Georg Simon Löhleins

Clavier-Schule,

oder

kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie,

durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret.

BIBLIOTHEK CASSIANEUM
DONAUWÖRTH

Vierte und verbesserte Auflage.

Leipzig und Züllichau,
auf Kosten der Waisenhaus- und Frommannischen Buchhandlung, 1782.

11162032

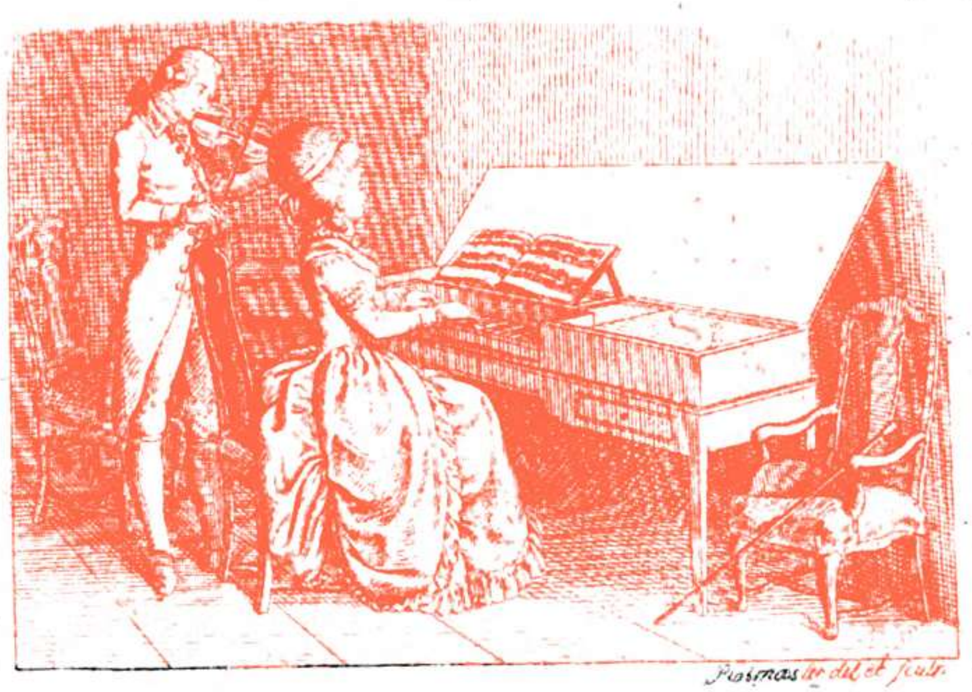
Georg Simon Löhleins

Clavier-Schule,

oder

kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie,

durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret.



BIBLIOTHECA CASSINENSIS
DONUM AUCTORIS

Vierte und verbesserte Auflage.

Leipzig und Züllichau,
auf Kosten der Waisenhaus- und Frommannischen Buchhandlung, 1782.

11162032

Ausp. 9925

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Vorbericht.

Der Vorzug, den das Clavier, in Ansehung der Vollstimmigkeit, mit Recht über andere musikalische Instrumente behauptet, ist wohl die Ursache, daß dessen Ausübung so viele Liebhaber findet; und daß man für kein Instrument so viele Anweisungen geschrieben hat, als eben für dieses. Es haben sich die größten Musikverständigen damit beschäftiget. Wer kennet nicht den fürtrefflichen Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, sowohl, als über das Accompagnement, eines großen Bachs? Was hat nicht ein Marpurg und Sorge, in diesem Fache, schon für treffliche Sachen geliefert? Andere zu geschweigen, deren Verdienste ich mir nicht getraue abzusprechen. Es scheint also ein sehr großer Ueberfluß zu seyn, die Anzahl dieser Unterweisungen zu vermehren. Da aber die Erfahrung lehret, daß viele, bey Erlernung dieses Instruments, durch einen übel gewählten Unterricht, entweder gleich in der Anlage der Fingersetzung, der Manieren, und des Tactes, eine üble Richtung bekommen, oder auch in der Folge, durch den Anschein, unzuüberwindender Schwierigkeiten, ganz davon abgeschrecket werden; und da auch die meisten, so für die Anfänger dieses Instruments geschrieben haben, einen gewissen Grad der Vollkommenheit voraussetzen; so glaube ich, ein Werkchen dieser Art, wird nicht gänzlich

ohne Nutzen seyn. Es wird sowohl ein Lehrender als Lernender, etwas nützliches darinnen finden.

Die Einrichtung betreffend: so geht der erste Theil dahin, einem Anfänger, einen richtigen Begriff von den Noten, den Pausen, der Fingerordnung, dem Tackte, und von den Clavierzierrathen, kurz, von dem, was zur Melodie gehöret, zu machen. Zu dem Ende, werden einige besonders hierzu eingerichtete kleine Stückchen, mit der darüber geschriebenen Applicatur, welche Stufenweise an der Schwierigkeit zunehmen, beygefüget seyn, die einem Anfänger den rechten Weg zu andern Stücken guter Meister bahnen sollen.

Der zweyte Theil, erkläret die Harmonie aus ihrer Quelle; wie sie nämlich aus der Natur des Klanges entstehet; wie die harmonischen Sätze, durch die Versetzung auseinander her zu leiten; wie die Dissonanzen zu behandeln, u. s. w. Kurz, dessen Absicht ist: die so trockene als mühsame Lehre vom Accompagnement leicht und angenehm zu machen; aus dieser Ursache ist bey jedem neuen Accorde oder Harmonie, ein practisches Beyspiel beygefüget, um die Regeln dadurch zugleich in der Anwendung zu zeigen, und desto deutlicher und faßlicher zu machen. Diese Beyspiele werden außerdem so eingerichtet, daß man sie auch als Handstücke gebrauchen kann.

Am Ende, wird noch ein kleiner Anhang von den Kunstgriffen einen unbezifferten Baß zu accompagniren, nebst den damit verknüpften Ausweichungen der Töne, wie auch vom Spielen aus dem Stegreife, beygefüget werden. Damit aber ist es nicht gemeynet,

net, daß man ohne Beyhülfe eines Lehrmeisters, aus diesem Tractätchen das Clavier erlernen könne? Keinesweges. Dergleichen Lehrbücher gehören unter die frommen Wünsche: Viva vox docet. Die Hauptabsicht davon ist: ein Wegweiser für den Meister und Schüler zu seyn. Ich habe mich bey den Regeln und Exempeln der möglichsten Kürze beflissen, um sowohl die Geduld, als den Aufwand meiner Leser, zu schonen; deswegen steht manchmal etwas in einer Anmerkung, woraus vielleicht ein anderer eine weitläuftige Regel würde gemacht haben, um nur viele Bogen zu beschreiben. Allein: Quod potest fieri per pauca, non debet fieri per plura. Zu was dienet der Ueberfluß?

Ich bin, bey Ableitung der Harmonien, Rameau gefolget, weil mir diese Art die natürlichste schiene. Von der Vermischung der Harmonien, von Zusetzen u. d. gl. habe ich mit Vorbedacht nichts gesaget, um den Anfänger, für welchen hauptsächlich diese Anweisung geschrieben ist, nicht in ein musikalisches Labyrinth zu führen. Wer sich davon Unterricht holen will, der darf nur Herrn Marpurgs Handbuch bey dem Generalbasse u. s. w. oder Herrn Sorgens Compendium harmonicum nachschlagen, da wird er allerley Raritäten finden.

Die Grundregeln der Harmonie, sind in der Musik, so wie im ganzen Reiche der Natur, immer einerley, so sehr auch die Melodie der veränderlichen Mode unterworfen ist; deswegen wird man mir verzeihen, wenn ich weiter nichts sagen kann, als was schon viele andere vor mir gesaget haben. Nur in Ansehung der gewählten Lehrart, durch practische Beyspiele,

möchte sich diese Anweisung von andern dieser Art unterscheiden. Die Anmerkungen, welche ich bey einem vieljährigen Unterrichtgeben gemacht, und zum Nutzen meiner Schüler habe gesucht anzuwenden, überzeugen mich durch die Erfahrung, daß dieses der kürzeste und bequemste Weg, sowohl im galanten Spielen, als im Accompagnement, was gründliches zu erlernen, sey. Ich wünsche, daß ich mich nicht in meinen Anmerkungen geirret habe; und daß gegenwärtiges Tractätchen seinen Entzweck erreichen möge; nämlich dem Schüler die Bahne zu brechen, und ihn auf die rechte Straße zu führen, wo es ihm alsdenn nicht wird schwer fallen, selbst ohne Gefahr weiter zu gehen. Habe ich dieses mir vorgesetzte Ziel erreichet, so wird es eine hinlängliche Belohnung meiner Bemühung seyn. Hiermit empfiehlet sich dem geneigten Leser zum gütigsten Wohlwollen

Leipzig,
den ersten May, 1765.

Der Verfasser.

Vorbericht
zur dritten Auflage.

Das Bestreben, durch seine Bemühungen Nutzen zu schaffen, ist die größte Triebfeder aller Gutdenkenden. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß man auch selbst mit dem besten Vorsatze, seine Absichten dennoch verfehlen kann; weil uns die Eigenliebe, der gefährlichste Feind der Wahrheit, öfters täuschet, und falsche schmeichelnde Bilder von unsern Fähigkeiten vormalt. Man weis aber auch, daß oft der Eigennutz, und andere niedrige Griffe, manches Gute unterdrücket: und daß man dagegen das Publikum durch selbst gemachte, oder erkaufte Lobeserhebungen, mit schlechten Sachen hintergehet. Allein die Zeit, die standhafte Freundin der Wahrheit, entscheidet den Werth jeder Sache durch die Erfahrung. Umsonst preiset der Marktschreyer dem Erfahrnen seine Wunderarztneyen und Packetchen an.

Ich müßte ganz unempfindlich seyn, (ein Fehler, der bey den schönen Künsten gerade am unrechten Ort ist,) wenn mir der Beyfall des Publikums ganz gleichgültig seyn sollte.

Dieser schätzbare Beyfall, womit man besonders gegenwärtige Anweisung beehret, ist es, der eine abermalige Auflage veranlasset.

Bey der zweyten Auflage ist außer einem Zusatze von der Behandlung und Inachtnehmung des Claviers nichts verändert. Bey dieser dritten Auflage ist auch keine wesentliche Veränderung gemacht; ausgenommen, hier und da einige Verbesserungen, und eine andere Ordnung bey den Septimenharmonien; nämlich zuerst die kleine Septimenharmonie mit der großen Terz und Quinte, nebst ihren Versetzungen und Beyspielen. Dann die kleinste Septime mit ihren Versetzungen. Alsdann die übrigen Arten von Septimen, die keine Versetzungen leiden.

Sollten

Vorbericht zur dritten Auflage.

Sollten es meine Umstände und Kräfte erlauben, so möchte ich wohl den Wunsch einiger Freunde erfüllen, und noch einen Anhang, will ich einstweilen sagen, zur Clavierschule schreiben.

Ich empfehle mich hiermit, sammt meinen übrigen musikalischen Kindern, dem Wohlwollen der Musikfreunde.

Leipziger Michaelis-Messe
1778.

George Simon Löhlein.

Folgende Musikalien von eigener Composition in Kupferstiche,

sind bey Herr Breitkopf in Leipzig, wie auch in auswärtigen Buchläden, und bey der hinterlassenen Wittwe in Danzig *), um beystehende Preise zu haben.

Sei Partite per il Clavicembalo. Opera I. 1 Thlr. 12 gr.
Sei Sonate con Variate repetizioni. Opera II. 1 Thlr. 16 gr.
Sei Partite. Opera III. 1 Thlr. 12 gr.
Trois Trios pour le Clavecin, accomp. de Violon, et Violoncelle ad lib. Op. IV. } Coll. I. 1 Thlr. Coll. II. 1 Thlr.
Trois Concerts pour le Clavecin, accomp. de 2 Cors de Chasse, 2 Obois, 2 Violons, Taille, et Basse, gedruckt. Opera V. 2 Thlr. 12 gr.
Six Sonates pour le Clavecin, trois avec accomp. de flute ou Violon, et Violoncelle ad libitum. Opera VI. 1 Thlr. 16 gr.
Trois Concerts pour le Clavecin, ou Piano-Forte. Avec Accompagnement de deux Violons et Basse. Oeuvre VII. A Lyon, chez Guera. 2 Thlr.
Concerto per il Cembalo concertato, due Corni, 2 Flauti, 2 Violini, Viola e Basso. Opera VIII. No. I. 1 Thlr.

*) Sie bittet diejenigen, welche von den Sachen Ihres seel. Mannes etwas zu besitzen wünschen, ihre Briefe frey zu machen, und etwas für die Unkosten des Einpackens beyzulegen. — Von der Art und Weise, wie die hinterlassenen Werke Ihres verstorbenen Gatten herausgegeben werden sollen, wird sie das musikalische Publikum nächstens unterrichten.

Der

Der Clavier-Schule

Erster Theil.

Das erste Capitel.

Von den Anfangsgründen zum Clavierspielen.

§. 1.

Wir wollen eben keine weitläuftige Geschichte, vom Ursprunge des Claviers, machen. Doch wollen wir im Vorbeygehen anmerken, daß es aus dem Monochord entstanden; wie man denn auch noch alte Claviere findet, wo drey bis vier Töne auf ein Chor Saiten anschlagen. Daß es also ein mit Dratsaiten bezogenes musikalisches Instrument sey, wird ein jeder wissen, der es lernen will. Das Clavezimbel, und die neuern Piano forte, sind auch bekannt genug.

§. 2.

Man bediene sich zum Anfange eines guten Claviers, und sehe ja darauf, daß es immer rein gestimmet sey; denn in Ermangelung dessen, wird das Gehör durch die üble Stimmung verdorben. Daß ein Clavier

für einen Anfänger besser sey, als ein Clavezimbel, oder Piano forte, ist wohl unstreitig, und die Erfahrung bestätiget es auch; denn wer auf einem von diesen Instrumenten lernet, wird niemals die Feinigkeit im Anschlage und Ausdrucke bekommen, als einer der auf dem Claviere den Anfang gemacht hat. Kann man schon etwas vom Blatte, rein und deutlich spielen, so gewöhne man die Finger zum Clavezimbel, man erlangt dadurch mehr Kraft im Spielen, und lernet die Finger besser aufheben.

§. 3.

Hat man nun ein gut Instrument, und ist so glücklich, auch einen geschickten Lehrmeister zu bekommen, so wird man auch bey einem mittelmäßigen Genie weiter kommen, als das beste Genie unter einer schlechten Anweisung. Man wähle also beydes gut, wenn man es haben kann, und lasse sich das Geld nicht gereuen; denn wissenschaftliche Sachen lassen sich nicht mit der Elle ausmessen. Nun zur Sache selbst.

§. 4.

Wenn man anfängt ein musikalisches Instrument zu lernen, so muß man sich zuförderst die nöthigsten Anfangsgründe davon bekannt machen.

Beym Clavierspielen kommt in Betrachtung:

Erstlich: Das Griffbret. (Claves, Tastatur, oder Tasten.)

Zweytens, der Werth der Noten, Pausen, und übrigen Zeichen.

Drittens, die Applicatur, oder die richtige Anwendung der Finger.

Von jedem soll in der Folge hinlänglich gehandelt werden. Vorläufig lerne man nur die Tasten kennen, und zwar nach ihrer Lage, und nicht durch aufgeklebte Papierchen.

§. 5.

§. 5.

Was sind denn Tasten? Es sind diejenigen schmalen Stücke Holz, oder Elfenbein, die vermittelst eines Druckes mit dem Finger, die Saiten des Claviers klingend machen. Diese Tasten zusammen, heißen das Griffbret, Tastatur, oder Claves. Sie unterscheiden sich in **Untenliegende** und **Obenliegende.**

§. 6.

Die untenliegenden Tasten werden mit den Buchstaben c, d, é, f, g, a, h benennet. Diejenige Taste, so zwischen den beyden obenliegenden ist, heißt allemal d. Die neben an liegende unterwärts c. Die Taste neben den ersten von den drey obenliegenden heißt f. Dieses kann man vorläufig merken. Im vierten Capitel wird ausführlicher hievon gehandelt werden.

Das zweyte Capitel.

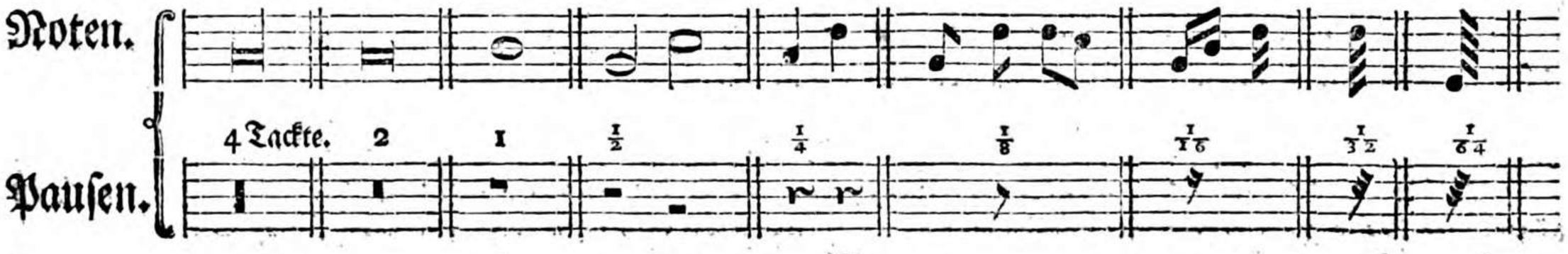
Von den Figuren der Noten und Pausen.

§. 1.

Die Klänge, oder Töns, werden in der Musik mit Zeichen bemerket, welche man Noten heißt. Die Währung oder Dauer derselben kennet man aus ihren verschiedenen Figuren.

§. 2.

Die Zeichen, womit man die Zeit zum Stillschweigen bemerket, werden Pausen genennet. Wir wollen sie, der Deutlichkeit wegen, mit Noten von gleichem Werthe gegen einander setzen:



§. 3.

Die ersten beyden Noten werden nur in dem Choralgesang, und in Fugen gebraucht. Die fünf musikalischen Linien, welche man hier der Pausen wegen nöthig gehabt hat, sollen im vierten Capitel erkläret werden. Vorläufig ist es genug, wenn man nur die Noten ihrem Werthe nach kennet.

Das dritte Capitel.

Vom Tackte oder Zeitmaaße überhaupt und ins besondere.

§. 1.

Ueberhaupt ist der Tackt in der Musik das, was in dem gemeinen Leben das Maaß oder Gewicht ist. Es werden durch dessen Hülfe die Klänge gleichsam abgewogen; und durch die Abmessung bekommt der Gesang seine Gestalt und Verhältniß, so wie die Poesie durch das richtige Silbenmaaß.

§. 2.

Hier versehen es die meisten, so in der Musik Unterricht geben; nämlich, sie bringen ihren Schülern gleich im Anfange keinen richtigen Begriff davon bey, sondern sie glauben, er werde sich mit der Zeit schon selbst finden. Dieses ist wohl zu viel verlangt, und das Genie und die Geduld eines Anfängers zu sehr auf die Probe gesetzet. Es glückt nur selten, daß ein gutes Genie sich selbst aus diesem Labyrinthe hilft; und wo bleiben denn die mittelmäßigen? Eben diese Vernachläßigung des Tacktes ist die Ursache, daß die Schüler öfters etliche Jahre zubringen, bis sie ein Stückgen so tacktmäßig spielen, daß es der Zuhörer verstehen kann. Ja einigen bleibt der Tackt ein ewiges Geheimniß. Es ist wahr, manchen hat die Natur dergleichen Fähigkeiten, so die Musik, und überhaupt die schönen Künste und Wissenschaften erfordern, versaget. Dergleichen Mangel läßt sich durch keine Kunst ersetzen. Allein mehrentheils ist ein schlechter Unterricht die Ursache davon.

§. 3.

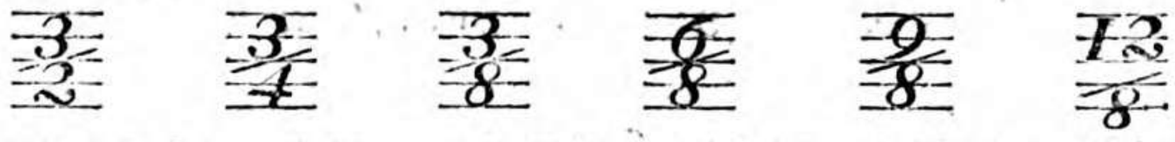
Man mache sich demnach 1) einen allgemeinen, 2) einen besondern mechanischen Begriff vom Tackte. Den allgemeinen haben wir §. 1. gehabt. Insbesondere sind zwey Gattungen vom Tackte in der Musik.

1) Gera-

1) Gerader:

Dergleichen ist: ganzer, schlechter, oder auch halber Tackt. Tackt.
vier Vierteltackt.

2) Ungerader, oder Trippel:



wenn nun eines von diesen Tacktmaaßen voll ist, so wird ein Strich | durch die fünf Linien gezogen; die Noten also, die zwischen zwey Strichen | | stehen, machen insbesondere einen Tackt.

§. 4.

Nun fragt sichs: wie soll man sich denn einen Begriff von einem Maaße machen, wozu man weder Elle, Gewicht, noch ein ander Maaß brauchen kann? Es ist allerdings schwer; doch ist es nicht unmöglich, wie wir gleich sehen werden. Wir nehmen das innerliche Gefühl zu Hülfe, und machen uns damit einen Maaßstab. Z. E. Man theilet die Viertel in eine bestimmte Zeit, etwa jedes auf vier Schläge einer Taschenuhr ein. Nach diesem angenommenen Maaße, gebe ich dem ganzen Tackt (○) vier Viertel, oder sechzehn solcher Schläge; dem halben zwey Viertel, oder acht Schläge, und so weiter, bis zum Sechzehntheilen, davon ein jedes einen Uhrschlag bekommt.

§. 5.

Dieses einem Anfänger recht begreiflich zu machen: so lasse man ihn etwa das eingestrichene g auf dem Claviere anschlagen *), und ihn auf obbeschriebene Art vier Viertel, jedoch in der richtigsten Abmessung abzählen, ohne wieder aufs neue anzuschlagen: so wäre dieses ein ganzer Tackt. Nun zählt er in der nämlichen Abmessung 1, 2, bey 1, schlägt er an, bey 2, nicht, bey 3, schlägt er aufs neue an, so sind es halbe Tackte. Alsdenn zählet er zu jedem Viertel Eins. Bey den Achteln muß er zweymal, bey den Sechzehntheilen viermal, in der Zeit eines Viertels, in richtig abgemessener Bewegung anschlagen.

*) Ich schlage darum $\overline{g}$ für: weil ich aus der Erfahrung weiß, daß ein musikalisches Gehör den Ton, entweder im Unisono, oder in der Octave beym Abzählen ergreift. Ist nun dieser außer dem Umfange seiner Stimme, so fällt es ihm schwer.

§. 6.

Man kann dieses accurate Abzählen einem Anfänger nicht sinnlicher machen, als wenn man ihm die Viertel durch einen gelinden Druck, und mit noch einem etwas gelindern die Zwischenabtheilung der Achtel, etwan auf der Schulter fühlbar machet. Hat man aber ein Instrument zur Hand, so kann es auch dadurch geschehen: daß man die Bewegung des Tacktes gelinde mitspielet; oder man kann es auch auf dem Claviere in der Octave thun.

§. 7.

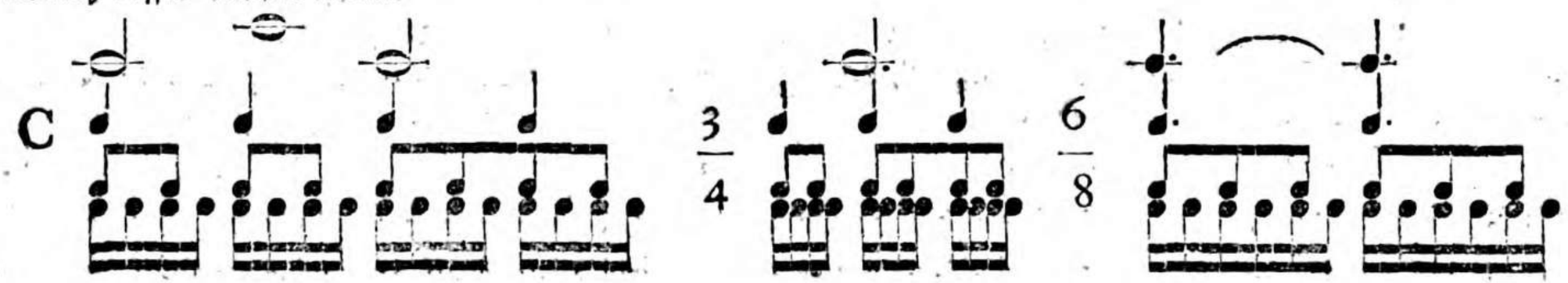
Kann nun ein Anfänger mit der größten Genauigkeit, die hier erfordert wird, die Bewegung des ganzen Tacktes eintheilen, so schreite man zum $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Tackt, und verfahre wie vorher.

§. 8.

Kann er dieses, so lasse man ihn mit der linken Hand in der Octave einen ganzen Schlag machen, und mit der rechten halbe, und so fort, bis oben mit der rechten Sechzehntheile, und unten mit der linken Achtel. Ein gleiches kann man beym ungeraden Tackte auch thun. Hat er auch dieses richtig gefasset, so wird ihm der Tackt in der Folge gar nicht mehr schwer fallen, und die Mühe und Zeit, so hierauf verwendet, dadurch reichlich ersetzt werden, daß der Anfänger hernach seine kleinen vorgeschriebenen Melodien nach einem richtigen Zeitmaaße spielet, und der Zuhörer nicht erst fragen darf, ob es eine Polonoise, Menuet, oder was es sey, das er ihm vorspielt.

§. 9.

Folgende nach ihrer Geltung untereinander geschriebenen Noten kann ein Anfänger, bey Erlernung der Tacktbewegung, vor Augen haben. Es hat diesen Nutzen, daß er zugleich die Figur der Noten und ihren innerlichen Werth besser kennen lernet.



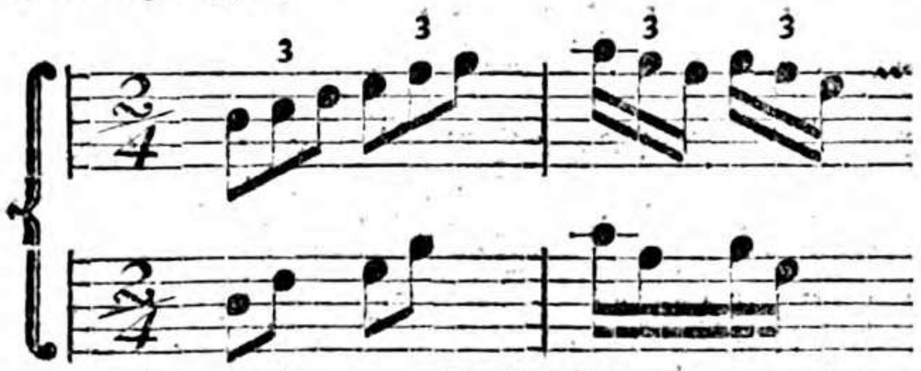
§. 10.

§. 10.

Daß dieſes der beſte Weg ſey, einem den Tackt beyzubringen, weiß ich aus der Erfahrung, die ſo leicht nicht trüget.

§. 11.

Es giebt noch eine Art von Noten, davon drey und drey in der Schreibart zuſammen geſtrichen werden; ſie heißen Triolen, wenn ſie nämlich im geraden Tackte vorkommen; ſie werden alle drey in eben dem Zeitmaaße vorgetragen, als ſonſt zwey von dieſer Gattung: Z. E.



u. ſ. w.

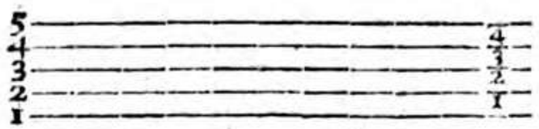
Im Trippeltackte haben wir ſie §. 9. ſchon geſehen. Daſelbſt heißen ſie aber nicht Triolen, ſondern ſie ſind dieſer Tacktart eigen.

Das vierte Capitel.

Von den fünf muſikaliſchen Linien, den Schlüſſeln und Noten.

§. 1.

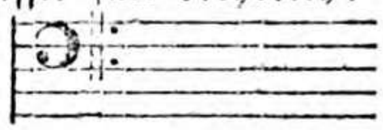
Die Mittel, deren man ſich bedienet die Höhe und Tiefe der Klänge zu beſtimmen, ſind fünf parallel gezogene Linien, und die beym Anfange derſelben geſetzten Zeichen oder Schlüſſel. Die Linien werden von unten herauf gezählet, als:



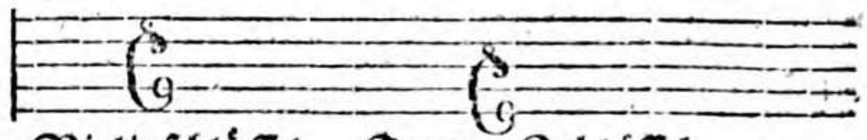
das Weiße zwiſchen den Linien heißt der Zwiſchenraum (Spatium). Nun kann man aber noch nicht beſtimmen, wie die Töne, ſo durch Noten in dieſen fünf Linien angedeutet werden, heißen ſollen, wenn nicht ein Schlüſſel

Schlüssel davor stehet. Ein Schlüssel, wird ein solches Zeichen, das zu Anfange der fünf Linien stehet, darum genennet, weil es gleichsam auch ein Schlüssel zu den Noten ist. Dieser Schlüssel sind dreyerley:

1) Der f Schlüssel, ist für die niedrigste Stimme oder den Baß. Seine beyden Punkte fassen allemal die Linie, die f heißt, z. E.

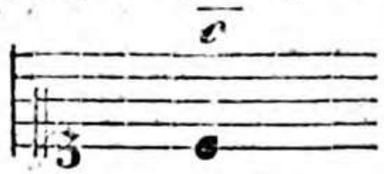


2) Der g Schlüssel, ist für Violin, Flöten, Hoboen ꝛc. auch wohl fürs Clavier, und fasset mit seinem Ringe eine Linie die g heißt.

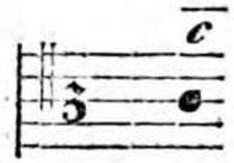


Violinschlüssel. Franz. Schlüssel.

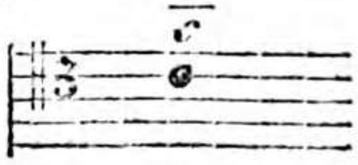
3) Der c Schlüssel, ist für Singestimmen, besonders aber auf der ersten Linie auch fürs Clavier, und heißt der Discantschlüssel.



Auf der dritten Linie heißt er der Altschlüssel.



Auf der vierten: der Tenorschlüssel.



§. 2.

Ein Anfänger kann damit zufrieden seyn, wenn er nur den Baß- und Discantschlüssel, die er zu seiner Absicht braucht, kennet. Ich habe sie darum alle hieher gesetzet, damit ich sie nicht im zweyten Theile, bey der Lehre von der Harmonie, nachholen darf. Doch möchte der Violinschlüssel jetzt, da man die meisten Clavierſachen darinnen schreibt, auch nöthig seyn.

§. 3.

Wir gehen nun weiter und lernen die Tasten kennen; diese werden, wie oben gesagt, mit den Buchstaben: c, d, e, f, g, a, h, benennet. Die obenliegenden werden nach dem hergebrachten Schlendrian, wiewohl unrecht, halbe Töne genennet *). Eigentlich ist von einer Taste zur nächstanliegenden ein halber Ton; wir werden sie auch in der Folge kennen lernen.

§. 4.

*) Aus diesem falschen Begriffe, daß nämlich die obenliegenden Claves nur halbe Töne sind, entstehen in der Folge viel Irrthümer; denn ich habe bemerkt, daß wenn ein x vor e, oder h stehet, man immer es, und b greifet, welches doch offenbar falsch ist, weil das x höher, und nicht tiefer macht. Und so auch umgekehrt, wenn ein b vor f oder c stehet, wird aus oben diesem Grunde sehr unrichtig fis und cis genommen.

§. 4.

Wenn man auf diese sieben Buchstaben die gehörigen Töne oder Tasten genommen hat, so kommen die Töne und Buchstaben in eben derselben Ordnung und Benennung wieder, und man heißt den nächsten Ton von eben der Benennung z. E c̄ c̿, d̄ d̿ u. s. w. eine Octave.

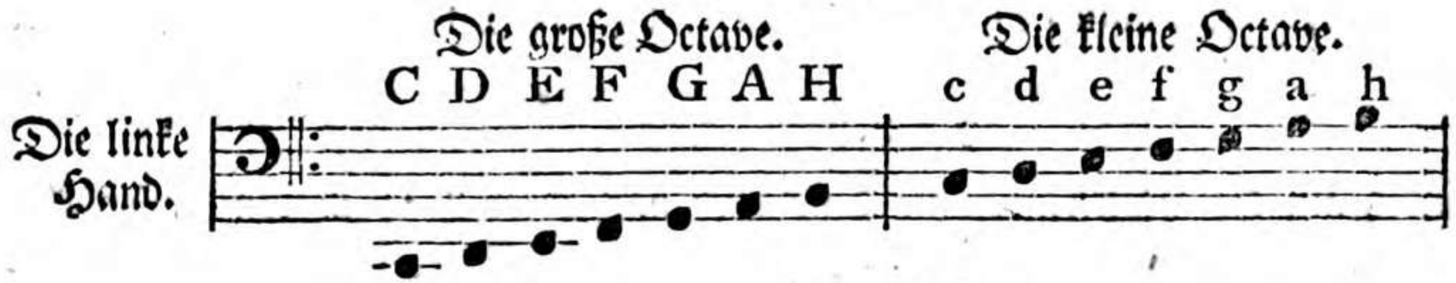
§. 5.

Die Octave ist in zwölf gleiche Theile getheilet, die man in der Musik halbe Töne nennet. Diese Theile nun haben unter sich eine accurate geometrische Gleichheit, das ist: ein jeder Ton ist gleich weit von dem andern entfernet, so wie die zwölf Zolle beym Werkschuh. Demnach ist von h zu c, von e zu f, eben der halbe Ton, der von c zu cis und von f zu fis ist.

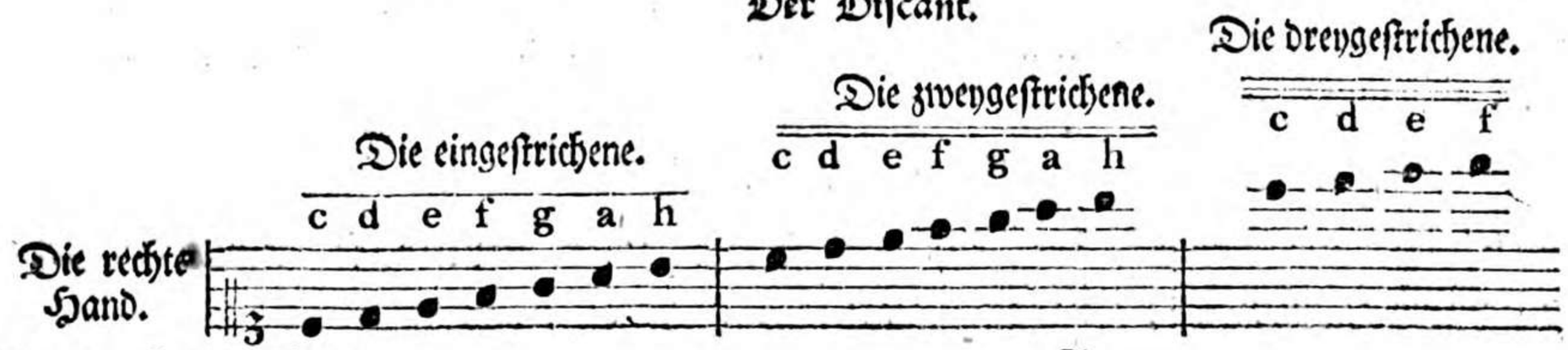
§. 6.

Die Octaven werden zum Unterschied in die große, kleine, eingestrichene, zweygestrichene, und dreygestrichene, eingetheilet. Die Töne so unter das große C gehen, heißt man Contratöne. Die linke Hand spielet die Baßnoten, und die rechte den Discant.

Der Baß.

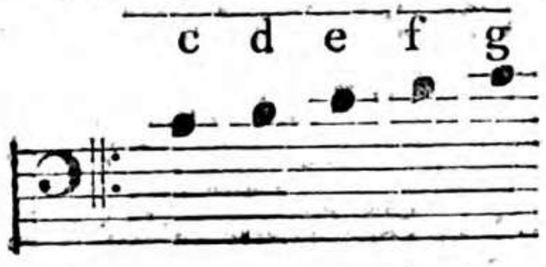


Der Discant.

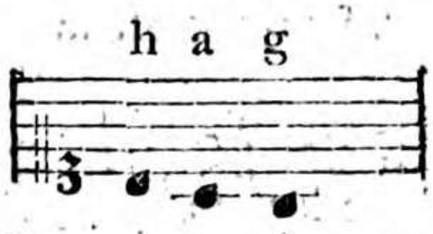


§. 7.

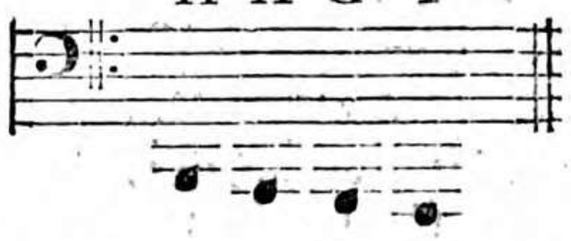
Es überschreiten öfters, sowohl der Baß als der Discant ihre Gränzen. Z. E.



Klein.



Die Contratöne sind:



Man schreibt auch die Noten, welche die Gränzen der Linien zu weit überschreiten, in einen andern Schlüssel; oder man setzt sie in die Discantlinien, wenn der Baß zu weit hinauf gehet, und spielet sie mit der linken Hand. Gehen sie aber im Discante tief herunter, so setzt man sie in die Baßlinien, und spielt sie mit der rechten Hand.

§. 8.

Ein Anfänger sehe beständig auf die Noten, um sie desto eher nach ihrer Lage in den Linien kennen zu lernen. Die Fingerordnung ist beym Abspielen dieser Töne einigermaßen willkührlich; doch ist es gut, wenn man im Baß den 3, 2, 1, und im Discant den 1, 2, 3 Finger nimmt, und sodann mit dem Daumen unter dem dritten Finger wegkriechet. Im Basse setzt man den dritten Finger über den Daumen weg. Durch diese Fingersetzung werden die Finger schon zur Applicatur gewöhnet.

