

Handbuch
bey dem
Generalbasse

und der
Composition

mit zwey = drey = vier = fünf = sechs = sieben = acht
und mehrern

Stimmen.

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Dritter und letzter Theil,

Nebst einem Hauptregister über alle drey Theile,

und XII. Kupfertafeln.

B E R L I N,

verlegt von Gottlieb August Lange. 1758.

Handbuch

des

Handwerks

des

Handwerks

des Handwerks

des Handwerks

des Handwerks

des

des Handwerks

des Handwerks

des Handwerks

des Handwerks

des Handwerks

des Handwerks



Vorbericht.

Indem ich dem geneigten Leser hiemit den dritten und letzten Theil meines Handbuchs übergebe: so danke ich demselben für den gütigen Beifall, womit er die beyden vorhergehenden Theile aufgenommen hat. Es wird mir zu keiner geringen Aufmunterung gereichen, wenn der gegenwärtige Theil auch einigermaßen so glücklich werden sollte.

Vorbericht.

Wenn gewisse Artikel in demselben vielleicht übergangen sind: so ist solches deswegen geschehen; weil ich nicht genungsamem Platz allhier dazu gehabt. Ich denke aber alles bey einer andern Gelegenheit so bald als möglich nachzuholen. Ich empfehle meine Bemühungen der fernern Gewogenheit vernünftiger Tonkundige.



Inhalt



Inhalt des dritten Theils.

- V. Abschnitt.** Von dem vielstimmigen Satze überhaupt. 207.
- VI. Abschnitt.** Regeln und Anmerkungen, die man inne haben muß, ehe man zu den Uebungen des zwey-, drey-, vier- und mehrstimmigen Satzes schreitet. 215.
- VII. Abschnitt.** Von dem zweystimmigen Satze. 223.
1. Absatz. Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Baß gemacht wird. 229.
 2. Absatz. Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird. 231.
 3. Absatz. Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Baß gemacht wird. 233.
 4. Absatz. Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird. 236.
 5. Absatz. Vom ungleichen Contrapunct mit zwey Stimmen. 237.
Erste Uebung mit harmonischen Noten. 238.
Zwote Uebung mit durchgehenden Noten. 239.
Dritte Uebung mit Wechselnoten. 240.
Vierte Uebung mit harmonischen, durchgehenden und Wechselnoten, wo drey Noten gegen eine gesetzt werden. 240.
Fünfte Uebung, wo vier Noten gegen eine gesetzt werden. 242.
Sechste Uebung, welche auf vermischten consonirenden und dissonirenden Accorden beruhet. 242.
Siebente Uebung, wo das Subject aus Noten von verschiedner Geltung besteht. 246.

Inhalt.

Achte Uebung, von der Nachahmung im zweystimrigen Satze.
247.

Neunte Uebung, von dem doppelten Contrapunct. 248.

Zehnte Uebung, wo ein Contrapunct aus einer Tactart in eine andere versetzt wird. 249.

VIII. Abschnitt. Von dem dreystimrigen Satze. 249.

Erste Uebung, vom consonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen. 251.

Zwote Uebung, vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen. 252.

Dritte Uebung, vom ungleichen Contrapunct mit drey Stimmen. 253.

IX. Abschnitt. Von dem vierstimrigen Satze. 254.

Erste Uebung. Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit vier Stimmen. 256.

Zwote Uebung. Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit vier Stimmen. 262. (geht vom eilften Exempel an.)

Dritte Uebung. Vom ungleichen Contrapunct mit vier Stimmen. 263. (geht vom zwölften Exempel an.)

X. Abschnitt. Von dem fünfstimrigen Satze. 264.

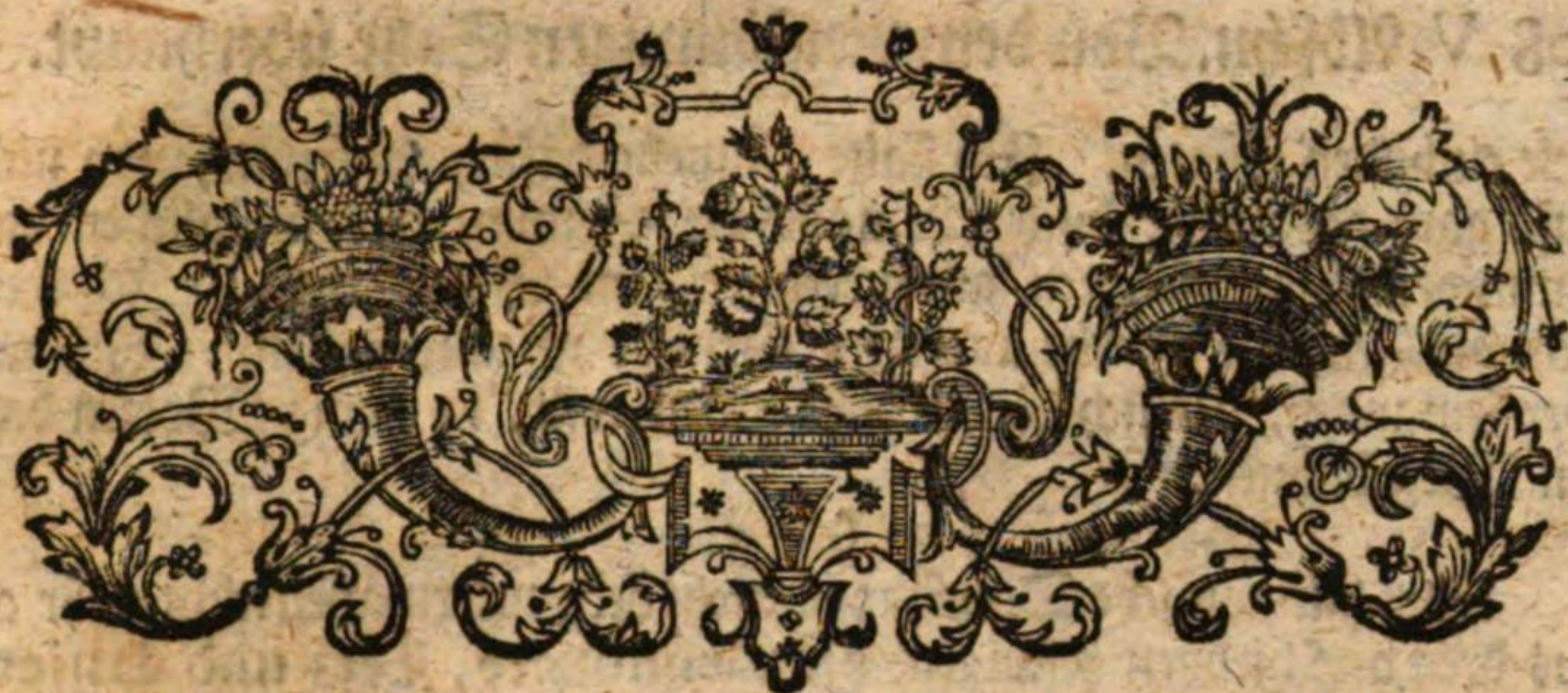
XI. Abschnitt. Vom sechsstimrigen Satze. 269.

XII. Abschnitt. Von dem siebenstimrigen Satze. 270.

XIII. Abschnitt. Von dem achtstimrigen Satze. 271.

XIV. Abschnitt. Von dem neunstimrigen Satze. 271.





Fünfter Abschnitt.

Von dem vielstimmigen Satze überhaupt.

§. 1.

Man nennet eine Composition vielstimmig, die aus mehr als vier obligaten Stimmen besteht. Unter allen möglichen vielstimmigen Compositionen ist der neunstimmige Satz der natürlichste und vollkommenste, und wer mit demselben umzugehen weiß, dem wird es ein leichtes seyn, mit zwanzig, dreißig und mehreren Stimmen zu componiren. Wir werden die Lehre von dem vielstimmigen Satze also nicht weiter, als auf den neunstimmigen ausdehnen.

§. 2.

Daß der neunstimmige Satz der natürlichste sey, ist daraus zu sehen, weil mit demselben in dem consonirenden gleichen Contrapunct alle obligate Grundfortschreitungen aufhören, und alle übrige Stimmen, die man noch hinzufügen kann, aus den neun Grundfortschreitungen der vorigen vermittelt gewisser Sechfiguren entstehen. Es soll dieses bald bewiesen werden. Man wird aber auch daraus zugleich erkennen, daß der vielstimmige Satz nicht ins Unendliche gehet, wie sich

208 V. Abschn. Von dem vielstimmigen Satze überhaupt.

viele einbilden mögten. Ich halte vielmehr dafür, daß man, wo nicht aufs ganz genaueste, doch sehr nahe die Summe aller möglichen vielstimmigen Compositionen auszurechnen, im Stande sey. Ich habe nicht die Zeit, die Sache aus dem Grunde zu untersuchen. Ich will aber jemanden, der sich diese Mühe geben will, in wenig Worten dazu den Weg bahnen.

§. 3.

Der harmonische Dreyklang besteht bekanntermassen nicht mehr als aus drey verschiednen Klängen, der Grundnote, Terz und Quinte. Aus der Verdoppelung dieser Intervalle entsteht die **Ver-
vielfältigung der Stimmen**. Diese Vervielfältigung würde nun unendlich werden, wenn von den vervielfältigten Stimmen, von welchen eben dasselbe Intervall zu gleicher Zeit entweder im Einklange, oder der ein- zwey- oder dreyfachen Octave hervorgebracht wird, nicht eine jede in der Folge einen andern Weg einschlagen müßte, wenn die Composition obligat und regelmäßig seyn soll. Das heißt: Die **Verschiedenheit oder das Obligate der Stimmen** hängt von der **Verschiedenheit der Fortschreitung gleicher consonirender Intervalle** ab.

§. 4.

Zu beweisen, daß nicht mehr als neun obligate Grundfortschreitungen in dem consonirenden gleichen Contrapuncte stecken, nehme man die beyden Dreyklänge von c und f, als

c	c
g	a
e	f
Baß C	F

§. 5.

In dem C Accord sind die drey Klänge c, e, g, und in dem F Accord die drey Klänge f, a, c enthalten.

Von dem c aus dem ersten Accorde kann ich entweder zu dem f, a, oder c des zweyten Accords gehen, als:

c — f
c — a
c — c

Das sind drey Fortschreitungen.

Von

V. Abschn. Von dem vielstimmigen Sake überhaupt. 209

Von dem e des ersten Sakes kann ich ebenfalls zu dem f, a oder c des folgenden gehen, als:

e — f

e — a

e — c

Das sind wieder drey Fortschreitungen.

Endlich kann ich von dem g des ersten Sakes zu eben diesen Tönen des zweyten Sakes gehen, als:

g — f

g — a

g — c

Das sind die drey letzten Fortschreitungen, und zu diesen drey mahl drey oder neun Grundfortschreitungen ist es nicht möglich, eine einzige mehr hinzuzusetzen, wie ein jeder damit die Probe machen kann. Aus diesen neun möglichen Fortschreitungen entsteht der folgende neunstimmige Sak, in welchen allhier jedes Intervall dreymahl verdoppelt ist, und worinnen man zwischen dem zweyten Diskant und dem Basse eine Quinte in der widrigen Bewegung finden wird.

Vorstellung des neunstimmigen Sakes.

1. Diskant.	<u>c</u>	<u>c</u>	aufsteigende Quarte.
2. Diskant.	<u>g</u>	<u>c</u>	
1. Alt.	<u>e</u>	<u>a</u>	
2. Alt.	<u>e</u>	<u>f</u>	
3. Alt.	<u>e</u>	<u>c</u>	absteigende Quinte.
1. Tenor.	<u>c</u>	<u>a</u>	
2. Tenor.	<u>g</u>	<u>a</u>	
3. Tenor.	<u>g</u>	<u>f</u>	
Ein Bass.	<u>c</u>	<u>F</u>	
	5.	6.	

Thut man ein dissonirendes Intervall, z. E. die Septime b zu dem ersten Accorde hinzu; So entsteht eine zehnte Stimme, aber auch nichts

210 V. Abschn. Von dem vielstimmigen Satze überhaupt.

nichts mehr, indem die Dissonanzen nicht verdoppelt werden können, und also nur eine einzige Stimme dieses Intervall haben kann, und diese Stimme kann ein dritter Diekant seyn, mit den Noten b und a.

§. 7.

Soll die Anzahl der Stimmen nunmehr vermehret werden: So müssen wir den ungleichen Contrapunct zu Hülfe nehmen. Wir setzen wieder die beyden harmonischen Dreyklänge von C und F, mit ihren neun Fortschreitungen, als:

- | | | |
|----------|----------|----------|
| 1. c — f | 4. e — f | 7. g — f |
| 2. c — a | 5. e — a | 8. g — a |
| 3. c — c | 6. e — c | 9. g — c |

§. 8.

Die Grundfortschreitung c — f zu verändern, kommt es auf nichts anders an, als die Zeit des Eintritts der letzten Note f zu verändern. Dieses kann nicht anders geschehen, als, wenn wir die Note c, weil sie auch in dem zweyten Accorde vorkommt, auf verschiedene Art durch Bindungen oder Puncte verzögern, ehe wir das f zum Vorschein kommen lassen. Weil es uns auf eine ganz simple Vorstellung ankommt: so lassen wir alle Zierathen der Melodie weg. Es bleibt die Note c deswegen auch, insoweit sie zum ersten Accorde gehöret, und nichts zur Veränderung der Progreßion be trägt, in ihrem völligen Wehrte.

Uebrigens schränken wir die Gestalt der Noten zwischen den Raum einer Runde und eines Zwey und Dreißigtheils ein. Wollte man von der Runde bis zum Vier- und Sechzigtheile gehen, so wäre kein gehöriger Verhalt zwischen dieser beyden Gattung von Noten in einer gewissen bestgestellten Bewegung, und endlich würden die darinnen an noch steckenden Veränderungen so gut als offenbare Octaven seyn. Man mache eine ähnliche Application, wenn man anstatt der Runde eine Brevis erwählen wollte, wo man alsdenn nicht weiter als bis zu Sechzehnthteilen gehen kann. Doch zur Sache.

Die Runde f enthält zwey und dreißig Zwey und Dreißigtheile. Wenn, nach dem was eben gesagt ist, die auf die Grundfortschreitung von c f zu erbauenden neuen Fortschreitungen und Stimmen, nicht mehr als ein Zwey und Dreißigtheil, in Ansehung der Zeit
ihres

V. Abschn. Von dem vielstimmigen Sake überhaupt. 211

ihres Eintritts, von einander unterschieden seyn können: So stehet man so fort, daß hieraus ein und dreißig neue Stimmen entstehen können. Aber auch nicht mehrere sind möglich, und dieses findet bey allen andern Fällen Statt, wo eine Note des vorhergehenden Accords zu dem folgenden liegen bleiben kann.

1) Das f tritt um ein Zwey und Dreißigtheil später ein. Tab. I.

Fig. I. indem das c durch die Bindung um so viel länger gehalten wird.

2) — — um ein Sechzehnthheil. Fig. 2.

3) — — um ein punctirtes Sechzehnthheil. Hier lassen wir die Vorstellung in Noten Raums wegen weg, weil man unsre Meinung genugsam verstehen wird.

4) — — um ein Achttheil.

5) — — um ein Achttheil und ein Zwey und Dreißigtheil.

6) — — um ein Achttheil und ein Sechzehnthheil.

7) — — um ein Achttheil und punctirtes Sechzehnthheil.

8) — — um ein Viertelheil.

9) — — um ein Viertelheil und ein Zwey und Dreißigtheil.

10) — — um ein Viertelheil und ein Sechzehnthheil.

11) — — um ein Viertelheil und ein punctirtes Sechzehnthheil.

12) — — um ein Viertelheil und ein Achttheil.

13) — — um ein Viertelheil, ein Achttheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.

14) — — um ein Viertelheil, ein Achttheil, und ein Sechzehnthheil.

15) — — um ein Viertelheil, ein Achttheil und ein punctirtes Sechzehnthheil.

16) — — um eine Weisse oder Zweenvierttheilsnote.

17) — — um eine Weisse und ein Zwey- und Dreißigtheil.

18) — — um eine Weisse und ein Sechzehnthheil.

19) — — um eine Weisse und ein punctirtes Sechzehnthheil.

20) — — um eine Weisse und ein Achttheil.

21) — — um eine Weisse, ein Achttheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.

22) — — um eine Weisse, ein Achttheil und ein Sechzehnthheil.

212 V. Abschn. Von dem vielstimmigen Satze überhaupt.

- 23) Das f tritt um eine Weisse, ein Achttheil und ein punctirtes Sechzehntheil später ein.
- 24) — — um eine Weisse und ein Viertel.
- 25) — — um eine Weisse, ein Viertel und ein Zwey- und Dreißigtheil.
- 26) — — um eine Weisse, ein Viertel und ein Sechzehntheil.
- 27) — — um eine Weisse, ein Viertel und ein punctirtes Sechzehntheil.
- 28) — — um eine Weisse, ein Viertel und ein Achttheil.
- 29) — — um eine Weisse, ein Viertel, ein Achttheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.
- 30) — — um eine Weisse, ein Viertel, ein Achttheil und ein Sechzehntheil.
- 31) — — um eine Weisse, ein Viertel, ein Achttheil und ein punctirtes Sechzehntheil.

§. 9.

Es scheint, als ob aus diesen ein und dreißig neuen Stimmen, wodurch unser obligater neunstimmiger Grundsatz nunmehr auf vierzig Stimmen angewachsen ist, annoch vermittlest der Pausen, wenn nemlich nicht das c des erstern Accords durch eine Bindung aufgehalten wird, wieder neue Stimmen formiret werden können, wie z. E. bey Fig. 3. Tab. I. Allein es scheint nur so, weil diese neue Stimmen nichts als Octaven gegen die eine oder die andere der vorigen Stimmen machen würden. Man muß also entweder jene oder diese weglassen, oder, wenn man sie beyde zugleich gebrauchen wollte, der einen die Gegenbewegung geben. Wir lassen diese vermeinte neue Stimmen also aus dem Verzeichnisse der eigentlichen obligaten Fortschreitungen weg.

§. 10.

Eine gleiche Bewandniß hat es, wenn wir die erste Note c, vermittlest der zu dieser Harmonie gehörigen Noten e oder g, figuriren, und die Figuren der Note c von dem in der zweyten Harmonie darauf folgenden f, durch Pausen absondern wollten, z. E. wie bey Fig. 4. und 5. Wir würden dadurch Fortgänge hervorbringen, die der vierten und siebenten Grundfortschreitung des gleichen Contrapuncts ähnlich wären, und also nichts neues machen, ausgenommen Octaven.

§. 11.

§. 11.

Wir lassen es also bey den gefundenen ein und dreißig neuen Stimmen, in Ansehung der ersten Grundfortschreitung $c - f$ verwenden. Da aber eben so viele Veränderungen bey der dritten Grundfortschreitung $c - c$ augenscheinlich Statt finden: So haben wir nunmehr vierzig und ein und dreißig, das ist so viel als ein und siebenzig obligate Stimmen für unsre beyden Accorde, ausgefunden.

§. 12.

So wie die bisherigen Fortschreitungen durch die Aufhaltung verändert worden: so können die sechste $e - c$, und neunte $g - c$ durch die Anticipation, und zwar eine jede ebenfalls ein und dreißigmal, wenn die Anticipation wie oben die Retardation, geschieht, verändert werden. Man sehe Fig. 6. 7. Tab. I. Diese zweymahl ein dreißig, das ist zwey und sechzig neue Verschiedenheiten mit den vorigen ein und siebenzig zusammen gerechnet, ist die Summe aller möglichen consonirenden obligaten Stimmen zu unsern beyden Accorden ein hundert und drey und dreißig. Denn bey den übrigen Grundfortschreitungen findet weder die Retardation noch Anticipation Statt.

§. 13.

Was für ungeschickte und unproportionirte Verdoppelungen eines Intervalls aber entdeckt man nicht in diesem obligaten hundert und drey und dreißigstimmigen Saze? Wer aber siehet auch nicht, wie wenig Stimmen nur annoch, mit Bestand der guten Regeln des Sazes, denselben hinzugefüget werden können? Die Anzahl der möglichen Verschiedenheiten in einem obligaten Saze anders auszufinden, brauchet man mir keine andere Art von Grundfortschreitungen anzuführen. Es kann keine Grundfortschreitung reicher an Veränderungen seyn, als die von $c - c$, und $c - f$. Wer es nicht glauben will, kann eine Probe damit machen.

§. 14.

Aus allem diesen wird nunmehr zur Gnüge erhellen:

1) Daß unter allen vielstimmigen Compositionen, der neunstimmige Saz der vollkommenste seyn müsse. Denn gesetzt, daß die Hinzufügung einer Dissonanz uns eine Fortschreitung mehr,
und

214 V. Abschn. Von dem vielstimmigen Saze überhaupt.

und also mehrere Stimmen giebt: so hat man es doch nicht allezeit mit dissonirenden Sätzen zu thun, indem die Consonanzen den Hauptgegenstand aller Composition ausmachen.

2) Daß diejenigen Componisten voriger Zeit, die mit zwey und drey hundert, ja tausend Stimmen zu componiren vermeinet haben, der Welt einen blauen Dunst vorgemachet haben. Wenigstens kann eine auf eine so ungeheure Anzahl von Stimmen ausge dehnte Zusammenstimmung nichts anders als eine regellose Zusammenstimmung seyn, und müssen schlechterdings offenbare Quinten und Octaven in gerader Bewegung darinnen vorkommen; und was ist denn das für eine Composition? So vielstimmig nur eine Musik immer gesetzt werden mag, so können nirgend anders als zwischen zwey Bassstimmen Octaven in der Gegenbewegung vorkommen; und die Quinten in der Gegenbewegung sind nur zwischen einer äussern und Mittelstimme, und zwischen den Mittelstimmen unter sich erlaubt.

§. 15.

Ehe wir zu den Uebungen des vielstimmigen Sazes kommen, haben wir noch zuvor die Lehre vom zwey- drey- und vierstimmigen Saze vorzutragen. Alle diese verschiedene Arten der obligaten Composition haben gewisse Regeln unter sich gemein. Wir schicken diese also in dem folgenden Abschnitte voran.



Sechster Abschnitt.

Regeln und Anmerkungen, die man inne haben muß, ehe man zu den Uebungen des zwey- drey- vier und mehrstimmigen Satzes schreitet.

§. 1.

Man muß bey jeder Composition erwägen:

- 1) Ob die Composition Vocal- oder Instrumental seyn soll.
- 2) Ob solche gebunden oder ungebunden seyn soll.
- 3) Ob der Satz zwey- drey- oder mehrstimmig seyn soll.

§. 2.

In der Vocalmusik ist man durchgehends an einen gewissen Umfang der Stimme gebunden, der in der gebundenen, ernsthaften, strengen oder contrapunctischen Schreibart in Fugen und in Chören, nicht grösser als eine Decime höchstens seyn darf, wenn der Chorsänger nicht in der Höhe schreyen, und in der Tiefe verstummen soll. In Arien, und andern freyen, galanten oder ungebundenen Compositionen kann man den Umfang zur Noth bis auf eine Duodecime ausdehnen. Man muß aber, weder in der Höhe noch in der Tiefe, eine Singstimme allzulange verweilen lassen, sondern die äussersten Töne nur gleichsam durchgehend berühren. Von dem, was berühmte Componisten öfters thun, wenn sie einer Arie einen Bezirk von zwey Octaven geben, und sich hierinnen nach der ausserordentlichen Fähigkeit eines gewissen Sängers richten, ist hier die Rede nicht. Wir haben es mit angehenden Sängern zu thun. In der Instrumentalmusik siehet man auf den bestimmten Umfang der Instrumente.

§. 3.

So wenig es sich schickt, einen gewissen Ton in der Melodie etliche Tacte lang, ohne besondere Ursache, zu wiederholen: so wenig schickt es sich, ohne gleichfalls besondere Ursachen dazu zu haben, eben

diejenige Harmonie etliche Tacte lang beizubehalten. Sowohl die Melodie als Harmonie verlangt eine vernünftige Abwechslung von Tönen.

S. 4.

Je vollstimmiger eine Composition ist, desto weniger ist es möglich, ohne die Regeln der Harmonie zu beleidigen, grosse Sprünge in der Melodie zu machen, besonders in der Vocalmusik. Man kann eine Singstimme nur nach einer Pause einen weiten Sprung thun lassen. Die kleinere Intervalle sind allezeit den grössern vorzuziehen. Ueberhaupt muß man nirgends zwei Stimmen zugleich sehr weite Sprünge thun lassen. Die eine muß sich stufenweise fortbewegen, oder wenigstens ein kleines Intervall machen, wenn die andere springet.

