beruhet solcher Concentus auf der Triade deficiente &c. Diese beyde grosse Meister sind genugsame Zeugen von der Wahrheit meines Satzes von der Triade deficiente.

§. 7.

Diese Triades deficientes nun recht kenntlich zu machen, wollen wir ihren Ort und Stelle mit Noten anzeigen. Siehe Tab. I. Fig. 6. Die erste ist dem C dur und A moll, die andere dem G dur und E moll, die dritte dem Dur dur und H moll, die vierdte dem A dur und Fis moll, die fünffte dem E dur und Cis moll, die sechste dem H dur und Gis moll, die siebende dem Ges dur und Es moll, die achte dem Des dur und B moll, die neundte dem As dur und F moll, die zehende dem Es dur und C moll, die eilffte dem B dur und G moll, und die zwölffte dem F dur und D moll eigen.

Das IX. Capitel.
Von der Triade ſuperflua.

§. 1.

Wir haben in vorhergehenden Capitel den Herrn Capellmeiſter Stölzel angeführet, daß Er neben der Triade perfecta und minus perfecta, noch zwey andere, nemlich deficientem und ſuperfluam, und zwar mit allen Recht ſtatuiret. Weil wir nun oben durchs & cætera abgebrochen, und dasjenige, was Er zu Behauptung der letztern anführet, in dieſes Capitel verſparet haben, ſo müſſen wir nun daſſelbe auch anführen. Er ſaget aber von derſelben folgendes: „Setzen wir die kleine Sext mit „der groſſen Tertz, ſo iſt Trias ſuperflua das Fundament einer ſolchen Syzygiæ. Und oben haben wir bereits angeführet, daß er ſaget: „Daß ſie bey dem Concentu auch „auſſer dem Gebrauche der Diſſonantzen unentbehrlich ſey.

§. 2.

Dieſe Trias ſuperflua aber iſt nur dem Moll-Tone eigen, denn der Dur-Ton hat damit nichts zu ſchaffen. Sie beſtehet aus einer übermäßigen Quint und groſſen Tertz, und hat ihren natürlichen Sitz und Stelle auf der Tertia Modi minoris. Z. E. Im A moll brauche ich c und gis, ſetze ich nun die groſſe Tertz e darzwiſchen, ſo iſt ſie zu ſehen und zu hören. Ihre Radical-Zahlen ſind 48-60-75, welche noch weiter von der Unität abweichen. Wer ſie in allen 12. Moll-Tonen kennen will, der ſehe Tab. II. Fig. 1. Die erſte iſt dem A moll, die andere dem E moll, die dritte dem H moll, die vierdte dem Fis moll, die fünffte dem Cis moll, die ſechſte dem Gis moll, die ſiebende dem Es moll, die achte dem B moll, die neundte dem F moll, die zehende dem C moll, die eilffte dem G moll, und die zwölffte dem D moll eigen.

§. 3.

Wie und wo dieſe Trias zu gebrauchen, wird künfftig gezeiget werden, wenn wir vom Haupt-Accord in denen Moll-Tonen handeln, bis dahin wird ſich der Kunſt- und Lehr-begierige Scholar gedulten.

Das X. Capitel.
Von der Triade manca.

§. 1.

Dieſer Titul entſpringet von der renomirten Tertia manca; denn eben das Recht, welches

welches uns lehret sprechen: Tertia manca, solches erlaubet uns auch zu sagen: Trias manca. Es kommt aber diese halb lateinische und halb welsche Benennung her, aus Mangel eines schicklichen Worts. Man könte zwar sagen: Trias deficiens minor und major; allein das Wort manca scheinet nun fast in der musicalischen Literatur Bürger-Recht gewonnen zu haben, dahero läßt man es so lange dabey bewenden, bis ein anderer Titul aufkömmt. Wer fragt auch endlich viel nach der Benennung, wenn wir die Sache nur recht verstehen.

§. 2.

Daß in heutiger Praxi die Sexta superflua vielfältig gebrauchet werde, wird erfahrnen Practicis nicht unbekannt seyn. Nun aber gründet sich ein jeder Sexten-Accord auf seinen Haupt-Accord, und auf die darinnen befindliche Triadem; derhalben muß sich diese Sexta superflua auch auf einen Haupt-Accord gründen, und dieser bestehet aus der Triade manca.

§. 3.

Diese Trias manca entstehet, wenn die kleine Quint durch eine grosse Tertz vermittelt wird, oder wenn man zwischen eine kleine Quint eine grosse Tertz setzet, z. E. h dis f, da entstehet denn zwischen dis und f eine Tertia manca, dis e f, woher sie den Namen hat.

§. 4.

Sie ist nur dem Moll-Tone eigen, und hat ihren Sitz 1) auf der Secunda, 2) auf der Quinta Modi minoris. Z. E. im A moll h dis f und e gis b. Sie klinget noch herber, als die Trias superflua, und dienet zur Expreßion des Schmertzens, der Marter u. d. g. Ihre Radical-Zahlen sind 45 - 56$\frac{1}{4}$ 64. Sie muß allemahl eine erhöhete grosse Tertz bey sich haben, die entweder durch das ♯ oder durch das ♮ erhöhet ist. Wer sie in Noten kennen will, besehe Tab. II. Fig. 2.

§. 5.

Die Trias deficiens kan so gut als eine Sexta eine Composition anfangen, aber nicht endigen, die superflua und manca aber können weder anfangen noch endigen, sondern dienen nur zur Connexion einer Melodie und deren Harmonie. Jedoch, wer weiß, was die Zeit lehren wird? Vielleicht bekommt die Trias superflua auch Erlaubniß anzufangen. Man versuche es! Mich düncket, es gehe an. Herr Capellmeister Telemann hat es würcklich practiciret in einer Aria seines anno 1744. in Kupfer gestochenen Jahrgangs Dom. 2. Adventus.

§. 6.

Wir könten noch zwey andere Triades anführen, davon die erste aus einer klei-

nen Tertz und übermäßigen Quint beſtünde. Z E. c. es gis, die andere aber aus einer reinen Quint und übermäßigen Tertz, z. E. c eis g, allein wir würden damit in überflüßige Speculationes gerathen. Wenn wir aber Sextam deficientem dis b ſtatuiren wollen, wie Tab. II. Fig. 3. zeiget, ſo werden wir die letztere nöthig haben; Jetzo mag nur zur Curioſitè was davon gedacht ſeyn.

§. 7.

Auf dieſe 5. bis 7. Triades gründen ſich alle muſicaliſche Sätze, und wenn wir auf eine jedwede eine von denen 3. Septimen ſetzen, ſo werden auch alle zur Reſolution geſchickte diſſonirende Sätze von ihnen herzuleiten ſeyn. Wovon künfftig ein mehrers.

Das XI. Capitel.

Von denen Modis muſicis.

§. 1.

Weil wir in denen vorhergehenden Capiteln zum öfftern der Modorum, des Dur-Tons und des Moll-Tons gedacht, und ein anfahender General-Baß-Schüler offt nicht weiß, was Modus muſicus eigentlich ſey, ſo will nöthig ſeyn, das nothwendigſte davon zu erwehnen.

§. 2.

Modus muſicus iſt die Art einen Geſang oder Klang-Spiel anzufangen, in gewiſſen Grentzen recht fortzuführen, und gebührend zu endigen. Vide Walthers muſicaliſches Lexicon, allwo die muſicaliſche Moden-Lehre zur vollen Gnüge abgehandelt iſt. Herr Capellmeiſter Mattheſon hat auch ein langes und breites im eröffneten und beſchützten Orcheſtre, wie auch in der groſſen General-Baß-Schule und im vollkommenen Capellmeiſter davon geſchrieben.

§. 3.

Wir wollen um derer willen, die beſagte Bücher nicht beſitzen, nur einen kurtzen Auszug aus der alten und neuen Moden-Lehre machen. Die Alten hatten mehr Moden als die jetzigen Muſici, ob ſie wohl hauptſächlich nur 12. zähleten, und die jetzigen Neuern 24. Denn dieſe 24. reduciren ſich auf nicht mehr als 2: Modum majorem, den Dur- und männlichen, und Modum minorem, den Moll- und weiblichen Ton oder Mode.

§. 4.

Die alten Moden ſind nun zwar gantz abgekommen, und wird wohl nicht leicht-

lich

lich eine Compoſition darein gekleidet werden. Allein weil viele Kirchen-Geſänge nach denenſelben geſetzet ſind, welche eine beſondere Kräfft und Nachdruck haben; ſo ſolte von Rechts wegen ein jeder Organiſte dieſelben verſtehen, damit er nicht nur denen Bäſſen derſelben ihr behöriges Recht thun, ſondern auch ſeine Præludia vor dergleichen alten Melodeyen Kunſt- und Moden-mäßig einrichten könte.

§. 5.

Die Alten theilten ihre Modos ein in Authenticos und Plagales, davon die letztern von den erſtern durch das Wörtgen Hypo unterſchieden worden. Die erſtern wurden auch Principales und die letztern minus Principales benennet. Wovon auch Werckmeiſter in Hodego curioſo Cap. XXXIX. XL. XLI. XLII. & XLIII. zu leſen.

§. 6.

Sie richteten ihr Abſehen vornehmlich auf die prädominirende Haupt-Melodie, ohne ſich ſonderlich zu bekümmern, wie der darzu gehörige Baß oder Mittelſtimmen gerathen wolten. Sie gründeten dahero ihre Modos nur bloß allein auf das Genus diatonicum, und durffte ſich in der Haupt-Melodie bey Leibe kein chromatiſcher Clavis oder Klang hören laſſen; daher konte es nicht anders kommen, als daß ein gewaltſamer Zwang, der offtmahls wider alle natürliche Melodie ſtritte, mit unterlauffen muſte, wie die alten Melodien ſolches bezeugen. Doch kan man dabey nicht leugnen, daß auch bey ihrer diatoniſchen Armuth der gute Geiſt GOttes frommer Componiſten Feder regieret, weil ihre Melodien eine beſondere Ernſthafftigkeit, Devotion und Andacht bey ſich führen, und darzu reitzen; daher werden ſie billig ſo wohl als die alten geiſtreichen Lieder in der Kirche beybehalten.

§. 7.

Wir wollen ſie kürtzlich beſchreiben und kenntlich machen. Der I. Jonicus genannt, iſt der allernatürlichſte, und kömmt mit unſern heutigen ſo genannten C dur, ja mit allen unſern Modis majoribus vollkommen überein, wie die daraus geſetzte Lieder: Von Himmel hoch da ꝛc. Ein feſte Burg ꝛc. es bezeugen, er gieng alſo von c in der diatoniſchen und natürlichen Ordnung durch d e f g a h ins c. Doch wenn er ins E auswiche, ſo durffte es nicht durch H dis, ſondern durch d f oder a, wie der Phrygius pfleget, geſchehen.

§. 8.

Der II. war Hypo-Jonicus, und gieng von g durch a h c d e f ins g; ſchloß aber zuletzt in c, wie der Jonicus. Wer ein Muſter von ſeinen Ambitu verlanget, der ſpiele das Lied: Nun lob' mein Seel den HErren, aus dem C dur, ſo hat er Modum Hypo Jonicum. Er kommt dahero wie der vorige mit unſern C dur überein. Ein ander Muſter iſt Tab. II. Fig. 4. zu ſehen.

§. 9. Der

§. 9.

Der III. Dorius kömmt bey nahe mit unſern D moll überein, nur daß er in ſeiner Melodie kein b ſondern h gebrauchen muſte. Er gieng demnach von d durch e f g a h c ins d. Muſter ſeiner Melodey geben die Lieder: Wir gläuben all an einen GOtt, Vater unſer in Himmelreich, JEſus Chriſtus unſer Heiland, der von uns den GOttes Zorn wand, u. a. m. Das darinn befindliche h, und der Mangel des b verurſachte ſchon einen Zwang, der aber noch zu leiden iſt.

§. 10.

Der IV. Hypo-Dorius gieng von a durch h c d e f g ins $\overline{a}$, und ſchloß zuletzt im d. Wer ein Muſter von ſeiner Art verlanget, ſpiele: Von GOtt will ich nicht laſſen, oder auch: GOtt Vater der du deine Sonn, aus dem D. Er kömmt alſo wie der vorige mit unſern heutigen D moll bis auf dem Clavem b überein.

§. 11.

Der V. Phrygius gehet von e durch f g a h c d ins $\overline{e}$; iſt dahero keinesweges mit unſern E moll zu vergleichen, denn er darff weder fis noch dis, welche unſern E moll gantz weſentlich ſind, gebrauchen. Wer ein Muſter von ihm verlanget, der ſpiele: Es woll uns GOtt genädig ſeyn, wie Tab. II. Fig. 5. zeiget.

§. 12.

Wie blind würde nun nicht derjenige ankommen, der auf die Lieder: Es woll uns GOtt ꝛc. Ach GOtt vom Himmel ſieh ꝛc. Chriſtus der uns ꝛc. Da JEſus an dem Creutze ꝛc. Ach HErr mich armen ꝛc. aus dem C dur, E moll oder gar E dur präludiren wolte? Wie offt ſich aber bey dieſen Liedern die Unwiſſenheit verräth, auch bey manchen, der ſich keine Katze zu ſeyn dünckt, erfähret man nur gar zu offt. Abſonderlich muß das Buß-Lied: Ach HErr mich armen Sünder, immer aus dem freudigen C dur herhalten, da es doch ſolte geſpielet werden, wie Tab. III. Fig. 1. zeiget.

§. 13.

Wer ein Præludium aus dem Phrygio machen will, der fange im E gis h an, modulire hernach in A moll, G dur, E moll, C dur, und ſchlieſſe zuletzt durch A c e in E gis h, durch eine fallende Quart oder ſteigende Quint, wie das Lied: Ach HErr mich armen ꝛc. lehret.

§. 14.

Der VI. Hypophrygius gehet von h durch c d e f g a ins h. Es iſt zwiſchen dieſem und dem vorhergehenden gar ein geringer Unterſcheid. Kirchen-Geſänge, die in dieſen Modo geſetzet, ſind unter andern: Mitten wir in Leben ſind ꝛc. Erbarm dich mein,

mein, o HErre GOtt, O groſſer GOtt von Macht. Sie werden aber insgemein transpoſitè executiret, weil die Melodien etwas tief hinunter ſteigen.

§. 15.

Der VII. Lydius käme mit unſern F dur überein, wenn er b gebrauchen dürffte, ſo aber gehet ſein Ambitus von f durch g a h c d e ins f. Man findet aus dieſen Modo keine Kirchen-Geſänge, weil denen Alten der rauhe Triton, ſo ſich zwiſchen f und h befindet, nicht zu Halſe gewolt hat, und ſie das h lieber ins b verwandelt haben, woraus ſo dann ein Jonicus transpoſitus entſtanden. Weil nun kein Muſter davon vorhanden, ſo laßt uns eins verfertigen! Tab. III, Fig. 2. wird ſich eine Lydiſche Melodie finden.

§. 16.

Der VIII. Hypolydius, gehet von c durch d e f g a h ins c, und ſchlieſſet am Ende ins f, wie Tab. III. Fig. 3. ein Exempel zu finden. Er iſt alſo von dem vorigen nur der Höhe nach unterſchieden. Die Alten haben vermeynet, es ſtecke eine beſondere Ernſthafftigkeit in dem rauhen h, ſo darinnen befindlich iſt, welches ſich bey Abſingung der Paßion wohl geſchickt hätte, wie Glareanus im II. Capitel des zweyten Buchs p. 9. ſchreibet: Veteres ſane Eccleſiaſtici Lydio ac Hypolydio delectari ſunt propter diapente ſeveritatem, præſertim in Gradualibus quæ vocant. Item in paſſione Dominica, quæ ſacra illa hebdomata canitur.

§. 17.

Der IX. Mixolydius gehet von g durch a h c d e f ins $\overline{g}$, brauchet alſo kein fis, wie unſer jetziges G dur, welcher Umſtand ihn ſehr unbrauchbar machet. Wir wollen einen Verſuch thun, wie eine pur Mixolydiſche Melodie zu machen ſey. Tab. IV. Fig. 1. wird ſich eine finden. Aus dieſer Melodie iſt zu erſehen, daß Mixolydius Modus aus gantz andern Augen ſiehet, oder eine gantz andere Mode trägt, als unſer jetziges G dur.

§. 18.

Der X. Hypomixolydius macht ſeinen Ambitum von d durch e f g a h c bis d, und hält im g auf eben die Weiſe, wie ſein Prineipal, der Mixolydius, aus, nemlich durch eine fallende Quart oder ſteigende Quint. Es ſollen die Lieder: Veni ſancte Spiritus &c. oder Komm Heil. Geiſt, erfüll die Hertzen. Danckſagen wir alle, GOtt unſerm HErrn Chriſto. O Lux beata Trin. oder; Der du biſt Drey in Einigkeit. Komm GOtt Schöpffer Heiliger Geiſt. Gelobet ſeyſt du JEſu Chriſt. GOtt ſey gelobet und gebenedeyet. Diß ſind die heiligen Zehen Gebot ꝛc. aus dem Mixolydio geſetzt ſeyn; allein es iſt wohl kein einiges mehr vollkommen rein. Die Vermeidung des fis verführte die Cantores ſtatt h das b zu gebrauchen, wie ſonderlich

in denen Liedern: Komm Heilger Geiſt, erfüll ꝛc. und Diß ſind die heiligen Zehen Gebot, zu erſehen. Der Autor des muſicaliſchen Lexici Herr Organiſt Walther in Weymar, hat in dem Lied: GOtt ſey gelobet und gebenedeyet, gewieſen, wie dieſer Modus in ſeiner Reinigkeit beſchaffen ſey. Er überſchreitet aber doch in der Tiefe ſeine Grentzen um einen Ton, denn er gehet herunter ins c̄, woran man ſich aber nicht zu kehren hat, wenn nur andere Umſtände ihre Richtigkeit haben. Es findet ſich dieſer Choral Tab. IV. Fig. 2. Man hat ſich heutiges Tages glücklich zu ſchätzen, daß man dergleichen Moden-Zwange nicht mehr unterworffen iſt.

§. 19.

Der XI. Aeolius gehet von a durch h c d e f g ins a, gleich wie unſer heutiges A moll deſcendendo gehet. Weil aber in der Haupt-Melodie kein gis darff gebraucht werden, ſo gehet es ohne Zwang nicht ab. Die Lieder, ſo aus dieſen Modo geſetzt ſind, werden alle transpoſite gebraucht, weil ſie ſehr tief herunter gehen, z. E. Ich ruff zu dir HErr JEſu Chriſt, welches in e anfänget, jetzo aber gemeiniglich eine Quint oder Quart höher geſungen wird.

§. 20.

Der XII. Hypoæolius gehet von e durch f g a h c d ins e und ſchlieſſet wie der vorige in a. Ein Exempel dieſes Modi giebt das Lied: Allein zu dir HERR JEſu Chriſt, welches man in A anfangen muß, der Canto aber fängt im c̄ an.

§. 21.

Auſſer dieſen 12. Modis hatten die Alten noch eine gantze Menge Modos transpoſitos, deren wenigſtens 66. heraus kamen; denn alle unſere heutige, nach dem C dur noch übrige 11. Dur-Tone waren Jonici transpoſiti Modi. Wovon ein mehrers in angeführten muſicaliſchen Lexico zu leſen. Gleich wie aber die Haupt-Modi mehrern Theils einem groſſen Zwange unterworffen waren, alſo waren es auch ihre Transpoſiti.

§. 22.

Das vornehmſte, ſo wir wegen der alten Kirchen-Geſänge von dieſer Moden-Lehre zu mercken haben, ſind die Schluß-Clauſeln oder Cadentzen des Phrygii, Hypophrygii, Mixolydii und Hypomixolydii, welche nicht durch eine fallende Quint oder ſteigende Quart, ſondern durch eine ſteigende Quint oder fallende Quart ſchlieſſen müſſen, welches auch in denen Præludiis vor dergleichen Liedern, ſie mögen nun in ihren eigentlichen Modo oder transpoſitè tractiret werden, in Acht zu nehmen iſt.

§. 23.

Dieſe alte Moden-Lehre mag nun allhier nur en paſſant vorgetragen ſeyn, denn

ſie

ſie iſt vor anfahende General-Baß-Schüler noch zu intricat. Dasjenige aber, ſo wir von unſern neuern Modis zu ſagen haben, wird von mehrerer Wichtigkeit ſeyn, dahero wir nun vor uns nehmen

Die Lehre Von denen Modis muſicis hodiernis.

§. 1.

Wir haben heut zu Tage 24. Modos muſicos, welche ſich in zwey Claſſen theilen, nemlich in 12. Modos majores, insgemein Dur-Tone, und in 12. Modos minores, vulgo Moll-Tone genannt. Die erſte Claſſe hat eine groſſe Tertz in ihrer Initial und Final-Triade, und gründet ſich alſo auf Triadem perfectam; die andere Claſſe aber führet eine kleine Tertz in ihrer Initial und Final-Triade, und gründet ſich dahero auf Triadem minus perfectam. Der authentiſche und plagaliſche Unterſchied fället bey ihnen weg.

§. 2.

Wegen der Benennung: Dur-Ton, Moll-Ton, bin ich Werckmeiſters Meynung und halte davor, daß ſie ſich übel ſchicken: Denn wenn Tertia major die Herrſchafft hat, ſo klingt es darum eben nicht dur oder harte, ſondern friſch, freudig, oder, ſo zu reden, männlich. Ingleichen, wenn Tertia min. herrſchet, ſo klingt es eben nicht moll oder weich, ſondern nur gelinde, gelaſſen, oder ſo zu reden, weibiſch. Darum wäre es wohl nichts ungereimtes, wenn man ſagte: Modus maſculinus, Modus femininus.

§. 3.

Obgedachter Werckmeiſter ſchreibt hiervon in ſeinem Hodego curioſo Cap. XLII. alſo: „Wir können den einen Modum nennen perfectum, den andern minus „perfectum. Etliche Practici nennen dieſes dur und moll, als c e g iſt C dur, d f a „iſt D moll. Weil aber das Wort durus mit der Harmonia nicht überein kömmt, „alſo daß, wenn was traurigs gemacht wird, man alſo fort ſaget: Das iſt gantz dur; „da hingegen dieſe Trias ſo freudig und perfect, daß nichts drüber, ſo haben wir den- „ſelben Namen nicht gerne behalten wollen: Allein weil dieſe Termini nun ſo in Ge- „wohnheit kommen, wird wohl dieſer Nahme bleiben. Die Alten haben gar wohl „mit dieſem Worte beſtehen können, denn dero Tertia major in dieſer Triade war al- „lemahl ein Comma zu groß oder zu hoch von dem Fundament, wie es die Scala dia- „tona vetus bezeuget, darum kam es freylich dur genug, und dieſe Gewohnheit iſt

„bishero noch immer behalten worden.„ Es wird nun endlich an der Benennung so viel nicht gelegen seyn; wenn wir unsere beydekley Moden nur recht verstehen und gebrauchen lernen.

§. 4.

Unser Modus major, perfectus, Dur-Ton oder männliche Mode, wie wir ihn nennen wollen, gehet nun allemahl durch solche Intervallen wie unsere diatonische Klänge c d e f g a h c nach einander lauten, nemlich von Haupt und Fundament-Ton an durch eine grosse Secund, grosse Tertz, reine Quart, reine Quint, grosse Sext und grosse Septime in die Octav, welches, wie oben schon gesagt worden, die allernatürlichste, leichteste und angenehmste Fortschreitung ist, deren Grund in vorhergehenden IV. Capitel §. 6. angezeiget worden.

§. 5.

Wir können auch sagen, daß die Trias perfecta, worinnen unser Modus masculinus anfängt und endiget, der Grund und Ursach dieser natürlichen Fortschreitung sey; denn ein jeder Theil dieser Triadis verlanget eine reine Quint unter und über sich. Da hat nun Sonus infimus c, f unter sich, und g, als partem triadis, über sich: Sonus medius e, hat a unter- und h über sich. Sonus supremus hat c als partem triadis unter- und d über sich, woraus denn unsere Klang-Folge des Modi masculini oder perfecti entstehet, nemlich c d e f g a h c.

§. 6.

Unter diesen sieben Stuffen sind nun die drey, welche die herrschende Triadem c e g ausmachen, Soni oder Chordæ essentiales, wesentliche Klänge. Die übrigen d. aber d f a h sind naturales, natürliche Klänge oder Saiten, und ist einer so natürlich als der andere, auch so nothwendig als der andere, wenn eine Melodie soll durch sie angerichtet oder hervor gebracht werden. Besiehe Tab. V. Fig. 1.

§. 7.

Die Essential-Klänge sind mit viereckigten, und die naturales mit runden Noten angezeiget. Die finalis gehet in mediantem per tonum; die medians in die dominantem per semitonium; (welches ein Semitonium naturale genennet wird) die dominans aber durch zwey tonos (davon der letztere mit der verjüngten Final-Chorde wiederum ein Semitonium naturale ausmacht) in die Octav oder Final-Chorde.

§. 8.

Der alte Unterschied inter tonum majorem 8-9, & inter tonum minorem 9-10. fällt auf dem Clavier bey heutiger Temperatur weg, denn tonus major muß wenigster $\frac{1}{6}$ Commat. ditonici hergeben, und tonus minor bekömmt wenigstens $\frac{5}{12}$ Commatis

matis ditonici, daß man also nicht nöthig hat, wegen ihres Unterschiedes viel Wesens zu machen. Die Trompete und Waldhorn aber haben diesen Unterschied, welchen ihnen die Natur gegeben. Diese Anmerckung gehöret zwar nicht vor anfahende General-Baß-Schüler. Sie kan solche aber anreitzen, die Theorie der Music fleißig zu studiren.

§. 9.

Modus major schliesset oder cadenciret nun nicht nur in seine Final-Chorde, vermittelst des andern Semitonii naturalis h c, sondern weichet auch, um der in einer Composition oder Spiel aus freyen Geiste nöthigen Abwechselung willen, in seine Secund, Tertz, Quart, Quint und Sext aus. In die Septime kan es, ohne die natürlichen Grentzen zu überschreiten, nicht geschehen, weil sie in der natürlichen Klang-Folge keine vollkommene Quint bekommt, welcher Umstand die siebende Zahl auch hier merckwürdig macht. Weil aber zu einer jeden Cadentz in vollstimmiger Harmonie, unter der Chorde, wohin man ausweichen will, ein Semitonium vonnöthen ist; so könte C dur, welches hier zum Muster aller übrigen Modorum majorum stehet, wenn es keine andere Klänge, als die gezeigten natürlichen hätte; nirgend mehr hin als in Quartam ausweichen. Soll es nun auch in die übrigen 5, nemlich in Secundam, Tertiam, Quintam und Sextam geschehen, so erfordert ein jedweder dieser Klänge ein Semitonium accidentale unter sich; d das cis, e das dis, g das fis, a das gis; und soll bey Ausweichung in Quartam Modi kein alt-modischer Zwang vorgehen; so ist nöthig, daß sich vorher auch das b, als die reine Quart der Quart-Cadentz hören lasse; und durch diese nöthige Semitonia oder Claves chromaticas, welche wir Chordas necessarias oder elegantiores nennen wollen, entstehet die Progressio artificialis seu chromatica Modi majoris, welche sich Tab. V. Fig. 2. präsentiret. Die elegantiores sind mit schwartzen Noten angezeiget; die übrigen aber behalten ihre schon gebrauchte Unterscheidungs-Art. Die letztere Note ist die so genannte Chorda peregrina, welche in Modis majoribus allemahl die kleine Tertz ist.

§. 10.

In der Melodie, so Tab. V. Fig. 3. befindlich, sind alle Klänge, so Modus major C zu brauchen befugt ist, zu sehen. Die Chorda peregrina Es ist nicht drinne, denn wenn C dur und C moll unter einander gemischet wird, so ists eben, als wenn einer neben seiner Ehe-Frau noch eine Concubine hält, welches nicht jederman erlaubt ist. * Zum wenigsten solten diese Licentz nur grosse Meister haben, die da wissen, wie sie diese fremde Chorde behörig accommodiren sollen. Man mercke hierbey an, daß diese Concubine ein Cammer-Mädgen hat, die heißt As. Wo diese beyde einziehen, da muß E Gis und Dis ausziehen. Man sehe doch, wie die Music ein Bild ist, wie es in der

* Oder wenn ein Mann Weibs-Kleider anziehet.