§. 9.

Nun kennen wir die untenliegenden Tasten. Will man die obenliegenden bemerken, so hat man dazu besondere Zeichen. Diese sollen im folgenden Capitel erkläret werden.

Das

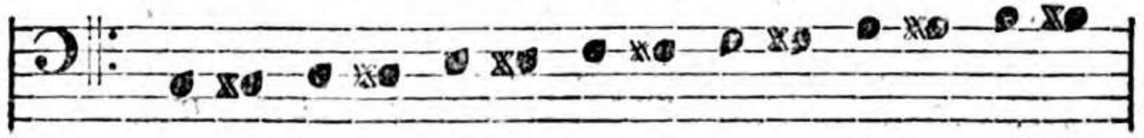
Das fünfte Capitel.

Von den Verſetzungszeichen, x, ×, b, b, ♮, dem Verlängerungszeichen (.), und dem Verbindungszeichen ⌣ ⌢.

§. 1.

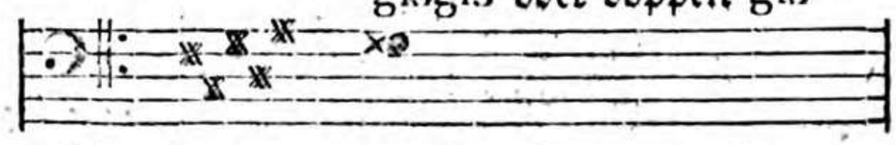
Das x doppelte Creutz, oder Erhöhungszeichen macht die Note, vor welcher es ſteht, um einen halben Ton höher, und man hängt dem Buchſtaben, womit ſelbige benennet wird, ein is an. Z. E.

c cis d dis e eis f fis g gis a ais h his



Das einfache Creutz kommt vor, wenn der Ton ſchon vorne in der Vorzeichnung durch ein x erhöhet iſt, und nun noch um einen halben Ton ſoll erhöhet werden. Als:

gisgis oder doppelt gis

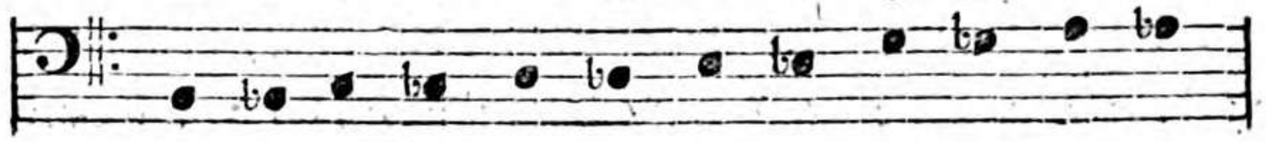


dieſes kann man auf dem Claviere nicht anders als durch die Taſte a geben.

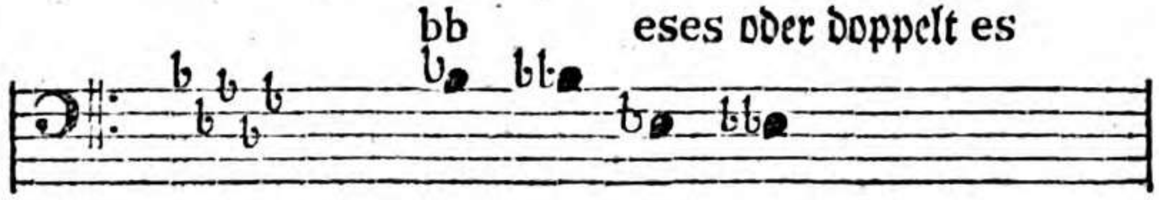
§. 2.

Das b, Erniedrigungszeichen, macht die Note, vor welcher es ſteht, einen halben Ton niedriger. Man hängt ſodann dem Buchſtaben, womit ſelbige benennet wird, ein es an, ausgenommen bh heißt B.

H B c ces d des e es g ges a as

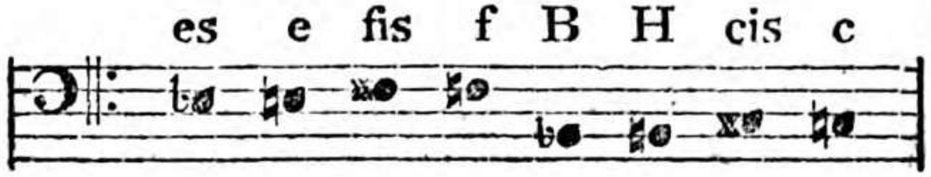


Das b große B, kommt vor, wenn die Note schon in der Vorzeichnung durch ein b erniedriget worden, und nun noch um einen halben Ton soll erniedriget werden: oder man setzt zwey gewöhnliche bb davor.



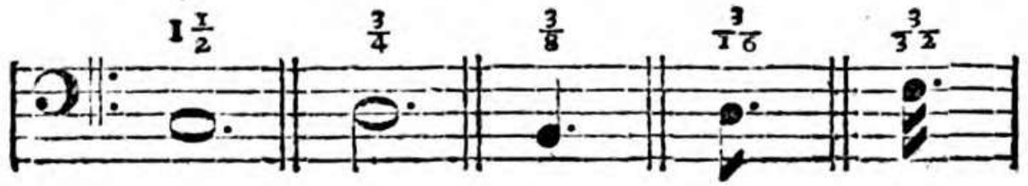
§. 3.

Das ♮, Be quadrat, oder Wiederherstellungszeichen, macht das x und b ungültig, und setzt die Note wieder in ihren natürlichen Platz.



§. 4.

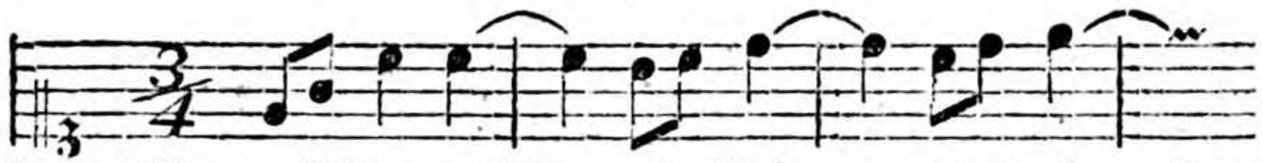
Der Punkt (.) oder das Verlängerungszeichen, macht die Note, nach welcher es stehet, um die Hälfte an ihrem Werthe länger. Es ist aber nicht genug, wenn ich nur so lange schweige als der Punkt beträgt, nein, sondern der Ton muß so lange gehalten werden, als die Note mit dem Punkte beträgt.



§. 5.

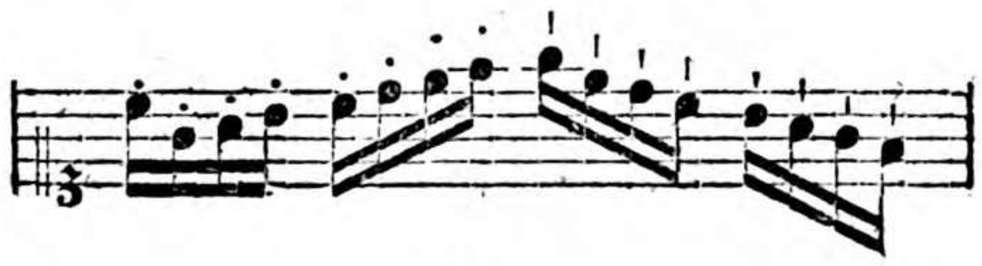
Das ⁀ Verbindungszeichen, bedeutet, daß die Töne, über welchen es stehet, an einander gehänget werden. Sind es Noten von einerley Ton, so werden sie für eine gespielet, und hier heißt es eine Bindung. Z. E.

Stehen



Stehen aber dergleichen Bogen über verſchiedenen Tönen, ſo ſchlägt man ſie ſanfte nach einander an, und hänget ſie gleichſam an einander.

auf der Violin werden ſie in einem Striche, im Singen und auf Blasinſtrumenten in einem Oden gemachet. Sie heißen geſchleifte Noten. Sind aber ···· oder ¦¦¦¦ darüber, ſo werden ſie kurz abgefertiget, das heißt, ſie werden geſtoßen.



§. 6.

Das ·‖:·:‖: Wiederholungszeichen, und das 𝄐 Ruhezeichen, ſind hier auch noch anzumerken. Oefters ſind mit dem letzten Zeichen einige Tackte eingeſchloſſen, und ſtehet bis drüber, dieſe werden insbeſondere wiederholt.

§. 7.

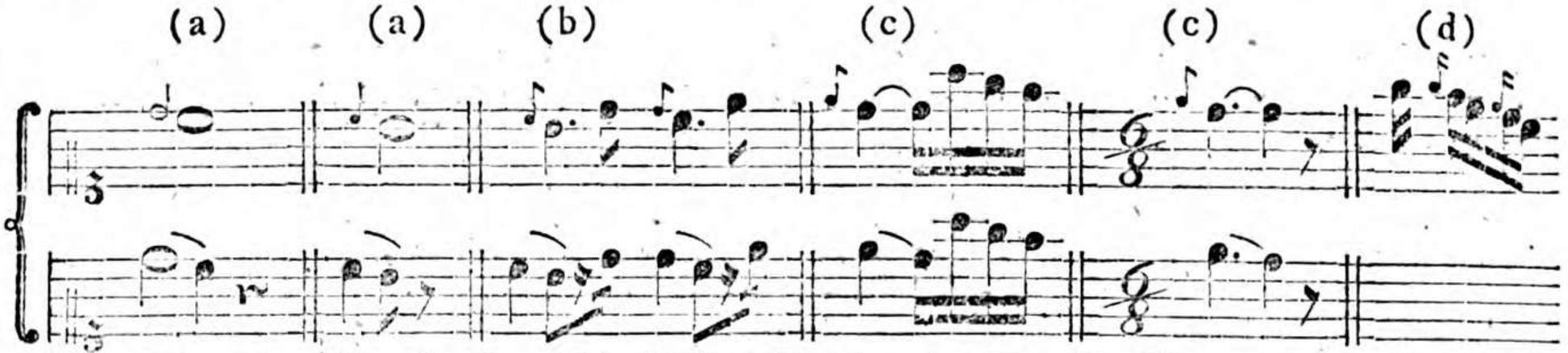
Beym Schluſſe dieſes Capitels muß ich noch einiger Einwendungen gedenken, ſo mehrentheils halbgelehrte Muſikverſtändige gegen die Benennungen 𝄪a ais, bh b, 𝄪f fis, bg ges u. ſ. w. machen. Dieſe muſikaliſchen Handwerker glauben, daß es eine Grillenfängerey ſey. Warum aber? weil ſie es nicht ſo gelernet haben. Dieſe guten Herren belieben nur im zweyten Theile das Capitel von den Intervallen ein wenig durchzuſehen, ſie werden alsdenn hoffentlich ihre Meynung ändern.

Das sechste Capitel.

Von den Vorschlägen, und übrigen Verzierungen oder Manieren der Noten.

§. 1.

Vorschläge sind kleine Noten, so man vor ordinäre setzet. Sie scheinen zwar der Schreibart nach nicht mit in den Tackt zu gehören; dem ohngeachtet nehmen sie der Hauptnote die Hälfte (a), zwey Drittheile (b), und manchmal noch mehr weg (c). Die kleinen Noten, so im geschwinden Zeitmaaße vor Achteln oder Sechzehntheilen stehen, werden kurz abgefertigt; so daß die Hauptnote wenig oder nichts verliert (d).



Sie haben ihren Ursprung aus der Singekunst, und die Sylbe wird allemal auf den Vorschlag ausgesprochen, daher bekommt dieser auch mehr Nachdruck als die Hauptnote.

§. 2.

Es sind noch verschiedene Zierathen, womit man die Töne ausschmücket, sie werden insgemein Manieren genennet. Man hat in den neuern Zeiten besondere Zeichen erfunden, ihren Vortrag damit zu bestimmen. Herr Bach in seinem Versuche ꝛc. ist meines Wissens der erste, der sie dem Publico mitgetheilet hat, da sie sonsten nur die besten Clavierspieler als ein Geheimniß für sich behielten. Die meisten sind von dem Franzosen Couperin entlehnet.

§. 3.

Es giebt viele Musikmeister die der Meynung sind, man müsse den Anfänger nicht gleich mit Manieren beschweren; sondern es habe damit noch Zeit genug, sie würden sich auch schon von selbst finden. Ich aber bin hierinnen anderer

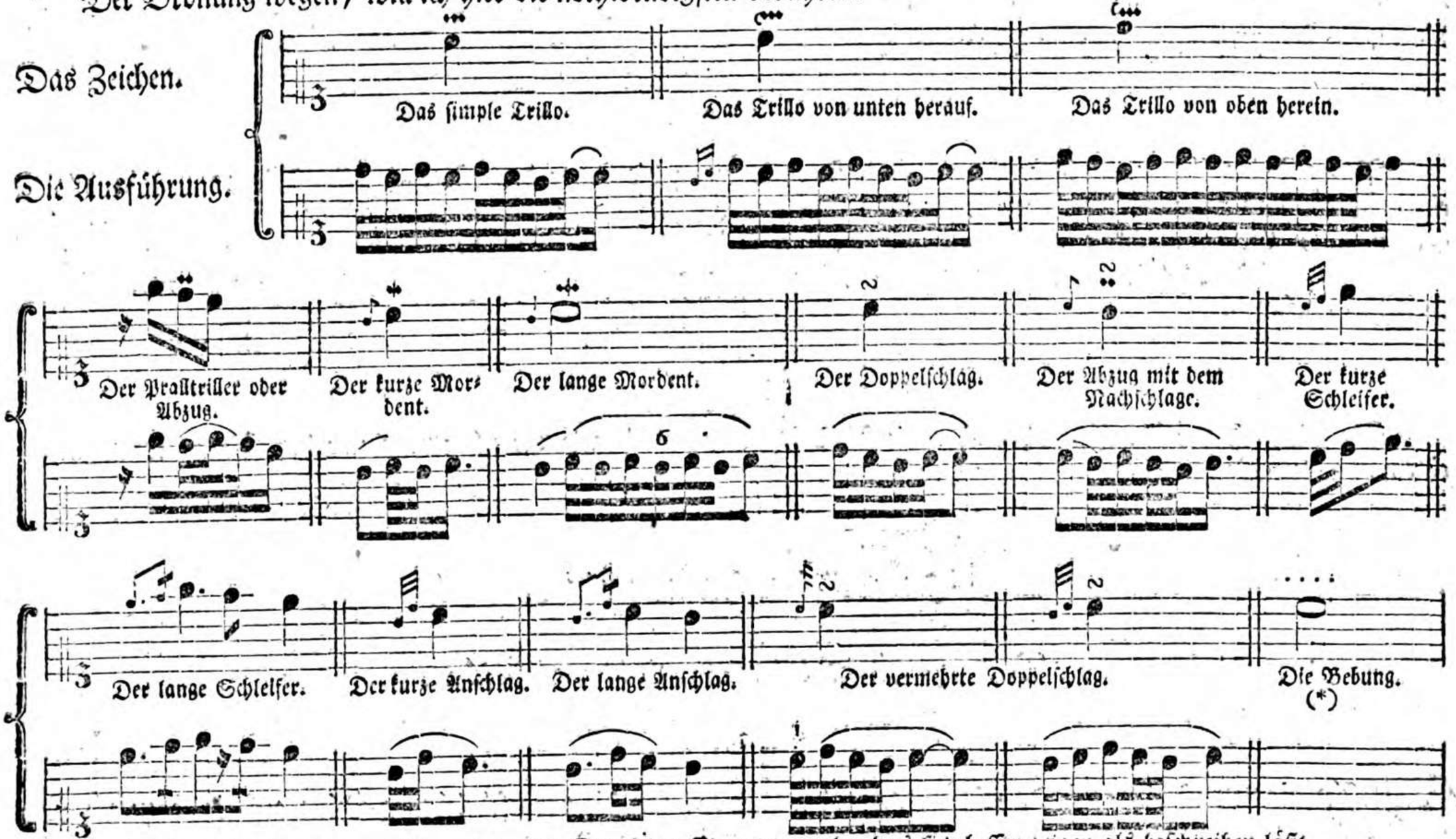
anderer Meynung, und die Erfahrung überzeugt mich, daß es besser sey, gleich bey der ersten Anlage mit an die Manieren zu denken, sollten sie auch im Anfange etwas schwer fallen. Nur mit gar zu vielen verschone man ihn. Genug, die Manieren fallen desto schwerer, je später man sie einem Anfänger beyzubringen sucht.

§. 4.

Der Ordnung wegen, will ich hier die nothwendigsten berühren.

Das Zeichen.

Die Ausführung.



*) Diese wird mit einem gewissen wiegenden Druck der Finger gemacht, das sich besser zeigen als beschreiben läßt.

Einem

Einem Anfänger ists genug, wenn er das Trillo, den Abzug, Mordent und Doppelschlag kann.

§. 5.

Bey der Ausführung dieser Manieren, muß man die Geschwindigkeit des Tacktes in Betrachtung ziehen, und den Vortrag der Manieren darnach einrichten; denn bey langsamen und trägen Melodien müssen die Manieren auch träge seyn, und also auch im Gegentheile.

§. 6.

Beym Trillo überhaupt ist anzumerken: daß man, wenn die Kürze der Note nicht im Wege ist, ihm allezeit einen Nachschlag anhänge, wie oben bey der Ausführung zu sehen. Bey diesem Nachschlage muß der vorletzte Finger in aller Geschwindigkeit abgleiten, und gleichsam schnellen; dadurch bekommt das Trillo einen ungemeinen Glanz. Dieses Schnellen des vorletzten Fingers ist auch beym Abzuge, Mordent und Doppelschlage in Acht zu nehmen.

§. 7.

Ehe wir noch zur Ausübung der Melodie selbst schreiten, werden wir noch etwas von der Fingerordnung, als einem Hauptstücke im Clavierspielen, sagen müssen.

Das siebende Capitel.

Von der Fingerordnung, oder Applicatur.

§. 1.

Die Applicatur ist eine geschickte Anwendung der Finger, um die vorgeschriebenen Töne auf eine bequeme und deutliche Art anzuschlagen, und dem Gehöre empfindlich zu machen.

§. 2.

§. 2.

Diese wird von den meisten so da Unterricht geben, als eine Kleinigkeit vernachläßiget. Es ist diesen guten Herren genug, wenn sie ihren Schülern ihre Gassenhauer, und ebentheuerlichen Melodien so lange vorgeleyert haben, bis sie selbige, vermöge ihres guten Gehöres, nachstolpern. Ums Notenlesen, den Tackt, die Fingerordnung u. s. w. sind sie unbekümmert, das ist des Schülers Sorge. Dieses ist der nächste Weg, auch das beste Genie zu verderben und zu ermüden. Sie, die Anfänger, hören mit einem heimlichen Widerwillen, daß ihre Stückchen, so schlecht sie öfters auch an sich selber seyn, dennoch besser klingen, wenn sie von einem andern, nach dem richtigen Zeitmaaß und Vortrag gespielet werden, als wenn sie solche spielen. Aus diesem heimlichen Widerwillen, erwächst ein Mißtrauen gegen ihren Meister und gegen ihre eigene Fähigkeit, und was hat dieses anders für Folgen, als daß sie wenig oder gar nichts lernen, oder gar aufhören?

§. 3.

Bey einem bloßen Liebhaber ist der Schade nicht so groß; aber der ist zu beklagen, der einst seine Hauptbeschäfftigung daraus machen will, und in die Hände eines solchen Lehrmeisters fällt. Es kostet hernach allemal mehr Mühe, eine verdorbene Sache wieder zu verbessern, als sie gleich im Anfange recht zu machen: und manchem kleben die schlimmen Gewohnheiten zeitlebens an.

§. 4.

Wir nehmen demnach die Fingerordnung als eine Hauptsache in der praktischen Musik, zumal auf dem Claviere an, und ich getraue mir zu behaupten, daß man ohne sie, niemals ein Stück nach der heutigen Setzart, rein und deutlich vortragen könne.

Die Hauptregeln davon sind diese:

1) Weil von Natur der Daumen und kleine Finger kürzer sind als die übrigen, so brauche man sie nicht zu denen obenliegenden Tasten, als nur bey Octaven, oder im Nothfalle. Aus diesem fließet die zweyte Regel:

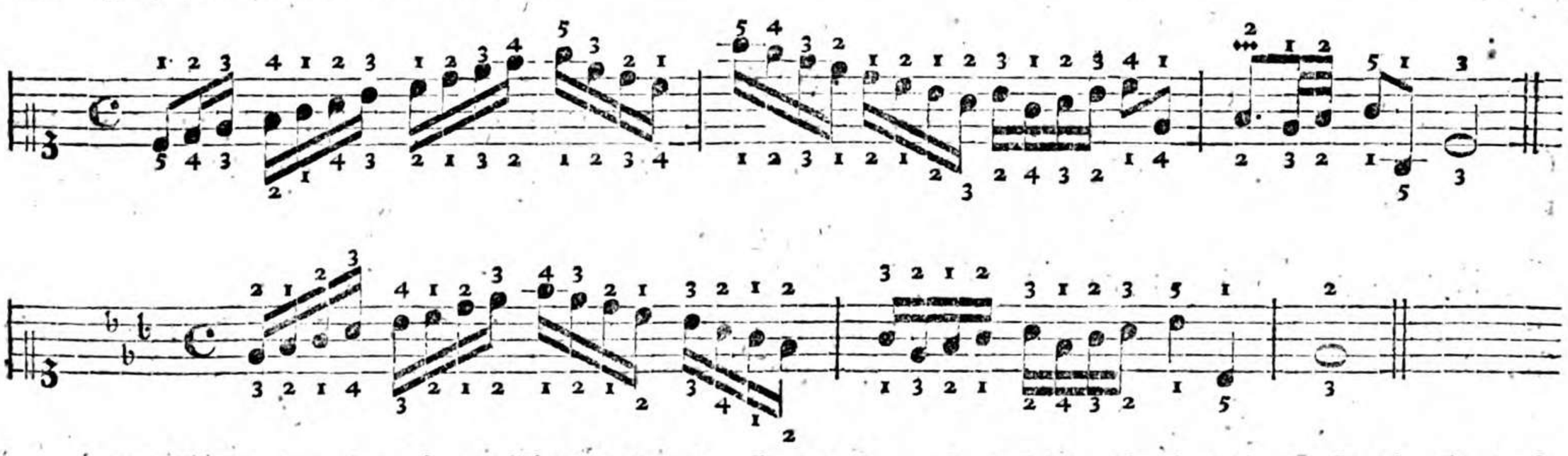
2) Man biege die längern Finger beym Spielen ein, daß sie mit denen kürzern in einer gleichen Linie auf dem Griffbrete des Claviers liegen. Die Ellenbogen halte man am Leibe, und nicht schwebend;

die Hände drehe man auswärts, und stecke ja nicht den Daumen oder den kleinen Finger unter das Clavier, und schleppe ihn müßig herum, oder drücke damit an das Bretchen, so unter denen Tasten ist; sondern man brauche ihn fleißig *). Die Lage der obern flachen Hand, muß gerade seyn, so, daß wenn man etwas darauf legte, es liegen bliebe.

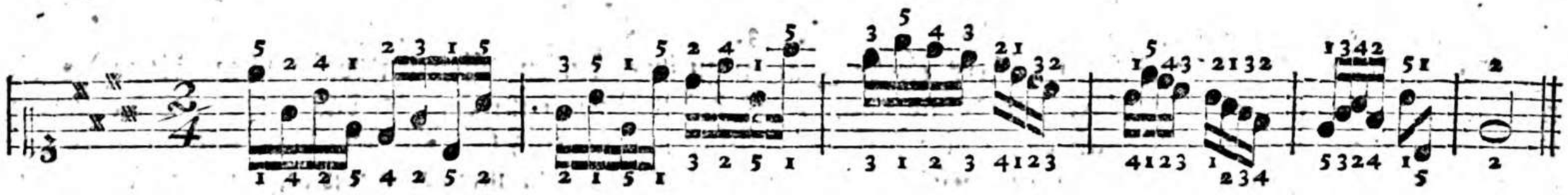
3) Wenn bey aufsteigenden Passaggien viele Töne stufenweise folgen, so setzt man den Daumen, nachdem einer von den andern Fingern auf einer obenliegenden Taste angeschlagen, durch; so hat man wieder die volle Hand. Gehen die Passagen herunter, so setze man die andern Finger oben über den Daumen weg. Und so im Gegentheile mit der linken Hand.

§. 5.

Diese Regeln zu erklären, werden folgende Beyspiele seyn. Ich habe sie so kurz als möglich gemacht. Mit deren Ausübung aber, verschone man einen Anfänger, bis er folgendes Capitel wohl innen hat; alsdenn werden sie ihren Nutzen haben. Die dabey befindlichen Zahlen sind so zu verstehen: 1. ist der Daumen, 2. der Zeigefinger, u. s. w. Die untersten Zahlen sind für die linke Hand. Man kann erst die rechte, hernach die linke besonders, alsdenn beyde zusammen in der Octave üben.



*) Es sind einige, die es für unanständig halten, den Daumen beym Clavierspielen zu gebrauchen. Ist das nicht eben so ungereimt, als wenn ich sagen wollte: es sey unanständig, den Daumen zum Essen, oder andern Verrichtungen zu gebrauchen?



Das achte Capitel.

Von der Melodie, und vom Spielen selbst.

§. 1.

Die Melodie ist eine regelmäßige Abwechslung, auf einander folgender einzelner Töne, so dem Gehöre ein Vergnügen erwecken. So wie man z. B. bey der Menschenstimme, oder Flöte höret. Auf dem Claviere aber wird sie mit der Harmonie vermischt, gebraucht.

§. 2.

Bey deren Ausübung durch das Clavierspielen, ist in Ansehung der Positur, folgendes in Acht zu nehmen:

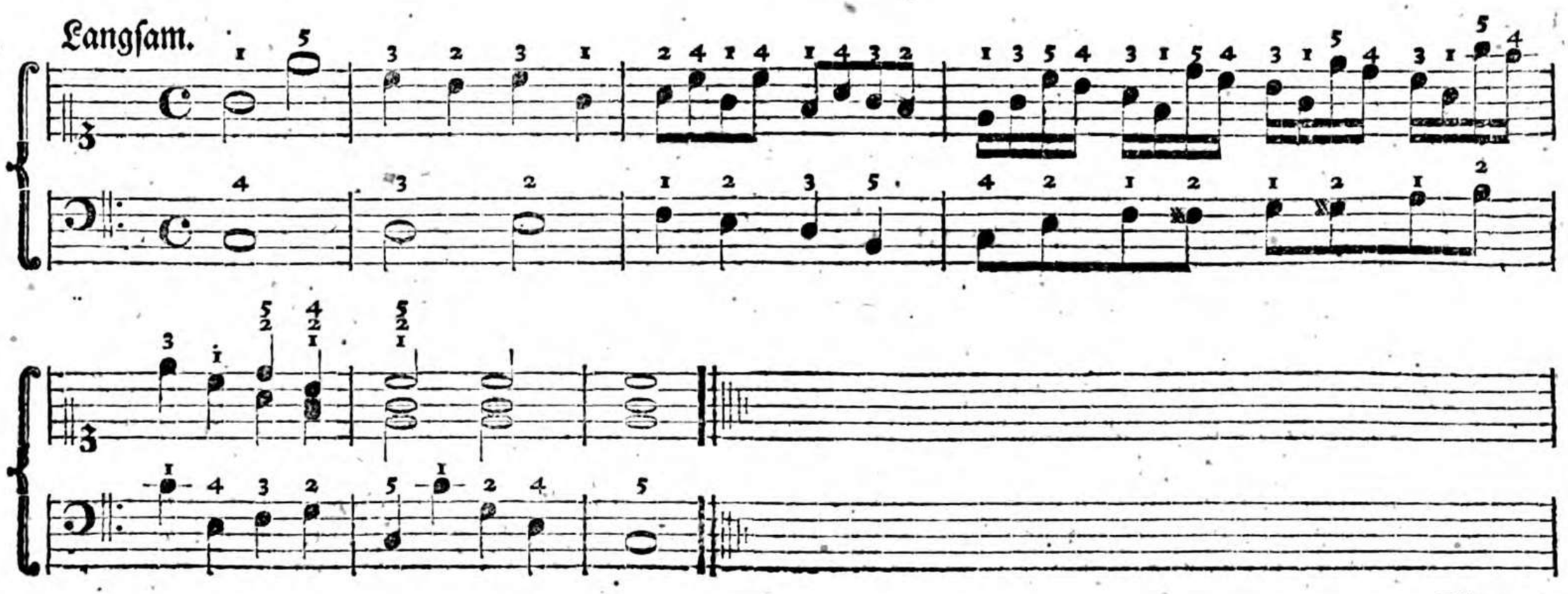
1) Man setze sich gerade vor das eingestrichene c.

2) Der Sitz muß so eingerichtet seyn: daß die Ellenbogen in ihrer natürlichen Lage, etwas höher, als die Tastatur, oder das Griffbret des Claviers, liegen. Denn wenn man zu niedrig sitzet, so, daß die Ellenbogen niedriger als die Tasten liegen, so fällt einem das Spielen schwer, weil in dieser Lage, der ordentliche Umlauf des Geblüts in den Händen gehemmet wird.

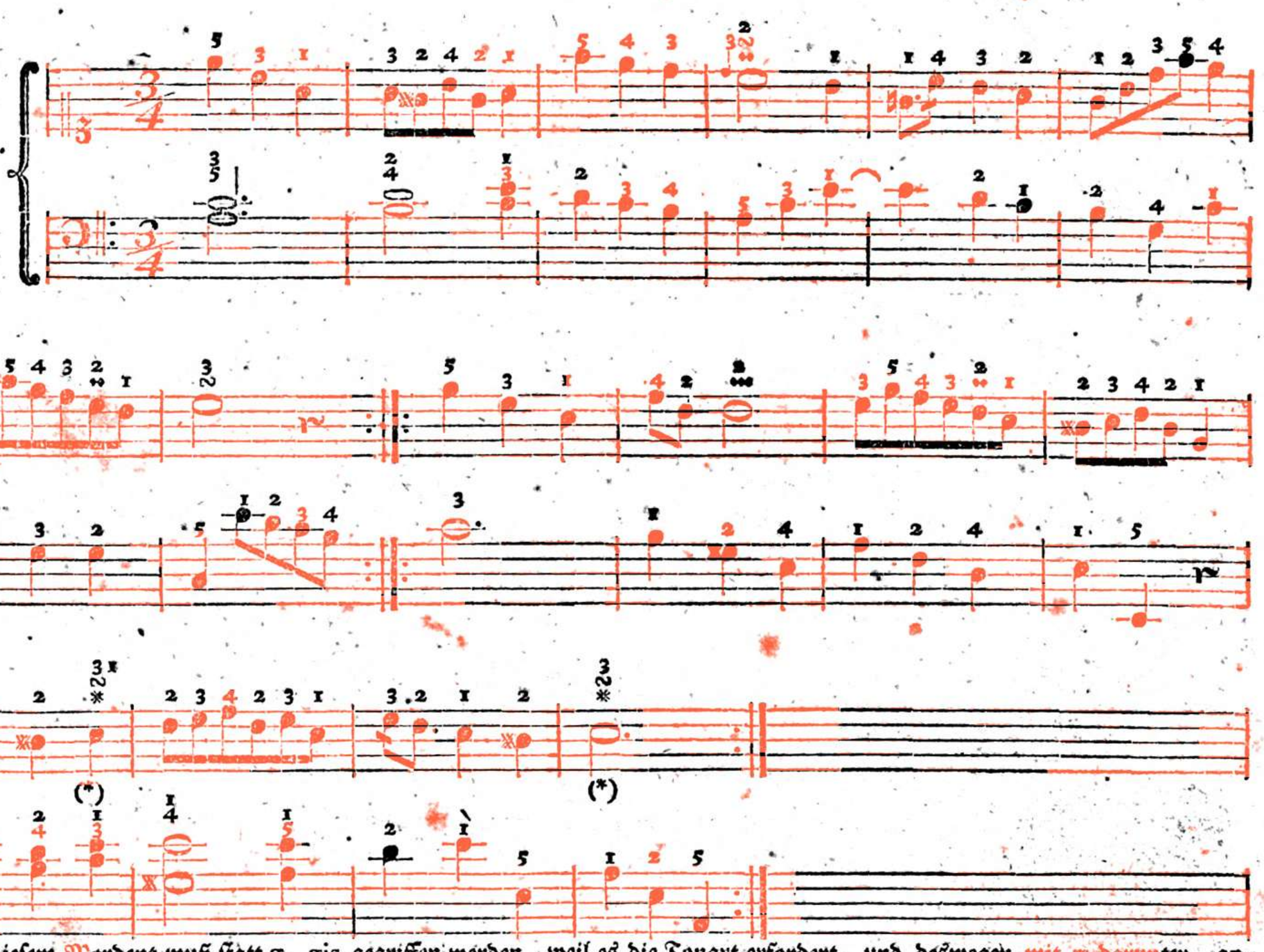
3) Man hüte sich sorgfältig für alles Kopfnicken, Hin- und Herrücken, kurz, für alle Grimassen und Gebehrden, die nicht zur Sache gehören. Ein Lehrmeister kann hierauf nicht aufmerksam genug seyn; denn dergleichen üble Gewohnheiten schleichen sich leicht ein, und sind schwer wieder abzugewöhnen, und machen öfters selbst einen guten Spieler lächerlich. Denen so die Orgel spielen, ist es nicht allezeit übel zu nehmen, wenn es scheint, als rutschten sie auf einem Weberstuhl herum, weil öfters ihre Geschicklichkeit, so sie auf dem Pedal zeigen wollen, daran Schuld ist.

§. 3.

Weil Lehrmeister ihren Schülern öfters elende Fratzen zu ihren Anfangsübungen vorschreiben, die weder einen faßlichen Gesang, noch einige Fingerordnung haben, und dadurch gleich im Anfange das Gehör und die Finger ihrer Schüler verderben; so habe ich hier einige Anfangsstückchen mit beygefüget. Ich habe hauptsächlich dabey auf eine faßliche Melodie und Fingerordnung gesehen. Die ersten sind simpel, und gehen nur auf die Erklärung der Noten, wie sie nämlich gradweise in ihrer Geschwindigkeit zunehmen. In der Folge wachsen sie an Größe und Schwierigkeit. Es ist zwar in starken Schritten vom simplen zum schweren gegangen; allein was hilft es, wenn man ein wißbegieriges Genie einige Jahre mit a, b, c, Stückchen aufhält? der kürzeste und bequemste Weg ist ja immer der beste. Ein geschickter Lehrmeister wird schon wissen, die Stücke nach der Fähigkeit seiner Schüler zu wählen. Es werden auch die Molltöne mit eingeführet werden, denn ich halte es für einen Fehler, wenn man Anfängern nichts als Durtöne vorschreibt: sie lernen alsdenn die Molltöne zu spate kennen, und glauben im Anfange immer sie griffen falsch, weil ihr Ohr von den Durtönen eingenommen, noch nicht an das unvollkommene, so denen Molltönen eigen, gewöhnet ist.



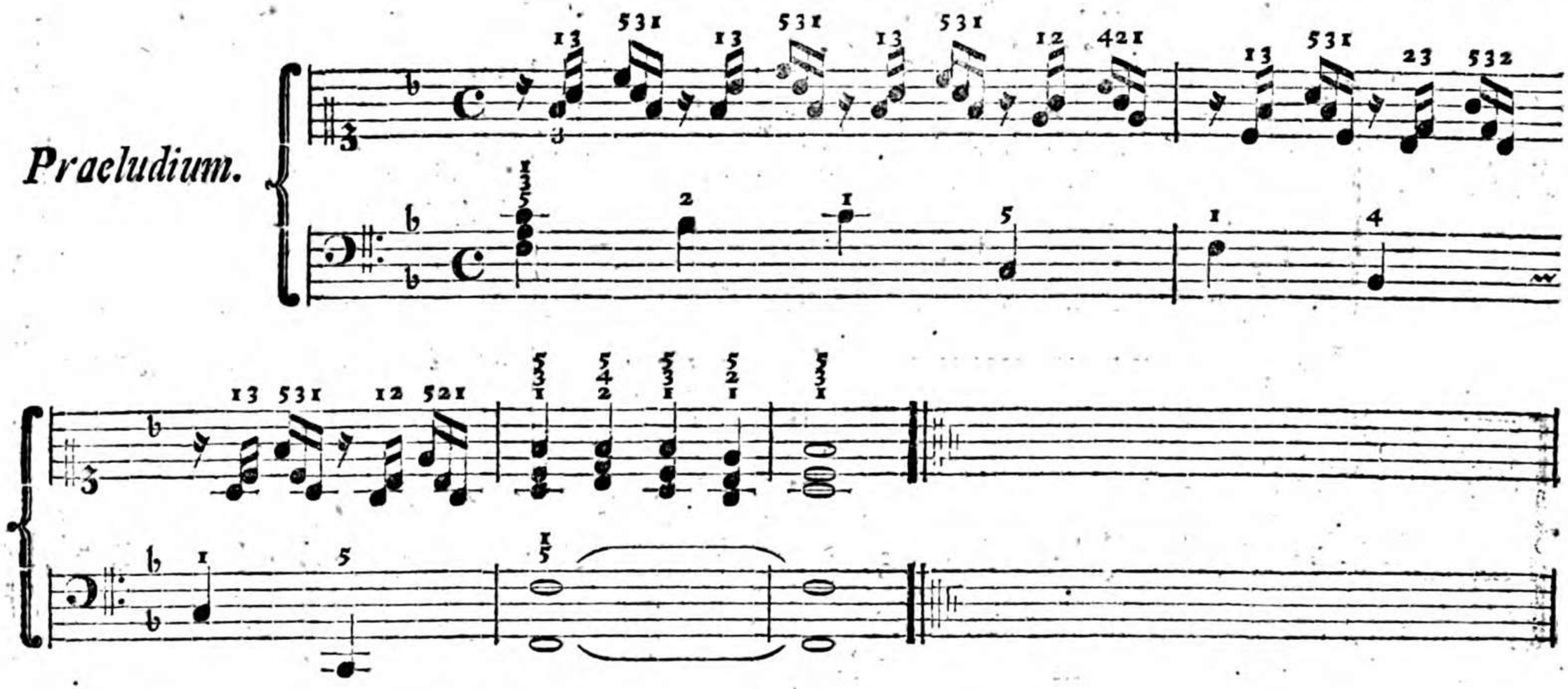
Menuet.