S. 5.

Alle schwere Intonationen und Intervalle bleiben in der Vocalmusik aus der Melodie verbannt. Wenigstens sind sie nicht in firtirten und contrapunctischen Sachen erlaubt. Man kann sich nur einiger derselben in galanten Compositionen, in Arien und in der recitativischen Schreibart, wenn es gewisse Ursachen erfordern, doch nicht in Bassstimmen, mit Vorsicht bedienen. Diese schwere Intonationen sind sowohl auf- als absteigend:

- 1) Die übermäßige Secunde.
- 2) Die übermäßige Quarte.
- 3) Die übermäßige Quinte.
- 4) Die übermäßige Serte.
- 5) Die grosse Septime.
- 6) Alle Intervalle, die grösser als die Octave sind.

Die übermäßige Terz, und umgekehrt die verminderte Serte werden ihrer Ungeschicklichkeit wegen gänzlich von der Singekunst ausgeschlossen.

In den Bass- und Mittelstimmen muß man sich schlechterdings sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik, in der Melodie, enthalten:

- 1) Der übermäßigen Secunde,
- 2) Der übermäßigen Quarte.
- 3) Der übermäßigen Quinte, und
- 4) Der übermäßigen Serte,

und

und dafür brauchen

- 1) Die verminderte Septime,
- 2) Die falsche Quinte,
- 3) Die verminderte Quarte, und
- 4) Die verminderte Terz.

Aber auch alle diese erlaubte Intervalle sind mit Vorsicht in der Vocalmusik zu gebrauchen. Selbst in Ansehung der grossen Serte und kleinen Septime, weil es weite Intervalle sind, hat man eine schickliche Behutsamkeit anzuwenden.

Wegen der vollkommenen Quarte ist zu erinnern, daß man deren nicht mehr als zwei hinter einander, in der Melodie, wenigstens nicht in der Vocalmusik, und zwar nur in gewissen Fällen, aufsteigend machen kann. Mehrere Quartan hintereinander sind unerträglich, und absteigend schicken sie sich gar nicht.

§. 6.

So wie die Melodie eines Stückes an sich dem Affecte desselben gemäß seyn muß: so muß es auch durchgehends die Harmonie seyn.

§. 7.

Zwei und mehrere Stimmen von einer Art, z. E. zwei Altstimmen, zwei Diskantstimmen x. und alle Mittelstimmen, z. E. ein Alt und Tenor, können sich einander über- oder untersteigen, wenn es die Noth erfordert, oder sonst ein gewisser Endzweck dadurch erreicht wird.

§. 8.

Die Oberstimme kann selten und nicht ohne dringende Noth, von einer Mittelstimme überstiegen; der Bass aber niemahls von einer Mittelstimme unterstiegen werden.

Anmerkung.

Man hat in der Instrumentalmusik die Regel: Daß die Bratsche niemahls die zweite Violine übersteigen muß. Diese Regel bedarf einer Erklärung. In allen obligaten Sätzen kann die Bratsche die zweite Violine, so gut wie im Singen der Tenor den Alt, übersteigen, wenn es die Noth erfordert, und man nicht einen guten Fortgang der Melodie in der zweiten Violine oder Bratsche verderben will.

will. Hingegen alsdenn kann die Bratsche nicht die zwote Violin übersteigen, wenn dieselbe mit dem Violoncello in Octaven fortgeht; und dieses deswegen, weil das Ohr diese Octaven alsdenn nicht als eine Verstärkung und Erhebung des Basses, sondern, als sehr fehlerhafte und böse Octaven vernimmt. Es hat eben damit die Verwandtschaft, als wenn jemand das Violoncello über die Bratsche wegsteigen läßt, und seinen Satz damit entschuldiget, daß noch ein Contraviolon zur Ausführung gehöret, und daß derselbe das Fundament führet. Fürs erste aber würde das Fundament allhier in keinem gehörigen Verhalt der Distanz mit den übrigen Stimmen stehen. Zweitens würde der gehörige Verhalt der Stärke des Fundaments vermisst werden, und drittens wird das Ohr eben dasjenige empfinden, was es alsdenn empfindet, wenn die Bratsche mit dem Basse Octavenweise geht, und über die zwote Violine wegsteigt, nemlich unleidliche Octaven.

§. 9.

Jede Composition muß, nach erwählter Ton- und Tactart, im Basse mit der Finalnote, und in der Oberstimme entweder mit der Octave, oder Quinte, selten mit der Terz, niemals aber mit einem andern Intervalle anfangen. Wir sprechen mit Anfängern.

§. 10.

Bei der Verfertigung eines Basses müssen die Intervalle, so viel als möglich, abgewechselt, und die männlichen Zusammenstimmungen den jungen Harmonien vorgezogen werden. Man muß sich hüten, zu viele Terzen oder Sexten hintereinander zu machen. Die Terzen und Sexten müssen auf eine leicht fließende Art unter sich, und wieder mit diesen die Quinte und übrigen Intervalle gescheut abgewechselt werden.

§. 11.

In der Tiefe müssen nicht allein die Dissonanzen, sondern auch die Terzen vermieden werden, besonders die grossen.

§. 12.

Die Regeln von der richtigen Fortschreitung der Con- und Dissonanzen, und daß die letztern in Arsi präparirt und resolvirt, in Thesi hingegen angeschlagen werden müssen, sind insbesondere in Acht zu nehmen.

§. 13.

§. 13.

Je wenigstimmiger eine Composition ist, desto näher müssen die Stimmen gegeneinander gehen, um durch keine gar zu grosse leere Weite unangenehm zu werden.

§. 14.

Man suche zwischen den Stimmen so viele vernünftige Nachahmungen, als möglich ist, und ohne Zwang geschehen kann, in Stücken, wo sie sich hinschicken, anzubringen. Von den verschiedenen Arten und Gattungen der Nachahmung findet man weitläuftige Nachricht und Exempel in dem I. Theil meiner Abhandlung von der Fuge.

§. 15.

Man mache vernünftige und ordentliche Ausweichungen.

§. 16.

In keiner Stimme muß man auf der nach einem Punct folgenden Noten den Gesang abbrechen, 1. E. Tab. I. Fig. 8.

§. 17.

Lasset man eine Stimme pausiren, so muß die Note, nach welcher die Pause anhebet, mit keiner andern in einem dissonirenden Verhalte stehen.

§. 18.

Man muß niemahls alle Stimmen zusammen syncopiren lassen. Eine Stimme muß wenigstens allezeit eine Bewegung machen.

§. 19.

Sowohl in der Vocal, als Instrumentalmusik hat man nebst einem gewissen Rhythmo und Metro, die Regeln der musikalischen Cäsur aufs strengste zu beobachten. In Fugen und Kirchenchören scheint diese Regel zwar nicht aufs strengste allezeit beobachtet zu seyn. Allein diese vermeinte Freiheit oder Ausnahme bedarf nur einer Erklärung.

§. 20.

Das Wort Cäsur bedeutet in weitläufigem Verstande einen jeden Ruhepunct im Gesange; in engem Verstande aber die Art, wie dieser Ruhepunct in Ansehung der Tactordnung vollzogen wird. Die Cäsur in diesem letzten Verstande ist entweder männlich oder weiblich.

§. 21.

Männlich oder auch jambisch heißt die Cäsar, wenn sie auf einen guten Tacttheil fällt. Tab. I. Fig. 9.

Weiblich oder auch trochäisch heißt sie, wenn sie auf einen schlimmen Tacttheil fällt. Fig. 10.

Von den guten und schlimmen Tacttheilen findet man Unterricht in meiner Anleitung zum Clavierspielen.

§. 22.

Bey jeder vollkommenen Cadenz, wodurch ein Haupttheil einer Composition von dem andern unterschieden, und endlich geendigt wird, muß eine männliche Cäsar Statt finden, und wenn in der Vocalmusik auch ein weiblicher Klangfuß oder Reim vorkommen sollte.

§. 23.

Die weibliche Cäsar bey vollkommenen Cadenzen ist nur erlaubt:

- 1) In gewissen choraischen oder Tanzcompositionen, z. E. in Polonnoisen.
- 2) In posierlichen Liedern und Stücken.
- 3) In mehrstimmigen Singstücken in der Mitte, wo eine Stimme pausiren soll, und der Uebelstand der Cäsar durch die andern Singestimmen bedeckt wird.

In andern Compositionen findet sie nur Statt in der Mitte eines Stücks bey halben oder unvollkommenen Cadenzen Fig. 11. Tab. I.

§. 24.

In dem Tripeltact, z. E. im Dreyviertheil, wo die Cäsar auf das erste Viertel fallen muß, läßt man in der Mitte eines Stücks, solche öfters bey kurzen Sätzen, die man wiederholt, auf das zweyte Viertel fallen. Fig. 12. Tab. I. Im geraden Tact läßt man bey ähnlichen Fällen auch wohl die Cäsar auf ein unrechtes Viertel fallen. Fig. 13. Solche Fälle müssen durch eine in der folgenden Section geschehende richtige Cäsar wieder gut gemacht werden.

§. 25.

In der Mitte eines Stücks kann der Zeitraum einer männlichen Cäsar, mit Noten ausgefüllt werden, z. E. Tab. I. Fig. 14.

Aber

Aber bey förmlichen Schlusssätzen, die ein Stück in gewisse Clauseln unterscheiden, und am Ende eines Stücks, geht solches nicht an, s. E. Tab. I. Fig. 15.

Hier fällt die Cäsur ordentlich, wie aus dem Basse erhellet. Aber in der Oberstimme hat der Componist einen halben Fuß drüber weghängen lassen. In einigen Tanzsachen und posirlichen Stücken lässet man dergleichen Fehler, als mit Fleisse angebrachte schnörkelhafte Schönheiten, hingehen. In andern Schreibarten aber ist es ein solcher Fehler, als wenn jemand in der Harmonie zwö Quinten und Octaven macht. Bey dergleichen verpfuschten Absätzen kann man nicht umhin, sich das Meisterstück eines gewissen Schwedischen Capellmeisters aus der Matthesonischen grossen Generalbassschule: König Friedrich lebe 2c. einfallen zu lassen. Geübte Componisten wissen den vorhergehenden Sylben solcher mit weiblichen Reimen sich endigenden Verse einen solchen Fortgang in der Melodie zu geben, daß die Cäsur und das Ohr nichts darunter leiden.

Die recitativische Schreibart, wo gewisse ähnliche Fälle, bey nachschlagendem Basse vorkommen, gehöret nicht unter diese Regeln.

§. 26.

Die männliche Cäsur kann sowohl in der Mitte als am Ende, durch einen Vorschlag im Gesange verzögert werden. Fig. 16. Tab. I. Desters pfleget ein solcher Vorschlag mit ordentlichen Noten ausgeschrieben zu werden, doch nur in der Mitte eines Stücks; Fig. 17.

§. 27.

Man vermenget insgemein die beyden Kunstwörter Rhythmus und Metrum. Nach der sichersten Meinung aber hat der Rhythmus es mit der Ordnung der Tacte, das Metrum aber mit der Ordnung der Klangfüsse zu thun.

§. 28.

Wir beschreiben also den Rhythmus durch den ähnlichen Verhalt, den die, durch die verschiednen Cäsuren entstandne Sectionen oder Absätze eines Stücks, in Ansehung der Anzahl der Tacte unter sich haben. Ein solcher Rhythmus wird sonsten auch die Zahlmaasse, *numerus sectionalis*, ingleichen der geometrische Verhalt einer Composition, genennet,

§. 29.

§. 29.

Das **Metrum** beschreiben wir durch den ähnlichen Verhalt, den die verschiednen Sectionen eines Stückes, in Ansehung der Klangfüsse, d. i. in Ansehung der Anzahl, der Figur und der Bewegung der Noten, unter sich haben. Ein solches Metrum heisset sonst die Klangmaasse, oder der arithmetische Verhalt einer Composition.

§. 30.

Der Rhythmus besteht entweder aus einer geraden oder ungeraden Zahl von Tacten, d. i. man kann ihn von zwey, vier, acht 2c. oder drey, fünf, sieben 2c. Tacten machen. Der gerade Rhythmus aber wird allezeit dem ungeraden vorgezogen, und ist der *rhythmus quaternarius* der vorzüglichste darunter. Die Rhythmi von zwey Tacten werden Zweyer, die von vieren Vierer, u. s. w. genennet.

§. 31.

Unter den ungeraden Rhythmis ist der von dreyen oder ein Dreyer der beste. Wenn man nicht durchaus ganze Stücke in dem gedritten Rhythmo setzet, sondern nur hin und wieder denselben anbringeret: so muß derselbe durch die Wiederhohlung oder Nachahmung, in einen geraden Rhythmus, nemlich in einen Sechser, verwandelt, und hernach alles durch einen nachfolgenden Vierer wieder verbessert werden.

§. 32.

Wenn man die Anzahl der Tacte einer gewissen Section oder Clausel in einem Stücke durchzählet: So findet es sich öfters, daß, in Ansehung der verlangten rhythmischen Ordnung, ein Tact zu wenig oder zu viel darinnen zu seyn scheint; und dennoch hat es im Grunde seine Richtigkeit damit, und findet sich zwischen den Sectionen alle nur mögliche rhythmische Aehnlichkeit. Dieser vermeinte Defect oder Exceß aber kömmt daher, weil in dem Stücke auf der Cäsur einer gewissen Section ein neuer Rhythmus wieder angehoben worden, wodurch es alsdenn geschieht, daß derjenige Tact, woben dieser Umstand Statt findet, zweymahl gezählet werden muß, nemlich einmahl als der letzte Tact der vorhergehenden Section, und einmahl als der erste der folgenden. Es wird dieses Verfahren eine Tacterstickung (*suppressio mensurae*) genennet, und ist solches in Concerten, Trios, besonders aber in ordentlichen Fugen und Kirchenchören sehr gebräuchlich und notwendig.

§. 33.

S. 33.

Vor einer Fermate, Cadenz, und gewissen andern Ruhestellen einer Singcomposition, ist es erlaubt, die Zahlmaasse zu unterbrechen, und einen Tact über den Rhythmus hinzuzufügen, besonders in langsamen Sachen, wenn es der Affect und der Inhalt des Stückes erlaubt, und sonst das Gehör nicht darunter leidet.

Man kann von dem Rhythmo und dem Metro die Schriften des berühmten Hrn. Kiepel, in dem 1. und 2. Capitel, mit Nutzen lesen.

Siebenter Abschnitt. Von dem zweystimrigen Sake.

S. 1.

Zu dem zweystimrigen Sake gehöret

- 1) Das eigentliche Duo oder Duetto, welches aus zwey, mit gleicher Verbindlichkeit, gearbeiteten Stimmen besteht, und keinen Bass oder andre Nebenstimmen hat. Dergleichen hat man sehr schöne von dem Hrn. Capellmeister Telemann für die Flöte, von dem Hrn. Le Clair für die Geige, und von dem seel. Hrn. Capellmeister Bach fürs Clavier.
- 2) Das Flöten- oder Violinsolo mit Begleitung eines Basses.
- 3) Das Singduett in seinen beyden Singstimmen unter sich, welches mit Nebenstimmen zur Ausfüllung gesetzt wird, z. E. die gewöhnlichen Singduetten in Opern, darunter die Graun'schen Meisterstücke sind.

S. 2.

Das eigentliche Duo oder Duetto überhaupt belangend, so sind kürzlich die Regeln desselben folgende:

- 1) Daß die tiefere Stimme nicht Basmäßig gehen, sondern mit der höhern in beständigem Wettstreite gehen muß.
- 2) Daß, in Ansehung der vorletzten Note einer Cadenz nicht Basmäßig cadenziret werden muß; ausgenommen in Duetten für Marp. Handbuch. 3. Theil. Sf eine

224 VII. Abschn. Von dem zweystimrigen Sake.

eine Diskant- und Bassstimme, z. E. in Orgel- oder Clavierduetten, zwischen einem Diskant und Basse.

Die eigentlichen vollkommenen Cadenzen eines Duetto nemlich müssen geschehen, entweder mit der grossen Sexte, als

Oberst. $\overset{\frown}{c|c} \quad h \mid c$ in gleichen $\overset{\frown}{c|c} \quad h \mid c$
 Unterst. $e|d \quad d \mid c$ $es|d \quad d \mid c$

oder mit der kleinen Terz, als:

Oberst. $e|d \quad d \mid c$ in gleichen $es|d \quad d \mid c$
 Unterst. $c|c \quad h \mid c$ $c|c \quad h \mid c$

Die Ursache ist theils, weil die Terzen und Sexten harmonischer sind, als die etwas leere Quinte, theils, weil ein Duetto eine gleiche Arbeit überall erfordert. Diese aber würde nicht vorhanden seyn, wenn die Cadenzen folgendergestalt formirt würden:

Oberst. $\overset{\frown}{c|c} \quad h \mid c$ oder $\overset{\frown}{c|c} \quad d \mid c$
 Unterst. $f|g \quad g \mid c$ $c|g \quad g \mid c$
 oder

Oberst. $e \quad d \mid c$ oder $c \quad d \mid c$
 Unterst. $g \quad g \mid c$ $e \quad f \mid c$

Im Sake siehet sich zwar die Arbeit ähnlich. Aber die Rede ist zugleich von der Gleichheit der Arbeit in der Sing- und Spielfunst. Die Oberstimme gehet nemlich mit einem Triller, entweder auf dem h oder dem d, zur Ruhe. Diesen muß die Unterstimme nachmachen, und wer siehet nicht, wie wenig dieses auf der Quinta Toni möglich ist. Macht die Oberstimme ihren Triller auf d, so würden zwischen den beyden Stimmen abscheuliche Quinten entstehen, wenn die Unterstimme auf g trillern sollte, als:

$e \overset{\frown}{ede \quad de \quad de \quad de \quad dcd} \mid c$
 $g \overset{\frown}{aga \quad ga \quad ga \quad ga \quad gfg} \mid c$

Macht die Oberstimme ihren Triller auf h, so muß entweder die Modulation beleidigt werden, wie folgendermassen:

$c \overset{\frown}{chchchchch \quad hah} \mid c$
 $g \overset{\frown}{agagagaga \quad gfg} \mid c$ oder

oder es entsteht eine garstige Relation, als:

c	ch	ch	ch	ch	ch	ah		c
g	a	g	a	g	a	g	a	g
						fg		
								c

wenn die Unterstimme trillert. Es mögten sich dieses gewisse geschmacklose Bassisten merken, und die Quintam Toni, wenn sie in ähnlichen Fällen in mehrstimmigen Musiken vorkommt, doch ganz simpel aushalten, und die Zierathen, wenn ihre Stimme welcher fähig ist, auf andere Gelegenheiten versparen.

3) Daß die Stimmen, bey vollkommenen Tonschlüssen, auf der Cäsar des Tonschlusses, in den Einklang oder in die Octave zusammen gehen müssen. Mit der Terz oder Sexte auszuhalten, stehet nur der Trompete und dem Waldhorne zc. frey.

4) Geschickte Bindungen und Nachahmungen sind die Zierde eines Duetts.

Von fugirten Duetten oder zweystimrigen Fugen findet man Nachricht in meiner Abhandlung von der Fuge.

5) Die Octave, aber noch mehr der Einklang, muß, besonders bey langsamer Bewegung, in Thesi so viel als möglich vermieden werden, weil die Harmonie zu leer ausfallen würde. Die Absätze sind hievon ausgenommen.

6) Der Umfang eines Duetto ist eine Decime, bis Duodecime, zur Noth eine Decima Quinta.

7) Es ist erlaubt, eine ganze Reihe von Terzen und Sexten hintereinander zu machen.

8) Lasset man die tiefere Stimme manchemahl in Basspassagen gehen: so müssen die Stimmen der Verkehrung unter sich fähig seyn, damit diese Passagen hernach auch in der Oberstimme angebracht werden können.

9) Die Gegenbewegung ist, so viel als möglich, wohl zu beobachten.

§. 3.

Das Solo mit einem Generalbass belangend: so ist darinnen die Arbeit zwischen der Haupt- und Bassstimme so wenig verboten, daß diejenigen, die sich durch schöne Compositionen in dieser Gekart hervor-

gethan, z. E. Quantz, Benda, Riedt &c. hin und wieder theils die artigsten Nachahmungen Duettenmäſig anbringen; theils die Baſſe, nach einem angenommenen gewiſſen Metro, aufs ſchönſte durcharbeiten. Es iſt nemlich nicht nöthig, daß der Baß allezeit mit langſamen ſchweren Schritten einhergehe, und die Oberpartie alles mache, ſo wenig man auch einem Accompagnateur über die gute Ausföhrung eines ſchweren Baſſes pfleget ein Compliment zu machen. Da zu einem Solo das Accompagnement des Flügels gehöret, ſo können die Stimmen aus dieſem Grunde ſich etwas weiter von einander entfernen, als in dem eigentlichen Duetto. Man ſiehet hieraus, wie übel diejenigen Geiger oder Flöteniſten thun, die aus einer lächerlichen Caprice ſich mit einem Violoncello allein, ohne den Flügel, accompagniren laſſen. Man kann aus dieſem Verfahren leicht abnehmen, daß dergleichen Spieler nichts von der Composition verſtehen müſſen. Diejenigen, die es beſſer zu machen vermeinen, laſſen ſich mit der Bratſche begleiten. Aber was für ein ſchlechter Effect entſtehet auch hier! Man weiß nicht, ob es ein Duo im eigentlichen Verſtande, oder ein Solo ſeyn ſoll, und was entſtehen nicht hin und wieder für falſche Progreſſen, wenn die Bratſche etwan über die Violine weaſteigt? Das Accompagnement des Flügels muß bey dem Solo die Lücken der Diſtanzen zwiſchen den beyden Stimmen ausfüllen.

§. 4.

Der berühmte Pebaſch in Engelland hat ehedessen einige Sonaten ans Licht geſtellet, worinnen die Oberſtimme mit dem Baſſe durchgehends Duettenmäſig fugirend arbeitet, und zu welchen gleichwohl der Verfaſſer ein Accompagnement des Flügels erfordert. Dergleichen Arbeiten ſiehet man heutiges Tages nicht mehr. Einem glücklichen Genie, dem es nicht an den Regeln der Kunſt fehlte, würde es zur Ehre gereichen, ſolche Arbeit, in dem guten Geſchmack der Zeit, wieder herzuſtellen. Von dem Pebaſch findet man ein Exempel in meiner Anleitung zur Fuge, I. Theil.

§. 5.

In Anſehung des Singduetts mit Begleitung kommt allhier zu betrachten vor,

1) Daß, bey gleichen Stimmen, ſolche allezeit nahe bey einander bleiben, und nicht über eine Octave aus einander gehen müſſen.

2) Daß

2) Daß man zwischen den beyden Singestimmen das Intervall der Quarte, ausgenommen in kurzen Bindungen, so viel als möglich vermeiden muß. Mit Quartan zu steigen oder zu fallen, bey den gewöhnlichen Sextenharmonien, würde etwas unerträgliches seyn.

3) Daß die zwote Stimme nicht Basmäsig gehen muß.

4 Wenn ungleiche Singestimmen, z. E. ein Tenor und Diskant zu dem Duetto genommen werden, und folglich die beyden Stimmen etwas weit auseinander kommen: so müssen die Lücken der Distanzen durch die hinzukommende Instrumente bedeckt werden, wenn eine angenehme Wirkung erfolgen soll.

5) Die Stimmen müssen bey vollkommenen Tonschlüssen in die Octave oder in den Einklang zusammengehen.

Was übrigens bey einem Singduett zu beobachten ist, gehöret nicht hieher, sondern in eine Anleitung zur Vocalcomposition. Wir haben es mit dem Sake an sich zu thun.

