Rostocker Dokumentenserver
Dieses Werk wurde Ihnen durch die Universitätsbibliothek Rostock zum Download bereitgestellt.
Für Fragen und Hinweise wenden Sie sich bitte an: digibib.ub@uni-rostock.de

Anleitung zum Generalbaß

Vierte und verbesserte Auflage, Leipzig: Bey Johann Gottfried Dyck, 1752

http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1697656544

Druck Freier Zugang PUBLIC DOMAIN

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de
/rosdok/ppn1697656544/phys_0001
DFG

XLVII. XVII. 6.

4. 8.

81 1-4.

D. d. ~~1043~~ 1-5. <R>

8d

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de
/rosdok/ppn1697656544/phys_0002
DFG

1930

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1697656544/phys_0003
DFG

Anleitung
zum
Generalbaß.

Vierte und verbesserte Auflage.



Leipzig,
Bey Johann Gottfried Dyck.
1752.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1697656544/phys_0005
DFG

Vorrede

Geneigter Leser,

Daß keine Wissenschaft, sie sey von welcher Gattung sie wolle, könne erlanget werden, ohne bey dem Anfange derselben sich gewisser

Regeln zu bedienen, wird niemand leugnen. Denn sie zeigen einem Anfänger nicht allein die Fehler, welche er meiden muß; sondern auch zugleich dasjenige Gute, welches er bey Ausübung derselben erlangen kan. Man hat also mit gutem Grunde, die Haupt-Regeln des General-Basses, als einer in der Musik sehr nöthigen Wissenschaft, in diese wenige

nige Blätter fassen, und denen Anfängern derselben mittheilen wollen. Die gute Aufnahme der vorigen Ausgaben, hat verursachet, daß man nunmehro die vierte Auflage davon, liefert. Man hat sich bey dieser Ausgabe besonders beflissen, die Regeln deutlich, und in gehöriger Ordnung vorzutragen. Es ist vieles, was in den vorigen weitläufftig geschienen,

in

in dieser Ausgabe kürtzer gefaßt, was nicht zur Sache gehörig, weggelassen, und was noch gemangelt, hinzugefüget worden. Man wird also hoffentlich dasjenige, was zum Anfange dieser so edlen Wissenschafft unumgänglich nöthig ist, in diesen wenigen Blättern finden. Man hat nicht vor nöthig erachtet, eine gelehrte Abhandlung von den Modis musicis der Alten,

ten, von den Contrapuncten, und dergleichen Kram, in diesen Werckgen zu liefern, weil es nicht vor diejenigen geschrieben, welche in dieser Wissenschaft schon erfahren sind, sondern nur vor diejenigen, welche den Anfang darinne machen wollen. Grosse Lobes-Erhebungen in diese Vorrede, von diesem Tractätgen, zu setzen, um es denen Liebhabern dieser Wissenschaft, an-

anzupreisen, hat man nicht für gut befunden, weil es etwas gemeines worden ist, auch die schlechtesten Wische mit grossen Lobreden zu begleiten. Man überläst also diese Blätter dem gütigen Urtheil des verständigen Lesers, und empfielet sich dessen fernern Geneigtheit.

Leipzig, den 1. Merz 1752.

Das

Das I. Capitel.

Von dem Generalbasse überhaupt.

I.

Der Nahme Generalbaß ist aus dem lateinischen Worte *Generalis*, allgemein, und aus dem griechischen Worte βάσις, der

Grund, zusammen gesetzet; indem die andern Stimmen mit dieser Grundstimme eine vollkommene Harmonie machen.

II.

Diese Grundstimme wird auch genennet Bassus continuus, der stetswährende Baß, weil er beständig, mit den andern Stimmen, fortgehet.

III.

Es führen aber zuweilen so wohl der Tenor, als der Alt, die Grundstimme; zuweilen gehen auch alle Stimmen unisono, daß also gar keine Grundstimme zu finden ist, wie man davon sehr schöne

ne und wohlklingende Exempel von geschickten Meistern genung hat.

IV.

Derowegen ist der Bassus continuus nicht allenthalben continuus. Siehe Mattheſons Organisten-Probe 13. Probstück, §. 2. Daher auch dieser Nahme nicht mehr vollkommen gut zu gebrauchen.

V.

Man behält also den Nahmen Generalbaß füglicher bey. Derselbe aber ist eine zur Verstärckung der Musik nöthige Wissenschaft, vermöge welcher man, nach gewissen in der Composition gegrün-

deten Regeln, den Inbegriff der gantzen Harmonie, aus der bloßen Baßstimme ersehen, und also mitspielen kan, daß es mit den dazu gesetzten Stimmen genau übereinkommen muß.

VI.

Er kann auf unterschiedlichen Instrumenten gespielet werden; doch sind die vornehmsten und geschicktesten dazu: Die Orgel, das Claviecymbel und Clavier, wovon hier hauptsächlich gehandelt wird.

VII.

Dahero wird erfordert, daß man auf dem Clavier nicht allein den

den Unterscheid der Clavium, zum Exempel: welches gestrichene oder ungestrichene Claves, was ganze und was halbe Töne sind, wohl zu sagen wisse; sondern es wird auch erfordert, das Clavier also inne zu haben, daß man, ohne darauf zu sehen, einen ieden Clavem, welchen man verlangt, so gleich angeben könne. So lange dieses noch fehlt, ist man nicht fähig, auf dem Claviere, den Generalbaß zu treiben.

VIII.

Ein gutes Gehör und Judicium ist hierbey sonderlich nöthig, alle Töne, ob sie richtig, oder falsch sind, recht beurtheilen zu können.

IX.

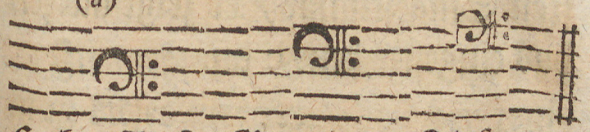
Es wird auch erfordert, den Unterschied der zu Anfange der Linien stehenden Schlüssel, genau zu beobachten.

X.

