

Georg Philipp Telemann's

Singe-, Spiel- und General-Baß-Übungen

*Exercises in Singing, Keyboard-Playing
and Thoroughbass*

48 Arias with Thoroughbass

Realized by G. P. Telemann

TWV 25: 39-85

(1733-1734)

Volume 2: Editorial Exercises for Beginning Thoroughbass Players

Translated and Edited by Derek Remeš

Version: October 18, 2020

CC BY-NC-SA 4.0

derekremes@gmail.com

www.derekremes.com

Da man gesonnen ist, durch die exempel dieses werkes anleitung zum General-Basse zu geben, so setzet man zum voraus, daß ein darin sich übender die ersten gründe, als: was dur oder moll, was ein *Accord*, eine *Con-* oder *Dissonanz*, eine *Secunde*, *Terzie* etc. sey, bereits wissen müsse. Hier soll nur insonderheit gezeigt werden, wie die griffe rein und gemächlich zu nehmen sind. Wegen der anmerkungen wird man sich an keine systematische ordnung binden, sondern, gleich wie die *Arien* nach einer freyen schreib-ahrt abgefasset, also wird nur zufällig berühret werden, was die vorkommenden sätze an die hand geben. Vielleicht aber kann mit der zeit ein register hinzukommen, und also ein näherer zusammenhang daher entstehen [siehe folgende zwei Seiten].

Georg Philipp Telemann

Since these examples are intended to provide instruction in thoroughbass, one assumes that the reader is versed with basic concepts, namely what major and minor [keys] are, what a [5/3] chord is, what consonance and dissonance are, and what a second, third, etc. are. It will be shown here especially how to play the right-hand chords purely and calmly. The commentary is not arranged in any systematic order. Rather, it is arranged freely, similar to the free style of composition employed in these arias. Only occasionally will it be mentioned what is to follow in the next commentary. Perhaps an index can eventually be made in order to provide an overview [see following two pages; not translated].

Georg Philipp Telemann

Translated by Derek Remeš

REGISTER.

- B.** Grenze, höchste, ist F, jedoch mit ausnah-
me N^o ii.
- Bass**, wenn er lange in einem tone blei-
bet N^o i4.
- Bewegung** der rechten hand bey unglei-
chen noten im baffe.. 21, 22, 25, 36.
- Bogen** ~ 8, 9.
- C.**
- Consonanzen** 7.
- lösen die dissonanzen
herunterwärts auf 9.
- D.**
- Dissonanzen**, müssen vorherbereitet
seyn 7.
- aber nicht, wenn der bass
in einem tone bleibt 8, 14.
- Durchgehende noten**.. 2, 4, 5, 15, 20.
- E.**
- Einleitungsclauseln** 15.
- Endgrif**, ob 3. 5. oder 8. oben liegen sol-
le 16.
- Entgegenbewegung**, wozu sie gut.. 4, 5.
- F.**
- Fünf stimmen**, anstatt 4, können biswei-
len auch seyn 23.
- G.**
- H.**
- Hände**, wann sie einander zu nahe kom-
men, wie zu verfahren sey 3, 22.
- Hand**, richte, wie sie zu legen i.
- wann sie ruhen soll i, 15.
- L.**
- Laufende noten** im baffe, ob zu allen anzu-
schlagen.. 10, 11, 15, 18, 19, 20, 21, 25.
- M.**
- Mi contra fa** 13.
- N.**
- Non**, was dazu gehört, wenn sie al-
lein stehen 8.
- 9, was dazu gehört 8.
- P.**
- Partitur**, wenn man bereits spielet...
..... 25, 28.
- Pausen**, wie dabey anzuschlagen... 5, 12,
..... 21, 22.
- Q.**
- Quarte**, grosse, unvorherbereitet.. 12.
- deren dreÿ unvorherbereitet.. 15.
- kann auch ungezeichnet zur 6 kommen
..... i, 2, 6, 29.

Quarte, $\frac{9}{4}$ was dazu gehört.... 8.	Septime, mit dem accord verwandt... 27.
- - wann sie zur 6 zu nehmen... 2, 11.	- - unvorherbereitet... 16.
- - was dazu gehört, wenn sie al/	- - viele nacheinander... 27.
lein stehen... 8.	Sexte, ihre, oder der terzie, verdop/
Quinte kann mit der quarte, bey schließ	pelung... 1.
sen ungezeichnet genömen werden. 16, 18.	- leidet die 4, wann sie schon nicht
- - kleine, dreij nacheinander... 24, 25.	gezeichnet ist... 1, 2, 6.
- - - - leidet die 6... 11, 22.	- woran solches zu merken... 2.
- - - - ob sie besser hinauf/ oder her/	- leidet die 6 eben also... 16.
unter/ werts... 24, 25.	- ob die 6, 8, 9, 10 zu verdoppeln, wor/
- - - - tritt unvorherbereitet ein...	über eine 6 steht... 1, 2, 3, 4, 6, 20, 25.
..... 5, 12, 13.	- viele nacheinander... 6, 20.
- - - - zwey nacheinander... 16, 22.	Strich \ 1, 6, 14.
- - vermehrte, ihoo auflösung u. begleit/	Striche, kleine 14.
tung... 11.	U.
- - zwey große... 17, 23, 27.	Unison, wird bey 4 stimmen nicht
	gehört... 9.
R.	V.
Recitativ, was dabey zu beobachten	Verdeckte 6 u. 8... 3, 4, 20.
..... 39, 40, 41.	Vermehrte u. verminderte tone... 30,
S.	31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38.
Schluss/ clauseln, freyheit dabey. 16, 36.	Z.
Secunde, vermehrte, deren begleitung... 15, 16.	Zierson, durch- tauschen, so nicht
Septime, verstattet öfters nur dreij stim/	anzuschlagen nöthig... 2.
men... 8, 10.	- ohne dieselbe, oder nach deren
- oder muss mit deren fünfzen genömen	wenigen, zu spielen... 24, 43 ^{bis} 47.
werden... 10, 23.	

n.1.

Neues.

W.

Etwas neues vorzutragen, so nicht nach dem alten schmeckt, will schon manchen
 niederschlagen, dass er nicht was iunges heckt. Doch, was soll die sclaverey, die so
 enge grenzen setzet? ob es alt ist oder neu, nug, wenn's nützet und ergetzet.

(1) Ungemächlich zu spielen, ist die rechte hand, so viel es seyn kann, in der gleich anfangs genommenen ACCORD-lage zu erhalten, gleichwie sich hier durchaus derselben ganzer umfang in der höhe nicht weiter, als vom *k* bis ins *e* erstrecket.

(2) Der strich bedeutet, dass die rechte hand daselbst ruhe.

(3) Bey einer 6 ist es an besten, entweder dieselbe, oder auch die 3 zu verdoppeln, wie ferner bey (6) (7) (8) zu sehen; will sich aber d. 3 nicht in die finger schicken, so verdoppelt man die 8 des basses wie bey (5) (9) (10) vorkömmt.

(4) Von dieser ungezeichneten 4, wie auch vom ferneren verfahren mit der 6, künfftig ein mehreres.

Telemanns Kommentar zur Arie Nr. 47 gilt auch im Allgemeinen für Musiker:

Kurz: bey allen wenig- oder unbezieferten bässen ist dis die beste regul: man höre!

Telemann's commentary to Aria No. 47 applies in general to all musicians:

In short, with unfigured or sparsely figured basses the best rule is: one listens!

From the Editor/Translator:

Editorial appendices present the arias with only Telemann's soprano voice (vol. 2 for beginners) and without any realization (vol. 3 for advanced students) so that one may practice realizing the figures oneself.

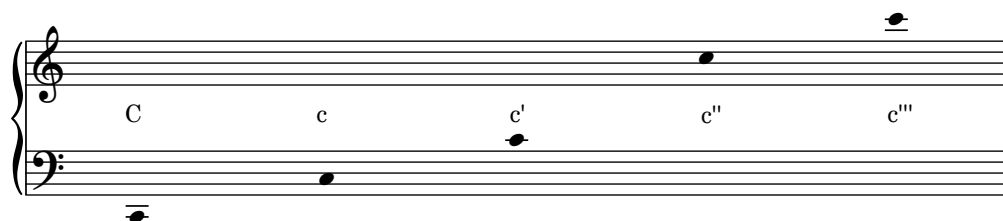
7/4/2 stands for the figures $\frac{7}{2}$, etc. All treble clefs in the commentary's examples are soprano clefs in the original.

All bracketed text and figures are editorial, as is the bass scale-degree analysis in gray (alternate readings are possible).

The commentary for No. 31 is incomplete, since the only available facsimile cuts off the bottom of this page.

The decision was made not to translate Telemann's table of contents because of its brevity and thus limited value.

Octave designations in the German Baroque are based off the naming conventions of organ tablature, which indicates the pitches of each octave in the following way:



No. 1. Neues [Novelty]

Et - was Neu - es vor - zu - tra - gen, so nicht nach dem Al - ten schmeckt,
will schon man - chen nie - der - schla - gen, dass er nicht was Jun - ges heckt.

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

G(I): ① ⑤ ④ ③ ② ③ ① ⑦ ① ③ ⑤ ① ④ ⑤ ③ ② ③ ⑦ ⑦ ① ⑤ ⑤

Doch, was soll die Skla - ve - rei, die so en - ge Gren - zen se - tzet?

(7) (8)

e(vi): ② ① ④ ⑤ ①

D(V): ① ⑤ ④ ③ ④ ① ① ③ ① ⑦ ① ④ ④

Ob es alt ist o - der neu, genug, wenns nü - tzet und er - gö - tzet.

(9) (10)

G(I): ⑦ ⑦ ① ⑤ ⑥ ④ ⑤ ①

a(ii): ③ ⑤ ④ ③ ② ③ ① ⑦ ① ① ⑦

(1) Um gemächlich zu spielen, ist die rechte hand, so viel es seyn kann, in der gleich anfangs genommenen *accord*-lage zu erhalten, gleich wie sich hier durchaus derselben ganzer umfang in der höhe nicht weiter, als vom h bis ins e" erstrecket. (2) Der Strich — bedeutet, dass die rechte hand daselbst ruhe. (3) Bey einer 6 ist es am besten, entweder dieselbe, oder auch die 3 zu verdoppeln, wie ferner bey (6) (7) (8) zu sehen; will sich aber dies nicht in die finger schicken, so verdoppele man die 8 des basses, wie bey (5) (9) (10) vorkömmt. (4) Von dieser ungezeichneten 4, d", wie auch vom ferneren verfahren mit der 6, künftig ein mehreres.

[(1) To play comfortably, the right hand remains near the starting position as much as possible, even though the range remains only from b' to e" in the top part. (2) The slash — means that the right hand remains held. (3) By a 6 it is best to either double the 6 or the 3, as shown at (6) (7) and (8); if this doesn't fit well in the hand, though, one may also double the bass at the octave. (4) More will be said in the future regarding this unfigured 4 (d") and other matters.]

No. 2. Geld [Money]

1 2 3 4

Die größ - te Kunst_ ist Geld zu ma - chen, aufs Geld_ kommt end - lich al - les an.

(a)

C(I): ⑤ ③ ⑥

G(V): ⑦ ① ⑥ ④ ⑤ ①

5 6 7 8 9

Wer die - ses Hand - werk nicht_ ver - ste - het und mit_ der Weis - heit bet - teln ge - het, der

(b)

C(I): ⑤ ③ ④ ① ① ① ⑤ ⑦

G(V): ⑦ ① ① ① ⑥

10 11 12 13 14

ist wahr - haf - tig schlimm da - ran. ran.

1. 2.

1. 2.

C(I): ① ⑦ ① ④ ③ ④ ③ ② ③ ⑥ ⑤ ⑥ ④ ③ ④ ⑤ ④ ⑤ ① ② ③ ①

In voriger aria bey (4), wie auch am ende des 22ten und 26ten tactes [sic, T. 14 und 18 mit Wiederholung], wird oben eine 4. gegriffen, so doch über dem basse nicht stehet. Hierbey merke man: dass, so oft sich der bass, nach einer 6, einen halben oder ganzen ton herunter; in einen *accord*, bewaget, man allemal, zu solcher 6 annoch die 4, nebst der 3, mitnehmen könne. Zu (3) daselbst gehöret, dass die verdoppelung des basses, bey einer 6, zwar unten, wie hier [No. 2] bey (a), und in der mitte, wie drüber [No. 1] bey (5), vorkömmt, angehe; in der höhe aber ist sehr sparsam damit zu verfahren. (b) Nachinhalt der singe-stimme sollte hier $\frac{4}{3}$ stehen; aber der tact ist geschwind, und die figur nur vorbeyschwindend.

[In Aria 1 at (4), as well as at the end of mm. 22 and 26 [mm. 14 and 18 with repeat], a 4 is played although this is not indicated over the bass. Here one must note that, whenever the bass descends by half step or whole step after a 6 to a 5/3 chord, one can take the 4 with the 6 and 3. [See also the commentary to No. 6.] At (3) in the previous aria we saw how the bass may be doubled in a 6 chord in the tenor, as well as in the alto, as shown in Aria 2 at (a) and in Aria 1 at (5); in the top voice, however, one should be cautious about doubling the bass of a 6 chord. According to the vocal part, $\frac{4}{3}$ should be in the figures at (b), but the tempo is very fast and this figure is only fleeting.]