S. 6.

Wir kommen auf die Verfertigung eines zweystimrigen Sakes, den wir überhaupt zeigen werden, ohne besonders auf das eigentliche Duetto, oder auf eine dominirende Stimme mit einem Generalbasse zu sehen. Wir supponiren einen Scholaren, der sich, nach Anleitung der beyden Theile des Handbuchs, schon etwas mit der Harmonie und dem Accompagnement bekannt gemacht. Derselbe wird nun durch die Spielmusik und durch Besuchung der Concerte ohne Zweifel bereits den Kopf mit lauter Krausen und aus vielen Noten bestehenden bunten Gängen, Geschmack- und Modepassagen angefüllet haben. Alles dieses aber muß er auf eine Zeitlang allhier aus dem Gedächtnisse verweisen. Er muß sich entschliessen, anstatt der Sechzehn- und Zwen und Dreißigtheile nichts als runde und weisse Noten zu machen, und die allereinfältigsten Melodien und Harmonien zu Papiere zu bringen. Er muß sich bey den Contrapunctisten in die Schule begeben, und nach Art der Anfänger in der Tanzkunst, mit einer anständigen Art gehen lernen, ehe er sich an Sprünge und Cabriolen wagt. Es ist wahr, daß manchem jungen Musico, der ohne die Regeln der Composition erlernet zu haben, schon Concerten, Trios und Solos in die Welt hinein componirt hat, und

vielleicht durch die Bravos einiger unwissenden Kenner zu einer Art von Componistenstolz verleitet worden ist, diese so einfältige contrapunctische Uebung viele Selbstüberwindung kosten wird. Allein was ist zu thun? Es ist schlechterdings kein Umweg zu nehmen. Er muß sich von seinen vermeinten bisherigen Einsichten herunterlassen, und Note gegen Note zusammensetzen lernen, ehe er deren vier und mehrere gegen eine macht. Er muß erstlich alle Regeln in der Strenge ausüben, und alsdenn die Ausnahmen lernen. Beydes zugleich würde ihn schlechterdings verwirren.

§. 7.

Wir haben von Contrapunctisten geredet. Wir müssen also erklären, was wir durch Contrapunct verstehen, nemlich eine gegen ein gewisses selbst erdachtes oder entlehntes Thema verfertigte Melodie. In solchem Contrapuncte können die Stimmen entweder untereinander verkehrt werden, oder nicht. In dem ersten Falle heißt er ein doppelter, in dem andern ein einfacher Contrapunct.

§. 8.

Der einfache Contrapunct ist entweder gleich oder ungleich. Gleich heißt er, wenn die Noten in den Stimmen von einerley Geltung gegen einander sind; Ungleich, wenn sie von verschiedner Geltung sind.

§. 9.

Der gleiche Contrapunct kann entweder aus blossen Consonanzen bestehen, oder aus vermischten Consonanzen und Dissonanzen.

§. 10.

In allen diesen Contrapuncten ist das Subject, wozu ein Contrapunct gemacht wird, entweder im Diskant oder Basse. Hieraus erwachsen folgende fünf Absätze:

- 1) Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Bass gemacht wird.
- 2) Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.
- 3) Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Bass gemacht wird.
- 4) Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.
- 5) Vom ungleichen Contrapunct mit zwey Stimmen.

Erster

Erster Absatz.

**Vom consonirenden gleichen Contrapunct
mit zwei Stimmen, da zu einer Oberstimme
ein Bass gemacht wird.**

Man nehme einen Choral, oder sonst eine willkürliche simple Melodie, und mache dazu einen aus nichts als blossen Consonanzen bestehenden Bass, von nicht mehr oder wenigern Noten, als der Diskant hat. Man hat sich allhier der Regeln der harmonischen Bewegung in Absicht auf die vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen zu erinnern, und, weil unser Scholar bereits eine etwannige Wissenschaft von der Harmonie hat: so muß er auch schon bey diesem zweystimmigen Satze, die zu der Ober- und Unterstimme gehörigen Füllharmonien kennen, und die ganze Harmonie durch Ziefern über dem Basse anzuzeigen wissen, und dadurch anfangen, harmonisch zu denken. Diese Harmonien sind nun allhier nichts anders als entweder vollkommene Dreyklänge oder Sextenaccorde, und die Intervalle sind die Octave, Quinte, grosse und kleine Terz, und grosse und kleine Serte. Mit diesen abwechselnden Intervallen muß man den Bass verfertigen. Wer seinen Scholaren gut üben will, läßt ihn so gar anfänglich den Bass mit nichts als lauter Dreyklängen denken, und setzt die Uebung mit den vermischten Dreyklängen und Sextenaccorden annoch eine Zeitlang aus. Es ist wahr, daß ein solcher zweystimmiger Satz an sich sehr mager und armselig aussieht, wenn die Füllharmonien daran fehlen. Aber er ist gut zur Uebung. Man bekommt nach der Zeit buntere Exempel. Man habe nur ein wenig Geduld.

1. Exempel.

Tab. I. Fig. 18. Der Bass besteht aus lauter Noten, die keiner andern Harmonie als des vollkommenen Dreyklangs, fähig sind.

2. Exempel.

Tab. I. Fig. 19. No. 1. und 2. Die Bassnoten erlauben keine andere Harmonien, als Dreyklänge und Sextenaccorde.

Ein

230 I. Absatz. Vom consonirenden gleichen Contrapuncte.

Ein fleißiger Scholar läßt es nicht bey diesen Exempeln bewenden, sondern componirt sich ein Hundert dazu, in allerhand Tönen, und sowohl in der Dur- als Molltonart. Er braucht nur das Choralbuch aufzuschlagen, um ein Thema zu finden, und da wird es gut seyn, zu dem ganzen Choral den Bass zu setzen. Hier läßt es der Raum nicht zu. Da auch mehr als ein Bass möglich ist, obgleich einer immer besser, und besonders in der Folge zu dem vierstimmigen Satz bequemer als der andre ist: so macht er zu seiner Uebung deren mehr als einen.

Anmerkung.

Um die Güte eines Basses im gleichen consonirenden Contrapunct mit zwey Stimmen beurtheilen zu lernen, sehe man folgende Exempel, wozu wir den Anfang eines Chorals nehmen, und einige Bässe machen wollen.

Erster Bass.

Tab. I. Fig. 20. No. 1. Der Bass geht in lauter Sexten fort, ausgenommen am Anfang und am Ende. Dieses schicket sich wohl für ein Duett mit gleichen Stimmen; aber für einen Bass ist die Harmonie zu jung; die Intervalle müssen besser abgewechselt werden.

Zweyter Bass.

No. 2. Was im vorigen Exempel von den Sexten gesagt ist, kann hier auf die Terzen appliciret werden.

Dritter Bass.

No. 3. Hier ist die Harmonie nicht genungsam abgewechselt, indem keine andern Accorde als der von g und d vorkommen. Dieses klinget leyerhaft und musettenmäßig. Die zweymahl hintereinander vorkommende Noten d g, d g, enthalten auch nicht genungsame Veränderung in der Melodie des Basses an sich.

Vierter Bass.

No. 4. Dieser Bass, worinnen eine Harmonie mehr vorhanden ist, als in dem dritten, schicket sich besser zum mehrstimmigen, als zweystimmigen Satz, wegen der in Thesi vorkommenden Octave a a. Endlich ist nicht genungsame Veränderung der Harmonie zwischen der letzten Note, wo der Absatz geschieht, und der vorletzten in Arsi
enthalt

I. Absatz. Vom consonirenden gleichen Contrapunct 2c. 231

enthalten, eben so wie in dem vorhergehenden dritten Basse. Das Ohr verlangt hier aber eine Veränderung, und will die in Urst auf der vorletzten Note gehörte Harmonie nicht noch einmahl in der folgenden Thesi hören, nemlich

h		g
g		g

Fünfter Bass.

No. 5. Dieser Bass wäre gut, wenn die zu h und fis gehörige Harmonie h dis fis, nicht durch die Rückkehr zu der Harmonie von d fis a unterbrochen wäre, und alsdenn wiederkäme. Das letztemahl wird sie eckelhaft.

Sechster Bass.

No. 6. Ist der wahre Bass. Undas h g braucht derjenige sich nicht zu stossen, der den Bass vierstimmig ^{g c} übersieht. Wir werden davon an seinem Orte reden.

Siebenter Bass.

No. 7. Ist auch gut, ob die Sextenharmonie c e a gleich zum Anfang etwas hart ins Ohr fällt.

Achter Bass.

No. 8. Hier ist die Sextenharmonie aus dem vorigen Exempel durch die von d fis a verbessert.

Zweiter Absatz.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwei Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

Wir haben bishero Bässe oder Unterstimmen gemacht. Wir wollen izo eine Bassstemma nehmen, und dazu eine Oberstimme in lauter Consonanzen erfinden.

232 II. Absatz. Vom consonirenden gleichen Contrapunct x.

1. Exempel.

Tab. II. Fig. 1. Die aus nichts als Terzen bestehende Oberstimme ist gut in der Mitte eines Duetts.

2. Exempel.

Tab. II. Fig. 2. Das Subject ist wie vorher. Die Melodie ist gut für eine dominirende Oberstimme mit dem Generalbaß.

3. Exempel.

Tab. II. Fig. 3. Die Melodie wechselt gut ab in Ansehung der Terz, Sexte und Quinte gegen den Baß.

4. Exempel.

Tab. II. Fig. 4. Ist eine Duettenmäßige Oberstimme.

5. Exempel.

Tab. II. Fig. 5. Die Sexten und Terzen wechseln recht gut ab.

6. und 7. Exempel.

Tab. II. Fig. 6. 7. Das Subject ist in beyden Exempeln chromatisch. Die Melodie dazu ist besser bey Fig. 7, als bey 6, weil sie mehr Abwechslung hat.

8. und 9. Exempel.

Tab. II. Fig. 8 und 9. Es hat eben die Bewandniß mit diesen Exempeln, wie mit denen bey Fig. 6 und 7. An die beständig mit Sexten bezieferten Baßnoten wolle sich derjenige nicht kehren, welcher weiß, daß besser hin und wieder Septimen stehen können. Wir wissen es auch; wir haben es aber nur mit consonirenden Harmonien allhier zu thun.

Wir überlassen es dem Lehrbegierigen, diese Uebung gegen andre Baßsubjecte fortzusetzen.

III. Absatz. Vom conson. u. disson. gleichen Contrapunct etc. 233

Dritter Absatz.

Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwei Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Bass gemacht wird.

Erste Regel.

§. I.

Wenn eine in Arsi gehörte Note, auf eben derjenigen Stufe in Thesi wiederhohlt wird, und diese Note hernach in der folgenden Arsi eine Stufe herunter geht: so kann gegen die mittlere, in Thesi anschlagende, Note allezeit eine Dissonanz angebracht werden.

1. Exempel.

Es fängt solches in Arsi an, und enthält lauter weisse Noten.

Gesang	g	g	f	f	e	d	d	c
Bass.	c	a	d	g	c	f	g	c
		7	3	7	3	6		

Die Septimen resolviren in die Terz.

2. Exempel.

Gesang	e	e	d	d	c	c	h	c
Bass.	c	f	f	e	e	d	g	c
		7	6	7	6	7	3	

Die beyden ersten Septimen resolviren in die Sexte.

3. Exempel.

Mit einer Note und Septime.

Gesang	g	g	f	f	e	d	d	c
Bass.	c	f	d	g	c	f	g	c
		9	3	7	3	6		

Gg 2

4. Exem.

234 III. Absatz. Vom conson.u.disson.gleichen Contrapunct etc.

4. Exempel.

Mit einer None und falschen Quinte.

Gesang	g	g	f	f	e	d	d	c
Baß.	c	f	d	h	c	f	g	c
		9	3	6		6		
				5				

Viele Nonen hintereinander in einem zweystimrigen gleichen Contrapunct sind zu leer, und also unbrauchbar.

5. Exempel.

Mit einer Undecime und None.

Gesang	g	g	f	f	e	d	d	c
Baß.	c	d	d	e	c	f	g	c
		4	3	9	3	6		

6. Exempel.

Mit einer Septime, die in die Quinte resolviret, und mit einer Undecime.

Gesang	c	c	h	a	d	d	c	h	c	c	h	c
Baß.	c	d	e	f	d	e	f	g	a	g	g	c
		7	5			7	5			4	3	

Anstatt der Undecime mit der Quinte, kann man auch die Quarte mit der Serte supponiren.

Zwote Regel.

§. 2.

Anstatt auf der in Thesi auf ebenderselben Stufe wiederholsten Note eine Dissonanz anzubringen, wie die vorhergehende Regel gelehret, kann man zu derselben eine simple Quinte im Baße machen, und den Baß, gegen die im Diskante eine Stufe heruntersteigende Note, eine Stufe aufwärts steigen lassen. Diese Harmonie kann entweder mit bloßen Dreyklängen, oder mit abwechselnden Sextquintenaccorden und Dreyklängen beziefert werden, als:

Gesang

III. Absatz. Vom conson.u.disson. gleichen Contrapunct 2c. 235

Gesang e | e d | d c | c h | c
 Baß. c | a h | g a | f g | c

Gehört eigentlich zum
 consonirenden gleichen
 Contrapunct.

oder:

Gesang e | e d | d c | c h | c
 Baß. c | a h | g a | f g | c

6 3 6 3 6 3
 5 5 5

Dritte Regel.

§. 3.

In allen absteigenden chromatischen Fortschreitungen der Oberstimme, kann der Baß in Urst, die falsche Quinte in galanten Sätzen, anschlagen, und solche in der darauf folgenden Thesi einen halben Ton über sich gehen lassen, als:

Gesang. a' | gis g | fis f | e cet.
 Baß. a | e cis | d h | c

3* 6 3* 6 3
 5b 5b

Anmerkung.

Zu der vorletzten Note der chromatischen Fortschreitung, ehe die Cäsar fällt, kann die verminderte Septime gebraucht werden,

als: a | gis g | fis f | e
 a | e cis | d gis | a

3* 6 3* 7b
 5b

Vierte Regel.

§. 4.

In allen aufsteigenden chromatischen Fortschreitungen der Oberstimme, kann der Baß, in einer ähnlichen Schreibart, die übermäßige Quarte anschlagen, und solche hernach in der folgenden Thesi einen halben Ton unter sich gehen lassen, als:

Gg 3

e a

236 III. Absatz. Vom conson. u. disson. gleichen Contrapunct etc.

e	f	fis	g	gis	a	h	c	cis	d	dis	e
a	d	c	h	e	c	gis	a	g	fis	h	e
		4*	6	3*	6	6		4*	6	3*	3

Anmerkung.

Zu der vorletzten Note einer chromatischen Fortschreitung, ehe die Cäsur fällt, kann die übermäßige Sexte auch gebraucht werden, als:

				caes.						caes.	
e	f	fis	g	gis	a	a	b	h	c	cis	d
a	d	c	h	b	a	fis	g	f	e	es	d
3*		4*	6	6*	3*	6	6	4*	6	6*	3*

Vermischte Exempel.

Tab. II. Fig. 10. Man bemerket die in die Sexte sich auflösende Septime und die Abwechselung der falschen Quintenacorde mit den Dreyklängen. Von dem Gebrauch der falschen Quinte auf diese Art, da sie nicht vorherliegt, sehe man den 2. Theil des Handbuchs.

Tab. II. Fig. 11. Der chromatisch aufsteigende Bass mit der Septime, die in die Sexte resolviret, und die darauf folgende falsche Quinte, sind zu merken.

Vierter Absatz.

Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwei Stimmen, wo zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

Erste Regel.

§. I.

Wenn in einem Basshemate eine in Arsi gehörte Note in der darauf folgenden Thesi wiederholt wird, und solche hernach einen Grad unter sich geht: So kann zu der in Thesi wiederholten Note eine Secunde gemacht werden, als: Con

IV. Absatz. Vom conson. u. disson. gleichen Contrapunct etc. 237

Contrapunct.	c	e	d	g	c	f	h	e	a	d	g	c	c	h	c
Subject.	c	c	c	h	h	a	a	g	g	f	f	e	d	g	c
			2	6	2	6	2	6	2	6	2	6	7	3	

Will man eine consonirende Melodie haben, so nimmt man eine Sexte an statt der Secunde, als:

c	a	d	g	c	c	g	c
c	c	h	h	a	f	h	c

Zweite Regel.

§. 2.

Wenn der Bass mit steigenden Quartern und fallenden Quinten procedirt: so kann die Melodie mit Septimen und Terzen abwechseln, als:

Contrap.	g	g	f	f	e	d	d	c
Subject.	c	a	d	g	c	c	h	c
		7	3	7	3	2	6	

Fünfter Absatz.

Vom ungleichen Contrapunct mit zwei Stimmen.

§. 1.

Ein ungleicher Contrapunct entsteht, wenn zwei oder mehrere Noten gegen eine gesetzt werden.

§. 2.

Dieses kann nun auf verschiedene Art geschehen, nemlich entweder mit harmonischen, durchgehenden, oder mit Wechselnoten, oder vermisch. Wegen dieser benannten dreien Gattungen von Noten ist nöthig, dasjenige zurück zu lesen, was davon im zwoten Theile des Handbuchs, Seite 82. sqq. gesagt ist.

§. 3.

§. 3.

Die fünf ersten folgender Uebungen beruhen auf lauter consonirenden Accorden.

Erste Uebung.

mit harmonischen Noten.

Harmonisch nennen wir diejenigen Noten, die zur Harmonie der beyden Stimmen gehören.

1. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. II. Fig. 12. Man wird bemerken, daß dieses Exempel bey Tab. I. Fig. 19. No. 1. in gleichen Noten vorgekommen ist. In der Mitte auf der Cäsar, und auf der vorletzten Note ist eine Spielmanier, nemlich ein Triller, der harmonischen Veränderung vorgezogen worden.

2. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. II. Fig. 13. Auch dieses Exempel hat man bey Tab. I. Fig. 19. No. 2. mit gleichen Noten ausgearbeitet gesehen. Die dort herrschende Melodie ist allhier zum Grunde der Veränderung gelegt worden.

3. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. II. Fig. 14. In den beyden vorigen Exempeln haben wir zwei Noten gegen eine angebracht. Hier folgt eines mit drey Noten, in Triolen. Es ist dasselbe im gleichen Contrapunct Tab. I. Fig. 20. vorgekommen, wiewohl mit einigem Unterscheid in Ansehung des Basses.

4. Exem-

4. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. II. Fig. 15. Das Subject ist aus einigen, bey dem gleichen Contrapunct bereits vorgebrachten Exempeln, formirt, und der Contrapunct aus harmonischen Triolen zusammen gesetzt worden.

Ein fleißiger Scholar kann, zumahl unter der Nebenanführung eines guten Meisters, diese Uebung auf verschiedene Art, nach Anleitung eines gewissen erwählten Klangfusses, fortsetzen. Der Raum des Kupfers leidet es nicht, uns weiter hierinn einzulassen.

Zwote Uebung.

Mit durchgehenden Noten.

Durchgehende Noten sind, die nicht mit zur Harmonie der beyden Stimmen gehören, und in den Nachschlag fallen. Die Hauptregeln der durchgehenden Noten sind:

- 1) Daß solche nicht in gar zu langsamer Bewegung und grossen Noten vorkommen müssen.
- 2) Daß man sie nicht sprung- sondern stufenweise anbringeret.

1. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 1. Im gleichen Contrapunct hat man dieses Exempel bey Fig. 6. Tab. II. gesehen. Die durchgehenden Noten im Basse sind mit einem kleinen Striche bemercket worden. Die andern sind harmonisch.

2. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 2. Im gleichen Contrapunct stehet dieses Exempel bey Fig. 3. Tab. II. Die durchgehenden Noten sind wieder mit kleinen Strichen von den übrigen harmonischen unterschieden worden.

Dritte Uebung.

Mit Wechselnoten.

Wechselnoten sind die nicht mit zur Harmonie der beyden Stimmen gehören, und auf den Anschlag fallen. Die Regeln der Wechselnoten sind:

- 1) Daß man sie bey langsamer Bewegung, und in grossen Noten vermeiden muß.
- 2) Daß man sie nicht sprung- sondern stufenweise anbringen muß.

1. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 3. Die Wechselnoten sind mit kleinen Strichen bemerkt worden. Die übrigen Noten sind harmonisch. Im gleichen Contrapunct hat man dieses Exempel bey Fig. 4. Tab. II. gesehen.

2. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 4. Man bemerkt allhier Wechsel- und durchgehende Noten. Die erstere haben ihr Abzeichen. Im gleichen Contrapunct steht dieses Exempel bey Fig. 5. Tab. II.

Vierte Uebung.

Mit harmonischen, durchgehenden und Wechselnoten, wo drey Noten gegen eine gesetzt werden.

Es hängt von uns ab, an was für einem Ort wir eine harmonische, durchgehende oder Wechselnote gebrauchen, ingleichen was diese drey Noten für eine Bewegung machen sollen, ob man Triolen, oder ein Viertel und zwey Achttheile (gegen eine weisse gerechnet,) oder zwey Achttheile und ein Viertel, oder punctirte Noten, u. s. w. nehmen will. Man muß aber das erwählte Metrum allezeit beybehalten. Man kann bey dieser Gelegenheit die von dem dichten und strengen Contrapunct (*contrapunto d'un sol passo*, oder *contrapunto perfidiato, ostinato, pertinace*,) in meiner Abhandlung von der Fuge, I. Theil Seite 158. vorkommenden Exempel, nachsehen.

1. Exem-

I. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 5. Wir haben zu unserm Klangfusse Triolen erwählet, und bestehen solche allezeit aus harmonischen und durchgehenden Noten. Man findet in dem ersten Tacte des Contrapuncts folgende zwey Triolen:



In der ersten Triole sind die beyden ersten Noten, nemlich c und g harmonisch, und das f gehet durch.

In der andern Triole sind die erste und letzte Note, nemlich e und c harmonisch, und das d gehet durch.

So wie es mit dem ersten Tacte beschaffen ist: so ist es mit den übrigen ebenfalls beschaffen, die beyden letzten ausgenommen, wo alles harmonisch ist.

Man halte dieses figurirte Exempel gegen Fig. 5. Tab. II. wo man den Contrapunct in simplen Noten findet.

2. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 6. Man sehe den Grund dieses figurirten Contrapuncts bey Fig. 4. Tab. II. Die Verbindlichkeit der Veränderungen besteht allhier darinnen,

- 1) Daß harmonische, durchgehende und Wechselnoten gebraucht werden.
- 2) Daß wir Triolen erwählen.
- 3) Daß, so wie der erste Tact gearbeitet wird, also auch der dritte, und fünfte; und so wie der zweyte, also auch der vierte und sechste.

In der ersten Triole des ersten Tacts ist alles harmonisch.

In der zweyten Triole ist die mittlere Note durchgehend; die beyden äussern sind harmonisch.

In der ersten Triole des zweyten Tacts sind die beyden ersten Noten Wechselnoten; die dritte ist harmonisch.

In der zweyten Triole ist die erste Note eine Wechselnote; die beyden letzten sind harmonisch.

Fünfte Uebung.

Wo vier Noten gegen eine gesetzt werden.

1. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 7. Man wird sich erinnern, dieses Exempel im gleichen Contrapunct bey Fig. 19. No. 2. Tab. I. gesehen zu haben. Die zugesetzten Noten sind harmonisch und durchgehend.

2. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 8. und 9. An dem ersten Orte, nemlich bey Fig. 8. ist die Oberstimme im stufenweisen Contrapuncte verfertigt worden. Im gleichen Contrapunct findet man dieses Exempel Tab. II. Fig. 2.

Gegen die erste Bassnote c findet man die vier Noten e d e f, worunter d und f durchgehen.

Gegen die zweyte Bassnote h findet man die vier Noten g f e d, worunter die beyden äußersten harmonisch sind. Die zweyte nemlich f geht durch; und die dritte e ist eine Wechselnote. Man applicire dieses auf die folgenden Tacte.

An dem zweyten Orte, nemlich bey Fig. 9. gehet der Contrapunct theils springend, theils stufenweise.

Die vier springenden Noten, die zum e des ersten Tacts gemacht werden, sind harmonisch.

Zu dem h des ersten Tacts sind die erste, zweyte und vierte, nemlich d h g, harmonisch. Die dritte Note, nemlich a, ist eine Wechselnote. Eben diese Bewandniß hat es mit der Folge.

Sechste Uebung.

Welche auf vermischten consonirenden und dissonirenden Accorden beruhet.

In den vorhergehenden fünf Uebungen sind die Dissonanzen nur im Durchgange und Wechselgange vorgekommen. In der gegen-

gegenwärtigen sechsten Uebung sollen auch Dissonanzen in der Bindung gebraucht werden.

Erstens

mit dem Subject im Diskant, und dem Contrapunct im Basse.