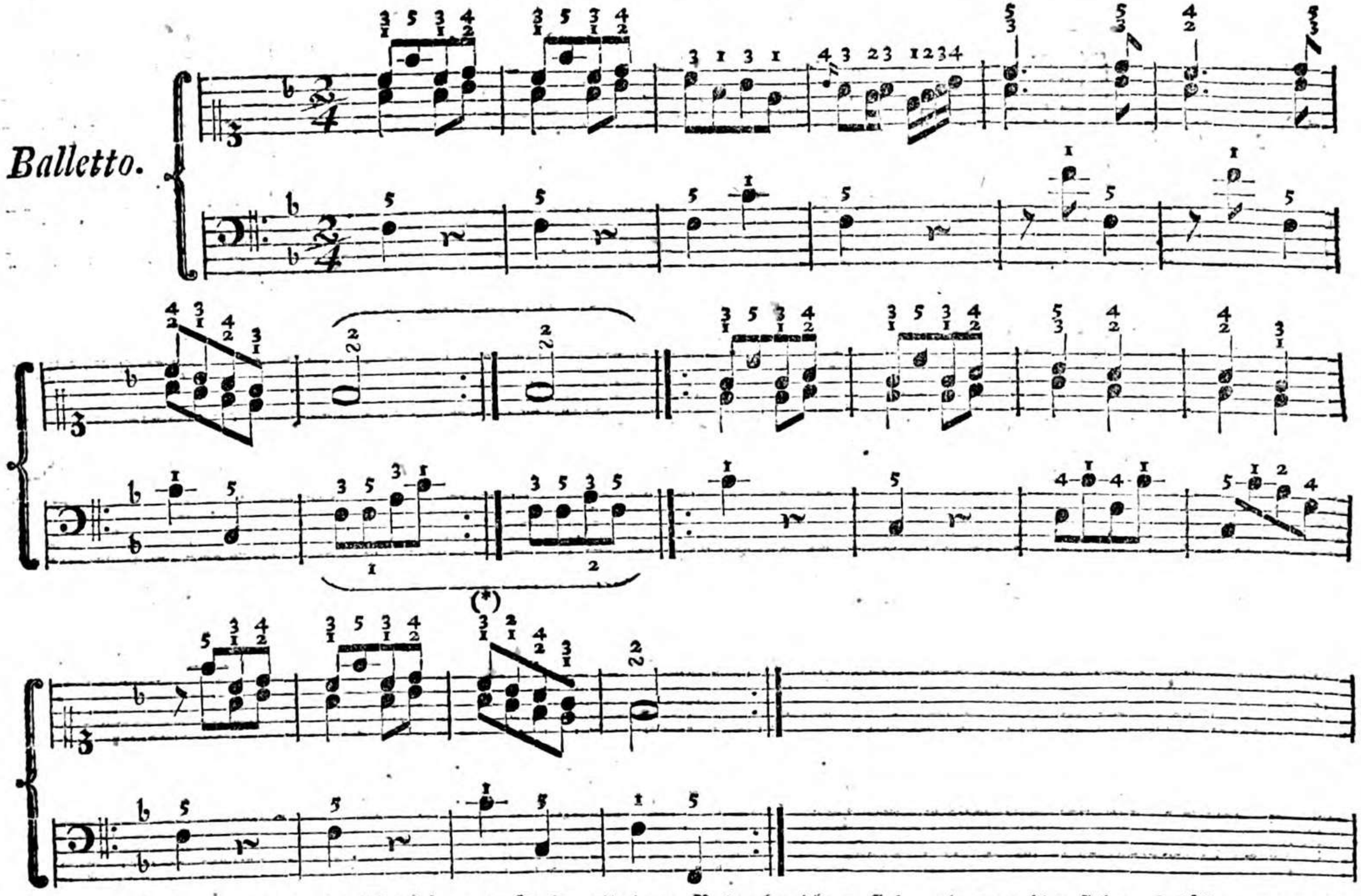
*) Bey diesem Mordent muß statt g, gis gegriffen werden, weil es die Tonart erfordert, und deswegen mit * darunter, angedeutet ist. Die Zahlen 31, so darüber stehen, bedeuten: daß man den vorgeschriebenen Ton zum letzten male, nicht wieder mit dem dritten Finger, sondern mit dem Daumen anschlagen soll.

Poco vivace.

Praeludium.

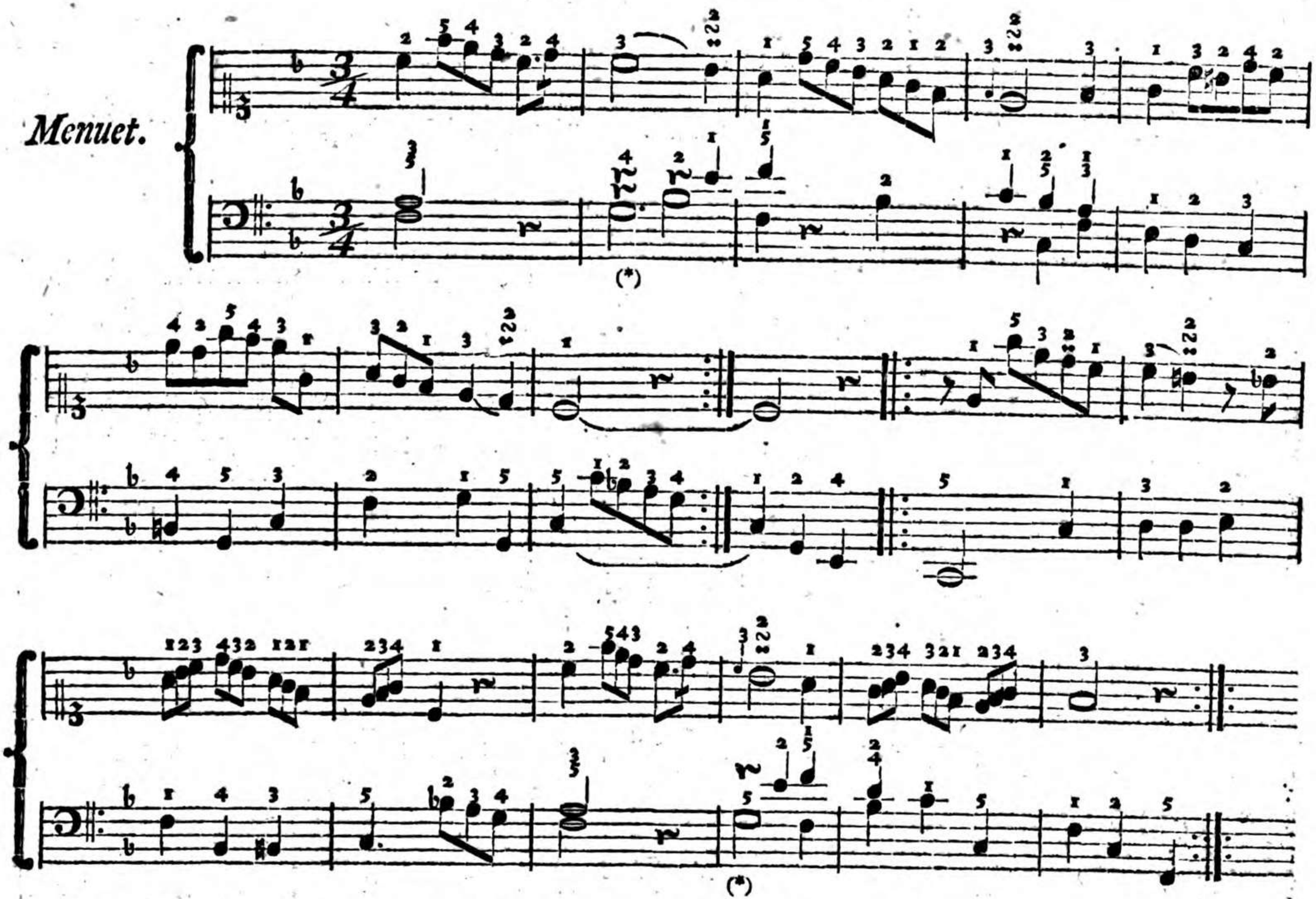


Balletto.



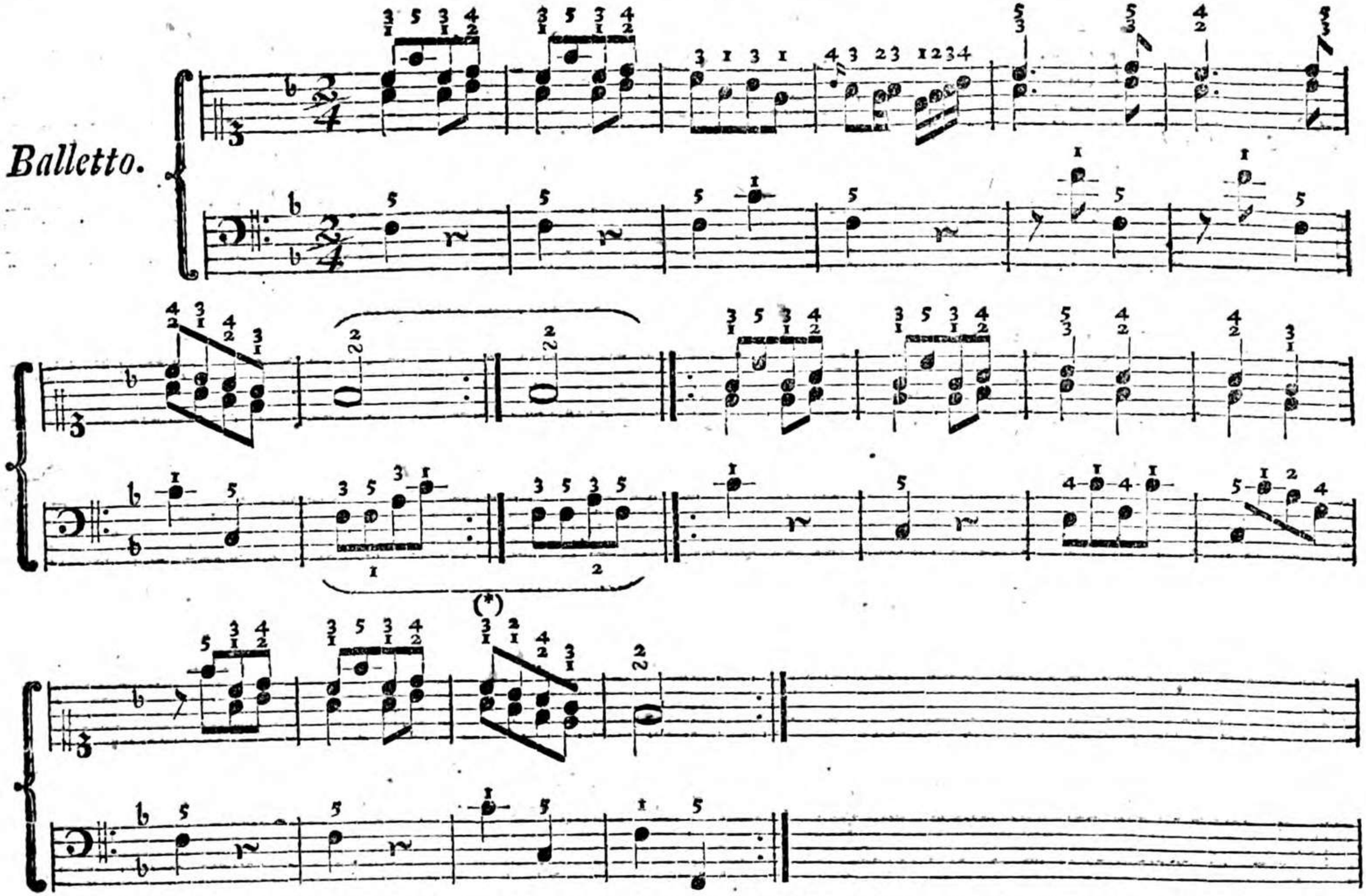
*) Wenn bey einer Schlußclauſul, zwey Tackte mit einem Bogen bezeichnet ſind, wie man hier ſiehet, ſo läßt man bey der Wiederholung den erſten Tackt weg, und ſpielt den folgenden, weil der erſte Tackt die Einleitung zum erſten Theile, der andere aber, die Einleitung zum zweyten Theile macht. Deswegen ſtehen auch die Zahlen 1, 2, dabey.

Menuet.



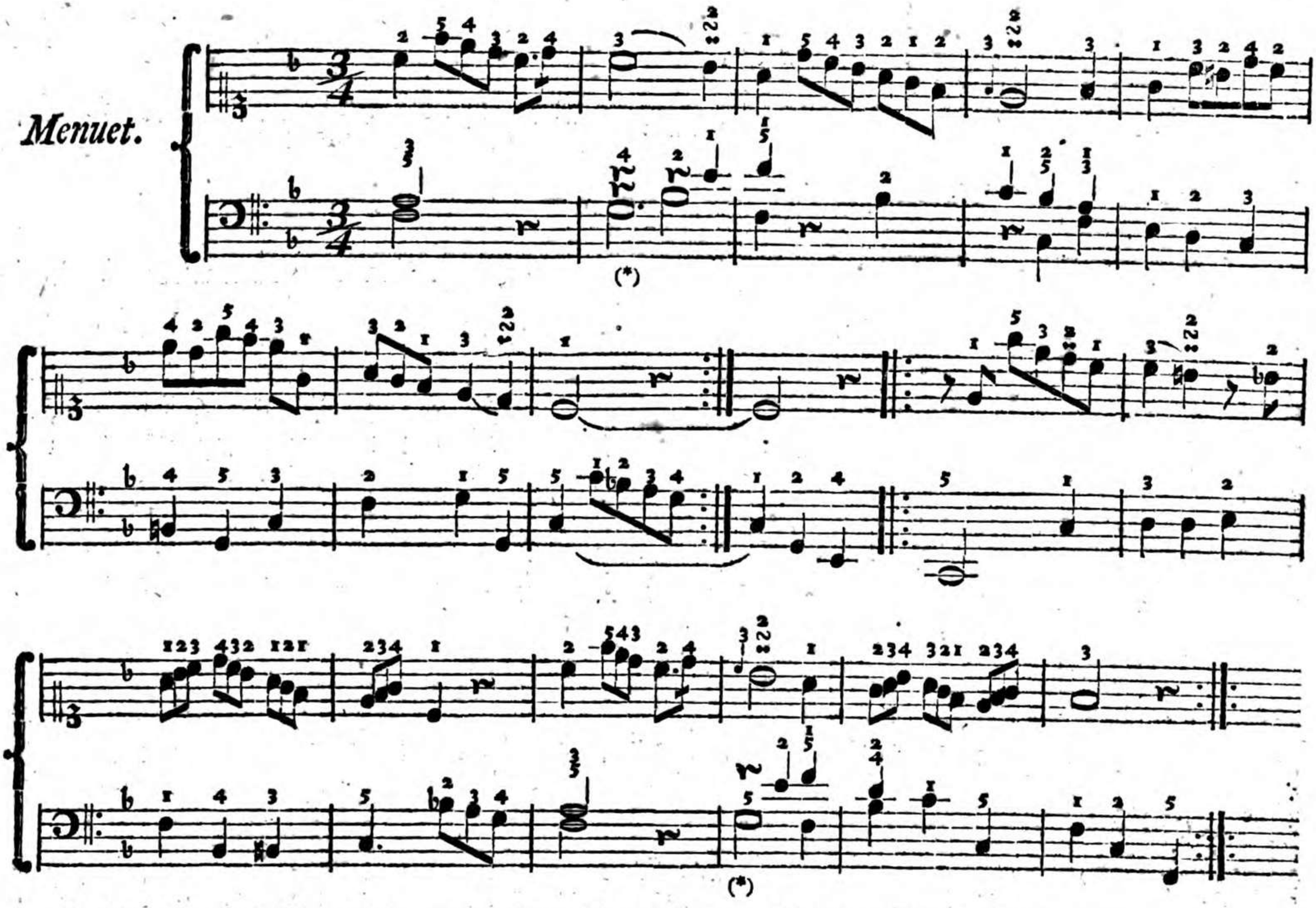
*) Diese Schreibart ist harmonisch, und jede Note wird nach ihrem vorgeschriebenen Werthe gehalten.

Balletto.



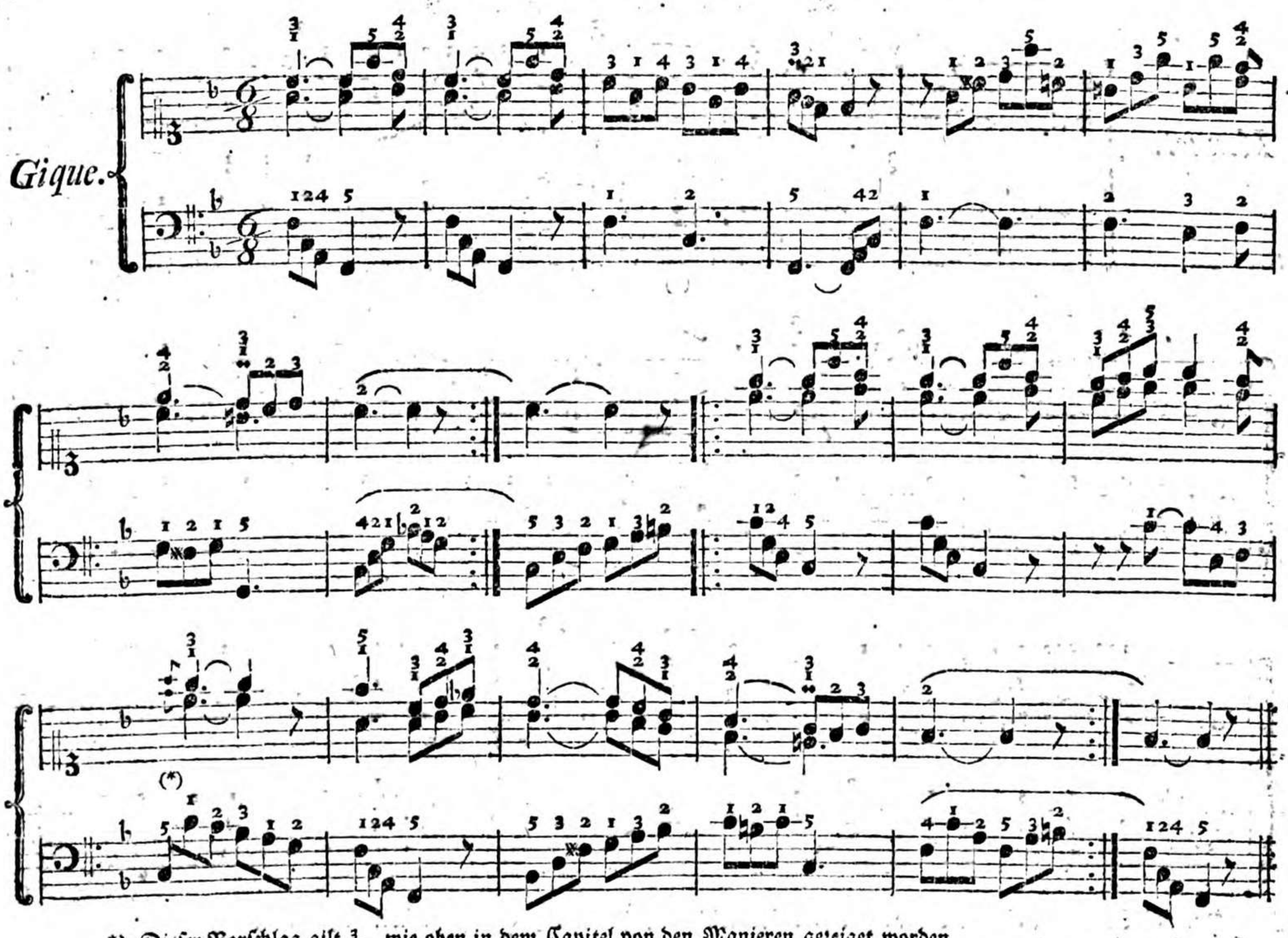
*) Wenn bey einer Schlußclauſul, zwey Tackte mit einem Bogen bezeichnet ſind, wie man hier ſiehet, ſo läßt man bey der Wiederholung den erſten Tackt weg, und ſpielt den folgenden, weil der erſte Tackt die Einleitung zum erſten Theile, der andere aber, die Einleitung zum zweyten Theile macht. Deswegen ſtehen auch die Zahlen 1, 2, dabey.

Menuet.



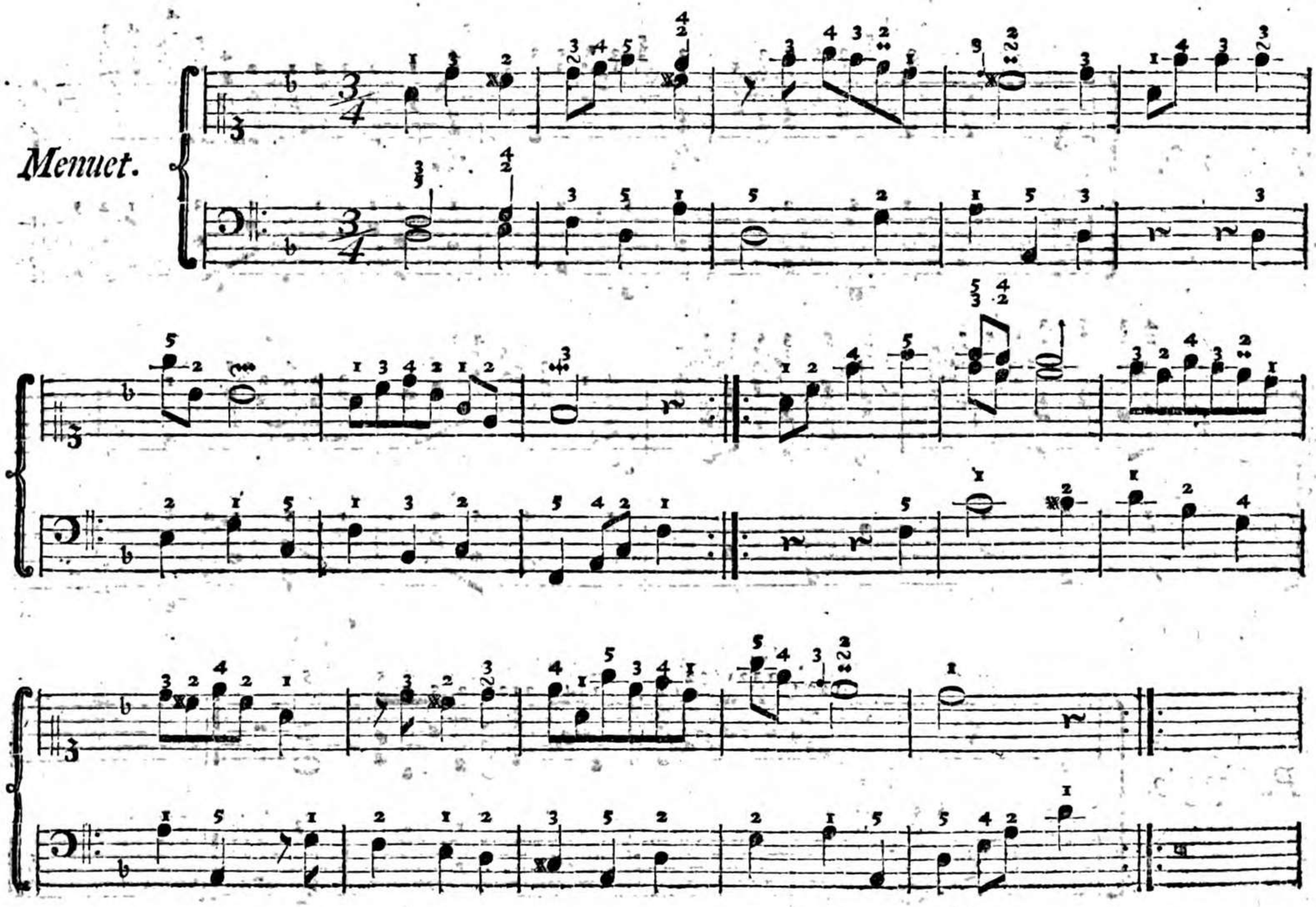
*) Diese Schreibart ist harmonisch, und jede Note wird nach ihrem vorgeschriebenen Werthe gehalten.

Gique.

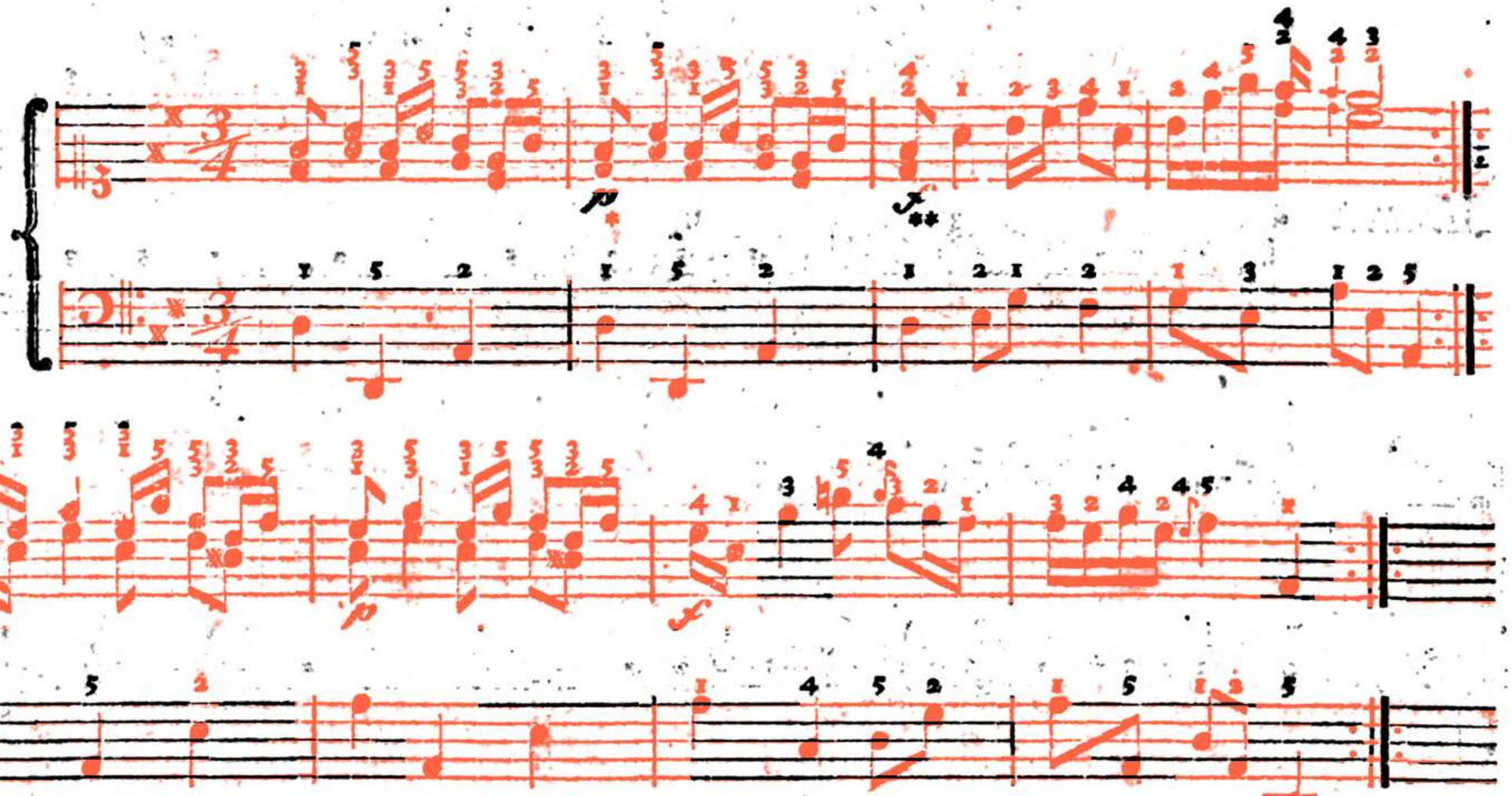


*) Dieser Vorschlag gilt $\frac{3}{8}$, wie oben in dem Capitel von den Manieren gezeiget worden.

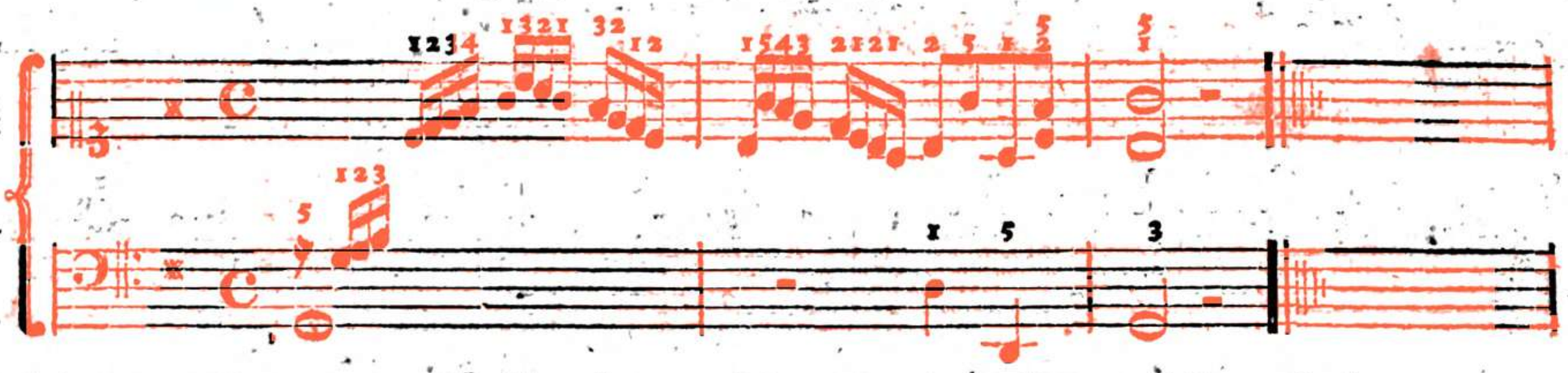
Menuet.



Polonoiſe.

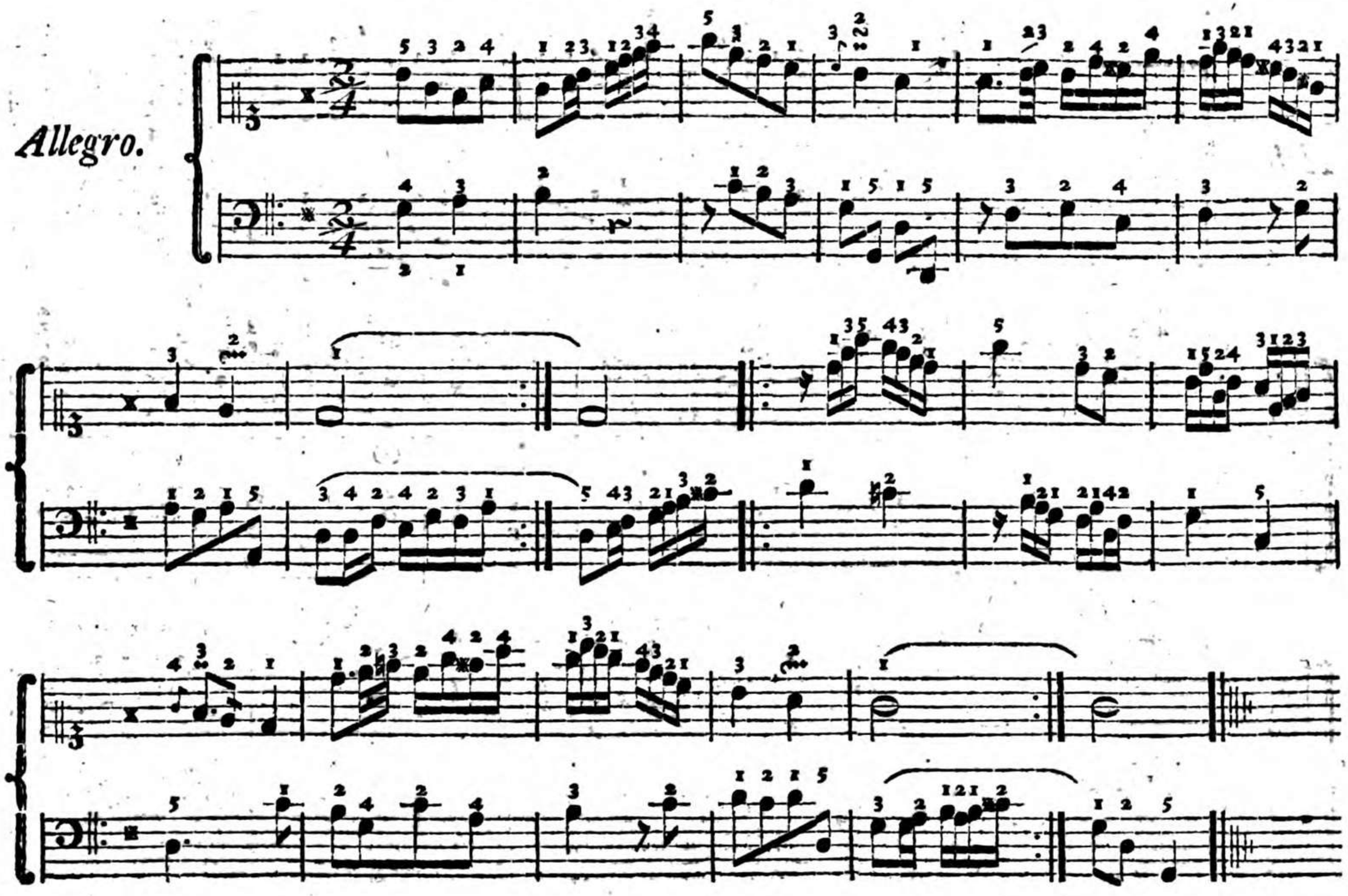


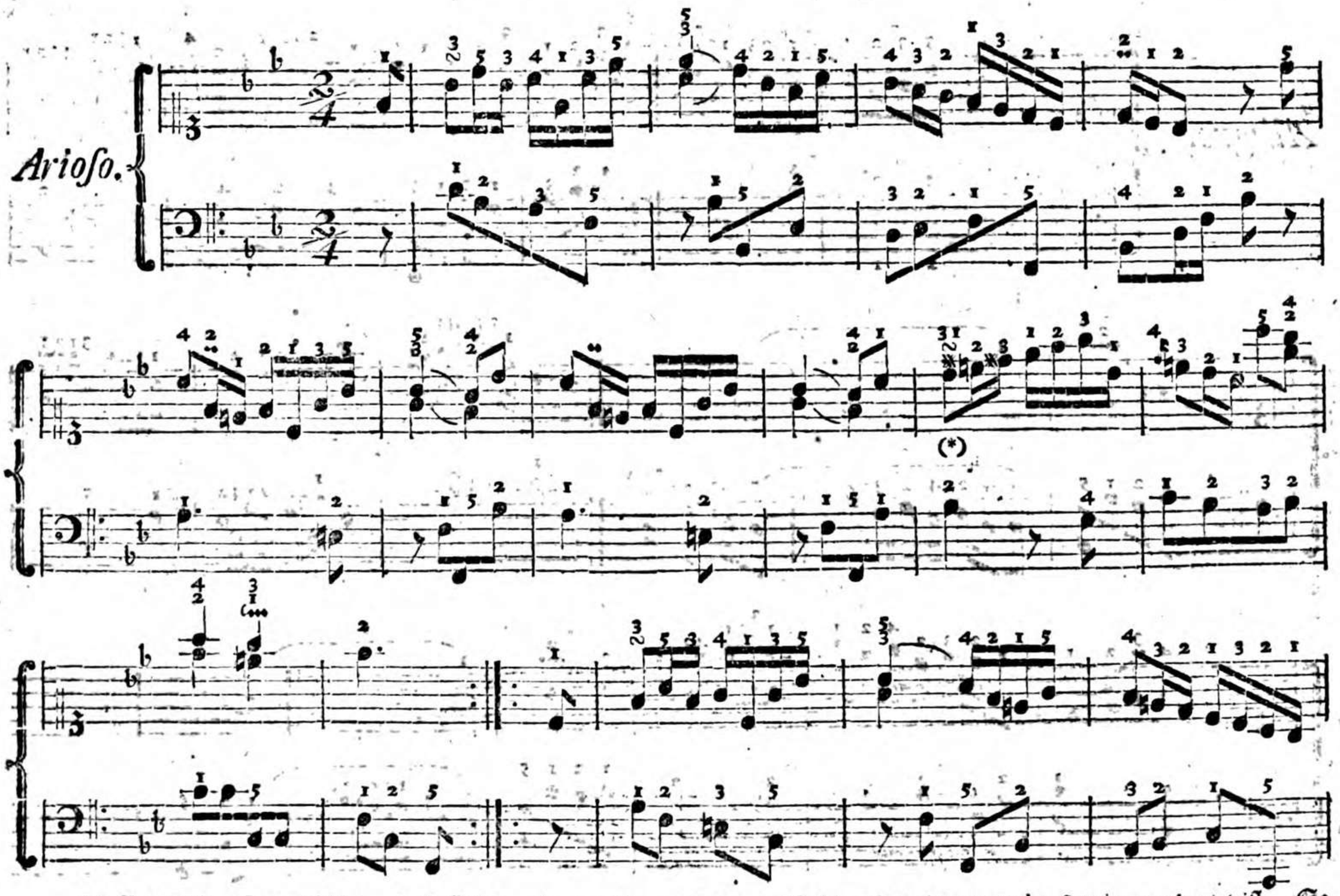
Paſſaggio.



