

Der andere Theil
von dem

Sorgemach

der musicalischen Composition
in zwey Stücke abgetheilet.

Davon

Das erste Stück

Die

Lehre vom Sexten-Accord,

und

Das andere Stück

Die

Lehre vom wohlklingenden Quarten-Accord

in sich hält.

Denenjenigen, welche den General-Baß und die Composi-
tion studiren, zu Nuß eröffnet,

Von

GEORGIO ANDREA SORGIO,

Gräfl. Reuß-Plauischen Hof- und Stadt-Organisten zu Lobenstein.

Lobenstein, im Verlag des Autoris.

Dem
Durchlauchtigsten Fürsten
und Herrn,
H E R R N
Johann Friedrichen,
Fürsten zu Schwarzburg/
Derer Vier Grafen des Reichs, auch
Grafen zu Hohnstein, Herrn zu Arnstadt,
Sondershausen, Leutenberg, Eobra
und Klettenberg ꝛ. ꝛ.
Meinem gnädigsten Fürsten
und Herrn.

Durchlauchtigster Fürst,
Gnädigster Fürst und Herr!



W. Hochfürstlichen Durchlaucht.
hohe Erkänntniß so wie in allen Dero Hochfürstl.
Stande anständigen Wissenschaften, als auch ins-
besondere in der edlen Music, und die grosse Fertigkeit
so Höchst. Dieselben darinnen besitzen, wovon ein
Zeuge zu seyn die Gnade habe, könten genugsame Ursachen seyn, die
meine Wenigkeit angereizet Höchst. Deroselben den andern Theil
dieser musicalischen Schrift unterthänigst zu dediciren. So aber
kommt

Zuschrift.

Kommt noch darzu, daß meine unterthänigste Schuldigkeit erfordert, vor so vielen **an Dero Hochfürstl. Hofe** zu verschiedenen mahlen genossene hohe Gnade ein öffentliches Zeugniß meines danckbegierigen Gemüths abzulegen, wie auch meine schuldige Liebe und Hochachtung vor mein geehrtestes **Schwarzburgisches Vaterland**, welches mir, wie vielen andern, das Genie, Lust und Beliebung zur Music eingeflößet, und auch die ersten und nothwendigsten Fundamenta derselben beygebracht, zu bezeugen; zumahlen da in demselben sich sehr viele finden, die sich auf die Music, und sonderlich auf das **Clavier** legen, welchen dann dieses musicalische Schul-Buch nützliche Dienste möchte leisten können.

Es werden zwar in diesem Werckgen mehr theoretische als practische Dinge abgehandelt; allein ich bin schon versichert, daß **Ew. Hochfürstl. Durchl.** auch von einer solchen Theorie, die zu geschickter Praxi den Weg bahnet, ein besonderer **Hoher Patron** und **Gnädigster Beschützer** sind. Eine geschickte Praxis vergleicht sich zwar schönen reiffen Früchten eines Baums: Diese aber kan man nicht hoffen, wo nicht vorher ein guter Baum gepflanzt ist, dessen Stamm und Wurzeln gesund und frisch sind. Also kan man auch keine geschickte und untadelhafte Praxin in der Music erwarten, wo keine richtige Theorie zum Grunde lieget.

Ferner ist in diesem Werckgen eine Wahrheit vertheidiget, die mancher gelehrter und wackerer Musicus in vorigen Zeiten erkannt, und in seinen Schrifften bekannt hat, welche aber von dem berühmten **Hamburgischen Music-Gelehrten, Herrn Mattheson**, in seinem **forschenden Orchestre**, hat über den Haufen geworfen werden wollen.

Ew. Hochfürstl. Durchl. hochgepriesene Einsicht in die Wahrheit überhaupt läßt mich in geringsten nicht zweiffeln,
DERO

Zuschrift.

DERO hohe Approbation in dieser Materie zu erhalten, aus welchen Grunde hoffen kan, **Höchst** Dieselben werden gnädigst geruhen, dieses unterthänigste Opffer von **DERO** unterthänigsten Knecht und Landes-Kinde mit Hochfürstl. Hulde anzunehmen, und solches wider alle sich etwa dargegen stellende Feinde gnädigst zu schützen. Solche Hochfürstl. Gnade wird mich noch mehr verbinden Zeit Lebens in tiefster Devotion zu verharren

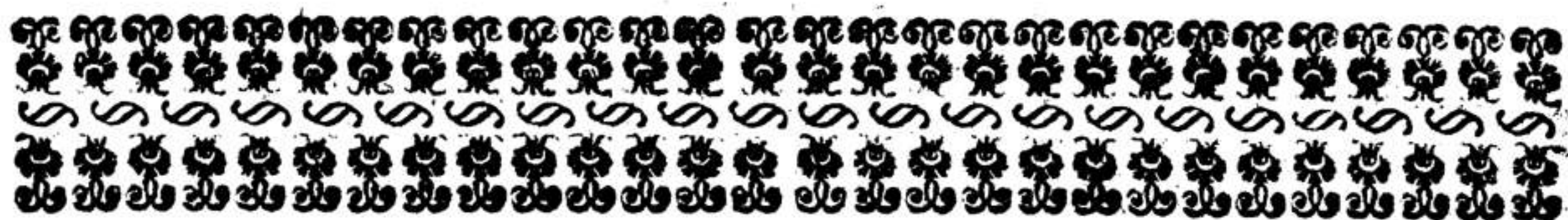
Durchlauchtigster Fürst,

Gnädigster Fürst und Herr!

Ew. Hochfürstl. Durchl.

Lobenstein,
den 30. Martii,
1746.

unterthänigst = gehorsamster Knecht
Georg Andreas Sorge.



Vorrede

An dem geneigten Leser!



Es wird Demselben in diesem Theile nebst der Lehre von den Serten eine kleine *Quarten-Critic* vor Augen gelegt, welche einige Belesenheit in musicalischen Schriften, wenigstens in dem Forschen den *Orchestre* Herrn Capellmeister Matthesons erfordert. Diese Materie ist von solcher Beschaffenheit, daß sie einen geübten und scharfsinnigen Leser verlangt, welcher ein gegründetes und unparthenisches Urtheil von derselben zu fällen im Stande ist. Dahero wird mirs lieb seyn, wenn unter meinen Lesern sich viele finden, die eine Sache gründlich untersuchen, und diese Schrift ohne Vorurtheil lesen. Man ist leicht dahin gebracht, daß man Einem um seiner Auctorität, oder um anderer Ursachen willen was glaubet, das im Grunde sich ganz anders befindet; wie ich denn selbst verschiedene Jahre in dieser Sache mit Herrn Mattheson einerley Meynung gewesen bin. Nachdem mir aber in Untersuchung derselben, wie auch anderer Dinge, einige Mühe gegeben, so habe vieles gründlicher und besser einsehen lernen.

Die Erkenntniß der Wahrheit führet eine besondere reine Wollust und Vergnügen mit sich. Werden nun meine Leser sich bemühen die Wahrheit in dieser und andern Sachen auch zu erkennen, so werden sie dieses Vergnügens theilhaftig werden.

Herr Mattheson hat es in der musicalischen Gelehrsamkeit allerdings hoch gebracht, und derselben grosse Dienste geleistet: Allein, daß alles was Er geschrieben, als wie lauter Glaubens-Artickel und unfehlbare Wahrheiten angesehen werden sollten, wird Er selbst nicht verlangen. In seinen jüngern Jahren hat Er manchemal was geschrieben, welches Er vermuthlich bey reifferer Ueberlegung

Vorrede.

gung anders befunden, aber, wie es insgemein gehet, nicht gerne widerrufen wollen. Und daher ist es auch geschehen, daß er das bündige Argument Baryphoni, daß die *Quarta* eine *Consonantia* sey, welches in dieser Schrift untersucht worden, anders ausgelegt, als es Baryphonus verstanden.

Ein jeder thue das Seinige, und theile dasjenige, was Er erkennet, der Welt mit, so werden wir eher ein so lange verlangtes hinlängliches Systema musicum zu lesen bekommen. Eines Menschen Arbeit allein scheint mirs nicht zu seyn. Und ich halte vor gewiß: Ratio mathematica muß da viele Dienste thun, will man anders diese und jene Wahrheit mit unumstößlichen Gründen behaupten.

Wenn die Mathematici bessere Musici, und die Musici bessere Mathematici werden, alsdenn wird man eher etwas gewisses und unfehlbares von dieser oder jener Sache, z. E. Was die Melodie sey? Woher sie entspringe? Ob sie von der Harmonie, oder diese von der Melodie herkomme? Wie sie zu machen? Wie diese oder jene Gemüths-Bewegung zu erregen oder zu stillen? und von tausend andern Dingen mehr, schreiben können.

An meinem wenigen Theile werde, so lange es GOTT gefällt, mit meinem Pfündlein zu wuchern suchen. Wenn viele des Sinnes sind, so wird das Studium musicum, so wohl theoreticum als practicum immer zu mehrern Kräfften kommen, und die gelehrte Welt wird, wenn sie es noch nicht ist, überzeuget werden: Daß die Music keinesweges unter gemeine Künste, sondern zur vielfältigen Gelehrsamkeit gehöre.

Ist gleich wenig Danck und Lohn bey dieser Arbeit, (wie denn versichern kan, daß um Gewinsts willen mein Vorgemach nicht selber verlegen darff,) so werde dennoch weder Arbeit noch Kosten scheuen, dasjenige was mir GOTT geschencket, zu seinen Ehren und zum Dienst meines Nächsten anzuwenden, und mitzutheilen.

Anbey statte allen denen, die bey dem Verlag des ersten Theils dieses Buchs ihre Liebe, Förderung und Christliche Dienstfertigkeit bewiesen und noch beweisen, hiermit öffentlichen und verbündlichsten Danck ab, und versichere Sie meiner schuldigsten Erkentlichkeit und willigen Gegen-Dienste nach allen meinen Vermögen; lebe darbey der Hoffnung, Sie werden auch bey diesen andern und folgenden dritten Theile in solcher Geneigtheit fortfahren, und auch andere zu gleichen rühmlichen und Christlichen Bezeigen zu vermögen suchen.

Vorrede.

An hochmüthige und Hebloſe Tadelſer und Mißgönner lehret man ſich nicht. Sie ſchaden nicht ſo wohl mir, als ſich ſelbſten; denn wer ſeinem Nächſten nicht dienet, wenn er kan, der beraubet ſich der Belohnung Gottes, welcher alles was dem Nächſten in billigen Dingen zu Liebe und Dienſte geſchiehet, reichlich zu vergelten pfleget.

Ich ſuche mit dieſem Buche weiter nichts, als der ſtudirenden Jugend zu dienen; denn ich weiß noch wohl, wie begierig in meiner Jugend nach gründlicher Unterweiſung geweſen, und wie ſehr es mich vergnüget, wenn hier und da etwas gefunden, das meinen Durſt geſtillet.

Nimm alſo hin, geneigter Leſer! was ich dir hiermit in lauterer und redlicher Abſicht liefere, und bleibe gewogen.

dem Autori.

Vorerinnerung an dem geneigten Leſer.

Weil man in der Druckerey das ſo genannte b quadratum oder Wiederherſtellungs-Zeichen nicht gehabt, als wird der geneigte Leſer das h davor gelten laſſen, und ſolches, nach Belieben mit der Feder darein verwandeln.

Erſtes

Erstes Stück

Des
Andern Theils

von dem

Sorgemach

der musicalischen Composition

in sich haltend

Die Lehre
vom Sexten-Accord.

Inhalt
des Andern Theils
von dem Vorgemach der musicalischen Composition.
Erstes Stück.

- Cap. I. Von der Sext überhaupt. pag. 67.
Cap. II. Vom Sexten-Accord überhaupt. p. 70.
Cap. III. Vom Sexten-Accord, so aus der Triade perfecta entspringet. p. 71.
Cap. IV. Vom Sexten-Accord, so aus der Triade minus perfecta entstehet. p. 72.
Cap. V. Vom Sexten-Accord, wie er aus der Triade defic. herkommt. p. 73.
Cap. VI. Vom Sexten-Accord, so von der Triade superflua hergeleitet wird. p. 75.
Cap. VII. Vom Sexten-Accord, so von der Triade manca herkommt. p. 76.
Cap. VIII. Enthält einige Regeln, wie die vierdte Stimme bey dem Sexten-Accord einzurichten. p. 78.
Cap. IX. Stellet eine mehrere practische Uebung mit denen Sexten an. p. 82.
Cap. X. Enthält einige bey den Sexten zu wissen nöthige Anmerkungen. p. 86.
Cap. XI. Von den Sexten, so nach den Quinten bey liegenden Basse folgen. p. 89.
Cap. XII. Vom gleichvertheilten Sexten-Accord p. 90.
Cap. XIII. Enthält einige Sexten-Exempel, wozu noch ein ander Instrument accompagniret, wie auch ein Exempel durch den Circel. p. 90.

Zweytes Stück.
des andern Theils.

- Cap. I. Von der Quarte, ob sie eine Consonanz oder Dissonanz sey? p. 95.
Cap. II. Vom Quartan-Accord, so aus der Versetzung der Triadis perfectæ entstehet. p. 107.
Cap. III. Vom Quartan-Accord, so aus der Versetzung der Triadis minus perfectæ entspringet. p. 109.
Cap. IV. Vom Quartan-Accord aus der Triade defic. p. 110.
Cap. V. Vom Quartan-Accord aus der Triade superflua. p. 118.
Cap. VI. Vom Quartan-Accord aus der Triade manca. p. 123.
Cap. VII. Stellet eine mehrere practische Uebung mit den Quartan-Accorden an. p. 127.

Daß



Das I. Capitel. Von der Sext überhaupt.

§. 1.

Nach genugsam abgehandelten Haupt = Accord werden wir es nun mit den Sexten = Accord zu thun kriegen, daher wollen wir vorerst etwas von der Sext überhaupt handeln. Die Sext hat ihren Namen daher, weil ihr höherer Klang von dem tiefern abgerechnet in unsern Noten = Plan die sechste Stelle einnimmt. Z. E.

c	d	e	f	g	a
1	2	3	4	5	6

§. 2.

Demnach ist die Serte ein Intervall, welches in 5. Klang = Stufen eingetheilet wird, und, nach dem Unterschied der halben oder ganzen Stufen, klein oder groß, wie auch verkleinert oder vergrößert, also nach heutiger Praxi viererley Art ist, nemlich 1.) die kleine, 2.) die grosse, 3.) die kleinste und 4.) die grösste Sext. In unsern musicalischen Lehr = Büchern heissen sie: Sexta minor, major, diminuta und superflua. Die diminuta wird auch deficiens genennet. Wir wollen nach dem Exempel des Herrn Capellmeisters Telemanns die Sexten eintheilen, in kleine, grosse, kleinste und grösste. Die beyden ersten gehören in das diatonische, die beyden letztern aber ins chromatische, oder noch besser ins enharmonische Geschlecht.

§. 3.

Wir wollen von jeder Art eine in Noten darstellen, und ihre Zwischenstufen mit Puncten bezeichnen. Die grösste hat lauter ganze Stufen; die grosse hat nebst den ganzen eine halbe; die kleine zwey halbe, und die kleinste drey halbe Stufen. S. E. vid. Tab. I. Fig. I. Part. II.

§. 4.

Der berühmte Prinz, und andere Autores mehr, lehren: Die grosse Sext (Sexta major) sey vollkommener als die kleine (Sexta minor) weil sie den Raum, so einer Sext zukommen könnte, vollkommen einnehme, worinnen ich aber ganz anderer Meinung bin. Wenn es freylich allemahl nach der Grösse gehen, und darnach geurtheilet werden sollte, so müßte die Kuh den Haasen überlaufen. Aber nein, es folget nicht, daß wenn einer grösser ist als der andere, er deswegen auch vollkommener oder vornehmer sey.

§. 5.

Die Sexten entspringen von den Terzen. Das ist unstreitig. Denn gäbe es keine Terzen, so gäbe es auch keine Sexten. Nun entspringet die kleine Sext von der grossen Terz, welche vollkommener, ja weit vollkommener ist als die kleine Terz; Denn wenn ich das untere Ende der grossen Terz oben, und das obere unten setze, so wird eine kleine Sext draus, S. E.

$$\begin{array}{l} [e : \bar{e}] \quad 5 : 8 \\ [c : e] \quad 4 : 5 \end{array}$$

Die grosse Sext aber entspringet von der kleinen Terz, derothalben ist die kleine Sext vollkommener als die grosse.

§. 6.

Alle Verhältnisse (Rationes) entstehen von der Unität. Denn wäre nicht 1, so wäre auch nicht 2. 3. 4. 12. Nun ist zu merken, daß wenn man 3. L. der Zahl 1. den Klang C zuweignet, und ihm zum Grunde (pro basi) setzt, so heissen alle Intervalle, welche auf die in geometrischer Progression entstehende Zahlen fallen, auch c. 3. L.

1.	2.	4.	8.	16.	32.
C	c	$\frac{c}{c}$	$\frac{c}{c}$	$\frac{c}{c}$	$\frac{c}{c}$

Der Adel, Würde und Vollkommenheit nun so die Zahl 1 hat, der fällt auf alle ihre Descendenten so in geometrischer Progression gezeuget werden. Alle Rationes Consonantiarum und deren Intervalla aber, welche einen solchen Descen-

scendenten *pro termino maiori vel minori* haben, nehmen Antheil an dessen Vorzug und Vollkommenheit. Da finden sich nun:

$$\begin{array}{ccccccc} C & : & c & | & c & : & g & | & g & : & c & | & c & : & e & | & e & : & c & | \\ 1 & : & 2 & | & 2 & : & 3 & | & 3 & : & 4 & | & 4 & : & 5 & | & 5 & : & 8 & | \end{array}$$

Die Octav, die Quint, die Quart, die grosse Tertz, und die kleine Sert. Die *Termini constitutivi* aber der kleinen Tertz 5 : 6, und der durch ihre Umkehrung entstehenden grossen Sert 3 : 5 haben keinen solchen vornehmen Ahn-Herrn, wie die *Termini* der grossen Tertz 4 : 5, und der durch ihre Umkehrung entstehenden kleinen Sert 5 : 8. Derowegen ist die kleine Sert vollkommener als die grosse Sert.

§. 7.

Die Alten meyneten: Die Vollkommenheit einer Ration müsse blos allein, nachdem sie der Unität nahe sey, geurtheilet werden: allein das folget darum noch nicht, sonst wäre die Quart auch vollkommener als die grosse Tertz, welches wohl kein Musicus leicht zugeben wird; und Fux dürfte nicht schreiben: Die imperfecten Consonanzen (Er meynet die Terzen und Sexten ohne Unterschied) wären harmoniöser als die perfecten; verstehe in der Mitte eines Stücks und ohne Vermittelung. Mit einem Wort: Die Sätze so aus der Versetzung der *Triadis perfectae* entstehen, haben einen grossen Vorzug und Vollkommenheit vor denen so aus der Versetzung der übrigen *Triadum* herkommen.

§. 8.

Wenn daher *Sexta major* durch die Quart vermittelt wird, 3. $\text{L. } g \bar{c} \bar{e}$, so ist sie weit vollkommener, als wenn es durch eine Tertz geschieht. 3. $\text{L. } c \bar{e} \bar{a}$ oder $d \bar{f} \bar{h}$.

Denn wenn die edle 4. zwischen 3 -- 5 gesetzt wird, so entstehet eine Harmonie so aus der Versetzung der *Triadis perfectae* herkommt, nemlich $g \bar{c} \bar{e}$, 3 : 4 : 5, von welcher künftig ein mehrers.

§. 9.

Wenn die kleine Sert die kleine Tertz zur Vermittelung und Gefährten hat, so verdienet sie, um ihres Ursprungs willen, unter die vollkommenen Consonanzen gerechnet werden, weil ein solcher Satz aus der ersten Versetzung der edlen und vortreflichen *Triadis perfectae* entstehet. So bald sie aber eine grosse oder eine andere Tertz zum Gefährten und Vermittelung annimmt, so bald hat sie dieses *Praerogativ* verlohren.

§. 10.

Prinz giebt sich viele Mühe zu beweisen, daß die Sexten Concordantien, und zwar imperfecte seyen, die ein curioser Liebhaber in seinen Exercitationibus nachlesen kan. Wir halten uns damit nicht auf, sondern gehen weiter.

Das II. Capitel.

Vom Sexten=Accord überhaupt.

§. 1.

Alle Music entstehet aus geschickter Zusammenfügung und Abwechselung der Sätze. Wäre gleich die Harmonie eines Satzes noch so vollkommen, so würde doch wenig Vergnügen daher entstehen, wenn nicht ein Satz mit dem andern geschicklich abwechselte. Aus geschickter Abwechselung der harmonischen Sätze entspringet alle nur zu erdenkende Melodie; Gleichwie alles geprägte Geld, aus ungeprägten Gold, Silber oder Kupffer herkömmt. Die Harmonie ist gleichsam das Metall, die Melodie aber das Gepräge.

§. 2.

Die erste Abwechselung der Harmonie des Haupt=Accords geschieht durch den Sexten=Accord, welcher gleichsam des Haupt=Accords Stelle vertritt. Je mehr oder weniger vollkommen nun der Haupt=Accord ist, je mehr oder weniger vollkommen ist auch der von ihm entstehende Sexten=Accord.

§. 3.

So vollkommen der Sexten=Accord auch seyn kan, so besizet er doch, wenns zum Schlusse kommt, die Vollkommenheit nicht, welche die beyden ersten Arten des Haupt=Accords besizen. Denn ob man wohl mit Sexten=Accorden anfangen kan, so kan man doch nicht damit endigen, weil ihre Harmonie gleichsam nur auf einem geborgten Grunde beruhet, welcher in Dur, oder männlichen Ton=Arten die Zahl 5, und in Moll, oder weiblichen Ton=Arten die Zahl 12 ist. Soll aber das Gemüth am Ende beruhiget werden, so muß in der männlichen Ton=Art die Zahl des Grund=Klangs wenigstens 4 seyn, wo sie nicht 2 oder 1 seyn kan. In der weiblichen Ton=Art aber wenigstens 10, wo es nicht 5 seyn kan. Das heißt: Ein Ding ruhet nirgend besser als in seinem Ursprunge.

§. 4.

§. 4.

Der Sexten=Accord ist also, überhaupt davon zu reden, eine Harmonie, welche aus der ersten Versetzung des Haupt=Accords entspringet, und dienet vornehmlich darzu, damit der Bass eines Stückes nicht immer mehrentheils in springenden Intervallen einher treten dürffe, sondern mit feinen melodischen Graden einher gehen, und abwechseln könne.

§. 5.