I. Exempel.

Tab. IV. Fig. 1. Im gleichen Contrapuncte findet man dieses Exempel in Buchstaben, in dem Artikel: Dritter Absatz vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Bass gemacht wird, und zwar unter der ersten Regel, pag. 233. wo es das erste Exempel ist.

Alle zugesetzte Noten sind harmonisch, und werden zwey Noten gegen eine angebracht.

2. Exempel.

Tab. IV. Fig. 2. Die contrapunctirende Unterstimme bezieht sich auf das vorhergehende Subject, und machet, vermittelst der Triolen, drey Noten gegen eine. Man kann den Klangfuß des Contrapuncts dergestalt verändern, wenn man will, das aus jeder ersten Note einer Triole ein Viertel wird, und die folgenden beyden zu Achttheilen werden. Man kann die zwey äußersten Noten der Triole auch zu Achttheilen, und die mittellste zum Viertel machen.

3. Exempel.

Tab. IV. Fig. 3. Der Contrapunct beziehet sich noch einmahl auf das vorige Subject, und machet vier Noten gegen eine, welche, wie man siehet, theils aus durchgehenden, theils aus harmonischen Noten bestehen.

4. Exempel.

Tab. IV. Fig. 4. Im gleichen Contrapunct findet man dieses Exempel, unter der vorhin gedachten ersten Regel pag. 233. wo es das zweyte Exempel ist.

Der Bass machet zwei Noten gegen eine, die alle harmonisch sind.

5. Exempel.

Tab. IV. Fig. 5. Im gleichen Contrapunct findet man dieses Exempel unter der vorhin gedachten ersten Regel, wo es das Dritte ist, pag. 233. Die erste und zweite Note jeder Triole ist harmonisch, und die mittlere durchgehend. Man kann in Ansehung des Klangfusses, allhier appliciren, was bey dem zweyten Exempel vorhin gesagt ist.

6. Exempel.

Tab. IV. Fig. 6. Im gleichen Contrapunct ist dieses Exempel das vierte unter der gedachten ersten Regel pag. 234. Die Triolen bestehen aus nichts als harmonischen Noten.

7. Exempel.

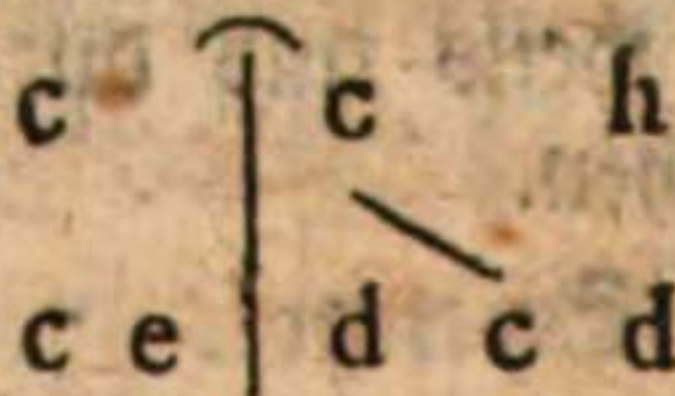
Tab. IV. Fig. 7. Bezieht sich auf voriges Subject mit vier Noten gegen eine.

8. Exempel.

Tab. IV. Fig. 8. Im gleichen Contrapunct ist dieses das fünfte unter der gedachten ersten Regel, pag. 234. Die contrapunctirende Noten, mit zweyen gegen eine, sind alle harmonisch.

9. Exempel.

Tab. IV. Fig. 9. Im gleichen Contrapunct ist dieses das sechste unter der ersten Regel, pag. 234. Man bemerket allhier die Berührung der Octave der Septime vor ihrer Resolution, als:



Von dieser Erlaubniß findet man mehrere Nachricht in dem zweyten Theile des Handbuchs.

10. Exem

10. Exempel.

Tab. IV. Fig. 10. Im gleichen Contrapunct steht dieses Exempel unter der zweyten Regel, pag. 235. Die zwey Noten gegen eine sind alle harmonisch.

11. Exempel.

Tab. IV. Fig. 11. Steht im gleichen Contrapunct unter der dritten Regel, pag. 235. Die beyden Noten gegen eine sind harmonisch und durchgehend.

12. Exempel.

Tab. IV. Fig. 12. Steht im gleichen Contrapunct unter der vierten Regel, pag. 236. Die Verbindlichkeit des Contrapuncts allhier besteht aus einer Achttheilspause und drey darauf folgenden Achttheilen. Man kann dieses Metrum, nach dem bey dem zweyten Exempel gegebenen Unterricht verändern, wenn man die Pause wegnimmt.

Zwentens

mit dem Subject im Bass, und dem Contrapunct im Diskante.

1. Exempel.

Tab. IV. Fig. 13. Der Diskant contrapunctirt mit zwey Noten gegen eine, die alle harmonisch sind. Im gleichen Contrapunct steht dieses Exempel in dem Artikel: Vierter Absatz, vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, wo zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird, und zwar unter der ersten Regel, pag. 237.

2. Exempel.

Tab. IV. Fig. 14. Es wird zu dem vorhergehenden Subjecto mit vier Noten gegen eine contrapunctirt.

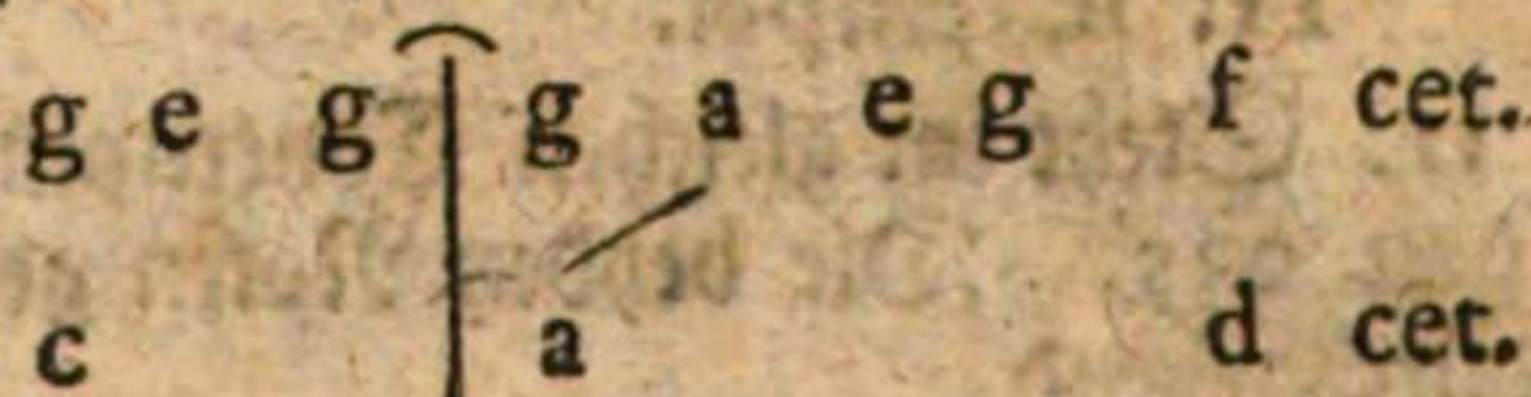
3. Exempel.

Tab. V. Fig. 1. Enthält eine andre Art, mit zwey Noten gegen eine, gegen vorhergehendes Subject, harmonisch zu contrapunctiren.

4. Exem

4. Exempel.

Tab. V. Fig. 2. Im gleichen Contrapunct steht dieses Exempel unter der zweiten Regel des vierten Absatzes, pag. 237. Man bemerket hier wiederum eine Berührung der Octave, bevor die Septime resolviret, als;



5. Exempel.

Tab. V. Fig. 3. Die Oberstimme contrapunctirt gegen vorhergehendes Subject mit vier Noten gegen eine.

Diese Exempel werden hinlänglich seyn, einen Lehrbegierigen in den Stand zu setzen, in diesen Uebungen auf verschiedene Art und Weise, in allerhand Tönen, dur und mol, nach Anleitung allerhand Arten und Gattungen von Harmonien, mit fünf, sechs, sieben, acht und mehrern Noten fortzufahren.

Siebente Uebung,

Wo das Subject aus Noten von verschiedener Geltung besteht.

Hier sind folgende Regeln zu merken:

- 2) Wenn im Subject zwei, drey und mehrere geschwinde Noten vorkommen, so kann mit einer langsamen Note von gehöriger Geltung dagegen contrapunctiret werden; und umgekehrt:
- 2) Wenn im Subject eine langsame Note vorkommt, so können im Contrapunct zwei oder mehrere geschwinde Noten gegen solche angebracht werden.

1. Exempel.

Wo gegen eine Oberstimme contrapunctirt wird.

Tab. V. Fig. 4. No. 1. 2. 3. 4. Man findet allhier vier verschiedene Contrapuncte gegen eben dasselbe Subject, und siehet man daraus, daß mehr als ein guter Bass gegen eben dieselbe Haupt-

Hauptstimme möglich ist, wovon ein jeder, dem Zwecke der Composition gemäß, gebraucht werden kann.

2. Exempel.

Wo gegen eine Oberstimme contrapunctirt wird.

Tab. V. Fig. 5. No. 1. 2. 3. Man bemerkt wiederum drey verschiedene Bässe, deren zwey erstern in einem gewissen erwählten Metro gegen die Oberstimme fortgehen. Der letzte Bass aber bey No. 3. nimmt den Klangfuß der Oberstimme vermittelst der Nachahmung.

3. Exempel.

Wo zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

Diese Uebung kann auf zweyerley Art angestellet werden:

1) Entweder, man supponiret bey dem gegebenen Basse allezeit einerley Harmonie.

2) Oder, man verändert die Harmonie des Basses.

Wegen Menge der Sachen aber, die in dem eingeschränkten Raume dieser Blätter annoch Platz finden sollen, geben wir hievon keine besondere Exempel, sondern preisen diese Uebung nur einem fleißigen Scholaren an.

Anmerkung.

Es kann ein Subject aus Noten von einerley Gestalt bestehen, und mit Noten von verschiedner Anzahl und Gestalt, d. i. bald mit zweyen, bald mit dreyen, vier und mehrern dagegen contrapunctirt werden. Hievon findet man Exempel in dem I. Theile meiner Abhandlung von der Fuge.

Achte Uebung,

Von der Nachahmung im zweystimmigen Satze.

Nunmehr ist es Zeit, die Uebung des zweystimmigen Satzes mit allerhand Arten der Nachahmung vorzunehmen.

Hiezu kann man sich des in meiner Abhandlung von der Fuge, davon befindlichen Unterrichts bedienen. Man findet daselbst Exempel von Nachahmungen in dem Einklange, in der Ober- und Un-

teroctave, in der Ober- und Untersecunde, in der Ober- und Unterterz, in der Ober- und Unterquarte, in der Ober- und Unterquinte, in der Ober- und Unterserte, und in der Ober- und Unterseptime. Wir übergehen also die Lehre von der Nachahmung allhier, und wollen sie nur dem Lehrbegierigen empfohlen haben. Wie man, ohne einen besondern Vorsatz, eine Nachahmung zwischen den beyden Stimmen machen könne, siehet man bey Fig. 6. Tab. V. Eine Nachahmung mit Vorsatz ist zu sehen bey Fig. 5. No. 3.

Neunte Uebung,

Von dem doppelten Contrapunct in der Octave, Decime und Duodecime.

Nachdem man sich mit der Lehre von der Nachahmung in zweyen Stimmen hinlänglich bekannt gemacht: So kann man zur Lehre vom doppelten Contrapuncte schreiten, worunter zwar der in der Octave der vornehmste und nöthigste ist, die in der Decime und Duodecime aber ebenfalls einem Componisten unentbährlich und also bey eben dieser Gelegenheit mitzunehmen sind. Die Regeln des doppelten Contrapuncts findet man in meiner Abhandlung von der Fuge, und solche zugleich mit vielen Exempeln erläutert. Ich verweise also den Lehrbegierigen dahin. Doch will ich in einem Exempel allhier weisen, wie, wenn man sich zusehends mit der Nachahmung und mit dem doppelten Contrapunct hinlänglich, und besonders beschäftigt, man alsdenn alles beydes mit einander verbinden könne. Man sehe also

Tab. V. Fig. 7. Die Unterstimme ahmet die vier ersten Tacte der Oberstimme in der Unterquinte nach. Im neunten Tact nimt die Unterstimme das Subject, und die Oberstimme folget derselben in der Oberquarte. So wohl diese aus vier Tacten bestehende Nachahmungspassage, als der Zusatz, wodurch Gesang und Harmonie fortgesetzt wird, ist auf den doppelten Contrapunct in der Octave gegründet, wie man aus der Verkehrung der Intervalle siehet, da die syncopirenden Quarten, Secunden und Septimen zu syncopirenden Quinten, Septimen und Secunden, die Terzen zu Sexten, und die Sexten zu Terzen werden. Die ganze Arbeit ist übrigens duettenmäßig.

Zehnte

Zehnte Uebung,

Wo ein Contrapunct aus einer Tactart in eine andere
versetzt wird.

Man läßt einen Anfänger diese Uebung mit dem Zweenviertheil- und Drenviertheiltact vornehmen. Aus den zwey ersten Vierteltheilen des Drenviertheiltacts machet man, bey der Versetzung, das erste Vierteltheil im Zweenviertheiltact, und umgekehrt, aus dem ersten Vierteltheil des Zweenviertheiltacts werden die beyden ersten Vierteltheile des Drenviertheiltacts gebildet. Um sich dieses begreiflich zu machen, sehe man Fig. 7. und 8. Tab. V. Diese Uebung ist sehr nützlich, und man kann solche mit schon verfertigten Stücken vornehmen, um sich auf allerhand Art in der Melodie zu üben.

Achter Abschnitt.

Von dem dreystimmigen Satze.

S. 1.

Die Regeln des dreystimmigen Satzes sind folgende:

- 1) Es soll in selbigem allezeit eine Terz, oder Quinte, und in deren Ermangelung, eine Sexte, in einer der beyden Oberstimmen, gegen den Baß vorhanden seyn.
- 2) Es soll sich der Umfang des Satzes nicht leicht über zwey Octaven erstrecken.
- 3) Die Finalnoten der Cadenzen können, wider die erste Regel, in Einklängen oder Octaven bestehen, besonders in Molltönen.
- 4) Damit der Gesang der Mittelstimme nicht höckricht werde, so kann man da, wo es nöthig ist, allezeit die Octave, anstatt der Terz, oder Sexte, nehmen.
- 5) So wie man bey allen dreyen Stimmen einen gewissen Umfang überhaupt zu beobachten hat: So ist dieses besonders in Ansehung der Mittelstimme nöthig, welche alsdenn entweder hoch oder tief, das ist entweder im Alt oder im Tenor gesetzt werden kann. Stehn die beyden äußersten Stimmen etwas weit aus einander, so muß man dahin sehen, daß die Mittelstimme weder zu hoch,

250 VIII. Abschnitt. Von dem dreystimmigen Satze.

noch zu tief komme, sondern selbige fast in gleicher Distanz von jeder Stimme abstehe.

6) Wenn die Ober- und Mittelstimme eine Quarte unter sich machen, z. E. in $\begin{matrix} d \\ a \\ f \end{matrix}$ (Quarte) so ist es besser, die Mittel-

stimme in der Tiefe als in der Höhe zu nehmen, ausgenommen in Bindungen, wo selbige so gut in der Höhe als Tiefe genommen werden kann. Ueberhaupt thut die ohne Bindung, zwischen den Mittelstimmen vorkommende Quarte, in einem dreystimmigen Satze besser in enger, als zerstreuter Harmonie.

Durch eine enge Harmonie versteht man solche Stellung der Intervalle, da zu keinem, zur Harmonie gehörigen Tone, ein lediger Ort, in ihrem Umfange übrig bleibt, z. E.

$$\begin{array}{c} \text{Dreyklang.} \\ \left\{ \begin{array}{c} \overline{g} \\ \overline{e} \\ \overline{c} \end{array} \right. \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{Sextenacc.} \\ \text{cord.} \\ \left\{ \begin{array}{c} \overline{g} \\ \overline{d} \\ \overline{h} \end{array} \right. \end{array}$$

Durch eine zerstreute oder weite Harmonie versteht man solche Stellung der Intervalle, da zu einem, zur Harmonie gehörigen Tone, hin und wieder ein lediger Ort, in ihrem Umfange übrig bleibt, z. E.

$$\begin{array}{c} \text{Dreyklang.} \\ \left\{ \begin{array}{c} \overline{e} \\ \overline{g} \\ \overline{c} \end{array} \right. \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{Sextenacc.} \\ \text{cord.} \\ \left\{ \begin{array}{c} \overline{g} \\ \overline{d} \\ \overline{H} \end{array} \right. \end{array} \quad \text{oder} \quad \begin{array}{c} \overline{\overline{d}} \\ \overline{g} \\ \overline{h} \end{array}$$

Bei dem Dreyklange findet sich zwischen den beyden höhern Stimmen $\overline{e}$ und $\overline{g}$, ein ofnes $\overline{c}$, und zwischen $\overline{c}$ und $\overline{g}$ findet sich ein ofnes $\overline{e}$.

Bei dem Sextenaccorde finden sich zwischen $\overline{\overline{d}}$ und $\overline{H}$, drey leere Plätze als $\overline{h}$, $\overline{g}$, $\overline{d}$; und zwischen $\overline{\overline{d}}$ und $\overline{g}$ ist ein $\overline{h}$, zwischen $\overline{g}$ und $\overline{h}$ aber ein $\overline{d}$ vorhanden.

§. 2.

Die Uebung des dreystimmigen Satzes wird mit dem gleichen Contrapuncte angefangen, so wie bey dem zweystimmigen Satze, und mit

mit dem ungleichen Contrapuncte fortgesetzt. Ferner kann man entweder gegen eine Oberstimme, oder Unterstimme contrapunctiren. Hieraus erwachsen folgende Uebungen:

- 1) Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen,
 - a) da zu einem Basse zwei Oberstimmen gemacht werden.
 - b) Da zu einer Oberstimme eine Mittelstimme mit dem Basse gemacht wird.
- 2) Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen; wie vorher das übrige.
- 3) Vom ungleichen Contrapunct mit drey Stimmen,
 - a) da zwei Noten gegen eine gesetzt werden.
 - b) Da drey, oder vier Noten u. gegen eine gesetzt werden.

Erste Uebung.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen.

1. Exempel.

Worinnen nichts als harmonische Dreyklänge vorkommen.

Man kann sowohl die höchste als tiefste Stimme für das Subject annehmen. Wir bemerken dieses deswegen, weil der Raum uns verhindert, Exempel von jeder Art beizubringen.

Tab. VI. Fig. 1. Zweystimmig hat man dieses Exempel bey Fig. 18. Tab. I. gesehen. Man findet überall den harmonischen Dreyklang vollständig, ausgenommen auf der Anfangs- und Schlußnote. Wenn man den Bass als das Subject annimmt: so können die contrapunctirenden Oberstimmen auch wie bey Fig. 2, gestellet werden.

2. Exempel.

Worinnen Dreyklänge und Sextenaccorde vorkommen.

Tab. VI. Fig. 3. Wir supponiren allhier zuvörderst, daß der Bass das Subject ist, und hiernach wollen wir den Satz untersuchen.

Im ersten Tact zur letzten Bassnote f findet sich in der Harmonie keine Terz, indem daselbst das f verdoppelt wird. Es soll

te nemlich eigentlich so heißen, wie bey Fig. 4. Aber nimmt sich wohl die zwischen der Ober- und Mittelstimme in der Höhe vorkommende Quarte d — a so gut, wie die Sexte d — f aus? Es wird der vollstimmigen Harmonie aus diesem Grunde allhier eine unvollstimmigere vorgezogen.

Wer in dem dritten Tact zu den Bassnoten e — c eine vollständigere Harmonie verlangt, der kann diese Stelle wie bey Fig. 5. einrichten.

Laßt uns iho die Oberstimme als das Subject ansehen. Wer allhier den Bass und die Mittelstimme zu den drey ersten Noten so wie bey Fig. 6. setzen wollte, der würde etwas trompetermäßig setzen.

Zu den vier letzten Tacten könnte auch wie bey Fig. 7. contrapunctirt werden. Die Art, wie bey Fig. 8. klinget wegen der in der Höhe vorkommenden Quarten zwischen der Ober- und Mittelstimme, etwas jung. Besser ist die Art bey Fig. 9. Der Bass a bey Fig. 10. ist nicht männlich genug zum Schluß.

Zwote Uebung.

Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen.

1. Exempel.

Tab. VI. Fig. 11. Man bemerket allhier syncopirende Septimen, Nonen, eine Undecime oder sogenannte Quarte, und in den letztern Tacten findet man in den daselbst vorhandnen Sertquintenaecorden syncopirende Quinten. Wer die Abstammung der Harmonien versteht, entsinnet sich, daß diese Quinten nichts anders als Septimen im Grunde sind.

2. Exempel.

Tab. VI. Fig. 12. Ist leicht aus dem vorhergehenden zu verstehen.

3. Exempel.

Tab. VI. Fig. 13. Weil sich die beyden höhern Stimmen einander wechselseitig übersteigen, so hat man solches für diejenigen,

nigen, die selbiges nicht so gleich gewahr werden, mit schiefen Linien bemerket. Der dazu bey Fig. 14. befindliche Baß schicket sich besser in einen vierstimmigen Satz, als einen dreystimmigen.

4. Exempel.

Tab. VI. Fig. 15. Wenn man die Oberstimme als das Subject betrachtet: so können die beyden tiefern Stimmen auch wie bey Fig. 16. mit abwechselnden Sextquintenaccorden und Dreyklängen, oder wie bey Fig. 17. mit abwechselnden Septimen- und Sextensätzen, und zwar in einer beständig symmetrischen Folge, vom Anfange bis zum Ende, gesetzt werden. Allein da diese lange Folge nicht genugsame Veränderung in dem Gehöre macht: so ist der Contrapunct bey Fig. 15. besser, woselbst nicht allein mehrere Arten von Sätzen vorkommen, sondern annoch modulirt wird, und wo gleichwohl eine gute Symmetrie, oder eine gute Ordnung im Metro, vorhanden ist.

Dritte Uebung.

Vom ungleichen Contrapunct mit drey Stimmen.

1. Exempel.

Worinnen die Oberstimme figurirt wird.

Diese Figuren können aus zwey, drey, vier, und mehrern Noten bestehen. Wir bringen aber zur Ersparrung des Raums sowohl hier, als in den folgenden Exempeln, nur allezeit Figuren von zwey Noten bey.

Tab. VI. Fig. 18. Der Baß ist das Subject, und die Mittelstimme kann auch wie bey Fig. 19. gesetzt werden.

2. Exempel.

Worinnen die Mittelstimme figurirt wird.

Tab. VI. Fig. 20. Man kann entweder die Diskant- oder Baßstimme besonders, oder alle beyde zugleich für das Subject ansehen.

3. Exem-

3. Exempel.

Worinnen der Bass figurirt wird.

Tab. VI. Fig. 21. Man kann entweder die Ober- oder Mittelstimme besonders, oder alle beyde zugleich für das Subject ansehen. Das Ende dieses Exempels findet man Tab. VII. gleich zum Anfange.

4. Exempel.

Worinnen alle Stimmen figurirt werden.

Tab. VII. Fig. 1. Man bemerket in dieser Formel eine Nachahmung, die erst nur zwischen den beyden höhern Stimmen Platz findet, woran aber hernach der Bass vom fünften Tacte an, auch Antheil nimmt.

5. Exempel.

Tab. VII. Fig. 2. Ist ein figurirter Contrapunct, der nunmehr leicht zu verstehen seyn wird.

Wenn ein Scholar diese Art von Uebungen mit zwey Noten gegen eine in seine Gewalt gebracht: so fänget er an, nach vorhergehender Ordnung mit drey, vier und mehrern Noten gegen eine, und endlich vermischet zu contrapunctiren. Sein Verfahren zu reguliren, kann er einige Exempel aus dem I. Theil meiner Abhandlung von der Fuge, als Tab. XLVIII Fig. 1. und 2. und Tab. L. Fig. 5. ingleichen Tab. LI. Fig. 1. vor Augen nehmen, und nach Anleitung derselben, sich mehrere Arten von Uebungen mit leichter Mühe nach und nach ausdenken.

Neunter Abschnitt.

Von dem vierstimmigen Satze.

§. I.