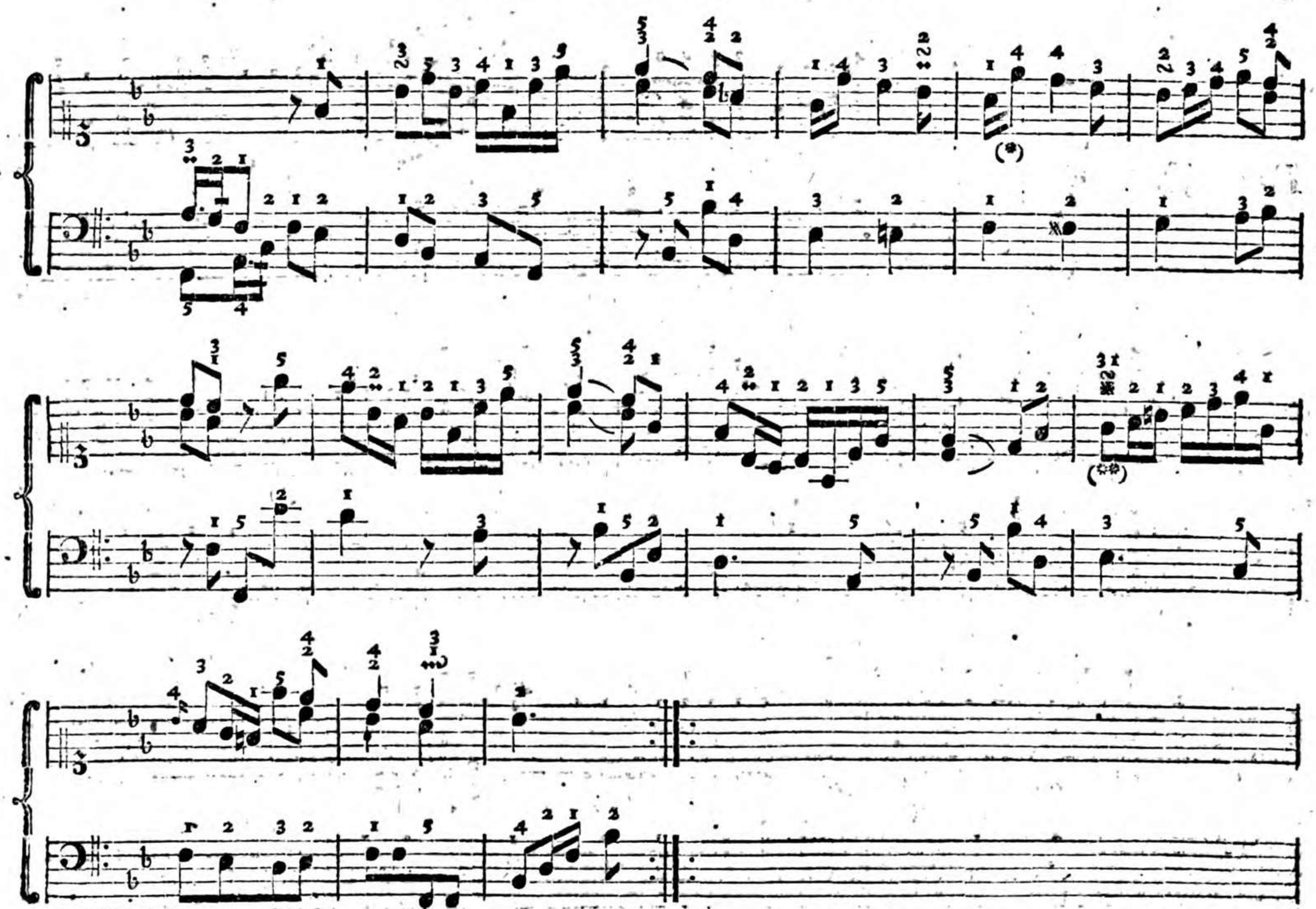
Das bey * ſtehende p. heiſt piano, das iſt: ſchwach oder gelinde. Das bey ** ſtehende f. forte, ſtark.

Allegro.



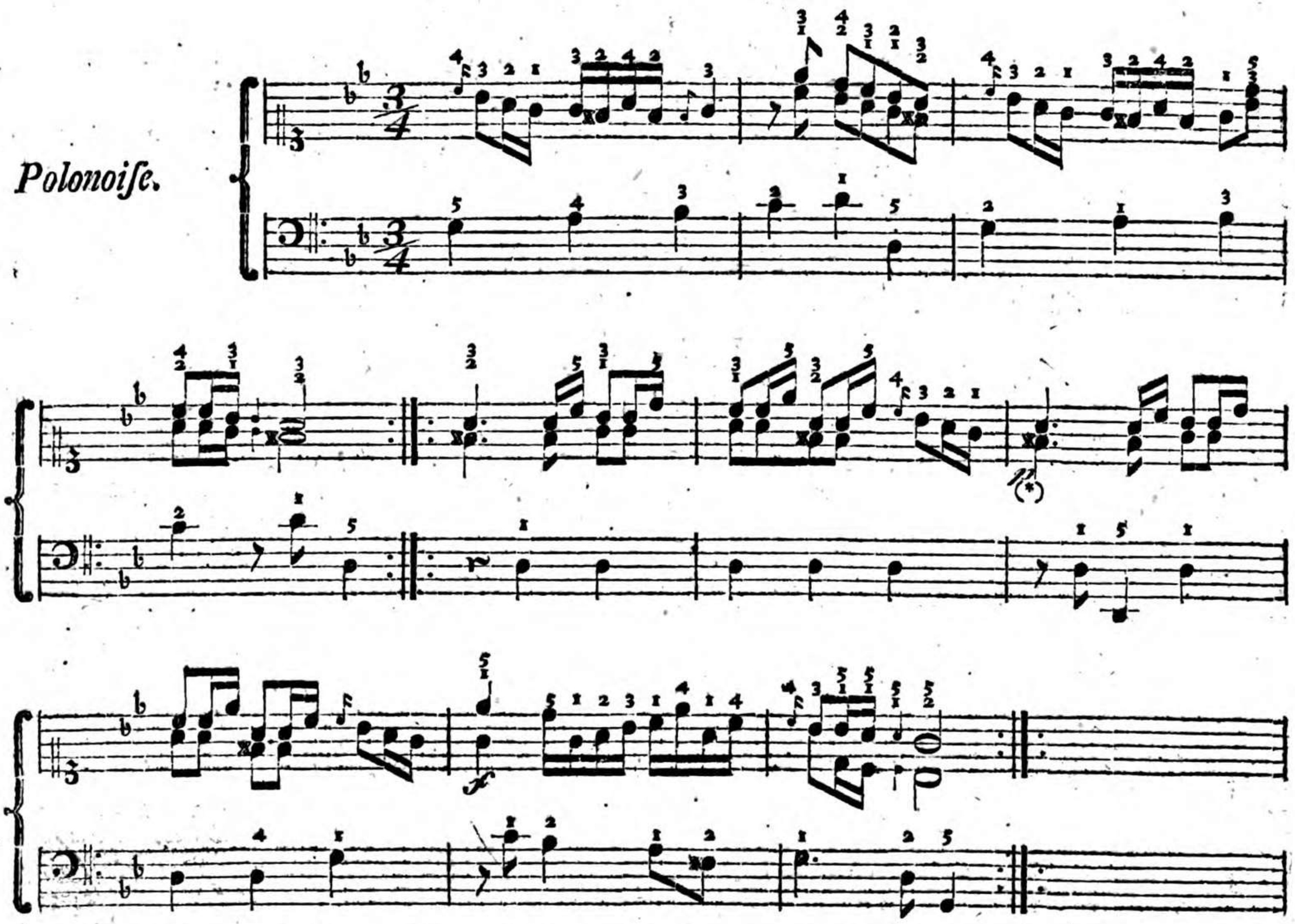


*) Bey diesem Doppelschlag, muß statt c, cis gegriffen werden, welches durch das darunter gesetzte x angedeutet ist. So muß auch im zweyten Theile bey (**) fis gegriffen werden. Was die darüber stehenden Zahlen 31. bedeuten, ist schon Seite 21. gesagt.



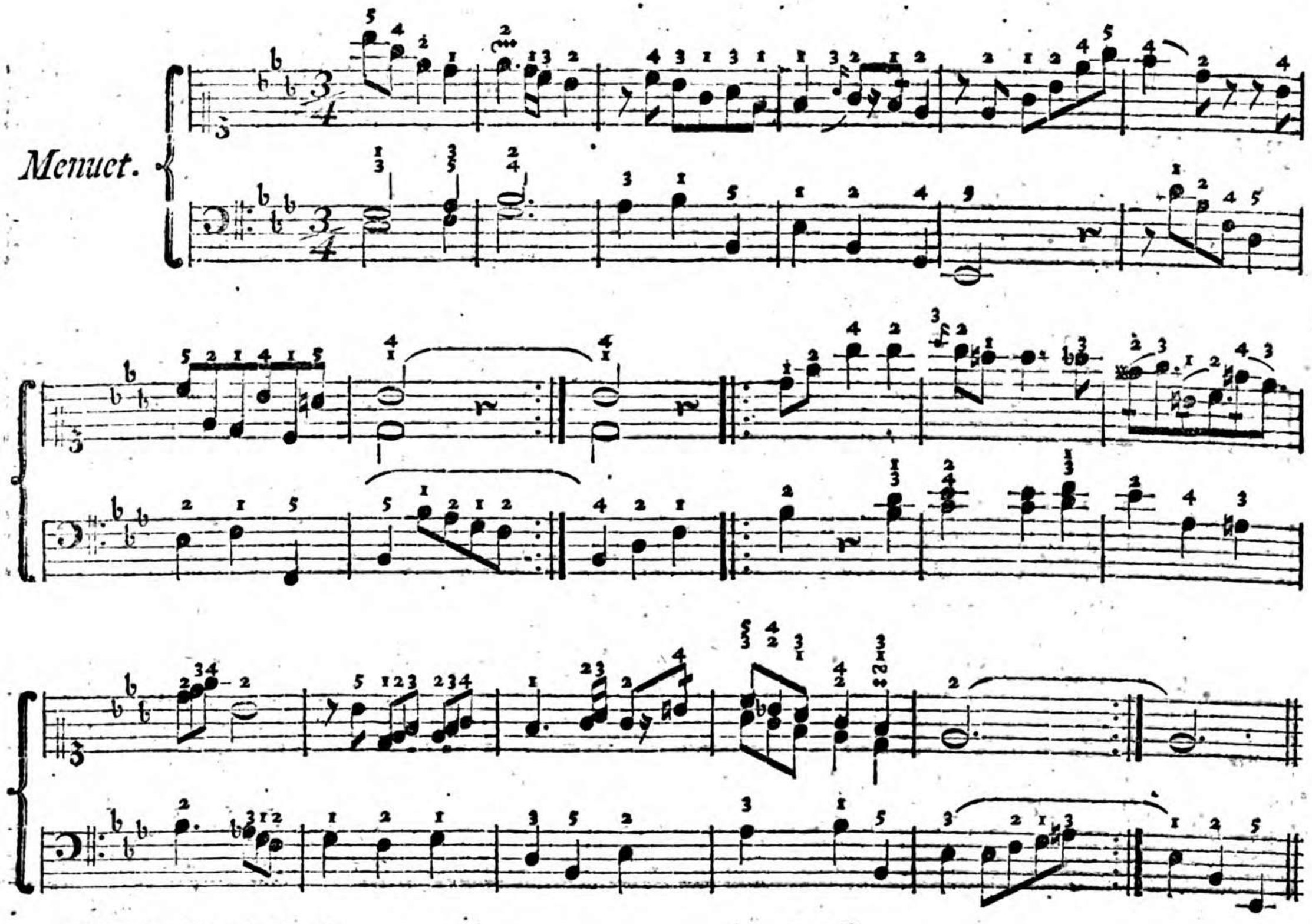
(*) Hier, und in ähnlichen Fällen, ziehet man den vierten Finger von es ins d, ohne ihn aufzuheben, doch so, daß beyde Töne einander gleich deutlich sind.

Polonoiſe.



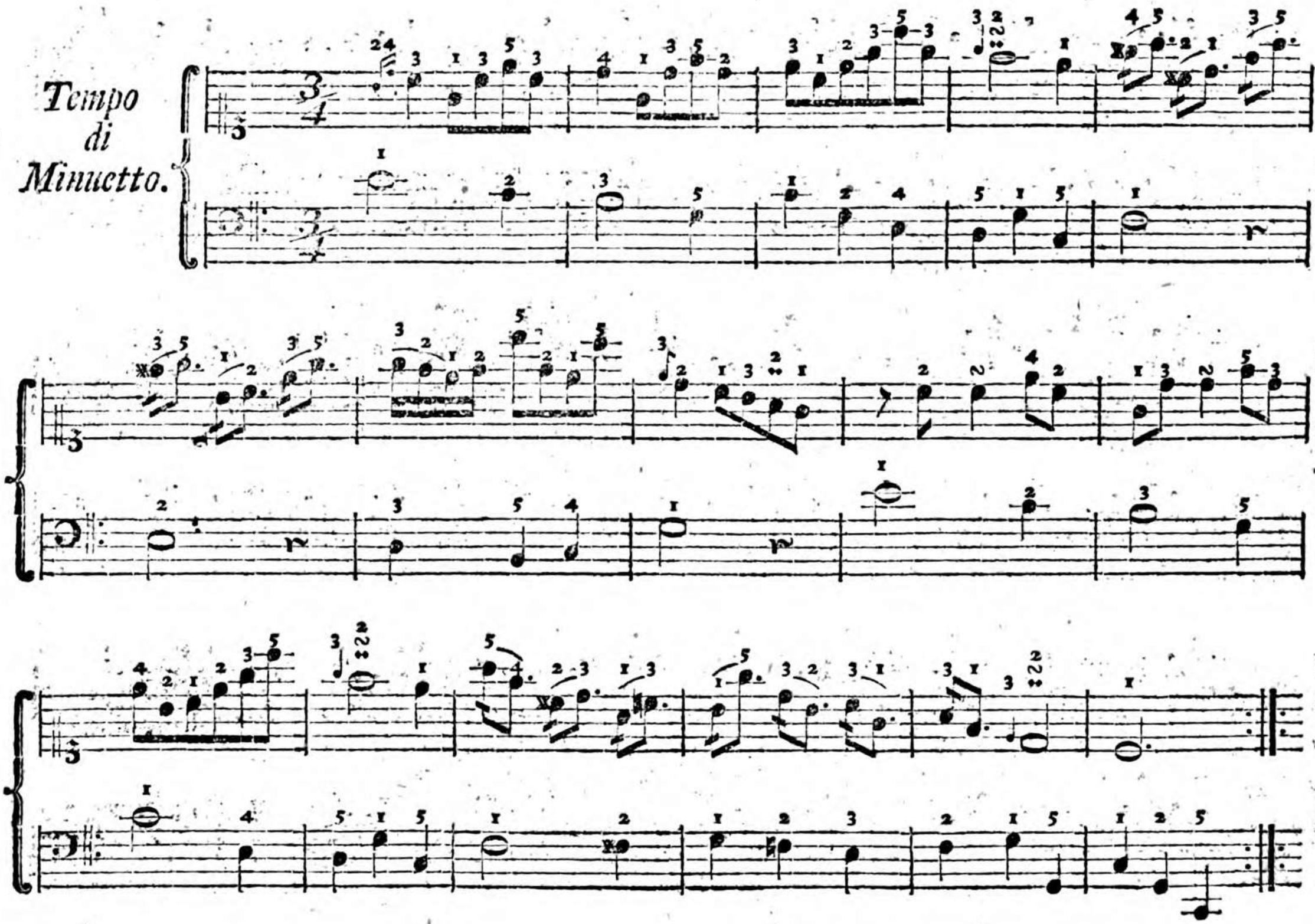
(*) Bey p ſtehen keine Zahlen; man darf nur die Finger wie bey den vorhergehenden zwey Tacten, nehmen.

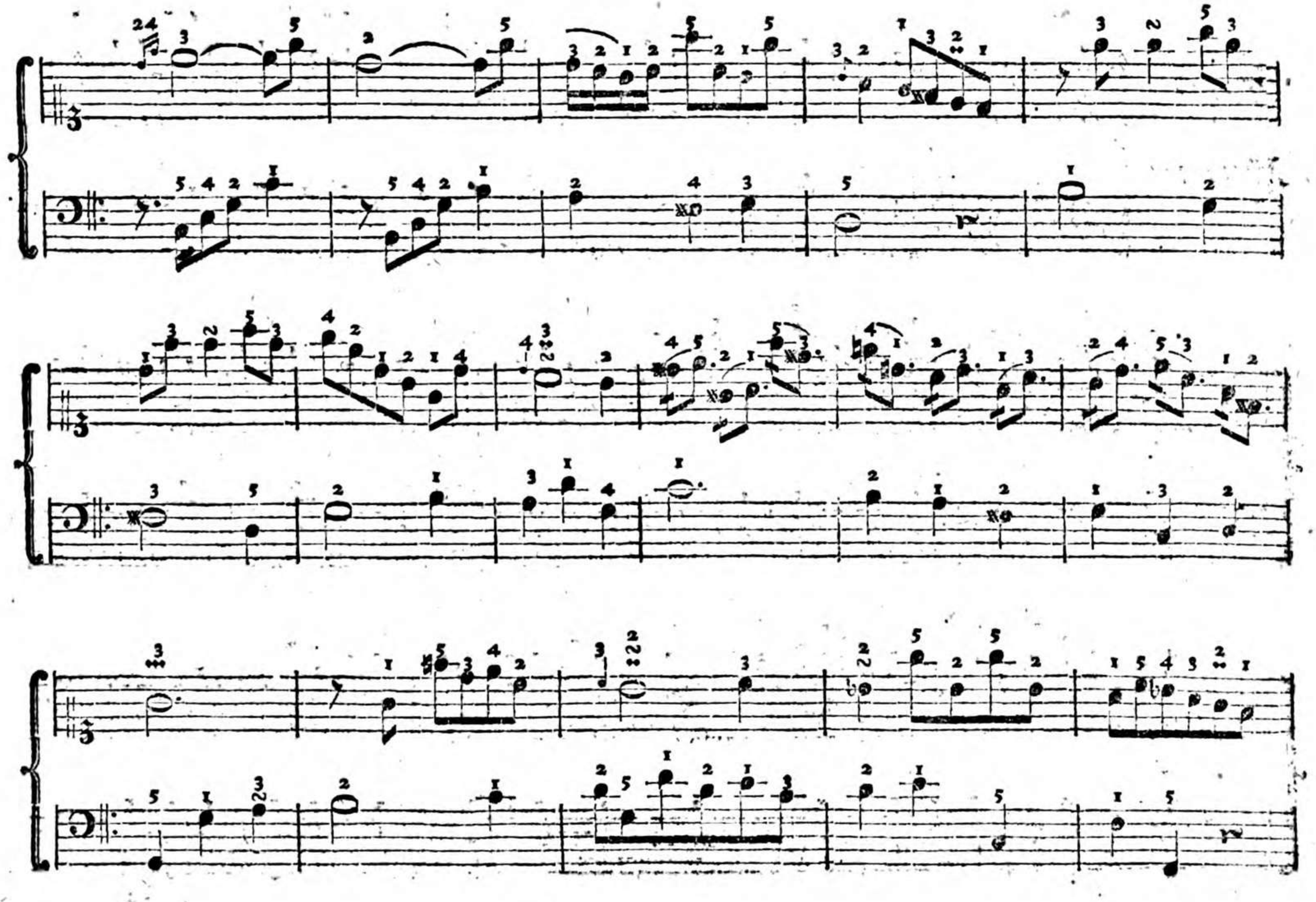
Menuet.

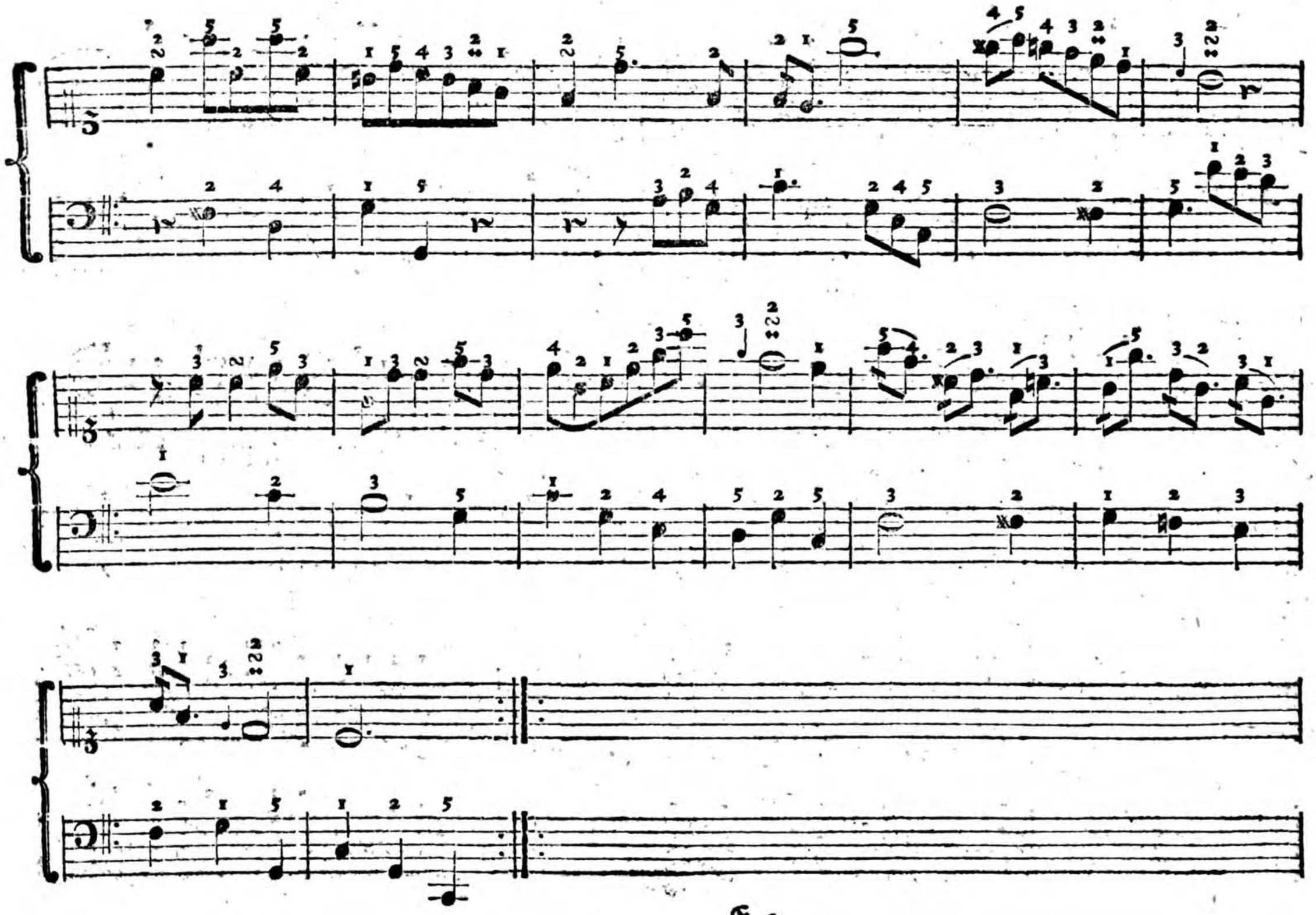


Polonoiſe.

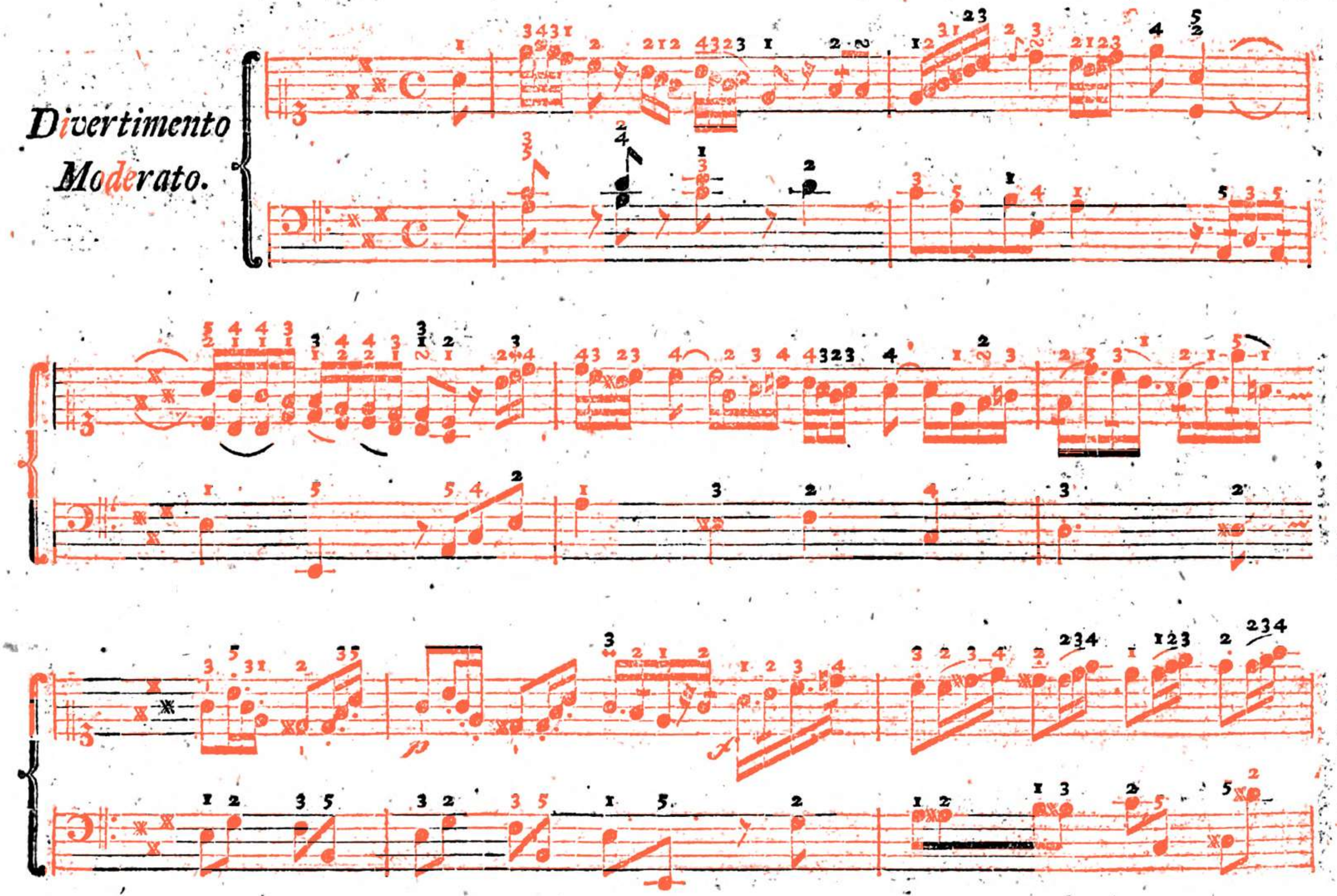
Tempo di Minuetto.

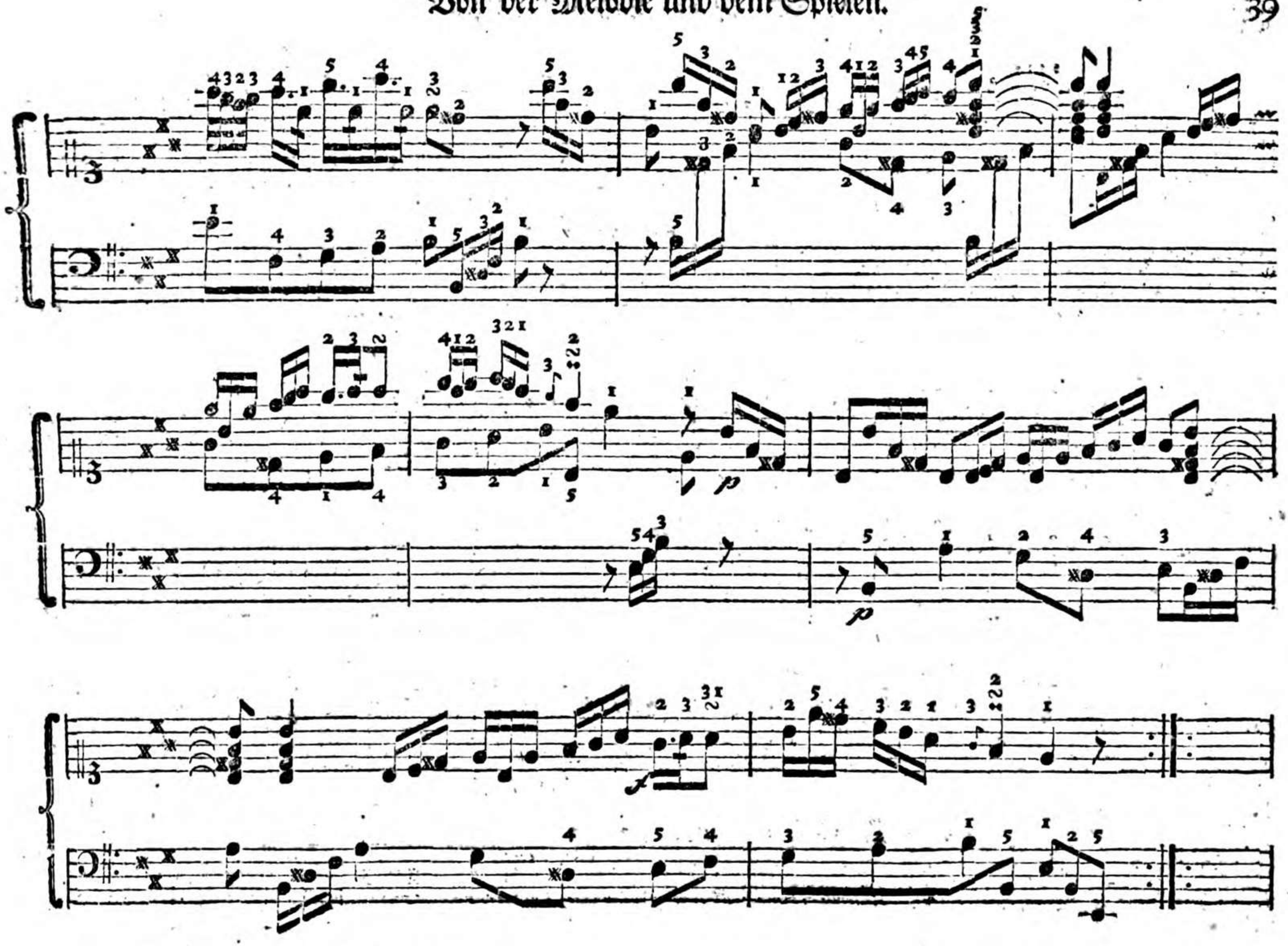


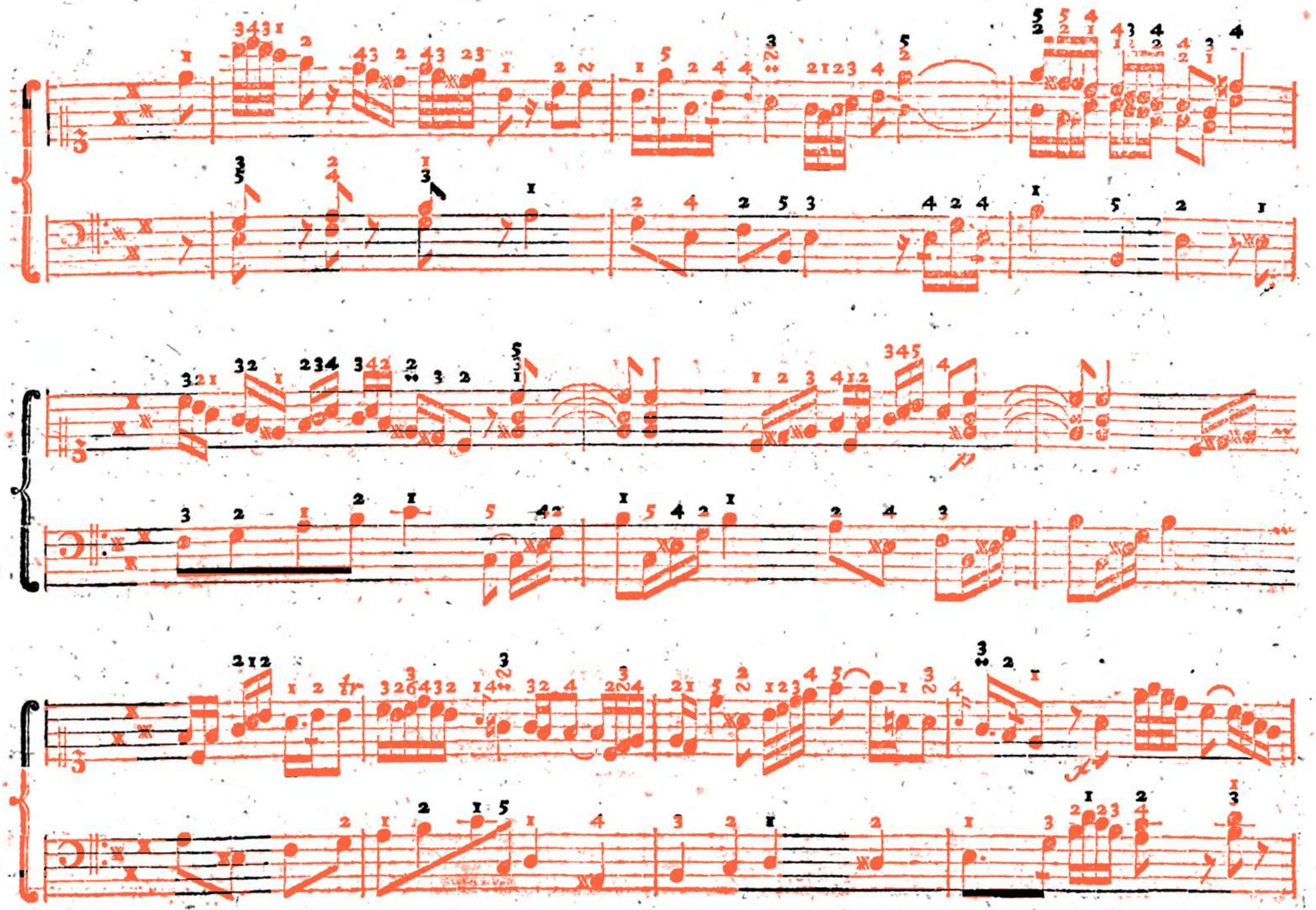


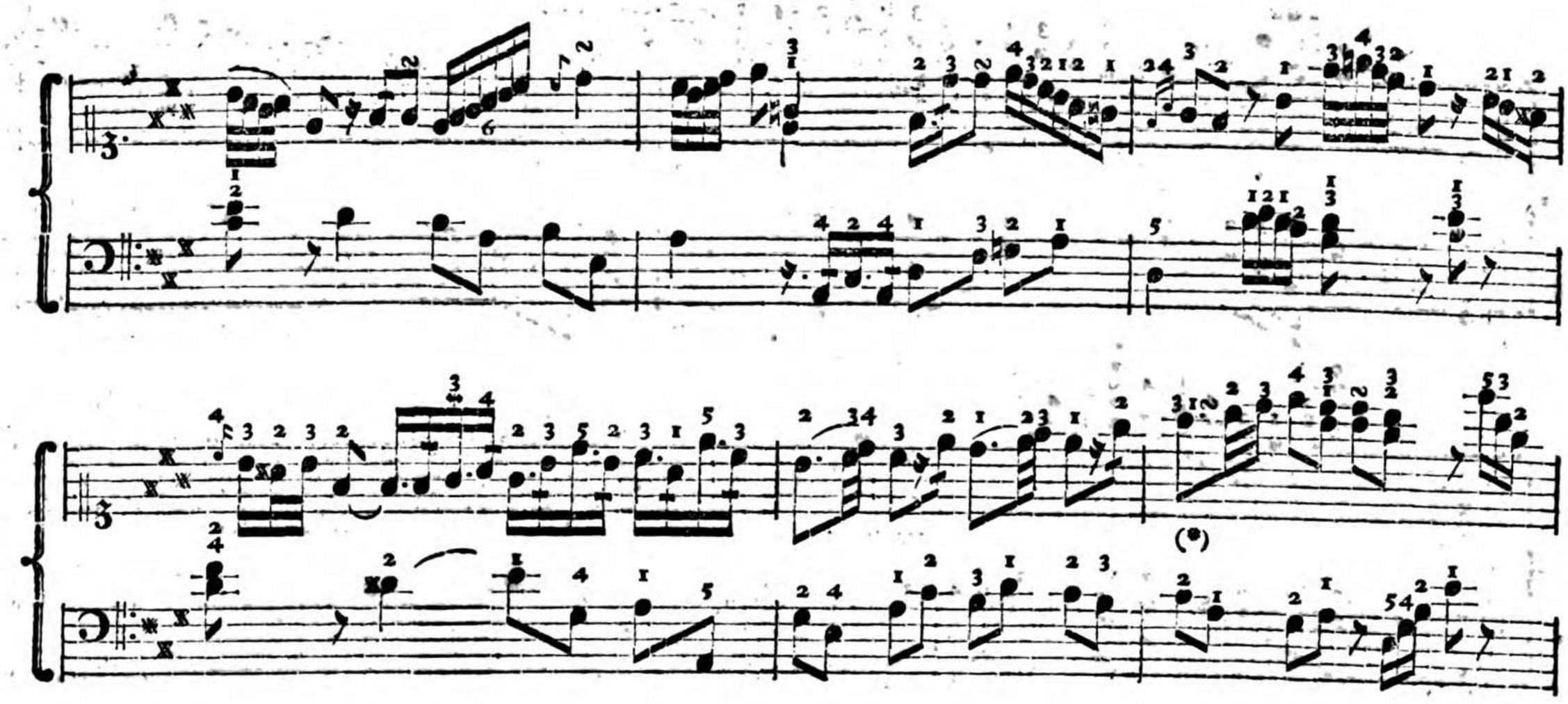


Divertimento
Moderato.

