

Carl Philipp Emanuel Bachs

Kapellmeister der Prinzessin Amalia von Preussen und Musikdirector in Hamburg

Versuch
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
mit Exempeln
und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten
erläutert.
Erster Theil.

Dritte mit Zusätzen und sechs neuen Clavier-Stücken vermehrte Auflage.

Leipzig,
im Schwickertschen Verlage
1787.

V o r r e d e.

So viele Vorzüge das Clavier besitzt, so vielen Schwierigkeiten ist dasselbe zu gleicher Zeit unterworfen. Die Vollkommenheit desselben wäre leicht daraus 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 einmal hervor bringen kann, und was dergleichen Vortheile 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 kann, nemlich die Fertigkeit, ein für sein Instrument gesetztes Stück den Regeln des guten Vortrags gemäß, auszuführen? Man ver-

langet 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 General-Baſſes 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 General-Baß manchmal aus Partituren von vielen Linien, bey unbezieferten, oder oft 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 ſoll nun noch mehr theils 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,

woben oft keine Entschuldigung gilt. Im Gegentheile ist dieses die gewöhnlichste Zumuthung, daß man Fantasiën verlangt, ohne sich zu bekümmern, ob der Clavierist in dem Augenblicke dazu genugsam ausgeräumt 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 auf diesem Instrumente hin und wieder etwas verbessert, und das wahre Gute, welches, wie überhaupt in der Musik, also besonders auf dem Claviere 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 weisen, geschweige schreiben kann, 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 General-Basse gehandelt werden. Man findet dieses zum Theil in vielen guten Büchern bereits vorlängst ausgeführt. 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 ma-

thet, zeugen von der Vollkommenheit und dem weiten Umfange desselben, und aus der musikalischen Geschichte bemerkt man, daß diejenigen, denen es gelungen, sich einen großen Namen in der musikalischen Welt zu machen, dieses Instrument mehrentheils vorzüglich ausgeübt haben.

Bei 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 soasten gespielt haben; Anfänger aber werden, vermittelst derselben, 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 einmal zu erwehnen 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 einschärfen kann: so hoffe ich dißfalls 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 persönlichen Beleidigung gehabt habe.

Der Beyfall, mit den das musikalische Publicum dieses Werk aufgenommen hat, reizte mich an, solches bey gegenwärtiger dritten Auflage noch mit Zusätzen und sechs neuen Clavier-Stücken zu vermehren, und so mein Versprechen, das ich in der Vorrede zur ersten und zweyten Auflage gegeben habe, zu erfüllen.

E i n l e i t u n g.

§. 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 kann, noch darf; nämlich die **rechte Singer-Setzung, die guten Manieren, und der gute Vortrag.**

§. 2. Da diese Stücke nicht allzu bekannt sind, und folglich so oft dawider gefehlet worden: so hat man mehrentheils Clavier-Spieler gehört, welche nach einer abscheulichen Mühe endlich gelernet haben, verständigen Zuhörern, das Clavier durch ihr Spielen eckelhaft zu machen. Man hat in ihrem Spielen das runde, deutliche und natürliche vermißt; hingegen, an statt dessen lauter Gehacke, Poltern und Stolpern angetroffen. Indem alle andere Instrumente haben singen gelernet; so ist blos das Clavier hierinnen zurück geblieben, und hat, an statt weniger unterhaltenen Noten, mit vielen bunten Figuren sich abgeben müssen, dergestalt 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 Uebel 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 Musik so gar ungeschickt hält, und mancher dadurch abgeschreckt werden kann, 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 an Drath-gezogenen Jüngern schon auf das übrige schließen können.

§. 4. Jeder Lehr-Meister bey nahe, dringt seinen Schülern seine eigene Arbeiten auf, indem es heut zu Tage eine Schande zu seyn scheint, nichts selber sehen 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 tragen zur Erlernung des wohl zusammenhängenden Vortrages das Haupt-sächlichste bey. Der Lehr-Meister kann oft selbst nicht mehr als sein Nachwerk spielen; seine verwöhnte und ungeschickte Maschine theilt seinen Gedanken das Steife mit; er kann nichts anders sehen, als was er bezwingen kann; 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 Mur-Exs und andern Gassen-Hauern, wobey die linke Hand blos zum Poltern gebraucht, und dadurch zu ihrem wahren Gebrauche auf immer untüchtig gemacht wird, ohngeacht sie vorzüglich auf eine vernünftige Art sollte geübt werden, indem es um so viel schwerer hält, daß sie mit der rechten, eine gleiche Geschicklichkeit erlangen kann, je mehr diese bey allen übrigen Handlungen ihre Dienste thun muß.

§. 6. Fängt endlich der Schüler durch Anhörung guter Musiken an, einen etwas feinem Geschmack zu kriegen, so eckelt ihm vor seinen vorgeschriebenen Stücken, er glaubt, alle Clavier-Sachen sind von derselben Art, folglich nimmt er seine Zuflucht besonders zu Singe-Arien, 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 Übung des guten Vortrags geschickt sind, aber nicht zu Formirung der Finger.

§. 7. Der Lehrmeister muß diesen Urien Gewalt thun und sie auf das Clavier setzen. Ausser andern daraus entstehenden Ungleichheiten leidet hier abermals die linke Hand, indem solche mehrentheils mit faulen oder gar Trommel-Bässen gesetzt sind, welche zu ihrer Absicht so seyn mußten, aber beym Clavierspielen der linken Hand mehr Schaden als Nutzen bringen.

§. 8. Nach allen diesem 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. Ich weiß aus der Erfahrung, daß die geschwinde rückenden Noten, und überhaupt die kleinen Pausen den tactfestesten und geschicktesten Instrumentisten viel zu thun machen; sie kommen gemeiniglich zu spät, ohngeacht sie durch eine oder mehrere vorschlagende Stimmen dasselbe Hülfsmittel haben, welches der Clavierist mit seinen Händen hat; diesem letztern hingegen, wenn er auch beym Clavier die linke Hand wegläßt, oder er begleitet mit einem andern Instrumente, sind dieses gar leichte Dinge, und er wird, wenn er im Tempo sicher ist, allezeit auf dem Punkt eintreffen. Quanz lehrt so gar in seiner Anweisung zur Flöte das oben erwähnte zu spät kommen S. 113, zum Zeichen, daß das rechte Eintreffen in diesem Falle fast unmöglich ist, und wählt also aus zweyen Uebeln das kleinste.

§. 9. An statt dieser Festigkeit im Tacte kriegt der Schüler durch oben angeführte Rasse 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 hält es schon mit seinem Nachtheil durch ein vieljähriges fleißiges General-Baßspielen, erfahren, als bey wel-

chem oft beyde Hände, besonders aber die linke, solche geschwinde Noten durch beständige Verdoppelung des Grund-Tones vorzutragen haben *).

*) 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 Anmerkung sich rechtfertigen, von welchen ausdrücklich verlangt wird, alle Noten mit der linken Hand auszudrücken. Da das Durchgehen der Noten im 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 geschwinde Zeit-Maasse, und in gemäßigter die Sechzehnte-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 durchdringend 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 kann 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 sollte und müßte gehöret werden, noch dieses Mittel übrig, daß man in diesem Falle durch einen mit beyden Händen abwechselnden Anschlag die vorgeschriebene Bewegung hervorbrächte; 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 kann man das Nöthige und Nützliche so wohl aus dem Durchgehenlassen, als das Schädliche und Unmögliche aus dem Ausdrücke aller Noten erweisen. Dieses letztere ist schädlich; andere Instrumentisten können diese Art Noten mit der Zunge und dem Gelenke 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 kann. 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, zweitens, 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 gepauct hat, man wird merken, daß die linke Hand und der ganze Arm in einer solchen Müdigkeit, Drehung und Steife sich befinden wird, daß man in der Folge unbrauchbar ist. Solchergestalt ist dieses Lockiren auch nicht möglich, indem man heut zu Tage sehr viel solche Bässe zu sehen

§. 10. Bey dieser Steife der linken Hand, sucht der Meister es bey der rechten wieder einzubringen, indem er seine Schüler besonders die Adagio

kriegt, von denen manchmal kaum einer wegen seiner Länge durchzudauren ist. Bey allen Arten von Musik ruhen bisweilen die andern Musici, nur allein das Clavier ist meistens ohne Abldung 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 gesezt, andere rührende Gedanken richtig vorzutragen, weil er durch die Trommel-Wäße, welche oft ohne besondern Ausdruck sind, und wobey sich nichts denken läßt, müde und verdrüsslich worden ist. Dieses schädliche Tockiren ist ferner wider die Natur der Flügel so wohl, als der piano forte, beyde Instrumente verlieren 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 hervorbringen kann, pflegen zu dem Ende noch jeho in ihren General-Wäßen bey solchen Arten von Noten den Clavicristen besonders anzudeuten, daß er solche nicht alle anspielen darf. Außer dem kommt man durch langsame schwere, Anschläge, dem in vielen Wäßen durch Punkte oder Striche über die erste Note einer Figur angedeuteten Ausdrucke zu Hülfe. 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 Wäße, sondern auch die ganze Musik in der nöthigen Gleichheit vom Tacte zu erhalten; diese Gleichheit kann auch dem besten Musiko, ob er schon übrigens sein Feuer in seiner Gewalt hat, im andern Falle durch die Ermüdung schwer werden. Da dieses nun bey einem geschehen kann; so ist diese Vorsicht, wenn viele zusammen musciren, um so viel nöthiger, jemehr hierdurch das Tact-Schlagen, welches heut zu Tage bloß bey weitläufigen Musiken 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 Musiken, 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 folgendes, wie es sich gehört, nahe am Flügel; so kann nicht leicht eine Unordnung einreißen. Bey Sings-Mrien, worinnen das Zeit-Maas sich schleunig verändert, oder worinnen alle Stimmen gleich lären, und die Sings-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 Wäße 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 beschließt. Will jemand anfangen zu eilen oder zu schleppen, so kann 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 kann auf diese Art, weil

und rührendsten Stellen, dem guten Geschmack zu noch mehrerem Eckel, aufs reichlichste mit lieblichen Trillerchen verbrämen lehret; oft wird mit alten Schulmeister-Manieren, oft mit herausgestolperten und zur Unzeit angebrachten Laufern, wobey die Finger zuweilen den Koller zu kriegen scheinen, abgewechselt.

§. 11. Bevor wir diesen Fehlern durch gegründete Vorschriften abzuhelpen suchen, müssen wir noch etwas von dem Instrumente sagen. Man hat außer vielen Arten der Claviere, welche theils wegen ihrer Mängel unbekannt geblieben, theils noch nicht überall eingeführt sind, hauptsächlich zwey Arten, nemlich die Flügel und Clavicorde, welche bis hieher den meisten Beyfall erhalten haben. Jene braucht man insgemein zu starken Musiken, 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 ausstudiret werden muß. Sie thun gut bey dem allein spielen und bey einer nicht gar zu stark besetzten Musik, ich glaube aber doch, daß ein gutes Clavicord, ausgenommen, daß es einen schwächern Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein und überdem noch die Behung und das Tragen der Töne voraus hat, weil ich nach dem Anschlage noch jeder Note einen Druck geben kann. Das Clavicord ist also das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist.

§. 12. Zur Eigenschaft eines guten Clavicords gehöret: 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 Instrumente dieses $\bar{\bar{e}}$ noch so ziemlich bequem haben können. Diese Tasten müssen ein richtiges Gewicht in sich haben, welches den Finger wieder in die Höhe hebt. Der Bezug muß vertragen können, daß man es sowol ziemlich

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 wenig geändert werden, und die hinter, oder neben dem Flügel sich befindenden Musici haben einen in beyden Händen gleichen, durchdringenden und folglich den merklichsten Schlag des Tacts vor Augen.

angreifen als schmeicheln kann, 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 kann 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 kann, und wenn jeder Taste gleich geschwinde anspricht, nachdem man durch einen gleichen und geringen Druck mit dem Nagel vom Daumen ihre Reihe überstrichen hat. Die Tractirung eines Flügels muß nicht zu leichte und läppisch seyn; die Tasten müssen nicht zu tief fallen, die Finger einigen Widerstand haben und von den Tangenten wieder aufgehoben werden. Hingegen 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. Beide Arten von Instrumenten müssen gut temperirt seyn, indem man durch die Stimmung der Quinten, Quarten, Probirung der kleinen und großen Tertien und ganzer Accorde, den meisten Quinten besonders so viel von ihrer größten Reinigkeit abnimmt, daß es das Gehör kaum merket und man alle vier und zwanzig Ton-Arten gut brauchen kann. Durch Probirung der Quarten hat man den Vortheil, daß man die nöthige Schwebung der Quinten deutlicher hören kann, weil die Quarten ihrem Grund-Tone näher liegen als die Quinten. Sind die Claviere so gestimmt, so kann 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 merken vollstimmig, ohngeachtet die Harmonie wegen der Verhältnisse die geringste Unreinigkeit sogleich entdeckt.

*) Wenn Clavicord muß der Bezug stark seyn, damit der Ton bey der Zebung rein bleibe. Die Tasten müssen nicht zu flach fallen. Ausserdem müssen die Wirbel recht fest sehn, damit die Saiten durch die Gewalt des Anschlages sich nicht verstimmen.

Durch diese neue Art zu temperiren sind wir weiter gekommen als vor dem, ob schon die alte Temperatur so beschaffen war, daß einige Ton-Arten reiner waren als man noch jezo bey vielen Instrumenten antrifft. Bey manchem andern Musiko würde man vielleicht die Unreinigkeit eher vermerken, 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 kann, 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 gehöret werden müssen, mit Mühe herausbringen; was aber mit vieler Arbeit schon muß gespielt werden, das kann unmöglich die Wirkung haben, die es haben soll. Man gewöhnt sich bey beständigem Spielen 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 kann sogar mit der Zeit, wenn man bloß auf einem Clavicorde spielt, die Stärke aus den Fingern verlieren, die man vorher 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 kann, 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 letztern 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 Segung der Finger, so schwer und verschieden sie auch bey dem Clavier ist, durch diese Uebung so geläufig werde, daß man nicht mehr darüber denken darf.

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

§. 18. Alsdenn 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 bey nahe Zeit Lebens lernen kann, 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 Punkts mit seiner natürlichen Fähigkeit und Jahren zur Noth zufrieden seyn kann.

§. 19. Man gehe sogleich an die Probe-Stücke, man lehre sie erstlich 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 kann 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 spielt.

§. 22. Da ich bey Bezeichnung der Probe-Stücke alles nöthige beigefügt habe, und ich solche zu vielen malen mit der größten Aufmerksamkeit durchgespielt, damit mir auch nicht die geringste Kleinigkeit entwischen

möchte, so glaube ich, daß, wenn man alles in acht nimmt, hierdurch die Geschicklichkeit der Hände sowohl als der Geschmack hinlänglich gebildet werden kann, andere und schwerere Sachen zu erlernen.

§ 23. Ich habe zu Vermeidung aller Zweydeutigkeit die Triolen ohne 3. das Abstoßen der Noten ohne Striche mit bloßen Punkten, und die abgekürzten Wörter: f. p. u. f. w. an den meisten Orten ohne hintenstehende Punkte angedeutet.

§. 24. Damit ich allerley Exempel der Finger = Setzung in allerley Ton-Arten, des Gebrauchs der Manieren und des guten Vortrags bey allerley Leidenschaften habe anbringen können, und dieses Werk vollständig erscheine, so habe ich nicht verhindern können, daß nicht zuletzt die Probe-Stücke in der Schwierigkeit zugenommen hätten. Ich habe geglaubt, es sey gut, jedermann zu dienen, nicht lauter Stücke von der ersten Leichtigkeit beizufügen, und nicht vieles unberührt zu lassen. Ich hoffe, daß die mißsam hinzugefügte Applicatur und Spiel-Art die schwerern Stücke nach vorher gegangenen deutlichen Unterrichte ganz leichte machen werde. Es ist schädlich, die Scholaren mit zu vielen leichten Sachen aufzuhalten; sie bleiben hierdurch immer auf einer Stelle, einige wenige von der ersten Art können zum Anfange hinlänglich seyn. Es ist also besser, daß ein geschickter Lehrmeister seine Schüler nach und nach an schwerere Sachen gewöhnet. Es beruht alles auf der Art zu unterweisen und auf vorhero gelegten guten Gründen, hierdurch empfindet der Schüler nicht mehr, daß er an schwerere Stücke gebracht worden ist. Mein seliger Vater hat in dieser Art glückliche Proben abgelegt. Bey ihm mußten seine Scholaren gleich an seine nicht gar leichte Stücke gehen. Solchergehalt darf sich auch niemand vor meinen Probe-Stücken fürchten.

§. 25. Sollte es einigen wegen ihrer Fertigkeit gelüsten, solche nur obenhin den bloßen Noten nach vom Blatte wegzuspielen; so bitte ich gar sehr, diese Stücke vorhero mit gehöriger Aufmerksamkeit bis auf alle die geringsten Kleinigkeiten durchzusehen, bevor sie solche ausüben wollen,

Das erste Hauptstück.

Von der Finger-Setzung. Tab. I.

§. 1.

Die Setzung der Finger ist bey den allermeisten Instrumenten durch die natürliche Beschaffenheit derselben gewissermaßen festgesetzt; bey dem Claviere aber scheint sie am willkührlichsten 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 bisher so unbekannt gewesen und nach Art der Geheimnisse nur unter wenigen geblieben ist, so hat es nicht fehlen können, daß die allermeisten auf diesem schlüpfrigen und verführerischen Wege haben irren müssen.

§. 3. Dieser Irrthum ist um so viel beträchtlicher, je weniger man ihn oft hat merken können, indem auf dem Claviere das meiste auch mit einer falschen Applicatur, obschon mit entsetzlicher Mühe und ungeschickt, herausgebracht werden kann, anstatt daß bey andern Instrumenten die geringste falsche Finger-Setzung 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 zugeschrieben und geglaubet, es müsse so und könne nicht anders seyn.

§. 4. Da man hieraus erkennen kann, 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 kann. Die ganze Fertigkeit hängt hiervon ab, und man kann aus der Erfahrung beweisen, daß ein mittelmäßiger Kopf mit gut gewöhnten Fingern allezeit den größten Musi-

cum im Spielen übertreffen würd, wenn dieser letztere wegen seiner falschen Applicatur gezwungen ist, wider seine Ueberzeugung sich hören zu lassen.

§. 5. Aus dem Grunde, daß jeder neue Gedanke beynahc 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. Unsr'e Verfahren, 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 kann, 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 willkührlicher ist, als bey jenen. Vor diesem war das Clavier nicht so temperirt wie heut zu Tage, folglich brauchte man nicht alle vier und zwanzig Ton-Arten wie anzehn, 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 fortkommen kann, da es noch eher vormals 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 musikalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommern Gebrauch der Finger sich auszuendenken, besonders den Daumen, welcher ausser andern guten Diensten hauptsächlich in den schweren Ton-Arten ganz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Hierdurch ist er auf einmal 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 kann; 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 unkräftig bleiben würden.

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

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

§. 12. Man spielt mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven; je mehr insgemein hierinnen gefehlet wird, desto nöthiger ist hierauf acht zu haben. Die Steife ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen, die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welches alle Augenblicke nöthig ist. Alle Spannungen, das Auslassen gewisser Finger, das Einsetzen zweyer Finger nach einander auf einen Ton, selbst das unnentbehrliche Ueberschlagen und Untersetzen erfordert diese elastische Kraft. Wer mit ausgestreckten Fingern und steifen Nerven spielt, erfähret außer der natürlich erfolgenden Ungeschicklichkeit, noch einen Hauptschaden, 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 einmal thun kann, wenn er auch wollte. Es wird ihm alles leichte; man kann dieses im Augenblick einem Spieler ansehen; versteht er die wahre Applicatur, so wird er, wenn er anders sich nicht unnöthige Gebehrden angewöhnt hat, die schweresten 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 Schrauben und Grimassen ungeschickt genug spielen wird.

§. 13. Wer den Daumen nicht braucht, der läßt ihn herunter hangen, damit er ihm nicht im Wege ist; solcher Gestalt fällt die mäßigste Spannung schon unbequem, folglich müssen die Finger ausgestreckt und steif

werden, um solche heraus zu bringen. Was kann 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 erhält, indem sie sich allezeit biegen müssen, wenn der Daumen sich bald bey diesem bald jenem Finger eindringt. Was man ohne ihn mit steifen und gestreckten Nerven bespringen mußte, das spielt man durch seine Hülfe anjeto rund, deutlich, mit ganz natürlichen Spannungen, folglich leichte.

§. 14. Es verstehet sich von selbst, daß bey Sprüngen und weiten Spannungen diese Schlappigkeit der Nerven und das Gebogene der Finger nicht beygehalten werden kann; selbst das Schnellen erfordert bisweilen auf einen Augenblick eine Steiffe. Weil dieses aber die seltensten 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 Herspringens 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 manchmal 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 sehen würde, solche Finger einem andern vorzusagen. Beym Unterweisen hat man selten mehr als ein Instrument, damit der Lehrmeister zugleich mit-spielen könne. Wir sehen hieraus erstlich, daß, ohngeachtet der unendlichen Verschiedenheit der Applicaturen, dennoch wenige gute Haupt-Regeln hinlänglich sind, alle vorkommende Aufgaben aufzulösen; zweitens, daß durch eine fleißige Uebung der Gebrauch der Finger endlich so mechanisch wird und

werden muß, daß man, ohne sich weiter darum zu bekümmern, 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 kann nicht zu viel Gelegenheit geben, diese schon oben in der Einleitung angepriesene Art von Uebung 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, es sey was vor ein Schlüssel vorstehe, 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 unndthigem Zwang und Spannungen vergesellschaftet ist.

§. 19. Die Gestalt unserer Hände und des Griffbrets bildet uns gleichsam den Gebrauch der Finger ab. Jene giebt uns 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 Namen der Halbtöne 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 kann; endlich werde ich von den Bindungen, von einigen Freyheiten wider die Regeln, einigen schweren Exempeln und Hülfsmitteln handeln; zuletzt werden die Probe-Stücke das noch übrige nachholen, durch deren Anhängung ich 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 Ueberhäufung vieler, aus ihrem Zusammenhang gerissenen Exempel unerträglich und zu weitläufig worden wäre.

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

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

§. 27. Das Uberschlagen geschieht von den andern Fingern und wird dadurch erleichtert, indem ein größerer Finger über einen kleinern oder den

Daumen geschlagen wird, wenn es gleichfalls an Fingern fehlen will. Dieses Ueberschlagen muß durch die Uebung auf eine geschickte Art ohne Beschränkung 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 Passagien durch die Ton-Leitern, welche sich nicht eben so anfangen und endigen, wie sie hier abgebildet sind, versteht es sich von selbst, daß man wegen der Folge die Finger so eintheilt, daß man just damit auskömmt, ohne allezeit verbunden zu seyn, denselben Finger eben auf die Taste zu setzen und keinen andern.

§. 30. Bey Tab. I. Fig. I. ist uns die Scala C dur im Aufsteigen vorgemahlt. Wir sehen hierbey drey Arten von Finger-Setzung für jede Hand. Keine davon ist verwerflich, ohngeachtet die mit dem Ueberschlagen des dritten Fingers über den vierten in der rechten Hand und in der linken des zweyten Fingers über den Daumen, und die, allwo der Daumen in F wieder eingefeset wird, vielleicht gewöhnlicher seyn mögen als die dritte Art. In wie fern jede gut zu brauchen ist, sehen wir aus den Exempeln bey Fig. II.

§. 31. Fig. III. zeigt uns C dur im Absteigen. Es finden sich hier abermals drey Arten von Applicatur, welche alle drey gut seyn können in gewissen Absichten, wie wir aus den unter Fig. IV. angeführten Exempeln sehen, ob schon außer diesen Fällen, woben sie so und nicht anders seyn müssen, eine mehr üblich seyn kann wie die andere.

§. 32. Wir lernen hierbey aus den unter Fig II. und IV. befindlichen Exempeln, daß außer der Nothwendigkeit beständig auf die Folge zu sehen, der kleine Finger allezeit gleichsam zum Hinterhalt in gehenden Passagien bleibt und hierbey nicht eher gebraucht wird, als entweder im Anfange, oder wenn derselben Umfang just mit ihm zu Ende gehet; dieses versteht sich gleichfalls bey den Scalas, wo er manchmal drüber steht.

Falle nimmt man dafür den Daumen. Um wegen dieses kleinen Fingers keine Verwirrung anzurichten, habe ich die Scalen bis über die Octave verlängert, damit man die Folge desto deutlicher sehen könne.

§. 33. A moll im Aufsteigen finden wir bey Figur V. mit zweyerley Finger-Setzung; doch ist die, so gleich über und unter den Noten steht, die beste; die andere kann allenfalls bey den unter Fig. VI. angeführten Exempeln gute Dienste thun; indessen da man noch mehrere Arten ausfindig machen könnte, wenn man die Exempel darnach einrichten wollte, und solche also dadurch dem ohngeachtet nicht so natürlich wird, wie die nächst den Noten, so habe ich sie mehr zur Warnung, als zur Nachahmung angeführt, weil ich weiß, daß sie hier und da Mode ist. Das unnatürliche bestehet darinnen, daß der Daumen in das D eingefest wird, ohngeachtet das E mit zwey halben Tönen darauf folgt; denn der Daumen mag sich gerne nahe an den halben Tönen aufhalten, wenigstens ist diese Haupt-Regel hierbey zu merken, daß der Daumen der rechten Hand im Aufsteigen nach einem oder mehrern halben Tönen, im Absteigen aber vor einem oder mehrern halben Tönen, und der linke Daumen im Absteigen nach, und im Aufsteigen vor den halben Tönen, eingefest wird. Wer diese Haupt-Regel in den Fingern hat, dem wird es allezeit fremde fallen, bey Gängen, wo halbe Töne vorkommen, den Daumen etwas entfernt von selbigen einzusetzen.

§. 34. A moll im Absteigen sehen wir bey Fig. VII. mit dreyerley Finger-Ordnung. Da hier, wie bey C dur, auch kein halber Ton vorkommt, so sind sie alle drey gut, und zu gebrauchen. Die, wo der Daumen in das D eingefest wird, ist ungewöhnlicher als die andern.

§. 35. C dur im Aufsteigen zeigt sich bey Fig. VIII. dreyfach. Die mit (*) bezeichnete Applicatur ist die ungewöhnlichste. Die mittelfte im Diskante und unterste im Basse giebt zu einer neuen Regel Gelegenheit, welche so heißt: Das Uberschlagen, welches mit dem zweyten Finger über den Daumen, und mit dem dritten Finger über den vierten geschieht, hat seinen eigentlichen Nutzen bey Passagien ohne halben Töne; allda geschieht es auch, wenn es nöthig ist, oft hinter einander. Dann und wann geschieht es auch bey einem einzigen vorkommenden halben Ton; man setzet in der Folge den Daumen oder vierten Finger gleich an dem halben Tone ein, und der zweyte

der dritte Finger, welche dieses wegen ihrer vorzüglichen Länge bequem thun können, steigen auf diesen halben Ton; hierauf nimmt ganz natürlich der Daumen nach der §. 32. angeführten Regel seinen ihm zukommenden Platz ein. Das bey Fig. IX. angeführte Exempel (a) könnte eine Ausnahme wider unsere Regel abgeben, doch wird solches gewöhnlicher mit Untersezung des Daumens (b) gespielt. Folglich ist das Uberschlagen mit dem zweyten Finger über den Daumen auch in dergleichen Fällen brauchbarer als das mit dem dritten Finger über den vierten. Dieses Uberschlagen bey einem vorkommenden halben Tone hat mich genöthiget, diese Scala durch zwey Octaven wegen der Folge durchzuführen.

§. 36. G dur im Absteigen erscheint bey Fig. X. ebenfalls mit dreyerley Ordnungen der Finger. Die, wo der Daumen ins E steigt, ist ohne Zweifel die ungewöhnlichste; die von den Noten entfernteste, die gefährlichste; alle drey aber brauchbar.

§. 37. E mol im Aufsteigen hat nur diese einzige gute Applicatur, Fig. XI. Wer anstatt den Daumen in die Quinte h, solchen in die Quarte a setzen wollte, müßte solches bey Exempeln thun, wo die Folge dieses erfordert, sonst ist diese Finger-Setzung nicht anzurathen. Man hüte sich bey diesem durch eine ganze Octave aufsteigenden E moll, daß man den Daumen nicht ins g, nach der in gedachten 33. §. gegebenen Regel einsetzt, weil man sonst nicht mit den Fingern auskäme. Diese sonst so gewisse Regel leidet, wie wir in der Folge sehen werden, nur ein Paar Ausnahmen, welche gegen den Nutzen, den diese Regel übrigens in der ganze Lehre der Applicatur schaft, nichts bedeuten wollen.

§. 38. E moll im Absteigen sehen wir bey Fig. XII. mit zweyerley Finger-Setzung, wovon die, nächst über und unter den Noten, die beste ist.

§. 39. F dur im Aufsteigen hat im Diskante nur eine gute Applicatur, laut Fig. XIII. hergegen sind im Basse drey, welche in gewisser Art alle brauchbar und deswegen werth sind, daß man sie übet.

§. 40. F dur im Absteigen zeigt sich bey Fig. XIV. im Diskante mit zweyen, und im Basse mit dreyen Applicaturen. Die nächst über und unter den Noten sind die gewöhnlichsten; in den andern ist nichts unregelmäßiges,

sie können bey gewissen Fällen nöthig seyn, folglich kann man sie darbey mit merken.

§. 41. D moll im Aufsteigen bey Fig. XV. hat für jede Hand dreyerley Finger-Setzung; welche alle gut und zu üben sind, ohngeacht daß die von den Noten entfernteste etwas ungewöhnlicher als die andern ist.

§. 42. D moll im Absteigen finden wir bey Fig. XVI. mit zweyerley Arten von Setzung der Finger für jede Hand. Die beyden, welche am weitesten von den Noten entfernt stehen, sind wegen des vorkommenden halben Tones nicht die besten, welcher hier gerne den Daumen in das a verlangt.

§. 43. B dur hat nur diese einzige bey Fig. XVII. angemerkte Applicatur so wohl im Auf- als Absteigen.

§. 44. G moll im Aufsteigen hat bey Fig. XVIII. in der rechten Hand zweyerley, und in der linken Hand dreyerley Arten von Finger-Setzung. Die nächste über den Noten und die entfernteste unter den Noten sind der im 33. §. angeführten Regel gemäß; die andern können dem ohngeacht in gewissen Fällen auch gute Dienste thun.

§. 45. G moll im Absteigen ist nach Fig. XIX. nur einfach. Man wird von selbst begreifen, wenn eine Passagie nicht just sich so anfange, was man im Anfange vor einen Finger einsetzen müste.

§. 46. D dur im Aufsteigen bey Fig. XX. hat in der rechten Hand nur eine; in der linken aber drey Arten von Applicaturen; die nächste unter den Noten ist nach der Regel wegen Einsetzung des Daumens und in allerley Arten von Passagien, welche nicht eben sich so anfangen und endigen, wie hier vorgeschrieben ist, zu brauchen; im übrigen sind die andern beyden, bey diesem Falle besonders auch gut und zu üben. Die mitttelste im Basse beweist den im 35. §. angeführten Vorzug dieses Ueberschlagens.

§. 47. D dur im Absteigen zeigt in Fig. XXI. für die rechte Hand dreyerley und für die linke zweyerley Finger-Setzung, wovon jede in ihrer Art brauchbar ist.

§. 48. H moll im Aufsteigen findet sich bey Fig. XXII. für beyde Hände einfach. Wenn die Passagie nicht just sich anfängt wie hier stehet, so setzet man in der linken Hand anstatt des vierten Fingers den Daumen ein. Dieses merken wir überhaupt bey allen Scalen, daß, nach veränder-

tem Anfange, der Finger eingesetzt werden muß, welcher in der Folge über der Octave steht. Bey der rechten Hand findet sich eine unvermeidliche Ausnahme wider die im 33. §. angeführte Regel. Wer solche Regel gut in den Fingern hat, muß wohl acht haben, damit er nicht den Daumen statt des e, in das d setze. Dieser Punct macht diese Scale etwas verführerisch.

§. 49. H moll im Absteigen treffen wir bey Fig. XXIII. einfach an. Man könnte auch mit dem kleinen Finger in der rechten Hand anfangen und den Daumen ins e, und hierauf den dritten Finger ins d setzen, daß hernach der Daumen wieder in die Octave käme; Allein diese Applicatur, ob sie schon zu gebrauchen, und nicht unrecht ist, ist nur eine Octave durch gut, weiter herunter dürfte leicht eine Verwirrung entstehen.

§. 50. A dur im Aufsteigen finden wir unter Fig. XXIV. mit einer Applicatur für die rechte und zweyen für die linke Hand. Die nächste unter den Noten ist nach der oft angeführten Regel, und bey allerley Fällen brauchbarer als die, so darunter steht, ohngeacht sie auch zuweilen nöthig seyn kann.

§. 51. A dur im Absteigen zeigt Fig. XXV. einfach. Es versteht sich von selbst, wie wir schon gehört haben, daß, wenn der Anfang nicht eben so ist, wie hier, in der rechten Hand statt des kleinen Fingers der Daumen eingesetzt werden muß, und wenn eine Passagie aus dieser Ton-Art mit dem Grund-Tone sich anfängt, anstatt 2, 3, 4, für die linke Hand, 1, 2, 3, stehen muß.

§. 52. Fis moll im Aufsteigen sehen wir bey Fig. XXVI. einfach. Weiter ist hierbey nichts zu merken, als der Nutzen von der im 33. §. angeführten Regel, welcher die nunmehr noch vorkommende Scalen, jemehr Versetzungs-Zeichen sie haben, und jemehr halben Töne darbey vorkommen, desto einfacher und desto weniger gefährlich, folglich zur Uebung ganz leichte machen wird.

§. 53. Fis moll im Absteigen hat nach Fig. XXVII. mit a dur einerley Finger-Setzung, die einzige im Aufsteigen für die linke Hand, welche, wie wir §. 50. gesehen haben, nur dann und wann zu gebrauchen ist, ausgenommen. Wir werden aus der Folge ersen, daß nunmehr alle noch vorkommende weiche Ton-Arten im Absteigen einerley Applicatur mit den

harten Ton-Arten annehmen, welche einerley Versetzungs-Zeichen mit jenen gemein haben, oder, wegen Angränzung der Ton-Arten mit den Kreuzen an die mit Beem noch deutlicher zu sagen, deren Grund-Ton die kleine Terzie von der weichen Ton-Art ist.

§. 54. E dur hat bey Fig. XXVIII. für beyde Hände so wohl im Aufsteigen als auch im Absteigen einerley einfache Finger-Ordnung. Eis moll im Absteigen hat dieselbe. Da jedem aus dem vorigen die Leitern von den absteigenden weichen Ton-Arten bekannt seyn können, so werde ich die Abbildung derselben, in so fern sie keine besondere Applicatur haben, als etwas überflüssiges weglassen.

§. 55. Eis moll im Aufsteigen nach Fig. XXIX. hat eine einzige mögliche gute Finger-Setzung.

§. 56. H dur im Auf- und Absteigen hat nebst dem absteigenden Eis moll, nach Fig. XXX. einerley Finger. Dieses letztere im Aufsteigen unterscheidet sich bloß durch die Größe der Intervallen, aber nicht durch die Ordnung der Finger von den erstern, wie wir aus Fig. XXXI. sehen.

§. 57. Fis dur auf- und absteigend hat nebst Es moll im Absteigen eine gemeinschaftliche unter Fig. XXXII. abgebildete Applicatur. Die bey dem aufsteigenden Es moll, laut Fig. XXXIII. ist eben dieselbe, ohngeacht so wohl die Größe der Intervallen als auch die Schreib-Art von jenen unterschieden ist. Wir bemerken bey der linken Hand eine nöthige Ausnahme von unserer im 33. §. angeführten Regel, vermöge welcher statt des c der Daumen ins d hätte gesetzt werden sollen.

§. 58. Des oder Eis dur mit seiner Finger-Ordnung in beyderley Bewegung zeigt uns Fig. XXXIV. B moll hat bey dem Absteigen dieselbe Applicatur. Bey dem Aufsteigen gedachten b molls finden wir so wohl die Abbildung der Scala als der Finger-Setzung unter Fig. XXXV. Die linke Hand hat zweyerley gute Applicatur.

§. 59. As dur hat nach Fig. XXXVI. so wohl hinauf als herunter mit dem Absteigenden f moll einerley Setzung der Finger. Dieses letzteren Applicatur beym Aufsteigen ist unter Fig. XXXVII. besonders abgebildet. Die linke Hand hat hier abermals zweyerley gute Finger-Ordnungen, von denen die nächst den Noten die brauch-

• barste ist, ob schon die unterste das im 35. und 46. §. angeführte anfs neue beweiset.

§. 60. Es nur sehen wir bey Fig. XXXVIII.; diese Ordnung der Finger gilt im Auf- und Absteigen. Das absteigende E moll hat dieselbe Applicatur. Diese Ton-Art, wenn sie in die Höhe gehet, hat unter Fig. XXXIX. für jede Hand zwey Arten von Finger-Ordnungen, wovon die den Noten entlegensten nur in dem Bezirk einer Octave in einer Folge gut seyn. Wir merken hierbey an, daß je mehr die Versetzungs-Zeichen und halben Töne sich bey den Ton-Arten verlieren, welches hauptsächlich in den aufsteigenden weichen Scalen vor die andern geschieht, desto mannigfaltiger die Applicaturen werden.

§. 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 Scala, um bey einer Ordnung zu bleiben, ihrem Anfange ähnlich seyn muß, so merke man, daß der Daumen gemeinlich einmal nach den zweyten darauf folgenden Fingern und das andremal nach allen dreien eingesetzt wird; bey dem Aufsteigen mit der rechten Hand und bey dem Absteigen mit der linken heißt dieses **untersetzen**. Ueßt man sich so lange, 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-Setzung 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, einmal 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, eingesetzt worden. Man muß dieses Einsetzen nicht mit dem Ueberschlagen verwechseln. **Ueberschlagen** heißt: wenn ein Finger über den andern gleichsam wegflettert, 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 so wohl 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 einmal 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 seinen ordentlichen Platz sich von selbst eindringen lernt. Diese letztern behalten den Namen 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 fortzukommen. Einer der größten Vorzüge des Claviers, vermöge dessen man mit besonderer Leichtigkeit aus allen vier und zwanzig Ton-Arten spielen kann, ist also durch die Unwissenheit der rechten Applicatur verborgen geblieben. Bey Gelegenheit der Versetzungs-Zeichen muß ich meine Meinung wegen ihrer Andeutung sagen. Die Alten pflegten jeden Noten, wenn sie nicht unmittelbar auf einander folgten, ihre Versetzungs-Zeichen beizusetzen, und hatten Recht. Jezo läßt man ein Versetzungs-Zeichen für mehrere nicht unmittelbar auf einander folgende Noten von derselben Art gelten. Die unerwartete Veränderung der Modulation, derselben zuweilen vorkommende zweydeutige Wendung macht oft das wiederholte Benzfügen der Versetzungs-Zeichen nothwendig.

§. 64. Das Untersetzen und Ueberschlagen als die Haupt-Hülfsmittel in der Abwechselung der Finger müssen so gebraucht werden, daß alle

Töne dadurch gut zusammen gehängt 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 Abbiegen zu vermeiden, als der übrige Gebrauch des Ueberschlagens und das Unterrücken des Daumens, weil selbiger bey vollkommenen halben Tönen mehr Platz und folglich auch mehr Bequemlichkeit hat, unter die andern Finger durchzukriechen, als bey einer Folge von lauter unten liegenden Tasten. Bey den Ton-Arten ohne Versetzungs-Zeichen geschieht 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 einstimmige gehende Gedanken beurtheilt. Von einigen hierbey besondern Fällen und Freyheiten wird zuletzt gehandelt werden.

§. 66. Wir schreiten nunmehr zu mehrstimmigen Exempeln. Hierbey werden die Sprünge mit vorkommen, indem man sie, weil selbige so viel möglich ohne Zwang nach der ordentlichen Länge der Finger eingerichtet seyn müssen, darnach abzumessen hat. Findet jemand wegen seiner langen Finger für bequem, gewisse harmonische Anschläge, Brechungen oder Spannungen mit andern Fingern zu nehmen, als hier vorgeschrieben ist, so stehet es ihm frey, nur muß es keine eingeübete Bequemlichkeit seyn. Indem ich bey Verfertigung der Probe-Stücke auf allerhand Fälle gesehen habe, so habe ich die Sprünge und Spannungen mit Fleiß in das Adagio aus dem B gelegt, um solche zu erleichtern; wer Lust hat, solche für sich geschwinde zu üben, dem stehet es frey.

§. 67. Zwey Klänge zusammen, welche um eine Secunde von einander unterschieden sind, werden mit zwey an einander liegenden Fingern gegriffen. Aus den vorhergehenden und folgenden Noten kann man leicht sehen, welche es seyn müssen. Bey Fig. XXXX. finden sich Exempel von allerley Art. Wir sehen, daß hier abermals der Daumen von den halben Tönen verschont bleibt. Bey den Noten ohne Ziffern bezieht man sich auf das vorhergegangene. Der

einmahl vorgezeichnete Schlüssel gilt so lange, bis er durch einen andern aufgehoben wird.

§. 63. Gebrochene Secunden werden mit abgewechselten Fingern so gespielt, wie bey Fig. XLI. zu sehen ist; dieses Abwechseln ist der über solche Art Noten gewöhnlicher Maassen angedeuteten Schleifung zuträglich, als das Fortsetzen eines Fingers, weil durch dieses letztere die Noten mehr gestoßen werden, als es seyn soll. Wir sehen hier, und werden es in der Folge noch öfter erfahren, daß gemeiniglich der Daumen und der zweyte Finger an der linken Hand am meisten an den Tertern gebraucht wird, allwo man in der rechten Hand den zweyten und dritten Finger einsetzt.

§. 69. Bey Anschlagung der Tertian merke man, daß sie mit denjenigen Fingern gegriffen werden, welche wir bey denen unter Fig. XLII. bezeichneten vielen Exempeln finden; man siehet hier ebenfalls auf das vorhergehende und folgende; der Daumen bleibt von den halben Tönen weg, dergleichen der kleine Finger; beyde können bloß die Erlaubniß bekommen, auf solche halbe Töne gesetzt zu werden, wenn ein vorhergegangener oder nachfolgender Sprung dieses nothwendig macht. Ich habe deswegen vielerley Exempel hierbey angeführt, weil oft viele Tertian hinter einander vorzukommen pflegen, um die hierzu nöthige Abwechselung der Finger deutlich zu zeigen. Der kleine Finger kann auch auf dem halben Tone seyn, wenn der andere zugleich mit anschlagende Finger auch auf selbigem ist. Aus dieser Ursache ist die Applicatur der rechten Hand in dem bey (a) Tab. II. angeführten Exempel nicht so gut als die bey (b) und die für die linke Hand bey (c). Dieser kleine Finger wird ebenfalls so wenig fortgesetzt, als durch einen andern abgelöst (d), sondern er kommt nur immer einmal und zwar in den äußersten Tönen (e) vor, es sey denn, wenn eine oder mehrere Noten zwischen die Tertian kommen, wie bey (f) zu sehen ist. Ferner merke man aus dem dritten und folgenden Exempeln bey Fig. XLII. daß einerley Töne mit denselben Fingern genommen werden. Bey vielen hinter einander vor kommenden Tertian auf die Art wie die beyden Exempel (g) ausweisen, setzt man bey geschwinder Zeitmaasse lieber mit den Fingern fort, indem alsdenn das Abwechseln schwerer fällt. Uebrigens sehen wir, daß allerley Setzung von Fingern bey diesen Ter-

tien vorkommen, obschon einige öfter als andere; bloß $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ sind unnatürlich und folglich verwerflich.

§. 70. Gebrochene Terzien einzeln oder auch in einer Folge bey langsamer Zeitmaaß werden so gespielt, wie wir sie zusammen anzuschlagen, im vorigen §. gelehrt haben. Viele hinter einander in geschwindem Tempo vorkommende Tertien-Sprünge werden, so lange keine halben Töne sich einmischen, ohne Abwechselung der Finger entweder mit $\frac{1}{2}$ oder $\frac{2}{3}$ gegriffen, Tab. II. Fig. XLIII. (a); so bald aber halbe Töne darbey vorkommen, so wechselt man mit den Fingern ab und hält den Daumen von den halben Tönen zurück (b). In Haltungen und Sprüngen wird auch die Setzung $\frac{1}{2}$ und $\frac{2}{3}$ gefunden (c). Der Daumen kriegt hierbey die Erlaubniß, auf die halben Töne gesetzt zu werden, welche ihm die Nothwendigkeit bey solchen Spannungen giebt.

§. 71. Die Quartan werden gegriffen, wie wir bey Fig. XLIV. sehen. Bey dem Discant-Schlüssel werden die untersten Noten mit der linken und bey dem Baß-Schlüssel die obersten mit der rechten Hand genommen. Die gebrochenen in langsamer Zeitmaaß haben eben diese Setzung. Bey vielen hinter einander vorkommenden geschwinden Quart-Sprüngen ohne halbe Töne wird ohne Abwechselung $\frac{1}{2}$ oder $\frac{2}{3}$ eingesetzt (a). Bey vorkommenden halben Tönen kann man auch dann und wann, aber nur einmal ohne Folge $\frac{2}{3}$ nehmen (b). Diese Sprünge werden auch mit $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{2}{3}$ und $\frac{3}{4}$ gespielt, sobald die nachfolgenden Noten solches erfordern, wie wir bey (c) und folgenden Exempeln sehen.

§. 72. Die Quinten und Sexten werden auf dreyerley Art gegriffen, wie unter Fig. XLV. zu sehen ist. Aus Fig. XLVI. sehen wir die Finger-Setzung von Sexten in einer Folge. Mit diesen gebrochenen Sexten wird es ebenfalls so gehalten, wie wir bey den Tertien und Quartan gesehen haben. Bey diesen Spannungen kann der kleine Finger öfter als einmal hinter einander vorkommen, und wird also auch gebraucht, ohne daß eben die Weite der Passage mit ihm zu Ende gehet.

§. 73. Die Septimen und Octaven werden mit $\frac{1}{2}$ gegriffen. Wer lange Finger hat und kann die Septimen, wobey ein halber Ton ist, mit $\frac{1}{2}$ oder $\frac{1}{3}$ ohne Zwang nehmen, dem steht es frey. Außerdem aber ist es gar

wohl erlaubt, daß hier der Daumen so wohl als der kleine Finger ohne Bedenken auf die halben Töne gesetzt wird.

§. 74. Weil diese Octaven-Sprünge, besonders in der linken Hand, allwo sie am öftersten vorzukommen pflegen, das Fortsetzen mit dem Daumen oder dem kleinen Finger nothwendig machen, so thun diejenigen, welche durch die Verdoppelung der Octaven im General-Basse noch nicht hinlänglich hierinnen geübt sind, wohl, wenn sie den ersten besten Bass ergreifen, und solchen einmal mit dem bloßen Daumen und das andremal mit dem kleinen Finger alleine durchspielen; dadurch kriegen sie ohnvermerkt eine Fertigkeit nicht allein in diesem nöthigen Fortsetzen, sondern auch das Griffbret auswendig zu finden.

§. 75. Die bey Fig. XLVII. befindlichen Exempel zeigen, daß man zuweilen theils wegen der vorhergehenden, theils folgenden Noten an statt des Daumens den zweyten Finger, und an statt des kleinen den vierten Finger in Octaven Sprüngen braucht. Der Daumen, wenn er auf einem halben Tone ist, kann nicht so übergeschlagen werden, wie wir bey Fig. XLVIII. sehen.

§. 76. Wir nehmen nunmehr die Anschläge dreyer Klänge zusammen vor; bey Fig. XLIX. finden wir die Finger-Setzung von dergleichen Anschlägen in dem Bezirk einer Quarte. Bey den Exempeln (a) und (b) erfordert die Folge eine eigene Applicatur.

§. 77. Fig. L. zeigt uns die Finger zu dreyfachen Zusammen-Klängen in dem Umfange einer Quinte. Bey Gelegenheit des Exempels (a) merke man, daß ausser diesem F moll noch C, Cis, Fis, G, Gis, B und H mit der kleinen Tertie, dergleichen Setzung der Finger vertragen. Ausser dem bey (b) angemerkten Exempel können auch Cis, Dis, E, Gis, A, B und H in der harten Ton-Art so gegriffen werden. Besonders hat bey diesen Moll und Dur Ton-Arten, wenn deren Tertie auf einen halben Ton fällt, der dritte Finger wegen seiner Länge mehr Bequemlichkeit, hierauf gesetzt zu werden als der vierte.

§. 78. Drey Stimmen zusammen in dem Bezirke einer Sexte werden so genommen, wie wir bey Fig. LI. sehen. Fig. LII. lehrt uns dasselbe bey einem Umfange von einer Septime und Fig. LIII. von einer Octave.

Bei diesen weiten Spannungen von Septimen und Octaven, wie wir §. 73. gesehen haben, ist allen Fingern erlaubt, auf die halben Töne zu kommen, indem dieses allezeit besser ist, als ein überflüssiger Zwang. Folgende Finger-

setzung  ist auch für gewisse Hände bequem.

§. 79. Um zu zeigen, mit was für Fingern vier Töne zugleich angeschlagen werden, finden wir bey Fig. LIV. die Exempel hiervon; (a) besonders zeigt uns diesen vierstimmigen Anschlag in einer Weite von einer Quinte; (b) von einer Sexte; nach dem Exempel mit dem Bass-Schlüssel können auch die im 77. §. angeführten dur Ton-Arten gegriffen werden; (c) von einer Septime und (d) von einer Octave. Die beyden nach (c) mit (*) (*) bezeichneten Exempel zeigen uns die Finger bey Personen, welche solche besonders lang haben; und die mit (1) (2) (3) (4) bezeichneten Exempel beziehen sich auf die im 77. §. unter (a) und (b) vorgestellten Accorde, folglich werden auch alle die allda angeführte harmonische Dreyclänge mit vier Stimmen nach dieser Art gegriffen.

§. 80. Wenn bey diesen harmonischen Zusammen-Klängen eine von den äußersten Stimmen auf einen halben Ton fällt, so nimmt man eine Applicatur, woben nach Erfordern der Daumen oder kleine Finger gemischt werden kann. Doch da man, zumal was den kleinen Finger betrifft, nicht allezeit alle Bequemlichkeit beybehalten kann, weswegen auch dieser Finger mehr Erlaubniß hat, auf die halben Töne gesetzt zu werden, wie der Daumen: so muß man sich nach dem vorhergehenden so wohl als nach der Folge richten, und, da alle Finger nicht gleich sind, überhaupt bey allen Spannungen auf das ungezwungene und natürliche, so viel möglich, bedacht seyn, folglich eine kleine Unbequemlichkeit einer größern vorziehen, indem man oft den kleinen Finger, oder den Daumen lieber auf einen halben Ton setzt, als, ohne selbige Finger übertriebene Spannungen vornimmt, welche nicht allezeit glücken. Wenn viele vollstimmige Anschläge hinter einander vorkommen, so thut man wohl, wenn es seyn kann, daß man sich solche durch die Abwechselung der Finger erleichtert.

§. 81. Wenn bey solchen mehrstimmigen Griffen die beyden äußersten Stimmen auf halben Tönen gegriffen werden müssen, so ist gar kein Bedenken wegen dieser zwey kürzesten Finger mehr übrig, indem, wenn sie beyde auf die hinten stehenden Tasten gesetzt werden, die ganze Hand dadurch hinter gerückt wird, und folglich die Ursache wegfällt, warum der Daumen und der kleine Finger nicht gar bequem auf diesen halben Tönen gebraucht werden.

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

§. 83. Der gute Vortrag, sowol 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 einmal angeschlagen werden, eingesetzt wird (1). Wegen des guten Vortrags kann 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 vornemlich mit hervorgebracht wird. Aus dieser Ursache haben Linkhändige keinen geringen Vortheil auf unserm Instrumente. Bey dem (2) Exempel hat man die Terte 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 gekommene Anweisungen zum Clavier-Spielen außer andern 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 sogar dieses auf einer Taste allein thun können. Der erste zieht Schüler, welche nicht anders als durch Stolpern, Abfäße und Verschrenkung 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 sogar in den Ton-Arten mit den meisten Bersehungss-*Zeichen* ohne die geringste Noth den Daumen auf die halben Töne schleppen; durch dieses Verdrehen 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 Scalas gesehen haben; desto weniger gefährlich ist sie bey den Bindungen. Indem die gebundenen Noten aufs 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 Hülfsmittel, wovon wir hernach handeln werden, kann man ohne Bedenken brauchen. Da man also nicht leicht bey diesen Bedingungen irren kann, so mögen die wenigen Exempel bey Fig. LVI. hinlänglich seyn.

§. 86. Ich mache den Anfang bey Anführung einiger besonderer Exempel, unter Fig. LVII. bey (a) das Uberschlagen des zweyten, bey (b) des dritten und bey (c) des vierten Fingers über den Daumen in Sprüngen zu zeigen. Bey Fig. LVIII. sehen wir das Einsetzen des Daumens in springenden Passagen; man merke hier, daß allezeit nach dem Daumen der vierte Finger, und nach dem zweyten der kleine eingesetzt wird.

§. 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 wegbbleiben.

§. 88. Wenn in den Probe-Stücken zwey Ziffern neben einander über eine Note vorkommen, so wird der eingefetzte Finger, welchen die erste Ziffer anweist, nicht eher aufgehoben, als bis der andere da ist, weil diese mit zwey Ziffern bezeichnete Note nur einmal angeschlagen werden darf, es sey denn, daß eine darüber befindliche Manier, diese Note mehr als einmal zum Gehör bringet. Die Folge so wohl Tab. III. Fig. LX. (a) als die Ausübung einiger Manieren machen dieses Einsetzen zweyer Finger hinter einder oft nöthig; dann und wann ist auch eine Aushaltung daran Schuld (b). Die Biegsamkeit des Daumens ist zu diesem Ablösen vorzüglich geschikt. Da dieses Hülfsmittel so gar leicht nicht ist, geschikt zu gebrauchen, so hat es von Rechtswegen nur bey einer wenigstens etwas langen Note und im Falle der Noth statt. Diese Vorsicht merke 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 müßte 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 eingefetzten Fingers. Ohne 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 fortzugehen, 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. Da dieses Herabgleiten sehr leicht fällt, so kann es auch außer dieser Ursache und in geschwinderer Zeit-Maasse gebraucht werden als das Fortsetzen und Ablösen. Uebrigens merke 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, zumal bey Bindungen, wenn man die Wahl hat, als das Ablösen.

§. 90. Wenn ein Ton öfter als einmal hinter einander in mäßiger Geschwindigkeit vorkommt, so wird mit den Fingern 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 Passagien heraus.

91. Bey etwas langsamen mehr als einmal hinter einander vorkommenden einerley Tönen kann man diesen besondern Vortheil sich zu Nutzen machen, daß man das letztemal denjenigen Finger einsetzt, den die Folge haben muß. Ein Exempel hiervon findet man bey Fig. LXII. Dieser Umstand ereignet sich besonders bey der linken Hand oft.

§. 92. Wenn in denen Ton-Arten mit vielen halben Tönen Passagien vorkommen, welche nicht von der Weite seyn, daß nach unterstem 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 fäl-

len würde, wegen eines geschwinde vorbey gehenden Tones die ganze Hand zu rücken. Diese Regel gilt nur so lange, als bloß ein Ton nach Einfügung 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. Einige brauchen diese Art von Applicatur bey Passagien, wo noch zwey Töne nach dem Daumen folgen, welche ganz oben über die beyden letzten Exempel stehet; sie ist nicht eben unrecht, ich glaube aber, daß man das verbunden ist zu thun, was man in wenigen Veränderungen ohne Unbequemlichkeit verrichten kann.

§. 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 Passagie nicht mit ihm zu Ende gehet. Die Abbildung beyder Passagien findet sich bey Fig. LXIV. Der erstere Fall ist durch die mäßige Zeit-Maß der Noten zu entschuldigen. Man darf dieses Ueberschlagen 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 kann, 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 der Applicatur falsch. Da die Zeit-Maß des ganzen Stückes sehr geschwind ist, so möchte die Einfügung zweyer Finger auf das f fast schwerer gewesen seyn, als dieses Zusammenziehen. Die Hand wird bey diesem Falle gleichfalls etwas wenig nach der rechten Seite gewendet. Das Einfügen 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.

§. 95. Endlich habe ich um beyden Händen Gelegenheit zu geben, sich gleich zu üben, bey Fig. LXVI. zwey Exempel aus den verführerischsten Ton-Arten mit einem Versetzungs-Zeichen beygefügt, in welchen bey dem ersten durch lauter gehende Noten, und bey dem zweyten durch eingemischte Sprünge das Untersezen so wohl als das Ueberschlagen nebst dem Gebrauche des kleinen Fingers deutlich zu ersehen ist.

§. 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 kehren 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 Grund-Stimmen-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 D dur und aus dem As 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 Hererey nicht vorbey gehen wollen, welche seit kurzem erst wieder anfängt etwas weniger gebraucht zu werden. Durch 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 Ueberschlagen 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 Ueberschlagen entweder gar nicht, oder sehr unbequem gespielt werden können, indem der Gesang jeder Stimme bald durch heßliche Absätze verstümmelt, bald gar zerissen wird. Ausserdem ist es vergeblicher Wind, welcher bloß Unverständige blenden kann; denn ein Kenner weiß gar wohl, daß dieses Ueberschlagen allein betrachtet ausser einer kleinen Ungewohnheit, 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. Was wegen der Finger-Setzung bey den Manieren zu merken ist, wird in dem besondern Haupt-Stück von den Manieren abgehandelt werden, weil deren Erklärung vorhero hierzu erfordert wird. Zuweilen sind bey einigen durch kleine Nötigen angeedeuteten Manieren die Ziffern weglassen worden, weil man sie aus der folgenden bezifferten Haupt-Note beurtheilen kann.

§. 99. Im übrigen verweise ich meine Leser auf die zuletzt angehängte Probe-Stücke, allwo von allen in der Applicatur vorkommenden Fällen zusammenhangende Exempel anzutreffen sind.

Zweytes Hauptstück.

Von den Manieren.

Erste Abtheilung.

Von den Manieren überhaupt.

§. 1.

Es hat wohl niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweifelt. Man kann es daher merken, 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 ih-

nen, 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 kann 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 anbringer.

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

§. 4. Auch hierinnen muß man den Franzosen Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie in der Bezeichnung ihrer Stücke besonders sorgfältig sind. Die größter Meister unsers 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 anjeko nicht mehr, wie vordem, fast jede Note mit einem solchen Zierath beschweren, und dadurch die nöthige Deutlichkeit und edle Einfalt des Gesanges verstecken.