Die Regeln des vierstimmigen Satzes sind:

- 1) Daß derselbe nicht leichtlich den Umfang von zwey Octaven übersteigen soll.
- 2) Daß man die Stimmen nicht so nahe an einander kommen lassen müsse, daß sie sich nicht gut unter einander fortbewegen können.

IX. Abschnitt. Von dem vierstimmigen Satz. 255

können. Geschieht das Gegentheil, so entstehen ungeschickte Uebersteigungen, woben sowohl die Harmonie als Melodie verliert.

3) Daß in jedem Accorde entweder ein Terz oder in deren Ermangelung eine Quinte oder Sexte vorhanden seyn soll.

4) Daß die Cadenzen und Finalschlüsse mit allen Consonanzen gesetzt werden müssen. Doch kann bey den vollkommenen Ton-
schlüssen allezeit eher die Quinte als Terz wegbleiben, wenn die vorhergehende Harmonie nicht erlaubt, die Quinte zu gebrauchen.

5) Daß, wenn wegen der Verdoppelungen eines Intervalls, die Regeln der Verdoppelung mit den Regeln der harmonischen Bewegung und des guten Fortganges im Gesange in Collision gerathen, man diese letztern allezeit den erstern vorziehen, und lieber durch eine gute leichte Fortbewegung einen reinen und sangbaren Satz erhalten, als denselben durch eine richtige Verdoppelung fehlerhaft und höckericht machen müsse. Aus dieser Ursache braucht man aus der Verdoppelung der grossen Terz kein so grosses Meermunder zu machen, als manches mahl geschieht.

6) Daß man so wenig den Satz allezeit in engen, als zerstreuten Harmonien fortführen, sondern solche soviel möglich, abwechseln muß.

7) Daß man bey der Zerstreung der Harmonien, niemahls ein zu grosses, besonders ein ungeschicktes Vacuum, zwischen der einen und der andern Stimmen lasse. Ein ungeschicktes Vacuum entsteht, wenn in consonirenden Harmonien die beyden Oberstimmen eine Quarte unter sich machen, und die beyden tiefern Stimmen zuweit davon abstehen, z. E.

d
a
f
d

Stellung
welche folgendergestalt
verbessert wird:

d
f
a
d

Indessen können dergleichen Stellungen nicht allezeit vermieden werden.

8) Es ist besser, daß die drey Oberstimmen in engen Harmonien zusammen stehen, und sich zwischen dem Tenor und dem
Marp. Handbuch. 3. Theil. Kf Baß

256 IX. Abschnitt. Von dem vierstimmigen Sake.

Daß ein grosses Vacuum findet, als daß die drey tiefern Stimmen sich enge an einander schliessen, und zwischen dem Diskante und Alt ein Vacuum vorkommt. Z. E.

Gut.

c
g
e
c

Nicht so gut, ob es gleich nicht verwerflich ist, und gewisse Umstände solches erfordern können.

c
g
e
c

Dergleichen Vorfälle zu verhüten, muß man allezeit die vorhergehende Harmonie darnach einrichten.

9) Daß, wenn drey Stimmen zugleich auf- oder abwärts gehen, die vierte allezeit eine Gegenbewegung machen, oder auf ihrer Stufe stille stehen muß. Alle vier Stimmen auf einmahl in gerader Bewegung fortgehen lassen, ist ein Fehler.

S. 2.

Mit der Uebung des vierstimmigen Sakes hat es eben die Verwandniß, als mit dem dreystimmigen.

Erste Uebung.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit vier Stimmen.

I. Exempel.

Worinnen nichts als harmonische Drenklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 3. Das Subject ist im Basse, und man findet dasselbe nach eben derselben Grundharmonie auf sechserley Art gearbeitet, als:

No. 1. 2. 3. wo die drey höhern Stimmen beständig in engen Harmonien fortgehen, und wo die vierte Stimme darunter aus der Verdoppelung der Bassnote mit der Octave entsteht.

No 4.

IX. Abschnitt. Von dem vierstimmigen Satze. 257

No. 4. Die vierte Stimme entstehet aus der Verdoppelung der Baßnote. Sonst bemerket man die Art, wie die Harmonien auseinander gesetzt oder zerstreuet sind.

No. 5. Die vierte Stimme entstehet aus der wechselseitigen Verdoppelung der Octave und der Quinte.

No. 6. Wie bey No. 4.

2. Exempel.

Worinnen annoch nichts als harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 4. Das Subject ist im Basse. Man findet dasselbe auf fünferley Art gearbeitet.

No. 1. Die Octave ist verdoppelt, und zur zwoten und vierten Baßnote fehlt die Quinte.

No. 2. In dem ersten und dritten Satze ist, bey weggelassner Quinte, die Terz verdoppelt worden.

No. 3. Die Octave wird verdoppelt.

No. 4. Wie bey No. 2.

No. 5. Wie bey No. 3.

Will man die drey höhern Stimmen in engen Harmonien fortgehen lassen: so kann solches auf dreyerley Art nach folgender Vorstellung geschehen.

	<u>c</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>f</u>	<u>e</u>	<u>e</u>	<u>e</u>	<u>c</u>	<u>c</u>
	a	g	f	e	e	e	c	c	c	h	a	g
	e	e	c	c	c	h	a	g	a	g	f	e
Baß.	a	e	f	c	a	e	f	c	a	e	f	c

Der Bequemlichkeit wegen wird nur die höchste Note allezeit durch Striche über selbige angezeigt.

3. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 5. No. 1. und 2. Das Subject ist im Basse. Die Verdoppelung geschieht mit der Octave. In engen Harmonien können die drey höhern Oberstimmen auf folgende Art fortgehen;

258 IX. Abschnitt. Von dem vierstimmigen Satze.

	$\overline{c}$	$\overline{h}$	$\overline{d}$	$\overline{c}$	$\overline{h}$	$\overline{a}$	} Die beyden obersten Stimmen kommen in dem Einklang zusammen, zur Vermeidung des gis — f.
	g	g	a	a	gis	a	
	e	d	f	e	e	c	
Bass.	c	g	d	a	e	f	

Oder:

	$\overline{e}$	$\overline{d}$	$\overline{f}$	$\overline{e}$	$\overline{e}$	$\overline{c}$		$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{a}$	$\overline{a}$	$\overline{gis}$	$\overline{a}$
	c	h	d	c	h	a	oder	e	d	f	e	e	c
	g	g	a	a	gis	a		c	h	d	c	h	a
Bass.	c	g	d	a	e	f		c	g	d	a	e	f

Zur Vermeidung des gis — f wird die Terz a verdoppelt.

4. Exempel.

Tab. VII. Fig. 6. No. 1. und 2. Bey der letzten Nummer entsteht die vierte Stimme aus der wechselweisen Verdoppelung der Terz und Octave. In engen Harmonien stehen die drey obern Stimmen folgendermassen zu Papier:

	$\overline{c}$	$\overline{d}$	$\overline{h}$	$\overline{c}$		$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{d}$	$\overline{e}$		$\overline{a}$	$\overline{a}$	$\overline{g}$	$\overline{g}$
	a	a	g	g	oder	c	d	h	c	oder	e	f	d	e
	e	f	d	e		a	a	g	g		c	d	h	c
Bass.	a	d	g	c	Bass	a	d	g	c	Bass	a	d	g	c

5. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 7. Die beyden Bassnoten e — f die bey Fig. 5. am meisten zu bemerken waren, kommen hier umgekehrt zum Vorschein, nemlich f — e. Nach dem der Gesang in der Oberstimme dazu verschieden seyn kann, nachdem können die Mittelstimmen auch auf verschiedne Art dazu gesetzt werden, wie man bey No. 1. 2. und 3. findet. Zur Vermeidung falscher Progressen, ist auf der Bassnote f beständig die Terz verdoppelt worden.

6. Exem-

6. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 8. Wir supponiren allhier sowohl die höchste als tiefste oder Bassstimme als gegeben, und daß dazu die Mittelstimmen gesetzt werden sollen. Die Schwierigkeit besteht darinnen, wie gegen f — e solche am besten gesetzt werden. Dieses geschieht allhier nun auf zweyerley Art, als bey No. 1. wo zur Bassnote a die Quinte ausgelassen, und zu f die Terz a verdoppelt wird. Bey No. 2. wo zur vorletzten Bassnote f die Quinte wegbleibt, und an deren Statt die Terz doppelt gesetzt wird, findet sich, ein bey diesen Fortschreitungen, unvermeidliches etwas grosses Vacuum, zwischen dem Diskant und Alte, auf der letzten Bassnote, in den Tönen.

Bass	$\overline{h}$ h gis e	}	verdoppelte Quinten zu merken.
------	---------------------------------------	---	--------------------------------

7. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge allein vorkommen.

Tab. VII. Fig. 9. Der Diskant enthält allhier das Subject in dem Anfange eines bekannten Chorals. Auf die bey No. 1. am Schlusse zwischen dem Diskant und dem Tenor vorkommende verdeckte Quinte in den Tönen

Bass.	$\overline{h}$ g d G	$\overline{g}$ e c c	nemlich	h d	(a)	g c
-------	-------------------------------------	-------------------------------------	---------	------------	-----	------------

braucht man so wenig Acht zu haben, als auf diejenigen, die sich zwischen den beyden ersten Accorden,

	$\overline{g}$	$\overline{a}$		$\overline{g}$	$\overline{a}$
	d	fis	oder zwischen dem fünften	e	as
	h	d	und sechsten	h	d
Baß.	g	d	Baß.	e	d

ereignen. Fürs erste muß ein Choralsänger, nach heutiger guter Singart, keine Noten durchziehen, sondern nur singen, was zu Papiere steht. Fürs andre kann ohne verdeckte Octaven und Quinten kein einziger vierstimmiger Satz schlechterdings, an allen Orten in gleichem bequemen Gesange fortgeführt werden, und erlaubet man solche an einem Orte, so muß man solche auch an einem andern Orte erlauben, zumahl in Mittelstimmen, oder in einer Mittel- und äussern Stimme. Wer das Gegentheil behaupten will, dem erbiethet man sich, Aufgaben zur Auflösung vorzulegen; und bestätigen die Exempel aller grossen Meister nicht übrigens, was hier gesagt wird? Unter Octaven und verdeckten Octaven, so wie unter Quinten und verdeckten Quinten, und annoch unter den verschiedenen Arten und Gattungen verdeckter Octaven und Quinten ist übrigens annoch ein Unterscheid zu machen. Man findet die Lehre von den Octaven und Quinten in dem I. Theile dieses Handbuchs zur Gnüge erklärt.

Wem die besagte verdeckte Quinte am Schlusse indessen anstößig ist, der muß entweder wie bey No. 2. oder 3. verfahren, und dadurch der Gefahr zuvorkommen.

8. Exempel.

Worinnen harmonische Dreyklänge und Sexten-
accorde vorkommen.

Tab. VII Fig. 9. No. 4. Das Subject ist im Diskant aus dem Anfang eines bekannten Liedes. Die erste und letzte Note enthalten nur Dreyklänge; die übrigen lauter Sextenaccorde, worinnen bald der Baß durch die Octave, bald die Sexte, bald die Terz verdoppelt wird. Man hat dieses in allen ähnlichen Fällen zu beobachten, um nicht, nach der gemeinen Regel des Generalbasses, zur abwechselnden Verdoppelung der Octave und Sexte

IX. Abschnitt. Von dem vierstimmigen Satz. 261

te allein seine Zuflucht zu nehmen, als womit man in verschiedenen Umständen sehr schlecht fortkommen würde.

9. Exempel.

Worinnen harmonische Dreyflänge und Sextenaccorde vorkommen.

Tab. VII. Fig. 10. Wir supponiren den Bass und die Oberstimme als gegeben, und zwar daß zur vorletzten Bassnote f, ein Sextenaccord gemacht werden soll. Die Kunst besteht also allhier darinnen, die Intervalle der beyden letzten Accorde dergestalt zu stellen, daß keine fehlerhafte Quintenfolge, nemlich $\begin{cases} a & h \\ d & e \end{cases}$ entstehen möge; it. daß das f — gis wiederum verhütet werde. Dieses kann nun auf fünferley Art nach folgender Vorstellung geschehen.

No. 1. Der Alt untersteigt den Tenor, und geht von d ins gis herunter, während der Zeit der Tenor die Fortschreitung a — e macht, und über den Alt wegsteigt.

No. 2. Die auf der Note d im Einklange zusammenende Alt- und Tenorstimmen gehen, die erste in die Terz h, die andere in die falsche Quinte gis herunter.

No. 3. 4. 5. sind leichte zu verstehen.

Die Art bey No. 3. ist unstreitig die beste unter allen,

1) Weil auf der Schlußnote e die Stimmen besser vertheilt sind, als bey No. 2. 4. und 5.

2) Weil keine Uebersteigung dabey Platz findet, wie bey No. 1.

10. Exempel.

Worinnen Dreyflänge und Sextenaccorde vorkommen.

Tab. VII. Fig. 11. Man hat dieses Exempel oben dreystimmig gesehen, in dem Abschnitte vom dreystimmigen Satz.

11. Exem.

II. Exempel.

Worinnen consonirende und dissonirende Sätze vorkommen.

Tab. VIII. Fig. 1. Das Subject ist allhier auf funfzehnerley Art mit verschiedenen Bässen und Harmonien, ausgearbeitet.

No. 1. Enthält Sertquinten- und Nonenaccorde, die alle regelmäßig präparirt und aufgelöset werden. Das Subject ist allhier in der zwoten Stimme von oben nach unten enthalten.

No. 2. Wie vorher, ausser daß mit dem Nonenaccord der Anfang gemacht wird. Das Subject ist in der Oberstimme, wie überall in der Folge.

No. 3. Abwechselnde Sertquintenaccorde und harmonische Dreyklänge.

No. 4. Wie vorher, ausgenommen daß die Stimmen anders vertheilet werden.

No. 5. wie No. 2. ausser daß die Harmonien allhier weiter auseinander gesetzt sind.

No. 6. Abwechselnde Septimen und Serten.

No. 7. Wie vorher, ausser daß die Mittelstimmen anders gestellet sind. Da der Tenor beym Schlusse über den Alt wegsteiget, so ist solches durch einen Querstrich angezeigt worden.

No. 8. In dem vorlezten Tacte fehlet zu der Bassnote d die Terz f, indem die Quinte, der Folge wegen, verdoppelt wird, nemlich

c		c
a	anstatt	a
a		f
d		d

No. 9. Hiebey ist nichts besonders, ausser der Auflösung der None e in die falsche Quinte d, und die Auflösung der Undecime oder Quarte in die verminderte Septime zu merken.

No. 10. Die chromatischen Sätze sind in Obacht zu nehmen.

No. 11. Hier kommt in den Tönen $\begin{matrix} \text{es} & \text{---} & \text{d} \\ \text{a} & \text{---} & \text{g} \end{matrix}$ eine Quintenfolge vor, die nur in Mittelstimmen, wie allhier, und auch zur

IX. Abschnitt. Von dem vierstimmigen Satz. 263

noch zur Noth zwischen einer Mittel- und äussersten Stimme, niemals aber zwischen den beyden äussersten Stimmen erlaubt ist.

No. 12. Der chromatisch absteigende Bass mit den dazu gehörigen Harmonien ist zu merken.

No. 13 und 14. ist leicht zu verstehen.

N. 15. Der chromatisch aufsteigende Bass ist zu merken.

12. Exempel.

Worinnen der Alt figurirt ist.

Tab. VIII. Fig. 2.

13. Exempel.

Worinnen der Tenor figurirt ist.

Tab. VIII. Fig. 3.

14. Exempel.

Worinnen der Tenor und Bass figuriren.

Tab. VIII. Fig. 4.

15. Exempel.

Worinnen alle Stimmen abwechselnd figuriren.

Tab. VIII. Fig. 5. Der zwente Tact der andern Clausel, worinnen auf der Cadenznote a die Terz cis verdoppelt ist, kann auch vermittelst der Uebersteigung der beyden Mittelstimmen, so wie bey Fig. 6. gesetzt werden, da alsdenn die Bassnote a durch den Einklang verdoppelt wird. Der Tenor gehet alhier h cis. d. a, und der Alt e. a h. cis.

Anmerkung.

Um sich über einem Choral in dem vierstimmigen Satz auf allerhand Art zu üben, verfähre man folgendergestalt.

- 1) Man gebe selbigen dem Diskant, und componire ihn
- a) im gleichen consonirenden Contrapunct.
- B) im gleichen consonirenden und dissoniren Contrapunct.
- γ) im bunten Contrapunct mit durchgehenden und Wechselnoten, welche entweder in einer der drey tiefern Stimmen

264 IX. Abschnitt. Von dem vierstimmigen Sake.

men allein, als nemlich entweder im Alt, Tenor oder Baß, oder wechselsweise zwischen den vier Stimmen Platz haben können, etwann so wie bey Fig. 5. Tab. VIII. in dem letzten Fall.

- 2) Man gebe selbigen dem Alt, } und verfare wie vorher
- 3) dem Tenor, und endlich } bey dem Diskant.
- 4) dem Baß, }

Die besten Muster in dieser Schreibart, die man vor Augen zu nehmen hat, sind die hieher gehörigen Ausarbeitungen des seel. Hrn. Capellmeisters Bach.

Zehnter Abschnitt. Von dem fünfstimmigen Sake.

S. I.

Die Regeln desselben sind,

- 1) daß die Stimmen nicht leichtlich über eine Decime Septime auseinander gehen sollen.
- 2) daß die Cadenzen, besonders am Ende, mit allen Consonanzen gesetzt werden sollen.

S. 2.

Wenn unterdessen mit diesem Sake gewisse Freiheiten angehen: so wollen wir solche allhier erklären, nicht zwar als ob solche alle ohne Unterscheid, und sonder weitere Umstände, in einer fünfstimmigen Composition Platz finden, sondern weil wir solche gerne an einem Orte zusammen lehren wollen. Diese Freiheiten sind:

Erste Freiheit.

- 1) Daß man hin und wieder, wo es die Noth erfordert, und keine andere bequeme Fortschreitung sonst möglich ist, zwei Octaven oder Quinten in der Gegenbewegung hintereinander brauchen kann. In dem fünf- und sechsstimmigen Sake ist man dieser Nothwendigkeit zwar eben noch nicht unterworfen. In dem siebenstimmigen aber fängt sie an, sich sehr zu äußern. Unter-

dessen

X. Abschnitt. Von dem fünfstimmigen Sake. 265

dessen kann man allezeit, in was für einem vielstimmigen Sake es sey, wenn man ein reines Gewissen behalten will, dieser Nothwendigkeit aus dem Wege gehen. Man braucht nemlich die Folge der Harmonien nur dergestalt einzurichten, daß

a) von dem vorhergehenden Accorde allezeit einige Noten zu dem folgenden liegen bleiben.

β) Daß man nicht auf jedem neuen Tacttheile den Accord verändert, sondern selbigen, wenigstens zwei Tacttheile, liegen läßt.

In Ansehung der im vielstimmigen Sake in der Gegenbewegung erlaubten Octaven und Quinten ist zu merken:

a) Daß die Octaven nur am Ende eines Stückes, damit in der Final-Triade nicht die Quinte oder Terz mehr als billig verdoppelt werde, statt finden. Wir werden weiter unten davon ein Exempel sehen.

β) Daß aber die Quinten von dieser Art sowohl in der Mitte als am Ende erlaubt werden.

γ) Daß die Quinten und Octaven nur in den Mittelstimmen, oder zwischen einer äußersten und mittelsten, gebraucht werden können.

Die Ursache, warum dergleichen Octaven und Quintenfolgen in der Gegenbewegung in einem vielstimmigen Sake geduldet werden, ist: weil der Platz der beyden Quinten überall bedeckt ist. Wenn es also in einem dreystimmigen Sake ein Fehler wäre, folgenden Gang zu machen:

$\bar{g}$	$\bar{d}$	Die Stimmen steigen herunter
$\bar{e}$	h	
c	g	der Bass steigt herauf.

So ist solches hingegen kein Fehler bey Fig. 1. Tab. IX. wo sich zwischen dem Basse und dem dritten Diskant gleich zum Anfange in einem neunstimmigen Sake die Quinte $\bar{g} \bar{d}$, in der Gegenbewegung

finder, weil so wohl die erste Quinte $\bar{g} \bar{d}$, durch die verschiedenen Ver-

21 a doppel

266 X. Abschnitt. Von dem fünfstimmigen Saze.

doppelungen des g und e, als auch die andere, durch die Verdoppelung des d und g, genugsam gedeckt ist.

Zweite Freiheit. 2) Berdeckte Octaven und Quinten kommen in dem vielstimmigen Saze gar nicht in Betracht. Doch muß man die beyden äußersten Stimmen so viel rein als nur immer möglich ist, halten.

Dritte Freiheit. 3) Der Sprung einer Terz, Quarte, Quinte oder Sexte, verhütet in dem vielstimmigen Saze den Fehler der Quinten und Octaven, z. E.

$\begin{matrix} c & - & a \\ f & & \end{matrix} \bigg| \begin{matrix} h \\ e \end{matrix}$ oder $\begin{matrix} c & - & e \\ c & & \end{matrix} \bigg| \begin{matrix} d \\ d \end{matrix}$

Doch müssen die äußersten Stimmen damit verschonet bleiben.

Vierte Freiheit. 4) Zwo grosse Terzen, oder zwo kleine Sexten können hintereinander gesetzt werden.

Fünfte Freiheit. 5) Eine Mittelstimme kann von einer, zwo oder mehrern tiefern Mittelstimmen überstiegen, oder von einer, zwo oder mehrern höhern Mittelstimmen unterstiegen werden. Wäre die Uebersteigung oder Untersteigung nicht erlaubt, so würde ein grösserer Raum, als zwo oder drey Octaven zu einem vielstimmigen Saze erfordert. Da würde es aber sowohl unten als oben an Sängern fehlen, und wäre es möglich dergleichen zu haben, was würde da zwischen den freissenden Oberstimmen und den unverständlichen Unterstimmen für eine Proportion seyn? Alle Composition nemlich, sie sey so vielstimmig als sie wolle, und wäre sie hundertstim-

mig, muß in dem Umfange von drey Octaven, als G—g, aufshöchste viertehalb Octave, als D—a enthalten seyn. Ohne diese Ueber- oder Untersteigung also würde es einer Stimme an Plaz fehlen, sich auszudehnen, und man würde nicht Fortschreitungen genug zu den Mittelstimmen haben. Annoch wird durch selbige manche ungeschickte Verdoppelung verhütet; anderer Vortheile zu geschweigen, die sich einem jeden während der Uebung unter der Feder entdecken werden. Aus allem diesen aber folget nicht, daß man ohne Noth eine Stimme über eine andere weggehen lassen muß. Das würde ein Fehler seyn.

Ehe wir Exempel vom fünfstimmigen Satze geben, bemerke man noch überhaupt vom vielstimmigen Satze:

α) Daß, je mehr die Anzahl der Stimmen zunimmt, mit desto langsamern und ernsthaftern Figuren man componiren muß.

β) Daß da nicht alle Folgen von Harmonien ohne Unterscheid zur vielstimmigen Composition geschickt sind, man solche wohl auslesen, und die consonirenden den dissonirenden allenfalls vorziehen muß.

I. Exempel.

Tab. IX. Fig. 4. Die Ober und Bassstimme sind gegeben. Wie in den dazu gesetzten drey Mittelstimmen die Intervalle der Drey Klänge verdoppelt worden, bedarf keiner Erklärung.

2. Exempel.

Tab. IX. Fig. 5. Eben der Bass und die Harmonie wie zuvor. Der erste Diskant aber hat einen andern Gesang, dem zu Folge die Mittelstimmen eine andere Stellung erhalten, als vorhin.

3. 4. 5. 6. 7. 8. Exempel.

Tab. IX. Fig. 6. 7. 8. 9. 10. 11. In allen diesen Exempeln herrschet durchgehends einerley Harmonie und Bass. Wenn die Mittelstimmen bald in dieser, bald in jener Stellung erscheinen: so geschieht solches theils, weil die Oberstimme nicht allenthalben einenley Gesang hat, theils um die Möglichkeit von mehr als einer Art von Mittelstimme bey ebenderselben Ober- und Bassstimme, zu zeigen.

9. Exempel.

Tab. X. Fig. 5. Sind wiederum consonirende Sätze, die aber über eine andere Grundfortschreitung, als die bey Fig. 4. und 6. Tab. IX. erbauet sind.