Man kann selbige leichte also fassen: nehmlich folgender Schlüssel wird bey der Grundstimme gebraucht, und heisset der Baßschlüssel a), er zeigt allezeit das ungestrichene f an, er stehe auf welcher Linie er wolle; man zeichnet ihn also:

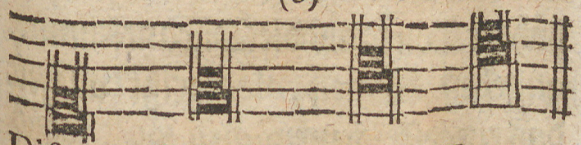
(a)

(a)



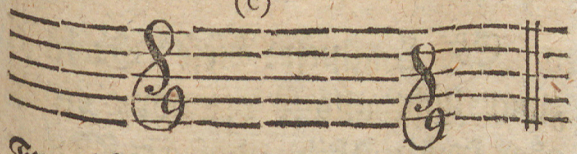
Hoher Baß- schlüssel. Gemeiner. Tiefer.

(b)



Discant. hoher Alt. Alt. Tenor.

(c)



Frantzösischer Violin-Schlüssel. Teutscher.

XI.

Den Stimmschlüssel b) braucht man so wohl bey denen Mittel-Stimmen, als auch bey der höch-

sten Singestimme, er zeigt allezeit das eingestrichene c an.

XII.

Der Schlüssel c) ist vor Instrumente erfunden worden, welche mehr höhere Töne, als die Discantstimme, angeben können, er zeigt allezeit das eingestrichene g an.

XIII.

Es kommen diese Schlüssel zwar nicht alle so oft vor, es ist aber doch nöthig, daß ein Lernender dieselben sich alle bekannt mache, damit, wenn etwan ein ihm ungewöhnlicher Schlüssel mit unterliefe, er sogleich wisse, wo er zu Hause sey.

XIV.

Zu mehrerer Erleichterung kan man dieses mercken daß der teutsche Violin-Schlüssel mit dem tiefen Basse, ingleichen der Frantzösische Violin Schlüssel mit mit dem gemeinen Basse einerley ist, nur daß der erste allezeit zwo Octaven höher, als der andere, gehet.

XV.

Ferner wird erfordert, daß man den Tackt, als das rechte Zeitmas der Musik, gründlich wissen müsse. Derselbe ist zweyerley, nehmlich gerader oder schlechter und Trippeltackt.

XVI.

Hierbey ist auch die Geltung

der Noten, was zum Exempel gantze oder halbe Täckte, was Viertel, Achtel, Sechszehntheile, Zwey und dreyßigtheile ꝛc. sind, item auf die Pausen und deren Geltung, wohl zu sehen.

XVII.

Ferner wird vor allen Dingen erfordert, daß man Fleiß anwende, die Signaturen und Ziffern, welche die Intervalla anzeigen, sich recht bekannt zu machen. Solche sind:

Secunda.	2.
Tertia.	3.
Quarta.	4.
Quinta.	5.
Sexta.	6.

Septi-

Septima.	7.
Octava.	8.
Nona.	9.

XVIII.

Wenn das ♯ hinten an der 3♯ oder auch allein ♯ über einer Note stehet, so zeigt es die Tertiam majorem an: stehet aber das b an der 3♭, oder auch allein b über einer Note, so zeigt es tertiam minorem an.

XIX.

Diese Signaturen werden also begreifflich: Man zehlet nehmlich von der Grund- oder Baßnote aufwärts, bis auf das Intervallum, welches die über dem Basse stehende Signatur oder Ziffer anzeigt,

zum

zum Exempel: Die Baßnote heisset c, so ist die 2 d, die 3 e; heisset aber die Baßnote f, so ist die 2 g, die 3 a. ꝛc.

XX.

Was den Generalbaß ohne Signaturen betrift, davon wird in dem 4ten Capitel gehandelt.

XXI.

Dieses ist noch zu mercken, daß iede 2. 3. 4. 5. 6. 7. und 9. major oder minor sey. Diese Abtheilung hat man von dem Klange hergenommen. Solche nun zu begreiffen, darff man nur auf die Intervalla, so wohl consona als dissona, oder auf die gantzen und halben Töne Achtung geben.

XXII.

XXII.

Major zeiget den gantzen Ton, minor das Semitonium oder halben Ton an, als wenn c die Baß- oder Grund-Note wäre, so ist cis das Semitonium, oder Secunda minor, d, der Tonus, oder Secunda major, dis, die Tertia minor, e, die Tertia major, f, die Quarta minor, fis, die Quarta major, oder Quinta minor, die aber insgemein Quarta superflua, oder Quinta imperfecta, nach dem Ambitu, genennet wird, g, ist die rechte Quinta, gis die Sexta minor, a die Sexta major, b die Septima minor, h die Septima major, und so fort kan man auch nach den übrigen Clavibus zehlen. Wie nun

diese

diese Intervalla angedeutet werden, ist unten im Capitel von Signaturen zu finden.

XXIII.

Nunmehro wird die Frage zu erörtern seyn, was ein Sonus heisse, und wie derselbe von dem Tono differire? Sonus bedeutet an sich selbst einen ieden Klang, er habe sonst einen Nahmen, wie er wolle, als: Wenn ich das c auf einem Instrument angebe, so ist es ein Sonus. Tonus und Semitonium aber, ist eigentlich eine Distantz eines Soni von dem andern, als: c und d ist, wenn ich eines gegen das andere halte, ein Tonus, c und cis, und wiederum d und dis, gegen einander ein Semitonium.

XXIV.

XXIV.

Ueber diese Semitonia formiren die Musici Theoretici annoch Subsemitonia und Supersemitonia, als sie sagen: zwischen c und cis, it. zwischen d und g, a und b, und so durchs gantze Clavier, befänden sich annoch gewisse Tone: es sind aber dergleichen Sub- und Supersemitonia noch nicht ad praxin gebracht worden, oder ob sich auch manche rühmen, sie hätten solche Clavier mit Subsemitoniis gesehen, so mögen dieselben mehr curieux als practicabel, oder wohl zu tractiren seyn, und bleiben doch nach Herrn Werckmeisters Expression §. 36. seiner Anmerckungen zum

zum G. B.) Entia negativa, und würden einen Anfänger im Clavier mehr confus als geschickt machen.

Das II. Capitel,

Von dem Accord.

I.

Nachdem sich ein Anfänger die Töne an und vor sich selbst, und gantz einfach bekannt gemacht, so muß er sich bemühen, nunmehro dieselben recht zusammen zu setzen, oder zusammen zu greiffen, und anzu-

anzuschlagen, daß davon etwas wohlklingendes heraus komme.