§. 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 Musick 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 kann: so werde ich nur etwas wenigens am Ende, bey Gelegenheit der Fermaten davon anführen, im übrigen aber bloß 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 und ohne Zweifel allezeit Mode bleiben werden. Ich werde diesen bekannten Manieren einige neue beyfügen; ich werde 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 kann, 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 überhäuftten 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 Unschuld oder Traurigkeit weniger Auszierungen leidet, als andere Leidenschaften. Wer hierinnen das nöthige in Obacht nimmt, den kann man für vollkommen passieren lassen, weil er mit der singenden Art sein Instrument zu spielen, das über-raschende 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 Unterscheid zwischen der Singe-Stimme und dem Instrumen-

te bey. Wer nur sonst die nöthige Behutsamkeit 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 Zierrathen, womit man das beste Gebäude überhäufen und als das Gewürze, womit man die besten Speisen verderben kann. Viele Noten, indem 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 darben 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; und indem man bey denen Stücken, wo alle Manieren angedeutet sind, deswegen unbekümmert seyn kann, 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 festgesetzten Fälle, dennoch vielleicht eine Möglichkeit zur Ausnahme vorhanden seyn kann.

§. 13. Deswegen ist nöthig, weil bey dieser Materie, um sie mit Vermunft 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 zuzuschreiben hat. Ich werde zu dem Ende allezeit, wo es nöthig ist, den Saß 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 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 anders 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 Wirkung hievon gewesen sey.

§. 16. Da die Franzosen sorgfältig in Beysehung 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 bekannte Zeichen jezo auch bey den Clavier-Sachen schon angefangen, fremde Dinge zu seyn.

§. 17. Die in denen Manieren steckende Noten richten sich wegen der Versehungs-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 Ton-Art hierinnen eine Ausnahme oft zu machen pflegen, welche ein geübtes Ohr bald zu entdecken weiß.

§. 18. Damit man aber auch denen deswegen sich ereignenden Schwierigkeiten vorkommen möge, so habe ich für nöthig gefunden, die Art beyzubehalten, vermöge welcher bey allen Manieren die Versehungs-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 Zeitmaaße und mit dem Inhalte des Stückes. Man merke bey denen Fällen besonders, wo unterschiedene Arten von Manieren statt haben, und wo man wegen des Affects nicht zu sehr eingeschränkt ist, daß je mehr Noten eine Manier enthält, desto langsamer die Note seyn muß, wobey 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 hervor bringen soll, muß also nicht dadurch gehindert werden, wenn zu viel Zeit-Raum von der Note übrig bleibt; im Gegentheil muß man auch durch ein allzuhüftiges Ausüben gewisser Manieren keine Undeutlichkeit verursachen; dieses geschiehet hauptsächlich, wenn man Manieren von vielen Noten oder viele Manieren über geschwinde Noten anbringeret.



§. 20. Ohngeachtet wir in der Folge sehen werden, daß man zuweilen mit Fleiß eine Manier über einer langen Note anbringeret, welche die Währung dieser Note nicht völlig ausfüllt, so muß man dennoch hierbey 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 geschwinder Zeit-Maas, mehr bey langen als kurzen Noten gebraucht werden. Besonders merke man, daß die Fälle, wo der Gesang sich zu etwas gleichsam determinirt und wo man wenigstens einen ziemlichen, wo nicht völligen Verstand oder Sensus hat, am liebsten die Manieren vertragen; daher finden wir diese letztern am meisten bey halben und ganzen Schläffen, bey Einschnitten und Fermaten.

§. 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 ange deutete 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 Anmerkung ist um so viel nöthiger, je mehr gemeiniglich hierwider gefehlet wird, und je weniger ich habe verhindern können, daß zuweilen bey den gehäufften 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 vergeschaltete Manieren ungeschickt an- und herausgebracht worden sind. So überflüssig es scheinen könnte, zugleich zu erinnern, daß die andern

Stimmen samt dem Basse zur ersten Note, welche in einer Manier steckt, zugleich angeschlagen werden müssen: so oft wird demohngeacht hierwider gefehlet.



§. 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 kann; 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 Schmeichelhaften der Welschen Sing-Art zu vereinigen weiß. Die Deutschen sind hierzu besonders aufgelegt, so lange als sie von Vorurtheilen befreyet bleiben.

§. 26. Indessen kann es wohl seyn, daß einige mit dieser meiner Wahl von Manieren nicht gänzlich zufrieden seyn werden, weil sie vielleicht nur einem Geschmacke geschworen haben; ich glaube aber, daß niemand mit Grunde in der Musik etwas beurtheilen kann, 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 kann aber unmöglich geschehen, wenn man nur eine Art von Geschmacke bearbeitet und gleichsam anbetet; man muß sich gegentheils alles gute zu nutze 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 kann, als die Wissenschaft. Indessen muß man doch, ob schon nicht der erste, dennoch auch nicht der letzte in der Nachfolge gewisser neuer Manieren seyn, um nicht aus der Mode zu kommen. Man lehre sich nicht daran, wenn sie anfangs nicht allezeit schmecken wollen. Das neue, so einnehmend es zuweilen ist, so widerwärtig pflegt es uns manchmal 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. Gemeiniglich werden diese letzteren 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. Ausserdem 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 Unmuth verlieren, so bald man sie schlecht vorträgt, wegzulassen.

§. 29. Man wird aus dem folgenden sehen, daß die dem zweyten Theil meiner Sonaten beygefügte Erklärung einiger Manieren, welche der Verleger unter meinem Namen, ob schon wider meinen Willen und Wissen anzuhängen sich nicht entblödet hat, falsch ist. Ich bin hieran so unschuldig, als an der Herausgabe der im Lotterschen Catalogus aller musikalischen Bücher von diesem Jahre auf der achten Seite unter meinem Vor- und Zunahmen und folgendem merklichen Titel befindlichen VI. Sonates nouveaux per-Cembalo, 1751. Ich habe diese Sonaten noch nicht zu

sehen bekommen können; ich glaube aber ganz gewiß, daß sie mir entweder gar nicht zugehören, oder daß es wenigstens alte und falsch geschriebene Stücke seyn mögen, wie es gemeinlich zu geschehen pfleget, wenn jemand etwas heimlich erschleicht und hernach herausgiebet.

Zweyte Abtheilung.

Von den Vorschlägen. Tab. III.

§. 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 kann 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 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 bloß jeho mit der 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. I. Damals waren die Vorschläge von so verschiedner 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 vorigen Noten zuweilen wiederholen (a), zuweilen auch nicht (b), und daß die folgende Note hinauf und herunter gehen und springen kann.

§. 7. Ferner lernen wir aus dieser Abbildung zugleich ihren Vortrag, indem alle Vorschläge stärker, als die folgende Note sammt ihren Zierrathen, 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 abgelöst werden, aushalten, damit sie gut binden. Der Ausdruck, wenn eine simple leise Note nach einem Vorschlag folgt, wird der Abzug genennet.

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

§. 9. Außerdem 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); bey ungleichem Tacte aber im Niederschlagen alleine, Fig. III. allezeit vor einer etwas langen Note. Man findet sie ferner vor den Schluß-Trillern Fig. IV. (a). Vor den halben Cadenzen (b), vor den Einschnitten (c), vor den Fermaten (d), und vor der Schluß-Note nach (e) und ohne vorher gegangenen Triller (f). Wir sehen bey dem Exempel (e), daß nach dem Triller der Vorschlag von unten besser thut, als der von oben, deswegen 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-Maß gemäßiget seyn.

§. 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 Vorschläge finden wir, daß sie die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat Fig. V. (a), und bey ungleichen Theilen (b) zwey Dritttheile bekommen. Ausserdem sind folgende Exempel Fig. VI. merkwürdig. Bey Vorschlägen, woben von dieser gewöhnlichen Regel abgewichen wird, thut man wohl, daß man sie mit in den Tact eintheilt. Die Zerstreuung und auch bisweilen die Vermuthung, als ob der Copist den Vorschlag nicht accurat genug geschwänzt habe, weil vor diesem alle Vorschläge ohne Unterscheid in der Geltung der Achtel vorgeschrieben wurden, kann in der Ausführung Fehler veranlassen, welche den Gesang verstellen und auch wohl zuweilen eine unreine Harmonie verursachen.

§. 12. Die bey Fig. VII. befindlichen Exempel kommen auch oft vor. Die Schreib-Art davon ist nicht die richtigste, weil 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 mal oder noch öfter geschwänzt und so kurz abgefertiget, daß man kaum merkt, daß die folgende Note an ihrer Geltung etwas verlieret. Dem ohngeacht kommen sie auch vor langen Noten vor, zuweilen wenn ein Ton einige mal angeschlagen wird (b), auch ausserdem (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 Acht-Theile gespielt werden. Uebrigens müssen bey allen Exempeln über die kurzen Vorschläge, diese letztern kurz bleiben, wenn auch die Exempel langsam gespielt werden.

§. 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 Sechzehnththeile gespielt werden. Bey (b) kann man die deutliche Eintheilung lernen. Manchmal 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 widerignfalls dieser Ausdruck mit dem bey (e) nicht verwirret werde. Wenn der Vorschlag die reine Octave vom Basse hat, so kann er auch nicht lang seyn, weil die Harmonie zu leer klingen würde (f). Bey der verkleinerten Octave hingegen findet man ihn oft lang (g). Wenn bey einer Cadenz, statt des Trillers, ein Vorschlag gemacht wird, so wird letzterer auch kurz. Z. E.



§. 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), geschehen, so entsteht vor der mittelften Note auch leicht ein kurzer Vorschlag. Bey 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 gestoßene Noten überhaupt simpler vorgetragen 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,

*) Dieser Vorschlag, welcher bloß der Resolution wegen hingesezt worden ist, muß deswegen ganz kurz seyn, damit die Haupt-Note, welche diese Freyheit verursacht hat, und das hero allezeit von besonderem Gewichte ist, wenig oder nichts verliere,

daß alledenn eine andere Manier, welche besser ausfüllt, angebracht werden kann.

§. 16. Ausserdem, was hithero 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 ekelhaft klingen, und bey (c) 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 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 Sanges keinen Tork thun, deßwegen sind die Exempel bey Fig. XIII. nicht wohl nachzuahmen. Folglich ist es am besten, man deutet alle Vorschläge sammt ihrer wahren Geltung an.

§. 18. Alle diese Vorschläge, nebst ihren Abzügen, wenn sie zumal häufig vorkommen, thun besonders bey sehr affectuösen Stellen gut, indem der letztere oft mit einem Pianissimo gleichsam verlöscht, Fig. XIV. Bey andern Gelegenheiten aber würden sie den Gesang zu matt machen, wenn sie nicht alldenn entweder die Vorläufer von lebhaftern Manieren wären, welche die folgende Note bekommt, oder selbst noch einen Zusatz von andern Zierrathen annähmen.

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

§. 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 die Vorschläge gerne als ordentliche Noten

in den Tact mit einzutheilen (c). Bey langsamen Stücken kann zuweilen der Vorschlag so wohl als die folgende Note ausgeschmückt seyn (d).

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

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

§. 23. Vor ausgeschriebenen und in den Tact eingetheilten Vorschlägen von oben können **manchmal** so wohl lange als kurze Vorschläge aufs neue angebracht werden, (1) wenn die vorhergehende 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).

§. 24. Ueber alle bißhero 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 scharfen 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 kann vor der folgenden herunter Fig. XIX. (a) oder hinauf gehenden Note (b) 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).

§. 25. Aus diesem letzten Versehen sind die häßlichen Nachschläge entstanden, die so gar außerordentlich Mode sind, und welche leider noch dazzu nicht eher gebrachyt werden, als bey den sangbarsten Gedanken,

§. 6. (b). Wenn ja Vorschläge hierbey angebracht werden sollten und müßten, so ist die Ausführung bey (*) leidlicher. Man siehet hieraus, daß man diese Fehler verbessern kann, wenn aus diesen Nachschlägen Vorschläge werden. Bey Fig. XXI. ist ein Fall, wo die Nachschläge gut und gewöhnlich sind, das letzte Exempel ist mehr Mode als nach der Harmonie reine. Wenn einer beym Schlusse, oder wenn die Melodie wenigstens nicht bald drauf herunter geht, nach einem Vorschlage von unten, bevor die Hauptnote eintritt, noch einen ganz kurzen Vorschlag von oben macht, so ist solches zu vermeiden:



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

Dritte Abtheilung.

Von den Trillern. Tab. IV.

§. I.

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**; heut 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 ehemals.

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

§. 3. Man hat bey einer guten Art das Clavier zu spielen viererley Triller, den ordentlichen, den von unten, den von oben und den Falben- 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 dabey geschrieben zu werden pflegen.

§. 5. Der ordentliche Triller hat eigentlich das Zeichen eines m Fig. XXI. (a), bey langen Noten wird dies 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 Mödgen anzudeuten (d), wenn dies Mödgen nicht wie ein Vorschlag gehalten werden soll, überflüssig.

§. 6. Zuweilen werden zwey Mödgen noch zuletzt von unten auf angehängt, welche der Nachschlag heißen, und den Triller noch lebhafter machen Fig. XXV. (a). Dieser Nachschlag wird manchmal 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.

§. 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 Schwäche richtet man sich nach dem Gedanken, wobey er vorkömmt, es mag dieser Forte oder Piano vorgetragen werden.

§. 8. Man heilt bey dessen Übung 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 letztenmal vorkommt, wird **geschnellet**, d. i. daß man nach diesem Anschlage die Spitze des auf das geschwindeste ganz krumm eingebogenen Fingers auf das hurtigste von der Taste zurück ziehet 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 ohnvermerkt vorzüglich geübt, und weil auch selbst in die Finger ein 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, ausserdem 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.

§. 10. Man kann 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 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

*) Diese Vorschrift merke man bey der Uebung schwerer, und darbey geschwinder Passagen ebenfalls, damit sie mit der gehörigen Leichtigkeit und Deutlichkeit vorgetragen werden. Durch diese vernünftige Uebung erhält man gar leicht dasjenige ganz gewiß, was sich niemals durch eine übertriebne Anstrengung der Nerven erzwingen läßt.

dem aber lasse man sie bey der Ausführung lieber weg, wenn sie nicht recht gleich und scharf sind, ohne welche zwey Punkte kein Triller gut seyn kann.

§. 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. Einige Personen pflegen auch zu ihrer Bequemlichkeit, zumal, wenn das Griffbrett 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) einen Nachschlag vertragen, ohngeacht die geschwinde Folge nach den Puncten die 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. Ein Triller ohne folgende Noten, z. E. am Ende, über einer Fermate u. s. w. hat allezeit einen Nachschlag.

§. 14. Punctirte Noten, worauf eine kurze im Hinaufgehen folgt, leiden auch Triller mit dem Nachschlage (e). Anstatt, 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 kann, 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,

wobon 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) 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 Ueberschlagen der Nachschlag nicht gleich geschwind gespielt werden kann, 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-Maas 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 kann er allenfalls, nur allein bey sehr langsamem Tempo, angebracht werden.

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

§. 18. In sehr geschwinder Zeit-Maasse kann man zuweilen durch Vorschläge die Ausnahme eines Trillers bequem bewerkstelligen 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). Die Andeutung der Versetzungs-

Zeichen bey den Trillern ist auch außer dem Claviere oft so nothwendig, je weniger man, zumal in Ripien-Stimmen, die Modulation und ihre schnelle Aenderung einsehen kann. Viele haben aus dieser Ursache das Versetzungs-Zeichen der trillernden Note als einen Vorschlag vorgesetzt, woben aber gar leicht eine Verwirrung entstehen kann, in dem statt des gleich einfallenden Trillers ein Vorschlag zuvor angebracht wird.

§. 20. Unter den Fehlern, wovon die Triller die unschuldige Ursache sind, entdecken wir zuerst diesen: indem viele die erste unter denen bey Fig. XX XI. abgebildeten Noten mit einem Triller beschweren, ohngeacht die gemeiniglich 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 gemeiniglich 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 singend 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 setzen sie 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-Maß wäre zu langsam und das Instrument zum gehdrigen 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 verlieren, welches man durch den guten Vortrag reichlich wieder gewinnt. Es kommen überhaupt bey der Musik viele Dinge vor, welche man sich einbilden muß, ohne daß man sie wirklich höret. Z. E. bey Concerten mit einer starken Begleitung, verliert der Concertist allezeit die Noten, welche fortissimo accompagnirt werden müssen, und

die, woben das Tutti 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.; wenn man dem letztern noch ein Nötgen beifügt Fig. XXXIII., welches man mit Recht unter die verwerflichen Nachschläge rechnen kann; wenn man den Triller nicht gehörrig 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 plumpst, ohne den Vorschlag zu machen oder ihn an den Triller zu hängen; wenn man diesen frechen Triller auf das stärkste schlägt, ohngeacht der Gedanke schwach und matt vorge tragen 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 heßliche als gewöhnliche Fehler. Dieses sind die lieblichen Trillerchen, von denen schon im Eingange §. 10. etwas erwehnt worden ist.

§. 22. Der Triller von unten mit seinem Zeichen und seiner Ausführung ist bey Fig. XXXIV. zu sehen. Weil dieses Zeichen außer dem Claviere nicht sonderlich bekannt 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 Sitze eine lange Note und hat also auch den gewöhnlichen Nachschlag, es wären denn geschwinde Nachschläge 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 folgender Zweyhunddreißigtheile; allein wenn die Zeit-Maas 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 kann 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); dieser anjetzo so gewöhnliche Zierrath, glaube ich, kann 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 Ton-Arten 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 Schläffen vor. Ausserdem aber trifft man ihn bey der Wiederholung der vorigen Note Fig. XXXVI. (a), im Gange (b), und nach einem Sprunge (c) vor einer hinauf- und herunter gehenden Folge an. Bey langen Aushaltungen von einigen Tacten, welche man durchtrillert, kann der Triller, wenn er etwa matt werden wollte, aufs neue durch diese Art von Trillern einmal angefrischt werden; jedoch muß dieses geschehen, ohne den geringsten Zeit-Raum leer zu lassen, folglich ist dieser Triller besonders den Fingern zuträglich, indem er ihnen gleichsam neue Kräfte zu trillern giebt. Man kann durch diesen Triller ganz bequem ganze Octaven durchgehen, und die Finger-Setzung wird durch die Paar Nothen, welche im Anfange angehängt werden, um ein vieles erleichtert; bey 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. wie dieser Triller mit guter Wirkung gebraucht wird, wenn die Modulation sich verändert, und bey Fig. XXXIX. wie er auch in Einschnitten gebraucht wird.

§. 26. Wenn in Sprüngen, welche auf einander folgen, Triller vorkommen 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. Ausser dem Cla-

viere 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; dahero würden sich die beyden schon angeführten Arten von Trillern bey der unter Fig. XLII. angeführten Cadenz besser schicken als dieser. Vor diesem wurde er öfter gebraucht, wie heut zu Tage; jeko braucht man ihn hauptsächlich bey der wiederholten vorigen Note Fig. XLIII. (a) im herunter gehen (b), und im herunter springen um eine Tertie (c).

§. 29. Da wir schon erwehnt 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. am 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. 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 bloß die nöthige Schleifung.

§. 31. Durch diesen Triller wird die vorhergehende Note an die folgende gezogen, also kommt er niemals bey gestoßenen 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 darben die schwerste Manier. Er kommt entweder gar nicht zum Gehör, oder auf eine lahme und unausstehliche Weise, welche seinem natürlichen Wesen entgegen ist, wenn man ihn nicht vollkommen gut macht. Man kann ihn dahero seinen Schülern nicht wohl langsam weisen, wie die übrigen Manieren. Er muß recht prallen; der zuletzt angeschlagene oberste Ton von

diesem Triller wird geschneelt; 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 kommt. Dieser Triller kann daher 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, verlore nicht das geringste hierdurch an ihrer Geltung, sondern trafe auf einen Punct zur rechten Zeit ein. Daher 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 allensfalls, wenn es seyn müßte, eher eine andere Manier oder auch die übrigen Arten von Trillern wissen, 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 kann 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. 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 kann nicht anders als vor einer fallenden Secunde vorkommen, sie mag nun durch einen Vorschlag oder einer großen 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 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).

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

§. 36. Bey Gelegenheit des Vortrags dieses Trillers merken wir noch an, daß sich auf dem Forte piano, wenn diese Manier leise gemacht werden soll, eine beynahe 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 kann ganz und gar nicht ohne Schnellen hervorgebracht 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. Tab. V.

§. I.

Der Doppelschlag ist eine leichte Manier, welche dem Gesang zugleich angenehm und glänzend macht. Seine Andeutung und Ausübung finden wir Tab. V. Fig. I. abgebildet. Wir sehen hierbey die Nothwendigkeit, bey drauf folgenden Octaven oder anderen weiten Sprüngen diesen Doppelschlag mit vier Fingern zu machen. Man pflegt in diesem Falle zwey Ziffern neben einander über die Note zu setzen. Wenn der Doppelschlag mit einem Versetzungs-Zeichen über einer Note vorkommt, wobey wegen der Modulation auch wohl zwey Versetzungs-Zeichen sehr können: so

setzt man das Versetzungs-Zeichen linker oder rechter Hand über den Doppelschlag, nachdem es früher oder später vorkommt:



§. 2. Weil er die allermeiste Zeit hurtig ausgeführt wird, so habe ich die Geltung seiner Nötgen, welche er enthält, so wohl bey langsamer als auch geschwinder Zeit-Maasß entwerfen müssen. Er hat auch das bey (*) befindliche Zeichen. Ich habe dißmal 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 gestoßenen 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 kann.

§. 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 dreymal geschwänzten Nötgen, welche vor einer Note stehen, und sich, wie wir in der Folge sehen werden, von den Vorschlägen unterscheiden.

§. 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 Cadenzen (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.

§. 7. Diese schöne Manier ist gleichsam zu gutwillig, sie schickt sich fast allerwegens 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 gemeiniglich die, so wegen des Affects unterhalten und simpel vorgetragen werden müssen, und wegen 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, kann man schon eine nähere Einsicht in den rechten Gebrauch dieses Doppelschlages kriegen.

§. 10. Da dieser Doppelschlag die allermeiste Zeit geschwinde gemacht und die oberste Note nach der schon angeführten Art geschneelt 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 leer bleibt.

§. 11. Ich muß bey dieser Gelegenheit einer Ausnahme gedenken, welche sich ereignet, wenn man in langsamem Tempo wegen des Affects so wohl bey dem Schlusse Fig. LII., als auch ausserdem 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 Ähnlichkeit 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 bequem durch diese Manier hinauf, aber nicht herunter. Dieser oft vorkommende Fall wird gemeiniglich ausser dem Claviere so angedeutet, wie wir bey Fig. LIII. sehen. Bey geschwinden herunter gehenden Noten hat also der Doppelschlag nicht statt, Es sey denn, daß derselbe

die Stelle eines Trillers bequem vertritt, weil der letztere etwas schwer fällt, wenn man mehr als eine Stimme anzuschlagen hat; es wird zu diesem Falle ausdrücklich eine etwas geschwinde Note erfordert, weil sonst die nöthige Ausfüllung durch einen Triller wegfallen würde:



§. 13. Es fließt ferner aus dieser Ähnlichkeit, daß man unsere Manier ohne Bedenken über Noten, welche springen, anbringen könne 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 **Ans-**schlag bey diesem letztern Falle *) besser thut, 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 Zierath 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 Zwischenraume in den darauf folgenden langen Mor denten hinein gehen kann (a).

§. 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).

§. 17. Da man ausser dem Claviere das Zeichen des Doppelschlags eben so wenig kennet, als nöthig diese Manier in der Musik ist: so deutet

*) Oft, wenigstens in geschwinden Noten.

man sie durch das gewöhnliche Zeichen des Trillers, oder wohl gar durch das Zeichen des Mordenten, welches manchmal 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) bezeichneten Figuren, wobey aber die letzte Note allezeit die wiederholte mittlste 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.

§. 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: Récit, von denen bey der ersten die letzte Note von dem Doppelschlage nicht, wie gewöhnlich, unterhalten wird, um das Sprechen nachzuahmen, erfordert über der vorletzten Note in beyden Fällen ausdrücklich einen Doppelschlag. Da man nun unmöglich 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, niemals aber findet man ihn über einer Schluß-Note, wo vorher ein Vorschlag von unten gewesen ist, Fig. LIX. In beyden Fällen aber kann er vorkommen nach einem Vorschlage von oben (a) und Fig. LI. (h).



Diese Art von Gedanken, samt demselben Zeichen kommt in Tartinischen Sachen, noch darzu in Al. legro oft vor. Hier macht man statt der Trille,

Doppelschläge, diese letztern sind möglich und thun wegen der Geschwindigkeit den verlangten Effect.

§. 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 geschwinder sind als die letzte, und also vor der folgenden Note allezeit ein kleiner Zeit-Raum überbleiben muß; zweitens dadurch, daß er zuweilen seinen Schimmer ablegt, und bey langsamen Stücken voller Affect mit Fleiß matt gemacht wird, Fig. LX. Dieser Ausdruck pflegt auch so angedeutet zu werden, wie wir bey (a) sehen.

§. 21. Der Doppelschlag allein kommt auch nach einer Note oder Vorschlag vor, und zwar erstlich, wenn solche etwas lang sind Fig. LXI. (a); zweitens, bey einer Bindung (b), und drittens, wenn Puncte nachfolgen (c). Der Doppelschlag nach einer Note oder einem Vorschlage, kommt in allen Musikstücken fast alle Augenblicke vor, und kann ohne unserm besondern Zeichen nicht deutlich genug angedeutet werden; man pfleget in diesem Falle das Zeichen des tr. hinter die Note zu setzen. In allen dreyen Fällen dient er zur Ausfüllung.

§. 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 Doppelschlages ist bey allen Exempeln unter (a) dieselbe, welche zuletzt abgebildet ist.

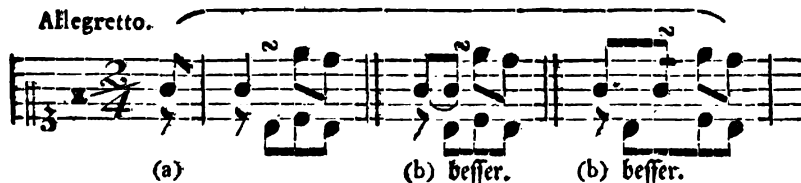
§. 23. Im zweiten Falle entstehet nach der bindenden Note ein Punct und die letzte Note des Doppelschlages macht mit der gebundenen eine Note aus; ist die Zeit-Maß aber hurtig, so fällt der Punct weg; beyde Eintheilungen sind bey (b) deutlich angezeigt. Dieses Exempel kommt oft vor Cadenzen vor.

§. 24. Im dritten Falle entstehen zwey Puncte, 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 Doppelschlages 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 kann man leicht urtheilen, daß zu diesem Falle ein langsames Tempo erfordert wird. Wenn die letzte Note des Doppelschlages kurz abgestoßen werden soll, wie kann man dieses andeuten? Entweder dadurch, daß man zum Punct noch eine Pause hinschreibt (a), oder daß man neben dem Zeichen des ~ ein Strichelgen über zwey Puncte beysetzt (b). Z. E.



Obgleich diese neue Schreib-Arten fremd aussehen, so sind sie doch nöthig. Man kann nicht zu viel thun, um den rechten Vortrag anzudeuten. Wenn ein Doppelschlag nach einer etwas langsamen Note vorkommt, worzu entweder zwey oder mehrere Bass-Noten angeschlagen werden, oder worzu, statt der Noten, auch Pausen gehören (a): so theilt man diese Note wegen mehrerer Deutlichkeit, und hängt diese zwey Theile mit einem Bogen zusammen, damit sie nur einmal angeschlagen werde. Man siehet alsdenn ganz deutlich, wenn der Doppelschlag eintreten soll (b); Ausserdem könnte mancher Ueübler mit dieser Manier zu zeitig zuplücken, und wäre alsdenn genöthiget, um nicht zu viel Zeit leer zu lassen, sie, wider die im 10. §. gegebene Regel, zu langsam vorzutragen, welches eine schlechte Ausnahme verursachet.



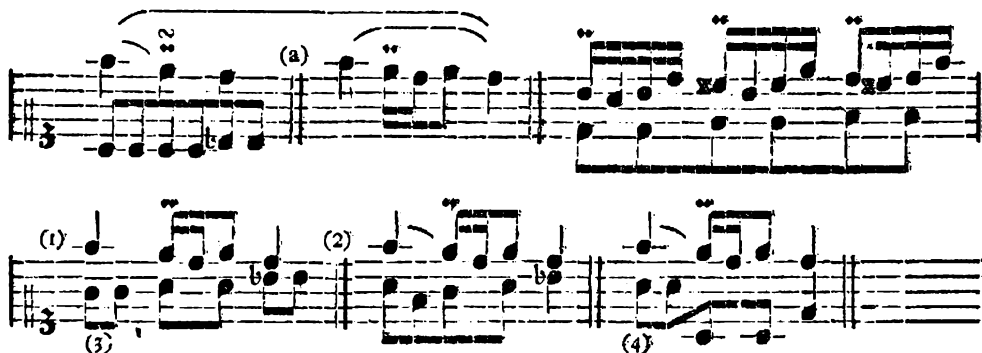
§. 25. Das Versetzungs-Zeichen bey dem Doppelschlage erkennt man, wie bey den Trillern, aus dem vorhergehenden, aus der Folge und aus der Modulation. Diese Manier leidet eben so wenig, wie die Triller, in sich eine überflüssige Secunde Tab. IV. Fig. XXX. (d).

§. 26. Das nöthige Schnellen bey dem Doppelschlage, wozu der kleine Finger nicht geschickt genug ist, erfordert zuweilen eine etwas wenig- ges gespannte Applicatur 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 kann sich diese zusammen ge- setzte 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 angemerkt 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 Ausführung so aus, wie beydes bey Fig. LXIII. abgebildet ist.

§. 28. Dieser prallende Doppelschlag findet sich ohne und nach einem Vorschlage; niemals aber kann er anders vorkommen, als der Prall-Triller, nemlich nach einer fallenden Secunde, von welcher er gleich- sam abgezogen wird Fig. LXIII. und LXIV. Da diese zusammen gesetzte Manier mehr Noten enthält, als die einfachen Manieren, woraus sie be- steht, so füllt sie auch die Geltung einer etwas langen Note besser aus; folg- lich wird sie auch in diesem Falle lieber gebraucht als der Prall-Triller allein, Fig. LXV. Hingegen thut der Prall-Triller allein, bey dem Exempel (*),

in Allegretto und in einer noch hurtigern Zeit-Maaße besser als zusammen gesetzt. Man kann überhaupt merken, daß so wohl der einfache als prallende Doppelschlag an den Stellen selten gut thut, wo ein Triller ohne Nachschlag statt hat. In mäßig geschwinden Stücken pflegt man auch zuweilen den prallenden Doppelschlag so auszuführen, wie bey (a) stehet. Diese Ausführung ist gut, wenn wegen der Baß-Noten keine Fehler in der Harmonie dadurch entstehen (1). Diesen Fehler sieht man bey (2), diese Ausführung der Manier kommt bey halben (3) und ganzen Cadenzen (4) vor. Indessen ist es etwas leichtes, statt des Zeichens der Manier, lieber die Ausführung von (a) auszusprechen, wenn man sie haben will.



§. 29. Wenn in langsamer Zeit-Maaße drey Noten herunter steigen, so entsteht vor der mittelsten ein Vorschlag, worauf über solcher der prallende Doppelschlag eintritt, welchen ein abermaliger Vorschlag vor der letzten Note nachfolget. Dieser Fall ist bey Fig. LXVI. einfach (a), mit feinen Zierrathen (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, vorbei 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 Doppelschlägen, die letzte Note derselben niemals 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 abermal, was das Abreißen der Vorschläge von ihrer Note für Schaden thun kann. 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 abgefondert. Ohngeachtet die abgebildete Ausführung dieser Passagie ziemlich bunt aussieht und noch fürchterlicher scheinen könnte, wenn sie so, wie sie simpel bey dem Adagio oft vorzukommen pflegt, nemlich mit noch einmal 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.

§. 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 kann, so ereignet sich wegen der Finger-Setzung bey dieser zusammen verbundenen Manier oft eine der größten Schwierigkeiten, welchen abzuheffen 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 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.

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

§. 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 dahero billig Mitleiden mit den Clavieristen haben, da man ihnen gemeiniglich durch schlecht im Stande seyhende Instrumente diese nöthigsten und vornehmsten Zierrathen benimmt, welche alle Augenblicke vorkommen, und ohne welchen die meisten Stücke schlecht ausgeübet werden.

§. 33. Wenn ein Doppelschlag über gestoßenen Noten angebracht werden soll, so erhält er eine besondere Schärfe durch eben dieselbe im Anfange hinzugefügte Note, worüber er stehet. Diese noch nicht anderswo bemerkte Manier habe ich durch ein kleines Zweyunddreyßigtheil vor der mit dem Doppelschlage versehenen Note angedeutet. Diese dreyfache Schwänzung bleibt bey allerley Geltung der folgenden Note und bey allerley Zeit-Maasse unverändert, weil dieses Nötgen allezeit durch den geschwindesten Anschlag mit einem steifen Finger heraus gebracht und sogleich mit der geschnellten Anfangs-Note des Doppelschlages verbunden wird. Auf diese Art entsteht eine neue Art vom prallenden Doppelschlage, welchen man zum Unterscheide wegen des nöthigen Schnellens gar wohl den **geschnellten Doppelschlag** nennen kann. 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 kann. Der Doppelschlag erhält durch dieses Nötgen 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 kann, wobey allezeit eine Schleifung ist: so sind just dieses Intervall in derselben Bewegung und die geschleiften Noten überhaupt die einzigen möglichen Hindernisse, diesen geschuellten Doppelschlag anzubringen. Bey Fig. LXIX. finden wir sein Zeichen (a), seine Gestalt in der Ausführung (b), und einige Fälle, wobey er statt hat (c). 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 kann hierbey mit anmerken, daß bey diesen Exempeln ausser dem Claviere das Zeichen des Trillers und bey den Clavier-Sachen das einfache Zeichen des Doppelschlages zu stehen pflegt. Diese Manier kann auch bey geschleiften Noten über der steigenden Secunde

angebracht werden, z. E.  Sie vertritt hier die Stelle eines Trillers von unten, oder auch eines Doppelschlages von unten.



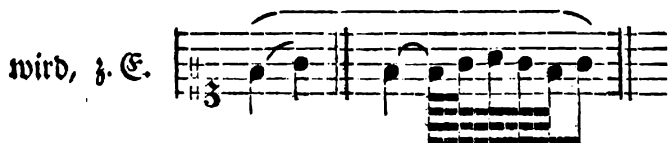
Bey dem ersten Exempel kann diese Manier vor einer Schleifung und vor einer fallenden Secunde vorkommen, weil gestoßene Noten vorhergehen (a). Sollten geschleifte Noten, zumal bey langsamen tempo, vorhergehen, so würde der simple Doppelschlag, oder der Anschlag besser seyn. Z. E.*

§. 35. Diese Manier kann 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.

§. 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 beyammen sehen wir unter Fig. LXX. um ihren Unterschied deutlich zu erkennen.

§. 37. Endlich kommt der Doppelschlag auch nach zwey kleinen Zween- unddreißigtheilen vor der Note, worüber er stehet, vor. Diese Nötgen werden so geschwind als möglich an den Doppelschlag gehängt und mit ihm verbunden. Die dreyfache Schwänzung bleibt ebenfalls allezeit unverändert. Diese noch zeithero von niemanden angemerkte Manier stellt in der Kürze einen **Triller von unten** vor, und wird also auch an dessen Stelle über einer kurzen Note gebraucht. Man kann diese Manier den **Doppelschlag von unten** nennen. Sein Zeichen und seine Ausführung ist bey Fig. LXXI. abgebildet. Wenn diese Manier statt eines **Trillers von unten** gebraucht wird, indem die vorhergehende Note im Heraufgehen durch einen Bogen an die nachfolgende gehängt wird: so kann besserer Würfung wegen die erste Note dieses **Doppelschlags von unten** von der vorhergehenden Note gebunden werden, daß sie folglich nicht angeschlagen



Fünfte Abtheilung.

Von dem Mordenten. Tab. V.

§. 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 niemals verlängert, diese aber wohl, wenn es nöthig ist (a). Der kurze Mordent nebst seiner Wirkung ist bey (b) zu sehen.

§. 2. Ohngeachtet man gemeinlich einen langen Mordenten nur allein über lange Noten, und einen kurzen über kurze Noten abzubilden pflegt; so findet sich dennoch jener oft über Viertheilen 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). 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 blos eg 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 geschieht 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), so muß die Haupt-Note lang seyn, damit sie so viel als nöthig ist von ihrer Geltung verlieren 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 bisweilen vorzukommen.

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

§. 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 Abwechslung der Intervallen rücken (p). Bey dieser letztern Art von Noten läßt sich der Mordent am besten über der einmaligen Wiederholung des vorigen Tones anbringen (c). In diesen Rückungen füllet der Mordent nicht allein, sondern er macht zugleich die Noten glänzend.

§. 8. Bey den Exempeln mit (a) und (b) kann man anmerken, daß man, wenn ja die Zeit-Maß so langsam wäre, daß auch ein langer Mordent zum Ausfüllen nicht hinreichen wollte, diese lange Note dadurch verkürzt, indem man sie noch einmal anschlägt, und ohngefähr 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 eckelhaft, 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 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 kann; 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 Basse, ohne daß man ihn andeutet, am öftersten vor, und zwar über Noten, welche in die Höhe gehen (h), oder springen (i), bey und außer Cadenzen, besonders wenn der Bass nachhero eine Octave herunter springt (k).

§. 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.

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

§. 13. Da wir gesehen haben, daß der Mordent, zumal wenn er lang ist, bey lang auszuhaltenden Noten, zur Ausfüllung gebraucht wird; so kann 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 niemals die Manieren hinter einander häufen soll. Nach der bey 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 kann man anmerken, daß der Mordent und der Prall-Triller zwey entgegengesetzte Manieren sind. Der letzte kann nur auf eine Art, nemlich bey einer fallenden Secunde angebracht werden, wo gar niemals ein Mordent statt hat. Das einzige haben sie mit einander gemein, daß sie beyderseits in die Secunde hineinschleifen, der Mordent im hinaufsteigen, und der Prall-Triller im heruntergehen. Bey Fig. LXXVIII. sehen wir diesen Fall deutlich vorgestellt.

§. 15. Bey Gelegenheit des Mordenten muß ich einer willkührlichen Manier Erwähnung thun, welche wir zuweilen in langsamen Stücken im

Anfänge, und vor Fermaten oder Pausen, besonders von den Sängern hören. Die simplen Noten, wo diese Manier statt hat, samt ihrer Ausführung finden wir unter 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 kann man diese Manier für einen langsamen Mordenten ansehen, welcher außer diesem Falle verwerflich ist.

Sechste Abtheilung. Von dem Anschlag. Tab. VI.

§. 1.

Wenn man statt einen Ton simpel anzugeben, die vorige Note noch einmal wiederholet, 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. 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 zweenen, allezeit aber werden sie schwächer als die Haupt-Note gespielt 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 Punct 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.

§. 5. Der Anschlag, wenn durch die kleinen Nötgen die Secunde darüber oder darunter von der folgenden Note vorhero zum Gehör kommt, kann wegen der Geschwindigkeit dieser Nötgen auch in geschwinderer Zeit-Maasse gebraucht werden. Bey Fig. LXXXIII. befindet sich ein Exempel, welches uns den eigentlichen Sitz dieses Anschlages zeigt, indem keine andere Manier statt dessen geschicklich angebracht werden kann. Dieses Exempel mit derselben Ausführung gilt nur so lange, als man es nicht langsamer als Andante spielt, ob es wohl in der Hurtigkeit zunehmen kann.

§. 6. Ausser diesem Falle kann der Anschlag mit dem Tertien-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 kann der Anschlag in langsamem Tempo auch sehr wohl gebraucht werden, indem er das Dissonirende 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 merke 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). Dieser Anschlag darf nicht vor einer Note gebraucht werden, worauf eine stei-

gende Secunde folget. 3. C. 

§. 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 ausge-

druckt. Der folgenden Note wird so viel von ihrer Geltung abgezogen, als dieser Anschlag beträgt. Im folgenden Exempel sieht man die unrechte und rechte Andeutung dieser Manier.



§. 8. Dieser Anschlag kommt in geschwinden Sachen niemals vor. Er wird mit Nutzen bey affectuösen Stellen gebraucht. 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).

§. 9. Man kann 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** darzu kommt (b), so entsteht zwischen diesen zwey Vorschlägen ein Punct und folglich unsere Manier (c). Nur ist die Nothwendigkeit darbey, daß nachher eine oder mehrere Noten herunter steigen müssen.

§. 10. Bey dem Vortrage dieses Anschlags ist zu merken, 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. 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.

Siebente Abtheilung.

Von den Schleifern. Tab. VI.

§. 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 Zweyunddrenfigtheile angedeutet Tab. VI. Fig. LXXXVIII. Bey dem Allabreve-Tacte können es auch Sechzehnthteile seyn (*). Man findet diese Manier bisweilen so bezeichnet wie wir bey (a) sehen. Oft wird sie auch mit ihrer Ausführung ausgeschrieben (b).

§. 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 außer 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 dreyn kleine Nötgen hätte setzen wollen, wie man zuweilen antrifft (c). Das Auge kann unsere Bezeichnungs-Art leichter übersehen und die Noten bleiben in der Nähe beyammen.

§. 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 bequeme 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.

§. 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 slavisch bindet, vortragen. 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).

§. 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 zumal eine Versekung 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 dergleichen harmonische Zusammenklänge mehr, leiden diesen Schleifer besonders. Da die Folge bey allen Manieren hauptsächlich aus dem Basse zugleich mit erkannt wird, so kann 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

82 Das zweyte Hauptstück, siebente Abtheil. Von den Schleifern

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 kann, so viel Gefälligkeit erregt der Schleifer aus zweyen Nötgen mit einem dazwischen stehenden Puncte.

§. 11. Bey 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 Bedeutung, auch zuweilen die Ausführung so deutlich, als es nur möglich gewesen ist, ausgedrückt.

§. 12. Bey Fig. XCIII. finden wir unterschiedene Exempel mit ihrer verschiedenen Ausführung. Wir sehen bey (*), daß diese Eintheilung wegen des Basses besser ist als die drauf 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 merken kann, daß dahin etwas gehört. Es kann 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 kann.

§. 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 dauert, folglich wird, wie bey (2) zu sehen ist, aus dem Puncte nach der Haupt-Note eine Pause.

Achte Abtheilung.

Von dem Schneller. Tab. VI.

§. 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 kann man diese noch sonst nicht bemerkte Manier gar wohl den Schneller nennen. Diese Manier ist so wohl in der Bewegung der Noten, als im Gebrauche das Gegentheil vom Mordenten. In den Noten ist sie dem Prall-Triller vollkommen ähnlich.

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

§. 3. Er thut in der Geschwindigkeit die Wirkung 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 niemals angeschlossen und bey Schleifungen vorkommen kann.

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

Neunte Abtheilung.

Von den Verzierungen der Fermaten. Tab. VI.

§. 1.

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

§. 2. Man braucht diese letztern oft mit guter Wirkung; sie erwecken eine besondere Aufmerksamkeit. Man deutet sie durch das gewöhnliche Zeichen eines Bogens mit einem Puncte 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 Rechts wegen allezeit an dem Orte, wo man anfängt zu fermiren und allenfalls noch einmal, 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 gemeinlich 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.

§. 5. Ich habe zu dem Ende bey Fig. XCVI. einige Exempel von Fermaten beyderley Art mit ihren Zierrathen benbefügt. Diese Exempel erfordern eine langsame oder wenigstens gemäßigte Zeit-Maß. Da diese Verzierungen allezeit ein Verhältniß mit dem Affecte des Stückes haben müssen, so kann man sie mit Nutzen brauchen, wenn man auf diesen Affect genau achtung giebt. Aus der Verzierung des Basses lassen sich die übrigen ähnlichen Fälle dieser Fermaten leicht entdecken.

§. 6. Wer die Geschicklichkeit nicht hat, weitläufige Manieren hierbey anzubringen, der kann sich zur Noth dadurch helfen, daß er über einem

vorkommenden Vorschlage von oben vor der letzten Note im Discante einen langen Triller von unten anbringet Fig. XCVII. (a). Findet sich aber in diesem Falle ein Vorschlag von unten, so trägt man ihn simpel vor und nicht 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).

Drittes Hauptstück. Vom Vortrage.

§. I.

Es ist unstreitig ein Vorurtheil, als wenn die Stärke eines Clavieristen in der bloßen Geschwindigkeit bestünde. Man kann 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 dergleichen mehr ist; und man kann bey dem allen noch nicht ein deutlicher, ein gefälliger, ein rührender Clavierist seyn. 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 genung 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 reifen vermögend ist. Es ist 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 vielmals nichts mehr thun, als daß sie die Noten treffen, und wie vieles wirdvielleicht 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 kann. Man muß aber diese Geschwindigkeit nicht mißbrauchen. Man spare 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 hiemit 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 kann gedämpft werden, wenn man sie ausdrücklich zur Langsamkeit anhält, da das 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 Köpfe 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 Affecte

singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen. Man kann 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 Spiel-Art, 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 worden, wiederhole ich allhier deswegen noch einmal, 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 gemeiniglich nach der bey den Trillern angeführten Art geschnelles. Das Runde im Vortrage läßt sich am besten aus geschwinden Stücken erlernen, welche mit schweren und leichten Passagen von einerley Geschwindigkeit abwechseln. Man wird oft Spieler finden, welche wegen ihrer Faustfertigkeit die erstern reine herausbringen, die letztern aber undeutlich machen, weil sie ihre Finger nicht in ihrer Gewalt haben. Bey der Leichtigkeit wird ihnen die Zeit zu lang, sie übereilen sich und fahren drüber hin. In dem Probe-Stücke aus dem Dis

müssen die gebrochnen Accorde eben so deutlich gespielt werden, als die Gänge, wo beyde Hände zugleich laufen. Im gedachten Probe Stücke bey den 5ten und 6ten Linien-Paare brauche man die im ersten Hauptstück §. 16. angepriesene Vorsicht, man erleichtere sich diese Abwechselung der Hände, indem man sie bey der geringsten Ruhe beyzeiten dahin rückt, wo sie gleich drauf nöthig sind.

§. 5. Die Lebhaftigkeit des Allegro wird **gemeiniglich** 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 **gemeiniglich**, weil ich wohl weiß, daß allerhand Arten von Noten bey allerhand Arten der Zeit-Maasse vorkommen können.

§. 6. Einige Personen spielen kleybericht, 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 Mittelstraße 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 Zunehmens des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht mahlerisch ausdrückt, ist es keine geringe Aufgabe, auf unserm Instrumente ein Adagio singend zu 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 Instrumentisten, 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 kann, als sonst: so kann man mit gutem Erfolge Proben ablegen, womit man zufrieden seyn kann,

man müßte denn besonders wider das Clavier eingenommen seyn. Die Mittelstraße ist freylich 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.

§. 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, ingleichen, was bey Anbringung der Manieren in Acht zu nehmen ist, thut man wohl, daß man sich Gelegenheit verschaffet, so wohl einzelne Musikos als ganze Musikübende 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 abgemessnen Stärke und Eintheilung des Tacts anbringen. Wie wohl man, um nicht undeutlich zu werden, alle Pausen so wohl als Noten nach der Strenge der erwehltten Bewegung halten muß, ausgenommen in Fermaten und Cadenzen: so kann 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 mit verständigen Personen spielt, solches dergestalt geschehen kann, daß man der ganzen Bewegung zuweilen einige Gewalt anthut; die Begleitenden werden darüber, anstatt sich irren zu lassen, vielmehr aufmerksam 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 Tacts eine Aenderung vornehmen kann, indem die Hauptbewegung desselben genau gehalten werden muß. Wenn der Componist einen Satz in einer fremden Ton-Art schließt: so verlangt er

gemeinlich, daß das folgende Stück, ohne vorher zu ruhen, so gleich angefangen werde. Der Componist kann auch aus andern Ursachen dieses verlangen. In diesem Falle pflegt er am Ende des Satzes, statt zweener Taktstriche, nur einen hinzusetzen.

§. 9. Alle Schwierigkeiten 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 kann, wenn man öffentlich spielt, indem man alsdenn selten in der gehdrigen Gelassenheit, auch nicht allezeit gleich aufgeräumt ist. Seine Fähigkeit und Disposition kann 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 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 kann man das Instrument zuvor erforschen. Alle diese Vorsichten sind aus zweyerley Ursachen nothwendig, erstlich, damit der Vortrag leicht und fließend sey, und ferner, damit man gewisse ängstliche Geberden 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, so viel möglich, von derjenigen Hand verschonen, welche den herrschenden Gesang führet, damit sie s. ibigen mit aller Freyheit ungehindert geschickt herausbringen könne.

§. 12. Wir haben im §. 8. als ein Mittel, den guten Vortrag zu erlernen, die Besuchung guter Musiken vorgeschlagen. Wir fügen alhier noch hinzu, daß man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sän-

ger 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 weiträuflichen Büchern und Discursen zu holen, 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 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 Musikus nicht anders rühren kann, 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 kann ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantastien aus dem Kopfe bemeistern. Daß alles dieses ohne die geringsten Geberden abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich heßliche Geberden 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 selbst schlechte Ehre. Sie wissen nicht, was darinnen steckt, weil sie es

*) Hierbey nehme man sich vor dem Fehler des Auszuschläfrigen und Schleppenden in acht. Man kann durch zu vielen Affect und Melancholie leicht darcin fallen.

nicht herausbringen können. Spielt solche Stücke aber ein anderer, welcher zärtliche Empfindungen besitzt, und den guten Vortrag in seiner Gewalt hat; so erfahren sie mit Verwunderung, daß ihre Werke mehr enthalten, als sie gewußt und geglaubt haben. Man sieht hieraus, daß ein guter Vortrag auch ein mittelmäßiges Stück erheben, und ihm Beyfall erwerben kann.

§. 14. Aus der Menge der Affecten, welche die Musik erregen kann, sieht man, was für besondere Gaben ein vollkommener Musikus haben mußte, 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 Erwägung 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 Musikus also auch schuldig, so viel ihm möglich ist, allerley Arten von Zuhörern zu befriedigen.

§. 15. Wir haben oben angeführt, daß ein Clavieriste besonders durch Fantasiën, welche nicht in auswendig gelernten Passagien oder gestohlenen Gedanken bestehen, sondern aus einer guten musikalischen Seele herkommen müssen, das Sprechende, das hurtig überraschende von einem Affecte zum andern, alleine vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern ausüben kann; ich habe hiervon in dem letzten Probe-Stück eine kleine Anleitung entworfen. 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 Fantasiren ohne Tact scheint überhaupt zu Ausdrückung der Affecten besonders geschickt zu seyn, weil jede Tact-Art eine 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 Fantasiën dieses auf unserm Instrumente bewerkstelligen können, so hat es diesernwegen 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 des Tempo, annoch solche Wörter vorsehen, wodurch der Inhalt derselben erkläret wird. So gut diese Vorsicht ist, so wenig würde sie hinlänglich seyn, das Verhuden ihrer Stücke zu verhindern, wenn sie nicht auch zugleich die gewöhnlichen Zeichen, welche den Vortrag angehen, den Noten beysügen. Wegen des ersten Puncts wird man mir leicht vergebem, 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 gebraucht, weil ich gewiß weiß, daß sie bey unserm Instrumente eben so nöthig sind als bey andern. Wenn eine Stimme anders vorgetragen 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 Wirkung davon hervor zu bringen. Zu dem Ende wollen wir das Vornehmste deswegen in einigen Exempeln und Erklärungen beysügen.

§. 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 Strichen als auch durch Puncte bezeichnet Tab. VI. Fig. I. Wir haben diesmal 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, erwecken; diese Noten werden allezeit etwas weniger als die Hälfte gehalten. Ueberhaupt kann man sagen, daß das Stoßen

mehrentheils bey springenden Noten und in geschwinder Zeit-Maasse vorkommt.

§. 18. Die Noten, welche geschleift werden sollen, müssen ausgehalten werden, man deutet sie mit darüber gesetzten Bogen an 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 stärkern Druck, als die zweyte und vierte, doch so, daß man es kaum merket. 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 Schleifungen über gebrochene Harmonien vorkommen, so kann man zugleich mit der ganzen Harmonie liegen bleiben Fig. III. In dem Probe-Stück aus dem E dur kommt dieser Fall oft vor, man erhält hierdurch außer der besonders guten Wirkung eine leichtere und besser zu übersehende Schreib-Art. In dem Probe-Stück aus dem A♭ ist dieser Fall in besondern 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. Figuren, wobey die zum Basse anschlagende Noten durchgehende Noten oder Vorschläge sind, werden in allerley Zeit-Maasse ohne Andeutung geschleift. 3. E.



NB. Dieses letzte Exempel zeigt, daß diese Anmerkung auch bey den Bass-Figuren in diesem Falle gilt.

Figuren, wobey die Haupt-Noten zusammen anschlagen, können so wohl geschleift als gestoßen werden, und haben einer ausdrücklichen Andeutung hierinnen nöthig. Bey Tertien, 3. E.

Allegro affai.



In geschwinder Zeit-Maasse würde die Ausführung davon kaum möglich seyn, wenigstens würde der Zwang ein Stottern und Stoßen, wider die Absicht des Seters, welcher diese Noten geschleift wissen will, gar leicht verursachen. Wenn man sie aber nach der bey * befindlichen Andeutung spielt und die Viertel ganz aushält: so erhält man auf dem Claviere so wohl als auch auf dem Flügel die gehörige Wirkung auf eine ganz leichte Art.

Folgende Figuren  werden ebenfalls bequem so

gespielt: 

§. 19. Die bey Fig. IV. befindlichen Noten werden gezogen und jede kriegt zugleich einen merklichen 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). Der Anfang einer Bebung wird am besten in der Mitte der Geltung der Note gemacht.

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

ben 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) darüber steht, in welchem Falle man sie aushalten muß. Diese Art Noten sind gemeinlich die Achtheile und Biertheile in gemäßigter und langsamer Zeit-Maasse, und müssen nicht unkräftig, sondern mit einem Feuer und ganz gelindem Stöße 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. 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 insgemein gehalten. Kommen aber, zumal 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 kann man aus dem Inhalte eines Stückes hierinnen vieles Licht bekommen. Die Puncte bey kurzen Noten, worauf ungleich kürzere nachfolgen, werden ausgehalten Fig. VIII. Bey Figuren, wo auf die Puncte vier und noch mehrere kurze Noten folgen, werden diese letztern durch ihre Vielheit kurz genug; auch bey folgenden Figuren:



Wenn die Zeit-Maasse nicht gar langsam ist: so gilt obiges auch bey folgenden Figuren:



*) Obschon auf dem letztern viel deutlicher als auf dem erstern.

Bei den Figuren, wo die kurzen Noten zuerst vorkommen, und der Punct zuletzt stehet, werden die kurzen Noten ebenfalls kürzer abgefertiget, als ihre Schreib-Art erfordert. Das letzte Exempel hat, ohngeacht der längern Noten, bey nicht gar langsamer Zeit-Maasse, eben dieselbe Ausführung. Von Rechts wegen sollten in diesem Falle die Noten mehr geschwänzt seyn.



Die geschwinde Abfertigung aller dieser kurzen Noten ist meistens wahr, weil diese Regel zuweilen Ausnahmen leidet. Man muß die Gedanken, woben sie vorkommen, genau beurtheilen. Wenn die kurzen Noten Manieren über sich haben, deren Vortrag einige Zeit erfordert, z. E. Triller oder Doppelschläge: so können sie nicht so geschwinde ausgeföhret werden, als ausserdem. Diese letzte Anmerkung gilt ebenfalls von den kurzen Noten, wenn der Gedanke traurig oder Affectsvoll ist, und bey langsamer Zeit-Maasse vorkommt.

§. 24. Die erste Note von den bey Fig. IX. befindlichen Figuren! weil sie geschleift werden, wird nicht zu kurz abgefertiget, wenn das Tempo gemäßigt 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 Freiheit, die lange gebundene Note dann und wann wieder anzuschlagen Fig. X. Um den Gang einer Stimme deutlich hören zu lassen, muß auch bey kurzen Aushaltungen die gebundene Note zuweilen angeschlagen werden:



Wenn bey Gedanken, die geschleift werden müssen, eine Note der Aushaltung bald in die Quere kommt: so hebt man die Aushaltung nicht auf,

sondern verliert lieber diese, oft der Schreib-Art wegen, hingesezte Note, weil der bald drauf folgende wiederholte Anschlag der nöthigen Schleifung zuwider ist. Z. E.



Kommt aber der auszuhaltenden Note nicht bald drauf dieselbe Note in die Quere; so wird die letztere zwar angeschlagen; jedoch muß man sogleich mit der rechten Hand diese angeschlagene Taste ergreifen und aufs neue liegen lassen, ehe sie die linke Hand verläßt:



Macht man bey solcher Aushaltung einen Triller: so muß er nicht unterbrochen werden.

§. 26. Die gewöhnlichen Zeichen der gebrochenen Harmonie sehen wir sammt ihrer Wirkung Fig. XI. Unter (°) bemerken wir die Brechungen mit Acciaccaturen. Wenn bey langen Noten das Wort arpeggio stehet, so wird die Harmonie einigemal hinauf und herunter gebrochen.

§. 27. Seit dem häufigen Gebrauche der Triolen bey dem sogenannten 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 Sechß Achttheil-Tacte vorgezeichnet wurden. Man theilt alsdann die bey 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. 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 ausge-

schrieben, 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 in *H* moll meines zweyten gedruckten Theils sind auch Exempel hiervon. Besonders im Adagio kommt ein Gedanke durch eine dreyimalige 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 abwechselt. Man hüte sich bey dem affectuösen Spielen, daß man nicht zu oft, nicht gar zu sehr anhalte, und endlich auch nicht das ganze Tempo hierdurch schleppend mache. Der Affect verführt hierzu gar leicht. Man muß ohngeacht dieser Schönheiten die genaueste Gleichheit der Zeit-Maasse bey dem Ende eines Stückes beybehalten, wie sie bey dem Anfange war. Dies ist eine sehr schwere Lection in der Ausübung. Wir finden viele brave Musiker, aber nur wenige, von welchen man in der genauesten Bedeutung mit Recht sagen kann: er endiget so, wie er angefangen hat. Wenn in einem Stücke aus einer harten Ton-Art Gedanken vorkommen, welche in einer weichen Ton-Art wiederholt werden: so kann diese Wiederholung ebenfalls etwas weniger langsamer geschehen des Affectes wegen. Beym Eingange in eine Fermate, welche eine Mattigkeit, Zärtlichkeit oder Traurigkeit ausdrückt, pflegt man auch in etwas den Tact anzuhalten. Hierher gehört auch das Tempo rubato. In der Andeutung desselben haben die Figuren bald mehrere, bald kleinere Noten, als die Eintheilung des Tactes erlaubet. Man kann dadurch einen Theil des Tactes, einen ganzen, auch mehrere Tacte, so zu sagen, verziehen. Das Schwereste und Hauptsächlichste ist dieses: daß alle Noten von gleicher Geltung aufs strengste gleich vorgetragen werden müssen. Wenn die Ausführung so ist, daß man mit der einen Hand wider den Tact zu spielen scheint, indem die andere aufs pünctlichste alle Tacttheile anschläget: so hat man gethan, was man hat thun sollen. Nur sehr selten kommen alsdenn die Stimmen zugleich im Anschlagen. Wenn sich das Tempo rubato mit einem Einschnitte endiget, so kann etwas von diesem

Das dritte Hauptstück.

lestern mit ins Tempo rubato gezogen werden, nur muß das Ende davon mit der Grund-Stimme zugleich da seyn, wie man überhaupt bey diesem Tempo auf solche Art endigen muß. Langsame Noten, schmeichelnde und traurige Gedanken sind alsdenn die geschicktesten. Dissonirende Harmonien schicken sich hierzu besser, als consonirende Sätze. Es gehört zur richtigen Ausführung dieses Tempo's viele Urtheils-Kraft und ganz besonders viel Empfindung. Wer beydes hat, dem wird es nicht schwer fallen, mit aller Freyheit, die nicht den geringsten Zwang verträgt, seinen Vortrag einzurichten, und er würde, wenn es seyn müßte, alle Gedanken verziehen können. Zur Uebung gieng es an, aber weiter nicht. Hingegen wird bey aller Mühe, ohne hinlängliche Empfindung nichts rechtes ausgerichtet können werden. So bald man sich mit seiner Ober-Stimme slavisch an den Tact bindet, so verliert dies Tempo sein Wesentliches, weil alle übrige Stimmen aufs strengste nach dem Tacte ausgeführt werden müssen. Ausser dem Clavier-Spieler können alle Sänger und Instrumentisten, wenn sie begleitet werden, dieses Tempo viel leichter anbringen, als der erstere, zumal, wenn er sich allein begleiten muß. Oben ist die Ursache davon angeführt worden. Der Bass kann, bey'm Clavier ohne Begleitung, wenn es nöthig ist, geändert werden, nur muß die Harmonie bleiben. In meinen Clavier-Sachen findet man viele Proben von diesem Tempo. Die Eintheilung und Andeutung davon ist so gut, als es seyn konnte, ausgedruckt. Wer Meister in der Ausführung dieses Tempo's ist, bindet sich nicht allezeit an die hingesezten Zahlen, 5, 7, 11. u. s. w. Er macht zuweilen mehrere, zuweilen weniger Noten, nachdem er aufgeräumt ist, aber allezeit mit der gehörigen Freyheit.