[(a) Here the bass and not the 6 is doubled, since otherwise parallel octaves and fifths would arise in the following notes [see X]; in Aria 2 at (a) this bass doubling occurred in order to avoid direct fifths. Direct [i.e., hidden] fifths and octaves occur when one fills the gap in the upper or lower voice by step so that a fifth or octave occurs in the last notes [see Y]. (b) If the hands come too close together, one can subdivide the upper notes [to obtain a better position].]

No. 4. Seltenes Glück [Rare Luck]

Ein Stand, der ohn- Ge - fahr ist, ein gu - ter- Ruhm, der- wahr ist, ein Ka - pi - tal, das bar- ist, ein

Es - sen, das fein- gar ist, ein Trunk der- frisch und klar ist, ein Weib, das gu - ter Haar ist und

un - ter zwan - zig Jahr ist: wenn dies zu - sam - men dar- ist, das heißt ein- Glück, das rar ist.

[X] [Y]

Es werden einige der verdeckten 5. für erlaubt gehalten, als: [X]; also wird es kein Hauptverbrechen seyn, auch gegen mehrere zu sündigen, wenn es die noht erfordert, und man sonst ursache dazu hat; gleichwie alle regeln sich nicht weiter erstrecken, als sie die möglichkeit zulässt; diese aber vermag viel, und ordnung ist immer gut. Die entgegen-bewegung ist ein mittel, die verdeckten 5 und 8 zu vermeiden, wie (a b) (d e) (g h) zeigen; bey (e f) (i k) (l m) hingegen sind dergleichen 5: [Y]. diese hätten durch die entgegen-bewegung gehoben werden können. Aber wir haben uns oben darüber erklärt; und über dem kann man sie zu den erlaubten zehlen. (c) Die verdoppelung des basses, bey einer 6, kömmt hier vor. Wenn sie in den letzten noten des nieder-oder auf-tactes, wie hier, sich zeigt, so hat sie nichts zu bedeuten. (g h) Hier, und an mehreren orten, nimmt man die obern dissonirenden figuren für durchgehende, und leget das gewicht in die zweyte note.

[Some direct fifths are allowed, as shown at X. Thus it is no great crime if one makes many such direct fifths if necessity requires it. Similarly, all rules only apply as far as circumstances allow them, but the rules nevertheless enable much and order is always good. Contrary motion is a means of avoiding direct fifths and octaves as shown at (a b), (d e), (g h). In contrast, at (e f) (i k) and (l m) one finds the sort of direct fifths shown at Y. These could have been avoided via contrary motion. But this was explained above in the previous aria, and they can be considered allowed anyway. (c) Here the bass doubling of a 6 chord appears in the highest voice. This is allowed in such unaccented pick-ups. (g h) Here and in many other instances, the dissonant pitches in the vocal part are passing and the emphasis is on the second beat.]

No. 5. Splitter-Richter [Harsh Judge]

Magst du, was mei - ne Feh - ler sind, von mei-nem Fein - de ger - ne hö - ren, so lass auch mei-nen Freund dich

leh - ren, was man für Gu - tes an mir find't. Spricht man dort ü - bel oh - ne Ma - ße, schreibt man mir

hier was Gött - liches zu, so wäh - le du die Mit - tel - stra - ße; ge - denk: Ich bin ein Mensch wie du.

(a) (b) (n) (o) (c) (d) (e) (f) (q)

(p) (r) (g) (h) (i) (k) (s) (t) (u)

(l) (m)

c(i): ③ ② ① ⑦ ① ④ ⑤ ① ③ ② ① B♭(VII): ④ ④ ② ⑤ ③ ④ ⑤ E♭(III): ⑦ ① ④ ⑤ ①

B♭(VII): ① ① A♭(VI): ⑦ ⑦ ⑤ ① g(v): ③ ② ⑤ ① ④ ⑤ ⑤ ① f(iv): ② ① ⑦ ① ② ③ ④ ③ ②

B♭(VII): ④ ③ c(i): ② ① c(i): ③ ② ① ⑦ ① ④ ⑤ ① f(iv): ③ ⑥ ⑤ ⑤ ① ① E♭(III): ⑦ ① f(iv): ⑦ ① ①

Um mit der entgegen-bewegung, wann nemlich die rechte und linke hand sich gegen oder von einander bewegen, bekandt zu werden, so bemerke man (a b) (c d) (e f) (g h) (i k) (l m). Insonderheit ist sie anzubringen, wann der bass eine 4 in zween accorden aufwärts steigt, wie bey (c d) (e f) (g h), oder wann nach einer 6 ein *accord* folget, wie bey (i k) (l m). (n) Der anschlag in wähernder pause geschicht darum, damit das ohr nicht leer bleibe. (o p) Die kleine 5 hat die freyheit, dass sie unvorherbereitet eintreten darf. Die bey (q) und (c) vorkommende 6 ist bloss eine manier, und gilt hier der *accord*. Hingegen werden bey (r) die ♯ in der rechten hand für maniren genommen, weil durch der sänger das g, als die 4, stark hören läst, ehe das tr. kömmt. Obzwar bey (s) (t) (u) keine \\\ stehen, wie denn nur die franzosen sich deren bedienen, so ist doch die zweyte note allemal durchgehend; mit solchen clausuln wird man durch die erfahrung bekandt.

[In order to become familiar with contrary motion, namely when the right and left hands move either away or towards each other, one observes (a b) (c d) (e f) (g h) (i k) (l m). Contrary motion is especially suitable when the bass leaps up by fourth between two ♯ chords, as at (c d) (e f) and (g h), or when a ♯ chord follows after a 6, as at (i k) and (l m). (n) The chord occurs during the rest so that the ear does not remain empty. (o) (p) The diminished fifth has the freedom that it may enter unprepared. At (q) and (c), the sixth in the vocal part is just an ornament; the ♯ chord is proper here. In contrast at (r), the ♯ chord in the right hand is an ornament, since the singer has g (the fourth), which can be heard loudly, before the trill. Although there are no \\\ at (s) (t) and (u), as the French would have it, the second note is nevertheless always passing. Through experience one comes to understand such formulae.]

No. 6. Getrost im Leiden [Confident in Suffering]

Der Him-mel lässt nach lan-gem Wei-nen die Glü-ckes-son-ne wie-der schei-nen; das

Schick-sal ist nicht stets er-bost. Wir wer-den nicht be-stän-dig trau-ren; das

Un-glück kan nicht e-wig dau-ren; drum bin ich auch beim Schmerz ge-trost.

(a) (c) (e) (f) (g) (h)

(b) (g(ii)) (d)

F(I): ③ ② ③ ②① ⑤ ⑤ ① ① ⑤ ① ⑦ C(V): ③ ② ③ ①

C(V): ④ ④③②③① ⑤ ⑤ ① ⑦ ① ② ③ g(ii): ④

d(vi): ② ① ⑦ ⑤ ①

g(ii): ③ ② ① F(I): ③ ② ① ⑦ ⑥ ⑤ ⑥ ④ ⑤ ⑤ ①

Bb(IV): ③ ① C(V): ① ② ①

Die ungezeichnete 4 bey einer 6, deren bey No. 1. und 2. gedacht wird, findet auch bey einer 6 statt, wann der bass gleich drauf, durch einen halben oder ganzen ton, in eine andre 6 hinauf tritt. (a) (b). Nur merke man, dass so wohl dort, als hier, die erste 6 eine grosse seyn müsse. Desgleichen war bey No. 2. (3) noch zu erinnern, dass bey einer 6 mit verdoppelung des basses in der höhe nur alsdann sparsam zu verfahren sey, wann sich, eine 3 bey der 6 befindet, da denn jene durch diese verdoppelung zu sehr übertäubet wird; die 4 aber bey (c) (d) ist ihr, als eine dissonanz, zu mächtig; und solchergestalt mag sie sich oben hören lassen. Von (e) (f) (g) (h) ist nächstens die rede. (i) Bey vielen auf einander folgenden 6, wobey der bass stufen-weise hinauf oder hinunter gehet, lasse man die 4te. stimme fahren. Sünge hier ein Tenor, so spielte die recht eine 8 tiefer.

[The unfigured 4 next to a 6, as was mentioned in Aria 1 and 2, is also added to the 6 if the bass ascends by half or whole step to another 6, as at (a) and (b). One must note, however, that just as before, the first 6 must be major. It was mentioned in Aria 2 at (3) that the bass by a 6 should only rarely be doubled in the soprano part if a 3 is also present with the 6, since it [the third] is drowned out by this doubling. As a dissonance, the 4 at (c) and (d) [in Aria 6] is too overpowering for the 6 and may be played in this way [with a bass doubling in the top voice of a 6/4 chord]. (e) (f) (g) (h) will be addressed shortly. (i) By many consecutive 6's with stepwise ascending or descending bass, one omits the fourth voice. If a tenor is singing, the RH plays down an octave [in order to avoid parallel fifths].]

No. 7. Redlichkeit [Integrity]

1 Ich ha - be__ manch - mal nach - ge - dacht, was wohl__ die__ bes - te Freund - schaft__

2 6 4 5 #

3 6 4 5 3

4 6 4 5 3

5 6 4 5 3

6 macht, doch müh - sam ei - nen Schluss ge - fund - den.

7 [5] # [5] # [5] # [5] #

8 C(III): ① e(v): ④ ⑤ ⑦ ① ⑤ ⑦ ① ⑤ ①

9 11 Man schwü - re__ fast bei die - ser Zeit, es sei die__ teut - sche Red - lich -

12 6 6 6

13 6 6 6

14 6 6 6

15 6 6 6

16 C(III): ⑦ ① ⑦ ① ⑦ ① ① ② ① ④ d(iv): ② ① ⑦

17 keit aus ih - rem al - ten Sitz ver - schwun - den.

18 6 5 # 6 6 #

19 6 5 # 6 6 #

20 6 5 # 6 6 #

21 6 5 # 6 6 #

22 d(iv): ① C(III): ⑦ ① a(i): ① ⑤ ③ ② ① ⑤ ①

[A] [B] [C] [D] [E]

Gleichwie wir in diesen exempeln nicht zeigen wollen, wie man einen bass zu beziefern, als welches eines componisten werk ist, sondern wie man die ziefen zu greifen habe: also wollen wir auch hier von den con- und dissonanzen nur das nohtwendigste erwehnen. Wir setzen dem nach zu den letztern vorerst die 2, 4, kleine [verminderte] 5, 7 und 9; zu ienen aber die 3, 5, 6 und 8. Die dissonanzen müssen, nach dem ordentlichen verfahren, (i) vorherbereitet, und (2) herunterwärts in den nächsten ton aufgelöset werden; welches iedoch die componisten nicht angehet, uns aber dienet es zur gemächlichkeit. Das Vorherbereiten geschicht, wann dem dissonirenden tone ein anderer ton vorhergegangen ist, der mit ienem kann gebunden werden, als: drüben [Nr. 6] bey (e) liegt die 7, welche hernach bey (f) zur 4 wird: [A]; der 9 gehet daselbst 5 vorher: [B]. bey (g) wird die 7 durch die 6 eingeleitet: [C] u bey (h) thut es die 8 bey der 7: [D] wie daselbst die 3 bey der 9: [F].

[These examples aim to show neither how to figure a bassline nor how to compose, but only how to realize the figures; thus we only wish to mention the most essential aspects of consonance and dissonance. The dissonances are 2, 4, diminished 5, 7, and 9; the consonances are 3, 5, 6, and 8 [later Telemann adds the unison]. According to the proper procedure, dissonances must be (1) prepared and (2) resolved down by step; even if composers do not always follow this, it simplifies things for our purposes. The preparation occurs when a dissonant pitch is preceded by another that is bound to it, as, for example, in Aria 6 at (e), where the 7 becomes a 4 at (f) [see A]; at the same place the 5 prepares the 9 [see B]; at (g) the 6 precedes the 7 [see C] and at (h) the 8 precedes the 7 [see D] and the 3 precedes the 9 [see F].]

No. 8. Wechsel [Change]

1. Die Nacht muss in die Fremde wandern, so bald der Tag nach Hau - se kömmt. Bei
2. Dring dich die Not mit vol len Hau - fen, so mer - ke die - sen Trost, mein Geist! Das

Luft und Last folgt eins dem an - dern; die Freu - de wird zwar oft ge - hemmt und
Was - ser kann sich leicht ver - lauf - fen, das al - le U - fer nie - der - reißt; je

von Be - trüb - nis un - ter - drückt, doch a - ber nie - mals ganz er - stickt, doch a - ber nie - mals ganz er - stickt.
grö - ßer Kum - mer, Angst und Pein, je nä - her wird ihr En - de sein, je nä - her wird ihr En - de sein.

[X] [Y] [Z]

In No. 6 erfodern $\frac{3}{4}$ bey (f) und $\frac{3}{4}$ bei (h) die 4te stimme, so man nicht zu zeichnen pfeget; solche ist dort die 5 [Y], und hier die 3, [Y]; wobey zu merken: dass, wann eine 4 oder 9 allein ohne obere ziefen, stehen, zu iener die 5 und 8, wie zu dieser die 3 und 5, zu nehmen seyn. Bey (g) fehlet zur 7 die 4te. stimme, nehmlich die 5, a; diesem wäre so zu helfen gewesen: [Z] wenn man nicht bedenken getragen, die hand zu weit von ihrer lage zu entfernen. Die [Bindebögen Symbole], so drüben am ende vorkommen, aber oben, bey den zusammengefuigten griffen, nicht sind, werden nur auf pfeifen - werken [Orgeln] in acht genommen, und darum sind sie hier nicht ausgedrucket. Bleibet der bass in einem tone: (a) (b), so ist einleitung und [Bindebogen] unnöttig, und kann die auflösung auch hinaufwärts geschehen.