II.

Es fragt sich also, wie viel denn eigentlich Claves zusammen gegriffen werden? und findet man deren meistentheils in der rechten Hand, als von welcher hauptsächlich die Rede ist, mehr nicht als drey, wiewohl es zuweilen nur zwey auf einmahl zu greiffen erlaubet ist, davon aber unten ein mehrers.

III.

Wo über einer Note gewisse Signaturen stehen, da müssen solche beobachtet werden, wo aber nicht, so nimmt man zu der Fun-

damental-Note die Tertia, die Quinta, und die Octava, und dieses wird ein Accord genennet, als z. E. ist die Baß-Note c, so ist die Tertia e, die Quinta g, die Octava c, und sofort in den übrigen Tonen.

Schema der Accorde mit den grossen Tertien.

a) Octava. *b*) Quinta. *c*) Tertia. *d*) Grundstimme.

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

Octa-

Octava.	cis	dis	fis	gis	b
Quinta.	gis	b	cis	dis	f
Tertia.	f	g	b	c	d
Grundstimme.	cis	dis	fis	gis	b

Schema der Accorde mit den kleinen Tertien.

a) Octava. *b*) quinta. *c*) Tertia. *d*) Grundstimme.

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

Octava.	cis	dis	fis	gis	b
Quinta.	gis	b	cis	dis	f
Tertia.	e	fis	a	h	cis
Grundstimme.	cis	dis	fis	gis	b

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1697656544/phys_0031
DFG

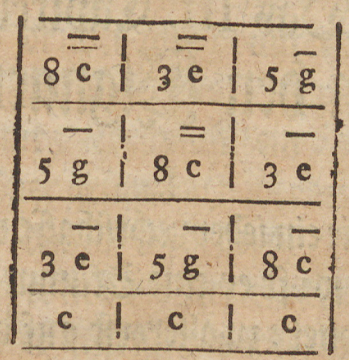
IV.

Die dreyfache Zusammensetzung der 3. 5 und 8, wird sonst Trias harmonica genennet, und solche theilen verschiedene Musici ein in Perfectam und Imperfectam; perfectam nennen sie, wo die Tertia major gebrauchet wird, imperfectam, wo die Tertia minor ist. Jene heißt sonst dur, und diese moll, wird auch Radix omnis harmoniæ genennet.

V.

Jeder Accord kan dreymahl verändert werden, erstlich daß die 8 oben, zum andern daß die 3 oben, zum dritten, daß die 5 oben zu stehen kommt, z. E. Die Baß- oder Grund-Note heisset c, so ist die Veränderung also:

8 c



VI.

Einige nennen dieſes die drey Haupt-Accorde, weil es aber nicht drey beſondere Accorde ſind, ſondern nur einer, indem es immer bey der Tertia, Quinta und Octava bleibet, auf dieſe Art nur einige Verſetzung damit vorgenommen wird, ſo iſt deutlicher, daß man es die dreyfache Veränderung des Accords heiſſe.

Das III. Capitel.
Von den Signaturen.

I.

Wie ein ieder rechtschaffener Musicus, so oft er eine Stimme vor sich bekommet, zu allererst auf das Systema sehen muß, also auch vornehmlich der General-Baßist.

II.

Von den mancherley Schlüsseln oder Signis, welche zu Anfange der Linien stehen, und von deren Bedeutung, ist im ersten Capitel gehandelt worden.

III.

Neben diesen Signis findet man zuweilen ein, oder mehr * oder b, das * zeiget an, daß die Note, so oft selbi-

selbige auf der Linie, oder in der Octava drüber und drunter, worauf zu Anfange das ✕ gezeichnet, vorkommt, iedesmahl ein Semitonium höher genommen werden müsse, und das b erfordert, daß die Note auf eben diese Art ein Semitonium tiefer gegriffen werde. Kurtz, das ✕ macht ein Semitonium höher, und das b ein Semitonium niedriger.

IV.

Hier ist die Frage mitzunehmen, was denn das einfache X oder zuweilen zwey ✕✕ neben einander, so einerley Bedeutung hat, heissen sollen, wenn solche bey einer Note stehen? Diese findet man bey denen Noten, die durch ein zu Anfang

der Linie, oder im Systemate gezeichnetes * schon um ein Semitonium höher worden, wenn nun ein einfaches x oder zwey ** dabey stehen, müssen sie wiederum als ein Semitonium erhöhet werden, als:



heißt G.

V.

Nach diesem wird gemeiniglich zu Anfang eines ieden Musicalischen Stücks die Art des Tackts, so solches in sich hält, bemercket, als der vier Viertel, oder sonst so genannte gantze, oder schlechte Tackt, mit einem grossen C, der halbe oder zwey Viertel, und dann der verschiedene Tripel-Tackt mit Ziffern.

VI.

VI.

Es wollen einige behaupten, es sey nicht nöthig, daß zu Anfang der Tackt angedeutet werde, indem ein verständiger Musicus, aus dem Werthe der Noten, und denen bey Ende iedes Tackts befindlichen Strichen, schon sehen könne, was es vor Tackt sey; allein ob es zwar nicht höchst nöthig, so ist es doch auch nicht verwerfflich, denn es schreiben oft die Copisten falsch, und lassen zuweilen die Endigungs-Linien aussen, oder setzen sie mitten in den Tackt, daß also aus drey Viertel sechs Viertel, und aus diesem wieder jener Tackt wird, und so ferner, woraus denn lauter Con-

fusion, sonderlich im Pausiren, entstehet.

VII.

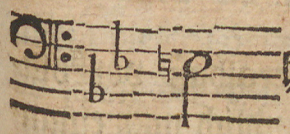
Von den über den Noten befindlichen Ziffern, und deren Bedeutung, ist in dem ersten Capitel gehandelt worden.

VIII.

Mit dem * und b, wenn solches bey einer dergleichen Ziffer stehet, verhält es sich eben so, als wie wenn es bey einer Note zu finden, nehmlich das * macht um ein Semitonium höher, das b niedriger; als zum Exempel: Wenn es also aussiehet: 3*, ist es die Tertia major, 7b, ist Septima

ma minor, und so ferner, das ♮ wiederrufet das ♯ und b.

 heißt f.

 heist wiederum e.

IX.