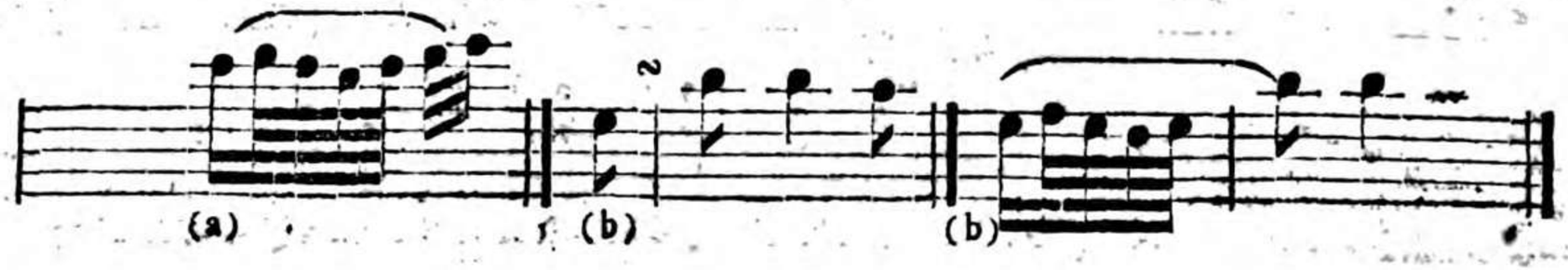


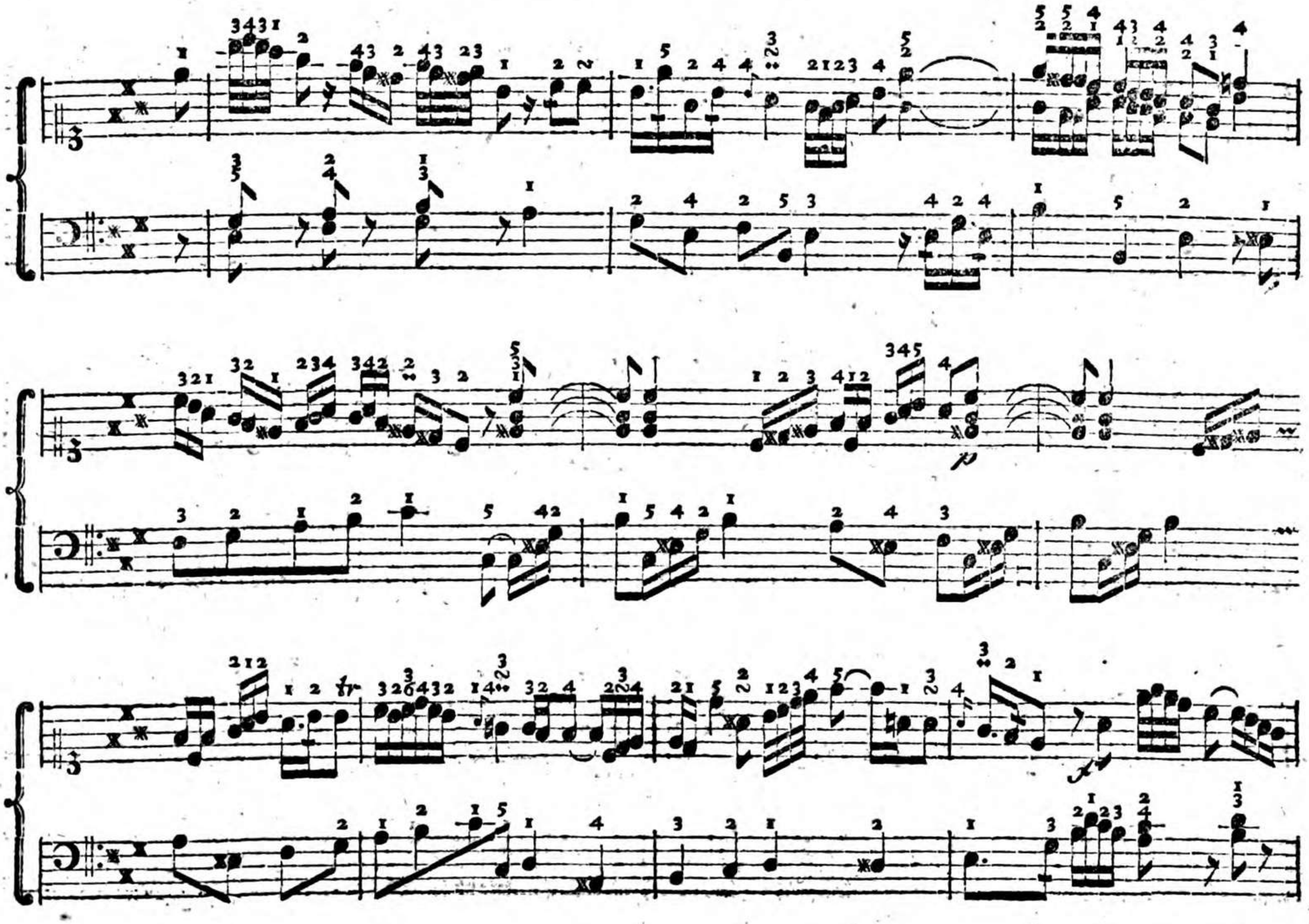


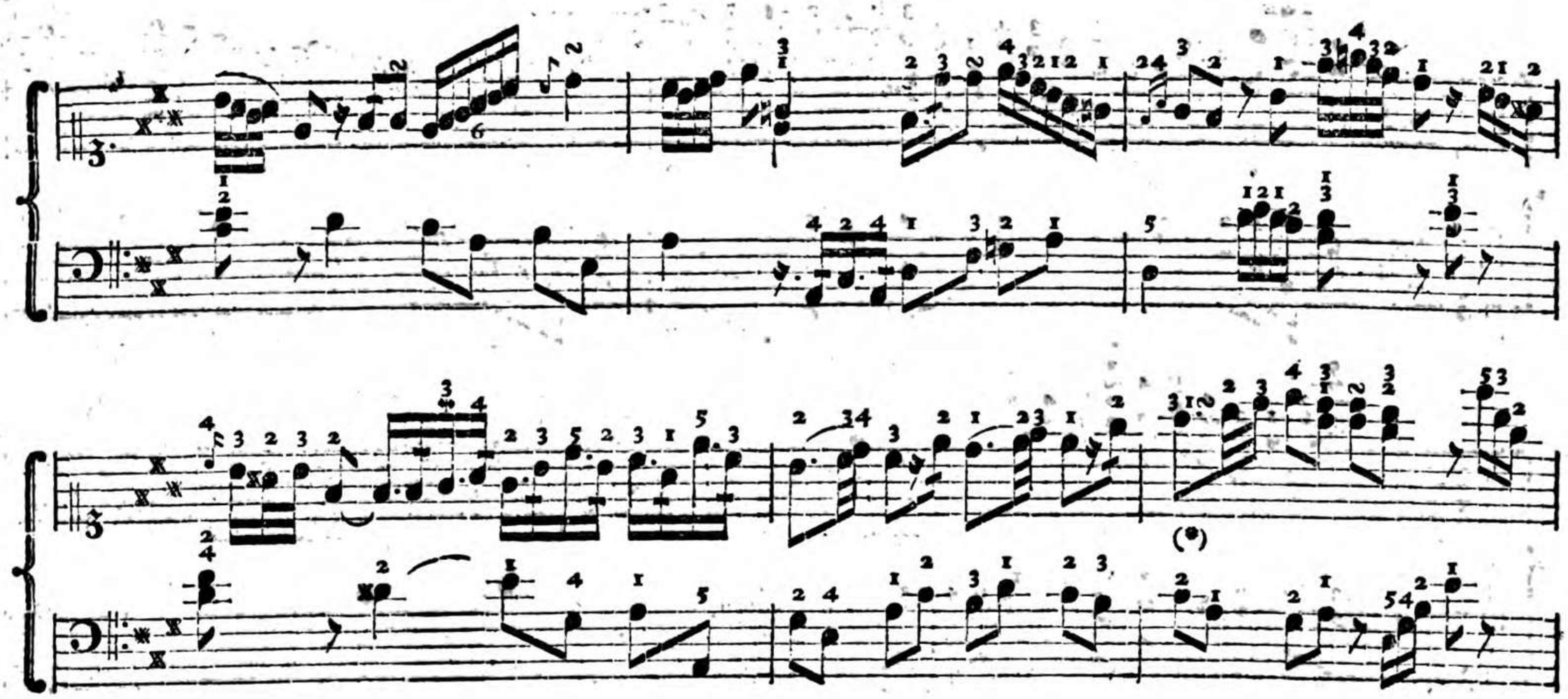




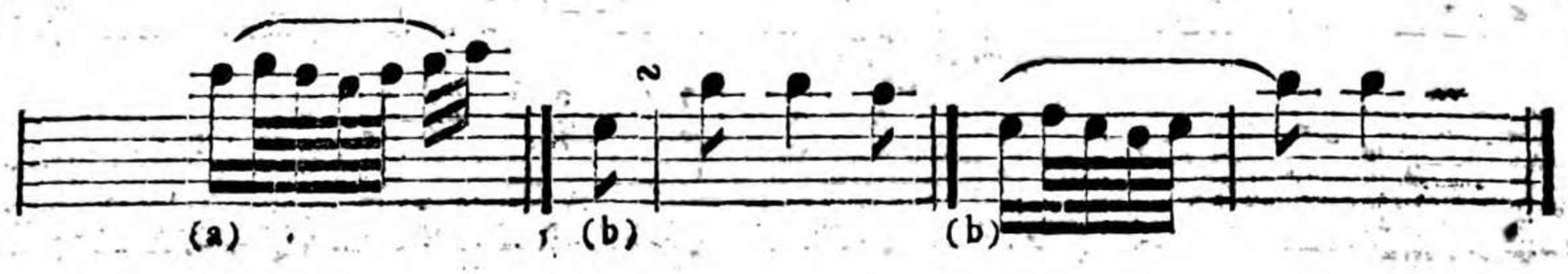
(*) Dieser Doppelschlag stehet zwischen beyden Noten inne, auf dem Puncte; er wird auch auf dem Werthe des Punctes gemacht (a). Es stehet auch manchmal einer zwischen zwey Noten die keinen Punct haben; dieser wird gespielt wie bey (b).

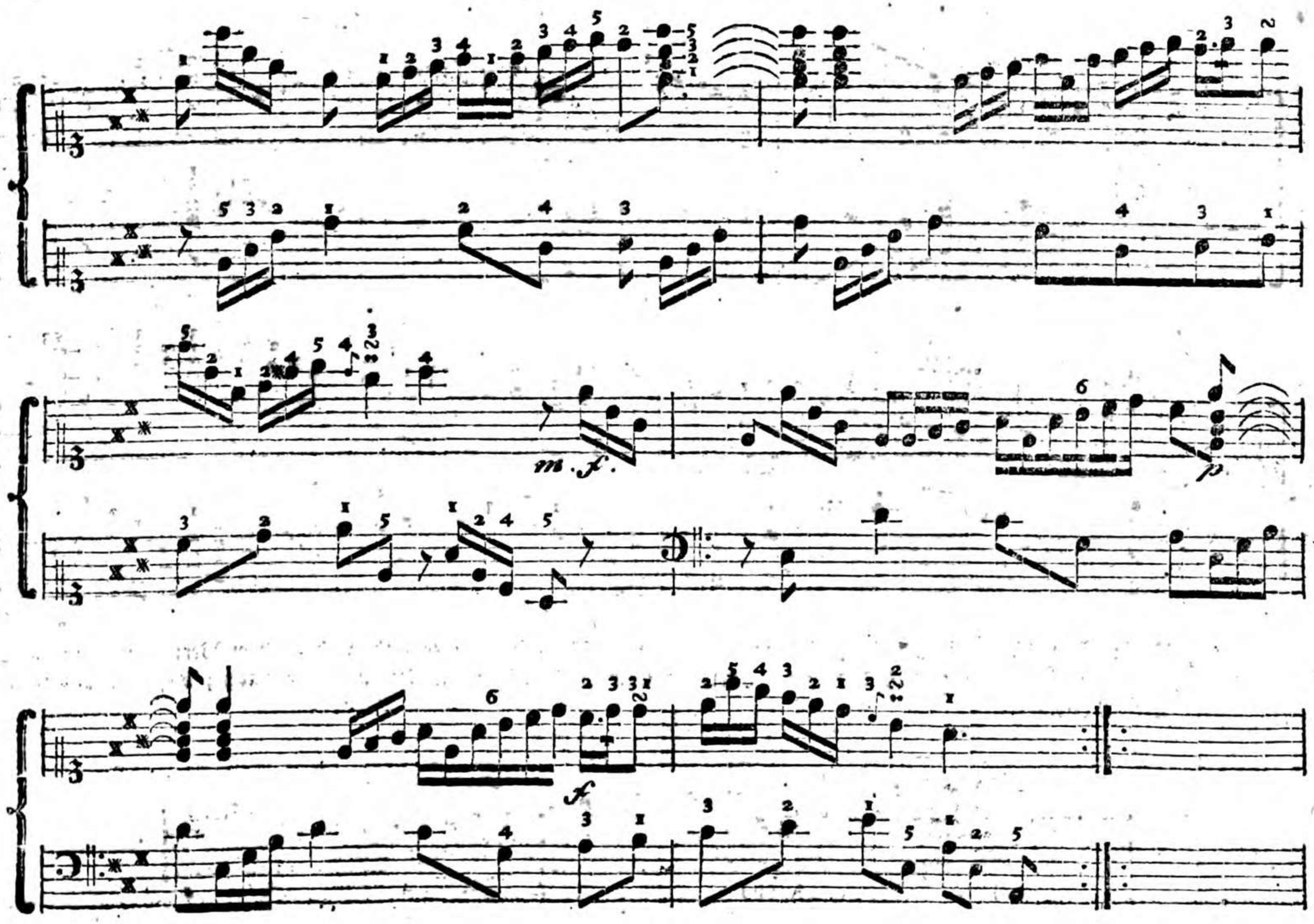




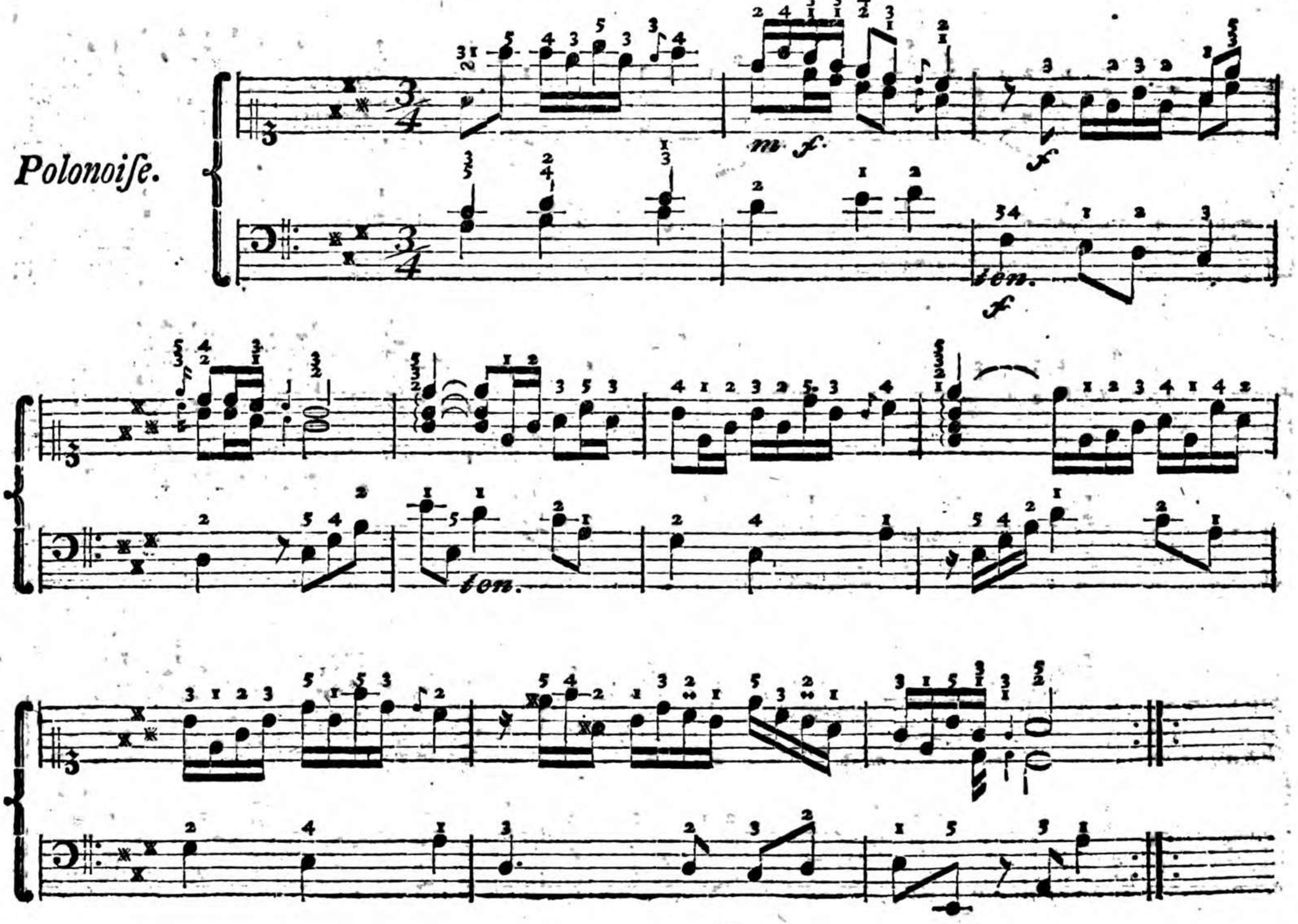


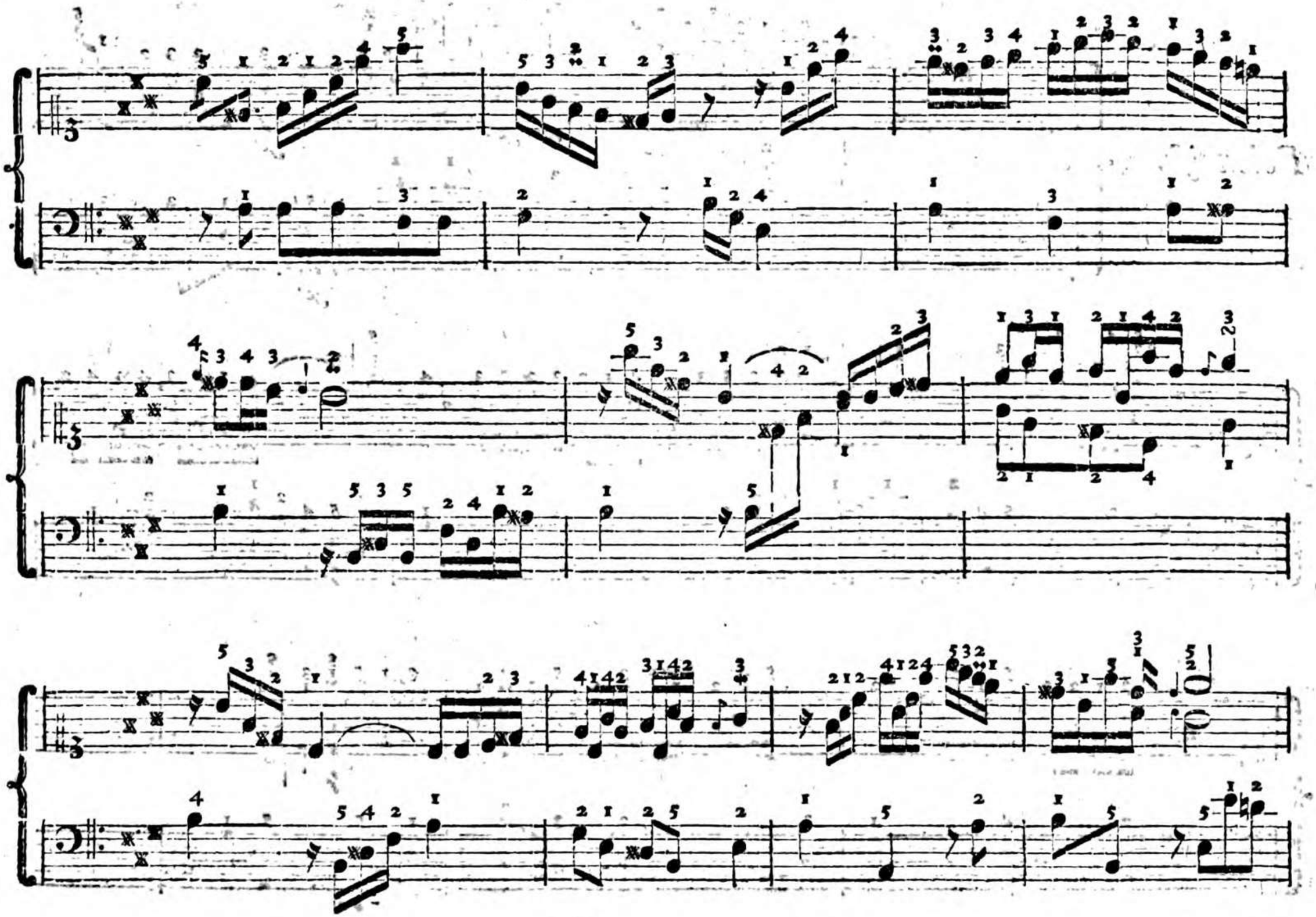
(*) Dieser Doppelschlag stehet zwischen beyden Noten inne, auf dem Puncte; er wird auch auf dem Werthe des Punctes gemacht (a). Es stehet auch manchmal einer zwischen zwey Noten die keinen Punct haben; dieser wird gespielt wie bey (b).

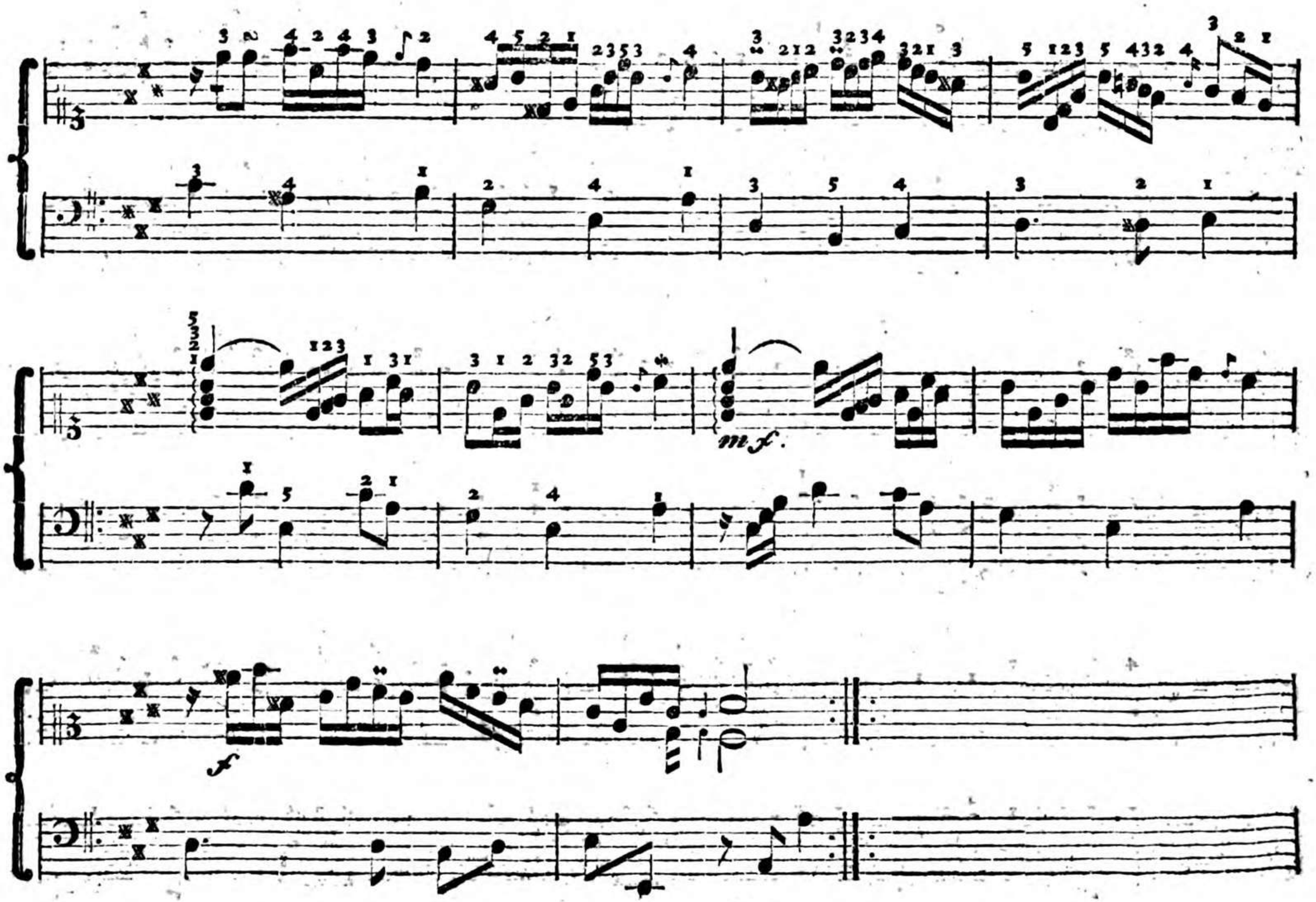



m. f.
f

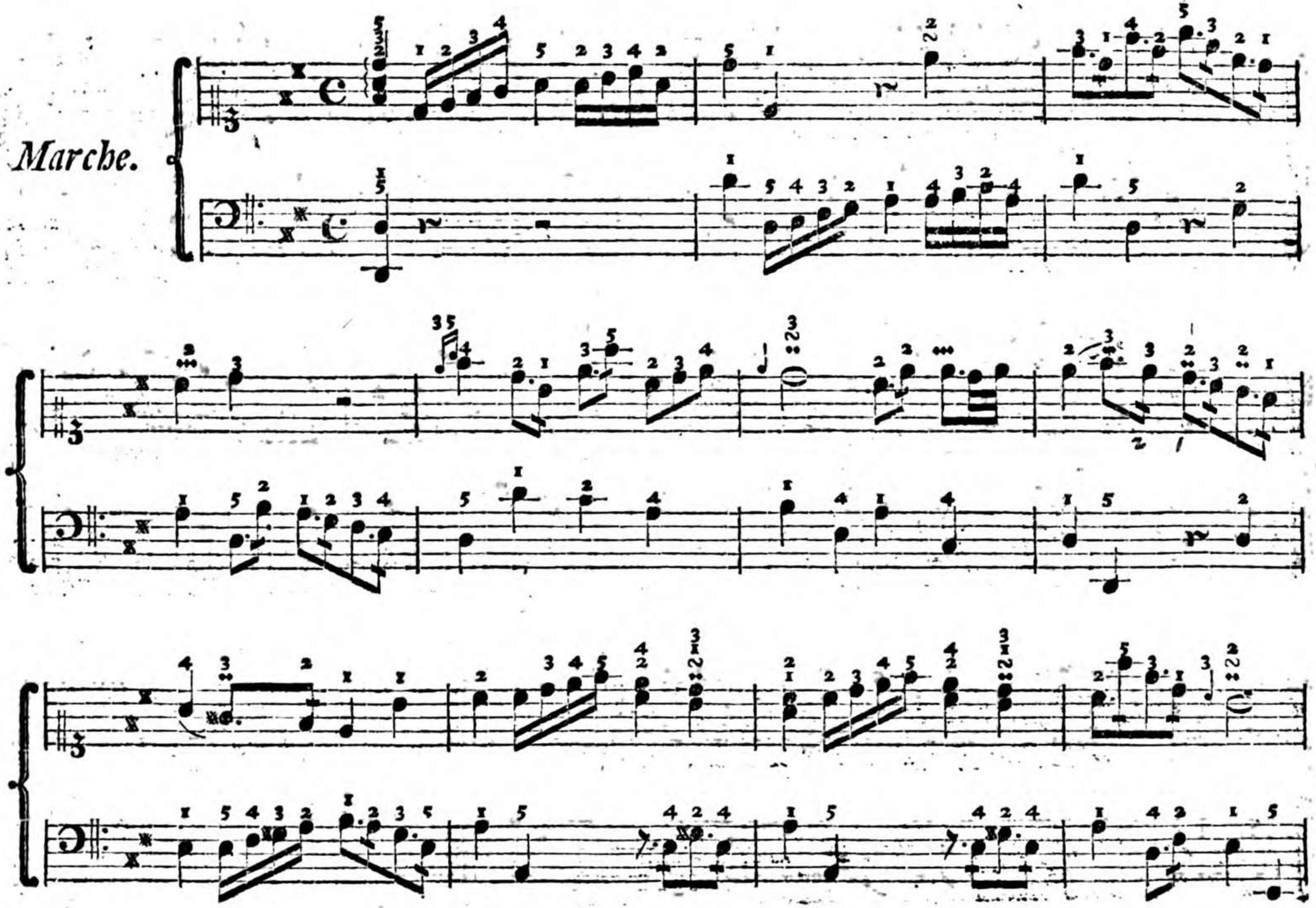
Polonoiſe.

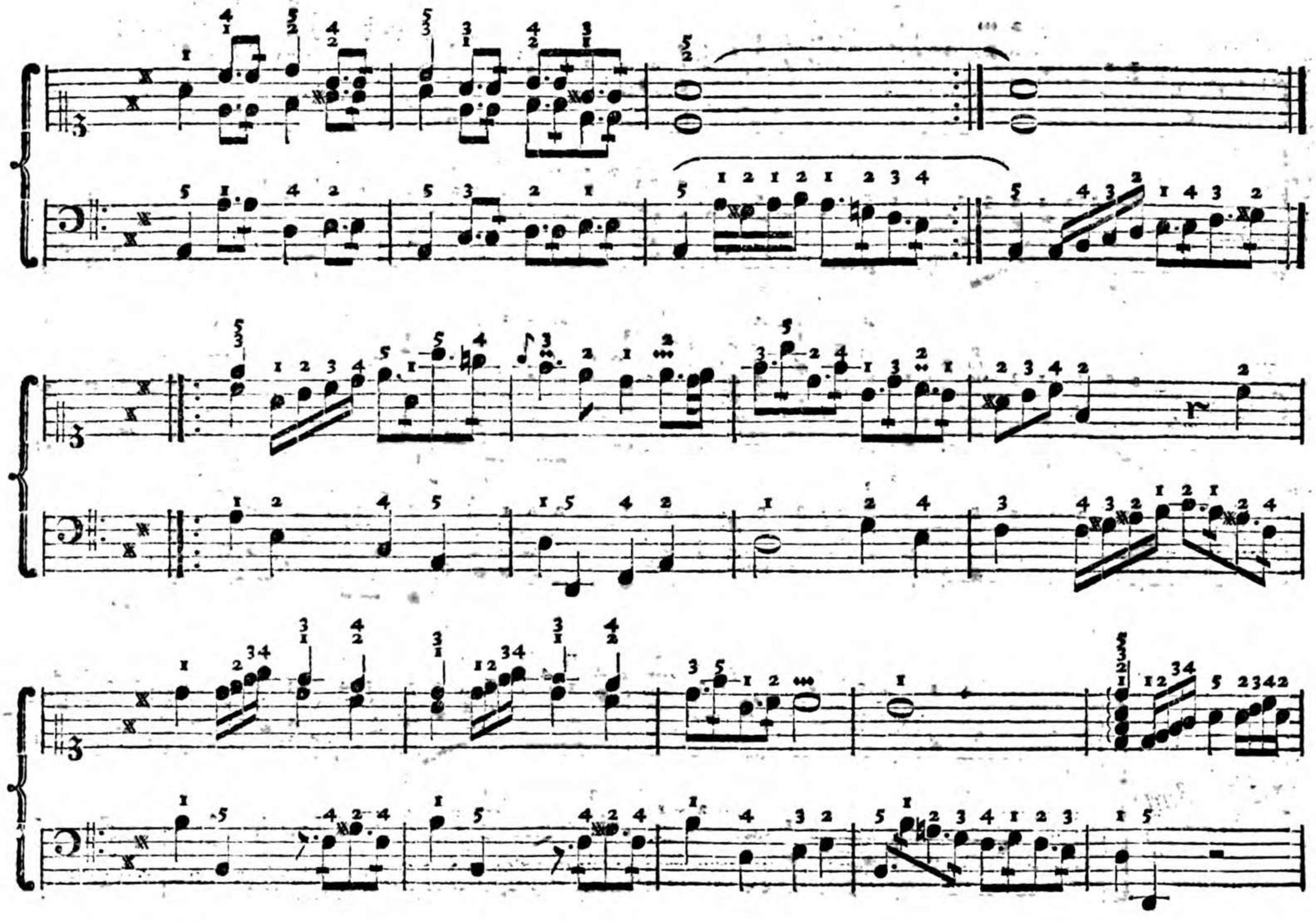




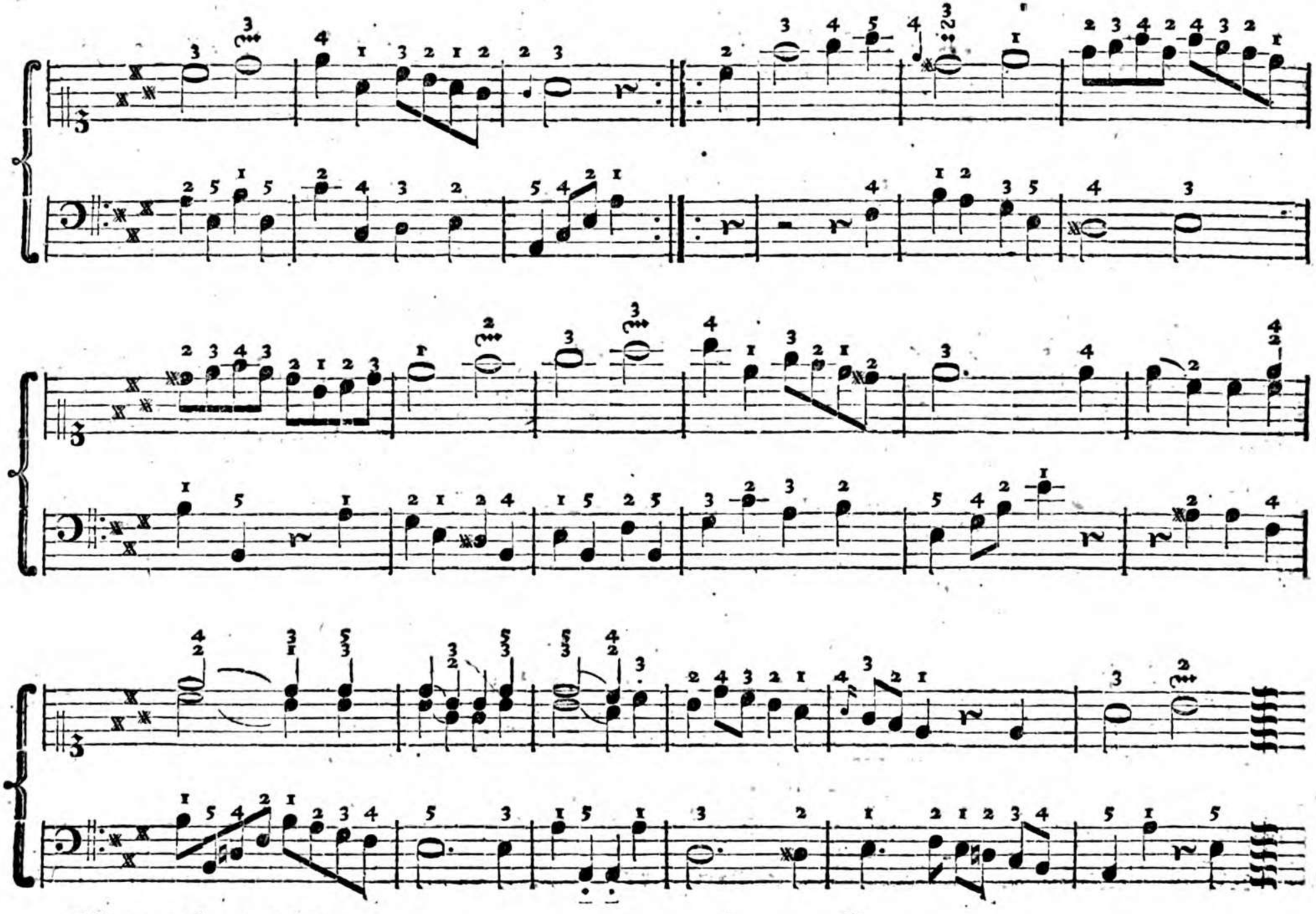

mf.
f

Marche.