Welt hergehet! Jedoch, in der Music ists eben so gefährlich nicht. Man brauche nur in dieser Galanterie Ziel und Masse.

§. 11.

Wie sichs nun in dem ersten Modo maj. verhält, so verhält sichs mit allen übrigen Modis majoribus; welche wir künfftighin schon werden besser kennen lernen.

§. 12.

Dieser nun beschriebene und kenntlich gemachte Modus major ist gleichsam der Herr und Regent in der musicalischen Republick. Seine Gemahlin ist Modus minor, welcher sich, wie schon gedacht, auf Triadem minus perfectam gründet. Nun fraget sich: Was hat C dur vor eine Gemahlin? Mancher wird dencken, C moll wird die Ehre haben. Allein es ist schon gesagt worden, daß C moll so zu reden nur eine Concubine von C dur wäre; A moll aber hat die Ehre eine Gemahlin des berühmten C dur zu seyn, denn es bedienet sich eben der natürlich-diatonischen Klänge, die C dur gebrauchet. Weichet auch in eben diejenigen Neben-Modos aus, in welche C dur ausweichet. Da möchte Modus major oder C dur zu A moll sagen, wie Adam zu Eva: Das ist doch Fleisch von meinem Fleisch, und Bein von meinen Beinen. Man höre nur, wie die Klänge von C dur und A moll so schön mit einander harmoniren:

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

Wie klingen aber C dur und C moll zusammen? Antwort: Wie ein Knittel auf dem Kopffe. Z. E.

c h a g f e d c
c b as g f es d c.

Man wird hier einwenden, daß A moll aber auch im Aufsteigen fis und gis gebrauche. Es ist aber zu wissen, daß nothwendig ein Unterschied zwischen dem männlichen und weiblichen Geschlecht seyn muß. Dieser Unterscheid bestehet nun 1) darinne, daß Modus minor ein Semitonium unter seiner Final-Chorde haben muß, sonsten könte er keine vollstimmige und förmliche Cadentz in solche machen, nnd dieses ist das gis. 2) Muß er im Aufsteigen nach der Quint eine grosse Sexte, nemlich fis haben, sonsten würde er von f ins gis einen unanständigen weiten Schritt thun. Allzugrosse Schritte aber stehen dem weibliche Geschlechte nicht wohl an. Die absteigende Procedur dieses Modi minoris ist Tab. V. Fig. 4, und die aufsteigende Fig. 5. zu sehen.

§. 13.

Unter diesen Klängen sind nun die Chordæ oder Soni essentiales: a c a, woraus die Trias fundamentalis bestehet. Von diesen kommen her: g f d und h, als chordæ descendendo naturales; denn ein jeder Theil der Triadis minus perfectæ verlanget

get eine vollkommene Quint über und unter sich. A, als Chorda finalis hat e als partem triadis über- und d unter sich; C als Chorda medians hat g über- und f unter sich; E hat h über- und a als partem triadis unter sich, welche Klänge die absteigende Ordnung hervor bringen. Die aufsteigende Procedur und deren Ursach ist schon im vorhergehenden §. beschrieben; es sind also die Chordæ naturales ascendendo; h, d, fis und gis; wiewohl fis und gis möchten fast besser necessariæ heissen.

§. 14.

Ausser diesen wesentlichen, natürlichen und nothwendigen Klängen oder Chorden Modi minoris, finden sich noch 3. Chordæ elegantiores oder zum natürlichen Ausweichen nöthige Klänge. Der erste davon ist ein Semitonium über der Final-Chorde; der andere ein Semitonium unter der Quarta Modi; der dritte ein Semitonium unter der Quinta Modi. Sie heissen im A moll b, cis und dis. Der erste als das b wird nur im Niedersteigen; der dritte dis nur im Aufsteigen; der andere, cis, aber im Nieder- und Aufsteigen gebraucht. Es werden alle diese Klänge, nebst denen im vorigen §. schon beschriebenen, Tab. V. Fig. 6. zu finden seyn.

§. 15.

Merckwürdig ist, daß Modus minor keine solche eigentliche Chordam peregrinam hat, wie Modus major. Denn cis wird in A moll nicht eher peregrina, als wenn man statt moll abusive dur aushält, wie die alten in allen ihren Modis minoribus pflegten.

§. 16.

Ausser diesen wesentlichen, natürlichen, nothwendigen und zierlichen Klängen, hat Modus minor auch eine Chordam artificialem, nemlich ein Semitonium über der Quarta modi, deren Gebrauch die Tab. VI. Fig. 1. befindliche Melodie anzeiget.

§. 17.

Wer alle Klänge, so A moll, welches hier zum Muster derer übrigen 11. Moll-Töne stehet, in einer Melodie sehen will, der besehe Tab. VI. Fig. 1.

§. 18.

Aus dieser Melodie erhellet, daß das b in A moll einmahl als ein nöthiger Klang, um in Sextam Modi gehen zu können, gebraucht wird; das andere mahl aber als eine Chorda artificialis um eine klagende Cadentz in die Final-Chorde zu machen. Man siehet hieraus, daß Modus minor mehr zum Klagen geschickt ist, als Modus major; gleichwie das weibliche Geschlecht eher zum Weinen und zur Wehmuth geneigt ist, als das männliche.

§. 19

Wir haben kurtz vorher das es als Chordam artificialem A mollis betrachtet. Ob es nun wohl im C dur Chorda peregrina ist, so kan es doch auch einmahl als Chorda artificialis bey der Ausweichung in Secundam Modi gebraucht werden, wie Tab. VI. Fig. 3. lehret.

§. 20.

Es ist gantz was besonders, daß Modus minor A moll alle die Klänge zu gebrauchen befugt ist, die sein so genannter Eh-Gemahl C dur brauchen darff. Wer siehet hier nicht in der Music ein deutliches Bild des Ehestandes, und der beyderley Geschlechter? Denn gleichwie eine Frau in den Gebrauch und Genuß aller Güter ihres Mannes gesetzt wird; also darff unser Modus minor oder femininus alle Klänge seines ihm vermählten Modi masculini brauchen; hat auch eben die Ausweichungen oder Grentzen so derselbe hat, nur mit dem Unterschied, daß Modus major in 5. natürliche und wesentliche Klänge, die er ascendendo braucht, ausweicht; nemlich C dur in D, E, F, G und A: Modus minor aber in 5. natürliche und wesentliche Klänge, die er descendendo hat, nemlich A moll in G, F, E, D und C. Und zwar, so ist dem A moll die Ausweichung ins C dur, als die Final-Chorde seines Gemahls, die allernatürlichste, schönste und vornehmste. Und gleichwie das H als der siebende natürliche und diatonische Klang im C dur keine vollkommene Quint in denen natürlichen Klängen findet, und also der Ausweichung in dasselbe, (will man anders desselben natürliche Grentzen nicht überschreiten) unfähig ist; also hat es auch in A moll keine vollkommene Quint, weil es ebenfals der siebende natürliche Klang in der absteigenden Procedur ist, also ebenfals der Ausweichung in dasselbe unfähig, und muß nur mit der Triade deficiente vorlieb nehmen, welche zur Verbindung der übrigen Triadum, und zur geschickten Connexion der Melodie beyder Modorum dienet, wie wir künfftig hin sehen und hören werden.

§. 21.

Ein mehrers von Signaturen, Modis u. d. g. haben wir noch zur Zeit zu beschreiben und zu specificiren nicht vonnöthen, zumahlen da die Moden-Lehre etwas weitläufftig gerathen; denn es ist die Beschreibung aller und jeder dieser Dinge einem anfahenden General-Baß-Schüler ein gar zu trockenes Gericht, und könte man ihn, wenn ihm solche in allerhand Tabellen, die er doch unmöglich ohne Praxin verstehen kan, vorgemahlet werden, nicht verdencken, wenn er dabey die Gedancken hegte, die jener vornehme Mann bey Zurückgebung des Kircheri Musurgiæ, die er von Herrn Mattheson entlehnet gehabt, demselben referiret: „Er hätte sich nemlich bey Durch„lesung gedachten Buchs in seinem Zimmer immer umgesehen, aus Beysorge, es „möchte irgend durch die grausamen Terminos artis ein Geist beschworen, und des„wegen zu Bezeugung seiner Willfährigkeit erschienen seyn.„ Ich mag mit allen

Fleiß

Fleiß von Dissonantzen jetzo nichts gedencken, damit ich meine Lehr-begierige Schüler nicht abschrecke, sondern werde sie mit einer solchen Manier über die ersten und höchsten musicalischen Berge führen, daß sie nicht wissen werden, wie sie hinüber gekommen. Sie haben dahero auch nicht einmahl nöthig, sich bey der Moden-Lehre lange aufzuhalten, weil solche ihnen im Anfange nicht gantz faßlich seyn wird. Die Ordnung erforderte, etwas weitläufftig darinnen zu seyn, dahero ich vermeynete, es wäre ein Aufwaschen, wenn ich so gleich die alte Moden-Lehre mit abfertigte, welche auch manchen gar nöthig und nützlich seyn wird. Von der Neuern wird künfftighin noch ein mehrers gedacht werden, wenn eigentlich von den Grentzen der Modorum zu handeln seyn wird.

Das XII. Capitel.
Vom Haupt-Accord.

§. 1.

Der Haupt-Accord gründet sich auf die oben beschriebene Triades, und verdoppelt gemeiniglich, und am allermeisten Sonum infimum derer selben durch eine einfache, doppelte oder dreyfache Octav. Dieses deutlich zu verstehen, müssen wir wissen, was ein Intervallum primo, secundo vel tertio compositum sey? Weil wir nun im Haupt-Accord nur mit Tertzen, Quinten und Octaven zu thun haben, so ist dißfalls Tab. VII. Fig. 1. zu betrachten, denn in Noten fällt es doch am deutlichsten in die Augen.

§. 2.

Es bestehet demnach der Haupt-Accord vierstimmiger Harmonie 1) aus der Basi, tiefsten oder Grund-Ton; und solcher kan ein jedweder Clavis oder Taste auf dem Clavier seyn und werden. 2) Aus der von der Basi abgerechneten Tertz, sie sey nun groß oder klein, einfächtig oder zusammen gesetzt, und 3) aus der gleichfalls von der Basi abgerechneten Quint, sie sey nun perfecta, imperfecta oder superflua, simplex oder composita.

§. 3.

Man nimmt Anfangs in der lincken Hand nichts als die Basin oder Grund-Klang; in der rechten Hand aber mit dem Daumen, Mittel- und Kleinen-Finger die Tertz, Quint und Octav, und zwar in beständiger Abwechselung, so, daß bald die Tertz, bald die Quint, bald die Octav mit dem kleinen Finger gegriffen wird. Um solche desto leichter zu finden, darff man nur allemahl zusehen, was der Baß vor eine Triadem angiebt; wie nun der Baß heißt, so heißt auch allemahl die Octav; die Tertz und Quint aber wird hernach von Baß aufwerts leicht abzurechnen seyn.

§. 4.

Wir nehmen den allerleichtesten Modum vor uns, nemlich C dur, und lernen vor allen Dingen mit den diatonischen, wesentlichen und natürlichen Klängen c d e f g a h behörig umgehen, ehe wir einen chromatischen Klang berühren. In diesen natürlich-diatonischen Klängen, finden wir nun 3. Triades perfectas, 3. Triades imperfectas, und eine Triadem deficientem, welches die siebende ist. Vide Tab. VII. Fig. 2. allwo jede in ihrer dreyfachen Versetzung zu sehen ist.

§. 5.

Nach der Final-Chorde hat kein Klang grösser Recht sich am ersten hören zu lassen, als die Chorda dominans; die übrigen 5. haben sich unter einander verglichen, daß sie auf keinen Rang sehen wollen. Die Septima Modi wird zwar mit ihrer Triade deficiente etwas hart lauten, es hilfft aber nichts davor. Die siebende Zahl muß allemahl was besonders haben. Es wird demnach unser erstes Exempel zur Ubung im Haupt-Accord Tab. VIII. Fig. 1. zu finden seyn.

§. 6.

Aus diesen Exempel ist zu sehen, daß keinmahl zwey Quinten oder zwey Octaven, vielweniger 3. nach einander in einerley Stimmen auf einander folgen, denn dieses verbietet die alte canonisirte Regel der Composition, und zwar darff solches weder ascendendo noch descendendo, weder gradatim noch saltuatim, weder in der Ober- noch Mittelstimmen geschehen. Die so genannten verdeckten Octaven machen mehrentheils nur unnöthige Schwürigkeit, und verdienen nicht, daß man viel Wesens davon mache. Genug wenn man sonsten rein setzet und spielet. Der Baß aber hat die Freyheit sich durch Octaven zu verdoppeln, welches als eine Verstärckung desselben anzusehen ist. In diesen Exempel haben wir auch den Vortheil, daß wir in der rechten Hand, was die ersten 4. Noten betrifft, allemahl einen oder zwey Claves schon haben, und also nicht immer alle 3. suchen dürffen. Wenn der Baß aber eine Secund steiget, wie hier von g ins a, und von f ins g geschichyt, oder fällt, so müssen alle 3. gesuchet, und der Motus contrarius oder Gegenbewegung, (wovon bald ein mehrers) gebraucht werden.

§. 7.

Wollen wir dieses Exempel mit der obersten Stimme in der Quinte anfangen; so wird die Harmonie gerathen, wie Tab. VIII. Fig. 2. zu ersehen.

§. 8.

Fänget aber die Tertz in der Oberstimme an, so müssen wir uns besonders des Motus contrarii bedienen, soll anders eine feine Melodie in der Oberstimme heraus kommen. Siehe Tab. VIII. Fig. 3.

§. 9. Wir

§. 9.

Wir müssen nun nothwendig von denen Motibus oder Bewegungen der Stimmen etwas sagen:

De motibus vocum.

Derer Motuum oder Stimm-Bewegungen sind drey, nemlich contratrius, rectus und obliquus.

§. 10.

Motus contrarius ist, wenn 2. Stimmen, oder die Hände auf dem Clavier, gegen einander, oder aus einander gehen, daß, wenn eine steigt, die andere fällt, und umgekehrt: wenn eine fällt, die andre steigt, wie Tab. VIII. Fig. 4. zu ersehen.

§. 11.

Motus rectus ist, wenn zwey Stimmen oder die Hände auf dem Clavier mit einander zu gleich hinauf oder hinunter steigen, wie Fig. 5. Tab. VIII. lehret.

§. 12.

Motus obliquus ist, wenn eine Stimme oder die eine Hand auf dem Clavier ruhet, oder eben denselben Ton behält, die andere aber hinauf oder hinunter steiget, wie Fig. 6. Tab. VIII. weiset.

§. 13.

Motus rectus ist gefährlich, und man kan durch denselben leicht in den Fehler zweyer Quinten oder Octaven fallen; wird aber alsdenn gebraucht, wenn man um guter Melodie der Oberstimme willen, statt des Basses die Tertz verdoppelt, bey welchen Sätzen so dann die Octav vom Haupt-Accord weg bleiben muß. Fig. 1. Tab. IX. wird dieses deutlicher machen. Es müssen aber dennoch in solchen Fall die 2. Mittelstimmen Motum contrarium in acht nehmen.

§. 14.

Von der Tertz kan man motu recto nicht wohl in die Octav gehen, wegen der verdeckten Octaven so alsdenn entstehen, wie Tab. IX. Fig. 2. zu ersehen. In denen Mittelstimmen haben diese verdeckten Octaven nichts zu bedeuten, aber in der Oberstimme müssen sie vermieden werden. Einmahl gehet diese Procedur schon hin, wenn sie aber offt hintereinander geschicht, wie in angeführter Fig. 2. Tab. IX. so ist sie verwerflich.

§. 15.

Es ist zwar gut, wenn in der rechten Hand wenig Sprünge geschehen. Jedoch

doch ist auch erlaubt den Motum contrarium zu gebrauchen, wie Fig. 3. Tab. IX. lehret. In welchen Exempel mit Vergnügen anzumercken, daß die obere und untere Stimme der rechten Hand den Baß durchsteigende Quarten und fallende Tertzen gar artig imitiret. Uberhaupt müssen wir vom Motu contrario anmercken, daß er gute Progressen mache, und daher fleißig in acht zu nehmen sey.

§. 16.

In vorigen Exempel haben wir den Baß in steigenden Quarten und fallenden Tertzen procediren lassen. Nun wollen wir sehen, was wir in unserer diatonischen Octav vor eine Melodie bekommen, wenn wir fallende Quarten mit untermischten, steigenden Secunden erwehlen; wie Tab. IX. Fig. 4. beschaffen.

§. 17.

Erwehlen wir steigende Quinten, so bekommen wir wiederum eine neue Melodie. Siehe Fig. 5. Tab. IX allwo nur die Oberstimme angegeben ist, weil die zwey Mittelstimmen sich leicht werden finden lassen.

§. 18.

Fallende Tertzen geben uns wieder einen neuen Satz in Fig. 6. Tab. IX.

§. 19.

Bey fallenden Quinten meldet sich die Trias deficiens wieder an. Vide Exempl, Tab. IX. Fig. 7.

§. 20.

Wenn die andere Note eine steigende Secund ist, so bekommen wir abermahl einen neuen Satz. Siehe Tab. IX. Fig. 8.

§ 21.

Zum Exercitio motus contrarii dienet ein Satz, so Tab. IX. Fig. 9. befindlich.

§. 22.

Und also hätten wir unsere sieben diatonische Klänge, so ferne sie zum Grunde des Haupt-Accords dienen, ziemlich kennen lernen. Wir gehen nun weiter und betrachten dieselbe auch im Modo minori.

Das

Das XIII. Capitel.

Ubungen des Haupt-Accords im Modo minori.

§. 1.

Zum Haupt-Accord im Moll-Ton nehmen wir im Basse nur diejenigen Klänge, die er absteigend gebraucht, und zwar 1) nur die diatonischen. In der rechten Hand aber haben wir ein Semitonium unter der Final-Chorde unumgänglich nöthig, wollen wir anders eine Cadentz oder Schluß-Clausul machen, als welche wir nicht entbehren können, soll anders eine förmliche Melodie heraus kommen; und dieses Semitonium haben alle 12. Modi minores nöthig. Es muß aber allezeit besonders durch ein vorgezeichnetes Creutz oder b quadratum angezeigt werden, und wird niemahls im Noten-Plan vorgezeichnet, denn die Modi minores richten sich mit ihrer Bezeichnung nach der absteigenden Procedur, und nicht nach der aufsteigenden, wie uns hierinnen A moll zum Muster dienet, als welches auf dem Clavier der erste Modus minor ist, gleichwie C dur der erste Modus major.

§. 2.

Weil wir nun oben schon gesagt haben, daß die Trias deficiens nicht wohl kan entrathen werden, wenn wir anders eine Melodie, einen Satz oder Clausul nicht unnöthiger Weise verkürtzen oder abreisen wollen; so soll sie nun im Moll-Tone ebenfalls, und zwar auf der Secunda Modi, allwo sie ihren schon angezeigten eigentlichen Sitz hat, mit auftreten.

§. 3.

Die Quinta Modi wird ein Creutz über sich haben, und solches zeiget allezeit Tertiam majorem, oder das nöthige Cadentz-Semitonium an. Wenn nun z. E. im A moll über dem e ein Creutz stehet, so deutet solches allezeit den Clavem gis an. Anfängern kan man nicht zu deutlich seyn. Das erste Exercitium des Haupt-Accords im Moll-Ton findet sich Tab. X. Fig. 1. allwo abermahl die Chorda dominans sich gleich nach der Final-Chorde mit ihren Semitonio Modi hören läßt.

§. 4.

Fangen wir dieses Exempel mit der Oberstimme in der Quint an, so geräth die Harmonie wie Fig 2. Tab. X. ausweiset.

§. 5.

Wird dieses Exempel aber in der Oberstimme in der Octav angefangen, so kömmt die schlechteste Art der Melodie, nemlich eine altisirende Clausul heraus. Es

klinget nun zwar nicht so gut als die beyden vorhergehenden Exempel, und will ich keinem rathen, daß er diese Art, zumahl ohne Begleitung anderer Stimmen, gebrauche, allein im General-Basse muß es bey starcker Music mit durchschleichen. Siehe Fig. 3. Tab. X.

§. 6.

Man soll wissen, daß die beyden Extrem-Stimmen eines Satzes am meisten ins Gehör fallen. Weil nun die perfecten Consonantien nicht so harmonieux sind als die imperfecten, wie Herr Capellmeister Fux in seinen Gradibus ad Parnassum p. 46. schreibt: „Scito: Consonantias imperfectas, perfectis magis harmonicas esse &c.; „ so klinget es am besten, wenn die Oberstimme wenig Octaven hat.

§. 7.

Wir haben oben Cap. VII. Triadem superfluam beschrieben, und gesagt, daß sie nur dem Moll-Ton eigen sey; auch gezeiget, wo sie ihren natürlichen Sitz und Stelle habe, nemlich auf der Tertia Modi minoris: Wer nun wissen will, wie man mit diesen harten Satze umgehen solle, der bringe Fig. 4. Tab. X. in die Faust und ins Gedächtniß.

§. 8.

Es erscheinet in diesen Exempel das H mit einer perfecten Quint, nemlich fis, welche es im Aufsteigen zu brauchen befugt ist. Diese Quint h fis aber ist dem A moll nicht essentiel, sondern accidental, weil sie nicht darff vorgezeichnet werden; dahero ist nöthig, daß wir sie mit einer Marque bezeichnen. Weil nun die Quinta superflua mit einem Strichlein in der 5, nemlich 5`, pfleget bemercket zu werden, so wäre wohl zu dieser zufälligen Quint auf dem H ein anderes Merckmahl nöthig. Man findet aber in vielen musicalischen Wercken, daß sie eben wie die Superflua pfleget geschrieben zu werden. Meines Orts will nun hierin auch nichts neues aufbringen; Man mercke sich dahero nur diesen Unterschied: daß die Quinta superflua schon angezeigter Massen, ihren Sitz auf der Tertia Modi und diese accidentale Quint h fis auf der Secunda Modi minoris habe, und anzeige, daß man nicht Triadem deficientem, sondern Triadem minus perfectam greiffen solle. Diese nöthige Anmerckung hat meines Wissens noch kein anderer Autor musicus gemacht. Das H hat also vermöge unserer natürlichen Klang-Folge keine perfecte Quint, und braucht nothwendig eine Uberschrifft eines Zeichens oder Zahl über seiner Note, ob es wohl in einer gewissen General-Baß-Schule unter diejenigen Grund-Noten gezehlet wird, die keine Uberschrifft einiger Zahlen, oder Zeichen erforderten. Allein was hat die Trias minus perfecta h d fis in einem Exempel zu schaffen, das im F dur anfängt und mit der 11ten Note auch endiget? Von der Triade e g h will gar nichts gedencken. Wie soll durch dergleichen Exempel, deren noch vier andere vom Haupt-Accord folgen, ein General-Baß-

Scholar

Scholar gute natürliche Melodie (worauf doch, und zwar mit allem Recht, so sehr gedrungen wird) in Kopff kriegen? Dependiren denn die natürlichen und melodiösen Sätze (wozu wir unsere Schüler gleich Anfangs anzuweisen haben, will man anders den Topff nicht gleich mit der ersten Suppe verderben) von unsern Noten, oder vielmehr unsere Noten von guter natürlicher und ungezwungener Melodie? Warum nicht lieber das H weggelassen, und den Baß also eingerichtet: c g a e f d g c. oder c f d g e a f g c? Es wird mir hierinnen zu statten kommen, was in der kleinen General-Baß-Schule p. 135. §. 6. stehet: Ohne die Demuths-Pflicht zu überschreiten, kan man auch die Fehler in den Büchern der berühmtesten Männer bemercken. Ingleichen p. 54. §. 20: „Ich schreibe „nicht zu zancken, sondern zu helffen, zu lehren, zu gefallen. Wer diese Absicht redlich „und ohne Heucheley führet, der muß bisweilen wider's Kraut reden, und einigen „Leuten die Schwären aufdrücken: Doch so muthig, daß er sich an der Gnade und „Ungnade keines Menschen kehret, so lange die Pflicht in acht genommen, und keine „besondere Person beleidiget wird. Sine odio & gratia. Darum ich auch nicht einmahl den Autorem des Buchs nenne, weil ich sonsten sehr vielen Respect vor denselben habe, doch vor die Music und die Wahrheit noch grössern. In wissenschafftlichen Dingen aber muß man der Wahrheit nicht schonen; wie er selber sagt.

§. 9.

Wer diejenigen Exempel, die im vorhergehenden §. gemeynet werden, gerne sehen möchte, weil doch nicht Jederman das Buch besitzt, der kan sie Tab. X. Fig. 5. & 6. und Tab. XI. Fig. 1. 2. & 3. finden.

§. 10.

Man überlässet allen denen, so einen guten musicalischen Geschmack haben, zu urtheilen, obs rathsam sey, die Lehre vom Haupt-Accord auf solche Weise, wie die angeführten Exempel thun, vorzutragen? Das weiß ich gewiß: wenn einer, der die Composition lernen wolte, mit solchen Sätzen angestochen käme, sein Meister würde ihn mit einem Verweiß abfertigen, und ihm befehlen, die gute natürliche Progreßion von einem Satze zum andern besser in acht zu nehmen ꝛc.

§. 11.

Wir gehen nun weiter, und versetzen unsere sieben diatonische Grund-Noten auch auf folgende Art: Siehe Tab. XI. Fig 4. 5. & 6.

§. 12.

Es ist oben gesagt worden, daß eine gute Melodie erfordere, manchmahl die Octav weg zu lassen, und davor die Tertz zu verdoppeln. Solches wird nun offt-

mahls

mahls auch im Modo minori erfordert, wenn man anders die unſingbare übermäßige Secund, zumahl in der Oberſtimme, vermeiden will. Beſiehe hiervon Tab. XII. Fig. 1.

§. 13.

In der obern Mittelſtimme oder im Alt möchte dieſe Fortſchreitung durch die übermäßige Secund, und zwar nur im General-Baſſe, noch zu dulten ſeyn; denn in einzelnen Partien iſt ſie ohne hinlängliche Urſache nicht zu leiden. Vide Fig. 2. Tab. XII.

§. 14.

Fangen wir aber in der Quint an, ſo fällt ſie gar zu bloß, und iſt nicht zu ertragen. Vide Fig. 3. Tab. XII.

§. 15.

Es wird nicht ſchaden, wenn wir auch im Moll-Tone ein Exempel geben, wie der Motus contrarius fleißig in acht zu nehmen, wenn man denen verbotenen Quinten und Octaven entgehen will. Fig. 4. Tab. XII. wird ſolches aufweiſen. Wir haben hierbey Gelegenheit eine nöthige Regel zu Beförderung guter Melodie zu geben, welche dieſe iſt: Wenn die Melodie eine Tertz ſpringt, ſo erfüllet man das dazwiſchen liegende Spatium mit einer durchgehenden Note, wie im letztern Exempel bey der andern und dritten Note zu erſehen.

§. 16.

Mehrere Verſetzung unſerer ſieben diatoniſchen Klänge im Moll-Tone möchten wohl überflüßig ſeyn; dahero wollen wir zum Beſchluß nur noch ein Exempel geben, wie die oben beſchriebene Trias manca anzubringen ſeyn möchte, weil ſie in Modum minorem gehöret. Denn wollen wir künfftighin Sextam ſuperfluam aufführen, ſo müſſen wir erſt ihren Haupt-Accord, woraus ſie entſpringt, bekannt machen. Es tritt zugleich Trias ſuperflua noch einmahl auf. Vide Tab. XII Fig. 5. Dieſer Satz klinget zwar ſehr herbe, aber es giebt auch Umſtände, da man dergleichen Sätze bey dem Ausdruck des Schmertzens, der Marter u. d. g. beſſer brauchen kan, als andere harmoniſche Sätze. Man muß ſie nur wie eine ſcharffe Würtze brauchen, die ſich nicht an alle Speiſen ſchicket, und alſo ſich ihrer gar ſelten bedienen.

§. 17.