Es kömmt der Sexten=Accord in allen musicalischen Stücken vielfältig vor. Wer denselben nebst dem Haupt=Accord recht verstehet, der hat die Wissenschaft des General=Basses schon mehr als halb innen. Damit wir nun zu rechter Erkenntniß desselben kommen mögen, wollen wir von jeder Art desselben in ganz kurzen Capiteln besonders handeln.

Das III. Capitel.

Vom Sexten=Accord, welcher aus der Triade perfecta entspringet.

§. 1.

Wird Trias perfecta also versetzt, daß sonus medius derselben unten, und infimus oben erscheinet, so entstehet der erste und schönste Sexten=Accord, welcher aus einer kleinen Sert und kleinen Tertz bestehet. Man darff also nur die Zahl des Grund=Klangs vom Haupt=Accord verdoppeln, und solche oben setzen, so hat man die Verhältniß des Sexten=Accords. Zum Exempel:

6 : g	Quinte.	8 : c̄	Kleine Sert.
5 : e	grosse Tertz.	6 : g	kleine Tertz.
4 : c	Grund=Klang.	5 : e	Grund=Klang.

Lasset uns ein paar kleine Exempel von diesen Sexten=Accord geben : Kleine Serten mit kleinen Tertzen stehen Tab. I. Fig. 2.

§. 2.

Aus diesen Exempeln mercken wir so gleich an, daß im 4. stimmigen Sexten=Accord nebst der Tertz, bald die Sert doppelt genommen, bald auch die Octav darzu gesetzt werde; und fünfftig werden wir auch sehen, daß offtermahlen die Tertz doppelt genommen wird.

§. 3.

Dergleichen Sexten haben kein Abzeichen einer Vergrößerung, oder Verkleinerung, sondern sie sind alle von Natur klein. Wenn aber die grosse Ton-Art (Modus major) in Quartam, oder die kleine Ton-Art (Modus minor) in Sextam Modi gehet, so kommt dergleichen verkleinerte Sext vor, welche Verkleinerung durch ein angehängtes *b* oder *h* geschieht, wie folgendes Exempel Tab. I. Fig. 3. zeigt.

§. 4.

Lasset uns allhier gleich eine gute Regel oder Vorthail an die Hand geben, alle Sexten=Accorde leicht finden zu können, welcher dieser ist: Man bildet sich ein ihre Bass=Note stünde eine Tertz tiefer und verlange einen Haupt=Accord; Nur hüte man sich dabei vor verbotenen Quinten und Octaven. Ist es eine Sext ohne Abzeichen, d. i. ohne Vergrößerung oder Verkleinerung, so rechnet man eine Tertz zurück, wie sie der Noten=Plan giebt; ist sie vergrößert, so rechnet man eine kleine Tertz, ist sie aber verkleinert, so rechnet man eine grosse Tertz zurück. Ist eine sonst grosse Sext vergrößert, und also die so genannte Sexta superflua vorhanden, so rechnet man eine kleinste Tertz zurück, z. E.: *f e dis*. Ist aber (welches selten geschieht) eine sonst kleine Sext verkleinert, und also die kleinste Sext (Sexta diminuta) vorhanden, so rechnet man die grösste Tertz zurück, z. E. *dis c b*, denn die Sexten sind nichts anders als umgekehrte Tertzen.

§. 5.

Dieser Vorthail verdienet, daß man ihn mit Noten noch deutlicher mache. Es geschehe hiermit: Einen Vorthail die Sexten leicht finden zu können siehe Tab. I. Fig. 4. Dieser Vorthail wird sich künftig auch auf Septimen und Nonen leicht appliciren lassen.

Das IV. Capitel.

Vom Sexten=Accord, so aus der Versetzung der Triadis minus perfectae entstehet.

§. I.

Trias minus perfecta giebt durch ihre erste Versetzung grosse Sexten mit grossen Tertzen. Z. E.:

15: e

15 :	e	Quinte.	20 :	a	Grosse Sext.
12 :	c	Kleine Tertz.	15 :	e	Grosse Tertz.
10 :	a	Grund-Klang.	12 :	c	Grund-Klang.

§. 2.

Laßt uns ein Exempel von dergleichen grossen Sexten mit grossen Terten beifügen. Es stehet Tab. I. Fig. 5.

§. 3.

Diese Sexten haben kein Abzeichen einer Vergrößerung oder Verkleinerung, sonder sind von Natur groß, und nehmen auch grosse Terten zu sich.

§. 4.

Zehlen wir bey obigen Noten, welche Sexten über sich haben, eine Tertz zurück, so findet sich allemahl eine kleine Tertz, welche durch ihre Umkehrung zur grossen Sext wird. Dahero ist der Noten-Plan mit seinen vorgezeichneten bb oder Creutzen allemahl wohl ins Gedächtnis zu fassen, wenn man die Sexten leicht und recht finden will.

§. 5.

Ohnerachtet diese Sexten-Accorde die sonst muntere und freudige grosse Tertz bey sich haben, so klingen sie doch nicht freudig, sondern so traurig als ein Moll-Ton, weil sie aus der Versetzung desselben herkommen. Dahergegen die kleine Sext mit ihrer kleinen Tertz ganz freudig klinget, weil ihr Satz aus der Versetzung des Dur-Tons entspringet.

§. 6.

Die zu diesen und andern Sexten-Accorden gehörigen Terten werden ebenfalls aus dem Noten-Plan, und seiner Vorzeichnung beurtheilet, als welcher allemahl bey dergleichen Accorden die grosse Tertz aufweisen wird, wenn anders nebst der Sext nicht etwa ein b oder h über ihrer Note vorhanden.

Das V. Capitel.

Vom Sexten-Accord, wie er aus der Versetzung der so genannten Triadis deficientis herkommt.

§. 1.

Diese Sexten sind zwar auch groß, nehmen aber die kleine Tertz zu sich, welche mit der Sext einen Triton ausmacht, welcher aber allhier keinesweges als eine

eine Dissonanz, sondern als die Replique von der kleinen Quint anzusehen ist. Er gehet mit seinen Radical-Zahlen gar sehr in die Vielheit, woraus seine Unvollkommenheit erhellet. Z. E.:

64.	f	Kleine Quint.	90.	h	Grosse Sext.
54.	d	Kleine Tert.	64.	f	Kleine Tert.
45.	h	Grund-Klang.	54.	d	Grund-Klang.

§. 2.

Modus major hat dergleichen grosse Sext mit der kleinen Tert allemahl auf seiner Secunda Modi, z. E. siehe Tab. I. Fig. 6.

§. 3.

Modus minor hat die grosse Sext mit der kleinen Tert auf der Quarta Modi, vid. Tab. I. Fig. 7.

§. 4.

Wenn die natürlich-kleinen Sexten vergrößert werden, so kommen auch dergleichen Accorde heraus. Z. E. dienet Tab. I. Fig. 8.

§. 5.

Dergleichen Vergrößerung geschieht auch durch angehängte Wiederherstellungs-Zeichen. Z. E. siehe Tab. I. Fig. 9.

§. 6.

Man greiffet bey dergleichen Sexten nebst der Tert auch gern die Quart dazu. Weil aber dergleichen Satz aus der Versetzung des Accords der kleinen Septime, die sich bey der Triade perfecta findet, herkömmt; wir aber noch zur Zeit nicht mit Dissonanzen zu thun haben; so versparen wir dergleichen Sexten-Accord an seinen gehörigen Ort.

§. 7.

Wer etwa die Triadem deficientem h d f, wie sie Herr Capell-Meister Stöltzel benennet, nicht vor einen Haupt-Accord will pafiren lassen, der wird gebeten, auch dieses von ihr herkommenden Sexten-Accords müßig zu gehen, welchen er aber schwerlich wird entrathen können. Das Unvollkommenere stehet deswegen immer neben dem Vollkommenerern, damit man seine Schönheit desto besser erkenne.

§. 8.

Die oben Cap. III. IV. und diesen Vten Capitel beygesetzte Rational-Zahlen

5. 6. 8, 12. 15. 20, und 54. 64. 90. zeigen an, wie sich die Klänge der Sexten-Accorde gegen einander verhalten, und was die Trias perfecta mit ihren Sexten-Accord vor einen grossen Vorzug vor allen folgenden habe: Denn 5. 6. 8. kan eher mit dem Gemüth begriffen werden, was nemlich vor eine Differenz zwischen ihren Zahlen sey, als 12. 15. 20; und diese wiederum eher als 54. 64. 90. Woraus erhellet, daß *Ratio in musicis* keinesweges zu verachten und hinten zu setzen, sondern als eine kluge Rathgeberin fleißig um Rath zu fragen. Jedoch muß sie unter der absoluten Herrschaft *Sensus auditus* stehen, und ihre Rathschläge so einrichten, damit *Sensus auditus* nicht genöthiget werde, ihr zu widersprechen.

Das VI. Capitel.

Vom Sexten-Accord, so von der Triade superflua hergeleitet wird.

§. 1.

Diese Sexte ist klein, nimmt aber die grosse und zwar eine erhöhte Tertz zur Gefährtin an, welche mit ihr eine Quartam diminutam (verkleinerte Quart) ausmacht. Wir setzen, wie bey denen vorhergehenden, zu erst ihren Ursprung, und denn auch den Sexten-Accord selbst mit seinen Radical-Zahlen her:

75:	gis	übermäßige Quint.	96:	c	kleine Sext.
60:	e	grosse Tertz.	75:	gis	grosse Tertz.
48:	c	Grund-Klang.	60:	e	Grund-Klang.

§. 2.

Unter andern finden sich auch Exempel von diesen Sexten-Accorde in denen Liedern: Warum betrübst du dich mein Herz 2c. und: O Traurigkeit 2c. allwo er den Affect sehr schön ausdrucket.

§. 3.

Dieser von *Heinichen* unter die *Falsas* gerechnete Accord findet sich allemahl auf der *Quinta Modi min.* Er lautet gleichwie sein Haupt-Accord sehr Erbe, und muß ohne gnugsame Ursache nicht gebraucht werden. Er gehöret mit unter die scharffen musicalischen Gewürze.

B

Das

Das VII. Capitel.

Vom Sexten=Accord, so aus der Versetzung der so genannten Triadis mancae herkommt.

§. 1.

Dieser noch sehr unbekannte Sexten=Accord hat eine kleine Sert und kleinste Tertz (terriam diminutam) und präsentirt sich nebst seinem Haupt=Accord und ihren beyderseitigen Radical=Zahlen also:

64:	f	Kleine Quint.	90:	h	Kleine Sert.
56 $\frac{1}{4}$:	dis	Grosse Tertz.	64:	f	Kleinste Tertz.
45:	h	Grund=Klang.	56 $\frac{1}{4}$:	dis	Grund=Klang.

§. 2.

Sein Grund=Klang (Basis) muß allemahl eine durchs $\times$ oder γ erhöhte Note seyn, nemlich der Triton *Modi minoris*.

§. 3.

Er ist, wie dervorhergehende, nur dem Moll=Ton eigen, und dienet zur Expression der Verzweiflung, Marter und dergleichen Affecten. Man sehe eine Probe davon Tab. I. Fig. 10.

§. 4.

Dieser Satz muß ohne sonderbahre Ursache nicht gebraucht werden, auch muß seine Tertz schon da seyn, und dem Grund=Klang nicht allzu nahe stehen, sonst lautet er gar zu herbe. Man mag ihn immer mit unter die scharffe Würze rechnen.

§. 5.

Aus dieser Triade manca entstehet (wie wohl nicht aus der ersten, sondern aus der andern Versetzung derselben) die renomirte Sexta superflua, welche wir allhier anticipando noch mitnehmen wollen, weil sie heutiges Tages mehr als sonst gebraucht wird. Man nimmt nebst der Tertz auch die grosse Quart zu ihren Begleitern, welche Tertz aber aus der zur Triade manca sich gesellenden Septime entstehet, wie in Fig. 11. Tab. I. deutlicher erhellet.

§. 6.

§. 6.

Man hat bey dieser Sexte nicht nöthig zwey Strichlein durch sie zu machen, denn ihre Grund=Note weist schon eine grosse Sert auf; wenn solche nun erhöht wird, wozu ein Strichlein genug ist, so wird die grössste Sexte (*Sexta superflua*) draus.

§. 7.

Wir haben im ersten Theil dieses Buchs p. 22. auch etwas von einer so genannten *Sexta deficiente* oder *diminuta*, wie wir sie nennen wollen, gedacht. Damit wir nun diese kleinste Sert auch kennen lernen, so lasset uns erstlich ihre Fundament=Triadem anzeigen: Im A moll kommen die Klänge b und dis vor; setzen wir nun b zum Grunde, dis als die grössste Terz, (*Tertiam superfluam*) in die Mitte, und f als die Quint oben, so haben wir ihr Fundament, und können hernach leicht einen Sexten=Accord draus ziehen. Zum Exempel dienet Fig. I. Tab. II.

§. 8.

Es ist ein scharffer Pfeffer um dergleichen grössste Terzen und kleinste Sexten. Doch wenn es die Umstände erfordern, und man denen Stimmen eine ungezwungene Melodie gibt, so werden sie brauchbar. In des Herrn Capellmeisters Telemanns Intervallen System ist diese grössste Terz um ein Comma kleiner als die Quarte, und die kleinste Sert ein Comma grösser als die Quinte, folglich lassen sich dergleichen Sätze in demselben besser anbringen, als auf unsern Clavieren, da wir aus der Noth eine Tugend machen, die Quart als die grössste Terz, und die Quint als die kleinste Sert behandeln müssen. Am besten ist es, man verschonet das Clavier gar mit dergleichen herben Sätzen, und überlässt sie denen Sängern, oder andern Instrumenten, die z. E. dis vom es unterscheiden können. Jedoch dieses sey dem Clavier keinesweges zum Nachtheil geschrieben.

§. 9.

Also gibt es kleine, grosse, vergrösserte, verkleinerte, grössste und kleinste Sexten;

1. Kleine mit der kleinen Terz.
2. Grosse mit der grossen Terz.
3. Grosse mit der kleinen Terz.
4. Kleine mit der grossen Terz.
5. Kleine mit der kleinsten Terz.
6. Grösste mit der kleinen Terz.
7. Kleinste mit der kleinsten, oder auch mit der kleinen Terz.

§. 10.

In Noten fallen sie am deutlichsten in die Augen. Vid. Tab. II. Fig. 2.

§. 11.

Also hätten wir die Sexten auf eine *theoretische* Art kennen lernen. Damit aber wird einem, der diese Theorie nicht mit der Praxi verbindet, noch nicht gerathen seyn, weil die Vielheit der Ton=Arten die Sache zumahl etwas schwer macht, und er auch noch nicht weiß, wie er den andern Gefährten derselben einrichten, oder was vor ein Intervall er dazu nehmen soll; ob die Sext oder die Tert zu verdoppeln? oder aber die Octav darzu zu nehmen sey? als welches eine ziemliche Schwierigkeit verursacht, will man anders rein spielen, und keine verbotene Quinten und Octaven machen. Um nun hierinnen, so viel möglich, etwas gewisses zu setzen, wollen wir in folgenden Capitel einige Regeln und Vortheile an die Hand geben, welche die Sache leichter machen werden.

Das VIII. Capitel.

Enthält einige Regeln, wie die vierdte Stimme beym
Sexten=Accord einzurichten.

§. 1.

Reg. 1. Springet der Baß zwey Terzen aufwärts, zum Exempel c e g, so verlangt die mittlere Note eine Sext, welche nebst der Tert die Octav bey sich hat. Zum Exempel dienet Tab. II. Fig. 3.

§. 2.

Im Moll=Ton gilt diese Regel eben so wohl als im Dur=Ton, wie folgendes Exempel Tab. II. Fig. 4. bezeuget.

§. 3.

Reg. 2. Wenn der Baß zwey Terzen abwärts springet, z. E. g e c, so verlangt die mittlere Note ebenfalls eine Sext, welche nebst der Tert die Octav bey sich hat. Z. E. stehet Fig. 5. Tab. II.

§. 4.

Reg. 3. Und wenn auch gleich der Baß nur eine Tert abwärts, und hernach wieder aufwärts springet, so will doch die mittlere Note auch eine Octav bey der Sext haben. Z. E. spielt man Fig. 6. Tab. II.

§. 5.

§. 5.

Diese Regeln aber sind also zu verstehen, wenn über solchen Noten, wie sie ietz beschriebe worden, Sexten stehen, denn ausser dem möchten Exceptiones zu machen seyn.

§. 6.

Modus minor oder der Moll=Ton nimmt obige Regeln gleichfalls an. Siehe Fig. 7. Tab. II.

§. 7.

Reg. 4. Wenn der Baß eine Sext abwärts und dann wieder aufwärts springet, und die mittlere Note hat eine Sext über sich, so nimmt solche nebst der Terz die Octav gleichfalls zu sich, wie in Fig. 8. Tab. II. zu ersehen.

§. 8.

Wenn aber der Baß nach einer Note, so eine Sext über sich hat, nur einen Ton oder halben Ton steigt, so wird bald die Octav darzu genommen, bald die Sext, bald die Terz verdoppelt, je nachdem eine oder die andere der rechten Hand am bequemsten fällt, oder auch die reine Harmonie oder gute Melodie es erfordern. Z. E. dienet Fig. 9. Tab. II.

§. 9.

In solchen Fällen muß das gute Gehör das Beste thun, denn die Regeln können bey dem General=Baß nicht alles ausmachen.

§. 10.

Reg. 5. Das Semitonium Modi, so wohl des Haupt=Modi, als seiner Neben=Ton=Arten, liebet eine verdoppelte Sexte, welche Doppel= Sext alsdenn so viel bedeutet als die Octav bey dem Haupt=Accord. Z. E. siehe Fig. 10. Tab. II.

§. 11.

Man kan in diesem Exempel zugleich lernen, daß man bey langen Noten um eine gute Melodie zu befördern, zweymahl schlagen, und entweder die Hand höher oder tiefer bringen könne, wie bey obigen halben Schlägen geschehen. Ingleichen: Wenn über einer Note so ein X vor sich hat, eine Sext steht, solche die kleine Terz zu sich nehme, ob gleich der Noten=Plan eine kleinste Terz (tertiam diminutam) darstelllet, als z. E. das dis im obigen Exempel erfordert die kleine Terz fis, obgleich der Noten=Plan f aufweist; und dieser Casus findet sich allemahl, wenn Modus major in Tertiam Modi gehet: Ingleichen, wenn Modus minor

in Quintam Modi ausweicht, z. E. stehet Fig. 11. Tab. II. Soll aber ja die kleinste Terz genommen werden, so ist sie also kenntlich zu machen: 3

§. 12.

Reg. 6. Die grosse Sext mit der kleinen Terz, welche so wohl im Dur- als Moll-Ton auf der Secunda Modi Platz findet, will mit der Verdoppelung verschonet seyn; verdoppelt also entweder die Terz, oder nimmt die Octav zu sich. Z. E. kan Fig. 12. Tab. III. dienen.

§. 13.

Reg. 7. Diese grosse Sext mit der kleinen Terz findet im Moll-Ton auch auf der Quarta Modi eine Stelle, allwo sie die Verdoppelung leidet. Z. E. dienet Fig. 13. Tab. II.

§. 14.

Sie nimmt auch die Octav zu sich, oder verdoppelt die Terz. Zum Exempel kan Fig. 14. Tab. II. dienen.

§. 15.

Reg. 8. Die vergrößerten Sexten, welche Heinichen accidentales nennet, bleiben mit der Verdoppelung verschonet. Sie nehmen also entweder die Octav zu sich, oder verdoppeln die Terz; wie in Fig. 15. Tab. II. zu ersehen.

§. 16.

Reg. 9. Die grösste Sext (superflua) läßt sich auch nicht verdoppeln, weil sie einfach hart genug lautet, wohl aber verdoppelt sie die Terz. Zum Exempel ist Fig. 16. Tab. II. zu betrachten.

§. 17.

Reg. 10. Die kleine Sext mit der grossen Terz verdoppelt ihre Terz auch nicht, weil sie einfach hart genug klinget. vid. Fig. 17. Tab. II.

§. 18.

Wir wollen ein Exempel beifügen, welches lehret, bey welcher Gelegenheit die Terz bey der Sext zu verdoppeln; Es stehet Tab. II. Fig. 18.

§. 19.

Bey dergleichen absteigenden Basse kan auch die Sext verdoppelt werden. Zum Exempel erscheinet Fig. 1. Tab. III.

§. 20.

Reg. 11. Wenn viel Sexten hintereinander hergehen, es sey ab- oder aufwärts, so spielet man nur 3. stimmig, und nimmt nur die Terz allein dazu, jedoch die Sext oben, wie Fig. 2. Tab. III. lehret.

§. 21.

Doch kan man dergleichen Sätze, wenn sie langsam gehen, und es sonst die Umstände erfordern, auch 4. stimmig abfertigen. Z. E. dienet Fig. 3. Tab. III. Ich werde meine Gedancken wegen dergleichen Sexten= Folge, in welcher zwischen der Ober- und Mittelstimme so viele Quarten aufeinander folgen, im zweyten Stück dieses andern Theils eröffnen.

§. 22.

Reg. 12. Auf eine perfecte Quinte kan zwischen der Ober- und Mittelstimme auch eine imperfecte folgen. Wiewohl es brauchet dieser Erlaubniß nicht, denn es ist in denen beyden Extrem=Stimmen erlaubt, wie beydes Fig. 4. Tab. III. zu ersehen.

§. 23.

Der berühmte Prinz, weyland Music=Dirigente in Sorau saget zwar Cap. XIX. P. I. seines Satyrischen Componisten: Es sey ein greuliches Vitium, wenn auf die Semidiapente (kleine Quint) eine Diapente (grosse oder reine Quint) folge; Allein wenn sie nicht bloß erscheinet, sondern die Terz in der Mitte führet, über dieses auch nicht in denen Extrem=Stimmen, sondern der Ober- und Mittelstimme befindlich ist, so möchte es so greulich nicht seyn, massen das Gehör wohl härtere Procedures vertragen muß, die doch nicht unter die Fehler, sondern wohl unter die Schönheiten gerechnet werden. Sie mag dahero immer Platz nehmen. In denen beyden äußersten Stimmen aber will ich sie nicht anrathen. Z. E. kan Fig. 5. Tab. III. dienen.

§. 24.

Die Music ist vor die Ohren. Also ist das kein Fehler was die Ohren nicht beleidiget. Auf folgende Art aber, wie Fig. 6. Tab. III. aufweist, will ich sie nicht vertheidigen.

§. 25.

Verlangt man auch verboothene Sexten=Griffe zu sehen, so mögen folgende darzudienen, daß man sich desto eher vor ihnen in Acht nehmen lerne. vid. Fig. 7. Tab. III.

Das

Das IX. Capitel,

Stellet eine mehrere practische Uebung mit denen Sexten an.

§. 1.