10. Exempel.

Tab. X. Fig. 6. Ist eine Verlängerung der vorigen Harmonie durch einen Septimen- und Sextensatz. Die Verwechselung der Alt-

268 X. Abschnitt. Von dem fünfstimmigen Satz.

und Tenorstimme am Ende, da diese letztere über die erstere wegsteigt, ist zu bemerken.

11. Exempel.

Tab. X. Fig. 7. Wie die in einem vierstimmigen Satz allhier vorkommenden steigenden Sextengänge, am bequemsten fünfstimmig gesetzt werden können, siehet man bey Fig. 8. Es sind noch verschiedene andere Arten möglich, die Mittelstimmen zu setzen, wie ein jeder zu seiner Uebung damit die Probe machen kann. Es gehöret aber die gegenwärtige Art, worinnen der Alt über die zwote Diskantstimme wegsteiget, unter diejenigen, die sich am besten ausnehmen, und dabey den fließendsten Gesang haben.

12. Exempel.

Tab. X. Fig. 9. Sind fallende Sextensätze, die man bey Fig. 10. fünfstimmig findet.

13. Exempel.

Tab. XI. Fig. 1. Der hier vorkommende Nonensatz hat weiter nichts als die Terz und Quinte zur Begleitung. Wer eine härtere Wirkung verlangt, kann annoch die Septime hinzuthun, wie bey Fig. 4.

14. Exempel.

Tab. XI. Fig. 2. Wer sich ein Gewissen machen wollte, die im ersten und zweiten Tacte zwischen den beyden höchsten Stimmen vorhandne grosse Terzen, h cis und cis dis, nach einander zu setzen, der

g a a h

würde keinen so vollen Convent, und dabey weniger fließende Mittelstimmen zu wegebringen. Es kommt auf die Probe an.

15. Exempel.

Tab. XI. Fig. 3. Das hauptsächlichste, was man in Ansehung der Verdoppelung zu bemerken hat, ist die Verdoppelung der falschen Quinte in dem verminderten Septimenaccorde über dis. Sollte dieses Exempel sechsstimmig gemacht werden, so müßte die Terz fis aus dem verminderten Septimenaccorde dupliert, und von diesem fis

entweder

XI. Abschnitt. Von dem sechsstimmigen Sake. 269

entweder eine Quarte hinauf, oder eine Quinte herunter, nemlich ins h gesprungen werden.

15. Exempel.

Tab. XI. Fig. 5. Ist aus dem vorhergehenden Exempel mit einiger Veränderung in der Harmonie und Melodie formirt.

Anmerkung.

Das auf der Tab. XI. Fig. 6. befindliche vierstimmige Exempel ist in der Lehre vom vierstimmigen Sake vergessen worden. Es enthält selbiges einen bekannten Choral auf Orgelart gesetzt. Die wechselweise Bewegung der Stimmen ist in Betracht zu nehmen, und kann man sich nach Anleitung desselben in andern Chorälen üben.

Zwölfter Abschnitt. Von dem sechsstimmigen Sake.

§. 1.

Der Umfang des sechsstimmigen Sakes ist eine Decime None, das ist drittehalb Octave, und dieser Umfang muß nicht ohne Ursach überschritten werden. In Ansehung der Freiheiten lese man die Lehre davon in dem vorhergehenden Abschnitte vom fünfstimmigen Sake.

§. 2.

1. 2 und 3. Exempel.

Tab. XII. Fig. 6. 7. 8. Man hat diese Exempel in den vorhergehenden Abschnitten vier, und fünfstimmig gesehen.

4. Exempel.

Tab. XI. Fig. 9. Die Dissonanzen müssen erwogen werden. Man kann versuchen, mit Beybehaltung der beyden äußersten Stimmen und ihrer Harmonie, die Mittelstimmen anders zu stellen.

5. Ex

270 XII. Abschnitt. Von dem siebenstimmigen Sake.

5. Exempel.
Tab. XII. Fig. 10. Ist ein galantes Exempel aus einem mit Ruhm bekannten Auctore aus dem vorigen Jahrhundert.

Zwölfter Abschnitt.
Von dem siebenstimmigen Sake.

§. I.

Der Umfang des siebenstimmigen Sakes ist drittehalb Octave, so wie bey dem vorhergehenden sechsstimmigen Sake. Wegen der Freiheiten darinnen, lese man den Abschnitt vom fünfstimmigen Sake zurücke.

1. Exempel.

Tab. IX. Fig. 2. Die verschiedenen Fortschreitungen, die man gebraucht, machen die Verwechselungen der Mittelstimmen nöthig.

2. Exempel.

Tab. IX. Fig. 3. Wir bemerken hier weiter nichts, als die Verdoppelung der Quarte c in dem Sertquartenaccorde am Ende, allwo die eine unter, und die andere über sich geht. Da eine solche Verdoppelung in dem Mißbrauchsweise sogenannten Quintquartenaccord nicht Statt findet: so wird man dadurch den Unterscheid der Quarte und Undecime einigermaßen einsehen lernen. Uebrigens muß die ordentliche Quarte in dem Sertquartenaccorde, wenn solche doppelt gesetzt werden soll, so wohl in der einen als der andern Stimme, so wie in diesem Exempel, ordentlich in der ernsthaften Schreibart vorherliegen.

Dreizehnter Abschnitt. Von dem achtstimmigen Sake.

Der Umfang des achtstimmigen Sakes kann sich bis an die drei Octaven, aber nicht leicht drüber, erstrecken. Hier finden nunmehr alle Freiheiten Statt. Man findet solche in dem Abschnitte von dem fünfstimmigen Sake nach der Reihe erklärt.

1. Exempel.

Tab. XII. Fig. 1. Da nicht genugsame laute Progressionen zum gleichen Contrapuncte vorhanden waren: so hat man dieser wegen hin und wieder den ungleichen Contrapunct mit zweyen Viertheilen gegen eine Weisse, zu Hülfe genommen, so wie solches schon vorher in einigen wenigstimmigern Exempeln geschehen ist. Diese allhier befindliche Folge von Harmonien gehöret unter die schweren für die vielstimmige Composition.

2 und 3. Exempel.

Tab. XII. Fig. 2. 3. Diese beyden Exempel enthalten leichtere Harmonien zur Ausfüllung der Mittelstimmen.

Vierzehnter Abschnitt. Von dem neunstimmigen Sake.

Es ist mit dem neunstimmigen Sake nicht anders als mit dem achtstimmigen in Ansehung des Umfanges und der Freiheiten bewandt. Zur Noth kann man denselben bis viertehalb Octaven ausdehnen. Uebrigens mag man nun mit zehn, elf, zwölf und mehrern Realstimmen setzen wollen: so findet sich in Ansehung des Umfanges, der Regeln und Freiheiten nichts mehr zu beobachten, als was von dem acht- und neunstimmigen gilt.

1. Exempel.

Tab. XII. Fig. 4. Das allhier befindliche Exempel findet man bey Fig. 5. für zwey Chöre vertheilet.

2. Exempel.

Tab. X. Fig. 1. Dieses Exempel findet man bey Fig. 2. für zwey Chöre ausgesetzt.

3. Exempel.

Tab. X. Fig. 3. Zwischen dem vierten Diskant und dem Basse findet man am Ende eine Octave in der Gegenbewegung, um dadurch eine vierte Verdoppelung der Finalnote c zu erhalten. Auf diese Art sind die Intervalle des Dreyklanges c in der rechten Proportion verdoppelt, da das c viermahl, die Quinte g dreyemahl und die Terz e zweymahl gesetzt sind.

4. Exempel.

Tab. X. Fig. 4. Es findet sich hier wieder eine Octave in der Gegenbewegung zwischen dem zwenten Alt und dem Basse am Ende.

5. Exempel.

Tab. IX. Fig. 1. Ohne die vorkommende Quinten in der Gegenbewegung wäre es unmöglich gewesen, den Stimmen eine verschiedne bequeme Fortschreitung zu geben.





General-Register über alle drey Theile.

A.

Accord, was er ist 22.
 Accorde, ihre Bezieferung im General-
 basse 190. sqq. S. Bezieferung.
 — — Die Lehre von den consoni-
 renden 27.
 — — die Lehre von den dissonirenden
 30.
 — — Sextenaccorde 28. 29.
 — — Sextquarten = 28. 29.
 — — harmonische Dreyklänge. 27. 28.
 — — Septimenaccorde 30.
 — — Sextquinten- oder Quintsexten-
 accord 30.
 — — Terzquarten- oder Quartterzen-
 accord. 31.
 — — Secundenaccord 31.
 — — der falschen Quinte 31.
 — — der übermäßigen Quarte. 31.
 — — Tritonsaccord 31.
 — — der übermäßigen Sexte 31.
 — — der verminderten Quarte 28.
 — — der verminderten Terz 32. 127.
 — — der verminderten Septime 32.
 — — Nonenaccord, mit seinen Ver-
 fehrungen. 34. sqq.
 — — übermäßiger Quintenaccord 35.
 — — voller, und verkürzter Nonenac-
 cord 34. 35.

Marp. Handbuch 3. Theil.

Accorde, Undecimenaccord mit seinen
 Verfehrungen. 37.

— — der übermäßigen Quinte mit der
 Quarte 37.

— — verkürzter Undecimenaccord 38.

— — Quintquartenaccord 40.

— — Terzdecimenaccord mit seinen
 Verfehrungen 40. sqq.

— — Tabelle der musikalischen Accor-
 de 46.

Auflösung.

— — des Sextquintenaccords }

— — — Terzquartenaccords }

— — — Secundenaccords }

— — — Nonenaccords }

— — — Undecimenaccords }

— — des Sextquintenaccords 94

— — des Quartterzenaccords 95.

— — des Secundenaccords 95.

— — des verminderten Septimenac-
 cords 108. sqq.

— — der Secunde 114. sqq.

— — der übermäßigen Secunde 117.

— — der falschen Quinte und über-
 mäßigen Quarte 118.

— — der übermäßigen Quinte und
 verminderten Quarte 122.

— — wie eine Dissonanz in eine Wechs-
 selnote sich auflösen könne 85.

M n

Auf,

General-Register.

Auflösung, warum eine Dissonanz aufgelöst werden muß 87.
 — — geschieht ordentlichweise in consonirende Intervalle. 88.
 — — geschieht außerordentlicher Weise in andere Dissonanzen 88.
 — — kann aufgehalten werden 89.
 — — der Septime 89. 99. 97. 100. 101. 102. 103. 104.
 — — der Nebendissonanzen 91. 93.
 — — der übermäßigen Sexte und verminderten Terz 125.
 — — der verminderten Sexte und übermäßigen Terz 127.
 — — der verminderten und übermäßigen Octave 128.
 — — des verminderten und übermäßigen Einklangs 128.
 — — der None 129. 132. 133. 134. 136.
 — — der Undecime 139. 142. 143. 144.
 — — wird aufgehalten 145. 149.
 — — wird versteckt 149.
 — — des Terzdecimenaccords 186.
Anticipation 158.
Aufhaltung der Auflösung 145. 149.

B.

Bach (C. P. E.) wird angeführt 66.
Benda wird angeführt 226.
**Beziehung der Accorde im General-
 baß** 190. 191.
 — — der harmonischen Drehklänge und der davon abstammenden Sätze 196.
 — — der Septime und der davon abstammenden Sätze 198.
 — — der None, Undecime, und Terzdecime. 201.
Bewegung, gerade, gleiche, ähnliche 50.

Bewegung, ungerade, ungleiche, unähnliche, widrige 20. 50.
 — — abgesonderte Bewegung 50.
 — — vermischte oder Seitenbewegung. 50.
 — — parallel Bewegung 50.
Bindung. 86. was dabei in Obacht zu nehmen 88. S. 8.
Bratsche, ob und wann sie über die zweite Violine wegsteigen darf 217.

C.

Cäsur, was man darunter versteht. 219.
 — — ist männlich oder weiblich 219. 220.
Consonanzen, ihre Fortschreitung 50.
 — — vier Hauptregeln von ihrer Fortschreitung 50.
Consonanzen, was sie sind 17.
 — — unvollkommene Consonanzen 18.
 — — vollkommene Consonanzen 17.
 — — Anzahl der Consonanzen 21.
Consonirende Sätze. Die Lehre davon 27. 28.

D.

Decima Tertia, von der Sexte unterschieden 16. Siehe Terzdecime.
Dissonanzen, was sie sind 17.
 — — große, kleine Dissonanzen 18. 19.
 — — verminderte, übermäßige Dissonanzen 18. 19.
 — — Anzahl der Dissonanzen 21.
 — — die Quelle derselben ist die Septime 24.
Dissonirende Sätze. Die Lehre davon 30.

Disso-

über alle drey Theile.

Dissonirende Sätze, einfache 30. zu-
sammengesetzte 33.

Dissonanzen, ihre Fortschreitung ge-
schicht auf dreyerley Art 81.

— — müssen vorbereitet und aufgelö-
set werden 87.

Dissonanzen, von dem unvorbereite-
ten Anschlage derselben in der freyen
Schreibart 151.

Dreyklang, harmonischer, ist eine con-
sonirende Grundharmonie 24.

— — woraus derselbe entspringet 24.

— — wird in den eigentlichen, und
uneigentlichen unterschieden 27.

— — wird in den großen und kleinen
unterschieden 27.

— — dreyerley Gattungen des uneig-
entlichen Dreyklangs 28.

Duetto, was er ist 223.

Durchgang, was er ist 82. seq.

Durchgehende Noten 82.

Durchgehende resolvirende Dissonan-
zen 156.

— — unresolvirende — — 156.

Fortschreitung, der Consonanzen. 50.

— — — — vier Hauptregeln das
von. 50.

— — einer vollkommenen Consonanz
zu einer andern vollkommenen. 51.

— — einer vollkommenen Consonanz
zu einer unvollkommenen. 72.

— — einer unvollkommenen Consonanz
zu einer vollkommenen. 74.

— — einer unvollkommenen Consonanz
zu einer andern unvollkommenen. 76.

— — der Dissonanzen auf dreyerley
Art. 81.

— — der Dissonanzen vermittelst der
Rückung beruht auf drey Stücken. 87.

Fortschreitungen,

wie viel obligate in dem consoniren-
den gleichen Contrapuncte stecken.

208. (ist zu verstehen, wenn sich die
Harmonie auf jedem Tacttheile ver-

ändert, und nicht die Parallelbewe-
gung Statt findet.)

Freiheiten harmonische, worinnen sol-
che bestehe. 264. 265. sq.

Sup wird angeführt. 63.

E.

Einklang. Man darf nicht ihrer zwey
in gerader Bewegung hintereinander
setzen. 51. sqq.

— — vertritt die Stelle der
Octave. 14. S. Octave.

F.

Falsche Quinte, unvorbereitet. 91.

— — von ihrer Auflösung und Vor-
bereitung. 118.

— — wird als consonirend! ausgeübt.
120.

Fortschreitung, harmonische der In-
tervalle. 49.

G.

Graun (Capellmeister) wird ange-
führt. 66.

Grundaccorde, was man so nennet.
24. 25. 26.

H.

Harmonie, was sie ist. 22.

— — ob davon die Melodie entsprin-
get. 23

— — Grund der Harmonie ist allezeit
vierstimmig. 23.

— — was eine enge ist. 250.

General-Register

Harmonie, was eine zerstreute oder weite ist. 250. **S. Versetzung.**

I.

Intervall, mit wie vielerley Arten derselben man es hauptsächlich in der Musik zu thun hat. 12. 13.

— — was man darunter versteht. 13. 14.

— — die Verkehrung der Intervalle. 14.

— — vollkommenes, volles, natürliches, reines, ordentliches, gemeines Intervall, was man darunter versteht. 17.

— — vermindertes, verkleinertes, mangelhaftes, unvollkommenes, falsches Intervall, was man darunter versteht. 17.

— — vergrößertes, übermäßiges, Intervall, was es ist. 17.

— — grosses, kleines, was es ist. 18.

— — Verbindung der Intervalle geschieht auf zweyerley Art. 22.

— — von der harmonischen Fortschreitung der Intervalle. 49.

Intonationen schwere bleiben in der Vocalmusik aus der Melodie verbannt. 216.

— — welche schwer sind. 216.

K.

Kuhnau, wie er die Unsinnigkeit Sauls ausdrückt. 56.

M.

M. Mattheson. Seine Meinung vom Ursprunge der Melodie und Harmonie. 23.

Melodie, was sie ist. 22.

— — ob sie von der Harmonie entspringet. 23.

Metrum, was es ist. 222.

Mittelstimmen, darinnen ist fast alles erlaubt, ausgenommen Octaven und Quinten in gerader Bewegung. 77.

N.

Nebendissonanz in Septimensätzen. 91.

Nebengrundaccorde, was man darunter versteht. 25.

Note, wodurch selbige von der Secunda unterschieden wird. 114.

— — kann unvorbereitet erscheinen, bey liegendem Basse. 138.

— — von der Secunde unterschieden. 16.

Nonenaccord, woraus derselbe entspringet. 25.

— — mit seinen Verkehrungen. 34. sqq.

O.

Obligat.

mit wie vielen obligaten Stimmen man componiren könne. 213.

Siehe Satz.

Octave. Man darf nicht ihrer zwey in gerader Bewegung hintereinander setzen. 51. sqq.

— — nachschlagende Octaven. 58.

— — Octaven in Brechungen. 58.

— — durchgehende Octaven. 58.

— — Scheinoctaven. 59.

— — Manierenoctave. 58.

— — welche durch Verwechselung der Stimmen verhütet werden. 60.

Octave.

über alle drey Theile.

Octave.

- — Octaven in widriger Bewegung, wo sie zu dulden. 67. 264.
- — von verschiedner Gattung, die einander folgen können. 70.
- — wird im Septimenaccorde verdoppelt. 91.

P.

- Pebusch wird angeführt. 226.
- Präparation. Siehe Vorbereitung.
- Pseudoconsonanz, was man darunter versteht. 79.
- Pseudodissonanz, was man darunter versteht. 78. 127.

Q.

- Quang, wird angeführt 226.
- Quarte, übermäßige unvorbereitet 91.
- — die übermäßige wird mit Unrecht groß genennet 95.
- — S. Auflösung und Vorbereitung.
- — wird als consonirend ausgeübt. 121.
- — von der Undecime unterschieden 16. 21.
- — ein schwach consonirendes Intervall 78.
- — wo sie als Con- und wo als Dissonanz gehandhabet werden muß 78.
- — umständliche Lehre von der Quarte 79. seq.

Quarte, wird in Contrapunctischen Sachen der Undecime gleich tractirt 81.

Quinte, Quinten- und Octavenverboth in gerader Bewegung 52. seq.

- — durchgehende Quinten 63.
- — nachschlagende Quinten 63.
- — Manierenquinten 65.
- — Exempel von gewissen erträglichen Quinten, in gerader Bewegung 66.

Quinte, wo sie dissoniret 94.

- — die falsche wird mit Unrecht Klein genennet 95.

Quinten in widriger Bewegung, wo sie zu dulden 67. 264.

- — von verschiedner Gattung, welche einander folgen und nicht folgen können 68.

R.

Rameau. Seine Meinung vom Ursprunge der Melodie und Harmonie 23.

- — will nur den Dreyklang und Septimenaccord verkehrt wissen 33.

Reinigkeit des Satzes, wovon dieselbe abhängt 12.

Resolution. Siehe Auflösung.

Rhythmus, was er ist 221.

- — der gerade besser als der ungerade 222.

Riedt, wird angeführt 226.

Riessel, wird angeführt 223.

Rückung, Lehre davon 86. seq.

- — kann auf verschiedene Art gesehen. ibid.

S.

Satz, der neunstimmige Satz, ist der natürlichste 207. seq.

- — vielstimmiger, was man so nennt 207.

— — Lehre vom zweystimmigen Satze 223.

— — vom dreystimmigen 249.

— — vom vierstimmigen 254.

— — vom fünfstimmigen 264.

— — vom sechstimmigen 269.

— — vom siebenstimmigen 270.

— — vom achtstimmigen 271.

— — vom neunstimmigen 271.

General-Register.

Satz, reiner Satz, wovon er abhängt 12. S. Accord.
Scacchi (Marco) hat einen Quinten- und Octavenstreit mit Paul Seyferth 52.
Secunde. S. Vorbereitung und Auflösung.
 — — ihr Merkmal, wodurch sie von der None unterschieden wird. 114.
Semitonium Modi, heißt die tonbezeichnende Sayte 91.
Septime. S. Vorbereitung und Auflösung.
Septime, ist die Quelle aller Dissonanzen 24. 25. 26.
 — — durchgehende 36. 39. 45. S. 23.
Septimenaccord, eine vierstimmige dissonirende Grundharmonie. 24.
 — — woraus derselbe entspringet. 24.
 — — zusammengeschohne Septimenaccorde. 25.
 — — Lehre von den Septimenaccorden. 30.
 — — mit seinen Verfehrungen. 30.
Septenaccord. 28. 29.
Sextquartenaccord. 28. 29.
Seyferth (Paul) hat einen Quinten- und Octavenstreit mit dem Marco Scacchi. 52.
Sorge, hat unter den Deutschen zuerst die Abstammung der Accorde gelehrt. 33.
Sprünge werden in der vollstimmigen Composition verboten. 216.
Stammaccord. Siehe Grundaccord.
Syncopation, Lehre davon. 86.

T.

Tabelle, der musikalischen Accorde 46. 47.

Tacterstickung, 222.
Telemann, wird angeführt 64.
Terz, aus der Zusammensetzung der Terzen entsteht alle Harmonie 24.
 — — wo solche dissonirt 95.
Terzen, müssen in der Tiefe vermieden werden 218. 166. 167.
Terzdecime, von der Sexte unterschieden 16.
Terzdecimenaccord, woher derselbe entspringt 25.
 — — mit seinen Verfehrungen 40.
Tervo, wird angeführt 63.
Ton, ein ganzer, was er ist 14.
 — — ein halber 14.
 — — ein grosser halber Ton 14.
 — — ein kleiner halber Ton 14.

U.

Uebermäßige None, welche mit Unrecht für eine übermäßige Secunde gehalten wird 110.
Ueberschlag in die Octave, vor der Resolution 93.
Uebersteigung der Stimmen, wo sie erlaubt ist 217. S. 7. sqq.
 — — und warum 266.
Umfang der Stimmen, muß beobachtet werden 215.
Undecime, von der Quarte unterschieden 16. 21.
Undecimenaccord, woraus derselbe entspringt 25.
 — — mit seinen Verfehrungen 37.
Untersteigung der Stimmen. S. Uebersteigung.

V.

Vacuum, was man so nennet 255.
 Ver.

über alle drey Theile.