Es wird aber ofte das ♯ abbreviret, und nur durch ein klein an die Ziffer angehencktes Strichlein angedeutet, als 2 Secunda major, 4 Quarta major, 6 Sexta major.

X.

Vor allen Dingen ist die General-Regel zu mercken: So viel als Ziffern über einander stehen, selbi-

selbige werden zugleich, und auf einmahl geschlagen, die aber neben einander stehen, werden auch nach einander gegriffen.

XI.

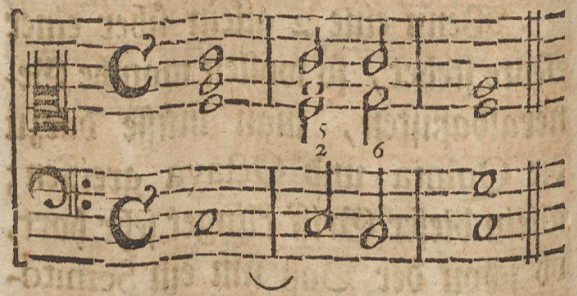
Die im Generalbaß vorkommende Ziffern gründlich nach einander durchzugehen, so ist von der 3 5 und 8, als welche zusammen einen Accord machen, schon im vorhergehenden Capitel gedacht worden. Es ist aber zu mercken, daß diese drey Ziffern, oder ein Accord, niemahlen gezeichnet werden, sondern wird allemahl verstanden, wo über einer Note keine Signatur zu finden.

XII.

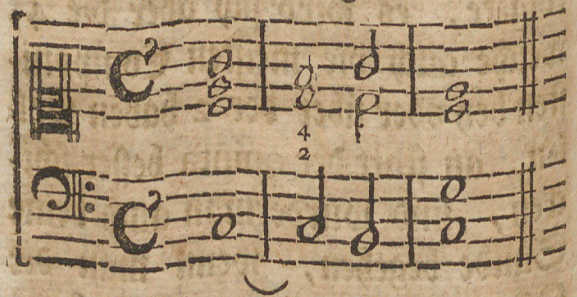
Wenn eine 2 allein über einer Note stehet, so wollen manche Generalbaßisten, man müsse darzu die Quinta und Octava greiffen; allein dieser Griff klinget sehr hart, ob schon der Baß um ein Semitonium fiele, und also eine 6 darauf folgete, es wird sich aber die 4, welche auch die meisten Componisten bey oder über der 2 haben wollen, an statt der Quinta besser schicken, und würde man auch keine Sünde begehen, wenn man die Octava gar wegliesse. Man kann nachgesetzte zwey Exempel, da eines die Quinta, das andere die Quarta in sich hat, dem Gehör vorhalten, und urtheilen, welches von beyden am besten klinge.

1. Mit

1. Mit der Quinta.



2. Mit der Quarta.



XIII.

Die 2 4 und 6 stehen ofte über einander, und alsdenn werden auch diese dreye auf einmahl zusam-

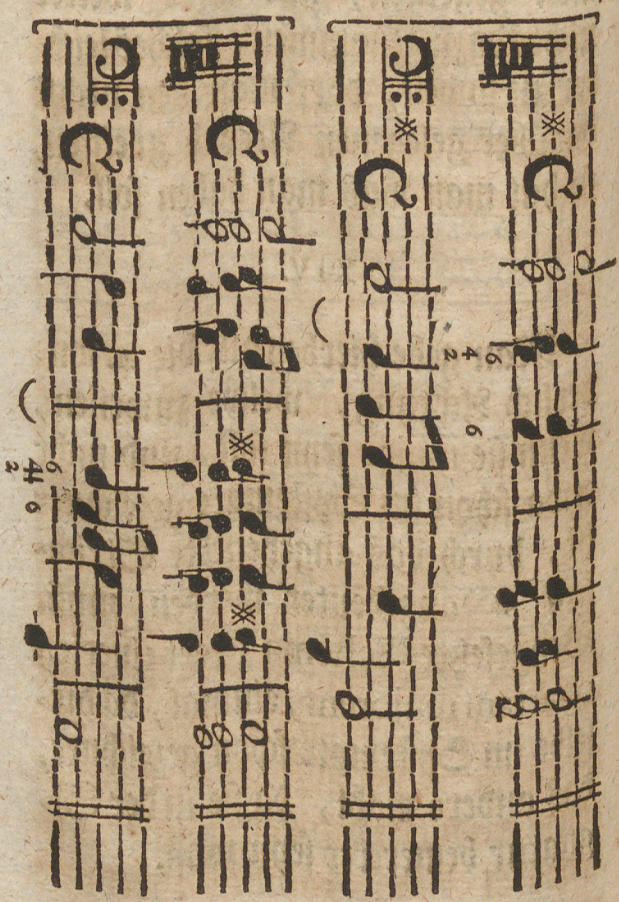
men

men gegriffen, und wird weiter nichts dazu genommen; solches leichter zu finden, darf man den nechst darüber gelegenen Accord greiffen, so hat man was man haben soll.

XIV.

Man gebe hierbey auf die 4. sonderlich Achtung, welche zuweilen, wenn sie major seyn soll, und nicht etwa schon im Systemate gezeichnet ist, durch das angehenckte Strichlein 4 angedeutet werden muß. Beygesetztes Schema zeiget einerley Quartam majorem, einmal, da dieselbe im Systemate schon gezeichnet, das andere mahl, da sie in der Signatur bemercket seyn muß.

XV.



XV.

XV.

Wenn 3 und 4 über einander stehen, werden sie zugleich angeschlagen, und wird die 6 dazu genommen.

XVI.

Wenn 4 und 3 neben einander stehet, werden sie auch nach einander angeschlagen, und wird die 5 und 8 dazu genommen.

XVII.

Hier ist beyläuftig mit zu mercken, daß man ofte über einer Note nur ein blosses ✻ oder b, ohne einige Ziffer antrifft, da denn jenes die Tertiam majorem, und dieses Tertiam minorem bedeutet.

XVIII.

Es muß aber die 4 in eben derjenigen Ober- Mittel- oder Unterstimme liegen bleiben, in welcher sie in der vorhergehenden Note gelegen, wie ingleichen die darneben vorkommende 3 an dem Ort, wo sie am nechsten liegt, gegriffen werden, daß man also von der 4 in die 3 herunter falle, welches resolviren genennet wird.

XIX.

Ist über der 4 annoch eine 6 befindlich, so wird die 5 ausgelassen, und die 8 nur darzu genommen.