[In Aria 6, the figures $\frac{3}{4}$ at (f) and $\frac{3}{4}$ at (h) require a fourth voice that is not usually figured. The fourth voice is at (f) the 5 [see X; 8ve lower] and at (h) the 3 [see Y; 8ve lower], whereby one should note that a 4 alone takes 5 and 8, the 9 alone takes 3 and 5. In Aria 6 at (g), the 7 is missing a fourth voice, namely 5. This could be realized as follows [see Z], so long as one doesn't mind that the hands descend from their starting position in the middle of the staff. The slurs in Aria 7 at the end, which are absent in the repeated chords in Aria 8, should only be observed on organs; that is why they aren't included in Aria 8. When the bass in Aria 8 has repeated tones, like at (a) and (b), the preparation and tie [of a dissonance] is unnecessary, and the resolution can occur upwards [rather than downwards].

No. 9. Über das niedersächsische Versapen [Regarding Lower-Saxon Drinking]

Text: Michael Richey
(1678-1761)

G. P. Telemann
TWV 25:47

Ach! schrei - et Do - ri - lis, was hat mich doch be - trof - fen? Ach, ach! es ist mein Mann, mein lie - ber Mann, ver - soff - fen!

Er - soff - fen mei - net_ sie: sonst irrt das ar - me Kind: Ver - soff - ne gibt es viel, Ver - soff - ne gibt es viel, die nicht er - trun - ken sind, Ver - soff - ne gibt es viel, Ver - soff - ne gibt es viel, die nicht er - trun - ken sind.

[A] [B]

Die consonanzen sind nunmehr zu berühren: durch den eintritt in eine derselben, und zwar herunterwärts in die nächste, werden die dissonanzen aufgelöset, zum exempel: [A]. Die herunter-bewegung folget allemal nach denen noten, wobey sich die [Bindebögen] zeigen, sie mögen oben, unten, oder in der mitte stehen. Dem *Unisono*, der sonst auch eine consonanz ist, haben wir keinen platz eingeräumt, weil uns durch ihn eine von den 4. stimmen, deren wir uns hier bedienen, verloren ginge: [B]. Der übrigen grossen, kleinen, verminderten und vermehrten con- und dissonanzen nebst ihren ordentlichen und ausserordentlichen auflösungen, soll bey gelegenheit gedacht werden.

[The consonances will now be treated: the dissonances are resolved via the entrance of a consonance, namely the neighboring one, for example [see A]. The descending motion always follows where the tie is located, be it in an upper, lower, or middle voice. The unison, which is also a consonance, is not treated here, because otherwise one of the four voices that we are using would be lost [see B]. The rest of the major, minor, diminished, and augmented consonances and dissonances, along with their standard and non-standard resolutions, will be treated as the opportunity arises.]

No. 10. Die durstige Natur [The Thirsty Nature]

1 2 3

Die Er - de trin - ket selbst den Re - gen und den Schnee; und Bäu - me müs - sen sich von ih - rem
das Meer trinkt aus der Luft, die Son - ne von der See; der Mond muss sei - ne Kraft nur aus der

A(I): ① ③ ⑤ ① ② ① ② ① ① ③ ⑤ ① E(V): ⑤ ④

4 5 6

Sag - te näh - ren; Ihr Freun - de, wisst ihr dies, was
Son - ne zeh - ren.

(a) (b)

E(V): ③ ④ ⑤ ⑥ ⑤ ⑥ ② ③ ④ ⑤ ④ ⑤ ① ⑤ ① A(I): ① ④ ⑤ ⑥ ④ ⑤ ⑥

7 8 9

mur - ret ihr denn viel, wenn ich bis - weil - len auch ein Gläs - chen trin - ken will.

A(I): ② ④ ③ ④ ⑤ ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ① ⑦ ⑥ ⑦ ⑥ ⑤ ① ⑤ ①

[X]

[Y]

[Z]

(a) (b) Es wird bey beyden 7 die 5 vermisst. Solches kann nicht anders seyn, wann ich, bey vielen auf einander folgenden 7, mit 4 stimmen fortgehen will, da denn immer wechselsweise eine 7 die 5 zulässt, die andere hingegen nicht. Will man aber 5 stimmen nehmen, welches in solchen Fällen unverwehret, so ist alles da: [X]. Bey diesem tacte entsteht die frage: Ob man mit der rechten hand so viel noten anschlagen solle, als im bässe befindlich, nemlich so: [Y] Antwort: Bey einer starken music ist es gut, doch nicht bey einer schwachen, am minsten auf pfeifen-werken, so man vielmehr die rechte liegen lässt, und die noten bindet: [Z].

[The fifth has been omitted at both 7-chords at (a) and (b). This cannot be avoided in a passage containing consecutive 7-chords in four voices, since one chord always allows for the seventh, the next one not. If one wishes to play in five voices, which is allowed, then no notes are omitted: [see X]. In this measure the question arises: Should one play as many chords in the right hand as there are notes in the left hand, namely as shown at [Y]? Answer: In loud music it is good, but not in soft music, at least not on organs, where one more frequently sustains notes, as shown at [Z].]

No. 11. Die Welt, das Vaterland [The World, the Fatherland]

Text: Daniel Stoppe
(1697-1747)

G. P. Telemann
TWV 25:49

Mein Glücke trag ich in der Ta-schen und kann hin-lau-fen, wo ich will. Das gro-ße Dorf, auf

teutsch: die Welt, die so viel Men-schen un-ter-hält, ist ü-berhaupt mein Va-ter-

land, das nie-mals völ-lig ab-ge-brannt; und die-ser wei-te Ort ist mei-ner Rei-se

Ziel. Mein Glücke tra ich in der Ta-schen und kann hin-lau-fen, wo ich will.

Die kleinern noten im basse sind alsdann oben mit anzuschlagen, wann sich ziefren, #, b oder k, darüber befinden (d) (e) wann die harmonie ändert, wie bey (a) wo der accord d[-Moll] ins g[-Moll], und bey (b) wo d[-Moll] ins b[-Moll] trit; oder wenn man die harmonie ausfüllen will; (c) etc. (f) Das f' oben ist sonst die ausserste grenze, so weit sich der kleine finger wagen darf; gehet aber der bass ungewöhnlich hoch, oder kommen iüngere schlüssel vor, so ist es ein anders. (g) Die 5^b wird nicht stets geschrieben; sie findet aber allemal bey den 6 [mit Strich] 6[#] statt, wann die bewegung hinaufwärts in einen weichen ton geschicht, und wann der componist nicht die 4 daselbe (ebenfalls ungezeichnet) angebracht hat, wo zu ein gutes vorher-lauschendes ohr gehoret. Eine 3 begleitet dieselbe. (h) Hier ist eine vermehrte 5[mit Strich]. Sie wird durch die 6[mit Strich] vorherbereitet und löset sich ausserordentlich hinaufwärts in eine andere 6 auf. Ihre gefehrtinn ist die 3.

[The shorter note values in the bass should receive a chord in the right hand if the figure #, b, oder k is present, as at (d) and (e), if the harmony changes, as at (a), where the d-minor changes to g-minor, and at (b), where d-minor changes to Bb-major, or if one wants to fill out the harmony, as at (c), etc. At (f), the note f' is already the upper limit of how high the pinky finger in the right hand may venture; but if the bass ascends unusually high, or more modern key signatures are used [like the treble clef in Telemann's day], then one may make an exception regarding this upper limit. At (g), the 5^b is never indicated; it should always be included at 6[with slash] and 6[#] if the bass ascends in a minor key and if the composer does not employ an (also unwritten) 4 [in the solo part], for which one needs an adept ear. The 5^b also requires a 3. At (h) there is an augmented 5 [with slash], which is prepared by the 6[with slash] resolves upwards in a non-standard manner to a 6. This augmented 5 also requires a 3.]

Ein rei - ches — Weib ver - schafft Be - quem - lich - keit; ein klu - ges — Weib ver - treibt die lan - ge
Zeit; ein Weib von ho - hom — Stand und vie - len Ah - nen kann uns den Weg zu Eh - ren - tem - peln bah - nen.
Die Vor - teil', ich ge - stehs, sind Vor - teil' in — der — Tat; doch lan - ge
nicht so groß, nicht so groß, als wenn man kei - ne — hat, als wenn man kei - ne — hat.

[X] 3stimm. [3-voice] Quintenpar. [parallel fifths] 5- u. 8par. [par. 5's and 8's]
[Y] 6 4+ 2 4 2

Es ist doch ein nützliches ding um die kleine [verminderte] 5, dass man sie bey allerhand vorfällen einschieben kann. Bey (a) stehet sie nicht, wird doch aber von der 6 gern geduldet; und hätten wir, ohne sie, nur drey stimmen anschlagen, oder, bey allem künsteln der noten dieses tacts, 8ven oder 5ten anbringen müssen: [X]. (b) Dergleichen anschlagen über pausen ist alsdann sehr gut, wann es, wie hier, das gewicht des tacts zu unterhalten abzielet, welchen zweck man auch bey (c) gehabt, wo die figuren in der singe-stimme 5, bey (d), wo 5 durchwuschen, und bey (e), wo sonst die 6 angeschlagen werden sollte. Es kommen aber andere exempel vor, wobey solches anschlagen nicht angethet. (f) Die 4+2 hier ziemlich kaltsinnig bey dem bissgen h im basse vorherbereitet, und ist es fast so gut, als ob sie knall und fall einträten. Es sollte so seyn: [Y]; aber wir haben die uhrsache hievon bey (e) gesagt, und werden noch erfahren, dass sie kein bedenken tragen, auch unangemeldet zu erscheinen.

[The dim. 5 is a useful thing, since one can add it in many situations. At (a) it is not required, but it accompanies the 6 well. Without the dim. 5, we would either have three voices, or (despite the artfulness of this measure) parallel octaves or fifths (see [X]). At (b), such a down-beat chord at a rest in the bass is good if it accentuates the meter, which is our purpose at (c) with the 6/4 in the voice, at (d) with the 6/5, and at (e), where one would have otherwise played a chord at the 6. There are other instances where it does not work to play a chord during the rest, however. At (f), the 4+2 figure is quite indifferently prepared by the b in the bass, and it is almost as good as if it entered unprepared. It should be as at [Y]; but we have given the rationale at (e), and will later learn that it is ok to have the 4+2 enter unprepared.]

No. 13. Die vergessene Phyllis [The Forgetful Phyllis]

Man fra - ge Phyl - lis einst, wa - rum sie sich nicht wäscht; wa - rum ihr Kleid ge - brannt und sie es nicht ge - löscht;
wa - rum der Schlüs sel stets auf al - len Schrän - ken steckt; wa - rum die Magd noch nicht um 9 Uhr auf - ge wecht;

wa - rum sie, oh - ne Strumpf, in vol - lem Pu - tze ste - het; wa - rum sie, oh - ne Geld, so oft zu Mark - te ge - het;
wa rum ihr Fleisch und Speck 3 Jahr zu räu - chern hän - get; wa rum sie Gel - der zahlt, und kei - ne War - em - pfän - get;

wa - rum sie ko - chen will, und legt kein Feu - er an; wa - rum sie schon so al und hat noch kei - nen Mann; wa - rum sie

Ti - sche deckt und hat noch nichts zu es - sen; die Ant - wort heißt ge - wiss: Ich hab es nur ver - ges - sen.

A(I): ① ③ ⑤ ① ② ① ⑤ ③ ⑤ ① ② ③ ① ③ ⑤ ① ② ① ⑤ ③ ⑤ ① ② ③

A(I): ⑦ ① (a) ⑦ ① ③ ④ ③ ② ① ⑤ ④ ③ ④ ⑦ ① ① ③ ④ ③ ② ① ⑤ ①

D(IV): ⑦ ① (c) (d) D(IV): ⑦ ① (e) E(V): ⑦ ⑦

b(ii): ⑦ ① ① ⑦ ① ③ ④ ⑤ ① b(ii): ⑦ ① ① ⑦ ① ③ ④ ⑤ ①

A(I): ⑤ ④ ③ ② ① ⑦ ① ⑤ ⑤ ① ③ ② ① ① ③ ④ ⑥ ⑤ ④ ③ ⑥ ④ ⑤ ①

E(V): ① D(IV): ⑦ ① ③

Was in der vorigen No. 12 gleich anfangs wegen der kleinen 5 gesagt worden, davon zeigen sich hier mehrere exempel bey (a) (b) (c) (d) (e).

[What was said in the previous No. 12 regarding the diminished fifth also applies here in multiple instances at (a), (b), (c), (d), and (e).]

No. 14. Der Spiegel [The Mirror]

Ein Schä - fer__ flegt in rei - nen__ Quel - len sich sei - ne Bil - dung vor - zu__ stel - len; dem

To - ren, der dem Wu - cher__ hold, zeigt sein Ge - sicht das blan - ke Gold;

ein schmei - chend Glas__ mus Do - ris__ leh - ren, sich selbst, als__ En - gel zu__ ver - eh - ren. Auf

Freun - de! lasst__ uns klü - ger__ sein: Be - spie - gelt euch in kla - rem Wein, in kla - rem Wein!