Nachdem wir nun hoffentlich das meiste, so von vierstimmiger Abfertigung des Sexten=Accords zu wissen nöthig, werden angezeigt haben; so nehmen wir eine mehrere practische Uebung mit demselben vor, und fassen dasjenige, was bis hero gelehret worden, in ein Exempel zusammen. Es nimmt seinen Anfang Fig. 8. Tab. III. und continuiret Tab. IV.

§. 2.

Weil es aber nicht genug, daß man in dem leichten C dur die Sexten behörig abfertigen könne; so wird nöthig seyn, dieses Exempel auch aus andern Ton=Arten spielen zu lernen. Da nun einem General=Bassisten sehr nöthig ist, daß er transponiren könne, so wird man wohl thun, wenn man vorhergehendes Exempel so gleich aus dem B dur spielen lernet. Man bildet sich den Alt=Schlüssel ein, und glaubet, daß b und es vorgezeichnet stehe. Die Creuze, welche über der Note d stehen, werden als h angesehen, wie auch diejenigen, die vor dem f stehen; Ingleichen auch diejenigen, welche über dem a oder vor dem c stehen.

§. 3.

Wer den ersten Theil dieses Buchs wohl innen hat, dem wird es eben nicht schwer fallen obiges Exempel auch aus dem Cis dur zu spielen. Die Creuze, welche über dem d und a, ingleichen vor dem f stehen, werden in dieser Transposition vor einfache, welche eine doppelte Erhöhung anzeigen, angesehen.

§. 4.

Es ist zu beklagen, daß der *Modus* Cis dur nicht nur auf den meisten alten, sondern auch auf vielen neuen Orgeln und Clavier=Instrumenten erbärmlich hart lautet, welches die allzu rein gestimmten Tertzen f a und a cis verursachen, oder vielmehr die Meister solcher Instrumente, die noch nicht gelernet haben, wie die *Diesis* 125. 128. geschicklich unter 3. große Tertzen zu vertheilen. Die Unwissenheit aber dieser Leute soll und darf uns weder dieser, noch einer andern Ton=Art berauben, vielweniger denen Organisten und

und Clavieristen Gesetze vorschreiben, daß sie mehr als des dritten Theils derselben müßig gehen sollen. Man lerne nur recht temperiren, so klinget *Cis dur* so schön als *G dur*.

§. 5.

Wolte obiges Exempel aus dem *Cis dur* einigen etwas zu schwer werden, so wird es ihnen doch aus dem *G dur* ganz leicht seyn, allwohin wir nun dasselbe versetzen wollen. Es wird aber nöthig seyn zu erinnern, daß ein Lehrbegieriger Scholar sich nicht damit begnügen müsse, wenn er unser Exempel in der Vorschrist spielen kan; sondern er wird wohl thun, wenn er sich den Baß mit seinen Signaturen absonderlich ausschreibet, und versuchet, ob es ihm eben so gut gerathen will, als wenn er die Vorschrist vor sich hat. Und diese Erinnerung gilt bey allen vorhergehenden und nachfolgenden Exempeln. Wohlan denn! Wie klinget unser Exempel in *G dur*? Es findet sich Tab. IV. und V.

§. 6.

Dieses Exempel spiele man so gleich transpositè aus dem *F dur*, damit man der unentbehrlich nöthigen Transposition gewöhne. Die Creuze über dem *a* und vor dem *c* werden nun als *h* betrachtet, denn sie lösen das vorgezeichnete *b* ins *h* auf. Die *h h* über dem *a* in der Sext, und über dem *d*, ingleichen vor dem *f* werden bey dieser Transposition als *b* angesehen.

§. 7.

Wer sich das *Ges dur* im ersten Theil recht bekannt gemacht hat, der wird ohne allzugroße Schwürigkeit dieses Exempel aus solcher Ton=Art spielen. Er bildet sich nemlich ein, es sey *ges as b ces des* und es vorgezeichnet. Die ~~xx~~ so über und vor einigen Noten stehen, siehet er als *h h* und die Sext mit den angehengten *h* als eine erniedrigte *6*. an.

§. 8.

Dieses *Ges* oder *Fis dur*, nachdem es bezeichnet wird, ist auch einer von den 4. unglücklichen Tonarten, welche der Tyrannen fast der meisten Orgel- und Instrument-Macher unterworfen sind. Sie schneiden ihre Pfeiffen-Bleche zu *h dis fis und gis* 2c. so reichlich zu, als wie manche Schneider, und stehen in der Meinung: Alle Stricke zerrissen, und die ganze Orgel würde verderbet, wenn *z. E. f: a* mehr als etwa $\frac{1}{2}$ Die *fis* aufwärts schwebete, da es doch wohl $\frac{1}{4}$ ja nach der gleichschwebenden Temperatur $\frac{1}{4}$ vertragen kan. Man hat sich billig zu verwundern, daß ohnerachtet man von Werckmeister und Neidhardt 2c. so schöne Anweisung zur Temperatur

tur hat; dennoch noch immer neue, und oftmahls sehr kostbare Wercke gebauet werden, die nicht, wie sie billig solten, 24, sondern kaum 16 brauchbare Modos haben, und von diesen 16 sind doch ihrer 12 von ihren bösen Nachbarn so geplagt und eingeschrencket, daß es höchlich zu bedauern ist. O ihr lieben Herren, denen dieses angehet, und die ihr ausser diesen Stück wackere und berühmte Künstler seyn möget, lernet erstlich ein wenig besser aus dem *H*, *Cis*, *Fis* und *Gis* spielen, so werdet ihr überzeuget werden, daß es nicht rathsam sey, um 8. bey nahe reiner Tertzen willen, 4. unbrauchbar, und fast zu Dissonanzen, zu machen.

§. 9.

Es wäre von dieser Materie noch viel zu schreiben, allein es ist dermalen mein Vorsatz nicht, wird aber D. V. in einem andern Buche geschehen. (*) Es ist nöthig, daß man wider die alte böse *Praetorianische* und *Prinzische* Temperatur, die in den Quinten=Circel eine so jämmerliche Lücke macht, so, daß gemeinlich *gis: dis* oder *as: es* keine Consonantie mehr, sondern eine abscheuliche Dissonanz wird, cyfere, denn die reine, keusche Harmonie, die Ehre der edlen Music, ja was noch mehr ist, die Ehre Gottes und die, durch die Orgelwercke in der Kirche zu befördernde Erweckung und Erbauung leidet darunter.

§. 10.

Lasset uns nun zuhören, wie die Sexten=Griffe im *B dur* gerathen wollen! Wo eine Doppel=Sext oder Doppel=Tertx vonnöthen, wird man 2 oder 3 unter den Noten finden, und die Strichlein über den Zahlen deuten die ein- oder zweygestrichene Octav an. Vid. Tab. V. Linea 4.

§. 11.

Man versuche dieses Exempel so gleich einen Ton tiefer aus dem *As dur*. Die Verzeichnung dieses Modi ist, wie aus dem ersten Theil schon bekannt seyn muß, *as b* des und *es*. Die *xx* über *d* und vor *f* werden in *h h* verwandelt; Sonst wird nichts zu erinnern seyn.

§. 12.

Dieser *Modus As dur* hat leider auf den mehresten alten, ja auf vielen neuen Orgelwercken das Unglück, daß nicht nur seine Tertx *as: c*, sondern auch seine Quint *as es* jämmerlich zu hoch, und über sich schwebend ist, da er doch heut zu Tage vielfältig herhalten muß, denn eine Menge Stücke, die aus dem *B dur* gesetzt sind, müssen ja bey Cammertöniger Music und Chortöniger

(*) In der Fortsetzung des Gesprächs von der Stimmung.

ger Orgel aus demselben gespielt werden. Da klingt es nun leider! als wenn der Teufel und seine Großmutter ein Concert mit einander halten; denn viele ja hochberühmte Orgelmacher begraben ihren stinkenden sogenannten Orgel-Wolff ins *As dur*. Sie haben also in ihren Orgeln wohl ein *gis* zu *e*, aber kein *as* zu *c*; ein *es* zu *g*, aber kein *dis* zu *b*; ein *fis* zu *d*, aber kein *ges* zu *b*; ein *cis* zu *a*, aber kein *des* zu *f*. O ihr lieben Herren! die ihr sonst treffliche Meriten habt, wisset ihr nicht, daß wir heut zu Tag zu den 12. Klängen, die ihr *c cis d dis e f fis g gis a b h c* benennet, auf die 31. Töne haben, die alle mit diesen zwölfen müssen klangbar gemacht werden? Sie stehen Tab. VI. Fig. 1. Dieses kan nun ganz füglich, und ohne Verletzung des Gehörs geschehen, wenn alle 12. Quinten ein Zwölftheil *Commatis ditonici* abwärts, und alle grosse Tertzen ein Dritttheil *Diesis* aufwärts schweben, wovon an seinem Orte ein mehrers.

§. 13.

Unser Exempel wird sich von denen, welche den ersten Theil dieses Buchs rechtschaffen studiret haben, ohne sondere Mühe aufm *B dur* ins *H dur* transponiren lassen. Dit *h h* über dem *c* und vor dem *e* werden so dann zu *x*. Das *x* über dem *d* wird ein *x*, wie auch das *x* über dem *a*; das erste zeigt ein so genanntes *fisis*, oder Doppel-*fi*, welches unser ehrliches *g* ist; und das andere ein *cisis*, oder Doppel-*cis*, nemlich unser *d*, an. Das *b* vor *a* wird ein *h*, ingleichen das *b* über *f*. Sonst wird wenig zu erinnern seyn.

§. 14.

Wie unleidlich scharff dieses *H dur* auf mancher neuen, und sonst guten Orget, klinge, lehret leider! die Erfahrung. Hätten ihre Meister aber die zwey Tertzen *es: g* und *g: h* ein wenig scharffer gestimmt, so wäre *h: dis* nicht so unleidlich scharff geworden. So aber haben sie wohl ein gutes *es (b E)* aber kein *dis (x D)*. Das wollen die guten Herren aber nicht bedencfen, und bleiben immer eigensinniger Weise bey ihrer alten Prætorianischen Leyer; werden auch nicht leicht eher von ihrer Meynung abgehen, bis sie erst bessere Musici und Harmonici geworden, als sie insgemein sind; wozu denn auch Organisten gehören, die Werckmeisters und Heidhardts Schrifften, nebst dem *Monochordo* verstehen, und denen Orgelmachern behörige *Remonstration* thun können.

§. 15.

Laßt uns nun unser Exempel ins *A dur* versetzen! Es stehet Tab. VI. Fig. 2.

§. 16.

Wer Lust hat sich in der Transposition zu üben, dem wird es nicht schwer fallen,

len, diß unser Exempel so wohl aus dem G dur, als auch As dur zu spielen. Bey der ersten Versetzung fällt wegen der über- und vorstehenden $\times$ und h nichts veränderliches vor; Bey der andern aber werden die $\times\text{X}$ über h und cis , ingleichen vor dem d , in $h\ h$ verwandelt. Die Sext über h wird als eine erniedrigende Sext angesehen.

§. 17.

Wir wollen nun unser Exempel ins E dur versetzen, weil viel daran gelegen, daß man des Claviers aus allen Ton-Arten mächtig werde. Der Nutzen ist größer als man sich solchen einbildet. vid. Tab. VI. F. 3. & Tab. VII.

§. 18.

Wer dieses Exempel so gleich einen halben Ton tiefer ins Es, und einen ganzen Ton tiefer ins D transponiret, wird keinen Schaden davon haben. Bey der ersten Versetzung werden alle über- und vorstehende $\times\text{X}$ in $h\ h$ verwandelt; Bey der andern aber das x in X .

§. 19.

Wir wollen unser Exempel zu guter letzt noch ins Des versetzen, ob es schon als Cis bey C schon da gewesen. Es findet sich Tab. VII. Lin. 6.

§. 20.

Wie nützlich es sey das Clavier mit allen seinen Ton-Arten durch den Haupt- und Sexten-Accord in die Faust zu bringen, solches wird man erst gewahr werden, wenn wir künfftig mehrere Arten von Sätzen bekommen. Wer nun in den folgenden Lektionen glücklich fahren will, der lasse sich nicht verdriessen, vorhergehende Versetzungen durch die Ton-Arten mit Fleiß durch zu nehmen. Man schreibe sich den Bass mit den NB. überstehenden Signaturen, oder auch wohl ohne dieselben, absonderlich ab, und sehe zu, ob man das darzu gehörige Accompagnement der rechten Hand eben so gut finden könne, als wenn man es vor Augen hat. Fehlet es nun dann und wann, so kan man sich aus der Vorschrift Rathsh erhohlen. Wem es ein Ernst ist was gründliches zu lernen, der wird diesen Rath nicht verachten.

Das X. Capitel,

Enthält einige bey den Sexten zu wissen nöthige Anmerkungen.

§. I. Wir

§. 1.

Wir wollen bey der Sexten = Lehre folgende sehr nützliche Anmerkungen noch mitnehmen.

I.

Der Moll-Ton kan im Aufsteigen nicht so viel Sexten hinter einander vertragen als im Absteigen, sondern verlangt auf der *Quinta Modi* einen Haupt-Accord, wie Tab. VIII. Fig. 1. zu ersehen.

II.

Es kommen oft Wechsel = Noten (*Note cambiate*) vor, da die rechte Hand die Sexten = Accorde voraus nehmen muß, welches gemeinlich geschieht, wenn auf der vierdten Note von vier zusammen gezogenen 16. Theilen eine Sexte stehet, wie Fig. 2. Tab. VIII. lehret. Solches ist auch bey geschwin der Mensur von denen Achtein zu verstehen. Es geschieht dergleichen Voraussnahme auch bey solchen Noten, wie Fig. 3. 4. 5. 6. 7. aufweisen.

III.

Solange ein *Modus* noch in keinen Neben = *Modum* ausgewichen, leiden dessen *Secunda*, *Tertia* und *Septima Modi* allemahl einen Sexten = Accord. Z. E. siehe Fig. 8. Tab. VIII.

IV.

Wenn im *Modo maj.* die *Chorda finalis*, dann *Secunda*, *Quarta* und *Quinta Modi* ein *x* oder *h* vor sich angenommen haben, so leiden solche 4. Noten einen Sexten = Accord. Z. E. kan Fig. 9. Tab. VIII. dienen.

V.

Wenn im *Modo min.* die *Tertia*, *Quarta*, *Sexta* und *Septima Modi* ein *x* oder *h* vor sich angenommen haben, so fordern solche 4. Noten einen Sexten = Accord. Z. E. siehe Fig. 10. Tab. VIII.

§. 2.

Vorhergehende Anmerkungen kommen bey unbezifferten Bässen sehr wohl zu statten, weil man durch sie urtheilen lernet, welche Noten Sexten = Accorde verlangen. Wir können also daraus eine gute Regel ziehen, nemlich diese:

Wenn in einen unbezifferten Basse Noten vorkommen die zufällige *xx* und *h h* vor sich haben, so nicht im Noten = Plan vorgezeichnet werden dürfen, z. E. im C dur *xc xd xf und xg*, so erfordern solche Noten einen Sexten = Accord.

Accord. Wenn auch schon eine Septime vorher gieng, so wird doch die Sept drauf folgen. Von dergleichen Noten sind im D dur xd xe xg und xa . Im E dur xe xf , xa und xh . Im A dur xa , xh , xd und xe . Im D dur hb , xc , he und xf *zc.*

§. 3.

Durch obbeschriebene, zufällige x und h vor sich habende Noten, weicht auch ein Modus in seine Neben- Modos aus. Z. E. C dur in Quintam durch xf ; in Sextam durch xg ; in Tertiam durch xd ; in Secundam durch xc . In Quartam Modi aber weicht man im Dur-Ton aus durch die mit b oder h erniedrigte Septimam Modi. Z. E. C dur gehet in Quartam durch b , wie schon im ersten Theil gelehret worden. Man betrachte dieser wegen folgendes Exempel, und die mit x bemerkte Noten. Es stehet Tab. VIII. Fig. 11.

§. 4.

Merckwürdig ist: Daß die zufälligen, ein x oder h vor sich habende Noten, eben auch wieder in dem, jeden Dur-Ton am nächsten verwandten, Moll-Tone vorkommen, und in dessen Neben-Ton-Arten führen. Z. E. xc xd xf und xg waren im C dur zufällige Noten; (Chordae elegantiores) Im A moll, welches dem C dur unter den Moll-Tönen am nächsten verwandt, kommen sie eben auch vor, als welches durch xc in Quartam, durch xd in Quintam, durch xf in Septimam ausweicht. In Sextam aber weicht A moll durch die mit b erniedrigte Secundam Modi. Z. E. Durch b ins F, wie in Fig. 12. Tab. VIII. deutlicher zu sehen.

§. 5.

Wie nützlich diese Anmerkung demjenigen sey, der etwas Gutes aus freyen Geist (ex tempore) will spielen lernen, werden diejenigen verstehen, welche Meister des Claviers und der Composition sind. Man sucht also, wie der Titul dieses Buchs lautet, nicht bloße General-Basisten, sondern überhaupt gute Clavier-Spieler zu machen. Angehenden Componisten werden dergleichen Anmerkungen auch ganz willkommen seyn. Man muß trachten dahin zu kommen, daß man von allen Noten Rede und Antwort oder Bescheid geben kan, will man anders jemanden was lehren, und seine Anweisung nützlich verrichten. Was geben sich nicht die Grammatici bey ihren Schülern vor Mühe *zc.* Allein hier fehlt's bey manchen musicalischen Magister.

Daß

Daß XI. Capitel.

Von den Sexten so nach den Quinten bey liegenden Basse folgen.

§. 1.

Zu der Lehre von den Sexten gehören auch diejenigen Sexten, welche bey liegenden Basse auf die Quinten folgen. Solche (wie alle) Sexten versehen die Stelle der Octav; denn wenn die Bass-Note derselben getheilet, und die andere Helffte eine Terz tiefer gesetzt würde, so wäre der ordentliche Haupt-Accord, und an statt der Sext, die Octav vorhanden, wie in folgenden Sätzen Tab. IX. Fig. 1. zu ersehen.

§. 2.

Diese Signatur brauchet keiner weitem Beschreibung, als daß die Gestung einer Note, so 56 über sich hat, getheilet, halb der Quint, und halb der Sext zugeeignet wird. Z. E. dienet Fig. 2. Tab. IX.

§. 3.

In dreystimmigen Sachen wird diese nachschlagende Sext vielfältig gebraucht, und kan man mit derselben die ganze Octav durchwandern. Z. E. siehe Fig. 3. Tab. IX.

§. 4.

Es wird sich mancher verwundern, warum man allhier nicht auch diejenigen Sexten, auf welche eine Quinte folget, aufführet, und wird meynen, allhier wäre Zeit und Ort sie abzufertigen. Allein man soll wissen, daß solche Sätze von der durchgehenden Septime (Septima transitoria) herkommen, und dahero noch ein wenig zu warten haben, bis die Reihe an sie kömmt. Alles hat seine Zeit. Zwar wenn solche Sexten nicht verdoppelt werden, so scheint es, als wenn sie allhier Platz verdieneten. Allein, wer will gut davor seyn, daß keiner die Sext verdoppelt wird. Es wäre damit eben, als wenn einer die Lehre vom Sexten-Accord eher, als die vom Haupt-Accord abhandeln wolte. Diese Sexten sollen dahero warten, bis wir die Signatur 87 bekommen, alsdenn wird auch 65 auftreten.

Daß

Das XII. Capitel. Vom gleichvertheilten Sexten = Accord.

§. 1.

Es ist überaus nützlich, wenn man in der lincken Hand, wo sichs thun lassen will, zwey Stimmen führen lernet; denn da behält die Rechte mehr Finger zum manierlichen und melodiosen Spielen übrig, und man lernet auch nach gerade etwas extempore spielen. Es fallen auch Hand-Sachen, die in der lincken Hand oftmals vollstimmig erscheinen, nicht so schwer.

§. 2.

Wie hat sich nun die lincke Hand bey'm Sexten = Accord zu verhalten, wenn sie der rechten zu Hülffe kommen, und eine Stimme von ihren drehen führen will? Antwort: Sie kan entweder die Terz, Sext oder Octav greifen, nachdem die reine Harmonie es haben will. Die Rechte nimmt so dann was noch fehlet. Folgende Exempel werden sich auf solche Weise spielen lassen. Sie stehen Tab. IX. F. 5.6.7.

§. 3.

Ben geschwinden und sehr springenden Bässen läßt sich diese Art zu spielen nicht anbringen, denn da hat man gemeiniglich mit dem Basse genug zu schaffen.

§. 4.

Ein fleißiger Scholar wird die lezt gegebene Exempel aus andern Ton = Arten ebenfalls probiren. Wir setzen die Transposition dieser Exempel, um Weitläufigkeit zu vermeiden, aniezo ben Seite, und gehen weiter.

Das XIII. Capitel.

Enthält einige Sexten = Exempel, wozu eine Violin oder
Quer-Flöte accompagniret, wie auch ein Exempel
durch den Cirkel der Ton = Arten.

§. 1.

Lasset uns nun unsern fleißigen General = Baß = Schülern wiederum eine Lust machen, und etliche Exempel, so mit einem andern Instrument begleitet sind, beyfügen, um zugleich die nöthige Mensur immer fester zu setzen; Denn wer nicht im richtigen Tact mit fortkommen kan, dem wird seine General = Baß = Wissenschaft wenig helfen, und wird sich nur unter die Choral = Organisten müssen zehlen lassen.

§. 2.

Was hoffet und erfordert aber nunmehr billig, daß ein Studiosus musices
aus

aus den vorhergehenden so viel müsse gelernet haben, wie die folgenden Sexten-Exempel sollen geschicklich gespielt werden. Man hüte sich nur, daß die obere Stimme der rechten Hand nicht etwan in allzuvielen Octaven oder gar Quinten, mit dem accompagnirenden Instrument einhergehe, denn solches klingen nicht gut. Und kan man wohl sagen, daß es leichter sey, ein ganzes Chor, oder doch 3. bis 4. Stimmen zu accompagniren, als eine einzelne Stimme oder Instrument; Denn da fällt das Accompagnement gar zu deutlich ins Gehör, und wenn es nicht behörig beschaffen ist, so mercket mans um so viel desto eher. Ein gutes musicalisches Gehör aber wird schon urtheilen, was wohl oder übel laute; und dieses ist und bleibet auch der beste Lehrmeister in der Music, und summus judex musicalischer Sachen. Nun wolan! wie lautet denn das Prob-Stück Tab. IX. F. 8?

§. 3.