XX.

Wo eine 5b (Quinta minor oder

der imperfecta) zu finden, wird 3 und 6 darzu genommen.

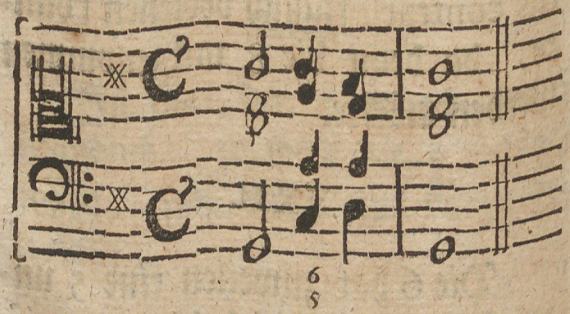
XXI.

Stehet eine 6 allein über einer Note, so gehöret dazu die 3 und 8, folgen aber viel 6 nach einander, es sey auf- oder unterwärts, so läst man die 8 weg, damit nicht falsche Octaven heraus kommen, es wäre denn, daß man sich des Motus contrarii füglich bedienen könnte, da denn die 8 mitgenommen werden möchte.

XXII.

Die 6 hat zuweilen eine 5 unter sich, darzu wird die 3 gegriffen. Die 5 muß in der Stimme,

wo sie in vorhergehender Note gelegen, liegen bleiben, und in der folgenden Note dieselbige Stimme um einen Clavem herunter fallen. Als ich setze, die 5 wäre die Oberstimme, so muß in der folgenden Note die Oberstimme in den nechsten Clavem vor dieser Quinta herunterwärts fallen. Beykommendes Exempel wird die Regel erläutern.



XXIII.

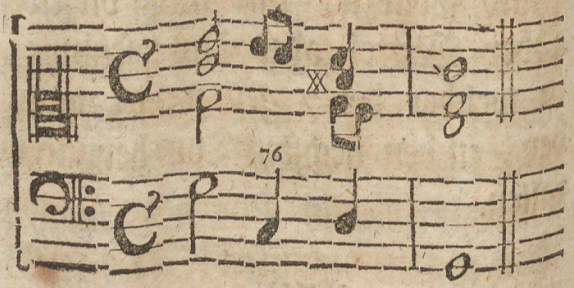
Nun kommt die 7, wenn solche allein

allein zu befinden, so gehöret die 3 und 5 darzu, und muß dieselbe Ober- Mittel- oder Unterstimme, in welcher die 7 genommen worden, in den nechsten Ton herunter fallen.

XXIV.

Ist neben der 7 eine 6 befindlich, so wird die 3 allein, ohne die 5, darzu genommen. Hier ist eben die Regel, so §. 16. von der 4 3 gegeben worden, zu beobachten, nehmlich die 7 muß in eben der Stimme, in der sie in vorhergehender Note gelegen, liegen bleiben, und diejenige Ober- Mittel- oder Unterstimme, in welcher ich die 7 gegriffen, muß in die nech-

ste 6 herunter fallen, als:



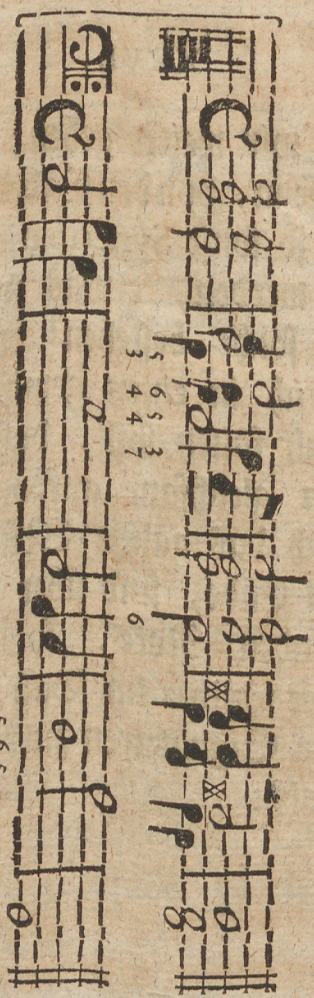
XXV.

Endlich folget die 9, welche, sie mag major oder minor seyn, iedesmahl die 3 und 5 mit sich führet, ob auch zuweilen eine 8 darneben stünde, und ist hier die von der 4 und 7 gegebene Regel wegen des Liegenbleibens und Resolvirens, ebenfalls zu appliciren nothwendig.

XXVI.

XXVI.

Ehe wir weiter gehen, wird es nöthig seyn, von den Cadentz-Clausulen, so sonst Syncopationes genennet werden, etwas zu gedencken, solche bestehen darinnen: Wenn ich in einen gewissen Ton dergestalt fallen will, daß ich mit selbigem gleichsam aufhören kan, ob gleich das gantze Stücke noch nicht zu Ende, und über der vorhergehenden Note, so meistentheils die Quinta im Baß ist, verschiedene Signaturen zu resolviren finde, als:



Das

Das IV. Capitel, Von dem Generalbaß ohne Signaturen.

I.

Den Generalbaß ohne Signaturen zu spielen, wird ein gutes Musicalisches Gehör und Judicium im höchsten Grad erfordert, und muß man schon zum Voraus wissen, wie ieder Ton klinget, ehe man ihn noch anschlägt; Denn es ist unmöglich, alles, was hierbey vorkommen kan, in gewisse Regeln einzuschräncken, man muß die Ohren fleißig zu Marckte schicken und auf die Premier-Stimmen, (wiewohl die andern nicht auszuschlies-

sen sind) fleißig Achtung geben, so wird man am besten gewahr werden, was zu ieder Note muß darzu gegriffen werden.

II.

Zuerst muß man sich bekümmern, aus was vor einem Tone iedes Stück, so einem vorgeleget wird, sey, welches oft die erste Note im Baß zeiget, doch ist dieses nicht allemahl wahr, denn wenn zum Exempel ein Stück aus dem d moll ist, kan der Baß gar leicht zu Anfang f haben, wird man dahero am sichersten nach dem alten bekannten Sprichwort gehen: In fine videbitur cujus toni.

III.

Vors andere gebe man Achtung, ob das vorgelegte Stück dur oder moll sey, welches an der Tertia zu sehen.

IV.