§. 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 kriegen, so muß man das Clavier etwas ernsthaft mit einiger Kraft, nur nicht dreschend angreifen; man muß gegenrheils 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 Wirkung 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 kann, wo ein andermal piano gewesen ist, und oft einen Gedanken sammt seinen Con- und Dissonanzen einmal forte und das andermal piano bezeichnet. Deswegen pflegt man gerne die wiederholten Gedanken, sie mögen in eben derjenigen Modulation oder in einer andern, zumal, wenn sie mit verschiedenen Harmonien begleitet werden, wiederum erscheinen, durch forte und piano zu unterscheiden. Indessen kann man merken, 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 sogenannten Betrügeren spielt man daher, weil sie oft deswegen angebracht werden, gemeinlich forte (b). Man kann allenfalls auch diese Regel merken, 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 Con- oder Dissonanzen sind, und daß gegenheils die Töne, welche in der Leiter ihrer modulirenden Ton-Art stehen, gerne piano gespielt werden, sie mögen consoniren oder dissoniren (c). 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 zulicht 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 zweiten 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 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 herausbringen kann, 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 sind gleichsam eine Composition aus dem Stegereif. Sie werden nach dem Inhalte eines Stückes mit einer Freyheit wider den Tact vorgetragen. Deswegen ist die angedeutete Geltung der Noten bey diesen Cadenzen in den Probe-Stücken nur ohngefehr. Sie stellt bloß einigermaaßen 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 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 weiße Noten werden so lange ausgehalten, bis sie in derselben Stimme von andern abgelöst werden. Man merke 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 leßtemal 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 Cadenzenmachen zweyer oder dreyer Personen, ohne Abrede zu nehmen, nachahme, indem man dadurch gleichsam vorstellte, als wenn eine Person auf die andere genau Achtung gebe, ob deren Proposition zu Ende sey oder nicht. Ausserdem 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, sobald die Auflösung der Harmonie, welche bey dem Eintritt einer weißen Note vorgehet, 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 andremal zu verändern pflegt. So löblich diese Erfindung ist, so sehr wird sie gemißbraucht. Meine Gedanken hiervon sind diese: Man muß nicht alles verändern, weil es sonst ein neu Stück seyn würde. Viele, besonders die affectuösern oder sprechenden Stellen eines Stückes lassen sich nicht wohl verändern. Hierher gehört auch diejenige Schreib-Art in galanten Stücken, welche so beschaffen ist, daß man sie wegen gewisser neuen Ausdrücke und Wendungen selten das erstemal 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 frölichen, des sangbaren und des dem Instrument eignen beygehalten werde. Bey Clavier-Sachen kann zugleich der Baß in der Veränderung anders seyn, als er war, indessen 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.

*) Denn man wählt bey der Verfertigung eines Stückes, unter andern Gedanken, oft mit Fleiß denjenigen, welchen man hingeschrieben hat und deswegen für den besten in dieser Art hält, ohngeacht einem die Veränderungen dieses Gedanken, welche mancher Ausführer anbringt und dadurch dem Stücke viele Ehre anzuthun glaubt, zugleich bey der Erfindung desselben mit beygefallen sind.

Carl Philipp Emanuel Bachs

vormaligem Kapellmeister der Prinzessin Almalia von Preussen und Musikdirector in Hamburg

Versuch

über die wahre Art

das Clavier zu spielen

Zweiter Theil,

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

Nebst einer Kupfertafel.

Zweite vom Verfasser verbesserte, und mit Zusätzen vermehrte Auflage.

Leipzig.

im Schwickertschen Verlage 1797.

V o r r e d e.

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 beigefüget 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 stehen können, und das beschwerliche Auffuchen in den Tabellen wegfallen möge. • Der vornehmste Inhalt dieser Anleitung, wodurch sie sich von allen noch bisher bekannten Generalbasiklehrbüchern unterscheidet, betrifft das feine Accompanement. 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 musikalischen Ausführung, welche nicht besser seyn kann, erwachsen ist.

V o r r e d e.

Ich habe die Exempel auf einem System vorbilden müssen, damit dieses Werk nicht zu weitläufig und zu kostbar werden möchte: man muß also bey diesen Exempeln 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 angemerkt ist. Bey der Unterweisung können die Feinheiten des Accompagnements, und der zweite Abschnitt eines jeden Capitels zuletzt durchgegangen werden. Die ersten Gründe des Generalbasses müssen vorher gehen. In den kurzen Capiteln ist alles ohne Abschnitt 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 macht. Dem Sertquartenaccorde, wobey die aufgehaltene Terz allein nachgeschlagen wird, und welcher im vierstimmigen Accompagnement keine Octave, wohl aber eine verdoppelte Serte verträgt, habe ich ein besonderes Zeichen, nemlich $\hat{4}_3$, geben müssen, damit man ihn von den dreystimmigen Sertquartenaccorde, welcher allenfalls zur vierten Stimme die Octave bey sich leidet, unterscheiden könne. Ich habe mit Fleiß die Erklärung dieser Kennzeichen vorläufig bringen wollen, damit sie manchem, 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 gehen:

V o r r e d e.

den Septime, statt der Secunde die None über sich haben, und wovon das erstere auf der 79sten Seite, auf dem dritten System das zweyte ist, und das letztere auf der 129sten Seite am Ende des ersten Systems stehet, scheinen zwar meiner im vierten Paragraph der 149sten Seite angegebenen Lehrart zu widersprechen: allein ich habe sie beide 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 gebraucht 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, oder wenigstens aus ihrem Zusammenhange reißen müssen, und viele harmonische Veränderungen in der Auflösung und Vorbereitung hätten nicht angeführet werden können. Man siehet in mehrerern 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, 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 einmal 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

V o r r e d e

Stellen nachschlagen wollen, daß sie alles in der gehörigen Ordnung beisammen finden.

Ich wünsche auch dieser Anleitung den Beifall, welchen der erste Theil erhalten hat, und erwarte ganz gewiß mit besonderm Vergnügen den ausnehmenden Nutzen für die Lehrbegierigen von diesem zweyten Theile, welchen meine Freunde mit mir von dem ersten augenscheinlich gespüret haben. Dieses kann mich ermuntern, mit der Zeit noch einige Beyträge, *) besonders zu dem letzten Capitel dieses Buches zu liefern, ohngeacht mir meine andern Arbeiten nicht viele Zeit zur Autorschaft übrig lassen. Ich habe mit vielen Exempeln und nutzbaren Anmerkungen über die Fantasie zurück halten müssen, damit die Kosten nicht zu hoch auslaufen möchten. Vielleicht erscheinen diese Beyträge mit denen zu dem ersten Theile alsdenn zu gleicher Zeit.

*) Anmerkung.) Diese Beyträge hat der Verfasser noch kurz vor seinem Ende eingeschickt, weshalb sie denn auch dieser 2ten Auflage einverleibt worden sind.

Inhalt.

Einleitung	Seite
I. Capitel. Von den Intervallen und den Signaturen	8
II. Capitel. Vom Harmonischen Dreyflange	26
III. Capitel. Vom Sextenaccord	37
IV. Capitel. Von dem uneigentlichen verminderten Dreyflange	51
V. Capitel. Von dem uneigentlichen vergrößerten Dreyflange	53
VI. Capitel. Vom Sextquartenaccord	55
VII. Capitel. Vom Terzquartenaccord	62
VIII. Capitel. Vom Septquintenaccord	72
IX. Capitel. Vom Secundenaccord	80
X. Capitel. Vom Secundquintenaccord	89
XI. Capitel. Vom Secundquintquartenaccord	90
XII. Capitel. Vom Secundterzaccord	91
XIII. Capitel. Vom Septimenaccord	92
XIV. Capitel. Vom Sextseptimenaccord	109
XV. Capitel. Vom Quartseptimenaccord	112
XVI. Capitel. Vom Accord der großen Septime	120
XVII. Capitel. Vom Nonenaccord	127
XVIII. Capitel. Vom Sextnonenaccord	131
XIX. Capitel. Vom Quartnonenaccord	132
XX. Capitel. Vom Septimennonenaccord	135
XXI. Capitel. Vom Quintquartenaccord	137
XXII. Capitel. Vom Einflange	140
XXIII. Capitel. Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand allein	143

I n h a l t.

XXIV. Capitel.	Vom Orgelpunct	—	—	147
XXV. Capitel.	Von den Vorschlägen	—	—	150
XXVI. Capitel.	Von rückenden Noten	—	—	177
XXVII. Capitel.	Vom punctirten Anschlage	—	—	179
XXVIII. Capitel.	Vom punctirten Schleifer	—	—	191
XXIX. Capitel.	Vom Vortrage	—	—	197
XXX. Capitel.	Von den Schlußcadenzen	—	—	212
XXXI. Capitel.	Von den Fermaten	—	—	217
XXXII. Capitel.	Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements	—	—	219
XXXIII. Capitel.	Von der Nachahmung	—	—	238
XXXIV. Capitel.	Von einigen Vorſichten bei der Begleitung	—	—	242
XXXV. Capitel.	Von der Nothwendigkeit der Bezifferung	—	—	245
XXXVI. Capitel.	Von durchgehenden Noten	—	—	247
XXXVII. Capitel.	Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand	—	—	253
XXXVIII. Capitel.	Vom Recitativ	—	—	257
XXXIX. Capitel.	Von den Wechſelnoten	—	—	262
XXXX. Capitel.	Von Baſsthema	—	—	264
XXXXI. Capitel.	Von der freyen Fantasia	—	—	267

E i n l e i t u n g.

§. 1.

Die Orgel, der Flügel, das Sortepiano und das Clavicord sind die gebräuchlichsten Clavierinstrumente zum Accompanement.

§. 2. Es ist Schade, daß die schöne Erfindung des Zolfeldischen Bogenclaviers noch nicht gemeinnützig geworden ist; man kann daher dessen besondere Vorzüge hierin 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 Ehre, und überhaupt der Bindungen wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung.

§. 4. So bald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme, durch ein simplen Accompanement, alle Freyheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muß ein Flügel dabey seyn. Man hört leider mehr als zu oft, wie kahl 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 Sortepiano 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 Clavierinstrumentes kein Stück gut aufführen. Auch bey den stärksten Musiken, in Opern, so gar unter freyem Himmel, wo man gewiß glauben sollte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegbleibt. 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 Ausföhrung 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, als der Componist wollte. Und die vollstimmigen Griffe, welche in 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 Accompannement 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 elter 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, worin eine gute Melodie und reine Harmonie steckt, und woben 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 Accompannement hauptsächlich mit gesehen wird.

§. 15. Man bekommt einen empfindbaren Begriff von allerhand Tactarten und Zeiträume, sammt ihren Figuren; eine sehr nughare 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, wobei 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 vorbehen. Man empfindet sogleich, wie ein Musicus auf den 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 Accompagnement, ohngeachtet 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 Accompagnist 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 hierin dem Componisten auf das genaueste zu folgen suchen, und zu dem Ende beständig auf die Rippenstimmen 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 §. erwähnet 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 Accompagnement 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 verdoppelnden 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 Accompagnements erfordert.

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

§. 24. Das durchaus vier und mehrstimmige Accompagnement 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 daran Antheil hat.

§. 25. Bey dem vierstimmigen Accomragnement werde ich sowohl auf die Reinigkeit als besonders auf eine geschickte Fortschreitung der Intervallen bedacht seyn. Eine Menge von 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 Sazes vorgeworfen hat.

§. 26. Das drey — und wenigerstimmige Accompagnement braucht man zur Delicateffe, wenn der Geschmack, Vortrag oder Affect eines Stückes 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 Accompagnement 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'unifono*, *unifoni*. Weil diese Andeutungen zuweilen fehlen, so werde ich durch Anmerkungen und Exempel Gelegenheit geben zu errathen, wo das einstimmige Accompagnement 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 Oberstimmen 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.

§. 33. Hierbey muß man es aber nicht bewenden lassen, sondern mit ihnen über beydes urtheilen; man fordre von jeder Note gleichsam Rechen-schaft; 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 beym vierstimmigen Accompagnement 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 beym vierstimmigen Accompagnement, 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 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 Hilfsmittel sind beym 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 Uebungs exempel 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 Lehr-

Begierigen 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 Exempel hinreichen, folgen muß. Durch diese Übung, wobey immer weniger Fehler nach und nach vorgehen, entstehet 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'm 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 verlieren 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 Hilfsmittel 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 hierin von oben herunter (c h a g f u. s. 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 dieser und jener Tonart vorgezeichnet werden müssen; wie viel z. E. Des dur Been, und Eis dur Kreuze hat. Geht man mit ihnen die Tonarten in Quinten- und Quartenprogressionen 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 Accompagnement 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 schweren 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 sollten genau durchgesehen werden! Es können auch, ausser den Vortrag, Schreibfehler, wenigstens Undeutlichkeiten, Zweydeutigkeiten, unerwartete Veränderungen in Tactarten, Zeitmaße, Figuren, Tonarten u. s. w. vorkommen, 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, ohngeachtet nur eine davon nach der obigen Vorschrift gut ist. Vor diesem fand man selten das D moll mit einem Be, das E moll mit dem As u. s. w. vorgezeichnet. Einige Componisten thun dasselbe noch jetzt, 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. 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 be-

Erstes Capitel. Von den Intervallen und den Signaturen. 9

ziffern. Alle mögliche Regeln über unbezifferte Bässe langen nicht zu, und sind oft falsch.

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

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

§. 4. Man kann seine Schüler in Erlernung der Ziffern nicht genug tunneln; ich bin deswegen kein Vertheidiger der zu sehr gehäuftten 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. Sobald man sich vor keiner Ziffer mehr fürchtet, so hat man alle mögliche Freyheit an die Feinigkeiten des Accompagnements 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 daher seine Scholaren fleißig Stücke begleiten, wo wegen der darin vorkommenden Chromatik die Bässe hinlänglich und folglich stark beziffert sind. Ich habe in dieser Absicht meines seligen Vaters bezifferte Bässe mit großem Nutzen und ohne Lebensgefahr der Scholaren gebraucht. Auch den Fingern sind sie nicht schädlich. Man wechsle sein oft mit richtig bezifferten Compositionen verschiedener Meister ab. Man lernt dadurch allerhand Arten von Bezifferung und Modulation kennen. Man

raisonnir 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, welche selbst gut accompagniren können, das meiste beitragen. Man trifft große Componisten und Musiker an, die sich ein gutes Accompagnement sehr wohl gefallen lassen, denen es aber vielleicht schwer 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 gehdren: 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 von 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 vorkommende 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. Die brauchbarsten Intervallen im Generalbass sind folgende:

Secunden.			Terzen.		
kleine.	große.	übermäßige.	verminderte.	kleine.	große.

Quarten.

verminderte. reine. übermäßige. falsche. reine. übermäßige.

Quinten.

verminderte. kleine. große. übermäßige. verminderte. kleine. große.

Sexten.

verminderte. kleine. große. übermäßige. verminderte. kleine. große.

Septimen.

verminderte. reine. übermäßige. kleine. große.

Octaven.

verminderte. reine. übermäßige. kleine. große.

Nonen.

verminderte. reine. übermäßige. kleine. große.

§. 11. Ein Intervall behält seinen Namen, so lang es auf seiner Stufe bleibt, es mögen noch so viele Versetzungszeichen davor stehen; also stehen alle Secunden auf der zweyten, alle Terzen auf der dritten Stufe u. s. w.

§. 12. Die Verschiedenheit der Größen, sie mögen durch Versetzungszeichen oder ohne dieselben entstehen, geben den Intervallen gewisse Beywörter.

§. 13. Wir merken hierbey, um uns über diese Verschiedenheit deutlich erklären zu können, daß der Schritt von einer Taste zur nächsten ein halber Ton heiße, und daß zween halbe Töne zusammen genommen einen ganzen Ton begreifen.

§. 14. Die kleine Secunde enthält einen halben Ton, die große einen ganzen, und die übermäßige anderthalb Ton.

§. 15. Die verminderte Terz begreift einen ganzen Ton, die kleine anderthalb Ton, und die große zween ganze Töne.

§. 16. Die verminderte Quarte enthält zween ganze Töne; die reine liegt einen halben Ton höher als die große Terz; die übermäßige begreift einen ganzen Ton mehr als die große Terz.

§. 17. Die falsche Quinte liegt einen halben Ton höher als die reine Quarte; die reine begreift einen ganzen Ton mehr als die reine Quarte; die übermäßige liegt einen halben Ton höher als die reine.

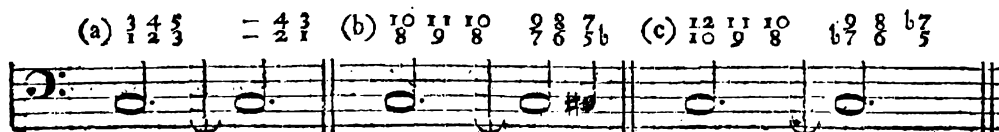
§. 18. Die verminderte Septe enthält so viel Töne als die reine Quinte; die kleine liegt einen halben Ton höher als die reine Quinte; die große liegt einen ganzen Ton, und die übermäßige anderthalb Ton höher als die reine Quinte.

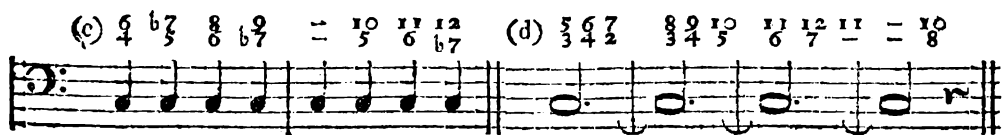
§. 19. Die verminderte Septime enthält einen halben Ton mehr als die kleine Septe; die kleine liegt einen ganzen Ton niedriger als die Octave; die große einen halben Ton unter der Octave.

§. 20. Die verminderte Octave ist um einen halben Ton niedriger als die reine; die reine besteht aus fünf ganzen und zween halben Tönen; die übermäßige liegt einen halben Ton höher als die reine.

§. 21. Die kleine None hat mit der kleinen Secunde, und die große mit der großen Secunde gleichen Sitz im Gebrauche. Eigentlich ist sie von jener um eine Octave unterschieden.

§. 22. Die Primen, Decimen, Undecimen und Duodecimen sind nichts anders als Octaven, Terzen, Quartan und Quinten. Sie werden mit einer 1, 10, 11 und 12 angedeutet, und kommen mehrentheils in der galanten Schreibart und bey dem dreystimmigen Accompanement vor. Man braucht sie, um die sangbare Fortschreitung der Stimmen deutlich zu bemerken. Z. E.





Wir sehen hierbey, daß die Fortschreitung der 1 in die 2, und der 2 in die 1 natürlicher ist, und deutlicher ins Auge fällt, als wenn man von der 8 in die 2, und von der 2 in die 8 gehen wollte (a). Eben diese Deutlichkeit äußert sich bey dem Gebrauch der 10, 11 und 12 (b). Man braucht diese zusammengesetzte Zahlen nur alsdenn, wenn die einfachen 7, 8 und 9 entweder drauf folgen, oder vorhergegangen sind (c). Ferner giebt diese Bezeichnung deutlich zu erkennen, ob man mit zweyen Stimmen in Terzen oder Sexten fortohen soll (d); ein Umstand, der in dem feinen Accompagnement nicht allezeit willkürlich ist.

§. 23. Der Einklang im eigentlichen Verstande ist: Wenn zwei oder mehrere Stimmen auf einer Taste zusammen kommen. Er kann also nicht wohl ein Intervall heißen. Die Octave wird mehrentheils darunter verstanden, und wir werden weiter unten vom Einklange in dieser Art besonders handeln. Einige wählen, statt der Prime, den Ausdruck Einklang, und bezeichnen ihn auch mit der 1.

§. 24. Die Intervallen behalten in allen Octaven ihren Sitz und Namen.

§. 25. Die Secunde hat zwar mit der None gleichen Sitz, ist aber, wie wir unten hören werden, von ihr sehr unterschieden.

§. 26. Die Intervallen nimmt man, was ihre Größe betrifft, so wie es die Beschaffenheit des Systems mit sich bringt, folglich nehmen sie also auch die bey dem System vorgezeichneten Versetzungszeichen ohne besondere Andeutung mit an. Wenn z. E. bey dem System vor dem f ein $\sharp$ steht, so ist die Sexte zu a nicht mehr f, sondern fis, und die bloße 6 wird übers a gesetzt.

§. 27. Wenn aber bey den Intervallen Versetzungszeichen vorkommen, welche bey dem System nicht vorgezeichnet sind, so wird es besonders angedeutet.

§. 28. Ein Intervall heißt natürlich groß u. s. w. wenn es so ist, wie es das System abmahlet: zufällig groß u. s. w. wird ein Intervall durch neu hinzugefügte Versetzungszeichen.

§. 29. Ein Strich durch die Ziffer, oder ein $\times$ daneben, erhöht das Intervall um einen halben Ton:



Die Art der Bezeichnung mit dem Strich ist überall bey uns Deutschen bekannt und gewöhnlich. Auch die Italiäner haben sie; bloß die Franzosen gehen hierin ab, und richten eine Verwirrung an. Man besehe le Clair's bezifferte Bässe, welcher sowohl die natürlich großen als zufällig kleinen Intervallen beyde gleich, nehmlich mit einem Strich, bezeichnet.

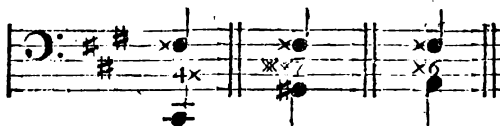
§. 30. Ein b durch die Ziffer, oder dabey, erniedrigt das Intervall um einen halben Ton:



§. 31. Ein $\sharp$ durch die Ziffer, oder daneben, setzt das Intervall in seinen natürlichen Platz. Es ist, ohne mein Erinnern, bekannt, daß dieses $\sharp$ in den Tonarten mit Kreuzen erniedrigt, und in denen mit Beem erhöhtet:



§. 32. Zween Striche, zwey Kreuze, oder ein einfaches Kreuz durch die Ziffer, oder dabey, erhöhen das Intervall um einen ganzen Ton:



Die Andeutung durch zwey Kreuze ist die seltenste und undeutlichste.

§. 33. Zwey Been, oder ein großes b durch die Ziffer, oder daneben, erniedrigen das Intervall um einen ganzen Ton.

3. C.



Das große b ist noch nicht sehr eingeführt, so bequem es auch ist.

§. 34. Die Zeichen, $\sharp\sharp$ und $\sharp\sharp$, welche nach einer doppelten Versetzung die einfache wieder herstellen, sind zwar bey der Bezifferung nicht so gewöhnlich, als es die genaue Schreibart erfordert. Weil sie aber doch vorkommen können, so wollen wir sie mit anmerken, damit man nicht davor erschrecke.

§. 35. Man lasse es sich nicht befremden, wenn einige über die Noten zuweilen Been und Striche durch die Ziffern, statt des viereckigten Be setzen. Die verschiedene Bedeutung dieses Be Quadrats, welches bald erniedriget bald erhöht, kann an dergleichen Zersireung Schuld haben. 3. C.



Von der falschen Quinte, auch von der kleinen und verminderten Septime ist man es eher gewohnt, daß sie mehrentheils mit einem Be erscheinen.

§. 36. Die Terz kann, ohne 3, durch bloße Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen angedeutet werden:



§. 37. Die Andeutung der Striche, der viereckigten und runden Beem durch die Ziffer, wenn es seyn kann, ist am leichtesten zu übersehen, und zeigt bey den nahe neben einander stehenden Ziffern deutlich an, welcher Ziffer diese Zeichen zukommen.

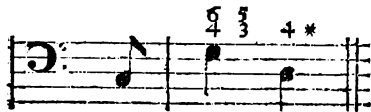
§. 38. Wenn diese Zeichen aufgehoben werden sollen, so muß man es andeuten, sonst gelten sie fort.

§. 39. Derselbe Umstand ist auch bey den Ziffern nöthig, wenn sie über oft wiederholten Noten stehen, welche ihr eigenes Accompagnement haben. Man bleibt bey der ersten Ziffer so lange, bis eine neue kommt:



Hier wird zu den ersten vier Noten die Sexte viermal angeschlagen, ehe die Quinte eintritt.

§. 40. Die Ziffern, welche gerade über einer Note stehen, werden mit ihr zugleich angeschlagen; wenn sie sich aber zur rechten Hand der Note seitwärts befinden, so schlägt man sie nach, ob sie gleich zur Note gehören und von ihr abgezählt werden:



§. 41. Es ist nicht gut, die Ziffern unter die Noten zu setzen, weil dahin die Zeichen des forte und piano gehören: es sey denn bey gewissen Stellen, wo es nicht zu ändern ist, wenn z. E. zwei Stimmen in einem:

System übereinander stehen, eine für das Violoncell und die andere für das Clavier.

§. 42. Wenn bey Fugen der Eintritt der Thematik in der Grundstimme vorkömmt, so spielt man nach der Vorschrift, und schlägt nicht eher Accorde an, als bis Ziffern kommen. Eben dieses gilt überhaupt bey kurzen Stellen, wo die rechte Hand etwas obligates ausführen soll; man pflegt dieses in kleinen Noten auszudrücken.



§. 43. Die Ziffern, die über einem Puncte stehen, wodurch die Noten verlängert werden, schlägt man bey'm Eintritt des Puncts an; sie beziehen sich auf die vorhergehende Note.

§. 44. Die Ziffern, welche über einer kurzen Pause stehen, werden zur Pause angeschlagen, und beziehen sich auf die folgende Note:



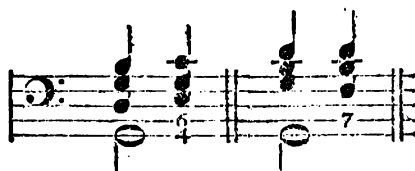
§. 45. Die Ziffern über langen Pausen werden zwar auch zur Pause angeschlagen, sie beziehen sich aber auf die vorhergehende Note:



Das geübte Ohr kann gar bald das Beziehen, wovon in diesem und vorhergehenden §. die Rede ist, aus dem Zusammenhange entdecken.

§. 46. Man theilt die Ziffern, welche nachgeschlagen werden, folgender Gestalt in die Geltung der Basnote ein. Wenn diese letztere zween gleiche Theile, und eine Ziffer, oder mehrere über einander seitwärts bey sich hat,

so werden die Ziffern, die zur Seite stehen, zum zweyten Theile der Bassnote angeschlagen:



Bei einer Note von zween gleichen Theilen mit zween Ziffern neben einander, theilen sich die Ziffern in die Geltung der Note gleich:



Sind drey Ziffern neben einander über einer solchen Note, so kommt die erste Hälfte der ersten Ziffer, welche gerade über der Note stehet, zu, und die andere Hälfte fällt in gleicher Theilung auf die zwey letztern Ziffern:



§. 47. Wenn eine Note von drey gleichen, oder, welches einerley ist, von zween ungleichen Theilen, zwey Ziffern neben einander über sich hat: so fällt der erste große Theil, oder zween Dritttheile auf die erste Ziffer, und der kleine Theil, oder ein Dritttheil auf die letzte Ziffer:



Bei einer Note von dieser Art mit drey Ziffern neben einander, fällt auf jede Ziffer ein Dritttheil:



§. 48. Diese Art der Eintheilung ist die gewöhnlichste; wer hiervon abgehen will, muß es ausdrücklich andeuten, als z. E.



Bei beyden Exempeln will der Vortrag dieser Vorschläge, daß man von der obigen Regel abweicht; das Strichelgen, welches in mehreren Fällen die Fortdauer einer Ziffer bedeutet, zeigt hier die Eintheilung deutlich an. Einige lassen das Strichelgen weg, und sondern die letzte Ziffer von den zwey ersten etwas ab: allein diese Art der Bezeichnung ist verwerflich, weil sie Zweydeutigkeiten veranlassen kann. Oft weiß man nicht zuverlässig, ob der Componist oder der Abschreiber die Ziffern so zusammengedrückt und abgesondert hat. Z. E.



In diesem Fache fehlt es noch an Zeichen, wie wir weiter sehen werden.

§. 49. Bei folgenden Exempeln werden die Ziffern zu zweyen gleichen Theilen in die Noten eingetheilt:



§. 50. Weil also auf den Stand der Ziffern viel ankommt; so muß sowohl der Componist als Copist beim Schreiben auf genugsamen Platz be-

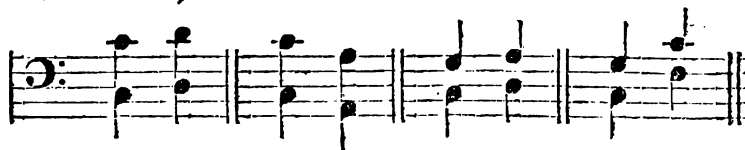
dacht seyn, zumal wenn viele Vogen und andre Zeichen des Vortrags über die Noten gesetzt werden, damit die Ziffern da stehen können, wo sie sollen.

§. 51. Alle Intervallen sind entweder **konsonirend** oder **dissonirend**.

§. 52. Ein Intervall, welches man ohne Vorbereitung, d. i. ohne daß es in dem vorigen Griffe schon da ist, anschlagen, verdoppeln, und in der Folge damit herauf oder hinunter gehen oder springen kann, heißt **konsonirend**.

§. 53. Mit der kleinen und großen Terz, mit der reinen Quinte, mit der kleinen und großen Sexte und mit der reinen Octave kann man so verfahren; folglich sind diese Intervallen **konsonirend**.

§. 54. Wir merken beyläufig mit an, daß die Octave und Quinte **vollkommene Consonanzen** heißen, weil sie (1) keine Veränderung als Consonanzen mit sich vornehmen lassen, sondern sogleich dissoniren, sobald sie größer oder kleiner gemacht werden; (2) weil ein einziger Anschlag von ihnen das Ohr so vergnügt, daß man niemals mit zweien fortschreiten darf. Es entspringt daher die bekannte und erste Hauptregel der Harmonie: Man muß niemals mit zwei Octaven oder reinen Quinten hintereinander in zwei Stimmen in gleicher Bewegung weder fortschreiten noch springen. Dieß Vergehen heißt schlechtweg **Quinten** und **Octaven** machen:



Die **gerade Bewegung** ist, wenn sich zwei oder mehrere Stimmen zugleich hinauf oder herunter bewegen (a); bey der **Gegenbewegung** gehen und springen sie auseinander (b):



§. 55. Man weiß ohne mein Erinnern, daß man die verbotenen Octaven nicht da suchen muß, wo der Componist aus guten Ursachen zuweilen

die Stimmen, wie es heißt, im Unisone gehen läßt. In der Verbindung der Accorde sind sie anzutreffen.

§. 56. Die **Terz** und **Sexte** heißen unvollkommene Consonanzen, weil sie groß und klein gemacht werden können, und doch gut klingen; das Ohr kann auch viele Terzen und Sexten hintereinander vertragen.

§. 57. Mit den übrigen Intervallen kann man so eigentlich nicht verfahren, als wie wir bey §. 52. von den Consonanzen gehört haben: folglich sind sie aus der Ursache **dissonirend**.

§. 58. Die wesentlichen Eigenschaften der **Dissonanzen** liegen schon in der Benennung. Vermöge dieser Benennung machen sie einen **Uebellaut**. Hieraus folgt, daß man sie mit gewissen Umständen gebrauchen muß. Ihre natürliche Härte muß, so viel möglich, gemindert werden. Dieses geschieht, wenn man sie **vorbereitet** und **auf löset**, d. i. wenn sie vorher als Consonanzen schon da sind, und nachher wieder zu Consonanzen werden. Sie klingen einfach widrig genug, folglich darf man sie nicht verdoppeln; ihre Auflösung ist nöthig, folglich würde diese Verdoppelung verbotene Octaven hervorbringen.

§. 59. Damit wir bey dieser Gelegenheit einen deutlichen Begriff von dem Gebrauch der Dissonanzen überhaupt bekommen, so sehen wir bey dem ersten Tacte in folgenden Exempeln ihre Vorbereitung, und bey dem zweyten ihre Auflösung, vermöge welcher sie entweder eine Stufe herunter oder hinauf treten:



§. 60. Die Auflösung ist bey den Dissonanzen ganz und gar nothwendig, aber die Vorbereitung nicht allezeit. Wir werden weiter unten von ein paar Fällen handeln, wo ebenfalls die Auflösung wegleiben kann.

§. 61. Ueber liegenden, oder in einem Tone bleibenden Bassnoten können alle Dissonanzen unvorbereitet angeschlagen werden. Weil hier keine Vorbereitung wegen der Unbeweglichkeit des Basses möglich ist: so wird dieser Mangel durch diese Unbeweglichkeit ersetzt.

§. 62. Aber auch außer diesem Falle können viele Dissonanzen bisweilen unvorbereitet vorkommen.

§. 63. Ein neu hinzugefügtes Versetzungszeichen, welches eine vorbereitete Dissonanz noch mehr erniedrigt, hebt die Vorbereitung nicht auf. Es folgt dieses aus dem, was wir im 1ten §. angeführet haben:



§. 64. Die Dissonanzen werden oft wieder zu Dissonanzen bey der Auflösung (a), auch ohne Auflösung, durch Vermittelung des Basses (b), zuletzt aber muß doch die Hauptauflösung in eine Consonanz geschehen:



Dieses Verfahren nennt man eine *Aufhaltung* (*retardatio*) der Auflösung.

§. 65. Zuweilen wartet die rechte Hand den Eintritt der Baßnote, worüber eine Dissonanz aufgelöst werden soll, nicht ab, sondern fällt mit der Auflösung vorher ein (a); dann und wann thut dasselbe der Baß (b):



Beide Fälle nennt man eine *Vorausnahme* (*anticipatio*) der Auflösung.

§. 66. Wenn man vor der Resolution den Ton der Grundstimme mit einem andern in der rechten Hand verwechselt: so gehet eine Verwechslung der Harmonie vor:



§. 67. Wenn der Bass den Ton, worein eine Dissonanz in der rechten Hand sollte aufgelöst werden, ergreift: so nennt man dieses eine Verwechslung der Auflösung. Diese Dissonanz erhält dadurch die Freiheit, und überläßt dem Basse die Resolution:



Wir überlassen den Componisten die gute Art, dieser Freiheit sich zu bedienen, und machen sie den Accompanisten hier nur bekannt.

§. 68. Unter den geschwinden Noten hat selten eine jede ihr eignes Accompaniment. Von den Noten, welche ohne Accompaniment angeschlagen werden, sagt man: Sie gehen durch.

§. 69. Einzelne durchgehende Noten werden nicht angedeutet; wenn aber viele hintereinander vorkommen, so setzt man einen Querstrich darüber, welcher so weit reicht, als die rechte Hand ruhen soll. Sie kommen bey allerley Zeitmaasse und Tactarten in allerhand Figuren vor. Bißweilen geht die Hälfte von den Noten durch (a); zuweilen weniger als die Hälfte (b); manchmal gehen bey geschwindem Zeitmaasse, und wenn die Noten kurz sind, die allermeisten durch (c):

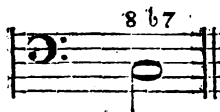




§. 70. Bey einer langen Dauer durchgehender Noten kann das zuletzt da gewesene Accompanement wiederholt werden:



§. 71. Bey gewissen Gelegenheiten, welche an ihrem Orte vorkommen werden, pflegt man auch von den Intervallen zu sagen: Sie gehen durch. Dieses kann auf dreyerley Art geschehen: (1) Wenn der Bass liegen bleibt:



(2) Wenn bey der Bewegung des Basses die Ziffern liegen bleiben:



(3) Wenn sich beyde bewegen:



§. 72. Bey geschwinden Trommelbässen, woran man sich steif spielen kann, läßt man auch zuweilen in der linken Hand Noten durchgehen. Das

mehrere hiervon kann man im ersten Theile meines Versuchs, in der Einleitung, in einer Note nachsehen.

§. 73. Den Ausdruck **Durchgang** (transitus) braucht man eigentlich von stufenweise gehenden Baßnoten.

§. 74. Wenn alsdenn das gehörige Accompagnement bloß auf die dem innerlichen Werthe nach lange Noten fällt: so ist der Durchgang regulär (transitus regularis). Unter Noten von gleicher Geltung ist die erste, dritte u. s. w. dem innerlichen Werthe nach (virtualiter) lang; und die zweyte, vierte u. s. w. kurz:



§. 75. Wenn die Begleitung, welche der virtualiter kurzen Note zukommt, vorausgenommen, und zur langen Note angeschlagen wird, so ist der Durchgang irregulär (transitus irregularis) und die Noten heißt man alsdenn Wechsellnoten:



§. 76. Wenn man die anschlagende Note nicht beziffern will, so setzt man entweder die Ziffern über die nachschlagenden Noten allein, oder bezeichnet die anschlagenden Noten noch oben ein entweder mit einem Seitenstrich, einer Null, einer halben Null, oder einem m, welches, wenn es nöthig ist, verlängert wird.



Das Zeichen mit dem schrägen Strich bey Nummer (2) ist das beste.

§. 77. Dieser irreguläre Durchgang besteht aus solchen Vor-
ausnahmen der Auflösung, davon wir einige im §. 65. bey (a) ge-
sehen haben.

§. 78. Man braucht die Dissonanzen, welche in beydenley Arten
von Durchgängen vorkommen, wenn sie gleich vorbereitet sind, nicht allezeit
aufzulösen:



§. 79. Dieselbe Freyheit hat man bey Dissonanzen, welche durch
Verwechslung des Klanggeschlechts zu Consonanzen werden:



§. 80. Hingegen werden wir in der Folge sehen, daß die Consonan-
zen zuweilen ihre Freyheit verlieren, und wie Dissonanzen vorbereitet und
aufgelöst werden.

Zweytes Capitel.

Vom harmonischen Dreyklange.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Die vollkommenste Harmonie von Consonanzen, mit der sich mehren-
theils ein Stück anfängt, und allezeit endiget, ist der eigentliche
harmonische Dreyklang.

§. 2. Es besteht solcher aus dem Grundtone, dessen Quinte
und Terz.

Vom harmonischen Dreyklange.

71

§. 3. Wenn hierzu die Octave genommen wird, so entsteht der eigentliche Accord, bey welchem die Quinte rein seyn muß; bloß die Terz kann verändert und groß oder Klein werden.

§. 4. Dieser Accord heißt hart, wenn die Terz groß ist, und weich, wenn die Terz Klein ist.

§. 5. Der uneigentliche harmonische Dreyklang hat entweder eine falsche oder eine vergrößerte Quinte bey sich.

§. 6. Man nennt ihn im erstern Falle den verminderten, und im letztern den vergrößerten Dreyklang.

§. 7. Wir werden die Lehre von diesen uneigentlichen Dreyklängen, welche Dissonanzen bey sich haben, abhandeln, sobald wir mit den consonirenden Accorden zu Ende sind.

§. 8. Der eigentliche Accord kann, wie alle vierstimmige Säge, in dreyen Lagen verändert werden; einmal kann die Quinte, einmal die Octave und einmal die Terz in der Oberstimme seyn:

3. C.



§. 9. Wenn über einer Note, welche nicht durchgeheth, entweder gar nichts, oder ein Versetzungszeichen allein, oder eine 8, 5, 3, einzeln, oder zwey davon, oder alle drey stehen: so greift man den eigentlichen Accord.

§. 10. Weil bey diesem Accorde die Quinte rein seyn muß: so nimmt man sie auch ohne Andeutung rein:



§. 11. Es kann nach Beschaffenheit der Umstände die Octave weggelassen, und sowohl die Terz als Quinte verdoppelt werden.

§. 12. Wenn aber die Terz zufällig groß ist, so wird sie nicht verdoppelt.

§. 13. Im drestimmigen Accompanement bleibt die Octave weg, es sey dann, daß wegen einer Auflösung oder wegen des Gesanges der Hauptstimme die Quinte dafür weggelassen würde.

§. 14. Bey der zweystimmigen Begleitung nimmt man, wenn es kein andrer Umstand hindert, die Terz allein.

§. 15. Man merke sich, um auf dem System einen gemeinen Accord leicht finden zu lernen, daß Noten auf drey Linien oder drey Spatien, welche zunächst über einander sind, einen Dreyklang abgeben.

§. 16. Wenn ich zwey Töne greife, wo drey Tasten dazwischen sind, so habe ich die große Terz; sind aber nur zwey Tasten in der Mitte, so ist die Terz klein.

§. 17. Die Gegenbewegung ist überhaupt bey dem Accompanement die schönste und sicherste, besonders bey unsern Accorden; man entgeht dadurch den offenbaren und verdeckten Quinten und Octaven.

§. 18. Verdeckte Quinten und Octaven erkennt man, wenn bey zwey in der gleichen Bewegung springenden Stimmen die ledigen Intervalle ausgefüllt werden, und bey dieser Ausfüllung in einigen von den letzten Noten Quinten und Octaven vorkommen:



§. 19. Man kann sie noch eher in den Mittelstimmen unter sich, und gegen den Baß, als in der Oberstimme gegen den Baß erlauben, weil bey der letztern auf eine genaue Reinigkeit und auf den guten Gesang hauptsächlich gesehen werden muß; diese Progression aber macht einen unreinen, und folglich schlechten Gesang.

§. 20. Folgende verdeckte Quinten können auch in den äußersten Stimmen angehen:

3. E.



§. 21. Zwey offenbare Quinten von verschiedener Art können auf einander folgen.

§. 22. Im Heruntergehen kann in allen Stimmen auf eine reine Quinte eine falsche folgen:



Aber die Folge einer reinen Quinte auf eine falsche erlaubt man nur aus Noth, und nicht leicht in den äußersten Stimmen:



§. 23. Im Heraufgehen ist die Progression von einer reinen Quinte zur falschen besser (a), als von einer falschen zur reinen, weil die falsche Quinte von Natur sich herunter neigt (b):



Beide Arten gehören in die Mittelsstimmen.

§. 24. Mit der rechten Hand überschreitet man nicht leicht das zweygestrichne f: es sey dann, daß der Baß sehr hoch geht, oder statt des Baßschlüssels ein höherer in der Grundstimme stehet, oder eine gewisse Zierlichkeit in der Höhe ausgedrückt werden soll, wenn z. E. die Lage bey einer wiederholten Passagie verändert werden soll u. s. w.

§. 25. Tiefer als die Hälfte der ungestrichenen Octave, darf die

rechte Hand nicht wohl gehen; es wären dann dergleichen Umstände im Gegentheil vorhanden, wie wir im vorigen §. angeführet haben.

§. 26. Bey der Information kann man diese vorgeschriebene Höhe und Tiefe überschreiten, damit die Scholaren die Exempel in allen Lagen üben können, und dadurch überall bekannt werden.

§. 27. Außerdem pflegt die rechte Hand mit der Oberstimme im Bezirk des Discantsystems anzufangen; wenn dasselbe die Grundstimme innerhalb ihres Basssystems thut.

§. 28. Man kann den Grund zum Accompanement nicht besser legen, als wenn man seine Schüler alle vier und zwanzig Accorde aufs genaueste lernen läßt. Dieses muß nach und nach geschehen; man läßt sie diese Accorde in allen drey Lagen auf der ganzen Tastatur hinauf und herunter greifen. Im Anfange ist man zufrieden, wenn dieses langsam geschieht; nach und nach aber muß man beständig auf eine mehrere Hurtigkeit dieser Uebung dringen, damit die Hände endlich die nöthige Fertigkeit erhalten, jeden Accord, welchen man nur will, sogleich ohne Anstoß anzuschlagen.

§. 29. Der Anfang muß mit ein paar solcher Accorde geschehen, und man gehet nicht eher weiter, als bis die hinlängliche Wissenschaft und Fertigkeit davon da ist.

§. 30. Man verbinde in der Folge eine Lektion mit der andern; auf diese Art wird das Alte immer wiederholt und nicht vergessen.

§. 31. Sowohl hier, als bey allen übrigen Aufgaben, muß man die Scholaren fleißig nach den Intervallen fragen, damit sie bey der mechanischen Fertigkeit im Treffen auch im Stande bleiben, solche ohne langes Besinnen gleich herzusagen. Ich habe diese Anmerkung aus der Erfahrung nöthig befunden, weil viele durch eine lange Uebung und ihr gutes Ohr die meisten Accorde und Ziffern treffen, ja ganze Stücke begleiten, ohne daß sie dafür können; die Intervallen sind ihnen so wenig bekannt als die Regeln. So nützlich und nöthig ein gutes Ohr ist: so verführerisch und schädlich kann es seyn, wenn man sich lediglich darauf verläßt, und den Kopf nicht anstrengen will.

§. 32. Man nimmt die Accorde da, wo sie am nächsten sind. Dieses ist überhaupt bey dem Accompanement zu merken.

§. 33. Wenn also der Baß um zwey Stufen steigt: so behält man die Intervalle, welche zur letzten Note schon da sind, und nimmt nur die Quinte aufs neue dazu:



Und wenn er um zwey Stufen fällt; so hat man bloß die Octave aufzusuchen:



§. 34. Steigt oder fällt aber der Baß um eine Stufe: so braucht man in allen Stimmen die Gegenbewegung:



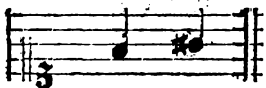
§. 35. Steigt der Baß mit zween großen Terzen über sich, um einen halben Ton eine Stufe höher: so geht man entweder mit der Quinte und Terz von emander in die Octav, oder zusammen in den Einklang; folglich nimmt man zur letzten Note die Terz doppelt, und die Octave bleibt weg:



Nimmt man diesen Gang rückwärts, so muß bey der ersten Note die Octave weggelassen, und die Terz doppelt genommen werden:



Widrigensfalls begeheth man mit der einen Stimme eine unmelodische Fortschreitung in die übermäßige Secunde, welche zu vermeiden ist:



§. 36. Die Quinte muß bey den Schlüssen niemals in der Oberstimme seyn. Die Octave ist hierzu das geschickteste Intervall, wenn man kann; nächst dieser aber die Terz, nur muß die Schlußnote der Hauptstimme nicht tiefer seyn, als diese Terz.

§. 37. Wenn beyde Hände einander zu nahe kommen, oder die rechte Hand zu tief herunter ist: so kann man über eben derselben Note, wenn sie nicht zu geschwind ist, den Accord in einer höhern Lage noch einmal wiederholen; hat man aber die Zeit nicht hierzu, so nimmt man in der Höhe noch eine Stimme mehr, und verläßt in der Folge die unterste. Dieses Hülfsmittel braucht man (1) nur aus Noth, weil ich glaube, daß man außerdem bey vier regulären Stimmen bleiben und nicht leicht darüber gehen muß;

(2) bey Consonanzen, weil die Dissonanzen das Accompagnement mehr einschränken.

Zweiter Abschnitt.

§. 1.

Man bringe bey seinen Schülern fleißig auf die Gegenbewegung auch alsdenn, wenn sie nicht höchstnöthig ist. In den Uebungsbeispielen bringe man zu dem Ende alle mögliche verführerische Gänge vor, um ihnen die Fehler, so dabey vorgehen können, deutlich zu zeigen. Hier thut das Aussetzen des Generalbasses besonders gute Dienste.

§. 2. Endlich, wenn man merkt, daß sie die Gefährlichkeiten vollkommen kennen, so kann man ihnen auch die Fälle zeigen, wo zuweilen, des Gesanges wegen, die gerade Bewegung der andern vorzuziehen ist, z. E.



§. 3. Wir sehen aus diesen Beispielen, daß es gut thut, wenn die Oberstimme in gleicher Bewegung mit dem Basse in Terzen fortgeht. Die großen Terzen besonders mögen gerne in die Höhe gehen, wenn es durch eine vorbereitete Dissonanz, oder durch die Gefahr einer widrigen Verdoppelung nicht gehindert wird, als z. E.



§. 4. Daher muß man bey folgenden Exempel, wenn man nun schon einmal die große Terz oben hat, nicht mit ihr durch die Gegenbewegung in die Quinte herunter fallen:

3. E.



sondern lieber ein kleineres Uebel, nämlich verdeckte Octaven, wählen, als obige Fortschreitung bey einer Cadenz:



§. 5. Die zufällig großen Terzen lieben am meisten das Aufsteigen (a); daher nimmt man zur letzten Note des dritten Exempels, wenn die Octave vorher in die Septime gegangen ist, eine Stimme noch dazu, damit der Dreysklang am Ende vollkommen da sey (b): wenn man aber die Quinte verläßt, und dafür die Septime ergreift, so ist dieses Hülfsmittel alsdenn nicht nöthig (c):



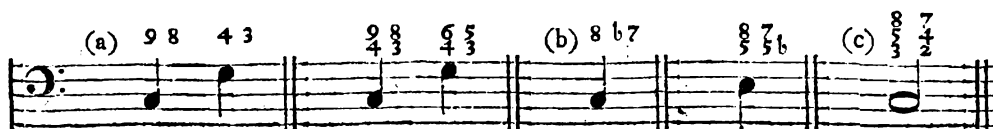
§. 6. Beym vierstimmigen Accompagnement nimmt man es mit diesen großen Terzen, wenn sie nicht oben liegen, so genau nicht, sondern sie können herunter springen:



§. 7. Ist das Accompagnement aber dreystimmig, so geht man mit der großen Terz auch in der Mittelfstimme in die Höhe, und siehet nicht auf die Vollständigkeit des Dreyklanges:



§. 8. Unser Accord wird zwar ohne Andeutung gegriffen: wenn man aber die Ziffern, welche seine Intervallen anzeigen, einzeln, oder zusammen über Noten antrifft, so hat es seine guten Ursachen. Bald sind Dissonanzen, welche über derselben Note in unsern Accord aufgelöst werden, daran Schuld (a); bald werden zu mehrerer Deutlichkeit aus dem Accord Ziffern über eine Note gesetzt, wenn Dissonanzen nachgeschlagen werden (b), oder die ganze Harmonie sich verändert (c); bald pflegt man dadurch das Accompagnement einer Note zu bemerken, welche durchzugehen scheint (d). In allen diesen vier Fällen nimmt man den ganzen Accord.





§. 9. Zweilen aber will man, bey geschwinden gehenden Noten, durch darüber gesetzte Terzen, dem Begleiter zu verstehen geben, daß die rechte Hand mit diesem Intervall ganz allein der Grundstimme in gleicher Bewegung folgen soll:



§. 10. Die Uebungs exempel über die eigentlichen Accorde müssen sich nicht über die natürliche Modulation erstrecken, damit das Gehör nicht auf einmal mit allen vier und zwanzig Tönen gleichsam überschüttet werde. Man muß es vielmehr benzeiten vor Auschweifungen bewahren, und an einen natürlichen Zusammenhang der Harmonie gewöhnen. Wenn diese kurzen Exempel in alle Tonarten übersetzt werden: so kommen die Accorde ohnedem alle vor; man sieht durch dieses Uebersetzen hernach die Ursachen ein, warum gewisse Töne zuweilen mit Kreuzen, zuweilen mit Beem geschrieben werden, und doch dieselben bleiben, z. E.



§. 11. Folgende kleine Exempeln mögen hinlänglich seyn, meine Meynung wegen des vorhergehenden §. zu erklären. Die Ziffern über den Noten zeigen das Intervall in der Oberstimme bey der besten Lage an.



§. 12. Wenn die Accorde im getheilten Accompanement vorkommen, so ist entweder eine Zierlichkeit oder Nothwendigkeit daran Schuld. So viel einem Accompanisten hievon zu wissen nöthig ist, wird an seinem Orte in deutlichen Exempeln vorkommen. Das getheilte Accompanement ist, wenn die linke Hand auch etwas von Ziffern nimmt, ohne daß der Satz vollstimmiger wird. Die Harmonie wird dadurch zerstreut und folglich oft schöner; die Auflösung der Dissonanzen macht dieses zuweilen nothwendig.

§. 13. Was wir oben von der Prime, Decime und Duodecime angeführet haben, gilt auch hier.

Drittes Capitel.

Vom Sextenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.
Der Sextenaccord, welcher blos die große und kleine Sexte angehet, bestehet aus lauter Consonanzen, nämlich der Sexte, Terz und Octave.

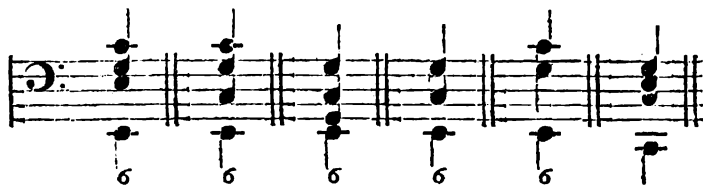
§. 2. Die gewöhnlichste Bezeichnung dieses Accordes ist eine 6 allein; außerdem findet man zuweilen die übrigen Intervallen aus gewissen Ursachen mit angedeutet.

§. 3. Die nöthigen Versetzungszeichen müssen bey der Andeutung nicht vergessen werden.

§. 4. Die Unterterz von Grundtone ist die Sexte davon, und der Dreyklang von dieser Unterterz oder Sexte ist der Sextenaccord.

§. 5. Man nimmt den Sextenaccord mit der Octave am seltensten, etwa bey einzelnen Grundnoten mit der 6, und aus Noth, wenn es die Dissonanzen fordern u. s. w. Man verdoppelt lieber die Terz oder Sexte und läßt die Octave weg.

§. 6. Bey dieser Verdoppelung, welche sowohl mit dem Einflange als mit der Octave geschehen kann, geht keine Ziffer verloren. Die Intervallen eines eigentlichen Accordes, welche er enthält, bleiben allezeit:



Hingegen entgehet man dadurch vielen Fehlern, und der gute Gesang wird erhalten, wie wir weiter sehen werden.

§. 7. Folgende Regeln sind bey der Verdoppelung zu beobachten: (1) Bey der natürlich großen Sexte mit der großen Terz überhaupt, kann man von beyden Intervallen verdoppeln, welches man will:



(2) Weder die natürlich noch zufällig große Sexte wird verdoppelt, wenn sie die kleine Terz bey sich hat.



(3) Wenn aber die zufällig große Sexte eine zufällig große Terz bey sich hat, so läßt sich beydes verdoppeln; auch in diesem Falle wird eine Terz von dieser Art verdoppelt:

3. E.



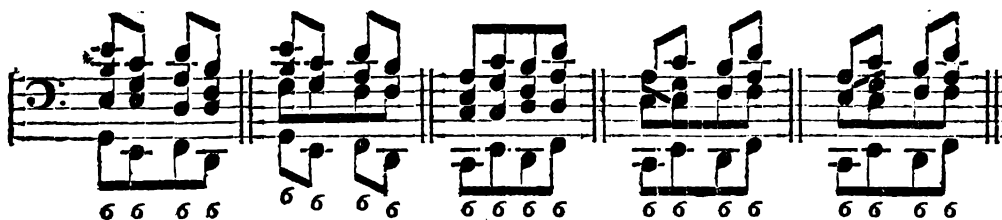
(4) Ein, zufällig erhöhendes Versetzungszeichen vor einer Grundnote mit dem Sextenaccord wird nicht verdoppelt (a): wenn aber über solchen Noten die Sexte zufällig groß ist, so kann es verdoppelt werden (h):



§. 8. Das dreystimmige Sextenaccompagnement bestehet aus der bloßen Terz und Sexte.

§. 9. Bey der zweystimrigen Begleitung unserer Ziffer verliert man allezeit ein Intervall; sie kommt also nicht leicht vor. Wenn die Hauptstimme viele Sexten hinter einander piano vorzutragen hat, so wäre dieß der Fall, da der Accompagnist die Terzen allein dazu nähme:





Obgleich die Nothwendigkeit der Verdoppelung bey diesen gehenden Bassnoten größer ist, als bey den springenden: so verdoppelt man doch gerne bey den letztern um des guten Gesanges in der Oberstimme willen.

§. 11. Diese Gänge werden am bequemsten dreystimmig accompagnirt, wenn die Zeitmaße hurtig ist. Man hat alsdenn nur eine gute Lage; bey der zweyten werden aus den Quartan Quinten. Die Sexte muß also beständig oben liegen; auch bey dem vierstimmigen Accompagnement ist dieses die sangbarste und sicherste Lage.

§. 12. Wenn man den Sextenaccord mit der Octave nimmt, so greift man die letztere nicht gerne in der Oberstimme.

§. 13. Die unmelodischen Fortschreitungen (x) werden durch die Verdoppelung vermieden:



§. 14. Wenn auf die 6 gleich darauf eine 5 folgt, so geht man in derselben Stimme mit der Sexte in die Quinte, und läßt die übrigen Stimmen liegen. Diese Aufgabe kommt zuweilen oft hintereinander vor. Man kann alle drey Arten des Sextenaccompagnements brauchen, wenn nur die oben angeführten Regeln wegen der Verdoppelung auch hier in acht genommen werden. Wenn diese folgenden Exempel in die übrigen Lagen überseht werden: so kommt die Verdoppelung mit dem Einflange mit vor. Bey einem paar Exempeln mit der doppelten Terz finden wir, daß die eine Terz zuweilen

die Quinte ergreift, indem die Sexte liegen bleibt; man vermeidet dadurch Sprünge, und kann sich in der Lage erhalten, welches ohne diese Hülfe nicht wohl-möglich ist, wenn diese Aufgabe nur einmal vorkommt:



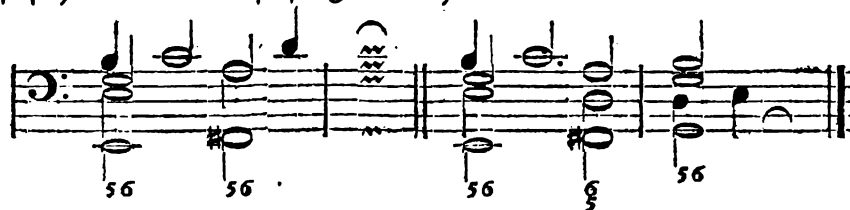
§. 15. Wenn über einer Note 56 steht: so schlägt man beim Eintritt der Note den eigentlichen Accord an, und geht mit der Quinte in die Sexte. Die übrigen Stimmen bleiben liegen; kommt dieser Satz aber oft hintereinander vor: so ist das dreystimmige Accompagnement mit der Terz allein das leichteste, und bey geschwinden Noten in Stücken, welche ohnedem eine starke Begleitung nicht nöthig haben, das vorzüglichste.