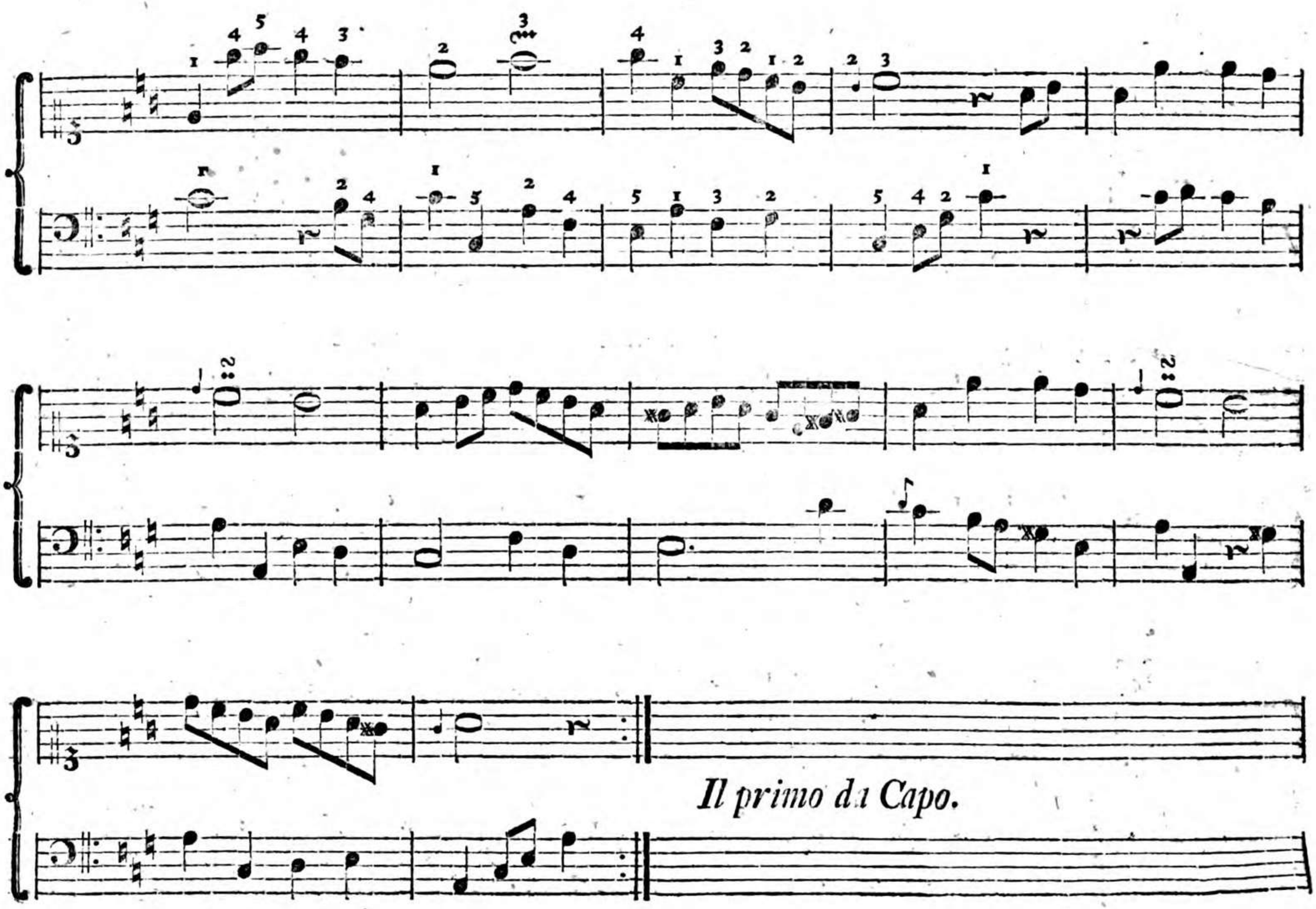




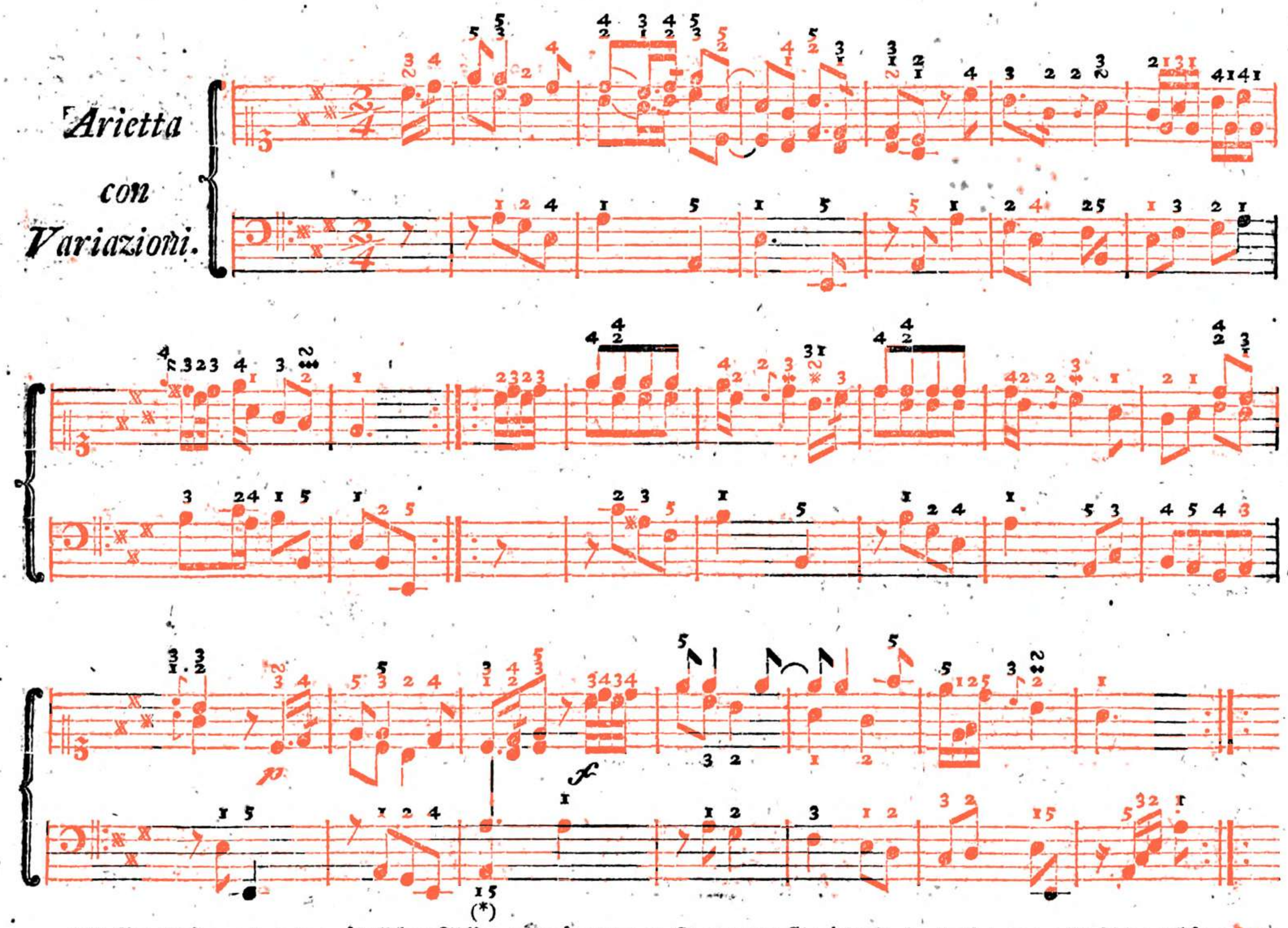
Rigaudon.



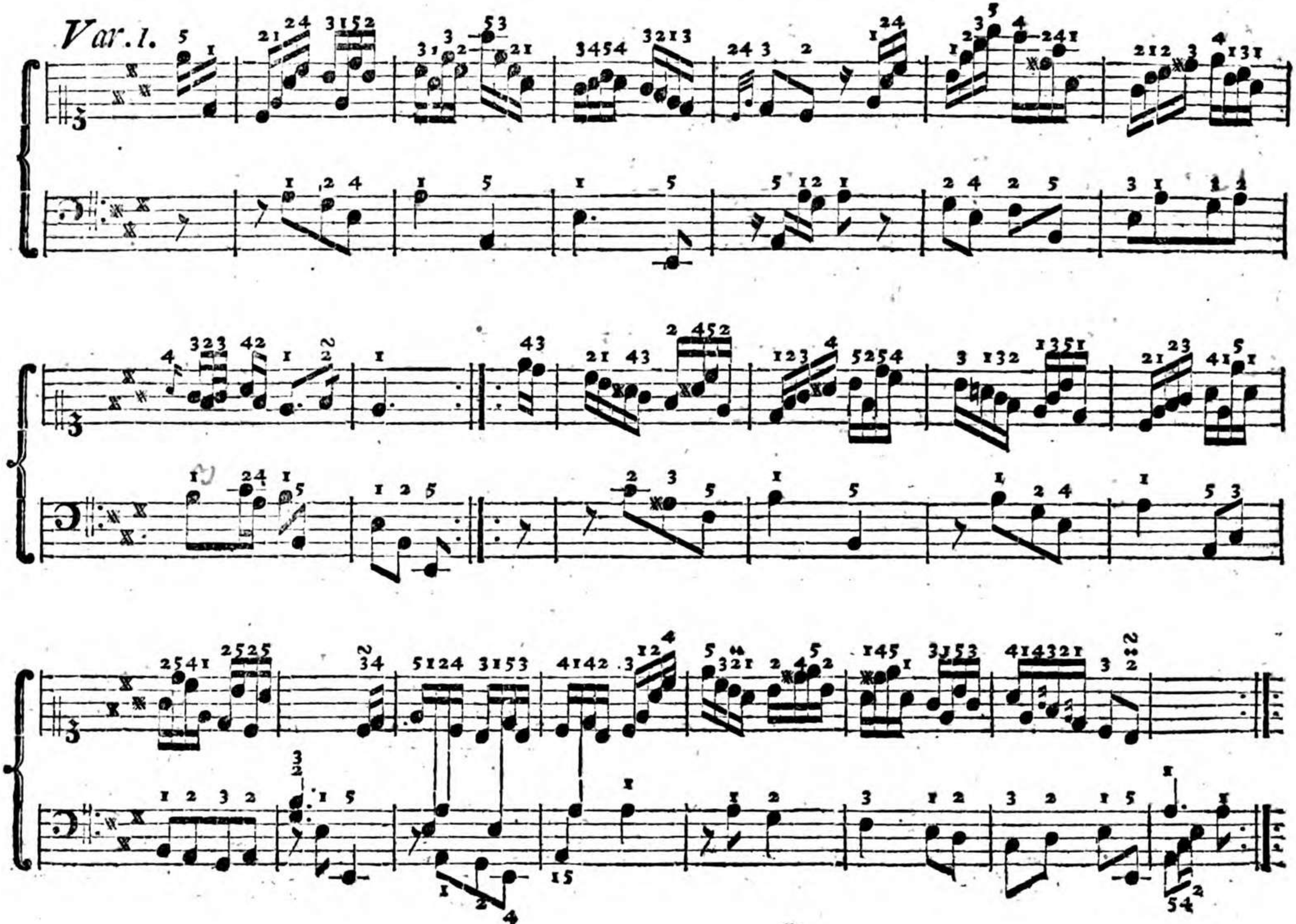
Minore.


Il primo da Capo.

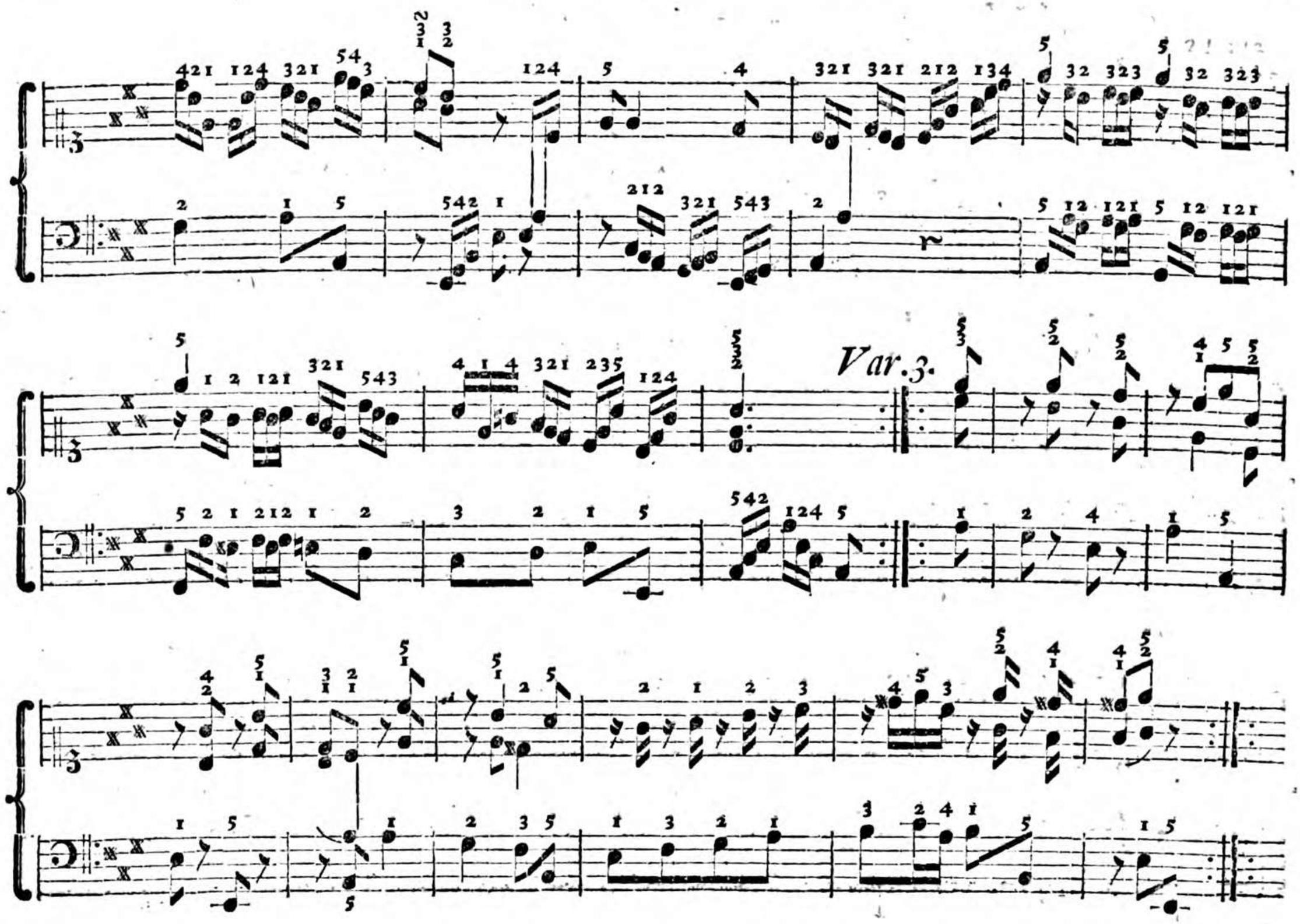
Arietta con Variazioni.



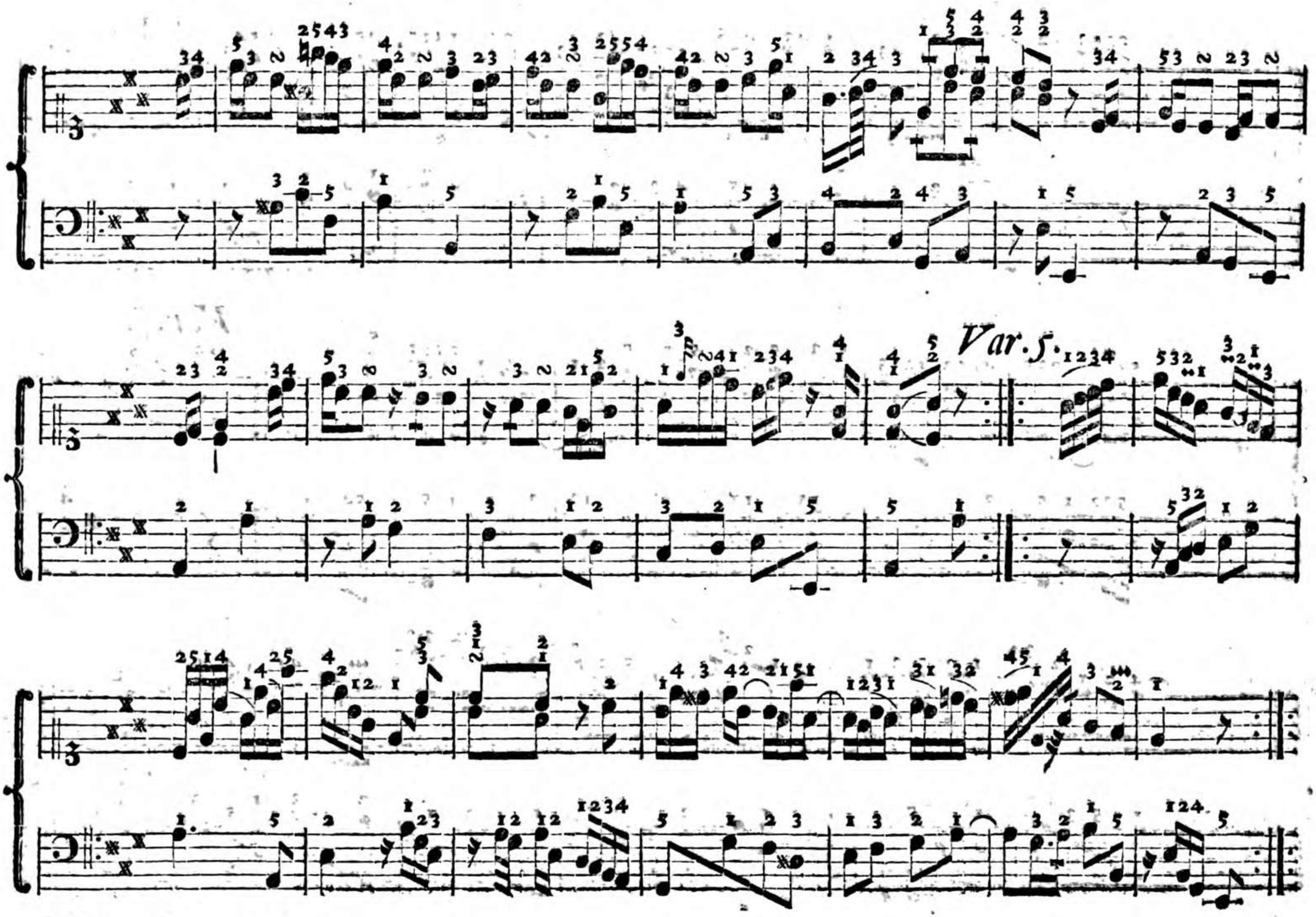
(*) Bey dieſen, und andern ähnlichen Fällen, verdrängt der 5te Finger den 1ſten, jedoch ohne daß ein neuer Anſchlag zu hören ſey.


Var. 1.

Var. 2.


Var. 3.

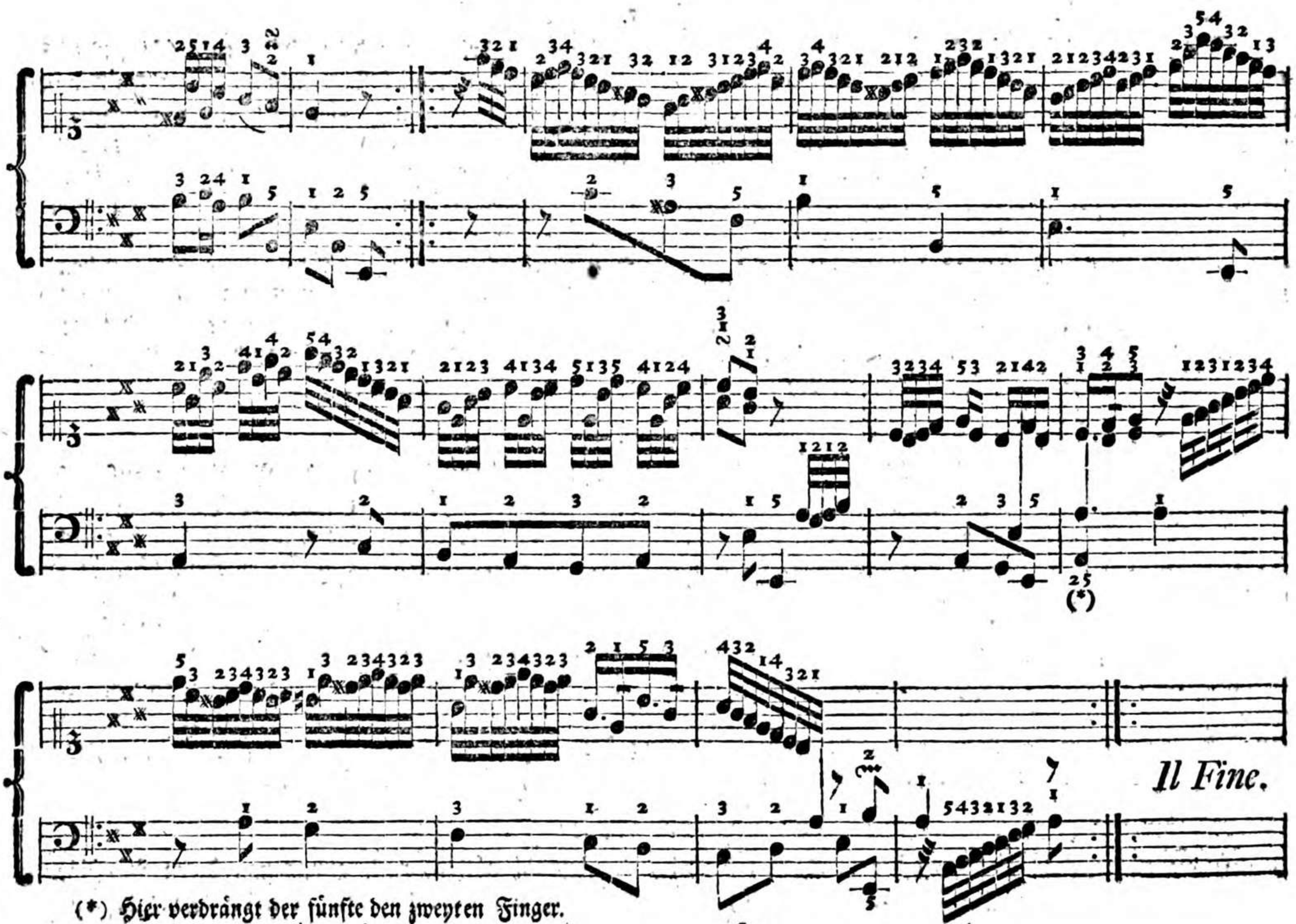
Var. 4.


Var. 5.

Var. 6.

Var. 7.

Var. 8.



(*) Hier verdrängt der fünfte den zweyten Finger.

§. 5.

Ich glaube, dieses wird hinlänglich seyn, die Finger in Ordnung zu bringen, und den Weg zu größern Stücken zu bahnen. Wer dieses letzte Divertimento gut spielen kann, darf sich mit aller Zuversicht an die meisten Clavierſachen wagen. Hat man sich einmal an eine gute Applicatur gewöhnet, so wird man gleich fühlen, auf welche Art eine schwere Passage am bequemsten auszuüben sey. Die kleinen Stücke habe ich mehrentheils so eingerichtet, daß sie auch für kleine Finger bequem zu greifen sind; bey denen größern aber, kommen öfters Spannungen vor, die schon größere Hände erfordern. Hier ist kein anderer Rath, als wo der Schüler wegen Kürze der Finger nicht hinschreiten kann, da muß er hin hüpfen, oder wenn die Hände noch gar zu klein sind, die Stücke, welche zu weite Spannungen haben, übergehen. Wo Stellen vorkommen, da die Finger nicht darüber stehen, ist die ähnliche Stelle schon da gewesen; man darf sich also nur darnach richten. Bey denen vorkommenden Manieren, muß man die Ausweichungen mit in Erwegung ziehen, denn wenn sich die Melodie in die Quinte, oder sonst eine Nebentonart gewendet hat, so muß man die, der Nebentonart gemäße Töne, mit in denen Manieren anbringen, sollten sie auch nicht allemal angedeutet seyn. Dieser Fall kommt besonders bey den Doppelschlägen und Mordenten vor.

§. 6.

In den Tonarten, die nicht viel ♯ oder b zu ihrer Vorzeichnung haben, kann man die Applicatur auf verschiedene Art nehmen, davon man billig die leichteste und bequemste wählet: wo aber viele obenliegende Tasten in der Melodie vorkommen, da wird sie schon mehr dadurch bestimmet. Daher ist es einem der eine gute Applicatur hat leichter, aus diesen Tonarten zu spielen, als aus jenen, die wenig Vorzeichnungen haben; nur müssen es keine Stücke seyn, die von solchen Meistern gesetzet sind, die selbst keine richtige Applicatur haben, denn diese sind auf alle Fälle schwer, weil sie ihre schlechte Spielart in ihre Composition mit übertragen. Für dergleichen elende Compositionen muß sich ein Anfänger hüten, wenn er sich anders nicht verderben will. Man muß also in der Wahl der Stücke, die man anfänglich zu seiner Uebung nehmen will, behutsam gehen, und dem bloßen Ohre nicht trauen; denn wenn man zehn Jahre nach einer gewissen Setzart die süßesten Menuetchen und gebrochene Accorde ganz niedlich daher trillert, so kann man im eilften Jahre doch noch keine Bachische Sonate spielen; kann man aber nur etliche Bachische Sonaten, so sind jenes Kleinigkeiten, die ohnedem nur Liebhabern, aber keinen Kennern, Genugthuung leisten.

§. 7.

Ehe wir dieses Capitel, von der Melodie, beschließen, ist wohl nöthig, noch etwas von deren Ausführung zu berühren; denn durch diese bekommen die todten Noten ihr Leben; und aller Eindruck, den die Töne auf die Zuhörer

hörer machen sollen, hängt davon ab. Daher ist dieses ein Hauptpunct in der practischen Musik, und erfodert wohl etwas mehr, als eine bloße mechanische Uebung.

§. 8.

Es liegt nicht allemal an dem Stücke selbst, daß es sich gut oder schlecht ausnimmt: sondern auch an der Art, mit welcher es vorgetragen wird. Ein guter Vortrag kann auch schlechten Stücken ein Ansehen geben: da hingegen durch einen schlechten Vortrag das schönste Stücke verunstaltet wird. Die Erfahrung kann hier abermal zum Beweise dienen. Wer weiß nicht, wie viel eine Rede oder Poesie gewinnt oder verlieret, nachdem sie von einem guten oder schlechten Vortrage belebet wird?

§. 9.

So wie überhaupt die Musik eine Sprache der Leidenschaften, z. E. der Freude und der Traurigkeit, der Liebe und des Hasses, des Muths und der Feigheit, der Zufriedenheit und der Verzweiflung, u. s. w. ist; so muß auch ein Musikverständiger suchen, diese Affecten durch seinen Vortrag auszudrücken. Welcher von diesen Affecten in dem Stücke herrschet, dieses sagt uns der Componist, indem er vor seine Melodien gewisse Kunstwörter setzet. Das Freudige wird z. E. ausgedrücket, mit:

Vivace.	Munter, lebhaft.
Allegro.	Lustig.
Allegro assai.	Lustig genug.
Allegro di molto.	Sehr lustig.
Presto.	Geschwinde.

Eine mäßige Freude, die mehr Gelassenheit hat, durch:

Allegro moderato.	Mäßig lustig.
Poco allegro und Allegretto.	Etwas lustig.
Molto andante.	Stark gehend, oder im starken Schritte.

Die Gelaſſenheit.

Andante. Gehend.
Andantino und Poco andante. Im ſachten Schritte.
Larghetto. Etwas weitläuftig.

Die Traurigkeit.

Meſto.	Traurig.
Adagio.	Langſam.
Largo.	Weitläuftig.
Lento.	Träge, Saumſelig.

§. 10.

Die übrigen Beywörter beſtimmen den Vortrag genauer. Als: Poco andante ed amoroſo, etwas gehend und verliebt. Allegro furioſo, wütend luſtig. Allegro maeſtoſo, majeſtätiſch luſtig. Con brio, ſchimmernd. Con ſpirito, geiſtreich, feurig. Soave, dolce, ſanft, lieblich, u. ſ. w.

§. 11.

Da nun auf dem Claviere der Vortrag, von dem Anſchlage, (touche) abhänget, ſo muß man durch dieſen, aus der Seele oder Empfindung, die Finger gleichſam reden laſſen, um den Zuhörer in die Leidenſchaft zu verſetzen, die der Componiſt zu erregen geſucht hat. Hat dieſer aber bey Verfertigung ſeines Stückes ſelbſt nichts gedacht und gefühlt, wie kann man von dem Ausführer verlangen, etwas hervorzubringen, wo nichts iſt? Es iſt daher nothwendig, daß ein Muſicus eine empfindſame Seele habe, die leicht in den Affect übergeht; hat er dieſe nicht, ſo wähle er lieber ein Handwerk zu ſeiner Hauptbeſchäfftigung, als eine von den freyen Künſten.

§. 12.

Weil alſo beym Clavierſpielen alles auf den Anſchlag ankommt, ſo muß man hauptſächlich darauf bedacht ſeyn, dieſen dem Stücke gemäß einzurichten. So wird zum Exempel: das Luſtige, durch einen leichten, flüchtigen,

gen, aber auch körnigten und deutlichen Anschlag ausgeführet. Das Scherzende, erfordert auch einen solchen Ausdruck. Das Traurige hingegen, muß ganz phlegmatisch, wohl unterhalten, und gleichsam ein Ton an den andern geknüpft, vorgetragen werden. Mit gar zu vielen Manieren muß man es nicht verbrämen, weil es dadurch verunstaltet wird. Das Angenehme und Schmeichelnde, will seinem Character gemäß, einen sanften schmeichelnden Vortrag haben. Das Trotzige und Harte, muß auch hart und trotzig ausgeführet werden.

§. 13.

Es ist daher nichts ungereimter, als wenn man beym Allegrospielen mit den Fingern nur fortkriechet, oder auch so leichte über die Claves wegrutschet, als wenn sie glüend wären: im Gegentheile aber beym Adagio hüpfet, oder eitel buntschäckigte Manieren und Trillerchen, so insgemein die Kennzeichen der Unempfindlichkeit und Unwissenheit sind, anbringt. Ist dieses nicht eben das, als wenn der Arlequin in seinem bunten Habite eine tragische Rolle spielen wollte? Mit einem Worte, ein Musicus muß Genie und Gefühl haben, wenn er durch sein Spielen Leidenschaften erregen will, denn wer selber nicht empfindet, wie kann der andere empfindend machen; Hat er aber kein Gefühl, so kann er durch sein Spielen nur höchstens Lust zum Tanzen machen; ein solcher aber verdient eigentlich den Namen Musicus nicht; ob gleich manche der Meynung sind, es wäre weiter nichts erfoderlich, als nur nicht taub zu seyn, und gesunde Finger zu haben, um ein Musicus zu werden. Diese gelehrte Herren wird ihre eigene Erfahrung auf andere Gedanken bringen, wenn sie nur noch einige Selbsterkänntniß haben.

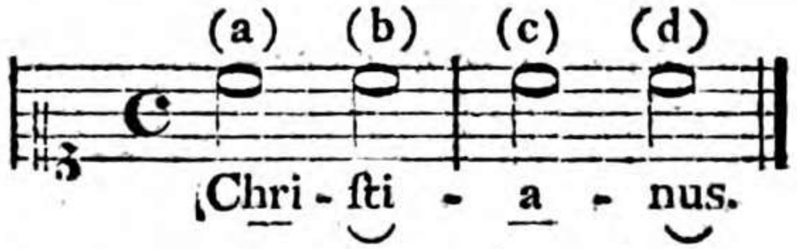
Das neunte Capitel.

Vom richtigen Notenlesen.

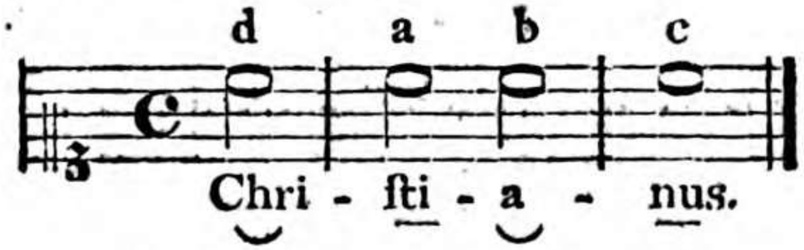
§. 1.

Die Noten haben nicht nur ihren äußerlichen Werth, sondern sie haben auch ihren innerlichen, nachdem sie in den Tackt eingetheilet sind. Die Sache besser zu verstehen, wollen wir einmal ein viersylbiges Wort, zum Exempel Christianus, nehmen; davon ist die erste Sylbe lang, die zweyte kurz, die dritte lang, die vierte wieder kurz, und gleichwohl kann man es in der Musik mit Noten von gleichem Werthe ausdrücken.

Als:



Wollte man ſo ſetzen, ſo würde das Sylbenmaaß verkehrt:



§. 2.

Hieraus entſpringen die anſchlagenden, (oder der Niedertackt,) ſo die Italiäner Note buone, nennen, und die durchgehenden (oder der Auftackt) Noten, Note cative. So iſt z. E. bey (a) die anſchlagende, oder innerlich lange Note; bey (b) die durchgehende, oder innerlich kurze; bey (c) wieder die anſchlagende; bey (d) die durchgehende Note.

§. 3.

Daher iſt der Auftackt (arſis) ſeinem innerlichen Werthe nach, allezeit kürzer, als der Niedertackt (theſis,) es mag ein Text unter den Noten ſtehen oder nicht. Derjenige alſo, der etwas mit Geſchmacke ſpielen will, muß dieſen Unterſchied wohl in Acht nehmen.

§. 4.

Es ſind auch gewiſſe Töne, die einen beſondern Nachdruck erfodern. Es läßt ſich aber, wie alle Werke vom Geſchmacke, beſſer fühlen, als Regeln davon geben. Doch kann man mit Gewißheit ſagen, daß die Diſſonanzen von der Beſchaffenheit ſind: nämlich, ſie verlangen mehr Stärke im Vortrage als die Conſonanzen; weil ſie gleichſam dieſen zur Würze dienen, und von ihnen mehr Geſchmack bekommen. So wie in der Malerey durch den Schatten die lichten Theile gehoben werden. Ueberhaupt müſſen auch alle Wendungen in eine andere Tonart, vorzüglich marquiret werden.

§. 5.

§. 5.

Das Clavier ist in Ansehung des Ausdrucks nicht so vollkommen, als die Bogen- und Blasinstrumente. Dennoch können einerley Noten auf verschiedene Art ausgeführet werden, und man kann einige Arten von Bogenstrichen nachahmen. So klingen z. E. diese Figuren auf die erste Art ganz anders, als auf die zweyte.

u. s. w.

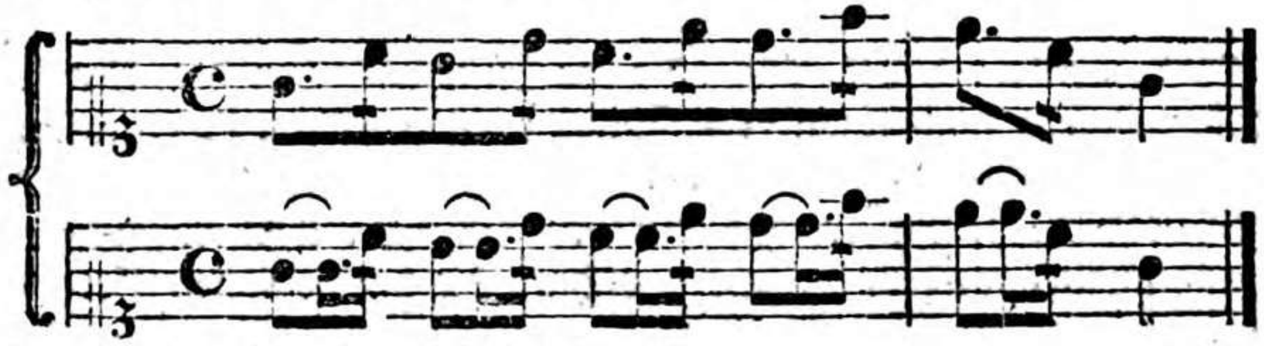
§. 6.

Durch diese Veränderung bekommt die Melodie ganz ein ander Ansehen, als wenn man die Noten simpel vorträgt.

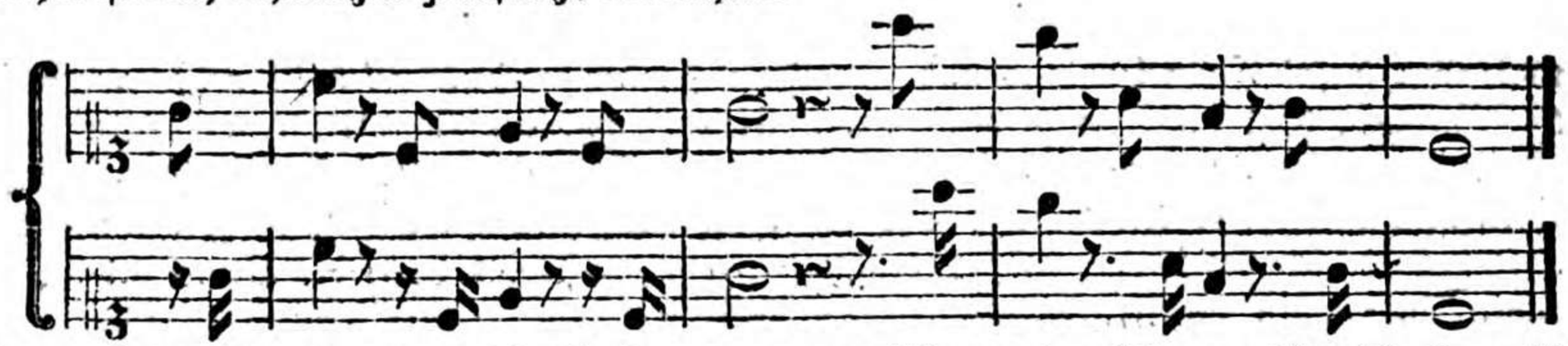
§. 7.

Bey Puncten, wo kurze Noten darauf folgen, ist folgendes in Acht zu nehmen: man muß nämlich den Punct ohngefähr die Hälfte länger halten, als es der Schreibart nach seyn sollte. Z. E.

wird so gespielet:



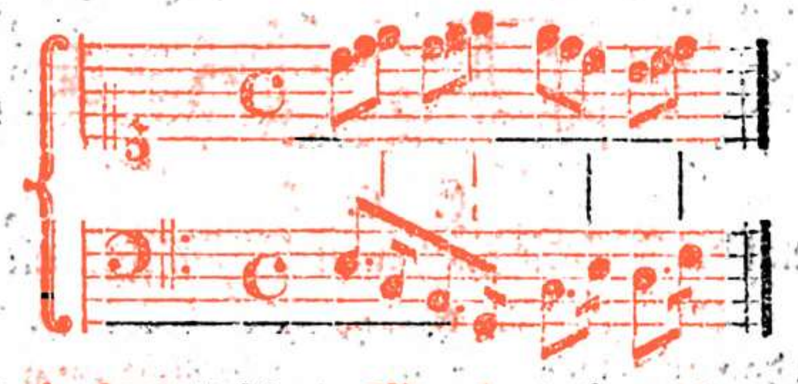
Ein gleiches ist auch bey kurzen Pausen zu beobachten.



Jedoch ist es besser, der Componist schreibt so, wie es ausgeführt werden soll; um seine Sachen nicht durch einen ungeschickten Vortrag verderben zu lassen.

§. 8.

Die Triolen werden in gleichem Werthe vorgetragen, und es ist ein Fehler, wenn man einen Ton von der Triole länger hält, als den andern; sie klingen alsdann als wenn sie vernagelt wären. Gemeiniglich bekommt die erste Note davon einen vorzüglichen Druck. Wenn Triolen im geschwinden Tacte gegen punctirte Noten stehen, so werden sie eingetheilet, wie folget:



Außerdem muß eigentlich das Sechzehntheil seinem Werthe nach, erst nach der Triole angeschlagen werden.

§. 9.

Ein { vor harmonischen Griffen, bedeutet, daß man die Intervalle von dem Basse an, bis zu den äußersten Stimmen, in der Geschwindigkeit nach einander anschlagen, und sodann liegen lassen soll. Das Zeichen ⌈ bedeutet, daß die Brechung von oben herein geschehen soll, Dieses ⌊ aber wird von unten hinauf gemacht. Alle diese Arten, die Harmonie zu brechen, heißen Arpeggiaturen. Hingegen Acciaccaturen, sind diejenigen Brechungen, wo mehr Intervallen eingeschaltet werden. Viele bezeichnen die harmonischen Brechungen mit einem ⌒, den sie durch die Accorde machen.

§. 10.

Man könnte über dieses Capitel noch weitläuftige Anmerkungen machen; allein sie gehören nicht in ein Buch von dieser Art. Vielleicht habe ich schon zu viel gethan. Ueberhaupt aber, läßt sich das Schöne in den Künsten nicht alles durch Regeln bestimmen. Hat ein Musicus Genie und Gefühl, so wird ihm dieses mehr helfen, als alle ängstlich gesuchte Regeln. Hat er dieses nicht, so wird er bey allen Regeln und Fleiße, doch nur ein mechanischer Musicus bleiben; denn die schönen Künste und Wissenschaften, sind mehr ein Werk des Genies als des Fleißes; beydes aber zusammen, macht den Meister.

Das zehnte Capitel.

Von der Stimmung und Inachtnehmung des Claviers.

§. 1.