F(I): ① (a) (b) (e) (g) ⑤ ⑦ ⑥
C(V): ① ③ ② ① ③ ② ① ⑦ ① ② ③ ② ① ④ ⑤ ①
Bb(IV): ⑤ ① (c) (k) (d) (f) F(I): ⑦
(h) ⑦ ① ⑤ ①

Dieses exempel, so platt es auch scheint, giebt dennoch zu vielen anmerkungen anlass: Die liegenden bässe, da inzwischen die obere stimme moduliret, welche bisweilen die creuz und die quere durch die harmonischen creyse gehet, werden selten bezieffert; und da thut man am besten, wenn man die rechte hand gar ruhen lässt, und mit der linken nur dann und wann den untern ton angiebt, mit hin das völlige aushalten etwa dem Violoncell überlässt. Hier aber, bey einer partitur, haben wir zu vörderst getrachtet, das gewicht zu unterhalten; also schlagen wir oben immer im auf- und nieder-tacte an, welches auch im basse geschehen mag, wann er nicht auf pfeif-werken gespielt wird, da er aushält. In solcher obigen absicht lassen wir etliche neben-figures unberührt, als bey (a) (b) (c) (d). Bey (e) (f) (g) (h) wird das gewicht in die 2te note gelegt, wonach sich die obern figures richten. (i) Die rechte ruhet hier darum, um die tiefen tone des sängers hörbarer zu machen. (k) Die 7/4½ gehören eigentlich zur vorigen note, doch kann sich das f. des sängers gut mit ihnen vertragen; und wer es als die 5. te stimmge, mit greift, der hat sich kein gewissen darüber zu machen. Die striche unter den haltenden noten bedeuten, dass der Violoncello daselbst mit dem bogen einen gelinden ruck thun solle.

[As banal as this example may seem, it nevertheless provides occasion to address numerous issues. Sustained basslines are seldom figured if the upper voices move into various keys. Here it is best to play nothing in the right hand and occasionally repeat the note in the left hand in order that it may sound for its full duration, similar to a cello. Here however we have decided to maintain the rhythmic pulse by having the right hand play every other beat, which may also occur in the bass if not played on the organ (where the tone is sustained). To demonstrate this we have placed annotations at (a), (b), (c), and (d). At (e), (f), (g), and (h) the accentuation is on the second beat, according to which the right hand is arranged [?]. At (i) the right hand rests in order to make the low pitched in the voice audible. At (k) the figures 7/4½ actually belong to the previous note, but the f in the voice also fits to them. It is also possible to play an f in the right hand here. The accent marks below the sustained bass notes indicate a change of bow direction in the cello.

No. 15. Mutter-Söhne [Mother's Darling]

1.Ihr Leu-te, die ihr auf den Rei-sen euch müs-set Tag und Nacht be-mühn, durch Hitz und Frost, durch Eis und Ei-sen
2.Sie lie-gen bei der lie-ben Mut-ter auf ei-ner wei-chen-Bä-ren-haut und wach-sen fort in vol-lem Fut-ter,

dem To-de fast ent-ge-geben ziehn, ach kommt und macht es auch so schö- - - - ne,
wie Haus-lauch und wie-Kna-ben-kraut, bis nur das Al-ter will ver-gön- - - - nen,

als wie die zar- - - - - ten Mut-ter-söh- - - - - ne! ne!
dass sie ein Weib- - - - - be-die-nen kön- - - - - nen! nen!

g(i): ① ① ② ③ ② ③ ② ③ ⑤ ③ ① ① ③ ② ① ⑦ ① ⑤ ⑤ ⑦ ⑤ ① ① ① ② ③ ②
(a) (a) (a)
g(i): ① ① ⑦ ⑤ ① ⑦ ① ⑤ c(iv): ⑦ ⑤ ① ② ③ ⑤ ③ ⑤ ③ ① ⑤ ⑤ ① B♭(III): ④
(a) (a)
g(i): ⑤ ⑥ ⑤ g(i): ② ① ⑦ ⑦ ① ③ ④ ⑤ ④ ⑤ ⑤ ① ⑥ ⑤ ④ ①
B♭(III): ③ ① ② B♭(III): ② ①
(b) (c) (d) (e) (f)

Die griffe, so bey allen (a) weggelassen werden, haben das tact-gewicht und deutlichere vernehmen des sängers zum grunde: also thut ein spieler wohl, wann er in solchen fällen, da die harmonie sich nicht weit ausbreitet, ob auch schon die durchgehenden tone bezieft wären, mehr höret, als rumpelt. (b) (c) (d) Hier haben wir drey 4ten, wovon keine vorherbereitet ist, und die erste gar in eine neue dissonanz, die vermehrte 2de, trit, welches diese hierauf in eine 4te, ohne auflösung, thut. Dennoch werden solche gänge besonders in der französischen music für schönheiten gerechnet; zum mindesten beleidigen sie das ohr nicht; und dieienige 4te bey (e) thut in der that eine bessere wirkung, als wann sie durchs g vorherbereitet wäre. (f) Bey solchen einleitungs-clausuln ruhet die rechte.

[The omission of chords at all instances of (a) is because of the metrical accents and so that the singer may be heard better. Thus the player would do well in such instances where the harmony does not change drastically, even if the intervening notes are figures, to listen more and rumble [play] less. At (b), (c), and (d) we have three intervals of a fourth [above the bass], none of which is prepared. The first instance [sic; the second at (c)] also has an augmented second [e♭ to f♯] to proceeds to a fourth [d to g] without a resolution [because the fourth is a dissonance]. Nevertheless such passages are considered beautiful, especially in French music. Mostly they do not offend the ear. If a fourth were to occur at (e) [i.e., if an f♯ were added], it has a better effect than if it were prepared by g. In lead-ins such as at (f), the right hand rests.]

No. 16. Verwunderer [Wonderer]

Mehr wett ich nicht, als hun-dert Ta-ler, dass der ein ein-ge-mach-ter Prah-ler,

der al-les was er sieht, ver-acht'; doch leg ich tau-send ge-gen hun-dert,

dass der nicht den-Kom-pass er-dacht, der ü-ber-al-les sich ver-wun-dert.

[X]

Man wolle in der singe-stimme des vorigen blates die 4te note vom ende in c' verwandeln. (a) (e) Wiederum zwei ungezeichnete 5ten bey einer 6te. Sie helfen öfters, um die vierte stimme zu erhaschen. (a) Von dieser, bis zur folgenden, machen oben die mittelsten noten zwei 5ten; solche werden erlaubt, wann eine davon, oder alle beyde, klein sind. (c) Einige wollen, dass man oben mit der 5 nicht schliessen solle, weil sie unvollkommen; sie ist es aber auch in der mitte und unten: also nehme man sie, wo man will. (d) Zur uuberflüssigen 2+ gehöret sonst, nebst der grossen 4, die 6; hier ist die 7, unvorherbereitet, und ohne ordentliche auflösung. Aber der band [Bogen] macht das zweyte b wie zur pause, und würde es eben nicht unrecht gethan seyn, den *accord* erst bey a anzuschlagen. Es ist aber auch dieser ort als eine umkehrung der partien anzusehen, die sonst ganz, ordentlich wären: [X]. Bey schluss-clausuln kann § auch ohne ziefren gegriffen werden.

[At (a) and (e) again we see two unfigured 5ths with a 6th. The 5ths often help to make the fourth voice. The chord at (a) moving to the following chord makes parallel fifths between the bass and alto voices (c# - g' to a - e'); these are allowed so long as one or both of the fifths is diminished. Some musicians prefer not to close with the fifth in the top voice, as at (c), since it is incomplete; but the fifth is incomplete whether in a middle voice or in the bass [?]-use it as one wishes. At (d) the augmented 2nd takes the 6th along with the augmented fourth; here the 7th enters unprepared and without proper resolution. But the tie makes the second b like a rest, and it would not be wrong to first strike the chord at the note a [on beat two of the bar]. But this passage can also be understood as an inversion of the parts, so that it would be completely proper as shown at [X]. A § chord be played at cadences [on the fourth scale degree], even if it is not indicated.]

No. 17. Sein Diener! [His Servant!]

1 Sein Die - ner! 2 ei das lau - tet, fein, wenn heut - zu - ta - ge 3 Groß und Klein von un - ge - fähr - zu - sam - men ren - ren, und 4

5 gleich von Dienst - be - gier - de bren - nen; 6 da bückt sich nicht der Kopf al - lein, da kratzt nicht nur ein je - des Bein, der 7 8 e(vi): ② ① ⑤

9 an - ge - maß - te Lie - bes - schein er - for - dert auch dies Wort zu kön - nen: Sein Die - ner! Sollt 10 11 12

13 ich der - glei - chen tun? nein, nein, ich ge - he kei - ne Knecht - schaft ein; wem ich mich soll ver - bund - den. 14 15 16 (a)

17 nen - nen, muss erst mir sei - ne Kund - schaft gön - nen; wo nicht, so mag ein an - drer sein sein Die - ner. 18 19 20 (b)

D(V): ① G(I): ⑦ ① ⑦ D(V): ② ⑤ ① G(I): ④ ③ ② ① ⑦ ① ① ⑤ ⑤ ①

(a) (b) Die stimme hat g fis und oben ist d cis; sind 2 grosse [reine] und verbotene 5ten; sie mögen durchwischen weil das fis nur als eine manier anzusehen, und eigentlich das folgende e gilt.
[At (a) and (b) the voice part has g' - f#' and the right hand has d'' - c#', making two instances of prohibited parallel fifths. They are allowed here, however, because the f#' can be understood as merely an ornament, such that the main pitch is the following e'.]

No. 18. Heyrat [Marriage]

1. Wie weis - lich tut, wer sei - ne Schuh nicht mit ver - worf - nem Geiz be - soh - let, in - dem er
2. Ein ehr - liches Herz, ein keu - scher Leib, ist mehr, als al - les Gold zu schä - tzen, wo - rauf nur

sich was Lie - bes ho - let. Geld deckt zwar man - chen Feh - ler zu; doch wel - cher
die ihr Da - tum se - tzen, die ih - ren be - sten Zeit - ver - treib in der er -

bei den Hei - rats - sa - chen bloß nach der fet - ten Ta - sche fühlt, auf Reich - tum,
lang - ten Mit - gift su - chen, die, wenn der Kauf ein - mal ge - schehn und sie ihr

nicht auf Tu - gend zielt, der wird sein Glü - cke sel - ten ma - chen.
güld - nes Kreuz be - sehn, den Geiz, al - lein zu spät, ver - flu - chen.

D(III): ③ ① ⑥ ④ ⑤ ④ ⑤ ⑤ ① ② ③ ① ② ③ ④ ② b(i): ② ⑤ ① ① ⑤ ④ ⑤ ⑤ ①

Vom einfältigen anschlagen bey spatzierenden bässen ist schon gedacht worden; hier ist kein 8tel ohne uhrsache an gebracht: (a b) der *accord* d trit ins g; (c d) die § müssen gehort werden; (e f) mit den ersten 2 noten eine gleiche bewegung zu machen; (g h) zwo 8ven in der mittel-partie mit dem bässe, als: e fis, zu verhüten. Sonst heist es: je schlechter, je besser. Bey (h) (i) zeigt sich abermals, dass bey schlus-clausuln auch zum *accorde* § genommen werden können; bey (h) zwar hat die stimme die 6, so aber auch der daum nehmen mag.

[The use of sparse right-hand chords for walking basses was already discussed. In this aria, an 8th-note chord does not occur in the right hand without reason: at (a b) the harmony changes from D-major to G-major [requiring a new right-hand chord]; at (c d) the figures § had to be accommodated; at (e f) the motion in the first two eighth-notes of the bar needs to be continued; at (g h) one needs to avoid parallel octaves between the alto voice and the bass, namely e - f#. Otherwise the rule applies: the simpler, the better. (h) and (i) show once again [see Aria 16] that a § chord may be played at cadences [on the fourth degree]. Indeed, the voice has the 6th at (h)—the thumb could have taken this note, too [c#].]

No. 19. Gemüts-Ruhe [Composure]

1. In der Ruh ver - gnüg - ter — Sin - nen steck das höch - ste Gut der Welt; und dies Klein - od zu ge -
2. Äu - ßer - li - che Pracht und — Gü - ter sind einSchein ver - deckt - ter List, die vor nie - dri - ge Ge -

win - nen, braucht man we - der Staat noch Geld: weil ein je - der stünd - lich
mü - ter ein ge - schmück - tes Fall - brett ist; wer hier blind — und si - cher

sieht, dass, wer heu - te trotz und blüht, mor - gen oft — am — Ru - der zieht.
tritt, des - sen un - be - dach - ter Schritt nimmt die Reu — in' — Ab - grund mit.