Es ſolte die Quinta imperfecta, welche ſich bey der Triade deficiente und manca befindet von Rechts wegen ein Abzeichen haben, daran man ſie kennen könte. Man pfleget wohl ſonſten ein b oder ♮ anzuhängen oder vorzuſetzen; allein es iſt in dergleichen Fall weder dieſes noch jenes ſchicklich, denn bey h f iſt weder Erniedrigung durch b, noch Herſtellung durch ♮ vonnöthen. Iſt der Modus G dur, ſo iſt

bey

bey fis c ebenfalls keines von beyden brauchbar, und ſo fort durch alle Modos majores, welche Creutze (Diæſes) vorzuzeichnen vonnöthen haben. Iſt der Modus F dur, ſo iſt e b wieder natürlich; denn man wird bey heutiger Praxi allemahl ein b im h vorzeichnen, und ſo fort durch alle Modos majores, welche b b zur Vorzeichnung brauchen. Nun wird zwar von vielen Componiſten aus dem D moll geſetzet, ohne daß ſie dem h ein b vorzeichnen, wodurch denn die ſonſt accidentale Quint e h natürlich zu werden ſcheinet. Allein ſie müſſen hernach das b vielfältig vorzeichnen. Wenns nun auf die Frage ankömmt: ob dem Modo min. die Sexta Modi als major oder als minor natürlicher ſey? ſo wird man geſtehen müſſen, Sexta minor ſey natürlicher als Sexta major, wie uns dißfalls A moll zum tüchtigen und unverwerfflichen Muſter dienet. Die natürliche Quintam imperfectam nun kenntlich zu machen, werde ich allemahl eine ⁀5 mit einen Bogen, wie Herr Capellmeiſter Telemann pfleget, über diejenigen Noten ſchrieben, die Triadem deficientem oder auch mancam natürlicher Weiſe brauchen. Und weil es ſonſten bey der Triade perfecta und minus perfecta unvonnöthen iſt, daß man eine 5 über ihre Grund-Noten ſchreibe, ſo wird ſolche ⁀5 zu verſtehen geben, daß eine Quinta imperfecta vonnöthen ſey. Die erhöhete Quinta perfecta z. E. h fis, und ſuperflua c gs können mit einer 5. ſo ein Strichlein, Creutzgen oder ♮ bey ſich führet, angedeutet werden, wie oben ſchon gedacht worden. Am kürtzeſten wird man mit einer durchſtrichenen 5̸ davon kommen. Ich will ſchlüßlich noch ein Exempel geben, da alle zum Haupt-Accord im Moll-Ton nöthige Triades vorkommen werden; Es ſtehet Tab XII Fig 6. Was nun bisher von A moll geſagt worden, das wird ſich leicht auf alle noch übrige 11. Moll-Tone appliciren laſſen, wie künfftighin wird gezeiget werden.

Das XIV. Capitel.

Ubungen des Haupt-Accords durch die noch übrigen 11. Modos majores.

§. 1.

Die noch übrigen 11. Modi majores theilen ſich wiederum in zwey Claſſen, nemlich 1) in diejenige, welche zur Vorzeichnung derer Creutzgen benöthiget iſt; ſolche ſind: G, D, A, E, H, Fis und Cis, davon die beyden letztern fundamentaliter nicht ſo natürlich als Ges und Des erſcheinen; 2) in diejenige Claſſe, ſo in der Vorzeichnung derer b b vonnöthen hat, als da ſind: F, B, Es, As, Des und Ges. Es ſind demnach Gis und As, dann Dis und Es, wie auch Fis und Ges denen Clavier-Taſten noch einerley, aber nicht der Schreibart nach.

§. 2.

Wir wollen vorerſt die Creutz-Claſſe abfertigen, ſo dann auch die andere vor uns nehmen. Beyde werden am Ende zuſammen treffen, aber, wie geſagt, nur dem Klange, nicht aber der Notirung nach. Die erſte nennet man das chromatiſche, und die andere das enharmoniſche Geſchlecht. Sind ein paar Benennungen, die ſich nicht allerdings reimen; allein es iſt nun ſo Mode worden. Wenn man aber die erſte Claſſe Genus intenſum, und die andere Genus remiſſum nennete, ſo wäre man der heut zu Tage faſt ungereimten Terminorum: Genus chromaticum; Genus enharmonicum überhoben. Zumahlen, da das Genus enharmonicum gantz was anders bedeutet. In welchen eine Octav wenigſtens 28. Intervalle aufweiſen muß. Vide Syſtema Telemannicum.

§. 3.

Der erſte von denen noch übrigen 11. Modis maj. brauchet ein eintziges Creutz vor dem f, um ſolches zu einer groſſen Septime, und zu dem nöthigen Semitonio Modi zu machen. Wir ſehen alſo das Fis im G dur als einen natürlich-nöthigen Klang an, auf welchen die Trias deficiens fis a c ihren Sitz und Stelle hat, welche wir künfftighin allemahl mit einer ⁀5 bezeichnen werden. Die Grund-Noten dieſes Modi, nebſt ſeinen Exempeln zur Ubung befinden ſich Tab. XIII. Fig. 1. 2. 3. & 4. Ich habe mit allen Fleiß das Exempel kurtz gefaſſet. Wer es länger haben will, darff es nur einrichten, wie im C dur geſchehen, da ſich die Chorda dominans gleich nach der finali hören lieſſe.

§. 4.

Wir nehmen nun D dur vor uns, in welchen wir nebſt dem fis auch das cis als die Quinte zu fis bekommen. Man lauffe die Speciem ſeiner Octav, wie auch die Species derer übrigen fleißig durch, damit die Hände der chromatiſchen Clavium gewohnen. Seine Grund-Noten, und das darinnen befindliche General-Exempel mit ſeiner dreyfachen Verſetzung findet ſich Tab. XIII. Fig. 5. und 6. 7. & 8. Es wird mit Fleiß nur die Oberſtimme angegeben; die Mittelſtimmen werden ſich leicht finden laſſen.

§. 5.

Die Reihe trifft A dur, in welchen wir 3. Creutz bekommen, nemlich zu cis, fis und gis. Seine Grund-Noten, nebſt dem darinnen befindlichen Exempel befinden ſich Tab. XIV. Fig. 1. 2. 3. & 4.

§. 6.

Nun gilt es dem Edur, in welchem 4. chromatiſche Claves erſcheinen, nemlich fis, gis, cis und dis. Seine Species Octavæ iſt fleißig mit beyden Händen durchzulauffen,

lauffen, wie schon erinnert worden. Besiehe und übe davon Tab. XIV. Fig. 5. 6. 7. und 8.

§. 7.

H dur tritt nun auf, und bringet uns 5. chromatische Claves, nemlich cis, dis, fis, gis und ais. Seine Species Octavæ nebst dem Exempel findet sich Tab. XIV. Fig. 9. & Tab. XV. Fig. 1. 2. & 3.

§. 8.

Bis hieher ist noch allezeit Sonus fundamentalis ein diatonischer Clavis gewesen; Nun aber treten auch einige auf, deren Endigungs-Note ein chromatischer Klang ist. Der erste ist Fis, welcher 6. Creutz mit sich bringet, nemlich bey fis, gis, ais cis, dis und eis. Da ist nun nur eine eintzige Note die kein Creutz vor sich hat, nemlich H. Das eis werden die Scholaren vielleicht unter denen chromatischen Clavibus suchen; es ist aber unser ehrliches f. Die Species Octavæ vom Fis dur, nebst seinen auf 3 fache Art zu übenden Exempel findet sich Tab. XV. Fig. 4. 5. 6. & 7.

§. 9.

Auf Fis folget Cis, und dieses machet alle Claves seiner Octav chromatisch, und bringet also sieben Creutz ins Spiel; seine Grund-Noten heissen cis, dis, eis, fis, gis, ais und his, welches letztere unser berühmtes c ist: Das hat nun dem Cis zu gefallen eine solche gewaltige Veränderung sich gefallen lassen. Seine Grund-Noten, und Exempel finden sich Tab. XV. Fig. 7. 8. 9. & 10.

§. 10.

Gis dur brauchet nicht nur 6. gewöhnliche Creutz, sondern vor dem f auch ein dreyfaches, so aber um der geschwinden Schreib-Art willen von denen meisten Componisten in ein einfaches + verwandelt wird. Wenn nun ein solches einfaches, oder auch dreyfaches Creutz vor einer Note stehet, so wird solche um einen gantzen Ton erhöhet, folglich wird aus dem f, welches die erste Species davon ist, auf dem Clavier ein g; die Note aber heißt Doppel-Fis; stehet es vor dem c, so wird d gegriffen, die Note aber heißt Doppel-Cis. Wer nun unser Exempel aus dem Gis zu spielen verlanget, der muß die Speciem Octavæ und das Exempel darzu Tab. XVI. Fig. 1. 2. 3. und 4. suchen.

§. 11.

Wolten wir mit der Creutz-Bezeichnung weiter gehen, und auch Dis also aufführen, so würden wir gar zwey Doppel-Creutz, als das erste vor dem f, das andere vor dem c bekommen. Weil aber unser Es dur solche Weitläufftigkeit nicht brauchet, so ist es nicht nöthig unser Exempel dahin zu transponiren. Das ist nun die

Classe derer Modorum majorum, die mit der Creutz-Bezeichnung erscheinen.

§. 12.

Nun gilt es der andern Classe der Modorum majorum, welche zu ihrer Bezeichnung sich derer b b. bedienen: Ich hätte bald allegorice geschrieben: Die ein b in Wappen führen. Der erste davon ist F, welcher das h durch das b zur natürlichen Quarta Modi macht. Seine Species Octavæ nebst der dreyfachen Ubung unsers Exempels befindet sich Tab. XVI. Fig. 5. 6. 7. 8.

§. 13.

Der folgende Modus B dur hat zwey b, eins vor seiner Final-Chorda, und das andere vor der Quarta Modi, welches das e zum es macht. Seine Grund-Noten und unser Exempel mit seiner dreyfachen Abwechselung erscheinet Tab. XVI. Fig. 9. 10. 11. 12.

§. 14

Es dur erscheinet mit 3. b, und macht nebst den beyden vorhergehenden das a zum as. Seine Grund-Noten und unser dreyfächtiges Exempel ist Tab. XVII. Fig. 1. 2. 3. und 4. zu erblicken.

§. 15.

Die Reihe kömmt nun an As dur, welches vier b braucht, und nebst denen schon vorhanden gewesenen, das d zum des macht, wie aus seiner Specie Octavæ und dem darzu gehörigen Exempeln Tab. XVII. Fig. 5. 6. 7. und 8. zu ersehen.

§. 16.

Hierauf erblicken wir das Des dur, welches nebst denen schon vorher gegangenen auch das g zum ges macht, und also 5. b brauchet. Besiehe und übe Tab. XVII. Fig. 9. 10. 11. 12.

§. 17.

Nun lässt sich Ges dur sehen, welches sechs b vonnöthen hat, und auch das c zum ces macht. Besiehe dessen Grund-Noten und das darzu gehörige Exempel Tab. XVIII. Fig. 1. 2. 3. 4.

§. 18.

Wolten wir auch Ces dur auftreten lassen, weil es affinaliter im Ges dur vorkommt, so hätte es sieben b vonnöthen. Es ist so viel als H dur, und mag noch mit seinen Grund-Noten und Exempel Tab. XVIII. Fig. 5. 6. 7. 8. auftreten.

§. 19. Wei-

§. 19.

Weiter gehen die Grentzen dieser Classe nicht, wenn wir anders nicht vor dem h zwey b gebrauchen wollen. Es begegnen also diese letztere Exempel denen letztern der ersten Classe; Die Bezeichnung aber unterscheidet sie gar sehr, daß es also manchen nicht gleich viel seyn wird, ob er aus dem Gis oder As, aus dem Fis oder Ges, aus dem Cis oder Des, aus dem H oder Ces spielet.

§. 20.

Man lasse sich nicht verdriessen unser kurtzes Exempel aus allen diesen Modis ohne Anstoß in die Faust zu bringen, will man anders Meister über das Clavier werden. Die beobachtete natürliche Ordnung, und das immer fest stehende Exempel, welches seine Melodie in alle Modis behält, wird die sonst eben nicht so gar leichte Sache, gantz leicht, angenehm und möglich machen. O! es ist viel daran gelegen, wenn man im Lehren ordentlich verfähret. Durch ordentliche Anweisung können die schweresten Sachen gantz leicht und anmuthig gemacht werden. Mir fällt hierbey ein Versgen von Herrn Capellmeister Telemann ein:

Zeigen sich gleich hohe Berge;
Frisch gewagt, du kommst hinan!
Sieh die Schwürigkeit für Zwerge,
Dich vor einen Riesen an.

Die vielen Creutz und b machen manchen nur gar zu viele Schwürigkeit, wenn er nicht in der behörigen Ordnung nach und nach Meister drüber geworden ist. Sie sind gleichsam Steine, worüber mancher stolpert; Dornen, in welche er sich sticht, wenn er die musicalischen Rosen brechen will. Wie grauet manchen vor einen mit mit vielen Creutzen und b bezeichneten General-Basse! Allein man darff nur in behöriger Ordnung die Sache treiben, so wird alle Schwierigkeit leicht gehoben; die Steine werden aus dem Wege geräumet, oder man lernet sich in acht nehmen, daß man nicht daran anstösset. So viel vom Haupt-Accord in Modis majoribus.

Das XV. Capitel.

Ubungen des Haupt-Accords in denen noch übrigen 11. Modis minoribus.

§. 1.

Wer alles, was das vorhergehende Capitel in sich hält, wohl gefasset hat, der kan mit Lust diese Ubungen vor die Hand nehmen, denn es sind die allermeisten Griffe in denen vorhergehenden Exempeln schon vorgekommen, und wird also nur auf diejenigen noch ankommen, so sich auf Triadem superfluam gründen, weil wir Triadem mancam in denen künfftigen Exempeln nicht brauchen, sondern es genug seyn lassen wollen, gezeigt zu haben, wo sie zu Hause ist.

§. 2.

Es theilen sich die noch übrigen 11 Modi minores ebenermassen wie die Majores in zwey Classen, nemlich in die Creutz-Classe und in die b b (möchte bald schreiben: Weh-) Classe; In das Genus intensum und remissum. Zur ersten gehören E, H, Fis, Cis, Gis und Dis; zur andern aber D, G, C. F, D, Es und As.

§. 3.

E moll richtet sich mit seiner Bezeichnung nach G dur; denn es ist, Gleichniß-weise zu reden, seine Gemahlin, brauchet also nur ein Creutz in seiner absteigenden Procedur; In der aufsteigenden aber, wornach sich die Vorzeichnung nicht richtet, brauchet es auch cis und dis. Siehe Tab. XVIII. Fig. 9. 10. 11. 12. allwo seine ab- und aufsteigende Weise, nebst dem auf dreyfache Art zu übenden Exempel zu finden, zu betrachten, aber auch in die Faust zu bringen seyn wird.

§. 4.

H moll richtet sich mit seiner Bezeichnung nach D dur, als seinen musicalischen Ehe-Herrn, hat also zwey Creutz im Absteigen; Im Aufsteigen aber braucht es auch gis und ais, wie Tab. XIX. Fig. 1. 2. 3. 4. zu ersehen.

§. 5.

Fis moll brauchet die Vorzeichnung seines ihm vermählten A dur, hat also 3. Creutze vonnöthen; Aufsteigend braucht es über diese auch dis und eis, wie Tab. XIX. Fig. 5. 6. 7. und 8. zu erblicken.

§. 6.

Cis moll ist dem E dur eigen, dessen Vorzeichnung (allegorice Wappen) es führet,

führet, hat also 4. Creutz aufzuweisen; brauchet auch über diese im Aufsteigen ais und his, wie Tab. XIX. Fig. 9. 10. 11. 12. zeiget.

§. 7.

Gis moll richtet sich nach H dur, hat also 5. Creutz im Wappen; aufsteigend brauchet es über diese auch eis und Doppel-Fis mit dem einfachen Creutz. Siehe Tab. XX. Fig. 1, 2. 3. und 4. Das über dem dis befindliche einfache Creutz bedeutet die grosse Tertz, welche auf dem Clavier g ist, und hier Doppel-Fis heisset.

§. 8.

Dis moll, so dem Fis dur vermählt, führet 6. Creutz im Wappen, brauchet über diese im Aufsteigen auch his und Doppel-Cis. Siehe Fig. 5. 6. 7. 8. Tab. XX. Diese zweymahl oder doppelt erhöhete Noten, pflegen, wenn man sie als grosse Tertzen über den Baß zeichnet, durch ein einfaches Creutz angedeutet zu werden; wie aus denen beyden letztern Modis zu ersehen.

§. 9.

So weit gehet diese Creutz-Classe. Wer wohl darinnen geübet und bewähret ist, der wird dadurch tüchtig allen Feinden (ich meyne gefährlichen und schweren Sätzen) getrost unter die Augen zu gehen, und darff sich vor ihnen im geringsten nicht fürchten.

§. 10.

Wir nehmen nun die andere Classe, nemlich diejenigen Modos minores, so das b zur Vorzeichnung brauchen, oder so zu reden, in ihren Wappen führen, vor uns. Dieses Geschlecht, Genus remissum, bedienet sich auch des Wiederherstellungs-Zeichens, nemlich des b quadrati 1) seine erniedrigten Noten im Aufsteigen wieder zu erhöhen, 2) über der Quarta und Quinta Modi, wo es von nöthen, die grosse Tertz damit anzuzeigen, welche Noten und Claves allemahl diatonisch sind. Wenn demnach ein b quadratum über einer Note des General-Basses stehet, so bedeutet es, daß eine diatonische grosse Tertz solle gegriffen werden, und das im Noten-Plan vor solcher Note befindliche b solle aufgehoben seyn. Soll aber eine solche diatonisch-grosse Tertz in eine kleine verwandelt werden, so schreibet man ein b über die Note, welches bey der Ausweichung eines Modi in seine Neben-Modos offt geschicht, wie weiter hin wird gezeiget werden. Geschicht es aber, daß eine im Noten-Plan durchs Creutz angezeigte grosse Tertz in eine kleine soll verwandelt werden, so muß das b quadratum ebenfalls solches Amt verrichten, wie künfftighin in Exempeln deutlicher erhellen wird.

§. 11.

§. 11.

D moll, der erste von unsern noch übrigen Modis minoribus, ist dem F dur vermählt, führet dahero dessen Bezeichnung, oder dessen Wappen, nemlich ein b, welches aber im Auffsteigen, durch das b quadratum wieder zum h wird. Uber dieses braucht es auch im Auffsteigen das cis, als das Semitonium necessarium Modi. Kommen also in diesen und in dem folgenden Modo, G moll, alle 3. Signa, nemlich das Creutz, als Signum intensionis, das b als Signum remissionis, und das quadratum als Signum restitutionis in der auffsteigenden Procedur vor. Dessen ab- und auffsteigende Art, nebst unsern auf dreyfache Weise zu übenden Exempel ist zu finden Tab. XX. Fig. 9. 10. 11. 12.

§. 12.

G moll hat B dur zum Gemahl, dessen Bezeichnung es führet. Im Auffsteigen wird das es durch ein quadrat wieder aufgehoben, auch fis als das Semitonium necessarium gebraucht. Siehe und übe Tab. XXI. Fig. 1. 2. 3, 4.

§. 13,

C moll, die schöne Gemahlin des großmüthigen Es dur, dessen Wappen es führet, brauchet im Auffsteigen zwey Wiederherstellungs-Zeichen um as und b zu a und h zu machen, wie Tab. XXI. Fig. 5. 6. 7. 8. zu ersehen.

§. 14.

F moll, die sanfftmüthige und melancholische Gemahlin des strengen As dur, dessen Wappen es führet, brauchet im Auffsteigen ebenfalls zwey Herstellungs-Zeichen, um des und es zu d und e zu machen, wie Tab. XXI. Fig. 9. 10. 11. 12. des mehrern zu ersehen.

§. 15.

B moll führet das Wappen seines Gemahls des Des dur, und machet im Auffsteigen ges und as zu g und a, wie Tab. XXII. Fig. 1. 2. 3. 4. erhellet.

§. 16.

Es moll, so dem strengen Juncker Ges dur vermählt ist, machet ascendendo ces und des zu c und d, wie aus dessen Ab- und Auffsteigungs-Art, und seinem dreyfachtigen Exempel Tab. XXII. Fig. 5. 6. 7. 8. zu erlernen.

§. 17.

As moll herrschet nebst seinem Gemahl dem Ces dur in denen äussersten enharmonischen Niederlanden. Dessen Wappen, Ab- und Auffsteigungs-Weise und Exempel Tab. XXII. Fig. 9. 10. 11. 12. präsentiret wird.

§. 18. Wenn

§. 18.

Wem nun bey so vielen b b nicht weh wird, der muß schon ziemlich in der Creutz- und Weh-Schule geübet seyn. Was wird aber einen fleißigen Clavier-Studenten die Sache leichte machen? Werden es viele Regeln, oder vielmehr die so offt wiederholte natürliche Melodie unsers kleinen Exempels thun? Wer auf solche Weise der schweren Modorum nicht Meister wird, der wird es nimmermehr werden.

§. 19.

Daß Es und Dis moll, As und Gis moll denen Clavier-Tasten nach einerley Modi sind, wird man leicht finden: Aber der musicalischen Schreib-Art nach sind sie gar sehr von einander unterschieden. Beyderley Arten sind nöthig zu wissen, weil die Ausweichung der Modorum solche erfordert.

§. 20.

Also hätten wir uns nun im Haupt-Accord wacker umgesehen; auch den Gebrauch der Pseudo-Consonantiarum Quintæ imperfectæ & superfluæ gelernet, könten dahero weiter gehen, welches wir auch bald thun wollen, wenn wir nur vorher noch zwey gute und nöthige Anmerckungen, die so wohl Modum majorem als minorem angehen, mitgenommen haben.

Die erste ist diese:

Modus major bedienet sich bey seiner Progreßion, ohne eine würckliche Ausweichung in seine Neben-Modos vorzunehmen, offtermahlen einer chromatischen Procedur durch einige Semitonia in denen obern Stimmen. Besiehe hiervon Tab. XXIII. Fig. 1.

Die andere Anmerckung ist diese:

Die Lehre vom Haupt-Accord erfordert auch die Wissenschafft der so genannten cambirenden oder Wechsel-Noten, da man um den Sprung einer Tertz zu erfüllen, eine Note setzet, die zwar nicht consoniret, aber doch einer Melodie gar anständig ist, zu welcher in der rechten Hand dasjenige muß geschlagen werden, was zu der gleich darauf folgenden einen Haupt-Accord ausmacht. Vide Tab. XXIII. Fig. 2.

§. 21.

Diese Exempel können fleißige Scholaren durch alle Modos majores und minores exerciren. Wer nun alles, was bisher vom Haupt-Accord, der mit Tertzen, Quinten und Octaven umgehet, wohl gefasset und in die Faust gebracht hat, daß er sich nicht lange, oder gar nicht darauf besinnen darff, sondern alle Griffe und Sätze gleichsam blindlings trifft, der kan sich versprechen, daß alle folgende Lectiones bald und leichte werden können gefasset werden. Diese Lehre ist ein tüchtiger, gewisser

und feſter Grund, zu einem aufzuführenden harmoniſchen Gebäu, aus welchen NB. alle natürliche und gute Melodie herzuleiten iſt. Wer dieſen Grund geleget, und alles was darzu gehöret recht verſtehet, der hat den höchſten Berg im General-Baſſe überſtiegen.

Das XVI. Capitel.

Von dem Ambitu oder denen Grentzen der Modorum.

§. 1.

Wollen wir nun unſere bishero exercirte kurtze Exempel geſchicklich verlängern, ſo kan es nicht wohl geſchehen, wenn wir nicht in die angrentzende Neben-Modos ausweichen wollen; denn wenn dieſes nicht geſchähe, ſo würde es immer nur eine Leyer ſeyn, wie man leider! dergleichen vielfältig auf denen Orgeln höret: Dahero müſſen wir nun lernen, wie ein zum Principal-Modo erwehlter Ton geſchicklich in ſeine Reben-Tone ausweiche; denn es hat, wie ſchon oben in der Lehre von denen neuern Modis gedacht worden, ein jedweder Modus ſeine gewiſſe Grentzen, die ihm die Natur angewieſen hat, in welchen er ſich, ſo lange man aus einem oder dem andern muſiciren, ſetzen und ſpielen will, hauptſächlich eingeſchloſſen hält. Und ſolches muß allerdings ſeyn, „dann, ſchreibet Werckmeiſter in ſeinen Anmerckungen über den General-Baß p. 54. §. 102. „wenn hierinnen keine Ordnung wäre, ſo wolte ein Greuel aus „der lieben Muſic werden: als, ich habe der Kautze wohl gehöret, die da aus dem „c ins b und wieder ins fis, gantz ſchnell auf einander, um etwas fremdes vorzubrin„gen Formal-Clauſeln gemacht haben. Und im folgenden §. 103. Durch einen „fremden Sprung, oder Paſſage in einen raren Accord zu fallen, iſt ſchön und ange„nehm, denn das Gehör wird alsbald durch die Reſolutiones erfreuet: Darum muß „man ſolche fremde Manieren mit guter Ration anbringen, und dabey die Grund-Re„geln-Sätze, und in die Ordnung gebrachte Harmonie nicht deſtruiren, ſonſt wolte „es ſehr ſchlecht mit der Muſic endlich ablauffen. Neue Inventiones und Manieren „werden in der Muſica practica wohl nicht aufhören, ſo lange die Welt ſtehen wird, „aber die Fundamenta müſſen nicht zerrüttet werden. Denn ſie haben ihren Ur„ſprung von der Natur, ja von GOtt ſelber, die Componiſten mögen nun neue Sä„tze und Manieren vorbringen, ſind ſie nicht auf den Grund der Natur und gute Ra„tiones geſetzet, ſo iſt es doch nur Stümperey und Ruin der Muſic.„ So weit Werckmeiſter. Das heißt: Die Modi haben ihre Grentzen. Und ob wohl geübte Componiſten ſich ſo genau nicht daran binden, ſondern offtmahls die natürlichen Grentzen überſchreiten, wenn der Affect, den ſie zu exprimiren im Begriff ſind, ihnen ſolches anrathet, worinne ſonderlich Herr Capellmeiſter Telemann ein groſſer Meiſter

ſter iſt; ſo thun ſie ſolches doch nicht ohne gute Rationes, und ſolche ext raordinaire Caſus widerſprechen dem natürlichen Ambitui eines Modi keinesweges, machen ihn auch nicht zweiffelhafft; denn man kan die natürlichen Grentzen eines jeden Modi aus unwiderſprechlichen Regeln, ja aus der Natur ſelbſt determiniren und feſte ſetzen.

§. 2.

Mit dieſer Grentz-Scheidung aber gehet es nicht ſo ungleich her, als wohl ſonſten in der Welt offtermahls geſchicht, ſondern man darff nur ſehen, wie C dur ſeine Grentzen eingerichtet hat, ſo läßt ſich ſo gleich der Schluß auf die noch übrigen 11. Modos majores machen. Hat man ferner das A moll mit einer richtigen Grentz-Scheidung verſehen, ſo iſt das Muſter zu allen übrigen 11. Modis minoribus fertig.

§. 3.

Durch dieſe Grentz-Scheidung aber verſtehe ich, wie leicht zu ermeſſen, die Einrichtung des Ambitus, oder die Ausweichungen eines jeden zum Principal-Modo erwehlten Modi in ſeine Neben-Modos. Solche nun zu beſtimmen, dürffen wir nur die diatoniſche oder natürliche Speciem Octavæ von C dur anſehen, ſo können wir gleich ſagen, wohin es ausweichet, oder wie weit ſeine natürlichen Grentzen gehen. C dur brauchet nemlich in ſeiner natürlichen Fortſchreitung, deren Grund und Urſach oben Cap. IV. §. 6. angezeiget worden, c d e f g a h c zu ſeiner Specie Octavæ, folglich weichet C dur aus ins d, e, f, g und a: Denn dieſe alle weiſen eine perfecte Quint auf. Weil aber auf das h die Trias deficiens mit ihrer imperfecten Quint fällt, und man in ſolcher keine Schluß-Clauſel machen kan, ſo gehöret es nicht in den natürlichen Ambitum des C dur, ſo, daß man von C dur ins H moll ausweichen könte. Wolte man nun ſchon ſagen: es könte ja fis zur Quinte nehmen; ſo muß man wiſſen, daß fis in die Speciem Octavæ des C dur nicht gehöret. H findet in der diatoniſchen Octav keine Quint, ſondern muß ſie bey dem chromatiſchen Geſchlecht ſuchen.

§. 4.