Soll ein Instrument seine gehörige Dienste leisten, so muß es in dem hierzu erforderlichen Zustand erhalten werden. Deswegen muß man zuförderst darauf sehen, daß es richtig gestimmt, und mit den gehörigen Nummern bezog n sey; auch, wo möglich immer an einem temperirten Orte, da es nämlich nicht zu kalt oder warm ist, stehe. Besonders sind feuchte dumpfichte Zimmer allen Instrumenten nachtheilig, weil jedes Holz die Feuchtigkeit annimmt, davon es aufquillt, und die Claves stockend macht, auch den Leim erweichet; so daß mit der Zeit alles aus den Leim gehet. Und was noch schlimmer, so verstockt dadurch der Resonanzboden, das ist: die Feuchtigkeit macht das Holz endlich schwammigt und faul; dadurch verliehrt es seine Elasticität (Federkraft), folglich auch den Ton, der durch diese hervorgebracht wird. Stehet es im Gegentheile zu warm, welches geschiehet, wenn es zu nahe am warmen Ofen stehet, oder die Sonne darauf scheinet, so trocknet die übermäßige Hitze das Holz zu sehr aus; daher schwindet es, und der Resonanzboden und Corpus bekommen Risse. Auch die Zugluft ist in den Instrumenten nachtheilig. Es lehret auch die Erfahrung daß alle Saiten-Instrumente sich bey nasser, oder kalter Witterung in die Höhe, hingegen bey warmer und trockener Witterung, in die Tiefe ziehen. Deswegen muß man zur Herbst- und Frühjahrszeit, auf der Hut seyn, und das Instrument herunter stimmen, sonsten springen fast alle Saiten, zumal wenn die Mensur etwas lang ist.

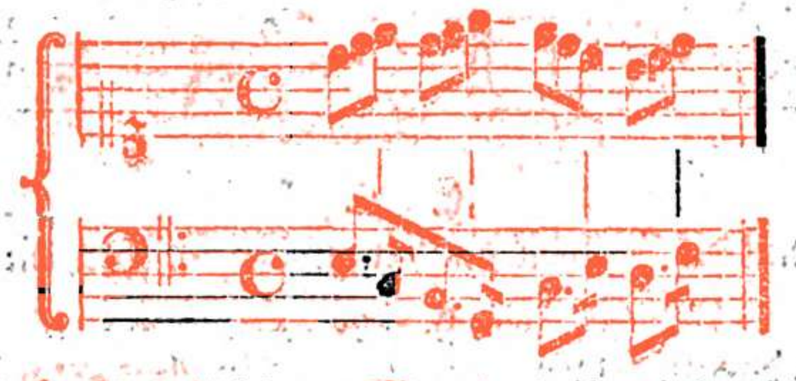
§. 2.

Bey dem Stimmen kann man folgendermaaßen verfahren:

Man stimme die Octave c̄: c̿ ganz rein, sodann die Quinte ḡ, aber so daß es gegen c̄ etwas abwärts schwebe, (denn bey der heutigen gleichschwebenden Temperatur ist kein Intervall ganz rein als die Octave:) dann nehme man die Terz ē zwischen c̄ und ḡ und stimme sie ziemlich scharf, das ist, etwas höher als sie dem Gehöre nach eigentlich seyn sollte; sodann kann man zu ē die große Terz g̿is̿, die wieder mit c̿ eine große Terz macht, stimmen: und zwar so, daß diese 3 Terzen, welche zusammen eine Octave machen, gleich weit aufwärts schweben. Man muß sich deswegen keine Mühe verdrüßen lassen, dieses aufs genaueste zu bewerkstelligen, weil davon die ganze Temperatur des Claviers abhängt. Ist dieses nun geschehen, so geht man weiter, und stimmt zu ḡ die Octave unterwärts, nämlich das ungestrichene

§. 8.

Die Triolen werden in gleichem Werthe vorgetragen, und es ist ein Fehler, wenn man einen Ton von der Triole länger hält, als den andern; sie klingen alsdann als wenn sie vernagelt wären. Gemeiniglich bekommt die erste Note davon einen vorzüglichen Druck. Wenn Triolen im geschwinden Tacte gegen punctirte Noten stehen, so werden sie eingetheilet, wie folget:



Außerdem muß eigentlich das Sechzehntheil seinem Werthe nach, erst nach der Triole angeschlagen werden.

§. 9.

Ein { vor harmonischen Griffen, bedeutet, daß man die Intervalle von dem Basse an, bis zu den äußersten Stimmen, in der Geschwindigkeit nach einander anschlagen, und sodann liegen lassen soll. Das Zeichen ⌈ bedeutet, daß die Brechung von oben herein geschehen soll. Dieses ⌊ aber wird von unten hinauf gemacht. Alle diese Arten, die Harmonie zu brechen, heißen Arpeggiaturen. Hingegen Acciaccaturen, sind diejenigen Brechungen, wo mehr Intervallen eingeschaltet werden. Viele bezeichnen die harmonischen Brechungen mit einem ⌒, den sie durch die Accorde machen.

§. 10.

Man könnte über dieses Capitel noch weitläuftige Anmerkungen machen; allein sie gehören nicht in ein Buch von dieser Art. Vielleicht habe ich schon zu viel gethan. Ueberhaupt aber, läßt sich das Schöne in den Künsten nicht alles durch Regeln bestimmen. Hat ein Musicus Genie und Gefühl, so wird ihm dieses mehr helfen, als alle ängstlich gesuchte Regeln. Hat er dieses nicht, so wird er bey allen Regeln und Fleiße, doch nur ein mechanischer Musicus bleiben; denn die schönen Künste und Wissenschaften, sind mehr ein Werk des Genies als des Fleißes; beydes aber zusammen, macht den Meister.

Das zehnte Capitel.

Von der Stimmung und Inachtnehmung des Claviers.

§. 1.

Soll ein Instrument seine gehörige Dienste leisten, so muß es in dem hierzu erforderlichen Zustand erhalten werden. Deswegen muß man zuförderst darauf sehen, daß es richtig gestimmt, und mit den gehörigen Nummern bezog n sey; auch, wo möglich immer an einem temperirten Orte, da es nämlich nicht zu kalt oder warm ist, stehe. Besonders sind feuchte dumpfichte Zimmer allen Instrumenten nachtheilig, weil jedes Holz die Feuchtigkeit annimmt, davon es aufquillt, und die Claves stockend macht, auch den Leim erweichet; so daß mit der Zeit alles aus den Leim gehet. Und was noch schlimmer, so verstockt dadurch der Resonanzboden, das ist: die Feuchtigkeit macht das Holz endlich schwammigt und faul; dadurch verliehrt es seine Elasticität (Federkraft), folglich auch den Ton, der durch diese hervorgebracht wird. Stehet es im Gegentheile zu warm, welches geschiehet, wenn es zu nahe am warmen Ofen stehet, oder die Sonne darauf scheinet, so trocknet die übermäßige Hitze das Holz zu sehr aus; daher schwindet es, und der Resonanzboden und Corpus bekommen Risse. Auch die Zugluft ist in den Instrumenten nachtheilig. Es lehret auch die Erfahrung daß alle Saiten-Instrumente sich bey nasser, oder kalter Witterung in die Höhe, hingegen bey warmer und trockener Witterung, in die Tiefe ziehen. Deswegen muß man zur Herbst- und Frühjahrszeit, auf der Hut seyn, und das Instrument herunter stimmen, sonsten springen fast alle Saiten, zumal wenn die Mensur etwas lang ist.

§. 2.

Bey dem Stimmen kann man folgendermaaßen verfahren:

Man stimme die Octave c̄: c̿ ganz rein, sodann die Quinte ḡ, aber so daß es gegen c̄ etwas abwärts schwebe, (denn bey der heutigen gleichschwebenden Temperatur ist kein Intervall ganz rein als die Octave:) dann nehme man die Terz ē zwischen c̄ und ḡ und stimme sie ziemlich scharf, das ist, etwas höher als sie dem Gehöre nach eigentlich seyn sollte; sodann kann man zu ē die große Terz gis̄, die wieder mit c̿ eine große Terz macht, stimmen: und zwar so, daß diese 3 Terzen, welche zusammen eine Octave machen, gleich weit aufwärts schweben. Man muß sich deswegen keine Mühe verdrüßen lassen, dieses aufs genaueste zu bewerkstelligen, weil davon die ganze Temperatur des Claviers abhängt. Ist dieses nun geschehen, so geht man weiter, und stimmt zu ḡ die Octave unterwärts, nämlich das ungestrichene

strichene g, darauf $\bar{d}$ die Quinte wieder etwas abwärts schwebend, dann die Octave davon $\bar{\bar{d}}$, sodann $\bar{a}$ wieder wie alle Quinten etwas abwärts schwebend. Nun die Octave ungestrichen a, darauf die Quinte $\bar{e}$, diese thut den Ausschlag, ob man die Quinten in der gehörigen Schwebung abwärts gestimmet habe. Ist die letzte Quinte $\bar{e}$ gegen a zu hoch, so sind die vorhergehenden drey Quinten zu sehr abwärts schwebend, ist sie zu tief, so sind sie zu hoch gestimmt; und man muß wieder zurück gehen bis alle Quinten richtig abgegleicht sind: Aber auch zugleich wieder untersuchen, ob die Terzen noch richtig sind, sonst ist man am Ende betrogen. Ist nun alles dieses richtig, so fährt man bey $\bar{e}$ fort, und nimmt $\bar{\bar{e}}$ die Octave, darauf $\bar{h}$ die Quinte wieder etwas abwärts schwebend, darauf nehme man zu diesen h: $\bar{g}$ und $\bar{\bar{d}}$, und untersuche, ob es sich so wie die erst gestimmten Terzen in der Stimmung verhalte, nämlich, ob es so viel über sich schwebe wie irgend $\bar{c}$, $\bar{e}$, und dieses Probieren der Terzen, ob sie nämlich gehörig aufwärts schweben, kann man zwischen jeder Quinte thun; denn es hilft die Quinten desto genauer bestimmen. Ist dieses, so nehme man die Octave zu $\bar{h}$ das ungestrichene h, dann die Quinte $\bar{fis}$; weiter die Octave ungestrichen fis, dann die Quinte $\bar{cis}$, wieder die Octave $\bar{\bar{cis}}$; nun kommt $\bar{gis}$, dieses entscheidet wieder, ob man die Quinten in der richtigen Schwebung abgestimmt habe; wo nicht, so verfährt man wie bey $\bar{e}$. Nun nimmt man ungestrichen gis, darauf die Quinte $\bar{dis}$ oder es, weiter die Octave $\bar{\bar{es}}$, dann $\bar{b}$, dann ungestrichen b, alsdann $\bar{f}$, und nun muß dieses f als die letzte Quinte in der nämlichen Schwebung abwärts gehen, stehen: als die erste Quinte $\bar{g}$ gegen $\bar{c}$. Ist nun dieses alles mit der gehörigen Genauigkeit geschehen, so stimmt man octavenweise die übrigen Töne vollends ein. Und nun muß eine Tonart so reine seyn als die andere; also H dur, C dur, F dur, Fis dur einander in Ansehung der Stimmung vollkommen gleich seyn. Man hat noch verschiedene Temperaturen, wo zwar etliche Tonarten reiner seyn, hingegen werden dafür andere desto mangelhafter. Daher ist diese angegebene, wo alle Tonarten einander gleich sind, unstreitig die beste.

§. 3.

Etliche seichte Lustigmacher haben im Gebrauch die Zitter auf dem Claviere nachzuahmen: nämlich, sie halten mit der einen Hand einen harmonischen Griff, und streichen mit der andern Hand mit der Fläche eines Nagels über die Saiten, und thun sich mit dieser Bergmannsmusik was auf ihre Kunst zu gute; haben aber nicht die Einsicht, daß sie dadurch das Clavier verderben; weil durch das Streichen, der Schweiß von den Fingern an denen Saiten hangen bleibt,

bleibt, und sie rostend macht, dadurch sie ihren Klang verliehren, und mit der Zeit durch diesen Rost durchfressen werden, und natürlicher Weise springen müssen. Dergleichen schöne Sächelchen sind für Kinder. Wer sein Instrument gut behalten will, und wenn es einen guten Ton geben soll, der muß beständig darauf sehen, daß kein Rost auf die Saiten komme. Daher ist es nicht gut, wenn man, um es vom Staube zu reinigen, mit dem Munde ausbläst, denn dadurch kömmt auch Feuchtigkeit, mithin Rost an die Saiten.

§. 4.

Da der Staub dem Instrumente und dem Tone schädlich ist, so ist es nothwendig, es dafür zu verwahren; daher ist es nicht gut, wenn man es immer offen stehen läßt; sondern man thut wohl, wenn man es immer zu hält. Es ist in mehr als diesem Falle gut, denn es schleichen sich öfters Mäuse hinein; diese kleine Unholden verunreinigen die Saiten, zumal wenn man sie heraus scheuchen will. Und der ganze Bezug ist verlohren, welchen diese kleinen ungebetenen Gäste in der Angst mit ihrem Wasser befeuchten: denn dieses zerfrißt, gleich dem Scheidewasser, alles Metall. Noch bewahret die Verschließung das Instrument dafür, daß kein Wasser oder ander Getränke hinein gegossen wird; denn es ist nichts seltenes, daß man aus einem Clavier-Instrument einen Schenktisch oder Coffeebret macht. Wie aber alles Flüßige den Instrumenten bekommt, hat mancher mit seinem Schaden erfahren.

§. 5.

Da aber der Staub, ob schon das Instrument verschlossen ist, dennoch hinein kommt, so muß es manchmal ausgestäubet werden; und dieses geschieht am besten auf folgende Weise: Man nimmt eine Feder, und reibt den feinen Staub, der sich ziemlich fest anlegt, auf dem Resonanzboden und anderwärts los. Alsdann nimmt man einen Blasebalg, und nicht den Mund, und bläst ihn heraus. Stocken die Claves, welches auch vom Staube, und noch mehr von Krümchen Brod, oder Sand, welches darzwischen kommt, verursachet wird; so nimmt man sie heraus, stäubt erstlich den Boden des Claviers aus, und alsdann nimmt man eine Krähenfeder, reibt die Löcher der Claves aus, und reiniget die eisernen Stifte vom Staube und Roste, und macht hinten die Einschnitte, und das Fischbein, oder Hölzchen, so in den Einschnitten geht, rein, und setzt alsdann die Claves wieder ordentlich hinein, so wird das Instrument wieder leicht und ordentlich anschlagen. Oefters fangen die Claves an zu klappern, welches meistens die Motten, welche die Unterlagen vom Tuche zerfressen, verursachen. Diesem Uebel hilft man dadurch ab; wenn man das zerfressene Tuch heraus nimmt, und neues an die Stelle macht. Oder auch, die kleinen Stiftchen von Fischbein oder Holz, die hinten in den Tasten stecken, und in den Einschnitten der Mensur gehen, haben sich abgenutzt, diesen hilft man mit Einsetzung neuer ab, die genau passen.

§. 6.

§. 6.

Manche wollen dem Stocken oder dem Klappern der Claves damit abhelfen: daß sie die Löcher weiter machen. Allein das thut die entgegengesetzte Wirkung, und ist der nächste Weg das Instrument zu verderben. An vielen Clavieren sind die Claves zu sehr gekrümmt, und können wegen der schiefen Bewegung nicht anders als stocken: diesem Fehler ist nicht abzuhelfen.

§. 7.

Wenn aber durch die veränderliche Witterung die Saiten gleichwohl mit Roste beschlagen, so nimmt man, um die Saiten zu reinigen, etwas Bimstein, stößt solchen ganz fein in einem Mörser, nimmt ein Stücke Schafleder, irgend einer guten Hand breit, bestreicht solches auf der rauchen Seite mit dünnen Leim, der aber nicht gar zu heiß seyn muß; alsdann nimmt man den fein gestoßenen Bimstein, und streut ihn ganz fein über das mit Leim bestrichene Leder, bis der Leim getränket, und der Bimstein eine weiße Oberfläche bekommt; dieses läßt man fest auftrocknen, und reiniget damit die Saiten vom Roste, wenn dieser herunter, so kehrt man das Leder um, um die feinen Ritze die der Bimstein gemacht, wieder glatt zu machen. Will man den Bimstein schlemmen, so ist es noch besser.

Dieses ist, was man zu beobachten hat, um sein Instrument in gutem Stande zu erhalten.

In Städten wo man für Geld alles haben kann, finden sich wohl Leute, die ein Instrument zu behandeln wissen, aber auf dem Lande, wo dieses nicht zu haben ist, wird obiger Unterricht seinen Nutzen haben.

Wir schreiten nun fort zum zweyten Theile der Clavierschule.

Ende des ersten Theils der Clavierschule.

Der

Der Clavier-Schule

Zweyter Theil.

Das erste Capitel.

Von der Harmonie überhaupt.

§. 1.

Die Harmonie, im musikalischen Verstande, ist eine Reihe aufeinander folgender wohlgeordneter Accorde. Ein Accord ist: wenn verschiedene Töne zugleich gehöret werden.

§. 2.

So wie nun überhaupt die ganze Natur durch die Harmonie in Ordnung und Gleichgewichte erhalten wird; so wird auch durch sie die ganze Musik in ihren Schranken erhalten.

§. 3.

Ob die Melodie aus der Harmonie, oder diese aus jener entstehe? hierüber sind die Meynungen der Gelehrten getheilet. Einige behaupten, die Harmonie entstünde aus der Melodie; andere aber das Gegentheil. Ich halte dafür, die letzte Meynung hat mehr Gründe für sich als die erste; und man kann füglich die Harmonie als die Seele, die Melodie aber, als das Werkzeug, wodurch sich jene thätig erweiset, betrachten; oder man kann auch sagen, die Harmonie sey der Stoff, und die Melodie die Ausbildung. Es ist übrigens einerley, welcher Meynung man Beyfall geben will: genug, wenn man weiß, wie man sie regelmäßig brauchen soll; und dieses soll in der Folge gezeiget werden.

§. 4.

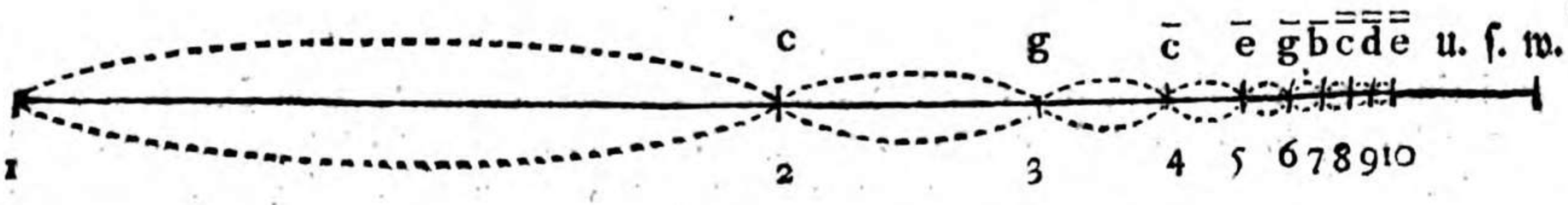
Es ist gewiß, kein Klang oder Ton ist an und vor sich einfach; sondern in einem jeden angegebenen einfachen Tone, lassen sich verschiedene Mitlauter hören, die ein musikalisches Gehör leicht wahrnehmen wird. Bey hohen Klängen sind sie unserm Gehöre nicht so vernehmlich; bey tiefen Klängen aber, wird ein jedes gesundes Ohr deutlich hören, daß nebst dem Haupttone, noch verschiedene mit klingen. Man gebe z. E. nur auf den Ton einer Glocke, einer groben Pfeife, oder einer dicken langen gespannten Saite genau Acht, so wird man bald von dieser Wahrheit überzeuget werden. Die Ursache dieser Mitlauter ist die Ordnung, so die Natur im Schwunge des Metalls und der Saite macht.

§. 5.

Die Tiefe oder Höhe eines Tones, hängt von dem weiten oder engen Schwung, so ein klingender Körper bey seiner Erzitterung macht, ab; denn je weitläuftiger dieser ist, je mehr wird Luft in Bewegung gesetzet, und je mehr Luft in Erschütterung gebracht wird, je gröber wird der Ton, und so im Gegentheile.

§. 6.

Nun schlage man eine lange gestimmte Baßsaite an, und gebe genau auf ihren Schwung Acht, so wird man, wenn erst ihre Hauptschwingung die durchaus gehet, vorbey ist, einige Stellen bemerken, die als ein Punct unbeweglich stehen bleiben. Diese Puncte merke man sich, so wird man sehen, daß die Saite in ihrer Erzitterung folgende Ordnung hält:



und dieses sind eben die Mitlauter, so sich nebst dem Haupttone hören lassen. Die kleinen Schwingungen entziehen sich wegen ihres engen Umfangs unsern Sinnen.

§. 7.

§. 7.

Die Sache noch deutlicher zu machen, so nehme man eine proportionirte Saite, und stimme sie ins große C. Nun theile man sie in zwey gleiche Theile, und setze in die Mitte einen Steg, so wird man die Octave c haben: und dieses ist das Verhältniß 1 : 2. Dann theile man sie in drey gleiche Theile, und setze den Steg in den dritten Theil, so bekommt man durch das Verhältniß 1 : 3. die Doppelquinte g. In vier gleiche Theile, giebt durch das Verhältniß 1 : 4. die Doppeloctave c. In fünfe, giebt die dreyfache Terz e. In sechse, giebt die dreyfache Quinte g. In sieben, giebt b die Septime. In achte, giebt c. In neune, giebt d. In zehne, giebt e. In eilfe, giebt f. In zwölfe, giebt g. In dreyzehn, giebt a. In vierzehn, giebt b. In funfzehn, giebt h. In sechzehn, giebt c.

§. 8.

Hier sieht man ganz deutlich, wie aus der Natur des Klanges die Töne entstehen, so das Waldhorn und die Trompete haben; und wie von 8. bis zu 16. die ganze Scala folget. Und dieses kann einen Hauptbeweis abgeben, daß die Melodie aus der Harmonie entspringe. Wenn aber die Frage von der Ausübung ist, so bin ich auch der Meynung, die Melodie ist eher da gewesen, als die Harmonie.

Das zweyte Capitel.

Von der Anwendung der Harmonie beym Accompagnement.

§. 1.

Ein Inbegriff der Harmonie ist das Accompagnement *), oder der Generalbaß. Dieser besteht in einer Wissenschaft, zu gegebenen Baßnoten, nach Vorschrift gewisser Zahlen und Zeichen, so man überhaupt Signaturen nennet, die Harmonie eines Stückes, auf einem hierzu geschickten Instrumente, so gleich zu finden und mit zu spielen.

(*) Accompagnement ist ein französisch Wort, und heißt, Begleitung.

§. 2.

In den ältern Zeiten mußte man die Harmonien auf eine mühsame Art aus der Partitur schreiben, und so zu sagen auswendig lernen; bis endlich zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, von Ludovico Viadano, einem Welschen, das Accompagnement nach Zeichen und Zahlen erfunden, und dadurch dieser Unbequemlichkeit abgeholfen wurde.

§. 3.

Das vollkommenste Instrument zu dessen Ausübung, ist die Orgel, und die übrigen Clavier-Instrumente; ob es sich gleich auf einigen andern Instrumenten auch einigermaßen thun läßt. Doch verträgt sich die Orgel besser mit der Choral- als mit der Figural-Musik.

§. 4.

Die gewöhnlichste Art zu accompagniren, ist mit vier Stimmen; und zwar ist die erste, die Grundstimme oder der Baß, den man bey langsamen Noten durch die Octave verdoppelt; die übrigen drey Stimmen nimmt man im Discante. Bey einem Solo oder einer einfachen Melodie, spielt man öfters nur dreystimmig, um die Hauptmelodie nicht durch das allzuvollstimmige Accompagnement zu verdunkeln. Es erfordert solches auch öfters die Nothwendigkeit, um keine fehlerhaften Fortschreitungen zu machen. Bey einer vollstimmigen und starkbesetzten Musik aber, kann man so vollstimmig spielen als sichs thun läßt. Ob gleich dieses vollstimmige Accompagnement nicht so leicht ohne Fehler kann ausgeübt werden, wie das einfache, so werden doch durch die Menge der übrigen Stimmen, die Fehler des Accompagnements nicht so merklich, als bey einer schwachen Musik.

§. 5.

Das künstliche oder geschmückte Accompagnement, da nämlich die rechte Hand einigermaßen eine Melodie führet, und Manieren auch Nachahmungen anbringt, ist für diejenigen, die dem simplen schon gewachsen sind, und erfordert große Behutsamkeit und Einsicht in die Composition. Herr Mattheson in seiner Organistenprobe, hat viele Beyspiele davon gegeben. Da aber dergleichen schöne Zierathen mehr verderben, als gut machen, so sind sie mit Recht nicht mehr Mode. Diese Abhandlung geht nur auf das simple. Wer dieses wohl inne hat, kann des Herrn Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweyten Theil, zur Hand nehmen. Auch hat Herr Quanz in seinem Versuche einer Anweisung die Flöte zu spielen, im sechsten Abschnitte des XVII. Hauptstückes viel gutes hiervon.

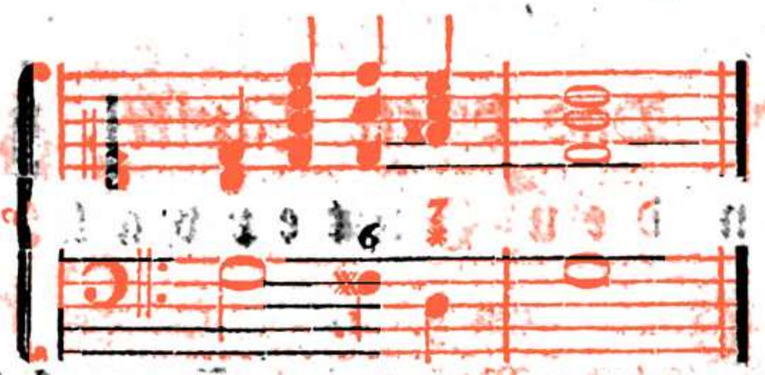
§. 6.

§. 6.

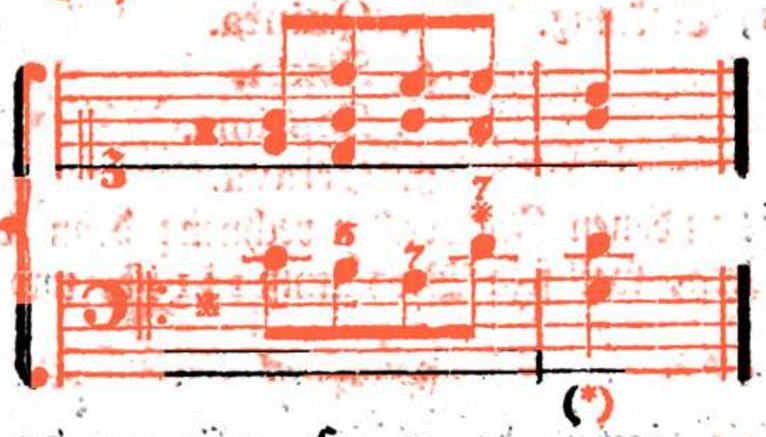
Die Gränzen der rechten Hand, werden durch den Baß bestimmt: nämlich, wenn tiefe Baßnoten sind, so muß auch die rechte Hand tiefer accompagniren, als wenn der Baß hohe Noten hat. Man bestimmt den Zwischenraum beyder Hände, ohngefähr in zwey, und eine halbe Octave in den äußersten Stimmen: wenn aber der Baß nahe an die eingestrichene Octave gehet, so schränkt man sich auf ein und eine halbe Octav ein. Ueberhaupt muß man hohe Bässe nicht zu vollstimmig begleiten.

§. 7.

Kommen ja beyde Hände zu nahe an einander, so kann man auf folgende Art wieder in die Höhe kommen: man schlägt nämlich, wenn im Basse eine lange Note ist, zweymal mit der rechten Hand an, und nimmt beym zweyten Griff, den Accord höher. Als:



Ist es aber eine kurze Note, wo man nicht zweymal darauf anschlagen kann, so verdoppelt man das in der Höhe zunächst liegende Intervall, und läßt in der Folge die untersten fahren.



§. 8.

Man kann auch der rechten Hand mit der linken zu Hülfe kommen, wie bey (*) zu sehen. Dieses findet beson-

ders beym vollstimmigen Accompagnement statt. Es erfordert solches auch öfters die Nothwendigkeit, wenn nämlich ein Intervall für die rechte Hand unbequem zu greifen ist.

§. 9.

Man muß beym Accompagnement alles Springen sorgfältigst vermeiden, und immer die nächsten Intervallen von einem Griffe zum andern, jedoch mit Beobachtung einer regelmäßigen Fortschreitung, die in der Folge soll gezeiget werden, nehmen. Das Springen ist darum verboten, weil man leicht dadurch aus der Lage, und in ganz unrechte Accorde gerathen kann. Die Applicatur kann man beym Accompagnement nicht allemal beobachten, sondern man muß öfters dieselben Finger verschiedene mal nach einander brauchen. Man kann beyläufig die Regel merken: bey einem harmonischen Griffe läßt man bey dem Quarten-Intervall einen Finger leer, bey den Terzen aber braucht man zwey Finger neben einander.

Das dritte Capitel.

Von den Intervallen.

§. 1.

Ein Intervallum, (Zwischenraum), ist in der Musik derjenige Raum, so sich zwischen zween verschiedenen Klängen befindet. Sie werden mit Zahlen angedeutet. Als:

1. Prima, oder Unisonus, Einklang.
2. Secunda.
3. Tertia.
4. Quarta.
5. Quinta.
6. Sexta.
7. Septima.
8. Octava.
9. Nona.
10. Decima.
11. Undecima.

Den Einklang kann man eigentlich nicht zu denen Intervallen rechnen; denn wenn hundert einen und denselben Ton angeben, so läßt sich kein Unterschied hören, weil sein Verhältniß 1 : 1 ist, und also nicht von der Einheit abgehet.

§. 2.

Wenn verschiedene Töne zugleich gehöret werden, so klingen sie entweder gut, oder übel gegen einander; daher entstehet die Eintheilung in Consonanzen, oder Wohllautende, und Dissonanzen, oder übellautende Intervallen.

§. 3.

§. 3.

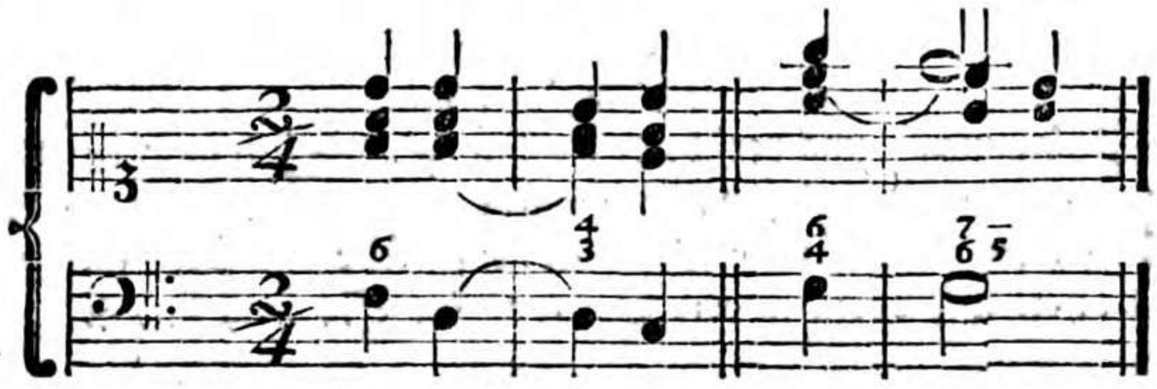
Eine Consonanz, ist eine Zusammensetzung verschiedener Klänge, die sich in ihrem Nachklange angenehm vermischen, und schmeichelnd ins Gehör dringen.

§. 4.

Diese Consonanzen theilen sich wieder in zwey Gattungen, als: in perfectas, vollkommene, und imperfectas, unvollkommene.

§. 5.

Vollkommene Consonanzen, sind die Octav, die reine Quint. Unvollkommene Consonanzen hingegen, die große und kleine Terz, die reine Quart, die große und kleine Sext. Die Liebhaber gelehrter Streitigkeiten, haben wegen der Quarte, schon schwere Kriege geführet (*). Einige, die sie für eine Dissonanz ausgeben, führen dieses zum Hauptbeweise an: sie müsse ja resolviren, und dieses brauchte keine Consonanz, und was dergleichen mehr. Die andern, welche sie für eine unvollkommene Consonanz ausgeben, sagen: Gut, wenn dieses das Kennzeichen einer Dissonanz allein ist, so muß die Terz und Sext gleichfalls eine Dissonanz seyn: denn sie müssen in einigen Fällen auch resolviren.

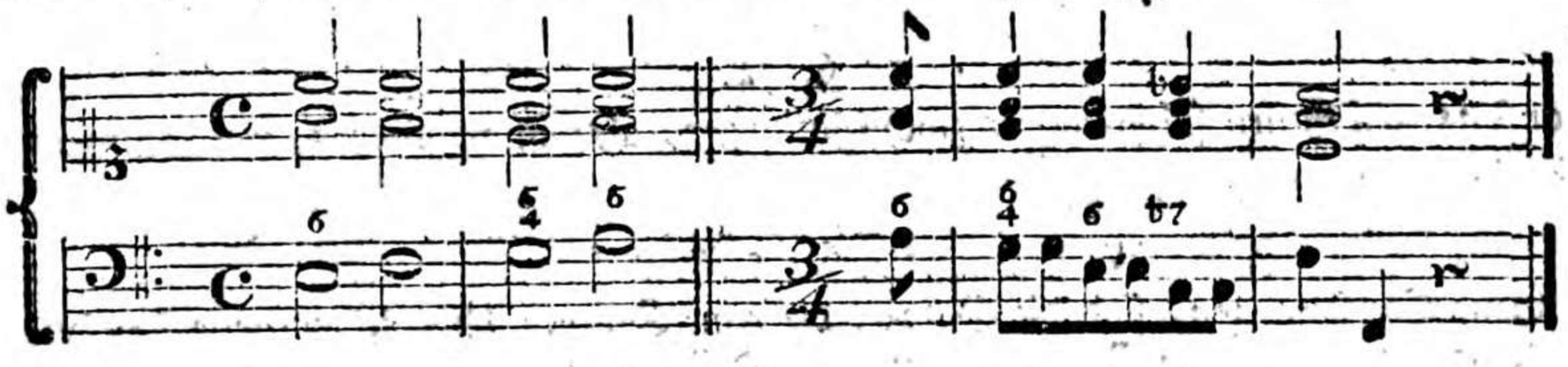


§. 6.

Weiter sagen sie: die Terz ist eine Consonanz, das wird niemand leugnen; durch ihre Umkehrung entstehet die Sext, diese ist auch eine Consonanz. Nun ist ja die Quint auch eine Consonanz, und zwar noch vollkommener als

(*) Siehe das forschende Orchestre im andern Theile, Quartae blanditiae, p. 451. Wer daraus nicht kann überzeugt werden, daß sie eine Dissonanz sey, der muß recht verstockt seyn. Uebrigens gehören dergleichen Sachen unter die berühmten Streitigkeiten: de lana caprina.

als die Terz, weil ihr Verhältniß 2 : 3 der Einheit näher ist, als das Verhältniß der Terz, 4 : 5. Kehre ich nun das Verhältniß der Quinte, 2 : 3 um, so habe ich das Verhältniß der Quarte 3 : 4; und warum soll diese denn eine Dissonanz seyn? da sie doch auch frey und unaufgelöset kann gebraucht werden. Z. E.



§. 7.

Ich getraue mir hier nichts dawider einzuwenden; und mir scheinen diese Gründe wichtiger, als die ersten; darum habe ich die Quarte als eine unvollkommene Consonanz angegeben. Es liegt aber auch nichts daran, wofür man sie halten will. Genug, sie wird consonirend und dissonirend gebraucht, und ist also ein musikalischer Zwitter, der mehr Kennzeichen einer Consonanz, als einer Dissonanz hat.

§. 8.

Eine Dissonanz, ist eine Zusammensetzung verschiedener Klänge, die sich in ihrem Nachklingen auf keine Weise vermischen, sondern gleichsam gegen einander stoßen, und daher widrig und unangenehm ins Gehör fallen. Die Secunde, die übermäßige Terz, die übermäßige Quarte, die falsche und übermäßige Quinte, die übermäßige Sexte, die Septimen, die erhöhete und verminderte Octave, die Nonen, sind Dissonanzen.

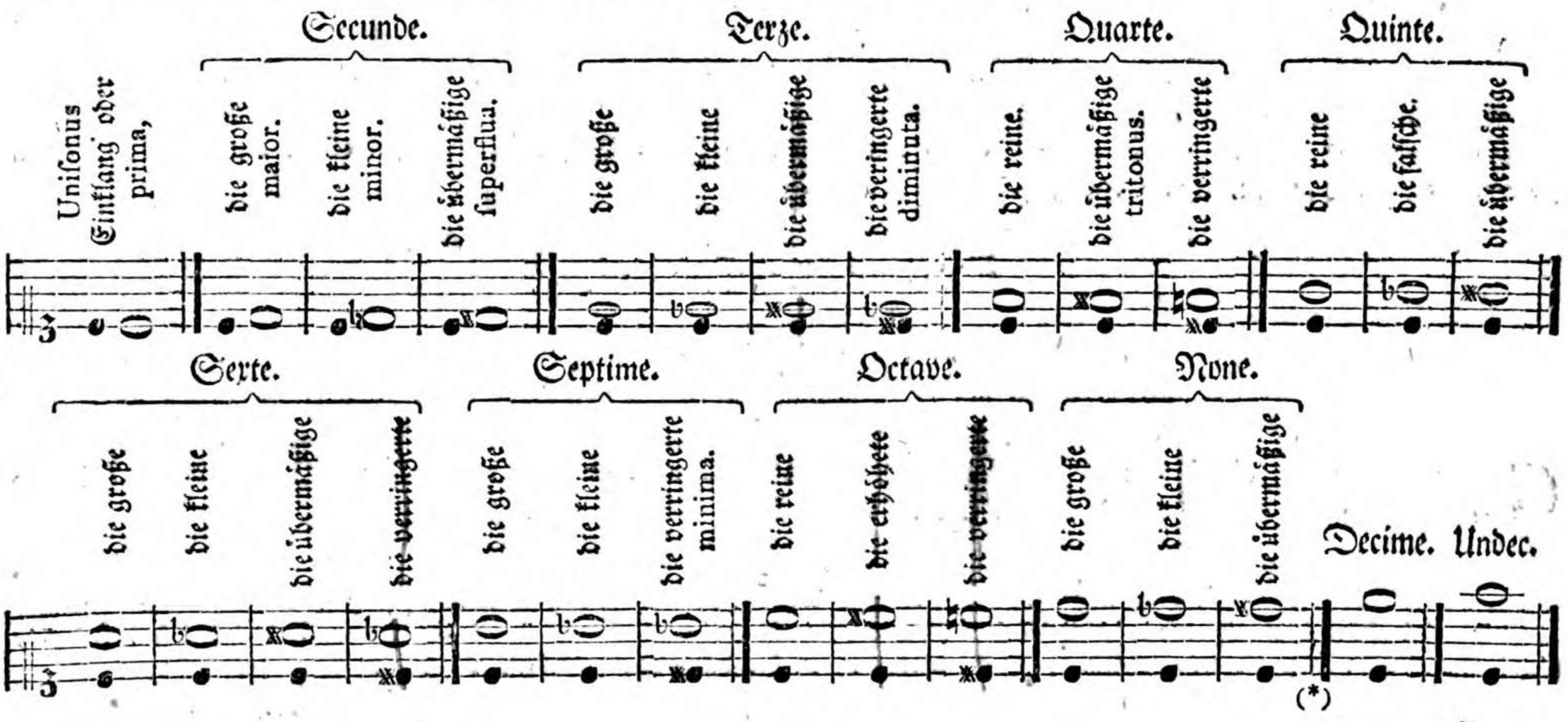
§. 9.

