

Carl Philipp Emanuel

Bach

**Versuch
über die wahre Art
das Klavier
zu spielen**

Neudruck

C. F. Kahnt / Leipzig

Walter Niemann / Klavierwerke

Leicht

- Werk 36. **Hans und Grete.**
13 Leichte Kinderstückchen
für den Unterricht Kpl. n. 2.—
- Werk 58. **Was den Kindern
Freude macht.** 24 leichte
melod. Klavierst. Heft I
Nr. 1—12 2.—
Heft II Nr. 13—24. 2.—
- Werk 29. **Waldmärchen.**
5 Miniaturen. Komplette n. 2.—
1. Elfenkönig auf der Jagd. 2. In der Dämmerung.
3. Das Bächlein erzählt. 4. Die Waldprinzessin.
5. Die Sonn' geht auf.

Mittelschwer

- Werk 21. **Schwarzwald-
Idyllen.** Komplette n. 2.50
1. Winden und Cyänen. 2. Schmetterling.
3. Auf ein Gedicht Hebel's. 4. Das Bächlein.
5. Auf sonnigen Heng. 6. Grillen. 7. Ein
Thoma-Bild. 8. Bartlele. 9. Dünke Stunde.
10. Der Waldbach.
Jede Nummer ist auch einzeln erschienen.
- Werk 26. **Deutsche Ländler
und Reigen.** Komplette n. 2.50
1. Zu Boppard am Rhein. 2. Idyll am Boden-
see. 3. Alt-Wien. 4. Schwäbische Ober-
länder. 5. Langsamer Tyroler. 6. Aus Schles-
wig-Holstein. 7. Oberbayerische Kirta. 8. Aus
dem Thüringer Wald. 9. Westfälischer
Dörpertanz. 10. Aus dem bayer. Land.
Jede Nummer ist auch einzeln erschienen.
- Werk 41. **Geschichten aus
den Bergen.** 12 kleine Län-
der und Tänze. Komplette n. 2.—
- Werk 48. **Pompeji.** Mosaik
romantischer Miniaturen. 10
Klavierstücke. Komplette no. 3.—
1. Hellerer Sommermorgen. 2. Die ägypti-
schen Priester ziehen zum Isistempel. 3. Amor
und der Schmetterling. 4. Rosen für die
Geliebte. 5. Ein Sizilianer erzählt den
Fischern Märchen. 6. Hirtengedicht. 7. Die
Sage des Vesuv. 8. Abend auf dem Campa-
nischen Meere. 9. Tanz der Nereiden.
10. Vor der Statue der Sphinx.
- Werk 55. **24 Präludien.**
Heft I. 1. Zu frohem Beginn. 2. Abend in
Sevilla. 3. Bach im Grünen. 4. Nebelgestalten.
5. Ein Traum. 6. Grübeln und Sinnen. 7. Stilles
Glück. 8. Die drei Hirten. 9. Plaudernder
Wiesenquell. 10. Am Grabe Robert Schu-
manns. 11. Widmung. 12. Herbstgedanken n.
Heft II. 13. Mit festlichem Pomp. 14. Nüch-
terlichen Trauerreize. 15. Des Abends. 16. Flie-
hende Schatten. 17. Mägdlein mit den blonden
Haaren. 18. Hirt auf hart. 19. An Adolph
Henselt. 20. Aus einem alten Klavierbuch.

- lein. 21. Zwiesgespräch. 22. Zorn. 23. Ohne
Rast, ohne Ruh. 24. Klage. n. 3.—
- Werk 74. **Acht Mazurkas.** 2.50
1. O-Moll. 2. D-Dur. 3. D-Moll. 4. F-Dur.
5. Es-Moll. 6. O-Dur. 7. A-Moll. 8. C-Dur.
- Werk 77. **Die Harzreise.** 3.—
1. Heselälle. 2. Goslar. 3. Bergmärchen.
5. Flexenritze. 6. Herdengelaut am Abend.
6. Zug der Cnommen. 7. Der letzte Sonntag.

Übermittel bis schwer

- Werk 23. **Suite nach Worten
von Friedr. Hebbel.** Kompl. n. 3.—
1. Präludium. 2. Durch Sturm und Regen.
2. Idylle. Genöveva an der Quelle. 3. Bal-
lade. Die Heide. 4. Romanze. Im Früh-
ling. 5. Notturmo. Abendgefühl.
- Werk 28. **Drei Nocturnes.**
Nr. 1. Alhambra (Granada) . . . 1.80
Nr. 2. Nach glücklichem Tage . . . 1.20
Nr. 3. Ave Maria (Frauen-
chiemsee) . . . 1.50
- Werk 30. **Singende Fontäne** . . . 2.—
Werk 31. **Romant. Impromptu** . . . 2.—
Werk 44. **Chaconne** . . . 2.—
Werk 45. **Sommernacht am
Flusse** (Barkarole) . . . 2.—
Werk 49. **Ballade** (Aus ver-
gangenen Tagen) . . . 2.—
Werk 51. **Altgriechischer
Tempelreigen** . . . 2.—
Werk 52. **Arabeske** . . . 2.—
Werk 53. **Fantasie-Mazurka** . . . 2.—
Werk 54. **Immensee** (Roman-
tische Fantasie) . . . 2.50
Werk 60. **I. Sonate in A-Moll**
(Romantische) . . . 4.50
Werk 68. **Drei moderne
Klavierstücke.**
Nr. 1. Romantischer Walzer . . . 2.—
Nr. 2. Delphi (Feiert. Hymnus) . . . 2.—
Nr. 3. Im fernen Orien (Exo-
tische Groteske) . . . 2.—
Werk 69. **Wasserspiele** . . . 2.50
Werk 71. **Suite nach Worten
von Hermann Hesse.** n. 3.—
1. Präludium. 2. Scherzino. 3. Arietta.
4. In moto perpetuo.
- Werk 75. **II. Sonate in F-Dur**
(Nordische) . . . 4.50
Werk 83. **III. Sonate in D-Moll**
(Elegische) . . . 4.50