Man kan aus diesem Exempel zugleich lernen, was *Anticipatio* sey, denn die Violin hat viele Noten, welche den folgenden Satz voraus angeben; und dieses lautet viel angenehmer, als wenn die Stimmen so fein trocken mit einander fortgehen. Der General-Baß aber läßt sich die anticipirende Noten nicht anfechten, sondern verföhret ganz ordentlich. Es dienen dergleichen Stücke auch dazu, einen Tact-feste zu machen. Denn angehende General-Baß-Schüler dencken immer, sie müßten bey den voraus genommenen Noten auch mit fortsetzen.

§. 4.

Zu folgenden Exempel kan eine Quer-Flöte, oder bey deren Ermangelung eine Violin gespielt werden. Es gehet auch gut mit 2. Clavieren an, wenn sie just zusammen gestimmt sind, da ein Lehrmeister auf den einen, die Violin-Stimme nebst dem Basse mit spielt, welches guten Nutzen schaffet. vid. Tab. X. Fig. 1.

§. 5.

Bei diesem Exempel muß man denen Scholaren sagen, daß sie zu denen, bey dem Schluß der ersten Reprise befindlichen 6. an einanderhangenden Achteln, nur zu der ersten Note schlagen, dergleichen auch bey denen folgenden Noten d A D geschieht, wie auch bey der Cadenz in Quartam Modi, da man nur zum c, zum e und g aber nicht schlägt, welches gemeiniglich bey denen Cadenzen also gehalten wird. Die formal Clauseln sind in der Music anzusehen, wie das Schluß-Wort eines *Periodi*, auf welches ein Punct folget, da man alsdenn ein wenig innen zu halten pfleget.

§. 6.

Wir wollen das dritte Exempel zur Uebung beyfügen, wobey man eine Violin gebrauchen mag. Es stehet Tab. X. Fig. 2.

§. 7.

Weil die Sexten = Accorde im General-Basse einen so gar vielfältigen Gebrauch haben, so will nöthig seyn, noch ein und das andere Exempel zur Uebung beyzufügen.

zufügen. Folgende Aria wird den $\frac{3}{4}$ Tact ein wenig bekannt machen. Sie ist Tab. XI. Fig. 1. zu finden.

§. 8.

Folgende Piece wird eine etwas hurtige Abfertigung der Sexten erfordern; sie erscheint Tab. XI. Fig. 2.

§. 9.

Ein Exempel durch den ganzen Circel der Ton=Arten wird nicht undienlich seyn. Es stehet Tab. XII. Fig. 1.

§. 10.

Ein kurzes vollstimmiges Sexten=Exempel mag die Uebung im Sexten=Accord beschliessen. Siehe Fig. 2. Tab. XII.

§. 11.

Man kan aus dieser Abhandlung wahrnehmen, daß alle in denen vorhergehenden Exempeln befindliche Melodie aus guter Harmonie, und aus schicklicher Abwechselung der Sätze derselben entstehe. Wie nun der Haupt=Accord 1.) vor sich allein betrachtet, mit seinen vornehmlich 4. bis 5.ley Arten, und deren 3. wesentlichen Stimmen derselben abwechselt, so wechselt er 2.) mit denen Sexten=Accorden, so aus seiner ersten Versetzung entspringen und deren 3. wesentlichen Stimmen ab. Es hat dabey die Melodie, welche die harmonischen Sätze geschicklich verbindet, bey allen ihren Fortschreitungen ihr beständiges Absehen (*Relation*) auf die *Triadem harmonicam fundamentalem*, und die derselben verwandten *Triades*, Intervallen und Ausweichungen, so daß man leicht den Grund=Satz daraus ziehen kan: Wäre keine Harmonie, keine Trias harmonica, so wäre auch keine Melodie. Es ist also noch lange nicht erwiesen, daß die Harmonie von der Melodie herkomme, sondern, wenn man die Sache etwas genauer einsiehet, wird man das Gegentheil finden. Harmonie kan ohne Melodie seyn und bestehen, denn ein jeder Klang hat schon seine Harmonie der Octav, Quint und grossen Tertz bey sich; allein: Melodie kan nicht ohne Harmonie seyn und bestehen. Lasset man auch nur 3. melodische Klänge hören, so müssen sie schon ihre Beziehung (*relationem*) auf die *Triadem fundamentalem* haben. Warum verlangt das Ohr nach zwey ganzen Graden, z. E. c d e, einen halben e f? Antwort: Weil $\sharp f$ als der dritte ganze Grad keine so nahe Relation zu c hat, als f. Oder: Weil c f besser harmoniret als c $\sharp f$. Ratio 4:3 ist harmonischer als Ratio 45:32. O wie viel hat *Ratio in musicis* zu sagen! Man verachte sie ja nicht. Hiervon ein mehrers an feinem Orte.

Ende des ersten Stückes
des andern Theils.

zweytes Stück

Des

Andern Theils

von dem

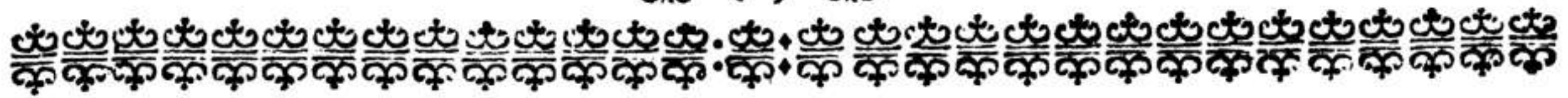
Sorgemach

der musicalischen Composition

in sich haltend

Die

Lehre vom wohlklingenden
Quarten-Accord.



PARTIS SECVNDAE

SECTIO II.

Das I. Capitel.

Von der Quarte, ob sie eine Consonantia oder Dissonantia sey?

§. 1.

Eist allen Musicis, die sich in der musicalischen Literatur ein wenig umgesehen, und nur zum wenigsten des berühmten Music-Gelehrten Herrn *Matthesons* forschendes *Orchestre* gelesen haben, bekannt, was wegen der Quarte von alten Zeiten her, und noch bis auf den heutigen Tag, vor unterschiedliche Meynungen geheget worden sind, und noch geheget werden. Denn viele sagen: Die *Quarta* sey eine *Consonantia*; viele aber, und sonderlich wohlgedachter Herr Capellmeister *Mattheson* geben sich ungemeine Mühe, zu behaupten: Sie sey eine *Dissonantia*. Da wir nun in der vorgesezten Ordnung, nach dem Sexten-Accorde auf den angenehm lautenden Quarten-Accord kommen; so wird auch ein Wörtlein zu diesem Handel und Streit-Frage müssen gesagt werden. Ehe wir nun würcklich die Lehre vom Quarten-Accord vornehmen, so wollen wir vorher von der Quarte etwas überhaupt gedencken.

§. 2.

Die Quarte hat ihren Namen daher, weil ihr höherer Klang von den tiefern abgerechnet in unsern Noten-Plan die vierte Stelle einnimmt. *z. E.*

c	d	e	f
1	2	3	4

§. 3.

Demnach ist die Quarte ein Intervall, welches in 3. Klang-Stufen oder Grade eingetheilet wird, und nach dem Unterschied der halben oder ganzen Stufen klein oder groß, wie auch verkleinert oder vergrößert ist. Weil die Eintheilung in die kleinste, kleine, grosse, und grössste nicht allerdings

D 3

passen

passen will, so wollen wir sie eintheilen in die eigentliche, kleinere und grössere Quarte; *In Quartam essentialem s. veram, Quartam superfluam & Quartam diminutam*, und am Ende dieser Abhandlung wollen wir auch von der grössten Quarte, wie sie Herr Capellmeister Telemann nennet, etwas gedencken.

§. 4.

Wir wollen jede Art in Noten darstellen, und ihre Zwischen-Stufen mit Puncten bezeichnen. Die grössere (*superflua*) hat 3. ganze Stufen; die eigentliche 2. ganze und eine halbe; und die kleinere 2. halbe und 1. ganze Stufe. Die grösste erfordert 2. ganze und eine welche $1\frac{1}{2}$ Stufe, oder *Secundam superfluam* ausmacht. Z. E. siehe Tab. XII. Fig. 1.

§. 5.

Wer Herrn Telemanns Intervallen-System noch nicht gesehen hat, der wird wegen der grössten Quarte grosse Augen machen. Sie hat eine gar grosse Stufe an der ersten; wer sie steigen will, der nehme sich in acht, daß er nicht stolpere! So viel von ihren Namen und Grösse.

§. 6.

Es verhält sich bey nahe mit der Quarte, wie mit dem Gelde. In manchen Lande gilt manches Geld nicht; zum wenigsten nicht in so hohen Werth, als in dem Lande desjenigen Herrn der es hat schlagen lassen. Also gilt auch die Quarte als *Consonantia* nicht an allen Orten, sondern nur wo sie eigentlich zu Hause ist.

§. 7.

Hat *Sonus infimus Triadis* die Herrschafft, oder stehet zum Grunde eines *Saxes*, so gilt die alte vermeynte *Werckmeisterische* Quarte, welche die Quint und Octav im Haupt-Accord miteinander ausmachen, nicht als Quarte, sondern ihre beyde Klänge, woraus sie bestehen soll, bekommen von Grund-Klänge ihre Namen, und heisst der untere: Die Quint, und der Obere: Die Octav. Wenn aber der Grund-Klang und die Terz weggethan wird, alsdenn heissen die noch übrigen 2. eine Quart.

§. 8.

Ob nun wohl diese *Werckmeisterische* Quarte hier nicht so wohl als Quarte, sondern ihre bey Enden als Quint und Octav anzusehen sind, so hat diese Quarte (*Quarta non fundata*) so die Mittel- und Ober-Stimme mit einander ausmachen, ein grosses vor denen eigentlichen Dissonanzen voraus; denn wo kan und darff sich eine Secund oder Septime, so eine Mittel- und Ober-Stimme, oder auch zwey
Mit,

Mittel-Stimmen mit einander ausmachen, in einem völlig consonirenden Haupt- oder Sexten-Accorde sehen lassen? So viel ist wahr: Ist die Quint und Tert vorhanden; so consoniret freylich die Quarte keinesweges, weil ihr die Tert und Quint, oder auch nur die Quint allein im Wege stehen. Aber nicht nur die Quarte, sondern auch die Sexte darff sich bey dem Haupt-Accord nicht unterstehen, sich vor eine Consonanz auszugeben, weil ihr die Quint öffentlich widerspricht, und sie nicht neben sich leiden kan, so wenig als die Tert die Quart. Da gilt freylich die Quarten-Münze nicht.

§. 9.

Hat Sonus medius Triadis das Regiment, und stehet zum Grund-Klange; so gilt die Quarte, so sich zwischen der Tert und Sext befindet, oder, welche die Tert mit der Sext ausmacht, wiederum nicht als Quarte, sondern ihr unteres Ende passiret vor eine Tert, und ihr oberes vor eine Sext, wie wir im Sexten-Accord gelernt haben. Sonus medius ist zwar so höflich, und läßt sie dann und wann neben seiner Tert Platz nehmen; allein die Tert kan sich nicht mit ihr vertragen, weil sie mit derselben eine dissonirende Secund oder Septime ausmacht. Z. E. siehe Tab. XIII. Fig. 2. Die Quint hat alsdenn auch Urlaub, ist verschlagen, und gilt nicht eher wieder, bis die Sext weg ist.

§. 10.

Führet aber Sonus supremus Triadis das harmonische Scepter, so ist die Quarta in grossen Ansehen, und stehet ihr unteres Ende als Grund-Klang (pro Basi) gilt auch so viel als sonst die Quint, und ihr oberes so viel als sonst die Octav. Es werden alsdenn Tert und Quint verschlagen, hergegen gilt nichts als Quart, Sext und Octav. Sonus infimus Triadis fundamentalis läßt der Quarte die Freude, an seiner Stelle die Herrschaft zu führen, oft eine gute Zeit. Kommt es aber endlich zum Schlusse, so muß so wohl der Quarten- als Sexten-Accord die Herrschaft der Triadi fundamentalis überantworten, und gilt weder Quarte noch Sexte mehr, sondern nur Tert, Quint und Octav.

§. 11.

Wolte man nun, um der Tert und Quint willen, die Quart in Ansehung, und in ihrem Verhalt gegen die Final-Chorde, zur Dissonanz machen; so würde nothwendig die Sext auch um ihren Adel kommen, weil sie respectu triadis so wenig als die Quart klinget. So ungereimt es nun seyn würde, wenn man die Sext wolte zur Dissonanz machen, weil sie neben der Quint nicht consoniret, eben so ungereimt würde es seyn, wenn man wolte sagen: Die Quarte sey eine Dissonanz, weil sie nicht ad Triadem fundamentalem gehörete.

§. 12.

§. 12.

Keine Secunde oder Septime, als eigentliche Dissonanzen, darff sich so viel heraus nehmen, wie die Quarte thut. Gehen nicht bey dem Sexten-Accord oft eine Menge Quarten, in Ansehung der Ober- und Mittelstimme, hinter einander her, welches weder Secunden noch Septimen thun dürfen?

§. 13.

Die Secunden (worunter auch die Nonen, als am obern Ende gebundene Secunden gehören) und Septimen sind je und alle wege Dissonanzen; aber die Quarte wird es nur zufälliger Weise, wenn ihr die Quint zu nahe kommt, oder die Tert schon vorhanden ist; welches nicht der Quart allein, sondern auch selbst der Quint wiederfähret, wenn ihr die Sext zu nahe kommt. Ja auch die Sext will nicht mehr consoniren, wenn ihr die Septime zu nahe tritt. Z. E. siehe Tab. XIII. Fig. 3.

§. 14.

Es ist also ganz was anders, von Natur, je und allezeit eine Dissonanz seyn, als eine per accidens auf kurze Zeit werden. Gleichwie auch die Sext in Ansehung des Grund-Tons zufälliger Weise zur Dissonanz wird, wenn sie sich nebst der Quart zur beständig dissonirenden Secund gesellet. Ein anders ist eine ungünstige Münze von bösen Schrott und Korn, ein anders aber, wenn eine sonst gute durch den Verschlag oder in fremden Landen ungünstig wird.

§. 15.

Die Quarte ist eine umgekehrte Quint; ihre Sext, so sie bey sich führet, eine umgekehrte Tert. Ihr unteres Ende versiehet (wenn man ihren Satz gegen den Haupt-Accord betrachtet) der Quinte Stelle, und ihr oberes Ende des Grund-Tons Stelle.

§. 16.

Es hat wohl gedachter Herr Capellmeister Mattheson im Forschenden Orchestre sich viele Mühe gegeben, die gute Quarte aus der Classe der Consonanzen, so wohl der perfecten, worein sie viele gelehrte und geehrte Alten gesetzt hatten, als auch der imperfecten, wovor sie sonderlich der belobte Prinz erkennet, auszumerkzen, so, daß er endlich p. 650. gedachten Buchs von ihr folgenden bedenklichen Ausspruch thut:

„Das heißt nun, auf unsere Sprache, Sonnenklar dargeleget, daß die Quarte keinesweges eine *Consonantia*, weder *perfecta* noch auch *imperfecta*; sondern je und allewege eine *Dissonantia* =

Par-

Pardon, Pardon! Es fehlet noch ein einziges Wörtgen, so ist die arme Quarte excommuniciret. Soll es den Rechts-Spruch vollends bekräftigen? Nein, nein! Der wackere Mann, der sich um die edle Music so besonders verdient gemacht hat, ja der so ein grosser Liebhaber der Wahrheit und Gerechtigkeit ist, kan nicht vorüber, ohnerachtet aller vorher angewandten vielen Mühe, folgende bedencfliche Limitation darzwischen zusezen: wenigstens mehr *Dis-* als *Consonantia* sey.

§. 17.

So starck ist die Wahrheit, daß sie doch immer hervor leuchtet, und sich nicht leicht unterdrücken läßet. Du arme Quarte! bald wäre es um deinen Adel gethan gewesen. Aber nein! wenn man dich gleich per accidens, gleichwie die Quinte, deren Bild du trägest, zur Dissonanz macht, so wirst du doch hergegen noch viel öfter als *Consonantia* gebraucht.

§. 18.

Herr Mattheson kan ferner nicht umhin, der ehrlichen Quart, wenn sie die Sext und Octav bey sich hat, das Wort zu reden, und sie in solchen Fall vor eine Consonanz zu erkennen, indem Er unsern vorhabenden Satz der Quart, Sext und Octav p. 547. L. c. verwittwete und vaterlose 3. 5. 8. die bisweilen recht schön wären, nennet.

§. 19.

Und in seiner kleinen General-Baß-Schule sezt Er sie in diesem Verstande gleichfalls mit unter die Consonanzen, und sagt p. 174. von ihr folgendes: „Es ist was Angenehmes um den Sext- und Quartan-Accord; denn obgleich be- kanndter massen die Quart an ihr selbst eine Dissonanz ist, etwas übel klinget, gebunden und aufgelöset werden muß, so ist sie doch in diesem Fall der Sext unterthänig, und macht NB. eine wohlklingende Uebereinstimmung durch derselben Gesellschaft.

§. 20.

Wie viel wäre hierbey zu erinnern! Diese wohlklingende Uebereinstimmung aber hat sie nicht so wohl der Sext, als vielmehr dem Haupt-Accord, aus dessen Versetzung sie entspringet, zu danken. Sie ist auch nicht der Sext unterthänig, sonsten müste folgen, daß die Octav der Tertz unterthänig wäre.

§. 21.

Gleichwie aber Frau und Kinder, in Abwesenheit, oder auch nach Absterben ihres resp. Mannes oder Vaters, darum nicht aufhören, sich von ihrem Mann oder Vater zu nennen; also muß darum unsere ehrliche Quarte, deren unteres Ende, wie schon gesagt, der Quinte, und das obere Ende des Grund-Tons Stelle vertritt, nicht aufhören eine Consonanz zu seyn, sondern vielmehr, weil der Vater nicht vorhanden, dessen Stelle, und zwar mit dessen und der ganzen Familie völligen Genüßhaltung, versehen.

§. 22.

Nun wohl! Wie halten denn Frau und Kinder Hauß, wenn der Vater, der alte Baas, oder *Sonus infimus triadis* nicht zu Hause ist, oder sich des Hauß-Regiments auf eine kurze Zeit freywillig begiebt? Ehe ich den Satz genauer beschreibe, kan nicht umhin, um derer willen, die mich schon verstehen, was ich mit diesem Gleichniß sagen will, mit einer Boutade zu antworten. Sie stehet Tab. XIII. Fig. 4.

§. 23.

Tausend und aber tausend mahl wird die Quarte auf diese Art gebraucht, da sie aber kein dissonirendes, sondern vielmehr ein consonirendes, liebkosendes, freundliches und artiges Wesen an sich hat, dessen man fast nicht überdrüssig wird, wie Herr Mattheson an einem gewissen Orte von ihr schreibt. Ja seine Organisten-Probe oder grosse General-Baß-Schule bezeuget solches selbst an vielen Orten. Man sehe nur unter andern deren zweytes Prob-Stück an!

§. 24.

In solchen und vielen andern Prob-Stücken gedachten Buchs, als im 9ten, 2ten P. II. allwo unsere Frau *Quarta* so gar die Ehre hat anzufangen, wie auch im 15ten P. II. ja fast in den meisten erscheint die Quarte würcklich als Consonantia, massen sie aus der Versetzung des Haupt-Accords entspringet, wie nicht zu leugnen ist.

§. 25.

Lasset uns doch den wichtigen und bündigsten Beweissthum des Baryphoni, daß die Quarta eine Consonantia sey, nemlich den vierdten, an welchen es allein genug gewesen wäre, ein wenig in Betrachtung ziehen! Er stehet im Forschenden *Orchestre* p. 627; und glaube ich gerne, daß Herrn Capellmeister Mattheson nicht gar wohl bey der vermeynten Widerlegung desselben gewesen, wie Er selbst bekennet, und muß Ihm wohl sauer geworden seyn, wenn Er anders Baryphoni Meinung verstanden, biß Er demselben einen falschen Verstand angedichtet, nach welchem

dem seine vermeynte Widerlegung einen Schein der Wahrheit bekommen. Mich wundert aber nicht wenig, daß sich, so viel mir bewußt, nicht eher jemand des ehrlichen Baryphoni angenommen, und den rechten Verstand seines Arguments zu Tage geleyet hat. Es ist ja eine löbliche That, der Verstorbenen (da sie sich nicht verantworten können) Ehre retten, und die wahre Meynung ihrer Sätze, wenn sie falsch ausgeleyet werden wollen, ans Licht stellen. Wohlan denn! Ich will nach meinen wenigen Vermögen, bloß allein von der Liebe zur Wahrheit gedrungen, die Meynung des ehrlichen Baryphoni, was diesen seinen vierdten Beweissthum betrifft, zu Tage legen, und zeigen, daß seine Worte nicht von der subtractione vulgari, die man angehenden Rechen-Schülern lehret, sondern von der Subtractione rationum zu verstehen. Der Beweissthum des Baryphoni aber lautet also: „*Si Quarta dissonantiis esset annumeranda, à Diapason subtracta relinquat intervallum dissonum necesse est. Intervallum enim à Diapason subductum relinquit intervallum sibi homogeneum, quod vel consonum, si subductum fuerit consonum; vel dissonum, si dissonum.*“ Herr Mattheson hat es also verteutschet: Wäre die Quarte den Dissonanzen beyzuzählen, so müste sie nothwendig auch ein dissonirendes *intervallum* nachlassen, wenn sie von der Octave abgezogen wird. Denn, ein von der Octave abgezogenes Intervallum hinterläßt seines gleichen, welches entweder wohlklingend ist, daferne das abgezogene wohlklinget, oder übel-lautend, falls das abgezogene übel lautet.

§. 26.