Will einer ferner wiſſen, ob die Ausweichung ins D und E, dur oder moll ſeyn ſolle, der ſehe nur, was d und e vor Tertzen in der diatoniſchen Octav bekommen, ſo wird ſichs gleich weiſen, daß die Ausweichung ins D und E moll ſeyn müſſen; denn fis und gis als die groſſen Tertzen zu d und e finden ſich nicht in der Specie Octavæ des C dur.

§. 5.

Fraget man ferner, ob C dur ins F und G, dur oder moll ausweiche? So zeiget uns die Species Octavæ zu F das a, und zu G das h, als groſſe Tertzen, folglich weichet C dur ins F dur und G dur aus.

§. 6.

Das noch übrige a findet an c eine kleine Tertz, folglich weichet C dur ins A moll aus. Siehe Fig. 2. Tab. XXIII.

§. 7.

Nun kommt es auf den Rang an, den diese 5. Neben-Modi, in welche C dur ausweichet, unter sich haben sollen. Solchen nun accurat zu stellen, müssen wir auf die Triadem Modi principalis c e g Achtung haben. Nun ist g, als die Quinte zu c, eine perfecte Consonantz und allhier chorda dominans, da e als die Tertz eine ob wohl nicht imperfecte, doch weniger vollkommene Consonantz als die Quint, und nur Chorda medians ist; über dieses hat g eine grosse Tertz und e nur eine kleine in der Specie Octavæ des Haupt-Modi, folglich hat g vor dem e billig den Rang, und die erste Stelle in der Herrschafft oder Ambitu des C dur.

§. 8.

Nach dem G dur die Oberstelle unter denen Ausweichungen des C dur darvon getragen, so kämpffen E moll und A moll um den Rang. E moll giebt vor: Es sey Chorda medians & pars triadis Modi principalis, folglich sey es näher als A moll. Dieses aber repliciret: Seine Trias habe 1) eben so wohl zwey Sonos aus der Triade Modi principalis als E moll. 2) Habe es c als den Haupt- und Final-Klang Modi principalis, Da E moll nur g als Quintam desselben aufzuweisen habe. 3) Brauche es keine fremde Sonos, wenn es descendendo procedire, sondern eben diejenigen, welche Modus principalis brauche; E moll aber brauche einen fremden, nemlich fis, und müsse solchen aus dem chromatischen Geschlechte holen. 4) Brauche sein Principal-Modus keine grosse Umwege, wenn er bey ihm einsprechen wolle, wenn er aber ins E moll gehen wolte, so müste er entweder beym G dur oder bey ihm erst einkehren, oder doch anfragen, ehe er dahin kommen könne. Folglich sey es dem C dur näher als E moll.

§. 9.

Diesen Prädecentz-Streit schlichtet nun der Modus principalis C dur, welcher sich A moll zur Gemahlin erwehlet, weil es ihm an Tugenden und Sitten gar sehr gleich, doch bleibet E moll seine gute Freundin, weil sich zumahl seine Chorda dominans G dur mit ihr vermählet; und er pfleget auch, wenn er gesonnen ist in alle seine Neben-Modos auszuweichen, oder sie zu besuchen, bey E moll eher einzusprechen, als bey seiner Gemahlin A moll.

§. 10.

Nun kömmt die Reihe an D moll und F dur, welche ebenfalls um den Vorgang ſtreiten. Weil aber F dur in ſeiner Triade das c, als den Haupt-Klang und primam partem Modi principalis aufweiſet; über dieſes auch Modus major ein Prærogativ vor dem Modo minori hat; ſo muß D moll allerdings nachſtehen: Jedoch brauchet der Modus principalis C dur das D moll ja ſo offt, ja faſt noch öffter als F dur, aus eben der Urſache die er bey A und E moll hat.

§. 11.

Und hiermit hätten wir die Grentzen und Ausweichungen, oder wie mans nennet, den Ambitum des C dur, und mit demſelben aller Modorum majorum, als auf welche die Application nun leicht zu machen, determiniret. Es weichet nemlich Modus major aus in Quintam, Sextam, Tertiam, Quartam und Secundam Modi; oder, wenn es in einem Stück in alle geſchehen ſoll, in Quintam, Tertiam, Sextam, Secundam und Quartam: Und zwar in die erſten 3. am meiſten, in die letztern zwey aber nicht ſo offt. Den Unterſchied durch ordentliche und auſſerordentliche Ausweichung haben wir nicht nöthig, denn wenn Modus major in Secundam und Quartam ausweichet, ſo iſt es ja nichts auſſerordentliches, wohl aber wenn er ins C moll, G moll, Es dur, B dur, F moll und As dur ausweiche.

§. 12.

Nun iſt zwar oben ſchon geſagt worden, durch was vor ein Mittel ſolche Ausweichung geſchicht; Allein es iſt zu beſorgen, es werden es nicht alle ſo gleich gefaſſet haben: Dahero muß ich mich noch etwas deutlicher erklären. Es ſchadet auch nichts, ob ſchon eine Sache zweymahl vorkommt. Es wird demnach ſolche Ausweichung in Secundam, Tertiam, Quintam und Sextam befördert durch das Semitonium neceſſarium dieſer Neben-Modorum; Bey der Ausweichung in Quartam aber, durch die, der Quart-Cadentz nöthige, reine Quart; und zwar weil das Semitonium neceſſarium allda nichts fremdes iſt, wie bey denen 5. erſtern. Z. E. das Semitonium neceſſarium der Quint-Cadentz im C dur iſt fis; ſo bald ich nun ſolches über das d als die groſſe Tertz ſetze, oder zu demſelben greiffe, ſo bin ich ins G dur ausgewichen. Es kan zwar dieſes fis auch im Baſſe mit überſtehender Sexte, ingleichen als eine erhöhete Sexte über dem a genommen werden, wie nicht weniger als ein Triton über dem c; allein da wir jetzo noch im Haupt-Accord zu thun haben, ſo kan jetzo davon noch nichts gedencken. Und dieſes verſteht ſich auch von denen übrigen. Ferner: So bald ich zu e die groſſe Tertz gis greiffe, ſo bin ich ins A moll gegangen. Weiter, ſo führet mich dis ins E moll und cis ins D moll.

Will ich aber in Quartam Modi gehen, so finde ich, daß F dur gegen C dur gehalten, sich von ihm durch das b unterscheidet, welches von F die reine Quart ist. So bald ich nun über dem G die kleine Tertz b nehme, so bin ich in Quartam Modi ausgewichen. Besiehe hiervon ein Exempel, in welchen die Oberstimme, um den Raum zu ersparen, mit Zahlen angegeben ist, wodurch die Sache deutlicher erhellen wird Fig. 4. Tab. XXIII. Die zwey Streichlein über der fünfften und zehenden Note bedeuten cambirende Noten, zu welchen man oben angezeigter massen dasjenige greifft, was die darauf folgenden Noten erfordern. Die 5 zeigt Triadem deficientem an, wie bereits oben gesagt worden. Wo zwey Tertzen über einer Note stehen, muß man die Octav weg lassen, und die Tertz verdoppeln. Es ist diese Verdoppelung der Tertz ein überaus gutes Mittel, so wohl eine gute Melodie zu erhalten, als auch den vitiösen Progressen der verbotenen Quinten und Octaven zu entgehen, und lässet sich die grosse so wohl als die kleine verdoppeln. Siehe Tab. XXIV. Fig. 1.

§. 13.

Es werden sich vielleicht einige erfahrne Practici drüber aufhalten, daß man allhier die wichtige Lehre: De ambitu modorum, schon vorträgt, ehe ein Scholar einmahl eine Sexte, geschweige denn die noch übrigen vielen Sätze der Harmonie verstehen lernet; Allein, wollen wir künfftig hin unsere Exempla practica mit Nutzen treiben, und unsere Scholaren nicht blindlings, sondern mit offenen Augen führen, damit sie dasjenige mit Raison lernen, was sie lernen; so ist es nicht zu früh, und wird mirs gewißlich mancher Danck wissen, daß ich ihm diese wichtige Sache gleich im Anfange seines General-Baß-Spielens habe bekannt gemacht, wie solches alle verständige Componisten werden attestiren und gut heissen müssen.

§. 14.

Da nun im obigen Exempel die Tertia Modi vor der Sexta, ingleichen die Secunda vor der Quarta Platz genommen, so wollen wir nun auch ein Exempel geben, da das Gegentheil geschicht; es findet sich Tab. XXIV. Fig. 2.

§. 15.

Man muß aber nicht die Meynung fassen, als wenn man allemahl in alle anverwandte Neben-Modos ausweichen müsse, massen solches weder nöthig noch rathsam, zumahl, wenn man sich der Kürtze bedienet.

§. 16.

Noch ein einziges Exempel wollen wir geben, in welchen der Haupt-Modus sich

ſich zuerſt der von Heinichen betittelten auſſerordentlichen Ausweichungen in Secundam und Quartam bedienet, woraus erhellet, daß Modus principalis ſich nicht gerne vorſchreiben laſſe, in welche Neben-Modos er zuerſt gehen ſolle. Siehe Tab. XXIV. Fig. 3.

§. 17.

Wir können hierbey folgende Anmerckungen machen: 1) Siehet man aus dieſen 3. Exempeln, daß, wenn man gleich nur aus dem C ſetzet oder ſpielet, man doch der Clavium chromaticarum nicht müßig gehen könne, ſondern ſie alle 5. brauche, wenn man in alle angrentzende Neben-Modos gehen will. 2) Daß es eine recht armſelige Sache um das Genus diatonicum müſſe geweſen ſeyn, in welchen man die chromatiſchen Claves nicht gehabt hat, und in einigen Inſtrumenten noch entrathen muß. 3) Daß es folglich was ungereimtes ſey, wenn man die alte Muſic der jetzigen Neuern vorziehen will.

§. 18.

Wir verfolgen billig dieſe ſchöne Materie, und ſehen nun auch, was Modus minor vor Grentzen hat, oder was der Moll-Ton vor Ausweichungen macht. Weil wir nun oben gelehret, daß er nach ſeiner abſteigenden Procedur in dieſem Fall zu beurtheilen ſey, ſo wird man leicht vorher ſehen, daß z. E. A moll ins G, F, E, D und C. ausweiche. Ins H aber darum nicht, weil ſeine Trias deficiens allda ihren Sitz genommen hat, und ſolche als die ſiebende Trias was eigenes und beſonders haben muß. Hat alſo A moll, wie oben ſchon gezeiget worden, in ſeinem Ambitu eben den Bezirck, den C dur, ſein muſicaliſcher Gemahl hat. Woraus ferner erhellet, daß A moll ins G dur, F dur, E moll, D moll und C dur ausweiche; denn G, F und C bekommen an h, a und e groſſe Tertzen, E und D aber an g und f kleine; ſiehe Tab. XXV. Fig. 1.

§. 19.

Nun ſolte man wohl meynen, es würde unter dieſen 5. Ausweichungen die Quinta Modi E moll, gleichwie im Modo maj. G dur, den erſten Platz einnehmen; allein weil E moll, wenn es eine Final-Cadentz machen will, zwey fremde Claves, nemlich dis und fis brauchet; die Tertia Modi C dur aber keinen eintzigen; ſo behält die Ausweichung in Tertiam Modi dieſes mahl den Rang vor der in Quintam Modi Die Septima Modi minoris, hoc loco G dur, bemühet ſich ebenfalls der Quintæ Modi den Rang abzudiſputiren, indem es vorwendet, daß es zu ſeiner Cadentz nur einen fremden Clavem, nemlich fis, der jedoch aſcendendo nicht einmahl fremd ſey, brauche; Allein weil Quinta Modi als Chorda dominans immer zur Hand ſeyn muß,

über

über dieſes auch die Fugen ihre meiſten Themata entweder in Quinta Modi anfangen oder endigen, ſo muß die Septima Modi derſelben den Rang laſſen. Weiter aber läßt ſie ſich nicht zurücke weiſen, und gehet denen beyden Digreſſionibus in Quartam und Sextam vor; welche beyde letztern ſich ebenfalls um die Oberſtelle zancken. Da nun aber die Quarta Modi noch immer den Vorſitz vor der Sexta Modi behauptet hat, ſo wollen wir ſie auch dabey laſſen, jedoch mit dem Beding, daß ſie nicht ſauer darzu ſehe, wenn Modus principalis jene vor dieſer brauchet, maſſen er offtmahls die letzten zu denen erſten macht, wie die drey Exempla Tab. XXV. Exempl. 1. 2. 3. die Sache beſtätigen.

§. 20.

Ich verhoffe dieſe wichtige Sache ſo deutlich gemacht zu haben, daß man einer Digreßions-Tabelle gar wohl entrathen kan. Wem aber etwa daran gelegen, der verfertige ſich eine auf folgende Art:

1.) Die Digreſſiones oder der Sprüngel des C dur und A moll ſind in eine Zeile zu bringen, damit C dur ſeine Gemahlin gleichſam an der Seiten habe, und man ſehen könne, daß ſie einerley Bezirck mit einander haben, und zwar folgender Geſtalt: C dur gehet am meiſten in Quintam G dur, in Sextam A moll und in Tertiam E moll; ſeltener aber in Secundam D moll und in Quartam F dur. Das A moll ſo dem C dur an der Seite ſtehet, gehet am meiſten in Tertiam C dur, in Quintam E moll, und in Septimam G dur; ſeltener aber in Quartam D moll und in Sextam F dur.

2.) Dieſe zwey Haupt-Ton-Arten, wornach ſich die übrigen alle richten, ſetze man nicht oben an, ſondern in die Mitte des Blats.

3.) Die Ton-Arten, ſo Creutze vorn im Noten-Plan zur Vorzeichnung brauchen, ſetze man nacheinander über- und die, ſo die ♭ vorn im Noten-Plan führen, nach einander unter die zwey Haupt-Ton-Arten. Z. E. Uber die Grentzen des C dur werden geſetzet die Grentzen des G dur; über die Grentzen des A moll werden geſetzet die Grentzen des E moll, und ſo fort Quintenweiß; über G dur kommt aufwerts D- A- E- H- Fis- Cis dur; und in denen weichen Ton-Arten kommt aufwerts über E moll H- Fis- Cis- Gis- Dis- Ais moll. Unter die Grentzen des C dur werden geſetzt die Grentzen des F dur; und unter die Grentzen des A moll kommen die Grentzen des D moll. So dann immer weiter durch abſteigende Quinten, als: Unter F dur kommt B- Es- As- Des- Ges dur; und in denen weichen Ton-Arten unter D moll G- C- F- B- Es moll.

4.) Unter jeden Buchſtaben ſetze man gleich im Baß-Schlüſſel die Final-Note mit

mit ihrem natürlichen halben Ton. Z. E. C dur weichet ins G dur durch das Fis, ſo eine Sext überkommt ꝛc. Es wird dieſe Digreßions-Tabelle etwas groß und iſt ſehr mühſam und koſtbar in Kupffer zu ſtechen. Wem aber daran gelegen iſt, der kan ſie in recht ſaubern Manuſcript vor 4. ggr. bey mir bekommen.

§ 21.

Wer nun Luſt und Geſchicke hat, fremde Digreſſiones anzubringen, darff nur z. E. mit guter Manier von C dur durch F dur und G moll ins C moll gehen; alsdenn kan er alle Ausweichungen deſſelben nach Belieben gebrauchen, und darinnen moduliren, obgleich eben nicht cadenciren, welches, wenn er wohl damit umzugehen weiß, ziemlich fremde und artig laſſen wird, und alſo auch mit andern. Herr Muſic-Director Telemann weiß dieſes ſehr geſchickt zu practiciren, wie deſſen neueſte Arbeit bezeiget.

§. 22.

Verlanget man noch mehrern Grund zu wiſſen, warum die Modi muſici obbemeldte Digreſſiones haben, der kan nur den Zuſammenhang aller Modorum aus dem Tab. XXVI. befindlichen, von dem berühmten Capellmeiſter Heinichen zu erſt erfundenen, oder vielmehr gefundenen Circul betrachten, ſo wird er noch deutlicher ſehen, wie weit ein Modus natürlicher Weiſe gehen könne, ingleichen, wie man angezeigter maſſen in fremde und weiter entlegene Modos auszuweichen pflege, oder in welcher Ordnung man durch den gantzen Circul, das iſt, durch alle Modos muſicos wandere.

§. 23.

Man ſolte beym erſten Anblick wohl meynen, es ſey ein 4. bis 5 facher Circul; allein die 4. darinnen befindlichen Arten lauffen faſt auf eins hinaus. Der Unterſchied beſtehet darinne: daß in der andern Reihe unter denen 12. Modis min. 6. ihren am nächſten verwandten Modis majoribus vorgreiffen, und ſich den Rang vor ihnen nehmen, wie es die böſen Weiber machen, die ihren Männern nicht wollen unterthan ſeyn. Der äuſſerſte iſt gedachten Herrn Capellmeiſter Heinichens zu erſt bekannt gemachte Art. Der nächſt folgende iſt des Herrn Capellmeiſter Mattheſons ſo genannter verbeſſerter Circul. Der 3te und 4te, ſo zuſammen gehören, iſt in einem von Herrn D K. edirten nützlichen Tractätgen p. 58 zu finden. Die untere Reihe oder Bezirck zeiget, wie die Modi ordentlich mit # oder b bezeichnet werden, ingleichen wie dieſe # und b nach und nach anwachſen, und ſodann auch wieder abnehmen. Wenn man nun alle 3. Arten, ſo wie ſie allhier zuſammen geſetzet ſind, genau

betrachtet, ſo wird man leicht finden, daß dem erſten Erfinder doch das gröſſeſte Lob gebühre. In der Mattheſoniſchen Art hat A moll die Ehre den Reihen zu führen und voran zu gehen, welches C dur, als Modo maj. beſſer anſtünde, wenn wir anders die muſicaliſche Manns-Lehen nicht zu Weiber-Lehen wollen machen laſſen, welches, ſo lange keiner von denen 12. Modis majoribus abſtirbet, nicht wohl angehet. Hier heißts auch: Und er ſoll dein Herr ſeyn. Denn ſelbſt die Natur hat, wie die Trompet bezeuget, dem Modo maj. den Rang und die Herrſchafft vor dem min. zugeeignet. Man überlege hier, ob die Zahlen 4-5-6, und 10-12-15 nichts decidiren? Unſere muſicaliſchen Groß-Väter hatten auch ſolche Weiber-Lehen, da der Dorius die Ehre hatte der erſte Modus zu ſeyn. Man werde doch über dieſen Schertz nicht böſe. In Künſten muß man Freyheit haben, ſo etwas mit unterlauffen zu laſſen. Herr Capellmeiſter Mattheſon macht es auch nicht anders, und meynt es doch nicht ſo böſe, als es etliche Sauertöpffe ſeiner Muſæ jocoſæ aufnehmen, wie ihm Herr Capellmeiſter Neidhardt in ſeiner Sect. Can. im Vorbericht das Zeugniß giebt. Ich verlange ſein Cenſor nicht zu ſeyn, ſondern will nur etwas ſchreiben, das der Muſic zur Ehre und Aufnahme gereichen kan. Zudem ſo bin ich ein ewiger Sclave der Wahrheit, und habe ihr geſchworen, ſie frey und öffentlich vor aller Welt zu bekennen. Jedoch werde die dabey benöthigte Modeſtie niemahls aus den Augen ſetzen.

§. 24.

Wieder zu unſern Circul zu kommen, ſo bekenne meines Orts gerne, daß als ich ſolchen in dem erſten Tractat des Herrn Heinichens gefunden, mir ein groſſes Licht dadurch aufgegangen, und ich mich demſelben davor ſehr verbunden achte. Wiewohl ich auch der Mattheſoniſchen Art die Ehre gethan habe, meine 24. Præludia nach derſelben auf einander folgen zu laſſen, wie auch meine Circul-Toccata nach dieſer Ordnung einzurichten, woraus Herr Capellmeiſter Mattheſon meine Hochachtung vor ſeine Wercke ſchlieſſen kan.

§. 25.

Das bloſſe Anſchauen unſers Circuls aber wills nicht thun, ſondern man muß ſolchen dergeſtalt ins Gedächtniß faſſen, daß man die zweyfache Ordnung deſſelben, ſo wohl auswendig wiſſe, als auch auf ſeinem Clavier oder auch wohl auf der Violin, ohne ſich lange zu beſinnen, wo es hinaus ſolle, rechts- und lincksum, vermittelſt allerhand Fantaſien und Thematum könne herſpielen.

§. 26

Hierzu nun mit lauter Haupt-Accorden und Viertel-Noten den Anfang zu machen, wird folgendes Exempel, welches in Form eines Chorals erſcheinet, dienen können. Wenn wir künfftighin Sexten und andere harmoniſche Sätze bekommen, ſo wollen wir ſolchen auch ſchon auf galantere Art hören laſſen. Vide Exempl. Tab. XXVII. Anfängern muß man dieſe vortrefliche Lection ſo leicht als nur möglich machen, damit ſie ſolche nicht gar überhüpffen.

§. 27.

Noch ein Exempel nach Mattheſoniſcher Art, da Modus minor die Herrſchafft hat, beſiehe und übe Tab. XXIIX.

§. 28.

Sehr merckwürdig iſt, daß wir mit unſern 5. Linien und Noten, wenn wir durch den gantzen Circul gehen, ohne Abſetzung, das iſt: das Genus intenſum mit dem Genere remiſſo zu verwechſeln, und aus dem Fis ein Ges, oder aus dem Dis ein Es, & vice verſa zu machen, eben ſo wenig wiederum dahin kommen können, wo wir angefangen haben, als wir in der Addition unſerer 12. Quinten wiederum dahin gelangen, wie ſolches Herr Neidhardt in ſeiner Temperatur des Monochordi zeiget, wie auch meine Anweiſung zur Stimmung und Temperatur anno 1744. in Hamburg gedruckt; allwo gewieſen wird, daß 12. reine Quinten die Octav um das Comma ditonicum 531441 - 524288 überſchreiten. Schließlich wird bey dieſer Circkel-Materie noch gemeldet, daß eine gantz neue Art von muſicaliſchen Circkeln bey mir zu haben iſt, in welcher die allernatürlichſte Folge der 24. Ton-Arten in einer rund geſchriebenen Fantaſie mit beygefügten General-Baſſe enthalten. Das Exemplar koſtet 4. ggr. Herrn Heinichen und Herrn Mattheſons Circkel ſind auch auf dergleichen Art bey mir um gemeldten Preiß zu haben. Sie ſind vor einiger Zeit in der Nürnberger Zeitung bekannt gemacht worden, und ſind bey Herrn Lauteniſten Hafnern in Nürnberg, wie auch hier und dar bey denen Herren Organiſten ꝛc. in Commißion zu haben.

§. 29.

Hoffentlich wird man nun mit dem Haupt-Accord ziemlich umzuſpringen wiſſen, wenn man zumahl obige 6. Digreßions-Exempel auch durch alle Tone trans-

poniret, welches denen fleißigen und Lehr-begierigen Scholaren, oder auch ihren Meistern überlasse.

§. 30.

Weil man aber in dergleichen Exempeln, wie wir bishero abgehandelt haben, insgemein sich mehr um die Griffe, als um die dabey unentbehrlich nöthige Mensur des Tacts bekümmert; so wird es nöthig seyn, noch einige Exempel zum Exercitio beyzufügen, wobey eine Violin oder Flute traversier accompagniret, in welchen man sich so dann prüfen kan, wie es mit der so unumgänglich nöthigen Mensur aussiehet. Kan nun ein Scholar in solchen behöriger massen mit fort kommen, so wird man alsdenn weiter gehen können. Wo aber dieses fehlet, so möchte einer endlich wohl die Theorie des General-Basses fassen, allein die Praxis, als der beste Theil würde dennoch, ohngeachtet aller Deutlichkeit und Ordnung, so wir bisher beobachtet, zurücke bleiben. Dahero lasse man sich eine accurate Mensur in Acht zu nehmen vornehmlich empfohlen seyn, wo man nicht bey aller seiner Wissenschafft, in der musicalischen Republique dennoch ein unbrauchbares Subjectum werden und bleiben will. Denn man fraget gleich: Hat er auch Mensur im Kopff? Spielet er accurat nach dem Tact? Fehlets nun daran, so wird dem Candidaten schwerlich ein General-Baß zu spielen erlaubet werden.

§. 31.

Nun wohlan! wie siehet es aus mit der Mensur? Das erste und andere Exempel läßt sich mit einer Violin hören, als welche doch am meisten bekannt ist. Wenn es nun unsern Scholaren durch die Circul-Exempel was sauer geworden, so können ihnen folgende Exempel wiederum zur Recreation dienen. Vide Tab. XXIX. XXX.

§. 32.

Es sind mit Fleiß die Digressiones obiger beyder Exempel angemercket worden. Man wird sehr wohl thun, wenn man dieselben in allen künfftigen Exempeln fleißig observiret. Folgendes Exempel, so Tab. XXXI. befindlich, wozu eine Flute Trav. oder Violin accompagniret, wird in der andern Reprise auch in Sextam und Tertiam Modi ausweichen.

§. 33.

Es stehen auch offt Noten im Sprung, die man nicht besonders abzufertigen,

gen, sondern nur als Verstärckungen des Haupt-Accords anzusehenhat, als zum Exempel die penultima in der ersten Reprise des ersten Exempels, ingleichen die mit einen Sterngen versehene im andern und dritten Exempel, oder auch wie Tab. XXXII. lehret:

Das XVII. Capitel.

Vom gleich-vertheilten Haupt-Accord, da die rechte Hand zwey, und die lincke auch zwey Stimmen mehrentheils führet.

§. 1.

Diese schöne, aber nicht jedem Clavier-Spieler gemeine Art zu spielen, verdienet gewißlich daß wir sie nicht vorbey gehen, sondern in allen Lectionen fleissig in die Ubung bringen. Folgende Exempel, in welchen die aufwerts bestielten in die rechte, die abwerts bestielten aber in die lincke Hand gehören, werden ein mehrers davon lehren. Vide Tab. XXXII. Fig. 2. Exempl. 1. 2. 3. 4. 5. 6. & Tab. XXXIII. Exempl. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

§. 2.

Daß man bey dieser Art zu spielen, viel mehrere Manieren anbringen könne, als wenn die rechte Hand allemahl so voll greiffen muß, wird man leicht einsehen, zumahl wenn der Daumen den Alt fast beständig führet, da denn die obere Stimme, als die vornehmlich in die Ohren fällt, noch 4. Finger übrig behält, womit manche Manier anzubringen, die man sonst muß bleiben lassen.

§. 3.

Wem es nun ein Ernst ist auf dem Clavier was rechtes zu lernen, der wird obige 14. Exempel durch alle noch übrige Modos auf diese Art exerciren und transponiren, wovon er ungemeinen Nutzen haben wird. Wenn wir künfftig mehrere Arten von Sätzen bekommen, so wollen wir diese schöne Materie schon weiter befolgen.

§. 4.

Wer nun durch fleißige Uburg auch so weit kommt, daß er den Baß im Pedal, die Mittel-Stimmen in der lincken, und die Ober-Stimme allein in der rechten Hand führen kan, der wird auf einer Orgel allerdings mehr präſtiren, als ein anderer, der froh seyn muß, wenn er nur auf gemeine Art so was leidliches spielen kan.

§. 5.

Schließlich muß man allhier noch gedencken, daß das vierstimmige Accompagnement das vornehmste und gründlichste sey; auf denen Orgeln, zumahl auf solchen, da man gnugsame 16. 8. und 4. Füßige Stimmen hat, auch am besten zu gebrauchen, folglich allen General-Baß-Schülern am ersten beyzubringen. Jedoch läßt es nicht unangenehm, wenn man auf denen Cymbalen die Harmonie mit der lincken Hand mehr verstärcken kan, wozu folgendes Capitel Anleitung geben wird.

Das XVIII. Capitel.

Vom 5. 6. bis 8. oder vollstimmigen Haupt-Accord.

§. 1.

Im 4. stimmigen Haupt-Accord wurde durch die darinnen mehrentheils befindliche Octav die Basis, oder der tiefste Klang desselben, verdoppelt: Läſſet man nun den Baß in lauter Octaven einher gehen, so wird die Harmonie 5. stimmig. Ausser dem aber verdoppelt man die Quint, oder (welches seltener geschicht) die Tertz, oder auch die Basin zum andern mahl, wie in denen 7. Exempeln Tab. XXXIV. zu ersehen.

§. 2.