Karl Philipp Emanuel Bach

Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen

Kritisch revidierter Neudruck nach der unveränderten,
jedoch verbesserten zweiten Auflage des Originals,
~~~~~ Berlin 1759 und 1762 ~~~~~

Mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen versehen  
von

**Dr. Walter Diemann**

Fünfte Auflage



Eigentum des Verlegers für alle Länder

**C. F. Rahnt, Leipzig**

1925



## Vorwort des Herausgebers.

Eine kritisch erläuterte Neuausgabe von Carl Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ hat Hermann Kretschmar\*) bereits vor Jahren als unabweisbare Notwendigkeit hingestellt. Zumal gerade dieses Schulwerk, wie Kretschmar mit Recht bemerkt, in den Kreisen praktischer Musiker längst und von allen des 18. Jahrhunderts ziemlich allein in die Stelle eines Alten Testaments der Methodik alter Klaviermusik nicht nur, sondern alter Musik überhaupt aufgerückt ist. Nicht Quantz' „Versuch einer Anleitung, die Flöte traversière zu spielen“ — und das mit schwerem Unrecht! —, nicht Cosis „Anleitung zur Singekunst“, ja nicht einmal Leopold Mozarts Violinschule, nicht Marpurgs oder Türks Klavierschulen, sondern eben Bachs „Versuch“ hat sich in dem großen Kreise der praktischen Musiker bis heute am lebendigsten erhalten.

Bachs Klavierschule gehört mit Fr. W. Marpurgs „Anleitung zum Klavierspielen“ (1755 f.) und D. G. Türks Klavierschule (1789 f.) zu den drei grundlegenden deutschen Klavierschulen des 18. Jahrhunderts. Rechnet man den „Cransilvano“ G. Dirutas (1597/1609), eine theoretische Fixierung der altvenezianischen Klaviermethodik, die nach Art der Alten noch nicht scharf zwischen Orgel- und Klaviermusik scheidet, ab, so ist Bachs „Versuch“ nach Fr. Couperins „L'art de toucher le clavecin“ (1717) die zweite große, eigentliche Klavierschule.

Der Einfluß der Bachschen Klaviermethodik war im 18. Jahrhundert auf alle deutschen Klaviermethodiker ein durchaus bestimmender. Die wichtigeren Klavierschulen dieses Jahrhunderts — etwa G. S. Eöhlein (Klavierschule 1765/1781 f.), J. F. Wiedenburg (Der sich selbst informierende Klavierspieler 1765—75), G. Fr. Wolf (Unterricht im Klavierspielen 1783 f.), Joh. S. Petri (Anleitung zur praktischen Musik 1767 f.), P. J. Milchmeyer (Die wahre Art, das Piano-Forte zu spielen 1797) — sind, wie ja Milchmeyer schon im Titel verrät, ohne Bach gar nicht denkbar.

---

\*) „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik“, Separatabdruck aus dem Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1901 und in den Gesammelten Aufsätzen aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1911, Z. 3. Peters.

Bachs „Versuch“, wie schon der Titel sagt, in der Disposition des Stoffes im ganzen, der Ausführung im einzelnen, ja in den Kapitelüberschriften sich an Quant' Flötenschule äußerlich so eng wie Leopold Mozarts Violinschule anlehnend, erschien in seinem ersten Teile zuerst 1753\*) in Berlin auf eigene Druckkosten im Selbstverlage. Die weiteren Auflagen des Werkes in beiden Teilen sind folgende:

|                                                               | Erster Teil                                                               | Zweiter Teil                                                |
|---------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| unveränderte, in den<br>Druckfehlern verbesserte<br>Neudrucke | 1759 Berlin, im Selbstverlage,<br>gedruckt bei George Lude-<br>wig Winter | 1762 (erste Ausgabe desselben)                              |
|                                                               | 1780 Leipzig, im Schwickerschen<br>Verlage                                | 1780                                                        |
|                                                               | 1787 ebendort                                                             | 1787 (mit Zusätzen und um 6 neue<br>Klavierstücke vermehrt) |
|                                                               | ebendort                                                                  | 1797 (= 1762 mit Zusätzen)                                  |

Eine modernisierte Neuausgabe „im Gewande und nach den Bedürfnissen unserer Zeit“ von Gustav Schilling erschien als „des Originals vierte Auflage“ im 19. Jahrhundert in Herzberg 1852, Franz Mohr, und Berlin 1856, Franz Stage (zwei Teile in einem Bande). Unsere, wieder auf den Urtext, und zwar auf die zweite Auflage 1759—62, zurückgreifende Neuausgabe des Werkes ist demnach, soweit der erste Teil, die eigentliche und auch von E. H. Bitter\*\*) allein berücksichtigte Klavierschule, im Wortlaut des Originals in Frage kommt, die fünfte (1906), sechste (1917) und siebente (1920), soweit es sich um den zweiten Teil, die eigentliche Harmonie- und Generalbasslehre handelt, die ebenfalls fünfte, sechste und siebente (in beiden Fällen die Schillingsche Arbeit nicht berücksichtigt).

Die Eigentümlichkeit und den Wert des Bachschen Werkes für seine und für unsere Zeit hat unter den älteren Klavierschriftstellern wohl am schönsten und richtigsten Adolph Kullak in seiner „Ästhetik des Klavierspiels“\*\*\*), unter den neueren neben Kretschmar hauptsächlich Oskar Bie†) hervorgehoben und begründet. Es bedarf nicht erst der Zeugen Gerber, der auf Bachs Schultern stehenden Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven, um seine hohe und — was Bie schon in der Methodik seines, den praktisch längst unbeanstandenen Daumen endlich auch theoretisch in sein volles Recht einsetzenden Fingerfates bemerkt — in vielem auch in besonderem Maße fortschrittliche Bedeutung zu rechtfertigen. Seine ästhetischen und seine, die praktische Seite des Klavierspiels

\*) Die Zahl 1773 in Alfr. Wotquennes „Chematischem Verzeichnis von E. Phil. Em. Bachs Werken“, Leipzig 1905, S. 105, ist ein fataler Druckfehler.

\*\*) In „E. Phil. Em. und Wilh. Friedem. Bach und deren Brüder“, Berlin 1868, 2 Bde., Wilh. Müller, S. 91 ff.

\*\*\*) Berlin 1860. Neunte Auflage vom Herausgeber dieses Buches, Leipzig, 1922, E. F. Kahnt; daselbst ausführliche, auszugsweise Inhaltsangabe dieses Bachschen und aller wichtigeren klaviermethodischen Schulwerke des 18. und der folgenden Jahrhunderte.

†) In „Das Klavier und seine Meister“. München 1898, 3. Auflage 1921, F. Bruckmann.

lehrenden Teile haben auch heute noch nichts von ihrem Werte und der Möglichkeit ihrer praktischen Nutzenwendung eingebüßt. Das allgemeine Interesse liegt bei allen, von Kullak [scharf betonten Mängeln (Sprunghaftigkeit in der systematischen Gliederung, Neigung zu aphoristischer Form, nicht genügend scharfe, wissenschaftliche Abgrenzung des Stoffes, Fehlen einheitlicher ästhetischer Gesetze) in der Art, wie es die praktische Klavierspielkunst seiner Zeit nach allen Seiten der sorgfältigsten theoretischen Untersuchung unterwirft. Das geschichtliche Interesse gründet sich auf seine Bedeutung als eines der allerwichtigsten Quellenwerke, als „das ausführlichste klaviertechnische Buch, welches bis dahin erschienen war“ (Bie), für das theoretische und praktische Studium älterer Klaviermusik und, im Hinblick auf die ausführlich abgehandelten Kapitel von der Manieren-, Affekten-, Improvisations-, Harmonie- und Generalbasslehre, mit den gleich zu Anfang genannten großen ergänzenden Schulwerken für das der älteren Musik überhaupt. Ganz abgesehen von der grundlegenden ästhetischen Bedeutung seiner Kapitel „Von Vortrage“, „Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements“, „Von der freien Fantasie“, ist das Werk noch heute eine unvergleichliche und mit Marpurg und Türk die reichste Quelle zum Studium älterer Klaviermusik, namentlich der Manierenlehre, der Bauart und Verwendung der alten Tasteninstrumente, aller Einzelheiten und Sonderfälle der Generalbasslehre; von hohem Interesse auch durch gelegentliche Seitenblicke auf Theorie und Praxis der Kunst seines großen Vaters, der zeitgenössischen und von dem großen Hamburger Meister des deutschen „galanten“ Stils besonders verehrten französischen, auch italienischen Clavecinisten. Da die immerhin gutgemeinte und etwas leichter zugängliche „modernisierte“ Neuauflage von Gustav Schilling als eine böse Verballhornung wissenschaftlich nicht ernst genommen werden konnte, hatte sich sein von der Verlags-handlung in dankenswerter Weise ermöglichter, kritisch erläuteter Neudruck bei der wachsenden Seltenheit und Kostspieligkeit der alten Originalausgaben nicht allein für die durch musikwissenschaftliche Studien zunächst daran interessierten akademischen Kreise als notwendig, sondern auch in der für ein derartiges „schweres“ fachlich-spezialistisches Werk erstaunlich und hocherfreulich schnellen Folge der ersten Auflagen des Neudrucks als ein wirkliches Bedürfnis herausgestellt.

Er geschah nach folgenden Grundsätzen: Der Wortlaut der Ausgabe 1759/62, dem ersten unveränderten, nur in den Druckfehlern verbesserten Neudruck, wurde dieser Neuauflage zugrunde gelegt. Der Originaltext wurde in Orthographie und Interpunktion streng gewahrt. Die auszugsweise Mitteilung einiger Paragraphen beschränkt sich auf Nebensächliches und von der zweiten Auflage ab im ersten Teil auf wenige Paragraphen, im zweiten lediglich auf die Intervallen- und Harmonielehre. Damit ist des Philipp Emanuel Bach-Forscher und Herausgeber Heinrich Schenkers\*) Wunsch eines nach Möglichkeit

\*) In „Ein Beitrag zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken usw.“ Wien, 2. Aufl. 1908, Universal-Edition. Ebendort Schenkers neue kritische, nach denselben Grundsätzen vorgenommene Ausgabe von des Meisters Klavierwerken, die bis dahin wohl lediglich zumeist

lückenlosen Neudrucks entsprochen worden. Die Einteilung in Hauptstücke, Abteilungen und Paragraphen wurde beibehalten, die Seitenzahl des Originals zur leichteren Zitierung in den Text fortlaufend in eckigen Klammern [ ] eingefügt. Alle, durch die vom Original abweichende Veränderung der Druckart, Schrift und der auszugsweisen Mitteilung einiger Paragraphen sich ergebenden Veränderungen der Inhaltsangabe am Kopfe der Seiten und alle vom Herausgeber beigelegten Zusätze in Text und Anmerkungen wurden gleichfalls in eckige Klammern [ ], die fortlaufenden Paragraphenziffern innerhalb der auszugsweise gegebenen Teile in runde Klammern ( ) eingeschlossen. Das im Original fehlende Inhaltsverzeichnis ist vom Herausgeber neu angefertigt, die am Schlusse der Originalausgabe mitgeteilten Druckfehler sind stillschweigend im Text verbessert. Die im Original auf sechs besonderen Tafeln in Kupfer gestochenen Notenbeispiele (Exempel) sind zur Erhöhung der praktischen Brauchbarkeit des Neudrucks in den Text an Ort und Stelle eingefügt, die als anmutige Muster des deutschen Rokoko erfreuenden Kopfleisten zu Beginn der beiden großen Teile nach den Originalen wiedergegeben.

Möchte der weitere Erfolg dieses Neudrucks Verlagshandlung und Herausgeber auch zu Neuauflagen der beiden anderen grundlegenden Klaviermethoden des 18. Jahrhunderts (Marpurg, Türk) ermutigen, die mit der Zeit kraft ihrer einzigartigen Bedeutung — jener namentlich für die Manierenlehre, dieser für die Zusammenfassung eines ganzen Jahrhunderts Klavierlehre — wohl zu einer wirklichen Notwendigkeit werden dürfte.

---

**Dr. Walter Niemann.**

in der Auswahl von sechs Sonaten und in Hans von Bülow's geistreich kolorierender, d. h. ausfüllender und retuschierender Bearbeitung (Edition Peters) bekannt geworden sind. Die übrigen Neuauflagen seiner Klavierwerke in Adolf Ruthardt's „Wegweiser durch die Klavierliteratur“, Leipzig, 10. Auflage 1925, Hug, S. 347.

# Inhaltsübersicht.

(Vom Herausgeber zusammengestellt).

## Erster Teil.

|                                                           | Seite |
|-----------------------------------------------------------|-------|
| Einleitung . . . . .                                      | 1     |
| <b>I. Hauptstück.</b> Vom Fingersatz . . . . .            | 9     |
| <b>II. Hauptstück.</b> Von den Manieren . . . . .         | 24    |
| 1. Abteilung. Von den Manieren überhaupt . . . . .        | 24    |
| 2. Abteilung. Von den Vorschlägen . . . . .               | 31    |
| 3. Abteilung. Von den Trillern . . . . .                  | 41    |
| 4. Abteilung. Von dem Doppelschlage . . . . .             | 53    |
| 5. Abteilung. Von den Mordenten . . . . .                 | 65    |
| 6. Abteilung. Von dem Anschlage . . . . .                 | 69    |
| 7. Abteilung. Von den Schleifern . . . . .                | 73    |
| 8. Abteilung. Von dem Schneller . . . . .                 | 77    |
| 9. Abteilung. Von den Verzierungen der Fermaten . . . . . | 78    |
| <b>III. Hauptstück.</b> Vom Vortrage . . . . .            | 80    |

## Zweiter Teil.

|                                                                                          |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Einleitung . . . . .                                                                     | 1  |
| <b>1. Kapitel.</b> Von den Intervallen und den Signaturen . . . . .                      | 9  |
| <b>2. Kapitel.</b> Vom harmonischen Dreiklang . . . . .                                  | 11 |
| <b>3. Kapitel.</b> Vom Sextenaccord . . . . .                                            | 12 |
| <b>4. Kapitel.</b> Von dem uneigentlichen verminderten harmonischen Dreiklange . . . . . | 12 |
| <b>5. Kapitel.</b> Von dem uneigentlichen vergrößerten harmonischen Dreiklange . . . . . | 12 |
| <b>6. Kapitel.</b> Vom Sextquartenaccord . . . . .                                       | 12 |
| <b>7. Kapitel.</b> Vom Terzquartenaccord . . . . .                                       | 12 |
| <b>8. Kapitel.</b> Vom Sextquintenaccord . . . . .                                       | 12 |
| <b>9. Kapitel.</b> Vom Sekundenaccord . . . . .                                          | 12 |

|              |                                                               |     |
|--------------|---------------------------------------------------------------|-----|
| 10. Kapitel. | Vom Sekundquintenaccord . . . . .                             | 12  |
| 11. Kapitel. | Vom Sekundquintquartenaccord . . . . .                        | 12  |
| 12. Kapitel. | Vom Sekundterzaccord . . . . .                                | 13  |
| 13. Kapitel. | Vom Septimenaccord . . . . .                                  | 13  |
| 14. Kapitel. | Vom Sextseptimenaccord . . . . .                              | 13  |
| 15. Kapitel. | Vom Quartseptimenaccord . . . . .                             | 13  |
| 16. Kapitel. | Vom Accord der grossen Septime . . . . .                      | 13  |
| 17. Kapitel. | Vom Nonenaccord . . . . .                                     | 13  |
| 18. Kapitel. | Vom Sextnonenaccord . . . . .                                 | 13  |
| 19. Kapitel. | Vom Quartnonenaccord . . . . .                                | 13  |
| 20. Kapitel. | Vom Septimennonenaccord . . . . .                             | 13  |
| 21. Kapitel. | Vom Quintquartenaccord . . . . .                              | 13  |
| 22. Kapitel. | Vom Einklange . . . . .                                       | 13  |
| 23. Kapitel. | Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand . . . . . | 16  |
| 24. Kapitel. | Vom Orgelpunkt . . . . .                                      | 19  |
| 25. Kapitel. | Von den Vorschlägen . . . . .                                 | 21  |
| 26. Kapitel. | Von rückenden Noten . . . . .                                 | 44  |
| 27. Kapitel. | Vom punktierten Anschlage . . . . .                           | 46  |
| 28. Kapitel. | Vom punktierten Schleifer . . . . .                           | 56  |
| 29. Kapitel. | Vom Vortrage . . . . .                                        | 60  |
| 30. Kapitel. | Von den Schlusskadenzen . . . . .                             | 72  |
| 31. Kapitel. | Von den Fermaten . . . . .                                    | 76  |
| 32. Kapitel. | Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements . . . . .     | 78  |
| 33. Kapitel. | Von der Nachahmung . . . . .                                  | 94  |
| 34. Kapitel. | Von einigen Vorsichten bei der Begleitung . . . . .           | 97  |
| 35. Kapitel. | Von der Nothwendigkeit der Bezifferung . . . . .              | 99  |
| 36. Kapitel. | Von durchgehenden Noten . . . . .                             | 101 |
| 37. Kapitel. | Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand . . . . .            | 107 |
| 38. Kapitel. | Vom Recitativ . . . . .                                       | 110 |
| 39. Kapitel. | Von den Wechselnoten . . . . .                                | 116 |
| 40. Kapitel. | Vom Basssthemata . . . . .                                    | 117 |
| 41. Kapitel. | Von der freien Fantasie . . . . .                             | 120 |

Carl Philipp Emanuel Bachs  
Versuch  
über die wahre Art  
das Clavier zu spielen  
mit Exempeln  
und achtzehn Probe=Stücken in sechs Sonaten  
erläutert.

Erster Theil.

---

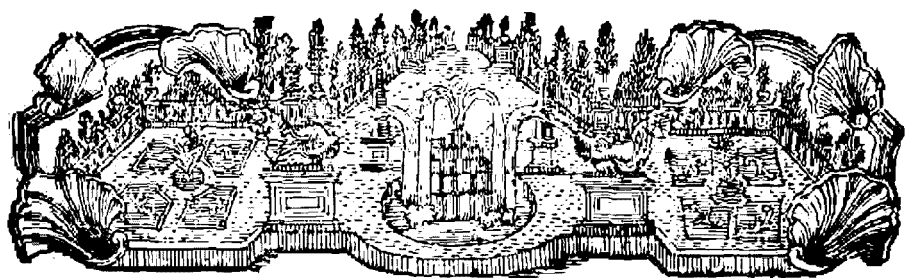
In Verlegung des Auctoris.



---

Berlin, 1753 [1759].  
Gedruckt bey George Ludewig Winter.





## Vorrede.

**S**o viele Vorzüge das Clavier besizet, so vielen Schwierigkeiten ist dasselbe zu gleicher Zeit unterworfen. Die Vollkommenheit desselben wäre leicht darauß zu erweisen, wenn es nöthig wäre, weil es diejenigen Eigenschaften, die andere Instrumente nur einzeln haben, in sich vereinet; weil man eine vollständige Harmonie, wozu sonst drey, vier und mehrere Instrumente erfordert werden, darauf mit einmahl hervor bringen kan, und was dergleichen Vorthteile mehr sind. Wem ist aber nicht zugleich bekannt, wie viele Forderungen an das Clavier gemacht werden; wie man sich nicht begnüget, dasjenige von einem Clavierspieler zu erwarten, was man von jedem Instrumentisten mit Recht fordern kan, nemlich die Fertigkeit, ein für sein Instru-  
ment

## Vorrede.

ment gesetztes Stück den Regeln des guten Vortrags gemäß, auszuführen? Man verlangt noch überdies, daß ein Clavierspieler Fantasien von allerley Art machen soll; daß er einen aufgegebenen Satz nach den strengsten Regeln der Harmonie und Melodie aus dem Stegereiſ durcharbeiten, aus allen Tönen mit gleicher Leichtigkeit spielen, einen Ton in den andern im Augenblick ohne Fehler überſetzen, alles ohne Unterscheid vom Blatte weg spielen soll, es mag für sein Instrument eigentlich geſetzt ſeyn oder nicht; daß er die Wiſſenſchaft des Generalbaſſes in ſeiner völligen Gewalt haben, ſelbigen mit Unterscheid, oft mit Verläugnung, bald mit vielen, bald mit wenigen Stimmen, bald nach der Strenge der Harmonie, bald galant; bald nach einem zu wenig oder zu viel, bald gar nicht und bald sehr falsch bezieferten Baſſe spielen soll; daß er diesen Generalbaß manchemahl aus Partituren von vielen Linien, bey unbezieferten, oder ofte gar pausirenden Baſſen, wenn nemlich eine von den andern Stimmen zum Grunde der Harmonie dienet, ziehen und dadurch die Zusammenſtimmung verstärken soll, und wer weiß alle Forderungen mehr? Diesem

## Vorrede.

sem soll nun noch mehrentheils auf einem fremden Instrumente Genüge geschehen, und siehet man gar nicht darauf, ob solches gut oder schlecht, ob solches im gehörigen Stande ist, oder nicht, wobey oft keine Entschuldigung gilt. Im Gegentheile ist dieses die gewöhnlichste Zumuthung, daß man Fantasiaen verlangt, ohne sich zu bekümmern, ob der Clavierist in dem Augenblicke dazu genungsam aufgeräumt ist oder nicht, und ohne ihm die dazu gehörige Disposition, entweder durch Darbietung eines tüchtigen Instruments zu verschaffen, oder ihm selbige zu erhalten.

Dieser Forderungen ungeachtet findet das Clavier allezeit mit Recht seine Liebhaber. Man läßt sich durch die Schwierigkeit desselben nicht abschrecken, ein Instrument zu erlernen, welches durch seine vorzüglichen Reize die darauf gewandte Mühe und Zeit völlig ersetzt. Es ist aber auch nicht jeder Liebhaber verbunden, alle diese Forderungen an dasselbe zu erfüllen. Er nimmt so vielen Antheil daran, als er will, und ihm die von Natur erhaltenen Gaben erlauben.

Nur wäre es zu wünschen, daß die Unterweisung

## Vorrede.

sung auf diesem Instrumente hin und wieder etwas verbessert, und das wahre Gute, welches, wie überhaupt in der Musik, also besonders auf dem Clavier noch bisher bey wenigen anzutreffen gewesen ist, dadurch allgemeiner würde. Die vortreflichsten Meister in der Ausübung, denen man etwas Gutes abhören könnte, sind noch nicht in so grosser Anzahl zu finden, als man sich vielleicht einbilden dürfte. Das Abhören, eine Art erlaubten Diebstahls, aber ist in der Musik desto nothwendiger, da, wenn auch die Abgunst unter den Menschen nicht so gross wäre, viele Sachen aufstossen, die man kaum weissen, geschweige schreiben kan, und die man also vom blossen Hören erlernen muß.

Wenn ich hiemit der Welt eine Anleitung zum Clavierspielen übergebe: So ist meine Absicht im geringsten nicht, die vorher angeführten Anforderungen an dasselbe nach einander durchzugehen, und zu zeigen, wie man allen diesen besonders ein Gnüge leisten soll. Es wird hier weder von der Art zu fantasiren, noch von dem Generalbasse gehandelt werden. Man findet dieses zum Theil in vielen guten Büchern

## Vorrede.

Wern bereits vorlängst ausgeführet. Ich bin hier Willens, die wahre Art zu zeigen, Handsachen mit Beyfall vernünftiger Kenner zu spielen. Wer aber hierinnen das Seinige gethan hat, der hat schon sehr vieles auf dem Claviere gethan, und wird derselbe in den übrigen Aufgaben desselben desto bequemer fortzukommen, die Fähigkeit haben. Die Anforderungen, die man vor allen andern Instrumenten vorzüglich an das Clavier machet, zeugen von der Vollkommenheit und dem weiten Umfange desselben, und aus der musikalischen Geschichte bemercket man, daß diejenigen, denen es gelungen, sich einen grossen Namen in der musikalischen Welt zu machen, dieses Instrument mehrentheils vorzüglich ausgeübet haben.

Ben allem diesen habe ich hauptsächlich meine Absicht zugleich auf diejenigen Lehrer gerichtet, welche ihre Schüler bishero nicht nach den wahren Grundsätzen der Kunst angeführet haben. Liebhaber, die durch falsche Vorschriften verhudelt worden, können sich von selbst nach meinen Lehrsätzen zurechte helfen, wenn sie schon viel Musik sonsten gespielt haben; Anfänger aber werden, vermittelst derselben,  
mit

## Vorrede.

mit besondrer Leichtigkeit in kurzer Zeit dahin kommen, wo sie kaum geglaubt hätten.

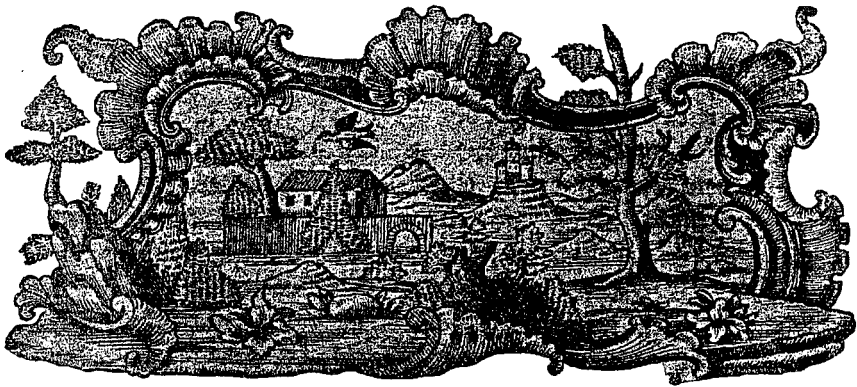
Diejenigen irren sich, welche ein weitläuftiges Lehrgebäude von mir erwartet haben: ich habe mehr Dank zu verdienen geglaubt, wenn ich das ziemlich schwere Clavier-Studium durch kurze Lehrsätze, so viel möglich, leichte und angenehm machte.

Indem ich unterschiedene Wahrheiten mehr als einmahl zu erwähnen genöthiget worden bin, theils wegen der Gelegenheit, welche solches erfordert hat, theils um das viele Nachschlagen zu vermeiden, theils weil ich glaube, daß man gewisse Hauptsätze nicht zu oft einschärffen kan: so hoffe ich dißfals eben so wohl bey meinen Lesern Vergebung zu erhalten, als deswegen, daß sich vielleicht mancher durch die Wahrheit getroffen finden wird, ohne daß ich gleichwohl die geringste Absicht einer persöhnlichen Beleidigung gehabt habe.

Esstte gegenwärtiges Werk bey vernünftigen Kennern einigen Beyfall finden: so würde ich dadurch angereizet werden, dasselbe mit der Zeit, vermittelst einiger Beyträge, fortzusetzen.



Einlei-



## Einleitung.

1. §. Zur wahren Art das Clavier zu spielen, gehören hauptsächlich drey Stücke, welche so genau mit einander verbunden sind, daß eines ohne das andere weder seyn kan, noch darf; nemlich die rechte Finger-Setzung, die guten Manieren, und der gute Vortrag.

2. §. Da diese Stücke nicht allzu bekant sind, und folglich so oft dawider gefehlet worden: so hat man mehrentheils Clavier-Spieler gehört, welche nach einer abscheulichen Mühe endlich gelernt haben, verständigen Zuhörern, das Clavier durch ihr Spielen edelhaft zu machen. Man hat in ihrem Spielen das runde, deutliche und natürliche vermißt; hingegen, an statt dessen lauter Geräusche, Poltern und Stolpern angetroffen. Indem alle andere Instrumente haben singen gelernt; so ist bloß das Clavier hierinnen zurück geblieben, und hat, an statt weniger unterhaltenen Noten, mit vielen bunten Figuren sich abgeben müssen, dergestalt [2] daß man schon angefangen hat zu glauben, es würde einem angst, wenn man etwas langsames oder sangbares auf dem Clavier spielen soll; man könne weder einen Ton an den andern ziehen, noch einen Ton von dem andern durch einen Stoß absondern; man müsse dieses Instrument bloß als ein nöthiges Übel zur Begleitung dulden. So ungegründet und widersprechend diese Beschuldigungen sind, so gewisse Zeichen sind sie doch der schlechten Art, das Clavier zu spielen. Ich weiß nicht, da man solchergestalt das Clavier für unsre heutige Music so gar ungeschickt hält, und mancher dadurch abgeschreckt werden kan, solches zu erlernen, ob nicht selbst die Wissenschaft, welche schon jezo ziemlich rar zu werden anfängt, nicht noch mehr fallen werde, indem sie größtentheils durch groffe Clavier-Spieler auf uns gebracht worden ist.

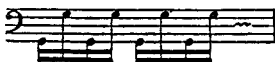
3. §. Ausser den Fehlern wider oben angeführte drey Punkte, hat man den Scholaren eine falsche Haltung der Hände gewiesen, wenigstens hat man ihnen solche nicht abgewöhnt; dadurch ist ihnen folgendes alle Möglichkeit abgeschnitten worden, etwas Gutes heraus zu bringen, und man hat von den steifen und am Draht gezogenen Fingern schon auf das übrige schliessen können.

4. §. Jeder Lehr-Meister bey nahe, bringt seinen Schülern seine eigene Arbeiten auf, indem es heute zu Tage eine Schande zu seyn scheint, nichts selber setzen zu können. Dahero werden den Lehrlingen, andere gute Clavier-Sachen, woraus sie was lernen könnten, unter dem Vorwande, als ob sie zu alt oder zu schwer wären, vorenthalten. Besonders ist man durch ein übles Vorurtheil wider die französischen Clavier-Sachen\*) eingenommen, welche doch allezeit eine gute Schule für Clavier-Spieler gewesen sind, indem diese Nation durch eine zusammenhängende und propre Spiel-Art sich besonders vor andern unterschieden hat. Alle nöthige Manieren sind ausdrücklich dabey gesetzt, die linke Hand ist nicht geschont und an Bindungen fehlet es nicht. Diese aber [3] tragen zur Erlernung des wohl zusammenhängenden Vortrages das hauptsächlichste bey. Der Lehr-Meister kan oft selbst nicht mehr als sein Nachwerth spielen; seine verwöhnte und ungeschickte Maschine theilt seinen Gedanken das Steife mit; er kan nichts anders setzen, als was er bezwingen kan; mancher wird für einen guten Clavier-Spieler gehalten, ohngeacht er kaum weiß, wie die Bindungen gespielt werden müssen; folglich sehen wir daher eine große Menge elender Arbeiten für das Clavier und verdorbener Schüler entstehen.

5. §. Man martert im Anfange die Scholaren mit abgeschmackten Murphys\*\*) und andern Gassen-Sauern, wobey die linke Hand bloß zum Poltern gebraucht, und dadurch zu ihrem wahren Gebrauche auf immer unfähig gemacht wird, ohngeacht sie vorzüglich auf eine vernünftige Art solte geübt werden, indem es um so viel schwerer hält, daß sie mit der rechten, eine gleiche Geschicklichkeit erlangen kan, je mehr diese bey allen übrigen Handlungen ihre Dienste thun muß.

\*) Id. h. die Compositionen der französischen Clavecinisten-Schule des 18. Jh. mit J. F. Dandrieu (1684—1740), F. d'Agincourt († 1758), und vor Allem L. C. Daquin (1694—1772) und S. Phil. Rameau (1683—1764), die dem großen François Couperin (1688—1733, 4 Bücher Pièces de clavecin 1713—1730), ihrem Gipfel, folgten und den „galanten“, aus dem Lautenstil hervorgegangenen, freistimmigen Klavierstil schufen, dem sich auch der Klavierkomponist Ph. Em. Bach beugte.]

\*\*) [Murphys (Murphybasse) oder „Mourquis“ wurden in der älteren Klaviermusik aus fortgesetzten Oktavbrechungen bestehende Begleitungsfiguren



auch ganze Stücke über solchen unkünstlerischen Bässen genannt.]

6. §. Fängt endlich der Schüler durch Anhörung guter Musiken an, einen etwas feinem Geschmack zu kriegen, so edelt ihm vor seinen vorgeschriebenen Stücken, er glaubt alle Clavier-Sachen sind von derselben Art, folglich nimmt er seine Zuflucht besonders zu Singe-Arien,<sup>\*)</sup> welche, wenn sie gut gesetzt sind, und die Gelegenheit da ist, solche von guten Meistern singen zu hören, zu Bildung eines guten Geschmacks und zur Uebung des guten Vortrags geschickt sind, aber nicht zu Formirung der Finger.

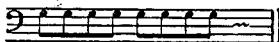
7. §. Der Lehrmeister muß diesen Arien Gewalt thun und sie auf das Clavier setzen. Auffer andern daraus entstehenden Ungleichheiten leidet hier abermahls die linke Hand, indem solche mehrentheils mit faulen oder gar Trommel-Bässen<sup>\*\*)</sup> gesetzt sind, welche zu ihrer Absicht so sehn mußten, aber beym Clavierspielen der linken Hand mehr Schaden als Nutzen bringen. [4]

8. §. Nach allen diesen verliert der Clavier-Spieler diesen besondern Vortheil, welchen kein anderer Musikus hat, mit Leichtigkeit im Tacte feste zu werden, und dessen kleinste Theilgen auf das genaueste zu bestimmen, indem in eigentlichen Clavier-Sachen so viele Rückungen, kleine Pausen und kurze Nachschläge vorkommen, als in keinen andern Compositionen. Auf unserm Instrumente fallen diese sonst schwere Tact-Theilgen zu erlernen besonders leichte, weil eine Hand der andern zu Hülfe kommt; folglich entsteht hieraus unvermerkt eine Festigkeit im Tacte.

9. §. An statt dieser kriegt der Schüler durch oben angeführte Bässe eine steife linke Hand, indem kaum zu glauben steht, was das geschwinde Anschlagen eines Tons ohne Abwechselung der Finger, den Händen für Schaden thut. Mancher hat es schon mit seinem Nachtheil durch ein vieljähriges fleißiges General-Baßspielen, erfahren, als bey welchem oft beyde Hände, besonders aber die linke, solche geschwinde Noten durch beständige Verdoppelung des Grund-Tones vorzutragen haben. (\*\*\*) [5]

\*) [Man kannte im 17. und 18. Jh. auch Instrumental-Arien und sprach von Spielarien und Gesangsarien, wenn sie nur ausgesprochen kantable Elemente aufwiesen.]

\*\*) [Spöttische Bezeichnung für denselben Ton zum Überdruß wiederholende unklünstlerische Baßbegleitungen wie



(\*\*\*) Ich habe für nöthig gefunden denen zu Gefallen, welchen das Amt den General-Baß zu spielen aufgetragen ist, meine Gedanken über die Art geschwinde Noten auf einem Tone mit der linken Hand abzufertigen, bey dieser Gelegenheit zu eröffnen. Es ist dieses sonst die sicherste Gelegenheit, wodurch die besten Hände verdorben und steif werden können, indem dergleichen Noten bey unserer jetzigen Setz-Art sehr gewöhnlich sind. Es können ferner diejenigen durch diese Unmerkung sich rechtfertigen, von welchen ausdrücklich verlangt wird, alle Noten mit der linken Hand auszudrücken. Da das Durchgehen der Noten im

10. §. Bey dieser Steife der linken Hand, sucht der Meister es bey der rechten wieder einzubringen, indem er seine Schüler besonders die *Abagio* und rührendesten Stellen, dem guten Geschmack zu noch mehrerem Eckel, aufs reich-

General-Basse überhaupt bekannt genug ist, so versteht es sich von selbst, daß die rechte Hand, in diesem Falle ebenfalls nicht alle Noten anschlägt. Die geschwinden Noten auf einem Tone, von deren Schädlichkeit ich spreche, sind die Acht-Theile in geschwinden Zeit-Maasse, und in gemäßigter die Sechszehn-Theile. Ich setze ferner zum voraus, daß ausser dem Claviere noch ein anderes Instrument den Bass mitspielt. Ist das Clavier alleine, so spielt man solche Noten, wie die Schwärmer, mit abgewechselten Fingern. Es wird zwar auf diese Art, durch Hinweglassung der Octave, der Bass nicht allezeit durchbringend genug seyn, man muß aber diese kleine Unvollkommenheit andern größern Uebeln vorziehen. Man thut also am besten, man läßt von solchen Noten nach Beschaffenheit der Zeit-Maasse und der Tact-Art, eine, drey, oder fünf ohne Anschlag durchgehen, und die anzuschlagenden spielt man mit der Octave auch wohl bey fortissimo mit beyden vollen Händen, mit schweren Anschlägen, etwas unterhalten, damit die Saiten genugsam zittern können, und ein Ton sich mit dem andern wohl vereinige. Man kan allenfalls, um die Mitbegleitenden nicht zu verwirren, den ersten Tact, wie er geschrieben stehet, spielen, und nachhero die Noten durchgehen lassen. Sonsten hätte man, wenn ja jede Note auf dem Flügel solte und müste gehöret werden, noch dieses Mittel übrig, daß man in diesem Falle durch einen mit beyden Händen abwechselnden Anschlag die vorgeschriebene Bewegung hervor brächte; doch habe ich aus der Erfahrung, daß diese Art zu begleiten für die Mitspielenden etwas verführerisch ist, weil die rechte Hand beständig zu spät kommt, und dieses hat mich in meiner Meynung bestärkt, daß das Clavier allezeit das Augenmerk des Tactes seyn und bleiben wird. So wenig unrecht, ja so nützlich die Art von Begleitung in gewissen Fällen ist, wenn bey haltenden Noten, welche alle Stimmen haben, das Clavier die Tact-Theile durch den Anschlag deutlich hören läßt, so leicht kan man das Nöthige und Nützliche so wohl aus dem Durchgehenlassen, als das Schädliche und Unmögliche aus dem Ausdrucke aller Noten erweisen. Dieses letztere ist schädlich; andere Instrumentisten können diese Art Noten mit der Zunge und dem Gelende heraus bringen; der Clavirist allein muß mit dem ganzen steifen Arme dieses Zittern hervorbringen, wenn er wegen Verdoppelung der Octave mit den Fingern nicht abwechseln kan. Hierdurch wird die linke Hand aus doppelter Ursache steif, und folglich unvermögend Passagien rund heraus zu bringen, erstlich, weil alle Nerven in einer beständigen Steife erhalten werden, zweyten, weil die übrigen Finger nichts zu thun haben. Man versuche es, und spiele einen mit Passagien versehenen Bass, nachdem man sich vorher an Trommel-Bässen müde gepaukt hat, man wird merken, daß die linke Hand und der ganze Arm in einer solchen Müdigkeit, Drehnung und Steife sich befinden wird, daß man in der Folge unbrauchbar ist. Solchergehalt ist dieses Lociren auch nicht möglich, indem man heut zu Tage sehr viel solche Bässe zu sehen kriegt, von denen manchmahl kaum einer wegen seiner Länge durchzudauren ist. Bey allen Arten von Music ruhen bisweilen die andern Musicist, nur allein das Clavier ist meistens ohne Ablösung bisweilen drey, vier und noch mehrere Stunden durch in beständiger Arbeit. Gesezt man wäre dieser Arbeit gewachsen, so würde, auch der festeste Musicus, durch eine ganz natürlich erfolgende Müdigkeit schläfrig und unvermerkt im Tacte schleppend werden. Er wird hierdurch aus dem Vermögen und der Lust gesetzt [6] andere rührende Gedanken richtig vorzutragen, weil er durch die Trommel-Bässe, welche oft ohne besondern Ausdruck sind, und wobey sich nichts denken läßt, müde und verdrüsslich worden ist. Dieses schädliche Lociren ist ferner wider die

lichste mit lieblichen [6] Trillerchen verbrämen lehret; oft wird mit alten Schulmeister-Manieren, oft mit herausgestolperten und zur Unzeit angebrachten Lauffern, wobey die Finger zuweilen den Koller zu kriegen scheinen, abgewechselt. [7]

11. §. Bevor wir diesen Fehlern durch gegründete Vorschriften abzuheffen suchen, müssen wir noch etwas von den Instrumente sagen. Man hat ausser vielen Arten der Claviere, welche theils wegen ihrer Mängel unbekant geblieben, theils noch nicht überall eingeführt sind, hauptsächlich zwey Arten, nemlich die Flügel und Clavicorde, welche bis hieher den meisten Beyfall erhalten haben.

Natur der Flügel so wohl, als der piano forte, beyde Instrumente verlihren hierdurch ihren natürlichen Ton, und die Deutlichkeit; der Tangente von den Flügeln spricht selten geschwinde genug an. Die Franzosen, welche die Natur des Claviers sehr gut wissen, und welchen wohl bekannt ist, daß man auf selbigem etwas mehreres als ein bloß Geklimper hervor bringen kan, pflegen zu dem Ende noch jeso in ihren General-Bässen bey solchen Arten von Noten den Clavieristen besonders anzudeuten, daß er solche nicht alle anschlagen darf. Ausser dem kommt man durch langsame schwere, Anschläge, dem in vielen Bässen durch Punkte oder Striche über die erste Noth einer Figur angedeuteten Ausdrucke zur Hülffe. Es können ein Haufen Fälle vorkommen, wobey ein deutlicher und in beyden Händen gleicher Anschlag nicht nur nützlich, sondern auch höchst nothwendig ist. Das Clavier, welchem unsere Vorfahren schon die Anführung anvertrauten, ist solchergestalt am besten im Stande, nicht allein die übrigen Bässe sondern auch die ganze Musik in der nöthigen Gleichheit vom Tacte zu erhalten; diese Gleichheit kan auch dem besten Musico, ob er schon übrigens sein Feuer in seiner Gewalt hat, im andern Falle durch die Ermüdung schwer werden. Da dieses nun bey einem geschehen kan; so ist diese Vorsicht, wenn viele zusammen musciren, um so viel nöthiger, jemehr hierdurch das Tact-Schlagen, welches heut zu Tage bloß bey weitläufigen Musicken gebräuchlich ist vollkommen ersetzt wird. Der Ton des Flügels, welcher ganz recht von den Mitmuscirenden umgeben stehet, fällt allen deutlich ins Gehör. Dahero weiß ich, daß sogar zerstreute und weitläufige Musicken, bey welchen oft viele freywillige und mittelmäßige Musici sich befunden haben, bloß durch den Ton des Flügels in Ordnung erhalten worden sind. Steht der erste Violinist folgend, wie es sich gehört, nahe am Flügel so kan nicht leicht eine Unordnung einreissen. Bey Singe-Arien, worinnen das Zeit-Maas sich schnell verändert, oder worinnen alle Stimmen gleich lärmten, und die Singe-Stimme allein lange Noten oder Triolen hat, welche wegen der Eintheilung einen deutlichen Tact-Schlag erfordern, haben die Sänger auf diese Art eine große Erleichterung. Dem Basse wird es ohnedem am leichtesten, die Gleichheit des Tactes zu erhalten, je weniger er gemeinlich mit schweren und bunten Passagien beschäftigt ist, und je öfter dieser Umstand oft Gelegenheit giebt, daß man ein Stück feuriger anfängt als beschliesset. Will jemand anfangen zu eilen oder zu schleppen, so kan er durchs Clavier am deutlichsten zu rechte gebracht werden, indem die andern wegen vieler Passagien oder Rückungen mit sich selbst genug beschäftigt sind; besonders haben die Stimmen, welche Tempo rubato haben, hierdurch den nöthigen, nachdrücklichen Vorschlag des Tactes. Endlich kan auf diese Art, weil man durch das zu viele Geräusche des Flügels an der genauesten Wahrnehmung nicht verhindert wird, sehr leicht das Zeit-Maas, wie es oft nöthig ist, um etwas wenigens geändert werden, und die hinter, oder neben dem Flügel sich befindenden Musici haben einen in beyden Händen gleichen, durchdringenden und folglich den mercklichsten Schlag des Tactes vor Augen.

Sene braucht man insgemein zu starken Musicken, diese zum allein spielen. Die neuern Forte piano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractirung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudirt werden muß. Sie thun gut beyhm allein spielen und bey einer nicht gar zu stark besetzten Music, ich glaube aber doch, daß ein gutes Clavicord, ausgenommen daß es einen schwächern Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein und überdem noch die Bebung\*) und das Tragen der Töne voraus hat, weil ich nach dem Anschlage nach jeder Note einen Druck geben kan. Das Clavicord ist also das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist.

12. §. Zur Eigenschaft eines guten Clavicords gehört: daß es außer einem guten nachsingenden schmeichelnden Ton die gehörige Anzahl Tasten habe, welche sich wenigstens von dem großen C bis ins  $\bar{\bar{e}}$  erstrecken muß. Dieses  $\bar{\bar{e}}$  ist deswegen nöthig, damit man manchesmal andere Sachen darauf probiren könne, indem die Componisten gern so hoch setzen, weil andere Instru- [8] mente dieses  $\bar{\bar{e}}$  noch so ziemlich bequem haben können. Diese Tasten müssen ein richtiges Gewichte in sich haben, welches den Finger wieder in die Höhe hebt. Der Bezug muß vertragen können, daß man es sowohl ziemlich angreifen als schmeicheln kan, und dadurch in den Stand gesetzt wird, alle Arten des forte und piano reine und deutlich heraus zu bringen. Verträget es dieses nicht, so werden in einem Falle die Saiten überschrien und der Spieler kan seine Stärke nicht brauchen; im andern Falle wird es entweder gar nicht oder unrein und undeutlich ansprechen.

13. §. Ein guter Flügel muß ebenfalls außer dem guten Ton und den gehörigen Tasten eine gleiche Befiederung haben; die Probe hiervon ist, wenn man die kleinen Manieren nett und leicht heraus bringen kan, und wenn jeder Taste gleich geschwinde anspricht, nachdem man durch einen gleichen und geringen Druck mit dem Nagel vom

\*) [Diese kommt dadurch zu Stande, daß der Finger während der ganzen Geltung der Note auf der Taste stehen bleibt und den Ton durch mehrmals wiederholten, gelinden, wiegenden Druck zu verstärken sucht. Der Nebenbezeichnung Balancement und Tremolo ist's wohl zuzuschreiben, daß Nagel in seinen „Vorlesungen über Musik“, Stuttgart u. Tübingen, 1826, S. 6. Cotta, die Bebung später irrigerweise (S. 150) als „raschen Tremulant“, als schnelle Wiederholung eben desselben Tones, als die Configur, welche sonst der Violine eigen war und „Tremulant“ oder „Rauscher“ hieß (!) wie bei Czerny oder Moscheles definierte. Dieses Buch muß übrigens an dieser Stelle nicht nur aus diesem Grunde einmal erwähnt werden, weil es sich (S. 133 ff.) mit seltener Ausführlichkeit und sichtlich Verehrung mit dem Komponisten Ph. Em. Bach befaßt, der ästhetischen Seite seiner Kunst, der Veränderungen im Klavierbau zu seiner Zeit eingehend gedenkt. Ja, indem er Bachs Werke mit Hebes Nektar und Ahlands Thee im Gegensatz zum modernen Bier und den „genialistischen Grobheiten“ in der Musik seiner eignen Zeit vergleicht, indem er die Sage prägt: „So sehr, so vielseitig, ja so riesenhaftig die Klavierkunst seit Emanuel Bach vorgeschritten, so bleibt doch dieß wahr: sie hat sich in ihrem Vorschreiten auffallend vergrößert. Man will viel zu oft die Sände voll, die Ohren voll, über-voll haben, und sieht so die Größe, die wirklich in der modernen Klaviermusik vorhanden ist, am unrichtigen Orte“ — spielt er Em. Bach ziemlich durchsichtig gegen Beethoven aus.]

Daumen ihre Reihe überstrichen hat. Die Tractirung eines Flügels muß nicht zu leicht und läppisch seyn; die Tasten müssen nicht zu tief fallen, die Finger einigen Widerstand haben und von dem Tangenten wieder aufgehoben werden. Sinegen muß er aber auch nicht zu schwer niederzudrücken seyn. Denen zu Gefallen, welche noch keine Instrumente von dieser vorgeschriebenen Weite besitzen, habe ich meine Probe-Stücke so eingerichtet, daß sie auf einem Instrumente von vier Octaven können gespielt werden.

14. §. Beyde Arten von Instrumenten müssen gut temperirt seyn, indem man durch die Stimmung der Quinten, Quarten, Probirung der kleinen und grossen Terzian und ganzer Accorde, den meisten Quinten besonders so viel von ihrer größten Reinigkeit abnimmt, daß es das Gehör kaum mercket und man alle vier und zwanzig Ton-Arten gut brauchen kan. Durch [9] Probirung der Quarten hat man den Vortheil, daß man die nöthige Schwebung der Quinten deutlicher hören kan, weil die Quarten ihrem Grund-Tone näher liegen als die Quinten. Sind die Claviere so gestimmt, so kan man sie wegen der Ausübung mit Recht für die reinste Instrumente unter allen ausgeben, indem zwar einige reiner gestimmt aber nicht gespielt werden. Auf dem Claviere spielt man aus allen vier und zwanzig Ton-Arten gleich rein und welches wohl zu mercken vollstimmig, ohngeachtet die Harmonie wegen der Verhältnisse die geringste Unreinigkeit sogleich entdeckt. Durch diese neue Art zu temperieren sind wir weiter gekommen als vor dem, obchon die alte Temperatur so beschaffen war, daß einige Ton-Arten reiner waren als man noch jeso bey vielen Instrumenten antrifft. Bey manchem andern Musico würde man vielleicht die Unreinigkeit eher vermercken, ohne einen Klang-Messer dabey nöthig zu haben, wenn man die hervorgebrachten melodischen Töne harmonisch hören sollte. Diese Melodie betrügt uns oft und läßt uns nicht eher ihre unreinen Töne verspüren, bis diese Unreinigkeit so groß ist, als kaum bey manchem schlechtgestimmten Claviere.

15. §. Jeder Clavierist soll von Rechtswegen einen guten Flügel und auch ein gutes Clavicord haben, damit er auf beyden allerley Sachen abwechselnd spielen könne. Wer mit einer guten Art auf dem Clavicorde spielen kan, wird solches auch auf dem Flügel zuwege bringen können, aber nicht umgekehrt. Man muß also das Clavicord zur Erlernung des guten Vortrags und den Flügel, um die gehörige Kraft in die Finger zu kriegen, brauchen. Spielt man beständig auf dem Clavicorde, so wird man viel Schwierigkeiten antreffen, auf dem Flügel fortzukommen; man wird also die Clavier-Sachen, wobey eine Begleitung von andern Instrumenten ist, und welche also wegen der Schwäche des Clavicords auf dem Flügel gehört werden müssen, mit [10] Mühe herausbringen; was aber mit vieler Arbeit schon muß gespielt werden, das kan unmöglich die Wirkung haben, die es haben soll. Man gewöhnt sich bey beständigem Spiel auf dem Clavicorde an, die Tasten gar zu sehr zu schmeicheln, daß folglich die Kleinigkeiten, indem man nicht den hinlänglichen Druck zu Anschlagung des Tangenten auf dem Flügel giebt, nicht allezeit ansprechen werden. Man kan sogar mit der Zeit, wenn man bloß auf einem Clavicorde spielt, die

Stärke aus den Fingern verliehren, die man vorhero hatte. Spielt man beständig auf dem Flügel, so gewöhnt man sich an in einer Farbe zu spielen, und der unterschiedene Anschlag, welchen bloß ein guter Clavicord-Spieler auf dem Flügel herausbringen kan, bleibt verborgen, so wunderbar es auch scheint, indem man glauben sollte, alle Finger müßten auf einerley Flügel einerley Ton herausbringen. Man kann gar leicht die Probe machen, und zwey Personen, wovon der eine ein gutes Clavicord spielt, der andere aber bloß ein Flügel-Spieler ist, auf diesem leztern Instrumente ein Stück mit einerley Manieren kurz hinter einander spielen lassen, und hernach urtheilen, ob sie beyde einerley Wirkung hervorgebracht haben.

16. §. Nachdem nunmehr die gehörige Wissenschaft der Tasten, Noten, Pausen, Eintheilung des Tacts u. s. w. da ist, so lasse man seine Scholaren eine ganze Zeit durch nichts anders als die Exempel über die Applicatur im Anfange langsam und nachhero immer hurtiger üben, damit mit der Zeit die Setzung der Finger, so schwer und verschieden sie auch bey dem Clavier ist, durch diese Übung so geläufig werde, daß man nicht mehr darüber denken darf.

17. §. Hauptsächlich übe man die Exempel, wo über jedem die Applicatur beyder Hände angezeigt ist, im Einklange, damit die Hände gleich geschickt werden.

[11] 18. §. Alsdann gehe man das Capitel von den Manieren fleißig durch und übe solche, damit sie in gehöriger Fertigkeit geschickt heraus gebracht werden können; und da dieses eine Aufgabe ist, woran man beynähe Zeit Lebens lernen kan, indem diese Manieren zum Theil mehr Fertigkeit und Geschwindigkeit erfordern als alle Passagen, so halte man den Scholaren damit nicht länger auf, als bis man wegen dieses Puncts mit seiner natürlichen Fähigkeit und Jahren zur Noth zufrieden seyn kan.

19. §. Man gehe sogleich an die Probe-Stücke, man lehre sie erslich ohne Manieren, welche besonders zu üben sind, um hernach mit denenselben nach denen Regeln, welche in dem Capitel von dem guten Vortrage abgehandelt sind, zu spielen. Dieses muß im Anfange auf dem Clavicorde allein geschehen, hernach kan man mit dem Flügel abwechseln.

20. §. Einen großen Nutzen und Erleichterung in die ganze Spiel-Art wird derjenige spüren, welcher zu gleicher Zeit Gelegenheit hat, die Sings-Kunst zu lernen, und gute Sänger fleißig zu hören.

21. §. Damit man die Tasten auswendig finden lerne und das nöthige Noten-Lesen nicht beschwerlich falle, wird man wohl thun, wenn man das Gelernte fleißig auswendig im Finstern spielet.

22. §. — 25. §. E. 11—12 (Folgt (22—23) Näheres über die planmäßig vorgenommenen Bezeichnungen der angehängten Probestücke, (24) Rechtfertigung über ihre zunehmende Schwierigkeit aus guten pädagogischen Gründen mit Berufung auf Vater Sebastian Bach („Bey ihm mußten seine Scholaren gleich an seine nicht gar leichte Stücke gehen“) und (25) Bitte ihrer vorherigen sorgsamsten Durchsicht an die fertigen prima vista-Spieler.)





# Das erste Hauptstück.

## Von der Finger-Setzung.

1. §. Die Setzung der Finger ist bey den allermeisten Instrumenten durch die natürliche Beschaffenheit derselben gewissermassen festgesetzt; bey dem Claviere aber scheint sie am willkürlichsten zu seyn, indem die Lage der Tasten so beschaffen ist, daß sie von jedem Finger niedergedrückt werden können.

2. §. Da nichts destoweniger nur eine Art des Gebrauchs der Finger bey dem Claviere gut ist, und wenige Fälle in Betrachtung der übrigen mehr als eine Applicatur erlauben; da jeder neue Gedanke bey nahe eine neue und eigne Finger-Setzung erfordert, welche oft durch die bloße Verbindung eines Gedanken mit den andern wieder verändert wird; da die Vollkommenheit des Claviers eine unerschöpfliche Menge von Möglichkeiten vorzüglich darbietet; da endlich der ächte Gebrauch der Finger bishero so unbekant gewesen und nach Art der Geheimnisse nur unter wenigen geblieben ist, so hat es nicht fehlen können, daß die allermeisten auf diesem schlupfrichen und verführerischen Wege haben irren müssen.

3. §. Dieser Irrthum ist um so viele beträchtlicher, je weniger man ihn oft hat merken können, indem auf dem Claviere das meiste auch mit einer falschen Applicatur, ob schon mit entsetzlicher Mühe und ungeschickt, herausgebracht werden kan, anstatt daß bey andern Instrumenten die geringste falsche Fingersetzung sich mehrentheils durch die platte Unmöglichkeit, das vorgeschriebene zu spielen, entdeckt. Man hat daher alles der Schwierigkeit des Instruments und der dafür gesetzten Stücke so gleich [14] zugeschrieben und geglaubt, es müsse so und könne nicht anders seyn.

4. §. Da man hieraus erkennen kan, daß der rechte Gebrauch der Finger einen unzertrennlichen Zusammenhang mit der ganzen Spiel-Art hat, so verlieret man bey einer unrichtigen Finger-Setzung mehr als man durch alle mögliche Kunst und guten Geschmack ersetzen kan. Die ganze Fertigkeit hängt hiervon ab, und man kan aus der Erfahrung beweisen, daß ein mittelmässiger Kopf mit gut gewöhnten Fingern allezeit den größten Musicum im Spielen übertreffen

wird, wenn dieser letztere wegen seiner falschen Applicatur gezwungen ist, wider seine Ueberzeugung sich hören zu lassen.

5. §. Aus dem Grunde, daß jeder neue Gedanke bey nahe seine eigene Finger-Setzung habe, folgt, daß die jetzige Art zu denken, indem sie sich von der in vorigen Zeiten gar besonders unterscheidet, eine neue Applicatur eingeführt habe.

6. §. Unsere Vorfahren, welche sich überhaupt mehr mit der Harmonie als Melodie abgaben, spielten folglich auch meistens vollstimmig. Wir werden aus der Folge ersehen, daß bey dergleichen Gedanken, indem man sie meistens nur auf eine Art heraus bringen kan, und sie nicht so gar viel Veränderungen haben, jedem Finger seine Stelle gleichsam angewiesen ist, folglich sind sie nicht so verführerisch wie die melodischen Passagen, weil der Gebrauch der Finger bey diesen letztern viel willkürlicher ist, als bey jenen. Vor diesem war das Clavier nicht so temperirt wie heut zu Tage, folglich brauchte man nicht alle vier und zwanzig Tonarten wie anjesso und man hatte also auch nicht die Verschiedenheit von Passagen.

7. §. Ueberhaupt sehen wir hieraus, daß man bey jetzigen Zeiten ganz und gar nicht ohne die rechten Finger geschicklich [15] fortkommen kan, da es noch eher vordem angienge. Mein seliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht als wenn es bey grossen Spannungen nöthig war. Da er nun einen Zeitpunkt erlebt hatte, in welchem nach und nach eine ganz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommenern Gebrauch der Finger sich auszudenken, besonders den Daumen, welcher ausser andern guten Diensten hauptsächlich in den schweren Tonarten ganz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will\*). Hierdurch ist er auf einmahl von seiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Haupt-Fingers erhoben worden.

8. §. Da diese neue Finger-Setzung so beschaffen ist, daß man damit alles mögliche zur bestimmten Zeit leicht herausbringen kan; so lege ich solche hier zum Grunde.

9. §. Es ist nöthig, bevor ich an die Lehre der Applicatur selbst gehe, vorhero gewisse Dinge zu erinnern, welche man theils vorhero wissen muß, theils von der Wichtigkeit sind, daß ohne sie auch die besten Regeln unträftig bleiben würden.

---

\*) [S. Bach behielt zwar noch ältere Fingersatzgewohnheiten bei, z. B. aufwärts rechte Hand 2 über 3, 3 über 4 und 5, abwärts 3 über 2, 5 über 4 und 3, linke Hand aufwärts 3 über 2, 5 über 2 und 4, abwärts 4 über 5, 2 und 3 über 4, forderte aber bei der Tonleiter den Gebrauch des Daumens der rechten Hand aufwärts nach, abwärts vor den beiden Halbtönen (in der l. H. umgekehrt) und eine gleichmäßige Ausbildung und Unabhängigkeit aller Finger. Vgl. Ph. Spitta, J. S. Bach II, S. 645 ff.]

10. §. Ein Clavierist muß mitten vor der Tastatur sitzen, damit er mit gleicher Leichtigkeit so wohl die höchsten als tiefsten Töne anschlagen könne.

11. §. Hängt der Vordertheil des Armes etwas weniges nach dem Griffbreite herunter, so ist man in der gehörigen Höhe.

12. §. Man spielet mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven; je mehr insgemein hierinnen gefehlet wird, desto nöthiger ist hierauf acht zu haben. Die Steiffe ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen, die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welches alle Augenblicke nöthig ist. [16] Alle Spannungen, das Auslassen gewisser Finger, das Einsetzen zweyer Finger nach einander auf einen Ton, selbst das unentbehrliche Ueberschlagen und Untersetzen erfordert diese elastische Kraft. Wer mit ausgestreckten Fingern und steifen Nerven spielt, erfähret ausser der natürlich erfolgenden Ungeschicklichkeit, noch einen Haupt-Schaden, nemlich er entfernt die übrigen Finger wegen ihrer Länge zu weit von dem Daumen, welcher doch so nahe als möglich beständig bey der Hand seyn muß, und benimmt diesem Haupt-Finger, wie wir in der Folge sehen werden, alle Möglichkeit, seine Dienste zu thun. Dahero kommt es, daß derjenige, welcher den Daumen nur selten braucht, mehrentheils steif spielen wird, dahingegen einer durch dessen rechten Gebrauch dieses nicht einmahl thun kan, wenn er auch wollte. Es wird ihm alles leichte: man kan dieses im Augenblick einem Spieler ansehen; versteht er die wahre Applicatur, so wird er, wenn er anders sich nicht unnöthige Gebehrden angewöhnt hat, die schwersten Sachen so spielen, daß man kaum die Bewegung der Hände siehet, und man wird vornehmlich auch hören, daß es ihm leichte fällt; dahingegen ein anderer die leichtesten Sachen oft mit vielem Schnauben und Grimassen ungeschickt genug spielen wird.

13. §. Wer den Daumen nicht braucht, der läßt ihn herunter hängen, damit er ihm nicht in Wege ist; solcher Gestalt fällt die mäßigte Spannung schon unbequem, folglich müssen die Finger ausgestreckt und steif werden um solche heraus zu bringen. Was kan man auf diese Art wohl besonders ausrichten? Der Gebrauch des Daumens giebt der Hand nicht nur einen Finger mehr, sondern zugleich den Schlüssel zur ganzen möglichen Applicatur. Dieser Haupt-Finger macht sich noch überdem dadurch verdient, weil er die übrigen Finger in ihrer Geschmeidigkeit [17] erhält, indem sie sich allezeit biegen müssen, wenn der Daumen sich bald bey diesem bald jenem Finger eindringt. Was man ohne ihn mit steiffen und gestreckten Nerven bespringen mußte, das spielt man durch seine Hülfe anjese rund, deutlich, mit ganz natürlichen Spannungen, folglich leichte.

14. §. Es verstehet sich von selbst, daß bey Springen und weiten Spannungen diese Schlappigkeit der Nerven und das Gebogene der Finger nicht beybehalten werden kan; selbst das Schnellen erfordert bisweilen auf einen

Augenblick eine Steiffe. Weil dieses aber die seltnesten Vorfälle sind, und welche die Natur von selbst lehret, so bleibt es in übrigen bey der im zwölften §. gemeldeten Vorschrift. Man gewöhne besonders die noch nicht ausgewachsenen Hände der Kinder, daß sie, anstatt des Hin- und Her-Springens mit der ganzen Hand, wobey wohl noch oft dazu die Finger auf einen Klumpen zusammen gezogen sind, die Hände im nöthigen Falle so viel möglich ausdehnen. Hierdurch werden sie die Tasten leichter und gewisser treffen lernen, und die Hände nicht leichte aus ihrer ordentlichen und über der Tastatur horizontal-schwebenden Lage bringen, welche bey Sprüngen gerne bald auf diese bald auf jene Seite sich zu verdrehen pflegen.

15. §. Man stosse sich nicht daran, wenn manchemahl ein besonderer Gedanke den Lehrmeister nöthiget, solchen selbst zu probieren, um dessen beste Finger-Setzung mit aller Gewißheit seinen Schülern zu weisen. Es können zuweilen zweifelhafte Fälle vorkommen, die man auch bey dem ersten Anblick mit den rechten Fingern spielen wird, ohngeachtet es Bedenklichkeiten setzen würde, solche Finger einem andern vorzusagen. Beym Unterweisen hat man selten mehr als ein Instrument, damit der Lehrmeister zugleich mitspielen könne. Wir sehen hieraus ersichtlich, daß ohngeachtet [18] der unendlichen Verschiedenheit der Applicaturen, dennoch wenige gute Haupt-Regeln hinlänglich sind, alle vorkommende Aufgaben aufzulösen; zweytens, daß durch eine fleißige Übung der Gebrauch der Finger endlich so mechanisch wird und werden muß, daß man, ohne sich weiter darum zu bestimern, in den Stand gesetzt wird, mit aller Freyheit an den Ausdruck wichtigerer Sachen zu denken.

16. §. Man muß bey dem Spielen beständig auf die Folge sehen, indem diese oft Ursache ist, daß wir andere als die gewöhnlichen Finger nehmen müssen.

17. §. Die entgegene Lage der Finger an beyden Händen verbindet mich die Exempel über besondere Vorfälle, in zweyerley Bewegung anzuführen, um solche beyden Händen aus der Ursache, warum es hingesezt worden ist, brauchbar zu machen. Dem ohngeacht habe ich die Exempel von einiger Erheblichkeit für beyde Hände beziffert, damit man zugleich solche mit beyden Händen üben könne. Man kan nicht zu viel Gelegenheit geben, diese schon oben in der Einleitung angepriesene Art von Übung im Einklange anzuwenden. Jeder vorgezeichnete Schlüssel deutet an, für welche Hand die Ziffern gehören; stehen über, und unter den Noten zugleich Ziffern, so gehen allezeit, sey es was vor ein Schlüssel vorsche, die obersten die rechte, und die untersten die linke Hand an.

18. §. Nach diesen in der Natur gegründeten Vorschriften werde ich nunmehr zu der Lehre der Applicatur selbst schreiten. Ich werde sie auch auf die Natur gründen, weil diese Finger-Ordnung bloß die beste ist, welche nicht mit unnüthigem Zwang und Spannungen vergesellschaftet ist.

| 19. §. Die Gestalt unserer Hände und des Griffbrets bildet uns gleich-

sam den Gebrauch der Finger ab. Sene giebt uns [19] zu erkennen, daß besonders drey Finger an jeder Hand um ein ansehnliches länger sind, als der kleine Finger und der Daumen. Nach dieser finden wir, daß einige Tasten tiefer liegen und vor den andern vorstehen.

20. §. Ich werde nach der gewöhnlichen Art die Daumen mit der Ziffer 1, die kleinen mit 5, die Mittel-Finger mit 3, die Finger nächst dem Daumen mit 2 und die neben dem kleinen Finger mit 4 bezeichnen.

21. §. Die erhabenen und hinten stehenden Tasten werde ich in der Folge durch ihren mehr gewöhnlichen als richtigen Rahmen der Halbentöne von den übrigen unterscheiden.

22. §. Aus der im 19. §. gedachten Abbildung folgt natürlicher Weise, daß diese halben Töne eigentlich für die 3 längsten Finger gehören. Hieraus entsteht die erste Hauptregel, daß der kleine Finger selten und die Daumen anders nicht als im Nothfalle solche berühren.

23. §. Die Verschiedenheit der Gedanken, vermöge welcher sie bald ein- bald mehrstimmig, bald gehend bald springend sind, verbindet mich von aller Art Exempel zu geben.

24. §. Die einstimmigen gehenden Gedanken werden nach ihrer Ton-Art beurtheilt, folglich muß ich bey der Abbildung derselben von allen vier und zwanzig Ton-Arten so wohl im Herauf- als Heruntergehen den Anfang machen. Hierauf werde ich die mehrstimmigen Gedanken durchgehen; diesen werden Exempel mit Spannungen und Sprüngen folgen, weil man sie leicht nach den mehrstimmigen Gedanken abmessen oder gar auf harmonische Zusammenklänge zurückführen kan; endlich werde ich von den Bindungen, von einigen Freyheiten wider die Regeln, einigen schweren Exempeln und Hülfz-Mitteln handeln; zuletzt werden die Probe-Stücke das noch übrige nachholen, durch deren Anhängung ich [20] in verbundenen Gedanken von allerley Art mehr Nutzen zu stiften, und mehr Lust zu dem schweren Studio der Applicatur zu erregen geglaubt habe, als wenn ich durch Ueberhäuffung vieler, aus ihrem Zusammenhang gerissenen Exempel unerträglich und zu weitläufig worden wäre.

25. §. Die Abwechselung der Finger ist der hauptsächlichste Vorwurf der Applicatur. Wir können mit unsern fünf Fingern nur fünf Töne nach einander anschlagen; folglich mercke man vornehmlich zwey Mittel, wodurch wir bequem so viel Finger gleichsam kriegen als wir brauchen. Diese zwey Mittel bestehen in dem Untersezen und Ueberschlagen.

26. §. Da die Natur keinen von allen Fingern so geschickt gemacht hat, sich unter die übrigen andern so zu biegen, als den Daumen, so beschäftigt sich dessen Biegsamkeit sammt seiner vorteilhaften Kürze ganz allein mit dem Untersezen an den Dertern und zu der Zeit, wenn die Finger nicht hinreichen wollen.

27. §. Das Ueberschlagen geschiehet von den andern Fingern und wird

dadurch erleichtert, indem ein grösserer Finger über einen kleineren oder den Daumen geschlagen wird, wenn es gleichfalls an Fingern fehlen will. Dieses Ueberschlagen muß durch die Übung auf eine geschickte Art ohne Verschränkung geschehen.

28. §. Das Untersetzen des Daumens nach dem kleinen Finger, das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den dritten, des dritten über den zweyten des vierten über den kleinen, ingleichen des kleinen Fingers über den Daumen ist verwerflich.

29. §. Den rechten Gebrauch dieser zwey Hülfsmittel werden wir aus der Ordnung der Ton-Leitern aufs deutlichste ersehen. Dieses ist der Haupt-Nutzen dieser Vorschrift. Bey gehenden Passagen durch die Ton-Leitern, welche sich nicht eben so anfangen und endigen, wie sie hier abgebildet sind, versteht [21] es sich von selbst, daß man wegen der Folge die Finger so einteilt, daß man just damit auskömmt, ohne allezeit verbunden zu seyn, denselben Finger eben auf die Taste zu setzen und keinen andern.

30. §. — 60. §. [§. 21—28 wendet der Verf. diese „neue“ Fingersezung auf alle Stalen an und erläutert sie an zahlreichen Notenbeispielen, und zwar behandeln § 30—32 C-dur, § 33—34 A-moll, § 35—36 G-dur, § 37—38 E-moll, § 39—40 F-dur, § 41—42 D-moll, § 43 B-dur, § 44—45 G-moll, § 46—47 D-dur, § 48—49 H-moll, § 50—51 A-dur, § 52—53 Fis-moll, § 54—55 E-dur und Cis-moll, § 56 H-dur und Gis-moll, § 57 Fis-dur und Es-moll, § 58 Des (Cis)-dur und B-moll, § 59 As-dur und F-moll, § 60 Es-dur und C-moll.]