Baryphonus redet also alhier von Intervallen und nicht von einzelnen Klängen. Ein Intervall aber erfordert zwey der Höhe nach von einander unterschiedene Klänge. Er saget nicht: Die Octav hat 8. Klänge; wenn deren 3. E. 4. abgezogen werden, so bleiben 4, oder: wenn deren 3. abgezogen werden, so bleiben 5, wie Herr Mattheson p. 633. und 634. im *Forsch. Orchestre* dergleichen Noten-Rechnung macht, die einer, der nichts von der Subtractione rationum s. intervallorum verstehet, vor ganz richtig annimmt, und glaubet: Herr Mattheson habe überley Recht, daß er den Baryphonum so herum nehme. Allein laßt uns das Ding beym Lichte besehen, so werden wir bald finden, daß Herr Mattheson diesem untrüglichen Beweissthum am besagten Orte zwar gewaltig, aber ungegründeter massen widersprochen, und dem ehrlichen Baryphono seine Meynung grundfalsch ausgeleyet, gänzlich verkehret, und hernach lustig drauf loß argumentiret hat. (*) Lasset uns dahero sehen, obs wahr sey, was Baryphonus geschrieben hat:

Ziehet man von der Octav eine kleine Secund als Intervallum dissonum ab, so bleibet ihres gleichen, nemlich die Replique derselben, die groffe Septime zurück,
e. g. 2:1

(*) Auf solche Weise könnten wohl alle Wahrheiten zu Lügen gemacht werden.

$$\begin{array}{rcl}
 2: & 1 & \text{Ratio Octavae.} \\
 16: & 15 & \text{Ratio Secundae min.} \\
 \hline
 30: & 16 & \\
 2) & & \\
 15: & 8 & \text{Ratio Septimae majoris.} \\
 \text{(NB. Man multipliciret übers Kreuz.)} & &
 \end{array}$$

Ziehet man eine grosse Secund ab, es sey nun Tonus major oder minor, so bleibt ihre Replique, intervallum sibi homogeneum, nemlich Septima minor übrig; e. g:

$$\begin{array}{rcl}
 2: & 1 & \text{Octava} \\
 9: & 8 & \text{Tonus major} \\
 \hline
 16: & 9 & \text{Septima min.} \\
 & & \text{commate def.}
 \end{array}
 \qquad
 \begin{array}{rcl}
 2: & 1 & \\
 10: & 9 & \text{Ton. min.} \\
 \hline
 18: & 10 & \\
 2) & & \\
 9: & 5 & \text{Sept. min.}
 \end{array}$$

Eine abgezogene kleine Terz, hinterlässt ihre Replique, intervallum sibi homogeneum, die grosse Sext; e. g:

$$\begin{array}{rcl}
 2: & 1 & \\
 6: & 5 & \text{Tertia minor.} \\
 \hline
 10: & 6 & \\
 2) & & \\
 5: & 3 & \text{Sexta major.}
 \end{array}$$

Wird Tertia major subtrahiret, so bleibt ihre Replique, Sexta minor, zurück; S. E.

$$\begin{array}{rcl}
 2: & 1 & \\
 5: & 4 & \text{Tertia maj.} \\
 \hline
 8: & 5 & \text{Sexta min.}
 \end{array}$$

Die von der Octav abgezogene Quarta hinterlässt Quintam, intervallum consonum sibi homogeneum: e. g.

$$\begin{array}{rcl}
 2: & 1 & \\
 4: & 3 & \text{Quarta.} \\
 \hline
 6: & 4 & \\
 2) & & \\
 3: & 2 & \text{Quinta.}
 \end{array}$$

Eine

Eine abgezogene Quarta superflua hinterläſſet ihres gleichen, nemlich Quintam imperfectam:

$$\begin{array}{r} 2: 1 \\ 64: 45 \text{ Quarta superflua.} \\ \hline 90: 64 \\ 2) \hline 45: 32 \text{ Quinta imperfecta.} \end{array}$$

Ziehet man Quintam, intervallum consonum ab, so bleibet Quarta, intervallum sibi homogeneous, n. consonum zurück:

$$\begin{array}{r} 2: 1 \\ 3: 2 \text{ Quinta} \\ \hline 4: 3 \text{ Quarta.} \end{array} \quad \begin{array}{l} \text{Keinesweges aber eine} \\ \text{Terz,} \\ c d e f g | a h c, \text{ wo bliebe sonst} \\ \text{das intervallum von g ins a?} \end{array}$$

Eine abgezogene kleine Sext, hinterläſſet eine grosse Terz. Z. E.

$$\begin{array}{r} 2: 1 \\ 8: 5 \text{ Sexta min.} \\ \hline 10: 8 \\ 2) \hline 5: 4 \text{ Tertia major.} \end{array}$$

Ziehet man eine grosse Sext von der Octav ab, so bleibet ihre Replique, die kleine Terz übrig:

$$\begin{array}{r} 2: 1 \\ 5: 3 \text{ Sexta maj.} \\ \hline 6: 5 \text{ Tertia min.} \end{array}$$

Eine kleine Septime hinterläſſet ihre Replique, eine grosse Secunda:

$$\begin{array}{r} 2: 1 \text{ C: c} \\ 9: 5 \text{ c: B Septima min.} \\ \hline 10: 9 \text{ B: c Secunda maj.} \end{array}$$

Eine grosse Septime, intervallum dissonum abgezogen, hinterläſſet intervallum dissonum sibi homogeneous, nemlich eine kleine Secunde:

$$\begin{array}{r} 2: 1 \\ 15: 8 \\ \hline 16: 15. \end{array} \quad \begin{array}{l} \text{Keinesweges aber nur Sonum, wie Herr} \\ \text{Mattheson rechnet:} \end{array}$$

Denn Sonus ist ja kein Intervallum, wie er selber sagt. Wo bliebe z. E. auf dem

dem Monochordo die Distance oder intervallum zwischen D und E, wenn Secunda ab Octava subtracta nur Sextam hinterlassen sollte? Hier heissets nicht: Zwey von achten bleibt sechse. So einfältig war Baryphonus nicht, daß er ein Intervall von dem andern auf solche weise abgezogen hätte.

§. 27.

Ich muß mich noch ein wenig bey dieser Materie aufhalten, ob es wohl an dem bereits gesagten genug wäre sensum Baryphoni zu Tage zu legen. Die Diatonische Octav hat bekannter massen 8. Klänge und 7. Intervalla. Ein Sonus allein, ist, wie bereits gesaget worden, kein Intervallum; denn ein *Intervallum* ist ein Raum zwischen zweyen Enden abgemessener Klänge, die einen gewissen Verhalt (*rationem*) mit einander haben. So bald ich nun den einen Klang wegnehme, und einen andern pro termino inferiori setze, so bald habe ich von dem Raum, den die Octav einnimmt, etwas abgezogen. So bald nun z. E. von der Octav C c der untere Klang weggenommen wird, so bald ist der nechst folgende Klang D vorhanden, und das Intervallum so zwischen D und C war, nemlich Intervallum dissonum, ist abgezogen, und bleibt Intervallum dissonum sibi homogeneum n. Septima übrig. Wenn aber, da sonus infimus Octavae weggenommen wird, der nechst folgende, oder ein anderer, nicht auftritt, so ist nur sonus supremus Octavae noch vorhanden, welcher allein gar kein Intervallum ausmacht. Herr Mattheson sollte wohl was drum geben, wenn seine Noten-Subtraction nicht im Forschenden *Orchestra* stünde. Allein sie stehet da. Leider! Man muß es ihm zu gute halten. Große Leute fehlen auch.

§. 28.

Will man aber dennoch die Demonstration mit Noten vornehmen, so muß sie aussehen, wie Fig. 1. Tab. XIV. Ich setze diese Noten um derer willen bey, welche die Rational-Rechnung nicht verstehen. Wer Lust hat sie zu lernen, der findet in Herrn Capellmeister Fuxens *Gradibus ad Parnassum*, wie auch in Werckmeisters *Hodego curioso* gnugsame Anleitung dazu. Es ist nur zu beklagen, daß so wenige die Theorie der Music studiren. Vielleicht thun es fünffzig mehrere.

§. 29.

Ich weiß fast nicht was ich von Herrn Matthesons Rechnung so p. 633. und 634. im Forschenden *Orchestra* stehet, sagen soll. Hat derselbe, wie man doch glauben sollte, sensum Baryphoni begriffen, so will ich einen andern urtheilen lassen, was von dem zu halten, der anderer Leute Meynung mit allen Fleiß verfeh-

verkehret, verdrehet, und wider besser Wissen und Gewissen fälschlich auslegt? Hat Er aber sensum Baryphoni nicht begriffen, so muß man sich höchlich wundern, wie doch ein solcher grosser Musicus theoretico-practicus in einer so leichten Sache, die nur subtractionem rationum vel intervallorum betrifft, sich so gar sehr hat verstoßen können. Ein anders ist Subtractio vulgaris, die man Kindern lehret; ein anders aber Subtractio rationum, welche Baryphonus, als ein gelehrter Musicus theoreticus, meynet

§. 30.

Was würde doch der ehrliche Baryphonus gesagt haben, wenn Er das forschende *Orchestra* hätte lesen sollen? Ich glaube Er hätte Herrn Mattheson seine eigene Worte, so Er aus dem Quinctiliano anführet, vorgehalten, die p. 602. im Orch. III. also lauten: „Man müsse bescheidenlich und vorsichtig von den Leuten reden, damit man nicht, wie es den meisten widerfähret, verdamme, was man nicht versteht.

§. 31.

Es ist merckwürdig, was Herr Mattheson im Orch. III. p. 627. schreibt, wenn Er §. 36. also anfängt: „Der vierdte Beweissthum unsers Baryphoni (daß die Quarta eine Consonantia sey) möchte einen wahrlich abschrecken, wer denselben nur so obenhin betrachtete: wie mir denn (ich gestehe es gerne) nicht gar wohl bey der Sache geworden, so daß ich schon anfieng die Hände sinken zu lassen, und *Monsieur Baryphon* heimlich um Quartier zu bitten. O hätte Er es gethan! Nun ist nicht mehr Zeit, es heimlich zu thun, sondern es wird öffentlich geschehen müssen, soll anders Baryphonus satisfaction erlangen.

§. 32.

Herr Mattheson wird mich entschuldiget halten, daß ich dieses zur Ehrens Rettung des Baryphoni schreibe; denn Er saget ja selbst p. 603. im Orch. III. „Irrthümer aufzudecken ist lobenswürdiger, als solche zu bemänteln, insonderheit bey Wissenschaften. Ingleichen in Seinem Vollkommenen Capellmeister P. II. C. III. §. 31. In wissenschaftlichen Dingen muß man der Wahrheit nicht schonen. Er bedencke auch, was Er im Orch. III. ad Lectorem §. XXIII. geschrieben, da es also lautet: „Habe ich geirret, wolle man mich dessen freundlich erinnern, und bedencken, es sey in dieser Welt niemand vollkommen. Wenn Sein Verfahren gegen Baryphonum nur nicht etwa, wie es das Ansehen gar starck gewinnt, ein vorseßliches Verkehren und Verdrehen seiner Meynung ist, denn ich kan fast nicht glauben, daß Er Baryphoni

phoni Sinn nicht sollte verstanden haben. Es sey nun wie ihm sey! Was ich hier geschrieben, das habe ich bloß aus Liebe zur Music, zur Wahrheit, und gegen meinen Nächsten, worunter sonderlich der ehrliche Schul-Musicus Baryphonus mit zu rechnen, zumahl da Er sich als ein Todter nicht verantworten kan, geschrieben, und unterwerffe es dem gerechten und unpartheyischen Urtheil aller gelehrten Musicorum; getraue mir es auch so wohl gegen Gott, den höchsten Liebhaber der Wahrheit, als gegen die gantze musicalische Welt wohl zu verantworten.

S. 33.

Es möchte nunmehr Zeit seyn, dieses erste Capitel zu beschließen. Es bleibt demnach darben, was Baryphonus schreibt: *Intervallum à Diapason subductum relinquit intervallum sibi homogeneum, quod vel consonum, si subductum fuerit consonum; vel dissonum, si dissonum.* (*) Was aber vor ein Unterschied zwischen diesen Intervallis sey, wird künftig hin des mehrern erhellen.

S. 34.

Meine Meynung von Con- und Dissonantien ist diese: *Octava* (Unisonum unausgeschlossen) *Quinta* und *Tertia major* sind *Consonantiae per se* oder *absolutae*; Denn die Natur gibt sie alle auf einmahl durch das Anschlagen einer einzigen etwas tief klingenden Saite. Sie gründen sich auch alle vier auf die *Monadem*, als:

1 : 1	<i>Unifonus.</i>
1 : 2	<i>Octava.</i>
1 : 3	<i>Quinta Secundo composita.</i>
1 : 5	<i>Tertia major tert. compos.</i>

Sie sind auch mit einem schönen Bande der in der Ordnung folgenden 5. ersten Zahlen verbunden, nemlich 1 : 2 : 3 : 4 : 5. C c g ē ē, und zwar ist die Octav doppelt zu hören. Es ist auch recht merckwürdig, daß die wahren consonirende Sätze, welche von denen beyden Haupt-Triadibus entstehen, sich entweder auf 1. oder 3. und 5. gründen müssen. Die 2. und 4. sind schon in der 1. begriffen. Das sind die Klänge womit sich das muntere Posthorn hören läßt. Nechst diesen erscheint nicht unbillig *Tertia minor* 5 : 6, welche zwar von der Quarte mit schelen Augen angesehen wird, allein, weil die herrschende Quinte fast so oft mit der kleinen als grossen Terz vermittelt wird (welches aber dem Vorrechte der grossen Terz keinesweges zum Nachtheil gereicht, massen

(*) Der geneigte Leser beliebe die Baryphoniana im Orch. III. durchzulessen, so wird Er finden, daß man Ursach hat Baryphonum zu vertheidigen.

massen sie allerdings weit schöner als die kleine) so muß sichs die Quarte gefallen lassen. Die durch die kleine Terz vermittelte Quint, und die daher entstehende Trias minus perfecta kan sich zwar erst in den Zahlen 10 : 12 : 15 sehen lassen; dem ohngeachtet aber hat sie doch die Helffte der Ton=Arten (Modorum) unter ihrer Bothmäßigkeit. Sie fängt heut zu Tag ein Stück mit an, und darff sich auch an dessen Ende mit hören lassen; jedoch aber schnapt sie gerne am Ende ganz kurz ab, weil sie sich gleichsam schämet, daß sie gegen die so prächtig und männlich klingende grosse Terz, nur weichlich und weibisch klinget. Sie (Tertia minor) ist also zwar etwas geringerer Condition als die Octav, Quint und grosse Terz, jedoch denen übrigen allen vorzusehen. Tertia major ist gleichsam der Quintae Sohn, und Tertia minor der Quintae Tochter. Doch hat der Sohn ein grosses Vorrecht vor der Tochter. Der curieuse Leser besche hiervon meine Geneal. alleg. intervallorum p. 6. & 7. Alle übrigen aber, worunter steh die Quarta den Vorsiß nimmt, sind *consonantiae per accidens* oder *relativae*, dienen zur Abwechselung und nöthigen Veränderung der Harmonie; haben auch keine so genaue Vereinigē mit der Monade, sondern gründen sich nur auf den Ternarium oder Quinarium 3. & 5. e g.

3 : 4	Quarta.
3 : 5	Sexta major.
5 : 8	Sexta minor.

mit allen ihren Compositis. Doch hat die kleine Sext vor der grossen den Rang, weil sie die Replique von der grossen Terz ist. Was noch übrig ist von Consonantien, ist noch geringerer Condition, jedoch von denen eigentlichen Dissonanzen unterschieden; wovon an seinem Orte ein mehrers. Voriezo wende mich zum Quarten=Accord, in welchen wir die Quart als eine gute Consonanz (*Consonantiam relativam*) anzusehen haben.

Das II. Capitel.

Vom Quarten=Accord so aus der Versetzung der Triadis perfectae entstehet.

§. I.

WENN Sonus supremus Triadis perfectae unten, infimus in die Mitte, und medius oben gesetzt wird, so entstehet ein Quarten=Accord, welcher nebst der Quart die grosse Sext aufwisset. S. E:

F.

6:8

6: g	Quinte.	5: e	Grosse Sext.
5: e	Grosse Tert.	4: c	Quarte
4: c	Grund=Klang.	3: g	Grund=Klang.

§. 2.

Man sollte meinen, dieser Quarten=Accord müste vollkommener seyn, als der Haupt=Accord, aus welchen er hergeleitet wird, weil seine Termini constitutivi 3: 4: 5 der Unität näher wären, als 4: 5: 6; allein es ist oben bereits gesagt worden, was die Klänge, auf welche die Zahlen 1, 2, 4, 8 &c. fallen, vor einen Vorzug vor andern haben. Trias perfecta kan auch so stehen: 2: 3: 5, c g e, ja gar 1: 3: 5, C g e; aber der Quarten=Accord, so von ihr herstammt, kan unter 3. keine Zahl aufweisen. Das ist nun die Ursach warum *Tertia major* 4: 5 vollkommener ist als *Quarta* 3: 4; denn sie kan sich nicht nur in 4: 5, sondern auch in 2: 5, ja in 1: 5 sehen lassen, da hergegen die Quarte mit ihren *numeris radicalibus* nicht unter 3: 4 kommen kan. Diese Anmerckung hat, so viel ich weiß, noch kein *Theoreticus* gemacht. Man dencke der Sache weiter nach, so wird man die Vollkommenheit oder den Vorzug dieser oder jener *Consonantiae* vor einer andern leicht finden. Je näher ein Ding seinem Ursprunge, je vollkommener ist es; und je weiter es sich von seinem Ursprunge entfernt, je unvollkommener und schlechter wird es.

§. 3.

Dieser Quarten=Accord 3: 4: 5, versiehet gar oft die Stelle seines Haupt= und des von ihm (dem Haupt=Accord) herkommenden Sexten=Accords, und findet sich I.) auf der Final=Chorde, II.) auf der Quinta Modi, III.) auf der Secunda Modi. Z. E. kan Tab. XIV. Fig. 2. 3. 4. 5. 6. 7. betrachtet werden.

§. 4.

Was allhier in C dur von diesen Quarten=Accord gesagt worden, das gilt, wie leicht zu ermessen, in allen noch übrigen Dur=Tonen, ja auch in denen Moll=Tonen, wie im nechst folgenden Capitel zu erschen.

§. 5.

Solche Accorde auf dem Clavier leicht zu finden, dienet zum Vorthail, daß man sich einbilde: Die Baß=Note stehe eine Quint tiefer oder Quart höher, und verlange einen Haupt=Accord.

Daß

Das III. Capitel.

Vom Quarten = Accord, so aus der Versetzung der Triadis minus perfectae entspringet.

§. 1.

Durch die andere Versetzung der Triadis minus perfectae entsteht ein Quarten = Accord, so nebst der Quart die kleine Sext bey sich hat. Z. E.

15: e	Quint.	24: c	Kleine Sext.
12: c	Kleine Tert.	20: a	Quarte.
10: a	Grund-Ton.	15: e	Grund-Ton.

§. 2.

Mit denen Versetzungen der Triadis minus perfectae kan man nicht tiefer kommen, als auf die Zahl 5; z. E:

$$5 : 12 : 15, \text{ oder } 5 : 6 : 15.$$

Woraus zu ersehen, wie weit vollkommener Trias perfecta sey, als Trias minus perfecta; denn die erste gründet sich auf 1, die andere aber kommt nicht tiefer als auf 5. Diese Anmerckung hätte zwar in die Lehre vom Haupt = Accord gehört, jedoch wird sie auch hier nicht zu spät kommen. Meine Leser werden mir verzeihen. Es ist besser nachgeholt, als gar aussen gelassen.

§. 3.

Dieser Quarten = Accord mit der kleinen Sext findet sich ebenfalls, wie im Dur-Ton, I.) auf der *Chorda finali*, II.) auf der *Quinta Modi*, III.) auf der *Secunda Modi*, und versiehet gar oft entweder die Stelle des Haupt- oder des Sexten = Accords. Z. E. siehe Tab. XIV. Fig. 8. 9. 10. 11. 12.

§. 4.

Merckwürdig ist, daß in sehr vielen Stücken unsere consonirende Quarte, weil sie am Ende in der letzten Syzygia nicht stehen kan, sich auf der penultima zu guter letzt noch einmahl hören läßt, welches sonderlich im alten Modo Phrygio und Mixolydio geschehen, als welche mit ihr den Schluß durch eine fallende Quart oder steigende Quint gemacht haben. Z. E. siehe Tab. XV. Fig. 1.

Das IV. Capitel.

Vom Quartan- Accord, so aus der Versetzung der Triadis def. herkömmt.

§. 1.

Der Quartan- Accord, welcher von der so genannten Triade deficiente herkömmt, führet eine grössere Quart (Quartam superfluam) und grosse Sext. Seine und seines Haupt- Accords Radical- Zahlen zeigen sich also:

64: f	Kleine Quint.	109: Grosse Sext.
54: d	Kleine Tertz.	90: Grössere Quart.
45: h	Grund- Ton.	64: Grund- Ton.

§. 2.

Wenn man Quintam imperfectam in solchen Terminis nehmen wolte, wie sie die Natur auf der Trompete giebt, nemlich in ratione 5:7; e:b; so könnte sich die Trias deficiens, und folglich auch ihre Versetzungen in ziemlich kleinen Zahlen sehen lassen, nemlich:

7: b	10: e	12: g
6: g	7: b	10: e
5: e	6: g	7: b

Da wäre der unfruchtbar gescholtene Septenarius die Basis von unsern vorhabenden Quartan- Accord: Allein es wäre was neues, und würde eben darum ohne Widerspruch nicht angenommen werden. Herr Capellmeister Mattheson hat gemeynet: Das $\bar{b}$ auf der Trompet verhielte sich gegen das vorhergehende $\bar{g}$ wie 5:6. Allein es ist zu wissen, daß die Tertz $\bar{g} \bar{b}$ auf der Trompet um die Ratio 35:36 kleiner ist, als die vorhergehende e:g, und sich verhält wie 6:7. Die Natur macht keinen Sprung; sie stehet auch nicht stille. Item: Die Klänge $\bar{e} \bar{f}$ verhalten sich auf der Trompet nicht wie 15:16 oder $\bar{h} \bar{c}$, sondern wie 10:11, und sind mehr $\bar{e} \text{ \&f }$ als $\bar{e} \bar{f}$; Es wird aber dieses $\text{ \&f }$ durch Kunst und guten Ansat der Trompeter auch als $\bar{f}$ gebraucht, doch selten vollkommen rein; natürlich aber ist es mehr $\text{ \&f }$ als $\bar{f}$; Es ist also zwischen diesen $\bar{f}$ und $\text{ \&f }$, welches nur die Kunst,

Kunst, nicht aber die Natur macht, kein Semitonium minus 24 : 25 zu suchen. Die Natur macht keine solche Sprünge. Sie stehet bey 5 : 6 nicht stille, und wiederhohlet die reine Tertiam min. nicht; springet von 10 nicht auf 15, vielweniger auf 24, und hernach von 25 wieder zurück auf 12, wie im Kern und Vollk. Capellmeister, und aus diesem in M. Nizlers Tab. VI. ad Tom. I. Biblioth. mus. Part. VI. pertin. stehet, sondern gehet gerade fort, wie in meiner Geneal. alleg. ist gezeiget worden, und allhier wiederholet wird:

			—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
C	c	g	c	e	g	b	c	d	e	f	g	a	b	h	c.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16.

Die Tone nun, die auf 7. 11. 13. und 14. fallen, bedürffen einer starcken Temperatur. Hier möchte man nicht unbillig fragen: Wo ist die Zärtlichkeit musicalischer Ohren? En wie fein sind die Rationes der Klänge der Trompet in ihr völliges Licht gesezet worden. Es ist schade, daß die Herren Trompeter die Lehrreiche Theorie ihres Instruments nicht studiren, sie würden alsdenn gewißlich Herrn Mattheson in die Schule führen. Wer weiß was mit der Zeit geschieht.