Mit 6. Real-Stimmen, in welchen keine verbotene Quinten und Octaven zu finden, lautet der Haupt-Accord, wie Tab. XXXV. 1. 2.) zeiget.

§. 3.

Will man die Harmonie noch mehr verstärcken, und 7. bis 8. stimmig spielen, so kan man denen Quinten und Octaven nicht mehr ausweichen, welche aber die Vollstim-

Vollſtimigkeit bedecket und entſchuldiget, und muß man dabey nur folgende 3. Regeln in Acht nehmen: 1) Daß man zwiſchen beyden Händen kein gar zu groſſes, oder gar kein Vacuum laſſe, ſondern ſie ſo viel möglich beyſammen behalte, denn wenn man dieſes nicht in Acht nimmt, ſo fallen die vitiöſen Quinten und Octaven gar zu deutlich ins Gehör. 2) Daß man der Oberſtimme eine gute Tour und Melodie gebe, worauf oben ſchon gedrungen worden. 3) Daß man mit denen Tertzen nicht zu tief komme, denn da haben ſolche keine Art, und werden faſt zu Diſſonantzen, wie uns ſo wohl das Gehör, als auch die Radical-Zahlen und die natürliche Ordnung der Conſonantzen lehren: Möchten dahero auf einem 8. füßigen Inſtrument unter dem A nicht zu dulten ſeyn. Iſt aber ein Clavicymbel in der unterſten Octav, oder noch weiter mit einem 16. Fuß-tönigen Regiſter verſehen, ſo ſind die Tertzen unter dem c nichts nütze. Denn die Tertia major über dem 16. Füßigen C, bekommt erſt in e ihren Platz, nach denen Radical-Zahlen.

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 8.
C c g c e g c. & ſic de cæt.

Eine 7. bis 8. ſtimmige Harmonie findet ſich in denen Exempeln Tab. XXXV. Lin. 4.

§. 5.

Fleißige und Lehr-begierige Scholaren werden dieſe 5. 6. 7. bis 8. ſtimmige Exempel durch alle übrige Modos exerciren. Wenn ſie nun obige 3 Regeln in Acht nehmen, ſo dürffen ſie ſich vor keinen verbotenen Quinten und Octaven oder groſſer Schwierigkeit fürchten.

§. 6.

Doch kan ich nicht umhin noch einmahl zu erinnern, daß dieſe Art zu accompagniren, oder auch allein zu ſpielen, vors Claveçin, nicht aber vor die Orgel gehöre; ingleichen, daß man die Claves nicht auf einmahl, ſondern einen nach dem andern, von unten auf, und auch wohl von oben wieder herein niederlege, und alſo ein gutes Arpeggio mache. Maſſen es gar eine ſchlechte Heldenthat iſt, auf einer Orgel, die zumahl 16. füßige Stimmen im Manual hat, ſo viele Claves, zu mahl in der Tiefe, gleichſam als Feinde auf einmahl zu erlegen, und hernach meynen, Wunder! was vor Herculis-Thaten man gethan habe. Denn wenn ein wildes Donnern und Rumpeln auf einer Orgel was ſonderliches heiſſen ſoll, ſo möchte ein ungeſchickter Bauer bey unerfahrnen vielleicht eben ſo viel Verwunderung darauf zu Wege bringen,

gen, als ein solcher vermeynter Artifex. Weit mehr hat ein wohl regulirtes Quatro oder auch ein schönes Trio zu bedeuten. Das möchte nun genug seyn vom Haupt-Accord. Ich will aber doch noch eine kleine Zugabe geben.

Zugabe.

§. 7.

Man lehrt: Es erforderten gewisse Noten von Natur, in Betracht unsers Noten-Plans, grosse- und wiederum andere kleine Tertzen. Ingleichen: Gewisse Noten litten ein Creutz, und wiederum andere ein b über sich. Von denen aber, so ein Signum restitutionis über sich annehmen, wird nicht viel gedacht, ob wohl dieses Zeichen einen doppelten Gebrauch hat. Man wirfft aber solche Noten so unter einander, daß alle natürliche Fortschreitung von einem Satze zum andern dabey hintan gesetzet wird. Solche nun in bessere, und in ihre natürliche Ordnung zu bringen, mercke man sich folgende

Axiomata:

I.

Neun bis zehn, ja wohl zwölff Noten haben in unsern Noten-Plan, und vermöge dessen Natur, die grosse Tertz, und zeigen, wenn kein Signum accidentale es verhindert, Triadem perfectam an Davon sind die ersten drey von aller Bezeichnung, so durch Creutze oder b geschicht, frey, denn so bald ein solches Zeichen über oder vor sie gesetzet wird, so bald hat sich ihre Natur verändert; die übrigen 6. aber müssen ein b vor sich haben. Vide Tab. XXXVI. Fig. 1.

II.

Neun bis zehn, ja wohl zwölff Noten haben vermöge der Natur unsers Noten-Plans die kleine Tertz, und zeigen, wenn kein Signum accidentale es verhindert, Triadem minus perfectam an. Von solchen sind die ersten drey wiederum von aller Bezeichnung frey. Die vierdte, so vermöge der Natur unsers Noten-Plans Triadem deficientem hat, muß ihre Quint entweder im Noten-Plan durch ein Creutz vollkommen machen, oder aber durch eine mit einen Strichlein versehene ♭ zu verstehen geben; die übrigen 4. bis 7. nehmen ein Creutz vor sich an, mit deren Quinten es eben die Beschaffenheit hat, als wie mit der vierdten. Vide Tab. XXXVI. Fig. 2.

III.

III.

Die erſte Art, ſo von Natur die groſſe Tertz führet, nimmt auch ein b, und wenn ſolches wieder aufgehoben werden ſoll, ein b quadratum über ſich an. Vide Tab. XXXVI. Fig. 3.

IV.

Die andere Art nimmt auch ein Creutz, und wenn ſolches wieder aufgehoben werden ſoll, ein b quadratum über ſich an. Die drey letztern erfordern, an ſtatt des gewöhnlich doppelten Creutzes, ein einfaches, welches aber eine doppelte Erhöhung anzeigt. Soll aber ein ſolches einfaches Creutz wieder aufgehoben werden, ſo ſchickt ſich das b quadratum als Signum reſtitutionis, ohne ein beſonderes Abzeichen, nicht wohl; denn es kan in ſolchen Fall keinen diatoniſchen Clavem anzeigen. Es fehlet uns alſo, in dieſem Fall, an einen Zeichen. Ich will durch den untern Stiel des b Quadrats noch ein Strichlein machen, und ſolches wird alsdenn ein wiederhergeſtelltes fis, cis oder gis andeuten, nachdem die Note heißt über welcher es ſtehet. Vide Tab. XXXVI. Fig. 4.

§. 8.

Es trägt ſich auch wohl zu, daß wir ein fes, b F, und über ſolchen, um die kleine Tertz anzudeuten, zwey b brauchen. Soll nun eins davon wieder aufgehoben werden, ſo ſchickt ſich unſer Wiederherſtellungs-Zeichen auch nicht darzu, denn es zeigt in ſolchen Fall auch keinen diatoniſchen Klang, ſondern einen abuſive ſo genannten enharmoniſchen, nemlich unſer b an. Solches verſtehet ſich auch, wenn das b über dem Ges und Ces ſoll abgethan werden. Wir brauchen dahero in dieſen drey Fällen abermahl ein neues Zeichen. Ich will an das Quadratum am untern Stiel ein b hängen. Ein anderer mache es wie er will. Vide Tab. XXXVI. Fig. 5.

§. 9.

Dieſe Noten ſind oben Tab. X. Fig. 5. und 6. und Tab. XI. Fig. 1. 2. 3. zu finden. Sie beklagen ſich aber gar ſehr über die Ordnung, welche ihnen vorgeſchrieben worden, und daß ſie ſo in enge Behältniſſe, ſo F dur, Fis moll, B dur, A dur und G moll heiſſen, eingeſperret ſind. Sie bitten alſo die Herren Componiſten gar inſtändig um Erlöſung aus dieſen Gefängniſſen, indem ſie nicht gewohnt ſind, ſich ſo gar ſehr einſchrencken zu laſſen; verſprechen auch alleſamt zu rechter Zeit und am behörigen Orte treue Dienſte zu leiſten.

§. 10.

Nun möchte es Zeit seyn, die Lehre vom Haupt-Accord zu beschliessen. Sie ist ein sicherer und gewisser Grund nicht nur zur Wissenschafft des General-Basses, sondern auch zur gantzen musicalischen Composition. Wer sie recht gefasset hat, der kan sein musicalisches Gebäu sicher darauf bauen.

§. 11.

Habe ich dir nun, mein Kunst-liebender Leser! in diesen Punct wehrere Satisfaction gegeben, als ein und anderer Autor, wie mit Gewißheit hoffen kan, so wird mich solches anreitzen in der Lehre vom General-Basse fortzufahren, und in solcher natürlichen und leichten Ordnung diese schöne Wissenschafft abzuhandeln, woraus du nicht nur den General-Baß, sondern überhaupt ein gutes Clavier kanst spielen lernen, ja was noch mehr ist, einen tüchtigen Grund zur musicalischen Composition legen; denn der General-Baß soll von Rechts wegen ein kurtzer Begriff der Composition seyn. Wer denselben rechtschaffen studiret hat, dem wird es was leichtes seyn auch die Setz-Kunst zu begreiffen.

Ende des Ersten Theils.

Das Register wird im letzten Theil folgen.

Erinnerung.

Die zu diesen Buch gehörigen Noten kan man sich, nach Belieben, a parte binden lassen, damit man sie bey Lesung desselben gleich bey der Hand habe.

Cata-

CATALOGUS
der Sorgischen musicalischen Wercke:
In Kupfferstich und Druck sind bereits heraus gekommen:

XVIII. Sonatinen vors Clavier in 3. Theilen. Jeder Theil 4. Ggr.
XXIV. Præludia mit untermischten Doppel-Fugen aus allen 24. Modis, in 2. Theile 16. Ggr.
I. Toccata per omnem Circulum 24. Modorum, vors Clavier 3. Ggr.
XII. Menuetten vors Clavier, Violin oder Flauto Trav. 3. Ggr.
II. Partien vor 2. Traversen. 3. Ggr.
VI. Suiten vors Clavier nach Frantzösischen Styl, wohlgewürtzte Klang-Speisen genannt. 10. Ggr. 8. Pf.
XXIV. Kurtze und leichte Præludia vor Kinder. a 8. Ggr.
Genealogia allegorica, oder verblümtes Geschlecht-Register der Intervallen, wie sie die Trompet und Waldhorn natürlich giebt. 2. Ggr.
Anweisung zur Stimmung und Temperatur der Orgelwercke ꝛc. in einem Gespräche zwischen einem Musico theoretico und seinem Scholaren. 2. Ggr.
Vorgemach der musicalischen Composition, oder ausführliche ordentliche, und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Baß. I. Th. 10. Ggr. 8. Pf. II. Theil 8. Ggr.

9.

Bald möchten heraus kommen:

Zweytes Gespräch zwischen einem Canonico **und einem** Studioso musices **von** der Prätorianischen, Printzischen, Werckmeisterischen, Neidhardtischen und Silbermannischen Temperatur.
Arcanum Musicum, oder Beweiß, daß die Septima der Ursprung aller Dissonantzen sey, in welchen gelehret wird, wo diese oder jene Dissonantz, so zu reden, eigentlich zu Hause, und wie man sie behörig gebrauchen und anwenden könne. Wird im Manuscr. verkaufft a 1. Thr. 8. Ggr.
Aromata musica, oder ein Tractat von denen so genannten Falsis, worinnen gezeiget wird, wie man solche an behörigen Ort zu suchen und anzubringen habe. Denenjenigen sehr nützlich, welche denen General-Bässen des neu herausgekommenen Telemannischen Jahrganges ihr behöriges Recht thun wollen. im Manuscr. 20. Ggr.
XVIII. kleine und leichte Clavier-Stückgen vor Kinder und Anfänger. 8. Ggr.
XII. Chor-Arien vor Schul-Chöre.

In

BSB

In saubern Manuſcript ſind in einem leidlichen Preiſſe zu bekommen:

IV. Dutzend kurtze Toccatinen vor Orgel und Clavier. Jedes Dutzend 12. Sgr.

XII. Trio vor Manual und Pedal, vor diejenigen, ſo anfangen ſich auf dem Pedal auf obligate Art zu üben. 12. Sgr.

XII. kurtze Fugen vor Orgel und Clavier. 12. Sgr.

XII. Arien vor Orgel und Clavier. 10. Sgr.

XXIV. Vorſpiele vor denen am meiſten gewöhnlichen Kirchen-Geſängen, worunter die meiſten mit einem obligaten Pedal. 16. Sgr.

Verſchiedene Concerte mit einem obligaten Clavier, 2. Violinen 1. Viola und Violoncello. jedes 16. Sgr.

VI. Concerti â 2. Violini e Baſſo.
VI. Trio mit 2. Traverſen und Baß.
VI. Trio mit 1. Trav. 1. Violin und Baß.
VI. Trio mit 2. Violinen und Baß.
VI. Trio mit 1. Oboe, 1. Violin und Baß.
VI. Trio mit 1. Oboe de amore, 1. Violin und Baß.
VI. Trio mit 2. Flut. douc. und Baß.

} jedes VI. 1. Thlr.

VI. Sonaten mit 1. Flauto trav. und Baß. 16. Sgr.

VI. Suiten nach Frantzöſiſcher Art vor 1. Traverſ. und Baß. 16. Sgr.

Ein gantzer Jahrgang mit 4. Singſtimmen 1. Oboe, 2. Violin. 1. Viola und General-Baß. zur Abſchrifft a 3. Thr.

Verſchiedene Hochzeit-Cantaten ꝛc. ꝛc. jede 8. Sgr.

= - - Motetten â 4. Voc. jede 6. Sgr.

TAB. I. P.I.

Fig. 1.

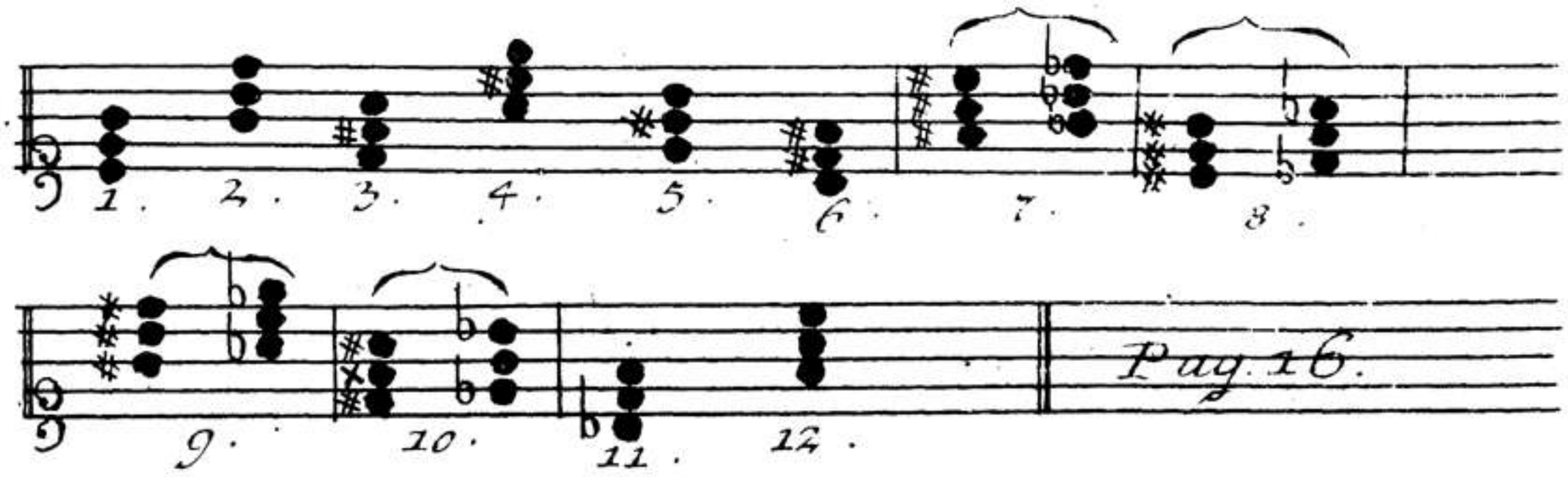


Fig. 2.

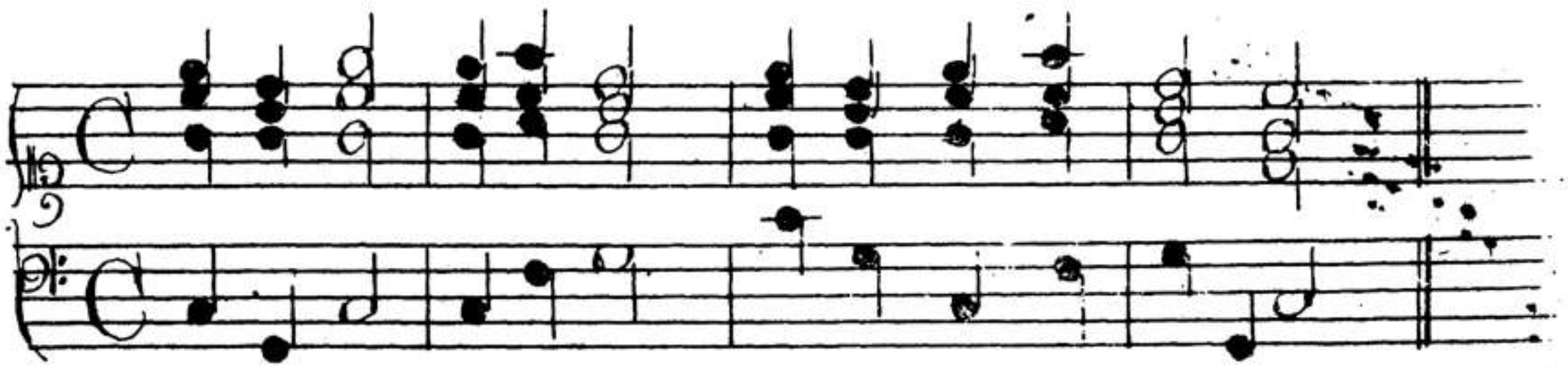


Fig. 3.

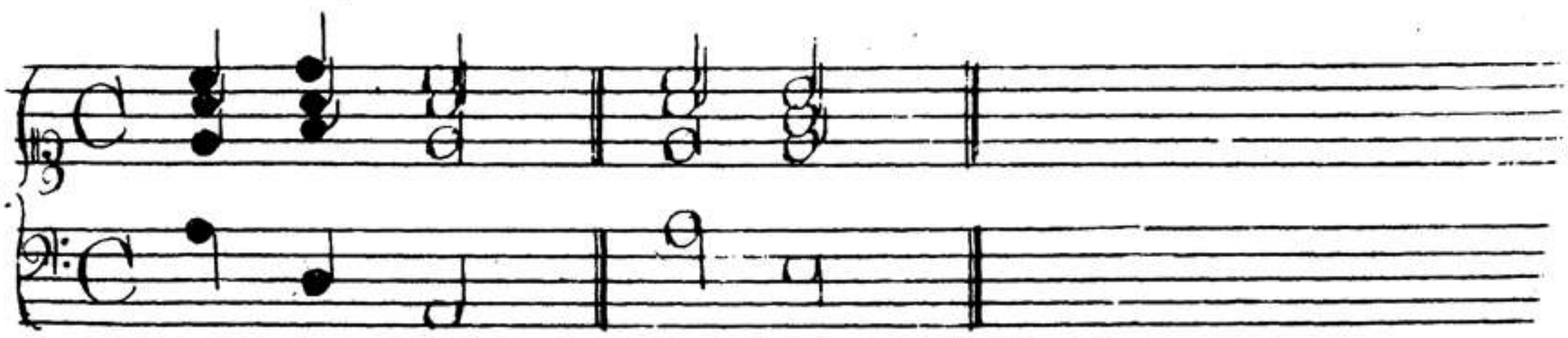


Fig. 4.

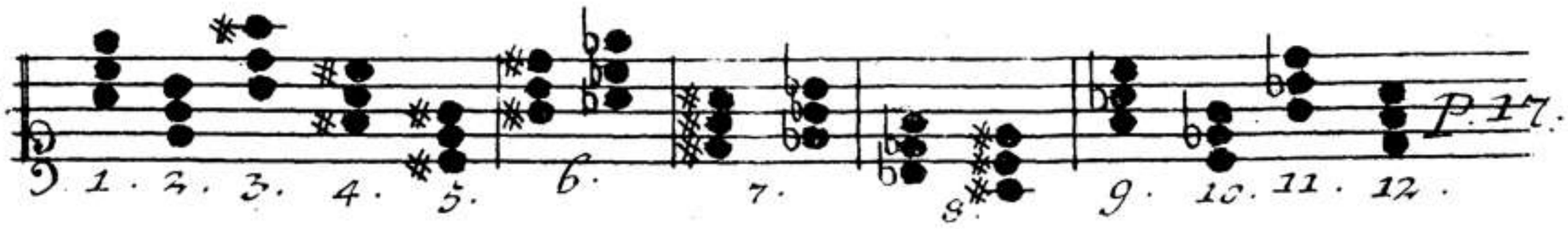
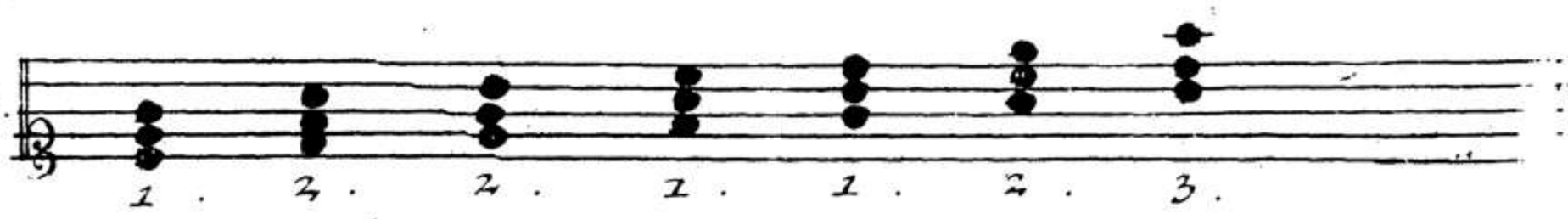
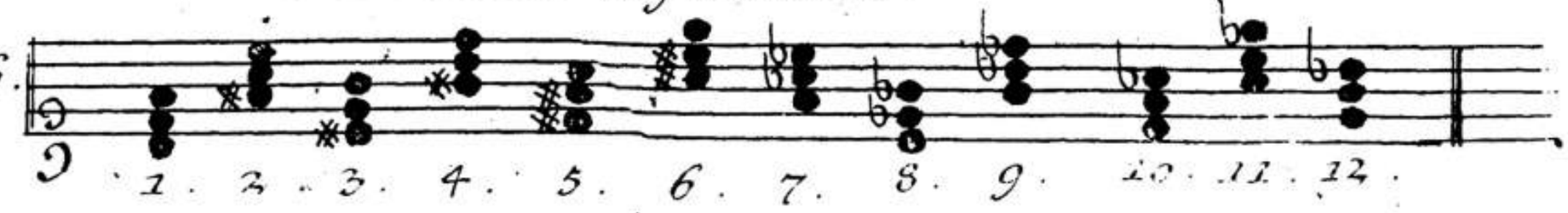


Fig. 5.



Triades deficientes.

Fig. 6.



TAB. II. P. I.

Fig. 1. *Triad. superfl.*

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Fig. 2. *Triades mancae*

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

P. 21.

Fig. 3.

Sexta defic. *Tertia superfl.*

P. 22.

Fig. 4. *Melodia Hypo-Ionici Modi.*

P. 23.

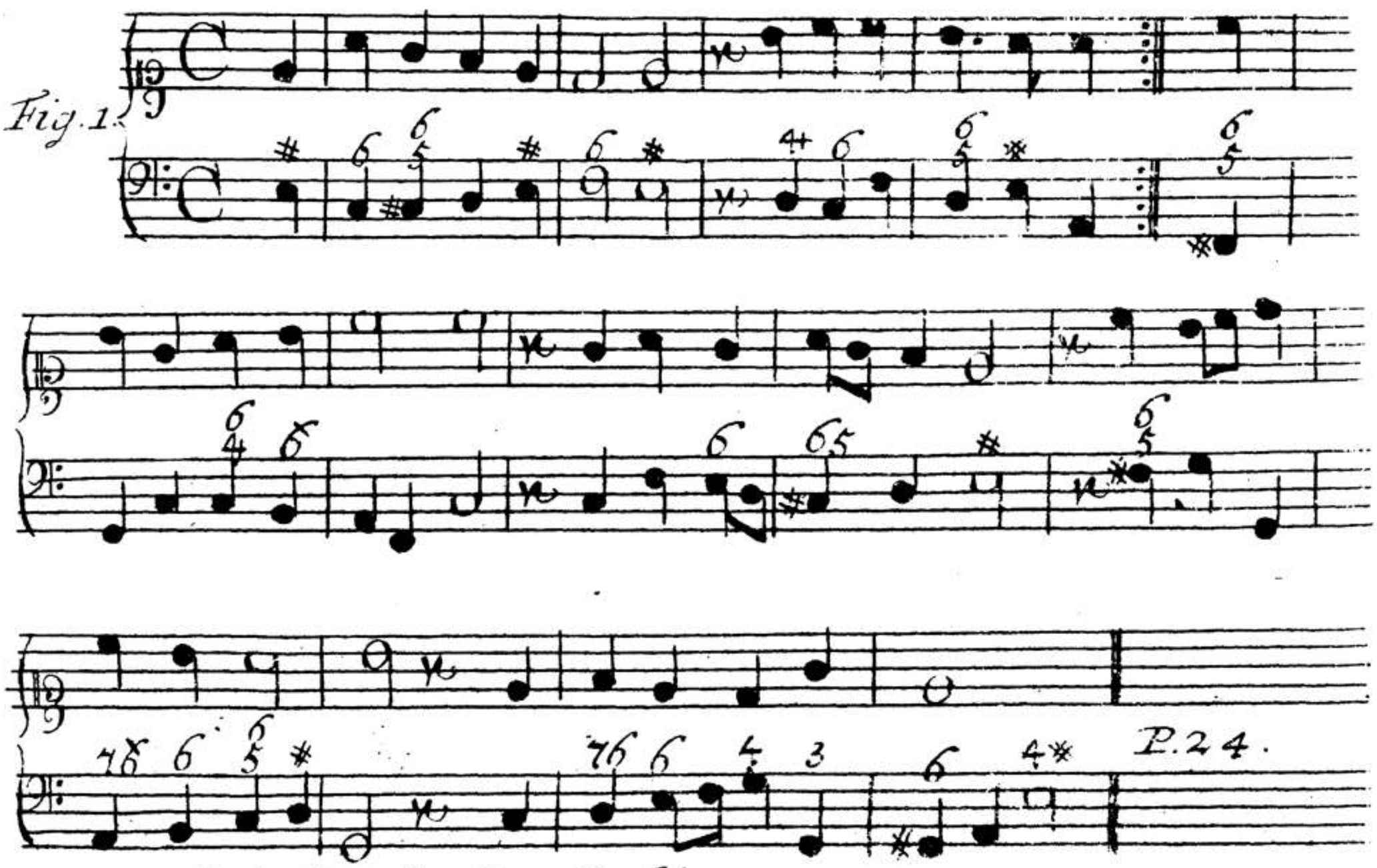
Exemplum Phrygii Modi.

Fig. 5.

P. 24.

TAB. III. P. I.