§. 16. Soll in diesem Falle die Begleitung vierstimmig seyn: so hilft man sich gar leicht, um keine Fehler zu machen, durch die Verdoppelung, weil die ganze Aufgabe aus Consonanzen besteht. Die Exempel, wo beyde Arten der Verdoppelung abwechseln, sind die besten. Von dieser regelmäßigen Verdoppelung, muß man die dissonirenden falschen Quinten, die sich mit einmischen können, ausschließen (a); hiernächst vermeidet man den Sprung in die übermäßige Quarte (b). Das springende Accompagnement mit, und

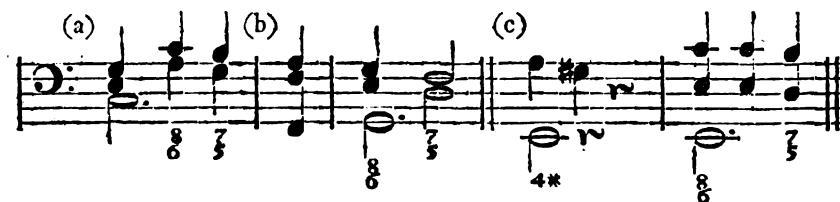
ohne Verdoppelung bey (c), ist nicht unrecht, aber nicht allzeit schön.
 Bey (d) sehen wir ein Exempel im getheilten Accompanement.

The musical score consists of five systems of music, each with two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system shows a sequence of notes on both staves. The second system continues the sequence. The third system includes a measure labeled (a) on the right staff, with the left staff labeled 'unrecht' and 'recht'. The fourth system includes measures labeled (b) and (c) on the right staff, with the left staff labeled 'unrecht' and 'recht'. The fifth system includes measures labeled (c) and (d) on the right staff, with the left staff labeled (d).

Die falsche Quinte scheint zwar wider ihre Art bey (a) (c) (d) im Durchgange in die Höhe zu gehen: allein wenn man den Satz genau betrachtet, so siehet man die Auflösung deutlich:



§. 17. In der galanten Schreibart kommt zuweilen $\frac{8}{6}$ vor. Dieses ist ein dreystimmiger Satz, und muß von derselben Signatur, welche vier Stimmen erfordert, sehr wohl unterschieden werden. Hier wäre es gut, ein Unterscheidungszeichen zu bestimmen, weil die Fälle, wo diese Bezifferung vorkommt, oft zweydeutig sind. Diese $\frac{8}{6}$ trifft man über Grundnoten an, wo zuweilen die Terz (a), zuweilen die Quarte (b), zuweilen gar keine Ziffer weiter, ohne große Härte, zur vierten Stimme genommen werden könnte, wenn man nicht bey drey Stimmen bleiben müßte (c).

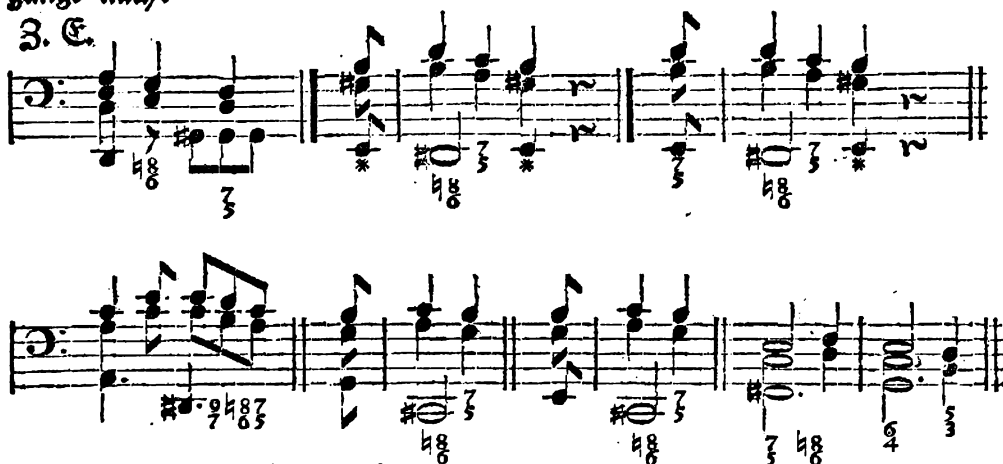


§. 18. Wenn man aber die Begleitung vierstimmig einzurichten hat: so kommt die Signatur bey Auflösungen vorhergehender Dissonanzen (b), auch außerdem, wenn man die Modulation einer Stimme deutlich bemerken will, vor (b). Da nun diese letztere Ursache auch bey diesem dreystimmigen Satze da ist, und kein Unterscheidungszeichen hingesezt wird: so kann man nichts bessers anrathen, als hören und urtheilen.



§. 19. Der Vorgang und die Folge doppelter Ziffern ist mehrentheils in diesem Falle ein Zeichen, daß das Accompagnement dreystimmig seyn soll; deswegen wenn man über diese Signatur einen Telemannischen Bogen setzte ($\frac{8}{8}$): so würde man die vorhergehenden und folgenden dreystimmigen Sätze leicht daran erkennen.

§. 20. Wenn die Sexte die verminderte Octave bey sich hat: so greift man weiter nichts dazu. Diese Octave geht herunter, und wird als eine Vorhaltung der folgenden Note angesehen. Folgende Exempel sind merkwürdig; bey dem letztern kommt $\frac{7}{8}$ vorher, und $\frac{4}{8}$ folgt im Durchgange nach:



§. 21. Die übermäßige Sexte ist eine Dissonanz, welche mit (a) und ohne Vorbereitung (b) vorkommt, allezeit aber in die Höhe geht. Das nöthige Versetzungszeichen wird mit der Ziffer angedeutet. Wenn mit dieser Sexte weiter keine Signatur über der Grundnote steht: so hat sie im dreystimmigen Accompagnement die Terz bey sich, welche, wenn der Satz vierstimmig seyn soll, verdoppelt wird.



§. 22. Die verminderte dissonirende Sexte kommt selten vor. Sie erfordert einen besondern Liebhaber. Wer sie braucht, der vorbereitet sie und löset sie im Heruntergehen auf. Am leidlichsten klingt sie, wenn sie die kleine Terz allein bey sich hat. Das nöthige Versetzungszeichen darf hier auch nicht fehlen:



Zweiter Abschnitt.

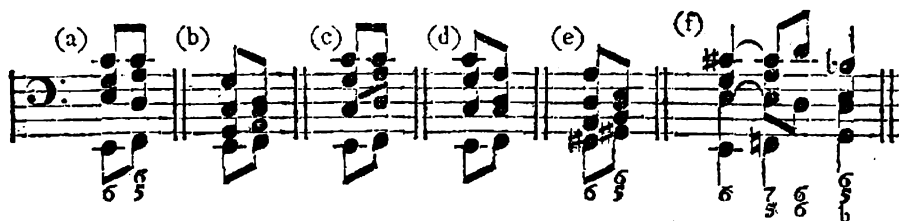
§. 1.

Man merke überhaupt, daß das Vorhersehen auf die Folge am allernothwendigsten bey solchen Aufgaben ist, wo mehr als eine Art der Begleitung vorkommt. Man hat nicht allezeit die freye Wahl, weil man sich auf die folgenden Fälle geschickt machen muß.

§. 2. Bey dem Cadenzen, zumal wenn statt $\frac{4}{3}$, die kleine Sexte mit der zufällig großen Terz gleich eintritt, nimmt man gerne die Octave zur Sexte (a); ingleichen ist sie nothwendig, wenn die Vorbereitung (b), oder die Auflösung (c) einer folgenden Dissonanz dieses fordert. Beym letzten Exempel ist die Octave nöthig, um den unnöthigen Sprüngen aus dem Wege zu gehen. Auch hier kann man zur Vorsicht einen Telemannischen Bogen setzen (c).



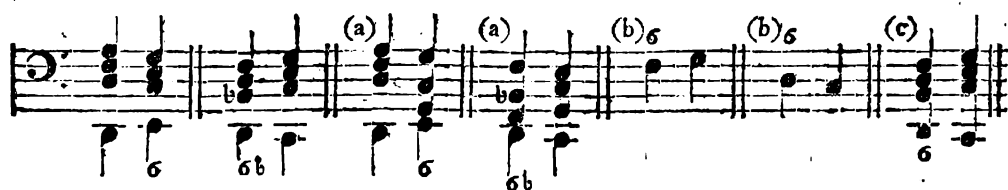
§. 3. Wenn in der Grundstimme eine Note mit dem Sextenaccord um eine Stufe in die Höhe tritt, wobey diese letztere Note $\sharp$ über sich hat: so nimmt man am sichersten die Octave zur Sexte, wenn es seyn kann. Diese Fortschreitung der Stimmen ist die beste (a). Bey der doppelten Terz geht in einer von den dreyen Stimmen ein Sprung vor (b). Mit so vielem Recht ein Componist zuweilen aus guten Ursachen in den Mittelstimmen Sprünge anbringt, mit eben so zureichendem Grunde vermeidet sie ein Accompagnist so viel möglich. Die doppelte Sexte kann bey unserm Exempel leicht Anlaß zu Quinten geben (c): will man sie vermeiden, so muß man in zwey Stimmen Sprünge vornehmen (d). Ich sage oben mit Fleiß: Wenn es seyn kann, weil man dann und wann gezwungen wird, entweder die Sexte oder Terz zu verdoppeln. An der Verdoppelung der Terz kann ein zufälliges Erhöhungszeichen Schuld seyn, welches man nicht verdoppeln darf (e); die Verdoppelung der Sexte kann Dissonanzen verursachen, welche gehörig aufgelöst werden müssen, wie wir bey (f) an der Septime und übermäßigen Quinte sehen:



§. 4. Wenn bey einer Grundstimme Noten mit vielen Sexten nacheinander stufenweise herauf- und heruntergehen, und sich durchgehende Noten mit einmischen: so wird dadurch die Nothwendigkeit der Verdoppelung bey der vierstimmigen Begleitung nicht aufgehoben:



§. 5. Daß selbst die Gegenbewegung bey gewissen Lagen nicht allezeit hinlänglich sey, Quinten zu vermeiden, sehen wir aus folgenden Exempeln. Durch die Verdoppelung werden diese Fehler verbessert (a). Bey (b) thut die Gegenbewegung in allen Lagen ohne Verdoppelung gut, bloß die Lage bey (c) taugt nicht:



§. 6. Die Verdoppelung mit dem Einklange macht in der Oberstimme einen guten Gesang, hält die Lage besser zusammen, als die mit der Octave, und ist also oft vorzüglicher, wie wir aus folgenden Exempeln sehen:

nicht so gut



§. 7. Wenn man nicht gehörig auf die Folge siehet, und den Sextenaccord darnach einrichtet, so ist es noch ein Glück, wenn man den Fehlern Raum entgehen kann. Im erstern folgenden Exempel muß man bey der durchgehenden Note die Octave wieder ergreifen, damit die Septime vorherliege (a). Diese Art von Bässen sind überhaupt für die Accompagnisten bequem, sie erlauben so viel Zeit, daß man sich allensfalls vorher besinnen kann, was angeschlagen werden soll. Indessen wird diese Nothhülfe bey (a) niemals zur Schönheit werden. Beym zweyten Exempel muß die kleine Terz zur großen Sexte verdoppelt werden, oder man muß, wenn die Octave zur Sexte schon angeschlagen ist, das getheilte Accompagnement wählen, weil die Quarte da, wo sie ist, liegen bleiben muß (b); aus der Ursache muß man bey dem letzten Exempel entweder die Sexte beym Sextquartenaccord verdoppeln (x), oder über dem folgenden a bey der zweyten Hälfte dieser Note

die Verdoppelung fahren lassen, und dafür die Octave ergreifen, damit die Septime vorbereitet sey (c):

Example 8 consists of two systems of musical notation. The first system contains three measures labeled (a), (b), and (c). Each measure shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of chords. Measure (a) has chords 6, 6, 7. Measure (b) has chords 6, 4, 3. Measure (c) has chords 6, 4, 6, 7, 6. The second system contains four measures, with the first measure labeled (x). The chords in the second system are 6, 6, 4, 6, 7, 6, 6, 4, 6, 7, 6.

§. 8. Bey folgendem ersten Exempel, wo zwey Verdoppelungen hintereinander vorgenommen werden müssen, sehen wir die Nothwendigkeit mit den Arten der Verdoppelung abzuwechseln, damit keine Octaven vorgehen. Bey dem letztern Exempel nimmt diese Nothwendigkeit wegen mehrerer Verdoppelungen zu. Auf diese Art bleibt man in der Lage, und vermeidet unnütze Sprünge:

Example 9 consists of two systems of musical notation. The first system contains four measures. The chords in the first system are 6, 6, 6, 6. The second system contains four measures. The chords in the second system are 6, 7, 6, *.

§. 9. Die große Sexte, wenn sie die kleine Terz bey sich hat, neigt sich in die Höhe, folglich ist das letztere Accompagnement bey folgendem Exempel dem erstern vorzuziehen. Diese Anmerkung ist am nöthigsten, wenn die Sexte in der Oberstimme liegt:



§. 10. Die Verdoppelung im Einklange erlaubt mehr Freiheit als die in der Octave. Bey jener kann allenfalls ein zufällig Erhöhungszeichen verdoppelt werden, wenn man z. E. den Sprüngen aus dem Wege gehen will:



Da dieses die Componisten zuweilen in ihren Mittelstimmen thun, wo- bey doch allezeit diese Verdoppelung zwey Töne hören läßt; so kann man es den Clavieristen noch eher erlauben, weil auf ihrem Instrumente nur ein Anschlag zum Gehör kommt.

§. 11. Der im ersten Abschnitte §. 10. angeführte Gang, wenn er dreystimmig gespielt wird, nimmt sich am besten aus, wenn die Stimmen vom Basse nicht zu weit entfernt sind, weil sonst die einzelnen Quarten zu sehr hervorstechen. Uebrigens darf man wegen dieser Quarten, weil sie herauf- und heruntergehen und springen, keine Unruhe haben; es sind Quarten gegen die Mittelstimmen, aber nicht gegen den Bass. Man sey nur besorgt, daß sie durch die Umkehrung nicht zu Quinten werden.

§. 12. Wenn bey einem unbezifferten Basse, die darüber stehende Hauptstimme durch eine kurze Note die Terz oder Sexte verändert: so kehrt man sich hieran nicht, sondern bleibt bey den schon gegriffenen Ziffern, wenn auch die Zeitmaasse langsam ist:



§. 13. Zuweilen nöthigt uns die Folge, das Accompagnement der Orgel fünfstimmig einzurichten.



§. 14. Es ist schon mehr als einmal angeführt worden, daß man bey dem Accompagnement die Fortschreitung in die übermäßige Secunde zu vermeiden habe. Da aber demohingeachtet diese Progression in der Melodie, eben so gut ist, als diejenige, vermöge welcher man in die mangelhafte Terz schreitet, und oft eine Zierde ist, so ereignen sich daher gewisse Fälle, wo man sie nicht allein ohne Verantwortung braucht, sondern man würde den Gesang verderben, wie wir bey (a) sehen, wenn man das Accompagnement anders einrichtete. Außerdem vermeidet man diese Fortschreitung billig.





Viertes Capitel.

Von dem uneigentlichen verminderten harmonischen Dreyklange.

§. 1.

Der uneigentliche verminderte Dreyklang hat, im vierstimmigen Accompanement, außer der falschen Quinte noch die kleine Terz und Octave bey sich. Bey der dreystimmigen Begleitung bleibt die Octave weg.

§. 2. Er wird entweder gar nicht, oder durch die gewöhnliche Signatur der falschen Quinte (5^b) angedeutet. In den Tonarten mit Kreuzen kann, statt des runden Wees, ein viereckigtes bey der 5 stehen (5⁺). Zuweilen stehen die übrigen Ziffern dieses Dreyklanges noch mit über der Grundnote..

§. 3. Das Zeichen der falschen Quinte allein wird oft der Bequemlichkeit wegen über Grundnoten gesetzt, wo dieses Intervall die Serte bey sich hat. Die Modulation muß alsdenn entscheiden, ob unser Dreyklang, oder der Sertquintenaccord gegriffen werden soll. Im erstern Falle setzt der Herr Capellmeister Telemann mit gutem Grunde in seinen Bezifferungen einen Bogen über die 5. Das Versetzungszeichen behält diese Ziffer dem- ohngeachtet, wenn es nöthig ist (5^b). Hierdurch wird aller Verwirrung

vorgebeuget, und die Ungerübten, welche noch nicht hinlängliche Einsichten in die Modulation haben, werden aus einer großen Verlegenheit gezogen.

§. 4. Die falsche Quinte ist eine Dissonanz, welche mit (a), und ohne Vorbereitung (b) vorkommt, und bey der Auflösung herunter gehet:

(a)

(b)

§. 5. Sie kommt öfter mit andern Ziffern, als mit der Octave und Terz vor, wie wir in der Folge sehen werden. Unser Dreyklang klingt dreystimmig gut, aber vierstimmig etwas leer. Wenn man, statt der Octave, alsdenn die Terz verdoppelt, so consoniren alle Mittelstimmen unter sich, dieses macht ihn erträglicher: ist aber die Octave in der Oberstimme, so klingt er am schlechtesten. Die Einrichtung der Lage hängt noch eher von einem vorsichtigen Begleiter ab, als die Verdoppelung. Die Auflösung einer Dissonanz kann die letztere zuweilen verhindern:

§. 6. Wenn vor der Grundnote, mit unserm Dreyklange, ein zufälliges Erhöhungszeichen steht, so läßt man die Octave weg, und verdoppelt die Terz (a). Diese Verdoppelung ist auch außerdem zuweilen nothwendig, um einen guten Gesang zu erhalten, und unmelodische Sprünge zu vermeiden (b):



§. 7. Die zweyte Klangstufe in weichen Tonarten leidet die falsche Quinte, sowohl mit der Octave, als auch mit der großen Septe über sich: wenn nun bey folgenden Exempeln der Baß nicht beziffert ist, die Hauptstimme aber über dem Basse stehet, so ist wegen der Folge diese Bezifferung die beste, welche unter den Grundnoten stehet. Bey (a) sehen wir, daß man in die unvorbereitete falsche Quinte springen kann. Diese Dissonanz hat bey unserm Dreyklange mehr Freyheit, als außerdem:

Adagio.



Fünftes Capitel.

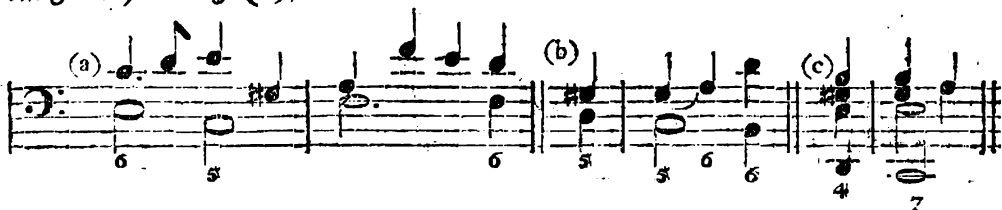
Von dem uneigentlichen vergrößerten harmonischen Dreyklange.

§. I.

Der uneigentliche vergrößerte Dreyklang hat außer der übermäßigen oder vergrößerten Quinte bey der vierstimmigen Begleitung noch die große Terz und Octave bey sich. In dreystimmigen Accompagnement bleibt die Octave weg.

§. 2. Die dazu gehörige Grundnote hat entweder das Zeichen der übermäßigen Quinte allein ($\sharp$) ($\sharp k$), oder nebst dieser die übrigen dazu gehörigen Ziffern über sich.

§. 3. Die übermäßige Quinte ist eine Dissonanz, welche nicht leicht ohne Vorbereitung vorkommt, und bey der Auflösung in die Höhe tritt. Man findet sie, wenn der Componist zuweilen, wegen der Zierlichkeit des Gesanges, statt der reinen Quinte, dieses übermäßige Intervall nimmt (a); außerdem kommt sie mehrertheils bey einer aufgehaltenen Sexte vor (b); dann und wann ist sie wegen der Modulation ohne Andeutung nothwendig (c).



§. 4. Die Verdoppelung der Terz, mit Weglassung der Octave, thut bey unserm Dreyklange nicht übel, weil die Mittelstimmen alsdenn insgesammt unter sich consoniren:



§. 5. Weil die übermäßige Quinte in unserm Dreyklange mehrertheils als eine Zierlichkeit vorkommt, so verträgt sie das dreystimmige Accompaniement eher als das vierstimmige. Dieses letztere kommt eigentlich vor, wenn diese Dissonanz mehr Ziffern bey sich hat.

§. 6. Eine langsame Modulation durch halbe Töne, wobey unsere Quinte vorkommt, wird dreystimmig begleitet. Diese halben Töne in der Hauptstimme schicken sich nicht wohl in eine geschwindes Zeitmaass: wann sie aber ja vorkommen sollten, so werden sie nicht mitgespielt:



Sechstes Capitel.

Vom Sextquartenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Der Sextquartenaccord hat außer den Intervallen, wovon er den Namen führt, die Octave zur vierten Stimme bey sich; bey der dreystimmigen Begleitung bleibt die letztere weg.

§. 2. Die Signatur $\sharp$ ist hinlänglich, diesen Accord anzudeuten.

§. 3. Die kleine und große Serte, und alle unsere drey Arten von Quarten kommen dabey vor; folglich enthält er nur eine Dissonanz, nämlich die Quarte. Die Größe dieser Intervallen wird aus dem System und aus den beigefügten Versetzungszeichen erkannt.

§. 4. Die verminderte Quarte hat einer Vorbereitung nöthig (a); die reine und übermäßige, nicht allezeit (b). Die erstern beyden gehen bey der Auflösung herunter; die letztere tritt in die Höhe, indem der Bass heruntergeht *):



*) Weil die wenigsten Exempel mit der übermäßigen Quarte in unserm Sextquartenaccorde taugen, so bin ich gezwungen gewesen, um den eigentlichen Gebrauch dieses Intervalles deutlich zeigen zu können, Vorbilder mit dem Secundenaccorde, wo diese Quarte am meisten gebraucht wird, anzuführen,

§. 5. Wenn man den Dreyklang von der Quarte des Grundtones weiß, so kennt man auch den Sertquartenaccord.

§. 6. Die Folge wird uns lehren, daß die Serte, als eine Consonanz, bey diesem Accorde gar wohl aus gewissen Ursachen verdoppelt werden kann: es gehet kein Intervall verloren, obgleich alsdenn die Octave wegbleibet.

§. 7. Die reine Quarte dissonirt zwar bey unserer Aufgabe am wenigsten, demohingeachtet aber muß sie dennoch aufgelöst werden, wenn sie nicht im Durchgange vorkommt. Bey dem letztern kann sie allenfalls verdoppelt werden, wenn es nöthig ist, und die vorhergehenden Ziffern es erlauben. Folgende Exempel sind wegen der durchgehenden Quarte anzumerken:

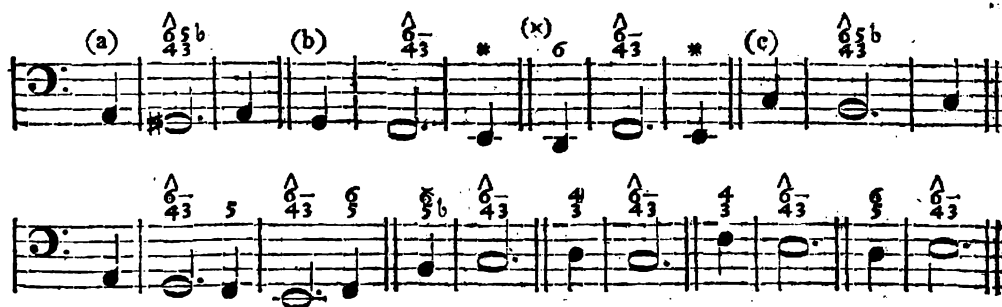


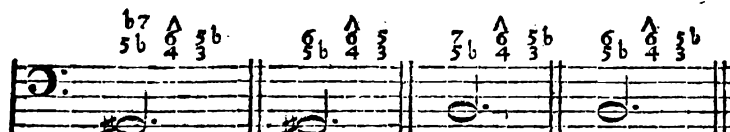
§. 8. Die reine Quarte kann die große und kleine Serte bey sich haben. Die Auflösung dieses Accords kann gleich drauf in $\frac{3}{4}$ geschehen (a); doch ist dieses nicht allezeit nothwendig, der Baß mag liegen bleiben oder sich fortbewegen, weil wir oft die Folge von Ziffern anders finden, woben zuweilen die Auflösung der Quarte zwar aufgehalten, aber nicht abgebrochen wird (b):



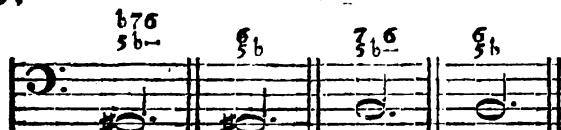
§. 9. Wenn bey dem Sertenaccorde die Terz durch die Quarte aufgehalten wird, so verträgt dieser delikate Satz am besten das dreystimmige Accompagnement. Soll die Begleitung aber vierstimmig seyn: so läßt man die Octave weg, und verdoppelt dafür die Serte. Wir werden aus ein paar Exempeln unter dem folgenden §. sehen, daß sich dieser Fall auch vor dem Sertquintenaccord, woben die Quinte falsch ist, ereignen kannt. Alle drey Quarten, und beyde consonirende Serten können hierbey vorkommen; die erstern müssen insgesammt vorbereitet seyn und gehen herunter. Diese Aufgabe kommt bey unsern heutigen und gefälligen Geschmacke alle Augenblicke vor, und verträgt die Octave ganz und gar nicht. Wie nöthig ist es also nicht, sie durch ein Zeichen den Ungelübten kennbar zu machen! Wir wollen folgendes Zeichen wählen ($\hat{q}$).

§. 10. Bey der verminderten Quarte ist die Serte Klein (a); bey der übermäßigen ist sie groß (b), und bey der reinen kann sie groß und Klein seyn, wie wir schon oben gehdret haben (c). Wenn wir das mit einem (x) bezeichnete Exempel ausnehmen, so werden wir finden, daß dieser Fall nicht leicht anders, als bey herauf- und hinuntergehenden Grundnoten vorkommt. Bey den zwey lehtern Exempeln ist dies die beste Lage, wo die vorhergehende $\frac{7}{4}$, oder $\frac{5}{3}$ zerstreuet liegen.





Die $\frac{1}{4}$ kommt hier im Durchgange vor, und der simple Satz sieht eigentlich so aus:



§. 12. Wenn bey $\hat{\frac{6}{4}}$, wo die Sexte groß ist, die Kleine Terz nachschlägt, so nimmt man im vierstimmigen Accompagnement gleich $\frac{5}{4}$:



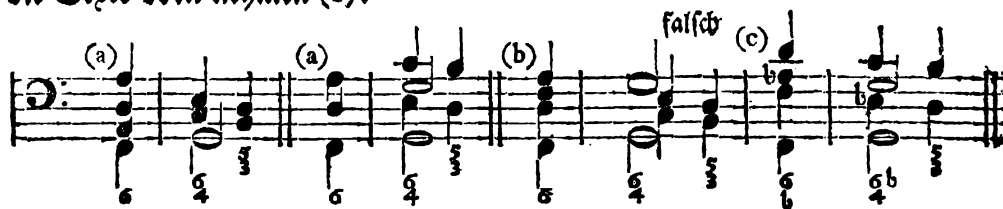
§. 13. Bey der übermäßigen Quarte, wenn sie im Durchgange vorkommt, darf der Bass nicht allezeit heruntergehen (a). Das zweyte Exempel verträgt nur eine dreystimmige Begleitung. Bey dem Exempel (b) tritt die übermäßige Quarte über dem f, durch eine Voraushahme, zu zeitig ein, anstatt, daß sie um ein Achttheil später durchgehend in die große Sexte schreiten sollte, wie wir bey (c) sehen. In dem letzten Exempel kann die Sexte über dem f verdoppelt werden, wann die Terz zum h oben liegt; diese Lage ist hier die beste:



§. 14. Wenn eine Grundnote mit dem eigentlichen Dreynklange, oder mit dem Sertenaccord um eine Stufe heruntersteigt, und die letztere Note den Sertquartenaccord über sich hat: so muß bey der erstern, um Octaven zu vermeiden, eine Verdoppelung vorgenommen werden:



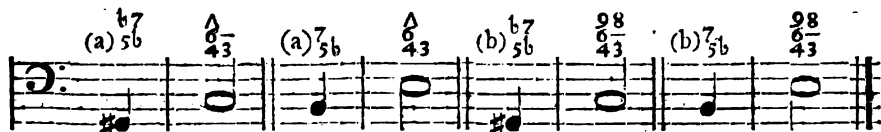
§. 15. Bey dem Heraufsteigen des Basses mit einer 6, in eine Note mit 4, kann man die Octave, und auch die Verdoppelung zum Sertenaccorde nehmen, es sey dann, daß die Terz oben läge: alsdenn verdoppelt man die letztere entweder mit der Octave, oder mit dem Einklange (a); widrigenfalls kann selbst die Gegenbewegung die Quinten nicht verhindern (b). Wenn in diesem Falle die Terz klein und die Serte groß ist, so nimmt man am besten die Octave zur Serte; die Lage aber mit der Terz in der Oberstimme muß man alsdenn vermeiden, und lieber dafür, wenn man kann, die Serte oben nehmen (c):



Zweiter Abschnitt.

§. 1.

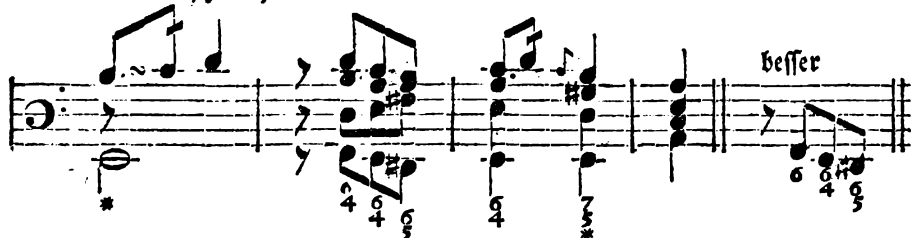
Es ist beynahe besser, wenn man im folgenden Exempel die Auflösung der falschen Quinte durch eine Verwechselung dem Basse überläßt, und bey dem Sertquartenaccord die Serte verdoppelt, als wenn man so verführe, wie es eigentlich seyn sollte, daß nämlich die falsche Quinte bey der zweyten Note in die Octave gieng. Bey dieser Art von Sertquartenaccord klingt die letztere allezeit widrig. Aus diesem Grunde würde die Bezifferung unsers Exempels bey (b) besser seyn, als die vorhergehende bey (a):



§. 2. Bey folgendem Exempel muß im vierstimmigen Accompagnement die Verdoppelung der Sexte bey $\frac{6}{4}$ aufgehoben werden, sobald der uneigentliche verminderte Dreyklang eintritt:



§. 3. Die übermäßige Quarte klingt in dem vierstimmigen Accompagnement unser^s Sertquartenaccord^s etwas leer; wenn sie die Secunde oder die Terz bey sich hat, so thut sie besser. Bey unserm Accorde, wo die Sexte nothwendig mit angedeutet seyn muß, hat sie, wie wir gesehen haben, dann und wann die Octave, und dann und wann die doppelte Sexte bey sich. Diese letztere Verdoppelung klingt nicht allein gut, weil alsdenn die Mittelstimmen unter sich consoniren, sondern sie ist auch, außer dem Falle mit $\frac{6}{4}$, zuweilen nothwendig, um Fehler zu vermeiden und eine geschickte Progression der Stimmen bezubehalten:



§. 4. Die reine Quarte mit der Sexte kommt zuweilen bey einer aufgehaltenen $\frac{7}{4}$ vor, und wird dreystimmig begleitet. Man muß diese reine Quarte nicht mit demselben übermäßigen Intervall verwirren, ob sie schon in den folgenden Exempeln alle die Versetzungszeichen beynah^e bey sich hat, welche sonst die übermäßige Quarte kennbar machen:



§. 5. Wenn nach dem dreystimmigen Satze $\frac{6}{8}$, bey einem heraufsteigenden Basse, $\frac{4}{4}$ im Wechselgange folgt: so wird diese $\frac{4}{4}$ auch nur dreystimmig abgefertiget:



§. 6. Wenn der Bezifferer im folgenden Exempel über die zweite Note, worüber eine bloße 6 stehen muß, entweder $\frac{6}{4}$, oder $\frac{3}{2}$ setzen wollte, weil in der Hauptstimme die Quarte nachschlägt: so hat er unrecht. Diese Quarte ist nur der Zierlichkeit wegen da, um durch diesen Durchgang mit Manier in den Vorschlag vor der letzten Note zu kommen. Der simple Gang ist bey (a) abgebildet. Wir wollen hier beyläufig mit anmerken, daß man zur vierten Stimme über dem fis keine Quinte, wegen des vorhergegangenen c, sondern dafür die Octave zu nehmen hat:

3. E. Adagio.



Siebentes Capitel.

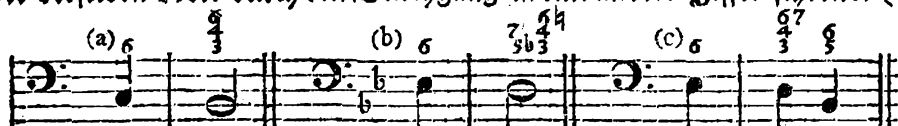
Vom Terzquartenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der Terz, Quarte und Sexte.

§. 2. Er wird durch die Signatur $\frac{6}{3}$ angedeutet. Dieser Bezeichnung ist das Auge schon eher gewohnt, als wenn einige $\frac{4}{3}$ setzen. Die 6 wird nur alsdenn noch mit darüber gesetzt, wenn sie ein Versetzungszeichen bey sich hat (a); oder wenn die Auflösung einer Dissonanz in ihr vorgehet (b); oder wenn sie über derselben Note durch den Durchgang in eine andere Ziffer schreitet (c).

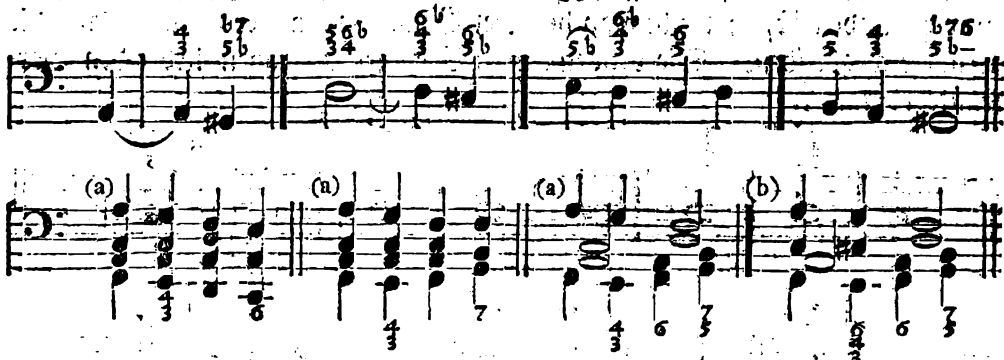


§. 3. Die kleine, die große und übermäßige Sexte; die reine und übermäßige Quarte; die kleine und große Terz sind die Intervallen, welche bey unserm Accorde vorkommen.

§. 4. Das Sonderbare hierbey ist, daß die Terz wie eine Dissonanz gebraucht wird, und die Quarte daher mehr Freyheit bestimmt, als außerdem. Die erstere wird von der letzteren zurweilen gebunden, und geht allezeit herunter. Die Quarte bleibt alsdenn entweder liegen, oder gehet in die Höhe. Wir werden bey Untersuchung aller Arten dieses Accordes, wozu uns vornämlich der so sehr verschiedene Gebrauch der beyden Quarten nöthiget, in deutlichen Exempeln diese Progreßionen genau betrachten.

§. 5. Wenn die große Sexte die reine Quarte und kleine Terz bey sich hat, so muß entweder die Quarte, oder die Terz vorbereitet seyn. Am öftersten pflegt die Terz schon da zu seyn, und tritt nachher herunter. Die Quarte bleibt liegen. Diese Aufgabe kann bey einer gebundenen Grundnote, auch außerdem vorkommen, und wird zurweilen durch eine bloße 6, statt der $\frac{6}{3}$, angedeutet. Der Bass gehet nachher um eine Stufe hinauf oder

zeichen noch oben darüber gesetzt. In dem zweyten und dritten Exempel, woben 3 nachfolgt, ist nur eine Lage, wo die Sexte oben liegt, gut; in den übrigen beyden Lagen macht man Quinten. Bey der dreystimmigen Begleitung wird bey (a) und (b) die Quarte weggelassen:



§. 9. Wenn die große Sexte die übermäßige Quarte und die kleine Terz bey sich hat, so liegt gemeiniglich vorher entweder die Quarte oder die Terz. Bey dem Exempel (a) werden sie beyde, durch eine Vorausname des Durchganges (b), frey angeschlagen. Die Terz tritt bey der Auflösung herunter, und die Quarte hinauf. Die Grundnote kann gebunden seyn, und auch nicht: sie geht aber hernach um eine Stufe herunter. Die Signatur hierzu ist $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ oder $\frac{6}{4}$. Wer den harten Dreyklang von der Secunda weiß, der kann auch diese Aufgabe leicht treffen; er darf nur statt der 2 die 3 nehmen. Wenn man dreystimmig accompagnirt, so bleibt die 6 weg, nur bey (x) nicht:



§. 10. Wenn die große Sexte die reine Quarte und große Terz bey sich hat, so liegt entweder die Quarte oder die Terz vorher. Die

letztere wird herunterwärts aufgelöst, indem die erstere liegen bleibt. Der Bass kann in einem Tone aushalten, wie es bey den Orgelpunkten gewöhnlich ist, er kann sich auch fortbewegen. Diese Aufgabe klingt am besten, wenn die Terz und Quarte zerstreuet liegen, und wird mit 1 bezeichnet. Wenn der Bass gebunden ist, so bleibt man bey vier Stimmen: außerdem aber kann die Quarte wegbleiben. Die beyden letzten Exempel vertragen lieber den Sextenaccord statt 1.



§. 11. Wenn die übermäßige Sexte, die übermäßige Quarte und große Terz bey sich hat, so kann die Sexte vorbereitet seyn; auch nicht: die Quarte aber, oder die Terz muß schon da seyn, welche letztere hernach hinuntergeht. Die Quarte kann liegen bleiben, und auch in die Höhe gehen. Man findet hierbey den Bass gebunden, und auch frey anschlagend; in beyden Fällen gehet er hernach mit der Terz zugleich um eine Stufe herunter. Viele beziffern diese Aufgabe nicht deutlich genug mit einer bloßen 6 mit dem Versetzungszeichen; besser ist es, wenn man alle drey Intervalle über die Note zeichnet. Bey der dreystimmigen Begleitung kann die Quarte gar wohl wegbleiben:



§. 12. Zuweilen muß man, nicht sowohl der Vollstimmigkeit wegen, als vielmehr wegen der Auflösung einer vorhergegangenen Dissonanz (a), oder wegen der nöthigen Vorbereitung einer folgenden Dissonanz (b) zu $\frac{2}{3}$ die 8 noch dazu nehmen. Es ist gut, wenn alsdenn alle vier Ziffern angegeben sind, damit man nicht ratheu darf. Bey den Exempeln (a) tritt die 2 zu zeitig ein; eigentlich sollte die Note, Quarte und Septime vorher aufgeset werden, wie wir bey (c) sehen, alsdenn zeigt es sich, daß diese Aufgabe (a) ein bloßer Durchgang ist, wobey der Bass nicht heruntergeht, sondern springet:



Zweyter Abschnitt.

§. I.

Wenn man zur großen Sexte mit der kleinen Terz die reine Quarte, ohne ausdrückliche Andeutung nimmt (a), so vermeidet man dadurch zuweilen Fehler (aa); man bleibt bequem in der Lage (b), ohne Sprünge zu machen (c), und erhält einen guten Gesang (d):



(c) (b) (c)

(b) (aa) (aa)

unrecht

(d) (d) (d)

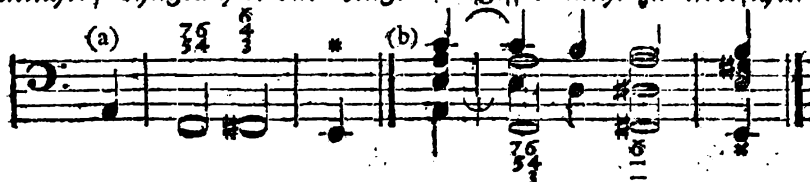
nicht so gut

§. 2. Bey dem Exempel (a) klingt die $\frac{2}{3}$ zu dem langen Vorschlage sehr gut, die folgenden Ziffern liegen schon meistentheils, und die Oberstimme geht singend in Terzen mit dem Basse fort. Das Exempel (b), wenn man es simpel betrachtet, leidet weder die doppelte Terz zum d, noch das Heraufstrigen dieser Terz bey der letzten Grundnote e, weil dieses f, als die Septime zum g, angesehen wird (c). Die Dissonanzen in den Exempeln (d) werden durch diese $\frac{2}{3}$ bequem vorbereitet:

(a) (b)

unrecht

§. 4. Bey folgendem Exempel glauben einige Bezifferer, daß es genug sey, wenn sie nach der $\frac{7}{5}$, $\frac{2}{4}$ setzen, weil hierdurch die Fortschreitung dieser zwey Ziffern angedeutet wird (a): allein ein Ungeübter kann zu dieser $\frac{2}{4}$ gar leicht die Octave, nach der Regel des Sertquartenaccordes greifen, anstatt, daß die Terz dazu gehört. Die Bezifferung dieses Exempels bey (b) ist richtiger und deutlicher, ohngeachtet das Auge eine Ziffer mehr zu übersehen hat.



§. 5. Das folgende Exempel ist sonderbar, und die Begleitung davon kann Gelegenheit zu vielen Fehlern geben. Bey der ersten $\frac{1}{2}$ wird die Terz nicht aufgelöstet, sondern sie bleibt liegen, und wird in der Folge zur Quarte, weil diese $\frac{1}{2}$ wie durchgehend angesehen wird; die übermäßige Quarte aber geht regelmäßig in die Höhe. Bey der zweyten $\frac{1}{2}$ ist das Verfahren so, wie es seyn soll. Damit keine Ziffer bey der ersten Signatur $\frac{1}{2}$ fehle, und diese übermäßige Quarte gehörig in die Höhe gehen könne; so nimmt man zu dieser $\frac{1}{2}$ die Secunde doppelt:



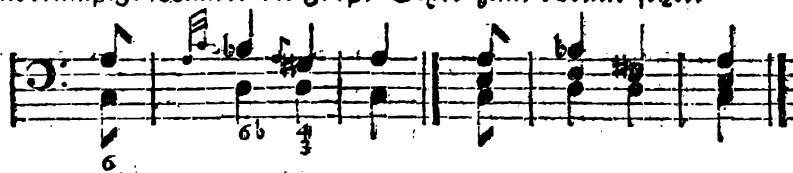
§. 6. Bey folgendem Exempel macht die Verdoppelung der Serte mit dem Einklange eine geschicktere Fortschreitung (a), als die Verdoppelung der Terz (b):



§. 7. Einer der besten Fälle, wo die übermäßige Quarte zur übermäßigen Sexte genommen werden muß, ist wohl folgender; außerdem klingt die Begleitung der übermäßigen Sexte mit der Quinte oder mit der doppelten Terz allezeit besser. Das $\flat$, welches hier in der Harmonie meist ganz durch aushält, und eine studirte Hartnäckigkeit verräth, macht das Accompaniment der $\frac{4}{3}$ gut:



§. 8. Bey folgendem Exempel will der Gesang der Hauptstimme, und vornehmlich die Vorbereitung der Terz, daß man das Verbot wegen der Progression in die mangelhafte Terz übertrete. Das vorhergegangene Versetzungszeichen bey der 6 wird bey $\frac{3}{4}$ ohne Andeutung aufgehoben, weil diese übermäßige Quarte die große Sexte zum voraus setzt.



§. 9. Die oben gegebenen Vorschriften, wegen der dreystimmigen Begleitung unsers Accordes, haben zwar überhaupt ihre Richtigkeit: man muß sich aber doch auch in diesem Stücke vornehmlich nach der Hauptstimme richten, damit man zuweilen das Intervall, welches diese Hauptstimme hat, bey der schwachen Begleitung weglasse:



Achstes Capitel.

Vom Sextquintenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.

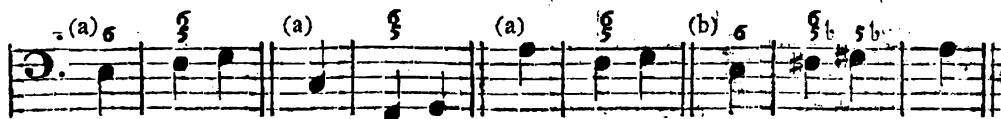
Dieser Accord bestehet aus der Sexte, Quinte und Terz.

§. 2. Er wird durch die Signatur ♩ , oder ♩ , wenn die Quinte falsch ist, angedeutet. Die Terz wird nicht eher dazu gesetzt, als wenn sie ein zufälliges Versetzungszeichen annimmt. Diese letztern müssen bey der Sexte und Quinte ebenfalls nicht vergessen werden, wann sie nöthig sind.

§. 3. Es kommen dreyerley Sexten, die übermäßige, die große und kleine, zweyerley Quinten, die falsche und reine, und zweyerley Terzen, die große und kleine dabey vor.

§. 4. Die Quinte wird wie eine Dissonanz gebraucht; sie läßt sich zuweilen von der Sexte binden, und gehet allezeit nachher herunter.

§. 5. Die reine Quinte kommt nicht leicht anders, als gebunden vor (a); die falsche hingegen kann vorher liegen und auch frey angeschlagen werden (b); im letztern Falle pflegt die Sexte gemeiniglich schon da zu seyn. Bey der Auflösung der Quinte, wenn die letztere zumal falsch ist, geht der Baß eigentlich eine Stufe in die Höhe. In den Exempeln mit (c) sehen wir, daß der Baß zuweilen auch liegen bleiben und in die Höhe und Tiefe springen kann, wobey manchmal die Auflösung der Quinte aufgehalten wird. Bey dem letzten Exempel mit (c) gehet eine Verwechselung der Harmonie und eine Voraussnahme des Durchganges vor (d):



The musical notation consists of six staves, each containing a sequence of chords and notes. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5). The exercises are labeled with letters (b), (c), and (d) in parentheses. The first staff shows a progression starting with (b) and (c). The second staff continues with (b) and (c). The third staff shows (c) and (c). The fourth staff shows (c) and (c). The fifth staff shows (c) and (c). The sixth staff shows (c) and (d).

§. 6. Wer die Aufgaben 65, und 56 weiß, der kann unsern Sextquintenaccord auch leicht treffen, wenn er bey jenen die Octave wegläßt, die nebeneinanderstehenden Ziffern mit der Terz zugleich anschlägt, und auf die Vorbereitung genau Acht hat.

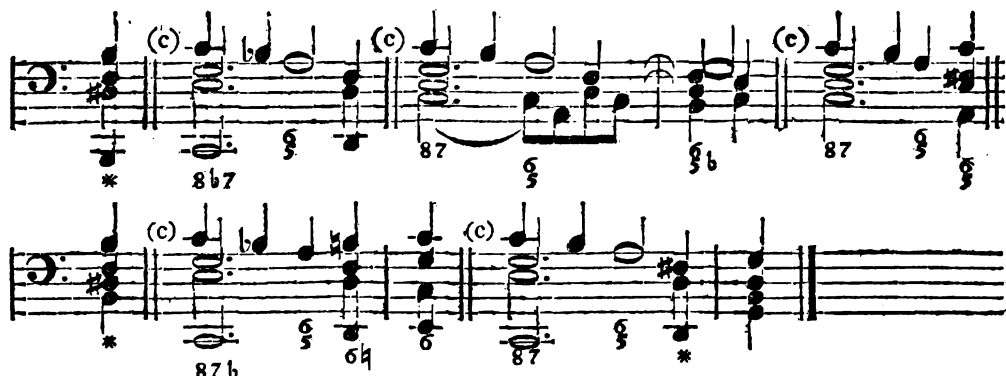
§. 7. Zuweilen muß die Octave zur fünften Stimme, wegen der Auflösung (a) und Vorbereitung (b) einer Dissonanz genommen werden:

The musical notation shows two exercises, (a) and (b), each with a sequence of chords and notes. Exercise (a) is labeled (a) and exercise (b) is labeled (b). The notation includes various accidentals and fingerings. The exercises are labeled with letters (a) and (b) in parentheses. The first staff shows a progression starting with (a) and (b). The second staff continues with (a) and (b). The third staff shows (a) and (b). The fourth staff shows (a) and (b).

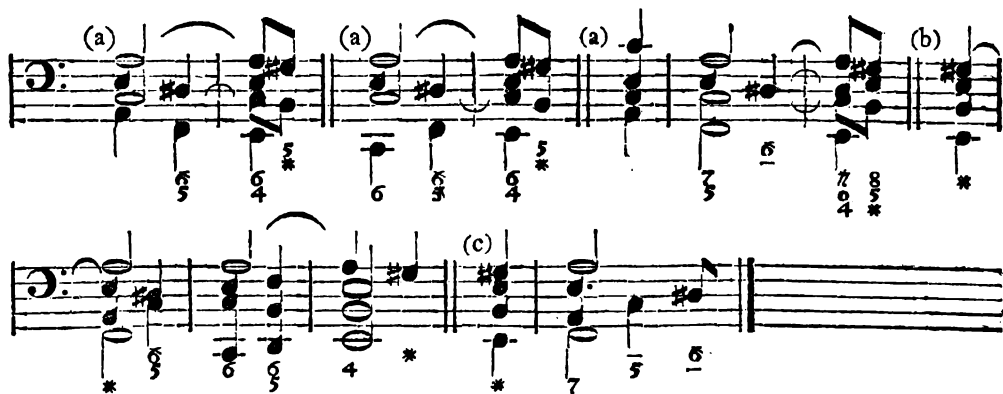
§. 8. Wenn bey einer ruhenden Grundnote $\frac{3}{4}$ vorkommt, so nimmt man die Octave zur vierten Stimme, und läßt die Terz weg, weil der simple Satz eigentlich der Sertquartenaccord ist, woben die Quarte durch die Quinte aufgehalten wird. Diese letztere ist alsdenn rein und vorberreitet (a): wenn aber bey dieser ruhenden Grundnote auf die 5 keine 4, sondern andere Ziffern folgen (b), und wenn sich diese Grundnote selbst gleich darauf fortbeweget (c): so bleibt man bey der gewöhnlichen Begleitung der 3. Im erstern Falle kann man über diese Aufgabe, welche man mit der, bey dem vorigen Paragrapho, nicht verwirren muß, und welche besonders bey den Orgelpunkten vorzukommen pflegt, den Ungeübten zu gefallen, einen Telemannischen Bogen ($\frac{3}{5}$) setzen. Das letzte Exempel unter (a) ist wegen des getheilten Accompaniments und der doppelten Serte anzumerken:

The image displays three staves of musical notation, each illustrating different applications of the Telemannian bow ($\frac{3}{5}$) for the 3/4 time signature. The notation includes various chordal figures and fingerings for the right hand (RH) and left hand (LH).

- Staff 1:** Shows three measures labeled (a). The first measure has RH notes G4, A4, B4 and LH notes C3, F2, C2. The second measure has RH notes G4, A4, B4 and LH notes C3, F2, C2. The third measure has RH notes G4, A4, B4 and LH notes C3, F2, C2. The notation includes various chordal figures and fingerings.
- Staff 2:** Shows three measures labeled (a) and (b). The first measure has RH notes G4, A4, B4 and LH notes C3, F2, C2. The second measure has RH notes G4, A4, B4 and LH notes C3, F2, C2. The third measure has RH notes G4, A4, B4 and LH notes C3, F2, C2. The notation includes various chordal figures and fingerings.
- Staff 3:** Shows three measures labeled (b). The first measure has RH notes G4, A4, B4 and LH notes C3, F2, C2. The second measure has RH notes G4, A4, B4 and LH notes C3, F2, C2. The third measure has RH notes G4, A4, B4 and LH notes C3, F2, C2. The notation includes various chordal figures and fingerings.



§. 9. Die übermäßige Serte hat in unserm Accord allezeit die reine Quinte und große Terz bey sich. Die Quinte liegt gemeinlich vorher (a); wenn der Baß liegen bleibt, so kann sie auch frey angeschlagen werden, wobey zuweilen die Serte ebenfalls unvorbereitet ist (b). Die letztere sollte eigentlich um ein Achttheil später eintreten, wie wir bey (c) sehen. Die Serte geht in der Folge in die Höhe, die Quinte bleibt liegen, tritt aber endlich auch eine Stufe herunter:



§. 10. Weil bey der dreystimmigen Begleitung ein Intervall verloren gehet, so muß man sie hier ohne Noth nicht brauchen, und, wenn sie nöthig ist, genau bemerken, welches Intervall zu missen ist. Die Terz, die reine Quinte und auch die Serte, wenn diese letztere zumal die falsche Quinte bey sich hat, können nach Beschaffenheit der Umstände weggelassen werden.

Wenn unsere Aufgabe im Durchgange vorkommt, so wird die Quinte nicht aufgelsset, sondern bleibt liegen; hier thut die Terz dazu nicht gut, man läßt sie daher lieber weg, und greift die Sexte und Quinte allein. Bey folgenden Exempeln werden die, vor der § hergehenden Aufgaben, wobey die 5 zum Sertquintenaccord schon liegt, ebenfalls dreystimmig abgefertiget *):



Zweyter Abschnitt.

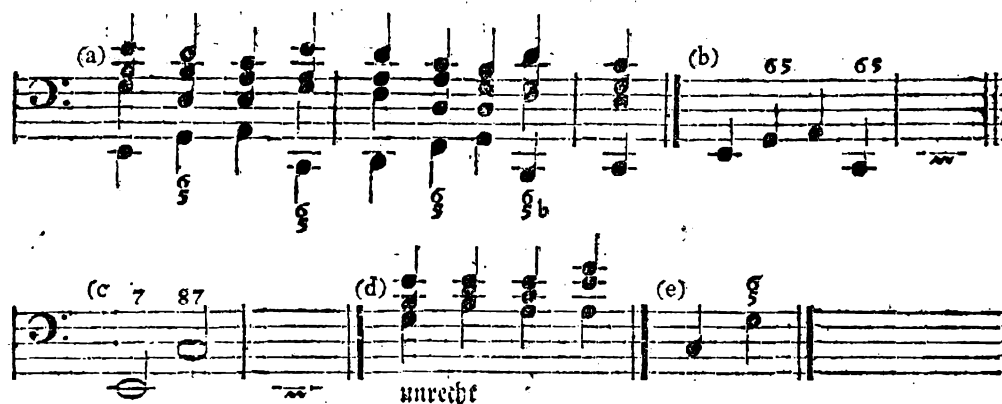
§. 1.

Aus folgenden Exempeln sehen wir: daß die Sexte sowohl, als die falsche Quinte zugleich frey angeschlagen werden können (a). Bey (b) sind diese Fälle ohne Voraussnahme simpel abgebildet. Bey der ersten Grundnote muß man die Quinte nicht oben nehmen. Diese falsche Quintenprogression gehört in die Mitte.

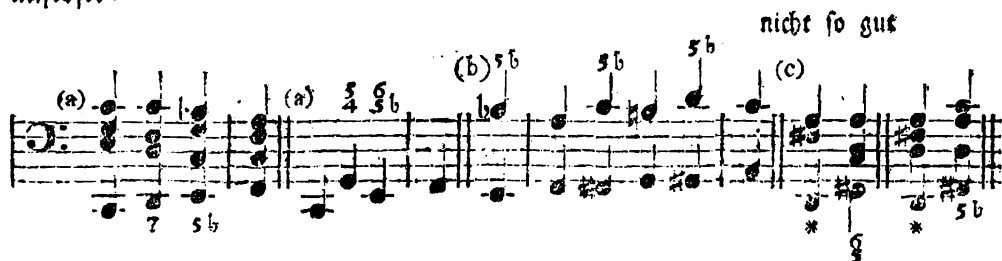


*) Weil wir schon öfter dreystimmige Sätze, zum Unterschied der vierstimmigen, mit dem Telemannischen Bogen bezeichnet haben: so kann auch hier über §, wenn die Terz weggelassen bleibt, dieser Bogen gesetzt werden.

§. 2. Wer folgendes Exempel (a) mit der unvorbereiteten reinen Quinte, welches zwar zuweilen vorkommt, aber dennoch nichts taugt, sehen will, muß es entweder durch die Vorausnahme der Quinte, statt der Signatur: 65 (b), oder durch die nachschlagende Septime bey (c) vertheidigen. Bey dem g und f muß man aus der Vorbereitung der Sexte schreiten, um keine Quinten in gleicher Bewegung zu machen (d). Diese Quintenprogression in der Gegenbewegung ist hier bey dem a und c nicht zu hindern und auch erlaubt. Das Exempel bey (e) ist noch häßlicher:



§. 3. Die Auflösung einer Dissonanz (a), die Aufrechthaltung einer bequemen Lage und guten Gesanges (b), und die Vermeidung unreiner Progressionen in den äußersten Stimmen (c) sind rechtmäßige Ursachen aus der Vorbereitung der falschen Quinte, welche ohnedem frey angeschlagen werden kann, zu schreiten. Außerdem aber ist die Hauptregel jederzeit zu beobachten, daß man gebundene Intervalle in derselben Stimme liegen läßt und auflöst:



§. 4. Man nimmt zuweilen bey einer Grundnote mit der falschen Quinte, statt der Sexte, die doppelte Terz, ohngeachtet die Sexte nicht wider die Modulation wäre, blos deswegen, damit, bey der Auflösung vorhergegangener Dissonanzen, die freyanschlagende Sexte nicht aufs neue einen widrigen Klang verursache (a); außerdem braucht man diese doppelte Terz auch, um einen guten Gesang zu erhalten (b), und Fehler zu vermeiden (c):

3. E.

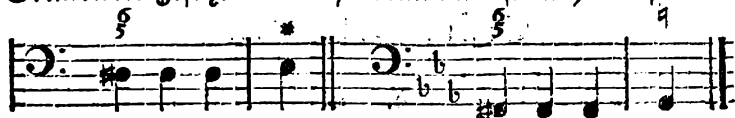
The musical examples illustrate different voice leading techniques for resolving chords. The notation includes notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The examples are labeled (a), (b), and (c) and include annotations like 'nicht gut', 'nicht gut', 'besser', and 'unrecht'.