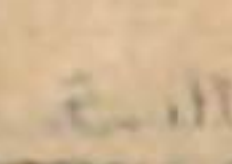
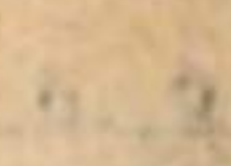
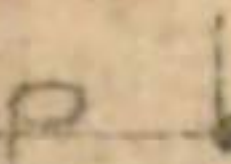
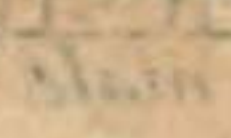
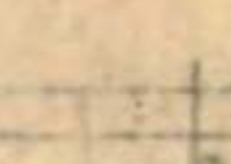
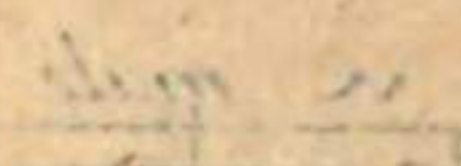
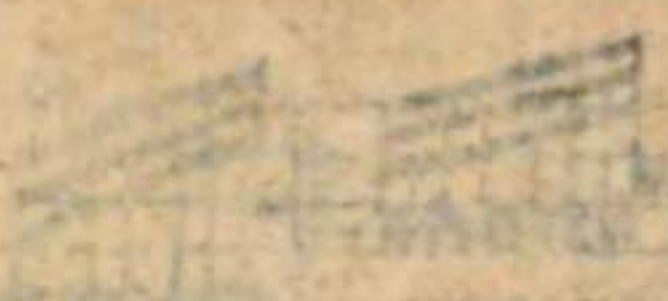
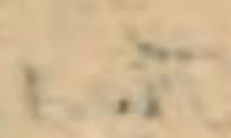
- | | |
|--|--|
| <p>Verdoppelung der Intervalle. Lehre davon 160. sqq.</p> <p>— — der Consonanzen überhaupt 161.</p> <p>— — der eigentlichen harmonischen Dreyklänge 162.</p> <p>— — der kleinen und grossen Terz, Streit darüber 165.</p> <p>— — des Sextenaccords 169.</p> <p>— — des Sextquartenaccords 171.</p> <p>— — der uneigentlichen Dreyklänge mit den davon abstammenden Sätzen 173.</p> <p>— — der Intervalle in dissonirenden Sätzen 178.</p> <p>— — gewisser Dissonanzen 187.</p> <p>— — der Octave im Septimenaccorde 91.</p> <p>Verkehrung der Intervalle 14.</p> <p>— — macht die übermäßigen Intervalle zu verminderten, und umgekehrt; die grossen zu kleinen, und umgekehrt 18.</p> <p>— — Gedanken über die Verkehrung der zusammengesetzten dissonirenden Sätze 33.</p> <p>Versetzung, (enge und weite) des Vierklangs 29.</p> <p>— — — — des Septimenaccords 33.</p> <p>Verwechslung der Stimmen bey der Auflösung. Lehre davon 145. sq.</p> <p>— — — — bey der Auflösung 92. 96.</p> <p>Vielstimmige Composition, was man so nennet 207.</p> | <p>Vierklang, (harmonischer) 24. s. Dreyklang.</p> <p>— — Versetzung der Vierklänge 29.</p> <p>Violinist, ein lächerlicher, der sich mit dem Violoncello allein, oder der Bratsche, ohne das Clavier accompagniren läßt 226.</p> <p>Vorausnehmung 158.</p> <p>Vorbereitung der Dissonanzen 87.</p> <p>— — geschicht mit consonirenden Intervallen 88.</p> <p>— — gewisse Dissonanzen können unvorbereitet angeschlagen werden 89.</p> <p>— — der Septime 89. sqq.</p> <p>— — gewisser Nebendissonanzen nicht nöthig 91.</p> <p>— — des Sextquintenaccords 94.</p> <p>— — des Quartterzenaccords 95.</p> <p>— — des Secundenaccords 95.</p> <p>S. Auflösung.</p> <p style="text-align: center; margin: 20px 0;">W.</p> <p>Wechselgang, Lehre davon 83. sqq.</p> <p>Wechselgänge, resolvirende 156. unresolvirende 158.</p> <p style="text-align: center; margin: 20px 0;">Z.</p> <p>Zergliedern eine Dissonanz vor ihrer Auflösung 145. 147.</p> <p>Zertheilen eine Dissonanz. S. Zergliedern.</p> |
|--|--|



Table of Contents

Introduction 1
Chapter I 10
Chapter II 20
Chapter III 30
Chapter IV 40
Chapter V 50
Chapter VI 60
Chapter VII 70
Chapter VIII 80
Chapter IX 90
Chapter X 100
Chapter XI 110
Chapter XII 120
Chapter XIII 130
Chapter XIV 140
Chapter XV 150
Chapter XVI 160
Chapter XVII 170
Chapter XVIII 180
Chapter XIX 190
Chapter XX 200
Chapter XXI 210
Chapter XXII 220
Chapter XXIII 230
Chapter XXIV 240
Chapter XXV 250
Chapter XXVI 260
Chapter XXVII 270
Chapter XXVIII 280
Chapter XXIX 290
Chapter XXX 300
Chapter XXXI 310
Chapter XXXII 320
Chapter XXXIII 330
Chapter XXXIV 340
Chapter XXXV 350
Chapter XXXVI 360
Chapter XXXVII 370
Chapter XXXVIII 380
Chapter XXXIX 390
Chapter XL 400
Chapter XLI 410
Chapter XLII 420
Chapter XLIII 430
Chapter XLIV 440
Chapter XLV 450
Chapter XLVI 460
Chapter XLVII 470
Chapter XLVIII 480
Chapter XLIX 490
Chapter L 500
Chapter LI 510
Chapter LII 520
Chapter LIII 530
Chapter LIV 540
Chapter LV 550
Chapter LVI 560
Chapter LVII 570
Chapter LVIII 580
Chapter LIX 590
Chapter LX 600
Chapter LXI 610
Chapter LXII 620
Chapter LXIII 630
Chapter LXIV 640
Chapter LXV 650
Chapter LXVI 660
Chapter LXVII 670
Chapter LXVIII 680
Chapter LXIX 690
Chapter LXX 700
Chapter LXXI 710
Chapter LXXII 720
Chapter LXXIII 730
Chapter LXXIV 740
Chapter LXXV 750
Chapter LXXVI 760
Chapter LXXVII 770
Chapter LXXVIII 780
Chapter LXXIX 790
Chapter LXXX 800
Chapter LXXXI 810
Chapter LXXXII 820
Chapter LXXXIII 830
Chapter LXXXIV 840
Chapter LXXXV 850
Chapter LXXXVI 860
Chapter LXXXVII 870
Chapter LXXXVIII 880
Chapter LXXXIX 890
Chapter LXXXX 900
Chapter LXXXXI 910
Chapter LXXXXII 920
Chapter LXXXXIII 930
Chapter LXXXXIV 940
Chapter LXXXXV 950
Chapter LXXXXVI 960
Chapter LXXXXVII 970
Chapter LXXXXVIII 980
Chapter LXXXXIX 990
Chapter LXXXXX 1000

Table of Contents
Introduction 1
Chapter I 10
Chapter II 20
Chapter III 30
Chapter IV 40
Chapter V 50
Chapter VI 60
Chapter VII 70
Chapter VIII 80
Chapter IX 90
Chapter X 100
Chapter XI 110
Chapter XII 120
Chapter XIII 130
Chapter XIV 140
Chapter XV 150
Chapter XVI 160
Chapter XVII 170
Chapter XVIII 180
Chapter XIX 190
Chapter XX 200
Chapter XXI 210
Chapter XXII 220
Chapter XXIII 230
Chapter XXIV 240
Chapter XXV 250
Chapter XXVI 260
Chapter XXVII 270
Chapter XXVIII 280
Chapter XXIX 290
Chapter XXX 300
Chapter XXXI 310
Chapter XXXII 320
Chapter XXXIII 330
Chapter XXXIV 340
Chapter XXXV 350
Chapter XXXVI 360
Chapter XXXVII 370
Chapter XXXVIII 380
Chapter XXXIX 390
Chapter XL 400
Chapter XLI 410
Chapter XLII 420
Chapter XLIII 430
Chapter XLIV 440
Chapter XLV 450
Chapter XLVI 460
Chapter XLVII 470
Chapter XLVIII 480
Chapter XLIX 490
Chapter L 500
Chapter LI 510
Chapter LII 520
Chapter LIII 530
Chapter LIV 540
Chapter LV 550
Chapter LVI 560
Chapter LVII 570
Chapter LVIII 580
Chapter LIX 590
Chapter LX 600
Chapter LXI 610
Chapter LXII 620
Chapter LXIII 630
Chapter LXIV 640
Chapter LXV 650
Chapter LXVI 660
Chapter LXVII 670
Chapter LXVIII 680
Chapter LXIX 690
Chapter LXX 700
Chapter LXXI 710
Chapter LXXII 720
Chapter LXXIII 730
Chapter LXXIV 740
Chapter LXXV 750
Chapter LXXVI 760
Chapter LXXVII 770
Chapter LXXVIII 780
Chapter LXXIX 790
Chapter LXXX 800
Chapter LXXXI 810
Chapter LXXXII 820
Chapter LXXXIII 830
Chapter LXXXIV 840
Chapter LXXXV 850
Chapter LXXXVI 860
Chapter LXXXVII 870
Chapter LXXXVIII 880
Chapter LXXXIX 890
Chapter LXXXX 900
Chapter LXXXXI 910
Chapter LXXXXII 920
Chapter LXXXXIII 930
Chapter LXXXXIV 940
Chapter LXXXXV 950
Chapter LXXXXVI 960
Chapter LXXXXVII 970
Chapter LXXXXVIII 980
Chapter LXXXXIX 990
Chapter LXXXXX 1000



TAB. I.

Fig. 1.

Handwritten musical score for Tab. I, featuring 18 numbered measures. The score is written on two staves per measure, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 3/4.

Measures 1 through 18 are numbered at the top. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The lower staff often contains a piano accompaniment with chords and single notes.

Lyrics and performance instructions are written below the notes:

- Measure 10: *male*
- Measure 11: *male*
- Measure 15: *male*, *Leben*
- Measure 16: *male*, *Leben*
- Measure 17: *pro*

Measures 19 and 20 are labeled "No. 1." and "No. 2." respectively, indicating a new section or variation. The notation continues with various musical symbols and accidentals.

Measures 21 through 28 are numbered at the top and labeled "No. 1." through "No. 8." respectively, indicating a new section or variation. The notation continues with various musical symbols and accidentals.

TAB. II.

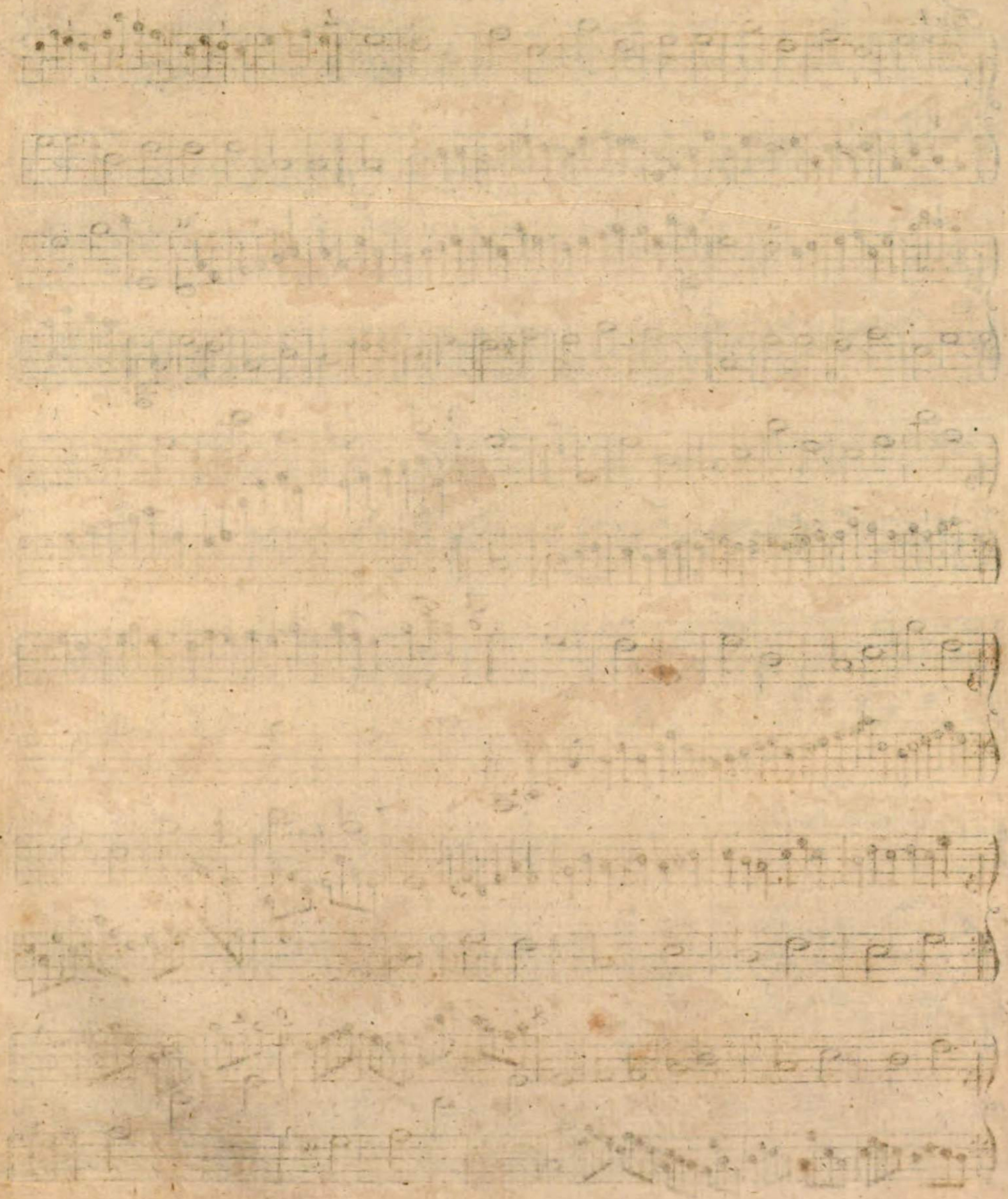
Fig. 1.

The musical score consists of 15 measures, each numbered at the beginning of the treble staff. The notation is as follows:

- Measure 1:** Treble staff has a half note G4 and a half note A4. Bass staff has a half note G3 and a half note A3.
- Measure 2:** Treble staff has a half note B4 and a half note C5. Bass staff has a half note B2 and a half note C3.
- Measure 3:** Treble staff has a half note D5 and a half note E5. Bass staff has a half note D2 and a half note E2.
- Measure 4:** Treble staff has a half note F5 and a half note G5. Bass staff has a half note F2 and a half note G2.
- Measure 5:** Treble staff has a half note A5 and a half note B5. Bass staff has a half note A2 and a half note B2.
- Measure 6:** Treble staff has a half note C6 and a half note D6. Bass staff has a half note C3 and a half note D3.
- Measure 7:** Treble staff has a half note E6 and a half note F6. Bass staff has a half note E2 and a half note F2.
- Measure 8:** Treble staff has a half note G6 and a half note A6. Bass staff has a half note G2 and a half note A2.
- Measure 9:** Treble staff has a half note B6 and a half note C7. Bass staff has a half note B2 and a half note C3.
- Measure 10:** Treble staff has a half note D7 and a half note E7. Bass staff has a half note D2 and a half note E2.
- Measure 11:** Treble staff has a half note F7 and a half note G7. Bass staff has a half note F2 and a half note G2.
- Measure 12:** Treble staff has a half note A7 and a half note B7. Bass staff has a half note A2 and a half note B2.
- Measure 13:** Treble staff has a half note C8 and a half note D8. Bass staff has a half note C3 and a half note D3.
- Measure 14:** Treble staff has a half note E8 and a half note F8. Bass staff has a half note E2 and a half note F2.
- Measure 15:** Treble staff has a half note G8 and a half note A8. Bass staff has a half note G2 and a half note A2.

A handwritten musical score on ten staves. The notation is in a historical style, featuring various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and bar lines. The manuscript is written in dark ink on aged, slightly discolored paper. The first staff begins with a clef and a key signature. The notation includes many accidentals (sharps and flats) and some ligatures. The staves are numbered 1 through 10 at the beginning of each line. The music appears to be a single melodic line, possibly for a lute or a vocal part. The handwriting is somewhat cursive and shows signs of being a working draft or a personal manuscript.

III. STY



TAB. III.

Fig. 1.

The musical score for Fig. 1, TAB. III, is a handwritten manuscript consisting of 18 staves, organized into 9 pairs. Each pair represents a system of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The score is divided into sections by double bar lines, with some sections marked with numbers 1 through 9. The notation is in a historical style, likely from a 17th or 18th-century manuscript.

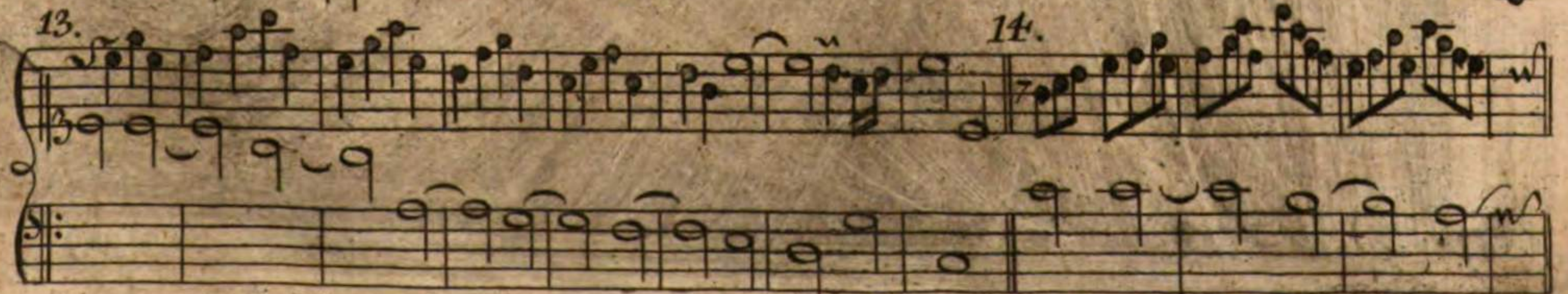
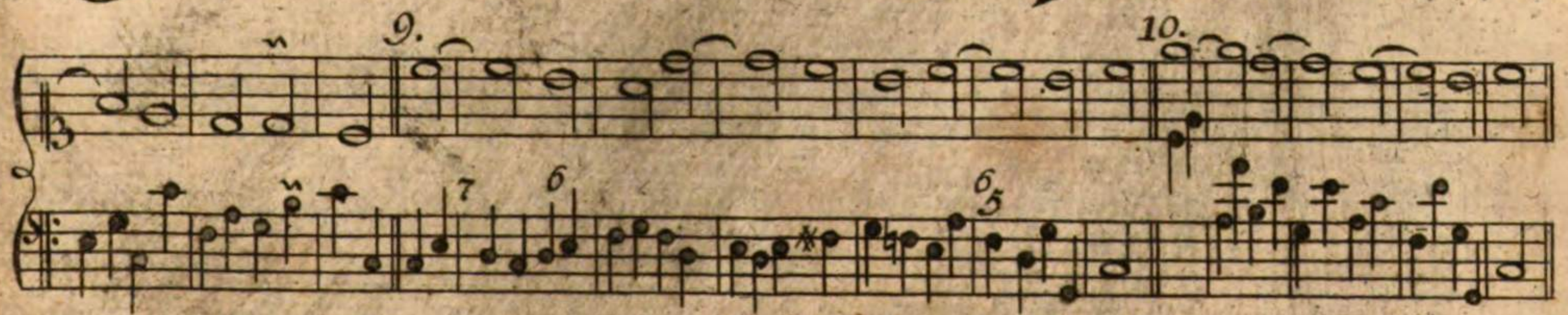
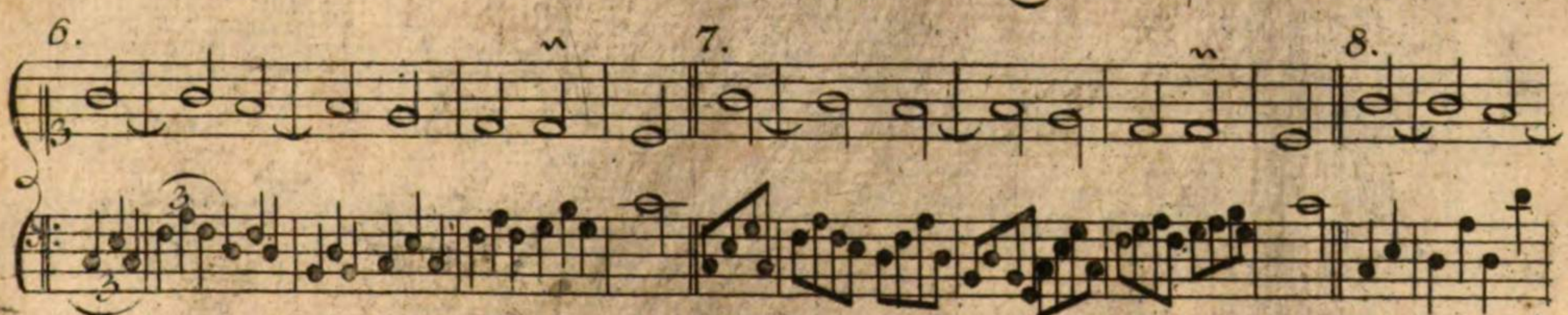
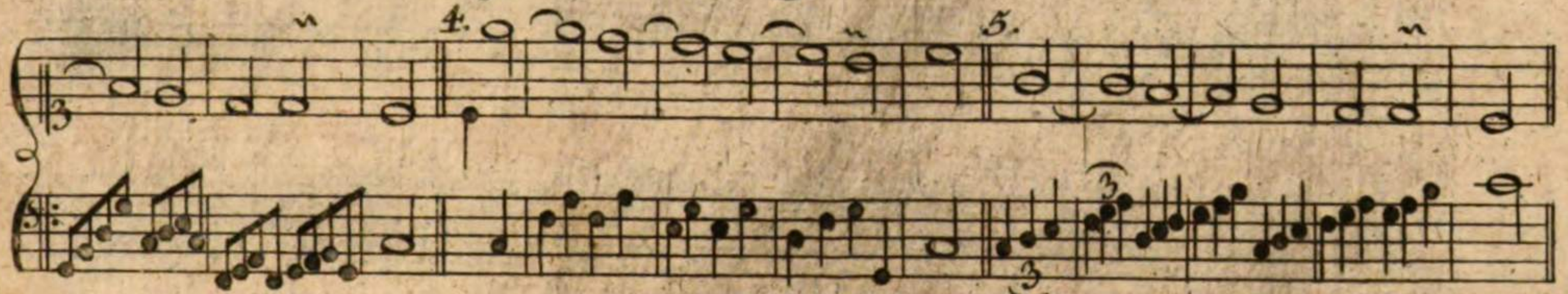
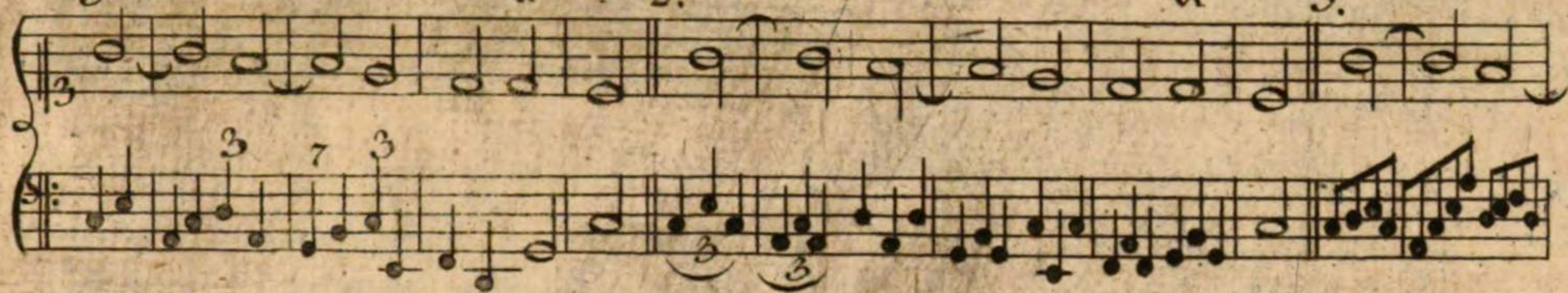
The score is divided into sections by double bar lines, with some sections marked with numbers 1 through 9. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The score is in a historical style, likely from a 17th or 18th-century manuscript.

TAB. IV.