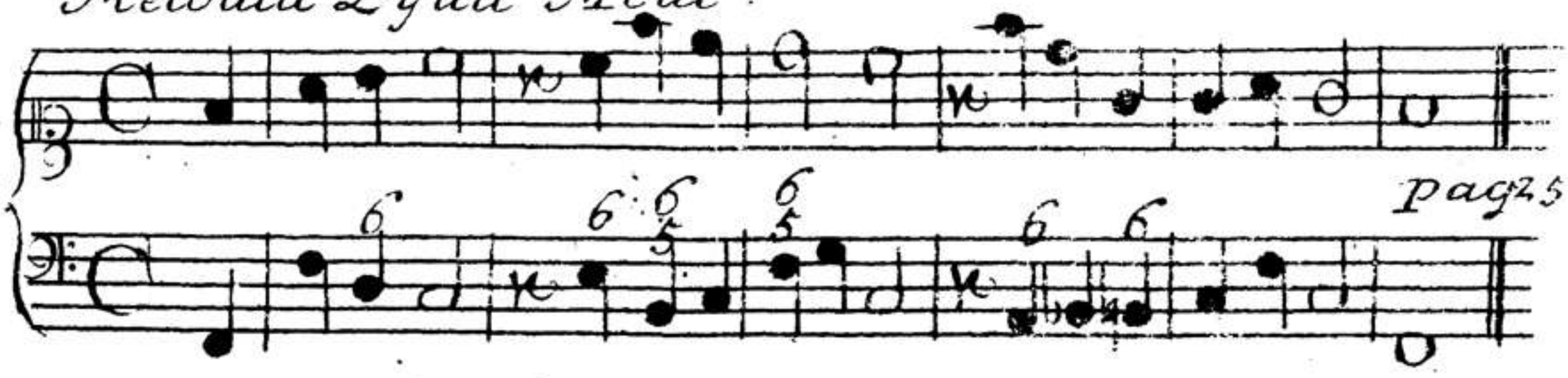
Fig. 1.



P. 24.

Melodia Lydii Modi.

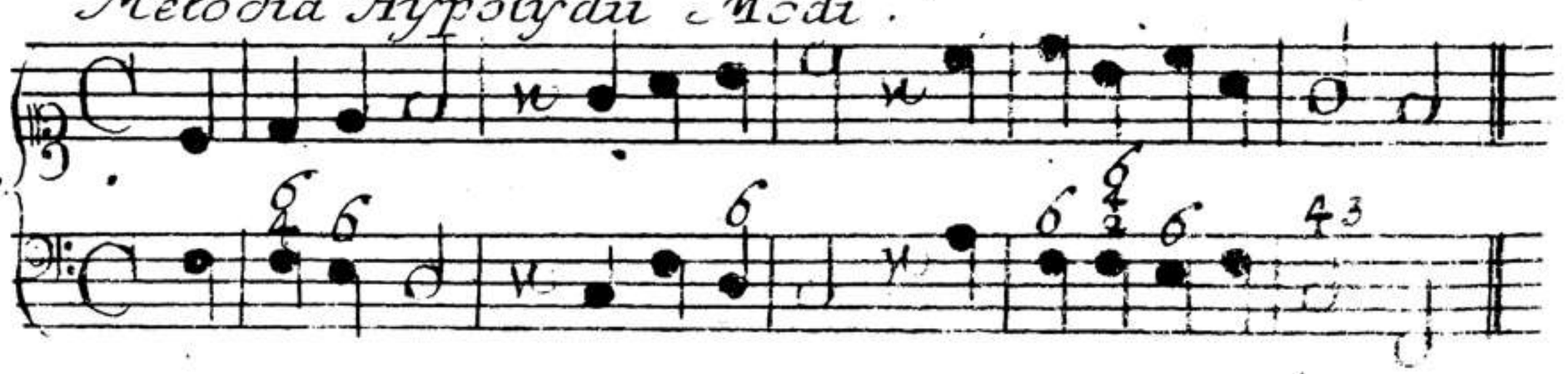
Fig. 2.



pag. 25

Melodia Hypolydii Modi.

Fig. 3.

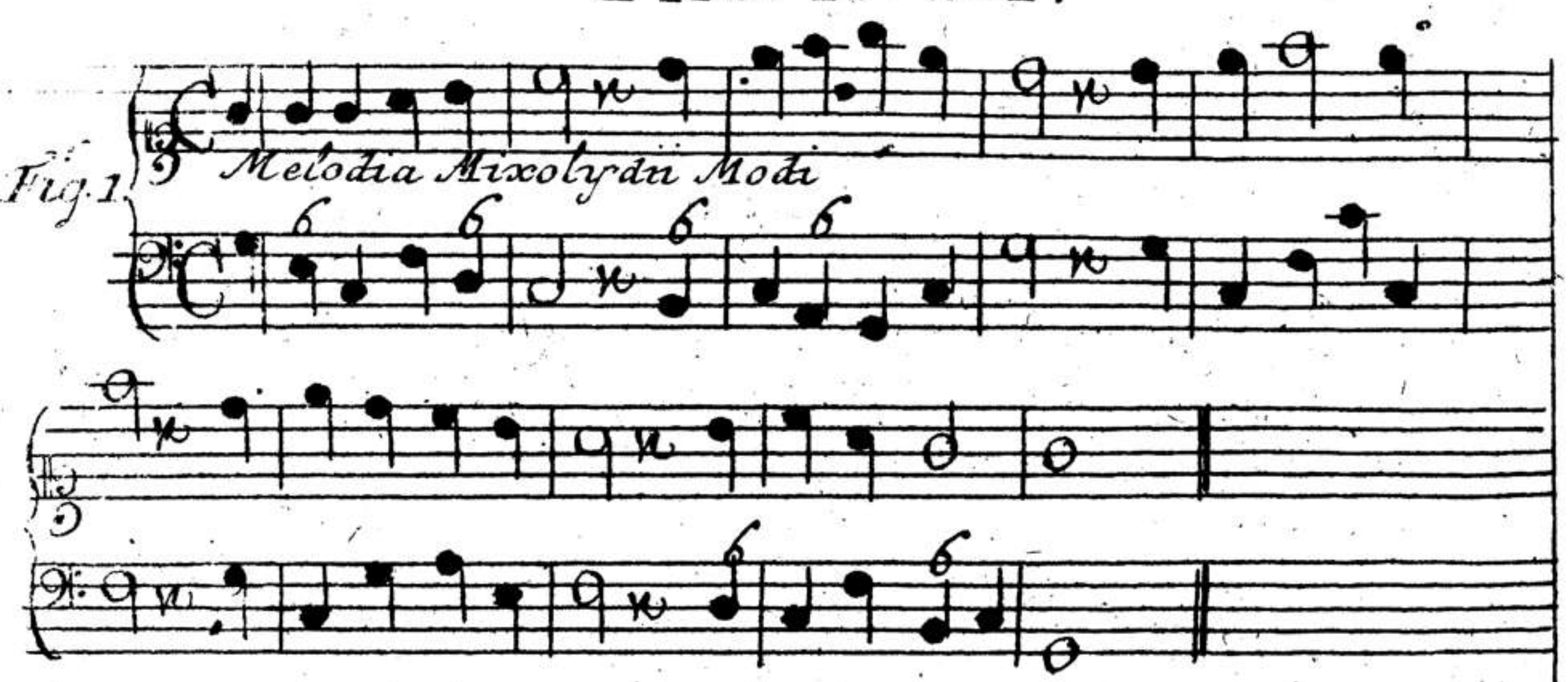


BSB

TAB. IV. P. I.

Fig. 1

Melodia Mixolydii Modi



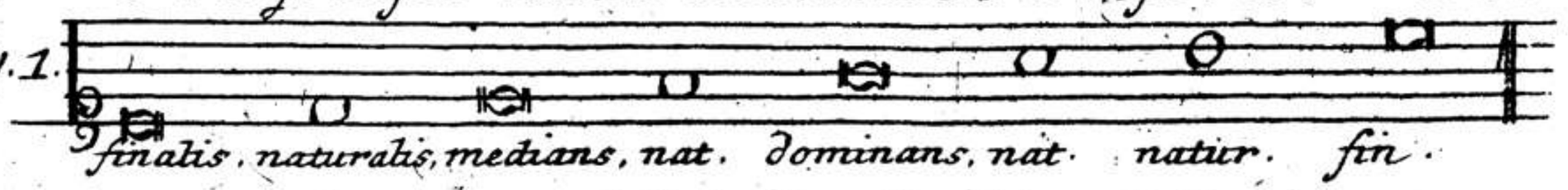
Exemplum Hypomixolidii Modi.

Fig. 2.

TAB. V. P. I.

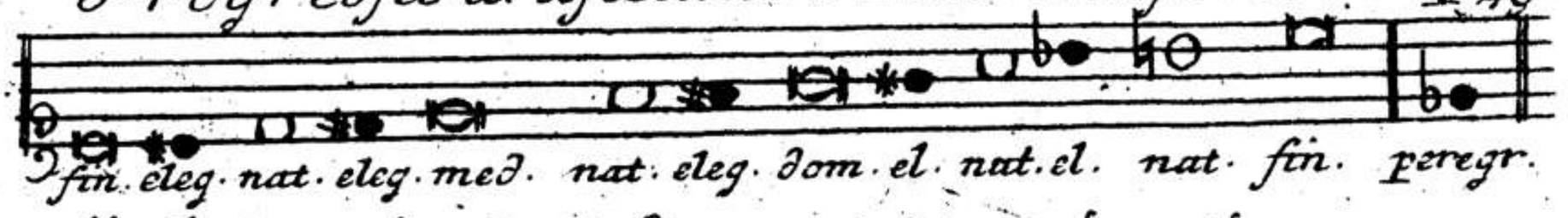
Progreſſio naturalis Modi majoris. P. 28.

Fig. 1.



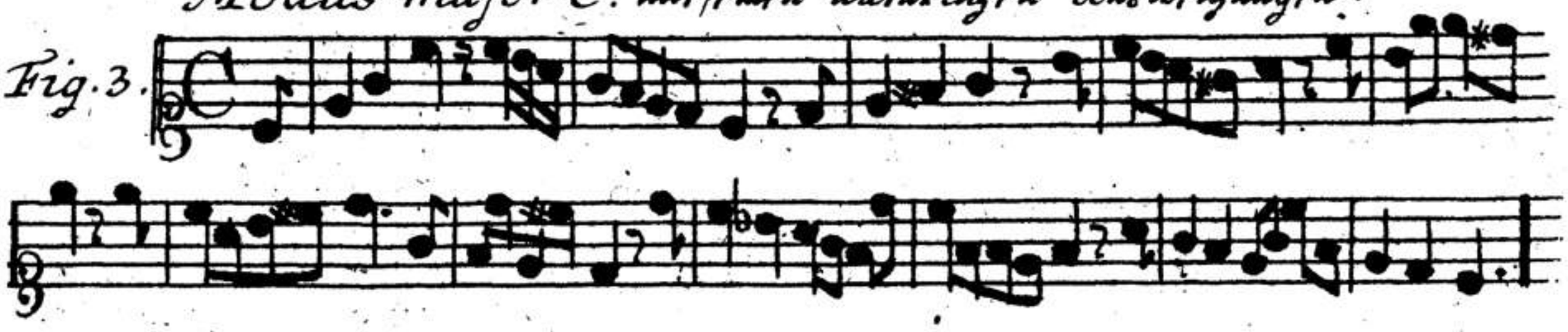
Progreſſio artificialis Modi majoris. P. 29

Fig. 2.



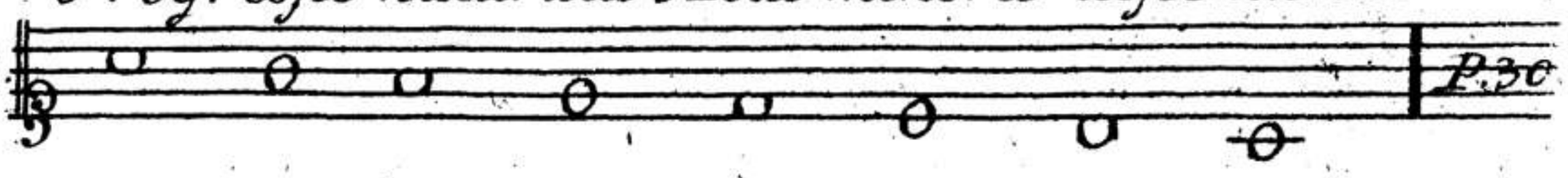
Modus major C. mit ſeinen natürlichen Auswirkungen.

Fig. 3.



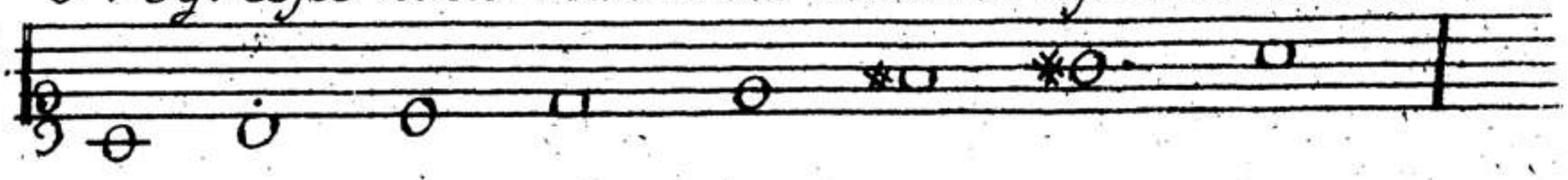
Progreſſio naturalis Modi minoris deſcendendo.

Fig. 4.



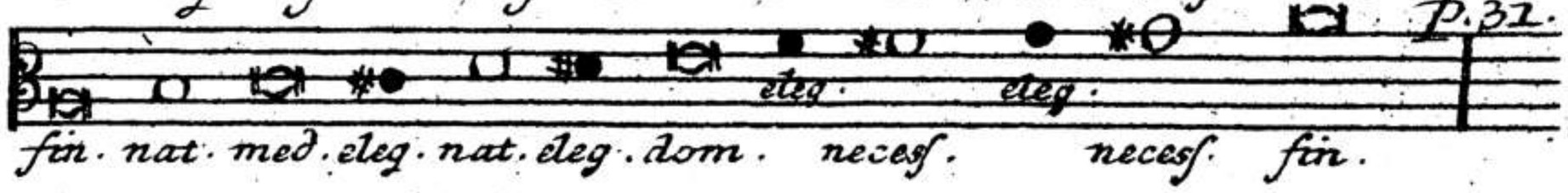
Progreſſio naturalis Modi minoris aſcendendo.

Fig. 5.

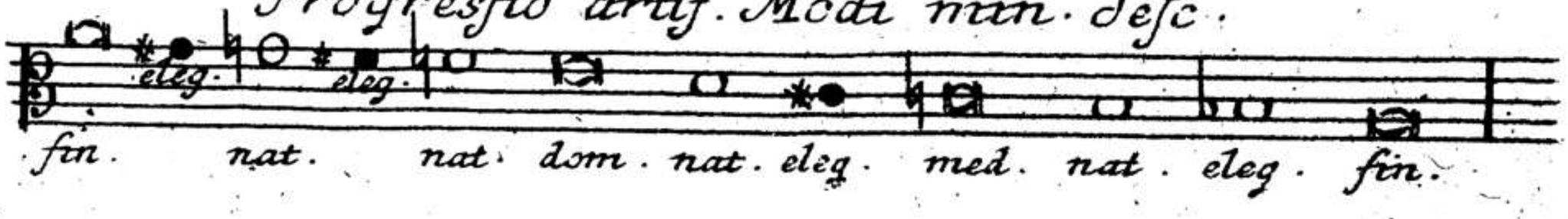


Progreſſio artificialis Modi min. aſc.

Fig. 6.

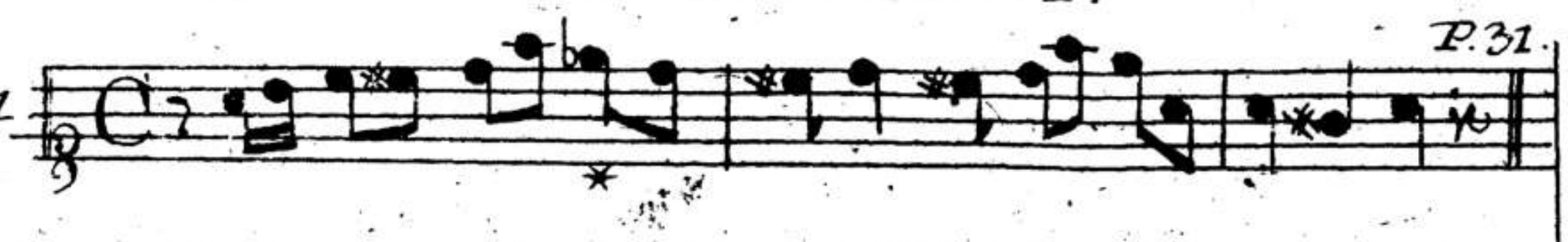


Progreſſio artif. Modi min. deſc.



TAB. VI. P. I.

Fig. 1



Melodia continens omnes chordas Modi minoris.

Fig. 2.

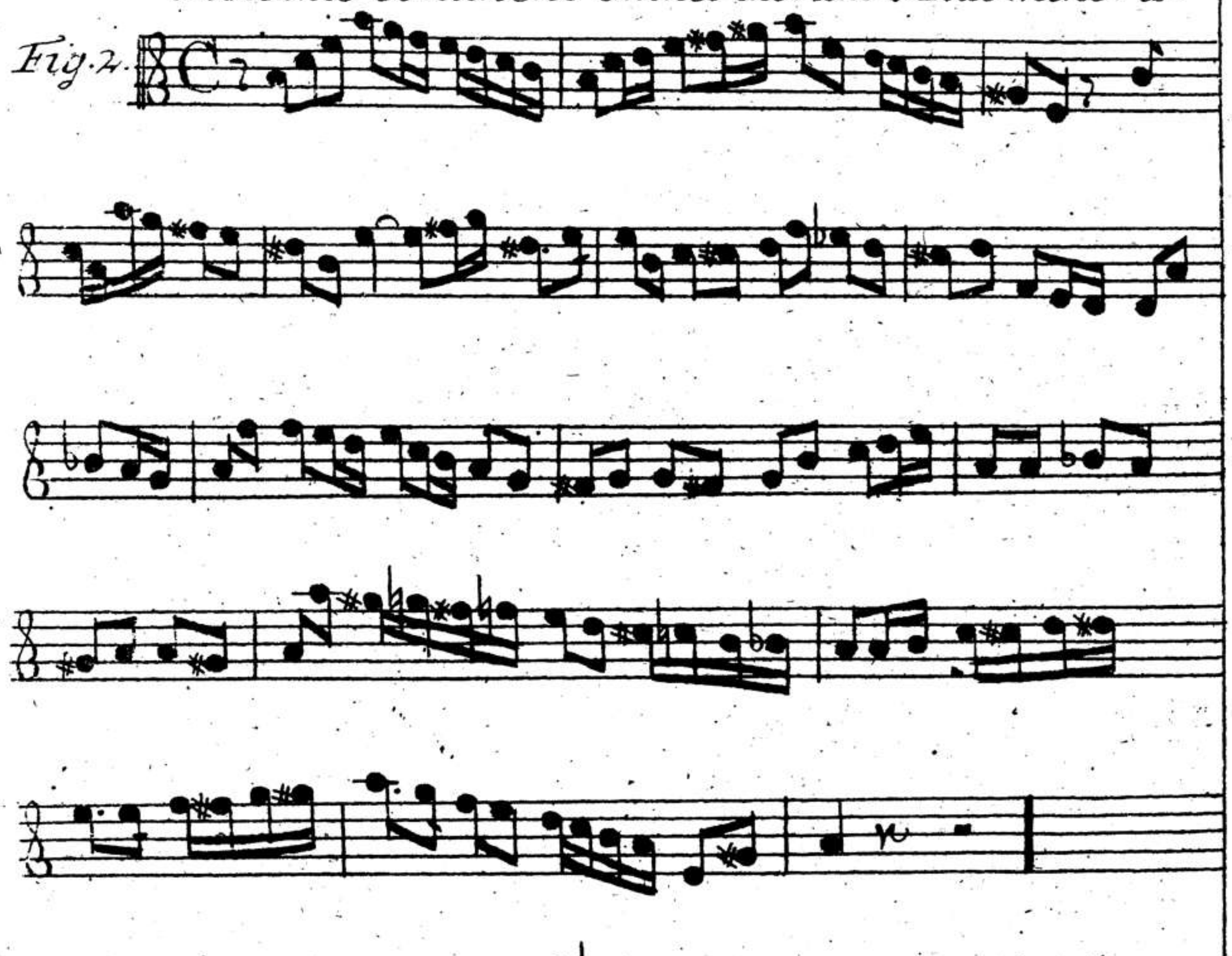
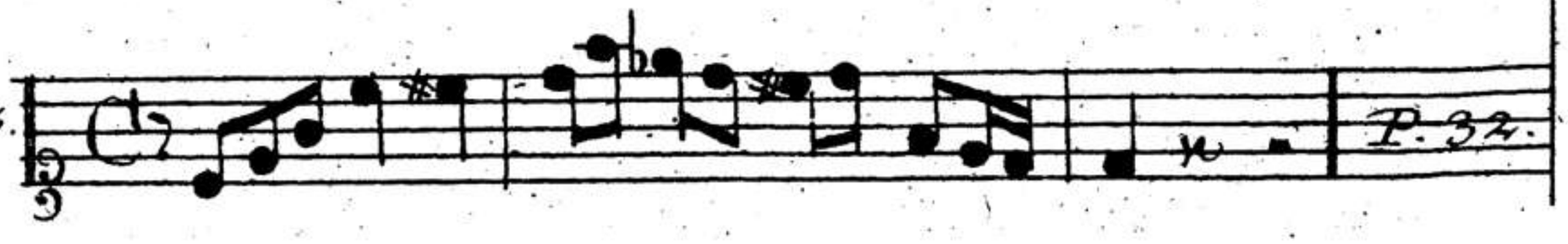


Fig. 3.



TAB. VII. P. I.

Fig. 1.

Tertiae primo compositae. Quintae primo comp.

Tert. secundo compos. Quintae secundae compositae.

Tert. tertio compos. Quintae tertio compositae.

Octava primo, secundo, tertio composita.

Fig. 2.

Triades perfectae. Triades mi =

nus perfectae. Trias deficiens. P. 34.

P. 33.

BSB

P. 34.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

P. 35.

Fig. 4. Motus contrarius

Fig. 5. Motus rectus

Fig. 6. Motus obliqvus

TAB. IX. P. I.

Fig. 1. P. 35.

Fig. 2.

Fig. 3. P. 36.

Fig. 4.

Fig. 5. Fig. 6.

Fig. 7. Fig. 8.

Fig. 9.

TAB. X. P. I.

Fig. 1

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4

Fig. 5

N3.

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

Fig. 6.

TAB. XI. P. I.

Fig. 1.

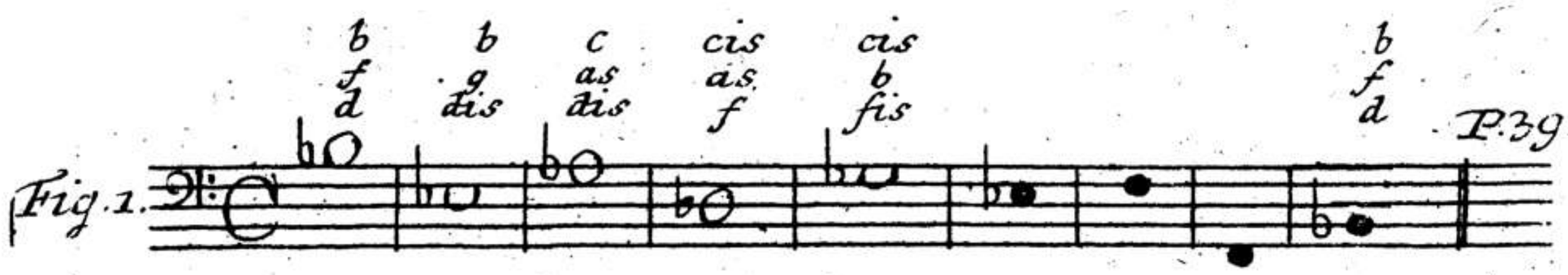


Fig. 2.

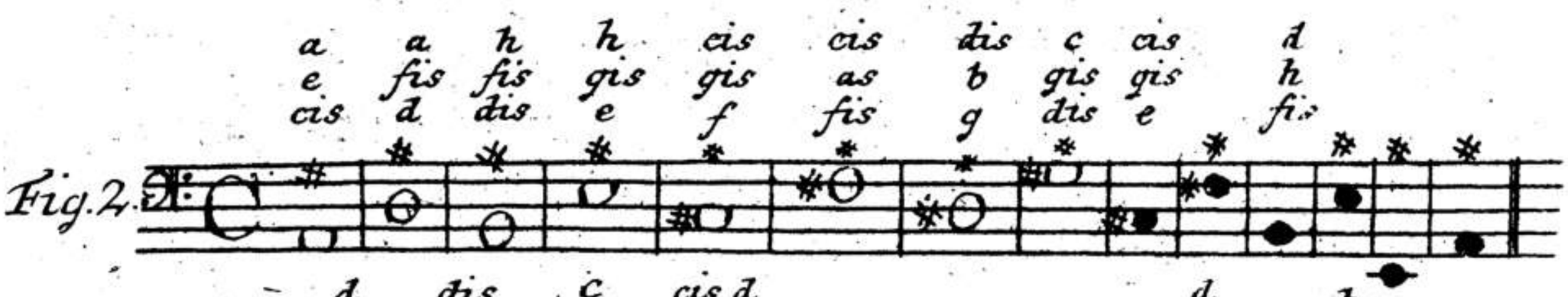


Fig. 3.

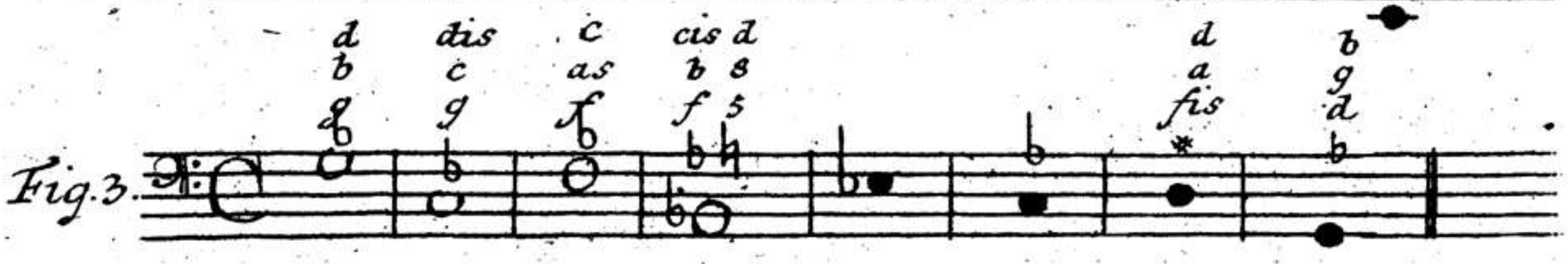


Fig. 4.

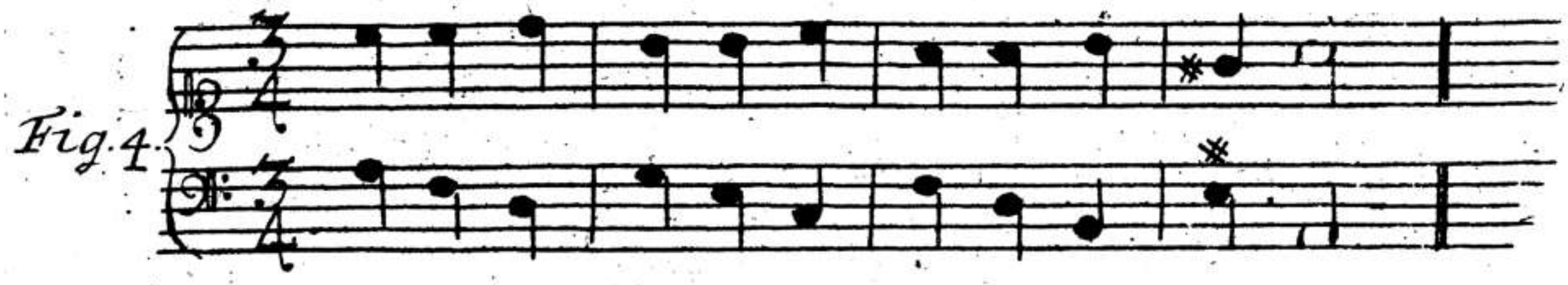


Fig. 5.