(a) (b)

[X] [fa] [mi] [fa] [mi] [fa] [mi] [fa] [mi]

Das iüngst-erwehnte einfältige anschlagen ist nur alsdann zu beobachten, wann jemand dabey singet oder spielet; fällt diss aber weg, so mag die rechte modulieren, wobey die sangbare ahrt heut zu tage erwählet wird; und kann man indess mit der linken so viel zieferen nehmen, als der umstand zulässt. (a b) Hier ist mit fleiss ein *mi contra fa* angebracht, welches die alten den satan in der music nenneten; es besteht darin, wenn unnatürliche und dem gesange zuwiedere fortschreitungen geschehen, als [X]. Itzt [jetzt] sind sie der componisten lieblinge. Ich thue aber auch den alten was zugefallen, und nehme sie selten, zumal da man ihnen meistens ausweichen kann.

[Simple right-hand chords were mentioned in the previous aria; there are only proper someone plays or sings along [i.e., when accompanying]. If this is not the case, the right hand may be more active, whereby the vocal manner [mostly stepwise motion] is most common today; in this case the right hand may be as active as one wishes. A cross relation [mi contra fa; augmented or diminished relationships] occurs at (a) and (b), which the ancients referred to as the "devil in music." Cross relations occur via unnatural progressions that are contrary to vocal principles, e.g. at [X]. Nowadays cross relations are all the rage. For the sake of the ancients I use them only seldom though, since they can usually be avoided.]

No. 20. Die Jugend [Youth]

1. Ge - lieb - ter Früh - ling mei - ner Ta - ge, wie vol - ler An - mut blü - hest
2. Was Kum - mer heißt, was eit - le Sor - gen, was Gril - len, Ehr - sucht, Geiz und

du! so lang ich dei - ne Ro - sen tra - ge, stößt mir kein Miss - ver - grü - gen zu;
Neid, das blei - bet mir so sehr ver - bor - gen, als an - dern die Zu - fri - den - heit;

du fül - lest mir die mun - tre Brust mit Feu - er, Le - ben und Ge - blü -
ich leb in un - ge - stör - ter Ruh, und denk - ke nicht auf künft' - ge Pla -

te, du nährst mit un - schuld - vol - ler Lust mein im - mer fröh - li - ches Ge - mü - te.
ge. Wie vol - ler An - mut blü - hest du, ge - lieb - ter Früh - ling mei - ner Tag - ge!

Handwritten annotations: (a), (b), (c), (d), (e), (f), (g), (h).
Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.
Articulations: ①, ②, ③, ④, ⑤, ⑥, ⑦, ⑧, ⑨, ⑩, ⑪, ⑫, ⑬, ⑭, ⑮, ⑯, ⑰, ⑱, ⑲, ⑳, ㉑, ㉒, ㉓, ㉔, ㉕, ㉖, ㉗, ㉘, ㉙, ㉚, ㉛, ㉜, ㉝, ㉞, ㉟, ㊱, ㊲, ㊳, ㊴, ㊵, ㊶, ㊷, ㊸, ㊹, ㊺, ㊻, ㊼, ㊽, ㊾, ㊿.

Alle gegenwärtige anmerkungen erinnern uns etlicher vorhergegangenen: bey (a) und (b) sind oben, in der untersten partie, zwo verdeckte Sven, die man darum genommen, damit die hand in ihrer lage bleibe; bey (c) und (d) ist der bass-thon, worüber eine 6, oben, und zwar bey noten, worauf das tact-gewicht fällt, verdoppelt worden, welches wegen obiger uhrsache, nicht zu vermeiden war: die bequelmlichkeit aber hat das vorrecht vor einer regul von mittelmässiger wichtigkeit; dass man bey vielen 6ten dreystimmen nehmen möge, zeigen (e) und (f), wie (g) und (h), dass die 4te in der singe-stimme für durchgehende noten [Vorhalte] zu achten seyn. In arien, wie diese, wo der bass durchgehends eine gleiche bewegung hat, mögen oben auch alle noten, iedoch kurz, angeschlagen werden, damit es nicht zu stark rausche.

[All commentary here reminds us of several things that were already mentioned: at (a) and (b) there are two hidden octaves in the lowest note of the right hand; these were taken so that the hand remains in position. At (c) and (d), an accented bass note with a 6 figure is doubled in an upper voice, which could not be avoided for the above reason [i.e., in order that the right hand may remain in position]. Comfort [of the right hand] has priority over a rule of [only] moderate importance [i.e., the rule forbidding the doubling of the bass in 6 chords]. (e) and (f) show that consecutive 6 chords can be realized in three voices, whereas (g) and (h) show that the held notes in the vocal part are to be understood as suspensions. In arias like this one, where the bass has consistent motion, every note may receive its own brief chord.]

No. 21. Ohnesorge [Without Worries]

Gehtschla-fen, geht, macht Fei - er - a-bend, ihr Sor-gen! Hört ihrs? Legt euch doch, legt euch doch! legt euch doch! ihr Sor-gen! hört ihrs? legt euch doch! Schweigt, schweigt und schreit mir nicht den Kopf noch wei - ter

voll! Ihr habt wahr - haf - tig ho - he Zeit, hier seht ihr die Zu - frie - den - heit, die euch zu Bet - te leuch - ten soll. Mein! sagt mir: was ver-zieht ihr noch? sagt mir: was ver-zieht ihr noch?

Von vorn.
[da capo]

E(I): ① ③ ① ④ ⑥ ④ ⑤ ⑤ ① ③ ① ① ⑦ ① ① ③ ① ⑥ ④ ⑤ ④ ③ ⑤ ③ ⑤

E(I): ③ ① ③ ① ① ⑦ ① ① ③ ① ⑥ ④ ⑤ ① ⑦ ① ⑦ ⑦ ① ⑦ B(V): ② ⑤

B(V): ① ⑥ ④ B(V): ⑤ ① ④ B(V): ⑤ ① ⑦ ①

F#(II): ⑦ ① F#(II): ⑦ ①

B(V): ③ ① ⑥ ④ ⑤ ⑤ (a) ① ③ ① (f) E(I): ⑤ ⑦ ⑤ ① ③ ② ① ⑤ ⑦ ⑤ ① ⑤

Durch den ersten theil dieser aria findet man oben bey den pausen eine gleiche bewegung mit dem basse, bey (a) hingegen eine andere; die letztere ist bey zärtlichen ausdrückungen und zu unterhaltung des tactes die beste. Von den übrigen nummern künftigh.

[In the first part of this aria the rests occur at the same time between left and right hands; in the second part this is not the case. The motion [at (a) with a rest in the bass with a chord in the right hand] is the best for tender affects or for the animation of the meter. More will be said in the future of the other letters.]

No. 22. Alterthum des Geschlechts [The Antiquity of Species]

Kann man das Vorzugs-recht bloß von viel' Ah-nen ho-fen, und reicht das

Al-ter-tum die mei-ste Wür-de dar, so steht das größ-te Glück den dümm-sten

Tie-ren of-fen, weil die-ser ihr Ge-schlecht schon vor dem Men-schen war.

Bb(I): ③ ② ① ⑦ ⑤ ⑦ ① ④ ③ ② ① ⑤ ⑤ F(V): ① ④ ⑤

F(V): ③ ④ ③ ③ ② ① ④ ⑤ ① Bb(I): ⑤ ④ ③ ① ③ ④ c(ii): ②

c(ii): ③ ⑦ ① ① ③ ② Bb(I): ⑤ ⑥ ⑦ ① ⑥ ④ ⑤ ①

F(V): ⑤ ①

Das folgende bezieht sich aufs vorige blat: bey gebrochenen noten, wo nemlich der bass eine, oder etliche tone, so eigentlich für die rechte hand gehören, zugleich in sich fasset, wie bey (b) und (c), mag man solche zwar in einer der mittel-partien, in gleichem fortgange, mitanschlagen, aber nicht leicht in der höhe; zu dem ende haben wir hier die 7, welche man ohnehin im basse höret, lieber weglassen, als zween 8ven, nemlich h ais, anbringen wollen. Kommen aber die hände zu nahe zusammen, wie hier bald geschehen wäre, so gehet gewalt vor recht, und da danket man entweder die unterste mittel-stimme ab, oder waget einen sprung in die höhe. Dass eine ungezeichnete kleine 5 öfters bey einer 6 statt finde, solches ist bereits gesaget worden, und hätten wir, ohne sie, die erlaubte grenze bey (d) überschreiten und oben fis nehmen müssen. Bey (g) und (h) kommen dergleichen vor. (e) Die obere langsame bewegung macht, dass man die unteren noten desto besser höret.s

[The following refers to the previous aria [No. 21]. With arpeggiated chords, where the bass has one or more pitches that actually belong in the right hand, as at (b) and (c), one may double these notes in a middle voice but not usually in the highest voice. For this reason, it is better to omit the 7 [at (b)], which appears already in the bass. than to double it and make parallel octaves, b - a#. If the hands come to close together, as was almost the case here, then "might is right" and one either omits a middle voice or leaps upwards in the right hand. It was already mentioned that a diminished 5 is often unfigured with a 6. Without the unnotated diminished 5 we would have exceeded the allowed boundary for the upper voice at (d) and taken f#. The same occurs at (g) and (h). The slower note values in the right hand at (e) allow the bass to be heard better.]

Hebt mich kein ge-neig - ter Wind, lernt mein Glü - cke nie - mals flie - gen, de - sto sich - rer bleib ich

lie - gen; denn, da ich nied - rig bin, so stoß ich nir - gends an. Wer in der Tat schon liegt, der

fürch - tet kei - nen Fall und wird zu kei - ner Zeit des Un - glücks leich - ter Ball, der

dar - um stei - gen muss, da-mit er fal - len kann.

[X]

Annoch zum vorigen gehörig: Wann wir bey (f) die fünfte stimme hinzufügen, so veruhrsachet solches die ♯7, welche nohtwendig gehört werden muss; und hätten wir dis oder fis weggeworfen, so wäre die harmonie unvollkommen gewesen. Hier machen die obersten noten bey (a b) mit der singe-stimme zwo grosse [reine] quinte: [X]. Es ist bey diesen, noch mehr aber bey den zwo kleinen bey (c d) und (e f) durch die finger zu sehen. Denn wenn der spieler bloss nach den ziefen, ohne partitur, verführe, so würde er eben so greifen, und doch nicht strafbar seyn.

[The following also refers to No. 21: the reason for the five-voice chord at (f) was the figure ♯7, which had to be observed. Had we omitted d# or f#, then the harmony would have been incomplete. In No. 23 the highest voice in the accompaniment creates parallel fifths with the voice part, as shown here: [see X]. These, and especially at the diminished fifths at (c d) and (e f), are excusable, if the keyboardist were to play without the score [and only a figured bass line], then he or she would commit no error [since the player could not see the vocal part and thus could not have avoided the parallel fifths anyway].

No. 24. Die Einsamkeit [Loneliness]

1. Du stil - ler Ort ge - lieb - ter Ein - sam - keit, mein Pa - ra - dies, wo lau - ter An - mut
2. Hier leb - ich frei, hier bin - ich sel - ber mein; kein fal - scher Blick be - lau - schet mein Ver -

blü - het! Wie in - nig wird mein Aug' und Herz er - freut, so bald es sich in
gnü - gen; und misch ich auch ein wen - nig Tor - heit ein, so blei - bet ihr, ihr

dei - nem Schat - ten sie - het! Da leg - ich gleich, du mei - nes
Wän - de, doch ver - schwie - gen. Ge - nug, dass sich mein Geist er -

Kum - mers Grab, Ver - druss und Last, bei dei - nem Ein - tritt, ab -
neu - te Kraft zum klü - gern Tun, selbst durch die Tor - heit, schafft.

3.
Heißt Einsamkeit den meisten ein Verdruss?
Mir wahrlich nicht. Ich nenn es mein Ergötzen.
Mich dünkt, ein Freund von vielen Freunden muss
Verdacht und Zwang für sein Vergnügen schätzen.
Die Falschheit borgt ja stets der Freundschaft Schein.
Ich bin bei mir: da kann ich sicher sein.

4.
Ich bin bei mir, ich, mein vertrautster Freund,
Mein Zeitvertreib, mein täglicher Geselle;
Und wer es nicht getreu und ehrlich meint,
Der weiche nur von mir und dieser Schwelle!
Ich suche nichts, denn deine Sicherheit,
Du stiller Ort geliebter Einsamkeit!

(a) Kleine [verminderte] 5ten
hinaufwärts will nicht
ieglich verstaten. Iüngst
kamen mir folgende vor:
[Diminished 5ths as at (a) are
not universally allowed.
Recently I came across this:]

sie waren so aufgelöst:
[They were corrected
like so:]

No. 25. Sanfter Schlaf [Gentle Sleep]

1. Soll man son - der An - stoß ru - hen, wenn der Blick des Ta - ges flieht,
2. Ü - ber - flüss - ge Nah - rungs - sor - gen hab ich nie - mals zu ver - leihn;

5 muss der Kum - mer in den Schu - hen, die man von den Fü - ßen zieht,
wer der - glei - chen denkt zu bor - gen, spre - che ja bei mir nicht ein.

9 vor dem Bet - te ste - hen blei - ben. Und so hält es auch mein Sinn:
Ta - ge, die noch kom - men sol - len, krän - ken mich nicht vor der Zeit,

13 Gril - len, die den Schlaf ver - trei - ben, werf ich mit den Klei - dern hin.
Will der Beu - tel mit mir schmol - len, die Ge - duld hebt un - sern Streit.