Example (a) shows a resolution from a chord with notes G, B, D, F# to a chord with notes G, B, D, F. The annotation 'nicht gut' is placed above the second measure.

Example (b) shows a resolution from a chord with notes G, B, D, F# to a chord with notes G, B, D, F. The annotation 'nicht gut' is placed above the second measure.

Example (c) shows a resolution from a chord with notes G, B, D, F# to a chord with notes G, B, D, F. The annotation 'besser' is placed above the first measure, and 'unrecht' is placed below the second measure.

§. 5. Von Rechtswegen muß das zufällige Versetzungszeichen, wie bey allen Ziffern, also auch bey der Terz vorgebildet werden: demohngeachtet aber findet man es zuweilen nicht angedeutet; man setzt zum voraus, daß man aus der Modulation von selbst wisse, wie die Terz seyn muß. Bey folgenden Exempeln müßte die verminderte Terz ausdrücklich mit einem Be über die Grundnote gesetzt werden, wenn man sie nehmen sollte:



§. 6. Den Liebhabern, fremder Harmonie zu gefallen, kann folgendes Exempel mit $\frac{4}{4}$ und $\frac{3}{4}$ in langsamer Zeitmaße, bey Gelegenheit der übermäßigen Sexte mit der Quinte, im Durchgange, wobei die $\frac{4}{4}$ und $\frac{3}{4}$ zerstreut liegen, allenfalls passieren:



§. 7. Wegen gewisser Vorschläge in der Hauptstimme, bey einem schwachen Vortrage, in langsamer Zeitmaße, kann bey dem ersten Exempel zu $\frac{4}{4}$ die Sexte, und bey dem zweyten die Terz wegleiben. In dem dritten Exempel kann man auch sowohl bey $\frac{4}{4}$, als auch bey $\frac{3}{4}$, die Terz missen, um der Hauptstimme genugsame Freyheit und Stille zu verschaffen, das Durchziehen der langsamen Noten den Affect gemäß auszudrücken:



Neuntes Capitel.

Vom Secundenaccord.

Erster Abschnitt.

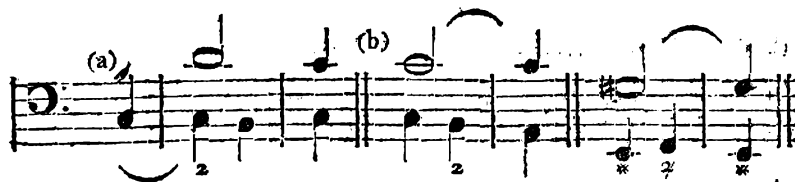
§. 1.

Dieser Accord besteht aus der Secunde, Quarte und Sexte.

§. 2. Die Signaturen davon sind $2, \text{ } \text{ } 4, 4$, (dieses $\text{ } \text{ } 4$ ist hier erhöhend,) $\frac{2}{2}$ und $\frac{4}{4}$.

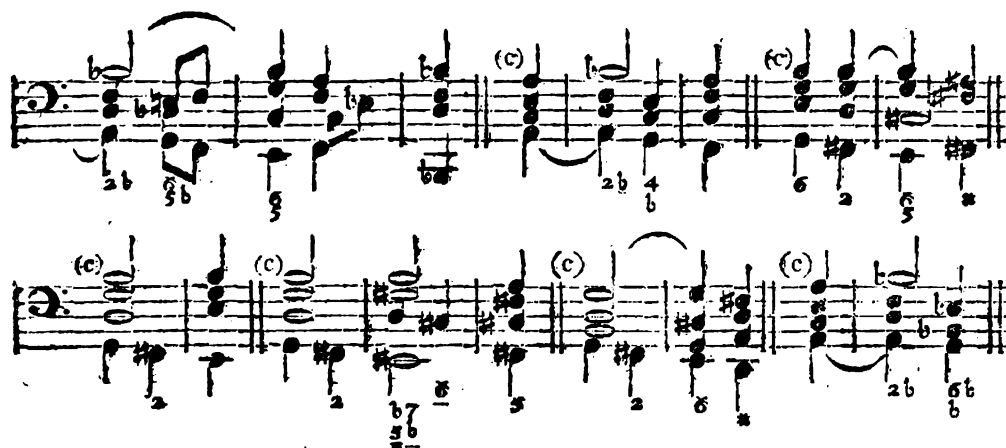
§. 3. Es kommen bey unserer Aufgabe die große und kleine Sexte, die übermäßige und reine Quarte, die große, kleine und übermäßige Secunde vor.

§. 4. Die Dissonanz liegt hier im Basse, und kommt in der Bindung (a), und im Durchgange (b) vor, geht aber allezeit nachher herunter. Die Octave davon darf daher in der rechten Hand, als eine Mittelstimme, nicht gegriffen werden, ob sie schon die linke zur Verstärkung nehmen kann. Die Secunde selbst verhält sich wie eine Consonanz; sie kann frey angeschlagen werden, liegen bleiben, fortgehen und auch verdoppelt werden.



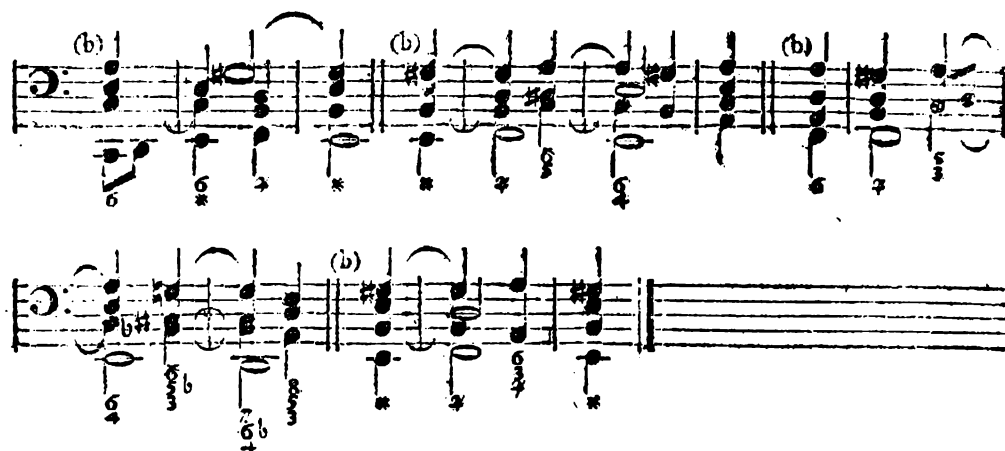
§. 5. Wenn die große Secunde, die große Sexte und reine Quarte bey sich hat, so kann die letztere nachher hinauf- und heruntergehen, sie kann liegen bleiben und auch herunter springen (a). Eben dieselbe Freyheit hat die reine Quarte bey der großen Secunde und kleinen Sexte (b); und bey der kleinen Secunde und kleinen Sexte (b):

The musical score consists of six staves, each containing a different exercise. The exercises are labeled (a), (b), and (c) in parentheses above the notes. The notation includes notes, rests, and bar lines. The key signature is not explicitly shown, but the notes suggest a key with one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The exercises are: (a) on the first staff, (b) on the second and third staves, and (c) on the fourth, fifth, and sixth staves. The exercises involve moving between different chord positions and voicings, often using the second of the chord as a pivot point.



§. 6. Wenn die übermäßige Quarte bey der großen Secunde und großen Sexte ist, so kann sie hernach liegen bleiben, und in die Höhe gehen (a); auf dieselbe Art verhält sie sich, wenn sie die übermäßige Secunde und große Sexte bey sich hat (b); bey dem letzten Exempel geht sie zwar im Durchgange herunter: gleich drauf aber geht sie wieder in die Höhe:





§. 7. Bey dem vierstimmigen Accompagnement, woben man allezeit auf vier klingende Tasten sicher, pflegt man zuweilen die übermäßige Quarte herunterspringen zu lassen, und ich sehe auch nicht die Möglichkeit, vier Klänge allezeit anzuschlagen, ohne jene Progression zu erlauben: allein, die Stimmen haben eine weit sangbarere und der Natur der übermäßigen Quarte gemäßere Fortschreitung, wenn man diese letztere in die Höhe gehen läßt, und auch hier mit der Art der Verdoppelung abwechselt. Alle Lagen sind alsdenn zu gebrauchen, da außerdem der Sprung der übermäßigen Quarte zur Noth in der Mitte erträglich ist:



§. 8. Unser Secundenaccord ist leicht zu finden; wenn man den Dreyklang von der Secunde des Grundtones weiß, so weiß man auch jenen.

§. 9. Weil nun dieser Secundenaccord auf einem Dreyklange beruhet, so hat man sich bey vorhergehenden Dreyklängen und Accorden, welche auf einen Dreyklang zurückgeführt werden können, in acht zu nehmen, damit man keine Quinten mache:

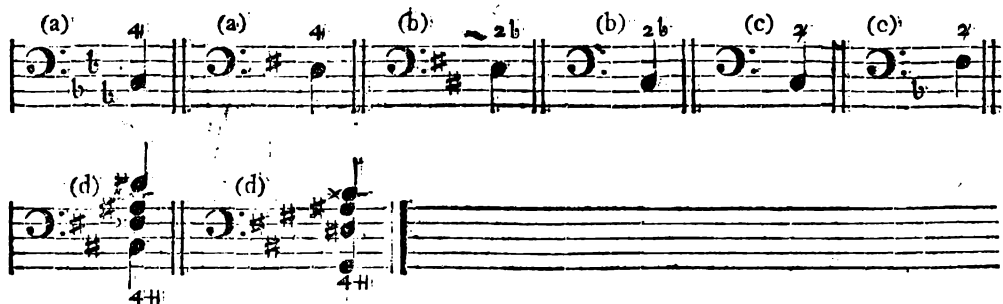


§. 10. Zur Verstärkung kann man zuweilen zur fünften Stimme die große und kleine Secunde doppelt nehmen; auch außerdem, um den üblen Sprung mit der übermäßigen Quarte zu bedecken. Die große Secunde, wenn sie bey der kleinen Sexte ist, und die übermäßige Secunde überhaupt vertragen diese Verdoppelung niemals.



§. 11. Bey der dreystimmigen Begleitung verlieret man ein Intervall, daher braucht man sie nicht leicht, es müßten denn hinlängliche Ursachen dazu da seyn. Im letztern Falle bleibt die Sexte weg.

§. 12. Man greift ohne Andeutung zur übermäßigen Quarte die große Sexte (a), und zur kleinen Secunde die kleine Sexte (b); zur übermäßigen Secunde die übermäßige Quarte (c), und zur übermäßigen Quarte, mit einem doppelten Erhöhungszeichen (##), die große Secunde und die große Sexte (d). Das Auge wird alsdenn mit allzuvielen Signaturen nicht überhäuft:



§. 13. Bey folgenden Exempeln aber ist es nöthig, die Sexte mit dem Erhöhungszeichen anzudeuten, und wer es nicht thut, der setzt einen in der Modulation nicht genug geübten Begleiter in eine Verlegenheit und Verwirrung, anstatt, daß er, ihm eine Bequemlichkeit zu verschaffen, glaubt. Bey dem letzten Exempel kann man auch, statt der Sexte, die doppelte Secunde, als eine Vorannahme des folgenden Dreiklanges, nehmen:



§. 14. Wenn eine Grundnote mit $\frac{7}{4}$ um eine Stufe in den weichen Dreiklang in die Höhe steigt, so findet man zuweilen über der letzten Note $\frac{2}{2}$ oder $\frac{3}{2}$; die Ursachen davon sind Vorschläge, welche mitgespielt werden müssen, und wobey also der Baß nicht herunter tritt, weil diese $\frac{6}{4}$ nur der Zierlichkeit wegen da ist, und der Dreiklang die eigentliche Harmonie ist. Die Secunde und Quarte gehen in die Terz, und die Sexte in die Quinte.

Bei einer schwachen Begleitung kann die Quarte (a), und zuweilen die Sexte wegbleiben (b):

3. E.

§. 15. Bei einem liegenden, oder in einem Tone bleibenden Basse, kommt zuweilen die Signatur $\frac{1}{2}$ vor; dieses ist ein dreystimmiger Satz, und es wird weiter nichts dazu gegriffen. Beide Intervalle brauchen so wenig, wie die Grundstimme einer Auflösung, weil sie im Durchgange vorkommen, und sie können herauf- und hinuntergehen. Die vorhergehenden und folgenden Ziffern auf diese $\frac{1}{2}$ werden inögemein auch dreystimmig abgefertiget. Die Stimmen, so man begleitet, haben mehrentheils dieselbe Progreßion; dann und wann hält eine davon in der Octave oder Quinte aus; im letztern Falle könnte, wenn die Begleitung vierstimmig seyn muß, auch die große Septime zu dieser $\frac{1}{2}$ mit gegriffen werden (a). Man kann auch hier über die $\frac{1}{2}$ einen Telemannischen Bogen zur Vorsicht setzen:

Zweiter Abschnitt.

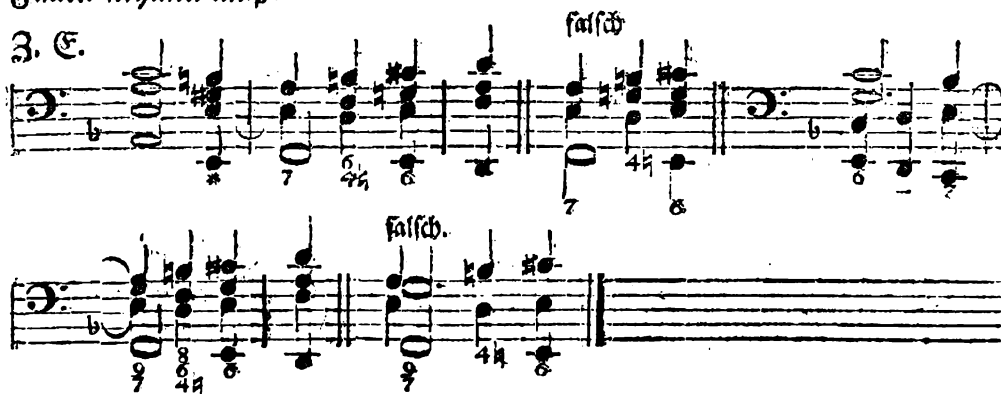
§. 1.

Wenn zweymal hintereinander in folgendem Exempel $\frac{1}{2}$ vorkommt, so trifft bey der zweyten Grundnote die $\frac{1}{2}$ um ein Achttheil zu zeitig ein, wie wir bey

(a) sehen. Dieser Fall kann auch vorkommen, wenn eine reine Quarte vor der übermäßigen vorhergeht (b):



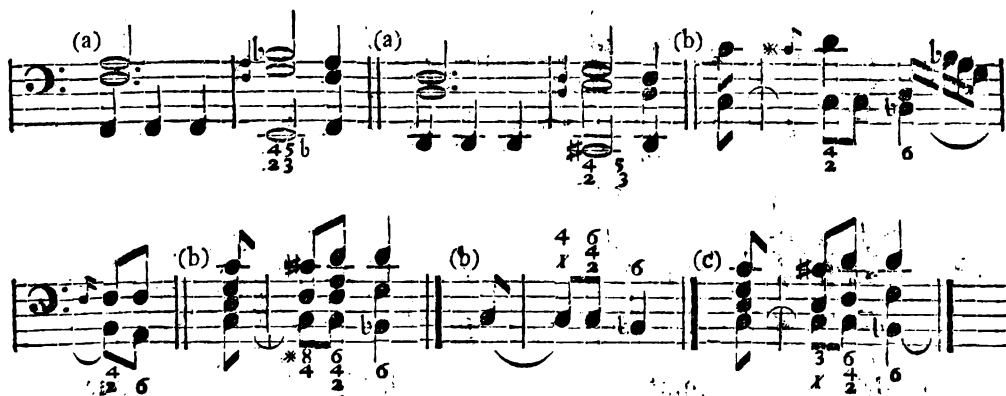
§. 2. Wenn einige Bejifferer in folgenden Exempeln die Signatur der übermäßigen Quarte allein über die Grundnote sehen, so ist es unrecht. Der Secundenaccord, welcher durch diese 4, oder 4 $\sharp$, angedeutet wird, findet bey dem ersten Exempel, wobey gis kurz vorhergegangen ist, nicht statt, und bey dem zweiten kann er wegen der Auflösung der Dissonanzen auch nicht gegriffen werden. Der Septquartenaccord ist es, welchen man in beyden Fällen nehmen muß:



Aus Uebereilung vergißt man zuweilen, daß die 4 durch eine eingeführte Bequemlichkeit, einen ganzen Accord andeutet, und vermischt daher den Septquartenaccord mit dem Secundenaccord.

§. 3. Wenn bey dem Septquintenaccord mit der falschen Quinte, die letztere und die Terz durch einen langsamen doppelten Vorschlag aufgehalten werden, und dieser etwas widrige Vorschlag mitgespielt werden soll: so muß man $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ über die Noten sehen, und bey dieser $\frac{1}{2}$ die Serte weglassen (a). Wenn bey dem Secundenaccord die Secunde durch einen langsamen Vorschlag von der übermäßigen Octave aufgehalten wird:

so greift man, wenn zumal der Gedanke schwach vorgetragen wird, bloß die Quarte, und nimmt die Secunde und Terte nicht eher dazu, als wenn die erstere in der Hauptstimme eintritt. Jedoch, da diese übermäßige Octave fürchterlicher in die Augen als in die Ohren fällt, und das Gehör, wenn die Zeitmaße langsam und bloß die Quarte bey dieser Octave ist, bey der Auflösung auf eine nicht widrige Art hingegangen wird, so kann man sie sowohl mitziffern als auch mitspielen (b). Die Ausführung bey (c), wo die Tertz durch einen Vorschlag in die Quarte gehet, klingt auch nicht übel. Wer gar zu delicate Ohren hat, dem steht es frey, in beyden Fällen diese Vorschläge ohne Begleitung mit der rechten Hand vorbegehen zu lassen. Wenn das Accompaniement sehr schwach seyn soll, so überläßt man ohnedem den Hauptstimmen diese Feinheiten allein. Die übermäßige Octave ist eine in die Höhe gehende und nur als ein Vorschlag vorkommende Dissonanz.



§. 4 Um Octaven zu vermeiden, muß man in folgenden Exempel, bey der letzten Grundnote die Quinte oder die Tertz verdoppeln:



Zehntes Capitel.

Vom Secundquintenaccord.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der Secunde und Quinte; zur vierten Stimme wird keines von beyden Intervallen verdoppelt.

§. 2. Er wird durch $\frac{2}{1}$ angedeutet. Die Secunde ist hierbey groß, und die Quinte rein.

§. 3. Die Dissonanz liegt wiederum, wie bey allen Secundenaccorden, im Basse, welcher schon da seyn muß und nachher hinuntergehet.



§. 4. Es erhellet aus dem ersten vorhergehenden Exempel, daß unser Accord der vorausgenommene Sextenaccord von der folgenden Grundnote sey. Wenn bey jenem die Secunde verdoppelt wird, so hat man bey diesem $\frac{2}{3}$; und wenn die Quinte doppelt gegriffen ist, so liegt nachher $\frac{2}{4}$.

§. 5. Der Secundquintenaccord klingt allezeit leer, er mag drey- oder vierstimmig seyn. Die Auflösung macht ihn voll. Er kommt in der galanten Schreibart selten vor, aber in der gearbeiteten, und bey den Bindungen desto öfter; folglich bleibt man bey der vierstimmigen Begleitung.

§. 6. Weil bey unserm Accorde eine Verdoppelung außer dem Grundtone vorkommt, so muß man bey vorhergehenden Accorden, mit solchen Verdoppelungen, die nöthige Vorsicht brauchen, damit keine Octaven vorgehen. Man muß mit der Art zu verdoppeln abwechseln:



§. 7. Unser Accord mit der vergrößerten oder übermäßigen Quinte kommt zuweilen bey dem irregulairen Durchgange oder bey den Wechselnoten vor:



Elftes Capitel. Vom Secundquintquartenaccord.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus den Intervallen, wovon er den Namen hat.

§. 2. Seine Signatur ist $\frac{3}{4}$. Die Secunde ist in diesem Accorde groß; die Quinte und Quarte rein.

§. 3. Auch hierbey ist der Bass gebunden, und gehet herunter, weil die Dissonanz da liegt. Entweder die Quinte oder Quarte muß auch vorher liegen. Der Sertquintenaccord mit der falschen Quinte, welcher über der vorletzten Note stehet, wird durch unsern Accord vorausgenommen:



§. 4. Weil diese Aufgabe auch nur bey Compositionen vorkommt, welche das vierstimmige Accompagnement gar wohl vortragen, so bleibt man dabey, um so vielmehr, da kein Intervall von unserm Accorde gemisset werden kann.

§. 5. Wenn man den Sertquintenaccord von der Untersecunde des Grundtones nimmt, so hat man unsere Aufgabe.

Zwölftes Capitel.

Vom Secundterzaccord.

§. 1.

Dieser Accord besteht aus der kleinen Secunde, großen Terz und reinen Quinte.

§. 2. Seine Signatur ist eine 2 mit dem erniedrigenden Versetzungszeichen, und eine 3; wenn diese letztere zufällig groß ist, so setzt man über die 2 ein bloßes erhöhendes Versetzungszeichen ($\sharp_2$).

§. 3. Die Grundstimme hat hier wiederum die Dissonanz, ist gebunden und wird herunterwärts aufgelöset:



§. 4. Der Secundterzaccord wird allezeit vierstimmig genommen, weil er ausdrücklich gesetzt wird, damit kein Intervall verloren gehen soll. Wenn man bey dem Dreyklange, statt der Octave, die Secunde nimmt, so hat man den Secundterzaccord in Händen.

§. 5. In dem irregulären Durchgange kommt dieser Accord als ein vorausgenommener Terzquartenaccord zuweilen mit der großen Secunde (a), und zuweilen mit der kleinen Terz vor (b):



3. E.

Dreizehntes Capitel.

Vom Septimenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Der Septimenaccord ist dreierley: er bestehet (1) aus der Septime, Quinte und Terz; (2) aus der Septime, Terz und Octave; (3) aus der Septime und doppelten Terz.

§. 2. Er wird durch 7 oder $\frac{7}{3}$ angedeutet. Die Versetzungszeichen müssen nicht vergessen werden, besonders wenn die Terz zufällig groß oder klein ist.

§. 3. Es kommen bey diesem Accorde vor; die verminderte, die kleine und große Septime; die übermäßige, die reine und falsche Quinte; die große und kleine Terz und die Octave.

§. 4. Die Septime ist eine Dissonanz, welche mit (a), und ohne Vorbereitung (b) gesetzt wird, und nachher heruntergehet. Den großen Septimenaccord, woben dieses Intervall in die Höhe tritt, werden wir besonders abhandeln. In dem gegenwärtigen Accorde muß die große Septime so gut, wie die übrigen Septimen herunterwärts aufgesetzt werden; bloß die durchgehenden Septimen können zurweilen liegen bleiben (c), wenn sie aber nicht mit der Grundnote zugleich eintreten, so gehen sie auch herunter (d):



§. 5. Die Septime ist die Untersecunde vom Basse; und der Septimenaccord mit der Quinte ist der Dreyklang von der Terz der Grundnote.

§. 6. Bey der drestimmigen Begleitung bleibt die Octave und Quinte weg. Die Terz muß allezeit da seyn, wenn wir die galante Schreibart ausnehmen.

§. 7. Die drestfache Einrichtung unsers Accordes ist nicht allezeit willkürlich. Es entstehen daher, wie wir in der Folge bemerken werden, zuweilen große Schwierigkeiten, und es würde eine schlechte Mühe seyn, und nicht bloß Anfängern, sondern auch Geübten zur großen Erleichterung dienen, wenn man allezeit die 5 und die 8 ausdrücklich mit über die Noten setzt, wo sie gegriffen werden sollen. Dem Auge sind diese Ziffern nichts neues, weil sie doch oft mit angedeutet werden. Das vornehmste, worauf man bey der Einrichtung des Septimenaccordes zu sehen hat, ist dieses: daß die vorbereitete Septime da, wo sie ist, liegen bleiben, und in derselben Stimme aufgelöst werden muß.

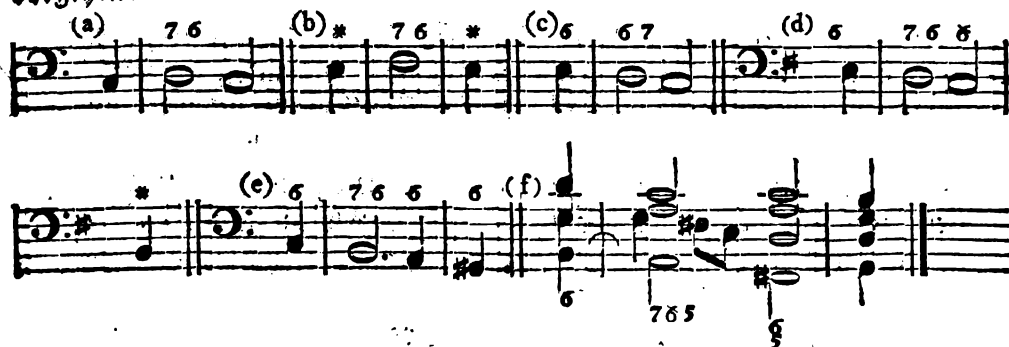
§. 8. Die große Terz, wenn sie auch natürlich ist, wird bey der kleinen Septime nicht verdoppelt.

§. 9. Die Septime wird dann und wann über derselben Grundnote, zuweilen aber auch über einer folgenden aufgelöst. Beide Fälle kommen einzeln, auch oft hintereinander vor.

§. 10. Einzelne Noten mit 7 6 vertragen überhaupt eher die doppelte Terz, oder die Octave, als die Quinte. Wenn die letztere rein und nicht wider die Modulation ist, so kann man sie allenfalls nehmen; nur muß man sich vor verbotenen Quintenprogreßionen in acht nehmen. Man kann sogar die übermäßige Quinte zuweilen, auch ohne Andeutung, zu dieser 7 6 greifen, wenn sie modulationsmäßig ist; besonders wenn sie aus einer vorhergegangenen und noch nicht aufgelösten übermäßigen Quarte gebunden her kommt. Die falsche Quinte findet bey unserer 7 6 zuweilen auch statt, und man nimmt sie, auch ohne Andeutung dazu, wenn sie in der Folge aufgelöst werden kann. Exempel von allerley Art werden meine Meynung erklären.

§. 11. Bey (a) kann man sowohl die Octave, als auch die doppelte Terz nehmen. In jenem Falle gehet die rechte Hand der linken mit der Terz

entgegen. Die Lage, woben zur ersten Grundnote die Quinte oben liegt, ist die schlechteste, und die, wo die Octave oben ist, die beste. Bey der Verdoppelung der Terz mit der Octave verfahren beyde Hände in der geraden Bewegung. Bey (b) ist, wegen der verbotenen Progressionen keine andere Begleitung, als die mit der doppelten Terz möglich. Keines von beyden Exempeln, weder (a) noch (b), leidet die Quinte, weil wegen der heraufsteigenden ersten Grundnoten verbotene Quinten vorgehen würden. Bey (c) kann man die Quinte, weil sie rein ist, zur Noth dazu nehmen, doch sind die übrigen beyden Arten unsers Accordes besser. Bey (d) ist die Quinte, wegen der übermäßigen Serte über der folgenden Grundnote, wider die Modulation, und kann also nicht genommen werden. Die Octave ist hier nothwendig, weil die doppelte Terz nach dem achten Paragraphen nicht statt hat. Bey (e) ist die Quinte nach dem Umfang der Tonart falsch, und kann in der Folge nicht aufgelöst werden; ein Umstand, worauf man besonders zu sehen hat, und welcher die Begleitung mit der Quinte in diesem Falle gefährlich machet. Die zwey andern Arten unsers Accordes finden also bey diesem Exempel allein statt. Die vielen auf einander folgenden Serten müssen, wo möglich, in der Oberstimme genommen werden, widrigenfalls machet man Fehler, oder wenigstens einen schlechten Gesang. Bey (f) ist unser Accord mit der Octave allein gut, weil sonst unsangbare und unreine Progressionen vorgehen:



§. 10. Bey (g) kann man alle drey Arten des Septimenaccordes brauchen. Die falsche Quinte wird hier deswegen allenfalls erlaubt, weil sie bey der folgenden großen Serte in die Quarte gehen kann. Bey (h) muß

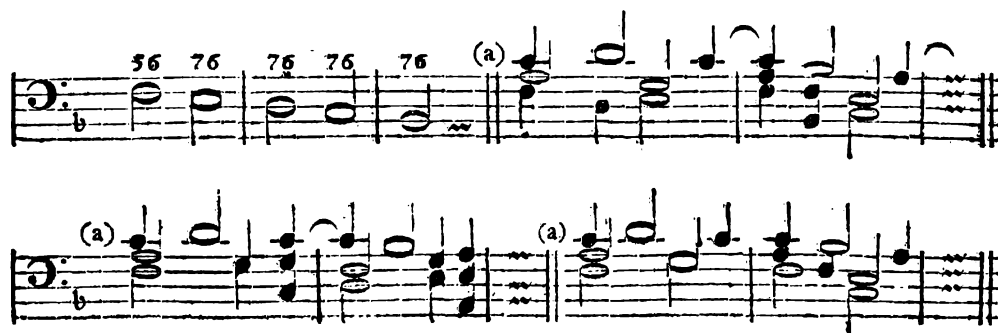
die Quinte übermäßig seyn, wenn man sie nehmen will, und muß hernach mit der Sexte in den Einklang zusammengehen. Diese Quinte wird oft so wenig, als die falsche angedeutet, und wer weiß, denn allezeit, ob sie der Componist hier haben wollte? Man pflegt ja sonst nicht leicht ohne Vorschrift ein dissonirend Intervall zu nehmen, welches den ohnedem dissonirenden Accord noch widriger macht. Ein anders ist es, wenn diese Quinten ausdrücklich da stehen. Die Art der Begleitung, woben man beständig auf vier klingende Tasten gedrungen hat, ist Ursache, daß diese ungebetenen Quinten sich eingeschlichen haben. Bey dem Gebrauch der Verdoppelung mit dem Einklange hat man sie nicht nöthig. Die übrigen zwey Arten des Septimenaccordes sind also hier: bey (h) sicherer. Das Exempel bey (i) ist merkwürdig: die doppelte Terz findet hier nach dem achten Paragraphen nicht statt; die Octave verträgt sich mit der darauf folgenden Grundnote gar nicht wohl: folglich ist die Quinte nothwendig. Bey (k) ist die bequemste Begleitung die Octave, und allenfalls die Quinte. Die doppelte Terz geht hier nicht an. Die Verdoppelung mit dem Einklange thut hier gute Dienste:



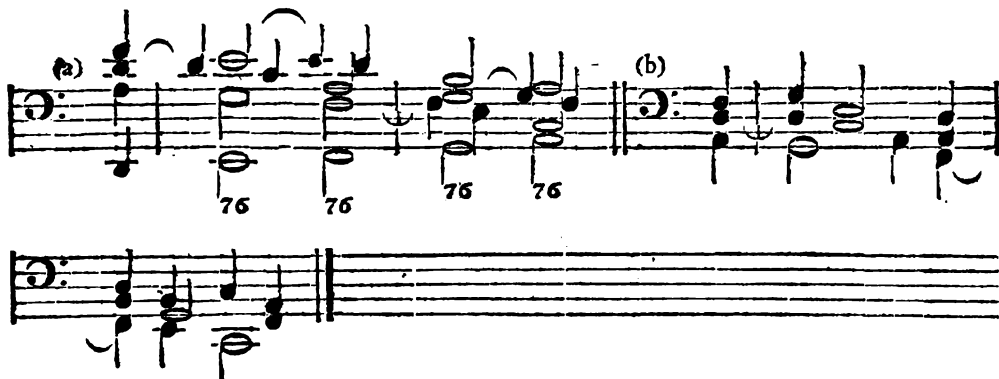
§. 13. Bey (l) ist sowohl die reine als übermäßige Quinte, wegen der vorhergegangenen übermäßigen Quarte nothwendig. Die Auflösung

vorkommen. Alles das, was hierüber bereits erinnert worden ist, und also nicht wiederholet werden darf, muß genau beobachtet werden. Mit einem Worte: Alle Vorbereitungen, Auflösungen und Verdoppelungen müssen regelmäßig geschehen.

§. 15. Das unten stehende Exempel kann auf vielfache Art begleitet werden. Die Arten sind die besten, woben die meisten Veränderungen wegen der Verdoppelung vorkommen (a): wo aber zu viel Gleichförmigkeit ist, indem der Grundton, oder die Terz, oder die Sexte zu oft hintereinander in einerley Art verdoppelt werden, da kann man leicht Fehler machen, und zuweilen itehen die Quinten und Octaven zu sehr hervor; z. E. die Ausführung unsers Exempels in folgenden Ziffern $\frac{56767}{66666}$ ic. ist wegen der vielen Quinten widrig, zudem sind sie nicht alle rein, und die falschen werden nicht aufgelöset. Die Begleitung mit $\frac{87888}{33333}$ ic. ist wegen der Octaven in der Oberstimme eckelhaft und wegen der Terzen gefährlich, weil man in der Folge leicht wider den achten Paragraphus unsers Capitels anstoßen kann. Die Ausführung mit $\frac{33333}{33333}$ ic. ist wegen der Terzen und Quinten zugleich Fehlern unterworfen. Das Accompagnement mit $\frac{35333}{36787}$ ic. taugt wegen der unaufgelösten falschen Quinte, und überhaupt wegen der in der Oberstimme liegenden Quinten gar nicht; kommen folgendes unrichtige Verdoppelungen dazu, so ist alsdenn alles Uebele beyssammen. Die Ausführung mit $\frac{56767}{66666}$ geht an, so lange keine große Sexten mit der kleinen Terz sich einmischen. Die Begleitung mit $\frac{87888}{33333}$ ic. ist wegen der unaufgelösten falschen Quinte, und wegen der Octaven in der Oberstimme nicht gut:



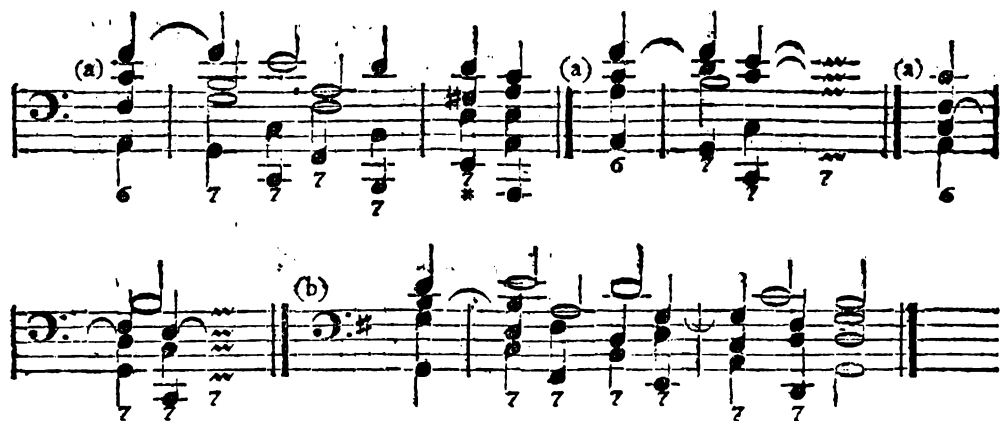
§. 16. Wenn viele Grundnoten hintereinander bey dem Aufsteigen 7 6 über sich haben, so kann man nicht wohl anders als vierstimmig verfahren. Die rechte Hand gehet hier der linken entgegen. Man nimmt sowohl zur Septime als zur Sexte die Octave und Terz, diese Begleitung ist die beste (a), die unter (b) ist nicht so natürlich:



§. 17. Einzelne Noten mit der Septime, woben die Auflösung in der Folge geschieht, leiden mehrentheils das vollstimmigste Accompagnement unsers Accordes, welches das mit der Quinte ist. Die besondern Fälle in dieser Art versparen wir bis in den zweyten Abschnitt. Wenn die Quinte nicht rein ist, so muß sie ebenfalls in der Folge aufgelöst werden:



§. 18. Viele Grundnoten hintereinander mit der Septime, wo die Auflösung in der Folge geschieht, kommen vor, wenn der Bass in Quarten und Quinten herauf- und hinunter springet. Bey der dreystimmigen Begleitung, wenn sie nöthig ist, wird bloß die Terz zu der Septime genommen, bey der vierstimmigen wechselt man mit $\frac{7}{4}$ und $\frac{3}{2}$ ab (a). Diese Ausführung ist die sicherste und beste. Bey den doppelten Terzen kann man leicht wider die Regeln der Verdoppelung anstoßen; indessen habe ich doch bey (b) ein Exempel abgebildet, wo diese Verdoppelung gut ist:



§. 19. Die durchgehende Septime in den folgenden Exempeln verträgt die Quinte nicht wohl; die doppelte Terz oder Octave klingen besser dazu (a). Wenn die Quarte vorher lieget und die Terz in der Folge heruntergehen kann, so kann man beyde Intervalle zu dieser Septime nehmen. Die Exempel (b) gehören nicht hieher, sondern zu den geschwinden durchgehenden Noten, wobey die rechte Hand stille schweiget; sie werden daher nicht beziffert:



§. 20. Die nachschlagende durchgehende Septime bleibt am besten in der Stimme, wo die Octave vorher war (a): außerdem aber ist es nicht unrecht, wenn man eine Veränderung der Lage vornehmen muß, in diese Septime zu springen, weil der vorhergehende Accord aus lauter Consonanzen bestehet (b). Diese Freiheit fällt weg, und man bleibet bey der ersten Vorschrift, wenn der Baß aushält, woben viele Ziffern auf diese 8 7

zu folgen pflegen (c). Wir wollen bey dieser Gelegenheit, obgleich außer der Ordnung, den Fall mit berühren, wo die Octave mit der nachschlagenden Septime Dissonanzen bey sich hat, und selbst wie eine Dissonanz vorbereitet und aufgelöst wird; alsdenn muß auch die Octave in die Septime gehen (a):

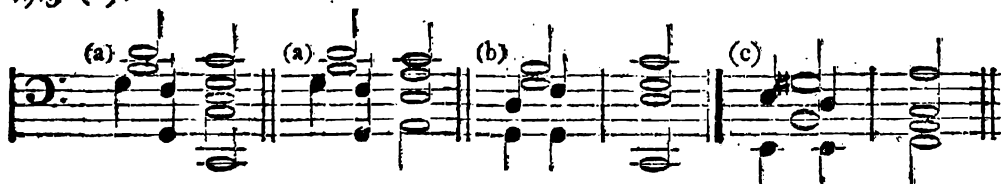
The musical notation consists of three staves. The first staff contains two measures labeled (a) and (b). The second staff contains two measures labeled (b) and (c). The third staff contains one measure labeled (d). The notation includes various chords and intervals, with some notes marked with '87' and '8'. The key signature is one flat (B-flat).

Zweiter Abschnitt.

§. 1.

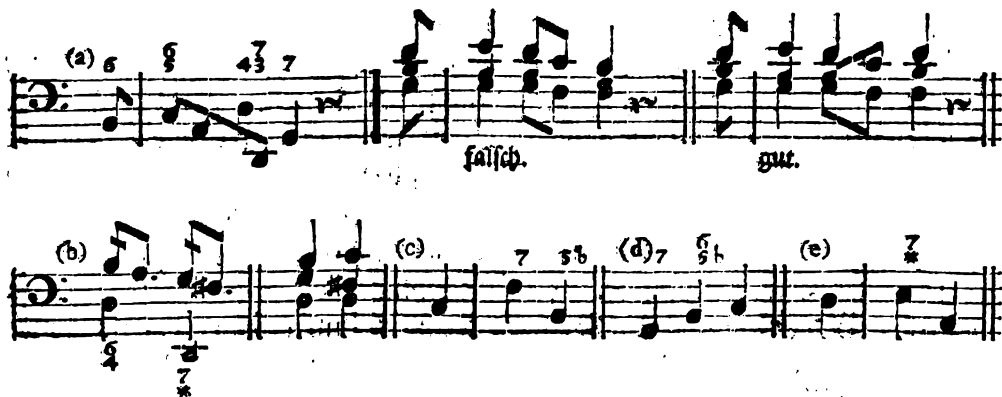
Wenn bey einer Cadenz, auch außer derselben, der Bass eine Stufe in die Höhe gehet, oder eine Quarte hinauf oder eine Quinte herunter springet: so kann bey der vorlestten Note ohne Andeutung der Septimenaccord genommen werden, wenn die darauf folgende Note einen Dreynklang über sich hat. Hier wird mehrentheils die Quinte zur Septime gegriffen (a): befürchtet man aber mit der rechten Hand zu tief herunter zu kommen, so kann man zum ersten Exempel (a) die Octave statt der Quinte behalten (b). Der gute

Gesang wird nicht allein oft dadurch erhalten, sondern der letzte Drenklang behält alle seine Intervallen. Wenn der Baß eine Stufe in die Höhe steigt, so ist bey dem letzten Drenklange zuweilen eine Verdoppelung nöthig (c):



§. 2. Folgende Exempel erfordern die Octave bey der Septime: Bey (a) würden Quinten vorgehen, wenn die Septime oben lieget, und die Quinte dazu genommen würde. Man muß also in dieser Lage dieses letztere Intervall weglassen, und dafür die Octave behalten. In den andern beyden Lagen gehet die Quinte an. Bey (b) vermeidet man durch die Octave die verbotenen Quinten, welche zwischen der Hauptstimme und dem Accompaniment bey $\sharp$ und $\flat$ vorgehen können, wenn jene nicht tiefer lieget als dieses. Diese Anmerkung scheint zwar etwas zu weit hergeholet zu seyn: allein bey einem langsamen Tempo und einer feinen Ausführung sind solche Quinten gar wohl zu hören, und man ist also auch verbunden, wenn die Hauptstimme über dem Basse stehet, sie zu vermeiden. Bey (c) muß die falsche Quinte durch die vorhergehende Octave vorbereitet seyn. Dieses Exempel hat nur eine gute Lage. Bey (d) liegt sowohl die Serte als auch die falsche Quinte zum h , wenn die Octave zum g genommen wird. Die große Terz zu diesem g gehet alsdenn natürlich in die Höhe, und macht mit der Grundstimme eine gute Fortschreitung im Terzen. Bey (e) gehet man den verbotenen Quinten aus dem Wege, wenn man zu dem e die Octave nimmt. Bey (f), wo durch eine Aufhaltung der Auflösung, wie wir bey (ff) abgebildet sehen, eine Septime in die andere aufgelöset wird, muß zur ersten die Octave genommen werden; widrigenfalls machet man Quinten. Bey (g) erfordert die Vorbereitung der zweyten Septime, die Octave zur ersten zu greifen. Bey (h) würde kein Platz für die Terz zum c seyn, wenn man die Quinte bey der vorhergehenden Septime genommen hätte. Bey (i) gehet die große zufällige Terz zum a natürlich in die Höhe, und die Serte zu dem

darauf folgenden Secundenaccord liegt alsdenn schon, wenn bey dem a die Octave gegriffen ist. Bey (k) machet man Octaven, wenn die Quinte bey der Septime ist. Bey (l) gehet eine Verwechslung der Harmonie vor wie wir bey (ll) abgebildet sehen; die zweyte Septime scheint zwar eine Auflösung von der erstern zu seyn: sie ist es aber nicht, sondern man muß sie nur als eine zierliche Fortschreitung der Oberstimme ansehen, welche diese Verwechslung unmerklich machet. Man nimmt zur ersten Septime die Octave, damit die erwähnte Fortschreitung nicht gehindert werde, und damit bey dem darauf folgenden c die Secunde schon liege. Bey (m) muß die erste verminderte Septime in die Octave der folgenden Note aufgelöst werden. Man nimmt bey (n) die Octave zur Septime, damit in der Folge keine verbotenen Quinten vorgehen, und der ganze Nonenaccord zum e schon da sey. Bey (o) verhütet man durch die Octave ebenfalls eine unreine Progression, und der Quatterzenaccord zum h liegt alsdenn schon in der Hand. Bey (p) muß man zum f die Octave zur fünften Stimme nehmen, wenn der Bezifferer ausdrücklich 7 über dieses f gesetzt hat, damit die darauf folgende verminderte Septime vorbereitet sey. Bey (q) ist die Octave bey der Septime nöthig, wegen der Vorbereitung der darauf folgenden Quinte. Bey (r) thut die Octave besser als die Quinte, um die im Basse nachschlagenden Octaven durch die Gegenbewegung zu vermeiden. Bey (s) verhindert die Octave eine unmelodische Fortschreitung, welche die Quinte in der Folge verursachen würde.



Vom Septimenaccord.

103

The musical score consists of five staves, each containing a series of notes and chord symbols. The symbols include (f) 6, 7, 7, 6, 7, 7, (ff) 6, 7, 6, 7, (g) 7, 7, 6, 7, 6, 7, (h) 7, 7, 6, 7, (i) 7, 4, (k) 7, (l) 7, 6, 7, (ll) 7, 4, 6, (m) 7, 6, 7, (n) 7, 9, (o) 7, 6, 7, (p) 7, 6, 7, (q) 7, 6, 7, (r) 7, 6, 7, (s) 7, 6. The notes are written in a single melodic line, and the chords are indicated by the symbols above the notes.

§. 3. Folgende Exempel erfordern die Quinte zur Septime: bey (a) ist sie wegen des folgenden Sertquintenaccordes nöthig. Bey (b) wird die falsche Quinte, ohne Andeutung, zur kleinen und verminderten Septime genommen. Die Lage, wobey die Quinte zur ersten Note oben lieget, taugt nicht. Bey (c) würden Octaven vorgehen, wenn man bey dem ersten e die Octave nähme, weil zum c die Octave, wegen der Vorbereitung der darauf folgenden Septime gegriffen werden muß. Dieser letztere Umstand verursacht diese Fehler, wenn man nicht in der einen Stimme aus dem gis in die Höhe in das c springen will (cc), nicht die Auflösung der Septime zu dem e, diese übernimmt der Baß durch eine Verwechselung: man nimmt also am besten

die Quinte zur ersten Septime, und steigt mit ihr hernach in die Höhe in das c. Die Lage mit der Septime zu dem ersten e in der Oberstimme, tauget nicht. Bey (d) ist die Quinte nöthig, damit bey der folgenden Note die Quarte, und folglich alle drey Ziffern da seyn. Bey (e) muß die Septime zu dem letzteren c, durch die vorhergehende Quinte zum e, vorbereitet werden. Man nimmt hier bey dem letzteren c die Terz zur fünften Stimme. Schon vorher bey dem e kann man dieses mit der Octave thun. Bey (f) erfordert die nöthige Vorbereitung der None über der letzten Note, daß man vorher zur Septime die Quinte greife. Im ersten Exempel (f) kann man zu dem e die Octave zur fünften Stimme nehmen. so hat man alsdenn bey dem a die Quinte in der Hand, und der Drenklang ist bey der Auflösung vollständig. Aus dem zweyten und vierten Exempel des ersten §. dieses zweyten Abschnittes sehen wir, daß die Quinte ebenfalls besser bey der Septime sey, als die Octave, wenn die Grundstimme eine Stufe in die Höhe tritt, und die letztere Note den Drenklang über sich hat.

(a) 6 7 9 (b) 7 (b) 7 (b) b7

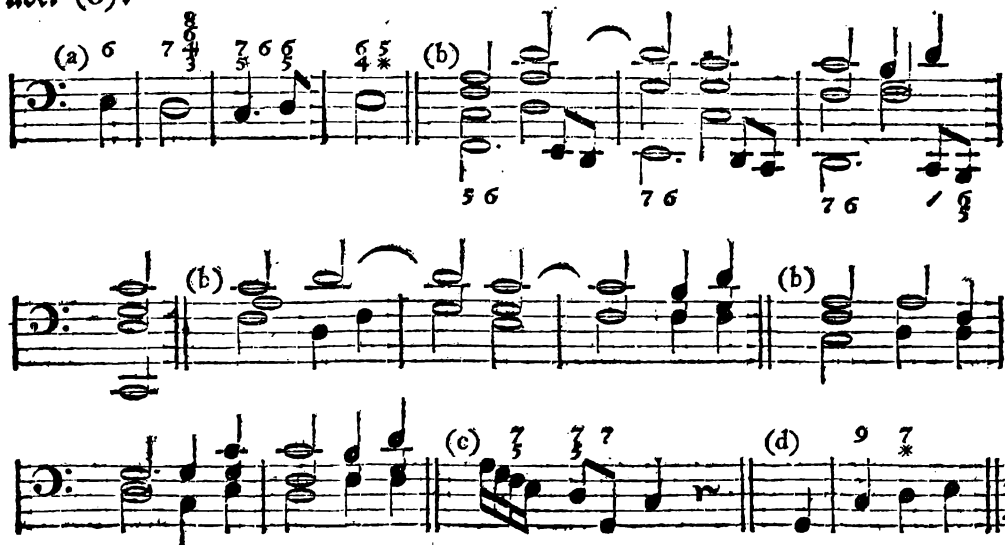
(c) 6 7 6 7 * nicht gut. (cc) * (d) 7 *

(d) * 7 (e) 6 6 7 9 8 9 8 (f) 7 9 8 7 9 8

§. 4. Folgende Exempel sind sowohl der Bezifferung, als Begleitung wegen merkwürdig. Bey (a) findet sich im zweyten Tacte die fünfte Stimme

ein; man verläßt sie in der Folge wieder, ohne Bedenken, wenn sie nicht mehr nöthig ist, und siehet nur auf eine regelmäßige Vorbereitung und Auflösung. Bey (b) hat man sich, wegen der durchgehenden Noten im Basse, vor Quinten und Octaven in acht zu nehmen: man kann ihnen aber gar leicht durch die zweyfache Art der Verdoppelung aus dem Wege gehen, wie wir aus den beygefügten Ausführungen dieses Exempels sehen. Bey (c) gehet die erste Septime über einer Wechselnote in die Höhe, weil diese f eigentlich ein vorausgenommener Sertquartenaccord zu dem darauf folgenden e ist. Bey (d) kann man die Quinte im ungetheilten Accompagnement nicht zu dem d ohne Fehler nehmen; die große Terz darf nicht verdoppelt werden: folglich nimmt man die Octave. Außerdem muß man dieses Exempel entweder dreystimmig begleiten, oder das getheilte Accompagnement wählen. Ueber dem c hätte schon die Auflösung der None eigentlich geschehen sollen, so wäre alsdenn die darauf folgende Septime vorbereitet worden. Diese Aufhaltung der Auflösung fällt durch die Vorstellung unsers Exempels bey (dd) deutlich in die Augen. Die Ausführung von dem Exempel (d) im ungetheilten Accompagnement ist die beste, woben die None oben lieget. Wenn über dem c, unter der 9, eine 7 zugleich stünde, wie man diesen Satz oft findet, so würde die Begleitung viel leichter seyn. Bey (e) gehen alle drey Arten des Septimenaccordes an, nur muß man nicht bey e und f mit einer Quinte in die andere schreiten, wie wir bey der ersten Ausführung dieses Exempels sehen. Bey (f) sehen wir in der ersten Ausführung die Begleitung so, wie sie eigentlich seyn soll: man nimmt nämlich zur ersten Septime die Octave, und zur zweyten Septime die Quinte, damit die dritte Septime vorbereitet sey; Wenn man aber dieses versehen, und die Septimenaccorde verwechselt hat, so theilet man bey der zweyten Septime den Accord, wenn die Länge der Grundnote es, wie hier, erlaubt, und nimmt hernach das gehörige Accompagnement zu dieser Septime. Bey diesem erlaubten Hülfsmittel, muß man aber ja bedacht seyn, damit keine Vorbereitung gestört werde. Bey (g) greift man zur ersten Septime die doppelte Terz, und zur zweyten die Quarte und Terz; diese beyden leßtern Intervalle nimmt man wegen der darauf folgenden großen Serte, man hat alsdenn bey der Auflösung den Terzquartenaccord in der Hand. Die Quinte kann man zur ersten Septime,

wegen der folgenden großen Sexte cis nicht nehmen; auch nicht die Octave, wegen der Quinten, die man machen würde, wie wir bey (gg) sehen. Dieses Exempel ist bey (x) ohne Aufhaltung der Auflösung abgebildet. Bey (h) greift man die doppelte Terz zur Septime, weil der Grundton wegen des zufälligen Erhöhungszeichen nicht verdoppelt werden darf, und die Quinte keine statt hat. Bey (i) finden wir, wegen der Bezifferung, zwey sonderbare Exempel, die ich gefunden habe; sie sollten eigentlich die Signaturen von (ii) über sich haben. In jenem Falle ist keine andere, als die getheilte Begleitung, ohne Fehler, und ohne die fünfte Stimme dazu zu nehmen, möglich, wie wir aus der Ausführung sehen. Bey (k) muß man sich vor unmelodische und falsche Fortschreitungen hüten. Die angeführten zwey Lagen sind gut; in der dritten gehen bey der zweyten und dritten Grundnote Quinten vor. Bey (l) sind auch nur zwey Lagen zu gebrauchen; die dritte, wo zum e die Octave oben lieget, veranlasset Fehler. Bey (m) ist die Abwechselung der Art zu verdoppeln nothwendig. Bey (n) wird im vierstimmigen Accompanement die zufällig kleine Terz ohne Andeutung genommen. Die dem System gemäß verminderte Terz muß besonders angedeutet werden, wenn sie jemand haben will; in der Chromatik thut sie nicht übel (o):



The musical score consists of eight staves of music in bass clef, featuring various chords and scales with figured bass notation. The notation includes notes, rests, and accidentals (sharps and flats) on the staff lines, with figures (numbers 1-7) written below the notes to indicate fingerings or specific intervals.

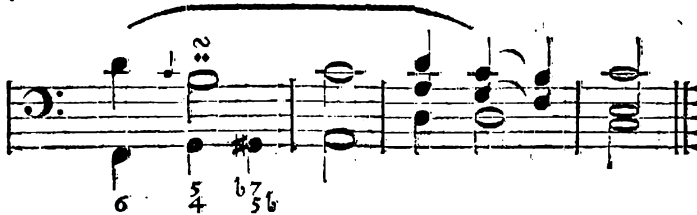
- Staff 1:** Contains four measures. The first measure is labeled (d) and the second (d). The third measure is labeled (dd) with figures 9 7 7. The fourth measure is labeled (e) with figures 6 7 5. The notes are D, F#, A, C, E, G, B.
- Staff 2:** Contains four measures. The first measure is labeled (e) and the second (e). The third measure is labeled (f) and the fourth (f). The notes are E, G, B, D, F, A, C. The word "falsch." is written below the first measure.
- Staff 3:** Contains four measures. The first measure is labeled (f) and the second (f). The third measure is labeled (g) and the fourth (g). The notes are F, A, C, E, G, B, D. The word "falsch." is written below the third measure.
- Staff 4:** Contains four measures. The first measure is labeled (g) and the second (g). The third measure is labeled (gg) and the fourth (gg). The notes are G, B, D, F, A, C, E. The word "falsch." is written below the third measure.
- Staff 5:** Contains four measures. The first measure is labeled (gg) and the second (x). The third measure is labeled (h) and the fourth (h). The notes are A, C, E, G, B, D, F. The word "falsch." is written below the first measure.
- Staff 6:** Contains four measures. The first measure is labeled (i) and the second (i). The third measure is labeled (ii) and the fourth (ii). The notes are B, D, F, A, C, E, G. The word "falsch." is written below the first measure.
- Staff 7:** Contains four measures. The first measure is labeled (ii) and the second (ii). The third measure is labeled (iii) and the fourth (iii). The notes are C, E, G, B, D, F, A. The word "falsch." is written below the first measure.

The musical notation for the bass line of 'The Rose Tree' is presented in four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff continues the melody. The third staff introduces a new key signature of two flats (B-flat and E-flat). The fourth staff concludes the piece with a final key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with the letters (k), (l), (m), (n), and (o) indicating specific measures or sections.

§. 5. Bey einer feinen Begleitung läßt man zur kleinen und verminderten Septime die Terz weg, zumal wenn die letztere ein zufälliges Erhöhungszeichen bey sich hat (a). Im letzteren Falle verdoppeln einige Componisten lieber dafür die falsche Quinte, und glauben, daß diese Verdoppelung erträglicher sey als jene zufällig kleine Terz. Die übrigen Ziffern fertiget man bey unsern Exempeln ebenfalls dreystimmig ab:

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff continues the melody, also in treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The title 'The Rose Tree' is written in a decorative, cursive font at the top of the page.

§. 6. Wenn vor einer Cadenz die Grundnote mit $\sharp 3$ erhöht wird, und hernach einen halben Ton in die Höhe tritt; so nimmt man gerne des guten Gesanges wegen, die doppelte Terz zum letzten Dreyklange mit Auslassung der Octave:



Vierzehntes Capitel.

Vom Sextseptimenaccord.

§. 1.

Dieser Accord ist zweyerley: er bestehet (1) aus der Septime, Sexte und Terz; (2) aus der Septime, Sexte und Quarte.

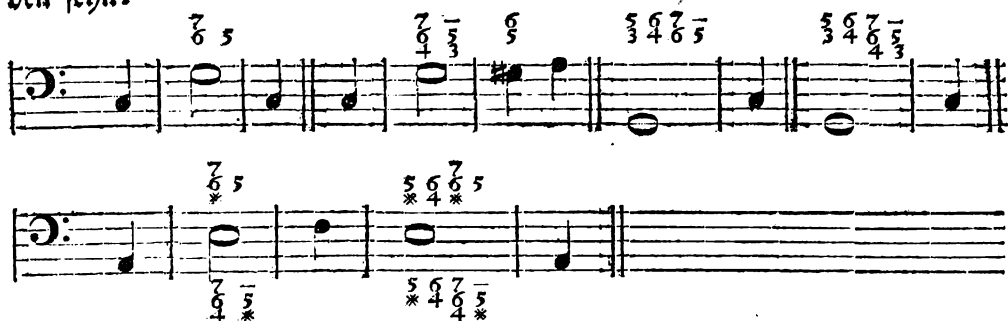
§. 2. Seine Signatur im ersten Falle ist $\sharp 5$. Die Terz wird nicht eher angedeutet, als wenn sie ein zufälliges Versetzungszeichen annimmt; diese letzteren müssen bey den übrigen Intervallen unsers Accordes ebenfalls nicht vergessen werden.

§. 3. Wenn statt der Terz die Quarte bey dieser Aufgabe seyn soll, so wird sie ausdrücklich mit über die Grundnote gesetzt, und pflegt neben sich, unter der 5, eine 3 zu haben ($\sharp 3$).