61. §. Wir sehen aus der Vorschrift dieser Scalen, daß der Daumen niemals auf einen halben Ton gesetzt wird, und daß er bald nach dem zweyten Finger alleine, bald nach dem zweyten und dritten, bald nach dem zweyten, dritten und vierten Finger, niemals aber nach dem kleinen eingesetzt wird. Weil jede Scala sieben Stufen hat, und die Wiederholung jeder Scale, um bey einer Ordnung zu bleiben, ihrem Anfange ähnlich seyn muß, so mercke man, daß der Daumen gemeinlich einmahl nach den zweyten darauf folgenden Fingern und das andre mahl nach allen dreyn eingesetzt wird; bey'm Aufsteigen mit der rechten Hand und bey'm Absteigen mit der linken heist dieses untersetzen. Lebt man sich so lange, [29] bis der Daumen auf eine mechanische Art sich von selbst auf diese Weise am gehörigen Ort ein und untersetzt; so hat man das meiste in der Finger-Sezung gewonnen.

62. §. Wir sehen ferner, daß das Ueberschlagen bald mit dem zweyten Finger, bald mit dem zweyten und dritten, bald mit dem zweyten, dritten und vierten über den Daumen und mit dem dritten Finger über den vierten geschieht. Wir werden in der Folge eine kleine Ausnahme finden, vermöge welcher mit gewissen Umständen erlaubt ist, einmahl den vierten Finger über den kleinen zu schlagen; desgleichen werden wir bey Gelegenheit der Manieren einen Fall bemerken, worinnen der dritte Finger nach dem zweyten, wohl zu merken, ein-

gesetzt worden. Man muß dieses Einsetzen nicht mit dem Ueberschlagen verwechseln. Ueberschlagen heißt: wenn ein Finger über den andern gleichsam wegklettert, indem der andere noch über der Taste schwebet, welche er niedergedrückt hat; bey dem Einsetzen hingegen ist der andere Finger schon weg, und die Hand gerückt.

63. §. Endlich sehen wir bey dieser Abbildung der Ton-Leitern, daß die, ohne, oder mit den wenigsten Versetzungs-Zeichen die meiste Veränderungen von Applicaturen erlauben, indem allda das Untersetzen sowohl als das Ueberschlagen angehet; und daß die übrigen nur einerley Abwechselung der Finger gestatten. Folglich sind die so genannten leichten Ton-Arten (weil ihre Applicatur so verschieden ist, und man beyde Hülfsmittel zur rechten Zeit gebrauchen lernen muß, ohne sie zu verwirren; weil es nöthig ist die einmahl erwählte Ordnung in der Folge beizubehalten, und man also wohl zu merken hat, wo der Daumen eingesetzt worden,) viel verführerischer und schwerer als die so genannten schweren Ton-Arten, indem sie nur eine Art von Finger-Setzung haben, allwo der Daumen durch die Übung in [30] seinen ordentlichen Platz sich von selbst eindringen lernt. Diese letztern behalten den Nahmen der schweren nur aus der Ursache bey, weil entweder gar nicht, oder selten aus selbigen gespielt und gesetzt wird. Hierdurch bleibt ihre Schreib-Art so wohl als die Lage ihrer Tasten allezeit fremde. Durch die wahre Lehre und Anwendung der Finger-Ordnung werden uns also diese schwere Ton-Arten eben so leichte, als groß die Schwierigkeit war, auf eine falsche Art, besonders ohne Daumen oder den rechten Gebrauch desselben in solchen fort zu kommen. Einer der größten Vorzüge des Claviers, vermöge dessen man mit besonderer Leichtigkeit aus allen vier und zwanzig Ton-Arten spielen kan, ist also durch die Unwissenheit der rechten Applicatur verborgen geblieben.

64. §. Das Untersetzen und Ueberschlagen als die Haupt-Hülfsmittel in der Abwechselung der Finger müssen so gebraucht werden, daß alle Töne dadurch gut zusammen gehänget werden können. Deswegen ist in den Ton-Arten mit keinen oder wenigen Versetzungs-Zeichen bey gewissen Fällen das Ueberschlagen des dritten Fingers über den vierten und des zweyten über den Daumen besser und nützlicher, um alles mögliche Absetzen zu vermeiden, als der übrige Gebrauch des Ueberschlagens und das Untersetzen des Daumens, weil selbiger bey vorkommenden halben Tönen mehr Platz und folglich auch mehr Bequemlichkeit hat, unter die andern Finger durchzutriecken, als bey einer Folge von lauter unten liegenden Tasten. Bey den Ton-Arten ohne Versetzungs-Zeichen geschiehet dieses Ueberschlagen ohne Gefahr des Stolperns hinter einander; bey den andern aber muß man wegen der halben Töne mehr Behutsamkeit brauchen.

65. §. Nach diesen Scalen und nach dem in selbigen befindlichen Gebrauch

der beyden Hülfsmittel werden alle einstim- [31] mige gehende Gedanken beurtheilt. Von einigen hierbey besondern Fällen und Freyheiten wird zuletzt gehandelt werden.

66. §. — 75. §. [§. 31—34 behandeln den Fingerfaß bei Zweitlängen, bei (67) Sekunden, (68) gebrochenen Sekunden, (69) Terzen, (70) gebrochenen Terzen, (71) einfachen und gebrochenen Quartan, (72) Quinten und Sexten, (73—75) Septimen und Octaven.]

76. §. — 78. §. [§. 34—45 behandeln den Fingerfaß bei Dreitlängen im Umfang einer (76) Quarte, (77) Quinte und (78) Sexte.]

79. §. [§. 35 behandeln den Fingerfaß bei Viertlängen.]

80. §. — 81. §. [§. 36 regeln den Gebrauch des vierten und fünften Fingers für die auf einen bzw. zwei Halbtröne fallenden Außenstimmen im heutigen Sinne.]

82. §. Da man alle Brechungen und springende Gedanken, so viel als es seyn kan, auf diese mehrstimmige Anschläge zurück führet, so folgt hieraus, daß sie auch nach unserer vorgeschriebenen Finger-Setzung gespielt und zugleich nach den darbey angemerckten Umständen beurtheilet werden müssen. Die aus dem [37] bey Fig. LV. angezeigten Exempel heraus gezogenen Gedanken werden meinen Lesern meine Meinung noch deutlicher machen.

[Tab. II.] Fig. LV.



83. §. Der gute Vortrag, sowohl als das vorhergegangene, erfordern bisweilen eine kleine Aenderung der Finger bey diesen Brechungen. Besonders findet man zuweilen bey gewissen von oben herunter gebrochenen Accorden den dritten Finger bequemer als den vierten, ohngeachtet dieser letztere natürlicher bey denselben Accorden, wann sie auf einmahl angeschlagen werden, eingesetzt wird (1).

[Tab. II.] Fig. 1.



Wegen des guten Vortrags kan man oft von einem schwächern Finger den Grad der Deutlichkeit nicht erwarten, welchen man von einem stärkern gar leicht erhält, weil die Deutlichkeit überhaupt durch einen gleichen Druck vornehmlich mit hervorgebracht wird. Aus dieser Ursache haben linckhändige keinen geringen Vortheil auf unserm Instrumente. Bey dem (2)

[Tab. II.] Fig. 2.



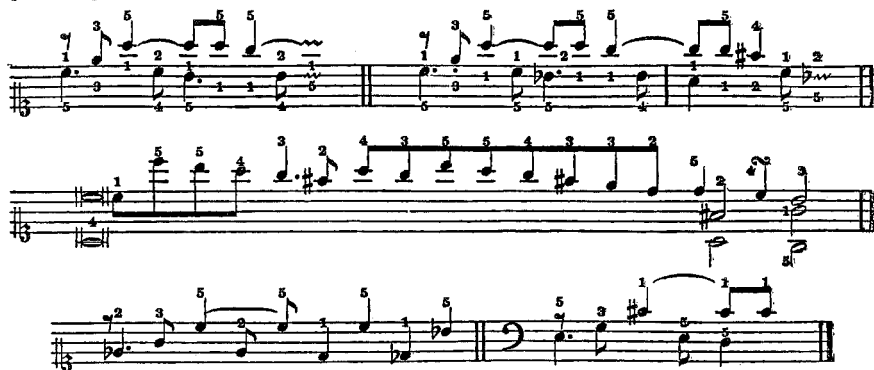
Exempel hat man die Tertie wegen des vorhergegangenen f, mit dem dritten Finger genommen.

84. §. Da wir aus allem bisher angeführten ersehen haben, daß vor allen andern Fingern besonders der rechte Gebrauch des Daumens so wohl in den gehenden als springenden, so wohl in den einstimmigen als mehrstimmigen Gedanken von besonderer Erheblichkeit sey; so ist der Schade um so viel größer den einige, und zwar in unsern jetzigen Tagen, auswärts heraus gekommenen Anweisungen zum Clavier-Spielen auffern falschen Sätzen besonders wegen dieses Puncts anrichten. Einer läßt den Gebrauch des Daumens gar weg; ein anderer geht desto unfreundlicher mit seinen Schülern um, er fordert nicht allein von ihnen, daß sie alle Finger ohne Unterschied und ohne die gehörige Ordnung auf allen Tasten herum klettern lassen, sie sollen so gar dieses auf einer Taste allein thun können. Der erste zieht Schüler, welche nicht anders als durch Stolpern, Absätze [38] und Verschrenckung der Finger fortkommen: des andern Scholaren werden ohne Noth und Nutzen strapazirt, besonders muß bey ihnen alle Augenblick die Hand verstellt und verzogen werden, indem sie so gar in den Ton-Arten mit den meisten Versetzungs-Zeichen ohne die geringste Noth den Daumen auf die halben Töne schleppen; durch dieses Verdröhen kommen die andern Finger aus ihrer natürlichen Stellung, sie können anders nicht als durch Zwang gebraucht werden, folglich fällt alle Gelassenheit, alle Schlappigkeit der Nerven weg, und die Finger werden steif.

85. §. Je verführischer die Finger-Setzung bey den einstimmigen und gehenden Gedanken vor den mehrstimmigen und springenden ist, wie wir aus den Scalen gesehen haben; desto weniger gefährlich ist sie bey denen Bindungen. Indem die gebundenen Noten auß strengste nach der Vorschrift gehalten werden müssen, so pflegt daher selten mehr als eine Art, solche heraus zu bringen, möglich zu seyn. Man muß also hierbey mehr Freyheiten erlauben, als sonst. Das Fortsetzen eines Fingers ohne Abwechselung, das Steigen des Daumens auf einen halben Ton und andere Hülfz-Mittel, wovon wir hernach handeln

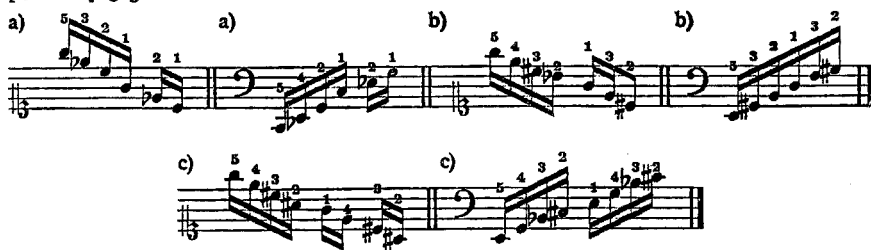
werden, kan man ohne Bedenken brauchen. Da man also nicht leicht bey diesen Bedingungen irren kan, so mögen die wenigen Exempel bey Fig. LVI. hinlänglich seyn.

[Tab. II.] Fig. LVI.



86. §. Ich mache den Anfang bey Anführung einiger besonderer Exempel, unter Fig. LVII.

[Tab. II.] Fig. LVII.



bey (a) das Ueberschlagen des zweyten, bey (b) des dritten und bey (c) des vierten Fingers über den Daumen in Sprüngen zu zeigen. Bey Fig. LVIII.

[Tab. II.] Fig. LVIII.



sehen wir das Einfsetzen des Daumens in springenden Passagen; man mercke hier, daß allezeit nach dem Daumen der vierte Finger, und nach dem zweyten der kleine eingefeset wird. [39]

87. §. Eine der nöthigsten Freyheiten in der Applicatur ist das Auslassen gewisser Finger wegen der Folge. Die unter Fig. LIX. befindlichen Exempel zeigen dieses deutlich, unter welchen das mit (\*) auf Tab. III. bezeichnete beweiset, daß dieses Auslassen natürlicher sey, als die bey (\*) (\*) befindlichen Spannungen. In den Bässen kömmt diese Nothwendigkeit besonders oft vor. Die natürliche Biegsamkeit des Daumens macht das bey (1) befindliche Exempel, allwo drey Finger ausgelassen werden, bequemer, als das bey (2), wo nur zwey Finger wegbleiben.

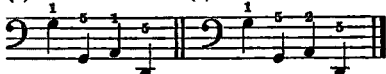
[Tab. II.] Fig. LIX.

[Tab. III.]



(1)

(2)



88. §. Wenn in den Probe-Stücken zwey Ziffern neben einander über eine Note vorkommen, so wird der eingesetzte Finger, welchen die erste Ziffer anweist, nicht eher aufgehoben, als bis der andere da ist, weil diese mit zwey Ziffern bezeichnete Note nur einmahl angeschlagen werden darf, es sey denn, daß eine darüber befindliche Manier, diese Note mehr als einmahl zum Gehör bringet. Die Folge so wohl Tab. III. Fig. LX. (a)

[Tab. III.] Fig. LX.

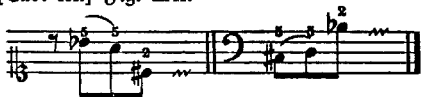


als die Ausübung einiger Manieren machen dieses Einsetzen zweyer Finger hinter einander oft nöthig; dann und wann ist auch eine Aushaltung daran Schuld (b). Die Biegsamkeit des Daumens ist zu diesem Ablösen vorzüglich geschickt. Da dieses Hülf-

Mittel so gar leicht nicht ist, geschieht zu gebrauchen, so hat es von Rechts wegen nur bey einer wenigstens etwas langen Note und im Falle der Noth statt. Diese Vorsicht mercke man bey allen außerordentlichen Hülfsmitteln, welche theils von Natur theils wegen ihrer Seltenheit schwer sind und auch bleiben. Man erlaube solche seinen Schülern nicht eher, als bis entweder gar keine andere Möglichkeit mehr da ist, oder man müsse eine noch grössere Unbequemlichkeit sich gefallen lassen. Aus dieser Ursache braucht Couperin, so gründlich derselbe sonst ist, zu oft und ohne Noth dieses Ablösen eines schon eingesetzten Fingers\*). Ohne [40] Zweifel war der rechte Gebrauch des Daumens damals noch nicht völlig bekannt; man siehet dieses aus einigen von ihm bezifferten Exempeln, allwo er besonders bey Bindungen so verfährt, anstatt den Daumen zu gebrauchen oder mit einem Finger fort zu gehen, welches beydes leichter ist als dieses Hülfsmittel. Da der Daumen von unsern Vorfahren nur selten gebraucht wurde, so war er ihnen oft im Wege; folglich hatten sie manchmal zu viel Finger. Als man nachhero solchen fleißiger zu gebrauchen anfang, so mengte sich die alte Art noch oft unter die neue und man hatte gleichsam noch nicht das Herz, den Daumen allezeit da, wo er hingehöret, einzusetzen. Jetzt empfinden wir dann und wann, ohngeachtet des bessern Gebrauchs der Finger bey unserer Art von Musik, daß wir deren zu wenig haben.

89. §. Dahero muß man zuweilen erlauben, mit einem Finger, auch bey gehenden Noten, fortzugehen. Am öftersten und leichtesten geschieht dieses, wenn man wegen der Folge von einem halben Tone in die nächste Taste mit dem Finger herunter gleitet. Man drückt hierdurch sehr bequem eine Schleifung aus, Fig. LXI.

[Tab. III.] Fig. LXI.



Da dieses Herabgleiten sehr leicht fällt, so kan es auch außer dieser Ursache und in geschwinderer Zeit-Masse gebraucht werden als das Fortsetzen und Ablösen. Uebrigens mercke man besonders hierbey an, daß das Fortsetzen in gewissen Fällen eben so geschickt ist, gestossene Noten heraus zu bringen als geschleifte. Von der ersten Art finden wir bald zu Anfange des Probe-Stücks aus dem fis moll, und von der andern Art bey Fig. LVI. Tab. II. Exempel. Uebrigens haben wir aus dem vorigen §. gehört, daß dieses Fortsetzen natürlicher sey, zumahl bey Bindungen, wenn man die Wahl hat, als das Ablösen.

\*) [In Couperins Klavierschule „L'art de toucher le clavecin“, Paris 1717, dem ersten eigentlichen Lehrbuche des Klavierspiels. Dieser stumme Fingerwechsel auf einer Taste ist für Couperin gleich dem häufigeren Gebrauch des 5. Fingers beider Hände charakteristisch.]

90. §. Wenn ein Ton öfter als einmal hinter einander in mäßiger Geschwindigkeit vorkommt, so wird mit den Fingern [41] nicht abgewechselt, wohl aber bey dergleichen geschwinden Noten. Man gebraucht hierzu nur zwey Finger auf einmal. Der kleine ist hierzu der ungeschickteste, weil ihm wegen seiner Schwäche das Schnellen, welches hierzu erfordert wird, schwer fällt. Dieses Schnellen entsteht dadurch, indem jeder Finger so hurtig als möglich von der Taste abgleiten muß, damit jedes Einsetzen deutlich gehört werden könne. Auf dem Clavicorde bringt man am leichtesten diese Art von Passagen heraus.

91. §. Bey etwas langsamen mehr als einmal hinter einander vorkommenden einerley Tönen kan man diesen besondern Vorthail sich zu Nutzen machen, daß man das letzte mahl denjenigen Finger einsetzt, den die Folge haben muß. Ein Exempel hiervon findet man bey Fig. LXII.

[Tab. III.] Fig. LXII.



Dieser Umstand ereignet sich besonders bey der linken Hand oft.

92. §. Wenn in denen Ton-Arten mit vielen halben Tönen Passagen vorkommen, welche nicht von der Weite seyn, daß nach untersestem Daumen der gewöhnliche Finger, wegen der sonst ordentlich darauf folgenden Töne, muß gesetzt werden, so nimmt man nach dem Daumen den Finger, welcher vor dem Daumen da war. Die Ursache hiervon ist diese, weil man hierdurch die Hand in einer Lage behält, anstatt daß es unbequem fallen würde, wegen eines geschwinde vorbey gehenden Tones die ganze Hand zu rücken. Diese Regel gilt nur so lange, als blos ein Ton nach Einsetzung des Daumens darauf folgt; folgen aber zwey, so braucht man die Finger in ihrer gehörigen Ordnung. Von beyderley Art finden wir Exempel unter Fig. LXIII.

[Tab. III.] Fig. LXIII.



Einige brauchen diese Art von Applicatur bey Passagen, wo noch zwey Töne nach dem Daumen folgen, welche ganz oben über den beyden letzten Exempel stehet; sie ist nicht eben unrecht, ich glaube [42] aber, daß man das verbunden ist zu thun, was man in wenigen Veränderungen ohne Unbequemlichkeit verrichten kan.

93. §. In den Probe-Stücken finden sich ein paar Stellen, wo wider die gegebene Regel, in einer einzeln Stimme der kleine Finger gebraucht wird an einem Orte, wo die Weite der Passage nicht mit ihm zu Ende gehet. Die Abbildung beyder Passagen findet sich bey Fig. LXIV.

[Tab. III.] Fig. LXIV.



Der erstere Fall ist durch die mäßige Zeit-Maass der Noten zu entschuldigen. Man darf dieses Ueber schlagen nicht anders gebrauchen, als wenn der vierte längere Finger über den auf eine der untersten Tasten liegenden kleinen, auf einen halben Ton ziemlich bequem durch eine kleine Wendung der Hand klettern kan, und dieses muß nur einmal und nicht öfter hinter einander geschehen. Der andere Fall ist ein Zeichen der nöthigen Zusammenziehung der Hand und wird durch die Haltung erleichtert; ausserdem aber ist diese Art von Applicatur falsch. Da die Zeit-Maass des ganzen Stückes sehr geschwind ist, so möchte die Einsetzung zweyer Finger auf das f fast schwerer gewesen seyn, als dieses Zusammenziehen. Die Hand wird bey diesem Falle gleichfalls etwas wenigens nach der rechten Seite gewendet. Das Einsetzen in eben demselben Stücke auf einer kürzern Note vor einer Manier, hat nicht vermieden werden können, oder man hätte einen ungewissen Sprung wagen müssen. Wir werden dieses aus der Erklärung dieser Manier deutlicher begreifen.

94. §. In Stücken von drey und mehrern Stimmen, wo jede Stimme ihren ausdrücklichen Gesang behält, ereignen sich dann und wann Fälle, wo beyde Hände abwechseln müssen, wenn die Gattung der Noten genau beobachtet werden soll, obgleich nach dem Noten-Plane der Gang nur einer Hand allein zu gehören scheint. Fig. LXV. [43].

[Tab. III.] Fig. LXV.



95. §. [S. 43 verweist auf das Übungsbeispiel Fig. LXVI. für Untersezen, Überschlagen bei lauter gehenden Noten oder eingemischten Sprüngen und den Gebrauch des kleinen Fingers].

96. §. In gewissen Fällen, wo man leicht ungewiß hätte seyn oder gar irren können, welche Noten mit dieser oder jener Hand müssen gespielt werden, habe ich die für die rechte den Strich in die Höhe und die für die linke den Strich herunter lehren lassen. Wenn wegen Mangel des Raums einige Noten in den Mittelstimmen nicht besonders geschwänzt worden sind, so muß man ihre Geltung und Aushaltung nach der Eintheilung anderer mit ihnen zugleich anschlagenden Mittel- oder Grundstimmen-Noten beurtheilen. Da ich in der Schreib-Art der Probe-Stücke hauptsächlich darauf gesehen habe, daß denen Anfängern so viel möglich eine Erleichterung verschaffet und alle Gelegenheit benommen werde, die Hände wegen der ihnen zukommenden Noten zu verwirren: so wird es niemand Wunder nehmen, wenn manchmal die Geltung jeder Note und der Gang jeder Stimme nicht ausdrücklich so, wie man wohl sonst zu thun pfleget, angedeutet worden. Ein Kenner wird dem ohngeacht gar leicht den Gesang jeder Stimme und die Geltung jeder Note aus einander finden können; In den Probe-Stücken aus dem Dur und aus dem Als ereignet sich die Ursache zu diesem §. einige mahl.

97. §. Man findet unter gedachten Probe-Stücken eines, wo die Hände überschlagen werden müssen. Ich habe auch diese natürliche Hezeren nicht vorbey gehen wollen, welche seit kurzem erst wieder anfängt etwas weniger gebraucht zu werden. Durch [44] die Vorzeichnung des Schlüssels habe ich hierbey jeder Hand das ihrige angewiesen; ausserdem pflegt man auch durch hinzugefügte Wörter dieses zu thun. Man findet oft dergleichen Stücke, wo der Urheber davon ohne Noth dieses Uberschlagen der Hände haben will. Man ist alsdenn hieran nicht gebunden, sondern ziehet den natürlichen Gebrauch der Hände dieser Gauckeley vor. Dem ohngeacht ist diese Art zu spielen gar nicht zu verwerfen, in so ferne sie unser Instrument noch vollkommner macht, und hierdurch gute neue Gedanken heraus gebracht werden können. Nur müssen sie so beschaffen seyn, daß sie ohne Uberschlagen entweder gar nicht, oder sehr unbequem gespielt werden können, indem der Gesang jeder Stimme bald durch heßliche Absätze verstimmt, bald gar zerrissen wird. Ausserdem ist es vergeblicher Wind, welcher blos Unverständige blenden kan; denn ein Kenner weiß gar wohl, daß dieses Uberschlagen allein betrachtet ausser einer kleinen Ungewohntheit, welche bald überwunden ist, gar nichts schweres in sich hat, ob wir schon aus der Erfahrung wissen, daß sehr gute und auch schwere Sachen auf diese Art gesetzt worden sind.

98. §. — 99. §. [S. 44 bemerkt, daß (98) der Fingersatz bei den Manieren im folgenden Hauptstück abgehandelt werde, daß manchmal die Fingersatzziffern bei einigen, durch kleine Nützen angedeuteten Manieren weggeblieben seien, da man sie von der folgenden, bezifferten Hauptnote aus bestimmen könne und verweist (99) auf die angehängten Probestücke].



## Zweytes Hauptstück.

### Von den Manieren.

#### Erste Abtheilung.

#### Von den Manieren überhaupt.

1. §. Es hat wohl niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweifelt. Man kan es daher mercken, weil man sie überall in reichlicher Menge antrifft. Indessen sind sie allerdings unentbehrlich, wenn man ihren Nutzen betrachtet. Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig, und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder fröhlich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige darzu bey; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mäßigen Composition kan durch sie aufgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der kläreste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muß.

2. §. So viel Nutzen die Manieren also stiften können, so groß ist auch der Schade, wenn man theils schlechte Manieren wählet, theils die guten auf eine ungeschickte Art ausser ihrem bestimmten Orte und ausser der gehörigen Anzahl anbringt.

3. §. Deswegen haben diejenigen allezeit sicherer gehandelt, welche ihren Stücken die ihnen zukommenden Manieren deutlich [46] beygefügt haben, als wenn sie ihre Sachen der Discretion ungeschickter Ausüber hätten überlassen sollen.

4. §. Auch hierinnen muß man den Franzosen Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie in der Bezeichnung ihrer Stücke besonders sorgfältig sind. Die größten Meister unsres Instruments in Deutschland haben dasselbe, wiewohl nicht mit solchem Ueberfluß, gethan, und wer weiß, ob sie nicht durch diese vernünftige Wahl und Anzahl der Manieren Gelegenheit gegeben haben, daß die Franzosen anjeho nicht mehr, wie vordem, fast jede Note mit einem solchen

Zierrath beschweren, und dadurch die nöthige Deutlichkeit und edle Einfachheit des Gesanges verdecken\*).

5. §. Wir sehen hieraus, daß man lernen müsse, die guten Manieren von den schlechten zu unterscheiden, die guten recht vorzutragen und sie an ihrem bestimmten Orte in gehöriger Anzahl anzubringen.

6. §. Die Manieren lassen sich sehr wohl in zwey Classen abtheilen. Zu der ersten rechne ich diejenigen, welche man theils durch gewisse angenommene Kennzeichen, theils durch wenige kleine Nötgen anzudeuten pflegt; zu der andern können die übrigen gehören, welche keine Zeichen haben und aus vielen kurzen Noten bestehen\*\*).

7. §. Da die letztere Art von Manieren von dem Geschmacke in der Musik besonders abhänget und folglich der Veränderung gar zu sehr unterworfen ist; da man sie bey den Clavier-Sachen mehrentheils angedeutet antrifft, und da man sie allenfalls bey der hinlänglichen Anzahl der übrigen missen kan: so werde ich nur etwas wenigß am Ende, bey Gelegenheit der Fermaten davon anführen, im übrigen aber blos mit denen aus der ersten Classe zu thun haben, indem sie mehrentheils schon von langen Zeiten her gleichsam zum Wesen des Clavier-Spielens gehört haben [47] und ohne Zweifel allezeit Mode bleiben werden. Ich werde diesen bekannten Manieren einige neue beyfügen; ich werde

\*) [Daß die Sitte, die Manieren bis auf Beibehaltung einiger ganz wenigen und elementaren durch völliges Ausschreiben mit gewöhnlichen Noten nach ihrem wahren Werte derselben dem Blicke leichter zu verdeutlichen, gegen Ende des 18. Jhs. allgemein eingebürgert war, bezeugt Milchmeyer (a. a. O., S. 37) ausdrücklich, sowie er auch sagt, daß auch unser Geschmack in sehr vielen Stücken seit 20 Jahren sich verbessert hat.]

\*\*) [Die von den französischen Clavecinisten stammenden Manieren der ersten Klasse nannte man wesentliche Manieren (seit Marpurg, Anleitung z. Klavierspielen 1755: Spielmanieren), die der zweiten willkürliche Manieren (seit Marpurg, a. a. O.: Gesmanieren). Die Heimat der letzteren ist Italien; sie sind nach Marpurgs Definition: „nichts anders als eine Verbindung einer oder mehrer Nebennoten mit einer Hauptnote aus der Melodie; sind sie in der Harmonie enthalten, so heißen sie harmonische Nebennoten, wo nicht, Wechsel- oder durchgehende Noten“, während man die Spielmanieren zum Unterschied von ihnen wesentliche Manieren nennt, „weil sie in jedem Stücke gebraucht werden“. Die wichtigste Quelle zum Studium der willkürlichen Manieren, deren Anwendung zur stilvollen Interpretation älterer Klaviermusik unerläßlich ist, deren Praxis uns aber seit etwa 1800 abhanden kam, bildet Marpurgs oben erwähntes Werk, daneben Quanz' Fföten- und Leop. Mozarts Violinschule. In 5 Klassen eingeordnet, zerfallen sie in Schwärmer, und zwar einfache und springende mit mehreren Unterarten als „schwebenden“ Manieren, in „laufende Figuren“ (stufenweise auf- und abwärts), rollende Figuren (die Noten gehen nicht gerade fort, sondern man weicht von einer auf die andere beständig zurück; Abarten: Walze, Groppo, Halbzirkel), „springende Figuren“ (akkordische Brechungen) und „vermischte Manieren“ (Vermischungen aller vorigen als Passagen, Gänge, Wendungen usw.) Auszugsweise Mittheilung derselben in Ab. Kullak's „Ästhetik des Klavierspiels“, 5. Aufl., v. Herausg. dieses Buches, Leipzig, 1916, C. F. Kahnt Nachfr.]

sie erklären und ihnen so viel möglich ihren Sitz bestimmen; ich werde der Bequemlichkeit wegen ihre Finger-Setzung, in so weit sie merkwürdig ist, so wohl als die Art sie vorzutragen, gleich darbey mit anführen; ich werde durch Exempel das, was man nicht allezeit mit aller Gewißheit sagen kan, erläutern; ich werde von einigen falschen oder wenigstens undeutlichen Zeichen, damit man sie von den rechten unterscheiden lerne, ingleichen von verwerflichen Manieren das nöthige erwehnen; ich werde zuletzt meine Leser auf die Probe-Stücke verweisen, und hoffe durch alles dieses das hier und da eingewurzelte falsche Vorurtheil, von der Nothwendigkeit der überhäuften bunten Noten bey dem Clavier-Spielen, ziemlich aus dem Wege zu räumen.

8. §. Diesem ohngeachtet stehet es jedem, wer die Geschicklichkeit besitzt, frey, ausser unsern Manieren weitläufigere einzumischen. Nur brauche man hierbey die Vorsicht, daß dieses selten, an dem rechten Orte und ohne dem Affecte\*) des Stückes Gewalt zu thun geschehe. Man wird von selbst begreifen daß zum Exempel die Vorstellung der Anschuld oder Traurigkeit weniger Auszierungen leidet, als andere Leidenschaften. Wer hierinnen das nöthige in Obacht nimmt, den kan man für vollkommen pafiren lassen, weil er mit der singenden Art sein Instrument zu spielen, das überraschende und feurige, welches die Instrumente vor der Singe-Stimme voraus haben, auf eine geschickte Art verknüpft, und folglich die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer durch eine beständige Veränderung vorzüglich aufzumuntern und zu unterhalten weiß. In diesem Puncte behalte man ohne Bedenken den Unterschied zwischen der Singe-Stimme und dem Instrumente bey. Wer nur sonst die nöthige Behutsamkeit [48] wegen dieser Manieren anwendet, der sey übrigens unbekümmert, ob das, was er spielt, eben gesungen werden könne oder nicht.

9. §. Indessen muß man dennoch vor allen Dingen sich hüten, daß man auch mit unserer Art von Manieren nicht zu verschwenderisch umgehe. Man betrachte sie als Sierrathen, womit man das beste Gebäude überhäufen und als das Gewürze, womit man die besten Speisen verderben kan. Viele Noten, in-

---

\*) [Die „Affektenlehre“, d. h. die Bestimmung des Vortrags hinsichtlich des Tempo, der Dynamik usw. aus dem geistigen Charakter der Composition heraus, ist das Fundament einer richtigen Auffassung und Interpretation älterer Mus. Die Beherrschung dieser erzieherischen, heute leider ganz abhanden gekommenen Kunst wurde damals als selbstverständlich angesehen und deshalb mit Vortrags-, Nuancierungs-, Tempo- usw. Bezeichnungen aufs alleräußerste gespart. Vgl. Leop. Mozarts Violinschule, S. 258: „Man muß nicht nur alles Angemerkte und Vorgeschiebene genau beobachten . . . sondern man muß auch mit einer gewissen Empfindung spielen; man muß sich in den Affect setzen, der auszudrücken ist usw.“ Noch F. V. Milchmeyers „Die wahre Art das Pianoforte-Forte zu spielen“, Dresden 1797, ja noch A. E. Müllers Klavier- und Fortepianoschule Sena 1804 stellen die selbstverständliche Beobachtung der Affektenlehre als Fundament des guten Vortrags hin.]

dem sie von keiner Erheblichkeit sind, müssen von ihnen verschont bleiben; viele Noten, welche an sich schimmernd genug sind, leiden sie ebenfalls nicht, weil sie nur die Wichtigkeit und Einfalt solcher Noten erheben und von andern unterscheiden sollen. Widrigenfalls würde ich denselben Fehler begehen, in den ein Redner fällt, welcher auf jedes Wort einen nachdrücklichen Accent legen wollte; alles würde einerley und folglich undeutlich werden.

10. §. Wir werden aus der Folge ersehen, daß mancher Fall mehr als eine Art von Manieren erlaubt; hier brauche man den Vortheil der Veränderung; man bringe bald eine schmeichelnde bald eine schimmernde Manier an, oder man trage zur Abwechslung manchmal die Noten, in so ferne sie es erlauben, ganz schlecht, ohne Manier, doch nach den Regeln des guten Vortrags, wovon in dem folgenden Hauptstücke gehandelt werden wird, und nach dem wahren Affect vor.

11. §. Es ist schwer, den Sitz jeder Manier so gar genau zu bestimmen, indem jeder Componist bey seinen Erfindungen, ohne daß er dem guten Geschmacke Gewalt thut, die Freyheit hat, an den meisten Orten eine ihm beliebige Manier darbey zu setzen. Wir begnügen uns, durch einige fest bestimmte Sätze und Exempel, wenigstens durch Anführung der Unmöglichkeit einer anzubringenden Manier unsere Leser hierinnen zu unterrichten; [49] und indem man bey denen Stücken, wo alle Manieren angedeutet sind, deswegen unbekümmert seyn kan, so pflegen im Gegentheil die Stücke, wo wenig oder nichts dabey gezeichnet ist, nach der gewöhnlichen Art mit ihren Manieren versehen zu werden.

12. §. Indem ich mich in dieser schweren Sache, noch zur Zeit keines Vorgängers, welcher mir diese schlüpfrige Bahn gebrochen hätte, zu erinnern weiß: so wird mir niemand verübeln können, wenn ich glaube, daß, ohngeacht gewisser fest gesetzten Fälle, dennoch vielleicht eine Möglichkeit zur Ausnahme vorhanden seyn kan.

13. §. Deswegen ist nöthig, weil bey dieser Materie, um sie mit Vernunft zu gebrauchen, viele Kleinigkeiten in acht zu nehmen sind, daß man, so viel als möglich, durch fleißige Anhörung guter Musiken sein Gehör übe, und vor allen Dingen, um vieles desto besser zu verstehen, die Wissenschaft des General-Basses besitze. Wir haben aus der Erfahrung, daß derjenige, welcher nichts gründliches von der Harmonie versteht, allezeit bey Anbringung der Manieren, im finstern tappet, und den guten Ablauf niemals seiner Einsicht, sondern dem bloßen Glücke zuschreiben hat. Ich werde zu dem Ende allezeit, wo es nöthig ist, den Satz den Exempeln beyfügen.

14. §. Ohngeachtet die Sänger so wohl als andere Instrumentisten, wenn sie ihre Stücke gut ausüben wollen, eben so wenig die meisten von unsern kleinen Manieren entbehren können als die Clavieristen, so haben doch die letztern

ordentlicher verfahren, da sie den Manieren gewisse Kennzeichen gegeben, wodurch die Art, ihre Stücke zu spielen, deutlich angedeutet worden ist.

15. §. Da man dieser löblichen Vorsicht nicht gefolget ist, und im Gegentheil durch wenige Zeichen alles andeuten wollen, so wird den übrigen die Lehre von den Manieren nicht nur viel [50] saurer als den Clavier-Spielern, sondern man hat auch aus der Erfahrung, daß dadurch viele undeutliche ja falsche Zeichen entstanden sind, welche noch jezo zuweilen verursachen, daß viele Sachen nicht gehörig ausgeführet werden. Zum Exempel der Mordent ist in der Musik eine nöthige und bekannte Manier, indessen kennen wenige, ausser die Clavieristen, dessen Zeichen. Ich weiß daß dadurch oft eine Stelle in einem Stücke verdorben worden ist. Diese Stelle mußte, wenn sie nicht unschmackhaft klingen sollte, mit einem langen Mordenten heraus gebracht werden, welchen niemand ohne Andeutung würde errathen haben. Die Nothwendigkeit dieses nur bey dem Claviere bekannte Zeichen darzu zu setzen, weil man kein anderes hat, verursachte, daß man es mit dem Zeichen eines Trillers verwechselte. Wir werden in der Folge aus der grossen Verschiedenheit dieser zwey Manieren ersehen, wie unangenehm die Würkung hiervon gewesen sey.

16. §. Da die Franzosen sorgfältig in Beysetzung der Zeichen ihrer Manieren sind, so folgt hieraus, gleichwie man sich leider bishero überhaupt von ihren Sachen und ihrer guten Art das Clavier zu spielen entfernt, daß man auch dadurch zugleich von der genauen Andeutung der Manieren dergestalt abgewichen ist, daß diese sonst so bekannten Zeichen jezo auch bey den Clavier-Sachen schon angefangen, fremde Dinge zu seyn.

17. §. Die in denen Manieren steckende Noten richten sich wegen der Versetzungs-Zeichen nach der Vorzeichnung bey dem Schlüssel. Dem ohngeacht werden wir in der Folge sehen, daß bald die vorhergehenden, bald die nachfolgenden Noten und überhaupt die Ausweichungen eines Gesanges in eine andere Tonart hierinnen eine Ausnahme oft zu machen pflegen, welche ein geübtes Ohr bald zu entdecken weiß. [51].

18. §. Damit man aber auch denen deswegen sich ereignenden Schwierigkeiten vorkommen möge, so habe ich für nöthig gefunden, die Art beizubehalten, vermöge welcher bey allen Manieren die Versetzungs-Zeichen zugleich mit angedeutet werden. Man wird sie in denen Probe-Stücken bald einzeln bald doppelt, wo es nöthig gewesen ist, antreffen.

19. §. Alle Manieren erfordern eine proportionirte Verhältniß mit der Geltung der Note, mit der Zeit-Maasse und mit dem Inhalte des Stückes. Man mercke bey denen Fällen besonders, wo unterschiedene Arten von Manieren statt haben, und wo man wegen des Affectes nicht zu sehr eingeschränkt ist, daß je mehr Noten eine Manier enthält, desto langsamer die Note seyn muß, wobei sie angebracht werden soll, es entstehe übrigens diese Langsamkeit aus der

Geltung der Note oder aus der Zeit-Maasse des Stückes. Das brillante, welches die Manier hervorbringen soll, muß also nicht dadurch gehindert werden, wenn zu viel Zeit-Raum von der Note übrig bleibt; Im Gegentheile muß man auch durch ein allzuhurtiges Ausüben gewisser Manieren keine Undeutlichkeit verursachen; dieses geschieht hauptsächlich, wenn man Manieren von vielen Noten oder viele Manieren über geschwinde Noten anbringt.

20. §. Ohngeachtet wir in der Folge sehen werden, daß man zuweilen mit Fleiß eine Manier über einer langen Note anbringt, welche die Währung dieser Note nicht völlig ausfüllt, so muß man dennoch hierbei die letzte Note einer solchen Manier nicht eher aufheben, als bis die folgende kommt, indem der Endzweck aller Manieren hauptsächlich dahin gerichtet seyn muß, die Noten zusammen zu hängen.

21. §. Wir sehen also, daß die Manieren mehr bey langsamer und mäßiger als geschwinde Zeit-Maass, mehr bey langen als kurzen Noten gebraucht werden. [52].

22. §. Was wegen der Geltung der Noten so wohl bey den Zeichen als auch kleinen Nötgen zu bemerken ist, werde ich allezeit bey der Erklärung derselben anführen. Ausserdem findet man die letztern nach ihrer wahren Geltung in den Probe-Stücken ausgedrückt.

23. §. Alle durch kleine Nötgen angeedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem bloß die folgende so viel verliert, als die kleinen Nötgen betragen. Diese Unmerkung ist um so viel nöthiger, je mehr gemeinlich hierwider gefehlet wird, und je weniger ich habe verhindern können, daß zuweilen bey den gehäuften Zeichen der Finger-Setzung, der Manieren und des Vortrags, der Raum bey den Probe-Stücken erfordert hat, daß einige kleine Nötgen von ihrer Hauptnote, wozu sie gehören, haben müssen abgerissen werden.

24. §. Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Haupt-Note diese kleinen Nötgen zum Basse oder andern Stimmen zugleich angeschlagen. Man schleift durch sie in die folgende Note hinein; hierwider wird gar sehr oft gefehlet, indem man auf eine rauhe Art in die Haupt-Note hinein plumpet, nachdem noch wohl gar darzu die mit den kleinen Noten vergesellschaftete Manieren ungeschickt an- und heraus gebracht worden sind.

25. §. Da man bey unserm heutigen Geschmacke, wozu die Italiänische gute Sing-Art ein ansehnliches mit beygetragen hat, nicht mit den Französischen Manieren allein auskommen kan; so habe ich die Manieren von mehr als einer Nation zusammen tragen müssen. Ich habe ihnen einige neue beygefügt: Ich glaube auch, daß bey dem Claviere so wohl als andern Instrumenten die Spiel-Art die beste sey, welche auf eine geschickte Art das Propre und Brillante des

Französischen Geschmacks mit dem [53] Schmeichelhaften der Welschen Sing-Art zu vereinigen weiß. Die Deutschen sind hierzu besonders aufgelegt, so lange als sie von Vorurtheilen befreiet bleiben.

26. §. Indessen kan es wohl seyn, daß einige mit dieser meiner Wahl von Manieren nicht gänzlich zufrieden seyn werden, weil sie vielleicht nur einem Geschmack geschworen haben; ich glaube aber, daß niemand mit Grunde in der Musik etwas beurtheilen kan, als wer nicht allerley gehört hat und das beste aus jeder Art zu finden weiß. Ich glaube auch, nach dem Ausspruch eines gewissen grossen Mannes, daß zwar ein Geschmack mehr gutes als der andere habe, daß dem ohngeacht in jedem etwas besonders gutes stecke und keiner noch nicht so vollkommen sey, daß er nicht noch Zusätze leide. Durch diese Zusätze und Raffinement sind wir so weit gekommen, als wir sind und werden auch noch immer weiter kommen. Dieses kan aber unmöglich geschehen, wenn man nur eine Art von Geschmacke bearbeitet und gleichsam anbetet; Man muß sich gegentheils alles gute zu nütze machen, man mag es finden wo man will.

27. §. Da also die Manieren nebst der Art sie zu gebrauchen ein ansehnliches zum feinen Geschmacke beytragen; so muß man weder zu veränderlich seyn, und den Augenblick jede neue Manier, es mag sie vorbringen wer nur will, ohne weitere Untersuchung annehmen, noch auch so viel Vorurtheil für sich und seinen Geschmack besitzen, aus Eigensinn gar nichts fremdes annehmen zu wollen. Freylich gehöret allezeit eine scharfe Prüfung vorher, ehe man sich etwas fremdes zueignet, und es ist möglich, daß mit der Zeit durch eingeführte unnatürliche Neuerungen der gute Geschmack eben so rar werden kan, als die Wissenschaft. Indessen muß man doch, ob schon nicht der erste, dennoch auch nicht der letzte in der Nachfolge gewisser neuer Ma- [53] nieren seyn, um nicht aus der Mode zu kommen. Man kehre sich nicht daran, wenn sie anfangs nicht allezeit schmecken wollen. Das neue, so einnehmend es zuweilen ist, so widerwärtig pflegt es uns manchemahl zu seyn. Dieser letztere Umstand ist oft ein Beweis von der Güte einer Sache, welche sich in der Folge länger erhält, als andre, die im Anfange allzusehr gefallen. Gemeinlich werden diese letzterer so strapaziert, daß sie bald zum Ekel werden.

28. §. Da die meisten Exempel über die Manieren in der rechten Hand vorkommen, so verbiete ich diese Schönheiten der linken ganz und gar nicht; ich rathe vielmehr jedem an, alle Manieren mit beyden Händen für sich zu üben, weil sie eine Fertigkeit und Leichtigkeit, andre Noten herauszubringen, verschaffen. Wir werden aus der Folge sehen, daß gewisse Manieren auch öfters bey dem Basse vorkommen. Ausser dem aber ist man verbunden, alle Nachahmungen bis auf die geringste Kleinigkeiten nachzumachen. Damit also die linke Hand dieses mit einer Geschicklichkeit verrichten könne, so ist nöthig, daß sie hierinnen geübt werde, indem es widrigenfalls besser seyn würde, die

Manieren, welche ihre Anmuth verlieren, so bald man sie schlecht vorträgt, wegzulassen.

29. §. [S. 54—55 verwahrt sich der Verf. gegen die nicht von ihm stammende und ohne sein Wissen unter seinem Namen veröffentlichte Erklärung einiger Manieren im II. Theile seiner Sonaten und die Herausgabe der im „Lotterischen Catalogus aller musikalischen Bücher“ vom Jahre 1753, S. 8. genannten „VI. Sonates nouveaux per Cembalo 1751“ als nicht von ihm stammenden oder alten, falsch geschriebenen Stücken.]

## Zweite Abtheilung.

### Von den Vorschlägen.

1. §. Die Vorschläge sind eine der nöthigsten Manieren. Sie verbessern so wohl die Melodie als auch die Harmonie. Im ersten Falle erregen sie eine Gefälligkeit, indem sie die Noten gut zusammen hängen; indem sie die Noten, welche wegen ihrer Länge oft verdrießlich fallen könnten, verkürzen, und zugleich auch das Gehör füllen, und indem sie zuweilen den vorhergehenden Ton wiederholen; man weiß aber aus der Erfahrung, daß überhaupt in der Musik das vernünftige Wiederholen gefällig macht. Im andern Falle verändern sie die Harmonie, welche ohne diese Vorschläge zu simple würde gewesen seyn. Man kan alle Bindungen und Dissonantien auf diese Vorschläge zurück führen; was ist aber eine Harmonie ohne diese beyden Stücke?

2. §. Die Vorschläge werden theils andern Noten gleich geschrieben und in den Tact mit eingetheilt, theils werden sie durch kleine Nötgen besonders angedeutet, indem die größern [56] ihre Geltung den Augen nach behalten, ob sie schon bey der Ausübung von derselben allezeit etwas verlieren.

3. §. Das wenige, was etwa bey der ersten Art Vorschläge zu bemerken ist, werden wir am Ende anführen, und uns blos jeho mit den letzteren bekannt machen. Beyde Arten gehen so wohl von unten in die Höhe, als von oben herunter.

4. §. Diese kleinen Nötgen sind entweder in ihrer Geltung verschieden, oder sie werden allezeit kurz abgefertiget.

5. §. Vermöge des ersten Umstandes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten: anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge durch Acht-Theile zu bezeichnen pflegte, Tab. III. Fig. 1.

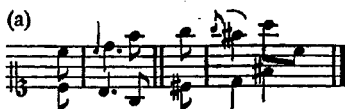
[Tab. III.] Fig. I.



Damahlß waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführet; bey unserm heutigen Geschmacke hingegen können wir um so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerley Arten bey allerley Noten vorkommen können.

6. §. Wir sehen zugleich aus dieser Figur: daß die Vorschläge die vorige Note zuweilen wiederholen (a),

[Tab. III.] Fig. I.



zuweilen auch nicht (b),

[Tab. III.] Fig. I.



und daß die folgende Note hinauf und herunter gehen und springen kan.

7. §. Ferner lernen wir aus dieser Abbildung zugleich ihren Vortrag, indem alle Vorschläge stärker, als die folgende Note sammt ihren Zierathen, angeschlagen, und an diese gezogen werden, es mag nun der Bogen darbey stehen oder nicht. Diese beyden Vorsichten sind dem Endzwecke der Vorschläge gemäß, als wodurch die Noten zusammen gehängt werden sollen; man muß sie also so lange, bis sie von der folgenden Note abgelöset werden, aushalten, damit sie gut binden. Der Ausdruck, wenn eine simple leise Note nach einem Vorschlag folgt, wird der Abzug genennet. [57].

8. §. Da die Zeichen der Vorschläge nebst den Zeichen der Triller bey nahe die einzigen allenthalben bekandten sind, so findet man sie gemeinlich angeedeutet. Da man sich aber dennoch nicht allezeit hierauf verlassen kan, so muß man versuchen, in wie weit es möglich ist, den Sitz dieser veränderlichen Vorschläge zu bestimmen.

9. §. Uusserdem was wir im 6. §. gesehen haben, so kommen die Vorschläge von veränderlicher Geltung gemeinlich vor: Bey gleichem Tacte im Niederschlagen Fig. II. (a), und Aufheben (b);

[Tab. III.] Fig. II.



bey ungleichem Tacte aber im Niederschlage alleine, Fig. III.

[Tab. III.] Fig. III.



allezeit vor einer etwas langen Note. Man findet sie ferner vor den Schluß-Trillern Fig. IV. (a). Vor den halben Cadenzgen (b), vor den Einschnitten (c), vor den Fermaten (d), und vor der Schluß-Note nach (e) und ohne vorhergegangenen Triller (f). Wir sehen bey dem Exempel (e), daß nach dem Triller der Vorschlag von unten besser thut, als der von oben, deßwegen würde der Fall bey (g) nicht gut klingen. Langsame punctirte Noten vertragen diese Art von Vorschlägen ebenfalls (h). Wenn diese Art von Noten auch schon geschwänzt wären, so muß doch die Zeit-Maasß gemäßiget seyn.

[Tab. III.] Fig. IV.



10. §. Diese veränderlichen Vorschläge von unten kommen nicht leicht anders vor, als wenn sie die vorige Note wiederholen; die aber von oben trifft man auch ausserdem an.

11. §. Nach der gewöhnlichen Regel wegen der Geltung dieser Vor-

schläge finden wir, daß sie die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat, Fig. V. (a), und bey ungleichen Theilen (b)

[Tab. III.] Fig. V.



zwey Dritttheile bekommen. Außerdem sind folgende Exempel Fig. VI. merkwürdig.

[Tab. III.] Fig. VI.



## 12. §. Die bey Fig. VII.

[Tab. III.] Fig. VII.



bedinglichen Exempel kommen auch oft vor. Die Schreib-Art davon ist nicht die richtigste, weil [58] bey den Pausen nicht stille gehalten wird. Es hätten, statt derselben, Punkte oder längere Noten gesetzt werden sollen.

13. §. Es ist ganz natürlich, daß die unveränderlichen kurzen Vorschläge am häufigsten bey kurzen Noten vorkommen, Fig. VIII. (a). Sie werden ein, zwey, drey mahl oder noch öfter geschwänzt und so kurz abgefertigt, daß man kaum merckt, daß die folgende Note an ihrer Geltung etwas verlihet. Dem ohngeacht kommen sie auch vor langen Noten vor, zuweilen wenn ein Ton einige mahl angeschlagen wird (b), auch außer dem (c). Man findet sie ebenfalls vor den Einschnitten bey einer geschwinden Note (d), bey Rückungen (e), Bindungen (f) und bey Schleifungen (g); Die Natur dieser Noten bleibt dadurch unverletzt. Das Exempel bey (h) mit Vorschlägen von unten thut besser, wenn die Vorschläge als Achttheile gespielt werden. Uebrigens müssen bey allen Exempeln über die kurzen Vorschläge, diese letztern kurz bleiben, wenn auch die Exempel langsam gespielt werden.

[Tab. III.] Fig. VIII.



14. §. Wenn die Vorschläge Tertian-Sprünge ausfüllen, so sind sie auch kurz. Bey dem Adagio aber ist der Ausdruck schmeichelnder, wenn die Vorschläge bey diesem Exempel Fig. IX. (a) als Achttheile von einer Triole, und nicht als Sechzehnthelle gespielt werden. Bey (b) kan man die deutliche Eintheilung lernen. Manchemal muß wegen gewisser Ursachen in einem Gesange die Resolution abgebrochen werden, allda muß der Vorschlag auch ganz kurz seyn Tab. IV. (c). Die Vorschläge vor den Triolen werden auch kurz abgefertiget, damit die Natur der Triole deutlich bleibe (d) und widrigenfalls dieser Ausdruck mit dem bey (e) nicht verwirret werde. Wenn der Vorschlag die reine Octave vom Basse hat, so kan er auch nicht lang seyn, weil die Harmonie zu leer klingen würde (f). Bey der verkleinerten Octave hingegen findet man ihn oft lang (g). [59].

[Tab. III.] Fig. IX.



15. §. Wenn ein Ton um eine Secunde steigt und alsdann wieder zurück geht, es mag nun dieser Rückgang durch eine Haupt-Note Tab. IV. Fig. X, oder durch einen neuen Vorschlag, (a)

[Tab. IV.] Fig. X.



geschehen, so entsteht vor der mittlsten Note auch leicht ein kurzer Vorschlag. Bey Fig. XI.

[Tab. IV.] Fig. XI.



finden wir einen Haufen Exempel von allerley Noten, bey gleichen und ungleichen Tact-Arten; wir sehen aus dem einen Exempel, daß auch ein langer Vorschlag in diesem Falle angeht. Da gestoffene Noten überhaupt simpler vor-

getragen werden müssen als geschleifte, und da die Vorschläge insgesammt an die folgende Note gezogen werden: so versteht es sich von selbst, daß bey diesem Falle ebenfalls geschleifte Noten voraus gesetzt werden. Uebrigens wird auch hierbey, wie bey allen Manieren eine proportionirte Zeit-Maas erfordert, weil die gar zu grosse Geschwindigkeit keine Auszierungen verträget. Aus dem mit einem (\*) bezeichneten Exempel sehen wir, daß bey dieser Gelegenheit, wenn nach einer kurzen eine ungleich längere Note folgt, der Vorschlag vor dieser letzteren nicht gut thut. Wir werden in der Folge sehen, daß alsdenn eine andere Manier, welche besser ausfüllt, angebracht werden kan.

16. §. Ausserdem, was bishero von der Geltung der Vorschläge angeführt worden ist, kommen zuweilen Fälle vor, wo der Vorschlag wegen des Affects länger, als gewöhnlich gehalten wird, und folglich mehr als die Hälfte von der folgenden Note bekommt, Fig. XII. (a). Dann und wann muß man aus der Harmonie die Geltung der Vorschläge bestimmen; wenn bey (b) die Vorschläge ein ganzes Viertel ausmachen sollten, so würden die zur letzten Bass-Note anschlagenden Quinten eckelhaft klingen, und bey (c)

[Tab. IV.] Fig. XII.



würden offenbare Quinten zum Gehör kommen, wenn der Vorschlag länger, als da steht, gehalten würde. Bey dem mit (\*) bezeichneten Exempel Tab. III. Fig. I. muß [60] der Vorschlag auch nicht länger seyn, sonst klingt die Septime zu hart.

17. §. Man muß also ebenfalls bey Anbringung der Vorschläge, wie überhaupt bey allen Manieren, der Reinigkeit des Sazes keinen Fort thun, deswegen sind die Exempel bey Fig. XIII.

[Tab. IV.] Fig. XIII.



nicht wohl nachzuahmen. Folglich ist es am besten, man deutet alle Vorschläge samt ihrer wahren Geltung an.

18. §. Alle diese Vorschläge, nebst ihren Abzügen, wenn sie zumahl häufig vorkommen, thun besonders bey sehr affectuösen Stellen gut, indem der letztere oft mit einem Pianissimo gleichsam verläscht, Fig. XIV.

[Tab. IV.] Fig. XIV.



Bey andern Gelegenheiten aber würden sie den Gesang zu matt machen, wenn sie nicht alsdenn entweder die Vorläufer von lebhaftern Manieren wären, welche die folgende Note bekommt, oder selbst noch einen Zusatz von andern Zierathen annähmen.

19. §. Deswegen trägt man die folgende Note gerne fimpel vor, wenn sie einen ausgezierten Vorschlag gehabt hat. Diese Einfalt wird durch das gewöhnliche diesen Noten zukommende Piano glücklich erhalten. Ein fimpel vorgetragener Vorschlag hingegen leidet gerne eine ausgezierte Folge. Wegen des letztern Falles beziehe Fig. XV. (a) und wegen des erstern (b).

[Tab. IV.] Fig. XV.



20. §. Diese Ausschmückung der Vorschläge, indem sie oft neue kleine Nötgen erfordert, ist Ursache zu andern in der Folge erklärten Manieren, und man pflegt also in diesem Falle diese Vorschläge gerne als ordentliche Noten in den Tact mit einzutheilen (c). Bey langsamen Stücken kan zuweilen der Vorschlag so wohl als die folgende Note ausgeschmückt seyn (d).

[Tab. IV.] Fig. XV.



21. §. Dem ohngeacht pflegt man die Vorschläge oft deswegen in den Tact mit einzutheilen, damit weder sie noch die folgende Note ausgeziet werden (e). [61].

[Tab. IV.] Fig. XV.



22. §. Die Noten nach den Vorschlägen, ohngeachtet sie von ihrem Werthe etwas einbüßen, verlieren doch nicht ihre Manier, wenn eine drüber steht Fig. XVI.

[Tab. IV.] Fig. XVI.



Hingegen muß man auch nicht die Manier über diese Noten setzen, welche der Vorschlag haben soll. Man muß also allezeit die Manier über ihren gehörigen Ort deutlich andeuten. Sollen Manieren zwischen dem Vorschlag und der folgenden Note angebracht werden, so müssen sie auch dazwischen ange deutet seyn. Fig. XVII.

[Tab. IV.] Fig. XVII.



23. §. Vor ausgeschriebenen und in den Tact eingetheilten Vorschlägen von oben können manchemahl so wohl lange als kurze Vorschläge aufs neue angebracht werden, (1) wenn die vorübergehende Note wiederholt wird Fig. XVIII. (a); (2) wenn der ausgeschriebene Vorschlag nicht vor der Schluß-Note stehet, wie man bey (b) diesen Fehler sieht. Ausgeschriebene Vorschläge von unten leiden keinen neuen Vorschlag vor sich, weder von unten noch von oben (c); nachhero aber wohl (d).

[Tab. IV.] Fig. XVIII.



24. §. Ueber alle bishero angeführte Fälle, welche keine Vorschläge vertragen, wollen wir noch einige oft vorkommende Fehler betrachten, welche bey Gelegenheit der Vorschläge begangen werden. Der erste ist dieser: Wenn man bey dem Schlusse nach einem scharfer Triller, in welchen man ohne Vorschlag hinein gegangen ist, einen Vorschlag von oben macht Tab. III. Fig. IV. (g). Kommt ein Triller nach einem Vorschlage vor, so kan vor der folgenden herunter Fig. XIX. (a) oder hinauf gehenden Note (b)

[Tab. IV.] Fig. XIX.



ein neuer stehen. Der zweyte Fehler ist: Wenn man den Vorschlag von seiner folgenden Note abreißt, indem man ihn entweder nicht genugsam aushält, oder wohl gar in der Eintheilung der vorhergehenden Note mit anhänget Fig. XX. (a).

[Tab. IV.] Fig. XX.



25. §. Aus diesem letzten Versehen sind die häßlichen Nachschläge entstanden, die so gar außerordentlich Mode sind, und [62] welche leider noch darzu nicht eher gebraucht werden, als bey den sangbarsten Gedanken, z. E. (b).

[Tab. IV.] Fig. XX.



Wenn ja Vorschläge hierbey angebracht werden sollten und müßten, so ist die Ausführung bey (\*) leidlicher. Man siehet hieraus, daß man diese Fehler verbessern kan, wenn aus diesen Nachschlägen Vorschläge werden. Bey Fig. XXI.

[Tab. IV.] Fig. XXI.



ist ein Fall wo die Nachschläge gut und gewöhnlich sind, das letzte Exempel ist mehr Mode als nach der Harmonie reine.

26. §. Weil durch die kleinen einzeln Nötigen oft etwas mehreres als Vorschläge angedeutet werden, so wollen wir in der Folge das nöthige dieserwegen anführen.



Dritte Abtheilung.  
Von den Trillern.

1. §. Die Triller beleben den Gesang, und sind also unentbehrlich. Vor diesem brauchte man sie nicht leichte eher, als nach einem Vorschlage Tab. IV. Fig. XXII. (a), oder bey Wiederholung der vorigen Note (b); im erstern Falle heißt man sie angeschlossene Triller; heute zu Tage aber kommen sie bey gehenden, bey springenden Noten, gleich im Anfange, oft hinter einander, bey Cadenzen, auch ausserdem, über langen Haltungen (c), über Fermaten (d), bey den Einschnitten ohne vorhergegangenen Vorschlag (e), auch nach solchem (f) vor. Folglich ist diese Manier anjeho viel willkührlicher als ehedem.

[Tab. IV.] Fig. XXII.



2. §. Dem ohngeacht ist sehr nothwendig, daß man, zumahl bey affectuösen Stellen, mit dieser Manier besonders rathsam umgehe. [63].

3. §. Man hat bey einer guten Art das Clavier zu spielen vielerley Triller, den ordentlichen, den von unten, den von oben und den Halben- oder Prall-Triller.

4. §. Sie werden jeder durch ein besonderes Zeichen in Clavier-Sachen sehr wohl angedeutet. Ausser diesen werden sie insgesammt bald durch ein tr. bald durch ein einfaches Kreuz bezeichnet; man darf also eben so gar sehr nicht um ihren Sitz besorgt seyn, weil ihre bekannte Zeichen fast überall darbey geschrieben zu werden pflegen.

5. §. Der ordentliche Triller hat eigentlich das Zeichen eines m Fig. XXIII. (a), bey langen Noten wird dieß Zeichen verlängert (b). Die Ausübung ist bey (c) zu sehen. Er nimmt allezeit seinen Anfang von der Secunde über den Ton, folglich ist die Art ihn durch ein vorstehendes Nötgen anzudeuten (d), wenn dieß Nötgen nicht wie ein Vorschlag gehalten werden soll, überflüssig.

[Tab. IV.] Fig. XXIII.



6. §. Zuweilen werden zwey Nötgen noch zulezt von unten auf angehängt, welche der Nachschlag heißen, und den Triller noch lebhafter machen Fig. XXIV. (a). Dieser Nachschlag wird manchmahl ausgeschrieben (b), auch durch einige Veränderung des ordentlichen Zeichens angedeutet\*) (c). Jedoch da ein langer Mordent beynahe dasselbe Zeichen hat, so halte ich für besser, um keine Verwirrung anzurichten, daß man es bey dem m läßt.

[Tab. IV.] Fig. XXIV.



7. §. Die Triller sind die schwereste Manier. Allen wollen sie nicht gelingen. Man muß sie in der Jugend fleißig üben. Ihr Schlag muß vor allen Dingen gleich und geschwinde seyn. Ein geschwinder Triller ist allezeit einem langsamen vorzuziehen; bey traurigen Stücken könnte ein Triller allenfalls etwas langsamer geschlagen werden, ausserdem aber erhebt der Triller, wenn er geschwind ist, einen Gedanken sehr. In der Stärke und [64] Schwäche richtet man sich nach dem Gedanken, wobey er vorkömmt, es mag dieser Forte oder Piano vorgetragen werden.

8. §. Man hebt bey dessen Uebung die Finger nicht zu hoch, und einen wie den andern auf. Man macht ihn Anfangs ganz langsam und hernach immer etwas hurtiger, aber allezeit gleich; die Nerven müssen hier ebenfalls schlapp seyn, sonst kommt ein meckernder ungleicher Triller heraus. Mancher will ihn dadurch erzwingen. Bey der Uebung muß man in der Geschwindigkeit nicht eher weiter schreiten, als bis der Schlag völlig gleich ist. Der höchste Ton bey den Trillern, wenn er zum letzten mahl vorkömmt, wird geschnelles, d. i. daß man nach diesem Anschlage die Spitze des auf das geschwindeste ganz trumm eingebogenen Fingers auf das hurtigste von der Taste zurücke zieht und abgleiten läßt.

9. §. Man muß die Triller mit allen Fingern fleißig üben. Die letztern werden hierdurch stark und fertig. Indessen wird niemand es dahin bringen, daß er mit allen Fingern gleich gut trillern lernt, weil durch die Sachen die man spielt, schon mehr Triller bey gewissen Fingern vorkommen; folglich werden diese ohnvermerckt vorzüglich geübt, und weil auch selbst in die Finger ein

\*) J. P. Milchmeyer (a. a. O., S. 42) nennt derartige mit Nachschlag versehene Triller „zugemachte“ im Gegensatz zu den „offenen“ (ohne Nachschlag). Er rät außerdem bei sehr langen Trillern geschickte Veränderungen im Fingergebrauche mitten in demselben zu machen, doch so, daß man tonlich nichts davon merkt und verbietet unter allen Umständen Triller mit dem zweyten und vierten Finger zu nehmen.

Unterschied von der Natur gelegt ist. Indessen kommen doch zuweilen auszuhaltende Triller in den äussersten Stimmen vor, wobey man nicht das Auslesen von Fingern hat, weil unterdessen die andern Stimmen ihre eigene Bewegung behalten, ausser dem werden auch gewisse Gedanken sehr schwer heraus zu bringen seyn, wenn man nicht so gar die kleinen Finger fleißig trillern läßt, z. E. Fig. XXV.

[Tab. IV.] Fig. XXV.



10. §. Man kan wenigstens ohne zwey gute Triller in jeder Hand nicht fortkommen. In der rechten mit dem zweyten und dritten, und mit dem dritten und vierten Finger; in der [65] linken Hand mit dem Daumen und zweyten, und mit dem zweyten und dritten Finger. Diese gewöhnliche Finger-Setzung bey den Trillern, ist Ursache, daß der linke Daumen besonders geschickt wird, und daher nebst dem zweyten Finger fast das meiste in der linken Hand zu thun hat.

11. §. Einige pflegen auch in Tertian einen doppelten Triller mit einer Hand zu üben; diese können sich nach Belieben unter den bey Fig. XLII. in der ersten und zweyten Tabelle befindlichen Exempel unterschiedene Arten von solchen doppelten Tertian-Trillern auslesen. Auch diese Uebung, man bringe es nun so weit als man wolle, ist wegen der Finger nützlich; ausser dem aber lasse man sie bey der Ausführung lieber weg, wenn sie nicht recht gleich und scharf sind, ohne welche zwey Puncte kein Triller gut seyn kan.

12. §. Wenn der oberste Ton eines Trillers auf einen halben Ton fällt, und der unterste auf der untersten Reihe Tasten ist, so ist es nicht unrecht mit dem übergeschlagenen linken Daumen und dem zweyten Finger den Triller zu machen. Fig. XXVI.

[Tab. IV.] Fig. XXVI.



Einige Personen pflegen auch zu ihrer Bequemlichkeit, zumahl, wenn das Grifbrett hart ist, mit der rechten Hand die Triller mit dem dritten und fünften oder zweyten und vierten zu machen.

13. §. Der Triller über einer Note, welche etwas lang ist, sie mag hinauf oder herunter gehen, hat allezeit einen Nachschlag. Wenn nach der Note mit

dem Triller ein Sprung folgt Fig. XXVII. (a), so findet der Nachschlag auch statt. Wenn die Noten kurz sind, so leidet ihn eine darauf folgende steigende Secunde allezeit eher (b), als eine fallende (c). Da bey ganz langsamer Zeit-Maass folgende Arten Noten (d)

[Tab. IV.] Fig. XXVII.



einen Nachschlag vertragen, ohngeacht die geschwinde Folge nach den Puncten die [66] Stelle eines Nachschlags vertreten könnte: so siehet man hieraus, daß bloß eine fallende Secunde diesem Nachschlage am meisten zuwider ist. Die Ausführung dieses Exempels (d) mit Nachschlägen werden wir im folgenden §. bey Gelegenheit der punctirten Noten deutlich ersehen. Es ist indessen keine nothwendige Schuldigkeit, bey diesem letztern Exempel Nachschläge zu machen, wenn man nur den Triller gehörig aushält.

14. §. Punctirte Noten, worauf eine kurze im Hinaufgehen folgt, leiden auch Triller mit dem Nachschlage (e). An statt, daß sonst die letzte Note von dem Nachschlage allezeit in der größten Geschwindigkeit mit der folgenden verbunden wird (f): so geschieht dieses bey punctirten Noten nicht, weil ein ganz kleiner Raum zwischen der letzten Note des Nachschlags und der folgenden bleiben muß (g). Dieser Raum muß nur so viel betragen, daß man kaum hören kan, daß der Nachschlag und die folgende Note zwey abgesonderte Dinge sind. Da dieser Raum mit der Zeit-Maasse ein Verhältniß hat, so ist die bey (g) befindliche Ausführung, allwo die Schwängung der letzten Note des Nachschlags diesen Raum andeutet, nur so ohngefähr abgebildet. Es rührt dieses von dem Vortrage der punctirten Noten, wovon in dem letzten Haupt-Stücke gehandelt werden wird, her, vermöge dessen die auf die Puncte folgenden kurzen allezeit kürzer, als die Schreib-Art erfordert, abgefertiget werden. Die bey (h)

[Tab. IV.] Fig. XXVII.



befindliche Verbindungen des Nachschlags mit der folgenden Note ist also falsch. Es muß ein Componist, wenn er diese Art von Ausführung verlangt, solches ausdrücklich andeuten.

15. §. Weil der Nachschlag so geschwind wie der Triller seyn muß, so läßt es sich in der rechten Hand mit dem Daumen und dem zweyten Finger nicht gut mit dem Nachschlage trillern, indem zu diesem letztern ein Finger fehlt, und durch das Ueber- [67] schlagen der Nachschlag nicht gleich geschwind gespielt werden kan, ohne welchem Umstand der beste Triller am Ende verliert.

16. §. Die Triller ohne Nachschlag lieben eine herunter gehende Folge Fig. XXVIII. (a), und kommen überhaupt über kurze Noten vor (b). Wenn viele Triller hinter einander gehen (c), wenn eine, oder mehrere kurze Noten darauf folgen, welche die Stelle des Nachschlags vertreten können (d), so bleibt der letztere auch weg. In diesem Falle muß die Zeit-Maß bey dem Exempel mit (\*) nicht die langsamste seyn. Die Triolen verschont man ebenfalls mit dem Nachschlage (e). Bey der letzten bleibt er allezeit weg, bey den ersten dreyen hingegen kan er allenfalls, nur allein bey sehr langsamem Tempo, angebracht werden.

[Tab. IV.] Fig. XXVIII.



17. §. Ein mittelmäßig Ohr wird allezeit empfinden, wo der Nachschlag gemacht werden kan oder nicht. Ich habe dieses wenige bloß Anfängern zu gefallen, und weil es hieher gehört, anführen müssen.

18. §. In sehr geschwinder Zeit-Maasse kan man zuweilen durch Vorschläge die Ausnahme eines Trillers bequem bewerkstelligen Fig. XXIX.

[Tab. IV.] Fig. XXIX.



Die letzten zwey kurze Noten drücken alsdenn den Nachschlag nicht übel aus.

19. §. Wenn bey den Trillern und dessen Nachschlage die Versetzungs-

Zeichen nicht angedeutet sind, so muß man sie bald aus dem vorhergehenden Fig. XXX. (a), bald aus der Folge (b), bald aus dem Gehöre und der Modulation beurtheilen (c). Wir merken hierbey mit an, daß in dem Verhältnisse der Intervallen des Trillers und seines Nachschlags unter sich, keine überflüssige Secunde seyn darf (d).

[Tab. IV.] Fig. XXX.



20. §. Unter den Fehlern, wovon die Triller die unschuldige Ursache sind, entdecken wir zu erst diesen: indem viele die [68] erste unter denen bey Fig. XXXI.

[Tab. IV.] Fig. XXXI.



abgebildeten Noten mit einem Triller beschweren, ohngeacht die gemeinlich über diese Passagien gesetzten Bogen dieses verhindern sollten. So verführerisch manchem diese Art von Noten scheinen möchte, so wenig leiden sie einen Triller. Es ist etwas besonders, daß durch eine unrechte Spiel-Art gemeinlich die besten und sangbarsten Stellen müssen verdorben werden. Die meisten Fehler kommen bey langsamen und gezogenen Noten vor. Man will sie der Vergessenheit durch Triller entreißen. Das verwöhnte Ohr will beständig in einer gleichen Empfindung erhalten seyn. Es empfindet nicht anders als durch ein Geräusche. Man siehet hieraus, daß diejenigen, welche diesen Fehler begehen, weder spigend denken können, noch jeder Note ihren Druck und ihre Unterhaltung zu geben wissen. So wohl auf dem Clavicorde als auf dem Flügel singen die Noten nach, wenn man sie nicht zu kurz abfertigt. Ein Instrument ist hierzu geschickter verfertigt als ein anderes. Bey den Franzosen sind die Clavicorde so gar sonderlich nicht eingeführt, folglich sie setzen ihre Sachen mehrentheils für den Flügel; Dem ohngeacht sind ihre Stücke voller Bindungen und Schleifungen, welche sie durch die häufigen Bogen andeuten. Gesezt, die Zeit-Maasß wäre zu langsam und das Instrument zum gehörigen Nachsingen zu schlecht, so ist es doch allezeit schlimmer einen Gedanken, der gezogen und matt vorgetragen werden soll, durch Triller zu verstellen, als etwas wenigens an dem deutlichen Nachklange einer Note zu verkehren, welches man durch den guten