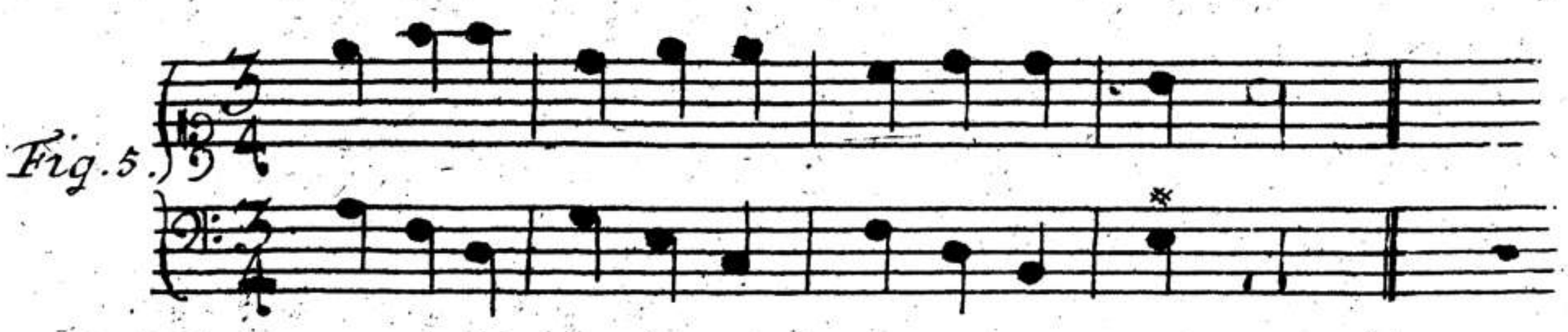
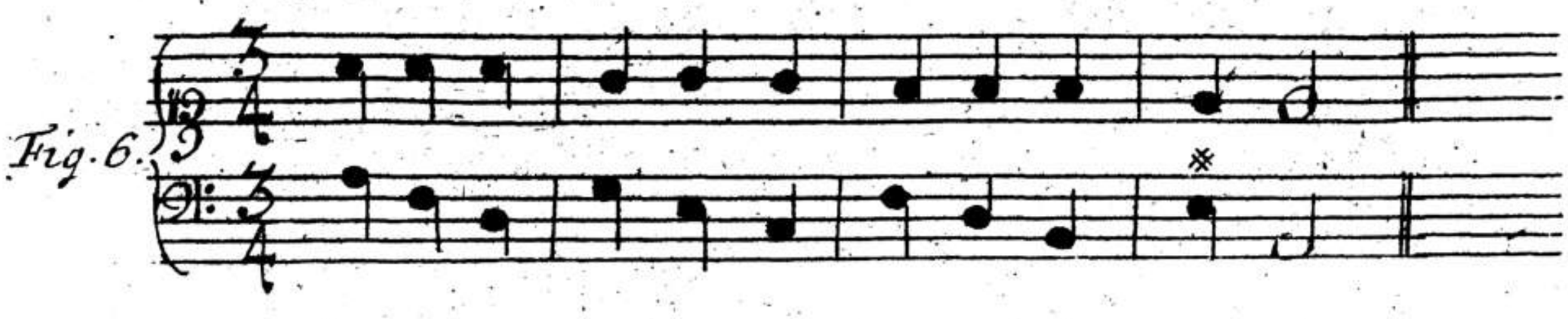
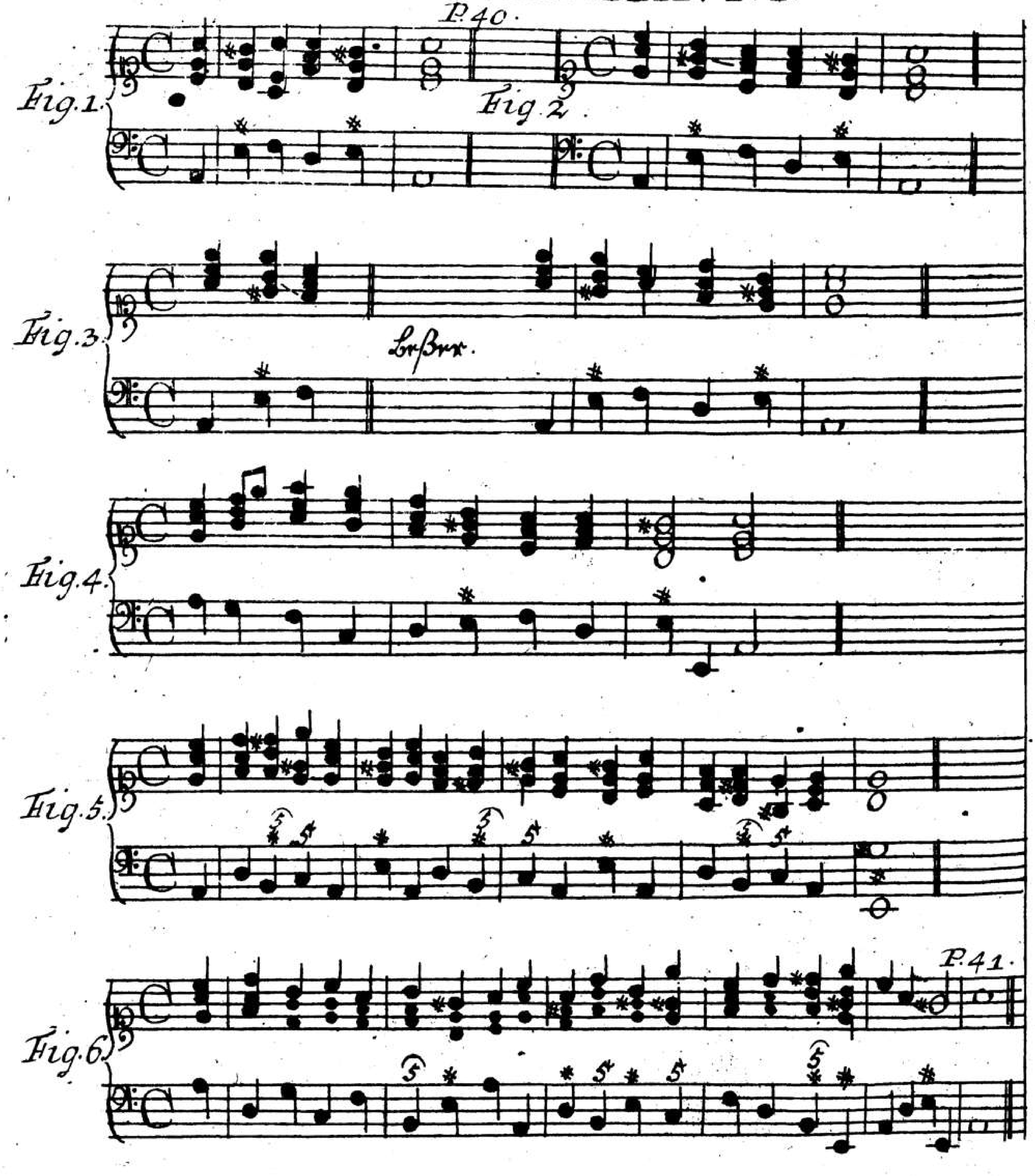


Fig. 6.



TAB. XII. P. I.



TAB. XIII. P. I.

Fig. 1. G dur

P. 42.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5. D dur

Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.

TAB. XIV. P. I.

Fig. 1. A dur P. 42.

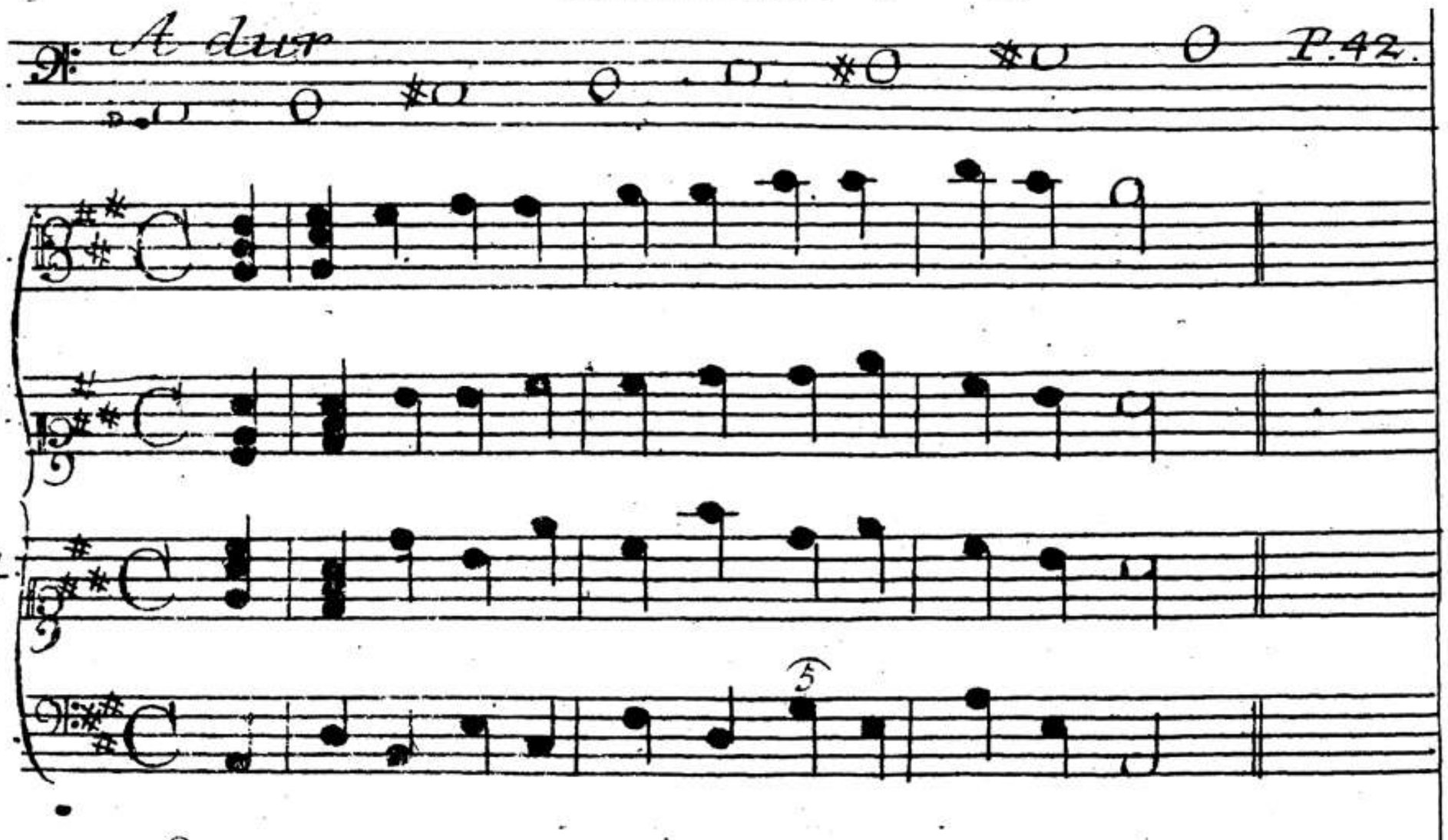


Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5. E dur P. 43.

Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.

Fig. 9. H dur

TAB. XV. P. I.

Fig. 1.

P 43.

2.

3.

4. Fis dur

4.

5.

6.

7. Cis dur

8.

9.

10.

TAB. XVI. P. I.

Fig. 1. Gis.dur

P. 43.

2.

3.

4.

5. Fis.dur

P. 44.

6.

7.

8.

9. B. dur

10.

11.

12.

TAB. XVII. P. I.

Fig. 1. Es dur

P. 44.

2.

3.

4.

5. As dur

6.

7.

8.

9. Des dur

10.

11.

12.

TAB XVIII. P. I.

Fig. 1. Ges dur.

P. 44.

2.

3.

4.

5. Ces dur

6.

7.

8.

9. E moll

P. 46.

10.

11.

12.

TAB. XIX. P. I.

Fig. 1. *H moll* P. 46.

2.

3.

4.

5. *Fis moll*

6.

7.

8.

9. *Cis moll* P. 47.

10.

11.

12.

TAB. XX. P. I.

Fig. 1. *Gis moll* P. 47.

2.

3.

4.

5. *Dis moll*

6.

7.

8.

9. *D moll* P. 48.

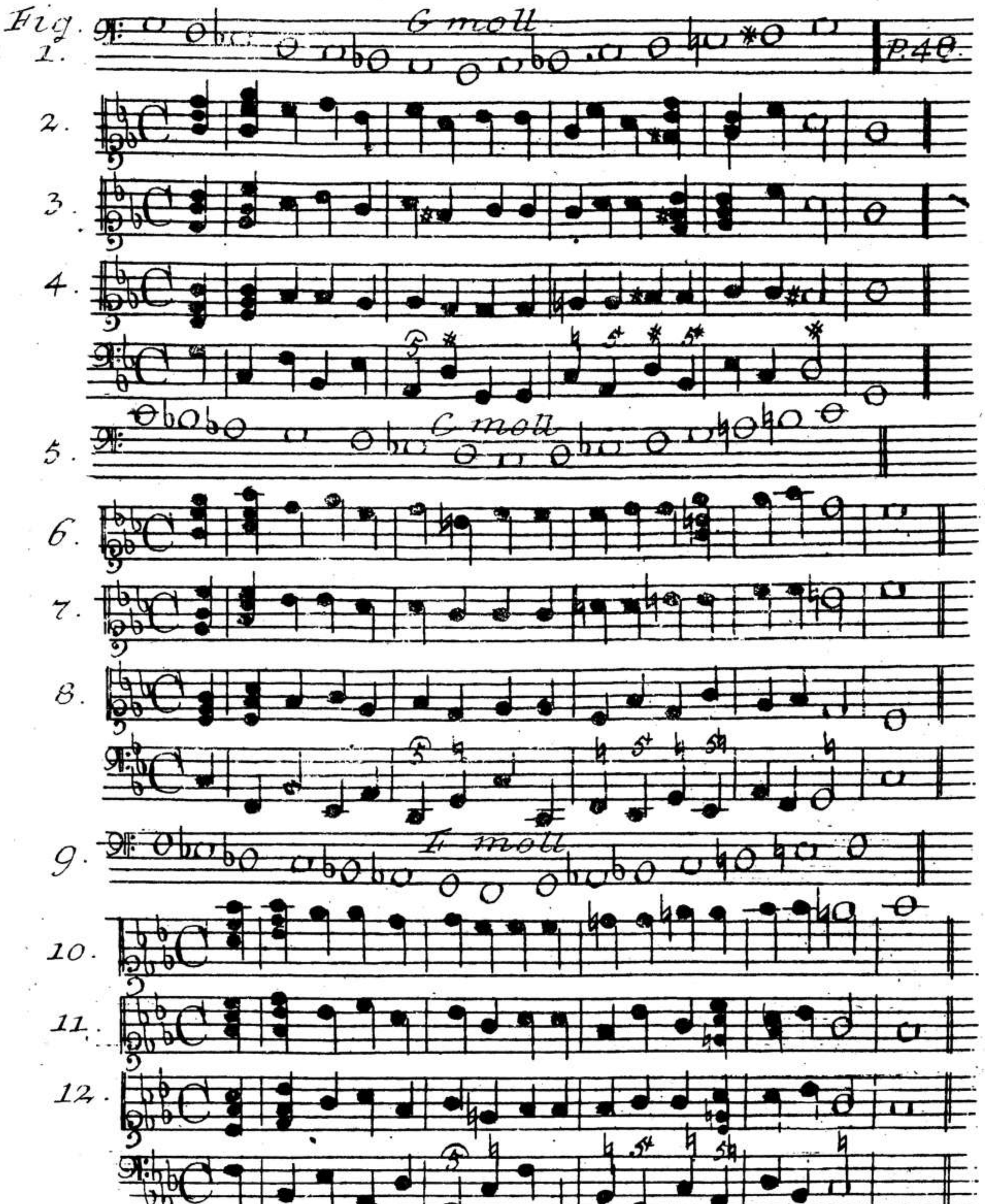
10.

11.

12.

BSB

TAB. XXI. P. I.



BSB

Tab. XXII. P. I.

Fig. 1. B. moll. P. 46.

2.

3.

4.

5. Es moll.

6.

7.

8.

9. As moll.

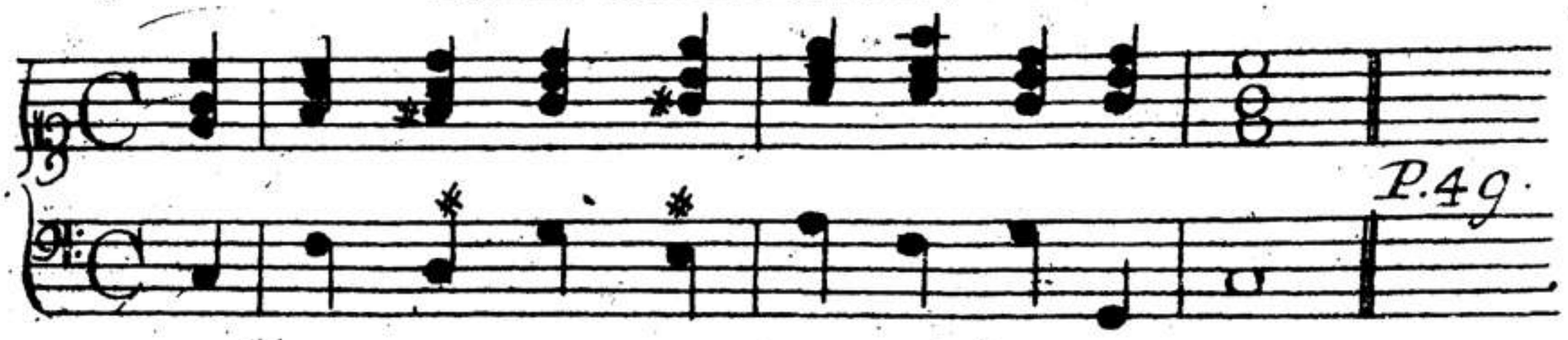
10.

11.

12.

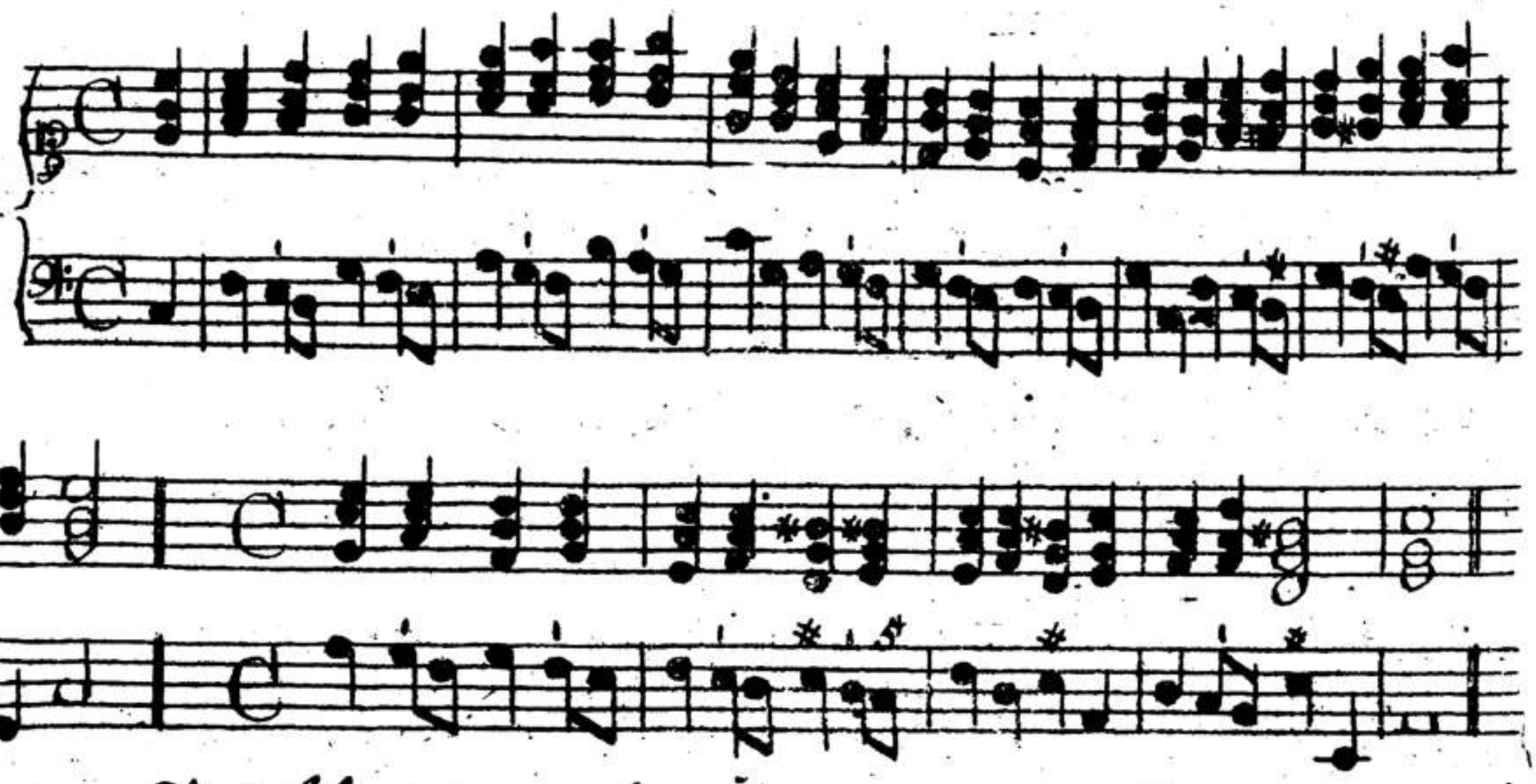
TAB. XXIII. P. I.

Fig. 1.



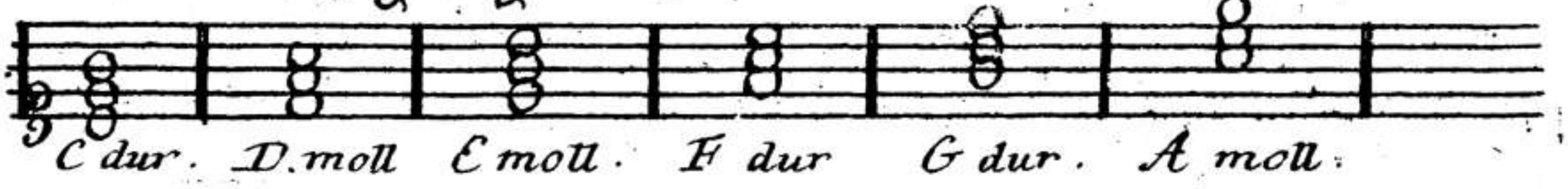
P. 49.

Fig. 2.



Natürliche Gerüstzeu der C dur.

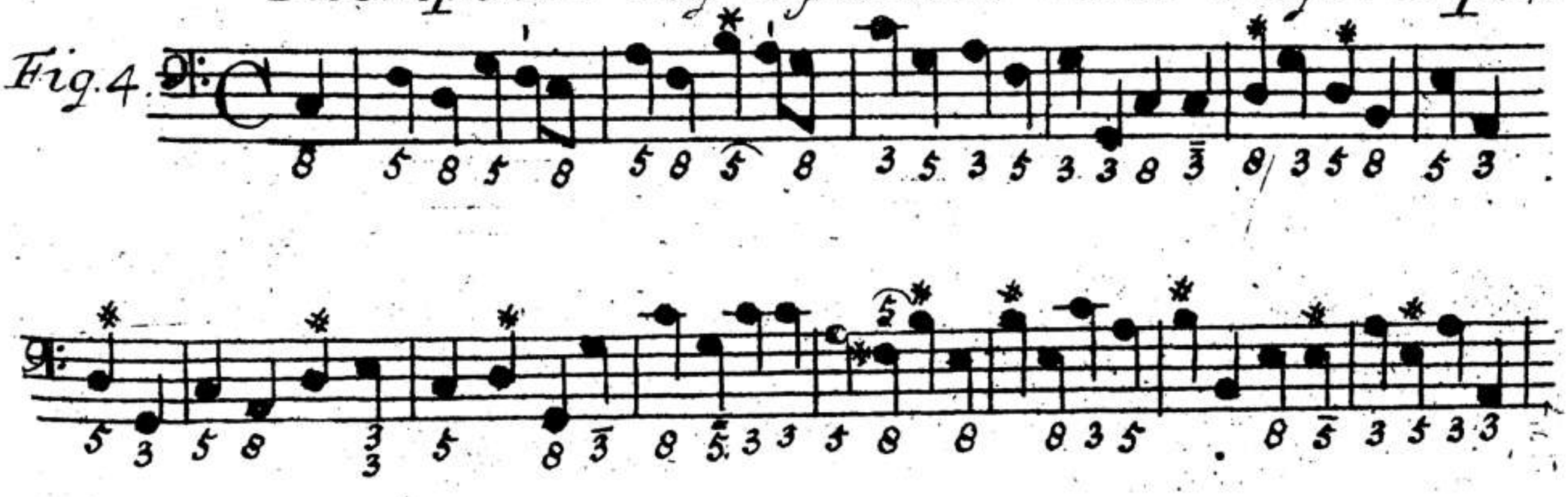
Fig. 3.



C dur. D. moll E moll. F dur G dur. A moll.

Exemplum digressionum modi majoris p. 54.

Fig. 4.



TAB. XXIV. P. I.

Fig. 1.

P. 54.

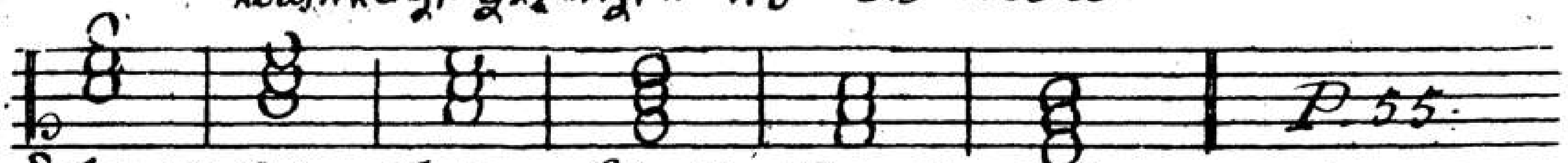
Fig. 2.

Fig. 3.

TAB. XXV. P. I.

Natürliche Grentzen der A moll.

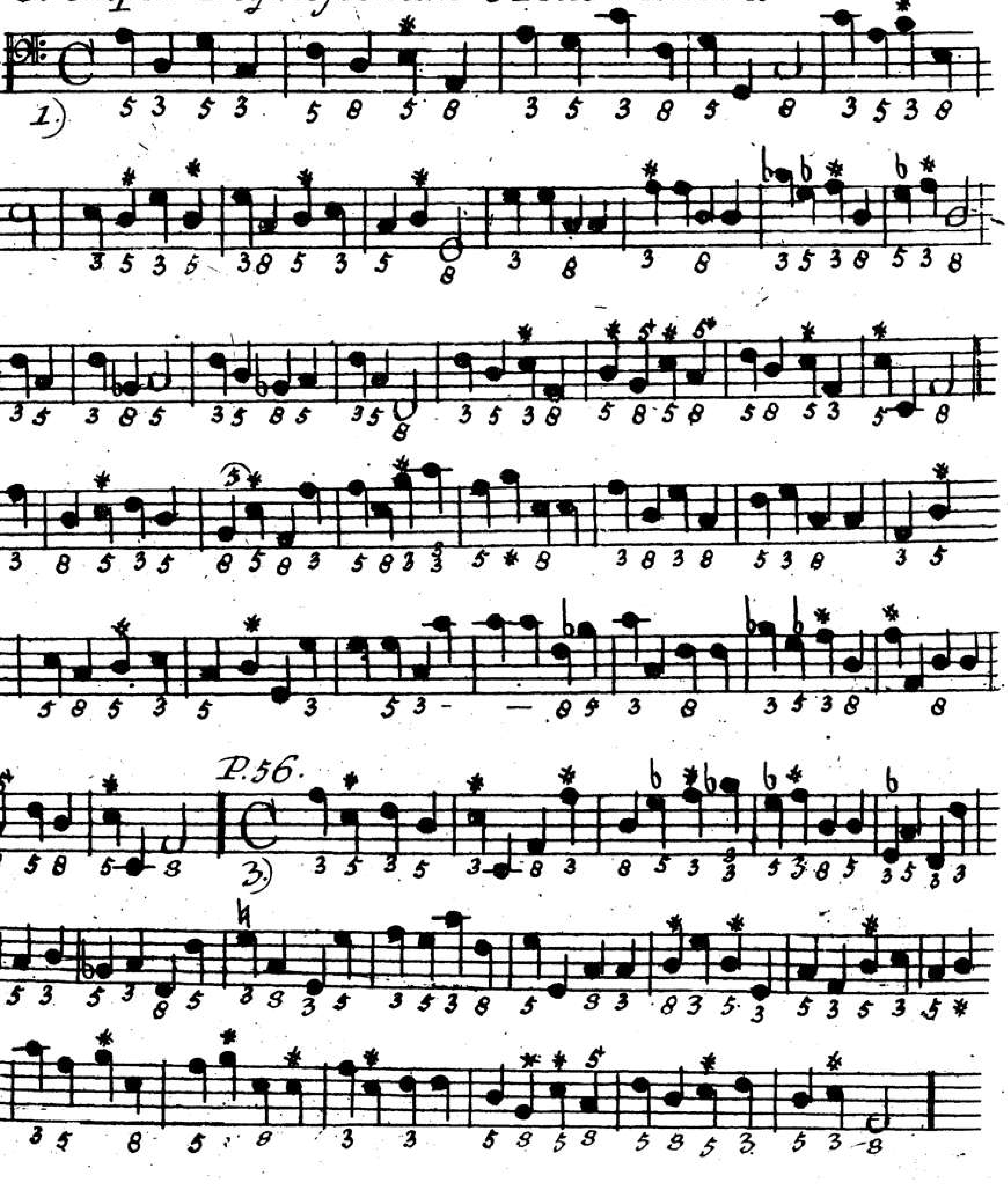
Fig. 1.