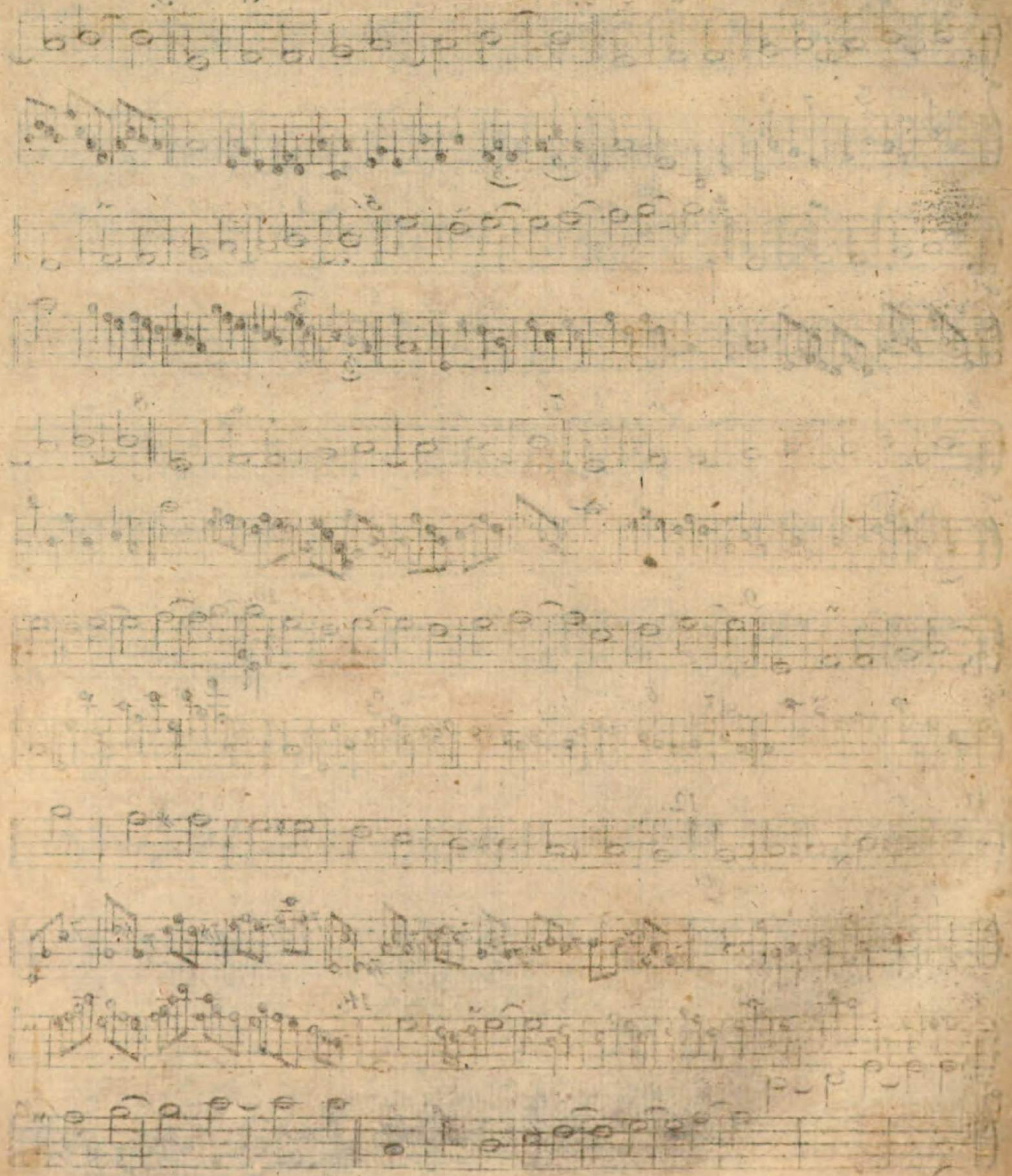
Fig. 1.

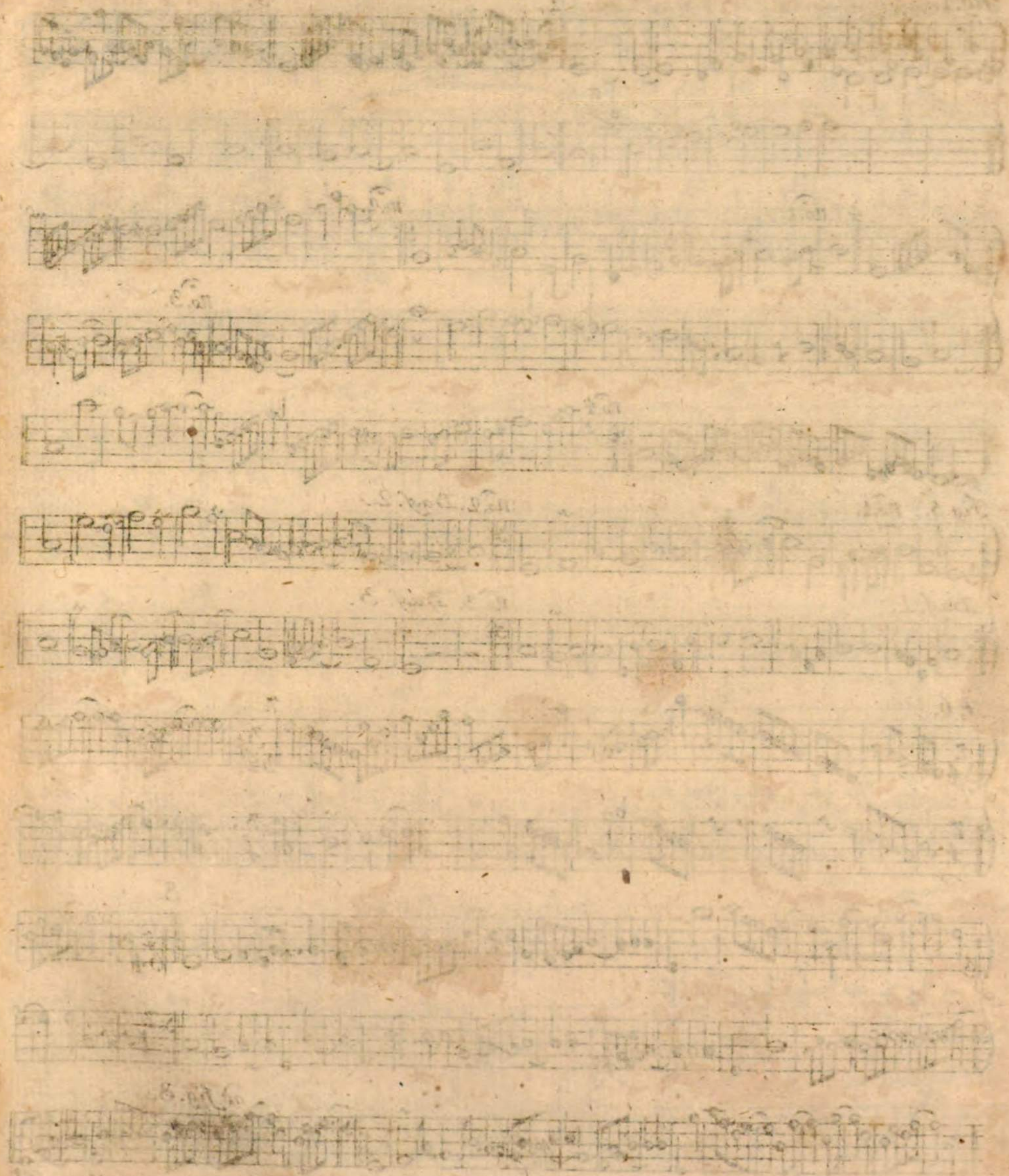
2.

3.



TABLE





TAB. V.

Fig. 1.

2.

3.



4. no. 1.

no. 2.

no. 3.



no. 4.



Fig. 5. no. 1.

no. 2. Bass. 2.

Bass. 1.

no. 3. Bass. 3.



f. 6.

7.

8.



ad fig. 8.



TAB. VI.

Fig. 1.

2.

3.

4.

oder

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

cet

cet

12.

13.

6 3

14.

15.

16.

cet.

6 3

cet

17.

18.

19.

20.

cet.

7 6

cet.

w

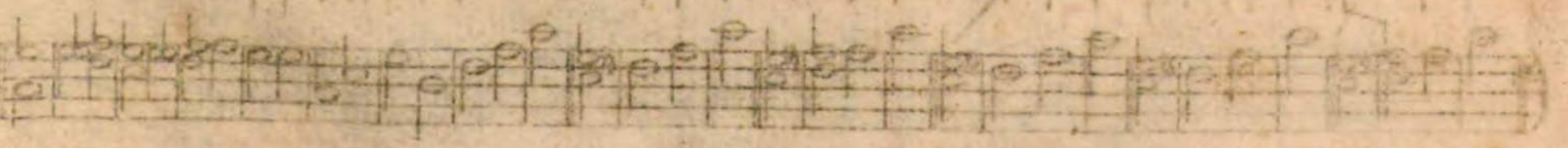
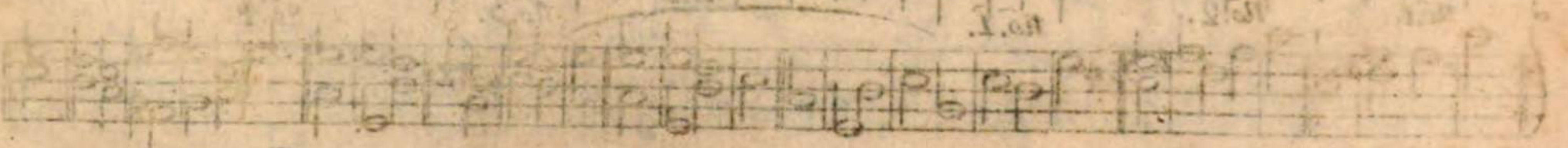
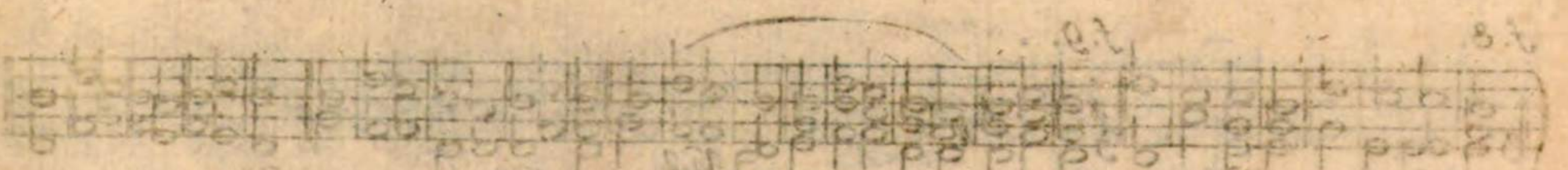
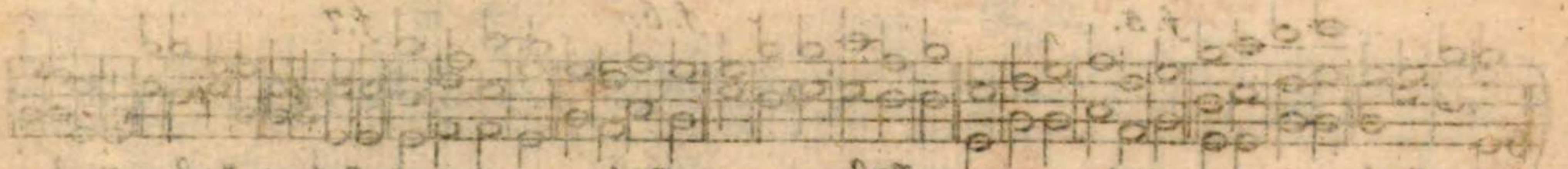
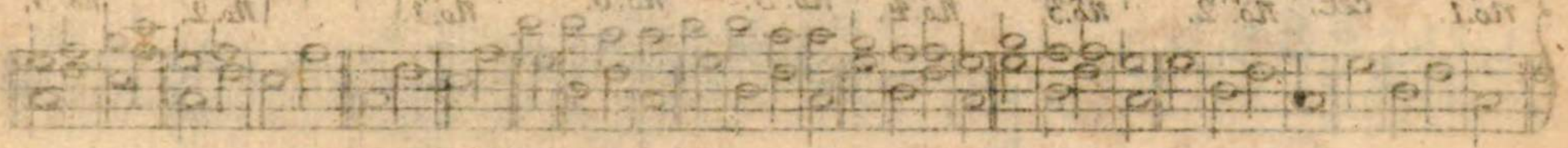
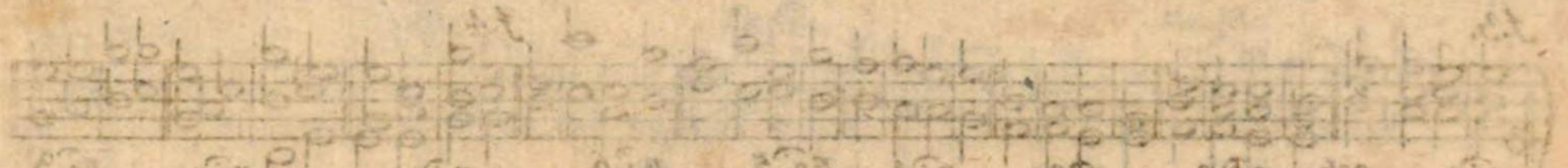
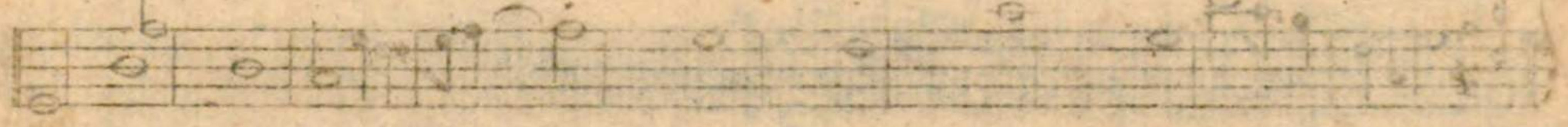
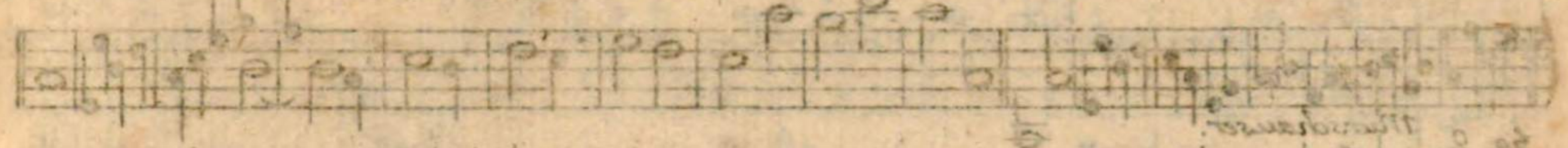
w

21.

adi ad Tab. VII.

TAB VI

This page contains ten staves of handwritten musical notation. The notation is written in a historical style, likely for a lute or similar stringed instrument, as indicated by the title 'TAB VI'. The staves are arranged in five pairs. Each staff contains various musical symbols, including notes (some with stems and flags), rests, and fingerings (indicated by numbers 1-5). Some staves have additional markings above them, possibly indicating fret positions or specific techniques. The ink is dark, and the paper shows signs of age and wear.



TAB.VII.

ad Tab. VI.

Fig. 1.

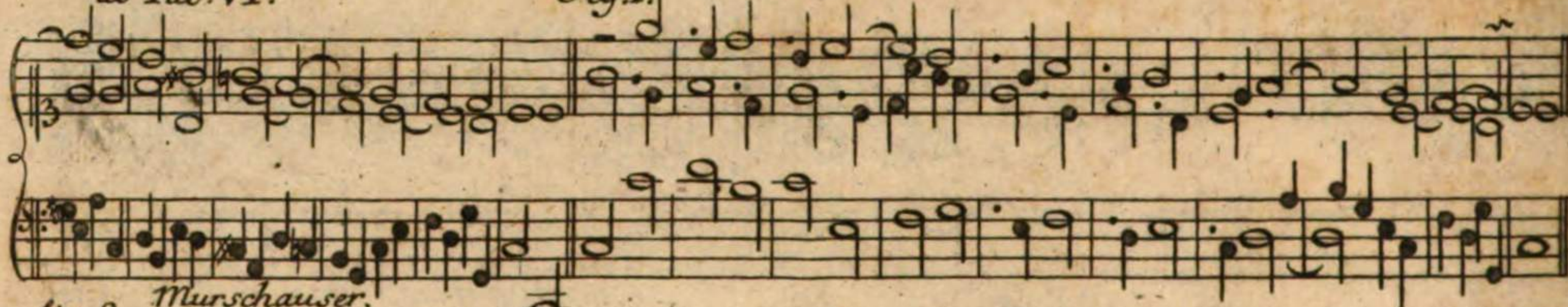


Fig. 2. Murschauser.



f. 3.

f. 4.



f. 5.

f. 6.

f. 7.



f. 8.

f. 9.



f. 10.

No. 1.

No. 2.

No. 3.

No. 4.

No. 5.

f. 11.



TAB. VIII.

Fig. 1. No. 1. No. 2. No. 3. No. 4. No. 5.

No. 6. No. 7. No. 8. No. 9.

No. 10. No. 11. No. 12. No. 13.

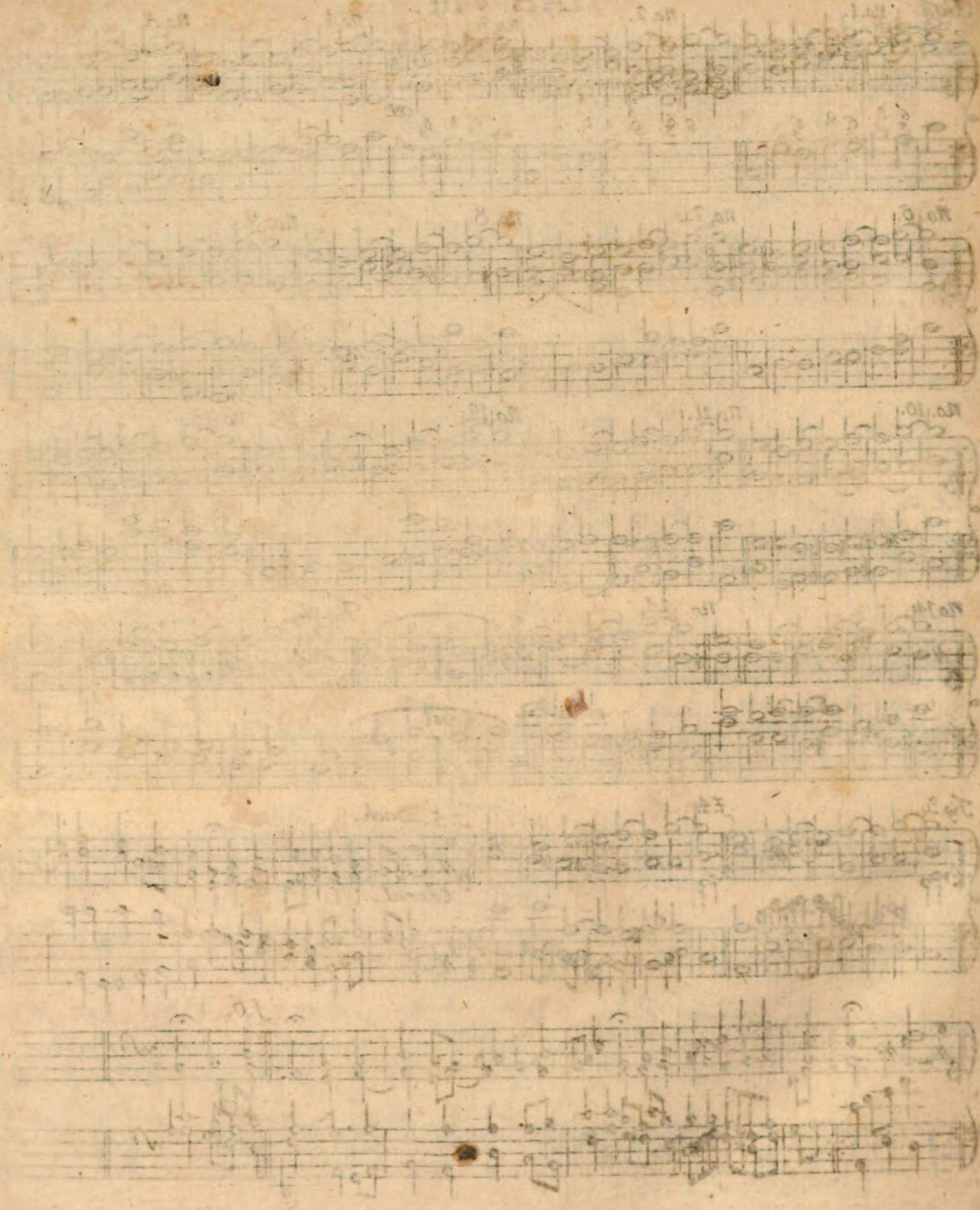
No. 14. No. 15. Fig. 2.

Fig. 3. f. 4. f. 5. Bach. Choral. f. 6.

cet

vel

DIVERT



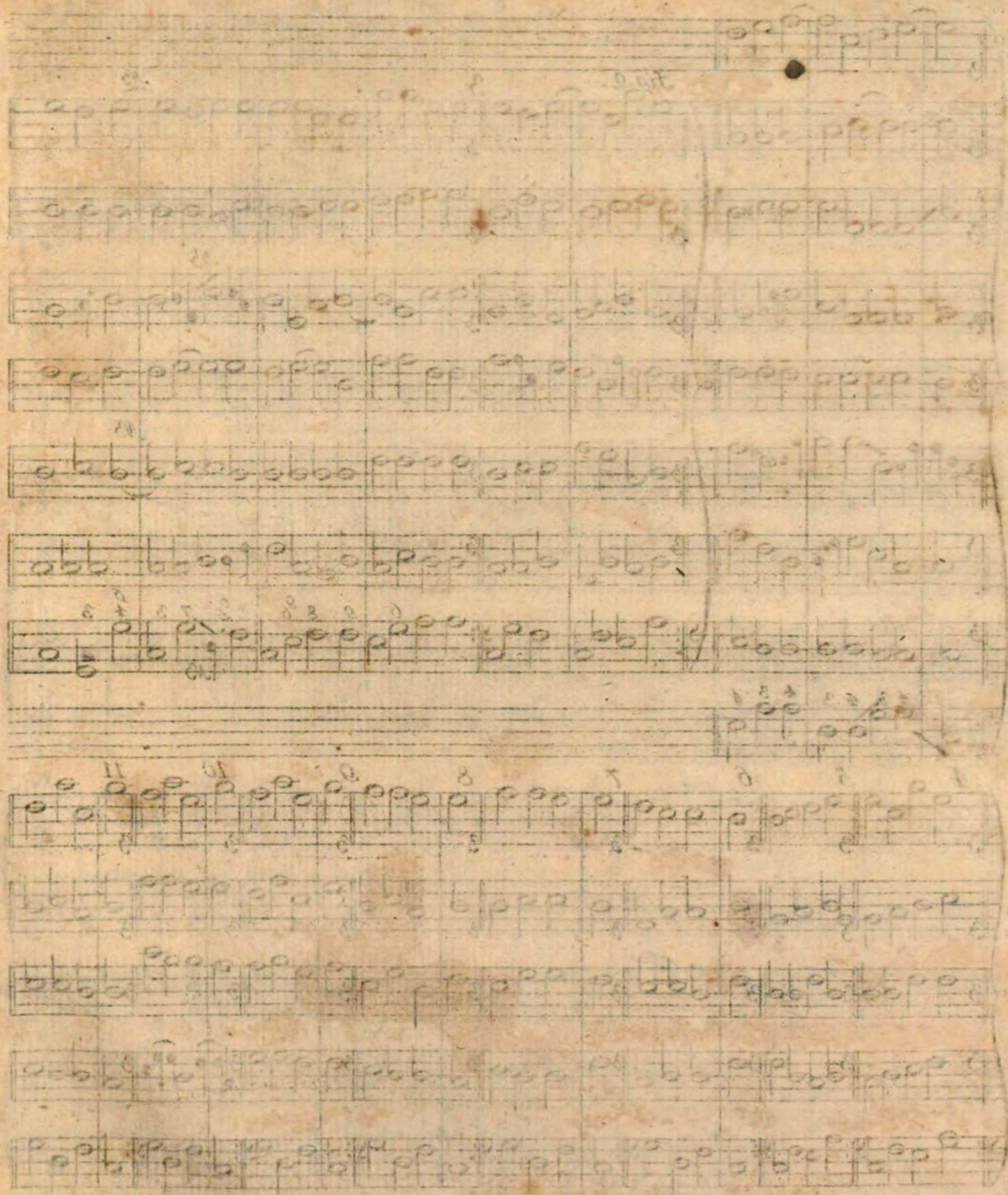


Fig. 1.

TAB. IX.

Fig. 2.

3.

NB

NB

NB

NB

1 3 4 3 4 3 #

4 5 6 7 8 9 10 11

6 9 8 9 6 5 7 3 6 4 3

NB

This page contains a handwritten musical score titled 'TAB. IX.'. It features two main sections, 'Fig. 1.' and 'Fig. 2.', each consisting of multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are several annotations throughout the score, including 'NB' (Nota Bene) and numbered sequences like '1 3 4 3 4 3 #', '4 5 6 7 8 9 10 11', and '6 9 8 9 6 5 7 3 6 4 3'. A large bracket connects the first and second systems of staves. The paper is aged and shows some staining.

TAB. X.

Fig. 1.

2. 1. Chor.

3.

4.

2. Chor.

Caret.

Caret.

III. Th.

Tab. XI. XII. sind am Anfang des Anthems zu verbinden.