§. 3

Hier wird vielleicht mancher denken: Etwa bekommt die Quarta superflua auch die Ehre unter die Consonanzen gerechnet zu werden. Herr Mattheson hat zum wenigsten, wie das Forsch. Orchestre p. 486. §. 28. und der Vollk. Capellm. P. III. C. III. §. 9. bezeuget, geglaubt, daß so wohl die Quarta superflua als Diminuta, weil Er ja selbst die perfectam zur Dissonanz machen will, ohne eines Menschen Gegen=Rede Dissonanzen seyn, heißen und bleiben müssen. Denn so heisset es im Capellmeister I. C. „Es ist noch wohl keinem Menschen in den Sinn gekommen, aus der grossen Quart, aus dem Tritono, keine Consonanz zu machen; obgleich alle Bücher vom Wohlklange der vermeynten achten Quarten voll sind; sondern die grosse ist und bleibt so wohl eine Dissonanz, als die richtige Quart, so daß die Vergrößerung sie nicht aus ihrer Beschlechts=Art vertreiben kan. Und §. 10. „Aus diesen Gründen ist leicht zu schließen, daß der Abgang oder Ueberschuß an der mathematischen Grösse eines Intervalls nur einen zufälligen, obgleich beträchtlichen Unterschied machen; die Natur desselben oder das eigentliche Wesen aber darum nicht gänzlich ändern möge. Recht so! Das ist recht gut vor uns gesprochen. Ist die eigentliche und vollkommene Quarte 3 : 4 eine Consonanz, wie Baryphonus bündig erwiesen; so muß die vergrößerte oder verkleinerte Quart, so wenig als die Quinta imperfecta und superflua aus der Consonanzen Classe ausgeschlossen werden,

den, denn die grössere Quart, der Triton, ist die Replique von der kleinern, und die kleinere Quart (*Diminuta*) ist die Replique von der grössern Quint. Nun erkennet Herr Mattheson so wohl die kleinere als grössere Quinte vor Consonanzen; derowegen werden ihre Repliquen so wenig als die Repliquen der vollkommenen Quinten und Tertzen, nemlich die Quarten und Sexten, davon ausgeschlossen werden können. Was einer Consonanz billig ist, das ist der andern recht.

§. 4.

Lasset uns doch die Rationes Herrn Matthesons, daß Hemidiapente, die kleinere Quint, eine Consonantia sey, wie sie im Orch. III. p. 773. usqv. 781 stehen, ein wenig beleuchten, so werden wir finden daß sie alle 4. den Stich nicht halten, und Hemidiapente ihrentwegen gewiß keinen Consonanz-Rang haben würde, wenn keine andere Ration vorhanden wäre. Die erste Ration lautet Orch. III. p. 774. also: „Weil Hemidiapente gar nicht præpariret werden, noch einer von ihren Terminis vorher liegen darff, wie bey Dissonantiis erfordert wird. Hierauf dienet zur Antwort: Daß Hemidiapente nicht præpariret werden, noch einer von ihren Terminis vorher liegen darff, das machte sie so wenig zur Consonanz, als die anschlagende und ungebundene kleine Septime beym Haupt-Accord eine Kan genennet werden. Z. E. s. Tab. XV. F. 2. Man besehe die kleine General-Baß-Schule p. 205. Denn eine solche Septime hat gleiches Recht, und die Hemidiapente bekömmt es von ihr, weil sie aus der Versetzung ihres Sazes entspringet, welches die Sext so eine solche Hemidiapente bey sich führet bezeuget. Z. E. s. Tab. XV. F. 3.

§. 5.

Die II. vermeynte Ration lautet also: „Weil die Hemidiapente andere Dissonantien, insonderheit aber die Quartam & Septimam præpariret, welches ein Proprium Consonantiarum ist. Z. E. s. Tab. XV. Fig. 4. so Orch. III. p. 776. und 777. steht. Hierauf ist zu wissen: Daß diese Hemidiapente, so die Quart und Septime præpariren soll, in diesem Fall auch schon eine Dissonanz gewesen, und von der Sext die sie bey sich führet, darzu gemacht worden, weil sie, wie im vorhergehenden §. gesagt worden, von dem Saz der ungebundenen Septime herstammet, und diese Septime das Recht, andere Dissonanzen zu præpariren, eher als die Hemidiapente gehabt hat. Z. E. siehe Tab. XV. Fig. 5. Da sehen wir, daß an statt der Hemidiapente auch die Septime die gebundene Quarte præpariren kan, deßwegen aber ist hoc loco eine so wenig als die andere eine Consonanz. Das nechst drauf folgende Exempel ist nichts anders als

als eine Verwechslung eines dissonirenden Satzes mit einem andern vor der Resolution. Das dritte Exempel ist eben der Art, nemlich eine Verwechslung der mit der vergrößerten Sext dissonirenden Semidiapente, mit der Septima diminuta vor ihrer Resolution. Z. E. Zweyerley Versetzung eines dissonirenden Satzes in einen andern s. Tab. XV. Fig. 6. Ein dissonirender Satz wird durch die Versetzung so wenig consonirend, als ein consonirender Satz durch die Versetzung dissonirend werden kan.

§. 6.

Die III. Matthesonische Ration ist diese: Weil sich alle 3. Dissonantiae per Hemidiapente resolviren liesse, welches sehr merckwürdig wäre. Z. E. siehe T. XV. F. 7. 1) 2) 3) aus Orch. III. p. 778. und 779. Hierbey ist zu erinnern, I.) daß die Quart im andern Satze in keine Betrachtung komme, denn sie ist nur die Mittelstimme von der Secund, welche eigentlich gegen den Baß dissoniret; da schreibt man keine 4, sondern 2 über den Baß, alsdenn wird die 4. und 6. oder 5 mit darunter verstanden. II.) Daß die Hemidiapente keine Dissonanz gar, sondern nur zum Theil resolvire. Sie verlängert vielmehr allhier den Mißlaut, und gehet durch einen weniger dissonirenden Satz in einen völlig harmonisirenden, gleichwie bey der Resolution der gebundenen Quart oder Quint sich noch eine Septime in transitu meldet. Z. E. siehe Tab. XV. Fig. 8. Oder wenn eine None ihren Mißlaut durch eine in transitu stehende Septime erträglicher macht, und ihre Resolution befördert, deswegen aber wird die Septime keine Consonanz. Z. E. siehe Tab. XV. Fig. 9.

§. 7.

Die IV. Ration: „Daß Hemidiapente in Melodia, wo ihre termini successive vorkommen, sowohl ascendendo, als descendendo gar fein lautend befunden werde, nach denen Exempeln T. XV. F. 10. will voluends gar nichts beweisen, denn solcher Feinlaut der Hemidiapente in Melodia ist auch der Septimae nicht abzusprechen. Man betrachte folgende Septimen- Sprünge! Sie werden ja so fein lauten, als die Hemidiapenten- Sprünge. S. Tab. XV. Fig. 11. In welchem Exempel die Hemidiapente allemahl darbey ist, aber auch allhier als eine Dissonanz ihre Resolution verlangt.

§. 8.

Also hätten diese 4. vermeynte Rationes nichts bewiesen; denn so oft die Hemidiapente eine Sext bey sich hat, wie in allen angeführten Matthesonischen Exempeln solche statt findet, so ist sie als eine zu resolviren schuldige Dissonanz

nanz anzusehen; gleichwie auch ihre Replique, die grössere Quart, welche sich bey der dritten Versetzung eines solchen Septimen = Sakes findet. Z. E. siehe Tab. XVI Fig. 1.

§. 9.

Wir müssen derothalben eine andere und bündigere Ursache angeben, daß die kleinere Quint eine Consonantia sey, soll anders ihre Replique der Triton Theil an solchen Range nehmen; und darbey anzeigen, wie und wenn sie es sey. Nun ist dieses zwar schon Parte I. bey der Lehre vom Haupt = Accord geschehen, mag aber um der Deutlichkeit willen allhier wiederhohlet werden:

Soll *Hemidiapente*, *Quinta imperfecta* oder die kleinere Quint, wie wir sie nennen wollen, als eine Consonanz erkannt werden, so muß sie 1.) keine Sert weder über sich, noch unter sich, sondern die Tert und Octav bey sich haben, und sich wie *Quinta perfecta* frey und ungebunden aufführen; denn die Sert würde mit ihr eine Secund oder Septime ausmachen, und verursachen, daß man sie als eine Dissonanz tractiren würde. 2.) Muß sie sich im Dur = Ton nur auf der *Septima Modi*, und im Moll = Ton auf der *Secunda Modi* alle nahl antreffen lassen. Z. E. siehe Tab. XVI. F. 2. & 3. auf solche Weise wird ihre Trias als ein Haupt = Accord tractirt, welcher sich NB. eben so wohl in den Sexten = und Quart = Accord versetzen läßt. Das ist die einzige und gnugsame Ursache. Wenn man zu Behauptung einer Sache so viel Ursachen anführet, so macht man sie verdächtig. Die Wahrheit braucht gar nicht viel *Rationes*.

§. 10.

Forschen wir etwas genauer nach dem Grunde: Warum die kleinere Quint unter die Consonanzen zu rechnen; so werden wir den Grund und Ursach in der nahen Unverwandschaft die z. E. h. f, als die erste Species einer kleinern Quint mit dem Grund = Ton C hat, antreffen. Wenn man z. E.

C.

zur Monade und Grund = Klange stellet, so führet dieses C von Natur, vermöge der von Gott in den Klang eingepflanzten Harmonie, nebst der Octav, die Quint und grosse Tert, wie aufmerck samen Musicis bekannt, schon bey sich, und also bekommen wir 2. andere Klänge, nemlich g und e und mit denenselben Triadem *harmonicam perfectam*

C E G
mit ihrer Octav.

Diese

Diese 3. Haupt- und Grund-Klänge nehmen nun eine Quint, als die nächste und vollkommenste Consonanz nach der Octav, entweder über sich, oder unter sich, oder (was den mittlern betrifft) über sich und unter sich an. 3. E:

(g)	h	d
C	E	G
f	a	(c)

Und alsdenn entstehen aus einer Triade perfecta *c e g*, zwey andere *g b d* und *f a c*.

Setzen wir diese Klänge Stufenweise, so erhalten wir die natürliche, so genannte diatonische Klang-Folge: *c d e f g a b (c)*.

Diese sieben oder acht Klänge (denn der achte ist nur eine verjüngte Wiederholung des erstern) machen nun gleich auch 3. Triades minus perfectas unter sich aus, und wir dürfen nur A in die Mitten setzen, so finden wir so bald auch die übrigen beyden, eine drüber und eine drunter. 3. E.

(e)	g	h
A	C	E
d	f	(a)

Da nun unter diesen sieben Klängen die 6. erstern zum Grunde einer Triadis stehen, nemlich:

5.	g	a	h	c	d	e
3.	e	f	g	a	h	c
1.	c	d	e	f	g	a
	1	2	3	4	5	6

so verlangt der siebende nicht unbillig auch der Grund einer Triadis zu seyn; findet aber an dem f keine solche grosse und vollkommene, sondern eine kleinere und weniger vollkommene Quint, welche das d zur Vermittelung und zur Terz erlanget, und diese siebende Triadem also darstelllet

h d f

Weil es nun die siebende Trias ist, welche von der Monade und Grund-Klänge C herstammet, so dürfen wir uns nicht wundern, daß sie sich von denen übrigen allen unterscheidet. Septenarius omnium rerum fere nodus est. Da sehen wir, daß die Natur die siebende Quint nicht so vollkommen haben will als die erstern sechs. Die siebende Trias ist nichts anders als eine Einleitung in die erste, nemlich in ihren Ursprung, und zwar durch die der ersten am nächsten verwandte, welche im C dur,

G

G dur

Gdur ist ; wie aus unsern Exempel, welches wir im ersten Theil durch alle Tone transponiret haben, und hier billig beygefüget wird, zu ersehen ist. Siehe Tab. XVI. Fig. 4. O! was werden vor Geheimnisse in der Harmonie stecken, die uns in jenem Leben erst werden offenbar werden!

§. 11.

Herr Mattheson hat den Gebrauch dieser, unter die Consonanzen gezehleten, kleinern Quint, in der kleinen General-Baß-Schule p. 181. l. 1. & 2. auch zu lehren gesucht ; allein jene Quinten leiden, ja erfordern alle die Sext neben und unter sich, und sind von denen folgenden nicht um ein Haar unterschieden. Wie nachdrücklich lautet nicht die Octav bey dem angeführten Exempel ! Die Quint muß sich gewiß mit der Sext abgefunden haben, daß sie, die 6, so stille dabey schweigt, und ihr Recht der Octav überläßt. Ich muß das Exempel beyfügen, damit geübte Kenner urtheilen können, ob nicht etwa ein heimliches Verständniß vorgegangen, daß die Sext so stille dabey ist: Herrn Matthesons Accord der kleinen Quint ohne Sext siehe Tab. XVI. Fig. 5. Ihr Herren General-Baßisten, nehmt euch in acht, und greiffet hier ja keine Sext ! Hier ist das doppelte Mizu Hause. Lasset uns die Octav von diesen Quinten wegthun, und die Sext davor greiffen ! Was gilts, es wird artiger klingen ! Siehe Tab. XVI. Fig. 6.

§. 12.

Wenn die kleinere Quint, Quinta imperfecta, eine Consonantia ist, wie sie es denn an ihrem gehörigen Orte und bey ihrer Compagnie ist ; was ist denn ihre Replique, die grössere Quart, Quarta superflua ? Hier kommt uns der tapffere Baryphonus mit seinem, mit Herrn Mattheson so genannten, grossen Weber-Baum, als ein unerschrockener Held in diesem Feder-Kriege, zu Hülffe. Wie lautet sein unumstößliches Argument ? *Si Quarta superflua dissonantiis esset annumeranda, à Diapason subtrahita relinqueret intervallum dissonum necesse est &c. Atqui quarta superflua relinquit intervallum consonum, n. Quintam imperfectam : Ergo Quarta superflua dissonantiis non est annumeranda.*

§. 13.

Die Quarten sind umgekehrte Quinten, gleichwie die Sexten umgekehrte Terzen sind. (*) Alle Quinten, perfecta, imperfecta & superflua sind Consonanzen, oder werden doch als solche tractiret. Wie wäre es nun, wenn man Herrn Mattheson mit seinem eigenen Knebel-Spieß eines versetzte ? Wie sagen die Herren Logici ? Praedicatum quod uni subjectorum minus competit, ei nihilo-
minus

(*) vid. Orch. III. p. 56r.

minus revera competit. Fiat applicatio ad quartas. Praedicatum consonantiae quartis minus competit; attamen illis revera competit (*) Ein verkehrter Mensch, oder einer der auf dem Kopffe stehet; Ein gebrechlicher Mensch, ein dicker oder magerer Mensch, ist auch ein Mensch. Der dicke Büsterich die Quinta superflua; die schwülstige Quarta superflua; die magere Quinta imperf. und die dürre Quarta diminuta sind nach ihrer Art und Gebrauch alle Consonanzen, werden zum wenigsten also behandelt; aber sie sind freylich so schön nicht als Quinta perfecta und ihre Replique die Quarta perfecta. Es ist mit den Sexten eben so beschaffen. Die Sexta superflua, welche eine umgekehrte Tertia diminuta ist, besizet freylich die Schönheit nicht, die Sexta minor & major besizen. Wie schielet sie einen nicht an! Wie schlägt nicht Tertia diminuta den Kopff nieder! Hergegen, wie freundlich lachen einen Tertia major und Sexta minor an! Wie kläglich siehet nicht Tertia minor aus! Wie großmüthig hergegen Quinta perfecta! Wie bestürzt tritt nicht Sexta major mit der Tertia min. einher!

§. 14.

Soll die Quinta imperfecta eine Consonantia seyn, wie sie denn Herr Mattheson davor erkennet; so muß ihre Replique, die Quarta superflua, wenn sie aus der Versetzung der Triadis deficientis (wie wir sie nennen) entstehet, und NB. die Secund nicht bey sich hat, von solchen Vorzug vor andern Dissonanzen, die je und allezeit dissoniren, allerdings Theil nehmen, oder aber die Trias deficientis, ingleichen der von ihr herkommende Sexten-Accord d f h nicht unter die consonirende Sätze gehören.

§. 15.

Man höre, und urtheile einmahl, ob die größere Quart, wenn sie die große Sept und Octav bey sich hat, von derjenigen, welche sich zur Secund, oder Tertz, gesellet, nicht gewaltig unterschieden sey? Vide Tab. XVI. Fig. 7. num. 1) 2) In dem ersten Exempel siehet und höret man wohl, daß die größere Quart keine Secund bey sich leidet, wohl aber in dem andern, allwo sie auch, weil sie sich zur Parthey der dissonirenden Secund geschlagen, als ein dissonirender Triton angesehen wird.

§. 16.

Aus diesen Exempeln ist zu ersehen, daß unsere umgekehrte Hemidiapente, oder größere Quart, ihren Siz und Stelle im Dur-Ton auf der Quarta Modi, und im Moll-Ton auf der Sexta Modi habe. Da ist sie anzutreffen, und sonst nirgend; da hergegen der eigentliche dissonirende Triton, welcher eine Replique von einer dissonirenden Kleinern Quint ist, im Moll-Ton auch auf der Tertia und Quarta Modi Siz und Stelle hat, und keine Octav, sondern

§ 2

(*) vid. Orch. III. p. 490, & 491. allwo im ersten und dritten Zeile vor illi, illi zu lesen.

sondern die Secund, oder eine gebundene Terz bey sich führet. Z. E. siehe Tab. XVI. Fig. 8. Läßet sich aber unsere grössere Quart also sehen, wie Tab. XVI. F. 9. zeigt: So siehet man wohl, daß ihre beyden Enden sich frey und ungebunden aufführen, wie andere Consonanzen auch thun.

§. 17.

Ich beschliesse demnach dieses Capitel, und sage noch einmahl: Ist die so genannte *Trias deficiens* mit unter die consonirenden Sätze zu rechnen, wie solches Herr Mattheson nicht leugnet; so sind die von ihr herkommende Sexten- und Quartan-Accorde nicht davon auszuschliessen. So bald aber die Quarte, sie sey nun perfecta oder superflua, sich bey der Secunde finden läßt, wie sie es denn alle beyde gar'vielsältig thun, so sind sie mit samt ihrer Sext, die sich in solchen Fall auch zur dissonirenden Parthey schlägt, als Dissonanzen anzusehen und zu behandeln. Ingleichen: Wenn die Quint der Quart zu nahe kömmt, und mit ihr eine Secund oder Septime ausmacht, so gehet es der Quarte nicht besser als der Quinte, welche so wohl als die Quarte zur Resolution genöthiget wird, wenn ihr die Sext zu Leibe gehet. Da wird sie aber nur zufälliger Weise als eine Dissonanz behandelt.

§. 18.

Kein consonirender Satz wird durch die Verwechslung oder Versetzung seiner Theile zu einem dissonirenden, ob er wohl weniger consonirend werden kan; wie es denn geschieht, wenn aus dem Haupt-Accord ein Sexten- oder Quartan-Accord wird. Also auch im Gegentheil: Kein dissonirender Satz wird durch die Verwechslung seiner Theile zu einem consonirenden, ob er wohl weniger dissonirend werden kan, wie bey den Secunden geschieht, wenn sie durch die Verkehrung Septimen werden. Eine Consonanz wird zwar weniger consonirend, wenn man sie umkehrt, aber niemahls gänzlich dissonirend.

Pradicatum consonantiae quartis & sextis quidem minus competit quam quintis & tertiis: attamen illis nihilominus revera competit.

Das V. Capitel.

Vom Quartan-Accord so aus der Versetzung der Triadis superfluae herkommt.

§. I. Die

§. 1.

Dieser Quartan-Accord weiset Quartam diminutam, als die Replique von der Quinta superflua, nebst der Sexta min. auf. Seine Radical-Zahlen ergeben sich aus der Triade woraus er entspringt, nemlich:

75 :	♯ g	Größere Quint.	150 :	Kleine Sert.
60 :	c	Große Tertz.	120 :	Kleinere Quart.
48 :	c	Grund-Ton.	75 :	Grund-Ton.

§. 2.

Es ist Trias superflua sehr herbe, derowegen ist es kein Wunder, wenn der Sexten- und Quartan-Accord, welche aus ihrer Versetzung entstehen, fast noch herber sind. An meinem Theil würde mich nicht erkühnet haben, weder diese Triadem, noch ihre Versetzungen unter die Consonanzen-Classe zu setzen, wenn es nicht grosse Meister in der Music vor mir gethan hätten. Denn gewiß: Eine kleine Septime klinget bey der Triade perfecta weit schöner, als eine Quinta superflua, ob sie schon die grosse Tertz bey sich hat. (*) Das beste bey dieser herben Harmonie (wenn man so reden darff) ist, daß sie wenig vorkommt. Der Dur-Ton hat nichts mit ihr zu schaffen, und im Moll-Ton kommt sie auch nicht eher vor, bis es an ein sterben, verzweifeln, martern u. d. g. gehet, da thut die Trias superflua mit ihren beyden Versetzungen gute Dienste.

§. 3.

Unsere Quarta diminuta ist also die Replique von der Quinta superflua. Wenn nun diese Sitz und Stimme auf der Consonanzen-Bancß bekömmt, so muß ihr Abgesandter, welcher ihre Stelle vertritt, nemlich Quarta diminuta an dieser Ehre Theil haben. A propos! Quartan und Sexten sind der Quinten und Tertzen Abgesandten; vertreten jener ihre Stelle, und müssen dahero fast eben so hoch respectiret werden als ihre Principalen: Ich hoffe man wird mit dieser Vergleichung zu frieden seyn. Wie stehet nun unsere kleinere Quart ihrem Amt und Ambassade für? Folgende Exempel werdens uns sagen. Sie stehen Tab. XVI. Fig. 10. 11.

§. 4.

Man siehet also aus diesen beyden Exempeln, daß Quarta diminuta ihr Logis in der Septima majori Modi minoris, neben der Final-Chorde des Moll-Tons hat. Sie bittet um Frieden, und ziehet sehr gelinde Saiten auf. Wenn man singet: Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, so ist sie bey der Hand, und gibt der Melodie dieses Liedes einen beweglichen Nachdruck. Sie ist also so wohl in der Melodie als in der Harmonie zu finden.

G 3

§. 5.

(*) 3. E: c c g b. klinget weit besser als c c ♯ g e

§. 5.