Vors dritte soll man auf die Art des vorgelegten Stückes sehen, ob es ein Allabreve, ein Presto, Allegro: oder ein Adagio, Largo, oder Andante sey; damit man die gehörige Art des Tackts wohl dabey beobachte, und es nicht zu hurtig oder zu langsam mache.

V.

Ferner soll ein ieder Generalbaßist auswendig wissen, wie das

Sy

Systema eines ieden Tones oder Modi Musici, aussehen müsse, und welche Tone einerley Natur und Eigenschaft haben. Denn zuweilen findet man, daß nicht so viel ♯ oder b im Systemate gezeichnet stehen, als derselben zu einem Tone gehören, zum Exempel: Zu a dur gehören drey ♯, eines zu Andeutung fis, das andere zu cis, das dritte zu gis, das letztere wird im Systemate weggelassen; wenn nun der Generalbaßist solches in der rechten Hand auch wegliesse, und wenn er solte zu e, als der Quinta von a, die Tertia gis greiffen, nähme er g, so würde es übel klingen.

VI.

Wird also hierzu diese Regel die-

dienen können: Zu ieden Tone, er sey dur oder moll, so lange man in solchem modulirt, muß das Semitonium darunter gegriffen werden. Zum Exempel, e moll hat zum nechsten Semitonio darunter dis, wenn ich also im Baß die Note h finde, und dieses h nicht selbst einen neuen Ton formiret, oder vermittelst der 6 in einen andern Ton ausweichen will, muß ich die Tertia dazu, allezeit dis, und nicht d, greiffen.

VII.

Moduliren heist sich in einem gewissen Ton aufhalten, und wird hierdurch verstanden, nicht allein der Accord, sondern auch die andern

dern Nebengriffe, und so lange man nur bey dem Systemate dieses Tones bleibet, so lange modulirt man auch darinnen, so bald aber das Systema durch Hinzuthuung eines neuen Signi chromatici verändert wird, so bald fällt man in einen andern Ton.

VIII.

Jeder Accord moll, und von dessen Tertia aufwärts der Accord dur, haben einerley Natur und Eigenschaft, auch meistentheils einerley Systema.

IX.

c Dur und a moll haben einerley Natur und Eigenschaft, so, daß

daß was bey einem dieser Tone zu bemercken, beym andern gleichfalls erfordert wird; wannenhero sie auch einerley Systema haben, und zwar diese beyde haben weder * noch b.

X.

Hier könnte wohl eingewendet werden, daß, nach Innhalt §. V. das Semitonium unter einem Tone, darinnen man modulire, müsse observiret werden; nun wäre von a solches gis, müste also im Systemate gis vor g gezeichnet stehen: Allein hierbey ist zu bemercken, daß in den Tonen moll dieses Semitonium ins Systema zu zeichnen sich nicht wohl thun läst; sonst

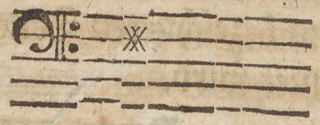
sonst würden in manchen Tonen ♯ und b unter einander zu stehen kommen, welches wider die Art eines Systematis liesse. Als: in d moll zeichnet man ins Systema b, wenn nun das Semitonium darunter, welches cis ist, auch im Systemate stehen solte, und mit einem ♯, wie es nothwendig seyn müste, bezeichnet werden, so würde das gantze Systema falsch seyn, als welches entweder durch die ♯ erhöhen oder durch die b erniedrigen muß, niemahlen aber beydes zugleich thun kan.

XI.

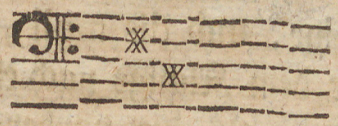
g Dur und e moll haben auch einerley Eigenschaft, und im Sy-

stema-

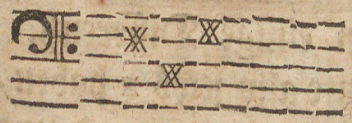
ſtemate ein ✻ nehmlich fis gezeichnet.



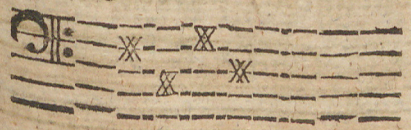
d Dur und h moll haben fis und cis in ſich.



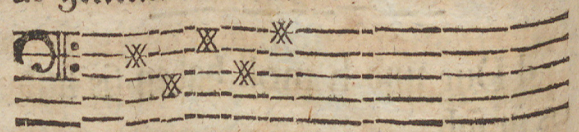
a Dur und fis moll, drey ✻ fis, cis, gis.



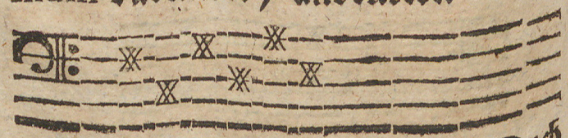
e Dur und cis moll, vier ✻ fis, cis, dis, gis.



h Dur und gis moll, fünf ✻ fis, cis, dis, gis, b, so bey denen mit Creutzlein bezeichneten Tonen besser as genennet wird.



Fis dur, und dis moll, gehören zwar dem Klange nach eben so zusammen, als die vorhergehenden, weil aber der Ton dis durch ein b angedeutet wird, so ist auch hierinnen einige Differentz. Fis dur könnte also sechs ✻ haben, als: fis, cis, gis, dis, as, und zu e auch eines, welches f, als das Semitonium darunter, andeutete.



Doch

Doch könnte man dis moll in eben das Systema bringen, wie Herr Mattheson in seiner Organisten-Probe mit dieser Transposition ein Exempel gegeben p. 174. 175. Mit cis dur und b moll hat es gleiche Bewandniß, cis dur könnte sieben ✕ haben, als fis, cis, gis, dis, as, f, c.



XII.

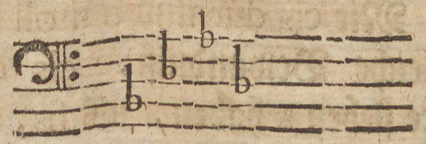
Die übrigen Tone werden am gewöhnlichsten mit b bemercket.

f Dur und d moll haben vor h, b. b dur und g moll vor h, b. vor e dis.