A moll. G dur. F dur. E moll. D moll C dur.

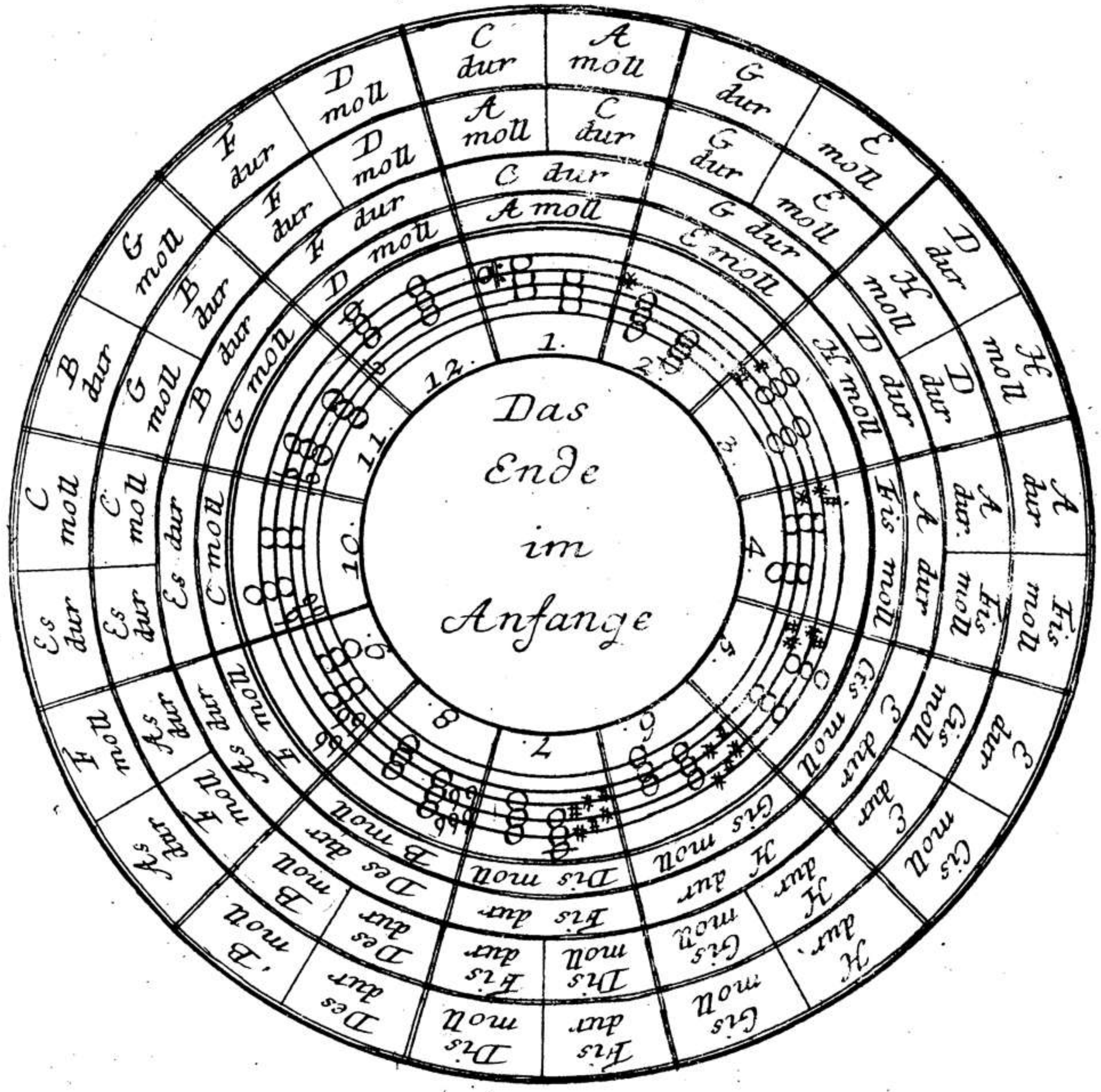
Exempla Digressionum Modi minoris. P. 56.

Fig. 2.



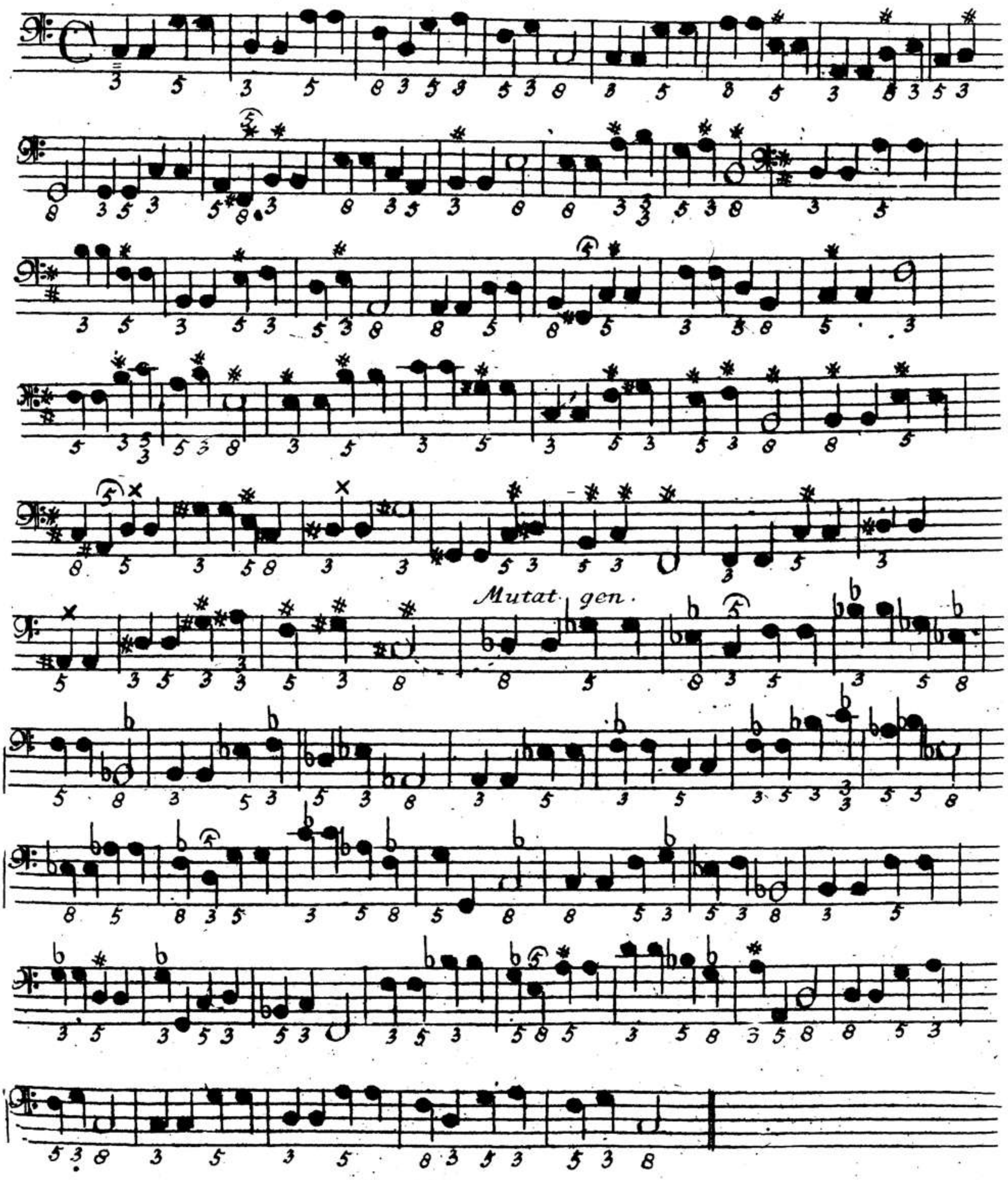
BSB

TAB. XXVI. P. I.



BSB

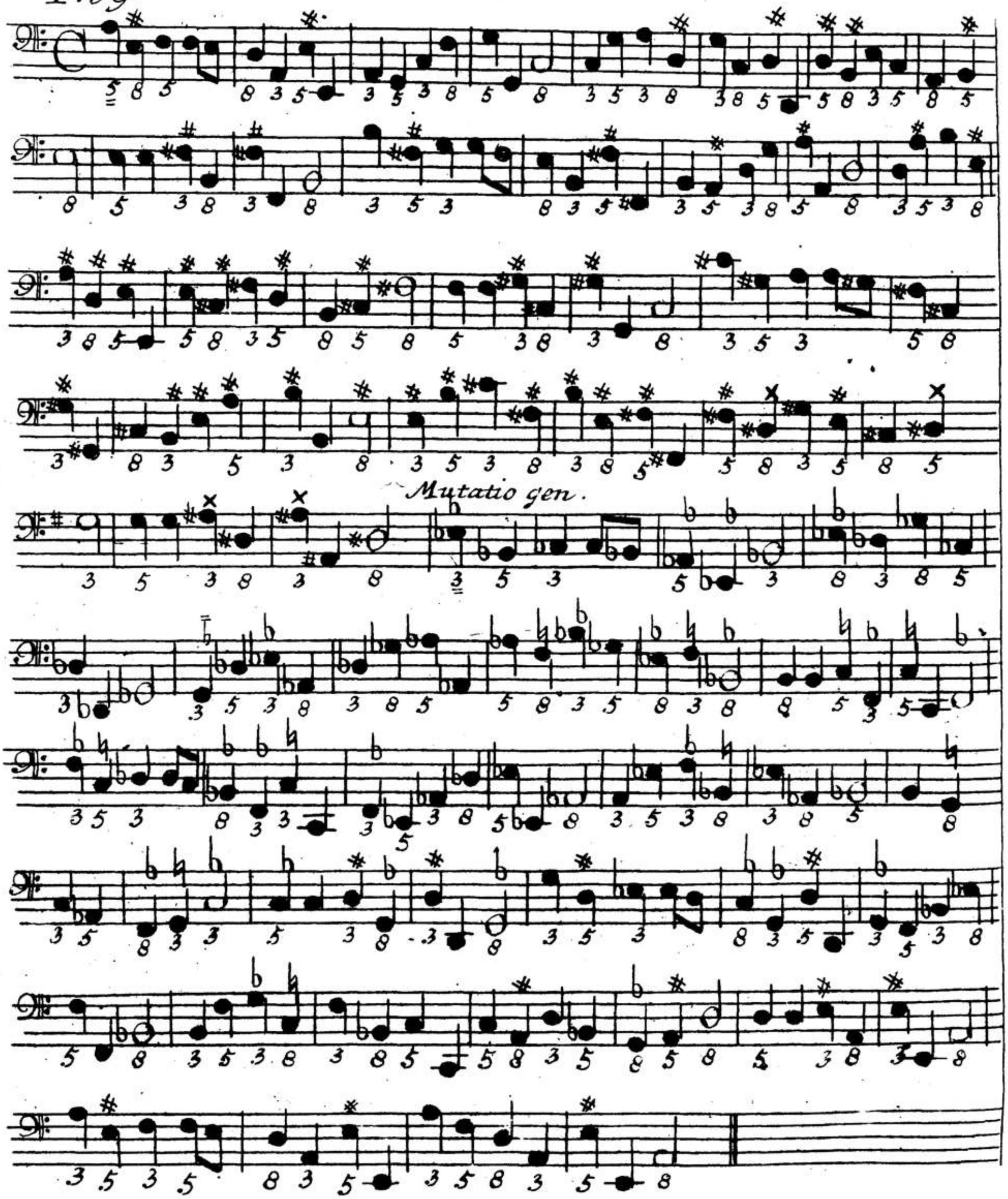
Tab. XXVII. P. I.



BSB

TAB. XXVIII. P. I.

P. 59.



BSB

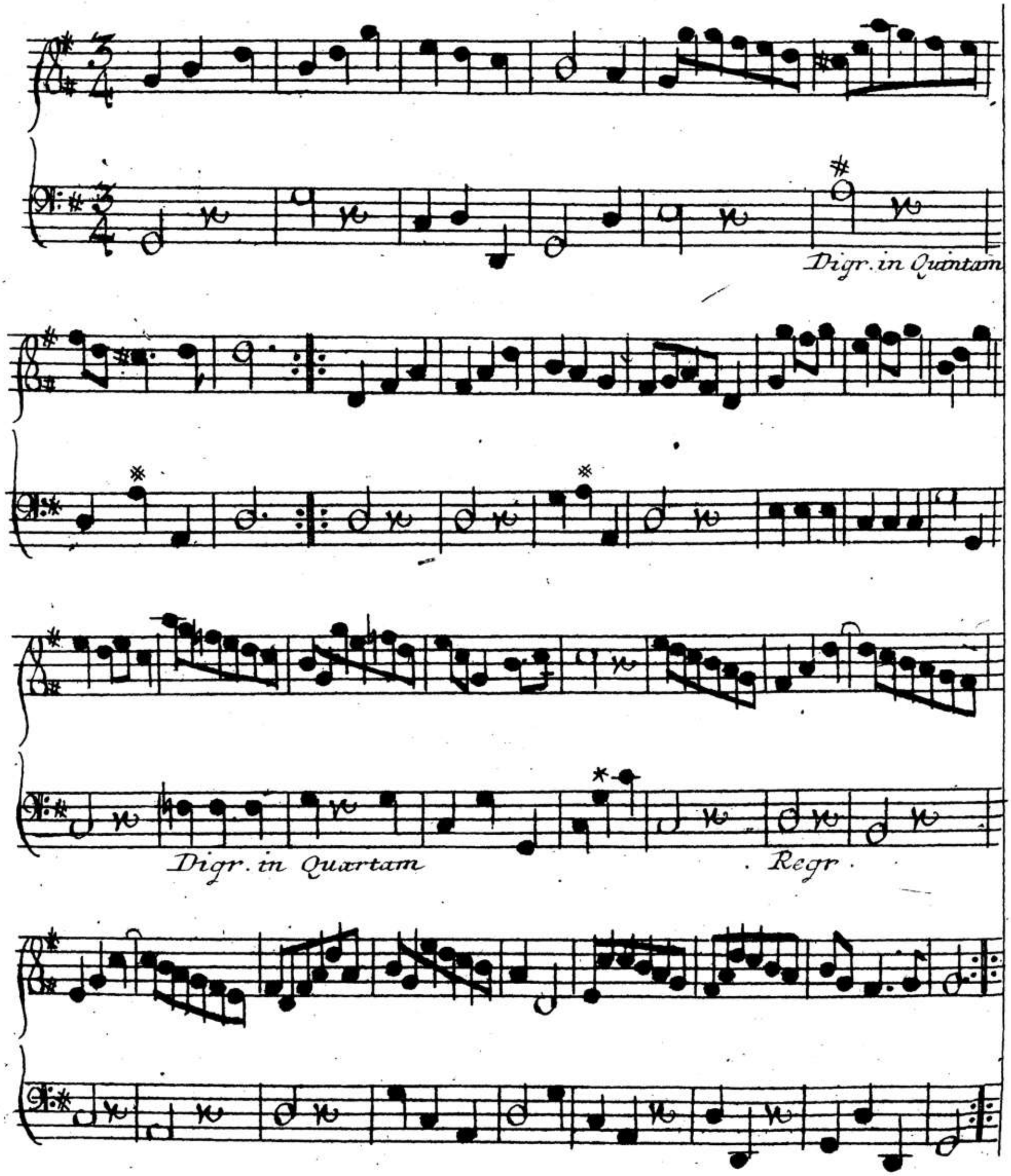
TAB. XXIX. P. I.

Digress. in Quintam.

Digressionem Secundam.

BSB

TAB. XXX. P. I.



TAB. XXXI. P. I.

Digr. in Quintam

Digr. in Sext.

Digr. in Tert.

TAB. XXXII. P. I

Fig. 1.

P. 61.

Fig. 2.

P. 61.

BSB

TAB. XXXIII. P. I.

7)

8)

9)

10)

11)

12)

13)

Tab. XXXIV. P. I.

1.)

2.)

P. 62.

3.)

4.)

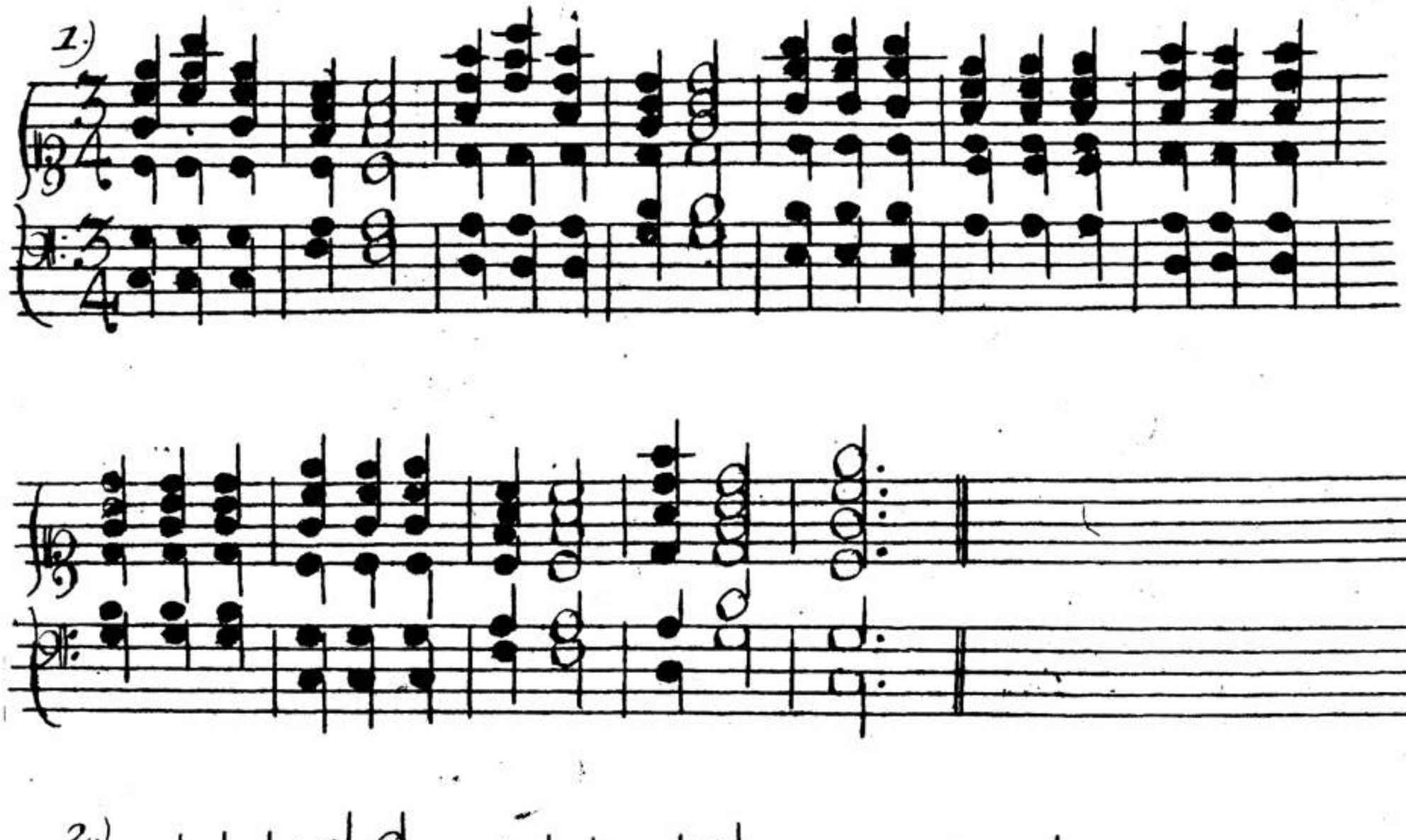
5.)

6.)

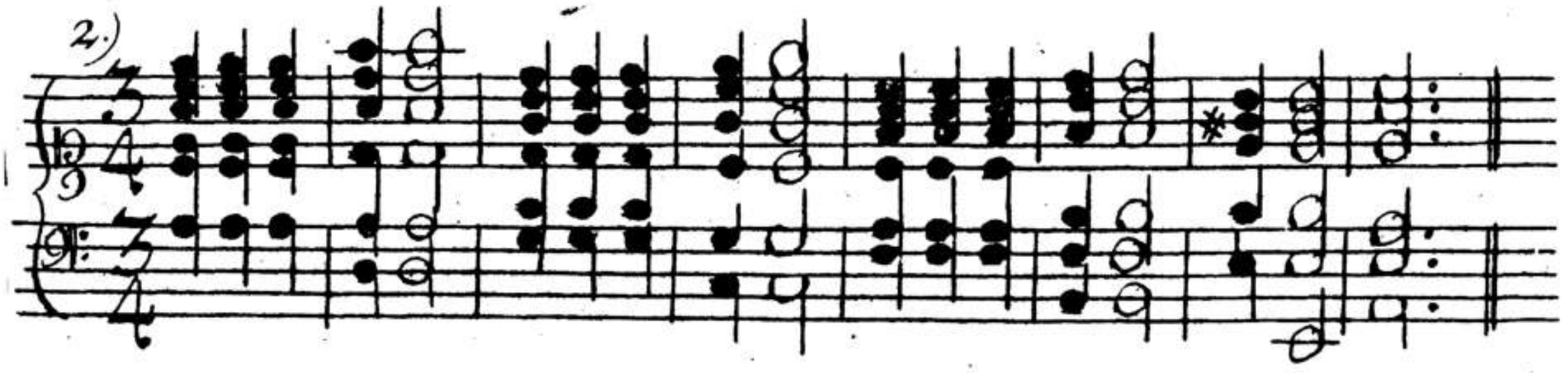
TAB. XXXV. P. I.

P. 62.

1.)

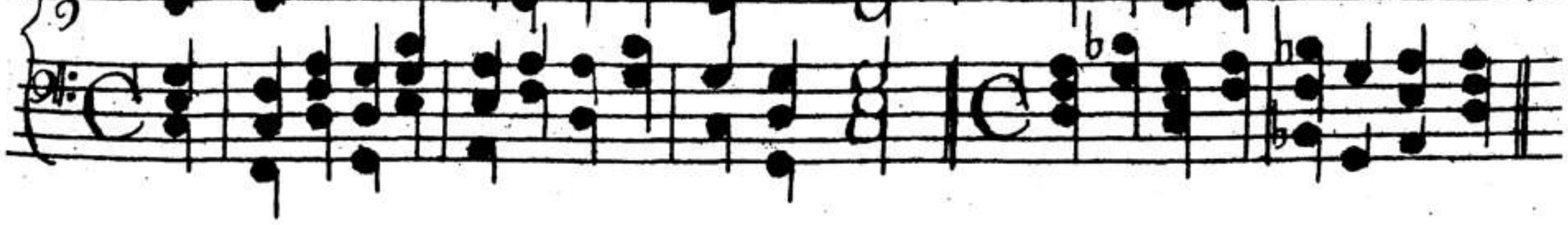


2.)

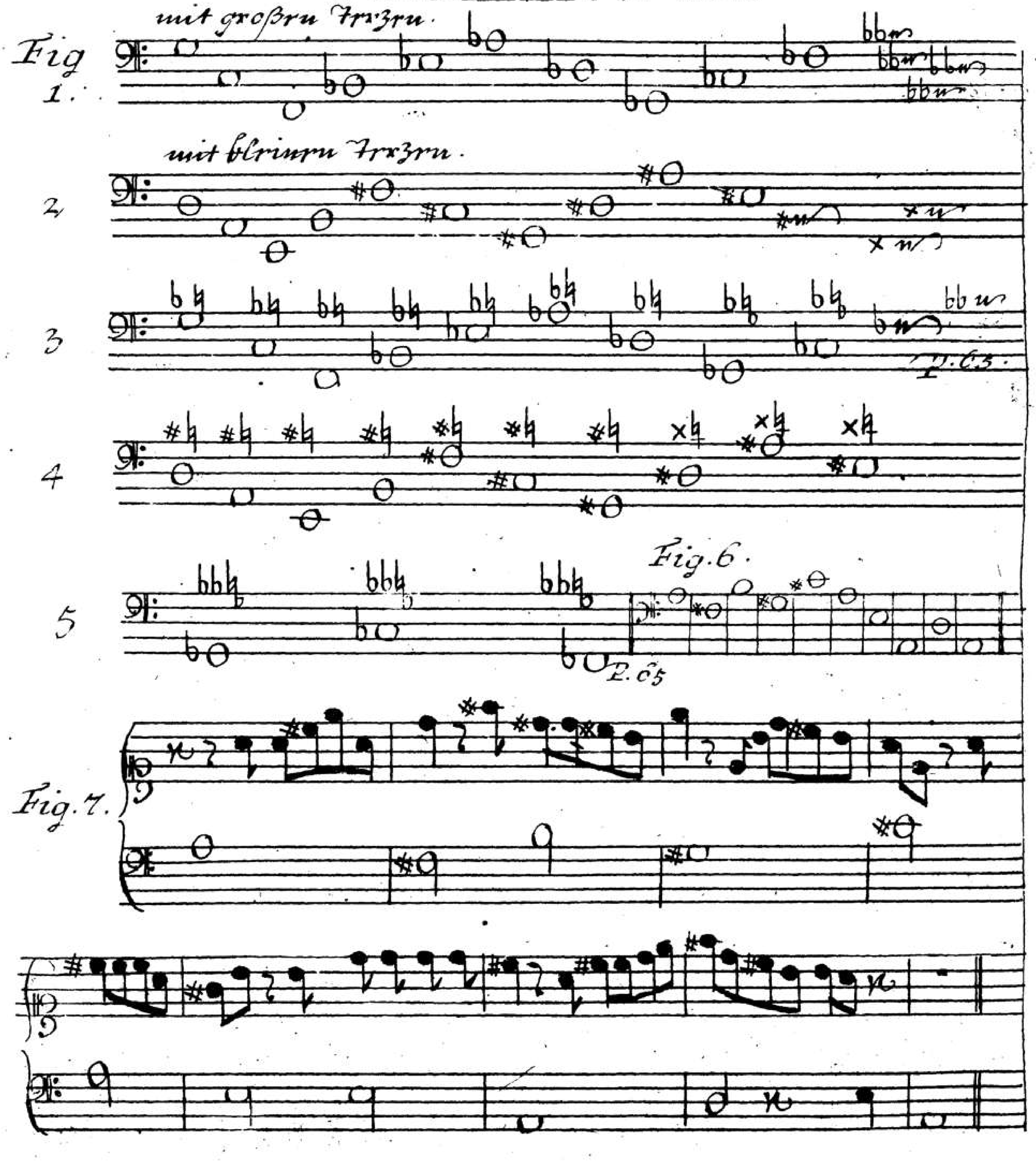


1.)

2.)



TAB. XXXVI. P. I.


mit großen Terzen.
Fig 1.
mit kleinen Terzen.
2
3
P. 63.
4
5
Fig. 6.
P. 65
Fig. 7.