Vortrag reichlich wieder gewinnt. Es kommen überhaupt bey der Musick viele Dinge vor, welche man sich einbilden muß, ohne daß man sie wirklich höret. 3. E. bey Concerten mit einer starken Begleitung, verliert der Concertist allezeit die Noten, welche fortissimo accompagnirt werden müssen, und die, wobey das Tutti [69] einfällt. Verständige Zuhörer ersetzen diesen Verlust durch ihre Vorstellungs-Kraft. Diese Zuhörer sind es, denen wir hauptsächlich zu gefallen suchen müssen.

21. §. Wenn man dem Triller einen lahmen Nachschlag anhängt Fig. XXXII;

[Tab. IV.] Fig. XXXII.



wenn man dem letztern noch ein Nötgen beyfügt Fig. XXXIII.

[Tab. IV.] Fig. XXXIII.



welches man mit Recht unter die verwerflichen Nachschläge rechnen kan; wenn man den Triller nicht gehörig aushält, ohngeacht alle Arten davon, bis auf den Prall-Triller, so lange geschlagen werden müssen, als die Geltung der Note, worüber er steht, dauret; wenn man in den Triller, welcher durch einen Vorschlag angeschlossen ist, hinein plumpet, ohne den Vorschlag zu machen oder ihn an den Triller zu hängen; wenn man diesen frechen Triller auf das stärkste schlägt, ohngeachtet der Gedanke schwach und matt vorgetragen werden soll; wenn man endlich zu viel trillert, indem man glaubt verbunden zu seyn, jedwede etwas lange Note mit einem Triller zu bezeichnen; so begehet man eben so heftliche als gewöhnliche Fehler. Dieses sind die lieblichen Trillern, von denen schon im Eingange 10. §. etwas erwähnt worden ist.

22. §. Der Triller von unten mit seinem Zeichen und seiner Ausföhrung ist bey Fig. XXXIV.

[Tab. IV.] Fig. XXXIV.



zu sehen. Weil dieses Zeichen außer dem Claviere nicht sonderlich bekandt ist, so pflegt dieser Triller auch wohl so bezeichnet zu werden (\*), oder man setzt das gewöhnliche Zeichen eines tr. und überläßt dem Gutbefinden des Spielers oder Sängers, was für eine Art von Triller er da anbringen will.

23. §. Weil dieser Triller viele Noten enthält, so erfordert er zu seinem Siege eine lange Note und hat also auch den gewöhnlichen Nachschlag, es wären denn geschwinde Nachschläge [70] ausgeschrieben. Man richtet sich hierinnen nach dem, was bey dem ordentlichen Triller angeführt worden ist.

24. §. Die bey Fig. XXXV. angeführten Exempel sind merkwürdig. Bey (a) sehen wir, wie der Nachschlag nach einer Haltung angebracht wird; bey (b) könnte der Nachschlag weg bleiben wegen des folgenden Sechzehnteils ingleichen bey (c) wegen zwey drauf folgenden Zweyunddreßigtheile; alleine wenn die Zeit-Maß langsam genug ist, oder gar eine Cadenz bey diesem Gedanken angebracht worden ist, oder eine Fermate drauf folgt, bey welchen beyden letzteren Fällen nach Belieben kan angehalten werden: so macht man den Nachschlag und hängt die folgenden kurzen Noten gleich dran, doch so, daß die letzte etwas langsamer bleibt als die übrigen (d);

[Tab. IV.] Fig. XXXV.



dieser anjeto so gewöhnliche Zierath glaube ich, kan also am besten aus dem bey (c) abgebildeten Exempel hergeleitet werden, ungeachtet man die letzten Noten davon zuweilen mit verschiedner Geschwindigkeit hervor zu bringen pflegt. Wir bemerken im Vorbeygehen bey diesem Exempel, daß man zuweilen in weichen Tonarten bey der Cadenz den Schluß-Triller, anstatt der Quinte des Basses, in der Sexte schlägt.

25. §. Also kommt dieser Triller zwar überhaupt bey langen Noten, besonders aber am meisten vor Fermaten und Schlüssen vor. Außerdem aber trifft man ihn bey der Wiederholung der vorigen Note Fig. XXXVI. (a), im Gange (b), und nach einem Sprunge (c)

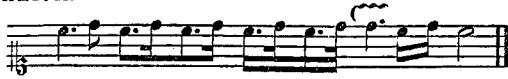
[Tab. IV.] Fig. XXXVI.



vor einer hinauf- und herunter gehenden Folge an. Bey langen Ausshaltungen von einigen Tacten, welche man durchtrillert, kan der Triller, wenn er etwa matt werden wollte, aufs neue durch diese Art von Trillern einmahl angefrischt werden; jedoch muß dieses geschehen, ohne den geringsten Zeit-Raum leer zu lassen, folglich ist dieser Triller besonders den Fingern zu- [71] trüglich, indem

er ihnen gleichsam neue Kräfte zu trillern giebt. Man kan durch diesen Triller ganz bequem ganze Octaven durchgehen, und die Finger-Setzung wird durch die Paar Nötgen, welche im Anfange angehängt werden, um ein vieles erleichtert; bey Fig. XXXVII.

[Tab. IV.] Fig. XXXVII.



sehen wir die Art, wie man durch eine allmähliche Geschwindigkeit oft in diesen Triller bey einer Cadenz zu gehen pflegt, bey Fig. XXXVIII.

[Tab. IV.] Fig. XXXVIII.



wie dieser Triller mit guter Würdigung gebraucht wird, wenn die Modulation sich verändert, und bey Fig. XXXIX.

[Tab. IV.] Fig. XXXIX.



wie er auch in Einschnitten gebraucht wird.

26. §. Wenn in Sprüngen, welche auf einander folgen, Triller vorkommen Fig. XL,

[Tab. IV.] Fig. XL.



so findet der ordentliche allein statt, und derjenige würde unrecht thun, welcher um diesen Trillern eine besondere Schärfe zu geben, an diesem Orte entweder einen Triller von unten oder einen von oben machen wollte.

27. §. Dieser zuletzt genannte ist mit seinem rechten Zeichen und seiner Ausführung bey Fig. XLI. abgebildet.

[Tab. IV.] Fig. XLI.



Außer dem Claviere pflegt er auch dann und wann so angedeutet zu werden, wie wir bey (\*) sehen.

28. §. Da er unter allen Trillern die meisten Noten enthält, so erfordert er auch die längste Note; daher würden sich die beyden schon angeführten Arten von Trillern bey der unter Fig. XLII.

[Tab. IV.] Fig. XLII.



angeführten Cadenz besser schicken als dieser. Vor diesem wurde er öfter gebraucht, wie heute zu Tage; jezo braucht man ihn hauptsächlich bey der wiederholten vorigen Note Fig. XLIII. (a) im herunter gehen (b), und im herunter springen um eine Tergie (c).

[Tab. IV.] Fig. XLIII.



29. §. Da wir schon erwähnt haben, daß man überhaupt bey Anbringung der Manieren besonders acht haben müsse, daß man der Reinigkeit der Harmonie keinen Schaden thue: so würde man aus dieser Ursache bey dem Exempel unter Fig. XLIV.

[Tab. IV.] Fig. XLIV.



am [72] besten einen ordentlichen Triller, oder den von oben anbringen, weil der Triller von unten verbotene Quinten-Anschläge hervorbringt.

30. §. Der halbe oder Prall-Triller, welcher durch seine Schärfe und Kürze sich von den übrigen Trillern unterscheidet, wird von den Clavier-Spielern der bey Fig. XLV.

[Tab. IV.] Fig. XLV.



befindlichen Abbildung gemäß bezeichnet. Wir finden allda auch seine Ausnahme vorgestellt. Ohngeachtet sich bey dieser der oberste Bogen vom Anfange bis zu Ende streckt, so werden doch alle Noten bis auf das zweyte g und letzte f angeschlagen, welche durch einen neuen Bogen so gebunden sind, daß sie ohne Anschlag liegen bleiben müssen. Dieser grosse Bogen bedeutet also blos die nöthige Schleifung.

31. §. Durch diesen Triller wird die vorhergehende Note an die folgende gezogen, also kömmt er niemahls bey gestoffenen Noten vor. Er stellet in der Kürze einen durch einen Vorschlag oder durch eine Haupt-Note an die folgende angeschlossenen Triller ohne Nachschlag vor.

32. §. Dieser Triller ist die unentbehrlichste und angenehmste, aber auch darbey die schwerste Manier. Er kömmt entweder gar nicht zum Gehör, oder auf eine lahme und unaussehlige Weise, welche seinem natürlichen Wesen entgegen ist, wenn man ihn nicht vollkommen gut macht. Man kan ihn dahero seinen Schülern nicht wohl langsam weisen, wie die übrigen Manieren. Er muß recht prallen; der zulezt angeschlagene oberste Ton von diesem Triller wird geschnellt; dieses Schnellen allein macht ihn wirklich, und geschiehet mit der im 7ten §. angeführten Art, und mit einer außerordentlichen Geschwindigkeit, so, daß man Mühe hat, alle Noten in diesem Triller zu hören. Hieraus entstehet eine gar besondere Schärfe, gegen welche auch der schärfste Triller von anderer Art in keinen Vergleich kömmt. Dieser Tril- [73] ler kan dahero eben so wohl, wie die kurzen Vorschläge über einer geschwinden Note vorkommen, welche dem ohngeacht nicht verhindern darf, daß dieser Triller deswegen doch so hurtig gemacht werden muß, daß man glauben sollte, die Note, worüber er angebracht wird, verlöhre nicht das geringste hierdurch an ihrer Geltung, sondern träfe auf einen Punct zur rechten Zeit ein. Dahero muß er nicht so fürchterlich klingen, als er aussehen würde, wenn man alle Nötgen von ihm allezeit ausschreiben wollte. Er macht den Vortrag besonders lebhaft und glänzend. Man könnte allenfalls, wenn es seyn müste, eher eine andere Manier oder auch die übrigen Arten von Trillern missen, und den Vortrag so einrichten, daß man ihnen aus dem Wege gehen und andere leichtere Manieren an ihre Stelle setzen

könnte; nur ohne den Prall-Triller kan niemand zurechte kommen, und wenn alles übrige noch so gut ausgeführet worden wäre, so würde man dennoch bey dem Mangel an diesem Triller nicht zufrieden seyn können.

33. §. Weil er nicht anders als besonders geschickt und geschwind gemacht werden muß: so können ihn die Finger nur, welche vor den übrigen den besten Triller schlagen, am besten ausführen; folglich ist man oft schuldig, wie wir bey Fig. XLVI.

[Tab. IV.] Fig. XLVI.



sehen, Freyheiten wider die Finger-Setzung und außerordentliche Hülfsmittel vorzunehmen, damit man in der Folge diesen Triller gut machen könne; doch muß dieses so geschickt geschehen, daß der Vortrag nicht darunter leidet.

34. §. Dieser Prall-Triller kan nicht anders als vor einer fallenden Secunde vorkommen, sie mag nun durch einen Vorschlag oder eine grosse Note entstehen Fig. XLVII. Man findet ihn über kurzen Noten (a), oder solchen, welche durch einen Vorschlag kurz werden (b). Deswegen wenn er auch über fermirenden [74] den Noten vorzukommen pflegt, so hält man den Vorschlag ganz lang, und schnappt hernach ganz kurz mit diesem Triller ab, indem man den Finger von der Taste entfernt (c).

[Tab. IV.] Fig. XLVII.



35. §. Man findet ihn oft außer den Cadenzen und Fermaten, bey Passagen, wo drey oder auch mehrere Noten herunter steigen Fig. XLVIII.

[Tab. IV.] Fig. XLVIII.



und, weil er die Natur eines Trillers ohne Nachschlag hat, welcher sich herunter neiget, so ist er, wie dieser, in Fällen anzutreffen, wo auf lange Noten kurze hinterher folgen, wie wir Tab. V. bey Fig. XLIX. sehen.

[Tab. V.] Fig. XLIX.



36. §. Bey Gelegenheit des Vortrags dieses Trillers mercken wir noch an, daß sich auf dem Forte piano, wenn diese Manier leise gemacht werden soll, eine bey nahe unübersteigliche Schwierigkeit findet. Man weiß, daß alles Schnellen durch einen gewissen Grad der Gewalt geschehen muß; diese Gewalt macht allezeit den Anschlag auf diesem Instrumente stark; unser Triller kan ganz und gar nicht ohne Schnellen hervor gebracht werden; also leidet ein Clavier-Spieler allezeit hierinnen, um so viel mehr, da dieser Triller gar sehr oft theils allein, theils in Gesellschaft des Doppel-Schlags nach einem Vorschlag, und folglich nach den Regeln des Vortrags aller Vorschläge, piano vorkommt. Diese Unbequemlichkeit ereignet sich bey allem Schnellen, besonders aber hier bey der schärfsten Art von Schnellen. Ich zweifle, ob man auch durch die größte Übung, die Stärke des Anschlags bey diesem Triller auf benanntem Instrumente allezeit in seiner Gewalt wird haben können.

## Vierte Abtheilung.

## Von dem Doppelschlage.

1. §. Der Doppelschlag ist eine leichte Manier, welche den Gesang zugleich angenehm und glänzend macht. Seine Andeutung und Ausübung finden wir Tab. V. Fig. L.

[Tab. V.] Fig. L.



abgebildet. Wir sehen hierbey die Nothwendigkeit, bey drauff folgenden Octaven oder anderen weiten Sprünge diesen Doppelschlag mit vier Fingern zu machen. Man pflegt in diesem Falle zwey Ziffern neben einander über die Note zu setzen

2. §. Weil er die allermeiste Zeit hurtig ausgeführet wird, so habe ich die Geltung seiner Nötgen, welche er enthält, so wohl bey langsamer als auch geschwinder Zeit-Maß entwerfen müssen. Er hat auch das bey (\*) befindliche Zeichen. Ich habe dismahl das erstere erwählt, um aller sich etwa ereignenden Zweydeutigkeit wegen der Ziffern aus dem Wege zu gehen.

3. §. Diese Manier wird so wohl in langsamen als auch geschwinden Stücken, bey Schleifung so wohl als auch bey gestoffenen Noten angebracht. Eine ganz kurze Note verträgt sie nicht wohl, weil hierdurch wegen der vielen Noten, welche sie enthält und welche doch eine gewisse Zeit erfordern, der Gesang leicht undeutlich werden kan.

4. §. Man findet den Doppelschlag theils allein über einer Note, theils in Gesellschaft des unter ihm befindlichen Prall-Trillers, theils, nach einer oder zweyen kleinen drehmahl geschwänzten Nötgen, welche vor einer Note stehen und sich, wie wir in der Folge sehen werden, von den Vorschlägen unterscheiden. [76].

5. §. Der Doppelschlag allein kommt entweder gerade über einer Note oder nach selbiger etwas zur rechten Hand vor.

6. §. Im erstern Falle findet man ihn Fig. LI. bey gehenden Noten (a), bey springenden (b), bey Einschnitten (c), bey Cadenzgen (d), bey Fermaten (e), ex abrupto so wohl bey dem Anfange (f) als in der Mitte (g), nach einem Vorschlage am Ende (h), über einer wiederholten Note (i), über der folgenden nach dieser wiederholten, wenn sie nicht aufs neue wiederholt wird, sie mag gehen (k) oder springen (l), ohne Vorschlag, mit solchem, über diesen (m), nach diesem u. s. w.

[Tab. V.] Fig. LI.



7. §. Diese schöne Manier ist gleichsam zu gutwillig, sie schickt sich fast allwegens hin, und wird aus dieser Ursache oft gar sehr gemißbraucht, indem

viele glauben, die ganze Zierde und Annehmlichkeit des Clavier-Spielens bestehe darinnen, daß sie alle Augenblicke einen Doppelschlag anbringen. Es wird also nöthig seyn, dessen geschickte Anbringung näher zu untersuchen, weil ohngeachtet dieser Gutwilligkeit ein Haufen verführerischer Gelegenheiten vorkommen können, wo diese Manier nicht gut thut.

8. §. Da diese Manier in den mehresten Fällen gebraucht wird, um die Noten glänzend zu machen, so werden gemeinlich die, so wegen des Affectes unterhalten und simpel vorgetragen werden müssen, und wobey denen, so den wahren Vortrag und Druck nicht verstehen, die Zeit insgemein zu lang wird, dadurch verdorben. Ausserdem pflegt sich bey diesem Doppelschlag der Fehler einzuschleichen, welcher bey dem Gebrauch aller Manieren zu vermeiden ist, nemlich der Ueberfluß.

9. §. Aus der Betrachtung, daß diese Manier in der Kürze die Stelle eines ordentlichen Trillers mit dem Nachschlage vertritt, kan man schon eine nähere Einsicht in den rechten Gebrauch dieses Doppelschlages kriegen. [77].

10. §. Da dieser Doppelschlag die allermeiste Zeit geschwinde gemacht und die oberste Note nach der schon angeführten Art geschneilt wird, so begehet man einen Fehler, wenn man bey einer langen Note statt des ordentlichen Trillers den Doppelschlag gebraucht, weil diese Note, welche durch den Triller ausgefüllt werden sollte, hierdurch zu lerr bleibt.

11. §. Ich muß bey dieser Gelegenheit einer Ausnahme gedenken, welche sich ereignet, wenn man in langsamen Tempo wegen des Affectes so wohl bey dem Schlusse Fig. LII.

[Tab. V.] Fig. LII.



als auch auffser dem nach einem Vorschlage von unten (a) statt des Trillers einen leisen Doppelschlag macht, indem man die letzte Note davon so lange unterhält, bis die folgende eintritt.

12. §. Aus der Aehnlichkeit dieses Doppelschlages mit einem Triller mit dem Nachschlage folgt, daß der erstere sich ebenfalls mehr nach hinauf als herunterwärts neiget. Man trillert also bey geschwinden Noten ganze Octaven und weiter bequiem durch diese Manier hinauf, aber nicht herunter. Dieser oft vorkommende Fall wird gemeinlich auffser dem Claviere so angedeutet, wie wir bey Fig. LIII.

[Tab. V.] Fig. LIII.



sehen. Bey geschwinden herunter gehenden Noten hat also der Doppelschlag nicht statt.

13. §. Es fließt ferner aus dieser Aehnlichkeit, daß man unsere Manier ohne Bedenken über Noten, welche springen, anbringen könne Fig. LIV.

[Tab. V.] Fig. LIV.



Wir sehen hierbey hinauf- und herunterspringende Exempel.

14. §. Ohngeachtet der Doppelschlag gerne über einer wiederholten Note angebracht wird, so verträgt ihn in diesem Falle eine drauf folgende steigende Secunde dennoch eher als eine herunter gehende, indem der Anschlag bey diesem letztern Falle besser thut, Fig. LV. [78].

[Tab. V.] Fig. LV.



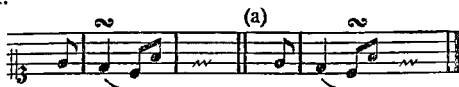
15. §. Ausserdem kommt der Doppelschlag oft nach langen Vorschlägen über etwas langen Noten vor, wie wir Tab. V. Fig. LI. bey (c) (e) (f) und (h) gesehen haben. Wir merken hierbey an, daß der Doppelschlag über einem Vorschlage (denn die im vorigen §. angeführten wiederholten Noten sind fast allezeit Vorschläge) nicht leidet, daß die folgende Note einen Zierrath bekomme Fig. LVI; es sey denn dieser Vorschlag vor einer Fermate, wobey er auch wegen des darüber befindlichen Zeichens länger gehalten wird, als seine Geltung erfordert; die letzte Note von diesem Doppelschlage wird unterhalten, daß man also ohne Eckel gar wohl nach einem kleinen Zwischen-Raume in den darauf folgenden langen Mordenten hinein gehen kan (a).

[Tab. V.] Fig. LVI.



16. §. Vorschläge, welche die vorhergehende Note nicht wiederholen, leiden über sich keinen Doppelschlag Fig. LVII, ob er schon über der darauf folgenden Auflösung angebracht wird, (a).

[Tab. V.] Fig. LVII.



17. §. Da man außer dem Claviere das Zeichen des Doppelschlages eben so wenig kennet, als nöthig diese Manier in der Musik ist: so deutet man sie durch das gewöhnliche Zeichen des Trillers, oder wohl gar durch das Zeichen des Mordenten, welches manchemahl einen Triller vorstellen soll, an. Bey Fig. LVIII. finden sich ein Haufen Exempel, bey welchen allen der Doppelschlag besser und bequemer ist als der Triller. Die mit einem (\*) bezeichneten enthalten den eigentlichen Sitz eines Doppelschlages, weil allda keine andere Manier statt hat. Die mit (1) (2) (3) und (4)

[Tab. V.] Fig. LVIII.



bezeichneten Figuren, wobey aber die letzte Note allezeit die wiederholte mittelfte seyn muß, sind eben so gewiß ein Sitz eines Trillers, als eines Doppelschlages bey geschwindem Tempo. Bey dem Exempel (X) wird zuweilen in langsamer Zeit-Maas nach dem Doppelschlage noch ein Vorschlag an dieselbe Note gehängt. [79].

18. §. Der Mangel an Kennzeichen der Manieren außer unserm Instrumente nöthigt also die Componisten oft das Zeichen des tr. dahin zu setzen, wo

der Triller entweder wegen der Geschwindigkeit kaum möglich oder wegen der Schleifung ungeschickt ist. Das letzte Exempel mit zweyerley Endigung, unter dem Titel: Recit, von denen bey der ersten die letzte Note von dem Doppelschlag nicht, wie gewöhnlich unterhalten wird, um das Sprechen nachzuahmen, erfordert über der vorletzten Note in beyden Fällen ausdrücklich einen Doppelschlag. Da man nun ohnmöglich das Zeichen des tr. hierbey setzen kan, so muß man, wenn man kein anders hat, diese Noten der Discretion der Spielenden überlassen.

19. §. Der Doppelschlag kommt zwar, wie wir Tab. V. Fig. LI. bey (e) gesehen haben, über einer Fermate vor, wo man durch einen Vorschlag von unten hinein gegangen ist, niemahls aber findet man ihn über einer Schluß-Note, wo vorher ein Vorschlag von unten gewesen ist, Fig. LIX.

[Tab. V.] Fig. LIX.



In beyden Fällen aber kan er vorkommen nach einem Vorschlage von oben (a) und Fig. LI. (h).

20. §. Ohngeachtet der Aehnlichkeit des Doppelschlages mit dem Triller unterscheidet sich doch der erstere von dem letztern durch zwey Stücke: erstlich dadurch, indem er seine letzten Noten nicht geschwinde mit der folgenden verbindet, weil die ersten geschwinde sind als die letzte, und also vor der folgenden Note allezeit ein kleiner Zeit-Raum überbleiben muß; zweytens dadurch, daß er zuweilen seinen Schimmer ablegt, und bey langsamen Stücken voller Affect mit Fleiß matt gemacht wird, Fig. LX.

[Tab. V.] Fig. LX.



Dieser Ausdruck pflegt auch so angedeutet zu werden, wie wir bey (a) sehen. [80].

21. §. Der Doppelschlag allein kommt auch nach einer Note oder Vorschlag vor, und zwar erstlich, wenn solche etwas lang sind Fig. LXI. (a); zweytens, bey einer Bindung (b), und drittens, wenn Punkte nachfolgen, (c).

[Tab. V.] Fig. LXI.





22. §. Im ersten Falle geschieht dieses bey allerley Bewegung, nur nicht wohl vor einer fallenden Secunde. Wenn man zuweilen bey einer Cadenz keinen Triller anbringen will, so macht man nach dem Vorschlage von unten, welcher in die Schluß-Note hinein gehet, einen Doppelschlag (\*); es darf aber alsdenn über der letzten Note kein Mordent gemacht werden. Die Eintheilung des Doppelschlags ist bey allen Exempeln unter (a) dieselbe, welche zuletzt abgebildet ist.

23. §. Im zweyten Falle entsteht nach der bindenden Note ein Punkt und die letzte Note des Doppelschlags macht mit der gebundenen eine Note aus; ist die Zeit-Maß aber hurtig, so fällt der Punkt weg; beyde Eintheilungen sind bey (b) deutlich angezeigt. Dieses Exempel kommt oft vor Cadenzen vor.

24. §. Im dritten Falle entstehen zwey Punkte, zwischen welchen der Doppelschlag gemacht wird (c). Die Eintheilung finden wir bey (2) in Noten ausgeschrieben und ist allezeit dieselbe. Dieser Fall kommt oft vor, wenn das Tempo so langsam ist, daß diese Art von Noten zu langweilig werden will, ingleichen bey Einschnitten (1), und vor den Cadenzen, wenn nach einer punctirten Note in demselben Tone ein Triller darauf folget (2). Bey heruntergehenden punctirten Noten von keiner besondern Länge, kommt diese Art den Doppelschlag anzubringen nicht vor. Das Exempel (3), wenn es soll durch diese Manier ausgefüllet werden, stellet einen eigentlichen Sitz des Doppelschlags vor, weil ein Triller statt dessen, so wohl über der ersten Note, als auch nach ihr, allezeit falsch ist. Wir sehen aus der Abbildung dieses Exempels daß der Doppelschlag so wohl nach der ersten als über der zweyten Note (4) angebracht wird. Aus der dabey befindlichen Eintheilung kan man leicht urtheilen, daß zu diesem Falle ein langames Tempo erfordert wird.

[Tab. V.] Fig. LXI.



25. §. Das Verſetzungs-Zeichen bey dem Doppelschlage erkennet man, wie bey den Trillern, aus dem vorhergehenden, aus der Folge und aus der Modulation. Diese Manier leidet eben so wenig, wie die Triller, in sich eine überflüssige Secunde Tab. IV. Fig. XXX. (d).

26. §. Das nöthige Schnellen bey dem Doppelschlage, wozu der kleine Finger nicht geschickt genug ist, erfordert zuweilen eine etwas wenigens gespannte Applicatur Fig. LXII.

[Tab. V.] Fig. LXII.



27. §. Wenn bey dem Doppelschlage die zwey ersten Noten durch ein scharfes Schnellen in der größten Geschwindigkeit wiederholt werden, so ist er mit dem Prall-Triller verbunden. Man kan sich diese zusammen gefetzte Manier am deutlichsten vorstellen, wenn man sich einen Prall-Triller mit dem Nachschlage einbildet. Diese Manier giebt dem Clavier-Spielen zugleich eine besondere Anmuth und Glanz. Sie stellt in der Kürze und in einer größern Lebhaftigkeit einen angeschlossenen Triller mit dem Nachschlage vor. Man muß sie also mit diesem nicht verwechseln, indem sie sich so weit davon unterscheidet, als der Prall-Triller und der Doppelschlag von dem ordentlichen Triller. Diese Manier ist sonst noch nicht angemerdet worden. Wegen des langen Bogens über der letzten Figur beziehe ich mich auf das, was bey dem Prall-Triller angeführt ist. Ich habe sie so bezeichnet, und sie sieht in der Ausföhrung so aus, wie beydes bey Fig. LXIII. abgebildet ist.

[Tab. V.] Fig. LXIII.



28. §. Dieser prallende Doppelschlag findet sich ohne und nach einem Vorschlage; niemahls aber kan er anders vor- [82] kommen, als der Prall-Triller, nemlich nach einer fallenden Secunde, von welcher er gleichsam abgezogen wird Fig. LXIII. und LXIV.

[Tab. V.] Fig. LXIV.



Da diese zusammen gefetzte Manier mehr Noten enthält, als die einfachen Manieren, woraus sie besteht, so füllt sie auch die Geltung einer etwas langen

Note besser aus; folglich wird sie auch in diesem Falle lieber gebraucht als der Prall-Triller allein, Fig. LXV.

[Tab. V.] Fig. LXV.



Singegen thut der Prall-Triller allein, bey dem Exempel (\*), in Allegretto und in einer noch hurtigern Zeit-Maasse besser als zusammen gesetzt. Man kan überhaupt merken, daß so wohl der einfache als prallende Doppelschlag an den Stellen selten gut thut, wo ein Triller ohne Nachschlag statt hat.

29. §. Wenn in langsamer Zeit-Maasse drey Noten herunter steigen so entsteht vor der mittelften ein Vorschlag, worauf über solcher der prallende Doppelschlag eintritt, welchen ein abermahliger Vorschlag vor der letzten Note nachfolget. Dieser Fall ist bey Fig. LXVI. einfach (a), mit seinen Zierathen (b), und mit seiner Ausführung (c) abgebildet. Der erste Vorschlag ist etwas gewöhnliches bey langsamen Noten, indem er sie gut ausfüllt; ausserdem aber war er hier nöthig, um den prallenden Doppelschlag bequem und nicht eher anzubringen, als bis die Hälfte der Note, worüber er sich befindet, vorbey war, welche Hälfte er just ausfüllt. Der letzte Vorschlag dient nicht nur zur Verkürzung der letzten langen Note, damit sie wegen ihrer Dauer ein Verhältniß mit der vorigen bekomme, sondern er ist auch nöthig wegen der Natur des Doppelschlages, welcher, wie der ihm ähnliche Triller mit dem Nachschlage, sich gerne in die Höhe neiget. Man darf diesen letzten Vorschlag nicht von seiner Note abreißen, (1) weil es ein Vorschlag und kein Nachschlag seyn soll, (2) weil nach der gegebenen Erklärung von den Doppel- [83] schlägen, die letzte Note derselben niemahls mit der folgenden sogleich verbunden werden darf, und allezeit ein kleiner Zeit-Raum übrig bleiben muß, damit widrigenfalls kein Triller mit der dritten verwerflichen nachschlagenden Note daraus entstehe; (3) um die proportionirte Geltung der letzten Note beizubehalten. Wir sehen hier abermahl, was das Abreißen der Vorschläge von ihrer Note für Schaden thun kan. Dieses leichte zu verhüten, macht man den prallenden Doppelschlag nach der Regel so scharf als möglich, damit das c wie ein simples Sechzehnthel zu klingen scheine; hierdurch wird der folgende Vorschlag hinlänglich von dieser Manier abgesondert. Ohngeachtet die abgebildete Ausführung dieser Passage ziemlich bunt aussieht und noch fürchterlicher scheinen könnte, wenn sie so, wie sie simpel bey dem Adagio oft vorzukommen pflegt, nemlich mit noch einmahl so geschwinden Noten ausgeschrieben würde; so beruht doch die ganze Kunst der geschickten Ausführung auf die Fertigkeit einen rechten scharfen Prall-Triller

zu machen, und die Ausnahme muß alsdenn ganz natürlich und leicht ausfallen. Bey (d) ist das Exempel etwas verändert, es behält aber dennoch dieselbe Ausführung bey den letzten zwey Noten.

[Tab. V.] Fig. LXVI.



30. §. Da der Doppelschlag allein eben so wohl wie der Triller mit dem Nachschlage, wegen dieses letztern allezeit einen Finger zum Hinterhalt haben muß; da das Schnellen, welches hierbey so wohl als vornehmlich bey dem hinzu gesetzten Prall-Triller, nur mit einigen Fingern gut ausgeübet werden kan, so ereignet sich wegen der Finger-Setzung bey dieser zusammen verbundenen Manier oft eine der größten Schwierigkeiten, welchen abzuhelpen besondere Freyheiten vorgenommen werden müssen. Bey Fig. LXVII. findet man einige Fälle dieser Art. Bey dem Exempel (a) wird durch einen kleinen Ruck mit der Hand nach der [84] linken Seite nach dem e mit dem zweyten Finger, der dritte aufs folgende d gesetzt, aber nicht über den zweyten geschlagen, wie die verwerflichen Applicaturen lehren. Das Exempel (b) erfordert wegen dieser zusammengesetzten Manier, daß man mit dem dritten Finger von dem halben Tone herunter gleite. Die leichteste Finger-Setzung also bey diesem prallenden Doppelschlage ist die bey (c) abgebildete. Dem ohngeacht thut man dennoch wohl, wenn man ihn fleißig mit allen Fingern übet, weil sie dadurch stark und fertig werden; überdem hängt es nicht allezeit von uns ab, welche Finger wir gerne zu dieser oder jener Manier nehmen.

[Tab. V.] Fig. LXVII.



31. §. Man bringt zwar nicht leichte im Basse Manieren an, wenn sie nicht ausdrücklich angedeutet sind; dennoch kan man zuweilen bey dergleichen Gelegenheiten, wie wir bey Fig. LXVIII. sehen, den prallenden Doppelschlag brauchen.

[Tab. V.] Fig. LXVIII.



32. §. Der Prall-Triller und der mit ihm vereinte Doppelschlag, da sie auf einem übel zu rechte gemachten Flügel gar nicht ansprechen, sind eine sichere Probe von dessen gleicher Befiederung. Man muß daher billig Mitleiden mit den Clavieristen haben, da man ihnen gemeinlich durch schlecht im Stande seynende Instrumente diese nöthigsten und vornehmsten Sierrathen benimmt, welche alle Augenblicke vorkommen, und ohne welchen die meisten Stücke schlecht ausgeübet werden.

33. §. Wenn ein Doppelschlag über gestoffenen Noten angebracht werden soll, so erhält er eine besondere Schärfe durch eben dieselbe im Anfange hinzugefügte Note, worüber er stehet. Diese noch nicht anders wo bemerkte Manier habe ich durch ein kleines Zweyunddreyßigtheil vor der mit dem Doppelschlage versehenen Note angedeutet. Diese dreyfache Schwängung bleibt bey allerley Geltung der folgenden Note und bey allerley Zeit-Maasse unverändert, weil dieses Nötigen allezeit durch den geschwin- [85] desten Anschlag mit einem steifen Finger heraus gebracht und sogleich mit der geschnellten Anfangs-Note des Doppelschlags verbunden wird. Auf diese Art entstehet eine neue Art vom prallenden Doppelschlage, welchen man zum Unterscheide wegen des nöthigen Schnellens gar wohl den geschnellten Doppelschlag nennen kan. Bey hurtigen Noten ist diese Manier bequemer als ein Triller, weil ich überhaupt glaube, daß der letztere am besten thut, wenn die Geltung der Note erlaubt, solchen wenigstens eine ziemliche Weile zu schlagen, indem man widrigenfalls eine andere Manier an diese Stelle setzen kan. Der Doppelschlag erhält durch dieses Nötigen eben den Glanz, welchen er durch den vereinbarten Prall-Triller erhält, nur bey ganz widrigen Fällen.

34. §. Denn, indem der prallende Doppelschlag allein nach einer fallenden Secunde und anders nicht gebraucht werden kan, wobey allezeit eine Schleifung ist: so sind just dieses Intervall in derselben Bewegung und die geschleiften Noten überhaupt die einzigen möglichen Hindernisse, diesen geschnellten Doppelschlag anzubringen. Bey Fig. LXIX. finden wir sein Zeichen (a), seine Gestalt in der Ausführung (b), und einige Fälle wobey er statt hat (c).

[Tab. V.] Fig. LXIX.



Er kommt also im Anfange und in der Mitten, vor einem Gange und Sprunge aber nicht über einer Schluß-Note vor, wenn sie auch kurz abgefertiget werden sollte. Man kan hierbey mit anmercken, daß bey diesen Exempeln auffser dem Claviere das Zeichen des Trillers und bey den Clavier-Sachen das einfache Zeichen des Doppelschlags zu stehen pflegt.

35. §. Diese Manier kan entweder gar nicht gemacht werden, oder sie wird wenigstens nicht leichte ihre nöthige Lebhaftigkeit erhalten, wenn sie bey einer Note vorkommt, welche mit dem Daumen, dem vierten oder kleinen Finger gegriffen werden soll. Die übrigen Finger sind hierzu geschickter. [86].

36. §. Man verwirre diese unsere Manier ja nicht mit dem einfachen Doppelschlage, welcher nach einer Note vorkommt. Sie sind gar sehr unterschieden, indem der letzte eine ganze Weile nach der Note eintritt und bey geschleiften und ausgehaltenen Noten zu finden ist. Die Figuren beyder Manieren beyssammen sehen wir unter Fig. LXX, um ihren Unterschied deutlich zu erkennen.

[Tab. V.] Fig. LXX.



37. §. Endlich kömmt der Doppelschlag auch nach zwey kleinen Zweyund-dreißigtheilen vor der Note, worüber er stehet, vor. Diese Nötgen werden so geschwind als möglich an den Doppelschlag gehängt und mit ihm verbunden. Die dreyfache Schwängung bleibt ebenfalls allezeit unverändert. Diese noch zeithero von niemanden angemerckte Manier stellt in der Kürze einen Triller von unten vor, und wird also auch an dessen Stelle über einer kurzen Note gebraucht. Man kan diese Manier den Doppelschlag von unten nennen. Sein Zeichen und seine Ausführung ist bey Fig. LXXI. abgebildet.

[Tab. V.] Fig. LXXI.



Fünfte Abtheilung.  
Von dem Mordenten.

1. §. Der Mordent ist eine nöthige Manier, welche die Noten zusammen hängt, ausfüllet und ihnen einen Glanz giebt. Er ist bald lang bald kurz. Sein Zeichen im erstern Falle ist Tab. V. bey Fig. LXXII. nebst der Ausführung abgebildet; jenes wird niemahls verlängert, diese aber wohl, wenn es nöthig ist (a). Der kurze Mordent nebst seiner Wirkung ist bey (b) zu sehen.

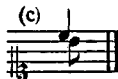
[Tab. V.] Fig. LXXII.



2. §. Ohngeachtet man gemeiniglich einen langen Mordenten nur allein über lange Noten, und einen kurzen über kurze Noten abzubilden pflegt; so findet sich dennoch jener oft über Vierteltheilen und Achttheilen, nachdem die Zeit-Maasse ist, und dieser über Noten von allerley Geltung und Länge.

3. §. Man hat noch eine besondere Art, den Mordenten, wenn er ganz kurz seyn soll, zu machen (c).

[Tab. V.] Fig. LXXIII.



Von diesen beyden zugleich angeschlagenen Noten wird allein die oberste gehalten, die unterste hebt man gleich wieder auf. Dieser Ausdruck ist nicht zu verwerfen, so lange als man ihn feltner als die andern Mordenten anbringt. Er kommt bloß ex abrupto, d. i. ohne Verbindung vor.

4. §. Diese Manier liebt hinaufgehende oder springende Noten vorzüglich; bey herunter springenden kommt sie nicht so oft, bey fallenden Secunden gar nicht vor. Sie läßt sich im Anfange, in der Mitte, und am Ende eines Stückes finden.

5. §. Sie hängt die geschleiften Noten, sie mögen gehen oder springen, ohne und mit einem Vorschlage zusammen Fig. LXXIII. Dieses Verbinden

geschiehet am öftersten bey einer steigenden Secunde; dann und wann auch ausserdem durch Vorschläge (\*). Wenn der Mordent über einem Vorschlage von unten, vor einem Sprunge sich finden läßt (a),

[Tab. V.] Fig. LXXIII.



so muß die Haupt-Note lang seyn, damit sie so viel als nöthig ist von ihrer Geltung verlihren könne, um diesem Vorschlage durch einen langen Mordenten einen Nachdruck zu geben. In diesem Falle verbindet und füllet diese Manier zugleich. Bey den Recitativen pflegt dieser Fall zuweilen vorzukommen.

6. §. Der Mordent nach einem Vorschlage wird nach der Regel des Vortrags der Vorschläge leise gemacht. [88].

7. §. Der Mordent wird bey auszuhaltenden Noten zur Ausfüllung gebraucht; also trifft man ihn, wie wir bey Fig. LXXIV. sehen, über bindenden (a), punctirten (b), und rückenden Noten an; diese letzten mögen auf einem Tone oft hinter einander (c), oder bey Abwechselung der Intervallen rücken (d). Bey dieser letztern Art von Noten läßt sich der Mordent am besten über der einmahligen Wiederholung des vorigen Tones anbringen (e).

[Tab. V.] Fig. LXXIV.



In diesen Rückungen füllet der Mordent nicht allein, sondern er macht zugleich die Noten glänzend.

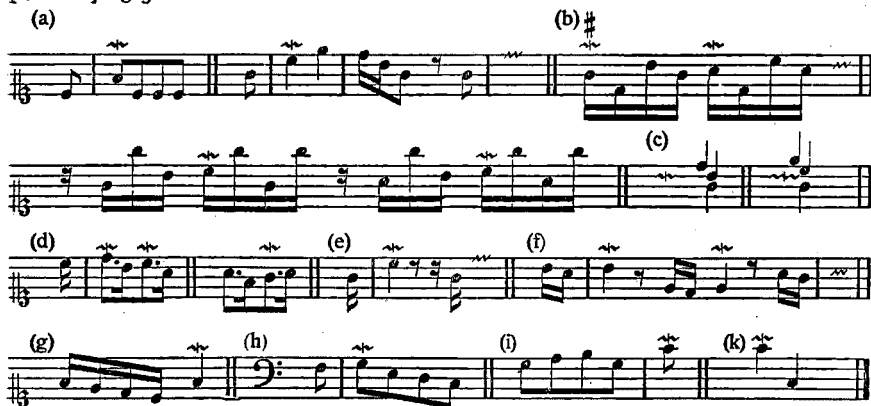
8. §. Bey den Exempeln mit (a) und (b) kan man anmercken, daß man, wenn ja die Zeit-Maß so langsam wäre, daß auch ein langer Mordent zum Ausfüllen nicht hinreichen wolte, diese lange Noten dadurch verkürzet, indem man sie noch einmahl anschlägt, und ohngefehr so vorträgt, wie wir in der Abbildung unter eben den Buchstaben sehen. Diese Freyheit muß man nicht

anders als aus Noth und Vorsicht brauchen. Man muß den Absichten des Verfassers eines Stückes dadurch nicht Tort thun. Man wird diesem Fehler dadurch leicht entgehen können, wenn man durch den gehörigen Druck und durch die Unterhaltung einer Note gewahr wird, daß unser Instrument den Ton länger aushält, als viele glauben mögen. Man muß also bey Gelegenheit des langen Mordenten weder die Schönheit des Nachklangs verhindern, und denselben, so wie die übrigen, weder über jeder etwas langen Note anbringen, noch zu lange aushalten. Bey allen Ausfüllungen durch Mordenten muß allezeit noch ein kleiner Zeit-Raum übrig bleiben und der am besten angebrachte Mordent wird edelhaft, wenn er sich wie der Triller, in einer geschwinden Verbindung an die folgende Note anschließt.

9. §. Der Mordent über springenden und abgestoßenen Noten giebt ihnen einen Glanz. Es wird hierzu meistens der [89] kurze gebraucht. Man findet ihn über Noten, welche man in Ansehung der Harmonie anschlagende zu nennen pflegt, und welche daher oft von besonderm Gewichte sind, Fig. LXXV. (a); bey gewissen Brechungen (b), und bey vollstimmigen Griffen in der Mitte (c), allwo bey einer etwas langen Note auch der lange Mordent statt haben kan; diese Manier kommt ebenfalls vor bey abgestoßenen punctirten Noten, wo die Puncte nicht gehalten werden (d), und wo Pausen darauf folgen (e). Wenn nach einigen kurzen Noten, welche theils um eine Secunde steigen (f), theils springen (g) eine längere nachfolget: so wird er bey dieser letztern angebracht.

10. §. Unter allen Manieren, kommt der Mordent im Bass, ohne daß man ihn andeutet, am öftersten vor, und zwar über Noten, welche in die Höhe gehen (h), oder springen (i), bey und auffser Cadensen, besonders wenn der Bass nachhero eine Octave herunter springt (k).

[Tab. V.] Fig. LXXV.



11. §. Wegen der Versetzungs-Zeichen richtet sich diese Manier, wie die Triller nach den Umständen. Oft kriegt der unterste Ton dieser Manier, wegen der Schärfe, ein Versetzungs-Zeichen Tab. VI. Fig. LXXVI.

[Tab. VI.] Fig. LXXVI.



12. §. Damit man nach einer kurzen Note die nöthigen Finger zum Mordenten gleich und frey habe, so nimmt man zuweilen eine besondere Fingersetzung vor Fig. LXXVI. Diese Applicatur erfordert ein mäßiges Tempo und rechtfertiget sich aus der kurzen Abfertigung der punctirten Noten, vermöge welcher nach eingeseßtem vierten Finger der Daumen und der zweyte Finger zur Ausübung des Mordenten gleich bereit da seyn müssen. Man hat bey der langen Note mit dem dritten Finger Zeit genug, die Hand um ein wenig nach der rechten Seite zu rücken. Wenn diese Passagie ohne Puncte oder in geschwinde Zeit-Maasse vorkommt, alsdenn bleibt man bey der gewöhnlichen Ordnung der Finger. [90]

13. §. Da wir gesehen haben, daß der Mordent, zumahl wenn er lang ist, bey lang auszuhaltenden Noten zur Ausfüllung gebraucht wird, so kan er auch nach einem Triller in diesem Falle vorkommen; man muß ihn aber durch die Theilung der langen Note von dem Triller absondern. Ausser dieser Vorsicht würde es unrecht seyn, unmittelbar nach dem Triller den Mordenten anzubringen, weil man niemahls die Manieren hinter einander häufen soll. Nach der bey Fig. LXXVII.

[Tab. VI.] Fig. LXXVII.



abgebildeten Ausführung eines Exempels ist also beyden Anmerkungen ihr Recht wiederfahren. Die Währung des Mordenten richtet sich nach dem Tempo, welches allerdings nicht geschwinde seyn darf, weil man sonst dieses Hülfsmittel nicht nöthig hat.

14. §. Bey dieser Gelegenheit kan man anmercken, daß der Mordent und der Prall-Triller zwey entgegengesetzte Manieren sind. Der letzte kan nur auf eine Art, nemlich bey einer fallenden Secunde angebracht werden, wo gar niemahls ein Mordent statt hat. Das einzige haben sie mit einander gemein:

daß sie beyderseits in die Secunde hineinschleifen, der Mordent im hinaufsteigen, und der Drall-Triller im heruntergehen. Bey Fig. LXXVIII. sehen wir diesen Fall deutlich vorgestellt.

[Tab. VI.] Fig. LXXVIII.



15. §. Bey Gelegenheit des Mordenten muß ich einer willkürlichen Manier Erwähnung thun, welche wir zuweilen in langsamen Stücken im Anfange, und vor Fermaten oder Pausen, besonders von den Sängern hören. Die simpeln Noten, wo diese Manier statt hat, sammt ihrer Ausführung finden wir unter Fig. LXXIX.

[Tab. VI.] Fig. LXXIX.



Da diese letztere den Noten eines Mordenten vollkommen ähnlich ist, und der Fall, wo man sie trifft, einen Mordenten leidet, nur daß er nach dem gewöhnlichen Vortrage zu bald vorbey gehen dürfte, so kan man diese Manier für einen langsamen Mordenten ansehen, welcher außer diesem Falle verwerflich ist. [91].

## Sechste Abtheilung.

### Von dem Anschlage.

1. §. Wenn man statt einen Ton simpel anzugeben, die vorige Note noch einmahl wiederhohlet, und alsdenn mit einer Secunde von oben in die folgende herunter geht; oder wenn man statt diese vorhergehende Note zu wiederholen, die Untersecunde von der folgenden zuerst anschläget, und darauf mit der Secunde von oben in dieselbe geht: so nennet man dieses den Anschlag.

2. §. Wir werden diese Manier aus der Tab. VI. Fig. LXXX.

[Tab. VI.] Fig. LXXX.



befindlichen Abbildung deutlicher kennen lernen, vermöge welcher wir sehen, daß sie auf zweyerley Art vorkommt.

3. §. Der Vortrag von diesen Nötgen ist im erstern Falle nicht so hurtig als im zweyten, allezeit aber werden sie schwächer als die Haupt-Note gespielt Fig. LXXXI.

[Tab. VI.] Fig. LXXXI.



Der Gesang wird durch diese Manier gefällig, indem die Noten theils gut zusammen gehängt, theils auch einigermassen ausgefüllt werden.

4. §. Bey der letzten Art findet oft ein Punkt zwischen den beyden kleinen Nötgen statt, die erstere hingegen leidet keine Veränderung, sie wird nur bey gemäßigter Zeit-Maasse gebraucht, wenn die folgende Note in die Höhe springt. Bey Fig. LXXXII. finden wir einige Fälle abgebildet.

[Tab. VI.] Fig. LXXXII.



5. §. Der Anschlag, wenn durch die kleinen Nötgen die Secunde darüber oder darunter von der folgenden Note vorhero zum Gehör kommt, kan wegen der Geschwindigkeit dieser Nötgen auch in geschwinderer Zeit-Maasse gebraucht werden. Bey Fig. LXXXIII.

[Tab. VI.] Fig. LXXXIII.

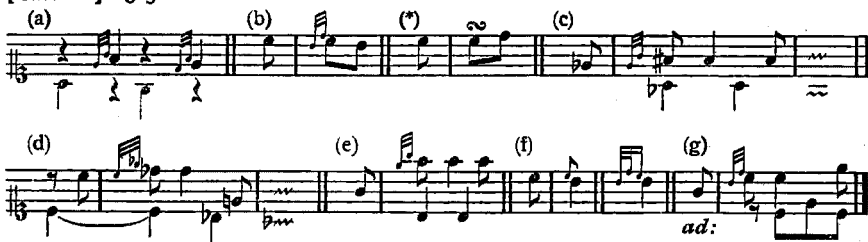


befindet sich ein Exempel, welches uns den eigentli- [92] chen Sitz dieses Anschlages zeigt, indem keine andere Manier statt dessen geschicklich angebracht werden kan. Dieses Exempel mit derselben Ausführung gilt nur so lange, als man es nicht langsamer als Andante spielt, ob es wohl in der Hurtigkeit zunehmen kan.

6. §. Auffer diesem Falle kan der Anschlag mit dem Tertian-Sprunge bey allen unter Fig. LXXXII. befindlichen Exempeln ebenfalls statt haben. Man findet ihn auch bey einzeln Noten zwischen Pausen Fig. LXXXIV. (a), und

bey der Wiederholung eines Tones vor einer fallenden Secunde (b). Bey dieser Wiederholung vor dem herunter steigenden Intervall ist er natürlicher als der Doppelschlag, so wie dieser besser thut vor einer steigenden Secunde (\*). Hiernächst kan der Anschlag in langsamem Tempo auch sehr wohl gebraucht werden, indem er das Diffonirende der überflüssigen Secunde besser vermindert als der Doppelschlag (c). Man braucht ihn ferner vor einer steigenden Secunde (d) und Septime (e), ingleichen vor einem Vorschlage vor einer fallenden Secunde (f). Man mercke überhaupt, daß der Anschlag besser thut, wenn nachhero die Melodie fällt, als wenn sie steigt; blos die Wiederholung einer mit dem Anschlage verzierten Note und ein langsames Tempo können hierinnen eine Ausnahme machen (g).

[Tab. VI.] Fig. LXXXIV.



7. §. Der Anschlag mit dem Punkte wird entweder durch einen Vorschlag von unten, oder durch die bey Fig. LXXXV. befindliche Vorstellung angedeutet. Er wird auf verschiedene Arten in den Tact eingetheilet. In den Probe-Stücken habe ich dieses allezeit deutlich ausgedruckt. Der folgenden Note wird so viel von ihrer Geltung abgezogen, als dieser Anschlag beträgt.

8. §. Dieser Anschlag kommt in geschwinden Sachen niemahls vor. Er wird mit Nutzen bey affectuösen Stellen gebraucht. [93] Sein Sitz ist theils bey einer wiederholten (a), theils bey einer um eine Secunde gestiegenen Note (b), welche in beyden Fällen hernach entweder durch einen Vorschlag (b), oder ohne denselben (a) herunter steigen muß. Das Exempel (a) ist oft im Adagio ein Einschnitt. Das Tab. IV. Fig. XI. mit einem (\*) bezeichnete Exempel verträgt wegen der langen Note f diesen Anschlag eher als einen bloßen Vorschlag. Die Ausführung hiervon sehen wir Tab. VI. Fig. LXXXV. (c).

[Tab. VI.] Fig. LXXXV.



9. §. Man kan wegen des Anbringens dieser Manier nicht leicht fehlen, so bald man ihren Ursprung erweget. Wenn eine Note durch einen veränderlichen Vorschlag von unten um eine Secunde hinauf gehet, Fig. LXXXVI. (a), und, ehe die folgende Note angeschlagen wird, ein neuer kurzer Vorschlag von oben dazu kommt (b), so entsteht zwischen diesen zwey Vorschlägen ein Punct und folglich unsere Manier (c).

[Tab. VI.] Fig. LXXXVI.



Nur ist die Nothwendigkeit darbey, daß nachher eine oder mehrere Noten herunter steigen müssen.

10. §. Bey dem Vortrage dieses Anschlags ist zu mercken, daß die erste kleine Note vor dem Puncte jederzeit stark und die andere mit der Haupt-Note schwach angeschlagen werden. Die letzte kleine Note wird so kurz als möglich an die Haupt-Note gehängt und alle drey werden geschleift.

11. §. Bey Fig. LXXXVII.

[Tab. VI.] Fig. LXXXVII.



sehen wir noch mehrere Exempel mit ihrer Ausführung. Bey der Andeutung dieser Manier habe ich mit Fleiß die Art, um sie kennen zu lernen, beybehalten, vermöge welcher man diese Manier durch einen bloßen Vorschlag nicht deutlich genug andeutet. Je mehr Affect der Gedanke enthält und je langsamer das Tempo ist, desto länger hält man den Punct, wie wir unter dieser Figur bey NB. sehen. [94].

Siebente Abtheilung.  
Von den Schleifern.

1. §. Die Schleifer kommen ohne und mit einem Puncte vor. Ihr Vortrag liegt im Worte angedeutet. Sie machen die Gedanken fließend.

2. §. Die Schleifer ohne Puncte bestehen theils aus zweyen, theils aus dreyen Nötgen, welche man vor der Haupt-Note anschläget.

3. §. Die erstern werden durch zwey kleine Zweyunddreißigtheile angedeutet Tab. VI. Fig. LXXXVIII. Bey dem Allabreve-Tacte können es auch Sechzehnthelle seyn (\*). Man findet diese Manier bisweilen so bezeichnet wie wir bey (a) sehen. Oft wird sie auch mit ihrer Ausführung ausgeschrieben (b).

[Tab. VI.] Fig. LXXXVIII.



4. §. Die Schleifer von zweyen Nötgen unterscheiden sich noch von denen mit dreyen Nötgen auf zweyerley Art; (1) kommen jene allezeit vor einem Sprunge vor, allwo sie die Intervallen darzwischen ausfüllen Fig. LXXXVIII, diese hingegen, wie wir bald sehen werden, kommen auch auffser diesen vor; (2) werden jene allezeit geschwinde gespielt (b), diese aber nicht.

5. §. Bey Fig. LXXXIX. (a) sehen wir die Ausführung dieses Schleifers von dreyen Nötgen. Die Geschwindigkeit dieser Manier wird von dem Inhalte eines Stückes und dessen Zeit-Maasse bestimmt. Da man von diesem Schleifer noch kein gewöhnliches Zeichen hat, und seine Ausführung einem Doppelschlage in der Gegen-Bewegung vollkommen gleich ist; so habe ich ihn viel bequemer durch das bey (b) befindliche Zeichen angedeutet, als wenn ich statt dessen drey kleine Nötgen hätte setzen [95] wollen, wie man zuweilen antrifft (c). Das Auge kan unsere Bezeichnungs-Art leichter übersehen und die Noten bleiben in der Nähe beyssammen.

[Tab. VI.] Fig. LXXXIX.



6. §. Diese Manier, liebt das sehr geschwinde und das sehr langsame, das gleichgültige, und das alleraffectuöseste, und wird also auf zweyerley sehr verschiedene Art gebraucht. (1) Bey geschwinden Sachen zur Ausfüllung und zum Schimmer; hier stellt sie bequem einen Triller von unten ohne Nachschlag vor, wenn die Kürze der Note zu diesem Triller nicht hinreichen will Fig. XC, und wird allezeit geschwinde gemacht. Die folgenden Noten können gehen oder springen.

[Tab. VI.] Fig. XC.



7. §. Im andern Falle wird dieser Schleifer als eine traurige Manier, bey matten Stellen, besonders im Adagio, mit Nutzen gebraucht. Er wird alsdenn matt und piano gespielt, und mit vielem Affecte und mit einer Freyheit, welche sich an die Geltung der Noten nicht zu sclavisch bindet, vorgetragen. Sein gewöhnlichster Sitz ist auf der wiederholten Note Fig. XCI. (a). Außerdem kommt er auch im hinaufgehen und springen vor (b). Man siehet hieraus, daß dieser Schleifer alsdenn ein langsam ausgefüllter Anschlag mit dem Tertien-Sprunge ist. Man kann durch ihn eine Haltung ebenfalls mit Affecte ausfüllen (c).

[Tab. V.] Fig. XCI.



8. §. Weil die Dissonanzen geschickter sind, Leidenschaften zu erregen als die Consonanzen, so trifft man diese Manier auch am öftersten über jenen an, und zwar bey einer langsamen Note, welche mit Fleiß entweder nicht völlig, oder wenigstens schleppend ausgefüllt wird. Sie wird mit eben diesen Umständen auch im Allegro gebraucht, wenn zumahl eine Versetzung der harten Ton-Art in die weiche vorkommt. Die kleine mangelhafte Septime, die überflüssige Sexte wenn sie die Quinte bey sich hat, ingleichen die Sexte mit der übermäßigen Quarte und kleinen Tertie und der- [96] gleichen harmonische Zusammenklänge mehr, leiden diesen Schleifer besonders. Da die Folge bey allen Manieren hauptsächlich aus dem Vasse zugleich mit erkannt wird, so kan man leicht urtheilen, daß diese Manier sich herunter neiget.

9. §. Wir lernen bey Gelegenheit dieses Schleifers zweyerley: (1) daß man bey gewissen Gedanken mehr auf einen ungekünstelten matten Ausdruck, als auf die Ausfüllung sehen müsse, und daß man also bey langsamen Noten nicht eben allezeit verbunden sey, Manieren von vielen Noten zu wählen, indem man sonst statt dieses Schleifers den Doppelschlag von unten brauchen könnte, welcher einige Aehnlichkeit in Noten mit ihm hat, (2) Daß man im Gegentheil auch nicht allezeit das affectuöse einer Manier aus der Wenigkeit ihrer Noten erkennen müsse, weil sonst folgen würde, daß ein Anschlag, welcher nur aus zweyen Noten bestehet, mehr Affect enthielt, als unser Schleifer, oder, welches einerley ist, wenn dieser Anschlag ausgefüllet wird.

10. §. So bequem dieser aus dreyen Nötgen bestehende Schleifer eine Traurigkeit erwecken kan, so viel Gefälligkeit erregt der Schleifer aus zweyen Nötgen mit einem darzwischen stehenden Puncte.

11. §. Bey Fig. XCII.

[Tab. VI.] Fig. XCII.



sehen wir ihn angedeutet. Seine Eintheilung ist so verschieden als bey keiner andern Manier. Sie wird ebenfalls durch den Affect bestimmt. Ich habe deswegen in den Probe-Stücken bey dieser Manier eben so wohl, als bey dem Anschlage mit dem Puncte, die Anbeutung, auch zuweilen die Ausführung so deutlich, als es nur möglich gewesen ist, ausgedrückt.

12. §. Bey Fig. XCIII.

[Tab. VI.] Fig. XCIII.





finden wir unterschiedene Exempel mit ihrer verschiedenen Ausföhrung. Wir sehen bey (\*) daß diese Eintheilung wegen des Basses besser ist als die drauf- [97] folgende. Ueberhaupt können die meisten von diesen Exempeln einen eigentlichen Sitz von dieser Manier vorstellen, indem man bey Anschauung der simplen Noten bald aus der Härte der anschlagenden Dissonanz, bald aus dem Leeren der Octaven leicht mercken kan, daß dahin etwas gehöre. Es kan aber keine andere Manier alsdenn wohl angebracht werden als diese. Die folgende Noten nach dieser Manier pflegen gemeiniglich herunter zu gehen, ob wir schon aus dem Exempel (x) sehen, daß der Gesang in demselben Tone bisweilen auch fortfahren kan.

13. §. Das übrige zum Vortrage dieser Manier ist bey Fig. XCIII unter (1) und (2) abgebildet. Wir finden allda, daß die Note mit dem Puncte stark, die darauf folgende hingegen sammt der Haupt-Note schwach gespielt wird. Der Punct über dem kleinen Bogen (1) bedeutet, daß über dieser Note der Finger eher aufgehoben werden muß als die Geltung dauret, folglich wird wie bey (2) zu sehen ist, aus dem Puncte nach der Haupt-Note eine Pause.

#### Achte Abtheilung.

#### Von dem Schneller.

1. §. Den kurzen Mordent in der Gegen-Bewegung, dessen höchsten Ton man schnellst, und die übrigen beyden mit dem steifen Finger vorträget, habe ich jederzeit, ohne Veränderung, so angedeutet, wie wir Tab. VI. unter Fig. XCIV. sehen. Wegen dieses Schnellens kan man diese noch sonst nicht bemerkte Manier gar wohl den Schneller nennen. [98].

[Tab. VI.] Fig. XCIV.



2. §. Dieser Schneller wird allezeit geschwinde gemacht und kommt niemahls anders als bey gestoffenen und geschwinden Noten vor, welchen er einen Glanz giebt, und wo er jußt zur Ausfüllung zureicht.

3. §. Er thut in der Geschwindigkeit die Würckung eines Trillers ohne Nachschlag, und gleichwie der letztere mit dem Nachschlage eine steigende Folge liebt, so mag der Schneller gerne herunter gehende Noten nach sich haben, ohne Zweifel, weil sein letztes kleines Nötgen und die Haupt-Note zusammen genommen einen Nachschlag von dem Triller in der Gegen-Bewegung vorstellen. Dem ohngeachtet unterscheidet er sich von den Trillern dadurch, daß er niemahls angegeschlossen und bey Schleifungen vorkommen kan.

4. §. Er muß sehr geschickt ausgeübt werden, weil er sich sonst nicht gut ausnimmt. Es können ihn daher blos die stärksten und fertigsten Finger bewerkstelligen, und man muß aus Noth oft mit einem Finger fortgehen, welches dem Stoffen, so ihm natürlich ist, keinen Schaden thut, Fig. XCV. (a). Man kan diese Manier besonders auch bey den Einschnitten brauchen (b).

[Tab. VI.] Fig. XCV. (a)



## Neunte Abtheilung.

## Von den Verzierungen der Fermaten.

1. §. So wenig meine Absicht gewesen ist, mich mit weitläufigern Manieren als die bishero angeführten sind, abzugeben; so nöthig finde ich doch etwas wenig bey Gelegenheit der Fermaten davon anzuführen. [99].

2. §. Man braucht diese letztern oft mit guter Würdigung; sie erwecken eine besondere Aufmerksamkeit. Man deutet sie durch das gewöhnliche Zeichen eines Bogens mit einem Punkte darunter an, und hält so lange dabey stille, als es ohngefähr der Inhalt des Stückes erfordert.

3. §. Zuweilen fermirt man aus Affect, ohne daß etwas angedeutet ist. Ausserdem aber kommen diese Fermaten auf dreyerley Art vor. Man hält entweder über der vorletzten Note, oder über der letzten Note des Basses, oder nach dieser über einer Pause stille. Es sollte dieses Zeichen von Rechtswegen allezeit an dem Orte, wo man anfängt zu fermiren und allenfalls noch einmahl, bey dem Ende der Fermate, angedeutet seyn\*).

4. §. Die Fermaten über Pausen kommen mehrentheils im Allegro vor, und werden ganz simple vorgetragen. Die andern zwey Arten findet man gemeiniglich in langsamen und affectuösen Stücken, und müssen verzieret werden, oder man fällt in den Fehler der Einfalt. Es können also allenfalls bey den übrigen Stellen eines Stückes eher weitläufigere Manieren gemisset werden als hier.

\*) [Dan. Gottl. Türks Klavierschule, Leipzig 1789, neue Aufl. 1802, Auszug Halle Leipzig 1792 und 1805 macht auch noch auf die verziereten Fermaten in Rondos aufmerksam. „Man leitet nämlich nach dem mit  $\curvearrowright$  bezeichneten Ende eines Hauptabschnittes, vermitteltst eines kurzen, und dem Charakter des Ganzen entsprechenden Überganges wieder in den Hauptsatz, und zwar vorzüglich in den vorgeschriebenen Ton der Oberstimme ein . . . Zuweilen hat man Gelegenheit, nach einer Fermate auch noch einen Übergang anzubringen“.]

## 5. §. Ich habe zu dem Ende bey Fig. XCVI.

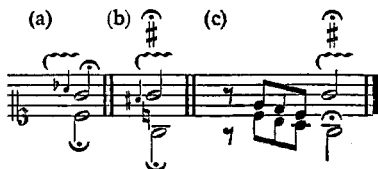
[Tab. VI.] Fig. XCVI.

einige Exempel von Fermaten beyderley Art mit ihren Zierrathen beygefügt. Diese Exempel erfordern eine langsame oder wenigstens gemäßigte Zeit-Maß. Da diese Verzierungen allezeit ein Verhältniß mit dem Affecte des Stückes haben müssen, so kan man sie mit Nutzen brauchen, wenn man auf diesen Affect genaue Achtung giebt. Aus der Beziefierung des Basses lassen sich die übrigen ähnlichen Fälle dieser Fermaten leicht entdecken. [100].

\*) [Aus drucktechnischen Gründen wurde hier wie im folgenden statt der die Erhöhung um einen Halbton anzeigenden durchstrichenen Ziffer Sechs des Originals die Schreibart 6 gewählt. Der Herausgeber.]

6. §. Wer die Geschicklichkeit nicht hat, weitläufige Manieren hierbey anzubringen, der kan sich zur Noth dadurch helfen, daß er über einem vor kommenden Vorschlage von oben vor der letzten Note im Discante einen langen Triller von unten anbringer (Fig. XCVII. (a)\*). Findet sich aber in diesem Falle ein Vorschlag von unten, so trägt man ihn simpel vor und macht über der Haupt-Note den erwähnten langen Triller (b). Bey Fermaten ohne Vorschlag hat dieser Triller über der letzten Note im Discante ebenfalls statt (c). [101].

[Tab. VI.] Fig. XCVII.



## Drittes Hauptstück.

### Vom Vortrage.

1. §. Es ist unstreitig ein Vorurtheil, als wenn die Stärke eines Clavieristen in der bloßen Geschwindigkeit bestünde. Man kan die fertigsten Finger, einfache und doppelte Triller haben, die Applicatur verstehen, vom Blatte treffen, es mögen so viele Schlüssel im Laufe des Stückes vorkommen als sie wollen, alles ohne viele Mühe aus dem Stegereif transponiren, Decimen, ja Duodecimen greifen, Läufer und Kreuzsprünge von allerley Arten machen können, und was

\*) Fürk a. a. O. empfiehlt sich statt des Trillers auch einen Triller oder Mordenten und rät, in „Sonstücken von wehmütigem 2c. Charakter, die Fermaten lieber gar nicht, als durch einen nicht zum Ganzen passenden, scharfen Triller oder Mordenten zu verzieren“. Die Dauer der Fermaten richtet sich nach dem herrschenden Affekt des betr. Stückes. Auch J. P. Milchmeyer (a. a. O.) rät zur Mäßigung in der Anwendung verzierter Kadenz. Welchen Umfang sie am Ende des 18. Jhs. erreichte, bezeugen seine Worte (S. 44): „Zum Glück für den Anfänger und für die Lehrer selbst, welche Kadenz aufschreiben mußten, naht die Kadenzenträuferei ihrem Ende.“ Milchmeyer hat 10 Min. lange Kadenz öffentlich spielen hören und scheidet zwischen einfachen Fermaten, zwischen durch einen willkürlichen musikalischen Gedanken zu den folgenden übergehenden Kapricen und vollen, regelrechten Kadenz.]

dergleichen mehr ist; und man kan bey dem allen noch nicht ein deutlicher, ein gefälliger, ein rührender Clavieriste sehn. Die Erfahrung lehret es mehr als zu oft, wie die Treffer und geschwinden Spieler von Profession nichts weniger als diese Eigenschaften besitzen, wie sie zwar durch die Finger das Gesicht in Verwunderung setzen, der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben. Sie überraschen das Ohr, ohne es zu vergnügen, und betäuben den Verstand, ohne ihm genug zu thun. Ich spreche hiemit dem Spielen aus dem Stegereif nicht sein gebührendes Lob ab. Es ist rühmlich, eine Fertigkeit darinnen zu haben, und ich rathe es selbst einem jeden aufs beste an. Es darf aber ein blosser Treffer wohl nicht auf die wahrhaften Verdienste desjenigen Ansprüche machen, der mehr das Ohr als das Gesicht, und mehr das Herz als das Ohr in eine sanfte Empfindung zu versetzen und dahin, wo er will, zu reissen vermögend ist. Es ist [102] wohl selten möglich, ein Stück bey dem ersten Anblicke sogleich nach seinem wahren Inhalt und Affect wegzuspielen. In den geübtesten Orchestern wird ja oft über einige, den Noten nach sehr leichte Sachen mehr als eine Probe angestellt\*). Die meisten Treffer werden viemahls nichts mehr thun, als daß sie die Noten treffen, und wie vieles wird vielleicht nicht der Zusammenhang und die Verbindung der Melodie leiden, wenn auch im geringsten nicht in der Harmonie gestolpert würde? Es ist ein Vorzug fürs Clavier, daß man es in der Geschwindigkeit darauf höher als einem andern Instrumente bringen kan. Man muß aber diese Geschwindigkeit nicht mißbrauchen. Man verspare sie bis auf die Gänge, wo man ihrer nöthig hat, ohne gleich das Tempo vom Anfange zu überschreiten. Daß ich der Geschwindigkeit nicht ihr Verdienst, und folglich weder ihren Nutzen noch Nothwendigkeit nehme, wird man daraus abnehmen, daß ich verlange, daß die Probe-Stücke aus dem G und F moll, und die aus den kleinsten Noten bestehenden Läufer in dem, aus dem C moll aufs hurtigste wiewohl deutlich gespielt werden müssen. In einigen auswärtigen Gegenden herrschet gegentheils besonders dieser Fehler sehr stark, daß man die Adagios zu hurtig und die Allegros zu langsam spielt. Was für ein Widerspruch in einer solchen Art von Ausführung stecke, braucht man nicht methodisch darzuthun. Doch halte man nicht dafür, als ob ich hie mit diejenigen trügen und steifen Hände rechtfertigen will, die einen aus Gefälligkeit einschläfern, die unter dem Vorwande des sangbaren das Instrument nicht zu beleben wissen, und durch den verdrießlichen Vortrag ihrer gähnenden Einfälle noch weit mehrere Vorwürfe, als die geschwinden Spieler verdienen. Diese letztern sind zum wenigsten noch der Verbesserung fähig; ihr Feuer kan gedämpft werden, wenn man sie ausdrücklich zur Langsamkeit an- [103] hält, da das

\*) [Am eben bei „großen Musikern“ durch gemeinsame Verständigung nach dem Studium der bekanntlich meist unbezeichneten Stimmen zur einheitlichen Auffassung zu gelangen.]

hypochondrische Wesen, das aus den matten Fingern bis zum Eckel hervorblicket, wohl wenig oder gar nicht durch das Gegentheil zu heben ist. Beyde übrigens üben ihr Instrument bloß maschinenmäßig aus, da zu dem rührenden Spielen gute Kopfe erfordert werden, die sich gewissen vernünftigen Regeln zu unterwerfen und darnach ihre Stücke vorzutragen fähig sind.

2. §. Worinn aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderem als der Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen. Man kan durch die Verschiedenheit desselben einerley Gedanken dem Ohre so veränderlich machen, daß man kaum mehr empfindet, daß es einerley Gedanken gewesen sind.

3. §. Die Gegenstände des Vortrages sind die Stärke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stoßen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen. Wer diese Dinge entweder gar nicht oder zur unrechten Zeit gebrauchet, der hat einen schlechten Vortrag.

4. §. Der gute Vortrag ist also sofort daran zu erkennen, wenn man alle Noten nebst den ihnen zugemessenen guten Manieren zu rechter Zeit in ihrer gehörigen Stärke durch einen nach dem wahren Inhalte des Stücks abgewognen Druck mit einer Leichtigkeit hören läßt. Hieraus entstehet das Runde Reine und Fließende in der Spielart, und wird man dadurch deutlich und ausdrückend. Man muß aber zu dem Ende die Beschaffenheit desjenigen Instruments worauf man spielt, wohl untersuchen, damit man es weder zu wenig, noch zu viel angreife. Manches Clavier giebt nicht eher seinen vollkommenen und reinen Ton von sich, als wenn man es stark angreift; ein anderes wiederum muß sehr geschonet werden, oder man übertreibt das Ansprechen des Tons. Diese Anmerkung, die schon im Eingange gemacht [104] worden, wiederhole ich allhier deswegen noch einmahl, damit man auf eine vernünftigere Art, als insgemein geschiehet, nemlich nicht durch eine übertriebene Gewalt des Anschlages, sondern vielmehr durch harmonische und melodische Figuren, z. E. die Raserey, den Zorn oder andere gewaltige Affecten vorzustellen suche. Auch in den geschwindesten Gedanken muß man hierbey jeder Note ihren gehörigen Druck geben; sonst ist der Anschlag ungleich und undeutlich. Diese Gedanken werden gemeinlich nach der bey den Trillern angeführten Art geschnelleset.

5. §. Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeinlich in gestossenen Noten und das Zärtliche des Adagio in getragenen und geschleiften Noten vorgestellt. Man hat also bey dem Vortrage darauf zu sehen, daß diese Art und Eigenschaft des Allegro und Adagio in Obacht genommen werde, wenn auch dieses bey den Stücken nicht angedeutet ist, und der Spieler noch nicht hinlängliche Einsichten in den Affect eines Stückes hat. Ich setze oben mit Fleiß gemeinlich, weil ich wohl weiß, daß allerhand Arten von Noten bey allerhand Arten der Zeit-Maasse vorkommen können.

6. §. Einige Personen spielen Hebericht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Noten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurz; als wenn die Tasten glühend wären. Es thut aber auch schlecht. Die Mittelstraffe ist die beste; ich rede hievon überhaupt; alle Arten des Anschlages sind zur rechten Zeit gut.