§. 4. Die Kleine Septime, die große und Kleine Sexte, die große Terz, oder, statt dieser, die reine Quarte kommen bey unserm Accorde vor. Im folgenden Exempel kommt bey der Kleinen Septime auch die Kleine Terz vor:



§. 5. Die Septime wird frey angeschlagen und bleibt hernach liegen; die Sexte wird von ihr, wie eine Dissonanz, gebunden, und lieget also vorher; bey der Auflösung gehet sie herunter in die Quinte. Wenn die Quarte die vierte Stimme ist, so muß sie auch schon vorher da seyn, und steigt mit der Sexte zugleich herunter in die Terz. Der Baß kann frey und gebunden seyn:



§. 6. Wir sehen bey obigen Exempeln aus der Auflösung dieses Accordes, daß der simple Satz der Septimenaccord mit der Quinte ist, woben die letztere von der Sexte, und die Terz von der Quarte aufgehalten werden. Wenn die Sexte oben, und die Septime in der tieffsten Mittelftimme lieget, so ist man in der besten Lage; es hängt nur nicht allezeit von dem Begleiter ab, diese letztere zu nehmen, weil sie durch die nöthige Vorbereitung bestimmt wird.

§. 7. Das dreystimmige Accompagnement hat an diesem Capitel nicht vielen Antheil. Unser Accord kommt in der galanten Schreibart nicht leicht vor: und sollte er ja vorkommen, so bleibet man bey vier Stimmen, es müßte dann ein schwacher Vortrag den Begleiter nöthigen die Terz auszulassen.

§. 8. Wir schließen dieses Capitel, statt des zweyten Abschnittes, mit vier merkwürdigen Exempeln. In dem ersten kommt bey 7, statt der Quarte, die Secunde im Durchgange vor, welche letztere nachher in die Terz gehet. Dieser Satz kommt bey den Orgelpunkten vor, und läßt sich, wie die übrigen von der Art, am besten erklären, wenn man den Baß wegläßet. Wie er alsdenn beschaffen ist, sehen wir bey (a). In dem zweyten Exempel kommt die verminderte Septime mit der kleinen Sexte und kleinen Terz vor (b).

HE

The image displays three musical staves, each representing a variation of the B-A-C-H theme. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#).
 Staff (a) shows the original B-A-C-H motif: B4 (quarter), A4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), followed by a repeat sign and then B4 (quarter), A4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter). Below the staff are the numbers 3 4, 2 6, 3 5, 4 6, 3 4, 5 7, 6 7, and 6 7.
 Staff (b) shows a variation of the motif: B4 (quarter), A4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), followed by a repeat sign and then B4 (quarter), A4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter). Below the staff are the numbers 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, and 5 6.
 Staff (c) shows another variation: B4 (quarter), A4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), followed by a repeat sign and then B4 (quarter), A4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter). Below the staff are the numbers 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, and 5 6.

The musical notation consists of three staves, each with a bass clef. The first staff contains measures (d) and (e). Measure (d) shows a series of chords: a 7th chord, a 6th chord, a 7th chord, and a 6th chord. Measure (e) shows a 7th chord, a 6th chord, a 7th chord, and a 6th chord. The second staff contains measures (f) and (g). Measure (f) shows a 7th chord, a 6th chord, a 7th chord, and a 6th chord. Measure (g) shows a 7th chord, a 6th chord, a 7th chord, and a 6th chord. The third staff contains measures (h) and (i). Measure (h) shows a 7th chord, a 6th chord, a 7th chord, and a 6th chord. Measure (i) shows a 7th chord, a 6th chord, a 7th chord, and a 6th chord. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and figured bass symbols (7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, #, b, n).

Das letzte Exempel (h) gehört auch mit zu den Orgelpuncten. Wir werden weiter unten davon besonders handeln, und melden hier nur zum Voraus denen zum Trost, welchen die Bezifferung davon zu fürchterlich vorkommt, daß die rechte Hand bey diesen Orgelpuncten zu ruhen pflegt, und daß man sie daher nicht beziffert, sondern bloß *tasto solo* darüber setzt. Hier ist die Vorbildung der Ziffern nöthig, um die Fortschreitungen der Stimmen, und die Veränderungen der Harmonie anzuzeigen.

Fünfzehntes Capitel.

Vom Quartseptimenaccord.

§. 1.

Diese Aufgabe gehöret zwar eigentlich zu der Abhandlung von den Vorschlägen, welche wir noch vor uns haben: weil man sie aber doch bey Stücken angedeutet findet, wo die Vorschläge nicht mit beziffert sind, so wollen wir sie hier besonders betrachten.

§. 2. Unser Accord kommt über Grundnoten vor, welche eigentlich entweder mit dem Septimenaccord, oder mit dem Sextquartenaccord begleitet werden sollten.

§. 3. Wenn statt des Septimenaccordes unser Accord gezeichnet stehet, so ist er zweyerley (1) bestehet er aus der Septime, Quinte und Quarte; (2) aus der Septime, Octave und Quarte. In beyden Fällen ist seine Signatur 4. Auch hier würde es eine schlechte Mühe seyn, die dritte Ziffer dazu zu setzen. Anfänger würden dadurch eine große Erleichterung bekommen, und der Verwirrung mit dem Accord der großen Septime, welcher zuweilen eben so angedeutet wird, wie wir bald hören werden, wäre vorgebeugt.

§. 4. Die große, kleine und verminderte Septime; die übermäßige, reine und falsche Quinte; die verminderte, reine und übermäßige Quarte kommen bey diesem Accorde vor.

§. 5. Der simple Satz davon ist eigentlich, wie wir schon oben angeführt haben, der Septimenaccord. Den ganzen Unterschied machet die *Terz*, welche hier von der Quarte aufgehalten wird. Sowohl die Septime, als auch die Quarte können vorher liegen, und auch nicht; im letzteren Falle aber muß doch wenigstens eines von diesen beyden Intervallen da seyn. Beyde gehen bey der Auflösung herunter, auch sogar die übermäßige Quarte, weil sie hier bloß einen zierlichen Vorschlag, der allenfalls gemisset werden könnte, und keine Hauptziffer vorstellt. Die Auflösung der Septime und Quarte geschiehet selten zugleich; mehrentheils gehet eine nach der andern herunter. Der Bass verhält sich hier, wie bey dem Septimenaccord.

§. 6. Was bey dem letzteren wegen der Quinte und Octave angeführt worden ist, findet ebenfalls hier statt: folglich nimmt man auch bey unserm Accord bald die Quinte, bald die Octave, nachdem es der simple Septimenaccord leidet.

§. 7. Wenn über derselben Grundnote die Septime in die Sexte aufgelöst wird, so kommt unser Accord selten vor, und am seltensten geschieht alsdenn die Auflösung der Septime und Quarte zugleich, weil es schlecht klinget, und auch nach Beschaffenheit der Lage, wegen der Fehler, gefährlich ist, mit zweystimrigen Vorschlägen in Quarten

einher zu gehen. Ich sage mit Fleiß: mit zweystimrigen Vorschlägen, weil die Dissonanzen, besonders solche, welche über derselben Grundnote aufgelöst werden, im Grunde nichts anders als Vorschläge sind.

§. 8. In folgenden Exempeln wird die Septime mit der Quarte zugleich aufgelöst. Die Ausführung bey (bb) ist der, bey (b), vorzuziehen; Man kann allezeit, wenn die Septime in die große Sexte, und die Quarte in die kleine Terz herunter tritt, $\frac{7}{3}$ zugleich nehmen. Bey (c) muß die falsche, und bey (cc) die übermäßige Quinte ausdrücklich mit angedeutet seyn. Das Exempel (d) wird am besten dreystimmig abgefertiget; und das, bey (e) ist deswegen nicht sonderlich, weil man die beste Lage, woben die übermäßige Quarte und große Terz zum f zerstreuet liegen, wegen der Quinte nicht brauchen kann.

The musical notation consists of five examples, each showing a sequence of chords on a staff with figured bass notation below. The examples are labeled (a), (b), (bb), (c), (cc), (d), and (e). The notation includes notes, rests, and accidentals, with figured bass notation (6, 7, 5, 4, 3, 2, 1) indicating the intervals and fingerings. The examples illustrate various ways to resolve a 6-7 chord, with (a) and (b) showing the most common resolutions, (bb) showing a more complex resolution, (c) and (cc) showing resolutions with specific intervals, and (d) and (e) showing resolutions with specific intervals and fingerings.

§. 9. Bey folgenden Exempeln, wo die Quarte vor der Septime (a), und wo die letztere vor der erstern (b) aufgelöst wird, verfährt man drey-

stimmig. Die vierte Stimme ist bey (a) etwas gezwungen, und bey (b) ohne Fehler gar nicht möglich.

3. E.

(a)

(b)

§. 10. Bey folgenden Exempeln gehet die Quarte gleich in die Terz, die Septime aber wird erst über den folgenden Grundnoten aufgelöst. Wenn man bey der frey anschlagenden Septime die Wahl hat, die Quinte oder die Octave zur dritten Stimme zu nehmen: so nimmt man die erstere, weil nach der Auflösung die Harmonie alsdenn vollständiger ist, als wenn man die Octave hat, wie wir den Unterschied hievon bey (a) und (aa) sehen. Die beste Lage mit der Quinte ist die, wobey die Quarte oben liegt. Zuweilen muß man wegen der nöthigen Vorbereitung darauf folgender Ziffern die Octave zu 7 nehmen (b). Die Quinte kann alsdenn, wenn man es gut findet, zur fünften Stimme mitgegriffen werden. In dem Exempel (c) verdoppelt man vorher bey dem Dreyklange die Terz, oder die Quinte (1) (2); außerdem schreitet man lieber aus der Vorbereitung der Quarte (3), als daß man diese letztere sollte liegen lassen (4). Die Ursache hievon ist diese: Wenn man die Fortschreitung des Basses von a in das gis, und der Mittelstimme von a in das f ansieht, und das ledige Intervall der letzteren Stimme ausfüllet, so findet man einen unharmonischen Querverstand, welcher zwar heut zu Tage nicht von der Wichtigkeit ist, als vordem, aber doch gar leicht vermieden werden kann. Niemand wird läugnen, daß die Ausführung dieses Exempels, wenn man es fimpel setzet, bey (5) in der Gegenbewe-

gung nicht besser seyn sollte, als die bey (6) in der geraden Bewegung. Außer dem galanten Styl bleibt man bey (1) und (2).

The musical examples are as follows:

- (a) and (aa): Similar progressions with figures $\frac{7}{4}$ and $\frac{3}{3}$ below.
- (b): A progression with figures $\frac{7}{4}$, $\frac{3}{3}$, and $\frac{7}{4}$ below.
- (c): A progression with figures $\frac{7}{4}$, $\frac{3}{3}$, and $\frac{7}{4}$ below.
- (1): A progression with figures $\frac{7}{4}$, $\frac{3}{3}$, and $\frac{7}{4}$ below.
- (2): A progression with figures $\frac{7}{4}$, $\frac{3}{3}$, and $\frac{7}{4}$ below.
- (3): A progression with figures $\frac{7}{4}$, $\frac{3}{3}$, and $\frac{7}{4}$ below.
- (4): A progression with figures $\frac{7}{4}$, $\frac{3}{3}$, and $\frac{7}{4}$ below.
- (5): A progression with figures $\frac{7}{4}$, $\frac{3}{3}$, and $\frac{7}{4}$ below.
- (6): A progression with figures $\frac{7}{4}$, $\frac{3}{3}$, and $\frac{7}{4}$ below.

Additional text in the examples:

- Under (4): nicht so gut.
- Under (6): nicht so gut.

§. 11. Bey der gebundenen Septime in unserm Accord ist man wegen der dritten Stimme schon mehr eingeschränkt, und wir werden unter folgenden Exempeln nur wenige finden, wo es willkürlich ist, die Quinte oder die Octave zu nehmen. Die Ausführung bey (x) klingt in der vorgeschriebenen Lage am besten.

§. 12. Wenn viele gebundenen Septimen bey einer in Quarten und Quinten springenden Grundstimme hintereinander vorkommen, so pflegt zuweilen eine Septime um die andere die 4 3 bey sich zu haben; man kann in diesem Falle gar wohl vierstimmig verfahren, wenn es nöthig ist (a): Sollten aber alle Septimen mit 43 vorkommen, so kann man mit gutem Gewissen bey dem dreystimmigen Accompagnement bleiben. Dieser Fall kommt nur in der galanten Schreibart vor; Bey (b) ist der ausführliche Satz, und bey (bb) die Begleitung davon angedeutet. Die dreystimmige Begleitung hat überhaupt den mehresten Antheil an diesem Capitel, weil die Aufgabe davon in schwer gearbeiteten Compositionen nicht leicht vorkommt.



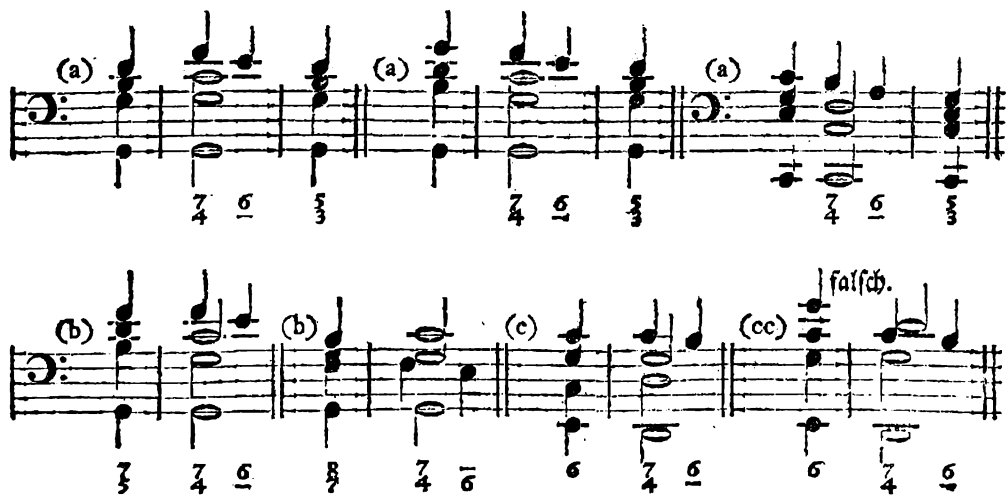
§. 13. Wenn man bey der durchgehenden Septime im folgenden Exempel die Mittelstimme mit dem Baße in Terzen fortgehen lassen will, wo: bey die Septime und Quarte liegen bleiben: so pflegen einige nicht deutlich genug $\frac{7}{4}$ über die Grundnote zu setzen. Die Signatur $\frac{7}{4}$ ist hierzu besser; Die Begleitung dieses Exempels mit der doppelten Terz, oder mit der Terz und Octave, ist dieser hierunter stehenden vorzuziehen:



§. 14. Wenn unser Accord statt des Sextquartenaccordes vorkommt, so wird die Sexte von der Septime aufgehalten, und diese letztere, nebst der Quarte und Octave sind die Intervalle, woraus er besteht. Die Septime ist mehrertheils klein, die Quarte aber allezeit rein. Beyde Intervalle werden herunterwärts, und jenes vor diesem aufgelöst. Die Signatur dieser Aufgabe ist $\frac{7}{4}$.

§. 15. Aus folgenden Exempeln läßt sich dieser Accord genauer betrachten. Bey (a) bleibt der Baß liegen; weder die Septime, noch die Quarte sind vorbereitet. Bey (b) liegt die Septime schon, die Quarte

aber nicht. Zur ersten Note kann man sowohl $\frac{7}{4}$, als auch $\frac{8}{4}$ nehmen. Bey (c) ist die Septime nebst der Quarte vorher da. Zur ersten Note nimmt man $\frac{6}{4}$; die doppelte Terz mit der Sexte machet verdeckte, und die $\frac{8}{4}$ offenbare Octaven (cc). Bey (d) lieget die Septime schon. Zur ersten Note mit dem Dreyklange kann man $\frac{7}{4}$, $\frac{8}{4}$, oder $\frac{9}{4}$ greifen. Dieser Dreyklang mit der Octave thut sehr gut; aber die Quinte darf nicht oben liegen, weil man sonst Fehler machet. Bey (e) sind beyde Dissonanzen, sowohl die Septime, als auch die Quarte vorbereitet. Zur ersten Note greift man entweder $\frac{7}{4}$, oder $\frac{8}{4}$. Die Octave kann bey dieser ersten Septime nicht seyn, weil sie bey der zweyten nöthig ist. Bey (f) lieget die Septime schon. Zur ersten Note nimmt man $\frac{8}{4}$, wegen der nöthigen Vorbereitung der Septime. Die Lage, wo bey diesem Sextenaccorde die Terz oben lieget, machet Quinten. Bey (g) sind beyde Dissonanzen vorbereitet. Hier muß man bey der ersten Note die Octave zur fünften Stimme nehmen, damit die Septime vorbereitet sey. Bey (h) liegen wiederum die Quarte und die Septime. Zur zweyten Note nimmt man bey 7 6 die Quinte. Im getheilten Accompagnement kann man auch die doppelte Terz zu dieser 7 6 greifen, wie wir aus der letzten Ausführung dieses Exempels sehen. Die Octave kann man ohne Fehler zu dieser 7 6 nicht nehmen:



falsch.

(cc) (d) (e) (f) (g)

(h) (h)

(h) (h)

Sechzehntes Capitel.

Vom Accord der großen Septime.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Dieser Accord bestehet eigentlich aus der großen Septime, der reinen Quarte und der großen Secunde.

§. 2. Seine gewöhnlichste Signatur im vierstimmigen Accompaniment ist $\frac{7}{4}$ mit den nöthigen Versetzungszeichen. Es giebt Gelegenheit zu Verwirrungen, wenn einige bey der Bezeichnung dieses Accordes

die 2 weglassen, oder gar nur eine 7 allein hinsetzen, und dem ohngeacht vier Stimmen verlangen.

§. 3. Unsere Aufgabe kommt sowohl über einer ruhenden Grundnote im Durchgange, als auch bey der Bewegung des Basses als eine Vorhaltung des Dreyklanges vor. In jenem Falle können alle drey Intervalle frey angeschlagen werden, und hernach in die Höhe gehen (a); in diesem muß die Septime und Secunde vorher liegen, die Quarte kann mit (b), und ohne Vorbereitung (c) dabey seyn. Die Septime und Secunde gehen in der Folge hinauf, die Quarte aber herunter. Wenn bey (a) die letztere in der höchsten Stimme vorhanden ist, so läßt man sie auch heruntergehen.



§. 4. Man findet oft über Grundnoten $\frac{7}{4}$ gesetzt, anstatt, daß nach unserer Methode, $\frac{7}{2}$ darüber stehen sollte: Wir werden in der Folge bemerken, daß gewisse Fälle beyde Signaturen vertragen. Hier unterscheiden wir sie dadurch, daß die große Septime mit der None allezeit herunterwärts aufgelöst wird, und daß die erstere sammt der Secunde bey unserm Accord allezeit in die Höhe gehen. Die letztere, weil sie außer der gebundenen Grundnote, und folglich nur im Durchgange, oder als eine Vorhaltung vorkommt, hat auch hier dasselbe Recht, was sie bey andern Aufgaben hat, nemlich, daß sie in die Höhe gehen kann.

§. 5. Wenn man den Dreyklang von der Septime des Grundtones nimmt, so hat man $\frac{7}{2}$ in der Hand.

§. 6. Bey der dreystimmigen Begleitung kann entweder die Secunde, oder die Quarte wegleiben. Man pflegt dieses alsdenn, wenn es nöthig ist, durch $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{3}$, oder $\frac{4}{3}$ $\frac{3}{3}$ anzudeuten. Bey der letzten Signatur, muß man auf die Auflösung der Septime genau acht haben, damit man nicht, statt unseres Accordes, den Quartseptimenaccord nehme.

§. 7. Bey unserm Accorde findet sich zuweilen die fünfte Stimme ein. Es ist diese entweder die Sexte, welche groß und klein seyn kann, oder die reine Quinte. Der Bass kann dabey ruhen, und auch sich fortbewegen.

§. 8. Beyde Serten können mit, und ohne Vorbereitung zu unserm Accord genommen werden: sie gehen aber hernach in die Quinte herunter, dadurch erhält der Dreyklang bey der Auflösung seine Vollständigkeit. Die Secunde bleibt zuweilen alsdenn weg, wenn man nur bey vier Stimmen bleiben will; dieses ereignet sich am öftersten, wenn eine Grundnote mit 6 oder 3 eine Stufe herunter tritt, wobey über der letzteren Note unser Accord vorkommt: Ist in diesem Falle die Serte über der ersten Note übermäßig, so kann die Secunde zur zweyten ohnedem nicht genommen werden, weil sie nicht konnte vorbereitet werden.

§. 9. Folgende Exempel werden meine Meynung deutlicher erklären. Eine genaue Andeutung der Ziffern ist auch hier besonders nöthig. Bey (a) kann die Secunde bey unserm Accorde mit da seyn, und auch nicht, nachdem es verlangt wird. In den letztern Exempeln geht die Sexte in die Quinte, indem die Septime und Quarte liegen bleiben. Die Exempel mit der großen Serte klingen nur in der vorgeschriebenen Lage gut. Bey (b) und (c) wird das fünfstimmige Accompagnement, welches bey der ersten Note seinen Anfang nahm, fortgesetzt. Alle Intervalle zu unserer Aufgabe liegen bey (b) schon in der Hand; Bey (c) hat man bloß die Serte aufzusuchen. Bey (1) und (2) kommt die Secunde, wegen der zierlichen Fortschreitungen der Mittelstimmen in das Gedränge, darum läßt man sie gerne weg. Bey (3) hat man wegen der Secunde die Wahl. Die 7 wird hier vor der 4 aufgelöst. Bey (4) (5) und (6) bleibt die Secunde aus der im vorigen §. angeführten Ursache weg.



The musical notation consists of six examples, labeled (a) through (f), arranged in four rows. Each example is written on a single staff. Example (a) shows the basic Great Seventh Accord (G-B-D-F-A) in a specific voicing. Examples (b) through (f) show various inversions and voicings of the chord, including some with accidentals and fingerings indicated by numbers 1-5. The notation includes stems, beams, and various musical symbols like sharps and flats.

§. 10. Wenn die Quinte bey unserm Accord zur fünften Stimme genommen wird, so bleibt sie hernach liegen; sie kann im vorigen Griffe schon da seyn, und auch nicht. Durch sie wird der letzte Dreyklang vollständig, und man behält auch sogar in den Exempeln, wo die Secunde wegleibet, vier richtige Stimmen, wie wir aus den dreien letztern Exempeln sehen. Hier muß man wiederum auf die Auflösung der Septime Achtung geben, um unsere Aufgabe mit dem Quartseptimenaccorde nicht zu verwirren, weil die Signatur von beyden einerley ist. Das vierte und fünfte Exempel wird zuweilen, statt der 2, mit der 9 bezeichnet.

Bei (b) wird in unserm Accorde bloß die 2 von der 3 aufgehoben; diese letztere kann bei dem Dreyklange vorher verdoppelt werden (c). Die vorgeschriebene Lage bei allen diesen Exempeln ist die brauchbarste.

3. E.



§. 3. Wenn in der Hauptstimme die Quarte von der Quinte durch einen Vorschlag aufgehoben wird, so nimmt man gleich bei dem Eintritt der Grundnote $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{4}$, oder nur $\frac{7}{4}$, nachdem die Begleitung stark, oder schwach seyn soll:



§. 4. Bei folgendem Exempel verfährt man am besten dreystimmig: soll und muß aber die vierte Stimme dabey seyn, so nimmt man, statt der Quarte, die Quinte, theils deswegen, damit die, wegen der Wiederholung ohnedem schon gehäuften Vorschläge nicht durch die Quarte noch mehr vermehret, und dadurch ein Ekel erwecket werde; theils damit die vorgeschriebenen Vorschläge in der Hauptstimme vorzüglich gehöret werden, und theils, damit bei der Aufsung der Dreyklang vollständig da sey. Diese Vollständigkeit kann hier durch die fünfte Stimme nicht hergestellt werden, weil dieses

Exempel nicht einmal das vierstimmige Accompagnement wohl verträgt, geschweige das fünfstimmige.



§. 5. Wenn bey folgenden Exempeln (a) die große Septime herunter zu gehen scheint, so ist eine Ellipsis hieran Schuld. Der vollständige Satz ist bey (b) abgebildet. Das Exempel (c) zeigt den Unterschied unter der Auflösung der $\frac{7}{4}$ und $\frac{7}{2}$ deutlich. Wer bey dem letzten Tacte, statt unser^s Accordes, $\frac{7}{4}$ greift, wird zwar in der Auflösung nichts versehen: er wird aber auch nicht wohl läugnen können, daß die Begleitung in derselben vorgeschriebenen Progression dem Sinne des Componisten hier am nächsten komme:



Siebzehntes Capitel.

V o m N o n e n a c c o r d.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Dieser Accord besteht aus der None, Quinte und Terz.

§. 2. Seine Signatur ist 9 8, wenn die None über derselben Grundnote aufgelöst wird; geht aber die Auflösung dieses Intervalles über den folgenden Noten vor sich, so ist eine 9 allein hinlänglich. Die Versetzungszeichen müssen hier eben so wenig, als bey den andern Aufgaben vergessen werden.

§. 3. Die große und kleine None, die übermäßige, reine und falsche Quinte, die große und kleine Terz kommen bey diesem Accorde vor.

§. 4. Die None ist eine Dissonanz, welche allezeit vorbereitet wird, und bey der Auflösung eine Stufe herunter tritt:



§. 5. Die None hat auf dem System mit der Secunde einerley Sitz, ist aber in der Begleitung, Vorbereitung und Auflösung von ihr sehr unterschieden. Bey der Secunde steckt die Dissonanz im Basse, wo sie vorbereitet und aufgelöst wird. Bey der None hingegen ist die Dissonanz in dem obersten Termine wo ihre Vorbereitung und Auflösung vor sich geht. Den Unterschied der Begleitung dieser zwey Dissonanzen haben wir theils schon gesehen, und werden in diesen und folgenden Capiteln noch mehr davon überführet werden.

§. 6. Wenn man bey dem Dreyklange des Grundtones, statt der Octave, die None greifet, so hat man den Nonenaccord in der Hand. Wer den Secundterzenaccord weiß, der weiß auch den Nonenaccord.

§. 7. Die große None kommt mit der reinen und übermäßigen Quinte vor. Bey der reinen Quinte kann die Terz groß (a) und klein seyn (b); bey der übermäßigen aber ist die Terz allezeit groß. Diese letzte Quinte lieget alsdenn vorher, und wird in der Folge entweder mit der None zugleich, oder für sich besonders aufgelöst (c). Die kleine None kann die reine und falsche Quinte bey sich haben. Bey der reinen Quinte kommt die große (d) und kleine Terz vor (e). Im letzteren Falle pflegt zuweilen die Quinte, bey der Auflösung der None, in die Sexte zu steigen (e). Die falsche Quinte mit der kleinen None kann zwar frey ausgeschlagen werden (f): besser aber ist es, wenn sie vorher lieget (g):



§. 8. In folgendem Exempel, wo der Nonen- und Sertquintenaccord abwechseln, ist nur eine Lage, nemlich die, wo die None in der Unterstimme lieget, ohne Fehler zu gebrauchen. Die Quinten, welche in den zwey übrigen Lagen vorgehen, sie mögen auch noch so sehr vertheidiget werden, sind und bleiben allezeit dem Ohr ekeltast. Es ist besser, wenn man die gute Lage nicht haben kann, daß man bey $\sharp$ die Sexte wegläßet, und dafür die dop-

pelte Terz nimmt (a). Außerdem ist die Ausführung bey (b) im getheilten Accompanement zu merken und gelegentlich zu gebrauchen:



§. 9. Bey der dreystimmigen Abfertigung unsers Accordes bleibt die Quinte weg. Weil ein Intervall dabey verloren gehet, so muß man, wegen dieser Begleitung, dieselbe Behutsamkeit auch hier brauchen, welche wir bey den übrigen Aufgaben von dieser Art nöthig gefunden haben,

Zweiter Abschnitt.

§. 1.

Die None ist und bleibt allezeit eine None, wenn sie auch dichte neben der Grundnote genommen wird. Man kann dieses oft nicht ändern. Die Componisten, wenn sie z. E. für ein basirend Instrument etwas obligates setzen, werden sehr oft in diese Nothwendigkeit gesetzt. Ein Contraviolon kann alsdenn in diesem Falle der Grundstimme am besten ihre gehörige Gravität geben. Außerdem aber ist es freylich allezeit besser, wenn man die None auf der neunten Stufe nehmen kann.

§. 2. Folgende zwey Exempel, wo bey dem ersten die None im Durchgange ohne Aufsözung bleibt (a), und bey dem zweyten die Aufsözung aufgehalten wird (b), erfordern, wenn man vier Stimmen nehmen will, das getheilte Accompanement. Außerdem fertigt man die dritte Grundnote nur allein dreystimmig ab (c). Bey (d) ist die Verdoppelung der Terz oder Sexte bey den Sextenaccorden, die vorzüglichste Art der Begleitung, weil dadurch Sprünge vermieden, und die vorkommenden falschen Quinten in dem Nonenaccord vorbereitet werden. Bey (e) verfährt man am sichersten

dreystimmig. Wenn die vierte Stimme dazu kommt, so muß bey der ersten Note, mit 9, die Sexte oben liegen (f). Die zwey anderen Lagen verursachen Quinten.

§. 3. Die None darf niemals aus der Octave der vorhergehenden Grundnote vorbereitet werden: also würde folgendes Exempel falsch seyn:

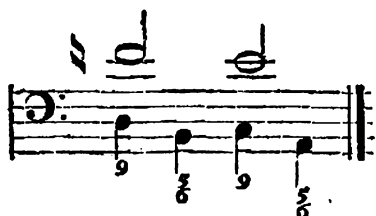
Die Auflösung der None in die Octav hat diese Regel veranlaßt: Wenn aber die Auflösung nicht in die Octav geschieht, so fällt dieses Verbot weg. Die Alten haben ohne Bedenken solche Exempel gesetzt:

Diese nachschlagende 8 klingt nicht besser, als eine aus der 8 vorbereitete und in die 8 aufgelösete 9. Daß die Regel im 3ten §. wegen der Auf-

Lösung in die 8 und nicht wegen der Vorbereitung gegeben sey, erhellet daraus, weil andere Dissonanzen aus der 8 dürfen vorbereitet werden: 3. E.



Dem allen ohngeachtet ist die Vorbereitung der 9 aus der 8 niemals eine Schönheit, und man muß sie vermeiden (1) in den äußersten Stimmen, (2) bey dünner Harmonie, und (3) außer dem Contrapunctischen Zwange; Die Basnote aber muß allezeit bey der Auflösung verändert werden, wenn man diesen Gebrauch der 9 erlauben will. Mich dünkt, die plattanschlagenden fünften bey 5. welche einige in der vorgeschriebenen Lage wegen ihrer Bedeckung vertheidigen wollen, klingen ekelhafter, als nachschlagende achten in dem Exempel bey 3. Jedoch sie taugen beyde nicht.



Achtzehntes Capitel.

Vom Sextnonenaccord.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der None, Sexte und Terz.

§. 2. Seine Signatur ist 2 mit den nöthigen Versetzungszeichen.

Bey der Auflösung der None hat man den Sextenaccord des Grundtones mit der Octave in der Hand, und wer also diesen gut kennet, kann auch den Sextnonenaccord leicht finden.

§. 7. Alle drey Intervalle, woraus unser Accord besteht, kommen groß und klein dabey vor, wie wir aus folgenden Exempeln sehen. Die Lage, wobey die None in unserm Accorde oben lieget, ist überhaupt die beste. Die drey letzten Exempel (a) klingen auch in dieser besten Lage etwas widrig. Die Verbesserungen sind gleich daneben gesetzt.

The musical notation consists of three staves. The first staff shows several chord examples with figured bass symbols (e.g., 6, 2 8, 6 2 8, 7 5 b, (a) 6 2 8, 6 2 8) and a 'besser.' label. The second staff shows more examples (e.g., (a) 6, 6 b 8, 4 8 b 7, 6 5, 6 2 8 b 7 b, 6 5, (a) 7) and a 'besser.' label. The third staff shows a few more examples (e.g., 2 8, 7, 7, 2 8) and labels 'besser.' and 'etc.'.

Neunzehntes Capitel.

Vom Quartenaccorde.

§. 1.

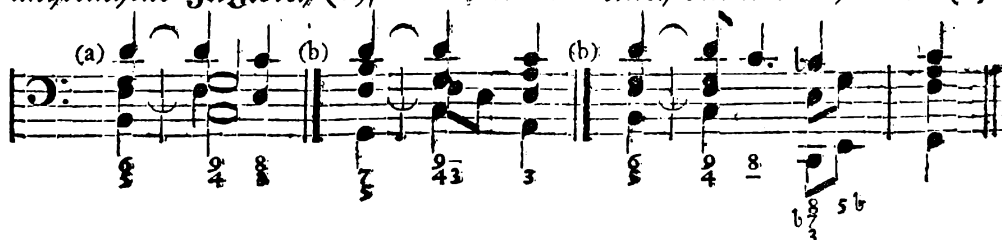
Dieser Accord besteht aus der None, Quinte und Quarte.

§. 2. Seine Signatur ist 2 mit den nöthigen Versetzungszeichen.

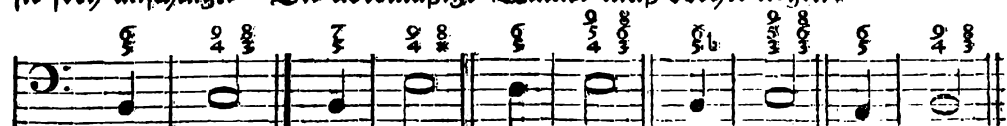
Wenn die Auflösung dieser zwey Dissonanzen zugleich über derselben Grundnote geschieht, so wird 1 neben die oben stehende Signatur gesetzt.

§. 3. Sowohl die None als Quarte müssen vorbereitet seyn, folglich hat man nur die dritte Stimme aufzusuchen. Man merke folgendes zur Erleichterung: Wenn man den Septquintenaccord von der Untersecunde des Grundtones nimmt, so hat man unsern Accord in der Hand, welcher mehrentheils nach dem ersten bey dem Heraufsteigen des Basses vorkommt. Fer-

ner, wenn man den Secundquintquartenaccord weiß, so kennet man auch diesen. Die beyden dissonirenden Intervalle unsers Accordes gehen in der Folge mehrertheils zugleich (a), dann und wann nach einander herunter (b):



§. 4. Die None kann bey diesem Accorde groß und klein seyn; die Quinte ist bald übermäßig, bald rein und bald falsch: die Quarte hingegen muß allezeit rein seyn, wie wir aus folgenden Exempeln sehen. Auch hier ist es besser, daß die falsche Quinte vorbereitet sey, als wenn man sie frey anschlägt. Die übermäßige Quinte muß vorher liegen:



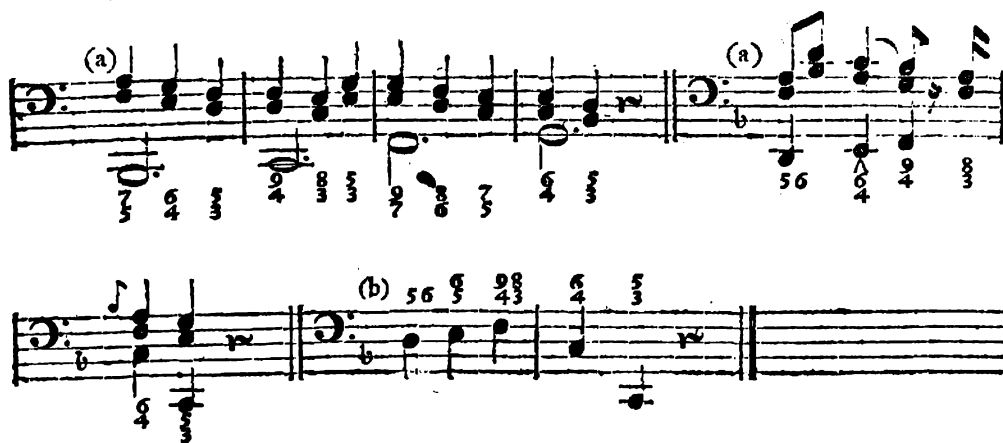
§. 5. Wenn bey unserm Accorde, statt der Quinte, die Sexte gegriffen werden soll: so muß es durch $\frac{2}{4}$ ausdrücklich angedeutet seyn. Diese Sexte kann alsdenn groß und klein seyn. Wenn man den Secundaccord vom Grundtone nimmt, so hat man diese Aufgabe in der Hand. Bey der Auflösung der None und Quarte gehet zuweilen die Sexte in die Quinte mit herunter; es sind alsdenn nur zwey Lagen zu gebrauchen, weil man in der dritten Quinten machen würde. Die drey letzten Exempel sind von dieser Art:



§. 6. In der galanten Schreibart kann die Quarte zuweilen unvor-
bereitet, mit der None vorkommen (a); diese unvorbereitete Quarte
kann sogar übermäßig seyn (b). Dieses geschieht bey Vorschlägen,
wobey man dreystimmig verfährt. Das erste Exempel ist besser, als
das letzte.



§. 7. Folgende Exempel werden ebenfalls dreystimmig begleitet. Bey dem zweyten Exempel (a) scheint es, als ob weder die None noch Quarte vorbereitet wären: bey (b) hingegen siehet man das Gegentheil, sobald die Vorschläge weg sind. Die Begleitung beyder Exempel ist nicht anders, als die Ausführung bey (a).



Zwanzigstes Capitel.

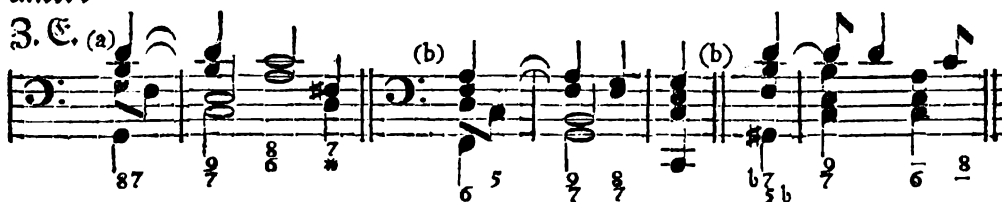
Vom Septimennonenaccord.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der None, Septime und Terz.

§. 2. Seine Signatur ist $\frac{7}{8}$ mit den nöthigen Versetzungszeichen. Wenn diese zwey Dissonanzen über derselben Grundnote zugleich aufgelöst werden, so findet man $\frac{8}{7}$ gleich dabey gesetzt.

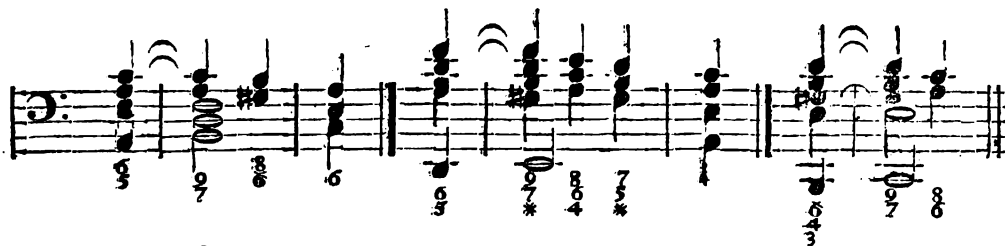
§. 3. Sowohl die None, als die Septime müssen vorbereitet seyn; in der Folge gehen sie beyde zugleich (a), zuweilen auch nach einander (b) herunter:



§. 4. Alle drey Intervalle, woraus unser Accord bestehet, können groß und klein dabey vorkommen, wie wir aus folgenden Exempeln ersehen:



§. 5. Zuweilen muß man, wegen der Vorbereitung der Septime, vorher die Octave zur fünften Stimme nehmen: alsdenn behält man hernach die schon in der Hand liegende Quinte bey unserm Accord, diese letztere mag falsch, rein oder übermäßig seyn:



§. 6. Wenn bey diesem Accord statt der Terz, die Quarte genommen werden soll: so muß es ausdrücklich angedeutet seyn. Da die letztere ebenfalls vorher lieget, so hat man die ganze Aufgabe in der Hand; auch sogar, wenn die Quinte noch mit zur fünften Stimme muß genommen werden. Diese letztere kann auch bey dieser Aufgabe rein, falsch und übermäßig seyn, und liegt, wie wir nur jezo gehöret haben, schon vorher. Die nöthige Vorbereitung der Septime ist hier wiederum Ursache, daß man zuweilen fünfstimmig verfahren muß, wie wir aus den vier letzten Exempeln sehen. Bey den zwey ersten Exempeln ist die Lage zu vermeiden, wo bey der ersten Note die 7 oben lieget:



§. 7. Das Exempel (a) wird dreystimmig begleitet, und ist von eben der Art, als wir schon mehrere angeführet haben. Bey dem Secundenaccord ergreift man die vierte Stimme wieder. In den Exempeln (b) und (c), wo im Durchgange die None und Septime vor ihrer Auflösung in der Höhe gehen, verfährt man ebenfalls dreystimmig. Bey (d) tritt der Septimenaccord zu zeitig ein. Diese Voraussnahme ist bey (e) deutlich zu sehen. Bey (f)

kommt unser Accord, ohne Auflösung, im Durchgange vor. Dieser Satz pflegt oft in allerhand Figuren, bey stark besetzten und lärmenden Stücken, in Sinfonien zc. vorzukommen g):



Ein und zwanzigstes Capitel.

Vom Quintquartenaccord.

§. 1.

Der Quintquartenaccord besteht aus der Quarte, Quinte und Octav.

§. 2. Seine Signatur ist 4_3 , oder $\frac{4}{3}$, wenn die Quarte gleich über derselben Grundnote in die Terz aufgeldset wird: wenn aber diese Auf-

§.

lösung in der Folge erst geschieht, so ist 4 oder 3 genug. Im erstern Falle findet man oft, statt der 3, ein Versetzungszeichen, welches die Größe dieser Terz bestimmt. Dieses Versetzungszeichen muß nicht zu nahe an der 4 stehen, damit man deutlich sehe, daß es nicht der 4 zugehöre, sondern die Terz bedeute.

§. 3. Die reine und falsche Quinte, die reine Quarte und Octave, sind die Intervalle, welche bey unserm Accorde vorkommen.

§. 4. Die Quarte ist allezeit vorbereitet, und tritt bey der Auflösung herunter. Die Quinte, welche jene Dissonanz bindet, liegt nicht allezeit vorher, wenn sie auch falsch ist, sondern wird zuweilen frey angeschlagen:



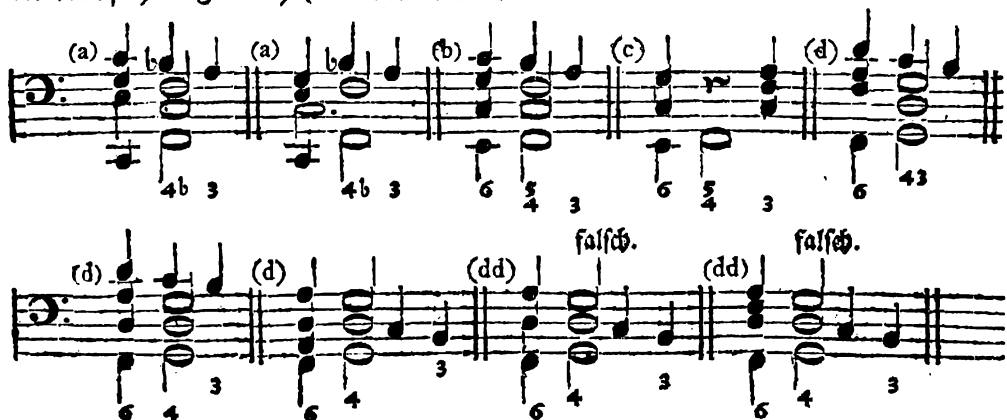
§. 5. Wenn man bey dem Dreyklang zur Grundnote, statt der Terz, die Quarte nimmt, so hat man unsern Accord in Händen. Man lernt durch dieses Hülfsmittel die Lage und Auflösung der Quarte leicht kennen.

§. 6. Wenn man bey (a) den Quinten aus dem Wege gehen will, so muß man bey unserm Accord die Octave weglassen, und dafür die doppelte Quinte nehmen. Es gehet dadurch kein Intervall verloren. Diese Hülfe ist bey den zwey übrigen Lagen des Septimenaccordes nicht nöthig. Bey (b) muß vor dem Quintquartenaccord die doppelte Terz genommen werden: wenn man aber diese letztere nicht haben kann, so muß man das getheilte Accompaniment wählen (bb):

Ein und zwanzigstes Capitel. Vom Quintquartenaccord. 139



§. 7. In der galanten Schreibart kommt zuweilen durch einen Vorschlag, den man ohne zu pausiren nicht vorbegehen kann, die reine und übermäßige Quarte ohne Vorbereitung, mit der Quinte vor. Bey (a) kann man in die reine Quarte sowohl gehen, als auch springen: bey (b) hingegen gehet man bloß in die übermäßige Quarte, und man muß alsdenn $\frac{1}{2}$ über die Grundnote setzen. Die vorgeschriebene Lage ist die leidlichste von diesem Exempel; außerdem kann man gar wohl ohne Begleitung, durch eine Viertelheispause diesen Vorschlag in der rechten Hand vorübergehen lassen (c). Bey (d) kann man über der ersten Note alle Arten des Septenaccordes brauchen, und hernach in die reine Quarte gehen und springen: nur muß man die Ausführungen bey (dd) vermeiden.



§. 8. Wenn man einen hinlänglichen Veruf zur dreystimmigen Begleitung unsers Accordes hat: so kann man die Octave gar wohl weglassen.

Zwey und zwanzigstes Capitel.

Vom Einklange.

§. 1.

Unter dem Einklange wird hier die Octave mit begriffen. Wenn also bey einem Stücke mehr als eine Stimme im Einklange oder in Octaven einerley Fortschreitungen haben, so sagt man: die Stimmen gehen im Einklange (all' unisono), wenn auch schon die Figuren dabey 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 gleichsam alle melodischen und harmonischen Künste, welche er auf das reizendeste zusammen verbindet. Nunmehr glaubet er, daß es Zeit sey, die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer durch einen neuen Gegenstand zu ermuntern; er suchet zu dem End

mit einer Art von Begeisterung einen Gedanken auf; die Pracht und das Erhabene dieses Gedanken soll hervorragen 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 stößt ihn die Begleitung des Clavieristen. Dieser vorbereitet und löset seine vorgeschriebenen Intervalle so ehrlich, und so regelmäßig auf, als nur möglich; zur andern Zeit mit vielem Verfall, nur jezo zum Verdruß. Zum Glück für den Accompagnisten besinnet sich der Componist, daß er 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 Accompaniments gleich benfällt, welche wir im 19ten §. der Einleitung angeführt haben. Ein Accompagnist 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 zwey Fälle an, welche einem Accompagnisten verbinden, die Begleitung 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 Accompagnist diesem Einklange folget, und die Harmonie wegläßt. Dieser Fall pfleget durch die Wörter *unisoni*, *all' unisono* angedeutet zu werden.

§. 6. Wir merken hiebey einige besondere Fälle mit an, welche vom 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 giebt man auf die Melodie der Ripienstimmen genau

Acht, ob sie so beschaffen ist, daß die nöthigsten Intervalle 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 verträgt, sondern dadurch wohl gar einen besondern Glanz erhält: so wählt 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, verträgt: so ist deswegen eine genaue Andeutung besonders nöthig.



§. 7. Wenn ein Componist aus gewissen Ursachen einen Gedanken in die Grundstimme setzt, welcher im eigentlichen Einklange von den übrigen Stimmen begleitet wird, und folglich keine Verdoppelung der Octaven, weder in der Höhe, noch in der Tiefe verträgt, weil er just in der vorgeschriebenen und keiner andern Lage ausgeführt werden soll: so läßt 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 allzeit etwas glänzendes haben, aber doch von besonderm Ausdrücke 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 Figu-

ren mehr bestehen. Unsere Absicht ist hiebey, daß diese Stellen deutlich hervorragen sollen, welches durch die harmonische Begleitung nicht so gut geschieht, als durch die, mit dem Einklange. Es ist noch nicht eingeführt, diesen Fall mit *unisoni*, oder *all' unisono* zu bezeichnen: er wird also der Discretion eines verständigen Accompagnisten überlassen. Ich bin von der guten Ausnahme dieser Begleitung bey solchen Stellen durch die Erfahrung genugsam überführet.

§. 9. Bloß bey einem zweystimrigen Stücke, einem Solo, oder einer Soloarte, werden diese brillante Bässe 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. Vesezt, 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 allein.

§. 1.

Diese Art von Begleitung, welche durch *t. s. tasto*, oder *tasto 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.

§. 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 Ac,

compagnement 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 bey nahe keinen Accord, ohne ihn zu brechen, anschlagen können. Man findet also bey ihren Sachen, in delikaten Fällen, gemeiniglich zur Warnung die Wörter, senza 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 Musikkalien zeigt.

§. 3. Wir brauchen das *tasto solo*, wenn es nöthig ist, mit großem Nutzen. Wenn 3. E. Grundnoten mit der Hauptstimme in vielen Terzen oder Sexten nacheinander fortgehen, ohne daß eine Mittelstimme 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 Accompaniment 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:



§. 4. Wenn aber dergleichen Gedanken stark vorgetragen werden sollen, und die Terzen und Sexten nicht zu nahe beisammen liegen, so kann man die Begleitung mit dem Einklange oder *unifono* 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 Tadenzen, worin die Hauptstimme mit einem Vorschlag gehet, und wo der Abzug nachher, wie wir im ersten Theile dieses Versuches gesehen haben, 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 mehreren 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 Generalbasspielers, welches sehr oft Dilettanti sind, verlassen kann, so ist es sicherer und besser, auch in diesem Falle das *t. s.* über die Grundnoten zu setzen, und die Harmonie allenfalls bey dem Clavier zu verlieren, als eine Accompanement zu erdulden, welches wegen der Höhe alles überschreyet und die Ausnahme ver-

dirbt. Bey Concerten überhaupt, besonders wenn sie für basirende Instru-
mente gesetzt sind, bey Arien für tiefe Stimmen u. s. 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 Hauptstimme mit dem Basse in eigentlichen Einklange anfängt, wird die erste Note t. f. gespielt. Bey (b) ruhet die rechte Hand ebenfalls bey der Note, worunter t. f. stehet, wenn auch Ziffern darüber ständen. Der Vortrag würde bey einer langsamen Zeitmaasse sehr leiden, wenn man hier der Hauptstimme in der Veränderung der Harmonie vorgreifen wollte.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in four systems of music. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano accompaniment is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 't. f.' (tutti forte). The first system is marked with '(a)' and the second with '(b)'. The third system is marked with '(b)' and the fourth with '(b)'. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

§. 8. Bey unserer Art von Begleitung werden die Grundnoten niemals 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 brauchet. Hierinnen bestehet eben der wesentliche Unterschied des tasto 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 langen 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 gemeiniglich 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 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 Zusammenfassung der Intervalle 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 fertiget sie mit dem *tasto solo* ab. Wer sie beziffert, muß sich gefallen lassen, daß man sie demohingeacht *tasto 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. l. in dem 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 erlaubt ist, weil man sonst dadurch viele Fehler vertheidigen könnte, ohne daß demohingeachtet das Ohr zufrieden wäre; man müßte also bey diesem Falle, wenn die rechte Hand nicht zu tief herunterkommen sollte, den ganzen Orgelpunkt wegen der richtigen Vorbereitung und Auflösung im getheilten Accompannement mitspielen, welches nicht zu fordern ist. Oft kommen die Veränderungen der Harmonie so geschwinde hintereinander, daß sie beynahe nicht heraus zu bringen sind, wenn man sie auch mitspielen wollte.

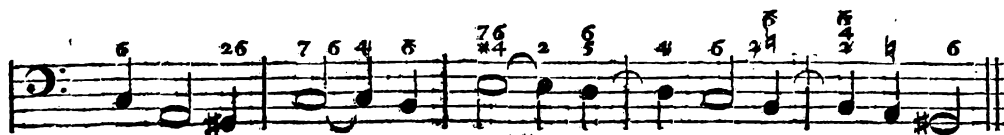
§. 6. Folgende Exempel, woben die Ziffern gesetzt sind, um von der Einrichtung der Harmonie einen deutlichen Begriff zu geben, und wo die Ausführung ohne Baß gleich hinterher folget, werden hinlänglich seyn, daß, was im vorigen §. angeführet ist, zu erklären:



Vom Orgelpunkt.

149

[illegible]



Allegro.



Fünf und zwanzigstes Capitel. 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. Ich setze zum voraus, daß meine Leser jene Abtheilung, welche davon handelt, mit Aufmerksamkeit durchgesehen haben, weil sie von diesem Capitel untrennbar ist.

§. 2. Die Vorschläge kann man bey der Begleitung nur sehr selten übergehen; sie haben mehrentheils einen großen Antheil daran. Sie kommen am oftersten in Stücken vor, wo der Geschmack herrschet, weil sie eine der vornehmsten Zierden desselben sind. Diese Stücke erfordern ein feines Accompanement, welches die darinnen vorkommenden Schönheiten, anstatt sie zu verdunkeln, oder gar zu verderben, vielmehr auf alle mögliche Art erheben muß.

§. 3. Die Vorschläge halten die Harmonie auf, welche der Grundnote eigentlich zukommt. Es ist bekannt, daß nach den Regeln des guten Vortrages der Vorschlag stark, und der Abzug schwach ausgeführet werden. Folglich haben die Bezifferer doppelt unrecht, wenn sie in der Bezeichnung dieselben übergehen; die Begleitung kann alsdenn mehrentheils nicht anders als widrig ausfallen. Die durch die Vorschläge aufgehaltene Harmonie

triegt durch eine genaue Andeutung mehrentheils ein ganz anderes Ansehen, und wir können also mit den schon da gewesenen Aufgaben nicht auskommen, sondern müssen noch einige fremde Signaturen kennen lernen, an die man sich aber gar leicht wird gewöhnen können. In den Stücken, wo keine Hauptstimme über dem Basse stehet, sind diese Signaturen unentbehrlich, weil man die Vorschläge nicht errathen kann; und gesetzt, man hat die Hauptstimme mit allen ihren Vorschlägen über dem Basse, wie ändert man gleich im Spielen die Bezifferung, wenn sie auf die Vorschläge nicht eingerichtet ist, und was nimmt man für Mittelstimmen zu den letzteren, wenn sie dergleichen vertragen?

§. 4. Bey den Aufgaben ist schon vieles wegen der Vorschläge abgehandelt worden: dieses lassen wir mehrentheils hier vorbeyn, und fangen unsere Betrachtung bey den langen und veränderlichen Vorschlägen an. Die kürzesten darunter dürfen nicht geschwinder, als ein Achttheil im Allegretto, seyn.

§. 5. Wenn eine Grundnote ohne Rücksicht auf den Vorschlag, der darüber vorkommt, beziffert ist, und die Intervalle dieses Vorschlages und des darauf folgendem Abzuges sich entweder mit der vorgeschriebenen Aufgabe vertragen, oder wohl gar darinnen stecken: so bleibet man in der Begleitung dabey, welche letztere allenfalls vierstimmig seyn kann, wenn es nöthig ist. Folgende Exempel sind von dieser Art:





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

§. 7. Im folgenden Exempel thut die beygefügte schwache Begleitung besser, als der volle Nonenaccord.



§. 8. In folgenden Exempeln kommen alle drey Gattungen von Secunden als Vorschläge von unten vor. Ohngeachtet man sie bey der Begleitung nicht allezeit mitspielt, 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 Bezifferung, ohne Rücksicht auf den Vorschlag angemerket; bey der Ausführung aber, welche gleich auf jedes Exempel folgt, ist die Bezeichnung so, wie sie seyn soll. Bey (a) kann im zweyten Takte $\frac{3}{2}$ genommen werden; im vierten Takte 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 dazu. Bey (c) kann man, nachdem es nöthig ist, die Septime auch allein, oder die Secunde mit dazu nehmen, weil sie vorher schon in der Hand ist. Bey (d) ist derselbe Umstand; man nimmt entweder $\frac{2}{2}$, oder die 6 allein. Bey (e) machet man aus der Secunde eine None. Bey (f) kann man allenfalls den Vorschlag mitspielen, wenn das Zeitmaas langsam ist; außerdem übergehet man ihn mit einer Vierteltheilpause und schläget die Septime allein an. Bey (g) nimmt man die Vorschläge und ihre Abzüge mit. Ueber $\frac{3}{4}$ muß ein Bogen stehen, damit die Sexte wegbleibe. Bey (h) würde die Achttheilpause zu kurz seyn, wenn man dadurch den Vorschlag vorbegehen lassen wollte: man nimmt ihn also lieber mit, zumal da er schon in der Hand liegt. Bey (i) läßt sich die Secunde, wegen des im Baße darauf folgenden fis, nicht als eine None brau-

den: man kann sie aber weglassen, und $\sharp$ allein nehmen. Zumersten siß darf man noch nicht die Sexte greifen, weil man sonst Quinten machen würde. In diesem Exempel pflegt zuweilen die Hauptstimme bey langsamen Zeitmaße aus Affect bey dem a anzuhalten, und sich bis zum folgenden Takte fortschleppen zu lassen. Der Accompagnist kehrt sich hieran nicht, sondern bleibet bey seinem gleichen Tempo. Bey (k) wenn das Zeitmaas langsam ist, kann man gar wohl 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 gehindert. Bey (o), wo der Vorschlag bey dem Eintritt einer veränderten Grundnote um einen halben Ton erhöht wird, nimmt man die Sexte 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 schlägt die Terz nach. Zum c greift man bloß die Quinte und None. Bey dem f siß nimmt man die falsche Quinte und Terz. Die Quarte und ihre Auflösung übergehet man in der Begleitung bey dem zweyten Takte aus der Ursache, damit die Hauptstimme mit aller Freyheit diese Auflösung vornehmen könne, wenn sie will. Dieser Fall gehöret mit zu den Feinheiten, welche die Hauptstimme vorausbehalten muß. Wir wollen bey dieser Gelegenheit überhaupt anmerken: Alle Schönheiten des Gesanges und der Ausföhrung 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 Feinheiten 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 nur selten gut; der schlechte Geschmack brauchet sie alle Augenblicke.

3. C (a)

(b)

(c)

(d)

(e)



Andante.



Ad.

(II)

(m)

(n)

(o)

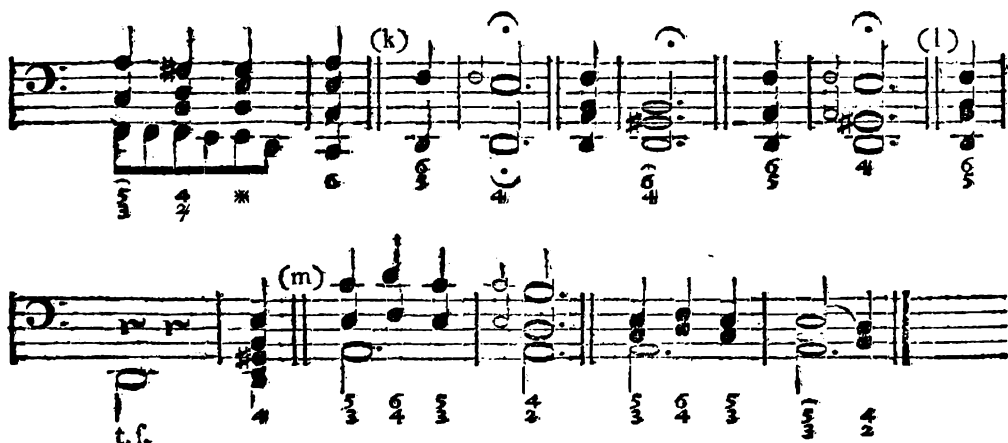
(p)

(q) Ad.