F(I): ③ ④ ③ ② ① ② ① ⑤ ③ ⑤ ① ⑤ ① ⑤ ① ①

Bb(IV): ⑦ ⑤ ① ⑦ ① ⑤ ③ ① ③ ⑤ ③ ② ① ⑦ ① ⑤ ① ② ③

F(I): ① ① ① ⑦ ① ④ ⑤ ① ⑤ ③ ① ①

Wegen des iüngst gedachten vermeinen wir, dass, wenn eine grosse [reine] quinte in eine kleine [verminderte] hinauf tritt, (insondern in den äussersten theilen, nehmlich im basse und ganz oben) solches vielmehr eine schönheit, als ein fehler, sey, hingegen wann die bewegung von einer kleinen [verminderten] in die grosse [reinen] geschicht, das ohr dadurch beleidiget werde. Im fortschreiten herunterwärts kehren wir diesen satz um. Mehrere auf einander folgende kleine quinten, wie drüben das exempel zeigt, kommen auf des componisten rechnung an; gnug, wenn der clavirist die figuren, wie dort, rein auflöset. Wann ich hier von den griffen in den tacten (a) und (b) die wahl habe, so halte ich es mit den letztern: man höret singen, und bevördert die lustige polnische ernsthaftigkeit. (c) Die verdoppelung des basses bey einer 6? Wir konnten hier nicht anders.

[Regarding the recent question of whether a perfect fifth may proceed to a diminished fifth (especially in the outer parts, namely in the bass and the top part), we are of the opinion that this is beautiful, and is no error. On the other hand, the ear is offended when a diminished fifth moves to an augmented one. In ascending motion we invert this passage [?]. As shown in the example below Aria No. 24, multiple consecutive diminished fifths must be resolved properly. In No. 25, if we have the choice between the chords at (a) and (b), I chose the latter [? they are the same chord]. One hears singing and promotes the amusing Polish sobriety. Note the doubling of the bass of a 6 chord at (c); here we had no other choice.]

No. 26. Falschheit [Falsehood]

1. Es herr - schet in der Welt die Falsch - heit al - ler - or - ten; die

Wahr - heit ist ver - bannt, die Red - lich - keit ver - jagt;

die Freund - de die - ser Zeit sind Freun - de bloß in Wor - ten: der

Al - ler - ehr - lich - ste tut an - ders, als er sagt.

f(i): ① ⑤ ① ⑤ ① ① ⑦ ① Eb(VII): ⑦

Ab(III): ⑤
Eb(VII): ①

b(iv): ⑦ ① ② ③ ② ① ③ ④ ⑤ ① Eb(VII): ⑦

f(i): ⑥ ⑤ ⑥ ⑦ ⑤ ① ⑤ ①

Eb(VII): ①

2.
Der, so dich herzt und küsst, wird dich unfehlbar fällen,
So bald er glaubt, dein Fall könn' ihm ersprießlich sein.
Kein Mensch ist, was er scheint: man weiß sich zu verstellen,
Nie stimmt mit dem Gemüt das Ansehn überein.

3.
Doch dieses alles muss man nicht von Weibern meinen,
Weil ihrer keine fast uns je betrogen hat,
Indem sie insgeheim von außen boshaft scheinen;
Und wenn man's untersucht, so sind sie's in der Tat.

No. 27. Geizhals [Miser]

Der Geiz - hals trä - get kei - ne Scheu, den be - sten Freund aus Heu - che - lei für ei - nen

Ta - ler zu ver - dam - men. Ich se - tze kühn - lich dies hin - zu: Ein Gei - zi -

ger und ein Fi - lou stehn nach der True ge - paart bei - sam - men. men.

[X]

Zum schutze der in No. 23 bey (a b) begnadigten zwey 5ten können die 8ven etwas beytragen, so hier bey (a b c d) die untersten tone in der rechten hand mit der stimme haben, und dergleichen sonst häufig vorkommen, ohne dass sie von jemand angefochten werden, ungeachtet sie mit den 5ten einem gleichen verbote unterworfen sind. (e) Wann hier die kleine 7me nicht mit geschlagen wird, so geschichte es, weil der bass nicht damit bezieft ist. Indess zieren solche 7men die harmonie und scheinen gleichsam ein wesentliches stück derer *accorde* zu seyn, welche sich einer 4te hinauf- oder eine 5te herunterwärts bewegen: [X]; wer also will, der greife sie mit, auch da, wo sie nicht gezeichnet sind.

[Parallel octaves can contribute to the parallel fifths that were allowed in No. 23 at (a b); see the lowest pitches in the right hand at (a b c d) in No. 27. Such octaves occur often without anyone raising an objection, even though they are subject to the same prohibition as parallel fifths. At (e), a 7th is not played because it is not indicated in the figures. Such 7ths are ornamental to the harmony while at the same time appearing to be an important part of the chords whose bass moves a fourth up or a fifth down: [see X]. Whoever wishes may play such sevenths, even if they are not indicated.]

No. 28. Pastorell [Pastorale]

1. Schal - le nur, du mun - tre Flö - te da die hol - de Mor - gen - rö - te noch mit
und dies blö - ken - de Ge - tüm - mel un - ter auf - ge - klär - tem Him - mel, im be -

G(I): ① (a) ① ① ② ③ ② ① ① ⑤ ③ ① ⑤ ③ ① ⑤ ① (b)

8 tau - send Far - ben spielt. da sich, aus be - laub - ten Bü - schen, der ver - gnüg - ten
tau - ten Gra - se wühlt;

G(I): ① ① ③ ⑤ ⑦ ⑤ ⑤ ⑤ ⑤ ④ ⑤ ⑦ ① ⑥ ④ ③
a(ii): ② ① C(IV): ① ⑦

16 Vö - gel Schall und ein sanf - ter Wie - der - hall in der stil - len Luft ver - mi - schen! 1. 2.
schen! schen!

G(I): ④ ① ⑦ ⑤ ① ① ⑤ ③ ④ ③ ② ③ ⑥ ④ ⑤ ① ③ ① ①
C(IV): ①

2.
Schalle, sanftes Rohr! und sage:
Phyllis kommt an diesem Tage
Auf des Thyrsis Weide hin,
Phyllis, die mein Herze liebet,
Phyllis, die sich mir ergiebet,
Phyllis, meine Schäferin.
Suche Phyllis zu gefallen,
Meiner Flöten lauter Ton!
Wald und Hügel lernet schon
Selbst von meiner Phyllis lalle.

Wenn man aus einer partitur spielt, so können die harmonischen figuren, welche, bey vorkommenden pausen im basse die singe-stimme an hand giebt, oben angeschlagen werden: solchem nach mag man bei (a) $\frac{4}{4}$ und bey (b) $\frac{7}{4/2}$ nehmen.

[If one is playing from a score [that includes the vocal part], then the voice part can suggest chords for the right hand to play during rests. At (a) one could play a $\frac{4}{4}$ chord; at (b) a $\frac{7}{4/2}$ chord.]

Von (a) und (b) zu handeln [zu reden] müssen wir bis künftig versparen. Wegen der ungezeichneten 4te sehe man No. 2 nach (c).
[We will address (a) and (b) in the future. See Aria No. 1 regarding the unfigured 4th at (c).]

1. Was hilf_ es, wenn das Sil - ber blitzt und doch der Bräut'-gam dumm? Ein Mann, der stets_ beim Ka - sten sitzt und
 2. Kein Reich - tum ü - ber - wiegt das Weh, kein Ta - ler hilft_ der Braut, wenn ihr_ die Zwie - tracht in_ der Eh' zu -

4 wühlt im Sack_ her - um, teilt mit_ dem Mam - mom sei - ne Gunst, die bloß der Frau_ ge - hört:
 letzt_ ein Zucht - haus baut; das Un - ge - wit - ter ist_ nicht weit, wo gel - be Ra - ben schrein;

6 Sein Zeit - ver - treib macht, dass_ das Weib oft frem - de Gö - ter ehrt.
 wer woll - te nun so tö - richt tun und sich_ zum Scha - den frein?

Figuring bass notation: C(I): ③ ① ⑦ ⑤ ① ⑤ ④ ③ ① ⑦ ⑤; C(I): ① ⑤ G(V): ⑦ ① a(vi): ⑦ ① ⑤ ①; d(ii): ④ ③ ② ③ ⑦ ① ⑦ ①; C(I): ⑦ ① ⑤ ①

Interval examples: [a] (minor second), [b] (augmented unison), [c] (major second), [d] (diminished third), [e] (diminished second), [f] (unison).

Was verminderte oder vermehrte [übermäßige] tone sind, as wollen wir durch einige exempel weisen. [a] hat [b] zur kleinen und [c] zur grossen secunde; wenn man nun die harmonie und mit ihr die zeichnung ändert, so wird eben diese kleine secunde ein vermehrter [übermäßiger] unisonus: [d] wie drüben [No. 31] bey (a), die grosse secunde aber wird eine verminderte terzie [e]. Exempel: [f]. Diese zeichnung des vermehrten [übermäßigen] unisoni (1 [mit Strich]) ist sonst ungewöhnlich, und man pfeget an deren statt die 8 [mit Strich] zu nehmen, wie drüben bey (b); wir haben aber hier zeigen wollen, dass ein solcher unisonus wirklich vorhanden sey, welchen andere die verminderte secunde nennen.

[We would like to show what the diminished or augmented intervals are: beginning with [a], [b] makes a minor second, while [c] makes a major second. If one changes the figuring [enharmonically], then this minor second becomes an augmented unison, as at [d], which is also shown in No. 31 at (a). [When rewritten enharmonically] The major second becomes a diminished third, as at [e]. See [f] for an example. It is unusual to indicate an augmented unison with the figure 1 [with slash]; instead, one tends to use #8, as shown at (b) in No. 29. Our goal here has been to show that such a [augmented] unison really is present, which others call a diminished second.

No. 31. An den Tadler [To the Critics]

1 2 3 4

Du rühmst, nicht oh-ne Grund, dass dich ein je-der kennt und man-cher dir wohl gar be-son-dre Freund-schaft gönnt.

4 5 6 7 8

Weil Nar-ren-lü-gen-vo-lk und faul Schma-ro-tzer-pack die Vö-gel sei-ner Art am lieb-sten lei-den-mag: So

9 10 11

wird bei Groß und Klein auch dei-ner oft ge-dacht, weil bö-ses Geld von sich das

12 13 14

mei-ste spre-chen macht, weil bö-ses Geld von sich das mei-ste spre-chen macht.

[c] [d] [e] [f] [g]

Fortsetzung des vorigen: [c] hat [d] zur kleinen und [e] zur grossen 3zie; iene wird, bei drüben [No. 30] gedachten umständen, eine vermehrte [übermäßige] 2de: [f] und diese eine verminderte 4te: [g]. (b) Die vermehrte 2de bei (a) macht, nach [Scan bricht ab!].

[Continuation of the previous commentary: [c] makes a minor third with [d] and a major third with [e]. Under the [enharmonic] circumstances discussed in No. 30, this becomes an augmented second at [f] and a diminished fourth at [g]. The augmented 2nd at (a) makes [scan cuts off remainder!].]

No. 32. Sommer-Lust [Summer Enjoyment]

Auf den bunt be-blüm-ten Fel - dern, in den schat-ten-rei-chen Wäl - dern herrscht, in stil-ler Ein-sam-keit, —

Un - schuld, Un - schuld und Zu-frie-den - heit. Fern vom städ-ti-schen Ge - tüm - mel, —

als in ei-nem ird'-schen Him - mel, — find' ich hier die güld'-ne Zeit, die güld' - ne — Zeit. Zeit.

1. 2. 1. 2.

D(I): ① ③ ④ ① ③ ④ ①

A(I): ⑦ b(ii): ③ ② ③ ① ③ ⑦ ① ①

E(V): ③ ② ③ ① ③ ② ③ ① ⑤ ⑤ ① ①

D(IV): ③ ② ③ ① ③ ⑦ ① ① ⑦ ⑦ ① ① ③ ①

A(I): ④ ⑤ ① ③ ①

[a] [b] [c] [d] [e] [f]

[g] [h] oder: [or:]

ihrer ersten natur, folgende kleine 3zie aus: [a] die überflüssige [übermäßige] 4te wird sonst insgesamt in der mitte [zwischen zwei Oberstimmen] angebracht: [b]. Folgt die 4te: [c] hat [d] zur kleinen [reinen] und [e] zur großen [übermäßigen] 4te; aus der kleinen [reinen] 4te kann eine vermehrte [übermäßige] 3 werden: [f]. Exempel: [g] hingegen lässt sich die grosse 4te in keine verminderte 5te, sondern nur in die gewöhnliche kleine verwandeln: [h]. Es wird gestritten, ob diese und dergleichen fürchterliche figuren zugelassen wären. Wir wollen es nicht entscheiden. Gnug, sie sind da, und brauchen einen wagehals, der sie manierlich vorzutragen, und die alltags ohren damit, als vermeinte neuigkeiten, zu betriegen [betrügen] weiß.

[A diatonic minor third is shown at [a]. The diminished 4th is usually used between two upper voices, as at [b]. The pitch at [c] makes a perfect 4th with [d] and an augmented 4th with [e]. A perfect 4th can be changed [enharmonically] into a diminished third, as at [f]. Example: [g]. However, an augmented 4th cannot be changed [enharmonically] into a [double?] diminished 5th, only the normal diminished fifth, as at [h]. It is disputed whether these dreadful figures [augmented and diminished intervals] are allowed; we won't decide here. Regardless, they exist and require a dare-devil who knows how to employ them gracefully and how to deceive the average ear with their supposed novelty.]