7. §. Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommenen Ab- und Zunehmen des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht mahlerisch ausdrückt, ist es keine geringe Aufgabe, auf unserm Instrumente ein Adagio singend zu [105] spielen, ohne durch zu wenige Ausfüllungen zu viel Zeitraum und Einfalt blicken zu lassen, oder durch zu viele bunte Noten undeutlich und lächerlich zu werden. Indessen, da die Sänger und diejenigen Instrumentalisten, die diesen Mangel nicht empfinden, ebenfalls nur selten die langen Noten ohne Zierrathen vortragen dürfen, um keine Ermüdung und Schläfrigkeit blicken zu lassen, und da bey unserm Instrumente dieser Mangel vorzüglich durch verschiedene Hülfsmittel, harmonische Brechungen, und dergleichen hinlänglich ersetzt wird, über dieses auch das Gehör auf dem Claviere mehr Bewegung leiden kan, als sonst: so kan man mit gutem Erfolge Proben ablegen, womit man zufrieden seyn kan, man müßte denn besonders wider das Clavier eingenommen seyn\*). Die Mittelstraffe ist freilich schwer hierinnen zu finden, aber doch nicht unmöglich; zudem so sind unsere meisten Hülfsmittel zum Aushalten, z. E. die Triller und Mordenten, bey der Stimme und andern Instrumenten so gut gewöhnlich als bey dem unsrigen. Es müssen aber alle diese Manieren rund und dergestalt vorgetragen werden, daß man glauben sollte man höre bloße simple Noten. Es gehört hiezu eine Freyheit, die alles slavische und maschinenmäßige ausschließet. Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel. Ein Clavierist von dieser Art verdienet allezeit mehr Dank als ein andrer Musikus. Diesem letztern ist es ehe zu verdenken, wenn er bizarr singt oder spielt, als jenem.

---

\*) [G. J. Wolf, Unterricht im Klavierspielen, Göttingen 1783, betont (9. Abschnitt S. 89) als erste Vortragsregel, die Ph. Em. Bach wohl als selbstverständlich nicht weiter berührt, daß die erste Bedingung des richtigen Vortrages eines Stückes die genaue Kenntniß und Berücksichtigung der Eigenart des Instrumentes sein müsse; „denn man kan nicht ein Klavier oder ein Fortepiano wie das andere behandeln. Dasjenige, welches nur eine leichte Behandlung verträgt, darf nicht zu hart angegriffen werden, sondern man muß den Ton durch einen gelinden Druck hervorbringen. Dasjenige aber, welches eine harte Behandlung verträgt, darf man nicht sanft anschlagen, denn sonst würde man den einen Ton hören, den andern nicht; sondern hier muß der Anschlag etwas stark sein. (S. 90). Sobald ich nun die Eigenschaften des Instrumentes, das ich vor mir habe, kenne, so weis ich auch, was sich auf demselben anbringen läßt oder nicht usw.“]

8. §. Um eine Einsicht in den wahren Inhalt und Affect eines Stückes zu erlangen, und in Ermangelung der nöthigen Zeichen, die darinnen vorkommenden Noten zu beurtheilen, ob sie geschleift oder gestossen u. s. w. werden sollen, ingeleichen, was bey Anbringung der Manieren in Acht zu nehmen ist, thut man wohl, daß man sich Gelegenheit verschaffet, so wohl einzelne Mu- [106] sicos als ganze Musickübende Gesellschaften zu hören. Dieses ist um so viel nöthiger je mehrern zufälligen Dingen meistens diese Schönheiten unterworfen sind. Man muß die Manieren in einer nach dem Affect abgemessenen Stärke und Eintheilung des Tactes anbringen. Wiewohl man, um nicht undeutlich zu werden, alle Pausen so wohl als Noten nach der Stränge der erwählten Bewegung halten muß, ausgenommen in Fermaten und Cadensen: So kan man doch öfters die schönsten Fehler wider den Tact mit Fleiß begehen, doch mit diesem Unterscheid, daß, wenn man alleine oder mit wenigen und zwar verständigen Personen spielt, solches dergestalt geschehen kan, daß man der ganzen Bewegung zuweilen einige Gewalt anthut; die Begleitenden werden darüber, anstatt sich irren zu lassen, vielmehr aufmercksam werden, und in unsere Absichten einschlagen; daß aber, wenn man mit starker Begleitung, und zwar wenn selbige aus vermischten Personen von ungleicher Stärke besteht, man bloß in seiner Stimme allein wider die Eintheilung des Tactes eine Veränderung vornehmen kan, indem die Hauptbewegung desselben genau gehalten werden muß.

9. §. Alle Schwürigkeiten in Passagen sind durch eine starke Übung zu erlernen und erfordern in der That nicht so viele Mühe als der gute Vortrag einfacher Noten. Diese machen manchem zu schaffen, welcher das Clavier für simpler hält als es ist. So faustfertig man unterdessen sey: so traue man sich nicht mehr zu als man bezwingen kan, wenn man öffentlich spielt, indem man alsdenn selten in der gehörigen Gelassenheit, auch nicht allezeit gleich aufgeräumt ist. Seine Fähigkeit und Disposition kan man an den geschwindesten und schwersten Passagen abmessen, damit man sich nicht übertreibe und hernach stecken bleibe. Diejenigen Gänge, welche zu Hause mit Mühe und [107] sogar nur dann und wann glücken, muß man öffentlich weglassen, man müßte denn in einer ganz besondern Fassung des Gemüthes seyn. Auch durch Probirung der Triller und andrer kleinen Manieren kan man das Instrument zuvor erforschen. Alle diese Vorrichtungen sind aus zweyerley Ursachen nothwendig, erstlich, damit der Vortrag leicht und fließend sey, und ferner, damit man gewisse ängstliche Gebährden vermeiden könne, die die Zuhörer, anstatt sie zu ermuntern, vielmehr verdrießlich machen müssen.

10. §. Der Grad der Bewegung läßt sich so wohl nach dem Inhalte des Stückes überhaupt, den man durch gewisse bekannte italiänische Kunst-Wörter anzuzeigen pflegt, als besonders aus den geschwindesten Noten und Figuren darinnen beurtheilen. Bey dieser Untersuchung wird man sich in den Stand setzen, weder im Allegro übereilend, noch im Adagio zu schläfrig zu werden.

11. §. Die begleitenden Stimmen muß man, soviel möglich, von derjenigen Hand verschonen, welche den herrschenden Gesang führt, damit sie selbigen mit aller Freyheit ungehindert geschickt herausbringen könne.

12. §. Wir haben im 8. §. als ein Mittel, den guten Vortrag zu erlernen, die Besuchung guter Musicken vorgeschlagen. Wir fügen allhier noch hinzu, daß man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören: Man lernet dadurch singend denken, und wird man wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedanken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen. Dieses wird allezeit von größerm Nutzen seyn, als solches aus weitläuftigen Büchern und Discursen zu hohlen, worinn man von nichts anderm als von Natur, Geschmack, Gesang, Melodie, höret, ungeachtet ihre Urheber öfters nicht im Stande sind, zwey Noten zu setzen, welche [108] natürlich, schmackhaft, singend und melodisch sind, da sie doch gleichwohl alle diese Gaben und Vorzüge nach ihrer Willkühr bald diesem bald jenem, jedoch meistens mit einer unglücklichen Wahl, austheilen.

13. §. Indem ein Musicius nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche; er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschieht ebenfalls bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedanken, wo er sich alsdenn in diese Affecten setzt. Raum, daß er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab. Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt bey Stücken, welche ausdrückend gesetzt sind, sie mögen von ihm selbst oder von jemanden anders herrühren; im letztern Falle muß er dieselbe Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte. Besonders aber kan ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantastien aus dem Kopfe bemeistern. Daß alles dieses ohne die geringsten Gebährden abgehen könne, wird derjenige blos läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich heßliche Gebährden sind: so nützlich sind die guten, indem sie unsern Absichten bey den Zuhörern zu Hülfe kommen. Diese letztern Ausüßer machen ungeachtet ihrer Fertigkeit ihren sonst nicht übeln Stücken oft selbstien schlechte Ehre. Sie wissen nicht, was darinnen steckt, weil sie es nicht herausbringen können. Spielt solche Stücke aber ein anderer, welcher [109] cher zärtliche Empfindungen besitzt, und den guten Vortrag in seiner Gewalt hat; so erfahren sie mit Verwunderung, daß ihre Werke mehr enthalten, als sie genusst und geglaubt haben. Man sieht hieraus, daß ein guter Vortrag auch ein mittelmäßiges Stück erheben, und ihm Beyfall erwerben kan.

14. §. Aus der Menge der Affecten, welche die Musik erregen kan, sieht man, was für besondre Gaben ein vollkommner Musicus haben müsse, und mit wie vieler Klugheit er sie zu gebrauchen habe, damit er zugleich seine Zuhörer, und nach dieser ihrer Gesinnung den Inhalt seiner vorzutragenden Wahrheiten, den Ort, und andere Umstände mehr in Erwegung ziehe. Da die Natur auf eine so weise Art die Musik mit so vielen Veränderungen begabet hat, damit ein jeder daran Antheil nehmen könne; so ist ein Musicus also auch schuldig, so viel ihm möglich ist, allerley Arten von Zuhörern zu befriedigen.

15. §. Wir haben oben angeführt, daß ein Clavieriste besonders durch Fantasien, welche nicht in auswendig gelernten Passagen oder gestohlenen Gedanken bestehen, sondern aus einer guten musicalischen Seele herkommen müssen, das Sprechende, das hurtig überraschende von einem Affecte zum andern, alleine vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern ausüben kan. Hierbey ist nach der gewöhnlichen Art der schlechte Tact vorgezeichnet, ohne sich daran zu binden, was die Eintheilung des Ganzen betrifft; aus dieser Ursache sind allezeit bey dieser Art von Stücken die Abtheilungen des Tactes weggeblieben. Die Dauer der Noten wird durch das vorgesezte Moderato überhaupt und durch die Verhältniß der Noten unter sich besonders bestimmt. Die Triolen sind hier ebenfalls durch die bloße Figur von drey Noten zu erkennen. Das Fantaisiren ohne Tact [110] scheint überhaupt zu Ausdrückung der Affecten besonders geschickt zu seyn, weil jede Tact-Art von Zwang mit sich führet. Man siehet wenigstens aus den Recitativen mit einer Begleitung, daß das Tempo und die Tact-Arten oft verändert werden müssen, um viele Affecten kurz hinter einander zu erregen und zu stillen. Der Tact ist alsdenn oft bloß der Schreib-Art wegen vorgezeichnet, ohne daß man hieran gebunden ist. Da wir nun ohne diese Umstände mit aller Freyheit, ohne Tact, durch Fantasien dieses auf unserm Instrumente bewerkstelligen können, so hat es dieserwegen einen besondern Vorzug.

16. §. Indem man also ein jedes Stück nach seinem wahren Inhalte, und mit dem gehörigen Affecte spielen soll; so thun die Componisten wohl, wenn sie ihren Ausarbeitungen ausser der Bezeichnung das Tempo, annoch solche Wörter vorsetzen, wodurch der Inhalt derselben erkläret wird. So gut diese Vorsicht ist, so wenig würde sie hinlänglich seyn, das Verhübeln ihrer Stücke zu verhindern, wenn sie nicht auch zugleich die gewöhnlichen Zeichen, welche den Vortrag angehen, den Noten befügten. Wegen des ersten Puncts wird man mir leicht vergeben, wenn man bey den Probe-Stücken einige Wörter findet, welche eben so gar gewöhnlich nicht seyn mögen, ob sie schon zu meiner Absicht bequem gewesen sind. Wegen der Zeichen habe ich bey denselben die nöthige Sorgfalt gleichfalls gebrauchet, weil ich gewiß weiß, daß sie bey unserm Instrumente eben so nöthig sind als bey andern. Wenn eine Stimme anders vor-

getragen werden soll als die übrigen, so hat sie deswegen ihr besonderes Zeichen, außerdem aber gehört ein solches Zeichen der ganzen Hand zu, sie mag eine oder mehrere Stimmen spielen. Die bloße Figur dieser Zeichen mag vielleicht bekannter seyn als die Wissenschaft, solche gleichsam zu beleben, und die abgezielte Wür- [111] kung davon hervor zu bringen. Zu dem Ende wollen wir das Vornehmste deswegen in einigen Exempeln und Erklärungen beifügen.

17. §. Das Anschlagen der Tasten oder ihr Druck ist einerley. Alles hängt von der Stärke oder von der Länge desselben ab. Die Noten, welche gestossen werden sollen, werden sowohl durch darüber gesetzte Strichelchen als auch durch Punkte bezeichnet Tab. VI. Fig. I.

[Tab. VI.] Fig. I.



Wir haben dismahl die letztere Art gewählt, weil bey der erstern leicht eine Zweydeutigkeit wegen der Ziffern hätte vorgehen können. Man muß mit Unterschied abstossen, und die Geltung der Note, ob solche ein halber Tact, Viertel oder Achttheil ist, ob die Zeit-Maasse hurtig oder langsam, ob der Gedanke forte oder piano ist, erwegen; diese Noten werden allezeit etwas weniger als die Hälfte gehalten. Ueberhaupt kan man sagen, daß das Stossen mehrentheils bey springenden Noten und in geschwinde Zeit-Maasse vorkommt.

18. §. Die Noten welche geschleift werden sollen, müssen ausgehalten werden, man deutet sie mit darüber gesetzten Bogen an Fig. II.

[Tab. VI.] Fig. II.



Dieses Ziehen dauret so lange als der Bogen ist. Bey Figuren von 2 und 4 solcher Noten, kriegt die erste und dritte einen etwas stärckern Druck, als die zweyte und vierte, doch so, daß man es kaum mercket. Bey Figuren von drey Noten kriegt die erste diesen Druck. Bey andern Fällen kriegt die Note diesen Druck, wo der Bogen anfängt. Man pflegt zuweilen der Bequemlichkeit wegen bey Stücken, wo viele gestossene oder gezogene Noten hintereinander vorkommen, nur im Anfange die erstern zu bezeichnen, und es versteht sich, daß diese Zeichen so lange gelten, bis sie aufgehoben werden. Wenn Schleiffungen über gebrochene Harmonien vorkommen, so kan [112] man zugleich mit der ganzen Harmonie liegen bleiben Fig. III.

[Tab. VI.] Fig. III.



In dem Probe-Stück aus dem E dur kommt dieser Fall oft vor, man erhält hierdurch außer der besonders guten Würdung eine leichtere und besser zu übersehende Schreib-Art. In dem Probe-Stück aus dem A♯ ist dieser Fall in besonderen Stimmen ausgeschrieben, damit man diese Schreib-Art, welche die Franzosen besonders stark brauchen, kennen lerne. Ueberhaupt zu sagen, so kommen die Schleifungen mehrentheils bey gehenden Noten und in langsamer oder gemäßigter Zeit-Maasse vor.

19. §. Die bey Fig. IV.

[Tab. VI.] Fig. IV.

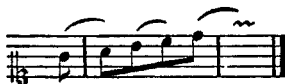


befindlichen Noten werden gezogen und jede kriegt zugleich einen mercklichen Druck. Das Verbinden der Noten durch Bogen mit Puncten nennt man bey dem Claviere eigentlich das Tragen der Töne.

20. §. Eine lange und affectuöse Note verträgt eine Bebung, indem man mit dem auf der Taste liegen bleibenden Finger solche gleichsam wiegt; das Zeichen davon sehen wir bey Fig. IV. (a).

21. §. Die Fig. V.

[Tab. VI.] Fig. V.



befindlichen Noten spielt man so, daß der Anfang des Bogens mit dem Finger einen kleinen Druck kriegt. Die Noten bey Fig. VI.

[Tab. VI.] Fig. VI.



werden eben so gespielt, nur mit dem Unterscheid, daß das Ende des Bogens nicht ausgehalten wird, weil man den Finger bald aufheben muß. Der Ausdruck bey Fig. IV. geht nur auf dem Clavicorde an; der bey V. und VI. aber so

wohl auf dem Flügel als Clavicorde. Der Ausdruck bey Fig. V. und VI. muß nicht mit dem Ausdrucke bey Fig. VI. (a) verwechselt werden. Anfänger begehen diesen Fehler leicht.

22. §. Die Noten, welche weder gestossen noch geschleift noch ausgehalten werden, unterhält man so lange als ihre Hälfte beträgt; es sey denn, daß das Wörtlein Ten: (gehalten) dar- [113] über steht, in welchem Falle man sie aus- halten muß. Diese Art Noten sind gemeiniglich die Achttheile und Viertheile in gemäßigter und langsamer Zeit-Maasse, und müssen nicht unkräftig, sondern mit einem Feuer und ganz gelinden Stoffe gespielt werden.

23. §. Die kurzen Noten nach vorgegangenen Puncten werden allezeit kürzer abgefertiget als ihre Schreib-Art erfordert, folglich ist es ein Ueberfluß diese kurze Noten mit Puncten oder Strichen zu bezeichnen. Bey Fig. VII.

[Tab. VI.] Fig. VII.



sehen wir ihren Ausdruck. Zuweilen erfordert die Eintheilung, daß man der Schreib-Art gemäß verfährt (\*). Die Puncte bey langen Noten, ingleichen die bey kurzen Noten in langsamer Zeit-Maasse und auch einzeln werden ins- gemein gehalten. Kommen aber, zumahl in geschwindem Tempo, viele hinter- einander vor, so werden sie oft nicht gehalten, ohngeacht die Schreib-Art es erfordert. Es ist also wegen dieser Veränderung am besten, daß man alles gehörig andeutet, widrigenfalls kan man aus dem Inhalte eines Stückes hierinnen vieles Licht bekommen. Die Puncte bey kurzen Noten, worauf ungleich kürzere nachfolgen, werden ausgehalten Fig. VIII.

[Tab. VI.] Fig. VIII.



24. §. Die Note von den bey Fig. IX.

[Tab. VI.] Fig. IX.



befindlichen Figuren, weil sie geschleift werden, wird nicht zu kurz abgefertiget, wenn das Tempo gemäßiget oder langsam ist, weil sonst zu viel Zeit-Raum übrig bleiben würde. Diese erste Note wird durch einen gelinden Druck, aber ja nicht durch einen kurzen Stoß oder zu schnellen Ruck marquirt.

25. §. Bey langen Aushaltungen hat man die Freyheit, die lange gebundene Note dann und wann wieder anzuschlagen Fig. X. [114].

[Tab. VI.] Fig. X.



26. §. Die gewöhnlichen Zeichen der gebrochenen Harmonie sehen wir samt ihrer Wirkung Fig. XI.

[Tab. VI.] Fig. XI.



Unter (\*) bemerken wir die Brechungen mit Acciaccaturen. Wenn bey langen Noten das Wort arpeggio stehet, so wird die Harmonie einige mahl hinaus und herunter gebrochen.

27. §. Seit dem häufigen Gebrauche der Triolen bey dem so genannten schlechten oder Vier Viertheil-Tacte, ingleichen bey dem Zwey- oder Dreyviertheil-Tacte findet man viele Stücke, die statt dieser Tact-Arten oft bequemer mit dem Zwölfs, Neun oder Sechs Achttheil-Tacte vorgezeichnet würden. Man theilt alsdann die bey Fig. XII.

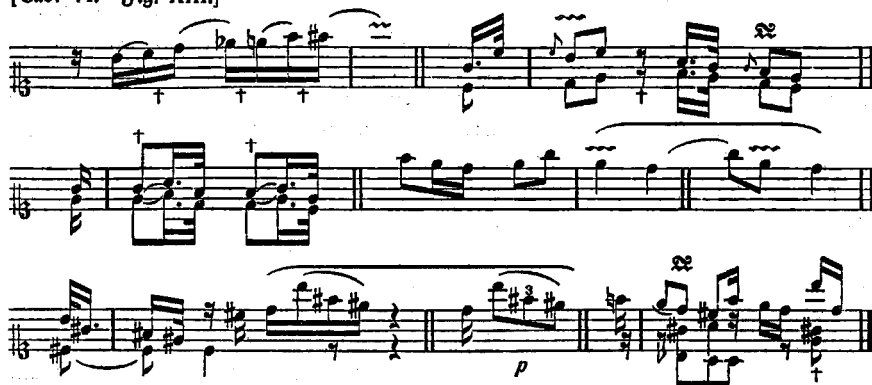
[Tab. VI.] Fig. XII.



befindlichen Noten wegen der andern Stimme so ein, wie wir allda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag, welcher oft unangenehm, allezeit aber schwer fällt, vermieden.

28. §. Fig. XIII.

[Tab. VI. Fig. XIII.]

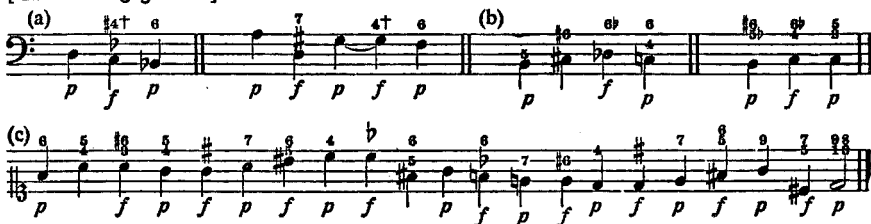


zeigt uns unterschiedene Exempel, wo man aus Affect bisweilen so wohl die Noten als Pausen länger gelten läßt, als die Schreib-Art erfordert. Dieses Anhalten habe ich theils deutlich ausgeschrieben, theils durch kleine Kreuze angedeutet. Das letzte Exempel zeigt, daß ein Gedanke mit zwey verschiedenen Begleitungen Gelegenheit zum Anhalten giebt. Ueberhaupt geht dieser Ausdruck eher in langsamer oder gemäßigter als sehr geschwinder Zeit-Maasse an. Im ersten Allegro und drauf folgenden Adagio der sechsten Sonate im *S. moll* meines zweyten gedruckten Theils sind auch Exempel hiervon. Besonders im Adagio kommt ein Gedanke durch eine dreyfache Transposition, in der rechten Hand mit Octaven und in der linken mit geschwinden Noten vor; dieser wird geschickt durch ein allmähliges gelindes Eilen bey jeder Uebersetzung ausgeführt, welches kurz drauf sehr wohl mit einem schläfrigen Anhalten im Tacte abwechselte. [115].

29. §. *P.* bedeutet *Piano*; dieses *piano* wird durch die Vermehrung dieses Buchstabens noch schwächer. *M. f.* bedeutet *mezzo forte* oder halb stark. *F.* bedeutet *forte*, dieses *forte* wird stärker wenn man diesem *f* mehrere beyfügt. Damit man alle Arten vom *pianissimo* bis zum *fortissimo* deutlich zu hören kriege, so muß man das Clavier etwas ernsthaft mit einiger Kraft, nur nicht dreschend angreifen; man muß gegentheils auch nicht zu heuchlerisch darüber wegfahren. Es ist nicht wohl möglich, die Fälle zu bestimmen, wo *forte* oder *piano* statt hat, weil auch die besten Regeln eben so viel Ausnahmen leiden

als sie fest setzen; die besondere Würdung dieses Schattens und Lichts hängt von den Gedanken, von der Verbindung der Gedanken, und überhaupt von dem Componisten ab, welcher eben so wohl mit Ursache das Forte da anbringen kan, wo ein andermahl piano gewesen ist, und oft einen Gedanken sammt seinen Con- und Dissonanzen einmahl forte und das andre mahl piano bezeichnet. Deswegen pflegt man gerne die wiederholten Gedanken, sie mögen in eben derjenigen Modulation oder in einer andern, zumahl wenn sie mit verschiedenen Harmonien begleitet werden, wiederum erscheinen, durch forte und piano zu unterscheiden. Indessen kan man mercken, daß die Dissonanzen insgemein stärker und die Consonanzen schwächer gespielt werden, weil jene die Leidenschaften mit Nachdruck erheben und diese solche beruhigen, Fig. XIV. (a). Ein besonderer Schwung der Gedanken, welcher einen heftigen Affect erregen soll, muß stark ausgedrückt werden. Die so genannten Betrügereyen spielt man dahero, weil sie oft deswegen angebracht werden, gemeinlich forte (b). Man kan allenfalls auch diese Regel mercken, welche nicht ohne Grund ist, daß die Töne eines Gesangs, welche außer der Leiter ihrer Ton-Art sind, gerne das forte vertragen, ohne Absicht, ob es [116] Con- oder Dissonanzen sind, und daß gegentheils die Töne, welche in der Leiter ihrer modulirenden Ton-Art stehen, gerne piano gespielt werden, sie mögen consoniren oder dissoniren (c).

[Tab. VI. Fig. XIV.]



Wegen der Kürze habe ich in den Exempeln hierüber das f. und p. häufen müssen, ohngeacht ich wohl weiß, daß diese Art, alle Augenblicke Schatten und Licht anzubringen, verwerflich ist, weil sie statt der Deutlichkeit eine Dunkelheit hervor bringet, und statt des Frappanten zuletzt etwas gewöhnliches wird. Ohngeacht alle forte und piano in den Probe-Stücken sorgfältig angedeutet sind, so ist es doch nöthig, wegen der Manieren das im zweyten Haupt-Stücke davon bemerkte, in so ferne der Vortrag dieser Manieren sich mit dem forte und piano beschäftigt, in acht zu nehmen. Spielt man diese Probe-Stücke auf einem Flügel mit mehr als einem Griffbrette\*), so bleibt man mit dem forte und piano welches bey einzeln Noten vorkommt, auf demselben; man wechselt hierinnen

\*) [= der Tastatur.]

nicht eher, als bis ganze Passagien sich durch forte und piano unterscheiden. Auf dem Clavicorde fällt diese Unbequemlichkeit weg, indem man hierauf alle Arten des forte und piano so deutlich und reine heraus bringen kan, als kaum auf manchem andern Instrumente. Bey starker oder lärmender Begleitung muß man allezeit die Haupt-Melodie durch einen stärkern Anschlag hervorragen lassen.

30. §. Die verzierten Cadenzen<sup>\*)</sup> sind gleichsam eine Composition aus dem Stegereif. Sie werden nach dem Inhalte eines Stückes mit einer Freyheit wider den Tact<sup>\*\*)</sup> vorgetragen. Deswegen ist die angedeutete Geltung der Noten bey diesen Cadenzen in den Probe-Stücken nur ohngefähr. Sie stellt bloß einiger massen die Geschwindigkeit und Verschiedenheit dieser Noten vor. Bey zwey- oder dreystimmigen Cadenzen wird allezeit zwischen jeder Proposition ein wenig stille gehalten, ehe die andre Stimme [117] anfängt; Dieses Stillehalten und zugleich das Ende jeder Proposition habe ich durch weisse Noten, ohne mich an die gewöhnliche Schreib-Art der Bindungen zu kehren, und ohne weitre Absicht, in den Probe-Stücken angedeutet. Diese weissen Noten werden so lange ausgehalten, bis sie in derselben Stimme von andern abgelöst werden. Man mercke hier, wenn eine andre Stimme in die Queere kommt, daß man alsdenn die auszuhaltende Note zwar auf einige Zeit aufheben muß; dem ohngeacht aber läßt man sie aufs neue liegen, wenn die in die Queere gekommene Stimme solche das letzte mahl anschläget. Sollte dieser Fall bey zwey beschäftigten Händen vorkommen, so ergreift sogleich die andere Hand diese zuletzt angeschlagene Note bevor ihn die erste Hand verläßt. Hierdurch erhält man das Nachsingen ohne einen neuen Anschlag zu machen. Das bey diesen weissen Noten erforderte Stillehalten geschieht deswegen, damit man das Cadenzmachen zweyer oder dreyer Personen, ohne Ubrede zu nehmen, nachahme, indem man dadurch gleichsam vorstellet, als wenn eine Person auf die andere genau Achtung gebe, ob deren Proposition zu Ende sey oder nicht. Uusser dem würden die Cadenzen ihre natürliche Eigenschaft verlieren, und es dürfte scheinen, als ob man, statt eine Cadenz zu machen, ein ausdrücklich nach dem Tact gesetztes Stück mit Bindungen spielte. Dem ohngeacht fällt dieses Stillehalten weg, so bald die Auflösung der Harmonie, welche bey dem Eintritt einer weissen Note vorgehet,

---

<sup>\*)</sup> [Die ausführlichste ältere Darstellung von den Verzierungen bei Cadenzen und Fermaten findet man in Fürst's Klavierschule. Es muß betont werden, daß die Cadenzen in der älteren Musik — worüber Ph. Em. Bach speziell keine Auskunft giebt — noch bis in den Anfang des 19. Jhs. thematisch die Hauptgedanken des betr. Satzes zur kongenitrierten Rückerinnerung verwerteten. Die genaue Aufzeichnung und eigne Komposition dieser improvisatorischen Partien derselben wurde im Druck erst mit und nach Beethoven allgemein, war aber schon gegen Ende des 18. Jhs. privatim üblich.]

<sup>\*\*)</sup> [d. h. nicht streng im Tact, ohne bestimmte Tactvorzeichnung.]

erfordert, daß die gerade über dieser weissen stehende Note zugleich mit ihr angeschlagen werden muß.

31. §. Das Probe-Stücke aus dem F dur ist ein Abriß, wie man heute zu Tage die Allegros mit 2 Reprisen das andere mahl zu verändern pflegt. So löblich diese Erfindung ist, so sehr wird sie gemißbraucht. Meine Gedanken hiervon sind [118] diese: Man muß nicht alles verändern, weil es sonst ein neu Stück seyn würde. Viele, besonders die affectuösen oder sprechenden Stellen eines Stückes lassen sich nicht wohl verändern. Hieher gehöret auch diejenige Schreib-Art in galanten Stücken, welche so beschaffen ist, daß man sie wegen gewisser neuen Ausdrücke und Wendungen selten das erste mahl vollkommen einsieht. Alle Veränderungen müssen dem Affect des Stückes gemäß seyn. Sie müssen allezeit, wo nicht besser, doch wenigstens eben so gut, als das Original seyn. Simple Gedanken werden zuweilen sehr wohl bunt verändert und umgekehrt. Dieses muß mit keiner geringen Ueberlegung geschehen, man muß hierbei beständig auf die vorhergehenden und folgenden Gedanken sehen; man muß eine Absicht auf das ganze Stück haben, damit die gleiche Vermischung des brillanten und simplen, des feurigen und matten, des traurigen und fröhlichen, des sangbaren und des dem Instrument eignen beybehalten werde. Bey Clavier-Sachen kan zugleich der Bass in der Veränderung anders seyn, als er war, in dessen muß die Harmonie dieselbe bleiben. Ueberhaupt muß man, ohngeacht der vielen Veränderungen, welche gar sehr Mode sind, es allezeit so einrichten, daß die Grundliniamenten des Stückes, welche den Affect desselben zu erkennen geben, dennoch hervor leuchten.



Carl Philipp Emanuel Bachs

# Versuch

über die wahre Art

# das Clavier zu spielen

## Zweiter Theil,

in welchem die Lehre von dem Accompannement  
und der freyen Fantasie  
abgehandelt wird.

---

Nebst einer Kupfertafel.

---

In Verlegung des Auctoris.

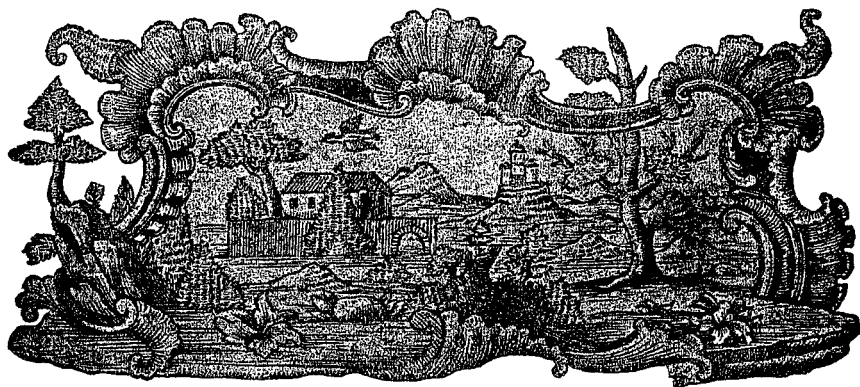


---

Berlin, 1762.

Gedruckt bey George Ludewig Winter.





## Vorrede.

Endlich habe ich das Vergnügen, meinen Gönnern und Freunden diesen zweyten Theil meines Versuches zu übergeben. Ich war im Anfange willens, die dazu gehörigen Noten in Kupfer stechen zu lassen, und hatte bereits mit einer Fantasie, welche diesem Buche am Ende beygefüget ist, eine Probe gemacht: ich habe aber nachher meinen Vorsatz geändert, und die schöne Erfindung der Drucknoten gewählt, damit die Exempel gleich bey dem Text [II] stehen können und das beschwerliche Auffuchen in den Tabellen wegfallen möge. Der vornehmste Inhalt dieser Anleitung, wodurch sie sich von allen noch bisher bekannten Generalbasslehrbüchern unterscheidet, betrifft das feine Accompagnement. Die Anmerkungen über das letztere sind nicht aus blosser Speculation entstanden, sondern die Erfahrung hat sie hervorgebracht und das Wahre, welches sie enthalten, bestätigt. Eine Erfahrung, welcher, ohne Ruhmredigkeit zu sagen, sich vielleicht noch niemand rühmen kann, weil sie aus einer vieljährigen Bearbeitung des guten Geschmacks, bey einer musicalischen Ausföhrung, welche nicht besser seyn kann, erwachsen ist.

Ich habe die Exempel auf einem System vorbilden müssen, damit dieses Werk nicht zu weikläufig und zu kostbar werden möchte: man muß also bey diesen Exemplen hauptsächlich auf die Ursache sehen, warum sie angeführet sind, und sich an die vorgeschriebene Höhe und Tiefe nicht binden, weil wegen

der Lagen ausserdem das nöthige allezeit [III] angemerkt ist. Bey der Unterweisung können die Feinheiten des Accompaniments, und der zweyte Abschnitt eines jeden Capitels zuletzt durchgegangen werden. Die ersten Gründe des Generalbasses müssen vorher gehen. In den kurzen Capiteln ist alles ohne Abschnit beyammen.

Die dreystimmigen Sätze sind mehrentheils mit einem Telemannischen Bogen\*) bezeichnet worden, und ein jeder Bezifferer wird wohl thun, wenn er in seinen Bezifferungen die Dreystimmigkeit dieser Sätze durch diesen Bogen allezeit kennbar machet. Dem Sertquartenaccorde, wobey die aufgehaltene Terz allein nachgeschlagen wird, und welcher im vierstimmigen Accompanimente keine Octave, wohl aber eine verdoppelte Serte verträget, habe ich ein besonderes Zeichen, nemlich  $\frac{3}{2}$ , geben müssen, damit man ihn von dem dreystimmigen Sertquartenaccorde, welcher allenfalls zur vierten Stimme die Octave bey sich leidet, unterscheiden könne. Ich habe mit Fleiß die Erklärung dieser Kennzeichen vorläufig beybringen wollen, damit sie man- [IV] chem, der dieses Buch nur flüchtig ansiehet, nicht bedenklich oder gar fürchterlich vorkommen mögen, sondern damit man die Erleichterung, welche dadurch abgezielet ist, so gleich einsehen könne. Die zwey Exempel, welche nebst der grossen in die Höhe gehenden Septime, statt der Secunde die None über sich haben, und wovon das erstere auf der 79 [12]\*\*) sten Seite, auf dem dritten System das zweyte ist, und das letztere auf der 129 [13]\*\*) sten Seite am Ende des ersten Systems stehet, scheinen zwar meiner im vierten Paragraph der 149 [13]\*\*) sten Seite angegebenen Lehrart zu widersprechen: allein ich habe sie beyde mit Fleiß so vorgebildet, wie ich sie gefunden habe, damit man diese Art der Bezifferung, ohngeacht ich sie nicht so bequem finde, wie die meinige, ebenfalls kennen lerne, weil sie von einigen gebrauchet wird.

Wenn ich in den ersten Capiteln die Exempel nur auf diejenigen Aufgaben allezeit hätte einrichten wollen, welche schon da gewesen sind: so hätte ich oft die nöthigsten Erinnerungen vorbegehen, [V] oder wenigstens aus ihrem Zusammenhang reissen müssen, und viele harmonische Veränderungen in der Auflösung und Vorbereitung hätten nicht angeführt werden können. Man siehet aus unterschiedenen Anleitungen zum Generalbass den Zwang gar deutlich, den die Verfasser sich alsdenn angethan haben, wenn sie neue Aufgaben in den Exempeln nicht eher haben vorbringen wollen, als bis diese Aufgaben vorher ausführlich abgehandelt worden sind. Ich habe diese Ungleichheit vermieden,

---

\*) [Sollte im Generalbassspiel nicht die Serte zum verminderten Dreiklang, sondern die Verdoppelung des Basses angeschlagen werden, und somit die Fortschreitung des Basses vom verminderten Dreiklang zum verminderten Septimenakkord erfolgen, so pflegte man dies in der Bezifferung durch den „Telemannischen Bogen“:  $\frac{3}{2}$  zu bezeichnen.]

\*\*) [In unsrer Neuauflage nur im Auszuge mitgetheilt].

## Vorrede

und verlasse mich auch hierinnen auf die Geschicklichkeit der Unterweiser. Man wird mir gar leicht vergeben können, daß verschiedene Ursachen mich zuweilen genöthiget haben, einige Exempel und Hauptwahrheiten mehr als einmahl anzuführen. Der Ueberfluß in dieser Art kann niemals schaden, die Wichtigkeit solcher Wahrheiten entschuldiget ihn, und meine Leser haben den Vortheil, wenn sie gewisse einzelne Stelle nachschlagen wollen, daß sie alles in der gehörigen Ordnung beisammen finden. [VI]

[Zum Schluß wünscht Verf. auch dem II. Theile den Beifall des ersten und hofft namentlich zum letzten Kapitel, später noch einige Beiträge, z. B. auch Erweiterungen in Gestalt vieler Exempel und Anmerkungen über die Fantasie liefern zu können.]





*Allegro.*

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a 3/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of beamed eighth notes, starting with a triplet. The bass clef staff is empty.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with beamed eighth notes. The bass clef staff contains a few notes, including a triplet of eighth notes.

*arpeggio*

Third system of musical notation. The treble clef staff features a series of chords, some of which are arpeggiated. The bass clef staff contains a series of chords, with a *p* (piano) dynamic marking followed by a *f* (forte) dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with beamed eighth notes. The bass clef staff is empty.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes, followed by a series of beamed eighth notes. The bass clef staff contains a few notes, including a triplet of eighth notes. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

*arp.*

The first system consists of two staves. The treble staff begins with a half-note chord (F#4, A#4, C#5) marked *arp.*, followed by a descending eighth-note scale: G#4, F#4, E4, D#4, C#4, B3, A3, G3. The bass staff has a half-note chord (F#2, A2, C#3) and a half-note chord (F#2, A2, C#3) in the second measure.

The second system consists of two staves. The treble staff has a half-note chord (F#4, A#4, C#5) in measure 3, followed by a descending eighth-note scale: G#4, F#4, E4, D#4, C#4, B3, A3, G3. The bass staff has a half-note chord (F#2, A2, C#3) in measure 3, followed by a half-note chord (F#2, A2, C#3) in measure 4.

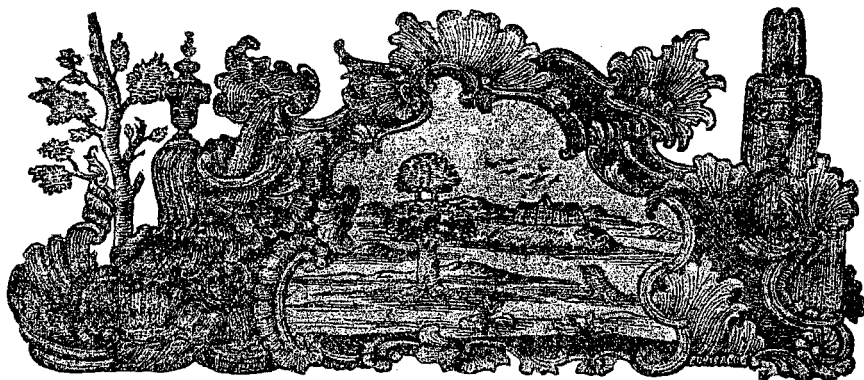
The third system consists of two staves. The treble staff has a descending eighth-note scale: G#4, F#4, E4, D#4, C#4, B3, A3, G3. The bass staff has a half-note chord (F#2, A2, C#3) in measure 5, followed by a half-note chord (F#2, A2, C#3) in measure 6.

*arp. p f p f*

The fourth system consists of two staves. The treble staff has a half-note chord (F#4, A#4, C#5) in measure 7, followed by a half-note chord (F#4, A#4, C#5) in measure 8. The bass staff has a half-note chord (F#2, A2, C#3) in measure 7, followed by a half-note chord (F#2, A2, C#3) in measure 8.

*arp.*

The fifth system consists of two staves. The treble staff has a half-note chord (F#4, A#4, C#5) in measure 9, followed by a half-note chord (F#4, A#4, C#5) in measure 10. The bass staff has a half-note chord (F#2, A2, C#3) in measure 9, followed by a half-note chord (F#2, A2, C#3) in measure 10.



## Einleitung.

1. §. Die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und das Clavicord sind die gebräuchlichsten Clavierinstrumente zum Accompagnement\*).

2. §. Es ist schade, daß die schöne Erfindung des Hofseldischen Bogenclaviers\*\*) noch nicht gemeinnützig geworden ist; man kann daher dessen besondere Vorzüge hierinnen noch nicht genau bestimmen. Es ist gewiß zu glauben, daß es sich auch bey der Begleitung gut ausnehmen werde.

3. §. Die Orgel ist bey Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindungen wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung.

\*) [wiewohl er auch auf andern Instrumenten, als: der Gambe, Laute, Harfe usw. ausgeführt werden kann". (Wolf, a. a. O. II, § 10, S. 11)].

\*\*) [Der Bogenflügel Hofselds in Berlin (1754) setzt die mit Hans Heydens Nürnbergischen Geigenwert (1610) und die Klaviergambe Georg Gleichmanns in Ilmenau (1709) und Le Voirs in Paris (1741) gemachten früheren Versuche fort. Alle diese lediglich vorübergehende Sensation hervorruhenden Curiosa bezwecken eine Verbindung der Klangfarbe von Streichinstrumenten mit der von Tasteninstrumenten dadurch, daß Metallsaiten durch mit Kolophonium bestrichene, mit Hilfe des Fußes in stetem Umlauf erhaltene Rädchen — die bei Hofseld mit Pferdehaaren überzogen waren — zur Ansprache gebracht wurden. Der Bogenflügel war namentlich zur Schattirung des p und f und zur Hervorbringung der Bebung und der übrigen Manieren besonders geeignet. Ein großer Freund dieser Erfindung war auch Friedr. W. Marpurg, vgl. dessen „Anleitung zum Klavierspielen“, Berlin 1755, 2. Aufl. 1765. Noch J. S. Petri, Anleitung zur praktischen Musik, Lauban, J. C. Wirthgen 1767, vermehrte Neuauflage Leipzig 1782, Breitkopf, widmet ihm als „Bambenflügel“ ein kurzes Kapitel (II, 4) und bemerkt, „zu schnelle Passagen nehmen sich auf diesem Instrumente nicht gar wohl aus“.]

4. §. So bald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelftimmen der Singstimme, durch ein [2] simpl Accompagnement, alle Freyheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muß ein Flügel dabey\*) seyn. Man hört leyder mehr als zu oft, wie zahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfällt.

5. §. Dieses letztere Instrument ist ausserdem bey dem Theater und in der Cammer wegen solcher Arien und Recitative unentbehrlich.

6. §. Das Fortepiano und das Clavicord unterstützen am besten eine Ausführung, wo die größten Feinigkeiten des Geschmacks vorkommen. Nur wollen gewisse Sänger lieber mit dem Clavicord oder Flügel, als mit jenem Instrumente, accompagnirt seyn.

7. §. Man kann also ohne Begleitung eines Clavierinstruments kein Stück gut aufführen\*\*). Auch bey den stärksten Musikern, in Opern, so gar unter freyem Himmel, wo man gewiß glauben sollte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegleibt. Hört man in der Höhe zu, so kann man jeden Ton desselben deutlich vernehmen. Ich spreche aus der Erfahrung, und jedermann kann es versuchen.

8. §. Einige lassen sich bey dem Solo mit der Bratsche oder gar mit der Violine ohne Clavier begleiten. Wenn dieses aus Noth, wegen Mangel an guten Clavieristen, geschieht, so muß man sie entschuldigen; sonst aber gehen bey dieser Art von Ausführung viele Ungleichheiten vor. Aus dem Solo wird ein Duett, wenn der Bass gut gearbeitet ist; ist er schlecht, wie nüchtern klingt er ohne Harmonie! Ein gewisser Meister in Italien hatte daher nicht Ursache, diese Art der Begleitung zu erfinden. Was können nicht für Fehler entstehen, wenn die Stimmen einander übersteigen! oder will man etwa, dieses zu verhüten, den Gesang verstümmeln? Beyde Stimmen halten sich näher bey einander auf,

---

\*) [Die Arien begleitete man in der Regel in der Kirche mit einem Positiv (d. h. einer kleineren, tragbaren Pfeifenorgel ohne Pedal, bei dem der zur Tonerzeugung nötige Wind durch Ausziehen seitlicher Hebel oder Bälge hervorgebracht wird), die Recitative mit dem Cembalo. Hierfür gibt Petris oben (Anm. zu § 2) erwähntes, im übrigen unbedeutendes Buch einige Rathschläge (I, 8 „Vom musikalischen Vortrage): „Der Clavicembalist accompagniere, und besonders beim piano so kurz als möglich und ziehe die Finger gleich von den Accorden ab. In Recitativen (vgl. a. Cap. 38) kann er bisweilen des arpeggirens . . . mit gutem Erfolge sich bedienen. Triller darf er gar nicht machen mit der rechten Hand, denn er soll keine Melodie spielen.“]

\*\*) [Ein Fundamentalsatz für uns Heutige zur stilvollen, richtigen Ausführung alter Kammer-Orchester- usw. Musik! Alle Einwände, daß man ein den Continuo ausführendes Cembalo doch wohl manchmal entbehren könne, zerfallen vor seiner lapidaren Fassung in nichts! Selbst da, wo einmal stellenweise alles harmonisch lückenlos und voll klingt, darf das Begleitungs-Cembalo, soll das Werk ganz stilgetreu ausgeführt werden, nicht weggelassen werden!]

als der Componist wolte. Und die vollstimmigen Griffe, welche in [3] der Hauptstimme zuweilen vorkommen, wie jung klingen sie, wenn sie nicht ein tiefer Baß unterstützt? Alle Schönheiten, die durch die Harmonie herausgebracht werden, gehen verloren; ein grosser Verlust bey affectuösen Stücken.

9. §. Das vollkommenste Accompagnement bey'm Solo, dawider niemand etwas einwenden kann, ist ein Clavierinstrument nebst dem Violoncell.

10. §. Wir sehen also, daß wir heut zu Tage wegen der Generalbassspieler eckler sind, als vor dem. Nichts, als die Feinigkeiten der jetzigen Musik, sind hieran Schuld. Man ist nicht mehr zufrieden, einen Accompanisten zu haben, der als ein wahrer musicalischer Pedant weiter nichts als Ziffern gesehen und gespielt hat; der die dazu gehörigen Regeln auswendig weiß und sie bloß mechanisch ausübt. Man verlangt etwas mehreres.

11. §. Dieses mehrere hat mich zur Fortsetzung meines Versuches veranlaßet, und soll der vornehmste Gegenstand meiner Anleitung seyn. Ich werde solche Begleiter zu bilden suchen, welche nebst der Regel dem guten Geschmack aufs genaueste folgen.

12. §. Damit man sich zur Erlernung des Generalbasses hinlänglich geschickt mache: so ist nöthig, daß man vorher eine geraume Zeit gute Handsachen spielt\*).

13. §. Gute Handsachen nenne ich die, worinnen eine gute Melodie und reine Harmonie steckt, und wobey jede Hand hinlänglich geübt wird.

14. §. Das Gehör gewöhnt sich durch diese Beschäftigung bey Zeiten an einen guten Gesang, auf welchen, wie wir in der Folge bemerken werden, bey'm Accompagnement hauptsächlich mit gesehen wird. [4].

15. §. Man bekommt einen empfindbaren Begriff von allerhand Tactarten und Zeitmasse, samt ihren Figuren; eine sehr nuzbare Bekanntschaft mit den meisten Aufgaben des Generalbasses; eine Fertigkeit in den Fingern und Leichtigkeit vom Blatte zu spielen; folglich werden durch diese Handsachen zugleich Augen, Ohren und Finger geübt.

16. §. Das fleißige Anhören guter Musiken, wobey man auf gute Begleiter genau Achtung giebt, ist besonders anzurathen; das Ohr wird dadurch gebildet, und zur Aufmerksamkeit gewöhnt.

17. §. Diese genaue Aufmerksamkeit läßt keine Schönheit in der Musik ohne Rührung vorbehey. Man empfindet sogleich, wie ein Musicus auf den

---

\*) [Handsachen oder Handstücke nannte man im 18. und bis in die Mitte des 19. Jhs. die kleinen, neben dem rein technischen Studium hergehenden Vortrags- und Erholungsstücke zeitgenössischer Componisten. Noch Johanna Rinkel, Briefe an eine Freundin über Klavier-Unterricht, Stuttgart 1852, spricht (S. 3) von „Handstückchen“ in Klavierschulen.]

andern genau höret, und seinen Vortrag darnach einrichtet, damit sie vereint den gesuchten Endzweck erreichen. Dieses Lauschen ist überhaupt bey der Musik und also auch bey dem Accompanement, ohngeacht der besten Bezifferung, unentbehrlich.

18. §. Der heutige Geschmack hat einen ganz andern Gebrauch der Harmonie, als vordem, eingeführet. Unsre Melodien, Manieren und der Vortrag erfordern daher oft eine andere Harmonie, als die gewöhnliche. Diese Harmonie ist bald schwach, bald stark, folglich sind die Pflichten eines Begleiters heut zu Tage von einem weit größern Umfange, als ehemals, und die bekannten Regeln des Generalbasses wollen nicht mehr zureichen, und leiden auch oft eine Abänderung.

19. §. Ein Accompanist muß also jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem rechten Vortrag die ihm zukommende Harmonie, und zwar in der gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen. Er muß hierinnen dem Componisten auf das genaueste zu folgen suchen, und zu dem Ende beständig auf die [5] Ripienstimmen mit gut Achtung geben. Ist aber keine Harmonie in Mittelstimmen ausgesetzt, z. E. bey dem Solo, oder Trio, so wird die Begleitung ganz allein nach dem Affecte des Stückes und dem Vortrag der Mitmusicirenden eingerichtet, damit die Absichten des Componisten und der Ausführer befördert werden.

20. §. Auch hier ist das Vorhersehen auf die Folge eben so nöthig, als bey dem Notenlesen überhaupt.

21. §. Nach dem, was im 19. §. erwehnet ist, werde ich also so kurz und deutlich, als möglich, die gewöhnlichen Regeln, ihre Abänderungen, und hiernächst ein Haufen Anmerkungen so wohl über das ganze Accompanement überhaupt, als über jede Aufgabe besonders anführen. Ich werde auf Mittel bedacht seyn, diese Aufgaben leicht finden zu lernen. Die Gefährlichkeit, Fehler zu begehen, und die Mittel dawider sollen treulich angezeigt werden. Die beste Lage gewisser Aufgaben werde ich bekannt machen und überall sagen, welches die unentbehrlichen, die weniger nothwendigen, die allenfalls zu missenden und die zu verdoppelten Intervallen sind.

22. §. Dieses letztere ist deswegen nöthig, weil die Harmonie bald schwach bald stark seyn muß, und bisweilen ein Stück in Ansehung der Vollstimmigkeit alle Arten des Accompanements erfordert.

23. §. Das Accompanement kann ein — zwey — drey — vier und mehrstimmig seyn.

24. §. Das durchaus vier und mehrstimmige Accompanement gehört für starke Musiken, für gearbeitete Sachen, Contrapuncte, Fugen u. s. w. und überhaupt für Stücke wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders dran Antheil hat\*).

\*) [Ein derartiges Accompanement kann bis zu acht Stimmen gebrauchen. Doch

25. §. Bey dem vierstimmigen Accompanimente werde ich sowohl auf die Reinigkeit als besonders auf eine geschickte Fortschreitung der Intervallen bedacht seyn. Eine Menge von [6] Exempeln wird darthun, wo es, um in einer bequemen Lage zu bleiben, besser sey, zwey Stimmen in den Einklang zusammen gehen zu lassen, als auf vier klingenden Tasten allezeit steif zu bestehen, und lieber unnöthige Sprünge und ungeschickte Fortschreitungen dafür zu wählen. Es werden auch Exempel vorkommen, wo die linke Hand der rechten zu Hülfe kommen muß, um diese Fehler zu vermeiden; Fehler, welche man den Clavieristen zuweilen, wegen ihres vierstimmigen Satzes vorgeworfen hat

26. §. Das drey — und wenigerstimmige Accompaniment braucht man zur Delicateffe, wenn der Geschmack, Vortrag oder Affect eines Stücks ein Menagement der Harmonie fordert. Wir werden in der Folge sehen, daß alsdenn oft keine andre, als schwache Begleitung möglich ist.

27. §. Bey unrichtigen und ungeschickten Compositionen wo oft gar keine reine Mittelstimme, wegen des falschen Basses, woraus sie fließen sollen, vorhanden ist, deckt man, so viel möglich, die Fehler mit einer dünnen Begleitung zu; man geht sparsam mit der Harmonie um; man greift zur Noth eine Ziffer; man nimmt seine Zuflucht zu Pausen, Nachschlägen u. s. w.; man ändert, wenn man allein accompagnirt und es sich thun läßt, aus dem Stegereif den Bass und erhält dadurch richtige und natürlich fließende Mittelstimmen eben so gewiß, als wenn man mit den falschen Ziffern so verfährt. Wie oft ist dies letztere nicht nöthig!

28. §. Das einstimmige Accompaniment bestehet entweder aus den vorgeschriebenen Bassnoten allein, oder aus ihrer Verdoppelung mit der rechten Hand.

29. §. Im erstern Falle setzt man über die Noten t. s. *tasto*, *tasto solo*; im zweyten, *all'unisono*, *unisoni*. Weil diese Andeutungen zuweilen fehlen, so werde ich durch Anmerkungen und [7] Exempel Gelegenheit geben zu errathen, wo das einstimmige Accompaniment Statt hat.

30. §. Unter der Hauptstimme verstehe ich die Stimme, welche den Hauptgesang in einem Stücke führt, wo nicht alles gleich gearbeitet ist, z. E. in einem Solo, Concerte, Arie u. s. w.

31. §. Die Oberstimme nenne ich die höchste, so der Accompanist nimmt.

32. §. Bey dem Unterricht muß man seine Schüler das vorgelegte erst spielen und alsdenn in zwey Systeme aussetzen lassen. Das Ohr und das Auge lernen dadurch deutlich das Wahre von dem Falschen unterscheiden.

beschränkt G. Fr. Wolf, Unterricht im Clavierspielen, Göttingen 1783 und Halle 1784, 1789, 1799 seinen Gebrauch (II, 16, § 7): „Doch sind diese Begleitungsarten nicht so gewöhnlich als die vierstimmige, und schicken sich für die Orgel gar nicht, sondern allein für das Clavecin oder Flügel.“

33. §. Hierbey muß man es aber nicht bewenden lassen, sondern mit ihnen über beydes urtheilen; man fordre von jeder Note gleichsam Rechenschaft; man mache ihnen Einwürfe, welche sie mit Gründen, warum z. E. diese und jene Note so, und nicht anders da stehen könne, aus dem Wege räumen müssen.

34. §. Man fängt beyhm vierstimmigen Accompanement billig an, und legt es zum Grunde. Wer dieses gründlich lernt, kann auch sehr leicht mit den übrigen Arten umgehen.

35. §. Man gehe mit seinen Schülern, besonders beyhm vierstimmigen Accompanement, die Aufgaben in allen Lagen durch, damit sie ihnen bekannt werden. Da man hierbey bloß auf diesen Endzweck siehet, so ist es freylich nicht zu ändern, daß zuweilen ungeschickte Fortschreitungen mit unterlaufen, und Lagen vorkommen, welche nicht die besten sind. Sie lernen indessen doch dadurch die besten Fortschreitungen und Lagen von den schlechten unterscheiden; man muß ihnen aber bey Gelegenheit das Ungeschickte und die Verbesserung zugleich mit deutlich zeigen.

36. §. Ob aber diese Fortschreitungen gleich ungeschickt seyn können, so müssen sie dennoch nicht falsch seyn: es muß nemlich in der [8] nöthigen Vorbereitung und Auflösung nichts versehen, und die verbotnen Quinten und Octaven müssen aufs strengste vermieden werden.

37. §. Indem man mit den Scholaren die vierstimmige Begleitung in allen drey Lagen durchgeheth, so lernen sie noch ausserdem, was im 35. §. angeführt ist, (1) bey gewissen Gelegenheiten, wenn es nöthig ist, eine von den Mittelstimmen mit der linken Hand nehmen; (2) werden ihnen die Fälle bekannt, wo zwey Stimmen in den Einklang zusammen gehen; (3) wird ihnen gezeigt, wie man zuweilen, um Quinten zu vermeiden, ohne zur Lage zurück zu kehren, die schon da gewesen ist, noch eine Stimme mehr in der rechten Hand nimmt, welche man nachher wieder verläßt; (4) kommt die Wiederholung der Harmonie in einer höhern Lage auf derselben Bassnote mit vor, um wieder in die Höhe zu kommen, wenn man zu tief herunter gewesen. Alle diese vier Hülfsmittel sind beyhm Generalbasse nicht allein erlaubt, sondern, wie wir in der Folge sehen werden, oft nöthig.

38. §. Die unvermeidlichen steifen Fortschreitungen, desgleichen die verdeckten Quinten und Octaven, und einige erlaubte Quinten gegen den Bass, bringt man in die Mittelstimmen; die Oberstimme muß jederzeit singend, und in Ansehung des Basses ganz rein seyn.

39. §. Man fange in der Unterweisung bey den leichten Aufgaben an, und gehe sie in der Ordnung alle durch. Ueber jede Aufgabe muß ein kurzes Übungserempel vorgeschrieben werden. Diese Kürze erhält die Gedult, weil man nicht eher an ein neues Exempel gehen darf, bis das alte recht fest im Kopfe und in Händen ist. Im Gegentheil hält man die Lehrbegierigen durch

eine unnöthige Weitläufigkeit zu lange auf, und gewinnt nichts weiter, weil das fleißige Accompaniren ganzer und verschiedener Stücke nach der Kenntniß der Aufgaben, wozu kurze Exem- [9] pel hinreichen, folgen muß. Durch diese Uebung, wobey immer weniger Fehler nach und nach vorgehen, entsteht endlich eine Fertigkeit, womit man zufrieden seyn kann.

40. §. Man übersehe diese kurzen Exempel mit allen Lagen in alle Tonarten, weiche und harte, damit sie, nebst ihrer Schreibart den Scholaren recht bekannt werden. In der Folge überlasse man ihnen dieses Uebersetzen selbst.

41. §. Ich habe angemerkt, daß es besser sey bey dem Uebersetzen, die Tonarten außer der Reihe, und nicht neben einander zu nehmen, weil einige Scholaren gerne, ohne eignes Nachsinnen, das Unübersetzte mit der kleinen Veränderung durch Hülfe ihres guten Gedächtnisses gar leicht Note vor Note nachspielen und nachschreiben. Sie verliethren dadurch ungemein; hingegen erlangen sie im erstern Falle nach und nach eine Fertigkeit, die Ziffern gleich zu treffen, und in einer proportionirten Lage zu bleiben. Diese letzteren kommen immer verschieden vor, und man hat alle Augenblicke Gelegenheit, sich der erlaubten Hülfsmittel zu bedienen, um in der gehörigen Weite zu bleiben; mit einem Worte, man wird endlich Meister über die Intervallen, sie mögen liegen, wo sie wollen.

42. §. Bey Gelegenheit des Uebersetzens muß man seinen Schülern die Vorzeichnung jeder Tonart und die Ursache davon bekannt machen. Man mahle ihnen die Tonleiter von C dur und A moll vor, und lasse sie nach der ersten alle harte, und nach der letzten alle weiche Tonarten aufschreiben. Es ist ohne mein Erinnern bekannt, daß man hierinnen von oben herunter (c h a g f u. f. w.) Stufenweise verfährt, und die Stufen, welche ohne Vorzeichnung zu groß oder zu klein nach ihrem Vorbilde sind, durch Versetzungszeichen gleich machet. Sie lernen dadurch gar bald auswendig hersagen, wo und wie viele Versetzungszeichen bey [10] dieser und jener Tonart vorgezeichnet werden müssen; wie viel z. E. Des dur Been, und Eis dur Creuze hat. Geht man mit ihnen die Tonarten in Quinten- und Quartensprogreßionen durch, so sehen sie den allmählichen Anwachs der Versetzungszeichen deutlich.

43. §. Diese Fertigkeit ist allen Musiklernenden anständig und nöthig. Es können unvermeidliche Fälle kommen: Man soll den Augenblick ans Accompanement gehen, ohne daß man so viel Zeit hat, seine vorgelegte Stimme nur obenhin durch zu sehen; kaum kann man aus der Schlußnote die Tonart erforschen; die Vorzeichnung siehet man nur flüchtig an. Unangenehme Zumuthung für einen, der die raren Verdienste und schwehren Pflichten eines Ripienisten genau kennt, und der gar wohl weiß, daß alle Ripienstimmen von Rechtswegen, zur Erhaltung eines guten Vortrages, vor der Ausführung eines Stückes solten genau durch gesehen werden! Es können auch, außer dem Vortrag, Schreibfehler, wenigstens Undeutlichkeiten, Zweydeutigkeiten, unerwartete Veränderungen

in Tactarten, Zeitmasse, Figuren, Tonarten u. s. w. vorfallen, welche auch bey dem geübtesten Ausführer eine Vorbereitung erfordern.

44. §. Hat man aber Zeit, seine Stimme vorher durchzusehen: so sehe man zugleich genau auf die Vorzeichnung. Diese letztere ist oft verschieden, ohngeacht nur eine davon nach der obigen Vorschrift gut ist. Vor diesem fand man selten das D moll mit dem Be, das C moll mit dem Als, u. s. w. vorzeichnet. Einige Componisten thun dasselbe noch jezo, vielleicht aus Gewohnheit, vielleicht aus Liebe zum Alterthum, vielleicht aus andern Ursachen. Oft will der Componist aus guter Absicht den Ausführer nicht verwirren, und alle Augenblicke eine neue Vorzeichnung hinmahlen, besonders bey Stücken mit vieler Chromatik, bey Recitativen, wo man im Moduliren viele Freyheit hat u. s. w.: [11] sondern bleibt lieber bey einerley Vorzeichnung, oder setzt kein Versetzungszeichen vors System. Man vermißt alsdenn auch in der Bezifferung viele dieser Zeichen, weil eine genaue Kenntniß jeder Tonart voraus gesetzt wird.





## Erstes Capitel.

### Von den Intervallen und den Signaturen.

1. §. Jeder Componist, der mit Recht seine Arbeit gut accompagnirt haben will, ist verbunden, die Bassstimme recht und hinlänglich zu beziffern. Alle mögliche Regeln über unbezifferte Bässe langen nicht zu, und sind oft falsch.

2. §. Findet sich bey einem Solo die Hauptstimme über dem Basse, oder alle Stimmen bey mehrstimmigen Stücken drüber in Partitur: so kann der Accompanist allenfals ohne Ziffern zu rechte kommen; nur muß er in der Composition hinlänglich geübt seyn. Ist aber überdem noch eine genaue Bezifferung über dem Basse, so kann das Accompanement gut seyn. Ich verstehe hier unter dem guten Accompanement den vollkommensten Grad. Ausserdem weiß ich wohl, daß einem Clavierspieler sehr oft unbezifferte Bässe vorgelegt werden, und daß er sich nicht allezeit von dem Accompanement los machen kann.

3. §. Ich werde zu dem Ende Anmerkungen beybringen, wodurch ein geübter Accompanist eine große Erleichterung spüren wird, auch unbezifferte Bässe so abzufertigen, daß man zufrieden seyn kann. Mein Hauptaugenmerk bey der Lehre [12] des Generalbasses wird jedoch auf die bezifferten Bässe gerichtet werden.

4. §. Man kann seine Schüler in Erlernung der Ziffern nicht genug tummeln; ich bin deswegen kein Vertheidiger der zu sehr gehäuften Ziffern; ich hasse alles das, was einem Lehrbegierigen unnütze Mühe macht und die Lust benehmen kann. Es kann jedoch niemand ohne vollkommene Wissenschaft aller Ziffern den Generalbass gründlich lernen und gehörig accompagniren. So bald man sich vor keiner Ziffer mehr fürchtet, so hat man alle mögliche Freyheit an die Feinigkeiten des Accompanements zu denken. Diese letztern sind Ursache, daß wir mehr Ziffern brauchen müssen, als vordem bey der gewöhnlichen Art zu begleiten nöthig war. Kann man wohl bey der Erklärung seiner Gedanken hierüber der Ziffern entbehren?

5. §. Man lasse dahero seine Scholaren fleißig Stücke begleiten, wo wegen der darinnen vorkommenden Chromatik die Bässe hinlänglich und folglich stark beziffert sind. Ich habe in dieser Absicht meines seeligen Vaters bezifferte Bässe mit großem Nutzen und ohne Lebensgefahr der Scholaren gebraucht. Auch den Fingern sind sie nicht schädlich. Man wechsle fein oft mit richtig

bezeichneten Compositionen verschiedener Meister ab. Man lernt dadurch allerhand Arten von Bezifferung und Modulation kennen. Man raisonnire mit seinen Schülern, wenn sie schon hinlängliche Begriffe haben, darüber. Die Einsichten, welche hieraus entstehen, sind in der Folge von großem Nutzen, machen aber dabey eine vollkommene Wissenschaft aller Ziffern nicht nur unentbehrlich, sondern befördern sie vielmehr.

6. §. Das Generalbassstudium könnte viel leichter und angenehmer gemacht werden, wenn man wegen der Art zu beziffern überall einig würde. Hierzu müßten gute Clavierspieler, [13] welche selbst gut accompagniren können, das meiste befragen. Man trifft große Componisten und Musiker an, die sich ein gutes Accompagnement sehr wohl gefallen lassen, denen es aber vielleicht schwerer fallen sollte, alles so, wie es auf dem Claviere sich ausnimmt, und wie es folglich seyn muß, anzudeuten. Unter die vornehmsten Punkte, worüber man überein kommen müßte, würden wohl folgende gehören: Man muß alles nöthige genau anzeigen; man muß weder zu viel noch zu wenig Ziffern über die Noten setzen; man muß solche Ziffern wählen, welche dem Vortrage gemäß sind; man muß diese Ziffern an ihren rechten Ort setzen; man muß Zeichen der Andeutung machen, wenn man keine hat; man muß alle Arten vom Accompagnement, besonders das drey — zwey — und einstimmige, da, wo es seyn soll, andeuten u. s. w.

7. §. Die Vergleichung eines Tons mit dem andern heißt ein Intervall.

8. §. Alle im Generalbasse vorkommenden Zeichen, welche das Accompagnement angehen, heißen: Signaturen.

9. §. Alle Intervallen werden von der Bassnote aufwärts durch Stufen abgezählt und erhalten daher ihren Namen, welcher durch die Ziffer angedeutet wird.

10. §. — 25. §. [S. 13—17 geben eine ausführliche Intervallenlehre. Zunächst (10, S. 13—14) schematische Darstellung der Intervalle der kleinen, großen, verminderten und übermäßigen Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, Oktaven und Nonen und (11) ihrer Stufen, sowie (12—21, S. 15—16) Erläuterung der Verschiedenheit ihrer Größen nach halben und ganzen Tönen, (22, S. 16) diejenige der Primen, Decimen, Undecimen und Duodecimen, ihrer Bezeichnung und ihres Vorkommens „in der galanten Schreibart und beim dreistimmigen Accompagnement“; (23) wird der Einklang — einige nennen auch die Prime Einklang — aus diesem Kap. ausgeschlossen, (24—25, S. 17) bitten Sekunde und None auseinanderzuhalten.

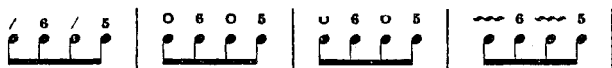
26. §. — 36. §. [S. 17—19, Behandlung der Versetzungszeichen der Intervalle. Hinweis auf (28) natürlich große und zufällig große (durch neu hinzugefügte Versetzungszeichen) Intervalle und Erläuterung (29) des das Intervall um einen Halbton erhöhenden Striches  $\sharp$  oder Kreuzes  $\#$  (S. 17). „Die Art der Bezeichnung mit dem Strich ist überall bey uns Deutschen bekannt und gewöhnlich. Auch die Italiäner haben sie; bloß die Franzosen gehen hierinnen ab, und richten eine Verwirrung (S. 18) an.“ Beispiel: Leclair's\*) bezifferte Bässe mit ausschließlichem Strich-Gebrauch. Erläuterung der Wirkung

\*) [Jean Marie Leclair (1697—1764), einer der bedeutendsten Komponisten von Violin-, Triosonaten und Konzerten der französischen Geigerschule des 18. Jhs., die von Torelli und Vivaldi mit ihm ihren Ausgangspunkt nahm.]

des (30)  $\flat$ , (31)  $\sharp$ , (32)  $\sharp\sharp$ , (33),  $\flat\flat$ , (34)  $\sharp\sharp$ , bzw.  $\sharp\sharp$ , (35)  $\flat$  statt  $\sharp$ ,  $\sharp$  statt  $\sharp\sharp$ , (36) Andeutung der Terz ohne 3 durch bloße Verjesungs- und Wiederherstellungszeichen in dem aus der allgemeinen Generalbasslehre allbekannten Sinne.

37. §. — 50. §. [S. 20—24, Über die Bezifferung der Intervalle. (37—40) behandeln die bekannten elementaren Voraussetzungen der Generalbassbezifferung [Fortbauer, Aufhebung, Nachschlagen der durch die Bezifferung gewünschten Akkorde]. (41) Verbot der Ziffernotation unter die Noten. (42, S. 21.) Nach Eintritt von Fugenthemen sind erst bei Wiedereintritt der Ziffern Akkorde zu greifen, ebenso bei obligaten Stellen der rechten Hand mit kleinen Noten. Über die bekannte Ausführung der Bezifferungen über (43) einem die Note verlängernden Punkte, einer (44) kurzen oder (45) langen Pause. (46—49, S. 22—24) behandeln die Einteilung der nachgeschlagenen Ziffern in die Geltung der Bassnote im Werte von 2, 3 gleichen Theilen und die Ausnahmen mit Anwendung des Strichlehens (—)].

50. §. — 80 §. [S. 24—31: Von den vollkommenen (52—55, S. 25) und unvollkommenen (56) Consonanzen und Dissonanzen der Intervalle und den sich daraus ergebenden Begriffen der (58—63, S. 26) Vorbereitung und Auflösung (der Notwendigkeit der letzteren, nicht aber der ersteren, z. B. bei liegenden Bässen usw.), der (64) Aufhaltung der Auflösung — retardatio —, der (65) Voraussetzung der Auflösung — anticipatio —, der (67, S. 27) Verwechslung der Auflösung, von den (68—80) regulären und irregulären (Wechsel-) Durchgangsnoten und deren (69) Bezeichnung durch einen die rechte Hand zum Halt verurteilenden Querstrich —. Bei (70, S. 29) langer Dauer der durchgehenden Noten kann der zuletzt angeschlagene Akkord wiederholt werden. Durchgehende Intervalle entstehen auch bei (70) Liegenbleiben des Basses, der Ziffern bei bewegtem Bass, bei beiderseitiger Gegenbewegung, bei (72, S. 30) Trommelbässen, in der linken Hand. Der (74) reguläre Durchgang (transitus regularis) bei durch das Akkompagnement geforderter Akkordgebung auf dem inneren Wert nach langer Noten, der (75) irreguläre Durchgang (transitus irregularis) bei einer dem inneren Wert nach kurzen Note zur langen geschlagenen Akkordgebung. Bei (76, S. 31) anzuschlagenden Noten Ziffern über die nachschlagende Note allein oder die Zeichen / o o ~ über die anschlagenden (nicht bezifferten) Noten:



(78) Vorbereitete oder (79) durch Klanggeschlecht-Verwechslung zu Konsonanzen werdende Dissonanzen brauchen nicht immer aufgelöst zu werden.]

[Nun folgt vom 2. Kapitel bis 21. Kapitel eine vollständige Harmonielehre. Wir beschränken uns darauf, da sie den eigentlichen, durch den Neudruck wiederzuweckenden Klavierpädagogischen und Klaviertechnischen Teil des vorliegenden Werkes nicht tangiert, ihre vollständige Disposition nach Kapiteln und Paragraphen zu geben.

## Zweytes Capitel. Vom harmonischen Dreyklang (S. 32—45.)

Erster Abschnitt §§ 1—37 (S. 39). (4 f.) Harte, verminderte, vergrößerte Dreiklänge. (11 f.) Erlaubte Verdoppelungen der Terz und Quinte. — (17 f.) Gegenbewegung zu Vermeidung verdeckter Quinten und Oktaven. — (19 f.) Erlaubte Quinten und Oktaven. — (24 f.) Erlaubte Lagen: meist bis  $\sharp$  in der rechten Hand. — (28 f.) Anweisungen für Lehrer, den Schülern die notwendige sichere Kenntniss der 24 Akkorde beizubringen. — (32 f.) Wahl der Lagen in der rechten Hand bei bestimmten Bassfortschreitungen.

Zweiter Abschnitt. §§ 1–13 (S. 45). — (1 f.) Geeignete Wahl der Gegen- und geraden Bewegung in der rechten Hand, namentlich in bezug auf die Beschaffenheit der Terz. — (12 f.) Zierlichkeit oder Notwendigkeit (Auflösung der Dissonanzen) erfordert oft geteiltes Akkompagement, d. h. die linke Hand nimmt auch etwas von Ziffern, ohne daß der Satz vollstimmiger wird.

### Drittes Capitel. Vom Sextenaccord (S. 45–60).

Erster Abschnitt §§ 1–22 (S. 53). — (1 f.) Seine Beschaffenheit und Bezeichnung. (6 f.) Erlaubte Verdoppelungen der Terz und Sexte, namentlich (8 f.) im drei- und zweistimmigen Akkompagement, (10 f.) bei gehenden und springenden Grundnoten und im (16) getheilten vierstimmigen Accompagnement. — Bei (17 f.) Erwähnung der § Afforde im dreistimmigen Satz in der galanten Schreibart rät Bach zum Gebrauch des Selemannischen Bogens (S. II, Anm.). — (21 f.) Übermäßige und verminderte Sexten.