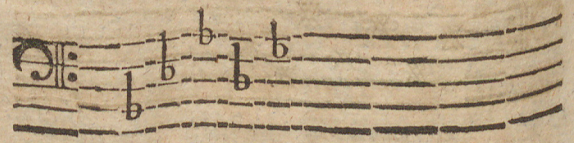
Dis dur und c moll haben drey b, als: b, dis, gis.

Gis dur und f moll vier b, nemlich: b, dis, gis, cis.

b Moll wird insgemein also:



und dis moll also gezeichnet:



XIII.

Nachdem das Systema und die darinnen vorkommende Signa chromatica bekannt gemacht worden, gehen wir nun zu den Noten selbst, und nehmen diejenigen Regeln mit, so

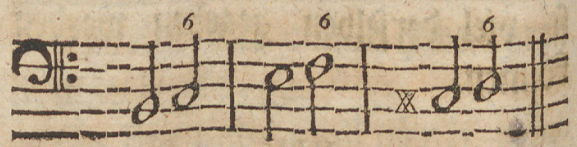
so viel derselben gegeben werden können.

XIV.

So oft der Baß mit der Tertia von dem Tone, woraus das Stück gesetzet ist, anfänget, muß die 6 darzu gegriffen werden. Als es wäre ein Concert aus dem g moll, und die erste Note im Baß wäre b, muß nicht der Accord, sondern die 6 g darzu genommen werden.

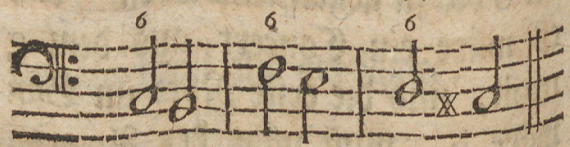
XV.

Wenn zwey Noten ein Semitonium hinauf steigen, so wird zu der ersten Note die 3 und 6 gegriffen, als:



XVI.

Fallen im Gegentheil zwey Noten um ein Semitonium, so hat die andere die 3 und 6 bey sich, als:



XVII.

Steigen zwey Noten eine Tertia, so hat die andere die 6 über sich, fallen sie hingegen um eine Tertia, so hat die erste die 6.

XVIII.

Wenn ein neues * oder ⁂ bey einer

ner Note gefunden wird, nimmt man die 6 darzu.

XIX.

In dem Tone moll, da man moduliret, hat die 2 aufwärts die 6 über sich, als von a moll ist die 2 h, zu solcher gehöret ordinair die 6 gis.

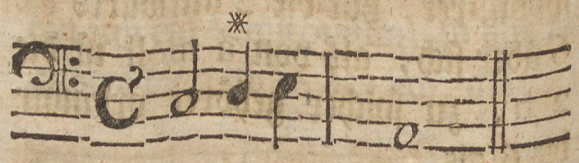
XX.

Zu der Tertia drüber, und dem Semitonio drunter, eines ieden Tones, darinnen man moduliret, wird die 6 gegriffen.

XXI.

Zu der Quinta von dem Tone, darinnen man moduliret, er mag

dur oder moll seyn, muß ordinair die Tertia major genommen werden, als zum Exempel in a moll, ist die Quinta e, hierzu gehöret 3 * gis.



XXII.

Aus einem Tone in den andern hinein zu kommen, kann durch das Semitonium, unter dem Tone, darein man will, vermittelst der 3 und 6, füglich geschehen.

XXIII.

Die Tone dur nehmen ihren Gang

Gang in die 2 moll, in die 3 moll, in die 4 dur, in die 5 dur, in die 6 moll, niemahls aber in die 7, als: g dur gehet in die 2 a, in die 3 h, in die 4 c, in die 5 d, in die 6 e.

XXIV.

Die Tone moll nehmen ihren Gang in die 3 dur, in die 4 moll, in die 5 moll, in die 6 und 7 dur, so aber schon etwas hart klinget, niemahlen in die 2, als: d moll gehet in die 3 f, in die 4 g, in die 5 a, in die 6 b, und in die 7 c.

Das V. Capitel.

Von dem Accompagnement, und was sonst bey dem Generalbaß annoch zu mercken.

I.

Accompagniren heißt, sich zu einer Stimme gesellen, mit einer andern Stimme fortgehen, oder mit einer andern Stimme gleichsam Compagnie machen, daß die Principal- und Baß-Stimme, und diejenigen, so ich nach den Regeln des Generalbasses darzu setze, eine wohlklingende Harmonie zusammen machen.

II. Der-

II.

Derjenige nun, welcher geschickt accompagniren will, muß eine gute Application der Finger haben, mit welcher er, durch alle Modos, oder Töne, so wohl bey lauffenden, als springenden Passagien, wohl und fertig fortkommen kan.

III.

Man mercke also dieses noch beyläuffig: Daß man sich nicht an die alte Art, mit vier Fingern zu spielen gewöhne; sondern daß man alle fünff Finger, ohne sich ein Gewissen darüber zu machen, geschicklich gebrauche. Man wird in allen

Fäl-

Fällen viel bequemer damit zurechte kommen.

IV.

Ueberhaupt ist nöthig, daß man, wenn man accompagniren will, eine genaue Kenntniß der Töne und Modorum habe.

V.

Von beyden ist bereits Meldung und Erklärung geschehen, nur daß man sich des eingeführten Wortes, Ton, vor Modus, bedienet hat, wie im vorhergehenden Capitel und folgenden sechsten Paragrapho zu ersehen. Von diesen Modis annoch etwas zu gedencken, so haben die Alten verschiedene Modos

dos gehabt, und solche mit besondern Nahmen beleget, als: Jonicus, Doricus, Phrygius, ꝛc. welche von den Nahmen derjenigen, so ein und den andern Modum am meisten gebrauchet, hergenommen sind. Werckmeisters Anmerckungen zum General-Baß S. 81. Die neuern Musici statuiren nur zwey Modos, einen, wo die Trias harmonica perfecta, den andern, wo Trias harmonica imperfecta ist, oder nach gemeiner Art zu reden, dur und moll.

VI.

Weit besser wird es seyn, wenn wir sagen, daß vier und zwanzig Modi seyn: denn nach den auf dem

dem Clavier befindlichen zwölff Clavibus chromaticis werden die Modi formiret, ieder Clavis nun hat zwey Modos, einen, wo Trias harmonica perfecta, den andern, wo imperfecta gebrauchet wird.

VII.