Das wird nun freylich manchem nicht in Kopff wollen, daß man nicht nur Quartam perfectam, sondern auch so gar superfluam und diminutam unter die Consonanzen=Classe bringet. Allein, man lasse sich dienen: Es ist ein großer Unterschied unter denen consonirenden Sätzen. Die *Trias perfecta* hat allerdings einen großen Vorzug mit ihrem so vortreflich consonirenden Triunifono, massen sie sich auf einer einzigen etwas langen Saite, oder etwas engen Orgel= Pfeiffe, ja so gar auf dem Posthorn hören läßt. Die *Trias minus perfecta* ist schon weniger consonirend, weswegen die Alten gar keinen Schluß mit ihr machen, ja nicht einmahl mit ihr anfangen wolten. Es ist auch kein Wunder, denn sie kommt mit ihrer Bass nicht tiefer als auf die Zahl 5, ist daher vom Ursprunge aller Harmonie, nemlich der Unität, um ein ziemliches entfernt. Es läßt sich auch in Wahrheit nicht gut lange mit ihr aushalten, und thut man wohl, wenn man am Ende eines Stücks kurz mit ihr abschneipt. *Trias deficiens*, wie sie Herr Capellmeister Stölzel benennet, zeigt mit ihrem Namen schon an, daß sie noch weit mehr zurücke stehen müsse; darum kommt sie auch im Modo majori nach 6. Triadibus, nemlich 3. perfectis und 3. minus perfectis als die siebende, NB. nur ein einziges mahl vor. Im aufsteigenden Moll=Ton scheint sie zwar nach h d f noch zweymahl vorzukommen, als: $\times f a c$, und $\times g h d$; allein, da ist allemahl die Sext darbey, oder kan doch in vierstimmiger Harmonie darbey seyn; darum sind diese kleinern Quinten im A moll $\times f c$, und $\times g d$ nicht als Consonanzen, sondern als Dissonanzen anzusehen. Z. E. stehet Fig. 1. Tab. XVII. Hergegen Fig. 2. Tab. XVII. kan sich ganz frey und ungebunden, ohne Sext hören lassen. Sie mag nun so herbe klingen als sie will, so kan man sie doch nicht entrathen, sondern man muß sie zur Verbindung derer übrigen 6. Triadum brauchen, will man anders der fließenden Melodie keine Gewalt anthun. Ach! wie ofte muß nicht die grosse Sext mit der kleinen Terz herhalten? Wo kommt sie aber anders her als von der Triade deficiente? Die *Trias superflua* verliethret vollends fast die consonirende Art, und muß mit grosser Behutsamkeit, und zwar unter achten, nemlich 3. perfectis, 3. minus perfectis, und einer deficiente, auch nur ein einziges mahl, darzu nur allein im Moll=Ton gebraucht werden; Jedoch thut sie bey Vorstellung einer Warter, Angst, Verzweiflung, u. dergl. ihre redliche Dienste, so daß sich Herr Mattheson ebenfalls nicht entbrechen kan, sie unter die consonirenden Sätze zu stellen, indem Er in seiner Kleinen General=Baß=Schule p. 183. von ihr sagt: „Der Grund dieses Accords beruhet auf die Harmonie und den vollkommenen Drey=Klange. Wie auch auf folgender Seite sagt Er: „Er wolle noch nichts von einer eigentlichen Dissonanz gedacht haben; da Er doch allernächst vorher den Accord der
Quin-

Quintae superfluae abgehandelt hatte. Und vorher hat Er ihre erste Versetzung unter den Sexten abgehandelt, ohne anzuzeigen, wo die kleine Sext mit der grossen Terz herkomme, da Er doch besonders methodice zu schreiben und zu lehren vermeynet. Es ist aber bey der Triade superflua zu wissen: Daß man bey ihrer Quinta superflua eben den Unterschied machen müsse, den man bey der Quinta imperfecta zu machen hat, wenn sie anders soll vor eine Consonanz erkannt werden. Sie ist nemlich, ob sie schon eine Terz, und keine Secund bey sich hat, nicht allemahl als Consonanz zu betrachten, denn man kan auch eine Sext zugleich mit ihr anschlagen, z. E. siehe Fig. 3. Tab. XVII. Der Grund von diesem Satz ist die über sich resolvirende Septima major. Siehe Fig. 4. Tab. XVII. Denn aus dieser Septime wird durch die Verkehrung ihres Satzes eine Quinta superflua. Es kommt aber aus diesem dissonirenden Satz durch die Verwechslung seiner Theile kein consonirender heraus, wie oben Cap. IV. S. 18. deutlich gezeigt worden. Soll demnach Quinta superflua als Consonantia passiren, so muß keine Sext bey ihr statt finden, sonst ist sie nicht anders, als eine Septima major bey der Triade minus perfecta anzusehen, weil sie aus der Versetzung ihres, einer Resolution nöthig habenden Satzes, entspringet. Sie muß sich vielmehr wie eine ungebundene Quinta perfecta oder imperfecta auführen, die von keiner Sext zur Resolution genöthiget wird, z. E. siehe Fig. 5. Tab. XVII. Mit der *Triade manca* ist es in Ansehung der Harmonie noch schlimmer beschaffen; Denn da macht die Tertia major, so Quintam imperfectam vermittelt, mit derselben eine Tertiam mancarn aus; und dennoch ist kein anderer Grund anzuzeigen, wo Sexta superflua herkömmt, als von der Triade manca $h \quad x \quad d \quad f$.

§. 6.

Gleichwie nun unter denen Triadibus selbst ein 5. facher Unterschied ist, wenn anders nach dem Systemate Telemannico nicht noch mehrere Triades zu statuiren sind, z. E. wie im Fig. 6. Tab. XVII. Also ist unter denen Sätzen derer von ihnen entspringenden Sexten-Accorde noch ein grösserer, und folglich unter denen Sätzen, die aus der andern Versetzung dererselben entstehen, abermahl ein noch mehrerer 5. facher Unterschied; daß man also die Consonanzen mit den Beywörtern *perfecta* und *imperfecta* nicht wohl gehörig unterscheiden kan. Dahero könnte nicht schaden, wenn wir einen mehrern Unterschied unter ihnen machten, und sie z. E. Consonantias primi, secundi, tertii &c. ordinis betittelten. Da käme nun in Betracht ihrer Verkehrung folgende Ordnung heraus, und sie kämen so fein Paarweise aufgezo-

- 1.) *Unisonus & Octava.*
- 2.) *Quinta perfecta & quarta perf.*
- 3.) *Tertia major & Sexta minor.*
- 4.) *Tertia minor & Sexta major.*
- 5.) *Quinta imperf. & Quarta superfl.*
- 6.) *Quinta superflua & Quarta dimin.*
- 7.) *Tertia manca & Sexta superflua.*

S. 7.

Oder man könnte auch folgende Ordnung unter ihnen machen:

- I. *Trias perfecta* mit ihren beyden Versetzungen, als:
 - 1.) Der Accord der kleinen Sext mit der kleinen Terz.
 - 2.) Der Accord der reinen Quart mit der grossen Sext.
- II. *Trias minus perfecta* mit ihren beyden Versetzungen, als:
 - 1.) Der Accord der grossen Sext mit der grossen Terz.
 - 2.) Der Accord der reinen Quart mit der kleinen Sext.
- III. *Trias deficiens* mit ihren beyden Versetzungen, als:
 - 1.) Der Accord mit der grossen Sext mit der kleinen Terz.
 - 2.) Der Accord der grössern Quart mit der grossen Sext.
- IV. *Trias superflua* mit ihren beyden Versetzungen, als:
 - 1.) Der Accord der kleinen Sext mit der grossen Terz.
 - 2.) Der Accord der kleinern Quart mit der kleinen Sext.
- V. *Trias manca* mit ihren beyden Versetzungen, als:
 - 1.) Der Accord der kleinen Sext mit der kleinsten Terz.
 - 2.) Der Accord der grössern Quart mit der grössten Sext.

Von welchem Accord im folgenden Capitel noch etwas zu sagen eyn swird.

S. 8.

Da hätten wir denn 5. Haupt-Eintheilungen, und 10. Neben-Eintheilungen, zusammen 15. Durch solche Ordnung könnte vielen unnöthigen Streite ab- und der Praxi mehr aufgeholfen werden; welche allerdings bey falschen Principiis viel leidet, und oft zu kurz kömmt; wie bisher mit der guten Quarte geschehen, vor welcher sich angehende Componisten, wegen ihrer üblen Recommendation, fast als wie vor einem Gespenste gefürchtet, und sie als eine Consonanz fast gar nicht, oder doch sehr sparsam gebraucht haben, ausgenommen bey denen Cadenzen, allwo ihre Schönheit gar zu deutlich und mercklich in die Sinnen gefallen ist.

Das

Das VI. Capitel.

Vom Quarten=Accord, so aus der Triade manca herzuleiten.

§. 1.

Dieser Quarten=Accord weist abermal die grössere Quart auf, aber sie hat die grössste Sept bey sich. Er zeigt sich nebst seiner Triade fundamenti. also:

64 : f. Kleine Quint.

112 $\frac{1}{2}$: $\times d$ Grösste Sept.

56 $\frac{1}{4}$: $\times d$ Grosse Tert.

90 : h Grössere Quart.

45 : h Grund=Ton.

64 : f Grund=Ton.

§. 2.

Dies ist der eigentliche Ursprung von der Sexta superflua, die wir oben bereits, aber nur mit der Tert begleitet, abgehandelt haben, weil sie unter den Sexten so gäng und gebe wird. Es entstehet aber die Tert, so man nebst der grössern Quart bey dieser Sexte greift oder setzt, von der Septime, die sich zur Triad. manca gesellet. Z. E. siehe Fig. 7. Tab. XVII. Wenn also dieser Satz mit der Tert und Quart zugleich gebraucht wird, so gehöret er schon unter die eigentlich dissonirenden, weil zwischen dieser Quart und Tert eine Secund oder Septime entstehet, wie zu seiner Zeit deutlicher erhellen wird.

§. 3.

Es versieheth aber dieser Quarten=Accord oft die Stelle seines Haupt= oder Sexten=Accords. Z. E. siehe Fig. 8. Tab. XVII.

§. 4.

Nun solte, versprochenen massen, auch noch was von der grösssten Quart welche eine Replique der kleinsten Quint ist, gedencken; allein weil wir sie auf dem Clavier, dessen Octav nur aus 13. Tasten bestehet, nicht gebrauchen können, im massen wir statt der grösssten Quart die eigentliche Quint nehmen müßten, diese Quarte aber um ein Comma kleiner als die Quint ist; wir auch die kleinste Quint bey dem Haupt=Accord nicht aufgeführt haben, massen wir an deren statt die würckliche reine Quart nehmen müßten (verstehe temperirt reine) so wollen wir diese beyde raren Vögel denen curiosen Liebhabern nur in einigen Noten wetzen, die Anweisung zu deren würcklichen Gebrauch in der Composition aber Herrn Capellmeister Telemann überlassen; sie stehen Tab. XVII. Fig. 9.

§.

§. 5. Zu

§. 5.

Zu dergleichen Intervallen, nemlich zu der kleinsten und grössten von allen Gattungen, gehöret würcklich das alte Griechische Genus enharmonicum, oder, welches besser, Herrn Capellmeister Telemanns Intervallen-System, welches denen Liebhabern, mit dessen Erlaubniß, hiermit zu Dienste stehen soll: Siehe Fig. 10. Tab. XVII.

§. 6.

Ich habe dessen geometrische Distanzen aufs Monochordum aufgetragen, da man denn sehen und hören kan, daß alle Triades, perfectæ & minus perfectæ &c. in guter und angenehmer Schwebung stehen. Alle Noten, die in heutiger Praxi vorkommen, kriegen ihre besondere Klänge, und sind z. E. $\sharp g$ und $b a$, $\sharp d$ und $b e$, $\sharp a$ und $b h$ &c. allemahl um ein Comma von einander unterschieden. Ein solches Comma aber ist etwas kleiner, als das Comma 81. 80. Wer Lust hat die Octav in 55. solche Commata zu theilen, also daß allemahl ein grosser Ton 9 Commata bekömmt, der kan sich einige Tage die Zeit mit vertreiben. Wenn C 2000. Theile bekömmt, so fragt sich: Wie viel bekömmt $b b$ D als das erste comma? D als der erste grosse Ton? 20. Die Octav enthält 6. grosse Tone und ein Comma. Ein kleiner halber Ton z. E. C $\sharp C$ 4, und ein grosser halber Ton, z. E. C $b D$ 5. solche Commata. Den grossen Ton muß man aber nicht in ratione 9:8 nehmen, denn 6. solche Toni Majores überschreiten die Octav um das Comma ditonicum 531441:524288. In dem andern Theil meines Gesprächs von der Temperatur wird ein mehreres hiervon gedacht werden.

Diesem Intervallen-System zu folge kriegten wir noch mehrere Consonanzen, nemlich viererley Octaven, viererley Quinten, viererley Quarten, viererley Terzen und viererley Sexten; wiewohl ich eben nicht sagen will, daß sie Herr Telemann alle vor Consonanzen ausgäbe; zum wenigsten bekämen wir noch eine Menge Triades. Wir haben aber auf dem Clavier an fünffen genug, und ich würde leicht mit bestimmen, wenn man vest setzte:

Alle Consonantiae so sich nicht auf Triadem perfectam und minus perfectam gründeten, wären nur Pseudo-Consonantiae (Zwitter) doch aber von den eigentlichen Dissonantiis zu unterscheiden.

Dahin gehörten nun:

1. Quinta imperfecta.
2. Ihre Replique Quarta superflua.
3. Quinta superflua.
4. Ihre Replique Quarta diminuta.
5. Tertia manca.
6. Ihre Replique Sexta superflua.

7. Tertia

7. *Tertia superflua.*

8. Ihre Replique die *Sexta deficiens.*

Vielleicht kriegerich Beyfall. Es sind nöthige musicalische Last-Thiere. Blieben also noch übrig:

1.) *Unisonus.*

2.) *Octava* (perfecta). Die übrigen Octaven, als die kleinste, kleine und größte gehören, wo nicht unter die Dissonanzen, jedoch in die Zwitter-Classe der Pseudo-Consonantiarum,

3.) *Quinta.*

4.) *Tertia major.*

5.) *Tertia minor.*

6.) *Quarta*, als die umgekehrte Quint.

7.) *Sexta minor*, als die umgekehrte *Tertia maj.*

8. *Sexta major*, als die umgekehrte *Tertia min.*

Was noch übrig ist, das sind eigentliche und wesentliche Dissonanzen, als:

1.) Dreierley Septimen, die kleinste, kleine und große, deren jede hauptsächlich auf zweyerley Art gebraucht wird, nachdem nemlich ihr oberes oder unteres Ende zu resolviren schuldig ist, es mag vorher da gewesen seyn, oder nicht. Die größte Septime z. E: c Xh können wir auf dem Clavier nicht haben, darum rede ich mit Fleiß nur von dreien.

2.) Dreierley Secunden, die kleinere, große und größere, mit welchen es sich auf gleiche Art verhält. Sind die Secunden am obern Ende gebunden, so nennet man sie Tönen. Die kleinste Secund, z. E: Xh c können wir auf dem Clavier auch nicht haben, deswegen sage nur von dreien.

Doch das sey nur in antecessum gesagt, denn es ist noch nicht Zeit von Dissonanzen zu reden.

S. 7.

Einem Einwurffe ist allhier zubegegnen, denn ein Spitz-Kopff machen könnte. Es möchte einer vorgeben, und sagen: Die Quarten, welche von der Quinte, (Chorda dominante) ingleichen die Sexten, welche von der Terz, (mediante) angerechnet würden, wären wohl umgekehrte resp. Quinten und Terzen; aber die Quarten und Sexten so von der Chorda finali z. E. C an gerechnet würden, könnten keine heißen. Hierauf dienet was 1.) die Quarten betrifft, zur Antwort: Wenn diese Quart die Sext (aber keine Secund) bey sich hat, so ist sie nichts anders als eine umgekehrte Quint; denn c f a ist der Quarten-Accord von der Triade f a c. Was 2.) die Sexten betrifft, so

ist erstlich die Frage: Was vor ein Intervall die Sext vermitteln solle, die Terz oder die Quart? Ist es die erste, so siehet man leicht, daß z. E: c e a der Sexten-Accord ist von der Triade a c e, welche der Triadi fundamentali c e g sehr nahe verwandt; Ist also c a im C nur nichts anders als eine umgekehrte Terz. Soll aber die Sext durch die Quart vermittelt werden, z. E: c f a; so ist es der Quarten-Accord von der Triade f a c, welche ebenfalls der Triadi fundamentali c e g nahe verwandt, und also nichts anders als eine umgekehrte Terz. Z. E. siehe Fig. 11. Tab. XVII. Wird aber die Secund bey der Quart und Sext gefunden, so sind sie nicht als verkehrte Quinten und Terzen anzusehen, sondern, weil sie sich zur dissonirenden Parthey geschlagen haben, so werden sie von dem Grund-Ton alle 3. als Dissonanzen angesehen, ob sie wohl unter einander gar gut consoniren, indem so dann die Quart als der Secund ihre Terz und die Sext, als ihre Quint geachtet wird. Da heißt es: Gleiche Brüder, gleiche Rappen. Doch ist die Secund der Rädelsführer. Z. E. siehe Fig. 12. Tab. XVII. Wäre nun hier keine Secund vorhanden, so würde die Quart gegen den Baß nicht dissoniren. Aber um der Secunde willen siehet sie der Baß alle 3. als Dissonanzen an.

§. 8.

Was anlanget die Quart welche eine Quint und Octav bey sich hat, und also unter sich resolviren muß, so dissonirt sie eben nicht gegen den Baß, wohl aber mit der ihr zu nahe tretenden Quint; denn wenn die Quinte nicht da wäre, so wäre auch keine Dissonanz vorhanden. Z. E. siehe Fig. 13. Tab. XVII.

§. 9.

Das wäre es denn, was man so wohl von der Quarte, als überhaupt von denen Consonanzen sicher zu glauben und zu halten hat. Man wird mir vergeben, daß manchemahl ein mehrers in ein Capitel bringe, als seine Ueberschrift lautet. Eine solche kleine Ausschweifung wird nicht schädlich seyn. Ich hoffe auch gewiß, meine Scholaren werden die Lehre von den Consonanzen, da sie ihnen nach und nach, und mit Gelegenheit beygebracht wird, viel eher merken, als wann ihnen, vor der Zeit, ein langes und breites davon geschwäzlet, oder eine Tabelle davon vorgeleget hätte.

§. 10.

Man wird hierbey auch erinnert, daß man die Quartan-Accorde, welche von den 3. letztern Triadibus herkommen, etwas mäßig gebrauchte, und sie nicht ohne gnugsame Ursache anwende. Zu Ausdruckung des Vergnügens, der
Freu-

Freude, der Zufriedenheit, u. dergl. dienen sie wohl nicht sonderlich; wohl aber den Schmerz, Angst, Furcht, u. dergl. musicalisch abzuschüldern.

§. 11.

Mit dieser Quarten = Lehre macht man denen Compositions = Schülern keinesweges Thür und Thor zur ungemessenen Licenz offen, massen schon behörige Art und Weise, wie mit solchen rechtmäßig zu verfahren, angezeigt worden, und durch folgende Exempel noch mehr gewiesen werden soll. Man schiebet vielmehr die unnöthigen und schädlichen Niegel weg, und schaffet die allzugrosse Einschränkung aus dem Wege, welche den rechten und nützlichen Gebrauch derselben gehindert, und so enge gespannt gehalten. Denn die Music soll und kan keinen Zwang leiden, weder in dieser noch auch einer andern Sache.

Das VII. Capitel,

Stellet eine mehrere und practische Uebung mit denen Quarten = Accorden an.

§. 1.

Es wird nunmehr Zeit seyn unsern Lehr = begierigen Scholaren den guten Gebrauch der consonirenden Quarte in einigen Exempeln deutlicher vor die Augen, oder vielmehr vor die Ohren zu legen. Man beliebe demnach folgendes Exempel, so aus lauter Haupt = Sexten = und Quart = Accorden bestehet, in die Faust zu bringen. Es findet sich Tab. XVIII.

§. 2.

In diesem Exempel erscheint zur Gnüge, daß so wohl Quarta perfecta als superflua und diminuta, jede nach ihrer Art consonire, und sich also der harmonische Drey = Klang in den Quarten = Accord versetzen lasse. Man muß sie nur an ihren rechten Orte anbringen, und der perfecten gegen den Baß nicht zwey oder mehr aufeinander setzen, gleichwie man solches mit den Quinten und Octaven nicht thun darff, welcher Umstand merckwürdig ist.

§. 3.

Was anlanget die Quarten = Folge zwischen der Ober = und Mittelstimme bey den Sexten, so düncket mich, sie klinge nicht gar zu gut, zumahl wenn sie

sehr hurtig gehet. Man thut da besser, man greiffst nichts als nur die Sexten allein. Z. E. siehe Tab. XIX. Fig. 1. Diese Anmerckung hätte zwar eigentlich in die Lehre vom Sexten=Accord gehört; sie wird aber auch allhier nicht zu spät kommen.

§. 4.

Ich kan nicht umhin bey dieser Gelegenheit mit meiner Meynung, wegen der Quarten=folge zwischen der Ober= und einer Mittelstimme, loß zu brechen; Ich halte nemlich davor: Daß zwey oder mehr perfecte Quarten nach einander eine gar grosse Aehnlichkeit mit der verbotenen Quinten=folge haben, eben darum, weil die Quarten allda umgekehrte Quinten sind. Man hat sie zwar bishero passiren lassen, weil man sie unter die unperfecten Consonanzen gerechnet hat, daß ich anderer Ursachen vor iezo geschweige; Allein, man untersuche die Sache nur, so wird man finden, daß alle diejenigen Sätze, worinnen so viel perfecte Quarten zwischen der Ober= und Mittel= Stimme einander nachfolgen, verbessert werden können. Z. E. siehe Fig. 2. 3. 4. 5. Tab. XIX. Man wird mir aber vergeben, daß allhier gebundene Quinten und Secunden mit ins Spiel bringe. Ich schreibe diese Anmerckung nicht so wohl vor General=Basisten, als vor angehende Componisten. So ist auch allemahl unser vorhabender Quarten=Accord mit darunter.

§. 5.

Wenn perfecte Quarten mit superfluis abwechseln, so sind sie zwar viel erträglicher; doch ist ein solcher Satz zu verbessern. Z. E. siehe Fig. 6. Tab. XIX.

§. 6.

Wir dürfen uns mit dieser Quarten=Critic nicht länger aufhalten, sondern wollen lieber zu mehrerer Uebung unserer Quarten=Accorde schreiten, und unsern fleißigen Scholaren auch ein Exempel aus dem Moll= Tone geben. Es stehet Fig. 7. Tab. XIX.

§. 7.