Zweiter Abschnitt §§ 1–14 (S. 60). — Besondere Fälle schwieriger Verdoppelungen, z. B. (2 f.) bei Rudenzierungen; Notwendigkeit (13) der Fünfstimmigkeit oder (14) der Fortschreitung mit der übermäßigen Sekunde.

Viertes Capitel. Von dem uneigentlichen verminderten harmonischen Dreyklang (§ 1–7, S. 61–63). Erwähnung (3) des Selemannischen Bogens  $\text{♩}$ , wenn dieser Dreyklang, und nicht der Sextquintenaccord gegriffen werden soll.

Fünftes Capitel. Von dem uneigentlichen vergrößerten harmonischen Dreiklang (§ 1–6, S. 64–65).

### Sechstes Capitel. Vom Septquartenaccord (S. 66–73).

Erster Abschnitt §§ 1–15 (S. 71). — (1 f.) Zusammensetzung. — (5 f.) Erlaubte Verdoppelungen. — (8.) Mögliche Auflösungen desselben. — (9 f.) Bedeutung des  $\text{♩}$ , und dabei erlaubte Verdoppelungen.

Zweiter Abschnitt §§ 1–6 (S. 13). — Besondere Fälle schwieriger Verdopplungen usw.

### Siebentes Capitel. Vom Terzquartenaccord (S. 74–86).

Erster Abschnitt §§ 1–12 (S. 81). — (1 f.) Zusammensetzung. — (4) Mögliche Einführungen und Auflösungen desselben.

Zweiter Abschnitt §§ 1–9 (S. 86). — Besondere Fälle schwieriger Verdopplungen usw.

### Achstes Capitel. Vom Septquintenaccord (S. 87–97).

Erster Abschnitt §§ 1–10 (S. 92). — (1 f.) Zusammensetzung. — (4 f.) Mögliche Einführungen und Auflösungen desselben.

Zweiter Abschnitt §§ 1–7 (S. 97). — Besondere Fälle des (1 f.) freien Eintritts der Sexte und Quinte und (6 f.) durchgehender übermäßiger Sexten und Quinten im Durchgang und bei langsamem Tempo.

### Neuntes Capitel. Vom Secundenaccord (S. 97–108).

Erster Abschnitt §§ 1–15 (S. 105). — (1 f.) Zusammensetzung. — (4 f.) Mögliche Einführungen und Auflösungen desselben. — (9) Gefahr von Quintenparallelen. — (10 f.) Erlaubte Verdopplungen. —

Zweiter Abschnitt §§ 1–7 (S. 110). — (1 f.) Scheidung zwischen Sekund- und Septquartenaccord. — (3) Verhalten bei Aufhaltung der Sekunde durch langsamen Vorschlag von der übermäßigen Oktave. — (4) Vermeidung von Oktaven.

### Zehntes Capitel. Vom Secundquintenaccord (§ 1–7, S. 109–110).

### Elftes Capitel. Vom Secundquintquartenaccord (§ 1–5, S. 111).

Zwölftes Capitel. Vom Secundterzaccord (§ 1—5, S. 112).

Dreizehntes Capitel. Vom Septimenaccord (S. 113—134).

Erster Abschnitt §§ 1—20 (S. 123). — (1 f.) Zusammensetzung, Bezeichnung, Einführung und Auflösung der Septime. — (10 f.) Erlaubte Verdopplungen. — (14 f.) Auf- und absteigende, mit Sexten abwechselnde Septimenfolgen. — (17) Einzelne und (18) Grundnoten nacheinander mit der Septime. — (19) Durchgehende und (20) nachschlagende durchgehende Septimen. —

Zweiter Abschnitt §§ 1—6 (S. 134). Besondere, schwierige Fälle seiner Anwendung und Behandlung.

Vierzehntes Capitel. Vom Sertseptimenaccord (§ 1—8, S. 134—138).

Fünfzehntes Capitel. Vom Quartseptimenaccord (§ 1—15, S. 139—148).

Sechzehntes Capitel. Vom Accord der großen Septime (S. 148—156).

Erster Abschnitt §§ 1—10 (S. 152). — (1, 2) Zusammensetzung und Bezeichnung. — (3 f.) Einführung und Auflösung. —

Zweiter Abschnitt §§ 1—9 (S. 159). — Besondere Verbote und Verhaltungsmaaßregeln.

Siebzehntes Capitel. Vom Nonenaccord (S. 156—161).

Erster Abschnitt §§ 1—9 (S. 159). — (1, 2) Zusammensetzung und Bezeichnung. — (4 f.) Einführung, Auflösung und seine guten Lagen.

Zweiter Abschnitt §§ 1—3 (S. 161). Besondere Fälle der Vorbereitung und Verdopplung.

Achtzehntes Capitel. Vom Sertnonenaccord (§ 1—3, S. 161—162).

Neunzehntes Capitel. Vom Quartnonenaccord (§ 1—7, S. 162—165).

Zwanzigstes Capitel. Vom Septimennonenaccord (§ 1—7, S. 165—168).

Ein und zwanzigstes Capitel. Vom Quintquartenaccord (§ 1—8, S. 169—171).]



## Zwey und zwanzigstes Capitel.

### Vom Einflange.

§. 1. Unter dem Einflange wird hier die Octave mit begriffen. Wenn also bey einem Stücke mehr als eine Stimme im Einflange oder in Octaven einerley Fortschreitungen haben, so sagt man: die Stimmen gehen im Einflange (all' unisono), wenn auch schon die Figuren hiebey verschieden sind:



2. §. Wir brauchen die Ausnahme dieser Art von Ausführung, welche durch die weggelassene Harmonie ihre Schönheit bekommt, nicht zu erheben; die häufigen musikalischen Ausarbeitungen guter Meister sind hierinnen zuverlässige Zeugen.

3. §. Nichts destoweniger hat man mit Verwunderung angemerkt, daß einige Componisten, bey der Bezeichnung ihrer Grundstimmen, diese Progressionen im Einklange nicht allezeit andeuten. Man findet zuweilen Ziffern über den Bass gesetzt, wo keine gegriffen werden sollen. Der Erfolg davon kann nicht anders als widrig seyn. Man stelle sich vor: Ein Componist arbeitet ein Stück mit vielem Fleiß aus; er verschwendet gleich-[173]sam dabey alle melodischen und harmonischen Künste, welche er auf das reizendeste zusammen verbindet. Nunmehr glaubte er, daß es Zeit sey, die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer durch einen neuen Gegenstand zu ermuntern; er suchet zu dem Ende mit einer Art von Begeisterung einen Gedanken auf; die Pracht und das Erhabene dieses Gedanken soll hervortragen und empfunden werden. Er entsaget daher gleichsam auf einige Zeit den Schönheiten der Harmonie; sein Gedanke soll einstimmig bleiben; er soll allein der Gedanke und die Beschäftigung aller Begleiter zugleich seyn; er wechselt nachher glücklich mit dem Gebrauch der Harmonie wieder ab u. s. w. Sein Stück wird fertig. Es wird aufgeführt. Mitten in der angenehmsten Erwartung der erwünschten Ausnahme dieses Gedanken führt ihn die Begleitung des Clavieristen. Dieser vorbereitet und löset seine vorgeschriebenen Intervallen so ehrlich, und so regelmäßig auf, als nur möglich; zur andern Zeit mit vielem Beyfall, nur jezo zum Verdruß. Zum Glück für den Accompanisten besinnet sich der Componist, daß er selbst in der Vorstellung der Grundstimme etwas versehen hat, und ist überaus froh, daß jener aus Ekel über seine unrechte Begleitung von selbst seine Harmonie fahren läßt, sich an keine Ziffer weiter lehret, und diesen Gedanken mit dem Einklange so weit verstärken hilft, als es nöthig ist, weil ihm die erste Grundregel des Accompanements gleich beyfällt, welche wir im 19ten § der Einleitung angeführt haben: Ein Accompanist muß jedem Stücke, welches er begleitet, die ihm zukommende Harmonie, in der gehörigen Stärke gleichsam anpassen.

4. §. Um dieser Regel genug zu thun, merken wir hier zween Fälle an, welche einem Accompanisten verbinden, die Beglei-[174]tung mit dem

Einklange zu gebrauchen. Die Begleitung mit dem Einklange ist: wenn man die Bassnoten mit beyden Händen in Octaven spielt.

5. §. Der erste Fall betrifft gewisse Stellen, welche einstimmig gesetzt sind. Wenn also alle Stimmen eines Stückes im Einklange fortgehen: so ist nichts natürlicher, als daß auch der Accompanist diesem Einklange folget, und die Harmonie wegläßet. Dieser Fall pfleget durch die Wörter *unisoni*, *all' unisono* angedeutet zu werden.

6. §. Wir merken hierbey einige besondere Fälle mit an, welche von dem vorigen etwas abgehen. Wenn bey einem Stücke nur die Ripienstimmen mit dem Basse den Einklang haben, die Hauptstimme aber zu dieser einstimmigen Begleitung entweder eine lange Aushaltung oder einen besondern Gesang vorträget: so giebet man auf die Melodie der Ripienstimmen genau Acht, ob sie so beschaffen ist, daß die nöthigsten Intervallen der Grundharmonie, besonders die Dissonanzen mit ihrer Auflösung, in der gebrochenen Harmonie darinnen berührt werden; ist dieses letztere, so bleibet man auch bey der Begleitung im Einklange (a). Wenn aber der die Hauptstimme begleitende Gedanke simpel ist, und nicht allein Harmonie verträget, sondern dadurch wohl gar einen besondern Glanz erhält: so wählet man die mehrstimmige Begleitung (b). Weil zu dieser Wahl eine gute Einsicht gehört, welche im Stande ist zu urtheilen, ob, und wenn man durch die Harmonie der Hauptstimme schade, oder helfe, und weil der in diesem § festgesetzte Fall beyde Arten von Begleitungen, nachdem die Umstände sind, verträget: so ist deswegen eine genaue Andeutung besonders nöthig. [175]



7. §. Wenn ein Componist aus gewissen Ursachen einen Gedanken in die Grundstimme setzet, welcher im eigentlichen Einklange von den übrigen Stimmen begleitet wird, und folglich keine Verdoppelung der Octaven, weder in der Höhe, noch in der Tiefe verträget, weil er just in der vorgeschriebenen und keiner andern Lage ausgeführt werden soll: so läßet man hierbey die rechte Hand pausiren, und spielt diesen verführerischen Einklang bloß mit der linken einstimmig. Eben so werden die Gedanken abgefertiget, welche zwar nicht allezeit etwas glänzendes haben, aber doch von besonderm Ausdrucke sind, und zuweilen ganz allein bey der Grundstimme in der Tiefe vorkommen damit sie durch eine harmonische Begleitung weder bedeckt, noch durch eine Verdoppelung der Octave jünger gemacht werden sollen. Der Componist,

welcher dergleichen studirte Plans machet, muß sie sehr accurat bezeichnen, oder er stehet in Gefahr, daß seine Absichten nicht erreicht werden.

8. §. Der zweyte Fall, wo die Begleitung im Einklange gut thut, betrifft alle brillante Stellen in der Grundstimme, wobey der Verfertiger eine besondere Absicht gehabt hat; sie mögen in Sprüngen, in Läufern, in gebrochener Harmonie, in Ketten von Trillern, und wer weiß in was für Figuren mehr bestehen. Unsere Absicht ist hiebey, daß diese Stellen deutlich hervorragen sollen, welches durch die harmonische Begleitung nicht so gut geschiehet, als durch die, mit dem Einklange. Es [176] ist noch nicht eingeführet, diesen Fall mit unisoni, oder all' unisono zu bezeichnen: er wird also der Discretion eines verständigen Accompagnisten überlassen. Ich bin von der guten Aufnahme dieser Begleitung bey solchen Stellen durch die Erfahrung genugsam überführet.

9. §. Bloß bey einem zweyfstimmigen Stücke, einem Solo oder einer Solovarie, werden diese brillante Pässe mehrentheils harmonisch begleitet.

10. §. Wenn die Begleitung im Einklange aufhören soll, so muß man es durch Ziffern über den Noten, wo die Harmonie wieder angehet, andeuten. Gesezt, daß die erste Note den Dreyklang, welcher auch ohne Ziffern gegriffen wird, über sich hätte: so muß man dennoch in diesem Falle wenigstens eine von den Ziffern, welche er enthält, über diese Note setzen.



## Drey und zwanzigstes Capitel.

### Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand.

1. §. Diese Art von Begleitung, welche durch t. s, takto, oder takto solo angedeutet wird, und wobey die Grundnoten mit der linken Hand allein einstimmig gespielt werden, ist bey gewissen Stellen eines Stückes eben so nöthig, als die Begleitung mit dem Einklange, davon wir im vorigen Capitel gehandelt haben. Bey einer unrichtigen Bezeichnung leidet die Ausführung in beyden Fällen gleich viel.

[177] 2. §. Die Italiäner brauchen beyde Arten entweder gar nicht, oder glauben vielleicht, daß man auf unserm Instrumente bey der Begleitung nichts als Ziffern spielen könne, und halten es folglich zu ungeschickt zum Accompanement der schönsten und affectuösesten Stellen, bey welchen sehr oft die

einstimmige Begleitung vorkommt. Das Geklimper ihrer Clavieristen wollen sie alsdenn nicht dabey haben, um so viel weniger, da sie von ihnen wissen, daß sie beynahe keinen Accord, ohne ihn zu brechen, anschlagen können. Man findet also bey ihren Sachen, in delicaten Fällen, gemeinlich zur Warnung die Wörter, *lenza Cembalo* über die Grundnoten gesetzt. Ganze Arien sind auf diese Art bezeichnet, und es kommt selbst den Sängern dieses Landes lächerlich vor, wenn man ihnen diese Vorschrift in ihren Musikalien zeigt.

3. §. Wir brauchen das *tasto solo*, wenn es nöthig ist, mit großem Nutzen. Wenn z. E. Grundnoten mit der Hauptstimme in vielen Terzen oder Sexten nacheinander fortgehen, ohne daß eine Mittelfstimme weiter dazu gesetzt ist, so findet unsere Art von Begleitung statt. Das Stück kann zwey- oder mehrstimmig seyn. Wenn diese Grundnoten *piano* vorgetragen werden sollen, wenn die Terzen und Sexten ganz nahe bey einander liegen, und folglich in keiner Stimme mit der Octave verdoppelt werden, alsdenn ist kein ander Accompannement nach der Natur möglich, als das unsrige; der Contraviolon schweiget alsdenn stille, und die übrigen Bässe spielen mit dem Clavier diese Noten im eigentlichen Einklange ganz schwach mit. Folgende Exempel sind von dieser Art:

[178] 3. E.



4. §. Wenn aber dergleichen Gedanken stark vorgetragen werden sollen, und die Terzen und Sexten nicht zu nahe beysammen liegen, so kann man die Begleitung mit dem Einklange oder *unilono* brauchen, und die Grundnoten verdoppeln. Wenn die letzteren nicht zu tief herunter moduliren, so nimmt man diese Verdoppelung lieber eine Octave tiefer, als höher. Dieser Fall kommt zuweilen in Sinfonien und Concerten vor, wo die zwey Violinen zusammen, und die Bratsche mit dem Basse auch zusammen im Einklange fortgehen. 3. E.



5. §. Bey ganzen und halben Cadenzen, worein die Hauptstimme mit einem Vorschlag gehet, und wo der Abzug nachher, wie wir im ersten Theile dieses Versuches gesehen haben, [179] piano vorgetragen wird, schläget man ebenfalls auf dem Flügel bloß die Bassnote an: auf dem Clavicord oder Fortepiano hingegen kann man sowohl den Vorschlag, als den Abzug mit der rechten Hand mit begleiten; nur muß dieses in einer nach der Hauptstimme abgemessenen Stärke und Länge geschehen, damit jene alle Freyheit behalte, bey dem Vorschlage so stark und lange anzuhalten, als es der Affect haben will. Außerdem kann man auch auf den zuletzt genannten Instrumenten bey dem Vorschlage den Bass allein, so stark als es seyn muß, anschlagen, und den Abzug ganz schwach mit der rechten Hand begleiten.

6. §. Man braucht ferner das *tasto solo* bey Grundnoten, worüber der Gesang in der Tiefe sich aufhält, ohne daß eine Begleitung in der Höhe dabey ist. Wenn dieser tiefe Gesang von mehrern Stimmen harmonisch in der Tiefe begleitet wird, so kann man zwar Ziffern über die Grundstimme setzen, welche ein verständiger Accompanist, der die Einrichtung des Stückes gleich einsieht, nicht anders als in derselben tiefen Lage greifen wird: da man sich aber nicht allezeit auf die Discretion des Generalbassspielers, welches sehr oft Dilettanti sind, verlassen kann, so ist es sicherer und besser, auch in diesem Falle das t. f. über die Grundnoten zu setzen, und die Harmonie allenfalls bey dem Clavier zu verlehren, als ein Accompanement zu erdulden, welches wegen der Höhe alles überschreyet und die Ausnahme verdirbt. Bey Concerten überhaupt, besonders wenn sie für basirende Instrumente gesetzt sind, bey Arien für tiefe Stimmen u. f. w. kommen dergleichen tiefe Melodien mit einer tiefen Harmonie zuweilen vor.

7. §. Wir wollen noch folgende Exempel wegen unserer Art von Begleitung mit anmerken. Bey (a), wo die Haupt- [180] stimme mit dem Basse im eigentlichen Einklange anfänget, wird die erste Note t. f. gespielt. Bei (b) ruhet die rechte Hand ebenfalls bei der Note, worunter t. f. stehet, wenn auch Ziffern darüber stünden. Der Vortrag würde bey einer langsamen Zeitmaasse sehr leiden, wenn man hier der Hauptstimme in der Veränderung der Harmonie vorgreifen wollte.





[181] 8. §. Bey unserer Art von Begleitung werden die Grundnoten niemahls mit der linken Hand verdoppelt, es sey denn, daß der Vortrag des Gedanken so stark und das Clavier so außerordentlich schwach wäre, daß man eine Proportion auf diese Weise suchen müßte. Es ist jedoch allezeit besser, und der Natur des *tasto solo* gemässer, wenn man diese Nothhülfe nicht braucht. Hierinnen bestehet eben der wesentliche Unterschied des *tasto solo* vom *unisono*, daß bey diesem die Verdoppelung statt findet, bey jenem aber nicht.

9. §. Der Eintritt der Harmonie nach dem *t. l.* muß ebenfalls durch Ziffern angedeutet werden, wie wir im vorigen Capitel gesehen haben.



## Vier und zwanzigstes Capitel.

### Vom Orgelpunkt.

1. §. Wenn über lange aushaltenden oder in einem Tone bleibenden Baßnoten allerhand harmonische Veränderungen, welche mehrentheils aus Bindungen zu bestehen pflegen, vorkommen: so nennt man dieses einen Orgelpunkt oder *Point d'orgue*.

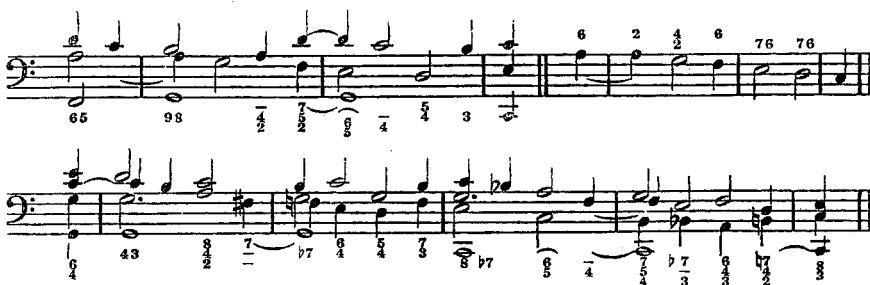
2. §. Dieser letztere kommt gemeinlich in gearbeiteten Sachen, besonders in Fugen, am Ende über der Quinte der Tonart, oder über der Schlußnote vor. Zuweilen findet man ihn auch in der Mitte eines Stückes über der Quinte oder Prime der Tonart, worinnen sich die Modulation aufhält. Im erstern Falle pflegen die Componisten über diesem Orgelpunkt alle [182] mögliche contrapunktische Künste gerne in der Enge zusammen zu bringen.

3. §. Diese Orgelpunkte können drey- und mehrstimmig seyn. Die Harmonie darüber ist oft auch ohne den aushaltenden Baß vollständig, doch giebet ihr der letztere alsdenn die gehörige Gravität. Wenn man die hierbey vorkommenden Veränderungen der Harmonie und besondere Zusammensetzung der Intervallen recht deutlich übersehen und erklären will, so läßt man den Baß weg. Die ungewöhnlichsten Signaturen werden alsdenn zu ganz gewöhnlichen Aufgaben des Generalbasses.

4. §. Man beziffert die Orgelpunkte nicht leicht, sondern fertigte sie mit dem *talto solo* ab. Wer sie beziffert, muß sich gefallen lassen, daß man sie dem ohngeacht *talto solo* spielt. Es ist hieran nicht allein eine sehr nöthige Bequemlichkeit, sondern oft die Unmöglichkeit Schuld: und gesetzt, man könnte alle Orgelpunkte mit der rechten Hand mit begleiten: so würde doch der Dank dafür lange noch nicht so groß seyn, wie die Angst und Mühe, die es manchem dabey kostet.

5. §. Bey dem t. f. in den Orgelpunkten hat das Auge nicht nöthig, so viele übereinander gethürmte Ziffern und ungewöhnliche Aufgaben zu übersehen. Oft ist die Einrichtung der Harmonie so beschaffen, daß eine Stimme die andere übersteiget, welches eine Verwechslung der Stimmen im Generalbasse veranlassen kann, die deswegen nicht erlaubet ist, weil man sonst dadurch viele Fehler vertheidigen könnte, ohne daß dem ohngeacht das Ohr zufrieden wäre; man müßte also bey diesem Falle, wenn die rechte Hand nicht zu tief herunter kommen sollte, den ganzen Orgelpunkt wegen der richtigen Vorbereitung und Auflösung im getheilten Accompagnement mitspielen, welches nicht zu [183] fordern ist. Oft kommen die Veränderungen der Harmonie so geschwinde hintereinander, daß sie beynähe nicht heraus zu bringen sind, wenn man sie auch mitspielen wollte.

6. §. Folgende Exempel, wobey die Ziffern gesetzt sind, um von der Einrichtung der Harmonie einen deutlichen Begriff zu geben, und wo die Ausführung ohne Baß gleich hinterher folget, werden hinlänglich seyn, das, was im vorigen § angeführt ist, zu erklären:



The musical score consists of five staves of music. The first four staves are in a key with one flat (B-flat) and feature a variety of chords and melodic lines, including some with accidentals. The fifth staff is marked 'Allegro' and features a more rhythmic, eighth-note pattern. The score is written in a style typical of 18th or 19th-century musical notation.

## Fünf und zwanzigstes Capitel. [185]

### Von den Vorschlägen.

1. §. Es würde zu weitläufig seyn, hier alles zu wiederholen, was bereits im ersten Theile dieses Versuches von den Vorschlägen angeführet worden ist.





6. §. Wenn aber der Vorschlag alle Intervallen der vorgeschriebenen Aufgabe nicht verträgt, weil diese letztere auf die Harmonie des folgenden Abzuges gerichtet ist: so spielet man den Vorschlag mit, und nimmt aus der angezeigten Signatur so viele Stimmen noch darzu, als die Stärke des Vortrages und die Harmonie des Vorschlages erlauben. Wenn der letztere mit vielem Affekt und schwach vorgetragen wird, wobey dessen Länge bloß von der Willkühr der Hauptstimme abhänget, so greift ihn der Begleiter nicht mit, sondern nimmt nur eine oder höchstens zwei Nebenstimmen. Dieses ereignet sich auch oft bey Vorschlägen, [188] welche wider die Modulation einen halben Ton zu hoch sind. Die zweyestimmigen Vorschläge werden mit gespielt, und also dreystimmig abgefertiget. Einige Vorschläge leiden gar keine Harmonie. Aus allen diesen merken wir überhaupt an: daß, je mehr ein Stück Affekt enthält, je feiner das Accompanement seyn müsse. Diese Feinigkeit äussert sich in der Wahl, in dem Eintritte, in dem Menagement, auch oft in der Weglassung der Harmonie. Exempel von allerley Art werden meine Meynung noch mehr erklären.

7. §. In folgenden Exempeln kommen alle drey Gattungen von Secunden als Vorschläger von unten vor. Ohngeacht man sie bey der Begleitung nicht allezeit mitspielet, so muß man sie doch in der Bezifferung andeuten. Wenn man diese Secunden nicht als Nonen tractiren kann, so ist ihre Signatur

mehrentheils 2 3. Die nöthigen Versetzungszeichen dürfen nicht vergessen werden, und die übrigen dazu gehörigen Ziffern setzet man noch darüber. Wenn über der 2 noch eine Ziffer stehet, so verfährt man dreystimmig. Bey diesen Exempeln sowohl, als bey den übrigen dieses Capitels ist anfänglich die Bezeichnung, ohne Rücksicht auf den Vorschlag, angemerket; bey der Ausführung aber, welche gleich auf jedes Exempel folget, ist die Bezeichnung so, wie sie seyn soll. Bey (a) kann im zweyten Tacte § genommen werden; im vierten Tacte hingegen läßt man die übermäßige Secunde durch eine Achttheilpause halb vorüber gehen, und nimmt nachher bloß die Quinte. Bey (b) greift man bloß die Septime, und bey (bb), wo ein zweystimmiger Vorschlag vorkommt, auch die Secunde mit darzu. Bey (c) kann man, nachdem es nöthig ist, die Septime auch allein, oder die Secunde mit darzu nehmen, weil sie vorher schon in der Hand ist. Bey (d) ist derselbe Umstand; man nimmt entweder §, oder die 6 allein. Bey (e) [189] machet man aus der Secunde eine None. Bey (f) kann man allenfalls den Vorschlag mitspielen, wenn die Zeitmaasse langsam ist; außerdem übergehet man ihn mit einer Viertheilpause und schläget die Septime allein an. Bey (g) nimmt man die Vorschläge und ihre Abzüge mit. Ueber § muß ein Bogen stehen, damit die Setze wegleibe. Bey (h) würde die Achttheilpause zu kurz seyn, wenn man dadurch den Vorschlag vorbey gehen lassen wollte: man nimmt ihn also lieber mit, zumahl da er schon in der Hand lieget. Bey (i) läßt sich die Secunde, wegen des im Bass darauf folgenden fis, nicht als eine None brauchen: man kann sie aber weglassen, und § allein nehmen. Zum ersten fis darf man noch nicht die Setze greifen, weil man sonst Quinten machen würde. In diesem Exempel pfleget zuweilen die Hauptstimme bey langsamer Zeitmaasse aus Affect bey dem a anzuhalten, und sich bis zum folgenden Tact fortzuschleppen zu lassen. Der Accompanist lehrt sich hieran nicht, sondern bleibt bey seinem gleichen Tempo. Bey (k), wenn die Zeitmaasse langsam ist, kann man wohl gar aus den Secunden Nonen machen: außerdem aber übergehet man sie, und schläget den Dreyklang gleich zu den Grundnoten an. Bey (l) und (ll), wo so viele Vorschläge wider die Modulation vorkommen, muß man die Harmonie ganz dünne einrichten und mit Pausen abwechseln, damit die Zusammenklänge nicht zu widrig ausfallen und die Vorschläge gut vorstehen. Bey (m) behält man den Vorschlag, weil er schon vorher lag, und nimmt die Quinte allein dazu. Bey (n) kann man zwar diese Secunden mitspielen: doch ist die Begleitung, so nach diesem Exempel folget, bey einem schwachen Vortrage besser, und auch außerdem werden diese Vorschläge in der Hauptstimme durch das Pausiren deutlicher, und das Durchziehen wird nicht gehin- [190] dert. Bey (o), wo der Vorschlag bey dem Eintritt einer veränderten Grundnote um einen halben Ton erhöht wird, nimmt man die Setze allein. Bey (p) findet dreyerley Begleitung

statt: (1) die Quinte allein; (2) die letztere mit der übermäßigen Secunde, und (3) die Octave nebst der Quinte und dieser Secunde. Nachdem die Begleitung schwach oder stark seyn soll, nachdem wählet man. Bey (q) machet man die erste Secunde zur None, und nimmt zur zweyten Secunde die Sexte allein, und schläget die Terz nach. Zum c greift man bloß die Quinte und None. Bey dem fis nimmt man die falsche Quinte und Terz. Die Quarte und ihre Auflösung übergehet man in der Begleitung bey dem zweyten Tacte aus der Ursache, damit die Hauptstimme mit aller Freyheit diese Auflösung vornehmen könne, wenn sie will. Dieser Fall gehöret mit zu denen Feinigkeiten, welche die Hauptstimme vorausbehalten muß. Wir wollen bei dieser Gelegenheit überhaupt anmerken: Alle Schönheiten des Gesanges und der Ausführung desselben, sie mögen in Intervallen wider die Modulation, in Aufhaltungen oder Vorausnahmen der Auflösung, oder überhaupt in Rückungen bestehen, muß man bey einem Stücke, worinnen viel Affect ist, und wo ein langsames Tempo genommen wird, durch die Begleitung in ein noch helleres Licht zu setzen suchen, oder wenigstens nicht verdunkeln. Das erstere geschieht am bequemsten durch Pausen, und das letztere durch eine Verminderung der Harmonie. Wollte man alle solche Feinigkeiten auf dem Claviere mit ausdrücken, so würden die Zuhörer nicht mehr wissen, ob ein Stück nur begleitet, oder mit gespielt würde. Bey (r) hält ein Secundenvorschlag von oben den Dreyklang durch den Accord der grossen Septime auf. Wir haben schon mehrere Exempel von dieser Art gehabt. Diese Vorhaltung ist oft nur selten gut; der schlechte Geschmack brauchet sie alle Augenblicke.

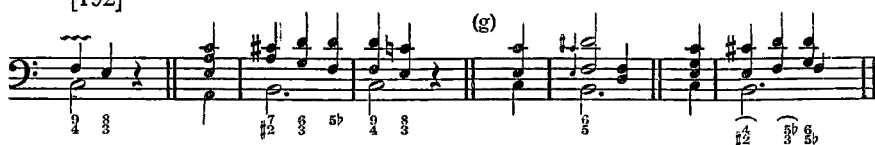
## [191] 3. C.

The image displays three musical staves, each with a different label and musical notation:

- (a)**: A single staff showing a sequence of chords and notes. The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and rests. Below the staff, there are numerical figures: 6, 6, 2 3, 6, and 12 3.
- (a)** and **(bb)**: Two staves. The first staff (a) shows a progression of chords with figures 7 6, 2 3, and #4. The second staff (bb) shows a progression with figures #4, 6, and #6.
- (c)**: A single staff showing a progression of chords with figures #4, 6, 7 2, #6, 7, 6, 6, and 1 3 3.



[192]

*Andante.*

[193]



*Ad:* (ll) (m)

Two musical staves in bass clef. The first staff, labeled (ll), begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, followed by a double bar line and a continuation. The second staff, labeled (m), continues the melody with a descending line and a final chord. Fingering numbers 4, 5, and 7 are indicated below the notes.

(m)

A musical staff in bass clef continuing the melody from the previous staff. It features a series of chords and single notes, with a double bar line in the middle. Fingering numbers 3, 5, 6, 4, and 3 are shown below the staff.

(n)

A musical staff in bass clef showing a sequence of chords and notes. A double bar line is present. Fingering numbers 6, 1#6, 2#6, 4#6, 5, 6, and 5 are indicated below the staff.

(o)

A musical staff in bass clef featuring a triplet of eighth notes followed by a series of chords. A double bar line is present. Fingering numbers 6 and 3 are shown below the staff.

(p) [194]

A musical staff in bass clef starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with a double bar line. The second part of the staff begins with a forte (*f*) dynamic marking and a series of chords. Fingering numbers 6, 5, 6, 4, 5, 6, 3, 6, and 5 are indicated below the staff.

*Ad:* (q)

A musical staff in bass clef starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with a double bar line. The second part of the staff begins with a piano (*p*) dynamic marking and a series of chords. Fingering numbers 6, 6, 5b, 6, 5, 4, 5b, and 6 are indicated below the staff.

r)

A musical staff in bass clef showing a sequence of chords and notes. A double bar line is present. Fingering numbers 6, 7, 6, 5, 6, 7, and 3 are indicated below the staff.

8. §. Außer diesen Vorschlägen in der Secunde sind mehrere betrachtungs werth. In folgenden Exempeln wird der Septimenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) kann man den Vorschlag entweder mit spielen, wie es die Bezifferung über dem System, welche bloß die Grundnoten angethet, erfordert: oder man wählet die gleich hinterher folgende Ausführung. Das Aus halten mit der falschen Quinte und Terz bey der letztern Begleitung läßt der Hauptstimme die Freyheit, ihren Vorschlag mit dem gehörigen Affect vorzutragen. Das Exempel (aa) wird eben so abgefertiget, wie das bey (a). Bey (b) nimmt man entweder  $\frac{2}{4}$  zur ersten Grundnote, und  $\frac{3}{4}$  zur zweyten; oder man läßt den Vor-[195]schlag und Abzug in der Begleitung weg, und greift bloß die Quarte, und nachher die Terz, wenn es nöthig ist. Bey (c), wo ein zweyfstimmiger Vorschlag vorkommt, ist das Accompanement dem Exempel gleich. Wenn die Begleitung schwach seyn soll, so läßt man den Vorschlag durch eine Viertelpaufe vorüber gehen, und nimmt nachher  $\frac{4}{4}$ . Die Exempel (d) und (dd) sind eynerley, und unterscheiden sich bloß dadurch, daß in dem erstern ein einstimmiger, und in dem zweyten ein zweyfstimmiger Vorschlag vorkommt. Die Begleitung beyder Exempel ist beynahe gleich. Weil bey (dd) langsame und gezogene Noten vorausgesetzt werden, so hat man die Pause bey dem Accompanement weggelassen, welche bey (d), wo die Zeitmaasse geschwinder ist, gut thut. Bey (e) ist die Begleitung dem Exempel gleich.

*And.*

(a)

(aa)

(b)

(c)

*Allegretto.* [196]

(d)

(dd)

(e)

9. §. In folgenden Exempeln wird der Secundenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) schläget man zur Achttheilpause den Terzquartenaccord vor, und nimmt nachher zum e den harten Dreyklang. Bei (b) wird zum zweyten f  $\frac{3}{2}$  angeschlagen; die Quinte gehet gleich darauf in die übermäßige Quarte, indem die Septe und Secunde liegen bleiben. Bey (c) nimmt man den Terzquartenaccord, und gehet darauf mit der Terz in die Secunde; die übrigen zwei Ziffern läßt man liegen. Bey (d) wird  $\frac{1}{2}$  genommen und die Septe nachgeschlagen, indem die Quarte und Secunde liegen bleiben. Die Septime muß in der Oberstimme seyn, oder man läßet den Vorschlag lieber durch [197] eine Viertheilpause vorüber gehen. Bey (e) nimmt man bloß die Septime und Quinte, und gehet damit nachher in den Secundenaccord. Man kann über  $\frac{1}{2}$  einen Bogen setzen, damit die Terz weghleibe. Bei (f) wird der vorhergegangene Sertquintenaccord behalten, und nachher der Secundenaccord gegriffen. Bey (g) läßt man, wegen der vorhergegangenen kleinen Septe, zum zweyten d dieses groffe Intervall weg, und nimmt bloß die Quinte und Secunde ( $\frac{3}{2}$ ); die erstere gehet darauf in die übermäßige Quarte. Bey (h) verdoppelt man am besten zur ersten Grundnote die Terz, und nimmt hernach die Quarte bey dem Terzquartenaccord unten. Bey (i) kommt der eigentliche oder dreystimmige Dreyklang vor, weil die vorhergehenden Sätze auch nur dreystimmig sind. Das Exempel (k) vertritt zwar ganz wohl den vierstimmigen Terzquartenaccord, und man spielte alsdenn den Vorschlag mit: allein, wenn die Begleitung fein seyn soll, so darf man, wegen der Fermate, die Haupt-

stimme in ihrer Freyheit, den Vorschlag dem Affectt gemäß aufzulösen, nicht einschränken, weil man sonst Gefahr läuft, mit der Hauptstimme in der Auflösung ungleich einzutreffen. Wir haben im ersten Theile dieses Versuches gesehen, daß der Affectt bey diesen Fermaten viele Freyheit zulasset, und daß die Vorschläge hiebey in der Melodie, wegen angebrachter weitläufigen Manieren und Auszierungen, zuweilen verkürzet, zuweilen aber auch ohne weiterm Schmuck ausgehalten und verlängert werden. In beyden Fällen braucht man zur Vorsicht entweder die beygefügte dreystimmige Begleitung, oder man schläget die Grundnote zum Vorschlage allein an, und nimmt nachher den Secundenaccord. Bey (l), wo dasselbe Exempel mit zweystimrigen Vorschlägen vorkommt, pausirt die rechte Hand bey den letzteren, und ergreift [198] nachher den Secundenaccord, indem sie die Harmonie von unten hinauf langsam bricht. Bey (m) ist die Begleitung dem Exempel gleich, oder man nimmt zum Vorschlage den Sert- quintenaccord.

The image displays seven musical examples, labeled (a) through (g), in bass clef. Each example shows a sequence of chords and melodic lines with fingerings indicated by numbers 1-5 below the notes.

- (a) Shows a sequence of chords: F#2, 6, 4, 3, 6. It includes a fermata over the first measure.
- (b) Shows a sequence of chords: 6, 2, 6, 6, 4, 6, 6, 2, 6, 6, 4, 6.
- (c) Shows a sequence of chords: 6, 2, 6, 6, 4, 6, 6, 2, 6, 6, 4, 6.
- (d) Shows a sequence of chords: 6, 4, 6, 2, 6, 2, 6.
- (e) Shows a sequence of chords: 6, 7, 6, 6, 6, 2, 6, 6.
- (f) Shows a sequence of chords: 6, 2, 6, 6, 2, 6, 6, 4, 6, 6, 4, 6.
- (g) Shows a sequence of chords: 6, 6b, #4, 6. It includes a fermata over the first measure.

[199]

The image displays four musical staves, each with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are labeled (h), (i), (k), and (m) at the beginning of each line.

- Staff (h):** Contains a series of notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. There are also some accidentals (sharps and naturals) and a double bar line.
- Staff (i):** Continues the musical line with more notes and fingerings. It includes a double bar line and some accidentals.
- Staff (k):** Shows a continuation of the piece with notes, fingerings, and accidentals. It includes a double bar line and the notation "t. s." (tutti) near the end.
- Staff (m):** The final staff shown, continuing the musical line with notes and fingerings.

[200] 10. §. Bey folgenden Exempeln wird der Sextenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) nimmt man im vierstimmigen Accompagnement zum Dreyklange über dem e entweder die Octave, oder noch besser die doppelte Terz; in der dreystimmigen Begleitung bleibt man bloß bey der Quinte und Terz, und wenn man nur eine Stimme in der rechten Hand nehmen darf, so ist es die Terz, welche liegen bleibt. Bey (aa), mit dem beygefügten allegretto und piano, kann man von den zwey beygefügten Begleitungen eine wählen, welche man will. Wenn der Vortrag nicht piano seyn soll, so kann man bey der erstern Begleitung die Vorschläge mit ihren Abzügen mitspielen. Bey (b) nimmt man nicht mehr als drey Stimmen, weil der simple Satz auch damit zufrieden ist. Wenn die Begleitung noch schwächer seyn soll, so geht man bloß in Terzen mit der Grundstimme hinauf und herunter: nur muß man wegen der Lage bedacht seyn, damit, statt der Quartan, keine Quinten gegen die Hauptstimme vorgehen. Bey (c) kann man nach Gutdünken, wie wir aus dem Exempel und der beygefügten Begleitung sehen, drey und vier Stimmen, aber nicht weniger nehmen. Bey (d) verfährt man dreystimmig: wenn aber

aus denselben Ursachen, welche wir bey (k) im vorigen § angeführt haben, das Accompanement fein seyn soll, so nimmt man zum gis bloß die Terz, und bleibt mit ihr liegen. Die Begleitung zu (e) und (f) ist den Exempeln vollkommen gleich. Der Vortrag müßte sehr stark seyn, wenn die vierte Stimme noch darzu sollte genommen werden. Bey (g) kann man die beygefigte Begleitung wählen, wenn man nach dem fünften § den Terzquartenaccord nicht nehmen will.

[201] 3. E.

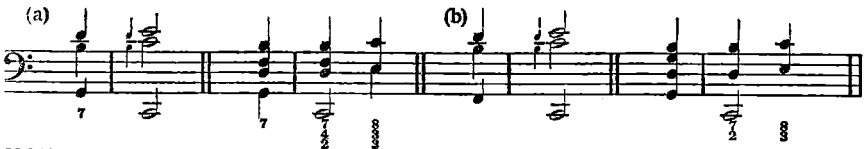
*Allegretto.*

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

[202]



11. §. In folgenden Exempeln wird der Dreyklang durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) nimmt man zu dem  $f \frac{1}{2}$ , und den Dreyklang darauf: Bey (b) hingegen greift man nur  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{3}{4}$  nachher. Bey (c) kann man unter den zwey beygefüigten Begleitungen wählen. Beyde sind mit ihrer Bezifferung in den Aufgaben schon vorgekommen. Bey (d) findet fünferley Art von Begleitung Statt, worunter die zwey letztern die feinsten sind. Wir haben sie hier mit Fleiß zusammen angeführer, ohngeacht sie ebenfalls schon einzeln da gewesen sind. Bey (e) klingt zu dem Vorschlage wider die Modulation weiter gar nichts: man muß ihn also in der rechten Hand durch eine Viertheil-pause vorbey gehen lassen:



[203]



12. §. In folgenden Exempeln wird der Sertquintenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) kann man den Vorschlag mitspielen, oder

nur die Septe allein nehmen, wie man es nöthig findet. Bey (b) läßt man am besten den Vorschlag durch eine Pause vorbegehen. Bey (c) kann man eine Begleitung wählen, so stark oder schwach man sie haben will. Bey der erstern ist die vorgeschriebene Lage die beste. Bey (d) ist das Accompanement dem Exempel gleich.

[204] 3. E.

(a)

(b)

(c)

(d)

13. §. In folgenden Exempeln wird der Accord der grossen Septime durch Vorschläge aufgehoben. Die gute Ordnung ist Schuld, daß einige Aufgaben noch einmal vorkommen, die schon da gewesen sind. Bey (a) wird  $\frac{3}{4}$  genommen; die Septime wird nachgeschlagen, und die Quarte und Secunde bleiben liegen. Weil der Vorschlag in der leeren Octave geschieht, so muß wenigstens  $\frac{1}{2}$  darzu angeschlagen werden, wenn man [205] nicht gut findet, ihn mitzuspielen. Bey (b) nimmt man entweder  $\frac{1}{4}$  allein, und bleibet damit liegen: oder man nimmt den Vorschlag mit darzu, es muß aber alsdenn die Terz oben liegen. Bey (c) hat man unter der drey- und vierstimmigen Begleitung die Wahl. Bey der letzteren ist die vorgeschriebene Lage die beste. Zu allen Exempeln bey (d) ist die einzige zuletzt beyge setzte Begleitung mit der Pause die vorzüglichste.

The image contains four musical examples labeled (a) through (d) in bass clef. Example (a) shows a sequence of chords with grace notes: a quarter note with a grace note, a half note with a grace note, a quarter note with a grace note, and a half note with a grace note. Example (b) shows a sequence of chords with grace notes: a quarter note with a grace note, a half note with a grace note, a quarter note with a grace note, and a half note with a grace note. Example (c) shows a sequence of chords with grace notes: a quarter note with a grace note, a half note with a grace note, a quarter note with a grace note, and a half note with a grace note. Example (d) shows a sequence of chords with grace notes: a quarter note with a grace note, a half note with a grace note, a quarter note with a grace note, and a half note with a grace note.

[206] 14. §. In den folgenden Exempeln wird der Sertquartenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) hat man die Wahl, ob man den Vorschlag mit der Quarte zugleich anschlagen will, oder ob man die Quinte von der Serte will binden und nachher herunter gehen lassen. Im erstern Falle muß die Quinte oben liegen. Bey einer schwachen Begleitung wird die Quarte allein genommen. Bey (b) ist das Accompagnement dem Exempel gleich. Bey (c) verträget dieser erhöhte Vorschlag die Quarte gar wohl, wenn man ihn mitspielen will. Bey (d) ist die Ausführung des Exempels und der Begleitung einerley. Bey (e) nimmt man, so lange der Vorschlag dauert, den Dreyklang und hernach den Sertquartenaccord. Die Begleitung dieses Exempels mit zwey-stimmigen Vorschlägen (ee) ist dieselbe. Bey (f) kann man den ganzen Sertimenaccord zum Vorschlage nehmen, oder nur  $\frac{1}{2}$ , auch wohl gar bloß die Septime, nachdem der Vortrag und Affekt viel oder wenig Harmonie verträget. Wenn dieses Exempel mit zwey-stimmigen Vorschlägen (ff) vorkommet, so ist das Accompagnement entweder dem Exempel, oder der beygefüigten Vorbildung gleich. Die Exempel (g) und (h) sind denen bey (f) und (ff) ähnlich.

The image contains two musical examples labeled (a) and (b) in bass clef. Example (a) shows a sequence of chords with grace notes: a quarter note with a grace note, a half note with a grace note, a quarter note with a grace note, and a half note with a grace note. Example (b) shows a sequence of chords with grace notes: a quarter note with a grace note, a half note with a grace note, a quarter note with a grace note, and a half note with a grace note.

Musical score for the bass line of "The Swan" by Camille Saint-Saëns. The score is written in bass clef and includes various musical notations and fingerings. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The score is labeled with measure numbers [207] and [208]. The piece is identified as "The Swan" by Camille Saint-Saëns.

15. §. In folgenden Exempeln, das letzte ausgenommen, wird der Terzquartenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) hat man die Wahl unter dem drey- und vierstimmigen Accompanement. Bey der ersten Vorbildung desselben ist die vorgeschriebene Lage die beste. Bey (b) bleibt man bey dem Sextquintenaccord, und gehet hernach mit der Quinte in die Quarte. Man kann auch in der Begleitung den Vorschlag weglassen, wie wir bey (bb) in demselben etwas wenigens geänderten Exempel sehen. Bey (c) nimmt man den Septimenaccord, und bleibt mit der Terz liegen, indem die  $\frac{3}{4}$  in die  $\frac{2}{4}$  herunter steigen. Bey (d) kann man unter den beygefügtten vier- drey- und zweystimmigen Begleitungen diejenige wählen, welche man nöthig findet. Bey (e) wird der Nonenquartenaccord durch einen Vorschlag aufgehalten. Weil dieser letztere sich mit der Bezifferung gar nicht verträget, so wird er durch eine Pause übergangen:

[209] 3. E.

(a)

(b)

(bb)

(c)

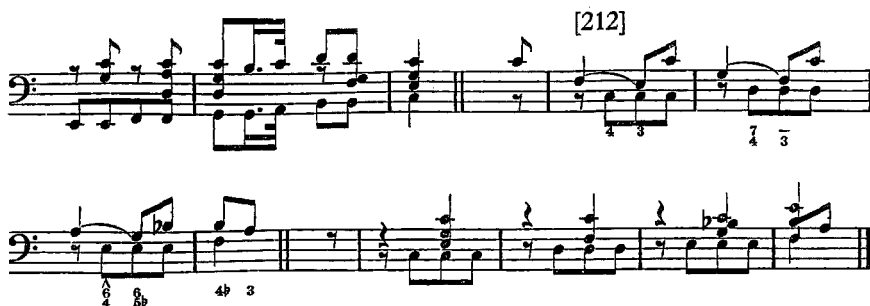
(d)

[210]  
*piano*



16. §. Wenn bey einem Solo, oder überhaupt bey einem Stücke, wo die Begleitung fein seyn muß, in der Hauptstimme, bey einer etwas langsamen Zeitmaasse, viele Vorschläge hintereinander vorkommen: so spielt man sie in der rechten Hand nicht alle mit, damit der Vortrag der Hauptstimme nicht verdunkelt werde. Wenn man diese Vorschläge ohne Zwang nicht vorbey gehen kann, so machet man wenigstens durch Pausen eine Veränderung, wodurch der Vortrag der Hauptstimme unterschieden wird. Man überläßt dadurch der letzteren den Vorzug, diese Manier ohne Begleitung zuerst hören zu lassen, und schläget sie in der Begleitung nach. Die Veränderung, welche durch diese Pausen entstehet, ist desto angenehmer, je länger die einförmige Bewegung der Grundnoten vorher schon da gewesen ist, und je länger sie noch nachher dauert. Die Schönheit und das Schmeichelnde der Vorschläge wird folglich dadurch auf das deutlichste empfunden. Die Componisten kennen die gute Ausnahme dieser Art von Ausführung sehr wohl, und pflegen zu dem [211] Ende bey dem Eintritte der Vorschläge der Grundstimme oft Pausen zu geben: sind diese letztern aber im Basse nicht da, so kann man sie doch in der Begleitung anbringen. In folgenden Exempeln thun die Pausen gut:





17. §. In den Exempeln bey (a), welche man zuweilen antrifft, sollten in der Grundstimme Punkte auf die Achttheile folgen, wie wir in der zweyten Vorbildung aller dieser Exempel sehen. Der einmahl festgesetzte Vortrag dieser Vorschläge machet diese Exempel falsch, woran eine Verstreung oder eine Unwissenheit Schuld seyn kann. Wenn man die Vorschläge ausschriebe, und ordentlich nach ihrer Geltung in den Tact mit eintheilete, so würden solche Fehler nicht vorkommen. Es entstehet durch den Vortrag dieser Vorschläge gegen die Grundstimme eine unleidliche Härte, an statt, daß man sonst bey allen Vorschlägen das Schmeichelnde zum Endzweck hat. Oft kann man sich hier nicht einmahl durch Pausen helfen, welche die Auflösung der Vorschläge oder den Abzug abwarten, indem nachher die rechte Hand bey dieser Auflösung wieder einfällt. Der Vorschlag, der Abzug, alles dissonirt bey der Fortschreitung der Grundstimme. Es fließen aus diesen Exempeln entweder gar keine, oder wenigstens keine natürlichen, und folglich guten Mittelstimmen. Ein sicheres Kennzeichen eines schlechten, oder wenigstens nicht recht überdachten Sazes. Wer bey der Composition richtig denken will, der muß Melodie und Harmonie zugleich denken. Es sind nicht leicht Exempel [213] möglich, wo man so leicht und so viele Quinten machen kann, wie hier: Wenn aber die Grundstimme Punkte bekommt, so ist die Bezifferung und Begleitung natürlich und leichte. Bey den Exempeln, wo nur eine erträgliche Begleitung möglich ist, habe ich die letztere beygefüget, welche aber niemahls die Hauptstimme übersteigen muß. Man geräth zuweilen in Umstände, wo man nicht das geringste ändern darf. In den Exempeln, wo gar keine Begleitung darauf ist, muß man sich an das *tasto solo* halten. Bey (b) würde die Begleitung sehr widrig ausfallen, wenn man sie der Bezifferung gemäß einrichten wollte, welche unter dem Exempel stehet, und leyder oft so vorkommt. In den beygefügeten Accompannement dieses Exempels ist die richtige Bezifferung davon zugleich mit angemerket. Bey (c) sollte billig im Anfange eines jeden Tactes ein Achttheil-pause in der Grundstimme stehen, damit die edelhaften anschlagenden Quinten

wegfielen. Unter den heutigen leichten Arbeiten der Italiäner trifft man zuweilen dieses Exempel an. Wenn ein verständiger Accompagnist mit leichter Mühe gewisse Fehler der Componisten aus dem Stegreife verbessern kann und darf: so hat er alle Ehre davon, wenn er es thut, ohngeacht solche Flecken allezeit auf die Rechnung des Componisten fallen. Es ist also auch bey unserm Exempel rathsam, daß man mit beyden Händen die Vorschläge durch Pausen vorüber gehen läßt. Bey (d) ist die Begleitung dem Exempel gleich. Die Dissonanzen kommen hier im Durchgange vor, und man folget mit der rechten Hand der Hauptstimme auf das genaueste. Der Componist würde übel zufrieden seyn, wenn man hier die Strenge der Auflösung genau beobachten und nur das geringste in der Vollstimmigkeit und Fortschreitung ändern wollte. Die zwey letzten Grundnoten dieses Exempels vertragen [214] das vierstimmige Accompagnement. Bey (e) spielet man entweder das Exempel ganz mit, oder läßt die rechte Hand ruhen. Bey (f) und (ff) darf das Accompagnement die Hauptstimme nicht übersteigen.

(a)

7 6 6 7 6 6

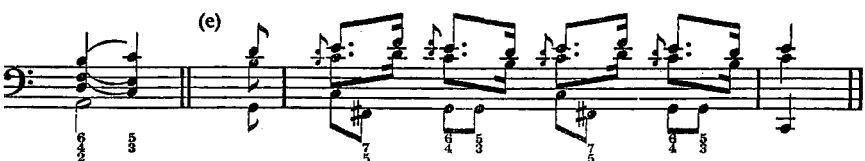
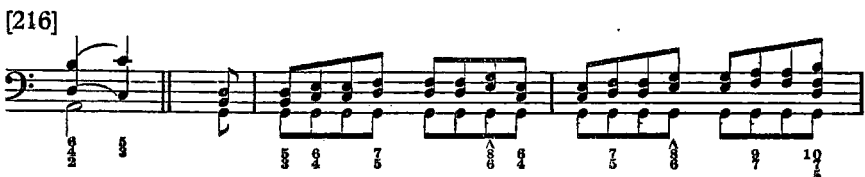
(a)

4 3 6<sup>#</sup> 7 6 6<sup>b</sup>

(a)

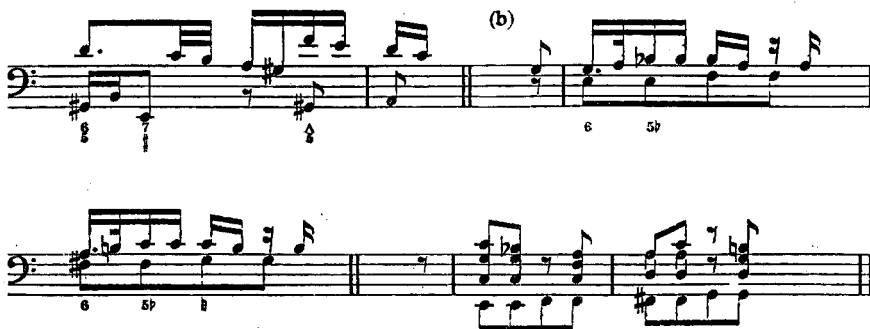
(a)

6 9-8-7 6





[217] §. 18. Die kurzen und unveränderlichen Vorschläge werden nicht mitgespielt. Sie machen zwar überhaupt in der Begleitung keine Aenderung: wir wollen aber dennoch einige Exempel anführen, wo bey einer langsamen Zeitmaasse gewisse Vorsichten gebraucht werden müssen. Bey (a) kann zu dem zweyten  $g$  weder  $b^7$ , noch der Septenaccord, sondern blos die falsche Quinte und Terz genommen werden. Bey (b) und (c) thun die Pausen gut; sie machen bey (b) in der Bewegung eine Veränderung, und die Vorschläge werden zugleich deutlich. Bey (c) sind die Pausen nöthig, weil die mit den Grundnoten zugleich angeschlagenen Terzen ekelhafte Quintenschläge machen. Bey (d), wo viele Vorschläge hinter einander vorkommen, vermindert man ebenfals durch Pausen den widrigen Zusammenklang, und bey (dd) mit zwey-stimmigen Vorschlägen lästet man die rechte Hand gar weg, weil es besser ist gar keine, als eine widrige Harmonie zu haben. Das Exempel bey (c) mit zwey-stimmigen Vorschlägen erfordert, aus den bey (b) angeführten Ursachen, auch Pausen:



[218]

(c)

(d)

(d)

(dd)

ad.  
(e)

[219] §. 19. Wenn vor einer Grundnote ein Vorschlag steht, so wird der Accord, welcher der Grundnote zukommt, mit dem Vorschlage zugleich angeschlagen: soll aber der letztere eine besondere Aufgabe haben, so muß man sie darüber setzen.



## Sechs und zwanzigstes Capitel.

### Von rückenden Noten.

§. 1. Durch Rückungen wird die gewöhnliche Harmonie entweder vorausgenommen, oder aufgehalten.

§. 2. Langsame Rückungen, welche die Harmonie vorausnehmen, machen in der Begleitung keine Veränderung. Der Accompagnist schlägt mit der Grundnote zugleich seine Ziffern an (a): wenn dergleichen rückende Noten aber die Harmonie aufhalten, so verfähret man, wie wir bey den Vorschlägen gesehen haben; bald spielt man das aufhaltende Intervall in der Begleitung mit, bald läßt man es weg, man vermindert die Harmonie und nimmt bloß die Nebenziffern, welche sich mit der anschlagenden und folgenden Note vertragen (b), oder man pausiret gar (c), oder man spielt auch zuweilen alle rückende Noten mit (d). Bey (c) muß die rechte Hand aufgehoben werden, sobald das Dis in der Hauptstimme eintritt. Wenn das Exempel (d) langsam mit Terzen vorkommt (dd), so ist die Begleitung dreystimmig und dem Exempel gleich: ausser einer langsamen oder wenigstens gemäßigten Zeitmaasse aber wird es *tasto solo* gespielt. Dieses Exempel (d) ohne Terzen, und bey einem geschwinden Tempo, hat die Begleitung und Bezifferung von (e):

[220]

(a)

(b)

(b)



§. 3. Geschwinde Rückungen werden, nachdem ihre Beschaffenheit ist, mit vorausgenommener oder aufgehaltener Harmonie begleitet, aber niemals mitgespieler; sie mögen in der Haupt-[221]stimme oder im Basse stecken, so gehet der Accompanist seinen gleichen Weg fort, und schläget bey folgenden Exempeln seine Accorde in Viertheilen an; hierdurch erhält die rechte Hand das Gleichgewicht des Tactes, wenn die rückende Noten im Basse liegen (a):



§. 4. Die Begleitung der Rückungen durch halbe Töne muß besonders fein seyn, damit diese halben Töne ihre Deutlichkeit behalten, und der Uebellaut nicht befördert werde. Bey (a) wird zu der Grundnote f der Dreyklang ohne Octave genommen. Bey (b) besteht die Begleitung in einer zierlichen Nachahmung der halben Töne (bb). Wenn die Harmonie stärker seyn soll, so kann man die Intervallen der Hauptstimme, nach Anweisung der Bezifferung bey (bb), mitspielen. Alle diese Exempel setzen ein langsames oder wenigstens gemäßigtes Tempo voraus:

The image contains three staves of musical notation in bass clef. The first staff is labeled (a) and includes a dynamic marking *p* and a fingering sequence: 5, 6, 4, 2, 6, 6, 6. The second staff is labeled (b) and includes a fingering sequence: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. The third staff is labeled (bb) and includes a section marker [222] and a fingering sequence: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

## Sieben und zwanzigstes Capitel.

### Vom punctirten Anschlage.

§. 1. [verweist auf I, 2, 6].

§. 2. Der punctirte Anschlag kommt nur in Stücken vor, wo der Geschmack und der Affect den meisten Antheil haben, und wo also die Begleitung besonders fein seyn muß. Die der Grundnote eigentlich zukommende Harmonie wird durch diese Manier noch länger aufgehalten, als wir bey den Vorschlägen gesehen haben, weil in der Ausführung der Hauptnote der Hauptstimme erst nach dem letzten kurzen Nötzen dieses Anschlages eintritt. Die Stärke und Schwäche des Vortrages ist bey unserer Manier und den Vorschlägen einerley, folglich höret man die aufgehaltene Hauptnote schwach, und die Vorhaltung stark. Alle diese [223] Umstände solten billig, seit der Einführung dieser Zierde des Gesanges, in der Bezifferung eine genaue Andeutung deswegen veranlasset haben: aber wir müssen leider auch hier dasselbe beklagen, was wir

schon bey den Vorschlägen gethan haben. Noch bis hieher haben die Bezifferer unsere Manier ihrer Achtsamkeit nicht werth geachtet.

§. 3. Bey der Begleitung einer Grundnote, worüber ein punctirter Anschlag vorkommt, hat man dieselben Hülfsmittel nöthig, welche schon bey den Vorschlägen angezeigt sind. Man ändert, man vermindert die vorgezeichnete Harmonie, zuweilen läßt man sie auch gar weg. Wenn unser Anschlag oft hinter einander vorkommt, und nur einigermaassen Harmonie verträgt, so brauchet man, bey nicht gar langsamer Zeitmaasse, die Pausen nicht allezeit gerne, weil die dadurch entstehenden vielen Nachschläge in der rechten Hand den gezogenen Gesang leicht stören können.

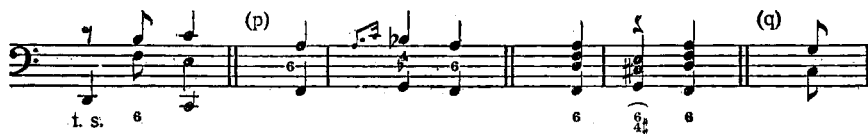
§. 4. Die Harmonie, welche nachgeschlagen wird, tritt mehrentheils bey der zweyten Hälfte der Grundnote ein. Wenn die letztere von sehr langer Geltung ist, so wird ihre zweyte Hälfte noch einmal gleich getheilet, und die nachschlagende Harmonie erst in der letzten Hälfte angeschlagen.

§. 5. In folgenden Exempeln wird durch unsere Manier die Secunde des Grundtones vorgehalten. Bey den Exempeln dieses Capitels selbst ist wiederum die gewöhnliche Bezifferung, ohne Rücksicht auf den Anschlag, beygesetzt: bey der Ausföhrung aber folget die richtige Bezeichnung. Bey (a) wird bey dem ersten Viertheil zur Grundnote *h* pausirt, und der Sertquintenaccord nachgeschlagen. Unsere Manier ist bey (a) nach ihrer wahren Geltung abgebildet: bey (X) ist ihre gewöhnliche Schreibart zu sehen. Das Exempel (b) hat dieselbige Begleitung. Bey (c) wird zum *h* [224] ganz allein die Septime genommen und die Terz nachgeschlagen. Bey (d) wird die Septime und falsche Quinte, und nachher der Sertquintenaccord gegriffen. Bey (e), wenn die Begleitung schwach seyn soll, nimmt man die Septime allein und schläget die Terz nach: wenn aber der Vortrag mehr Harmonie verlangt, so kann man gleich zur Septime die Secunde mit anschlagen. Diese Anmerkung gilt bey allen Fällen von dieser Art. Bey (f) greift man die falsche Quinte allein, oder die Secunde mit dazu, nachdem es nöthig ist; die Serte bleibt weg. Bey (g) wird pausirt und der Sertenaccord nachgeschlagen. Bey (h) nimmt man die Serte und allenfalls die Secunde mit darbey. Bey (i) schläget man den Nonenaccord, und bey (ii) den Nonenquartenaccord an, und die gewöhnliche Auflösung folget darauf. Bey einem schwachen Vortrage können in beyden Fällen diese Accorde wegleiben, indem man nach einer Viertheilpause den Dreyklang nimmt. Bey (k) und (l) kann die Quinte in Gesellschaft der Secunde, oder allein genommen werden. Bey (l) kann man auch, nach dem ersten Septimenaccorde, den durchgehenden Secundenaccord und den Dreyklang darauf greifen, und die Begleitung drey- oder vierstimmig einrichten, nachdem man es gut findet (X). Bey (m) schlägt man nach einer Achttheilpause die Quinte allein an, und die Terz nachher darzu. Bey (n) nimmt man entweder die

Septime allein, und schlägt die übermäßige Sexte mit der Terz nach, oder man greift gleich zur Septime die Secunde mit, oder man pausirt ein Achttheil und schlägt darauf die  $\sharp$  an. Alle drey Arten von Begleitung sind gut, nachdem der Vortrag und Affect stark oder schwach ist. Bey (o) ist es am besten, daß man pausirt, und  $\sharp$  nachschläget. Bey (p) nimmt man bloß die Sexte und übermäßige Quarte, und läßet die Terz weg. Bey (q) machen die Pausen [225] in der Oberstimme den Anschlag deutlich; die Septime kann gleich eintreten. Bey (r) wird nach der Achttheilpause die Quinte allein, oder die Terz mit darzu angeschlagen, nachdem es nöthig ist. Bey (s) nimmt man die Septime und Quarte, und löset beyde Dissonanzen nachher auf.

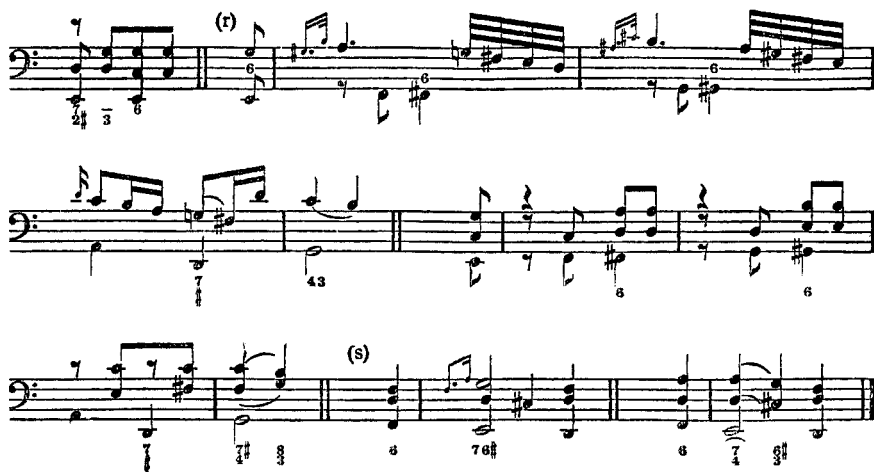
Figure 1 shows the musical notation for the first eight measures of the 'The Wind' piece. The notation is in bass clef and includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The measures are labeled (a) through (h).

[226]



[227]



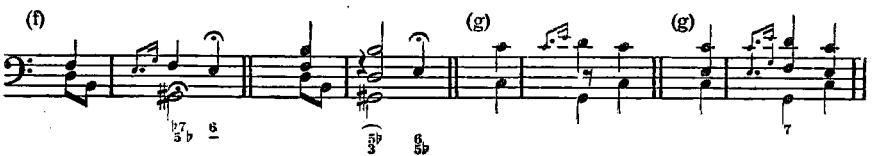


6. §. Außer diesen Vorhaltungen in der Secunde sind noch mehrere zu betrachten übrig. In folgenden Exempeln wird der Septimenaccord durch unsere Manier aufgehalten. Bey (a) kann man unter beyden Begleitungen wählen. Die erstere kann allenfalls vierstimmig eingerichtet werden. Das Exempel bey (aa), weil es aus geschwinden Noten bestehet und keinen Affect enthält, kann vierstimmig begleitet werden. Bey (b) vermehret die erste Note unseres Anschlages das Rauhe der anschlagenden vermin- [228] derten Septime; also pausirt man am besten ein Achttheil, und schläget  $\flat^7$ , dreystimmig nach. Bey (c) kann man die beygesetzte Begleitung nehmen, oder statt  $\frac{3}{4}$ , eine Achttheilpause wählen, und darauf  $\frac{7}{8}$ , ohne Terz nachschlagen. Die zwey letztern Exempel bey (d) klingen widrig, ob sie gleich vorkommen. Der Endzweck des Gefälligen und Schmeichelnden ist durch unsere Manier hier verfehlet. Der Gedanke ohne die letztere klinget weit besser, und wenn ja eine Manier angebracht werden soll, so ist es der geschwinde Anschlag mit dem Terzensprunge. Man läßt am besten einen Theil unserer Manier bey der Begleitung durch eine Achttheilpause vorbegehen und schläget  $\flat^7$ , dreystimmig nach: hingegen bey dem ersten Exempel (d) kann man auch  $\frac{3}{4}$  dreystimmig nehmen. Das Exempel (e) ist deswegen nicht gut, weil durch unsere Manier der Satz einem platten Sertengange ähnlich, und die Septime, welche die Schönheit von diesem Sage ist, kaum gehört wird. Man nimmt bey dem Eintritte der Manier die Terz allein, und zum letzten Viertel die Serte und Terz. Das Exempel (f), mit der schon vorherliegenden  $\flat^7$ , ist besser. Man nimmt  $\frac{3}{4}$  dreystimmig und zum letzten Viertel den Sertquintenaccord. Bey (g) kann man unter den zweoen Begleitungen

wählen, oder bey dem Eintritt der Manier ein Achttheil pausiren, und zum zweyten Achttheil entweder  $\frac{1}{2}$ , oder  $\frac{1}{3}$ , beydes dreystimmig, anschlagen. Die Ursache von der Weglassung eines Intervalles bey dem letztern Septimenaccord ist die Schwäche des Vortrages, womit das letzte Nötgen unserer Manier, und die Hauptnote ausgeführt werden.



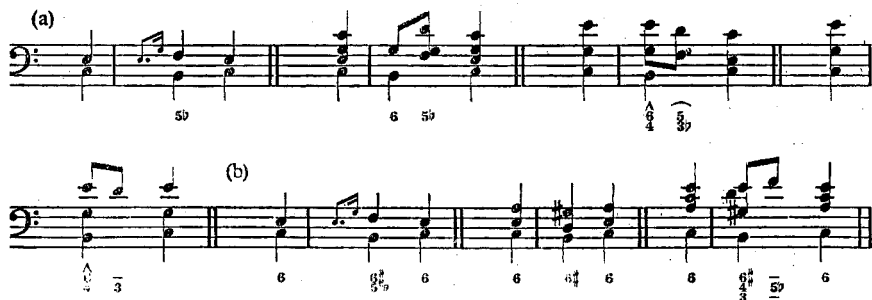
[229]







8. §. Bey (a) und (b) wird der Sertquintenaccord durch unsere Manier aufgehalten. Unter den dreym beygefügtten Begleitungen zu (a) kann man wählen; ingleichen unter den zweym bey (b). Bey den übrigen Exempeln wird der Accord [232] der grossen Septime verzögert. Das Exempel (c) thut mit dem kurzen Anschlage besser als mit dem punctirten. Der letztere klingt wegen der lange vorgehaltenen Octave leer, und die Begleitung muß es wieder gut machen; beyde Arten von Accompagnement find gut. Bey (d) und (e) ist die Begleitung einerley, und kann drey und vierstimmig genommen werden. Bey (f) nimmt man den vierstimmigen Accord der grossen Septime gleich bey dem Eintritt der Manier; die Hauptstimme muß die Begleitung in diesem Exempel übersteigen, damit die Serte und Septime zerstreut liegen. Bey (g) und (h) thut der kurze Anschlag besser, als der punctirte. Bey (g) verlangt das Ohr ohne Pause, gleich bey dem Eintritte der Manier, Harmonie; bey (h) findet eine Viertelpause statt.



(c)

(d)

(e)

(f)

(g)

(h)

9. §. In folgenden Exempeln wird der Sertquartenaccord durch den Anschlag aufgehalten. Bey (a) hat man unter dreym Begleitungen die Wahl. Die zwo erstern können drey- und vierstimmig eingerichtet werden; die dritte bleibet bey zweyen Stimmen und ist die schwächste. Die erstere kann in einer andern, als in der vorgeschriebenen Lage, nicht wohl gebraucht werden. Bey (b) nimmt man die beygezezte Begleitung, wenn man bey dem zweyten c keine Achttheilpause anbringen will. Diese letztere ist bey (c) nöthig. Das Accompagnement zu (d) muß in der angezeigten Lage bleiben; ausserdem kann man den Eintritt der Manier durch eine Achttheilpause vorüber gehen lassen. Bey (e) und (f) ist die letztere von Nothwendigkeit. Wenn bey (d), (e) und (f), statt der ersten Grundnote fis, c mit dem Dreyklange vorkommt, so bleibet man bey den vorgeschriebenen Begleitungen.

[234] 3. E.

(a)

10. §. Bey (a) und (b) wird der Quintquartenaccord aufgehalten. Das Exempel (a) ist deswegen nicht gut, weil die Schönheit der angebrachten Diffonanz durch die Länge unserer Manier mehrentheils verlohren gehet. Ein kurzer Anschlag thut hier besser. Die Begleitung kann nicht anders seyn, als wie sie vorgeschrieben ist; oder man müste bey dem ersten g ein Achttheil pausiren, und den ganzen Quintquartenaccord nachschlagen. Bey (b) ist die Begleitung einerley, das erste c mag 4, oder 2 über sich haben. Das Accompannement zu (c) ist dasselbige. Bei (b) und (c) wird der Quartnonenaccord, und bey (d) [235] der Septimennonenaccord aufgehalten. Die Begleitung des letztern Exempels kann drey- und vierstimmig seyn. Bey dem Eintritt der Manier pausirt man ein Achttheil, und schlägt 2 nach.





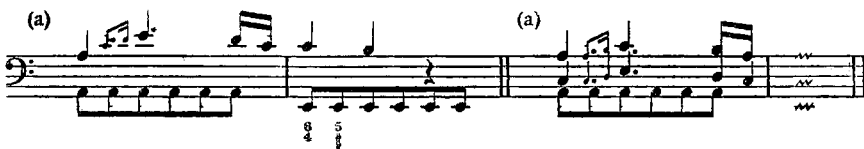
## Acht und zwanzigstes Capitel.

### Vom punctirten Schleifer.

1. §. [verweist auf I, 2, 7.] [236]

2. §. Dieser letztere kommt zwar nicht so oft vor, als die zwei Manieren, welche wir schon abgehandelt haben: doch wird die Harmonie zuweilen durch unsern Schleifer hier noch länger aufgehalten, als dort. Der Affect, mit welchem die punctirten Schleifer zuweilen vorgetragen werden, und wo alsdenn bey der ersten punctirten Note länger, als gewöhnlich, angehalten wird, nöthiget den Begleiter in diesem Falle, der Aufgabe, welche nach unserer Manier folget, noch die Hälfte von ihrer Geltung abzuziehen, und sie dem vorhergehenden Accord zuzulegen. In der sechsten Tabelle unter der drey und neunzigsten Figur des ersten Theils von diesem Buche finden wir einige Exempel, wobei die Ausführung unserer Manier sehr verschieden ist. Wir werden die dadurch verursachte Veränderung in der Begleitung jedesmal in den folgenden Exempeln anführen.

3. §. Bey allen hierunter vorgebildeten Fällen bleibet man in der Begleitung bey den vorgeschriebenen Aufgaben, ob sie schon ohne Rücksicht auf unsere Manier hingesezt sind; bloß ein gewisser Vortrag dieser Manier kann eine kleine Aenderung veranlassen, wie wir unten angemerkt haben:



[237]



(b)

(b)

(b)

[238]

(b) (x)

(b)

(b) (y)

(b)

In den obigen Exempeln wird bey (a) die Begleitung nicht verändert, wenn auch noch so lange bey dem Schleifer angehalten wird.; bey (b) hingegen verfähret man nach der Vorschrift, welche gleich auf das Exempel folget, wenn das erste Nötgen unserer Manier noch bey der folgenden Grundnote anhält. Bey (b) (x)

klinget die vorhaltende Quarte in dem punctirten Schleifer nicht gut, ob man sie schon zuweilen in der Ausführung höret. Wenn unsere Manier nebst der Hauptnote zusammen nicht mehr, als die Geltung einer Viertheilnote, beträgt, oder wenn das punctirte Nötgen d noch bey der letzten Grundnote dieses Tactes vorhält, so kann die Wirkung paßiren: ausserdem aber nicht wohl, wenn nemlich in der Eintheilung beyde f in der Hauptstimme und in dem Basse zugleich zum Gehör kommen. Diese leere Octave nebst der vor- [239] hergegangenen nüchternen Quarte machen hintereinander unangenehme Zusammenklänge. Die Ausführungen dieses Exempels (b) (x) mögen indessen seyn, wie sie wollen, so verfähret man dreystimmig und nimmt die Sekste und Terz, oder auch die Quarte und Terz, wie wir beydes angemerkt haben. Bei (b) (y) darf von Rechts wegen die leere Octave nicht zu lange vorgehalten werden: wenn es aber dennoch geschieht, und das f zur letzten Grundnote c anschläget, so wird zu diesem c, statt des Dreyklanges, 4 3 genommen.

4. §. In folgenden Exempeln würde das Accompanement widrig ausfallen, wenn man es nach der gewöhnlichen Vorschrift einrichten wolte: man muß also in der Bezifferung eine Aenderung treffen. Diese letztere ist hinter jedem Exempel beygefüget, die gewöhnliche Bezeichnung ist bey den Exempeln selbst angemerkt. Wo der ausserordentlich langsame Vortrag der Manier eine Aenderung veranlasset, da ist sie in der letzten Ausführung des Exempels abgebildet.

(a)

(b)

(c)

(c)

[240]

(d)

t. s.

6

(e)

(f)

(g)

(h)

(i)

[241] Bey (b) vermindert der Schleifer die Härte der anschlagenden Septime. Ob diese letztere gleich in der Harmonie vorher schon da ist, so thut man doch wohl, wenn man sie in der Begleitung wegläßet, und blos die falsche Quinte und Terz zu der Manier und zu dem ganzen Tacte durch anschläget. Beyde Exempel von (c) haben einerley Accompanement. Bey (d) kann, wegen der Sexte, womit der Schleifer eintritt, der Dreyklang nicht genommen werden: da nun dem ohngeacht der Dreyklang und kein anderer Accord dieser Grundnote zukommt, so nimmt man entweder blos das Intervall, welches der Sextenaccord außer der Octave mit dem Dreyklange gemein hat, nemlich die Terz, oder man schlägt die Grundnote allein an. Wenn sich mit diesem Exempel ein Stück anfängt, so ist es am besten, daß der Baß bey dieser Manier pausiret. Wenn bey (e) der Schleifer gewöhnlich lang ist, daß nemlich in der Hauptstimme das g mit dem letztern h in dem Baße