Es scheinet zwar, als ob es auf eines hinaus lieffe, wenn ich sage, jeder Clavis hat zwey Modos, oder die zwölff Claves zusammen haben zwey Modos: allein der Unterscheid ist darinnen, daß nicht bey einem Modo mit der Triade harmonica, wie bey dem andern einerley Ambitus, einerley Systema und Art zu moduliren sey, als d dur, dieses ist wieder anders, als f dur, und so ferner.

VIII.

VIII.

Hierbey ist noch der gemeinen Redens-Art zu gedencken, daß man fraget, aus was vor einem Tone dieses oder jenes Stück sey, und wird also das Wort Tonus vor Modus gebraucht, wiewohl es besser wäre, beydes zusammen zu setzen, und Modus Tonicus zu sagen, so auch Herr Mattheson in seiner Organisten-Probe §. 79. in der Note pag. acht und dreyßig, schon vor gut befunden. Inzwischen ist das eingeführte Wort Tonus vor Modus im vorhergehenden Capitel, wie bereits gemeldet, meist beybehalten worden.

IX.

IX.

Es ist eine alte Regel, daß man niemahlen zwey Quinten, und zwey Octaven nach einander greiffen soll. In Ansehung jener, nehmlich der Quinten, gilt sie auch heut zu Tage noch überall, hingegen in Ansehnng der Octaven, hat sie ihre Ausnahm.

X.

In einem Unisono, da alle Stimmen in einerley Ton, und also viele Octaven nach einander gespielet werden, welches nach der heutigen Composition oft sehr wohl klinget, muß der General-Baßist Tasto solo, das heist eigentlich mit der

der lincken Hand den Baß allein spielen, oder es stehet ihm frey, die rechte Hand mit zu nehmen, mit der er aber nichts, als eben diesen Baß in der Octava, spielen darff, ohne einige Mittel-Stimme, sonst würde er mit diesen die gantze Annehmlichkeit verderben, und lauter übele Fehler begehen.

XI.

Ohne ein Unisono aber dürffen zwey Octaven eben so wenig, als zwey Quinten nach einander gespielet werden.

XII.

Solche zu vermeiden, muß der Motus contrarius gebrauchet werden.

XIII.

Motus contrarius, oder die Gegenbewegung ist, wenn beyde Hände auf dem Claviere entweder zusammen, oder von einander gehen.

XIV.

Dem stehet entgegen Motus rectus, oder die gleiche Bewegung, wenn die Hände zugleich mit einander auf- oder herunter gehen.

XV.

Wenn zwo Baß-Noten um einen Ton steigen oder fallen, muß allezeit der Motus contrarius

rius gebraucht werden, wenn man ungeschickte Gänge vermeiden will.

XVI.

Der Motus rectus kan genommen werden, wo eine Sexta vorhanden, wenn aber Sexten nacheinander folgen, muß die Octava weggelassen werden.

XVII.

Niemahlen müssen allzu weite Sprünge mit den Händen gemachet werden, sondern, so viel möglich, allezeit die nechst-gelegenen Griffe nacheinander.

XVIII.

Der Generalbaßist muß das Clavier wohl zu mäßigen wissen, das ist, nicht allemahl volle Griffe, viel Lauffwerck und andere derbe Schläge machen, denn wenn, sonderlich bey einem Solo, der Sänger, oder ein Instrumentist seine Manieren anbringet, und jener auf dem Clavier auch die seinigen zugleich machen wollte, würde es sehr durch einander klingen; oder wenn etwas douces gespielet würde, und ich wollte lauter volle Griffe darzu schlagen, würde ich die gantze Lieblichkeit verderben.

XIX.

XIX.

Bey geschwinden Noten, wenn solche von Ton zu Ton auf- oder niedergehen, ist es genung, wenn ich mit der rechten Hand nur immer zu einer Note mit anschlage, und die andere vorbey paßiren lasse, oder wenn es sehr geschwinde, als bey doppelt-geschwäntzten Noten, gehet, kann ich bey der ersten Note anschlagen, und drey paßiren, und also mit der rechten Hand nur lauter Viertel-Schläge machen.

XX.

Man kann auch ietztgedachter maassen die Schläge in der rechten

Hand verdoppeln, besonders wo es Tutti gehet.

XXI.

Im Accompagniren muß man auch sonderlich auf die Principal- oder diejenige Stimme, der man accompagniret, acht haben, daß das Accompagnement nicht in höhern Tonen versire, als die Principal-Stimme, zum Exempel: wenn ein Solo auf einem Fagott gespielet wird, muß der General-Baßist in den tieffen Tonen bleiben, damit er nicht die Principal-Stimme verderbe; denn den höchsten Ton höret man immer am ehesten, wie bey einer völligen Music die Oberste Stimme vor allen andern zuvor schallet.

XXII.

Ueberhaupt kommt man nicht gerne höher, als bis in das c, oder es wäre denn ein Bassetchen, entweder im Tenor oder Alt, da denn auch wohl noch höher könnte und müßte gegangen werden.

XXIII.

Endlich muß auch der Generalbaßist derjenigen Stimme, der er accompagniret, nachgeben, und wohl anhalten, zumahl wenn die Principal-Stimme sich mit Anbringung der Manieren etwas aufhält, da denn ein gutes Gehör, die Cadentz recht zu treffen, und sich in ein iedes Accompagnement wohl zu schicken, allemahl erfordert wird.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1697656544/phys_0083
DFG

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de
/rosdok/ppn1697656544/phys_0084
DFG

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1697656544/phys_0085
DFG



Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de
/rosdok/ppn1697656544/phys_0086
DFG

sen sini
so wird
den, w
zu gegr

Achtung geben,
esten gewahr wer-
r Note muß dar-
en.

Zue
mern,
iedes
wird,
Note i
ses nic
wenn z
dem d
leicht z
man da
alten be
In fine

man sich bekün-
vor einem Tone
einem vorgeleget
es oft die erste
get, doch ist die-
hl wahr, denn
el ein Stück aus
an der Baß gar
f haben, wird
herſten nach dem
prichwort gehen:
ujus toni.

III. Vors

Image Engineering Scan Reference Chart TE263 Serial No. 306
Patch Reference numbers on UTT
C1 B1 A1 C2 B2 A2 B5 A5 20 18 17 16 11
DS 16000
10 09 03 02 01 C7 B7 A7 C8 B8 A8 C9 B9
UB Rostock
the scale towards doc

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1697656544/phys_0087
DFG