[Regarding the 5th: [a] makes a diminished 5th with [b] and a perfect 5th with [c]. A diminished 5th [not shown] can be made into an augmented 4th at [d], while a perfect fifth can be made into a diminished 6th at [e]; here is an example of this: [f].]

[The sixth: [a] makes a minor 6th with [b] and a major 6th with [c]. The former [the minor 6th] is enharmonically equivalent to an augmented sixth, as at [d]. Example: [e]. And the latter [the major sixth] is equivalent to a diminished 7th, as at [f]. Example: [g].]

No. 35. Sein eigener Herr [His Own Master]

1 Wie glücklich ist der Mensch, den keine Menschen kennen, der mit sich selbst vergnügt in

2

3

4 ei-nem Win-kele lebt, der dem Ge-schätz-ten nichts, das wir die Eh-ren nen-nen, vom Hof-fahrts-rauch be-rauscht, nie

5

6

7

8 ma-len nach-ge-strebt. der kei-ne Freu-de find't als nur im Frei-en le-ben, und

9

10

11 nie-mand, als sich selbst von sich darf Rech-nung ge-ben.

12

13

[a] [b] [c] [d] [e] [f] [g]

Die Septime: [a] hat [b] zur kleinen und [c] zur grossen 7me; aus iener entsteht eine vermehrte [übermäßige] 6te: [d]. Beispiel: [e], aus dieser aber eine verminderte 8ve [f]. Exempel: [g].

[The seventh: [a] makes a minor 7th with [b] and a major 7th with [c]. The former results in an augmented 6th [when changed enharmonically], as at [d]; example: [e]. The latter results in a diminished 8ve, as at [f]; example: [g].]

No. 36. Mäßigkeit [Moderation]

Es ist die Mä - ßig - keit die Mut - ter al - ler Tu - gend,

die uns, je min - der wir uns Guts tun, Gu - tes tut; sie

lohnt spät, a - ber wohl: Die mä - ßig in der

Ju - gend ge - gess - ne Spei - se schmeckt zu - erst im Al - ter gut.

Figured Bass (Eb(I):):

Measures 1-4: ① ② ③ ① ⑦ ⑤ ① ⑦ ⑥ ② ⑦ ⑤ ① ① ④ ④ ③ ① ⑤ ⑤ ⑥ ⑥ ④ ⑤ ④ ⑤ ① ① ⑤ ③

Measures 5-8: ① ① ⑦ ⑥ ⑦ ⑤ ① ⑦ ② ⑤ ③ ① ⑦ ⑤ ① ③ ④ ② ⑤ ④ ⑤ ① ① ⑤ ③ ⑤ ⑦ ① ⑦

Measures 9-15: ① ⑥ ④ ② ⑤ ④ ⑤ ⑤ ① ① ⑤ ③ ① ① ⑤ ④ ③ ② ③ ⑦ ① ① ① ⑥ ③ ③ ② ① ④ ④ ③ ③ ② ② ① ⑦ ⑥ ⑦ ⑤ ① ③ ④ ② ⑤ ④ ⑤ ⑤ ①

Figured Bass (Eb(V):): ② ⑤ ③ ① ⑦ ⑤ ① ③ ④ ② ⑤ ④ ⑤ ① ① ⑤ ③

Figured Bass (c(vi):): ① ⑥ ④ ② ⑤ ④ ⑤ ⑤ ① ① ⑤ ③ ① ①

Figured Bass (Eb(I):): ⑤ ④ ③ ② ③ ⑦ ① ① ① ⑥

Figured Bass (Eb(I):): ③ ③ ② ① ④ ④ ③ ③ ② ② ① ⑦ ⑥ ⑦ ⑤ ① ③ ④ ② ⑤ ④ ⑤ ⑤ ①

Figured Bass (X): [X] Figured Bass (Y): [Y]

Die Octave: Die verminderte 8ve ist iüngst gezeiget worden; der vermehrten ward [wurde] bey dem unisono No. 30 gedacht; sie sieht so aus: [X]; diese kann sich in eine kleine 9ne verwandeln: [Y]. Die ungleiche bewegung der rechten hand in dieser arie rühret von der bald weniger, bald mehr, ändernden harmonie her. Ausser dieser hätte man lieber allemal das grosse gewicht erwählet. Die freyheit der griffe bey schlüssen weiset sich bey (a) (b) (c).

[The octave: the diminished 8ve was shown in No. 35; the augmented 8ve was shown in No. 30 with the unison; it looks like this: [X], and can be enharmonically changed to a minor 9th: [Y]. The irregular motion of the right hand in this aria is based on the irregular rate of harmonic change. Besides this consideration [of the harmony], one generally chose [i.e., placed a right-hand chord on] the accented beats. The freedom of the right-hand chords is shown at (a), (b), and (c). [Note: (a) does not show any freedom of figuring, as Telemann indicates 6/4-5/3 in the figures; at (b) and (c) in the original Telemann only indicates a natural—the bracketed figures are editorial.]]

Wie man - chen hat die__ Wahl be - tro - gen, wenn er, als Feind__ der__ Häus - lich - keit,
durch Ü - ber - ei - lung__ hin - ge - zo - gen, ein auf - ge - putz - tes__ Püpp - chen freit;

6 5 # 6 6 6 5 6

C(I): ③ ① ② ③ ④ ③ C(I): ⑦ ⑤ ① ③ ⑥ ⑦ ① ⑤
G(V): ⑤ ⑦ ① ② ③ ①

denn, die mit bal - sa - mien - ten Fin - gern stets spielt und nie__ den__ Wo - cken rührt,

6 [4] [3] 6 [4] [3] 4# 2 6 [5] 6 6 6

C(I): ⑤ ⑤ d(ii): ④ ③ ⑦ ① ⑥ ④ ⑤ ① ① ②
a(vi): ⑥ ⑤ ④ ③ ② ① ①

wird auch die Sor - gen__ nicht ver - rin - gern, die man für Haus und Kin - der führt. führt.

6 6 6 6 6 6 6 6

d(ii): ③ ① ② C(I): ⑤ ④ ③ ② ① ⑤ ⑤ ⑥ ⑦ ① ④ ⑤ ① ② ③ ① ①
G(V): ⑦ ①

[a] [b] [c] [d] [e]

2 [3] 9 8 8 6 5 3 [8] [7] [9]

Die None und Sekunde kommen mit einander überein; der unterschied besteht darin, dass, wenn der bass in der auflösung sich herunter bewegt, die 2de gezeichnet wird: [a], bewegt sich aber die obere stimme herunter, so wird die none geschrieben: [b]. Aus der grossen none [c] entsteht eine verminderte 3zie, welche einige der Vorfahren die 10me genannt haben: [d]. Exempel: [e].

[The ninth and the second are equivalent. The difference is that the 2nd is written when the bass resolves downward, as at (a), whereas the 9th is written if the upper voice resolves, as at [b]. The major ninth at [c] is enharmonically equivalent to a diminished 3rd, which some of our predecessors have called a 10th [i.e., a compound 3rd]. Example: [e].

No. 38. Beherzter Freyer [Gallant Suitor]

1 Die Lieb und auch die Flöh sind oft von ei - ner Art; wer hier den Griff ver - gisst und

2

3

4 dort die Kühn - heit spart, den trifft oft der Be - weis;; Es hat sich nichts ge - fan - gen; da -

5

6

7

8 her wir oft ein Holz für ei - nen Hecht er - lan - gen; es hat sich

9

10

11 nichts ge - fan - gen; da - her wir oft ein Holz für ei - nen Hecht er - lan - gen.

12

13

14

Fingerings and ornaments are indicated throughout the score.

Den beschluss der bisherigen materie mag folgendes exempel machen, worin 3 verminderte tone [Intervalle], nehmlich die $\flat 3$, $\flat 6$ und $\flat 8$, zugleich anzutreffen sind, wobey man zur noht ein schwitz-pulver ersparen könnte, zumal, wenn lange darin ausgehalten würde: [X]

[The following example closes out the preceding material. It contains three diminished intervals, namely the $\flat 3$, $\flat 6$, and $\flat 8$. Such intervals make a strong impression, especially when they occur for longer durations: [X].]

[X]

23 [Recitative] 24 25

Ihr deut-schen Herrn Gram - ma - ti - ci! Ihr zäh - let den To - bak mit Rech - te zu den No - mi - ni - bus von

(a) (b) (c)

d(vi): ① a(iii): ④

[Regarding the recitative: if a dissonant chord occurs, as at (a) or (c), only the right hand plays and not the left hand; if such a harmony resolves to a consonant chord, as at (b), then both hands play.]

26 männ - li - chem Ge - schlech - te; 27 denn der To - bak ge - hört nicht vor das Vieh, 28 das Ge - ne - ris neu - tri - us

29 ist; 30 auch vor die Wei - ber nicht, die in dem Fe - mi - ni - no ste - hen; 31 denn wenn wir

32 auf das Ge - nus ge - hen, 33 so pflegt er, wie man bil - lig schließt, 34 den Män - nern nur al - lein mit

35 Rech - te zu - zu - kom - men; 36 Je - doch die Wei - ber aus - ge - nom - men, 37 die Ge - ne - ris com - mu - nis sein.

Vorige Arie.
[Previous aria]

a(iii): ④ ⑤ ① g(ii): ②

g(ii): ③ C(V): ④ (a) ⑤ ①

F(I): ⑤ (b) B♭(IV): ④ ③

B♭(IV): ⑦ ① (c) F(I): ④ (d) ⑤ ①

(a) (d) Die schlüsse werden in opern sofort angeschlagen, wenn der sänger die letzten sylben spricht, in *cantaten* aber pfeget man sie nachzuschlagen. Es mögen auch beyde hände voll genommen werden, wie von (b) an, bis zu Ende, gewiesen wird. (c) Hier bleibt der bass wieder liegen, weil oben ♯ dissonanzen ausmachen.

[In opera, the cadences are played straight away as the singer speaks the final syllables. But in cantatas one tends to play the cadence afterwards. Both hands may also play in the full-voiced style, as is done from (b) until the end. At (c) the bass remains held because there are dissonant 6/5 chords in the right hand.

[All passagework and ornamentation should be avoided when playing recitatives. The most common way of breaking [arpeggiating] the chords is shown at [a]; others play back in the other direction [also descending], as at [b]. This breaking should only be used on harpsichords; on organs one plays all the notes simultaneously. The faster and shorter the breaking occurs, the better it is for the singer. As to whether one should play a bunch of notes for those singers who cannot read music, I would almost venture to answer with "no."]

Dass der general-bass ganz ohne ziefeln und zeichen zu spielen sey, scheint nicht wol möglich; doch wollen wir in den noch übrigen blättern versuchen, wie set solche entbehret werden können. (a) Wann der bass sich eine kleine 3. herunter beweget, diese aber wieder einen halben ton in den *accord* hinauf trit, (c), so findet die 6. bey solcher 3 statt, und mag es nicht hindern, wenn d bey (b) dazwischen kömmt, zumal dieses du zur harmonie des fis mit gehöret. Ob der spieler bey bemerkten (a) gleich die kleine [verminderte] 5. der singestimme nicht mit nähme, sonder die 6. verdoppelte, so würde er doch nicht strafbar seyn; zum öfters aber leidet die 6. eine kleine, auch wol grosse, 5, doch gehet man mit der 6. allein sicherer.

[That thoroughbass should be played completely without figures does not seem possible. Nevertheless in the remaining pages we should like to examine how far we can come in this matter. When the bass descends a minor 3 as at (a), followed by an ascending half step as at (c), then the 6 is played along with the 3, even if a d comes between the two chords, as at (b), especially since this d belongs to the same harmony. If at (a) the player does not include the diminished 5, but instead doubles the 6, then this is no error. Often the 6 allows for a diminished 6, even at times a perfect 5, but it is safer just to play the 6.]

No. 43. Eine Durstige [A Thirsty Person]

Ra - gon - da folg - te_ gern, wenn ihr der Him - mel win - ket, und rei - se - te nach

je - ner_ Welt. Welt. Wenn sie noch_ was da - von zu - rü - cke hält_ so

ists, dass man in die - ser_ trin - ket trin - ket.

A(I): ① ② ③ ① ⑤ ④ ③ ④ ① ① ⑦ ① ⑤ ⑤ ⑥ ⑦ ⑦ ⑦
E(V): ② ① ① ⑥ ⑦

A(I): ④ ③ ② ① ③ ⑤ ① ⑤ ④ ③ ② ③ ④ b(ii): ⑤
E(V): ① ⑤ ① ① ③ ⑤ ① #̣(vi): ④ ② ⑤ ④ ③ ② ③

A(I): ⑦ ① ① ⑤ ④ ③ ① ⑦ ① ⑤ ① ③ ① ⑤ ①
b(ii): ③ ① ①

Zum vorigen blate gehörig: (d) Dieses d, nebst dem bald drauf folgenden, konnte ohne obern anschlag durchwischen, und wäre nur der *accord* g zu unterhalten gewesen, wann wir nicht die tact-veränderung hätten kennbar machen wollen. Bey (e) (o) und (q) zeigt sich, dass, wie bey (a) gedacht worden, der heruntertritt in eine kleine 3 eine 6 erfordere, ohne dass die hinaufbewegung in einen *accord* eben nöthig sey. Bey (f) und (s) konnte auch eine 6, nach voriger anmerkung, statt finden. Dass bey (g) eine grosse 3 zu nehmen sey, bedarf keines kopf-brechens. Aus (h) (k) und (n) erhellet, dass, wann sich der bass einen halben ton hinauf in einen *accord* bewege, die einleitende note eine 6 in sich habe. Das übrige künftig.