Wem es ein Ernst ist in dergleichen Sätzen eine Fertigkeit zu erlangen, der transponire dieses und obiges Exempel auch in andere Ton=Arten; wie oben bey dem Sexten=Accord geschehen. Allhier wird der Raum zu enge werden

§. 8.

Man siehet auch aus diesen Exempeln, daß sich die consonirende Quarte

te gar wohl verdoppeln lasse, welches mit eben dem Rechte geschiehet, als wenn die Sext, oder bey'm Haupt = Accord die Basis durch die Octav verdoppelt wird. Wann sie nun dissonirte, so würde man an einer genug haben.

§. 9

Wir müssen nun einen Versuch thun, ob unsere fleißige Scholaren die Quartens = Accorde ohne Vorschrift gehörig abfertigen können, und ihnen einige Exempel geben, woben eine Violin oder Quer = Flöte accompagniret. Es werden deren vier nach einander folgen.

Das erste Prob = Exempel stehet Tab. XIX. Fig. 8. und continuiret T. XX.

Das andere Prob = Exempel stehet Tab. XX.

Das dritte und vierdte Prob = Exempel finden sich Tab. XXI.

§. 10.

Zum Beschluß dieser Quartens = Lehre wollen wir noch ein vollstimmiges ganz kurzes Exempel beyfügen: Siehe Tab. XXII. Fig. 1.

§. 11.

Das möchte nun genug seyn vom wohlklingenden Quartens = Accord. Es ist zur Gnüge gezeiget worden, daß die Quarte, und zwar vornehmlich die *perfecta* keinesweges unter die Dissonanzen zu rechnen, wenn anders die Sext nicht auch drüber zur Dissonanz werden soll. Die *Quarta superflua* und *diminuta* aber werden nur in so fern unter die Consonanzen gerechnet, als sie die Stelle der *Quintae imperfectae* und *superfluae* als ihre Repliquen vertreten, und in so fern diese selbst darunter zu zehlen sind. Sie werden aber, gleich wie ihre Principalen, fast öfter als Dissonanzen gebraucht als Consonanzen. Jedoch erfordert die Ordnung, daß wir vorerst ihren consonirenden Gebrauch lehren und lernen.

§. 12.

Ehe ich nun die Lehre von denen Consonanzen beschliesse, so sollte wohl noch was von der kleinern und größern Octav, wie auch von der kleinsten, in so fern sie etwa, vermuthlich aber nicht ohne Widerspruch, unter die Consonanzen zu rechnen seyn möchten, gedencken. Zum guten Glück finde gleich von der kleinern, ein Exempel in des Herrn Capellmeister Telemanns Arbeit, welches deren Gebrauch zu Tage legen wird. Ein Exempel von einer kleinern Octav findet sich Tab. XXII. Fig. 2. sub. *

§. 13.

§. 13.

Wir dürfen diese kleinere Octav nur umkehren, so kriegen wir gleich auch die größere. Z. E. dienet Fig. 3. Tab. XXII.

§. 14.

Aus einer kleinern Octav ist leicht auch eine kleinste zu machen; wir dürfen nur ihr oberes Ende erniedrigen, so wird sie da seyn. Siehe Fig. 4. Tab. XXII. Bey dieser kleinsten Octav Xg bg findet sich so gleich eine kleinste Terz Xg b und kleinere Quint Xg d .

§. 15.

So viel sey von diesen kleinsten, kleinen und größten Octaven zur Curiosität gemeldet. Man brauche sie wie jener den Stock-Fisch, der solchen im ganzen Jahr nur einmahl speissete. Jedoch einem jeden nach seinem Belieben. Zeinichen hält nicht viel davon, und die kleinste war ihm gar nicht bekannt.

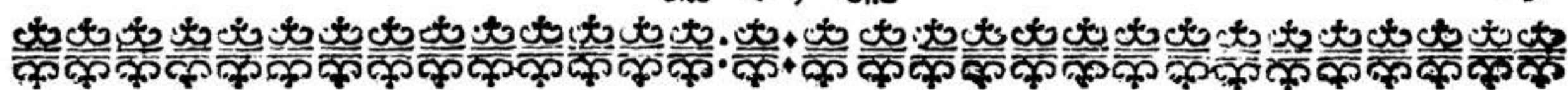
§. 16.

Zum Beschluß dieses Theils wird noch gemeldet: daß D. V. in dem dritten Theil dieser Anweisung, mit dessen Herausgabe man so viel möglich eilen wird, die wichtige Lehre von denen Dissonanzen, und zwar in ganz anderer Ordnung als die Herren Capellmeistere Zeinichen und Mattheson beobachtet, vortragen werden wird. Zum Voraus wird angezeigt, daß, gleichwie von der Triade alle Sätze, welche man vor consonirende erkennet, herkommen; also von der Septima, als der ersten Dissonanz, so die Natur gibt, alle dissonirende, und zu resolviren schuldige Sätze herzuleiten sind. Folglich werde mit meinem *Arcano musico: Quod Septima sit mater dissonantiarum*, herausrücken müssen. Der unfruchtbar gescholtene *Septenarius* wird nun bald als ein Vater aller dissonirenden (verstehe zur Resolution geschickten) Sätze offenbar werden. Das wird was neues seyn. Inzwischen empfiehlt man sich dem geneigten und Kunstbegierigen Leser zum geneigten Andencken, und verspricht sich von Ihm ein unpartheyisches Urtheil.

Ende des andern Theils.



Mehre:



Mehrere Nachricht

von denen

im ersten Theil

bekannt gemachten Monochordis.

Bey heutiger musicalischer Praxi, da man aus allen Ton-Arten sezet und spielet, ist ohnstreitig die gleichschwebende Temperatur die beste, denn sie stellet alle 24. Ton-Arten gut und brauchbar dar, da man bey der alten Stimmung kaum 16, und diese doch allenthalben mit bösen Nachbarn falscher Quinten, Quartan, Terzen und Sexten umgeben, haben können. Ein Clavier aber nach der gleichschwebenden Temperatur zu stimmen, ist nicht jedes Clavieristen oder Instrumentmachers Werk. Wie bald ist's geschehen, daß man ein Intervall zu viel oder zu wenig schweben läset? Die von Herrn Capellmeister **Neidhardt** beschriebene 4. Fußige Monochorda, sind auch von gar wenigen gemacht worden; und wenn sie auch da wären, so wolten sie doch, wegen ihrer Länge sehr unbequem zu gebrauchen seyn. Ueber dieses, so ist es was mißliches die gleichschwebende Temperatur vermittelst des Quinten- und Quartan-Circels heraus zu kriegen. Wie bald hat mans um einen Circelstich versehen, und alsdenn will's überall an der Richtigkeit fehlen. Ich habe demnach, und zwar nicht vergebens, auf ein Mittel gesonnen, die gleichschwebende Temperatur leichter und gewisser, und zwar auf einen Canonem nur 2. Fuß lang, aufzutragen, welchen man überaus bequem über den Resonanz-Boden eines Clavichordii zc. oder auch auf das umgekehrte Futteral desselben setzen, und mit Hülffe Jemandes, so das Steglein förder rücket, und die Saite anschläget, dasselbe sehr accurat darnach stimmen kan. Man verfährt

fährt damit also: Die Saite wird ins $\bar{c}$, Cammer- oder Chor-Ton, nach Belieben, gestimmt, sodann rückt man das Steglein fort unter cis, d, dis, e &c. bis h, läßt die Saite mit einen Feder-Kiel oder sonst etwas, nicht aber mit dem Finger, darauf drücken, mit einem spizigen Kiel sanffte anschlagen, und stimmt sodann die Octav von $\bar{c}$ bis $\bar{c}$ nach dem Monochordo. Die übrigen 3. Octaven werden sodann Octavenweise vollends rein gemacht. Ein dergleichen Monochord stehet in einem Futterale, und wiegt mit demselben 3. Pfund, ist also ohne sondere Kosten an entfernte Orte zu bringen. Durch dieses Mittel kan die so lang gewünschte verbesserte Temperatur bekannter gemacht, auf Orgeln und allerhand Instrumente gebracht, und also der reinen Harmonie dadurch vortreflich gedienet werden. Beliebt auch Jemand eine von Herrn **Neidhardt** beschriebene ungleichschwebende, weil man doch nicht an allen Orten aus den schweren Ton-Arten spielet, dem kan man solche, wie sie verlangt wird, auftragen. Verlangt man auch den Unterschied zwischen der alten falschen Temperatur und der neuen verbesserten zu sehen, so kan man beyde neben einander auftragen, und dadurch zeigen, wo die alte zu viel oder zu wenig gethan hat, und wie solcher kan geholffen werden. Der Preis eines solchen Monochordi ist hier in Lobenstein 16. ggr. das Porto bezahlen die Herren Liebhabers.

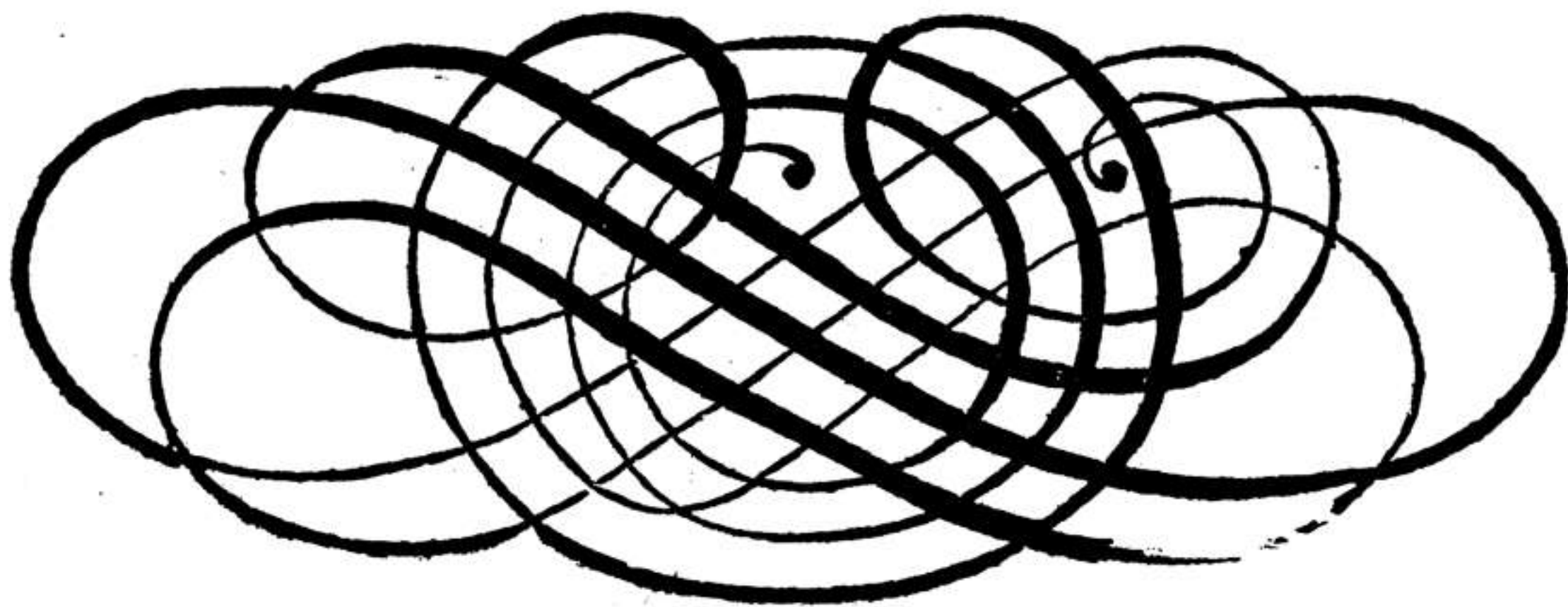


Fig. 1.

Tab. I. Partis II.

The musical score is written on 11 systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The figures are labeled as follows:

- Fig. 1. *Flügel Orgel. großer Orgel. kleinste Orgel. größter Orgel.*
- Fig. 2.
- Fig. 3.
- Fig. 4.
- Fig. 5.
- Fig. 6.
- Fig. 7.
- Fig. 8.
- Fig. 9.
- Fig. 10.
- Fig. 11.

The score concludes with the word "etc." at the end of the 11th figure.

Tab. II. P. II.

This page contains 19 numbered figures of guitar tablature, arranged in 10 staves. The notation is as follows:

- Fig. 1:** First staff, measures 1-4. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 2:** First staff, measures 5-8. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 3:** Second staff, measures 1-4. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 4:** Second staff, measures 5-8. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 5:** Third staff, measures 1-4. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 6:** Third staff, measures 5-8. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 7:** Fourth staff, measures 1-4. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 8:** Fourth staff, measures 5-8. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 9:** Fifth staff, measures 1-4. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 10:** Fifth staff, measures 5-8. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 11:** Sixth staff, measures 1-4. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 12:** Sixth staff, measures 5-8. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 13:** Seventh staff, measures 1-4. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 14:** Seventh staff, measures 5-8. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 15:** Eighth staff, measures 1-4. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 16:** Eighth staff, measures 5-8. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 17:** Ninth staff, measures 1-4. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 18:** Ninth staff, measures 5-8. Includes a treble clef and a key signature of one flat.
- Fig. 19:** Tenth staff, measures 1-4. Includes a treble clef and a key signature of one flat.

Tab.III. P. II.

The musical score is written on eight systems, each consisting of two staves. The notation is a form of musical shorthand, likely for guitar, using notes, rests, and various symbols to indicate fingerings and techniques. The systems are labeled with handwritten numbers 1 through 8.

- System 1:** Labeled '1.' and '2.' with musical notation.
- System 2:** Labeled '3.' and '4.' with musical notation.
- System 3:** Labeled '5.' with the handwritten text 'male' and 'Ohr auf' (ear on) written above the staff.
- System 4:** Labeled '7.' with the handwritten text 'Palm-Drücken = Griffen.' (Palm pressing = fretting) written above the staff.
- System 5:** Labeled '8.' with musical notation.
- System 6:** Labeled '9.' with musical notation.
- System 7:** Labeled '10.' with musical notation.
- System 8:** Labeled '11.' with musical notation.

Tab. IV. P. II.

Handwritten musical score for guitar, labeled "Tab. IV. P. II." The score is written on eight systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with guitar-specific tablature numbers (0-5) and fret markers. A double bar line is present in the sixth system, followed by the instruction "Im G. anfangt." (In G. begins). The score is written in a style typical of 18th or 19th-century manuscript notation.

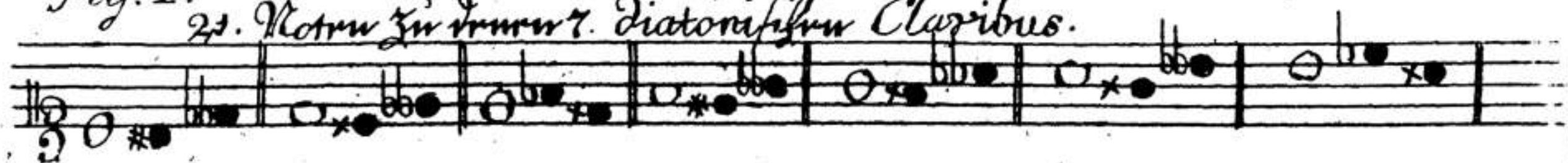
Tab.V. P.II.

This page contains ten staves of musical notation, likely for guitar, written in a tablature style. The notation includes various notes, rests, and fingerings (indicated by numbers 1-5 and 6-8). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The seventh staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The eighth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The ninth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tenth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is complex, with many notes and rests, and is organized into ten staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The seventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The eighth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The ninth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is complex, with many notes and rests, and is organized into ten staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The seventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The eighth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The ninth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

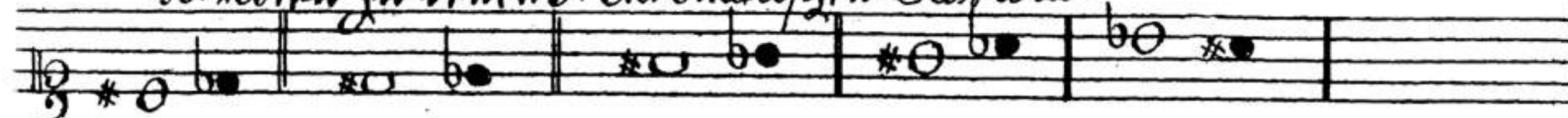
Tab. VI. P. II.

Fig. 1.

23. Motu in 7. diatonifim Claribus.



10. Motu in 5. chromatifim Claribus.



F. 2.



F. 3.



Tab VII. P.II.

The musical notation on this page is a complex system of notes, rests, and accidentals, likely representing a tablature system. The notation is written in a single system across ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The numbers written below the staves (6, 5, 8, 3, etc.) are arranged in a way that suggests a specific sequence of notes or chords. The overall style is that of a historical musical manuscript.

Tab. IX. P. II.

F. 1. *Anst. 1. 2.* *F. 2.* *F. 3.* *F. 4.* *F. 5.* *F. 6.* *F. 7.* *F. 8.*

The musical score consists of eight figures, each typically spanning two staves.
- **Figure 1:** Includes the instruction 'Anst. 1. 2.' and features a series of notes with fingerings (5, 8, 3) and a key signature change.
- **Figure 2:** Continues the melodic line with various note values and fingerings.
- **Figure 3:** Shows a change in tempo or mood with a new set of notes and fingerings.
- **Figure 4:** Features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.
- **Figure 5:** Includes a key signature change to two sharps (F# and C#).
- **Figure 6:** Continues the piece with various note values and fingerings.
- **Figure 7:** Features a key signature change to one sharp (F#).
- **Figure 8:** The final figure, ending with a double bar line and a repeat sign.
Throughout the score, there are numerous performance markings, including fingerings (e.g., 5, 8, 3, 6), slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Tab. X. PII.

F. 1.

Aria.

F. 2.

Aria.

Tab.XI. P.II.

F.1.

First system of music for F.1, measures 1-12. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The melody in the treble staff features various note values including eighth and sixteenth notes, with some accidentals. The bass staff contains a series of sixteenth-note chords, many of which are marked with a '6' (likely indicating a sixth). The system concludes with a double bar line.

F.2.

Second system of music for F.2, measures 13-24. This system continues the musical piece with two staves. The treble staff shows a more active melody with frequent sixteenth-note runs. The bass staff continues with sixteenth-note chords, some marked with '6' and others with '66' or '666', indicating longer or more complex harmonic structures. The system ends with a double bar line.

Fig. 1.

Tab. XII. PII.

This page contains musical notation for a guitar, specifically a tablature for the right hand. It consists of ten staves of single-note tablature and two staves of chordal notation at the bottom. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and accidentals, along with fret numbers (1-8) and a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled 'Fig. 1.' and the second staff is labeled 'Fig. 2.'. The notation is written in a style typical of 18th-century guitar tablature, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of common time (C). The first staff is labeled 'Fig. 1.' and the second staff is labeled 'Fig. 2.'. The notation is written in a style typical of 18th-century guitar tablature, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of common time (C). The first staff is labeled 'Fig. 1.' and the second staff is labeled 'Fig. 2.'. The notation is written in a style typical of 18th-century guitar tablature, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of common time (C).

Tab. XIII. PII.

F. 1.

Prinzipal Quint. Großbr. Quint. Prinzipal Quint. Großbr. Quint.

The musical score consists of four staves, each representing a different instrument or voice part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first staff is labeled 'F. 1.' and the second 'F. 2.'. The third and fourth staves are labeled 'F. 3.' and 'F. 4.' respectively. The notation is written in a style typical of 18th or 19th-century musical manuscripts, with a focus on clarity and readability. The staves are arranged vertically, and the notation is written in a single system across the page.

Handwritten musical notation on a single staff, labeled *F.1.* at the beginning. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with numbers 6, 5, 4, 3, 2, 1, and 7. The piece concludes with a double bar line and a final note marked with a sharp sign (#).

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The melody is written in the treble staff, and the bass line is written in the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bass staff. The score is marked with "6." and "7." indicating measures. The piece ends with a double bar line and a "1)" marking.

Handwritten musical score for guitar and bass. The score is written on two staves. The top staff is for guitar, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is for bass, featuring a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is in 4/4 time. The guitar part includes a melodic line with various intervals and a final measure with a double bar line. The bass part includes a rhythmic line with various intervals and a final measure with a double bar line. The score is marked with '1)' at the top right and '2)' at the bottom left. The word 'Duet' is written in the center of the score. The word 'Solo' is written above the final measure of the bass line. The word 'Solo' is also written above the final measure of the guitar line.

A handwritten musical score on a single staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Above the staff, there is a handwritten 'F. 9.' and a circled '2'. Below the staff, there is a circled '4' and a handwritten 'F. 9.'. The music appears to be in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Handwritten musical notation on a single staff, labeled "H. 10." and "Hemidiapentron Springer." The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with asterisks (*). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The notation is written in a cursive, handwritten style.

A handwritten musical score on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a historical style with various note values and rests. The title 'Septimur. Spring' is written at the bottom. The number 'H. 11.' is written above the bottom staff. The manuscript is on aged, slightly stained paper.

Tab. XVI. P. II.

Handwritten musical score for a piece titled "S. 11. F. 1. F. 2. F. 3. F. 4. F. 5. F. 6. F. 7. F. 8. F. 9. F. 10. F. 11." The score is written on ten staves, each beginning with a figure number (F. 1. through F. 11.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with handwritten annotations like "S. 11. F. 1. F. 2. F. 3. F. 4. F. 5. F. 6. F. 7. F. 8. F. 9. F. 10. F. 11." and "S. 11. F. 1. F. 2. F. 3. F. 4. F. 5. F. 6. F. 7. F. 8. F. 9. F. 10. F. 11." The score is written in a cursive, handwritten style.

Tab. XVIII. P. II.



Tab. XIX. P. II.

Handwritten musical score for "Die Schöne Müllerin" by Franz Schubert, featuring eight variations (F. 1-8) of the "Müller's Song" melody. The score is written on ten staves, with the first seven variations in G major and the eighth in C major. It includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with the title "Die Schöne Müllerin" and the composer's name "Schubert".

Tab. XX. FII.

This is a handwritten musical score for guitar, titled "Tab. XX. FII.". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is a mix of standard musical notation (treble and bass clefs, notes, rests, bar lines) and guitar-specific notation (fingerings, accidentals, and a "2)" marking). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked "allegro". The score includes various musical notations such as notes, rests, bar lines, and guitar-specific markings like "2)" and "allegro". The notation is handwritten and appears to be a tablature or a simplified musical score for guitar.

Handwritten musical score for guitar, featuring six systems of music. Each system consists of a treble and bass staff. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Fingering numbers (1-5) are written above many notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Tab. XXII. P. II.

F.1.

F.2.

F.3.

F.4.

Finis Part. II.