zugleich eintritt, so schläget man mit der rechten Hand zu diesem letztern Viertel theil des Tactes den vollen Sertquintenaccord noch einmal an: wenn aber das erste kleine punctirte Nötchen in unserer Manier noch bey dem letztern h der Grundstimme anhält, so muß die Begleitung so eingerichtet werden, wie sie neben dem Exempel abgebildet ist. Beyde Exempel (f) haben die zwischen inne stehende Begleitung. Bey (g) muß gleich bey dem zweyten Viertel theil der Sertquartenaccord in beyden Exempeln eintreten. Bey (h) nimmt man den Terzquartenaccord, und bey (i) die dreystimmige Aufgabe  $\frac{1}{2} \bar{3}$ ; wenn bey diesem letztern Exempel die erste Note des Schleifers länger als gewöhnlich, gehalten wird, so wird die Terz erst bey dem letzten Achttheile des Tactes nachgeschlagen, und die Serte noch einmal dazu wiederholet, wie wir in der letzten Ausführung angemerket haben.



## Neun und zwanzigstes Capitel. [242]

### Vom Vortrage.

1. §. Es ist ein Irrthum wenn man glaubt, daß sich die Regeln des guten Vortrags bloß auf die Ausführung der Handsachen erstrecken. Man hat alles dasjenige, was im ersten Theile dieses Versuchs vom Vortrage abgehandelt worden ist, und wohin ich meine Leser verweise, auch bey dem Accompannement in gewissen Umständen zu beobachten. Das letztere nimmt noch mehrern Antheil an den Regeln des guten Vortrages, als die Ausübung der Handsachen, weil ein Begleiter nicht nur seine vorgeschriebenen Grundnoten dem wahren Inhalt gemäß ausführen muß, sondern noch überdem wegen der Stärke und Schwäche, und wegen der Höhe und Tiefe der Harmonie vernünftige Einrichtungen zu machen hat. Wir haben uns darüber schon in dem 19ten Paragraph der Einleitung erklärt, und von einem Accompannisten gefordert, daß er jedem Stücke, welches er begleitet, die ihm zukommende Harmonie mit dem rechten Vortrage in der gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen soll.

2. §. Je wenigerstimmig ein Stück ist, je feiner muß die Begleitung dabey seyn. Ein Solo, oder eine Soloarie giebet also die beste Gelegenheit, einen Accompannisten zu beurtheilen. Hier muß man die meiste Vorsicht anwenden, damit die Absichten der Hauptstimme gemeinschaftlich erreicht werden. Ich weiß nicht, ob dem Begleiter alsdenn nicht noch mehr Ehre gebühre, als dem, der begleitet wird. Dieser letztere kann vielleicht lange Zeit [243] zugebracht haben, um sein Stück, welches er nach jезiger Mode selbst verfertigt haben muß, gut

heraus zu bringen, und darf dennoch deswegen noch nicht auf den Beyfall verständiger Zuhörer gewisse Rechnung machen, weil sein Vortrag durch eine gute Begleitung erst belebet werden soll. Der Accompagnist hingegen hat manchmal kaum so viele Zeit, das ihm vorgelegte Stück nur flüchtig anzusehen, und muß demohngeachtet aus dem Stegreife alle die Schönheiten unterstützen und befördern helfen, welche mit so vieler Mühe und Zeit ausstudirt sind. Der Solospieler oder der Sänger behält indessen alles Bravo gemeiniglich für sich, und giebet seinem Begleiter nichts davon ab. Er hat Recht, weil er den Schlendrian kennet, vermöge dessen ihm dieses Bravo eigenthümlich und ganz allein gegeben wird.

3. §. Die Schönheit eines guten Accompagnements bestehet nicht in vielen bunten Figuren und einem starken Geräusche, welches man ohne Vorschrift erfindet. Hierdurch kann der Hauptstimme leicht Ort geschehen; man benimmt ihr die Freyheit allerley Veränderungen bey dem Wiederholen und auch ausserdem anzubringen. Der Begleiter kann zuweilen am meisten hervorragen, und die Aufmerksamkeit verständiger Zuhörer auf sich ziehen, wenn er in seinem ganz gelassenen Accompagnement eine bloße Festigkeit und edle Einfalt blicken läßt, und dadurch den glänzenden Vortrag der Hauptstimme nicht stöhret. Ihm darf nicht bange seyn, daß man ihn bey dem Zuhören deswegen vergißt, weil er nicht alle Augenblicke mit lärmet. Nein, einem verständigen Zuhörer kann nicht leicht etwas entwischen; in den Empfindungen seiner Seele sind Melodie und Harmonie jederzeit untrennbar. Erfordert es die Gelegenheit und der Character eines Stückes, so kann der Begleiter alsdenn seinem aufgehalteneu Feuer allenfalls den Zügel schießen lassen, wenn die Hauptstimme pausiret, oder simple Noten [244] vorträget. Es wird jedoch hierzu viele Geschicklichkeit und Einsicht in den wahren Inhalt eines Stückes erfordert, und man kann schon mit einem Accompagnement zufrieden seyn, welches bloß die Anforderungen, auch ohne ausdrückliche Andeutung, erfüllt, welche im 19ten Paragraph der Einleitung geschehen sind. Wir werden zu dem Ende in diesem Capitel, und in der Folge fortfahren, unsere Anmerkungen nebst der Reinigkeit zugleich hauptsächlich mit auf das Feine der Begleitung zu richten.

4. §. Es ist zuweilen nöthig, und dem Begleiter nicht eben unanständig, sich vor der Ausföhrung eines Stückes mit dem, der die Hauptstimme vorzutragen hat, zu besprechen, und dem letztern die Freyheit wegen der Einrichtung des Accompagnements zu überlassen. Einige wollen den Begleiter sehr eingeschränkt wissen, einige aber nicht. Man gehet also durch eine vorher genommene Abrede den sichersten Weg, weil die Meynungen verschieden sind, und die Hauptstimme zu wählen hat.

5. §. Wir machen unter den Gegenständen des Vortrages den Anfang bey der Stärke und Schwäche, und finden, daß der Flügel mit einer Tastatur unter allen Instrumenten, worauf man den Generalbaß spielt, den Begleiter wegen des Forte und Piano am meisten in Verlegenheit setzet. Es bleibet ihm hier nichts übrig, als daß er durch eine verstärkte und verminderte Harmonie

diese Unvollkommenheit des Instruments zu verbessern suchet. Man muß sich alsdenn in acht nehmen, damit keine nöthige Ziffer ausgelassen, und keine unrechte verdoppelt werde. Einige nehmen zur Herausbringung des Piano einen ganz kurzen Anschlag der Tasten noch mit zur Hilfe: allein der Vortrag leidet hierbey erstaunlich, und selbst unter den abgestoffenen Noten vertragen die wenigsten diesen so gar kurzen Druck. Durch einen seltenern Anschlag mit der rechten Hand, bey durchgehenden Noten, kann [245] man noch eher die Stärke der Begleitung schwächen. Die schöne Erfindung unserß berühmten Herrn Holfelds, wodurch man seit kurzem alle Register des Flügels in währenddem Spielen, mittelst eines leichten Fußtrittes ab- und anziehen kann, hat die Flügel überhaupt, und besonders diejenigen, welche nur ein Manual haben, vollkommener gemacht, und die Schwierigkeit, wegen des Piano, bey den letztern glücklich gehoben. Es wäre zu wünschen, daß alle Flügel in der Welt zur Ehre des guten Geschmacks so eingerichtet würden.

6. §. Dieser Erfindung ungeachtet behält das Clavicord und das Fortepiano wegen der mancherley Art, die Stärke und Schwäche allmählig vorzutragen, vor den Flügeln und Orgeln vieles voraus. Das Pedal bey den letztern thut seine guten Dienste, wenn die Noten in der Grundstimme nicht zu geschwinde sind, und der Baß durch ein sechzehnfüßiges Register durchbringender gemacht werden kann. Ehe man aber den Gesang der Grundstimme verstümmelt, weil die Noten nicht alle mit den Füßen heraus gebracht werden können: so thut man besser, wenn man das Pedal wegläffet, und die Grundnoten bloß mit der linken Hand spielet.

7. §. Die Regeln, welche man überhaupt wegen des Forte und Piano bey einer Orgel und einem Flügel mit zwey Tastaturen geben kann, sind folgende: Das Fortissimo und das Forte wird auf dem stärkern Manuale genommen. Bey jenem können die consonirenden Accorde ganz, und bey den dissonirenden, nur die Consonanzen daraus in der linken Hand mit gegriffen werden, wenn es die Ausföhrung der Grundnoten erlaubt. Diese Verdoppelung muß alsdenn nicht in der Tiefe, sondern nahe an der rechten Hand geschehen, damit die Harmonie beyder Hände zusammen gränze, und kein Zwischenraum entstehe, zu geschweigen, [246] daß widrigenfalls durch die brummende Tiefe eine ekelhafte Undeutlichkeit verursacht würde. Die bloße Verdoppelung der Grundnoten mit der Octave in der linken Hand ist ebenfalls von einer durchbringenden Wirkung, und alsdenn unentbehrlich, wenn diese Noten nicht sehr geschwind sind, und leicht heraus gebracht werden können, dabey aber einen gewissen Gesang enthalten, welcher eine ziemliche Weite einnimmt. Bey Fugen, wenn das Thema eintritt, bey Nachahmungen, welche stark vorgetragen werden sollen, thut diese Verdoppelung der Grundnoten sehr gut. Wenn aber bey einem Thema, oder überhaupt bey einem Gedanken,

welcher einen besondern Ausdruck erfordert, einige bunte Figuren vorkommen, welche mit einer Hand in Octaven nicht wohl heraus gebracht werden können: so verdoppelt man wenigstens die Hauptnoten, und spielt die übrigen einfach (a). Hierdurch behält die rechte Hand ihre Harmonie, welche bey contrapunctischen Sachen nicht wohl gemisset werden kann. Bey dem mezzo forte kann die linke Hand mit den Bassnoten allein auf dem stärkern Manuale bleiben, indem die rechte auf dem schwächern ihre Harmonie vorträget. Bey dem Piano spielen beyde Hände auf dem schwächern Manuale. Das Pianissimo wird auf eben dieser Casteratur durch die Verminderung der Harmonie heraus gebracht. Man muß, um diesen Vorschriften genug zu thun, das Ohr beständig mit zu Hülfe nehmen, weil die Andeutungen nicht allezeit genau beygesetzt sind, und weil auch oft die Schwäche und Stärke des Vortrages von der Willkühr des Ausführers der Hauptstimme abhänget.

*All.*

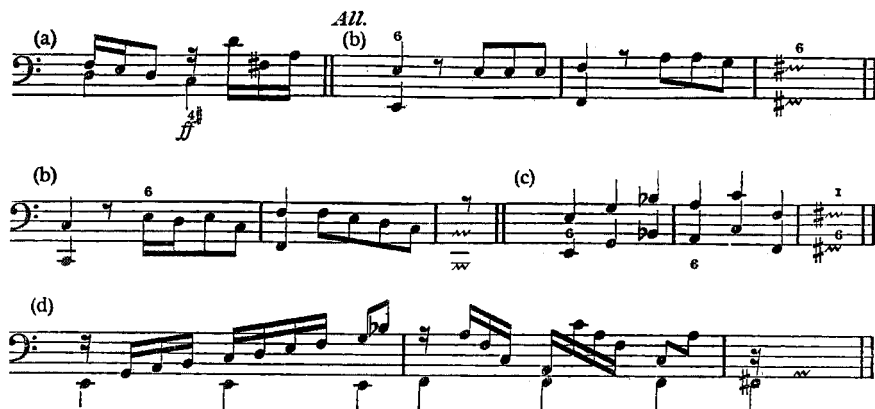


[247] 8. §. Ein Begleiter muß genau Achtung geben, ob derjenige, den er begleitet, mit seiner Stimme, oder mit seinem Instrumente die Höhe und Tiefe gleich stark habe, und ob die Töne der Hauptstimme in der Ferne und in der Nähe gleich deutlich klingen. Ist dieses letztere nicht, so muß man die Begleitung, auch ohne ausdrückliche Andeutung, so einrichten, damit die schwachen Töne durch ein zu starkes Accompanement nicht bedeckt werden. Man weiß z. E. von der Querflöte, daß sie in der Höhe weit durchsticht, in der Tiefe aber nicht, ohngeachtet sie übrigens von gleichem Tone seyn kann.

9. §. Man muß, wegen der Stärke, das Forte im Tutti vom Forte im Solo wohl unterscheiden. Das letztere muß in einem genauen Verhältniß mit der Stärke der Hauptstimme stehen; das erstere hingegen kann schon stärker seyn.

10. §. Wenn sich die Modulation ändert, so giebt man es durch eine Verstärkung in der Begleitung zu erkennen. Wenn der Vortrag alsdenn z. E. fortissimo seyn soll, so nimmt man beyde Hände voller Harmonie, bricht die letztere von unten hurtig herauf, und läßt hernach in der linken Hand bloß die Grundnote mit ihrer Octave, in der rechten Hand aber alle Ziffern liegen (a). Wenn gewisse Gänge durch eine Versetzung wiederholet werden, so verdoppelt man mit der linken Hand bloß die Hauptgrundnoten zu mehrerer Deutlichkeit (b). Sind diese Gänge so beschaffen, daß sie ganz durch mit der Octave mitgespielt werden können, so unterscheidet man solche Hauptnoten durch eine verstärkte Harmonie, allenfalls mit beyden Händen. Die Noten bey (c) mit einem darüber

gesetzten Striche find es, von denen hier die Rede ist. Ausser der guten Ausnahme dieses Forte, bekommen bey kurzen Pausen die vorschlagenden Noten dadurch ein besonderes Gewichte, und die Mitspielenden eine grosse Erleichterung, weil bekannt-[248]fermaassen dergleichen kurze Pausen, ausser dem Clavier, viele Schwierigkeiten machen (d). Diese letztere Anmerkung erstrecket sich auf alle Gelegenheiten, wo kurze Pausen vorkommen.



11. §. Die erste Note nach einer Fermate oder Generalpause schläget man gerne stark an. Wenn auch schon piano unter dieser Note stehen sollte, so giebet man ihr dennoch durch einen mäßig starken Anschlag einen Nachdruck. Diese Freyheit des Vortrages ist alsdenn besonders nöthig, wenn der vorhergegangene Stillstand von dem Vasse allein zuerst gebrochen wird. Es ist besser, daß man alsdenn eine Note etwas stärker, als es eigentlich seyn sollte, anschläget, und dadurch die Mitspielenden in der Ordnung erhält: als wenn man aus einer übertriebenen Genauigkeit dieses, denen übrigen Mitmusicirenden, wegen der gehörigen Nachfolge, unentbehrliche Zeichen weglassen, und dadurch wagen wolte, daß ein ansehnlicher Theil vom Stücke, wo der [249] Componist oft eine besondere Schönheit angebracht hat, durch eine Unrichtigkeit verdorben würde. In dergleichen Fällen ist der erste Anfänger der Führer, und wenn es auch die Bratsche trifft.

12. §. Die Noten, welche in eine Schlußcadenz einleiten, werden stark vorgetragen, wenn es auch nicht ausdrücklich angedeutet ist. Man giebet der Hauptstimme dadurch zu verstehen, daß man eine verzierte Cadenz erwarte, und daß man deswegen anhalten werde. Dieses Zeichen ist besonders bey dem Allegro nothwendig, weil die verzierten Cadenzen bey dem Adagio mehr ein-

geführt sind, als bey jenem. Die Hauptstimme pfleget oft in diesem Falle die letzten Noten vor der Schlußcadenz durch ein schleppendes Forte vorzutragen, damit die Begleiter vorher wissen, daß die Cadenz verzieret werden soll.

13. §. Wenn die Hauptstimme eine lange Aushaltung hat, welche nach den Regeln des guten Vortrages mit einem Pianissimo anfängt, bis auf ein Fortissimo allmählig anwächst, und wieder nach und nach bis auf ein Pianissimo abnimmt: so richtet sich der Begleiter hiernach auf das genaueste. Er wendet alle Künste, das Forte und Piano herauszubringen, so viel ihm möglich ist, an. Er wächst und fällt zugleich mit; nicht mehr, nicht weniger.

14. §. Bey Gelegenheit der abgestoßenen und gezogenen Noten merken wir an, daß man bey den Accorden, wozu die Grundnoten nicht ausdrücklich abgestoßen werden sollen, nicht nöthig hat, alle Stimmen auf das neue anzuschlagen. Die Intervallen, welche im vorhergehenden Accorde schon da sind, und im darauf folgenden liegen bleiben können, läßt man liegen. Durch diesen Vortrag, wenn er zumal mit fließenden Progressionen in der besten Lage vergesellschaftet ist, erhält die Begleitung eine singende Wirkung. Bey gezogenen Noten ist er unentbehrlich. Aus dieser guten Ursache sind die meisten Exempel dieses [250] Buches in dergleichen Ausführung vorgebildet worden, damit die Lernenden beyzeiten an diese Art von unterhaltendem Vortrage gewöhnet, und vor dem so gewöhnlichen als ekelhaften Gehacke bey dem Generalbasse bewahret werden. Wenn die Zeitmaasse so sehr langsam, und das Instrument worauf man spielt, so ungemein schlecht ist, daß die liegen gebliebenen Intervallen nicht hinlänglich nachklingen: so ist alsdenn ein wiederholter Anschlag nöthig. Auf den Orgeln brauchet man diese Nothhülfe nicht.

15. §. Der Vortrag der Sechzehnthelle in den unten folgenden Exempeln klingt im *Adagio* sehr matt, wenn keine Puncte darzwischen stehen. Man thut also wohl, wenn man bey der Ausführung diesen Mangel ersetzt. In der Schreibart der punctirten Noten überhaupt fehlet es noch sehr oft an der gehörigen Genauigkeit. Man hat daher wegen des Vortrags dieser Art von Noten eine gewisse Hauptregel festsetzen wollen, welche aber viele Ausnahme leidet. Die nach dem Punct folgenden Noten sollen nach dieser Regel auf das kürzeste abgefertiget werden, und mehrentheils ist diese Vorschrift wahr: allein bald machet die Eintheilung gewisser Noten in verschiedenen Stimmen, vermöge welcher sie in einem Augenblicke zusammen eintreten müssen, eine Aenderung; bald ist ein flattirender Affect, welcher das diesen punctirten Noten sonst eigene Trotzige nicht verträget, die Ursache, daß man bey dem Puncte etwas weniger anhält. Wenn man also nur eine Art vom Vortrage dieser Noten zum Grundsatzet leget, so verliert man die übrigen Arten.



[251] 16. §. Unter die noch fehlenden Signaturen gehören hauptsächlich die Punkte, welche zwischen den Ziffern mit eben dem Recht stehen sollten, mit welchem man sie zwischen den Grundnoten antrifft. Man muß sich wundern, daß man noch bis jezo bey der Bezifferung diese Punkte übergangen hat, ohngeachtet bey dem jetzigen feinen Geschmacke ihre Nothwendigkeit gar sehr einleuchten muß. Wie viele Ungleichheiten können nicht bey dem Mangel dieser Punkte wegen der Auflösungen vorgehen! Wie sehr leidet oft nicht ausserdem der Vortrag und das Genie eines Stückes, und wie unendlich aufmerksam muß nicht das Ohr seyn, um keine Fehler zuzulassen! Folgendes Exempel mag einen Beweis von meiner Meynung abgeben:



17. §. Wenn bey einem langsamen Tempo viele geschleifte Grundnoten auf einer Stufe hintereinander vorkommen, und man will sie mit der tiefern Octave verdoppeln: so geschiehet dieses nur bey der ersten und dritten, oder in den Triolen bloß bey der ersten. Die untersten verdoppelten Noten werden alsdenn ausgehalten (a). Wenn dergleichen Noten aber geschwind und abgestossen ausgeführt werden sollen, damit sie ein starkes Geräusche machen (b): so kann man nach der bey (c) abgebildeten Art vom Vortrage verfahren. Gar lange dürfen dergleichen Passagen nicht dauern, sonst werden die Hände zu steif und zu müde. Man thut alsdann besser, wenn man sie wie andere Trommelbässe spielt, und [252] der deswegen im ersten Theile dieses Versuchs, in der Einleitung, in einer Note gegebenen Vorschrift folget.





18. §. Wenn bey einem Concert, oder überhaupt bey einem vielstimmigen Stücke der Baß mit allen Ripienstimmen eine Aushaltung hat, da unterdessen die Hauptstimme ihre besondere Bewegung beybehält, auch solche wol gar zuweilen durch Rückungen verändert: so thut der Accompanist wohl, wenn er zur Aufrechthaltung des Tactes, und zur Sicherheit der übrigen Mitmusicirenden die Tacttheile mit der rechten Hand harmonisch anschläget, ob sich auch schon die Harmonie bey der Aushaltung nicht ein einziges mahl verändern sollte. Hat der Baß ganz allein eine lange Aushaltung, so kann man die auszuhaltende Grundnote alsdenn einfach wieder anschlagen, wenn sie nachzuklingen beynahе aufgehört hat. Nur muß dieses nicht, wie man zu sagen pfleget, wider den Tact geschehen. Bey den geraden [253] Tacten kann diese Wiederholung im Anfange und in der Mitte geschehen, nachdem die Tactart viele Theile hat, und nachdem das Tempo langsam oder geschwinde ist. Bey den ungeraden Tacten findet dieser wiederholte Anschlag nur im Niederschlagen Statt: kommt aber im wärenden Aushalten ein Forte vor, nachdem ein Piano vorhergegangen ist, so lehret man sich nicht an die angeführte Tacteintheilung, sondern schläget, so viel man abmerken kann, gleich bey dem Eintritt des Forte die Grundnote nebst der Harmonie mit beyden Händen, und wenn ein Fortissimo angezeigt ist, mit vollen Händen an. Auch hier kann man, wegen Mangel an Zeichen, den Eintritt der Stärke und Schwäche bey der Grundnote und ihren Ziffern nicht pünctlich andeuten.

19. §. Wenn mit dem Basse zugleich mehrere Stimmen die vorgeschriebenen Noten gerissen (pizzicato) auszuführen haben, so pausirt der Clavierist, und überläßt diesen Vortrag dem Violoncell und Contraviolon. Trift aber dieses pizzicato bloß die Grundstimme, so spielet der Accompanist seine Noten mit der linken Hand allein, und stößet sie ab: es sey dann, daß der Componist aus guten Ursachen Ziffern über die Noten gesetzt hätte, so trägt man mit der rechten Hand auch die Harmonie abgestossen vor. Wenn der Vortrag des pizzicato und coll'arco nur mit wenigen Noten abwechselt: so muß jenes von diesem durch einen sehr merkklichen Vortrag unterschieden werden, es geschehe nun durch ein gänzlichcs Pausiren, durch ein abgestoffenes tasto solo oder unisoni, oder durch einen kurzen Anschlag der Harmonie. Wenn bey dieser

Nothwendigkeit des Abstoßens in der Hauptstimme Vorschläge vorkommen, welche man in der Begleitung sonst nicht übergeht, so spielt man sie nicht mit, sondern nimmt bloß die übrigen dazu gehörigen Ziffern, weil der geschleifte Vortrag der Vorschläge und Abzüge sich mit dem Abstoßen nicht wohl verträgt.

[254] 20. §. In langsamer oder gemäßigter Zeitmaasse wird überhaupt bey den Einschnitten länger angehalten als es seyn soll, besonders wenn der Bass mit den übrigen Stimmen, oder, bey einem Solo, mit der Hauptstimme allein gleiche Pausen und Noten hat. Man muß alsdenn genau Acht haben, damit der Vortrag gleich sey, und keiner eher oder später, als der andere, nach den Pausen fortgehe. Dieser Fall ereignet sich auch oft ausser den Einschnitten bey Fermaten, Cadenzen u. s. w. Man pfleget alsdenn mit Fleiß in dem Tempo etwas zu schleppen, und man muß also von der Strenge des Tactes etwas fahren lassen, weil sowohl bey der letzten Note vor der Pause, als auch bey der Pause selbst, gemeinlich länger angehalten wird, als es seyn sollte. Ausser der Gleichheit, die man durch diese Art von Ausführung erhält, bekommt der Gedanke einen Nachdruck, welcher ihn erhebet.



21. §. Bey dem Schlußtriller eines Stückes wird mehrentheils angehalten, das Tempo sey wie es wolle. Hat das Stück Reprisen, so wird dieser Triller, und folglich auch die Grundnote dazu, erst bey der letzten Wiederholung am Ende, verlängert. Hierdurch giebet man dem Schlusse des Stückes noch zuletzt ein Gewicht, und läßt den Zuhörer empfinden daß es aus sey. [255] Diese Art zu schließen kann vielleicht, ohngeachtet ihrer guten Ausnahme, in einigen Gegenden nicht eingeführet seyn. Der Begleiter muß also in diesem Falle viele Aufmerksamkeit anwenden, zumal da auch bey uns zuweilen Schlußtriller vorkommen, wo entweder das Feurige oder das Traurige eines Gedanken erfordert, daß man in dem Tempo gerade fortgehe (a). Es versteht sich von selbst, daß der Accompanist ebenfalls nicht anhält, wenn die Grundnoten bey dem Schlußtriller fortgehen (b). Wenn aber bey diesem Fortgange der Grundstimme die

letzte Note die Quinte der Tonart ist, so hält man dabey noch so lange stille, bis man merket, daß die Hauptstimme, oder die übrigen Mitmusficirenden mit ihrem Triller fertig sind (c). Eben so verfähret man, wenn in der Grundstimme, nach dem Eintritt des Trillers bloß die Quinte der Tonart in der höhern oder tiefern Octave wiederholet wird (d). Wenn sich ein Stück ohne Schlußtriller endiget, so gehet man auch, ohne anzuhalten, gleich weiter fort (e).

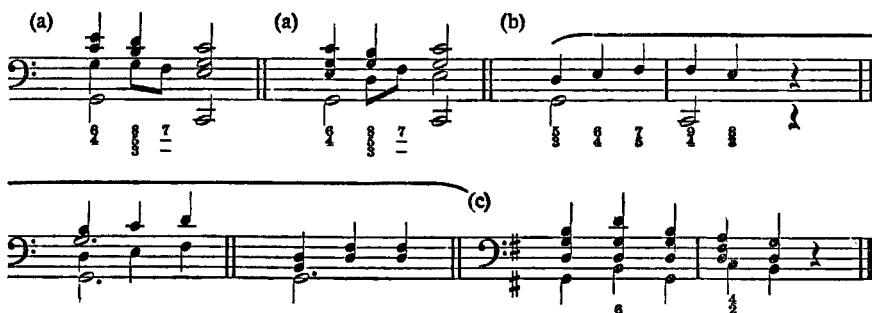
The image displays five musical examples (a) through (e) for a bass clef instrument, illustrating different trill and ornamentation techniques:

- (a) *all.* (allegro): A sequence of eighth notes followed by a trill (tr) on a quarter note.
- (a) *and.* (andante): A trill (tr) on a half note, followed by a fermata.
- (a) *ad.* (ad libitum): A trill (tr) on a quarter note, with a *pp* (pianissimo) marking below.
- (b): A trill (tr) on a quarter note, followed by a fermata.
- (c): A trill (tr) on a quarter note, followed by a fermata.
- (d): A trill (tr) on a quarter note, followed by a fermata.
- (e) [256]: A trill (tr) on a quarter note, followed by a fermata.

22. §. Wenn man einem tiefen Instrumente, einem Fagott, Violoncell u. s. w. oder einer tiefern Singstimme, einem Tenor oder Baß, ein Solo oder eine Solovarie accompagnirt, so muß man sich in der Begleitung niemals wegen der Höhe von der Hauptstimme zu weit entfernen, sondern auf die Weite der Modulation der letztern genau Acht haben. Man pfleget sich alsdenn nicht leicht über die eingestrichne Octave mit der Harmonie zu versteinen. Ist es nöthig, die Aufgaben ganz tief zu nehmen, so muß man die Harmonie verdünnen, weil die Tiefe nicht viele Harmonie verträget, ohne die Deutlichkeit zu verlihren.

23. §. Sind Ripienstimmen zu einem Stücke mit einer tiefen Hauptstimme gesetzt, so muß man auf die Höhe und Tiefe der erstern genau hören,

und die Begleitung des Claviers in derselben Weite nehmen. Der Gesang der Hauptstimme muß durch übersteigende Mittelstimmen alsdenn nicht undeutlich gemacht werden. Aus dieser Ursache setzen zuweilen die Componisten, der guten Ausnahme und Veränderung wegen, die Mittelstimmen in die Tiefe, wenn der Hauptgesang sich daselbst aufhält, und wechseln nachher glücklich wieder mit der Höhe bey den Rittornellen ab. Nach allen diesen muß der Accompanist sich genau richten. Gewisse Fälle, wobey man sich in Ansehung der Höhe und Tiefe der Harmonie, der Sierlichkeit wegen, gewisser Freyheiten bedienen kann, werden an einem andern Orte abgehandelt werden. Hier wollen wir nur dasjenige den Begleitern nochmals anrathen, worauf wir schon öfters gedrungen haben, nemlich, daß in der Ober-[257]stimme auf einen guten Gesang gesehen werde. Die besten Lagen sind hierbey, so viel es nur möglich ist, zu nehmen, und wenn man ja in der Nothwendigkeit stehet, die Hauptstimme mit der Harmonie zu übersteigen, so muß man diejenigen Intervallen in die Oberstimme legen, welche mit andern Mittelstimmen unter sich (a), oder mit der Hauptstimme (b), oder mit dem Basse (c) in Terzen oder Sexten fortschreiten:



24. §. So verwerflich die Begleitung ist, wobey man in der Oberstimme den Gesang der Hauptstimme beständig mißspieleet: so nöthig, und folglich auch erlaubt ist sie zuweilen im Anfange eines geschwinden Stückes, besonders wenn dieses letztere zweystimmig ist. Man bietet sich dadurch, wegen des Tempo, einander gleichsam die Hände, und die Zuhörer verlihren nicht das geringste vom Anfange, wegen der Gleichheit und guten Ordnung. Schwachen Musikern überhaupt, sie mögen begleiten oder führen, ist dieses Hülfsmittel der Einförmigkeit allenfalls auch ausser dem Anfange erlaubt, wenn sie dadurch wieder in die Gleichheit des Tactes kommen können, woraus sie gefallen waren.

[258] 25. §. Wenn die rechte Hand durch viele unterwärts aufgelösete Dissonanzen zu tief herunter gekommen ist, so muß man alle, in dieser Anleitung angezeigte Gelegenheit, besonders bey langen Grundnoten, bey con-

sonirenden Sätzen, bey der Wiederholung derselben, bey durchgehenden Noten u. s. w. ergreifen, mit guter Art nach und nach wieder in die Höhe zu kommen. Dieses letztere ist oft aus einer guten Vorsicht nöthig, wenn die Hauptstimme nicht über dem Baße stehet, weil die erstere oder auch mehrere Stimmen zuweilen unvermuthet aus der Tiefe in die Höhe springen können, welches der Accompanist nicht thun darf. Wir sehen also aus diesem und mehrern möglichen Fällen, die sich zwar nicht alle bestimmen lassen, welche aber ein verständiger Begleiter gar bald entdeckt, die Nothwendigkeit, durch eine fleißige Uebung im Accompanement mit der Zeit Meister von der erforderlichen Höhe und Tiefe der Harmonie zu werden. Ich verstehe hierunter nicht bloß eine Fertigkeit, die Intervallen allenthalben gleich angeben zu können, sondern eine Geschicklichkeit, dahin, wo man nur will, und wo es nöthig ist, mit der Harmonie auf eine gute Art gleich hinzukommen. Wir wollen bey dieser Gelegenheit noch einige Fälle mit anmerken, wobey man bequem mit in die Lagen kommen kann, welche man in Ansehung der Höhe und Tiefe der Harmonie nöthig findet. Wenn z. E. der Baß mit einem consonirenden Satze in die Octave springet, so kann man ohne Gefahr, durch die Gegenbewegung, alsdenn die Lage eher verändern, als bey andern Sprüngen der Grundnoten (a). Außerdem sind die Aufgaben mit nachschlagenden und unvorbereiteten Dissonanzen ebenfalls bequem, daß man unter den Lagen wählen kann (b):



26. §. Bey der Begleitung muß man eben so wenig nur ganz leicht über die Oberfläche der Tasten hinfahren, als bey den Handsachen, sondern man muß dem Niederdruck allezeit eine gewisse Kraft geben. Dieses kann nicht leicht geschehen, ohne daß man die Hände etwas hoch aufhebet. Wenn dieses nicht zu Holzhackermäßig geschieht, so ist die Erhebung der Hände nicht allein kein Fehler, sondern vielmehr gut und nöthig, um den Mitmusicirenden das Tempo leichter merkend zu machen, und den Tasten das gehörige Gewichte zu geben, damit die Töne nach den Regeln des guten Vortrages deutlich herausgebracht werden können.





## Dreißigstes Capitel.

### Von den Schlußcadenzen.

1. §. Meine Leser werden aus dem ersten Theile dieses Versuches gesehen haben, daß die Schlußcadenzen mit und ohne Verzierung vorkommen. Wir wollen also den Begleiter hier unterrichten, wie er sich in beyden Fällen zu verhalten habe.

2. §. Bey dem Eintritt der verzierten Cadenzen, sie mögen durch ein Ruhezeichen in der Grundstimme angedeutet seyn oder nicht, hält der Accompagnist den Sertquartenaccord eine Weile aus, und ruhet hernach so lange, bis bey dem Ende der Cadenz [260] die Hauptstimme durch einen Schlußtriller, oder andere Figuren, die Auflösung des erwähnten Accordes nothwendig machet, welche alsdenn durch den Dreyklang, wozu man noch die Septime zur fünften Stimme nimmt, auf dem Claviere vor sich gehet. Vom *Adagio molto* an bis zum *Andante* wird der Sertquartenaccord sowohl, als der darauf folgende Dreyklang langsam, oder etwas hurtiger von unten hinauf gebrochen, nachdem es die Zeitmaasse, oder der Affect erfordert.

3. §. Wenn bey einem mehr als zweyfstimmigen Stücke die Grundstimme, bey dem Eingange in die verzierte Cadenz, Pausen hat, so schläget der Accompagnist bey dem Schlusse der Cadenz, es mag sich diese letztere durch einen langen Triller, oder ohne denselben durch eine andere Figur, oder durch ein *Pianissimo* endigen, den Dreyklang, nebst der Dominante im Baße an, und pausiret hernach weiter fort, wenn noch mehr Pausen nachfolgen.

4. §. Wenn nach einer verzierten, oder auch nur nach einer mit einem bloßen langen Triller aufgehaltenen Cadenz, der Baß gleich darauf fortgehen soll: so muß dieses mit einer Festigkeit und sichern Wiederergreifung des Tempo sogleich geschehen, als man merket, daß der Triller von der Hauptstimme lange genug geschlagen worden ist, und daß er matt werden möchte. Die Noten, womit der Baß gleich nach dem Triller fortgeht, müssen, auch ohne Andeutung, kräftig und stark vorgetragen werden, damit die übrigen Ausführer das wieder ordentlich fortgehende Tempo deutlich fühlen. Sollten diese nach der Cadenz sich gleich weiter fortbewegenden Grundnoten mit einem *Piano* bezeichnet seyn

welches aber selten vorkommt, so schläget man wenigstens die ersteren, welche vor dem Eintritte des folgenden Tactes vorkommen, stark an, oder giebet allenfalls den Mitmusicirenden durch eine Bewegung des Körpers die Tacttheilung zu erkennen.

[361]



5. §. Zuweilen fehlet es dem Ausführender der Hauptstimme an der Disposition, sich bey der Cadenz aufzuhalten, ohngeacht ein Ruhezeichen über der Grundnote stehet; er pfelet dieses alsdenn seinen Begleitern durch eine Bewegung mit dem Kopfe, oder mit dem Leibe zu verstehen zu geben. Wenn der Accompanist dieses merket, so schläget er, statt einer auszuhaltenden Grundnote lauter solche kurze Noten an, dergleichen vorhergegangen sind, damit die gute Ordnung erhalten werde, und die übrigen Musiker den Fortgang im Tempo ohne Aufhaltung deutlich hören:



6. §. Wenn im folgenden Exempel der Componist bey der Schlußcadenz, ohne Rücksicht auf eine Verzierung derselben, die Bewegung der Grundnoten fortgehen läffet: so hält der Accompanist bey dem ersten g gleich an, und wiederholet dieses Intervall bey dem Triller, worauf er den folgenden Tact anfängt. Dieser Fall kommt oft im Allegro vor, und erfordert alsdenn ein aufmerksames Ohr:



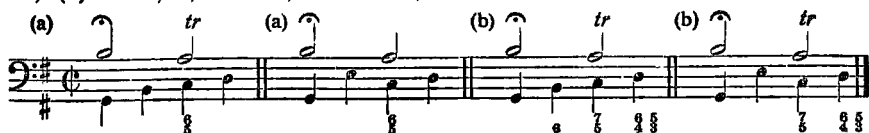
[262] 7. §. Im Andantino und Allegretto wird zur Cadenz sowohl der Sertquartenaccord, als auch der folgende Dreyklang kurz von unten hinauf gebrochen und liegen gelassen. Im Allegro hingegen schläget man, vor der Verzierung der Cadenz, den Sertquartenaccord sammt der Grundnote mehrentheils ganz kurz an. Die Hauptstimme erhält dadurch die Freyheit, bey einem feurigen

Stücke ihre Verzierungen, nach einem ganz kurzen Stillstand, gleich anzufangen, und viele geschwinde, und zugleich solche Noten anzubringen, welche sich auf den vorgeschlagenen Accord nicht eben beziehen. Es ist dieses auch nicht allezeit nöthig, ohngeacht man dennoch so viel möglich bey dem Anfange der Verzierung auf den Sertquartenaccord mit siehet. Wenn man das Feld der verzieren Cadenzen zu sehr einschränken wolte, so würde der Mißbrauch davon, den man nun schon mit Geduld ertragen muß, und nicht leicht abschaffen kann, noch unleidlicher werden, als er schon ist. Ausser dem Falle, da die Hauptstimme gleich nach dem Sertquartenaccord mit der Verzierung anfängt, pflegen sich die Ausführer der gedachten Hauptstimme, um an die nachklingende Harmonie der 2 nicht zu sehr gebunden zu seyn, dadurch zu helfen, daß sie ihre Note mit dem Ruhezeichen noch eine Weile aushalten und alsdenn erst ihre Schönheiten anbringen, wenn der Nachklang des Claviers mehrentheils vorbey ist. Diese Art des Vortrages ist auch deswegen gut, weil die Zuhörer auf die Cadenz gehörig vorbereitet werden, nachdem vorher der Sertquartenaccord ihrem Gehör gut eingeprägert worden ist.

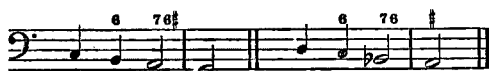
8. §. Der Triller, womit man die verzierte Cadenz endiget, wird mehr aus Gewohnheit, als aus einer Schulbigkeit in der Quinte, und wenn die Tonart weich ist, zuweilen auch in der Serte geschlagen. Weil nun der Accompanist auf diesen Triller lauren muß, damit er bey dem Eintritt desselben den Drey-[263]klang sogleich darzu anschlagen könne: so muß man sich bey solchen Cadenzen, welche mit Ketten von Trillern verziert werden, durch eine allzu große Sorgfalt nicht verführen lassen, und mit dem Dreyklange gleich zuplazen so bald ein etwas langer Triller in der Terz geschlagen wird. Dieser Triller ist gemeinlich ein sicheres Kennzeichen, daß die Cadenz noch nicht zu Ende ist, und man waget also durch einen zu frühen Anschlag noch viele Töne zu hören, welche zu dem Dreyklange nicht passen. Ein verständiger Ausführer der Hauptstimme wird sich zwar alsdenn auf alle mögliche Art einschränken, und, damit das Gehör nichts widriges empfinde, bald zum Schlusse eilen: allein diesen Zwang muß ein Accompanist nicht veranlassen. Sollte jemand aus besondern Gefallen mit einem solchen Triller in der Terz der Grundnote seine Cadenz endigen wollen: so muß er sich gefallen lassen, wenn der Clavierist mit seinem Dreyklange nicht gleich bey der Hand ist, sondern diesen Triller zuvor eine Weile anhört, bis er gewiß weiß, daß die Cadenz damit geschlossen werden soll. Einige Ausführer der Hauptstimme haben einen Wohlgefallen daran, wenn sie den Accompanisten durch einen langen Triller in der Quinte hintergehen und vermögen können, daß er mit seiner Auflösung des Sertquartenaccordes dabey einfällt, ob sie schon nachher in ihren Verzierungen, welche sehr oft zu der vorhergegangenen Auflösung nicht harmonieren, fortfahren: allein der Accompanist kann bey dieser Heldenthat ganz geruhig und vor allen recht-

mäßigen Vorwürfen sicher seyn. Er gönnet seinem Führer dieses Vergnügen, und überläßt ihm zugleich die Ehre der guten Ausnahme.

9. §. Bey folgenden Exempeln, welche zuweilen vorkommen, wird zur ersten Note der Dreyklang genommen, womit man, wenn die Zeitmaasse hurtig ist, bis zur letzten Note liegen bleibt, und alsdenn erst anhält. Die mittlern Noten läßt man, ohn-[264]geacht der darüber gesetzten Ziffern, ohne Begleitung mit der rechten Hand durchgehen (a). Bey einem langsamen Tempo muß die Bezifferung geändert werden, indem man die Begleitung nach der Abbildung bey (b) einrichtet, und bey dem d anhält:

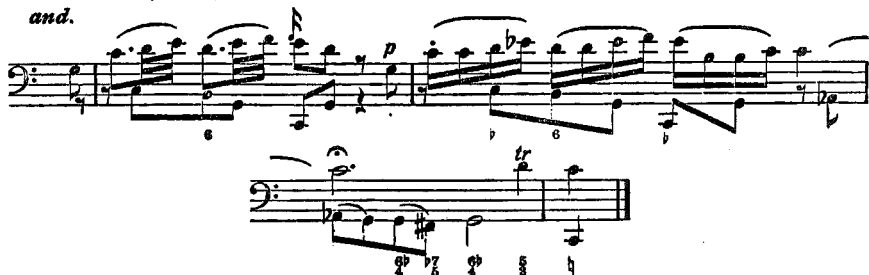


10. §. Die halben Cadenzen, wobey über der vorletzten Note eines Stückes 7<sup>o</sup> oder 7<sup>o</sup> steht, kommen jezo nicht mehr so oft vor, wie vordem. Man hält dabey mit dem Septimenaccorde so lange an, bis in der Hauptstimme die Auflösung erfolgt, welche mehrentheils mit einem langen Triller in der Sexte oder Terz der Grundnote geschieht, nachdem zuweilen einige Verzierungen vorhergegangen sind. Der Begleiter schläget alsdenn seinen Sextenaccord sogleich ausgehalten, und wenn das Tempo langsam ist, gebrochen an.



11. §. Wenn in Arien oder andern Stücken, aus einer harten Sonart, der zweyte Theil in die weiche übergeht, und ein Da Capo darauf folgt: so muß nach der Cadenz des zweyten Theiles der Accord der letzten Grundnote auch ohne Andeutung hart seyn. Eben dasselbe ist bey Stücken aus einer harten Sonart in acht zu nehmen, wo der Componist zuweilen mit einem Gedanken aus derselben weichen Sonart in die Cadenz hinein geht. Ob gleich in diesem Falle, statt der großen Septime und Sexte, diese Inter-[265]vallen klein vorkommen: so muß dennoch der letzte Dreyklang, nach der Cadenz, hart seyn:

*and.*



12. §. Bey dem unten angeführten Exempel, wo die Bezifferung ohne Rücksicht auf eine Aufhaltung der Cadenz über die Grundnoten gesetzt ist, lehret sich der Accompanist nicht an die vorgeschriebene Aufgabe, sondern nimmt zum g, statt <sup>43</sup>, 1 3, so bald er merket, daß die Hauptstimme bey der Cadenz anhalten will, es mag dieses mit, oder ohne Verzierung geschehen. Es werden auf diese Art alle Exempel in dem angeführten Falle abgefertiget, sie mögen beziffert seyn, wie sie wollen.



## Ein und dreyßigstes Capitel. [266]

### Von den Fermaten.

1. §. [verweist auf II, 8 des ersten Titels].

2. §. Die Hauptstimme mag in eine Fermate springen (a), oder durch einen Vorschlag hinein gehen (b), in beyden Fällen wird die fermirende Grundnote ohne Begleitung mit der linken Hand allein angeschlagen, und bey dem Ende der Fermate mit der gebrochenen dazu gehörigen Harmonie noch einmal wiederholet. Die Hauptstimme erhält hierdurch überhaupt alle mögliche Freyheit diese Fermate auszuführen, wie sie will. So wird z. E. in dem Falle bey (a) das künstliche Ab- und Zunehmen der Stärke des Trillers, oder Aushaltens, durch das Rauschen der Harmonie nicht verdunkelt, und bey (b) dem Vortrage des Vorschlages nichts in den Weg gelegt. Solten auch noch andere Verzierungen von der Hauptstimme angebracht werden, so ist das *tasto solo* in aller Art hier unentbehrlich. Wenn bey (a) unter der fermirenden Grundnote *For* steht, so kann man alsdenn die Harmonie in der rechten Hand kurz abgestossen oder ganz kurz gebrochen mit der Grundnote anschlagen.



[267]

3. §. Wenn die Hauptstimme **schleppend** in eine Fermate gehet, so muß sich der Accompagnist mit fortschleppen lassen. Dieses ist in dem unten folgenden Exempel durch  $\times \times$  vorgebildet. Wenn die Hauptstimme daselbst bey dem a anhält, und darauf Verzierungen anbringeret, so gehet der Accompagnist bis zum fis fort, und bleibet damit, sammt der dazu gehörigen Harmonie so lange liegen, bis er merket, daß der Vorschlag über der folgenden Grundnote eintritt, da er alsdenn das g allein mit der linken Hand anschläget, und es bey dem Ende der Verzierung mit dem gebrochenen Dreyklange noch einmal wiederholet.



4. §. Der Begleiter muß sich überhaupt wegen des Unhaltens und Fortgehens bey den Fermaten nach der Vorschrift genau richten, welche wir deswegen im ersten Theile dieses Versuches angemerkt finden. Es beruhet alles darauf, daß bey der Hauptstimme sowohl die simplen Noten, als auch die Auszierungen vor der Fermate mit den Grundnoten sammt ihren Accorden gehörig harmoniren und zugleich eintreffen.

5. §. Fermaten ohne Vorschläge oder Verzierungen, und wo zuweilen das Ruhezeichen über einer folgenden Pause steht, werden kurz und platt abgefertiget.

6. §. Folgendes Exempel, dergleichen wie im 20sten Paragraph des neun und zwanzigsten Capitels mehrere gesehen haben, wird zuweilen wie eine Fermate ausgeführet, ohngeacht kein Ruhezeichen angedeutet ist. Die Hauptstimme pfleget alsdenn aus Affect, wider die Strenge des Tactes, mit dem [268] Vorschlage c ganz langsam in das h zugehen, dieses letztere lange auszuhalten, die Sechzehntheltpause zu verlängern, und alsdenn erst weiter zu gehen. Der Accompagnist muß auf alles dieses genau Achtung geben, und vornehmlich die Quinte bey dem dritten f, welche sich auf den Vorschlag beziehet, nicht zu frühzeitig auflösen. Diese Auflösung wird in einer langsam gebrochenen Harmonie des Secundenaccordes nachgeschlagen, wenn die Hauptstimme kurz vorher in das h gegangen ist.





## Zwey und dreyßigstes Capitel.

### Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements.

1. §. Wir erinnern hier nochmals, daß die Zierlichkeit des Accompagnements nicht in bunten Figuren und Manieren, welche man zur Unzeit erfindet, und wodurch einige so gar den Gesang der Grundnoten verstellen, bestehen müsse: wir haben bereits in unserer Anleitung ganz andere Gegenstände gezeigt, wodurch sich ein Begleiter den allgemeinen Beyfall erwerben kann, und wollen noch ferner in dieser Art fortfahren.

2. §. Es wird in diesem Capitel unterschiedenes vorkommen, woran ein Accompanist nicht eher Theil nehmen muß, als bis seine Einsichten so weit sind, daß er pünktlich weiß, wenn, und wo Zierlichkeiten angebracht werden können. Aufferdem ist es besser, daß er sich nicht weiter versteiget, als ihm die Flügel gewachsen sind.

3. §. Der gewöhnlichste Ausdruck, wodurch man einen guten Accompanisten kennbar macht, pfleget dieser zu seyn: er accompagniret mit Discretion. Dieses Lob ist von weitläufiger Bedeutung, und man will damit so viel sagen: Der Begleiter weiß gut zu unterscheiden, und hiernach seine Einrichtungen zu machen, nachdem der Inhalt eines Stückes, dessen Vollständigkeit, die Mitgehülffen in der Ausführung, besonders der Ausführer der Hauptstimme, die Instrumente oder Singstimmen, der Ort, die Zuhörer u. s. w. beschaffen sind. Er suchet mit der größtesten Bescheidenheit denenjenigen, die er begleitet, ohngeacht er sie zuweilen mit seinen Kräften überseheth, die erwünschte Ehre mit zu erwerben. Diese Bescheidenheit zeigt er besonders gegen Personen, die nicht vom Metier sind. Er läßet diese letztern lieber hervorragen, als daß er sie verdunkeln solte. Ueberdem schläget er in die Absichten des Verfassers und der Ausführer eines Stückes jederzeit ein; er suchet diese Absichten zu befördern und zu unterstützen; er ergreift alle mögliche Schönheiten des Vortrages und der Begleitung überhaupt, so bald es der Inhalt eines Stückes fordert; er wendet aber auch bey dem Gebrauche dieser Schönheiten zugleich die nöthige Behutsamkeit an, damit er niemanden einschränke; zu dem Ende bringet er seine

Künste nicht alle Augenblicke, sondern sparsam und nur alsdenn an, wenn sie die gute Ausnahme befördern. Keine allzu grosse Weisheit darf ihn drücken, und er vergißt niemals, daß er nur begleitet und nicht führet; er weiß, daß ein gutes Accompaniment die Ausführung eines Stückes belebet, und daß im Gegentheil der beste Ausführer durch [270] eine elende Begleitung ungemein verliethet, weil ihm alle Schönheiten verdorben werden, und was das vornehmste ist, weil er dadurch aus der guten Disposition, worin er war, kommen muß. Mit einem Worte, ein discreter Accompanist muß eine gute musicalische Seele haben, welche vielen Verstand und guten Willen hat.

4. §. Mit Discretion accompagniren heisset auch zuweilen die Fehler anderer übertragen, und denenselben nachgeben. Oft befiehlt dieses die Höflichkeit, oft auch die Nothwendigkeit, wenn z. E. ein viestimmiges Stück von vielen Ausfühern, welche nicht gleiche Fähigkeiten besizen, ordentlich ausgeführt werden soll. Der beste Anführer muß alsdenn nachgeben, und folglich auch der Accompanist.

5. §. Mit Discretion accompagniren heisset auch gewissen Freyheiten, welche sich die Ausführer der Hauptstimme zuweilen herausnehmen, nachgeben. Diese leßtern pflegen alsdenn bey der Auszierung oder Veränderung des Gesanges, ohne daß es eigentlich seyn sollte, von der Vorschrift in etwas abzugehen. Dem verständigsten Ausführer der Hauptstimme kann dieses begegnen, wenn er weiß, daß er einen tüchtigen Accompanisten hat, und sich folglich mit aller möglichen Freyheit dem Affecte überläßt. Diese Freyheiten müssen also nicht aus einer Unwissenheit, sondern aus einer vernünftigen Souverainität herrühren, und betreffen nur gewisse Kleinigkeiten, welche einem erfahrenen Accompanisten nichts, als ein wenig Aufmerksamkeit kosten. In den unten angeführten Exempeln (a) pflegen die Ausführer der Hauptstimme zuweilen in der Ausschmückung ihres Vortrages eine Bezifferung für die andere zu nehmen. Der Accompanist muß seine Harmonie hiernach einrichten. Ausser dieser Verwechselung der Aufgaben muß man bey der Begleitung auch aufmerksam seyn [271] und nachgeben, wenn die Hauptstimme in ihren Verzierungen mit der Harmonie nicht auf den Punct eintrifft, wie es die vorgeschriebene Signatur eigentlich erfordert (b):



6. §. Unter die Zierlichkeiten der Begleitung gehören vornehmlich mit, die gleichen Fortschreitungen in Terzen mit den Grundnoten. Die rechte Hand bindet sich hier niemals an eine gleiche Vollstimmigkeit. Das durchaus vierstimmige Accompagnement findet selten, und nur bey langsamen Noten Statt (a), weil diese Terzen, wenn die Zeitmaasse hurtig ist, nicht gut heraus gebracht werden können. Die dreystimmige, und am allermeisten die zwey-stimmige Begleitung, wo man bloß die Terzen zu den Grundnoten mitspielt, sind hier die vorzüglichsten. Aus allen unten angeführten Exempeln sehen wir, daß gehende, und in Terzen springende Grundnoten in gewissen Umständen am bequemsten diese Begleitung in Terzen erlauben. Die Vermeidung falscher Progressionen nöthiget den Begleiter diese Terzen oft zu nehmen. Gewisse Einleitungsclauseln können ebenfalls mit bloßen Terzen begleitet werden (b). Wenn das letzte Exempel (b) in der weichen Tonart vorkommt, so muß man die Begleitung ändern (c):

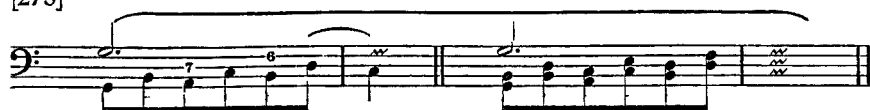
[272]

(a)

The musical score consists of five systems of music in bass clef. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), indicating a treble clef transposition. It features a series of eighth notes and chords, with fingerings 7, 6, and 6 indicated. The second system continues with eighth notes and chords, with a fingering of 7. The third system shows a mix of eighth and sixteenth notes, with a fingering of 7. The fourth system features a series of eighth notes and chords, with a fingering of 7. The fifth system concludes with eighth notes and chords, with a fingering of 7. The score is marked with various musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings.



[273]



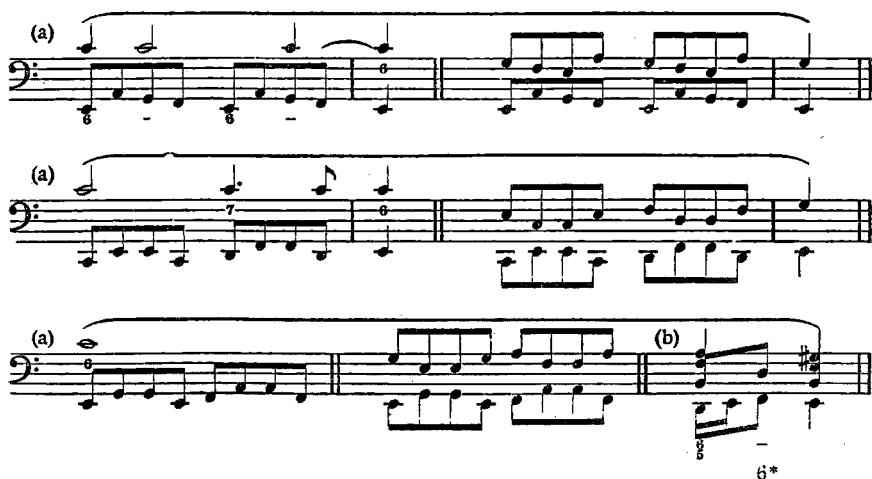
7. §. Wenn bey einem zweypimmigen Stücke die Grundnoten so beschaffen sind, daß sie in der rechten Hand mit fortschreitenden Terzen könnten begleitet werden, die Hauptstimme aber hat entweder diese Terzen, oder andere sich fortbewegende Intervallen vorzutragen, welche mit den Grundnoten von gleicher Geltung sind: so nimmt man die Accorde simpel und läßt die Fortschreitung mit Terzen weg. Man würde ausserdem im erstern Falle dieselben Noten mitspielen, welche blos der Hauptstimme zukommen, und im zweyten Falle den Gesang der Hauptstimme und des Basses durch eine neu hinzu gekommene dritte Bewegung, von derselben Art verdunkeln. Folglich hat der Fort-[274]gang mit Terzen in der rechten Hand mit den Grundnoten alsdenn am besten Statt, wenn die Hauptstimme entweder eine Aushaltung hat (a), oder sich in einem Tone bewege (b), oder simplere Noten (c), oder wenigstens noch einmal so hurtige Noten, als der Bass, vorzutragen hat (d). Im letztern Falle muß man die Behutsamkeit, welche überhaupt bey dem Gebrauche dieser

Terzen nöthig ist, verdoppeln, damit keine widrige Zusammenklänge (e), oder verbotene Fortschreitungen (f) dadurch verursacht werden.

The image contains six musical examples, labeled (a) through (f), written on a single bass staff. Each example shows a sequence of notes and rests, often with multiple stems or beams indicating complex rhythmic or harmonic structures. Example (a) shows a series of eighth notes with stems that cross, illustrating a technique for playing thirds. Example (b) shows a similar pattern with different stem placement. Example (c) shows a sequence of notes with stems that cross, illustrating a technique for playing sixths. Example (d) shows a sequence of notes with stems that cross, illustrating a technique for playing thirds. Example (e) shows a sequence of notes with stems that cross, illustrating a technique for playing sixths. Example (f) shows a sequence of notes with stems that cross, illustrating a technique for playing thirds.

8. §. Zuweilen werden bey diesem Fortgange die Terzen mit Sexten vermischet (a). Man kann dadurch vielen Fehlern aus dem Wege gehen, indem man die Intervallen der Mittelfstimme gegen die durchgehenden Noten des Basses vertauschet (b). [275] Bey (c), wo presto darüber stehet, belästiget man sich nicht bey der ersten Note mit einem vollstimmigen Accord, sondern richtet die Begleitung so ein, wie sie gleich neben dem Exempel abgebildet ist. Diese Ausführung ist leichte, und die Geschwindigkeit macht, daß sie vollstimmiger klinget, als sie ist. Von dem Exempel (d) läßt sich dasselbe sagen. Bey (e), wo der Baß mit einer Note, worüber eine 6 stehet, eine Terz herunter, und wieder zurück springet, kann man sowohl alle drey Grundnoten mit Terzen abfertigen, als auch der Terz zur ersten Grundnote liegen lassen, und in der Mittelfstimme 6, 3, 6 nehmen. Die Exempel bey (f) sind deswegen merkwürdig, weil in der Hauptstimme allerley Bewegungen, Bindungen und Aushaltungen darbey vorkommen. Bey (g), wo der Baß geschwinde Noten hat, würde die Leichtigkeit des Vortrages leiden, wenn man die vierstimmige Begleitung

durchaus brauchte: folglich verfähret man der beygefügtten Abbildung gemäß, welcher auch mäßige Finger gewachsen sind. Man siehet aus diesen Exempeln, wie bequem man sich solche geschwinde fortgehende Bässe theils durch die Terzen und Sexten, theils auch vornehmlich durch das Liegenlassen schon daseyender Intervallen machen kann. Folglich ist dieses Liegenlassen aus vielen Ursachen gut; es bindet und singet mehr, ist auch leichter und unschädlicher als das Anschlagen. Dieses letztere ist, zumal bey der vierstimmigen Begleitung, in geschwinder Zeitmaasse beynahe unmöglich und von schlechter Wirkung. Bey (h) ist ein Septimengang mit der Begleitung in Terzen abgebildet. Da das Accompagnement hierzu vierstimmig ist, so darf das Tempo nicht sehr hurtig seyn. Bey (i) verhindert die Gegenbewegung der untersten Mittelstimme die Octaven, und man brauchet alsdenn nicht herunter in die Quinte zu springen. Bey (k) können zu allen Grundnoten Terzen mitgespielt werden. Bey (l) darf [276] man, wegen der Modulation, den Fortgang in Terzen nicht brauchen; man schläget also die Accorde simpel an, oder gehet mit der ersten Terz in der Gegenbewegung mit dem Basse fort. Bey (m) und (n) sind ein Haufen Exempel vorgestellt, wo zuweilen die rechte Hand mit dem Basse zierlich fortgeht. Bey (o) kann man von den angeführten Exempeln auf die Beschaffenheit mehrerer und anderer schließen, welche in der rechten Hand eine Terz oder Sexte tiefer durchaus mitgespielt werden können, wie wir in der Abbildung sehen. Dieses Accompagnement findet nur bey zweystimmigen Stücken Statt, wo die Hauptstimme über dem Basse stehet. Die gleiche Stärke des Vortrages sowohl in der Hauptstimme, als in der Begleitung, wird hier vorausgesetzt.

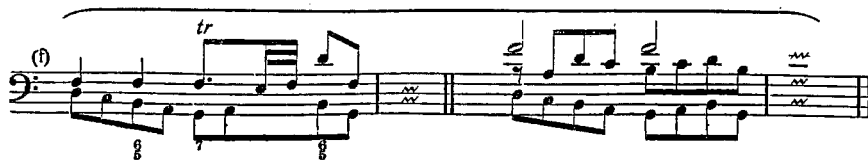


[277]



[278]



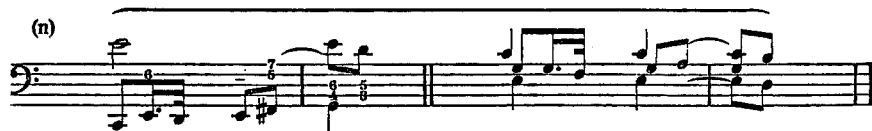
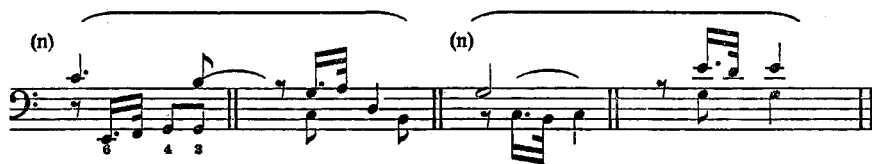


[279]

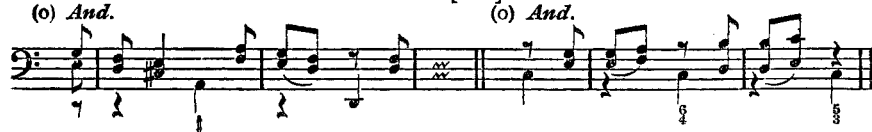


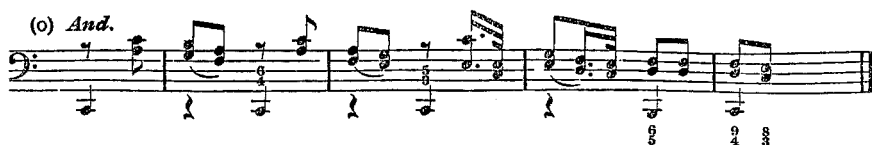


[280]

(n) *Ad.*

[281]

(o) *And.*(o) *And.*



9. §. Eine feine Begleitung, welche sich an eine gleiche Anzahl von Mittelnstimmen nicht allezeit bindet, verträget zuweilen gewisse Sprünge mit der Harmonie in der rechten Hand. Die gute Ausnahme wird oft dadurch befördert. Die Fälle, wobey diese Freyheit am meisten Statt findet, werden veranlaßet durch gewisse Gedanken, welche Nachahmungen vertragen (a); durch Aushaltungen (b), durch Passagen, worinnen sich die Hauptstimme mehrentheils in einerley Tönen aufhält, und welche mit (c), und ohne Versetzung (d) wiederholet werden. Ein verständiger Accompanist kann bey diesen Passagen die gerechten Ansprüche, welche das Ohr, wegen ihrer allzu grossen Gleichförmigkeit, auf Veränderungen machet, gar leicht, und mit vieler Freyheit befriedigen. Man kann überhaupt anmerken, daß derjenige Gedanke am bequemsten eine Veränderung in der Einrichtung der Harmonie erlaube, welcher in sich wenig Abwechselung hat. So sehr, als man einem Stücke, worin solche Gedanken sind, durch eine feine und freye Begleitung aufhelfen kann: so viel Behutsamkeit ist dem ohngeacht nöthig, damit auch diese Schönheit des Accompaniments nicht zu oft, und nicht zur Unzeit gebrauchet werde.

[282]

(a) *Allegretto.*

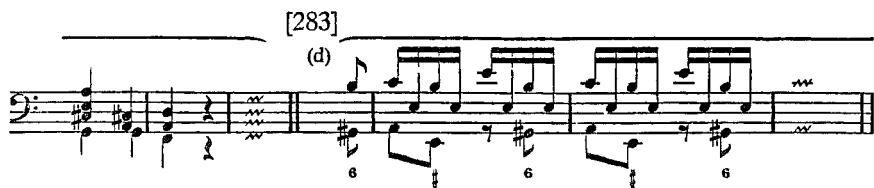
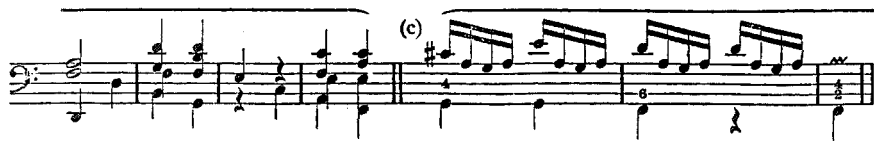


(b)

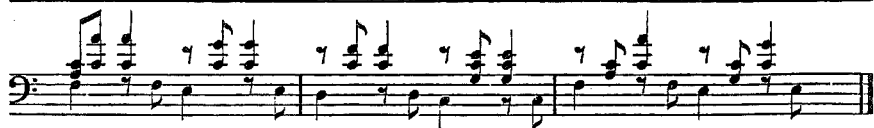


(c)





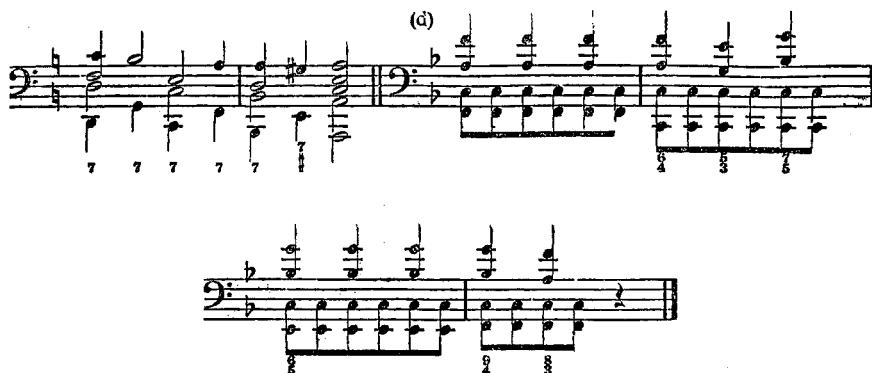
[284]



10. §. Das getheilte Accompaniment, wozu man durch vorher gespielte gute Claviersachen geschickt gemacht wird, ist sehr oft eine grosse Zierde. Wir haben bereits in den vorhergehenden Capiteln die sich zuweilen ereignete Nothwendigkeit dieser Art von Begleitung gezeigt. Ausser dieser Nothwendigkeit ist es satzsam bekannt, wie vorzüglich besser die Ausnahme einer zerstreuten Harmonie zuweilen vor einer nahe zusammen liegenden sey. Wir sehen 3. E. bey (a), daß die gewöhnliche Einrichtung der Harmonie, wegen ihrer allzu grossen Gleichförmigkeit, widrig klingen, und daß es also besser ist, wenn man den Secundenaccord in diesem Exempel entweder in einer andern Lage, oder am besten im getheilten Accompanimente nimmt (b). Wenn ein Satz wiederholt wird, so kann man ihn durch eine Abwechselung mit dem ungetheilten und getheilten Accompanimente angenehm machen (c). Bey (d) stehen die Sexten in der rechten Hand besser durch, und diese sangbare Fortschreitung wird deutlicher, wenn die unterste Mittelfstimme, welche keinen Gesang hat, sondern nur der Vollstimmigkeit wegen da ist, eine gleiche Bewegung mit den Grundnoten annimmt, und mit der linken Hand gegriffen wird.

[285]

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three variations labeled (a), (b), and (c). Variation (a) shows a standard harmonic setting with some awkward voicings. Variation (b) shows the same piece with the second interval moved to a more comfortable voicing. Variation (c) shows the piece with a more varied and expressive accompaniment, including a repeat sign and a final cadence.



[286] 11. §. Die nöthige Ausfüllung langsamer Noten gehöret mit zur Zierde der Begleitung. Wenn die Zeitmaasse langsam ist, so kann man bey (a) die Puncte in der rechten Hand mit Doppelschlägen ausfüllen. Wer diese Manier auch bey den Grundnoten hier anbringen wolte, würde in den Fehler der Undeutlichkeit fallen. Weil der Ton eines Flügels nicht allezeit hinlänglich nachklinget, und langsame und auszuhaltende Noten überhaupt auf diesem Instrumente etwas leer klingen: so kann man bey (b), wenn das Tempo langsam ist, ein Accompagnement wählen, welches die Grundnoten mit dem Puncte ausfüllet. Dieses Exempel stellet eine Einleitungsclausel vor, wobey die Hauptstimme pausiret, und den Accompagnisten folglich in die Nothwendigkeit setzet, etwas zu erfinden, damit das Gehör nicht zu sehr leer gelassen werde. Wenn die Hauptstimme in diesem Falle selbst mit den Grundnoten in die Folge einleitet, und mit Terzen, oder auf eine andere Art fortgeht: so bleibt der Accompagnist bey seiner simplen Begleitung. Ausserdem aber sind diese Einleitungsclauseln sehr bequem, den erfinderischen Geist des Clavieristen herauszufordern; nur muß man alsdenn seine Erfindungen dem Affecte und Inhalte des Stückes gemäß einrichten. Kann man etwas aus den vorhergegangenen Gedanken alsdenn anbringen, so ist es desto besser und man kann alsdenn, wenn es nothwendig ist, die Grundnoten ändern, und die Einleitung auf eine andere Art einrichten. (\*) Bey (c) kann man zur Ausfüllung unter den beyden angezeigten Begleitungen wählen. Bey der letztern muß die Zeitmaasse langsamer seyn, als bey der ersteren. Die Hauptstimme kann bey diesen Exempeln eine Aushaltung, oder Pausen haben. [287] Wenn man bey

(\*) In diesem Falle muß man dem Accompagnisten ebenfalls eine vernünftige Souverainität um so vielmehr zugestehen, je weniger die Hauptstimme dabey eingeschränkt wird.

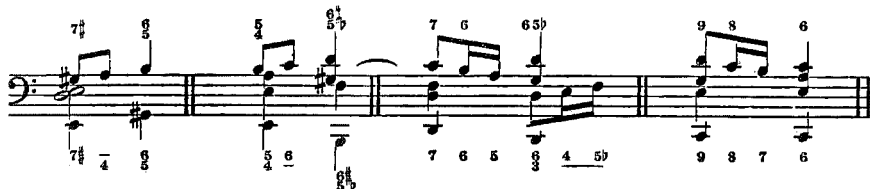
(d) der Hauptstimme etwas voraus lassen, und die nachschlagenden Intervallen nicht mitspielen will, so kann man eine von denen bey (1) angeführten Begleitungen nehmen. Verändert aber die Hauptstimme dieses Exempel, indem sie einen jeden Tact durch in der Terz der Grundnote ohne, oder mit einem Triller aushält (2): so wählet man das Accompagnement von (3).

The image displays several musical examples in bass clef notation:

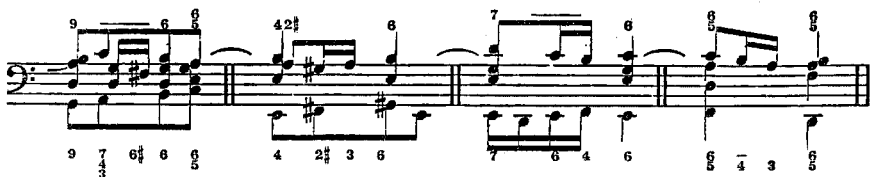
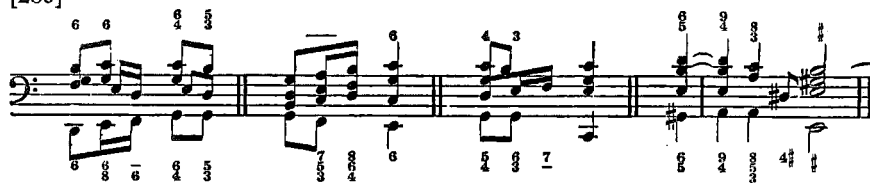
- (a)** A single staff with a melodic line and a bass line featuring chords with figures 7 and 6.
- (b)** A single staff with a melodic line and a bass line with chords and figures 7 and 6.
- (c) Ad.** A single staff with a melodic line and a bass line with chords and figures 7 and 6.
- (c)** A single staff with a melodic line and a bass line with chords and figures 7 and 6.
- (c)** A single staff with a melodic line and a bass line with chords and figures 7 and 6.
- (d)** A single staff with a melodic line and a bass line with chords and figures 5, 5#, 6, 5, 5#, 6.
- (1)** A single staff with a melodic line and a bass line with chords and figures 5, 5#, 6, 5, 5#, 6.
- (2)** A single staff with a melodic line and a bass line with chords and figures 5, 5#, 6, 5, 5#, 6.
- (3)** A single staff with a melodic line and a bass line with chords and figures 5, 5#, 6, 5, 5#, 6.

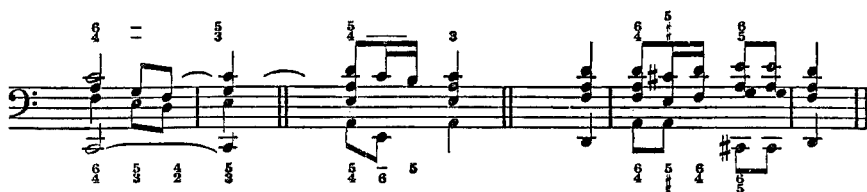
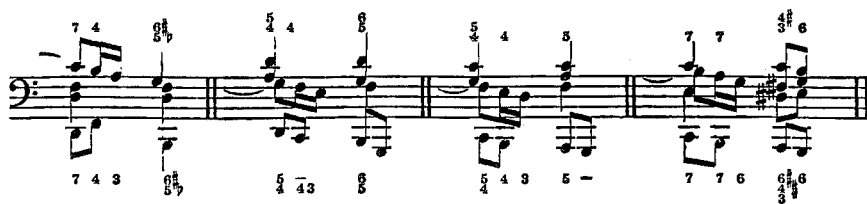
[288] 12. §. Endlich merken wir noch gewisse Ziffern an, welche von einigen bey der Unterweisung blos der Zierlichkeit wegen über die Grundnoten gesetzt werden. Man findet diese Ziffern zuweilen einzeln, dann und wann auch mehrere über einander. Sie werden entweder nach dem Eintritt einer Grundnote, oder auch mit durchgehenden Noten zugleich anschlagen, und zeigen

eine zierliche Progression einer oder mehrerer Stimmen an. Die Dissonanzen welche hier im Durchgange vorkommen, haben keiner Auflösung nöthig. Die übrigen Intervallen der vorhergegangenen Aufgabe läßt man liegen. Alle hierunter vorgebildete Exempel haben eine vierstimmige Begleitung, bis auf die vier letzten, welche dreystimmig abgefertiget werden. Die Signaturen, welche auf diese zierliche Fortschreitung eingerichtet sind, findet man unter dem System: die gewöhnliche Bezifferung aber ist über dem System zu sehen. Zu dem Gebrauche dieser harmonischen Schönheiten wird viele Vorsicht erfordert, damit die Hauptstimme niemals dadurch eingeschränket oder verdunkelt werde.

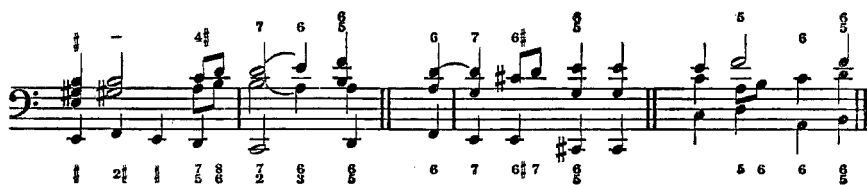
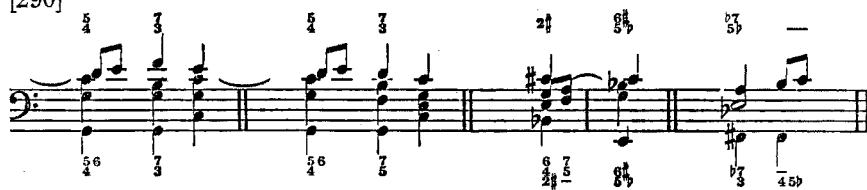


[289]





[290]

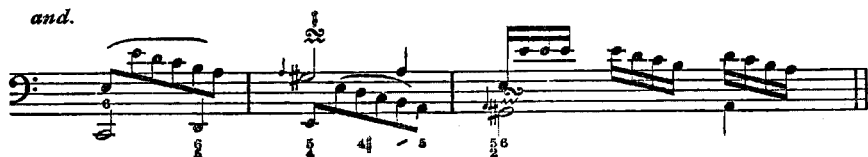


# Drey und dreyßigstes Capitel.

## Von der Nachahmung.

1. §. Die Nachahmungen gehören mit unter diejenigen Gedanken, welche bey der Wiederholung pflegen verändert zu werden. An dieser Veränderung muß ein Accompagnist Theil nehmen, damit die Nachahmungen deutlich bleiben und folglich ihre Schönheit [291] nicht verlihren. Man muß also mit der Begleitung dem Vorgänger, so viel möglich, auf das genaueste folgen: 3. E.

*and.*



*all.*



2. §. Bey diesen Nachahmungen müssen beyde, sowohl der Vorgänger als der Nachfolger, sich gut zusammen verstehen, und ihre Kräfte und Einsichten kennen, weil sonst in der Ausführung vieles verdorben werden kann. Diese Vorsicht ist besonders dem Accompagnisten anzurathen, wenn er den Anfang der Nachahmung vorzutragen hat, damit er wisse, wie viel er seinem Nachfolger wegen der Veränderungen zumuthen dürfe. Kann er sich in diesem Falle auf die Geschicklichkeit des letztern nicht gewiß verlassen: so muß er sich seiner Lust

zum Verändern begeben, und bey den simplen Noten bleiben. In folgendem Exempel fängt der Baß die Nachahmung an:

[292]



3. §. Hat der Begleiter einen schlechten Vorgänger, welcher ihm mit ungeschickten, oder gar unrichtigen Veränderungen vorgehet: so muß er das sicherste wählen, und ebenfalls den bloßen vorgeschriebenen Noten folgen. Er setzt sich dadurch ausser aller Schuld, und weiß, daß man sich begnügen könne, eine schlechte Veränderung einmal zu hören.

4. §. Ist der Mitspieler des Accompagnisten hinlänglich geschickt und vernünftig, so kann ihn der letztere, so wie überhaupt durch eine gute Begleitung, also besonders auch bey den veränderten Nachahmungen durch einen geschickten Vorgang und eine richtige Nachfolge aufmuntern, und zuweilen in ein Feuer und in eine gute Disposition bringen, worinnen er vorher nicht war. Nur muß der Accompagnist, wenn er mit den Veränderungen anfängt, seinem Mitspieler hernach die hinlängliche Freyheit lassen, richtig nachzufolgen. Man muß hierbey mit dem Glänzenden und Simplen vernünftig abwechseln und überhaupt so verfahren, wie im letzten Paragraph des ersten Theils dieses Versuchs gezeigt worden ist. Der Accompagnist, als Anfänger der Nachahmung, muß auf die Art von Noten, welche in der Hauptstimme, wenn sie keine Pausen hat, zugleich mit der anfangenden Nachahmung vorkommen, sehr wohl Acht haben, damit er eine Veränderung erfinde, welche sich hinlänglich unterscheidet. Ebenfalls bey dem Ende der Veränderungen muß man mit der Begleitung sogleich zur Einfachheit wieder zurück kehren, damit die Hauptstimme ihre Nachfolge, wenn sie zumahl aus vielen Figuren bestehet, [293] ausnehmend endigen könne. Es ist eben so unrecht, wenn beyde zugleich lärmen, als wenn sie beyde zugleich einschlafen wollen. Beyde dürfen also weder unwissend noch boshaft seyn. Im erstern Falle wird einer dem andern ohne böse Absicht, im zweyten aber mit Fleiß das Seinige verderben.

5. §. Wenn der Clavierist mehrere Bässe bey sich hat, so muß er mit seinen Veränderungen zurück halten, wenn er nicht gewiß weiß, daß ihm die andern zugleich nachfolgen werden.

6. §. Zuweilen erlauben gewisse Sätze, welche mit bloßen Terzen begleitet werden, daß die Mittelfstimme die veränderte Nachahmung mit dem

Baſſe zugleich in Terzen nachmachet (a). Wenn die Hauptſtimme, ſtatt des einfachen Satzes bey (b), die Veränderung von (c) anbringt: ſo kann weder der Baß noch die Mittelftimme juſt in derſelben Fortſchreitung nachfolgen; man begnügt ſich alſdenn eine Nachahmung zu erfinden, welche dieſelben Figuren hat und die ſimplen Grundnoten beybehält, ob ſie gleich etwas wenigſes verändert iſt.



[294]



7. §. Wer eine gute Einſicht in der Seßkunſt beſiget, kann auch zuweilen, ſtatt der gewöhnlichen Begleitung, eine Mittelftimme erfinden, welche die Hauptſtimme zierlich nachahmet. Die Sätze, wobey viele Septimen- und Sertquinten-accorde vorkommen, indem die Grundnoten ſteigen und fallen, ſind hierzu die bequemſten. Die Zeitmaaße darf aber nicht ſehr geſchwind ſeyn, ſonſt fällt man in den Fehler der Undeutlichkeit:





## Vier und dreyßigſtes Capitel.

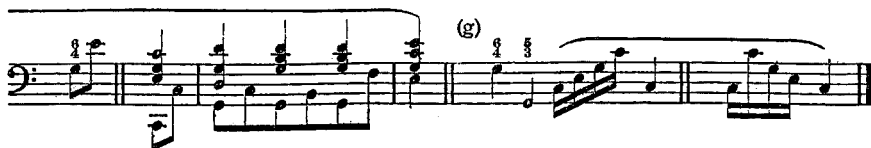
### Von einigen Vorſichten bey der Begleitung.

1. §. Da wir das mehreſte von dieſer Materie am gehörigen Orte bereits abgehandelt haben: ſo wollen wir nur noch einige wenige Anmerkungen in dieſem Capitel über gewiſſe Fälle machen, welche einen vorſichtigen Begleiter erfordern.

2. §. Bey (a) nimmt man, ſtatt der 6, lieber 7 6 zum h, damit keine Quinten vorgehen, wenn die Hauptſtimme das Accompanement überſteiget. Bey (b) läſſet man zum e die Sexte weg, und nimmt dafür  $\frac{3}{2}$ , und nachher zum Puncte  $\frac{3}{4}$ . Bey (c) läſſet man zum erſtern a ebenfalls die Sexte aus, und greift dafür die [296] doppelte Terz und Quinte. In beyden Fällen (b) und (c) würde man in der vorgeschriebenen Lage Quinten machen, wenn die Begleitung nach den Signaturen eingerichtet würde. Wir haben bereits im 17ten Capitel, § 8 des erſten Abſchnittes ein ähnliches Exempel angeführt. Alle Aufgaben, wobey Fortſchreitungen in Quartan vorkommen, ſind wegen der Quinten gefährlich, wenn die Lage verändert wird. Wenn man kann,