[Regarding the previous aria: At (d) and in the following chord [the last chord of this measure], the chord in the right hand could be omitted, leaving only the G-major harmony, had we not wanted to make the change of meter discernible. At (e), (o), and (q) one sees that, as was said about (a), the descent of a minor third [in the bass] requires a 6th, without requiring an ascent afterwards [as was mentioned previously]. At (f) and (s) one could have added a 6th in accordance with the previous commentary. That a major third is necessary at (g) should be obvious. From (h), (k), and (n) one sees that, when the bass descends a half step to a 5/3 chord, the first note requires a 6th. The remainder to follow.]

1 O Hei - li - ger, dein Ruhm geht bil - lib an die Ster - ne,
und zum Di - o - ge - nes fehlt dir noch die La - ter - ne.

2 3 4

5 Ach! kenn - te doch die Welt das Her - ze, wie den Mund!
Wie we - nig glei - chen oft die Ta - ten ih - rem Grund?

6 7 8 9

10 Du beugst den Hals um - sonst: Die Eh - re, die du mei - dest, die Ehr' ist doch der

11 12 13 14 15

16 Gott, für den du al - les, al - les lei - dest.

17 18 19 20

Dass bey (i) und (l) die 6, als zum *accord* gehörig, bey (m) die grosse 3 zu nehmen sey, dass (p) die 6/4/2 erfodere, und bey (r) und (t) bloss die 6, wie bey (a) erwehnet woden, vordoppelt werden könne, solches ist handgreiflich. Bey (u) und (x) hätte allenfalls die 5 der 6 stelle vertreten mögen, und bey (w) hätten wir die 6 gar weglassen können, weil die folgende ♯7 ziemlich zu verstehen giebt, dass sie zu greifen sey. Von den schlüssen, (y) dass man dabey ♯ ♯ nehmen könne, ist sonst gemeldet. Wann die 2 allein stehet, und zwar über einer gebundenen note, deren nachfolgende sich einen halben (b) oder ganzen ton (a) (c) heruntersenket, so erfodert sie ♯ oder ♯ (d), ist sie aber ungebunden, so finden nur ♯ statt (e). Um bei ersterem vorfalle gewiss zuverfahren, so nehme man nur 3 Stimmen: [1].

[It is obvious that (i) and (l) [in No. 42] require the 6, that the major 3rd is needed at (m), that (p) requires a 6/4/2 chord, and that (r) and (t) could merely double the 6, as was mentioned regarding (a). At (u) and (x) the 5 could have substituted for the 6, and at (w) we could have omitted the 6 figure completely, since the following ♯7 makes it obvious that the 6 should be played. Regarding the cadence (y), it was already mentioned that one can play ♯ ♯ [see No. 36 and elsewhere]. When the 2 occurs alone over a tied bass note that resolves down by half step at (b) or whole step at (a) and (c), then it takes ♯ and note ♯, as at (d) [in No. 44]. If untied, the 2 takes ♯, as at (e). In order to be safe in the first stages, play three voices, as at [1].]



1. Wie man - cher - näh - ret sich von nicht er - laub - ten Sa - chen; das
2. Doch fragt man - heim - lich nach, wer des - sen El - tern wa - ren, so

Männ - chen weiß sich groß in sei - nem Staat zu ma - chen. Kleid, Wä - sche, Schuh und Strumpf ist kost - bar,
wird man zum Be - scheid, das ärm - ste Volk, er - fah - ren. Der Va - ter ging ins Holz und hol - te

schön und reu, als ob der jun - ge Held von rei - cher An - kunft sei.
Be - sen - reis, die Mut - ter trug sie feil um ei - nen leich - ten Preis.

[1]

(a) Wann der bass liegen bleibt, so werden zur 2 die 4 und 7 genommen; und hätten wir hier die 4 weggelassen, wenn nicht das $\flat$ daran die kleine [reine] andeuten müssen. Die 3 bey (b) ist darum gesetzt, damit ein unerfahrener nicht die $7/4\flat/2$ gleich anfangs anschlage. Die übrigen 3 bey (c) (d) und (e) zeigen, dass hier die Auflösung geschehe. Zu einer grossen [übermäßigen] $4+$, $4\sharp$, gehören 2 und 6, (f), wie zur natürlichen [reinen] (g) die 5 und 8. (h) Zur $\sharp$ kommt annoch die 8. In recitativen kommen die Figuren $7/4/2$ bisweilen also vor: [1] wobei insonderheit die 7 zu bemerken, welche hinaufwärts aufgelöst wird.

[When the bass remains held, as at (a), then a 2 takes the 4 and 7. The $\flat$ is necessary to indicate that the 4 is a perfect 4th. The 3 is included at (b) so that an inexperienced player does not directly play $7/4\flat/2$. The remaining 3 figures at (c), (d), and (e) all indicate a resolution. An augmented 4 ($4+$ or $4\sharp$) requires the 2 and 6, as at (f), while the perfect 4 requires the 5 and 8, as at (g). A $\sharp$ chord requires the 8, as shown at (h). In recitatives, the figures $7/4/2$ often occur as shown at [1], whereby one must especially take care of the 7, which is resolved upwards.]

No. 46. Greiser Trinker [Old Drinker]

Dort seh ich ei - nen grau - en Mann mit Zi - tern nach dem Gla - se grei - fen.
Ach dächt er doch viel lie - ber dran, die al - ten Lü - ste zu er - säu - fen!

Man nennt den Re - ben - saft mit Recht die Milch und Nah - reu - schwa - cher Grei - se,

viel - leicht, weil er die See - le schwächt, dass man sie bil - lig Kin - der hei - ße. ße.

Figured bass notation and fingering suggestions are provided for the keyboard part, including: Bb(I): ①, ① ⑦ ① ② ⑤ ①, ④ ⑤, F(V): ② ①, g(ii): ⑦, ①, ①, c(ii): ⑦, ⑤ ①, F(V): ③, Eb(IV): ⑦ ⑥ ⑤ ①, c(ii): ③, ② ③ ② ①, Bb(I): ③, F(V): ⑦ ① ① ② ③, Bb(I): ⑦ ① ④ ② ① ⑤ ⑤ ① ③ ⑤ ①.

‡ hat allemal die 6 bey sich; ob es aber die grosse oder kleine sey, dazu gehöret ein guter geruch, (obnehmlich in den modulirenden parten eine oder die andere ausgedrückt sey) oder auch ein spuateres anschlagen der 6 (a); besser wäre es, wenn sie mitgeschrieben würde. (b) Dass hier die kleine [verminderte] 5 zu nehmen sey, zeigt die folgende 4, als welche iene vorherbereiten muss; dass ferner solche 5 die 6 erfodere, erhellet auch aus (c) (d). Zur 9 gehören ‡ (e); kömmt aber die 6 hinzu (f), so begleitet sie die 3; zu ‡ tritt die 5 (g). Dass bey (h) die kleine 3 statt finde, das merket man daher, weil solche beym c moll natürlich ist, doch wuare es nicht halsbrechend, wenn man die grosse nähme.

[‡ always has a 6 with it; whether the 6 is major or minor requires good taste (namely, whether the major or minor 6 is printed in the solo parts); it is also possible to strike the 6 later, as at (a); it would be better if the 6 were indicated as a figure [presumably with the 4/3]. At (b), the following 4 indicates that the diminished 5 should be taken, since the dim. 5 must prepare the following 4. (c) and (d) make clear that, in such cases, the 5 demands the 6. 9 requires ‡, as at (e). But if the 6 occurs, as at (f), then the 9 only takes 3. ‡ takes a 5, as at (g). One notices that the minor 3 should be taken at (h), since it is diatonic to the key of C-minor, but it would not be so bad if one took a major 3rd.]

No. 47. Anderer Last unsre Lust [Others' Burden is Our Delight]

Text: Gottsched

G. P. Telemann
TWV 25:84

Es hat_ mir noch an kei - ner Lust ge - fehlt; denn Welt und Him - mel ist mein ei - gen;
des rei - chen Hand hat nur_ das Geld ge - zählt; mir täg - lich heu - e Lust zu zeu - gen;

sein Haus und Hof, Staat, Gar - ten, Wald und Feld_ bringt ihm die_ Last und mir die Freu - de, und

wenn er gleich den Na - men, Herr, be - hält, ge - nie - ßen wirs doch al - le bei - de.

(a) (b) (c) (d) (e) (f)

A(I): ① ① ⑦ ① ⑦ ① ① ⑤ ④ ③ ④ ⑤ ⑤ ① ⑦ ① ① ⑤

b(ii): ⑥ ⑤ ① ⑦ ① ① ② ③ ② ① E(V): ⑦

f#(vi): ③ ⑤ ① ④ ⑤ ① ② ③ ③

E(V): ① A(I): ① ⑦ ① ② ② ① ⑤ ⑤ ⑦ ① ⑦ ① ③ ④ ⑤ ①

Von der kleinen [verminderten] 5. sehe man No. 42: wie sie daselbst von der 6 zugelassen ward, so erfordert sie hier (a) (b) (c) die 6, vermittelst des dort bemerkten hinauftretens des basses. Dass auch bey pausen angeschlagen werde, zeigen (d) (e) (f); es ist aber behutsam dabey zu verfahren, wenn sie nicht beziefert sind: denn bisweilen wird die pause mit der vorhergehenden note gebunden (d); oft aber gehöret sie zur harmonie der folgenden (e) (f); bey (e) ist die 9 in der singe-stimme als eine durchgehende manier anzusehen, könnte aber auch oben in der rechten, an statt des h, genommen werden. Kurz: bey allen wenig- oder unbezieferten bässen ist dis die beste regul: *man höre!*

[See No. 42 regarding the diminished 5; there the 6 allowed the diminished fifth, but here [in No. 47] the 6 is required at (a), (b), and (c) due to the ascending motion in the bass. That the right hand may also play a chord during a rest in the bass can be seen in (d), (e), and (f). One has to be careful, though, if the harmony is not figured, for sometimes the rest is connected to the previous note, as at (d), but often it belongs to the following note, as at (e) and (f). At (e) the 9 in the vocal part should be understood as a fleeting ornament [upward resolving suspension]; this note could also be taken in the top part of the right hand [c# instead of b]. In short, with unfigured or sparsely figured basses the best rule is: Listen!]

No. 48. Jeder sein eigener Richter [Each His Own Judge]

Text: Daniel Stoppe
(1697-1747)

Ich will vor mei - ner Tü - re keh - ren; ich ha - be gnug für mich— zu tun; ich,

ich ken - ne mich, ich bin— kein En - gel; ein je - der

Mensch hat sei - ne Man - gel, wer die - se til - gen will,

darf le - bens-lang— nicht ruhn, wer die - se til - gen will, darf le - bens-lang— nicht ruhn. Ich, [Da capo]

Fingering and Fingerings for the Keyboard Part:

- Measure 1: Bb(I): ③ ④ ② ③
- Measure 2: Bb(I): ⑤ ④ ③ ④ ②
- Measure 3: F(V): ⑦ ⑤ ⑦ ①
- Measure 4: F(V): ⑦ ①
- Measure 5: g(ii): ⑦ ⑤ ⑥ ⑦ ⑤ ⑥ ⑦ ⑤ ⑦ ①
- Measure 6: g(ii): ⑦ ⑤ ⑥ ⑦ ⑤ ⑥ ⑦ ⑤ ⑦ ①
- Measure 7: g(ii): ①
- Measure 8: ④ ③ ② ③ ② ① ⑥ ⑤ ④
- Measure 9: ⑤ ④ ③ ④ ③ ② ③ ② ①
- Measure 10: g(ii): ④ ③ ② ⑤ ④
- Measure 11: ③ ② ① ⑤ ④
- Measure 12: ③ ② ① ⑤ ⑤
- Measure 13: ① Bb(I): ⑥ ⑤ ④

Hiermit beschliessen wir diese übungen, und wünschen, dass der abgezielte zweck, zu nützen und zu belustigen, erlanget seyn möge. Wir gestehen, dass noch manches übrig ist, so zur lehre von general-basse gehöret. Dennoch aber wird das mehreste mit den vorgetragenen anmerkungen verwandt seyn, und wer solche recht erwogen, dem kann es nicht schwer fallen, des sonst noch vorkommende einzusehen. Zu mehrerer benützung ist folgendes register hinzugefüget worden. Uebrigens wollen unsre beurtheiler den inhalt der obstehenden Arie mit uns gemeinschaftlich beobachten!

[With this aria we bring these exercises to a close and hope that the intended goal—to educate and to amuse—could be reached. One admits that much regarding the art of thoroughbass had to be omitted. Nevertheless the majority of these topics relate to the comments that were already mentioned. And whoever has contemplated this material well will have no trouble understanding what remains. The following index will be of much use. In addition, the critics should like to share with us an overview of the above arias!