§. 10. In folgenden Exempeln wird der Secundenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) schlägt man zur Achttheilpause den Terzquarrenaccord vor, und nimmt nachher zum e den harten Drehklang. Bey (b) wird zum zweyten f $\frac{2}{2}$ angeschlagen; die Quinte gehet gleich darauf in die übermäßige Quarte, indem die Sexte und Secunde liegen bleiben. Bey (c)

nimmt man den Terzquartenaccord, und gehet darauf mit der Terz in die Secunde; die übrigen zwey Ziffern läßt man liegen. Bey (d) wird $\frac{3}{4}$ genommen und die Sexte nachgeschlagen, indem die Quarte und Secunde liegen bleiben. Die Septime muß in der Oberstimme seyn, oder man läßt den Vorschlag lieber durch eine Viertelheilpause 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 wegbleibe. Bey (f) wird der vorhergegangene Sertquintenaccord behalten, und nachher der Secundenaccord gegriffen. Bey (g) läßt man, wegen der vorhergegangenen kleinen Sexte, zum zweyten d dieses große Intervall weg, und nimmt bloß die Quinte und Secunde ($\frac{2}{3}$); 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 vorbegehenden Sätze auch nur dreystimmig sind. Das Exempel (k) vertrüge 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 Hauptstimme in ihrer Freyheit, den Vorschlag dem Affekt 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 Affekt bey diesen Fermaten viele Freyheit zuläßt, und daß die Vorschläge hiebey in der Melodie, wegen angebrachter weitläufigen Manieren und Auszierungen, zuweilen verkürzt, zuweilen aber auch ohne weiterm Schmuck ausgehalten und verlängert werden. In beyden Fällen braucht man zur Vorsicht entweder die beygefügte dreystimmige Begleitung, oder man schlägt die Grundnote zum Vorschlage allein an, und nimmt nachher den Secundenaccord. Bey (l), wo dasselbe Exempel mit zweystimmigen Vorschlägen vorkommt, pausirt die rechte Hand bey den letzteren, und ergreift 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 Sertquintenaccord.

The musical score is composed of nine staves, each labeled with a letter in parentheses: (a), (b), (c), (d), (e), (f), (g), (h), and (i). The music is written in a single system with a common time signature 'C'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (e.g., 'f', 'p', 'mf', 'ff', 'pizz', 'arco'). The staves are arranged in a single system, with some staves having multiple measures. The overall style is that of a 19th-century musical manuscript.



§. II. Bey folgenden Exempeln wird der Sextenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) nimmt man im vierstimmigen Accompanement zum Dreysklänge 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 beygesetzten *allegretto* und *piano*, kann man von den zwey beygefüigten 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 gehet man bloß im Terzen mit der Grundstimme hinauf und herunter: nur muß man wegen der Lage bedacht seyn, damit, statt der Quarten, keine Quinten gegen die Hauptstimme vorgehen. Bey (c) kann man nach Gutdünken, wie wir aus dem Exempel und der beygefüigten 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 §. angeführet 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 dazu sollte genommen wer-

den. Bey (g) kann man die beygefügte Begleitung wählen, wenn man nach dem fünften §. den Terzquartenaccord nicht nehmen will.

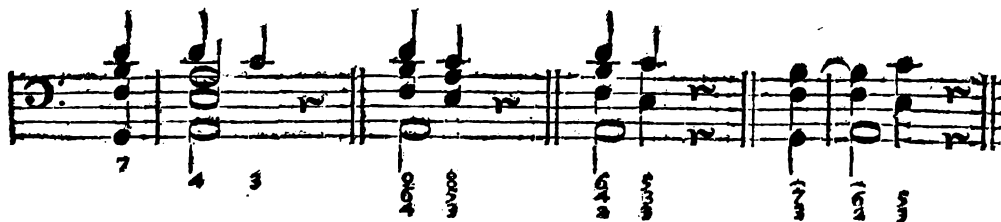
B. C.

Allegretto.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clef). The time signature is 3/4, and the tempo is marked 'Allegretto'. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into several measures, with specific sections labeled (a), (aa), (b), (c), (d), (e), and (f). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Some measures contain complex chords or triplets. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.



§. 12. In folgenden Exempeln wird der Dreyklang durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) nimmt man zu dem $f \frac{7}{4}$, und den Dreyklang darauf: Bey (b) hingegen greift man nur $\frac{7}{4}$, und $\frac{3}{4}$ nachher. Bey (c) kann man unter den zwey beugefügten 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 angeführt, ohngeachtet sie ebenfalls schon einzeln da gewesen sind. Bey (e) klinget zu dem Vorschlage wider die Modulation weiter gar nichts: man muß ihn also in der rechten Hand durch eine Viertelheelpause vorbegehen lassen:





§. 13. In folgenden Exempeln wird der Sertquintenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) kann man den Vorschlag mitspielen, oder nur die Serte 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 Accompaniment dem Exempel gleich.



§. 14. In folgenden Exempeln wird der Accord der großen Septime durch Vorschläge aufgehalten. Die gute Ordnung ist Schuld, daß einige Aufgaben noch einmal vorkommen, die schon da gewesen sind. Bey (a) wird $\frac{3}{2}$ genommen; die Septime wird nachgeschlagen, und die Quarte und Secunde bleiben liegen. Weil der Vorschlag in der leeren Octave geschieht, so muß wenigstens $\frac{1}{2}$ dazu angeschlagen werden, wenn man nicht gut findet, ihn mitzuspielen. Bey (b) nimmt man entweder $\frac{7}{4}$ allein, und bleibet damit liegen: oder man nimmt den Vorschlag mit dazu, 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 beygesetzte Begleitung mit der Pause die vorzüglichste.

The musical notation for §. 14 consists of three systems of examples. Each system shows a sequence of chords and grace notes on a five-line staff. The first system includes examples (a), (b), and (c). The second system includes examples (d). The third system also includes examples (d). The notation includes various rhythmic values (e.g., $\frac{3}{2}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{1}{2}$) and accidentals (sharps, flats, naturals). The examples illustrate different ways to suspend the great seventh chord using grace notes.

§. 15. In folgenden Exempeln wird der Sextquartenaccord 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 Sexte will binden und nachher heruntergehen lassen. Im erstern Falle

muß die Quinte eben liegen. Bey einer schwachen Begleitung wird die Quarte allein genommen. Bey (b) ist das Accompagnement dem Exempel gleich. Bey (c) verträgt 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 Drenklang, und hernach den Sertquartenaccord. Die Begleitung dieses Exempels mit zweystimmigen Vorschlägen (ee) ist dieselbe. Bey (f) kann man den ganzen Septimenaccord zum Vorschlage nehmen, oder nur 3, auch wohl gar bloß die Septime, nachdem der Vortrag und Affekt viel oder wenig Harmonie verträgt. Wenn dieses Exempel mit zweystimmigen Vorschlägen (ff) vorkommet, so ist das Accompagnement entweder dem Exempel, oder der beygefügtten Vorbildung gleich. Die Exempel (g) und (h) sind denen bey (f) und (ff) ähnlich.

The image displays seven musical examples, labeled (a) through (f) and (ee), arranged in four rows. Each example is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Below the staves, there are numerical figures (figured bass) indicating the harmonic structure. Examples (a) and (b) show a sequence of chords with figures like 4, 3, 4, 6, 3, 9, 4, 3, 4, 3. Examples (c) through (f) and (ee) show more complex progressions, including some with accidentals (sharps and naturals) and different rhythmic patterns. The figures for (c) are 3, 4, 3, 4, 3, 3, 4, 6. For (d) they are 4, 3, 4, 3, 4, 3. For (e) they are 4, 3, 4, 3. For (ee) they are 4, 4, 4, 4. For (f) they are 4, 4, 4, 2.

§. 16. 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 Sertquintenaccord, 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 3 in die 4^e 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 Vor-

schlag aufgehalten. Weil dieser letztere sich mit der Bezifferung gar nicht verträgt, so wird er durch eine Pause übergangen:

3. E. (a)

3. E. (a) is a musical score in 3/4 time, consisting of six staves. The first staff contains measures 1-4, with a double bar line after measure 2. The second staff contains measures 5-8, with a double bar line after measure 6. The third staff contains measures 9-12, with a double bar line after measure 10. The fourth staff contains measures 13-16, with a double bar line after measure 14. The fifth staff contains measures 17-20, with a double bar line after measure 18. The sixth staff contains measures 21-24, with a double bar line after measure 22. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A 't. f.' (tutti) marking is present at the end of the sixth staff.

(b)

(bb)

(c)

(d)

(e)

t. f.

§. 17. Wenn bey einem Solo, oder überhaupt bey einem Stücke, wo die Begleitung fein seyn muß, in der Hauptstimme, bey einem etwas langsamen Zeitmaße 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 vorbeigehen kann, so machet man wenigstens durch Pausen eine Veränderung, wodurch der Vortrag der Hauptstimme unterschieden wird. Man überlässet 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 entsteht, 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 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:





§. 18. 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 einmal festgesetzte Vortrag dieser Vorschläge machet diese Exempel falsch, woran eine Zerstreung oder eine Unwissenheit Schuld seyn kann. Wenn man die Vorschläge ausschriebe, und ordentlich nach ihrer Geltung in den Takt mit eintheilte, so würden solche Fehler nicht vorkommen. Es entstehet durch den Vortrag dieser Vorschläge gegen die Grundstimme eine unleidliche Härte, anstatt, daß man sonst bey allen Vorschlägen das Schmeichelnbe zum Endzweck hat. Oft kann man sich hier nicht einmal 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 natürliche, und folglich gute Mittelstimmen. Ein sicheres Kennzeichen eines schlechten, oder wenigstens nicht recht überdachten Sages. Wer bey der Composition richtig denken will, der muß Melodie und Harmonie zugleich denken. Es sind nicht leicht Exempel

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 leicht. Bey den Exempeln, wo nur eine erträgliche Begleitung möglich ist, habe ich die letztere beygefüget, welche aber niemals 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 steht, und leider oft so vorkommt. In den beygefügten *Accompagnement* dieses Exempels ist die richtige Bezifferung davon zugleich mit angemerket. Bey (c) sollte billig im Anfange eines jeden Taktes eine Achttheilpause in der Grundstimme stehen, damit die ekelhaften 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, ohngeachtet 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 das vierstimmige *Accompagnement*. Bey (e) spielt man entweder das Exempel ganz mit, oder läßt die rechte Hand ruhen. Bey (f) und (ff) darf das *Accompagnement* die Hauptstimme nicht übersteigen.



The second system of the musical score, consisting of two staves. The upper staff (treble clef) contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a double bar line and then a sequence of chords and single notes. The lower staff (bass clef) contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a double bar line and then a sequence of chords and single notes. The notation is in a style typical of early 20th-century manuscript notation.

The second system of musical notation continues the melody. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes. Below the staff, there are several numbers: 54, 766, 266, 768, 7656, and 5. A double bar line is followed by a section marked (b), which contains a key signature change to one flat (B-flat) and a time signature change to 3/4. This section continues with eighth and sixteenth notes, with numbers 5, 3, 4, 3, 4, and 5 written below the staff.

The musical score is written on six systems, each containing a single staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into sections labeled (c), (d), (e), and (f).

System 1: (c) [Musical notation with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10]

System 2: [Musical notation with fingerings 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10]

System 3: [Musical notation with fingerings 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10]

System 4: (e) [Musical notation with fingerings 7, 4, 5, 7, 4, 5]

System 5: (f) [Musical notation with fingerings 7, 8, 6, 7, 8, 6, 7, 8, 5, 6]

System 6: (ff) [Musical notation with fingerings 4, 5, 6, 4, 5, 6, 4, 5, 6]

§. 19. 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 einem langsamen Zeitmaasse gewisse Vorsichten gebraucht werden müssen, Bey (a) kann zu dem zweyten gis weder $\frac{3}{4}$, noch der Septenaccord, sondern bloß die falsche Quinte und die 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 hintereinander vorkommen, vermindert man ebenfalls durch Pausen den widrigen Zusammenklang, und bey (dd) mit zweystimrigen Vorschlägen läßt man die rechte Hand gar weg, weil es besser ist gar keine, als eine widerige Harmonie zu haben. Das Exempel bey (e) mit zweystimrigen Vorschlägen erfordert, aus den bey (b) angeführten Ursachen, auch Pausen:



176 Fünf und zwanzigstes Capitel. Von den Vorschlägen.

(d)

(d)

(d)

(d)

Ad.

(e)

§. 20. 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.

Sechß und zwanzigstes Capitel. Von rückenden Noten.

§. I.

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

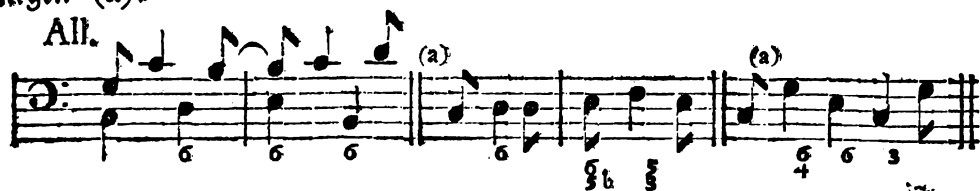
§. 2. Langsame Rückungen, welche die Harmonie vorausnehmen, machen in der Begleitung keine Veränderung. Der Accompagnist schlägt mit der Grundnote zugleich seine Ziffern an (a): wenn dergleichen rückende Noten aber die Harmonie aufhalten, so verfährt man, wie wir bey den Vorschlägen gesehen haben; bald 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 (e) 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 einem 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);

3. C. (a)

3



§. 3. Geschwinde Rückungen werden, nachdem ihre Beschaffenheit ist, mit vorausgenommener oder aufgehaltener Harmonie begleitet, aber niemals mitgespielt; sie mögen in der Hauptstimme oder im Basse stecken, so gehet der Accompagnist seinen gleichen Weg fort, und schlägt 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) bestehet die Begleitung in einer zierlichen Nachahmung der halben Töne (bb). Wenn die Harmonie stärker seyn

soll, so kann man die Intervalle der Hauptstimme, nach Anweisung der Bezifferung bey (bb), mitspielen. Alle diese Exempel setzen ein langsame oder wenigstens gemäßigtes Tempo voraus:



Sieben und zwanzigstes Capitel.

Vom punctirten Anschlage.

§. I.

Dieses Capitel kann nicht mit dem gehörigen Nutzen gelesen werden, wenn man sich nicht vorher das, was im ersten Theile dieses Versuches von dieser Manier abgehandelt worden ist, bekannt gemacht hat. Man wird vieles gar nicht, und das meiste unrichtig verstehen: sobald man aber unsere Manier recht kennet, so siehet man gar leicht ein, daß sie in der Harmonie von Wichtigkeit seyn müsse.

§. 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 die Hauptnote der Hauptstimme erst nach dem letzten kurzen Nötgen 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 Umstände sollten billig, seyd 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 hieyer haben die Bezifferer unserer Manier ihrer Achtbarkeit 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 verändert, man vermindert die vorgezeichnete Harmonie, zuweilen läßt man sie auch gar weg. Wenn unser Anschlag oft hintereinander vorkommt, und nur einigermaßen Harmonie verträgt, so brauchet man, bey nicht gar langsamem 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 Ausführung aber folgt 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 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 schlägt 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 dabey. Bey (i) schlägt 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 Drenklang 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 Drenklang 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 dazu. Bey (n) nimmt man entweder die Septime allein, und schlägt die übermäßige Serte mit der Terz nach, oder man greift gleich zur Septime die Secunde mit, oder man pausirt ein Achttheil und schlägt darauf die ♯ 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 ♯ nachschlägt. Bey (p) nimmt man bloß die Serte und übermäßige Quarte, und läßt die Terz weg. Bey (q) machen die Pausen in der Oberstimme den Anschlag deutlich; die Septime kann gleich eintreten. Bey (r) wird nach der Achttheilpause die Quinte allein, oder die Terz mit dazu angeschlagen, nachdem es nöthig ist. Bey (s) nimmt man die Septime und Quarte, und löset beyde Dissonanzen nachher auf.

The musical score is written on six systems of five-line staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The systems are labeled as follows:

- (a)**: The first system, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a measure with a 't. f.' marking.
- (x)**, **(b)**, and **(c)**: The second system, which includes a measure with a wavy line and a measure with a '7 6' marking.
- (d)** and **(e)**: The third system, featuring measures with '7 6' and '3 6' markings.
- (f)** and **(g)**: The fourth system, with measures containing '7 3', '6', '3 6', and '7' markings.
- (h)** and **(i)**: The fifth system, including measures with 't. f.', '6', '6', '6', '6', '3 3', and '5' markings.
- (ii)**: The sixth system, which concludes the piece with measures marked '6 3', '9 8', '6 3', '3 6', '5 6', and '3 6'.

The musical score consists of six staves of music, each containing a line of music. The notation is in a historical style, with some notes having flags or beams. The staves are labeled with letters in parentheses: (k), (l), (m), (n), (o), (p), (q), and (r). The music is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'f.'



§. 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 verminderten Septime; also pausirt man am besten ein Achttheil, und schlägt $\frac{3}{4}$ dreystimmig nach. Bey (c) kann man die beygesetzte Begleitung nehmen, oder statt $\frac{6}{4}$, eine Achttheilpause wählen, und darauf $\frac{3}{4}$ 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 Achttheilspause vorbegehen und schlägt $\frac{3}{4}$ 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 Sextengange ähnlich, und die Septime, welche die Schönheit von diesem Satze ist, kaum gehdret wird. Man nimmt bey dem Eintritte der Manier die Terz allein, und zum letzten Viertheil die Sexte und Terz. Das Exempel (f), mit der schon vorherliegenden sb, ist besser. Man nimmt $\frac{3}{4}$ dreystimmig und zum letzten Viertheil den Sextquintenaccord. Bey (g) kann man unter den zwey Begleitungen wählen, oder bey dem Eintritt der Manier ein Achttheil pausiren, und zum zweyten Achttheil entweder $\frac{3}{4}$, oder $\frac{3}{4}$, beydes dreystimmig, anschlagen. Die Ursache von der Weglassung eines Intervalles bey dem letztern Septimenaccord ist die Schwäche des Vortrages, womit das letzte Nothen unserer Manier, und die Hauptnote ausgeführt werden.

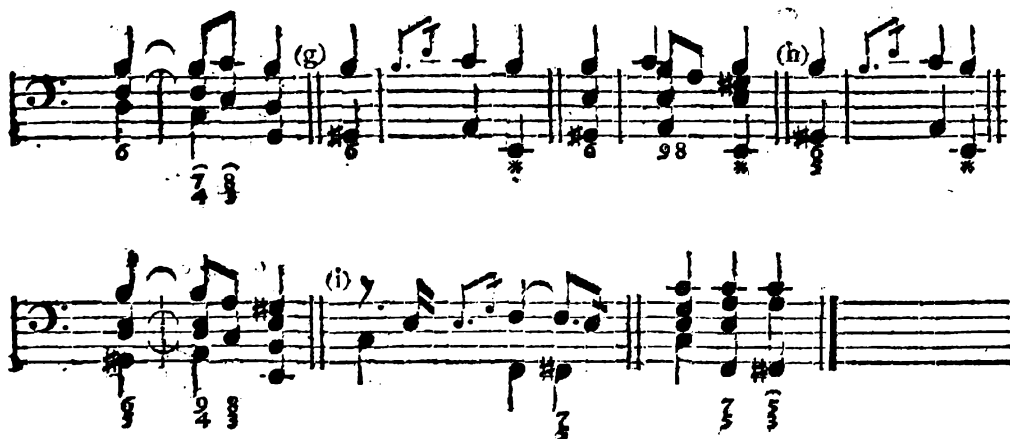
The image displays three staves of musical notation in bass clef, illustrating different accompaniment techniques for a piece. Each staff is labeled with a letter in parentheses: (a), (b), and (d). The notation includes chords, single notes, and rests, with figured bass notation (numbers and accidentals) written below the staves to indicate the harmonic structure. Staff (a) shows a sequence of chords with figures like 3b, 9b7, 3b, and 3b9b. Staff (b) includes figures like 9b7, 9b, b7 sb, t.f. sb, and 3b. Staff (d) shows figures like 4 3b, b7 sb, b7 sb, and b7 sb. The notation is in a historical style, likely from an 18th-century music treatise.



§. 7. Bey (a) wird der Secundenaccord durch unsern Anschlag aufgehalten. Diese lange Vorhaltung macht das Exempel etwas widrig. Ein kurzer Anschlag thut hier besser. Man nimmt zum f den Dreyklang, und schlägt den Secundenaccord nach. Die dreystimmige Begleitung ist hier die beste. Bey (b), (c) und (d) wird der Sextenaccord aufgehalten. In dem Exempel (b) wird der Dreyklang genommen, und der Sextenaccord nachgeschlagen. Man kann auch zu dem f bloß die Terz nehmen, und nachher die Sexte. Bey (c) hat man unter den beygefügten Begleitungen die Wahl, wenn man eine Achttheilpaufe nicht brauchen will. Das Accompanement von (d) ist dem bey (b) gleich. Die Exempel von (dd), wo der dreystimmige Satz $\frac{7}{8}$ aufgehalten wird, werden auf einerley Art begleitet. In den noch übrigen hierunter angeführten Exempeln wird der Dreyklang aufgehalten. Bey (e) ist einerley Begleitung, nämlich $\frac{7}{8}$ dreystimmig, oder eine Achttheilpaufe mit dem nachgeschlagenen Dreyklange. Bey (f) nimmt man entweder $\frac{7}{8}$ dreystimmig, oder man pausirt ein Achttheil

und schlägt den Dreiklang nach. Bey (g) wird der Nonenaccord mit seiner Auflösung genommen. Bey (h) findet der Nonenquartzenaccord Statt und wird nachher aufgelöst. Bey (i) wird $\frac{7}{4}$ und nachher $\frac{7}{3}$ genommen.





§. 8. Bey (a) und b) wird der Sextquintenaccord durch unsere Manier aufgehalten. Unter den dreyen beygefüzten Begleitungen zu (a) kann man wählen; ingleichen unter den zweyen bey (b). Bey den übrigen Exempeln wird der Accord der großen Septime verzögert. Das Exempel (c) thut mit dem kurzen Anschlage besser, als mit dem punctirten. Der letztere klinget wegen der lange vorgehaltenen Octave leer, und die Begleitung muß es wieder gut machen; beyde Arten von Accompagnement sind 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 Sexte und Septime zerstreuet liegen. Bey (g) und (h) thut der kurze Anschlag besser, als der punctirte. Bey (g) verlangt das Ohr ohne Pause, gleich bey dem Eintritt der Manier, Harmonie; bey (h) findet eine Viertel-pause statt.





§. 9. In folgenden Exempeln wird der Sextquartenaccord durch den Anschlag aufgehalten. Bey (a) hat man unter drey Begleitungen die Wahl. Die zwey erstern können drey- und vierstimmig eingerichtet werden; die dritte bleibet bey zwey 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 beigefegte Begleitung, wenn man bey dem zwenten 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 Achttheil-

pause vorübergehen lassen. Bey (e) und (f) ist die letztere von Nothwendigkeit. Wenn bey (d), (e) und (f), statt der ersten Grundnote fis, c mit dem Drey Klange vorkommt, so bleibt man bey den vorgeschriebenen Begleitungen.

The musical notation consists of six examples, (a) through (f), written in bass clef. Each example shows a sequence of chords and their accompaniment. Examples (a) and (b) show a Quintquartenaccord (F-A-C-E-G) held. Examples (c) through (f) show different accompaniment patterns for the same chords. Example (f) ends with a double bar line.

§. 10. Bey (a) und (b) wird der Quintquartenaccord aufgehalten. Das Exempel (a) ist deswegen nicht gut, weil die Schönheit der angebrachten Dissonanz durch die Länge unserer Manier mehr theils verloren geht. Ein kurzer Anschlag thut hier besser. Die Begleitung kann nicht anders seyn, als wie sie vorgeschrieben ist; oder man müßte 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 Accompanement zu (c) ist dasselbe. Bey (b) und (c) wird der Quartnonen-

accord, und bey (d) der Septimennonenaccord aufgehaltten. 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.

§. I.

Was bey dem vorigen Capitel in den zwey ersten Paragraphen von der unentbehrlichen Kenntniß des punctirten Anschlages aus dem ersten Theile dieses Versuchs, in Ansehung des wichtigen Antheils, welcher diese Manier an der Harmonie nimmt, und von der daraus folgenden nothwendigen Bezeichnung derselben gesagt worden ist, kann mit allem Rechte auch von dem punctirten Schleifer gesagt werden.

§. 2. Dieser letztere kommt zwar nicht so oft vor, als die zwey 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, gehalten wird, nöthiget den Begleiter in diesem Falle, der Aufgabe, welche nach unserer Manier folget, noch die Hälfte von ihrer Geltung abzugiehen, 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, wobey 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:



43



In den obigen Exempeln wird bey (a) die Begleitung nicht verändert, wenn auch noch so lange bey dem Schleifer angehalten wird: bey (b) hingegen verfährt man nach der Vorschrift, welche gleich auf das Exempel folgt, 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 hñdret. 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 nämlich in der Eintheilung beyde f in der Hauptstimme und in dem Basse zugleich zum Gehñr kommen. Diese leere Octave nebst der vorhergegangenen nüchternen Quarte machen hintereinander unangenehme Zusammenklänge. Die Ausführungen dieses Exempels (b) x mögen indessen seyn, wie sie wollen, so verfährt man dreystimmig und nimmt die Sexte und Terz, oder auch die Quarte und Terz, wie wir beydes angemerkt haben. Bey (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 anschlägt, 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 wollte: 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 veranlaßt, da ist sie in der letzten Ausführung des Exempels abgebildet.

The first system of musical notation for 'The Song of the Lark' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B-flat4. This is followed by a half note C5, then a quarter note D5, and a quarter note E5. The melody then descends: a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B-flat4. This is followed by a half note A4, then a quarter note G4, and a quarter note F4. The system ends with a double bar line. Below the staff, there are several markings: a '2' under the first measure, and '49' and '49' under the last two measures of the system.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The score is divided into three measures by double bar lines. The first measure contains the lyrics "The Rose Tree", the second measure contains "The Rose Tree", and the third measure contains "The Rose Tree". The score is marked with a forte (f) dynamic. The tempo is marked "Allegretto". The score is written in a simple, folk-like style.



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 wegläßt, und bloß die falsche Quinte und Terz zu der Manier und zu dem ganzen Tacte durch anschlägt. Beyde Exempel von (c) haben einerley Accompagnement. Bey (d) kann, wegen der Sexte, womit der Schleifer eintritt, der Dreyklang nicht genommen werden: da nun demohingeachtet der Dreyklang und kein anderer Accord dieser Grundnote zukommt, so nimmt man entweder bloß das Intervall, welches der Sextenaccord außer der Octave mit dem Dreyklange gemein hat, nämlich 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 nämlich in der Hauptstimme das g mit dem letztern h in dem Basse zugleich eintritt, so schlägt man mit der rechten Hand zu diesem letztern Viertel des Tactes den vollen Sextquintenaccord noch einmal an: wenn aber das erste kleine punctirte Nöthchen 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 Viertheil der Sertquartenaccord in beyden Exempeln eintreten. Bey (h) nimmt man den Terzquartenaccord, und bey (i) die dreystimmige Aufgabe $\frac{3}{3}$; 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.

V o m V o r t r a g e .

§. 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 Accompagnement in gewissen Umständen zu beobachten. Das letztere nimmt noch mehrern Antheil an den Regeln des guten Vortrags, 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 Accompagnisten 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 giebt also die beste Gelegenheit, einen Accompagnisten 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 ge-

bühre, als dem, der begleitet wird. Dieser letztere kann vielleicht lange Zeit zugebracht haben, um sein Stück, welches er nach jetziger 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 demohingeachtet aus dem Stegreife alle die Schönheiten unterstützen und befördern helfen, welche mit so vieler Mühe und Zeit ausstudiret sind. Der Sosospieler oder der Sänger behält indessen alles Bravo gemeiniglich für sich, und giebet seinen Begleiter nichts davon ab. Er hat Recht, weil er den Schlenbrian kennt, 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 Tork 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 vorträgt. 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 Ausführung eines Stückes mit dem, der die Hauptstimme vorzutragen hat, zu besprechen, und dem letztern die Freyheit wegen der Einrichtung des Accompaniments 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. Wie machen unter den Gegenständen des Vortrags 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 setzt. Es bleibt ihm hier nichts übrig, als daß er durch eine verstärkte und verminderte Harmonie diese Unvollkommenheit des Instruments zu verbessern sucht. 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 zu Hülfe: allein der Vortrag leidet hierbey erstaunlich, und selbst unter den abgestoßenen Noten vertragen die wenigsten diesen sogar kurzen Druck. Durch einen seltenen Anschlag mit der rechten Hand, bey durchgehenden Noten, kann man noch eher die Stärke der Begleitung schwächen. Die schöne Erfindung unsers berühmten Herrn Zolefelds, wodurch man seit kurzem alle Register des Flügels in währendem Spielen, vermittelst 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 Sortepiano 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 sechzehnfußiges Register durchdringender gemacht werden kann. Ehe man aber den Gesang der Grundstimme verstümmelt, weil die Noten nicht alle mit den Füßen herausgebracht werden können: so thut man besser, wenn man das Pedal wegläßt, und die Grundnoten bloß mit der linken Hand spielt.

§. 7. Die Regeln, welche man überhaupt wegen des Sorte 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 Ausführung der Grundnoten erlaubt. Diese Verdoppelung muß alsdenn nicht in der Tiefe, sondern nahe an der rechten Hand geschehen, damit die Harmonie beyder Hände zusammen gränzt, und kein Zwischenraum entstehe, zu geschweigen, daß widrigenfalls durch die brummende Tiefe eine ekelhafte Undeutlichkeit verursacht würde. Die bloße Verdoppelung der Grundnote mit der Octave in der linken Hand ist ebenfalls von einer durchdringenden Wirkung, und alsdenn unentbehrlich, wenn diese Noten nicht sehr geschwind sind, und leicht herausgebracht 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 herausgebracht 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 vorträgt. Bey dem Piano spielen beyde Hände auf dem schwächern Manuale. Das Pianissimo wird auf eben dieser Tastatur durch die Verminderung der Harmonie herausgebracht. Man muß, um diesen Vorschriften genug zu thun, das Ohr beständig mit zu Hülfe nehmen, weil die An-

deutungen nicht allezeit genau beygesetzt sind, und weil auch oft die Schwäche und Stärke des Vortrages von der Willkühr des Ausführers der Hauptstimme abhänget.

All. (a)



§. 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 Accompagnement nicht bedeckt werden. Man weiß z. E. von der Flöte, daß sie in der Höhe weit durchsicht, 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 wiederholt 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 sind 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 bekanntermaassen der gleichen kurze Pausen, außer dem Clavier, viele Schwierigkeiten machen (d). Diese letztere Anmerkung erstreckt sich auf alle Gelegenheiten, wo kurze Pausen vorkommen.

All.

§. 11. Die erste Note nach einer Fermate oder Generalpause schlägt man gerne stark an. Wenn auch schon piano unter dieser Note stehen sollte, so giebt man ihr dennoch durch einen mäßig starken Anschlag einen Nachdruck. Diese Freiheit des Vortrags ist alsdenn besonders nöthig, wenn der vorhergegangene Stillstand von dem Basse allein zuerst gebrochen wird. Es ist besser, daß man alsdenn eine Note etwas stärker, als es eigentlich seyn sollte, anschlägt, und dadurch die Mitspielenden in der Ordnung erhält: als wenn man aus einer übertriebenen Genauigkeit dieses, denen übrigen Mitmusizierenden, wegen der gehörigen Nachfolge, unentbehrliche Zeichen weglassen, und dadurch wagen wollte, daß ein ansehnlicher Theil vom Stücke, wo der 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 giebt 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 eingeführet sind, als bey jenem. Die Hauptstimme pflegt oft in diesem Falle die letzten Noten vor der Schlußcadenz durch ein schleppendes Forte vorzutragen, damit die Begleiter vorher wissen, daß die Cadenz verziert werden soll.

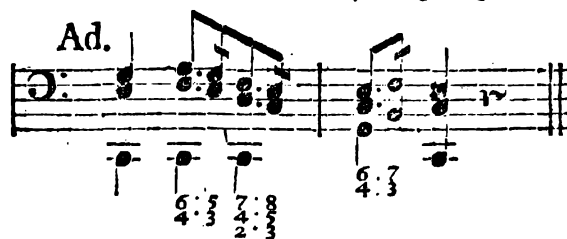
§. 13. Wenn die Hauptstimme eine lange Aushaltung hat, welche nach den Regeln des guten Vortrages mit einem Pianissimo anfängt, bis auf ein Fortissimo allmählich anwächst, und wieder nach und nach bis auf ein Pianissimo abnimmt: so richtet sich der Begleiter hiernach auf das genaueste. Er wendet alle 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 Stimmien auf das neue anzuschlagen. Die Intervalle, 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 Buches in dergleichen Ausföhrung vorgebildet worden, damit die Lernenden bezeiten an diese Art von unterhaltendem Vortrage gewöhnt, und vor dem so gewöhnlichen als ekelhaften Gehacke bey dem Generalbasse bewahrt werden. Wenn das Zeitmaaß so sehr langsam, und das Instrument worauf man spielt, so gemein schlecht ist, daß die liegen gebliebenen Intervalle nicht hinlänglich nachklingen: so ist alsdenn ein widerholter Anschlag nöthig, Auf den Orgeln brauchet man diese Nothhülfe nicht.

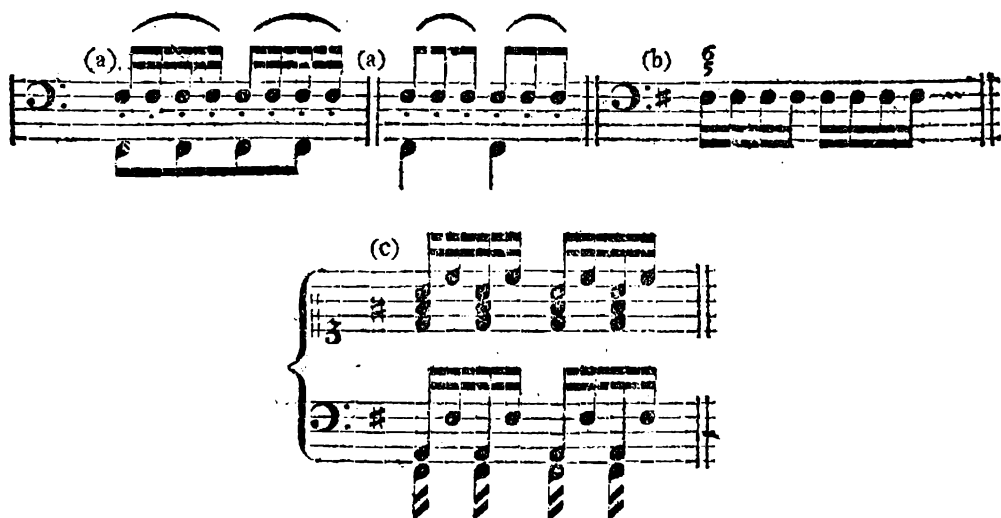
§. 15. Der Vortrag der Sechzehnthelle in den unten folgenden Exempeln klinget im *Adagio* sehr matt, wenn keine Puncte dazwischen stehen. Man thut also wohl, wenn man bey der Ausführung diesen Mangel ersetzt. In der Schreibart der punctirten Noten überhaupt fehlet es noch sehr oft an der gehörigen Genauigkeit. 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 macht 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 Trockige nicht verträget, die Ursache, daß man bey dem Puncte etwas weniger anhält. Wenn man also nur eine Art vom Vortrage dieser Noten zum Grundsätze leget, so verliert man die übrigen Arten.



§. 16. Unter die noch fehlenden Signaturen gehören hauptsächlich die Puncte, 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 Puncte übergangen hat, ohngeachtet bey dem jetzigen feinen Geschmacke ihre Nothwendigkeit gar sehr einleuchten muß. Wie viele Ungleichheiten können nicht bey dem Mangel dieser Puncte wegen der Auflösung 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 geschieht 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 ausgeführet werden sollen, damit sie ein starkes Geräusche machen (b): so kan man nach der bey (c) abgebildeten Art vom Vortrage verfahren. Gar lange dürfen dergleichen Passagien nicht dauern, sonst werden die Hände steif und müde. Man thut alsdenn besser, wenn man sie wie andere Trommelbässe spielt, und der bewegten im ersten Theile dieses Versuchs, in der Einleitung, in einer Note gegebenen Vorschrift folgt.



§. 18. Wenn bey einem Concert, oder überhaupt bey einem viestimmigen Stücke der Bass mit allen Ripienstimmen eine Aushaltung hat, da unterdessen die Hauptstimme ihre besondere Bewegung beybehält, auch solche wol gar zu weilen durch Rückungen verändert: so thut der Accompagnist wohl, wenn er zur Aufrechthaltung des Tactes, und zur Sicherheit der übrigen Mitmuscirenden die Tactheile mit der rechten Hand harmonisch anschlägt, 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 beynahe aufgehört hat. Nur muß dieses nicht, wie man zu sagen pfleget, wider den Tact geschehen. Bey den geraden 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 währenden Aushalten ein Forte vor, nachdem ein Piano vorhergegangen ist, so kehret man sich nicht an die angeführte Tacttheilung, sondern schlägt, 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 pausiert der Clavierist, und überläßt diesen Vortrag dem Violoncell und Contravolon. Trift aber dieses *pizzicato* blos die Grundstimme, so spielt der Accompanist seine Noten mit der linken Hand allein, und stößt 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 merklichen Vortrag unterschieden werden, es geschehe nun durch ein gänzlichcs Pausiren, durch ein abgestoßenes *tasto solo* oder *uniloni*, 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 blos die übrigen dazu gehörigen Ziffern, weil der geschleifte Vortrag der Vorschläge und Abzüge sich mit dem Abstoßen nicht wohl verträgt.

§. 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 pflegt 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, gemeiniglich 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 gehalten, 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 giebt man dem Schlusse des Stückes noch zuletzt ein Gewicht, und läßt den Zuhörer empfinden daß es aus sey. Diese Art zu schließen kann vielleicht, ohngeachtet ihrer guten Ausnahme, in einigen Gegenden nicht eingeführt 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 verfährt man, wenn in der Grundstimme, nach dem Eintritt des Trillers bloß die Quinte der Tonart in der höhern oder tiefern Octave wiederholet wird (b). Wenn sich ein Stück ohne Schlußtriller endiget, so gehet man auch, ohne anzuhalten, gleich weiter fort (e).

All. And.

(a) tr (a) (a) (b) (c) (d) (e) (e)

pp

§. 22. Wenn die Hauptstimme mit einer Mittelstimme in Decimen einher gehet, so nimmt der Accompagnist statt dieser Decimen, Terzen in der Tiefe.



Die Verdoppelung der Hauptstimme in Octaven thut hier besser, als die Verdoppelung der Decimen.

§. 23. Wenn man einem tiefen Instrumente, einem Fagott, Violoncell u. s. w. oder einer tiefen Singstimme, einem Tenor oder Baß, ein Solo oder eine Soloparie accompagniert, 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 pflegt sich alsdenn nicht leicht über die eingestrichne Octave mit der Harmonie zu versteigen. Ist es nöthig, die Aufgaben ganz tief zu nehmen, so muß man die Harmonie verdünnen, weil die Tiefe nicht viele Harmonie verträgt, ohne die Deutlichkeit zu verlieren.

§. 24. 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 sehen zuweilen die Componisten, der guten Ausnahme und Veränderung wegen, die Mittelstimme in die Tiefe, wenn der Hauptgesang sich daselbst aufhält, und wechseln nachher glücklich wieder mit der Höhe bey den Ritornellen ab. Nach allen diesen muß der Accompagnist sich genau richten. Gewisse Fälle, wobey man sich in Ansehung der Höhe und Tiefe der Harmonie, der Zierlichkeit wegen, gewisser Freyheiten bedienen kann, werden an einem andern Orte abgehandelt werden. Hier wollen wir nur dasjenige den Begleitern nochmals anrathen, worauf wir schon öfter gedrungen haben, nemlich, daß in der Ober-

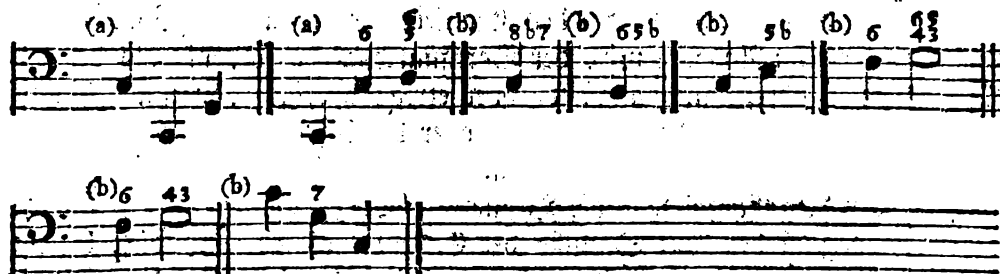
stinime auf einen guten Gesang gesehen werde. Die besten Lagen sind hierbey, so viel es nur möglich ist, zu nehmen, und wenn man ja in der Nothwendigkeit stehet, die Hauptstimme mit der Harmonie zu übersteigen, so muß man diejenigen Intervalle in die Oberstimme legen, welche mit andern Mitstimmten unter sich (a), oder mit der Hauptstimme (b), oder mit dem Basse (c) in Terzen oder Sexten fortschreiten:



§. 25. So verwerflich die Begleitung ist, woben man in der Oberstimme den Gesang der Hauptstimme beständig mitspieler: so nöthig, und folglich auch erlaubt ist sie zuweilen im Anfange eines geschwinden Stücks, 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.

§. 26. Wenn die rechte Hand durch viele unterwärts aufgelösete Dissonanzen zu tief herunter gekommen ist, so muß man alle, in dieser Anweisung angezeigte Gelegenheit, besonders bey langen Grundnoten, bey consonirenden 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 Accompagniſt nicht thun darf. Wir ſehen alſo aus dieſem und mehreren möglichen Fällen, die ſich zwar nicht alle beſtimmen laſſen, welche aber ein verſtändiger Begleiter gar bald entdecket, die Nothwendigkeit, durch eine fleißige Uebung im Accompagnement mit der Zeit Meiſter von der erforderlichen Höhe und Tiefe der Harmonie zu werden. Ich verſtehe hierunter nicht bloß eine Fertigkeit, die Intervalle 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 Saße 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):



§. 27. Bey der Begleitung muß man eben ſo wenig nur ganz leicht über die Oberfläche der Taſten hinfahren, als bey den Handſachen, ſondern man muß den Niederdruck allezeit eine gewiſſe Kraft geben. Dieſes kann nicht leicht geſchehen, ohne daß man die Hände etwas hoch anhebet. Wenn dieſes nicht zu Holzhackermäßig geſchiehet, ſo iſt die Erhebung der Hände nicht allein kein Fehler, ſondern vielmehr gut und nöthig, um den Mitmuſizirenden das Tempo leichter merkend zu machen, und den Taſten das gehö-

rige Gewichte zu geben, damit die Töne nach den Regeln des guten Vortrages deutlich herausgebracht werden können.

Dreißigstes Capitel.

Von den Schlußcadenzen.

§. 1.

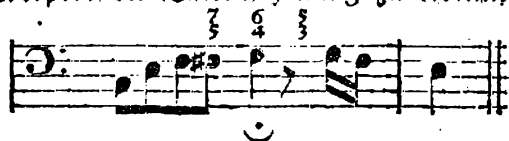
Meine Leser werden aus dem ersten Theile dieses Versuches gesehen haben, daß die Schlußcadenzen mit und ohne Verzierung vorkommen. Wir wollen also den Begleiter hier unterrichten, wie er sich in beyden Fällen zu verhalten habe.

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

§. 3. Wenn bey einem mehr als zweystimmigen Stücke die Grundstimme, bey dem Eingange in die Verzierte Cadenz, Pausen hat, so schlägt 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 Wiedereingreifung des Tempo sogleich geschehen, als man merket, daß der Triller von der Haupt-

stimme 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 schlägt man wenigstens die ersteren, welche vor dem Eintritte des folgenden Tactes vorkommen, stark an, oder giebt allenfalls den Mitmusizirenden durch eine Bewegung des Körpers die Tacttheilung zu erkennen.



§. 5. Zuweilen fehlt es dem Ausführer der Hauptstimme an der Disposition, sich bey der Cadenz aufzuhalten; ohngeacht ein Ruhezeichen über der Grundnote steht; er pflegt dieses alsdenn seinen Begleitern durch eine Bewegung mit dem Kopfe, oder mit dem Leibe zu verstehen zu geben. Wenn der Accompagnist dieses merket, so schlägt er, statt einer auszuhaltenden Grundnote lauter solche kurze Noten an, verglichen 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 läßt: so hält der Accompagnist bey dem ersten g gleich an, und wiederhölet dieses Intervall bey dem Triller, worauf er den folgenden Tact anfängt. Dieser Fall kommt oft, im Allegro vor und erfordert alsdenn ein aufmerksames Ohr:

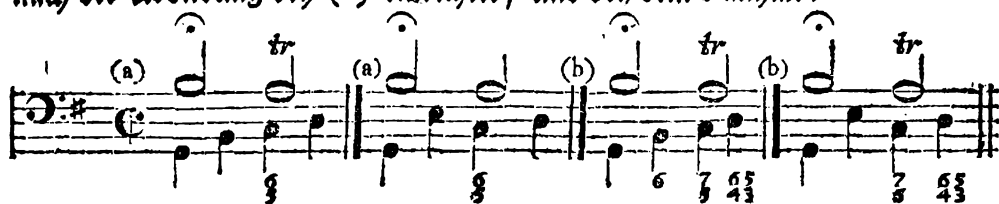


§. 7. Im Andantino und Allegretto wird zur Cadenz sowohl der Sextquartenaccord, als auch der folgende Dreyklang kurz von unten hinauf gebrochen und liegen gelassen. Im Allegro hingegen schlägt man, vor der Verzierung der Cadenz, den Sextquartenaccord samt der Grundnote mehrertheils ganz kurz an. Die 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 Sextquartenaccord paß siehet. Wenn man das Feld der verzierten 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 Sextquartenaccord mit der Verzierung anfängt, pflegen sich die Ausführer der gedachten Hauptstimme, um an die nachklingende Harmonie der 4 nicht zu sehr gebunden zu seyn, dadurch zu helfen, daß sie ihre Note mit dem Ruhezzeichen noch eine Weile aushalten und alsdeun erst ihre Schönheiten anbringen, wenn der Nachklang des Claviers mehrertheils vorbey ist. Diese Art des Vortrages ist auch deswegen gut, weil die Zuhörer auf die Cadenz gehörig vorbereitet werden, nachdem vorher der Sextquartenaccord ihrem Gehör gut eingepräget worden ist.

§. 8. Der Triller, womit man die verzierte Cadenz endiget, wird mehr aus Gewohnheit, als aus einer Schuldigkeit in der Quinte, und wenn die Tonart weich ist, zuweilen auch in der Sexte geschlagen. Weil nun der Accompanist auf diesen Triller lauten muß, damit er bey dem Eintritt desselben den Dreyklang sogleich dazu 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 zu plagen, 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 wagt 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 Schluß eilen: allein diesen Zwang muß ein Accompagnist nicht veranlassen. Sollte jemand aus besonderm 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 Accompagnisten durch einen langen Triller in der Quinte hintergehen und vermögen können, daß er mit seiner Auflösung des Sextquartenaccordes dabey einfällt, ob sie schon nachher in ihren Verzierungen, welche sehr oft zu der vorhergegangenen Auflösung nicht harmoniren, fortfahren: allein der Accompagnist kann bey dieser Heldenthat ganz geruhig und vor allen rechtmäßigen Vorwürfen sicher seyn. Er gönnet seinem Führer dieses Vergnügen, und überläßt ihm zugleich die Ehre der guten Ausnahme.

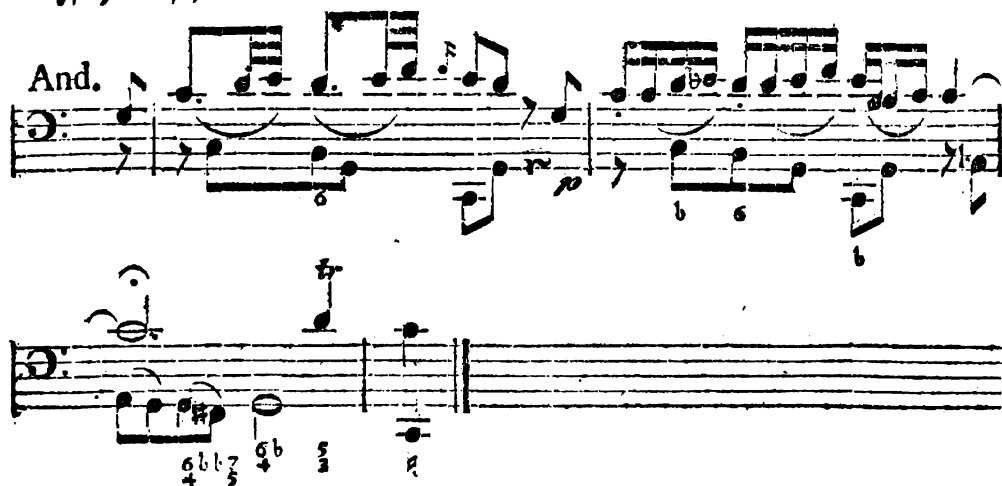
§. 9. Bey folgenden Exempeln, welche zuweilen vorkommen, wird zur ersten Note der Dreyklang genommen, womit man, wenn die Zeitmaasse hurtig ist, bis zur letzten Note liegen bleibt, und alsdenn erst anhält. Die mittlern Noten läßt man, ohngeacht der darüber gesetzten Ziffern, ohne Begleitung mit der rechten 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 76 oder 78 steht, kommen jezo nicht mehr so oft vor, wie vordem. Man hält dabei 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 schlägt alsdenn seinen Sextenaccord sogleich ausgehalten, und wenn das Tempo langsam ist, gebrochen an.



§. 11. Wenn in Arien oder andern Stücken, aus einer harten Tonart, der zweite Theil in die weiche übergeht, und ein Da Capo darauf folgt: so muß nach der Cadenz des zweiten Theils der Accord der letzten Grundnote auch ohne Andeutung hart seyn. Eben dasselbe ist bey Stücken aus einer harten Tonart in acht zu nehmen, wo der Componist zuweilen mit einem Gedanken aus derselben weichen Tonart in die Cadenz hineingeht. Ob gleich in diesem Falle, statt der grossen Septime und Sexte, diese Intervalle klein vorkommen: so muß dennoch der letzte Dreyklang, nach der Cadenz, hart seyn:



§. 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 9, statt ⁴³, $\frac{4}{3}$, 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 drenßigstes Capitel.

Von den Fermaten.

§. 1.

Aus dem ersten Theile dieses Versuchs wissen wir, daß die Fermaten auf verschiedene Art ausgeführet werden. Es bleibt uns hierbey nichts übrig, als zu zeigen, wie man bey der Begleitung mit diesen Fermaten zu verfahren habe.

§. 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 Freiheit 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 Räuschen der Harmonie nicht verdunkelt, und bey (b) dem Vortrage des Vorschlages nichts in den Weg

gelegt. Sollten auch noch andere Verzierungn von der Hauptstimme angebracht werden, so ist das *tasto solo* in aller Art hier unentbehrlich. Wenn bey (a) unter der fermirenden Grundnote *Forte* stehet, so kann man alsdenn die Harmonie in der rechten Hand kurz abstoßen oder ganz kurz gebrochen mit der Grundnote anschlagen.



§. 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 *xx* vorgebildet. Wenn die Hauptstimme daselbst bey dem *a* anhält, und darauf Verzierungen anbringt, so gehet der Accompagnist bis zum *fi* fort, und bleibt 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 anschlägt, und es bey dem Ende der Verzierung mit dem gebrochenen Dreyklänge noch einmal wiederholet.



§. 4. Der Begleiter muß sich überhaupt wegen des Anhaltens und Fortgehens bey den Fermaten nach der Vorschrift genau richten, welche wir deswegen im ersten Theile dieses Versuchs angemerket finden. Es beruhet alles darauf, daß bey der Hauptstimme sowohl in 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 stehet, werden kurz und platt abgefertiget.

§. 6. Folgendes Exempel, dergleichen wir im 20sten Paragraph des neun und zwanzigsten Capitels mehrere gesehen haben, wird zuweilen wie eine Fermate ausgeführt, ohngeacht kein Ruhezeichen angedeutet ist. Die Hauptstimme pflegt alsdenn aus Affect, wider die Strenge des Tactes, mit dem Vorschlage *c* ganz langsam in das *h* zugehen, dieses letztere lange auszuhalten, die Sechzehntheltpause zu verlängern, und alsdenn erst weiter zugehen. Der Accompagnist muß auf alles dieses genau Achtung geben, und vornehmlich die Quinte bey dem dritten *f*, welche sich auf den Vorschlag bezieht, 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.



Zwen 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 findet, und wodurch einige so gar den Gesang der Grundnoten entstellen, 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 verschiedenes vorkommen, woran ein Accompagnist nicht eher Theil nehmen muß, als bis seine Einsichten so

weit sind, daß er pſinctlich weiß, wenn, und wo Zierlichkeiten angebracht werden können. Außerdem iſt es beſſer, daß er ſich nicht weiter verſteigt, als ihm die Flügel gewachſen ſind.

§. 3. Der gewöhnlichſte Ausdruck, wodurch man einen guten Accompagniſten kennbar macht, pflegt dieſer zu ſeyn: er **accompagniret mit Discretion**. Dieſes Lob iſt von weitläufiger Bedeutung, und man will damit ſoviel ſagen: Der Begleiter weiß gut zu unterſcheiden, und hiernach ſeine Einrichtungen zu machen, nachdem der Inhalt eines Stückes, deſſen Vollſtimmigkeit, die Mitgehülſen in der Ausführung, beſonders der Ausfüh rer der Hauptſtimme, die Instrumente oder Singſtimmen, der Ort, die Zuhörer u. ſ. w. beſchaffen ſind. Er ſuchet mit der größten Beſcheidenheit denenjenigen, die er begleitet, ohngeacht er ſie zuweilen mit ſeinen Kräften überſiehet, die erwünſchte Ehre mit zu erwerben. Dieſe Beſcheidenheit zeigt er beſonders gegen Perſonen, die nicht vom Metier ſind. Er läßt dieſe letztern lieber hervorragen, als daß er ſie verdunkeln ſolte. Ueberdem ſchlägt er in die Abſichten des Verfaſſers und der Ausfüh rer eines Stückes jederzeit ein; er ſuchet dieſe Abſichten zu befördern und zu unterſtützen; er ergreift alle mögliche Schönheiten des Vortrags 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 Accompagnement die Ausführung eines Stückes belebt, und das im Gegentheile der beſte Ausfüh rer durch eine elende Begleitung ungemein verliethret, weil ihm alle Schönheiten verborben werden, und was das vornehmſte iſt, weil er dadurch aus der guten Diſpoſition, worin er war, kommen muß. Mit einem Worte, ein discreter Accompagniſt muß eine gute muſicaliſche Seele haben, welche vielen Verſtand und guten Willen hat.

§. 4. Mit **Discretion accompagniren** heißt auch zuweilen die Fehler anderer übertragen, und denſelben nachgeben. Oft beſiehet dieſes die Höflichkeit, oft auch die Nothwendigkeit, wenn z. E. ein vielſtimmiges

Stück von vielen Ausführrn, welche nicht gleiche Fähigkeiten besitzen, ordentlich ausgeführt werden soll. Der beste Anführer muß alsdenn nachgeben, und folglich auch der Accompagnist.

§. 5. Mit Discretion accompagniren heißt auch gewisse Freyheiten, welche sich die Ausführr der Hauptstimme zuweilen herausnehmen, nachgeben. Diese letztern pflegen alsdenn bey der Auszierung oder Veränderung des Gesanges, ohne daß es eigentlich seyn sollte, von der Vorschrift in etwas abzugehen. Dem verständigsten Ausführr der Hauptstimme kann dieses begegnen, wenn er weiß, daß er einen tüchtigen Accompagnisten 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 Accompagnisten nichts, als ein wenig Aufmerksamkeit kosten. In den unten angeführten Exempeln (a) pflegen die Ausführr der Hauptstimme zuweilen in der Ausschmückung ihres Vortrags eine Verzifferung für die andere zu nehmen. Der Accompagnist muß seine Harmonie hiernach einrichten. Außer dieser Verwechselung der Aufgaben muß man bey der Begleitung auch aufmerksam seyn 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 langsa-

Zwey und dreißigstes Capitel.

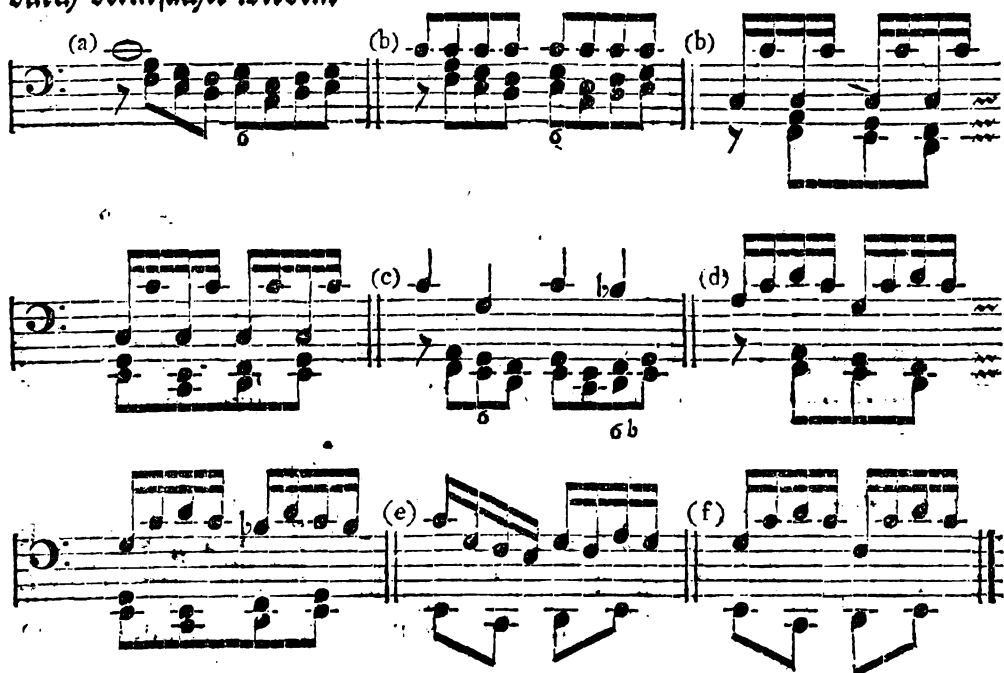
men Noten Statt (a), weil diese Terzen, wenn das Zeitmaaß hurtig ist, nicht gut heraus gebracht werden können. Die dreystimmige, und am allermeisten die zweystimmige Begleitung, wo man bloß die Terzen zu den Grundnoten mispieler, sind hier die vorzüglichsten. Aus allen unten angeführten Exempeln sehen wir, daß gehende, und in Terzen springende Grundnoten in gewissen Umständen am bequemen diese Begleitung in Terzen erlauben. Die Vermeidung falscher Progressionen nöthiget den Begleiter diese Terzen oft zu nehmen. Gewisse Einleitungscelauseln 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):

The image contains four musical staves, each illustrating a different accompaniment technique for a melody. The first staff is labeled (a) and shows a melody with chords 7, 6, 6, 6. The second staff shows a melody with a trill and a grace note. The third staff shows a melody with a trill and a grace note. The fourth staff shows a melody with a trill and a grace note.