so nimmt man freylich die besten und sichersten Lagen: zuweilen aber ist es unmöglich. Man suchet alsdenn mit guter Gelegenheit aus der Gefahr, und in eine andere Lage zu kommen, indem man durch die Verdoppelung einer Consonanz die fünfte Stimme ergreift, oder den Anschlag der Harmonie wiederholet, wenn die Grundnote etwas lang ist, oder eine Folge von einer, oder von mehreren durchgehenden Noten bey sich hat. Wenn man aber alle diese Hülfsmittel nicht brauchen kann, so müssen diejenigen Ziffern wegleiben, welche Fehler veranlassen. Die Figuren bey (d) sind sehr bequem, die Harmonie in einer andern Lage über den durchgehenden Noten zu wiederholen, wenn es die Vermeidung der Fehler erfordert. Bey (e) ist die zweyte Begleitung der erstern vorzuziehen, wenn man die Noten der Hauptstimme nicht in der Oberstimme mit spielen will. Die erstere Begleitung, wenn sie die Hauptstimme übersteiget, mit welcher sie in der gleichen Bewegung fortgeht, verursacht Quinten. Bey (f), wo die Grundstimme in gebrochener Harmonie Dissonanzen auflöset, muß man in der Begleitung eine Aenderung vornehmen, damit die nachschlagende edelhaften Octaven vermieden werden. Man läßt daher die in den Signaturen des ersten Tactes stehenden Dissonanzen mit gutem Gewissen aus. Bey (g) bleiben die Anhänge weg, welche man zuweilen am Ende eines Stückes in der Grundstimme findet, wenn bey dem Schlußtriller vorher angehalten wor-[297]den ist. Der Accompanist höret alsdenn mit der Hauptstimme zugleich auf.

The image contains six musical examples, labeled (a) through (f), written in bass clef notation. Example (a) shows a melodic line with a slur and the word "besser." above it. Example (b) shows a melodic line with a slur and a "2 8" marking above it. Example (c) shows a melodic line with a slur and a "7 6" marking above it. Example (d) shows a melodic line with a slur and a "6" marking above it. Example (e) shows a melodic line with a slur and a "6 6" marking above it. Example (f) shows a melodic line with a slur and a "4 3 7" marking above it.



[298] 3. §. Wenn ein Unisonus einfällt, so kann man die Auflösung der Dissonanzen abbrechen, indem man diesen Unisonum sogleich mit beyden Händen ergreift. Ein geübtes Ohr ersetzt diese Auflösung in der Einbildung.

4. §. Es ist zwar ziemlich gewöhnlich, aber eben nicht nothwendig, daß die Ausführung eines Stückes bey dem Anfange unordentlich gehet. Es pflegen daher auch die geübtesten Ausführer, der guten Ordnung und des gleichen Vortrages wegen, die Art von Noten, die jeder bey dem Anfange vorzutragen hat, vorher gerne einander zu zeigen. Folglich würde es sehr gut seyn, weil zu diesem Durchsehen zuweilen keine Zeit da ist, und ein einziges Stück oft vielerley Tempo annimmt, daß wenigstens der Anfang der Hauptstimme in kleinen Noten über die anfangenden Grundnoten gesetzt würde. Diese Vorsicht würde auch nach Generalpausen und nach Fermaten von sehr gutem Nutzen seyn, besonders wenn der Bass nachher mit der Hauptstimme nicht zugleich wieder anfängt.



## Fünf und dreyßigstes Capitel.

### Von der Nothwendigkeit der Bezifferung.

1. §. Wir sehen allenthalben aus dem Inhalte unserer Anleitung, daß zu einem guten Accompanement noch sehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung so ist, wie sie seyn soll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anforderung, unbezifferte Bässe zu accompagniren, und man siehet zugleich die Unmöglichkeit ein, die letztern dergestalt abzufertigen, daß man nur einigermaßen zufrieden seyn könnte. Man [299] hat seit einiger Zeit angefangen, mit mehrerm Fleisse, als vorher, die kleinen wesentlichen Manieren, und die nöthigen Zeichen des guten Vortrages in der Schreibart zu bemerken; möchten doch auch die unbezifferten Bässe nach und nach rarer werden, und die Claviristen weniger Gutwilligkeit zeigen, als dasjenige gleich zu thun, was man von

ihnen fordert! Jeder anderer Ripienist darf sich beschweren, wenn man ihm eine unrichtig geschriebene Stimme vorlegt, da hingegen der Accompagnist zufrieden seyn muß, wenn seine Grundstimme entweder gar nicht, oder so sparsam beziffert ist, daß die wenigen Ziffern, welche man noch etwa findet, mehrentheils da angebracht sind, wo sie leicht zu errathen waren. Kurz zu sagen: Man verlangt mit Unrecht von einem Begleiter, daß er den Generalbaß mit, und ohne Ziffern aus dem Grunde gelernt haben soll.

2. §. Es haben sich einige wegen der Abfertigung unbezifferter Bässe viele Mühe gegeben, und ich kann nicht läugnen, daß ich zuweilen selbst Versuche von dieser Art angestellt habe: allein, je mehr ich hierüber nachdachte, desto reicher fand ich die Harmonie an Wendungen, welche durch die Feinigkeiten des Geschmacks noch alle Tage dergestalt vermehrt werden, daß man unmöglich den freyen Gedanken eines Componisten, welchem die gütige Natur das Unererschöpfliche seines Metiers einsehen läßt, durch fest gesetzte Regeln gleichsam Schranken setzen, und seine willkürlichen Wendungen errathen kann. Und gesetzt, es liesse sich etwas hierinnen bestimmen: soll man etwa mit dem Auswendiglernen dieser Regeln, deren Anzahl nicht geringe seyn kann, und die dennoch nicht allezeit Stich halten, das Gedächtniß martern? Soll man nachher auf das neue, wenn man nun endlich die gegebenen Regeln gelernt hat, viele Zeit und Mühe verschwenden, um die Ausnahmen wider die Regeln zu behalten? Und [300] dessen allen ohngeacht würde der Nutzen sehr geringe seyn, weil der geschickteste Musiker fehlen kann, wo nur zwei Möglichkeiten da seyn, geschweige bey mehrern.

3. §. Es bleibet also unumstößlich wahr, daß zur guten Ausführung eines Stückes eine richtig bezifferte Grundstimme unentbehrlich sey. Jeder Componist, welcher wünschet, daß seine Arbeit so gut als möglich ausgeführet werde, muß auch alle Mittel ergreifen, diesen Endzweck zu erlangen. Er muß sich also überhaupt in der Schreibart so deutlich erklären, daß er an einem jeden Orte verstanden werden könne. Hierzu gehöret vornemlich mit eine richtige Bezifferung der Grundstimme. Dieses ist das wenigste, was man mit Recht fordern kann, weil wir schon öfter angeführet haben, daß zur genauen Andeutung des Accompaniments noch etwas mehreres, als Ziffern, gehöre. Wir haben sogar erwiesen, daß es noch hier und da an Zeichen fehle. Ein sicherer Beweis, daß eine Begleitung mit gar keiner Bezeichnung nicht anders als schlecht ausfallen kann. Die Signaturen sind einmal da; man bediene sich also dieser nützlichen Erfindung, und martre weder sich mit dem Ausdenken unzulänglicher Regeln, noch seine Schüler mit der Erlernung dieser letzteren. Wer zu bequem oder zu unwissend ist, seine Bässe so, wie es die gute Ausnahme erfordert, selbst zu bezeichnen, der lasse solches durch einen geschickten Accompagnisten verrichten.

4. §. Bey der Bezifferung muß man zwar nicht alle Kleinigkeiten berühren, und aus einem Generalbaß ein Handstück machen: indessen muß dennoch das Nothwendige und Wesentliche nicht vergessen werden. Viele gehen mit ihren Bezeichnungen zu sparsam um, weil sie das Auge des Accompagnisten nicht zu stark bemühen wollen: allein ein geübter Clavierspieler überseheth gar leicht eine Grundstimme, wenn sie auch etwas mehr Andeutun-[301]gen, als insgemein Mode ist, über sich hat, weil er lange vor der Erlernung des Accompagnements zwey Systeme, manchmal mit vielen Noten, Versetzungszeichen und andern über einander stehenden Characteren hat übersehen müssen. Was ist aber leichter zu übersehen, jene Systeme mit so vielen verknüpften Schwierigkeiten, oder drey, höchstens vier Ziffern über einander, welche man ohnedem bey der Lehre des Generalbasses kennen lernen muß, welche bey dem fleißigen Accompagniren alle Augenblicke vorkommen, und folglich so unbekannt und fürchterlich nicht seyn können, als mancher bequemer Accompagnist vielleicht glaubet?



## Sechs und dreyßigstes Capitel.

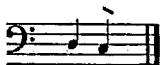
### Von durchgehenden Noten.

1. §. Die Andeutung der durchgehenden Noten ist in den mehresten Fällen eben so nöthig, als die Andeutung der Ziffern. Weil nun die Bezifferer auch hierinnen nicht genau genug verfahren, so muß man nach und nach durch eine fleißige Übung im Accompagniren, und durch ein aufmerksam Ohr die durchgehenden Noten heraus suchen lernen (a). Man erräth diese leztern zuweilen aus der vorher gegangenen Harmonie, welche zu den folgenden Noten paßet (b), und aus der nöthigen Vorbereitung und Auflösung (a) und (c):



[302] 2. §. Man hat zwar einige Regeln, die durchgehenden Noten zu erkennen: sie sind aber auch nicht immer zuverlässig. Da man also auf diese Regeln nicht allezeit sicher bauen kann, da sich die durchgehenden Noten nicht

allezeit gewiß errathen lassen, und da man weiß, daß es ungleich mehr schlechte als gute Begleiter giebet: so handelt man durch eine genaue Andeutung am sichersten, und thut allenfalls lieber zu viel, als zu wenig. Ein guter Accompanist läßt sich durch einige überflüssige Querstriehe nicht verwirren, und einem Anfänger ist dadurch sehr geholfen. Man muß den Franzosen die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie ihre durchgehenden Noten mit großem Fleiße bezeichnen. Sie brauchen hierzu insgemein einen schrägen Strich:



3. §. Die durchgehenden Noten kommen im Gange, und im Sprunge vor, und sind mehrentheils etwas geschwinde. Wenn sie einzeln vorkommen, so findet man sie nicht angedeutet. Von den gehenden und springenden Noten bey (a) gehet die zweyte durch. Man kann hierbey zur Regel annehmen, daß auf jene kein Sprung folgen darf, und bey diesen die Octave der durchgehenden Note schon vorher in der rechten Hand liegen muß. Folglich haben die Noten bey (b), wo diese zween Umstände fehlen, allerseits ihre eigene Begleitung. Wenn die Grundstimme, anstatt in die Untersecunde zu steigen (c), in die Septime herauf springet (d): so kann diese letztere ebenfalls durchgehen, ohne daß die Octave davon schon gelegen hat. Ein Sprung in die Octave wird hier nicht als ein Sprung, sondern als eine wiederholte Note angesehen. Wenn mehr als eine durchgehende Note hintereinander vorkommt, so [303] ist die Andeutung durch unsern Querstrich eben so nothwendig, als wenn langsame Noten durchgehen sollen (e).



4. §. Unter den Grundnoten pflegen ihr eigenes Accompanement zu haben: die Zweyviertheilnoten im Allabreve- und Dreyzweythelctacte, wenn der letztere kein langsames Tempo hat, und die geschwindesten Noten Achttheile sind; die Viertheile im langsamen Dreyzweythelctacte, in der sogenannten schlechten Tactart vom Allegretto an, wo keine geschwindere Noten als Zwey- und dreyßigtheile vorkommen, bis zum Presto, und im Drey- und Sechsviertheil-

tacte bey geschwinder Zeitmaasse; die Achttheile im Vierviertheiltacte vom Adagio an, bis an das Allegretto, und in langsamen  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{6}{4}$  Tacten. Wenn diese letztern Tactarten ein geschwindes Tempo haben, so hat jede Figur, welche drey Achttheile oder drey Viertheile enthält, ihr eigenes Accompannement.

5. §. Noten, welche ihre eigene Begleitung zu haben scheinen, und dennoch durchgehen sollen, müssen vorzüglich einen Querstrich über sich haben. Noten, welche zwar das Ansehen des Durchganges haben, aber demohngeacht ihre besondere Harmonie erfordern, müssen beziffert seyn. Im erstern Falle waget man bey einer unrichtigen Andeutung noch mehr, als im letztern.

6. §. [Verweist wegen bloßer Terzenbegleitung durchgehender Noten auf das 32. Capitel.]

7. §. Wegen der Abfertigung vieler in einem Tone bleibender und durchgehender Grundnoten wollen wir noch unterschiedenes anmerken. Diese Anmerkungen sind auf die Zeitmaasse gerichtet, wie sie hier eingeführt ist, und wobey die Adagio weit langsamer, und die Allegro weit geschwinder ausgeführt werden, als man in andern Gegenden zu thun pfleget.

8. §. Von dem langsamsten Tempo an, bis zum Largo werden die Viertheile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen, und ganz ausgehalten. Die Achttheile werden ebenfalls alle mit beyden Händen angeschlagen, aber nur halb ausgehalten. Die Sechzehnthteile schläget die linke Hand alle an, und hält sie aus, wenn keine Zeichen des Abstoßens vorhanden sind. Die rechte Hand schläget zu diesen Sechzehnthteilen, und zu den noch geschwindern Noten halb ausgehaltene Achttheile an, so lange kein besonderer Ausdruck hierinnen eine Aenderung machet. Wenn die Grundstimme beständig hintereinander, oder wenigstens sehr viele Zwey und dreyßigtheile, oder noch geschwindere Noten hat: so kann der Accompagnist, wenn er noch einen Bassisten neben sich hat, in der linken Hand eine, oder mehrere Noten ohne Anschlag durchgehen lassen; ist er aber ohne Gehülfsen, so muß er sich mit dieser zitternden Bewegung allein martern. Zu ein- und zweymahl geschwänzten Triolen schläget die rechte Hand bloß bey der ersten Note an, ingleichen zu jeder Figur von drey Achttheilen, oder dem Inhalt davon, in den  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$  und  $\frac{12}{8}$  Tacten.

[305] 9. §. Vom Larghetto und Andante an, bis zum Allegro werden in der rechten Hand zu den Bassviertheilen, Achttheilen, noch geschwindern Noten, und zu den Triolen ganz ausgehaltene Viertheile angeschlagen. Die langsamern Noten werden mit beyden Händen ausgehalten.

10. §. Im Siciliano<sup>\*)</sup>, es sey geschwind oder langsam, werden die Vier-

<sup>\*)</sup> [Eine ruhige, meist im  $\frac{6}{8}$  oder  $\frac{12}{8}$  Tact gesetzte, pastoralartige Tanzform, italienischen Ursprungs, die in der ältern Musik gern den langsamen Sonatensatz bildete.]

theile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen und ausgehalten. Die einzelne Achttheile, welche auf die Viertheile folgen, werden in der rechten Hand ebenfalls mitgespielt. Außerdem mögen die Figuren im Basse aussehen, wie sie wollen, so schläget die rechte Hand bloß zu dem Inhalte von drey Achttheilen einmal an.

11. §. Vom *Allegro affai* bis zum *Prestissimo* werden in der rechten Hand entweder ausgehaltene halbe Tacte, oder halb ausgehaltene Viertheile zu den Basachttheilen angeschlagen. Die Viertheile werden in beyden Händen halb, und die noch langsamern Noten ganz ausgehalten. Im übrigen berufe ich mich auf die in der Anleitung des ersten Theiles meines Versuches befindliche *Nota*.

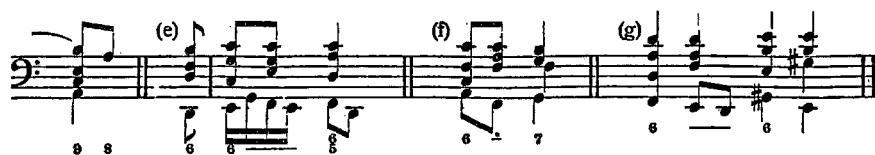
12. §. Diese Anmerkungen gelten nur so lange, als die Bezifferung und Andeutung des Vortrages keine Aenderung machet.

13. §. Wenn man die Einleitungscelaufen nicht mit Terzen, oder auf eine andere zierliche Art, dergleichen wir im zwey und dreyßigsten Capitel angeführt haben, begleiten kann: so läßt man sie durchgehen. Die Anhänge nach dem Schlusse eines Stückes gehen ebenfalls durch.

14. §. Wir wollen dieses Capitel mit folgenden merkwürdigen Exempeln beschließen. Bey (a) erfordert zuweilen ein besonderer Ausdruck, den man aus dem Inhalte des Stückes, oder [306] auch aus der Begleitung der Ripienstimmen entdeckt, daß die rechte Hand die Harmonie zu jeder kurzen punctirten Note wiederhole, anstatt daß man außerdem die zweyte davon allezeit durchgehen läßt. In Recitativen mit *Accompagnement* kommt dieser Fall oft vor. Wenn der Componist die bey (b) im ersten Tacte befindliche durchgehende Note e, wegen des Ausdruckes, begleitet wissen will: so muß er ausdrücklich eine 6 darüber setzen. Bey (c) werden durchgehende Noten begleitet, um Fehler zu vermeiden; man wechselt alsdenn entweder in einer Stimme mit der Bassnote, oder wiederholt die vorige ganze Harmonie. Bey (d) erfordert die Vorbereitung der Septime zu f, daß die durchgehende Note e durch eine neue Einrichtung des Septimenaccordes besonders begleitet werde. Wenn man mit der rechten Hand nicht zu weit herunter gehen will, und zugleich Quinten zu vermeiden hat: so wiederholt man bey (e) über den durchgehenden Noten die vorige Harmonie. Bey (f) vermeidet man durch diese Wiederholung Quinten, wenn vorher zum a die Terz verdoppelt ist, und Octaven, wenn zu diesem a  $\frac{1}{2}$  genommen wird, und man bleibt in der Lage. Bey (g), wo man voraus setzt, daß zu der ersten Grundnote f die vorgeschriebene Verdoppelung mit der Sexte oder Terz nöthig ist, muß der Sextenaccord ohne Verdoppelung zu den durchgehenden Noten gleichfalls wiederholt werden, damit man bey dem gis die nöthige Verdoppelung, ohne unreine und ungeschickte Fortschreitungen zu machen, vornehmen könne und in keine tiefere Lage komme. Nach der Ita-

liänischen guten Singart pflegen die Sängler vor dem Ende einer Ausshaltung um einen ganzen oder halben Ton, nachdem die Modulation ist, in die Höhe zu steigen, und hernach wieder in das vorige Intervall zu fallen, ohne daß das geringste hievon angedeutet ist. Bey (h) sehen wir die Schreibart, und bey (i) [307] die Ausführung einer solchen Ausshaltung. Diese Art des Vortrages findet man zuweilen ausgeschrieben. Man läßt alsdenn diesen Zierat ohne Begleitung durchgehen, und schläget die Harmonie mit der rechten Hand nur einmal an, damit das Steigen und Fallen der Hauptstimme seine Deutlichkeit erhalte. Bey (k) sind zwey Exempel von dieser Art vorgebildet. Das Accompannement dazu ist gleich hinterher bemerkt. Die Bezifferung dieser Exempel bey (l) ist unrecht. Wenn der Componist nicht genau genug beziffert, besonders wenn er bey solchen Stellen, wo man eine Auflösung vermuthet (m), die durchgehenden Noten nicht andeutet, ingleichen, wenn er die durchzugehene scheinenden Noten, welche aber doch ihre eigene Harmonie erfordern (n), nicht beziffert: so ist auch der geübteste Accompagnist Fehlern unterworfen, und ist außer Schuld, wenn die Hauptstimme nicht über dem Basse steht. Wir haben dieses überhaupt bereits im fünften Paragraph angemerkt. Bey (o) sehen wir die gute Art, zur Warnung überflüssige Ziffern über durchgehende Noten zu setzen. Man giebet dadurch mäßigen Accompagnisten die Nothwendigkeit der Verdoppelung deutlich zu erkennen, damit Fehler vermieden werden. Bey (p) ist der Quersrich deswegen nöthig, damit man nicht, statt die vorige Harmonie zu wiederholen, den Dreyklang zur folgenden Note über der Pause anschlage.

The image contains four musical examples, labeled (a) through (d), each on a bass clef staff. Example (a) shows a sequence of notes with various accidentals and a final measure with a fermata. Example (b) shows a sequence of notes with a key signature change to two flats and dynamic markings 'p' and 'f'. Example (c) shows a sequence of notes with various accidentals and a final measure with a fermata. Example (d) shows a sequence of notes with various accidentals and a final measure with a fermata. Below the staves, there are various musical notations including numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) and symbols (♭, ♯, ♮, ♯♭, ♯♯) indicating fingerings and accidentals.





## Sieben und dreyßigstes Capitel.

### Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand.

1. §. Das Vorschlagen mit der Harmonie in der rechten Hand zu kurzen Pausen in der Grundstimme ist oft nothwendig, die Ordnung zu erhalten und eine gute Ausnahme zu befördern.

2. §. Diejenigen Bezifferer, welche dieses Vorschlagen andeuten, indem sie die Aufgabe, oder den Querstrich, welcher der auf die kurze Pause folgenden Grundnote zukommt, über die Pause setzen, thun sehr wohl, und es wäre zu wünschen, daß jedermann, zur Erleichterung vieler Accompagnisten, diese Genauigkeit im Bezeichnen in Acht nähme.

3. §. In Ermangelung der gehörigen Andeutung wollen wir überhaupt zweyerley anmerken: erstlich, daß die Pausen, wovon wir in diesem Capitel handeln, nicht langsamer, als ein Sechzehnthel im Allegretto seyn dürfen; zweytens, daß die mit der Pause eintretenden Noten der übrigen Stimmen sich mit der [310] vorausgenommenen Harmonie vertragen müssen. Folgende Exempel werden meine Meynung deutlicher erklären.

4. §. Bey (a) ist es einem Anfänger, um den Tact gewiß zu nehmen, erlaubt, zu der Pause den Dreyklang c anzuschlagen: ein gelibter Accompagnist fällt erst bey dem e mit dem Septenaccord in der rechten Hand ein, und läßt sowohl die Pause, als auch das c durchgehen. Bey (b) bleibt nichts übrig, als die Nothwendigkeit zur Pause vorzuschlagen, wenn man nicht die ganze Hälfte des Tactes ohne Begleitung vorbegehen lassen will. Die Hauptstimme sowohl als der Begleiter haben diese Tacthülfe bey hurtiger Zeitmaasse sehr nöthig. Dieses Exempel darf nicht geschwinde als Andante seyn, wenn man mit der rechten Hand erst nach den Pausen anschlagen will, weil sonst dieser Anschlag eine widrige Bewegung im Tacte veranlassen würde. Bey (c) mag das Tempo beschaffen seyn, wie es will, so kann man den Dreyklang c nicht eher, als bey dem Eintritt der ersten Grundnote, anschlagen, weil dieser Dreyklang nicht mit dem f in der Hauptstimme harmoniret. Bei (d) ist es wegen der Unbeweglichkeit der Hauptstimme, und wegen der rückenden Noten im Basse nöthig, daß die Harmonie, auch bey einer langsamen Zeitmaasse, in Achttheilen

angeschlagen werde. Das erste Achttheil kann allenfalls ohne Begleitung vorbey gehen, um das Piano, womit gemeiniglich eine Ausshaltung angefangen wird, nicht zu verdunkeln. Bey (e) ist das Vorschlagen zur Pause unentbehrlich, zumal wenn dieses Exempel bey einem weiträufigen und stark besetzten Orchester, wo alle Stimmen mit solchen kurzen Noten zugleich eintreten, vorkommt. Dieser Umstand ereignet sich besonders oft in Opern bey affectuösen Recitativen mit accompagnirenden Instrumenten, welche von den Sängern, wegen der vielen und heftigen Actionen, bald ganz hinten, bald vorne, bald auf der Seite und [311] bald in der Mitte des Theaters, zuweilen unter vielem Geräusche abgesehen werden. Hier muß der Clavierist führen, und bey der kurzen Pause das Signal durch einen so starken Anschlag, als nur möglich ist, geben. Bey (f), wo die Noten, welche auf die Achttheilpause folgen, nicht so kurz sind, wie im vorigen Exempel, und wo ebenfalls alle Stimmen nach einer Generalpause mit dem Einklang zugleich einfallen, wird nicht vorgeschlagen. Bey dem Exempel (g) mit punktierten Noten schlägt der Accompanist ebenfalls nicht vor, weil in der Hauptstimme ein Vorschlag da ist, welcher sich erst nach der kurzen Grundnote auflöst. Das Exempel (h) mit dem pathetischen Vasse nach französischem Geschmache muß ohne vorzuschlagen accompagniret werden, weil es sonst vieles von seinem Trostigen verliethet. Die Abbildung bey (i) stellet einen Fall vor, wo der Componist zuweilen ein gewisses Gewicht in den Ausdruck der Hauptstimme leget, und zugleich verlangt, daß die letztere mit der Veränderung der Modulation allein anfangen soll. Die Begleitung dieses Exempels ist gleich hinterher beygefüget. Bey (k) leidet der Vorschlag keinen Dreyklang zur Pause; man pausirt also am besten mit der rechten Hand ein Achttheil. Bey (l) wird zu den Puncten und gebundenen Noten vorgeschlagen.

(a) *Allegretto.* (b) *Presto.*

[312]

(c) (d)

*Presto.*

*Allegro.*

(e)

(f)



(g)



(h)



*Allegro.*

(i)



[313]



(l)





## Acht und dreyßigstes Capitel.

### Vom Recitativ.

1. §. Die Recitative waren vor nicht gar langer Zeit von lauter Verwechselungen der Harmonie, der Auflösung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepfropfet. Man suchte, ohne mehrentheils die geringste Ursache zu haben, in diesen harmonischen Seltenheiten eine besondere Schönheit, und man hielt die natürlichen Abwechselungen der Harmonie für zu platt zum Recitativ. Dank sey es dem vernünftigen Geschmacke, vermöge dessen man heute zu Tage nur sehr selten, und mit zureichendem Grunde in den Recitativen harmonische Sonderheiten anbringeret. Der Accompanist darf also bey der Abfertigung der Recitative von der jetzigen Art nicht so sehr mehr schwinen, wie vordem. Indessen ist doch noch allhier eine genaue Bezifferung nöthig, wenn auch die Hauptstimme über dem Fasse stehet.

[314] 2. §. Gewisse Recitative, wobey der Bass, oder die übrigen darzu gesetzten Instrumente entweder ein gewisses Subject, oder eine solche Bewegung in Noten haben, welche beständig fortdauret, ohne sich an die Absätze der Singstimme zu kehren, müssen wegen der guten Ordnung strenge nach der Eintheilung des Tactes ausgeführet werden. Die übrigen Recitative werden nach ihrem Inhalte bald langsam, bald hurtig, ohne Rücksicht auf den Tact, abgesungen, ob sie schon bey der Schreibart in den Tact eingetheilet werden. Ein Accompanist muß in beyden Fällen genau aufmerksam seyn, besonders in dem letzteren. Er muß beständig auf den Ausführer der Hauptstimme hören, und wenn das Recitativ mit Action ist, auch sehen, damit er mit seinem Accompanement bey der Hand sey, und den Sänger niemals verlasse.

3. §. Declamirt der letztere hurtig, so muß die Harmonie auf das bereiteste da seyn, besonders alsdenn, wenn sie bey den Absätzen der Hauptstimme vorgeschlagen werden muß. Der Anschlag einer neuen Harmonie muß auf das geschwindeste geschehen, so bald die vorige Harmonie zu Ende ist. Hierdurch wird der Sänger in seinem Affecte, und in dem daher nöthigen geschwinden Vortrage niemals gestöhret, weil er bey Zeiten die Modulation und Beschaffenheit der Harmonie beständig voraus weiß. Wenn man unter zweyen Uebeln

wählen müßte, so würde hier das Eilen dem Schleppen vorzuziehen seyn. Doch besser ist allezeit besser. Bey der geschwinden Declamation muß sich der Accompagnist des Harpeggiereus enthalten, zumal wenn sich die Harmonie oft ändert. Man hat hierzu keine Zeit, und wenn man sie auch hätte, so würde der Clavierist selbst, der Sänger und die Zuhörer leicht dadurch in eine Verwirrung gerathen. Dieses Harpeggiren ist auch alsdenn unnöthig, weil es bloß ausser diesem Falle, und bey langsamen Recitativen und lange daurender Harmonie gebrauchet wird, [315] um den Sänger zu erinnern, daß er in derselben Harmonie bleiben soll, anstatt daß er widrigenfalls durch die Länge der Dauer gar leicht aus dem Tone kommen, oder in eine Veränderung der Harmonie gerathen könnte. Kommen dergleichen feurige Recitative in der Oper vor, wo der Umfang des Orchesters weitläufig ist, wo der Sänger auf dem Theater von seinen Begleitern entfernt declamiren muß, wo noch darzu die Vässe zertheilet spielen: so wartet der erste Flügel, wenn zween da sind, die Cadenzen der Singstimme nicht völlig ab, sondern schläget schon bey den letzten Silben die von Rechtswegen erst darauf folgende Harmonie an, damit die übrigen Vässe oder Instrumente sich bey Zeiten hiernach richten und mit einfallen können.

4. §. Die Geschwindigkeit und Langsamkeit des Harpeggio bey der Begleitung hängt von der Zeitmaasse und dem Inhalte des Recitatives ab. Je langsamer und affectuöser das letztere ist, desto langsamer harpeggiert man. Die Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten vertragen das Harpeggio besonders wohl. So bald aber die Begleitung, statt der Aushaltungen, kurze und abgestoffene Noten krieget, sogleich schlägt auch der Clavierist die Harmonien, ohne Harpeggio, kurz und trozig mit vollen Händen an. Wenn auch schon in diesem Falle weiße gebundene Noten da stehen solten, so bleibet man dennoch bey dem kurz abgestoffenen Vortrag. Die Stärke des Anschlagens ist vor dem Theater, bey auswendig gesungenen Recitativen wegen der Entfernung am nöthigsten. Ausserdem muß allerdings der Accompagnist auch zuweilen vor dem Theater, am allermeisten aber in der Kirche und in der Kammer, wo die lärmenden und furieusen Recitative nicht eben hingehören, seine Begleitung ganz schwach anschlagen, weil die Harmonie ebenfalls den Recitativen in der gehörigen Stärke angepaßet werden muß.

[316] 5. §. Bei einem Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten bleibet man auf der Orgel bloß mit der Grundnote im Pedale liegen, indem man die Harmonie bald nach dem Anschlage mit den Händen aufhebet. Die Orgeln sind selten rein gestimmt, und folglich würde die Harmonie zu den erwähnten Recitativen, welche oft chromatisch ist, sehr widrig klingen, und sich mit der Begleitung der übrigen Instrumente gar nicht vertragen. Man hat oft zu thun, ein Orchester, welches nicht das schlechteste ist, in diesem Falle rein klingend zu machen. Das Harpeggio fällt überhaupt auf dem Pfeifwerke

weg. Außer der gebrochenen Harmonie brauchet man auch auf den übrigen Clavierinstrumenten zu der Begleitung der Recitative keine andere Manier und Sierlichkeit.

6. §. Bey einem Intermezzo und einer comischen Oper, wo viele lärmende Actionen vorkommen, ingleichen bey andern theatralischen Stücken, wo zuweilen die Actionen ganz hinten auf dem Theater vorgehen, muß man beständig, oder wenigstens sehr fleißig harpeggiren, doch so, daß die Sänger und der Accompanist einander beständig deutlich hören können. Wenn der Inhalt der Worte, oder eine darzwischen kommende Action machet, daß der Sänger nach der vorgeschlagenen Harmonie nicht gleich anfängt: so bricht der Accompanist die Harmonie noch einmal langsam von unten in die Höhe, bis er merket, daß die Declamation wieder angehet. Man muß überhaupt, wenn es nicht höchstnötig ist, weder zu viel noch zu wenig Leeres bey der Begleitung übrig lassen. Wenn gewisse Recitative mit mehreren Instrumenten, als mit dem Basse, ohne Aushaltung begleitet werden: so muß der Clavierist die darzwischen kommenden kleinen Veränderungen der Harmonie, dergleichen 8b7 oder 65b seyn, wenn sie bloß die Grundstimme angehen, und zuweilen oft hintereinander vor[317]kommen, entweder ganz schwach anschlagen, oder gar übergehen, damit die Hauptstimme nicht zu viel accompagnirt werde, und damit die übrigen Instrumente den Sänger deutlicher hören und folglich besser Acht haben können, wenn sie nachher wieder einfallen sollen. Das Geräusche des Flügels, welches die Instrumentisten in der Nähe sehr stark hören, zumal, wenn der Ton desselben durchdringend ist, kann alsdenn oft die gute Ordnung gar leicht stören. Zuweilen gewinnt auch bey dieser Unthätigkeit des Clavieristen der Nachdruck gewisser Worte, welche der Componist aus guter Ursache bey aller Stille der Instrumente will hergesaget wissen. Gehet eine heftige Action ganz hinten auf dem Theater vor, so ist diese Vorsicht um so viel nöthiger, weil alsdenn die Töne des Sängers mehrentheils über das Orchester wegflehen, welches letztere aus Ursachen tiefer angeleget ist, als das Parterre.

7. §. Wenn der Sänger nicht recht tonfeste ist, so thut man besser, daß man die Harmonie zugleich einigemal hinter einander anschläget, als wenn man einzelne Intervallen anbiehet. \*) Bey den Recitativen kommt es hauptsächlich auf

\*) [Dies empfiehlt z. B. Georg Simon Löhleins Klavierschule, Leipzig und Züllichau 1765, 1781, II, Kap. 18, S. 156 Anm. Dieser Verf. giebt noch folgende Anweisungen dazu: Im Basse ruhig harmonische Ausfüllungen vornehmen, doch nach der Brechung auf den mit gewöhnlichen Noten bezeichneten Akkorden liegen bleiben. Kurzer, nicht arpeggierter Vortrag von zwei, einer Pause im Accompanement folgenden Akkorden, ebenso bei den von der Dominant zur Tonica kadenzierenden Schlusssätzen, ebenso nicht arpeggieren und keinen Augenblick zögern, sondern dem Sänger das Wort gleichsam vom Munde weg nehmen, wenn eine Pause unter der vorletzten Note der Singstimme steht, verstärkte Aufmerksamkeit bei langen Sattetönen des Continuo. Ganz ähnlich sprechen sich auch

die Richtigkeit der Harmonie an, und man muß nicht allezeit fordern, daß der Sänger, zumal bey gleichgültigen Stellen, jußt die vorgeschriebenen Noten, und

namentlich G. Fr. Wolf, Unterricht im Klavierspielen, Göttingen 1783, T. II. Kap. 17, und Dan. Gottl. Türk's Anweisung zum Generalbasspielen 1791 und 1800, S. 338—350 und desselben Verfassers Klavierschule, Leipzig 1789 und 1802 (Auszüge Halle und Leipzig 1792 und 1805) aus. Wolf macht darauf aufmerksam, daß man die Basslinie nicht ihrer Geltung nach aushält, sondern nur kurz anschlägt und sie so lange schweigen läßt, bis wieder eine neue Harmonie eintritt. Der Anfangsakkord des Rezitatifs wird meist arpeggiert. — Diese drei Schulen, die mit Ph. Em. Bach, Marburg, Wiedeburg und Türk zu den inhaltreichsten des 18. Jahrhunderts gehören, geben außer Bach die ausführlichsten Anweisungen zur Begleitung des Rezitatifs. Sobald ein a tempo oder arioso im Rezitativ eintritt, muß sich der Accompanist bis zum Wiedereintritt des Rezitatifs streng an den Takt binden.

Als besonders instruktives Beispiel eines Rezitatifs bieten wir ein bei Wolf (a. a. O. II, 17) stehendes Fragment aus dem Oratorium „Mehala“ von Joh. Heinr. Rolle (1718—1785) in moderner Notation:

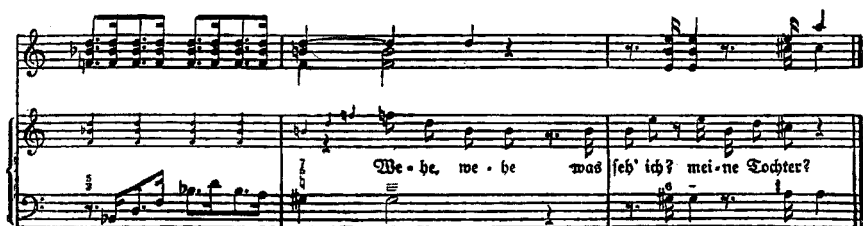
Dem Herrn, dem Herrn, die Eh - re mei - ner Kin - der, der Sieg ist

*Violini*  
fein, fein sei was ich ge - lobt!

keine anderen singen soll. Es ist genug, wenn er in der gehörigen Harmonie declamirt. Bey einer fremden Ausweichung kann man allenfalls das schwere Intervall allein anschlagen. Wenn man sich auf die Geschicklichkeit des Sängers hinlänglich verlassen kann, so muß man nicht gleich stutzen, wenn er in folgendem Exempel (a), statt der Vorschrift, die Ausführung von (1) und (2) wählet. Oft ist hieran eine Bequemlichkeit wegen der Höhe und Tiefe Schuld, oft auch eine Vergessenheit, weil die Sänger bey dem Auswendiglernen, die sich immer ähnlichen Recitativmodulationen leicht verwechseln, indem [318] sie sich mehr die Grundharmonien, als die vorgeschriebenen Noten einprägen. Ich vergebe es eher einem Accompagnisten, daß er von dem zuweilen vorkommenden Exempel (b) überrascht wird, wenn die Ziffern fehlen, das Tempo hurtig ist, und die Hälfte des Exempels vielleicht gar auf dem Anfange einer neuen Zeile geschrieben stehet: als wenn er vor den verwechselten Ausführungen bey (a) stuzet.



8. §. Der Accompagnist thut wohl, wenn er überhaupt, besonders aber bey fremden Modulationen, das erste Intervall des Sängers, zu dessen Erleichterung, bey der letzten Brechung der vorgeschlagenen Harmonie in der Oberstimme nimmt, weil es da am deutlichsten zu hören ist. Ehe man diese Hälfte unterläßt, so erlaubt man lieber einige Unregelmäßigkeiten, wenn es nicht zu ändern ist, und gehet aus der Vorbereitung einer Dissonanz, oder nimmt die Auflösung derselben in einer unrichten Stimme vor, bloß damit man geschwinde in die Lage kommen könne, wo es die Noth erfordert, welches letztere jedoch,



ohne sich einer solchen Freyheit zu bedienen, mehrentheils durch ein geschwindes Harpeggio gar leicht ist.

9. §. Wenn bey einem Recitativ mit begleitenden Instrumenten nach einer Cadenz, oder nach einem Absatze, der Baß vorschlägt und die übrigen Instrumente nachschlagen: so muß der Clavierist [319] seine Note mit der Harmonie so gleich, wenn es Zeit ist, sicher und stark anschlagen, zumal wenn das Orchester weitläufig ist (a). Haben aber alle Begleiter den Anschlag zugleich, so muß der Clavierist sich nicht übereilen, sondern zuvor denen übrigen mit dem Kopfe oder mit dem Leibe bey Zeiten ein merkliches Zeichen geben, damit sie alle zugleich geschwind einfallen können (b). Das Exempel (c) erfordert zum f den Sertquartenaccord, wobey man gerne die Octave in der obersten Stimme nimmt; zur Pause wird nachher die Septime und Quinte vom f angeschlagen. Endlich gehöret noch hieher das Exempel (e) des vierten Paragraphen im vorigen Capitel mit der dazu gehörigen Anmerkung, wohin ich meine Leser verweise. Man kann von diesem Exempel auf mehrere von derselben Art schließen.



## [320] Neun und dreyßigstes Capitel.

### Von den Wechselnoten.

1. § [verweist auf das 1., den irregulären Durchgang und die Wechselnoten erläuternde Capitel].

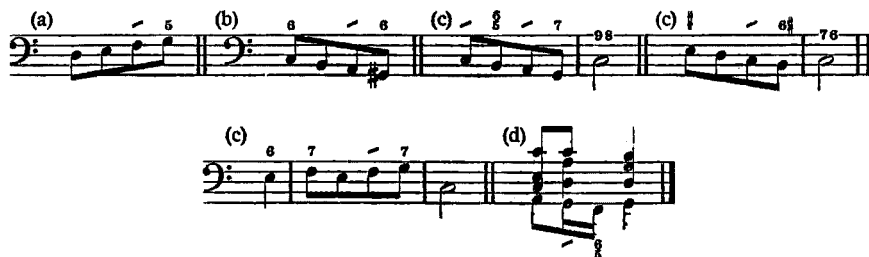
2. §. Einige beziffern die dem innerliche Werthe nach lange, und zur Harmonie anschlagende Note; andere setzen die Ziffern über die nachschlagende Note. Jene Art der Bezifferung ist nicht zu verwerfen, zumal wenn sie solche Aufgaben betrifft, welche bey dem Accompagnement gewöhnlich sind (a), und wenn eine Zweydeutigkeit dadurch gehoben werden kann (b). Ausserdem aber erhält man durch die Andeutung der Wechselnoten mit einem schrägen Striche leichtere Signatures und der Accompagnist darf wegen der ungewöhnlichen Folge, welche sich bey der erstern Art der Bezifferung mehrentheils äussert, nicht leicht stutzen. Indessen wollen wir dem ohngeacht jedem Generalbassschüler rathen, sich mit den Ziffern recht bekannt zu machen, weil beyde Arten von Bezeichnung noch zuweilen vorkommen.



[321] 3. §. Die dem innerlichen Werthe nach lange Noten bey dem irregulären Durchgange sind als ausgeschriebene und in den Tact mit eingetheilte Vorschläge zu betrachten, davon die Geltung genau bestimmt ist. Die rechte Hand nimmt zu diesen Vorschlägen die Harmonie, welche der folgenden Grundnote eigentlich zukommt, voraus. Wenn also gleich die vorausgenommenen Consonanzen zu der anschlagenden Grundnote dissoniren: so behalten sie doch ihre Freyheit und Eigenschaft. Sie können verdoppelt werden (a), und haben weder einer Vorbereitung noch Auflösung nöthig (b). Eben so wenig verliessen die vorausgenommenen Dissonanzen von ihrem Wesentlichen und ihren Gerechtigkeiten, ob sie gleich zu der anschlagenden Grundnote consoniren (c).



4. §. Bey den Wechselnoten kann der Dreyklang ohne Andeutung nicht seyn, sondern er muß wenigstens durch eine Ziffer vorgebildet werden (a). Wenn nach dem Striche schrägen Aufgaben folgen, wobey die Verdoppelung nöthig ist (b), oder welche überhaupt mehr, als eine Art der Begleitung haben (c), so muß [322] der Accompagnist schon vorher auf die rechte Einrichtung der Harmonie bedacht seyn, besonders wenn Fehler vermieden werden sollen (d):



## Vierzigstes Capitel.

### Vom Baßthema.

1. §. Ein gutes Baßthema mit einer ungezwungenen Ausarbeitung gehöret mit zu den Meisterstücken der Composition. Die berühmten Capellmeister Telemann und Graun,\*) nebst meinem seligen Vater, haben in dieser Art vortrefliche Proben abgelegt, welche zu vollkommenen Mustern dienen können.

\*) [Georg Philipp Telemann (geb. 14. März 1681 zu Magdeburg, gest. 25. Juni 1767 zu Hamburg) und Karl Heinrich Graun (geb. 7. Mai 1701 zu Wahrenbrück, gest. 8. Aug. 1759 zu Berlin), der berühmteste der drei Gebrüder Graun (Aug. Friedrich 1698—1765, Johann Gottlieb 1699—1771), die, wie auch Phil. Emanuel's gewählte Namenfolge

Der Gesang eines solchen Thema muß eine männliche Annehmlichkeit haben, welche zuweilen aus den übrigen Stimmen der dazu gehörigen Harmonie durch eine Brechung derselben, oder durch andere Auszierungen der Modulation etwas borget, ohne das Fundament zu [323] verdecken. Die Modulation darf nicht ausschweifen. Die Cadenzen und Einschnitte müssen baßmäßig seyn, wenigstens müssen die letzteren eine natürliche Harmonie über sich vertragen. Die Vorschläge müssen in der Grundstimme mit großer Behutsamkeit gebraucht werden, damit sie das Fließende der Harmonie nicht stören; ausserdem überläßt man diese und andere Schönheiten des Gesanges lieber der Hauptstimme, welche zu sehr eingeschränkt seyn würde, wenn der Baß an allen diesen Zierden gleichen Antheil nehmen wolte. Statt dessen müssen die Grundnoten eine Harmonie mit vielen und guten Bindungen bey sich haben, damit darüber eine sangbare Hauptstimme gebauet werden könne. Die Gänge, wobey viele Septimen-Quint-quarten-Septquinten- und Nonenaccorde vorkommen, sind besonders vorzüglich, wie wir aus folgenden simplen Grundnoten sehen:



2. §. Bey der Einrichtung eines Baßthema können es gewisse Componisten gar leicht auf zweyerley Art versehen: zuweilen wollen sie dabey ihren guten Gesang auf einmal, und zur Unzeit ausschütten; sie schreiben also eine gute Melodie hin, welche jung und ohne Grundnoten ist, und zu welcher sich allenfalls [324] ein guter Baß setzen ließe. Einem verständigen Accompanisten

charakteristisch belegt, Sebastian Bach an Componistenruhm — Telemann war ein überaus fruchtbarer Componist auf allen Gebieten, Graun erzzelierte neben Haffs als einer der bedeutendsten der deutsch-italienischen Oper mit ihrem Brennpunkt Berlin — durchaus und weit zu ihren Lebzeiten übertrafen! Heute wird Telemanns Schwerpunkt in die Instrumentalkomposition (ca. 600 Orchesterjuiten, Serenaden, Triosonaten u. v. a.), Grauns in die geistliche Komposition (bis heute hielt sich „Der Tod Jesu“) gelegt, während die zahlreichen Opern Telemanns völlig ins Reich der Vergessenheit zurückfielen, und von denen Grauns nur einzelne Arien lebendig blieben. Über Telemann vgl.: Selbstbiographie in Matthefons „Ehrenpforte“ (1740), C. Dönn, Telemann als Opernkomponist (1902), über Graun: Alb. Mayer-Reinach, Graun als Opernkomponist, Sammelbd. d. Internat. Mus. Ges. I, 448 f, Bd. 15 der „Denkmäler deutscher Tonkunst“, C. Wernicke, zur Biographie der Brüder Graun, Neue Zeitschr. f. Musik, Leipzig 1904, 8 und: Haffs und die Gebrüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906, Breitkopf & Härtel.]

würde es alsdenn bey der Begleitung gar leicht seyn, anstatt einen besondern Gesang zu diesem Thema zu erfinden, dieses Thema in der rechten Hand zu nehmen, und mit der linken aus dem Stegereife eine Grundstimme dazu, mit der gehörigen Harmonie zu machen. Im andern Falle pflegen die Baßthemata gar zu trocken zu seyn, indem der Componist, um den jetzt gedachten Fehler zu vermeiden, und sich zur Ausarbeitung der Hauptstimme alle mögliche Bequemlichkeit zu verschaffen, einen guten, ehrlichen und simplen Baß hinschreibet, der weiter nichts ausdrückt. Diese letztern Themata haben jedoch noch dieses Gute, daß sie ein geschicktes Accompanement zulassen, indem bey jenen oft gar keine Harmonie darauf ist.

3. §. Die Baßthemata werden entweder von den übrigen Instrumenten im Einklange begleitet, oder bloß von den Bässen allein ausgeführt. In jenem Falle läßt der Accompanist die Harmonie weg, und spielt seine vorgeschriebenen Noten ebenfalls in Octaven mit beyden Händen: wenn aber der Componist aus guten Ursachen Ziffern über den Baß gesetzt hat, weil die Bindungen, welche dabey angebracht werden können, gerne gehöret seyn wollen, und das Thema nicht allein nicht verdunkeln, sondern vielmehr erklären, so muß man sie mitspielen. Gewisse Themata sind so beschaffen, daß ein verständiger Zuhörer nur ein halbes Vergnügen spühet, wenn die Harmonie dazu fehlet, weil diese letztere in der Vorstellung seiner Seele von den Tönen, die er höret, untrennbar ist. Die Orgel ist alsdenn, sowohl wegen der Bindungen, als auch wegen der durchdringenden Stärke zur Begleitung das vorzüglichste Instrument. Im zweyten Falle, welcher bey zweystimrigen Sing- und Spielsachen vorkommt, ist eine harmonische Begleitung nöthig.

[325] 4. §. Das Accompanement eines Baßthema kann zweyerley seyn, und giebet allezeit einem geschickten Accompanisten eine gute Gelegenheit, seine Wissenschaft zu zeigen. Wer hinlängliche Einsichten in die Sektunst hat, und bey einem glücklich erfinderischen Geiste eine gute Beurtheilungskraft besizet, der kann bey den Pausen der Hauptstimme, auch allenfalls bey gewissen simplen Noten oder Aushaltungen derselben, einen besondern Gesang erfinden, und ihn mit der rechten Hand, statt der gewöhnlichen Harmonie, vortragen. Dieser Gesang muß nach dem Inhalt und Affect des Stücker abgepasset seyn, und darf die Hauptstimme niemals einschränken.

5. §. Wer aber die hierzu gehörigen Fähigkeiten nicht besizet, bleibt bey seiner vorgeschriebenen Harmonie, und träget sie nach den Regeln des guten Vortrages vor, wobey allezeit, so viel es nur möglich ist, die besten Fortschreitungen und Lagen gewählt werden, und auf eine sangbare Oberstimme gesehen wird.





## Ein und vierzigstes Capitel.

### Von der freyen Fantasie.

1. §. Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tact-eintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bei andern Stücken zu geschehen pfleget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzt sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.

2. §. Zu diesen letztern Stücken wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert: bey jener hingegen sind [325] bloß gründliche Einsichten in die Harmonie, und einige Regeln über die Einrichtung derselben hinlänglich. Beyde verlangen natürliche Fähigkeiten, besonders die Fantasien überhaupt. Es kann einer die Composition mit gutem Erfolg gelernt haben, und gute Proben mit der Feder ablegen, und dem ohngeacht schlecht fantasiren. Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewißheit einen guten Fortgang in der Composition prophezehen kann, wenn er nicht zu spät anfänget, und wenn er viel schreibet. \*)

3. §. Eine freye Fantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Vergliederungen ausgeführt werden können. Man muß hierbey eine Tonart festsetzen, mit welcher man anfänget und endiget. Ohngeacht in solchen Fantasien keine Tacteintheilung Statt findet, so verlangt dennoch das Ohr wie wir weiter unten hören werden, ein gewisses Verhältniß in der Abwechselung und Dauer der Harmonien unter sich, und das Auge ein Verhältniß in der Geltung der Noten, damit man seine Gedanken aufschreiben könne. Es pfleget alsdenn gemeiniglich der Vierviertheiltact diesen Fantasien vorgesetzt zu werden, und man erkennet die Beschaffenheit der Zeitmaasse aus den im Anfange darüber geschriebenen Wörtern. Wir sind bereits aus dem ersten Theile dieses Versuchs, in dem letzten Hauptstücke desselben,

---

\*) [Wie denn z. B. Petri, a. a. O. II, 7, § 6 das Fantasiren den höchsten Grad der Composition nennt, wo „Meditation und Execution unmittelbar mit einander verbunden ist. Gute elementare, wenngleich durchaus auf Petri, Ph. Em. Bach, Türk und Kirnberger fußende praktische Ratschläge für den Kirchendienst gibt z. B. auch Wolf, a. a. O., II. S. 79 „Von der Fantasie“.]

von der guten Wirkung der Fantasien belehret worden, wohin ich meine Leser verweise.

4. §. Der Flügel und die Orgel erfordern bey einer Fantasie eine besondere Vorsicht; jener, damit man nicht leicht in einerley Farbe spiele, diese, damit man gut und fleißig binde, und sich in den chromatischen Sätzen mäßige; wenigstens muß man diese letztern nicht wohl kettenweise vorbringen, weil die Dr[327]geln selten gut temperirt sind. Das Clavicord und das Fortepiano sind zu unserer Fantasie die bequemsten Instrumente. Beyde können und müssen rein gestimmt seyn. Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendste zum Fantasiren.

5. §. Es giebet Gelegenheiten, wo ein Accompanist nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muß. Bey dieser Art der freyen Fantasie, weil sie als ein Vorspiel angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll, ist man schon mehr eingeschränkt, als bey einer Fantasie, wo man, ohne weitere Absicht, bloß die Geschicklichkeit eines Clavierspielers zu hören verlangt. Die Einrichtung von jener wird durch die Beschaffenheit des aufzuführenden Stückes bestimmt. Der Inhalt oder Affect dieses letztern muß der Stoff des Vorspielers seyn: bey einer Fantasie hingegen, ohne weitere Absicht, hat der Clavierist alle mögliche Freyheit.

6. §. Wenn man nicht viele Zeit hat, seine Künste im Vorspielen zu zeigen, so darf man sich nicht zu weit in andere Tonarten versteigen, weil man bald wieder aufhören muß, und dennoch im Spielen die Haupttonart im Anfange nicht zu bald verlassen, und am Ende nicht zu spät wieder ergreifen darf. Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiß höre, woraus gespielt wird: man muß sich aber auch vor dem Schlusse wider lange darinnen aufhalten, damit die Zuhörer zu dem Ende der Fantasie vorbereitet werden, und die Haupttonart zuletzt dem Gedächtnisse eingeprägt werde.

7. §. Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenfalls Clavierspieler von wenigen Fähigkeiten bey dem Vor-[328]spielen bedienen können, ist diese: daß man die auf- und absteigende Tonleiter der Tonart, woraus gespielt werden soll, mit allerhand Bezifferungen (a), und einigen eingeschalteten halben Tönen (b), in, und außer der Ordnung (c) mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde leget, und die dabey vorkommenden Aufgaben gebrochen, oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vorträget. Die Orgelpuncte über der Prime sind bequem, die erwähnte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen (d). Vor dem Schlusse können auch sehr wohl Orgelpuncte über der Dominante angebracht werden (e):



[330]

8. §. Bey Fantasien, wo man Zeit genug hat, sich hören zu lassen, weicht man in andere Tonarten weiltläufiger aus. Hierzu werden nicht eben förmliche Schlusscadenzen allezeit erfordert; diese letztern finden am Ende, und allenfalls einmal in der Mitte Statt. Es ist genug, wenn die grosse Septime derjenigen Tonart, (semitonium modi), worein man gehet, im Basse, oder in einer andern Stimme da ist. Dieses Intervall ist der Schlüssel zu allen natürlichen Ausweichungen, und das Kennzeichen davon. Wenn es in der Grundstimme lieget, so hat der Septimen- Sexten- und Sertquintenaccord darüber Statt (a): ausserdem aber findet man es bey solchen Aufgaben, welche durch die Verkehrung jener Accorde entstehen (b). Es ist bey dem Fantasiren eine Schönheit, wenn man sich stellet, durch eine förmliche Schlusscadenz in eine andere Tonart auszuweichen, und hernach eine andere Wendung nimmt. Diese, und andere vernünftige Betrügereyen machen eine Fantasie gut: allein sie müssen nicht immer vorkommen, damit das Natürliche nicht ganz und gar darbey verstecket werde.

[331]

9. §. Man kann bey einer freyen Fantasie aus der Haupttonart in die nächstverwandten in die etwas entferntern, und in alle übrigen Tonarten ausweichen. So wenig man bey Stücken, welche strenge nach dem Tact ausgeführt werden, fremde und viele weitläufigte Ausweichungen vornehmen darf: so einfältig klingt eine Fantasie, welche bey den nächsten Tonarten stehen bleibet. In den harten Tonarten geschehen die nächsten Ausweichungen bekannter maassen in die Quinte mit der grossen Terz, und in die Sexte mit der kleinen. Aus den Molltönen gehet man zunächst in die Terz mit dem harten Dreyflange, und in die Quinte mit dem weichen. Wenn man in entlegeneren Tonarten gehen will, so geschieht es bey den Durtönen in die Secunde und Terz mit dem weichen Dreyflange, und in die Quarte mit dem harten. Aus den Molltönen weicht man alsdenn in die Quarte mit der kleinen Terz, und in die Sexte und Septime mit der grossen. Die übrigen Tonarten insgesammt gehören unter die entlegensten, und können bey einer freyen Fantasie gleich gut berührt werden, ob sie schon in einer ungleichen Entfernung von der Haupttonart abstehen. Dieses letztere kann man aus den bekannten musicalischen Cirkeln sehen, an welche man sich aber bey der Einrichtung einer Fantasie nicht weiter binden darf, weil es ein Fehler seyn würde, im Fantasiren alle vier und zwanzig Tonarten cirkelmäßig durchzugehen. Wir überlassen dem eignen Nachsinnen unserer Leser, durch eine geschickte Ergreifung des semitonii modi Proben in den nähern Ausweichungen vorzunehmen, und wollen, [332] der Kürze wegen, blos einige besondere Arten, in die nahe verwandten Tonarten nach und nach zu kommen, durch die hierunter vorgebildete Exempel zeigen. Wir erkennen hieraus die Möglichkeit, auf eine immer verschiedene Weise auszuweichen, man mag nach der ersten Grundnote ein Intervall nehmen, welches man nur will. Die Weitläufigkeit schrecket uns ab, diesen Satz klar zu beweisen.





[333] 10. §. In folgenden Exempeln wird die Art vorgebildet, aus einer harten Tonart durch wenige Umwege in die übrigen Tonarten, welche im vorigen Paragraph noch nicht berührt worden sind, auszuweichen. Die nahe Verwandtschaft des a moll mit dem c dur überhebt uns der Weitläufigkeit, noch eben so viele Exempel, wo die weiche Tonart zum Grunde lieget, anzuführen. Wenn man entlegeneren Tonarten nicht nur obenhin berühren, sondern darein förmlich ausweichen will: so muß man bey der blossen Ergreifung des semitonii modi nicht beruhen, und alsdenn glauben, daß man nunmehr da sey, wo man hin wolte, und daß man so gleich weiter gehen müsse: man muß vielmehr das Ohr durch einige andere eingeschaltete harmonische Sätze zu der neuen Tonart allmählich vorbereiten, damit es nicht auf eine unangenehme Art überraschet werde. Man wird Clavierspieler antreffen, welche die Chromatik verstehen, und ihre Sätze vertheidigen können: aber nur wenige, welche die Chromatik angenehm vorzutragen wissen, und ihr das Rauhe benehmen können. Wir merken überhaupt, besonders aber bey diesen hierunter angeführten Exempeln an, daß man sich bey den Aufgaben, wobey man anfängt, sich etwas weit von der festgesetzten Tonart zu entfernen, etwas länger aufhalten müsse, als bey den übrigen. Durch das Verfeßen dieser, und der bereits angeführten Exempel, und durch die Verbindung derselben erlanget man nach und nach eine besondere Fertigkeit im Ausweichen.



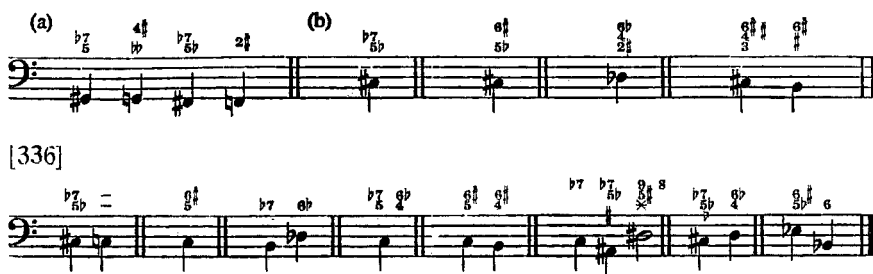
[334]



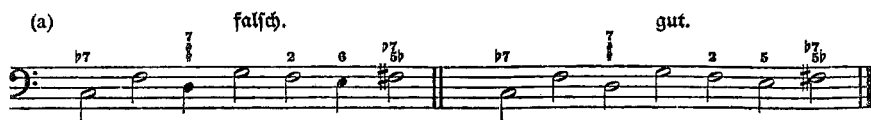


[335] 11. §. Auf eine noch kürzere, und dabey angenehm überraschende Art in die entferntesten Tonarten zu kommen, ist kein Accord so bequem und fruchtbar, als der Septimenaccord mit der verminderten Septime und falschen Quinte, weil durch seine Vertheilungen und durch die Verwechselung des Klanggeschlechts sehr viele harmonische Veränderungen vorgenommen werden können. Wenn man hierzu die übrigen harmonischen Künste und Seltenheiten, welche wir in den vorhergehenden Capiteln abgehandelt haben, mit zur Hülfe nimmt: was eröffnet sich nicht alsdenn für ein unzuübersehendes Feld von harmonischer Mannigfaltigkeit! Sollte es alsdenn wohl noch schwehr fallen, dahin zu gehen, wo man nur will? Nein, man darf nur wählen, ob man viele, oder gar keine Umwege nehmen will. Es sind von dem oben gedachten Accorde, welcher aus drehen über einander gesetzten kleinen Terzen bestehet, nur drehe möglich; bei dem vierten ist die Wiederholung

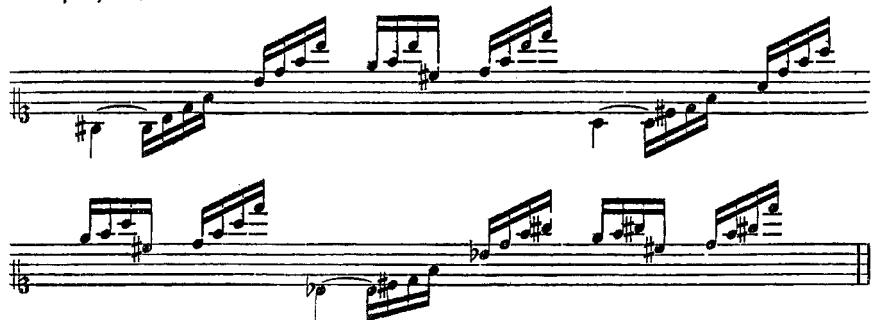
des erstern schon da, wie wir aus der Vorbildung bey (a) sehen. Wir würden zu weitläufig werden, wenn wir alle Möglichkeiten anführen wolten, die Harmonie durch diesen Accord dahin zu lenken, wohin man nur will. Es sey die bey (b) gegebene Gelegenheit zu Versuchen in dieser Art für dieses mahl hinlänglich. Wir wiederholen nochmals, dergleichen chromatische Sätze nur dann und wann, mit guter Art, und langsam vorzutragen.



12. §. Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantasie. Bey der letztern müssen allerhand Figuren, und alle Arten des guten Vortrages vorkommen. Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene, oder gebrochene vollstimmige Griffe ermüden das Ohr. Die Leidenschaften werden dadurch weder erregt, noch gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie vorzüglich solte gebraucht werden. Durch die Brechungen darf man nicht zu hurtig, noch zu ungleich (a) von einer Harmonie zur andern schreiten. Bloß bey chromatischen Gängen leidet diese Vorschrift zuweilen mit guter Wirkung einige Ausnahme. Man muß nicht beständig in einerley Farbe die Harmonie brechen. Ausserdem kann man zuweilen mit beyden Händen aus der Tiefe in die Höhe gehen; man kann dieses auch bloß mit der vollen linken Hand thun, indem man die rechte in ihrer Lage läßt. Dieser Art des Vortrages ist auf den Flügeln gut, es entsteht daraus eine angenehme Abwechselung eines gekünstelten Forte und Piano. Wer die Geschicklichkeit besitzt, thut wohl, wenn er nicht beständig gar zu natürliche Harmonien brauchet, sondern das Ohr zuweilen betrüget: wo aber die Kräfte nicht so weit hinreichen, so muß eine verschiedene und gute Ausführung in allerhand Figuren diejenige Harmonie angenehm machen, welche [337] durch einen platten Anschlag derselben einfältig klingt. In der linken Hand können die meisten Dissonanzen ebenfalls verdoppelt werden. Die dadurch entstehende Octaven verträget das Ohr bey dieser starken Harmonie: die Quinten hingegen sind zu vermeiden. Die Quarte, wenn sie bey der Quinte und None ist, und die Nonen überhaupt verdoppelt man nicht.



13. §. Alle Accorde können auf vielerley Art gebrochen, und in geschwinden und langsamen Figuren ausgedrucket werden. Die Brechungen eines Accordes, wobey sowohl dessen Haupt- als auch gewisse Nebenintervallen wiederholet werden (a), sind besonders angenehm, weil sie mehr Veränderungen hervorbringen, als ein simples Harpeggio, wobey man bloß die Stimmen so, wie sie in den Händen liegen, nach und nach anschläget. Bei allen gebrochenen Dreyklängen und Aufgaben, welche sich auf einen Dreyklang zurück führen lassen, kann man aus Zierlichkeit vor jedem Intervalle die große (b) oder kleine Terzsekunde (c) mit berühren, ohne sie nachher liegen zu lassen. Dieses nennet man: mit Acciaccaturen brechen. Bey den Läufern werden die ledigen Intervallen der Accorde ausgefüllet; mit dieser Ausfüllung kann man eine, und mehrere Octaven, in der gehörigen Modulation herauf und hinunter gehen. Wenn bey solchen Läufern Wiederholungen vorkommen (d), und zugleich fremde Intervallen eingeschaltet werden (e): so entstehen hieraus angenehme Veränderungen. Die Läufer, wobey viele Progreßionen durch halbe Töne vorkommen, erfordern eine mäßige Geschwindigkeit. [338] Es können zuweilen mitten in dem Laufwerk allerhand Aufgaben abwechseln (f). Der Dreyklang mit seinen Verkehrungen kann einerley Läufer haben, und der Septimenaccord mit seinen Verkehrungen ebenfalls. Man vermeidet zuweilen bey den Aufgaben, worin eine überflüssige Sekunde steckt, die Progreßion in dieses letztere Intervall (g); in gewissen Figuren kann diese Fortschreitung angehen (h). Gewisse Nachahmungen, sowohl in der geraden als Gegenbewegung, lassen sich sehr gut in verschiedenen Stimmen anbringen (i). Die im eilften Paragraph angeführten chromatischen Accorde schicken sich am besten zu langsamen Figuren und tiefsinnigen Erfindungen, wie wir aus dem letzten Probestück des ersten Theiles dieses Versuches sehen.



(b) (c) (e)

[339]  
(d)

(e)

(f)

(g) (h)

(i)

14. §. Damit meine Leser in verbundenen Exempeln von allerhand Art einen deutlichen und nuzbaren Begriff von der Einrichtung einer freyen Fantasie bekommen: so verweise ich sie auf das im vorigen Paragraph angeführte Probestück, und auf das in der beygefügten Kupfertafel befindliche Allegro. Beyde Stücke enthalten eine freye Fantasie; jenes ist mit vieler Chromatik vermischt, dieses bestehet mehrentheils aus ganz natürlichen und gewöhnlichen Sätzen. Ich habe das Gerippe von dem letztern, in bezifferten Grundnoten, hierunter vorgestellt. Die Geltung der Noten ist so gut, als es hat seyn

können, ausgedrückt. Bey der Ausführung wird jeder Accord im Harpeggio zweymahl vorgetragen. Wenn bey dem zweyten mahle, in der rechten, oder in der linken Hand, eine andere Lage vorkommt, so ist es angedeutet. Die Intervallen in den langsamen vollen Griffen, welche alle harpeggiert werden, haben einerley Gestalt, ob man schon des engen Raumes wegen, zu mehrerer Deutlichkeit, weiße und schwarze Noten hat übereinander setzen müssen. Bey (1) sehen wir die lange Aufhaltung der Harmonie im Haupttone bey dem Anfange und Ende. Bey (2) gehet eine Ausweichung in die Quinte vor, worinnen man eine ganze Weile bleibt, bis bey (X) die Harmonie in das weiche e gehet. Die drey Noten bey (3), worunter ein Bogen stehet, erklären die Einleitung in die darauf folgende Wiederholung des Secundenaccordes, welchen man durch eine Verwechslung der Harmonie wieder ergreift. Die Einleitung bey (3) geschieht in der Ausführung durch langsame Figuren, wobey die Grundstimme mit Fleiß weggelassen worden ist. Der Uebergang vom h mit dem Septimenaccord, zum nächsten b mit dem Secundenaccord verräth eine Ellipsin, weil eigentlich der Sektquartenaccord vom h oder c mit dem Dreyklange hätte vorhergehen sollen. Bey (4) scheint die Harmonie in das weiche d [341] überzugehen: Statt dessen aber wird bey (5) mit Auslassung des weichen Dreyklanges d die übermäßige Quarte im Secundenaccorde zum c genommen, als wenn man in das harte g ausweichen wolte, und ergreift dem ohngeacht die Harmonie des weichen g (6), worauf man mehrentheils durch dissonirende Griffe wieder in die Haupttonart gehet, und die Fantasie mit einem Orgelpuncte beschließt.

*Allegro.* (1) (2) 7 (X) 7

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



# Lexikon der deutschen Konzertliteratur

von

**Theodor Müller-Reuter**

Professor, Königl. und städtischer Musikdirektor in Crefeld

Das „Lexikon der deutschen Konzertliteratur“ ist bestimmt  
**ein Ratgeber  
und ein unentbehrliches Nachschlagebuch**  
für Dirigenten, Konzertvereinsvorstände, Kammermusik-Vereinigen,  
Instrumentalsolisten, Kritiker und Musikfreunde zu werden.

Es behandelt die gesamte erste deutsche Konzertliteratur und bringt  
über die wichtigsten

- |                                                          |                                |
|----------------------------------------------------------|--------------------------------|
| 1. Orchesterwerke                                        | 3. Chorwerke (Gemischter Chor) |
| 2. Konzerte und Konzertstücke<br>mit Orchesterbegleitung | mit Orchester                  |
|                                                          | 4. Kammermusikwerke            |

aller bedeutendsten deutschen und solcher ausländischen Komponisten, deren  
Werke in den deutschen Konzertsälen Bürgerrecht erlangt  
haben, genaue Angaben:

- |                                                                                                           |                                                                                                                                                                             |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| a) Titel.                                                                                                 | b) Widmung.                                                                                                                                                                 |
| c) Zeitdauer sowohl des ganzen<br>Werkes wie der einzelnen Sätze.                                         | d) Zeit und Ort der Komposition,<br>Umarbeitung usw.                                                                                                                        |
| e) Die ersten Aufführungen (Ort,<br>Datum und Tag, Name des Saales,<br>des Dirigenten, der Solisten usw.) | f) Zeit des Erscheinens im Druck.                                                                                                                                           |
| g) Angaben über die erforderliche<br>Besetzung der Soli, des Orchesters<br>und Chores.                    | h) In Anmerkungen die Geschichte<br>der Entstehung, die Umarbeitung,<br>der ersten Aufführungen und<br>vielen andere Wissenswertes, was<br>damit im Zusammenhange steht.    |
|                                                                                                           | i) Die hauptsächlichste Spezialliteratur<br>über die wichtigsten Werke.                                                                                                     |
|                                                                                                           | k) Die Texte der programmatischen<br>Erläuterungen symphonischer<br>Tondichtungen und deren be-<br>kanntgewordene oder auch völlig<br>unbekannte abweichende Les-<br>arten. |

Das Lexikon der deutschen Konzertliteratur ist demnach ein Werk, wie es die Musik-  
literatur bisher nicht besitzt. Es macht eine musikalische Bibliothek nahezu überflüssig,  
hat außerordentlich praktischen Wert und ist ein unentbehrliches Nachschlagebuch  
für Dirigenten, Künstler, Kritiker und Musikfreunde.

Band 1. Geheftet M. 7.—, gebunden M. 9.—.

Nachtrag zu Band 1 (Beethoven, Brahms, Haydn) geheftet M. 5.—, gebunden M. 7.—

**VERLAG von C. F. KAHNT / LEIPZIG**