The image displays five staves of musical notation in bass clef, illustrating various accompaniment patterns. The notation includes chords, single notes, and slurs, with fingerings (7, 6, 4, 3) and articulations (accents, slurs) indicated. The first staff shows a sequence of chords with fingerings 7 and 6. The second staff features a mix of chords and single notes with fingerings 7 and 6. The third staff includes chords and single notes with fingerings 7, 6, 4, and 3. The fourth staff shows chords and single notes with fingerings 3 and 6, and a section marked (b). The fifth staff shows chords and single notes with fingerings 3 and 6, and a section marked (b).

§. 7. Wenn bey einem zweystimmigen Stücke die Grundnoten so beschaffen sind, daß sie in der rechten Hand mit fortschreitenden Terzen können begleitet werden, die Hauptstimme aber hat entweder diese Terzen, oder andere sich fortbewegende Intervalle 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 ersten Falle dieselben Noten mitspielen, welche bloß 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 Fortgang 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 bewegt (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 verursachet werden.

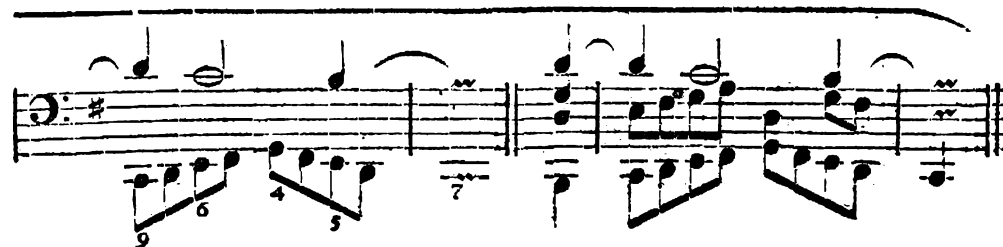


§. 8. Zuweilen werden bey diesem Fortgange die Terzen mit Sexten vermischt (a). Man kann dadurch vielen Fehlern aus dem Wege gehen, indem man die Intervalle der Mittelstimme gegen die durchgehenden Noten des Baßes vertauschet (b). Bey (c). wo presto darüber stehet, belästigt man sich nicht bey der ersten Note mit einem vollstimmigen Accord, sondern richtet die Begleitung so ein, wie sie gleich neben dem Exem-

pel abgebildet ist. Diese Ausführung ist leicht, 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 steht, eine Terz herunter, und wieder zurück springet, kann man sowohl alle drey Grundnoten mit Terzen abfertigen, als auch die Terz zur ersten Grundnote liegen lassen, und in der Mittelsstimme 6, 3, 6 nehmen. Die Exempel bey (f) sind deswegen merkwürdig, weil in der Hauptstimme allen Bewegungen, Bindungen und Aushaltungen dabey vorkommen. Bey (g), wo der Bass geschwinde Noten hat, würde die Leichtigkeit des Vortrages leiden, wenn man die vierstimmige Begleitung durchaus brauchte; folglich verfährt man der beygefüigten 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 Intervalle 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 geschwinden Zeitmaasse beywahe unmdglich und von schlechter Wirkung. Bey (h) ist ein Septimengang mit der Begleitung in Terzen abgebildet. Da das Accompaniment hierzu vierstimmig ist, so darf das Tempo nicht sehr hurtig seyn. Bey (i) verhindert die Gegenbewegung der untersten Mittelsstimme 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 man, wegen der Modulation, den Fortgang in Terzen nicht brauchen; man schlägt 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 vorgefellt, wo zuweilen die rechte Hand mit dem Basse zierlich fortgehet. 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 Accompaniment findet nur bey zweystimmigen Brücken Statt, wo die Hauptstimme über dem Basse steht. Die

gleiche Stärke des Vortrages sowohl in der Hauptstimme, als in der Begleitung, wird hier vorausgesetzt.

The musical score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a half note, a quarter note, and a group of eighth notes. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a half note, a quarter note, and a group of eighth notes. The score is divided into sections labeled (a), (b), and (c). Section (a) is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Section (b) is marked with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Section (c) is marked with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The word "Presto." is written above section (c). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.



Pr. (g)

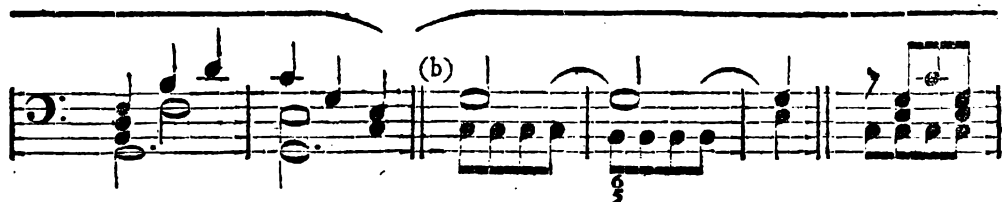
The musical score consists of six staves of music in G major, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes with fingerings 6, 6 7, 6, 6 7 b7, 6 6, 6, 6, and 6. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and fingerings. The third staff features a repeat sign and includes fingerings (g), (g), (h), and (7 6 5 b). The fourth staff continues with fingerings (7 6 5), (i), (k), and (7 6 5). The fifth staff includes fingerings (6), (l), and (m) Ad. The sixth staff concludes the piece with various rhythmic figures and fingerings.





§. 9 Eine feine Begleitung, welche sich an eine gleiche Anzahl von Mittelstimmen nicht allezeit bindet, verträgt 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 veranlaßt 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 macht, 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.





(d)

6 6 2 6

6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6

(d)

6 7 6 7 6 7 6 7

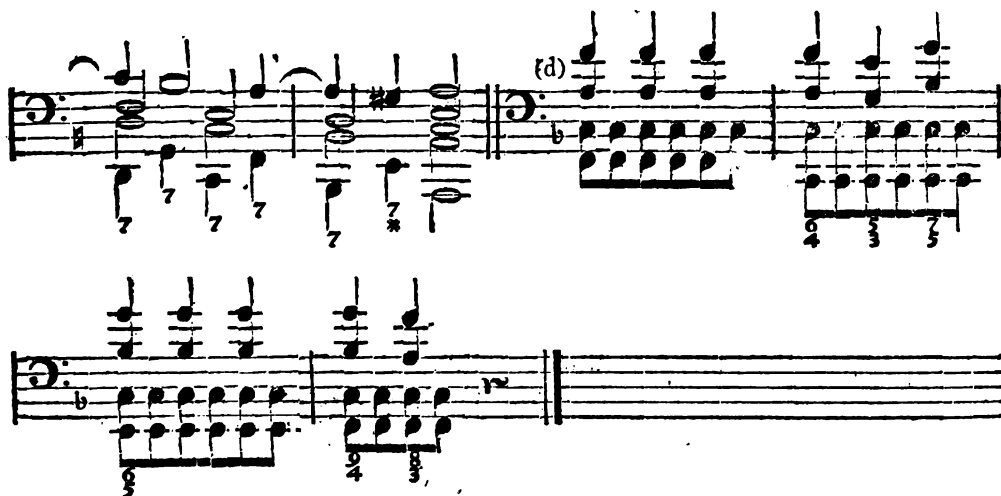
§. 10. Das getheilte Accompannement, wozu man durch vorher gespielte gute Claviersachen geschickt gemacht wird, ist sehr oft eine große

Zierde. Wir haben bereits in den vorhergehenden Capiteln die sich zuweilen ereignete Nothwendigkeit dieser Art von Begleitung gezeigt. Ausser dieser Nothwendigkeit ist es sattsam bekannt, wie vorzüglich besser die Ausnahme einer zerstreuten Harmonie zuweilen vor einer nahe zusammen liegenden sey. Wir sehen z. E. bey (a), daß die gewöhnliche Einrichtung der Harmonie, wegen ihrer allzu grossen Gleichförmigkeit, widrig klingt, und daß es also besser ist, wenn man den Secundenaccord in diesem Exempel entweder in einer andern Lage, oder am besten im getheilten Accompagnement nimmt (b). Wenn ein Satz wiederholet wird, so kann man ihn durch eine Abwechselung mit dem ungetheilten und getheilten Accompagnement angenehm machen (c): Bey (d) stehen die Serten in der rechten Hand besser durch, und diese sangbare Fortschreitung wird deutlicher, wenn die unterste Mittelstimme, 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. Z. E.

The image contains four staves of musical notation, labeled (a), (b), (c), and (d), illustrating different accompaniment techniques. Each staff is in G major (one sharp) and 3/4 time.

- (a)** Shows a sequence of chords: G4 (6), A4 (9), B4 (4), C5 (3), D5 (2), E5 (3), F#5 (4), G5 (3). The notes are written in a way that suggests a specific fingering or articulation.
- (b)** Shows a sequence of chords: G4 (6), A4 (6), B4 (6), C5 (6), D5 (6), E5 (6), F#5 (6), G5 (6). The notes are written in a way that suggests a specific fingering or articulation.
- (c)** Shows a sequence of chords: G4 (6), A4 (6), B4 (6), C5 (6), D5 (6), E5 (6), F#5 (6), G5 (6). The notes are written in a way that suggests a specific fingering or articulation.
- (d)** Shows a sequence of chords: G4 (6), A4 (6), B4 (6), C5 (6), D5 (6), E5 (6), F#5 (6), G5 (6). The notes are written in a way that suggests a specific fingering or articulation.

At the bottom center, there is a small logo or signature:



§. II. Die nöthige Ausfüllung langsamer Noten gehöret mit zur Zierde der Begleitung. Wenn das Zeitmaaß 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 wollte, würde in den Fehler der Undeutlichkeit fallen. Weil der Ton eines Flügels nicht allezeit hinlänglich nachklinget, und langsame und aushaltende 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 der Nothwendigkeit setzt, 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 fortgeheth: so bleibt der Accompagnist bey seiner einfachen 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,

Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements. 235

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 das Zeitmaaß langsamer seyn, als bey der erstern. Die Hauptstimme kann bey diesen Exempeln eine Aushaltung, oder Pausen haben. Wenn man bey (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).

(a)

(b)

(c) Ad. 6 7 (c) 4 7 (c) 4 7 2

(d)

(1)

5 3 6 5 3 6

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



§. 12. Endlich merken wir noch gewisse Ziffern an, welche von einigen bey der Unterweisung bloß 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 angeschlagen, 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 letztern, welche dreystimmig abgefertigt 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.



Von gewissen Zierlichkeiten des Accompaniments. 237

The image displays a page of musical notation, specifically focusing on the piano accompaniment (Accompagnement). The page is numbered 237 and is titled "Von gewissen Zierlichkeiten des Accompaniments." (Of certain ornaments of the accompaniment).

The notation is presented in five systems, each consisting of a single staff. The music is written in a style characteristic of 19th-century piano literature, featuring various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and fingerings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music consists of a series of chords and single notes, with fingerings indicated by numbers 1 through 7. The second system continues the piece, featuring more complex chordal structures and melodic lines. The third system shows a continuation of the musical ideas, with various rests and note values. The fourth system includes a section with a double bar line, suggesting a change in the musical phrase. The fifth system concludes the page with a final chord and a double bar line.

The notation is highly detailed, with many notes and rests, and the fingerings are clearly marked. The overall style is elegant and refined, typical of the era's piano music.

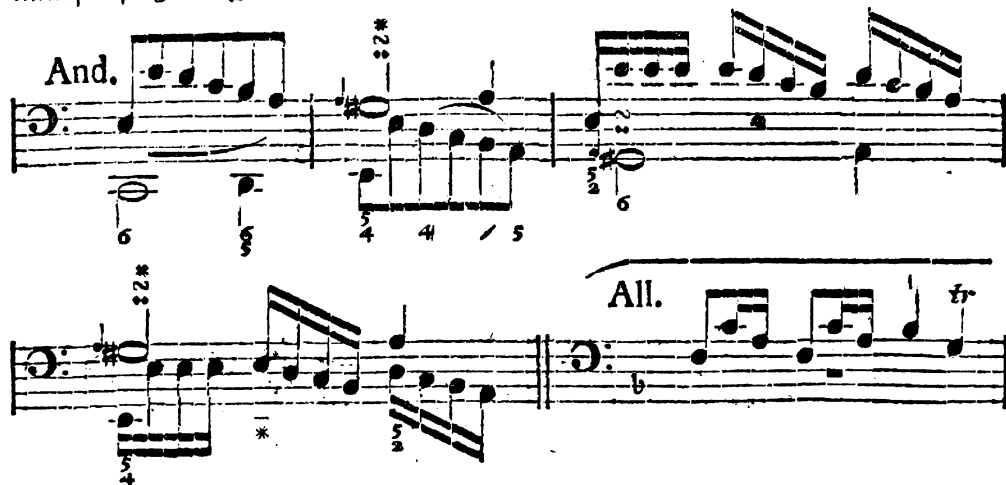


Drey und dreyßigstes Capitel.

Von der Nachahmung.

§. I.

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





§. 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 dem einfachen Noten bleiben. In folgendem Exempel fängt der Baß die Nachahmung an: B. C.



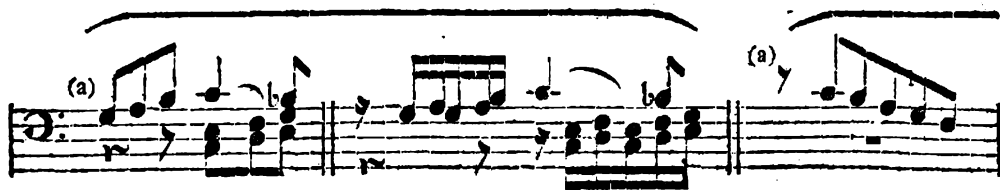
§. 3. Hat der Begleiter einen schlechten Vorgänger, welcher ihm mit ungeschickten, oder gar unrichtigen Veränderungen vorgehet: so muß er das sicherste wählen, und ebenfalls den bloßen vorgeschriebenen Noten folgen. Er setzt sich dadurch außer aller Schuld, und weiß, daß man sich begnügen könne, eine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

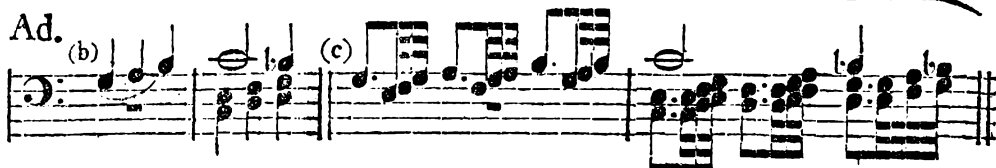
§. 4. Ist der Mitspieler des Accompagnisten hinlänglich geschickt und vernünftig, so kann ihn der letztere, so wie überhaupt durch eine gute Begleitung, also besonders auch bey den veränderten Nachahmungen durch einen geschickten Vorgang und eine richtige Nachfolge aufmuntern, und zuweilen in ein Feuer 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 Einfachen vernünftig

abwechselfn und überhaupt so verfahren, wie im letzten Paragraph des ersten Theils dieses Versuchs gezeigt worden ist. Der Accompanist, 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, ausnehmend endigen könne. Es ist eben so unrecht, wenn beyde zugleich lärmten, 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 ihn die andern zugleich nachfolgen werden.

§. 6. Zuweilen erlauben gewisse Sätze, welche mit bloßen Terzen begleitet werden, daß die Mittelstimme 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 Mittelstimme just in derselben Fortschreitung nachfolgen; man begnügt sich alsdenn eine Nachahmung zu erfinden, welche dieselben Figuren hat und die einfachen Grundnoten beybehält, ob sie gleich etwas wenigß verändert ist.





§. 7. Wer eine gute Einsicht in die Sektunst besitzt, kann auch zuweilen, statt der gewöhnlichen Begleitung, eine Mittelstimme erfinden, welche die Hauptstimme zierlich nachahmet. Die Sätze, wobey viele Septimen- und Sertquintenaccorde vorkommen, indem die Grundnoten steigen und fallen, sind hierzu die bequemsten. Das Zeitmaaß 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 mehrste 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 Accompagnement übersteigt. Bey (b) läßt man zum e die Sexte weg, und nimmt dafür $\frac{3}{2}$, und nachher zum Punkte $\frac{3}{2}$. Bey (c) läßt man zum ersten a ebenfalls die Sexte aus, und greift dafür die 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 Abschnitts ein ähnliches Exempel angeführt. Alle Aufgaben, wobey Fortschreitungen in Quarten 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 sucht 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 mehrern durchgehenden Noten bey sich hat. Wenn man aber alle diese Hülfsmittel nicht brauchen kann, so müssen diejenigen Ziffern wegbleiben, 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 vorzuziehn, wenn man die Noten der Hauptstimme nicht in der Oberstimme mit spielen will. Die erstere Begleitung, wenn sie die Hauptstimme übersteigt, 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 nachschlagenden eckelhaften Octaden vermieden werden. Man läßt daher die in den Signaturen des ersten Tact's steckenden Dissonanzen mit gutem Gewißen aus. Bey (g) bleiben die Anhänge weg, welche man zuweilen am Ende eines Stück's in der Grundstimme findet, wenn bey dem Schlußtriller vorher angehalten worden ist. Der Accompanisthöret alsdenn mit der Hauptstimme zugleich auf.

The image contains four musical examples labeled (a) through (d), written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Example (a) shows a sequence of chords with figures 6, 7, and 6 below them. Example (b) is marked 'besser.' and shows a sequence of chords with figures 8 and 8- below them. Example (c) shows a sequence of chords with figures 7, 4/3, 6/5, and 6 below them. Example (d) shows a sequence of chords with figures 6 and 6 below them.



§. 3. Wenn ein Unifonus einfällt, so kann man die Auflösung der Dissonanzen abbrechen, indem man diesen Unifonum 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 geht. 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 Daß 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 Accompagnement 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 hat seit einiger Zeit angefangen, mit mehrerm Fleiße, als vorher, die kleinen wesentlichen Manieren, und die nöthigen Zeichen des guten Vortrags in der Schribart zu bemerken; möchten doch auch die unbezifferten Bässe nach und nach rarer werden, und die Claviristen weniger Gutwilligkeit zeigen, alles dasjenige gleich zu thun, was man von ihnen fordert! Jeder anderer Diipienist 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 gelernet 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, jemehr ich hierüber nachdachte, desto reicher fand ich die Harmonie an Wendungen, welche durch die Feinheiten des Geschmacks noch alle Tage dergestalt vermehrt werden, daß man unmöglich den freyen Gedanken eines Componisten, welchem die glütige Natur das Uerschöpfliche seines Metiers einsehen läßt, durch fest gesetzte Regeln gleichsam Schranken setzen, und seine willkührlichen Wen-

dungen errathen kann. Und gesetzt, es ließe sich etwas hierin bestimmen: soll man etwa mit dem Auswendiglernen dieser Regeln, deren Anzahl nicht geringe seyn kann, und die dennoch nicht allezeit Strich halten, das Gedächtniß martern? Soll man nachher auf das neue, wenn man nun endlich die gegebenen Regeln gelernet hat, viele Zeit und Mühe verschwenden, um die Ausnahmen wider diese Regeln zu behalten? Und 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 bleibt also unumstößlich wahr, daß zur guten Ausführung eines Stückes eine richtig bezifferte Grundstimme unentbehrlich sey. Jeder Componist, welcher wünscht, daß seine Arbeit so gut als möglich ausgeführt werde, muß auch alle Mittel ergreifen, diesen Eudzweck zu erlangen. Er muß sich also überhaupt in der Schreibart so deutlich erklären, daß er an einem jeden Orte verstanden werden könne. Hierzu gehört vornehmlich mit eine richtige Bezifferung der Grundstimme. Dieses ist das wenigste, was man mit Recht fordern kann, weil wir schon öfter angeführer 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 lehtern. Wer zu bequem oder zu unwißend ist, seine Vässe so, wie es die gute Ausnahme erfordert, selbst zu bezeichnen, der lasse solches durch einen Geschickten Accompanisten verrichten.

§. 4. Bey der Bezifferung muß man zwar nicht alle Kleinigkeiten berühren, und aus einem Generalpaß 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 Accompanisten nicht zu stark bemühen wollen: allein ein geübter Clavierpieler übersieht gar leicht eine Grundstimme, wenn sie auch etwas mehr Andeutungen, als insgemein Mode ist, über sich hat, weil er lange vor der Erlernung des Accompaniments zwey Systeme, manchmal mit vielen Noten, Versetzungs-

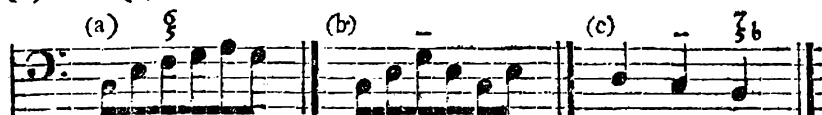
zeichen und andern über einander stehenden Charactern hat übersehen müssen. Was ist aber leichter zu übersehen, jene Systeme mit so vielen verknüpften Schwierigkeiten, oder drey, höchstens vier Ziffern über einander, welche man ohnedem bey der Lehre des Generalbasses kennen lernen muß, welche bey dem fleißigen Accompaniren alle Augenblicke vorkommen, und folglich so unbekannt und fürchterlich nicht seyn können, als mancher bequemer Accompanist vielleicht glaubet?

Sechß und dreyßigstes Capitel.

Von durchgehenden Noten.

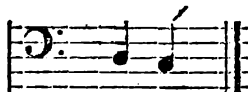
§. 1.

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



§. 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 giebt: 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 Querstriche 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, allerselts ihre eigene Begleitung. Wenn die Grundstimme, anstatt in die Untersecunde zu steigen (c), in die Septime herauf springt (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 ist die Andeutung durch unsern Queerstrich eben so nothwendig, als wenn langsame Noten durchgehen sollen (e).



§. 4. Unter den Grundnoten pflegen ihr eignes Accompagnement zu haben: die Zweyviertheilnoten im Allabreve- und Dreyzwentheiltacte, wenn der letztere kein langsames Tempo hat, und die geschwindesten Noten Achttheile sind; die Viertheile im langsamen Dreyzwentheiltacte, in der sogenannten schlechten Tactart vom Allegretto an, wo keine geschwin-

dere Noten als Zweyhunddreßßigtheile vorkommen, bis zum Presto, und im Drey- und Sechsviertheiltacte bey geschwinden Zeitmaaße; die Achttheile im Viertheiltacte vom Adagio an, bis an das Allegretto, und in langsamen $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{5}{4}$ Tacten. Wenn diese letztern Tactarten ein geschwindes Tempo haben, so hat jede Figur, welche drey Achttheile oder drey Viertheile enthält, ihr eignes Accompagnement.

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

§. 6. Auf was Art gewisse durchgehende Noten mit bloßen Terzen begleitet werden, ist bereits im zwey und dreyßigsten Capitel angeführet worden.

§. 7. Wegen der Abfertigung vieler in einem Tone bleibender und durchgehender Grundnoten wollen wir noch verschiedenes anmerken. Diese Anmerkungen sind auf das Zeitmaaß gerichtet, wie es hier eingeführet ist, und woben die Adagio weit langsamer, und die Allegro weit geschwinder ausgeführt werden, als man in andern Gegenden zu thun pflegt.

§. 8. Von dem langsamen 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 Sechzehnthheile schlägt die linke Hand alle an, und hält sie aus, wenn keine Zeichen des Abstoßens vorhanden sind. Die rechte Hand schlägt zu diesen Sechzehnthheilen, und zu den noch geschwindern Noten halb ausgehaltene Achttheile an, so lange kein besondrer Ausdruck hierinnen eine Aenderung macht. 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 Gehülffen, so muß er sich mit dieser zitternden Bewegung allein martern. Zu ein- und

zweymahl geschwänzten Triolen schlägt 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.

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

§. 10. Im Siciliano, es sey geschwind oder langsam, werden die Viertheile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen und ausgehalten. Die einzelnen Achttheile, welche auf die Viertheile folgen, werden in der rechten Hand ebenfalls mitgespielt. Außerdem mögen die Figuren im Baße aussehen, wie sie wollen, so schlägt 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 Bassachttheilen 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 Theils meines Versuches befindliche Note.

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

§. 13. Wenn man die Einleitungsclauseln nicht mit Terzen, oder auf eine andre zierliche Art, dergleichen wir im zwey und dreyßigsten Capitel angeführet haben, begleiten kann: so läßt man sie durchgehen. Die Anhänge nach dem Schluß 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 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 fis, 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 bleibet 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 Italiänischen guten Singart pflegen die Sänger vor dem Ende einer Aushaltung 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) die Ausführung einer solchen Aushaltung. Diese Art des Vortrages findet man zuweilen ausgeschrieben. Man läßt alsdenn diesen Zierat ohne Begleitung durchgehen, und schlägt 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 Accompagnement dazu ist gleich hinterher bemerkt. Die Bezifferung dieser Exempel bey (l) ist unricht. 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 angemerket. Bey (o) sehen wir die gute Art, zur Warnung überflüssige Ziffern über durchgehende Noten zu setzen. Man giebt dadurch mäßigen Accompagnisten die Nothwendigkeit der Verdoppelung deutlich zu erkennen, damit Fehler vermieden werden. Bey (p) ist der Queerstrich deswegen nöthig, damit man nicht, statt die vorige Harmonie zu wiederholen, den Dreyklang zur folgenden Note über der Pause anschlage.

The musical score consists of six staves of music, each with various annotations and fingerings. The notation includes notes, rests, and accidentals, with fingerings indicated by numbers 1-6. The score is divided into sections labeled (a) through (i).

(a) First staff: A series of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. A double bar line is present.

(b) Second staff: A series of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. A double bar line is present.

(c) Third staff: A series of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. A double bar line is present.

(d) Fourth staff: A series of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. A double bar line is present.

(e) Fifth staff: A series of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. A double bar line is present.

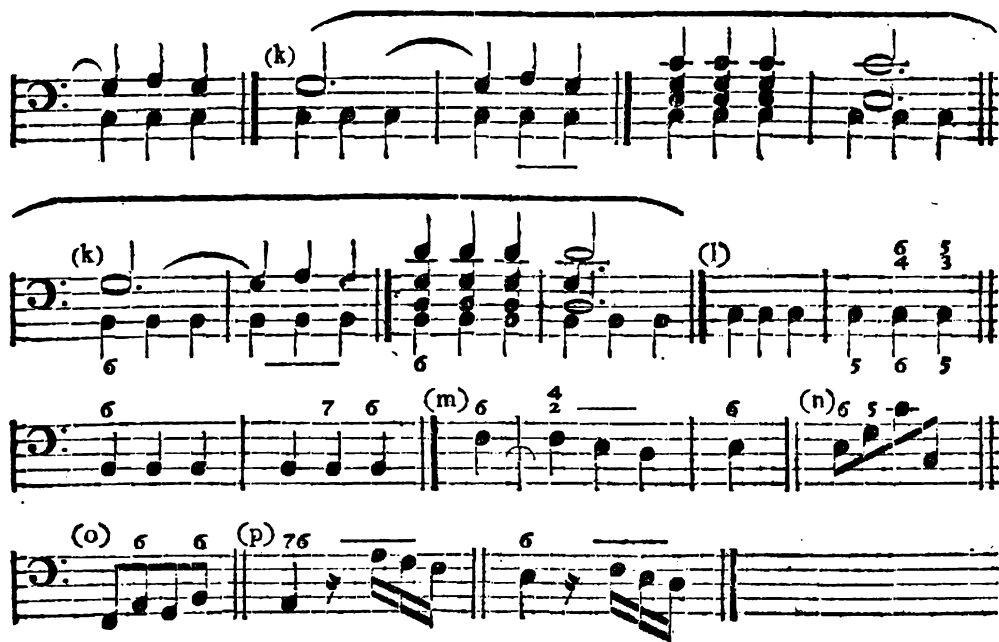
(f) Sixth staff: A series of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. A double bar line is present.

(g) Seventh staff: A series of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. A double bar line is present.

(h) Eighth staff: A series of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. A double bar line is present.

(i) Ninth staff: A series of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. A double bar line is present.

The tempo marking "Allegro." is placed between the sixth and seventh staves.



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.

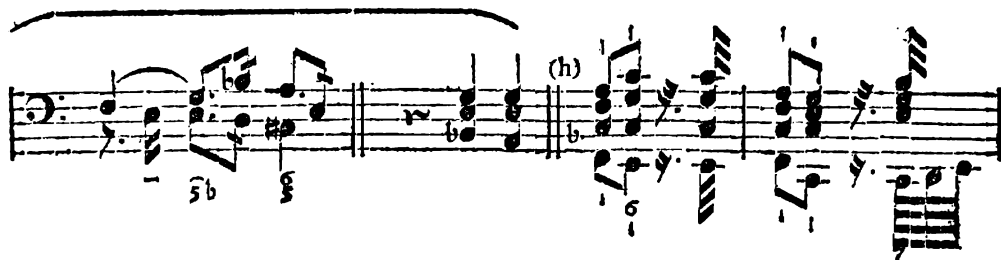
§. 2. Diejenigen Bezeifferer, welche dieses Vorschlagen andeuten, indem sie die Aufgabe, oder den Queerstrich, welcher der auf die kurze Pause folgenden Grundnote zukommt, über die Pause setzen, thun sehr wohl, und es wäre zu wünschen, daß jedermann, zur Erleichterung vieler Accompanisten, diese Genauigkeit 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 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 geübter Accompagnist fällt erst bey dem c mit dem Sextenaccord 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 hurtigem 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. Bey (d) ist es wegen der Unbeweglichkeit der Hauptstimme, und wegen der rückenden Noten im Baße nöthig, daß die Harmonie, auch bey einem langsamem Zeitmaasse, in Achttheilen angeschlagen werde. Das erste Achttheil kann allenfalls ohne Begleitung vorbegehen, um das Piano, womit gemeiniglich eine Aushaltung angefangen wird, nicht zu verdunkeln. Bey (e) ist das Vorschlagen zur Pause unentbehrlich, zumal wenn dieses Exempel bey einem weitläuftigen 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 bald in der Mitte des Theaters, zuweilen unter vielem Geräusche abgesungen werden. Hier muß der Clavierist führen, und bey der kurzen Pause das Signal durch einen so starken Anschlag, als nur möglich ist, geben.

Bei (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 Einklange zugleich einfallen, wird nicht vorgeschlagen. Bei dem Exempel (g) mit punctirten Noten schlägt der Accompagnist 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 Baße nach französischen Geschmacke muß ohne vorzuschlagen accompagniret werden, weil es sonst vieles von seinem Tröstigen verliert. 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 beygefügt. Bei (k) leidet der Vorschlag keinen Dreyklang zur pause; man pausirt also am besten mit der rechten Hand ein Achttheil. Bei (l) wird zu den Puncten und gebundenen Noten vorgeschlagen.

The image displays seven musical examples, labeled (a) through (g), arranged in three rows. Each example is written on a single staff with a bass clef. Above the first staff, the tempo markings 'Allegretto.' and 'Presto.' are indicated. Above the third staff, 'Presto.' and 'Allegro.' are indicated. Examples (a) and (b) are on the first line, (c) and (d) on the second, and (e) through (g) on the third. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Example (a) shows a sequence of eighth notes. Example (b) features a half note followed by eighth notes. Example (c) has a half note and eighth notes. Example (d) includes a half note and eighth notes with a key signature change to one flat. Example (e) shows a series of sixteenth notes. Example (f) features a half note and eighth notes. Example (g) shows a half note and eighth notes with a key signature change to one flat.



Acht und dreyßigstes Capitel.

Vom Recitativ.

§. 1.

Die Recitative waren vor nicht gar langer Zeit von lauter Verwechslungen 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 Accompagnist darf also bey der Abfertigung der Recitative von der jetzigen Art nicht so sehr mehr schweigen, wie vordem. Indessen ist doch noch allhier eine genaue Bezifferung nöthig, wenn auch die Hauptstimme über dem Baße steht.

§. 2. Gewisse Recitative, wobey der Baß, oder die übrigen dazu gesetzten Instrumente entweder ein gewisses Subject, oder eine solche Bewegung in Noten haben, welche beständig fortdauert, ohne sich an die Absätze der Singstimme zu kehren, müssen wegen der guten Ordnung strenge nach der Eintheilung des Tactes ausgeführt 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 eingetheilt werden: Ein Accompagnist muß in beyden Fällen genau aufmerksam seyn, besonders in dem letztern. Er muß beständig auf den Ausführer der Hauptstimme hören, und wenn das Recitativ mit Action ist, auch sehen, damit er mit seinem Accompagnement 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 Aufschlag 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 beschleunigten Vortrage niemals gestöhret, weil er bey Zeiten die Modulation und Beschaffenheit der Harmonie beständig voraus weiß. Wenn man unter zweyen Uebeln wählen müste, so würde hier das Eilen dem Schleppen vorzuziehen seyn. Doch besser ist allezeit besser. Bey der geschwinden Declamation muß sich der Accompagnist des Harpeggirens 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 dauernder Harmonie gebraucht wird, 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 Dichters weitläufig ist, wo der Sänger auf dem Theater von seinen Begleitern entfernt declamiren muß, wo noch dazu die Bässe zertheilet spielen: so wartet der erste Flügel, wenn zween da sind, die Cadenzen der Singstimme nicht völlig ab, sondern schlägt schon bey den letzten Silben die von Rechts wegen erst darauf folgende Harmonie an, damit die übrigen Bässe oder Instrumente sich bey Zeiten hiernach richten und mit einfallen können.

§. 4. Die Geschwindigkeit und Langsamkeit des Harpeggio bey der Begleitung hängt von dem 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 abgestoßene Noten kriegt, sogleich schlägt auch der Clavierist die Harmonien, ohne Harpeggio, kurz und trozig mit vollen Händen an. Wenn auch schon in diesem Falle weise gebundene Noten da stehen sollten, so bleibt man dennoch bey dem kurz abgestoßenem Vortrag. Die Stärke des Anschlages ist vor dem Theater, bey auswändig 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 angepaßt werden muß.

§. 5. Bey 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 Nachschlage 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 reinklingend zu machen. Das Harpeggio fällt überhaupt auf dem Pfeiswerke weg. Außer der gebrochnen Harmonie brauchet man auch auf den übrigen Clavierinstrumenten zu der Begleitung der Recitative keine andere Manier und Zierlichkeit.

§. 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 Accompagnist einander beständig deutlich hören können. Wenn der Inhalt der Worte, oder eine dazwischen kommende Action machet, daß der Sänger nach der vorgeschlagenen Harmonie nicht gleich anfängt: so bricht der Accompagnist die Harmonie noch einmal langsam von unten in die Höhe, bis er merket, daß die Declamation wieder angehet. Man muß überhaupt, wenn es nicht höchstnöthig 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 dazwischen kommenden kleinen Veränderungen der Harmonie, dergleichen 8b7 oder 63b seyn, wenn sie bloß der Grundstimme angehen, und zuweilen oft hintereinander vorkommen, 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 hergesagt 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 wegschlichen, welches letztere aus Ursachen tiefer angeleget ist, als das Parterre.

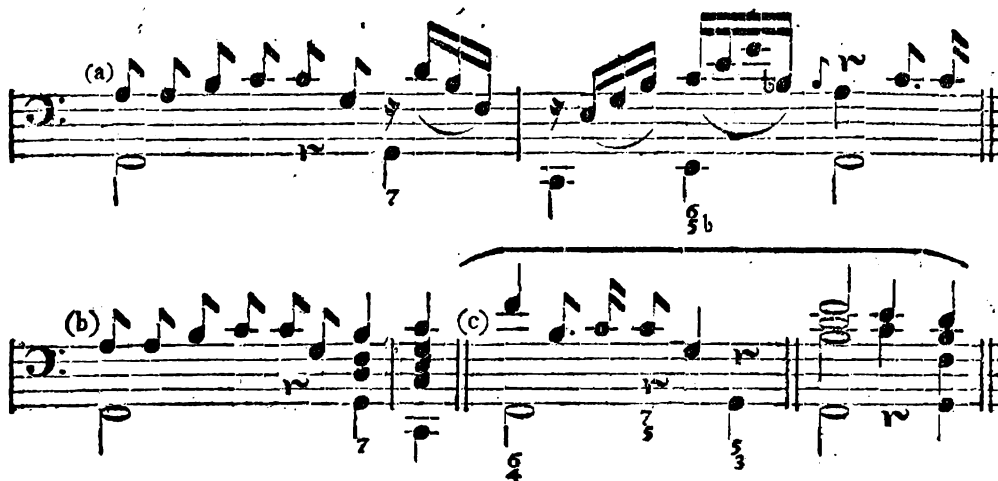
§. 7. Wenn der Sänger nicht recht tonfeste ist, so thut man besser, daß man die Harmonie zugleich einigemal hinter einander anschlägt, als wenn man einzelne Intervalle angiebt. Bey den Recitativen kommt es hauptsächlich auf die Richtigkeit der Harmonie an, und man muß nicht allezeit fordern, daß der Sänger, zumal bey gleichgültigen Stellen, just die vorgeschriebenen Noten, und keine andern 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 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 steht: 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 Hülfe 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 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 Liebe bey Zeiten ein merkliches Zeichen geben, damit sie alle zugleich geschwind einfallen können (b). Das Exempel (c) erfordert zum f den Serquartenaccord, woben man gerne die Octave in der obersten Stimme nimmt; zur Pause wird nachher die Septime und Quinte vom f angeschlagen. Endlich gehöret noch hierher das Exempel (e) des vierten Paragraphen im vorigen Capitel mit der dazu gehörigen Anmerkung, wohin ich meine Leser verweise. Man kann von diesen Exempel auf mehrere von derselben Art schließen.



Neun und dreyßigstes Capitel.

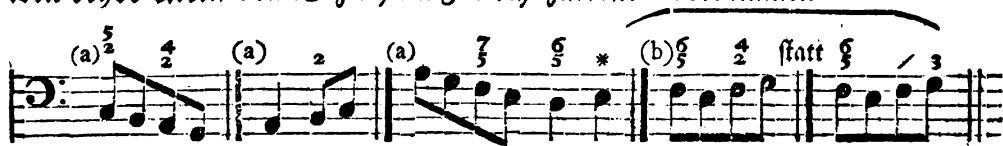
Von den Wechselnoten.

§. 1.

Wir haben bereits im ersten Capitel erklärt, was unter dem irregulären Durchgange, oder unter den Wechselnoten verstanden werde. Die Andeutung davon ist sehr nothwendig, weil die Anfänger im Generalbasse diese Noten nicht leicht errathen können.

§. 2. Einige beziffern die dem innerlichen Werthe nach lange, und zur Harmonie anschlagnende 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 gewöhnlichen Folge, welche sich bey der ersten Art der Bezifferung mehrtheils 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.

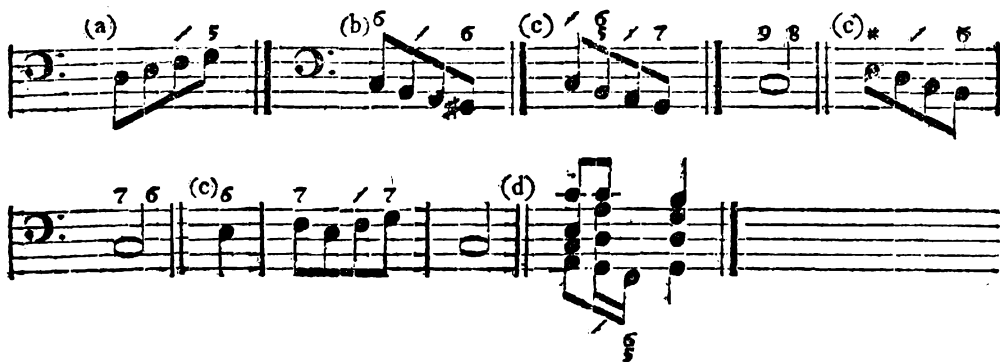


§. 3. Die dem innerlichen Werthe nach lange Noten bey dem irregulären Durchgange sind als ausgeschriebene und in den Tact mit eingetheilte Vorschläge zu betrachten, davon die Geltung genau bestimmt ist. Die rechte Hand nimmt zu diesen Vorschlägen die Harmonie, welche der folgenden Grundnote eigentlich 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 verlieren die vorausgenommenen Dissonanzen von ihrem Wesentlichen und ihren Gerechtsamen, ob sie gleich zu der anschlagenden Grundnote consoniren (c).



§. 4. Bey den Wechselnoten kann der Drehklang ohne Andeutung nicht seyn, sondern er muß wenigstens durch eine Ziffer vorgebildet werden (a). Wenn nach dem schrägen Striche Aufgaben folgen, woben die Verdoppelung nöthig ist (b), oder welche überhaupt mehr, als eine Art der

Begleitung haben (c), so muß der Accompagnist schon vorher auf die richtige Einrichtung der Harmonie bedacht seyn, besonders wenn Fehler vermieden werden sollen (d).



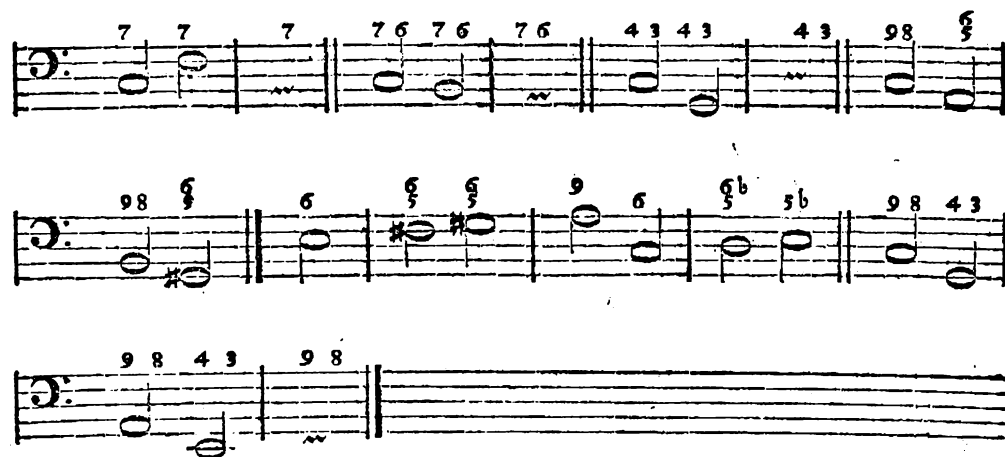
Vierzigstes Capitel.

Vom Baßthema.

§. 1.

Ein gutes Baßthema mit einer ungezwungenen Ausarbeitung gehört mit zu den Meisterstücken der Composition. Die berühmten Capelmeister Telemann und Graun, nebst meinem seligen Vater, haben in dieser Art vortrefliche Proben abgelegt, welche zu vollkommenen Mustern dienen können. Der Gesang eines solchen Thema muß eine männliche Annehmlichkeit haben, welche zuweilen aus dem übrigen Stimmen der dazu gehörigen Harmonie durch eine Brechung derselben, oder durch andere Auszierungen der Modulation etwas hervor, ohne das Fundament zu verstellen. Die Modulation darf nicht ausschweifen. Die Cadenzen und Einschnitte müssen baßmäßig seyn, wenigstens müssen die letztern 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 wollte. 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: Quintquarten: Sextquinten: 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 ein guter Baß setzen ließe. Einem verständigen Accompagnisten 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 Stegreife eine Grundstimme dazu, mit der gehdrigen 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 hinschreibt, der weiter nichts ausdrückt. Diese letztern Themata

haben jedoch noch dieses gute, daß sie ein geschicktes Accompagnement 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 Accompagnist 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 gehdret 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 spühret, wenn die Harmonie dazu fehlt, 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.

§. 4. Das Accompagnement eines Baßthema kann zweyerley seyn, und giebt allezeit einem geschickten Accompagnisten eine gute Gelegenheit, seine Wissenschaft zu zeigen. Wer hinlängliche Einsichten in die Setzkunst 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 Stückes abgepaßt seyn, und darf die Hauptstimme niemals einschränken.

§. 5. Wer aber die hierzu gehdrigen Fähigkeiten nicht besizet, bleibt bey seiner vorgeschriebenen Harmonie, und trägt 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 Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bey andern Stücken zu geschehen pfeget, 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 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 Erfolge gelernet 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 prophezejen kann, wenn er nicht zu spät anfängt, und wenn er viel schreibt.

§. 3 Eine freye Fantasie besteht aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführt werden können. Man muß hierbey eine Tonart festsetzen, mit welcher man anfängt und endigt. Ohngeacht in solchen Fantasien keine Tacteintheilung Statt findet, so verlanget 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 Eitung der Noten, damit man seine Gedanken aufschreiben könne. Es pfeget alsdenn gemeinlich der Bierviertheiltact diesen Fantasien vorgesezt zu werden, und man erkennt die Beschaffenheit des Zeitmaaßes aus den im Anfange darüber geschriebenen Wörtern. Wir sind bereits aus dem ersten Theile dieses Versuchs, in dem letzten Hauptstücke desselben, 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 lekttern nicht wohl kettenweise vorbringen, weil die Orgeln selten gut temperirt sind. Das Clavicord und Fortepiano sind zu unser Fantasie die bequemsten Instrumente. Beyde Können und müssen rein gestimmt seyn. Das ungedämfte 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 lekttern muß der Stoff des Vorspielers seyn: bey einer Fantasie hingegen, ohne weitere Absicht, hat der Clavirist 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 verstiegen, 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 Schluß wieder lange darinnen aufhalten, damit die Zuhörer zu dem Ende der Fantasie vorbereitet werden, und die Haupttonart zuletzt dem Gedächtniße gut eingepräget werde.

§. 7. Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenfalls Clavierspieler von wenigen Fähigkeiten bey dem Vorspielen 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 ge-

[illegible]

The musical score consists of six staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and figured bass notation (numbers 1-7, sometimes with flats or sharps). The staves are labeled with letters (b), (c), (d), and (e) in parentheses. The first staff has a 4/4 time signature. The second staff has a 3/4 time signature. The third staff has a 3/4 time signature. The fourth staff has a 3/4 time signature. The fifth staff has a 3/4 time signature. The sixth staff has a 3/4 time signature. The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs at the end of the first, second, fourth, and fifth staves.

§. 8. Bey Fantasien, wo man Zeit genug hat: sich hören zu lassen, weicht man in andere Tonarten weitläufiger aus. Hierzu werden nicht eben förmliche Schlußcadenzen allezeit erfordert; diese letztern finden am Ende, und allensfalls 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 Fantastiren 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 dabey versteckt werde.



§. 9. Man kann bey einer freyen Fantasie aus der Haupttonart in die nächstverwandten, in die etwas entfernten, und in alle übrigen Tonarten ausweichen. So wenig man bey Stücken, welche strenge nach dem Tact ausgeführt werden, fremde und viele weitläufige Ausweichungen vornehmen darf: so einfältig klinget eine Fantasie, welche bey den nächsten Tonarten stehen bleibet. In den harten Tonarten geschehen die nächsten Ausweichungen bekannter maßen in die Quinte mit der großen Terz, und in die Sexte mit der kleinen. Aus den Molldönen gehet man zunächst in die Terz mit dem harten Dreyklange, und in die Quinte mit dem weichen. Wenn man in entlegnere Tonarten gehen will, so geschieht es bey dem Durtdönen in die Secunde und Terz mit dem weichen Dreyklange, und in die Quarte mit dem harten. Aus den Moltdönen 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 absteigen. Dieses letztere kann man aus den musicalischen Circeln 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 circelmäßig durchzugehen. Wir überlassen dem eignen Nachsinnen unserer Leser, durch eine geschickte Ergreifung des semitonii modi Proben in der nähern Ausweichungen vorzunehmen, und wollen, der Kürze wegen, bloß einige besondere Arten, in die nahe verwandten Tonarten nach und nach zu kommen, durch die hierunter vorgebildeten 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 schreckt uns ab, diesen Satz klar zu beweisen.

The image displays five staves of musical notation in bass clef, illustrating various chromatic and diatonic progressions. Each staff contains a sequence of notes with figured bass notation (figures) written above and below the notes. The figures are as follows:

- Staff 1: 6b, 7, 4, 5, 8b, 7, 3, 2, 5, b, 7, 5, 6, 5, 4#
- Staff 2: 4, 3, 4, 6, 7, 6, 4, 6, 4, 3, 5, 6, b, 7, 6, 4, 6, 4, 5
- Staff 3: 5b, 4b, b, 7, 5b, 6, *, b, 2, 6, b, 4, 3
- Staff 4: b, 7, 4, 5b, b, 7, 6, 4, 5, 7, 5, 6, 7, 5, 6, 4, b, 7, *
- Staff 5: 7, 4, 6, b, 7, 5b, 6, 4, 3, b, 7, 4, 5b, b, 7, 6, 4, 7, 4, 5

§. 10. In folgenden Exempeln wird die Art vorgebildet, aus einer harten Tonart durch wenige Umwege in die übrigen Tonarten, welche in vorigen Paragraph noch nicht berührt worden sind, auszuweichen. Die nahe Verwandtschaft des a mol mit dem c dur überhebt uns der Weilsänstigkeit, noch eben so viele Exempel, wo die weiche Tonart zum Grunde liegt, anzuführen. Wenn man entlegenerere Tonarten nicht nur obenhin berühren, sondern darein förmlich ausweichen will: so muß man bey der bloßen Ergreifung des seinitonii modi nicht berühren, 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 allmählig 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, wobery man anfängt, sich etwas weit von der festgesetzten Tonart zu entfernen, etwas länger aufhalten müsse, als bey den übrigen. Durch das Versetzen dieser, und der bereits angeführten Exempel, und durch die Verbindung derselben erlanget man nach und nach eine besondere Fertigkeit im Ausweichen





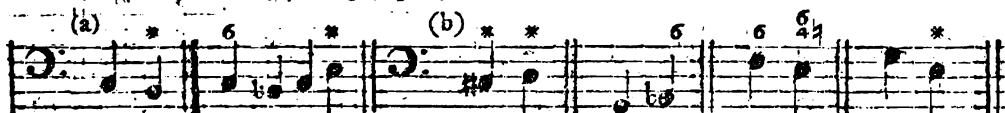
§. 11. Auf eine noch kürzere, und dabey angenehme überraschende Art in die entferntesten Tonarten zu kommen, ist kein Accord so bequem und fruchtbar, als der Septimenaccord mit der verminderten Septime und falschen Quinte, weil durch seine Verkehrlungen, und durch die Verwechslung des Klanggeschlechts 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 unzu-
 übersehendes Feld von harmonischer Mannigfaltigkeit; Sollte es alsdenn wohl noch schwer 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 dreyen über einander gesetzten kleinen Terzen besteht, nur dreye möglich; bey dem vierten ist die Wiederholung des ersten 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, vergleichen

chromatische Säge nur dann und wann, mit guter Art, und langsam vorzutragen.



§. 12. Durch eine richtige Kenntniß und einen muthigen Gebrauch der Harmonie wird man Meister von allen Tonarten, und der Componist erfindet dadurch auch im Galanten Stil, Modulationen, die noch nicht da gewesen sind. Man modulirt alsdann wohin man will; bald langsam, in Galanten, und sogar auch in gearbeiteten Stücken, allezeit aber auf eine gefällige und überraschende Art. Klugheit, Wissenschaft und Muth leiden keine solche eingeschränkte Ausweichungen, dergleichen unsere Alten vorschrieben. Diese letztern blieben in ihren Gränzen, und das Modulationsfeld war damals noch nicht so stark bearbeitet, als es nun ist. Viele unserer heutigen Componisten lernen nicht genug. Sie verlassen sich auf ihr Genie. Sie halten die Wissenschaft der Harmonie zu schwer, zu trocken, und für ihr Genie zu einschränkend, weil sie solche nicht genug kennen, und nicht viel davon gelernt haben. Alle ihre Modulationen sind schon da gewesen, und die meisten davon bey alten guten Componisten, die sie so sehr verachten. Sie verkleistern ihre Gänge mit Tändeleien, Harfen-Bässen und andern Kleinigkeiten. Hingegen kann man durch eine gute Anleitung und durch gute Muster dahin kommen, daß man auf die gewöhnliche Art, auf eine etwas entfernte Weise, und auf eine ganz entlegene Art neu, angenehm und überraschend moduliren lernt. Von solchen Arten kommen viele Proben in meinen Clavier Sonaten, Rondos, Fantasien, in meinem Heilig und besonders auch in einem Duett aus meiner Auferstehung Jesu vor, wo auf die natürlichste Art, ohne enharmonische Künste der Zuhörer überraschet wird. Im gedachten Duett aus dem d moll wird, bey der 6ten Veränderung der Grundstimme, durch b moll ins a moll modulirt.

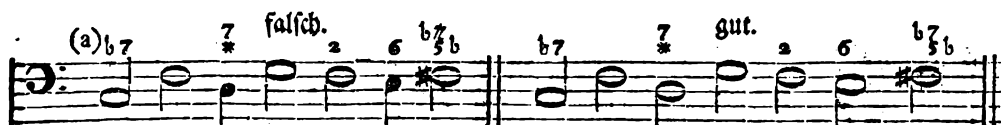
Solchen ganz gewöhnlichen Modulationen einen besondern Ausdruck zu geben, nimmt man gewisse Mittel zur Hülfe; z. E. Ruhezeichen, Pausen, abwechselnde hohe und tiefe Lagen, Stärke, Schwäche, verschiedenes Tempo und Geltung der Noten, Verschiedenheit der Stimmen und Instrumente; und a. m. Nimmt man hierzu den vernünftigen Gebrauch der enharmonischen Künste: welcher Reichthum eröffnet sich da, immer neu und immer angenehm frappant zu moduliren! Nur muß man diese Gewürze nicht zu oft brauchen, wie wir schon gesagt haben.



Die Exempel unter (a) sind aus einem meiner Rondos, und die unter (b) aus meinem Heilig genommen. Sie enthalten alle ganz gewöhnliche Modulationen. Bey Gelegenheit des dritten Exempels unter (a) wurde ich, indem ich dies Rondo spielte, gefragt: wer wird sich außer ihnen wagen, aus dem c dur gleich unmittelbar ins e dur zu gehen? Ich antwortete: derjenige wird und kann es sicher thun, wer da weiß, daß e von a die Dominante, und a moll mit c dur sehr nahe verwandt ist. Bey meinem Heilig schließt die Ariette im g dur und das Heilig tritt mit e dur ein. Ohne der Ariette würde dieser Eintritt unbedeutend seyn. Die Modulation des ersten Exempels (b) kommt 3mal mit großer Wirkung vor, ohngeacht diese Modulation nichts weniger als neu ist. Man findet sie fast alle Augenblicke. Das erhabene der Anbetung Gottes erforderte einen besondern Eindruck.

§. 13. Das schöne der Mannigfaltigkeit entfindet 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 vollkommene Griffe ermüden das Ohr. Die Leidenschaften werden dadurch weder erregt, noch gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie vorzüglich sollte 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. Diese 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 Ausföhrung in allerhand Figuren diejenige Harmonie angenehm machen, welche durch einen platten Anschlag derselben einfältig klinget. In der linken Hand können die meisten Dissonanzen ebenfalls verdoppelt werden. Die dadurch entstehenden Octaven verträgt 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.



§. 14. Alle Accorde können auf vielerley Art gebrochen, und in geschwinden und langsamem Figuren ausgedrückt werden. Die Brechungen eines Accordes, woben sowohl dessen Haupt: als auch gewisse Nebenintervalle wiederholet werden (a), sind besonders angenehm, weil sie mehr Veränderungen hervorbringen, als ein simples Harpeggio, woben man bloß die Stimmen so, wie sie in den Händen liegen, nach und nach anschläget. Bey 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 Untersecunde (c) mit berühren, ohne sie nachher liegen zu lassen. Dieses nennet man: mit Acciaccaturen brechen. Bey den Läufern werden die ledigen Intervalle der Accorde ausgefüllt: 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 Intervalle eingeschaltet werden (e): so entstehen hieraus angenehme Veränderungen. Die Läufer, woben viele Progressionen durch halbe Töne vorkommen, erfordern eine mäßige Geschwindigkeit. Es können zuweilen mitten in dem Laufwerk allerhand Aufgaben abwechseln (f). Der Dreyklang mit seinen Verlehrungen

kann einerley Läufer haben, und der Septimenaccord mit seinen Verkehrungen ebenfalls. Man vermeidet zuweilen bey den Aufgaben, worin eine überflüssige Secunde 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 Versuchs sehen.

The image displays five musical staves, each illustrating a different chromatic progression or chord sequence. The notation is in 3/4 time and uses a key signature of one sharp (F#).

- Staff 1:** Shows a sequence of chords moving chromatically upwards. The first chord is a triad (F#, A, C), followed by a dyad (A, C), and then a triad (C, E, G). The sequence continues with similar chromatic shifts.
- Staff 2:** Illustrates a chromatic progression starting with a triad (F#, A, C) and moving through various dyads and triads, including a final triad (C, E, G).
- Staff 3:** Labeled with (b), (c), and (c), this staff shows a chromatic progression with a double bar line. It features a sequence of chords moving chromatically, including a final triad (C, E, G).
- Staff 4:** Labeled (d), this staff shows a chromatic progression in the bass clef. It starts with a triad (F#, A, C) and moves through various dyads and triads, including a final triad (C, E, G).
- Staff 5:** Labeled (e), this staff shows a chromatic progression in the bass clef. It features a sequence of chords moving chromatically, including a final triad (C, E, G).



§. 15. Damit meine Leser in verbundenen Exempeln von allerhand Art einen deutlichen und nußbaren 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 vermischer, dieses bestehet mehrentheils aus ganz natürlichen und gewöhnlichen Sätzen. Ich habe das Gerippe von dem letztern, in beizuferten Grundnoten, hierunter vorgestellt. Die Geltung der Noten ist so gut, als es hat seyn können, ausgedruckt. 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 Intervalle in den langsamen vollen Griffen, welche alle harpeggiert werden, haben einerley Geltung, ob man schon des engen Raumes wegen, zu mehrerer Deutlichkeit, weiße und schwarze Noten hat über einander setzen müssen. Bey (1) sehen wir die lange Aufhaltung der Harmonie im Haupttone bey dem Anfange und Ende. Bey (2) gehet eine

280 Ein und vierzigstes Capitel. Von der freyen Fantasie.

Ausweichung in die Quinte vor, worinnen man eine ganze Weile bleibt, bis bey (x) die Harmonie in das weiche $\sharp$ 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, woben die Grundstimme mit Fleiß weggelassen worden ist. Der Uebergang vom $\sharp$ mit dem Septimenaccord, zum nächsten $\flat$ mit dem Secundenaccord, verräth eine Ellipsin, weil eigentlich der Sextquartenaccord vom $\sharp$ oder c mit dem Dreyklange hätte vorhergehen sollen. Bey (4) scheint die Harmonie in das weiche d 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 wollte, 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)