Weil nun alle Dissonanzen das Gehör beleidigen, so muß dieses in der Folge durch einen Wohlklang wieder gut gemacht werden. Dieserwegen werden alle Dissonanzen, entweder durch ihre eigene Bewegung, oder durch die Bewegung des Basses in einen Wohlklang versetzet; das heißt, sie werden aufgelöset, oder wie man insgemein saget: resolviret.

§. 10.

§. 10.

Hier folgen die Intervallen; sie werden nach ihrer Schreibart abgezählet und benennet, das ist: sie bekommen ihren Namen von der Stelle so sie auf dem Notenplane einnehmen. Die Versetzungszeichen x und b, verändern die Benennung des Intervalls nicht, sondern es bekommt nur dadurch einen andern Beynamen, ob es schon auf dem Claviere, der Lage nach, manchmal ein anders zu seyn scheint. Z. E. xd, das dis ist, von c an gerechnet, die übermäßige Secunde; hingegen be, es, ist die kleine Terz. Ein gleiches sieht man bey xt, bg, xa, bh, und hieraus ist der Nutzen klar, der aus dem Unterschiede der Benennung dis, es, fis, ges, gis, as, fließet.



§. 11.

(*) Diese beyden letztern werden wenig oder gar nicht in der Bezifferung gebraucht; desgleichen auch alle verringerte Intervalle, sind in der Harmonie ausgeschlossen, ausgenommen, die verringerte Septime, welche sehr gebräuchlich ist.

§. 11.

Hier ist c zum Grundton angenommen; nimmt man cis, so ist d die kleine Secunde, dis, die große, u. s. w. durch alle Töne in der Octave. Man muß sich die Intervallen eines jeden Grundtons bekannt machen, ehe man anfängt zu accompagniren.

§. 12.

Alle Intervalle werden im Generalbasse so genommen, wie sie sich in der vorgezeichneten Tonleiter befinden. Soll eines höher oder tiefer genommen werden, als es die Vorzeichnung erfodert, so braucht man die Versetzungszeichen x, b, ♮. Diese thun hier eben das, was sie vor den Noten thun; nämlich, das x macht das Intervall um einen halben Ton höher, und das b macht es einen halben Ton niedriger: das ♮ aber stellt es wieder in seine natürliche Lage. Z. E. ♭7 ♮7 6♭ 6♮ ♯3 ♮. Auch wird ein | durch die Ziffern gezogen, welcher das Intervall einen halben Ton höher macht. Z. E. 4 6 7

Das vierte Capitel.

Von den Klanggeschlechtern und Tonleitern.

§. 1.

Genus musicum, ein Klanggeschlecht, oder Scala musica, eine Tonleiter, ist eine Anzahl von Tönen, in welche ein musikalisches Stück eingekleidet wird.

§. 2.

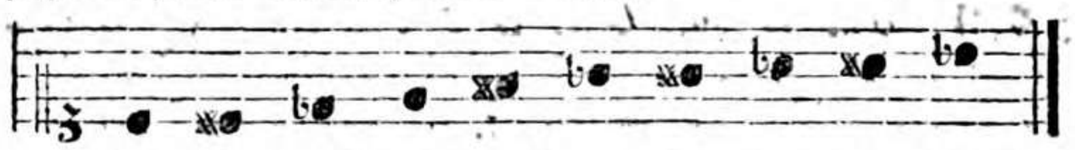
Es sind ihrer dreyerley: 1) Genus diatonicum, oder Scala diatonica, wenn die Töne durch zwey ganze, einen halben, und durch drey ganze, einen halben, in die Octave fortschreiten. Als:

und so weiter, durch alle Töne in der Octave.

2) Genus

2) Genus chromaticum, wenn die Fortschreitung von halben Ton zu halben Ton geschieht.

3) Genus enharmonicum, wenn außer diesen zwey vorhergehenden Klanggeschlechtern noch andere Töne vorkommen, die zwar auf dem Claviere nicht sichtbar sind, dennoch aber in der Schreibart und der Harmonie, auch auf etlichen andern Instrumenten sich von jenen unterscheiden. Als:



Hier ist des gegen cis, ges gegen fis, ais gegen b, gis gegen as, ein enharmonisches Intervall.

§. 3.

Hier wird mancher denken, sind denn das auch Intervallen, die gar nicht auf dem Claviere existiren? Allerdings, ob man gleich zur übermäßigen Quarte und falschen Quinte, so auch zur übermäßigen Sexte und kleinen Septime nur eine Taste auf dem Claviere hat, so sind sie doch in Ansehung der Harmonie sehr von einander unterschieden. Man sehe nur den Intervallenplan an, so wird man auf die zwanzig Intervallen in dem Bezirk einer Octave finden, da doch nur zwölf Tasten dazu vorhanden sind. Ja die Liebhaber gelehrter Kleinigkeiten, haben noch eine ungeheure Menge papierner Intervallen erfunden. Mit solchen musikalischen Monaden will ich meine Leser nicht beschweren. Ich habe deswegen nur diejenigen angegeben, die in der Harmonie gebräuchlich sind.

§. 4.

Es sollten freylich mehr Töne auf dem Claviere seyn, um auch nur die gebräuchlichsten Intervallen zu haben. Man hat auch ehedem Claviere gehabt, wo Subsemitonia waren, welche die enharmonischen Intervallen vorstellen sollten. Allein man hat gefunden, daß die Ausübung dadurch sehr beschwerlich gemacht wurde, deßwegen hat man sie wieder abgeschaffet, und dafür eine gute gleiche Temperatur eingeführet, wo alle zwölf halbe Töne gleich weit von einander entfernet sind. Es ist wahr, einige wenige Tonarten sind bey der neuen Temperatur nicht so rein, wie bey der alten: hingegen waren bey der alten die meisten falsch, und etliche, z. E. e Dur, h Dur, fis Dur u. s. w. gar nicht zu gebrauchen, die aber nach der heutigen, so gut und rein sind, wie die andern.

§. 5.

Man muß also in Ansehung der Intervallen auf dem Claviere öfters quid pro quo nehmen. Genug, der Unterschied ist bey Singestimmen, Bogen- und Blasinstrumenten wirklich da, und auf dem Claviere sind sie aus der harmonischen Verbindung zu erkennen.

Das fünfte Capitel.

Von den Tonarten. (Modis.)

§. 1.

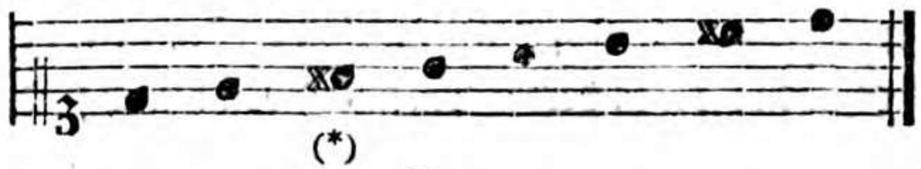
Eine Tonart, modus, ist eine Reihe von Tönen, so in einem musikalischen Stücke zum Grunde liegen.

§. 2.

Es sind zweyerley Tonarten: 1) Modus durus vel maior, die harte Tonart, oder mit einem Worte Dur. 2) Modus mollis vel minor, die weiche Tonart, oder Moll.

§. 3.

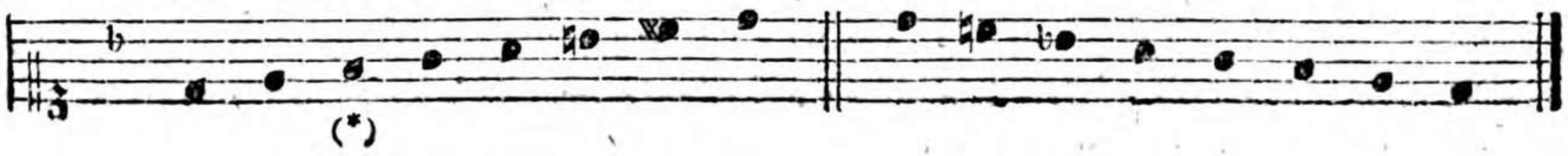
Alle Durtöne haben die scalam diatonicam zum Grunde, und unterscheiden sich von den Molltönen durch die Terz, welches hier allezeit die große ist. (*).



(*)

§. 4.

Die Molltöne hingegen haben eine andere Tonleiter. Diese steigt durch einen ganzen, einen halben, vier ganze, einen halben Ton in die Octave. Beym Heruntersteigen aber, beobachtet sie eine andere Ordnung; sie fällt nämlich, der Vorzeichnung gemäß, durch zwey ganze, einen halben, zwey ganze, einen halben und einen ganzen Ton herunter in die Octave. Sie haben die kleine Terz. (*)



(*)

§. 5.

§. 5.

Die Molltöne, steigen also durch die große Sext und Septime, die der Vorzeichnung nach nicht da sind, sondern durch Versetzungszeichen müssen gemacht werden, und fallen durch die kleine Sext und Septime, in die Octave. Doch geschieht auch die Fortschreitung zuweilen durch die kleine Sext und große Septime.

§. 6.

In den ältern Zeiten hatten die Tonarten nach verschiedenen Landschaften Griechenlandes ihre Benennungen, so wie es noch in der Baukunst ist, als: die Jonische, Dorische, Lydische, Phrygische u. s. w. Wovon noch verschiedene Unterabtheilungen waren. Die Verehrer des Alterthums machen auch noch großen Lerm davon. Allein sie finden bey der heutigen Musik gar nicht mehr statt, und man hat nur zwey, nämlich Dur und Moll. Einige Kirchengesänge sind noch nach den alten Tonarten verfertiget.

Das sechste Capitel.

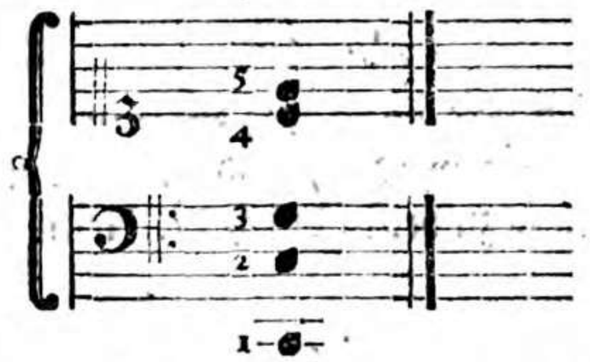
Vom harmonischen Dreyklange. (Triade harmonica.)

§. 1.

Der harmonische Dreyklang, oder der Hauptaccord, ist, wie wir schon im vorigen Capitel gesehen haben, zweyerley: 1) Trias harmonica perfecta, der vollkommene Dreyklang, oder der Hauptaccord mit der großen Terz. 2) Trias harmonica minus perfecta, der unvollkommene Dreyklang, oder der Hauptaccord mit der kleinen Terz.

§. 2.

Trias harmonica perfecta, oder der Duraccord, ist der vollkommenste Zusammenklang in der Musik. Er besteht aus der Octave, reinen Quinte und großen Terz eines jeden Grundtons. Diesen bringt selbst die Natur des Klanges durch die Erzitterung einer einzigen Saite hervor. Denn diese giebt, wie wir im ersten Capitel gesehen haben, in ihrer Ordnung folgende Töne an.



Anmerkung. Dieses Capitel ist schon in dem vorhergehenden enthalten; denn es ist einerley, ob ich sage, modus maior, oder trias perfecta. Um aber dessen Ursprung zu erklären, und die Accorde überhaupt kennen zu lernen, ist dieses Capitel beygefüget.

§. 3.

Es ist merkwürdig, daß, wenn man durch das Verhältniß 3 : 4 : 5. so den harmonischen Dreyklang giebt, mit geraden Linien einen Raum einschließt, so bekommt man einen recht winklichten Triangel. Und eben dieses vollkommenste Verhältniß in der Musik, ist auch das vollkommenste in der Baukunst.

§. 4.

Trias harmonica minus perfecta, oder der Mollaccord, ist nicht so vollkommen als der erste, wegen seiner Terz, welches hier die kleine ist; sein Verhältniß geht weit von der Einheit ab, und läßt sich nicht durch einzelne Zahlen ausdrücken, sondern es stehet im folgenden Verhältnisse:

e e g h e

5 : 10 : 12 : 15 : 20.

§. 5.

Der Hauptaccord, wird im Accompagnement, zu jeder Grund- oder Baßnote, wo keine Zahlen darüber stehen, nach Anleitung der Vorzeichnung, entweder Dur oder Moll, gegriffen. Die übrigen Griffe werden mit Zahlen angedeutet. Ein ♯ einzeln über einer Baßnote, bestimmet den Accord mit der großen Terz; ein b die kleine Terz, ein ♮ bestimmt in den ♯ Vorzeichnungen die kleine, und in den b Vorzeichnungen die große Terz; oder auch, es wiederruft die durch ein ♯ oder b gemachten zufälligen Terzen.

§. 6.

§. 6.

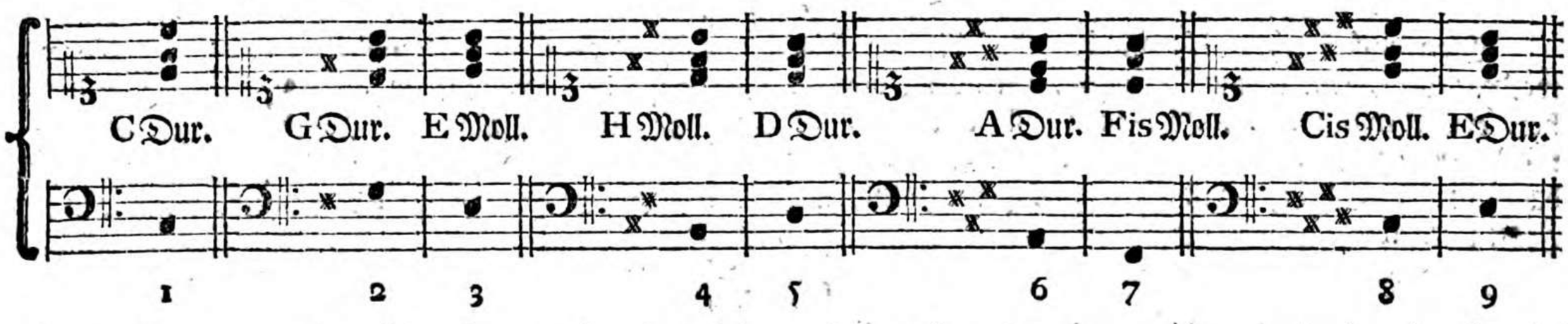
Wesentliche Töne, (soni naturales) sind diejenigen, welche durch die Vorzeichnung schon da sind. Zufällige Töne, (soni accidentales) hingegen, sind diejenigen so außer denen natürlichen oder wesentlichen, durch ein Versetzungszeichen gemacht werden.

§. 7.

Es sind also nur zwey Tonarten, oder Hauptaccorde: 1) Dur, und 2) Moll. Da nun die Octave zwölf Klänge enthält, so folget, daß 24 Accorde seyn; nämlich 12 Dur und 12 Moll. Diese muß ein Anfänger wohl inne haben, ehe er zu den Signaturen schreitet.

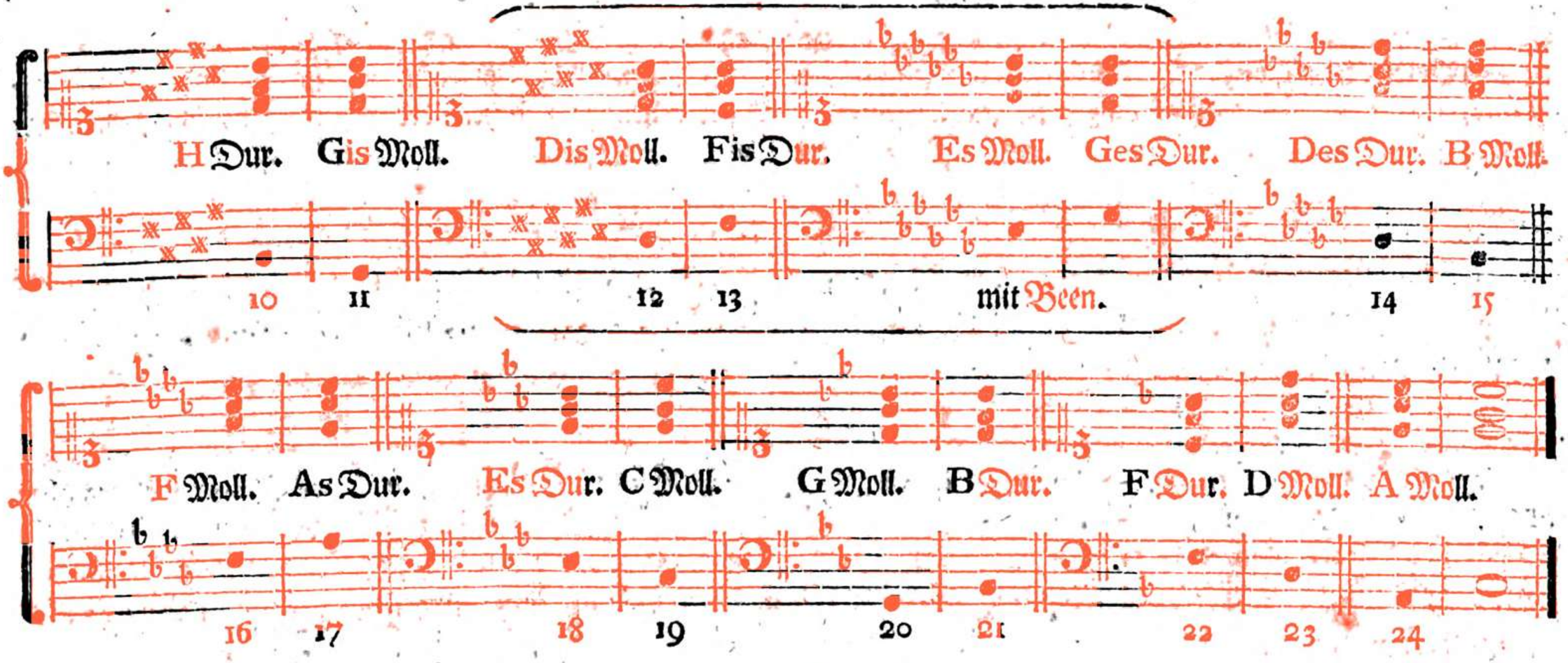
§. 8.

Hier sind die 24 Accorde. Man wird dabey sehen, wie allemal der Durton mit seiner Sexte, welches aber allezeit Moll ist, einerley Vorzeichnungen habe, und daß bey den x Vorzeichnungen, allemal vor septima modi (*) ein neues x, hingegen bey den b Vorzeichnungen vor quarta modi ein neues b hinzu gefügt werden muß, um die diatonische Tonleiter zu machen. Man muß aber von f Dur rücklings anfangen, sonsten müßte man sagen, es gehe allezeit ein b in der Vorzeichnung vor quarta modi ab.



H Dur

(*) Septima modi. Dieses ist die Septime eines jeden Tons den ich zum Grunde annehmen will.



§. 9.

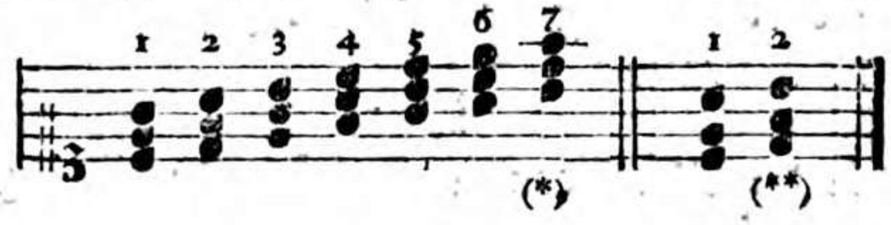
Man muß hierbey nicht glauben, daß die vorgeschriebenen Accorde just so, und nicht anders könnten gegriffen werden; nein, sondern man kann von den drey Intervallen, woraus der Hauptaccord gegen den Grundton bestehet, eins oben nehmen, welches man will, es bleibt immer derselbige Accord. Man muß die Accorde in ihren drey verschiedenen Lagen, nämlich, da 1) die Terz, 2) die Quinte, 3) die Octave oben lieget, wohl innen haben und sich dabey für das Springen mit der rechten Hand hüten, und eine regelmäßige Fortschreitung beobachten, wie wir in der Folge sehen werden.

§. 10.

Es ist noch ein brauchbarer Hauptaccord, nämlich, Trias defieiens. Ob dieser schon die falsche Quinte statt der reinen hat, so wird er doch als ein Lückenbüßer unter den beyden vorhergehenden gebraucht, und ist in der Quintenfortschreitung des Basses unentbehrlich, wie das zweyte Exempel im neunten Capitel (a) zeiget. Er ist in

der

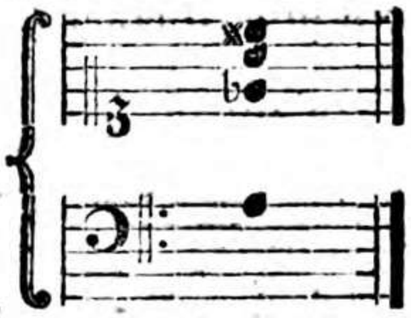
der diatonischen Folge bey den Durtönen der siebende (*), bey den Molltönen der zweyte (**). Er wird im Accompagnement mit 5♭, oder besser mit 5̄, bezeichnet; denn 5♭ bedeutet öfters $\frac{6}{5}$♭.



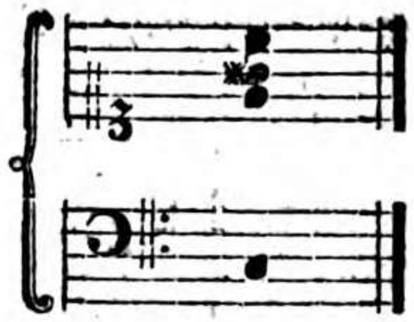
§. 11.

Einige fügen noch hinzu:

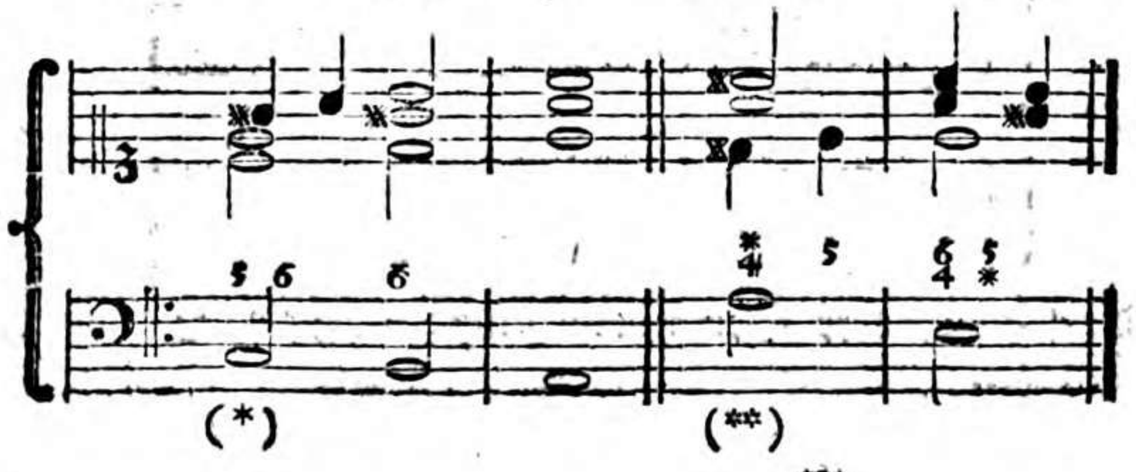
1) Triadem mancam.



2) Triadem superfluam.



Diese möchte ich nicht gerne für Accorde ausgeben, die als Hauptaccorde, das ist, frey und unaufgelöst könnten gebraucht werden; sondern wenn ja der zweyte gebraucht wird, so muß die 5 als eine Dissonanz resolviren (*). Der erste ist ein musikalisches Unding. Es kommen wohl Fälle in der Harmonie vor, wo man diesen Accord braucht, aber mit einem ✕d, wo bleibt aber die Quinte es? darum ist es auch kein consonirender Accord, sondern ✕d, muß als die übermäßige Quarte, welches ja eine Dissonanz ist, hinauf in die Quinte resolviren (**).



Das siebende Capitel.

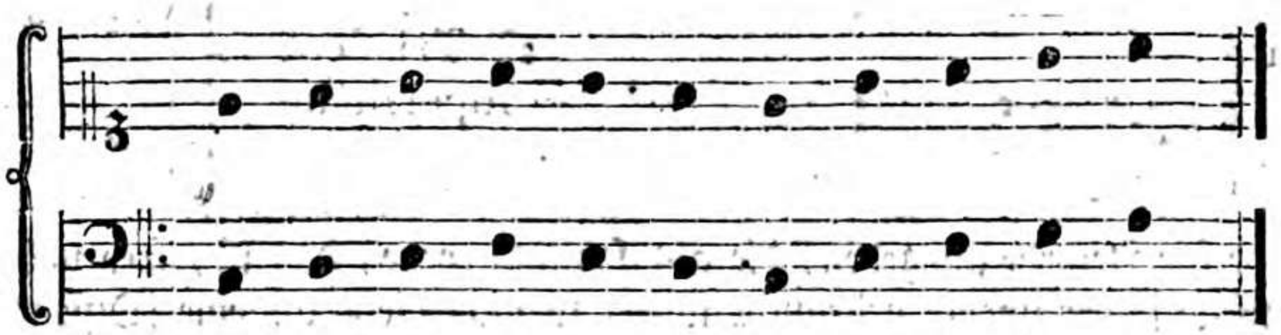
Von den Bewegungen.

§. 1.

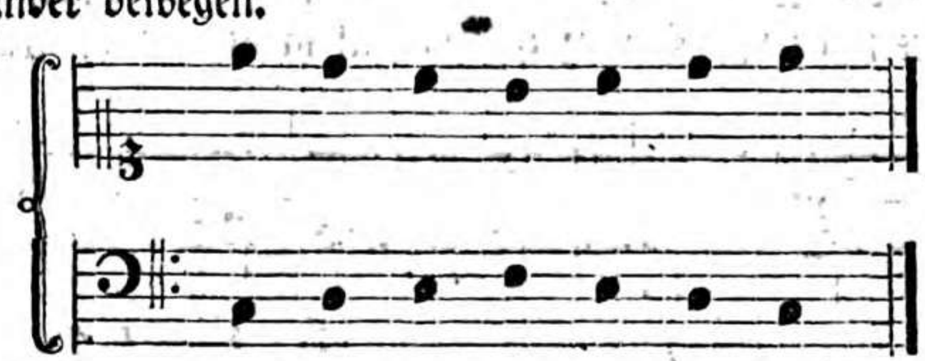
Motus, die Bewegung, ist in der Musik das Abwechseln der Klänge, entweder in die Höhe oder in die Tiefe.

§. 2.

Es sind ihrer dreyerley: 1) Motus rectus, die gerade Bewegung, wenn zwey Stimmen zugleich auf und abgehen.

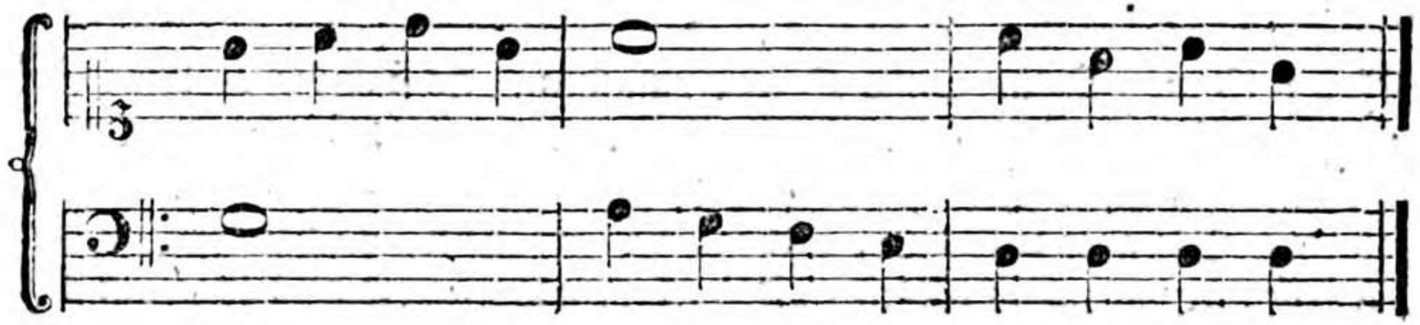


2) Motus contrarius, die Gegenbewegung, wenn sich zwey Stimmen auf eine ganz widrige Art, entweder gegen einander, oder aus einander bewegen.



3) Motus obliquus, die schiefe, oder Seitenbewegung; wenn eine Stimme ruhet, oder auf einem Tone anschlägt, und die andere sich beweget.

§. 3.



§. 3.

Einige fügen noch den motum mixtum hiuzu; allein dieser ist nur eine Zusammensetzung der vorhergehenden, und also kein neuer motus.

§. 4.

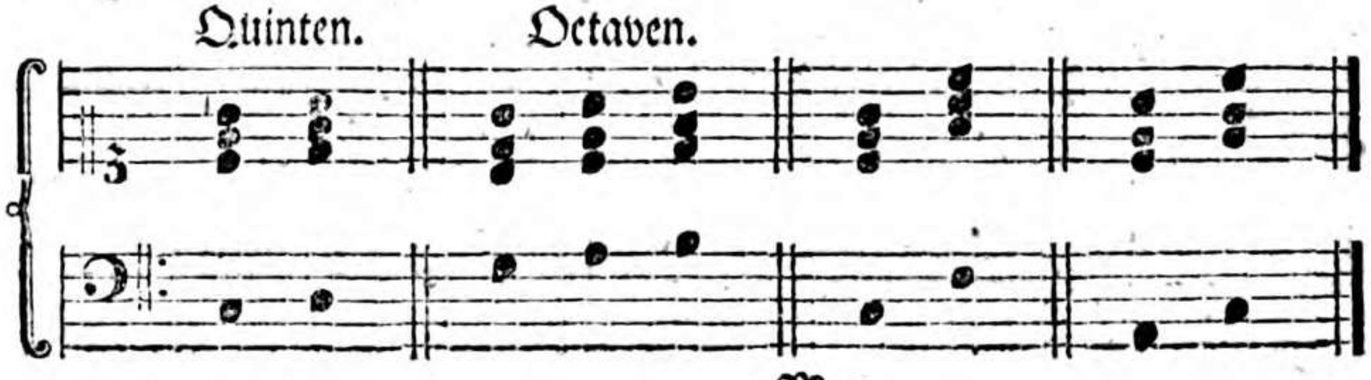
Von diesen dreyen Arten, ist der motus contrarius der sicherste beym Accompagnement; hingegen beym motu recto muß man sehr behutsam gehen, wenn man keine Fehler machen will.

Das achte Capitel.

Von den fehlerhaften Fortschreitungen.

§. 1.

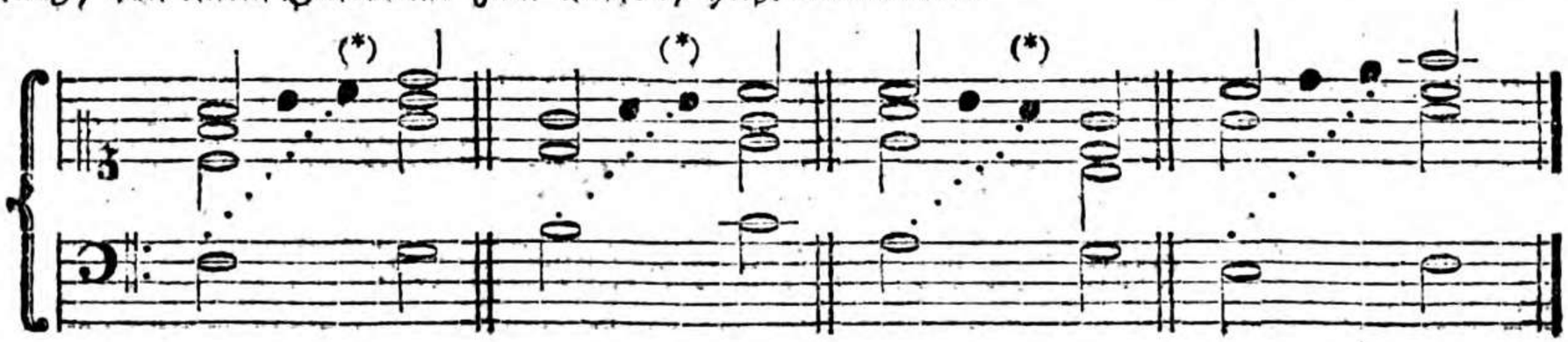
Eine fehlerhafte Fortschreitung ist: 1) Wenn zwey oder mehr vollkommene Consonanzen stufenweise, oder auch sprungweise motu recto in den äußersten Stimmen auf einander folgen. Als:



§. 2.

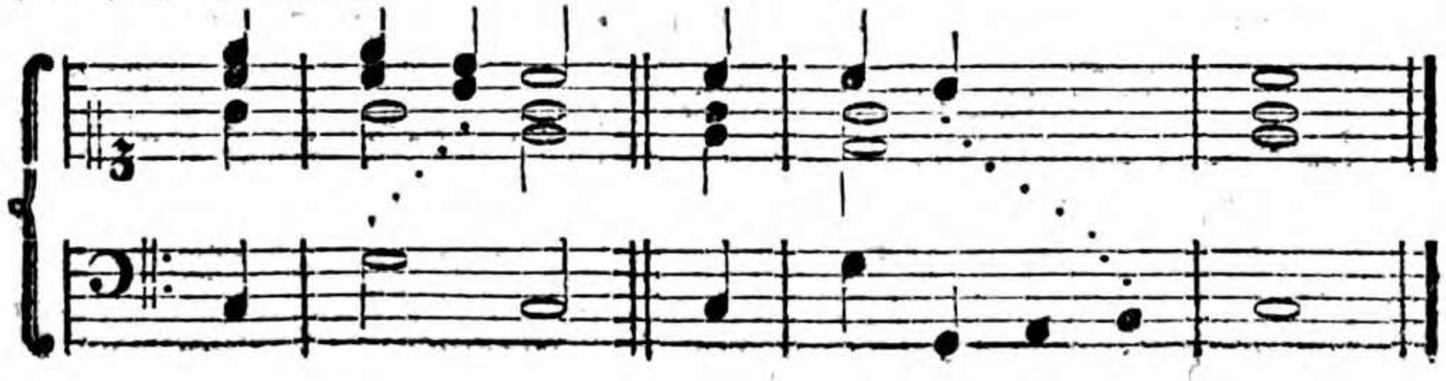
Dergleichen Versehen heißt man Quinten und Octaven machen. Es sind die gröbsten Schnitzer in der Musik. Die Herren Modecomponisten sind zwar über dergleichen Kleinigkeiten weg; hingegen gründliche Componisten und gesunde Ohren, verabscheuen dergleichen Schulschnitzer allezeit; und einem Anfänger ist um so weniger zu rathen, dieser neuen Mode zu folgen. Wo aber unisono, oder all' ottava stehet, da hat der Componist mit allem Vorbedacht Octaven gesetzet, und der Accompagnist begleitet die Baßnoten mit der rechten Hand in der Octave, bis wieder Ziffern kommen, oder das Wort accompagnemento da stehet.

2) Entstehet eine fehlerhafte Fortschreitung, wenn man von einem unvollkommenen Intervalle zu einem vollkommenen motu recto fortschreitet. Unmittelbar ist es kein sichtbarer Fehler, denn es folgen ja keine zwey, vollkommene Consonanzen. Wenn man aber den Zwischenraum der Oberstimme ausfüllet, so entstehet hieraus eine fehlerhafte Fortschreitung, durch zwey vollkommene Consonanzen (*). Dergleichen Ausfüllung, von einem Intervalle zum andern, heißt transitus.



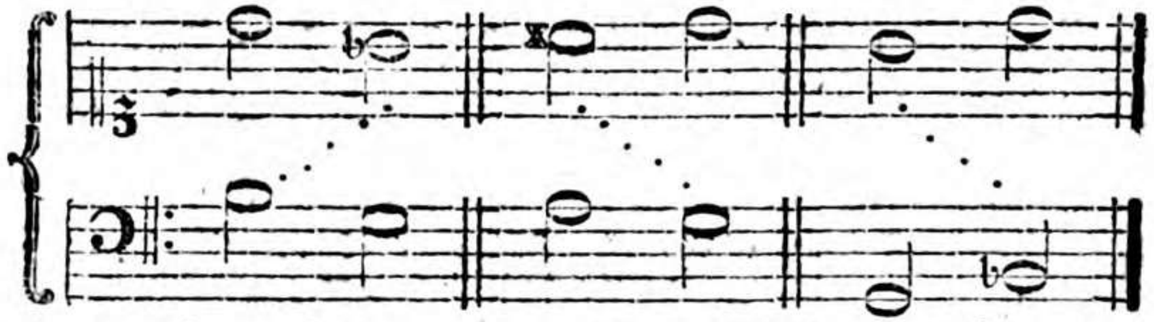
§. 3.

Bey Cadenzen sind folgende erlaubt:



3) Ent-

3) Entstehet eine fehlerhafte Fortschreitung, wenn zwey auf einander folgende Töne, in die Queere einen Uebellaut verursachen.

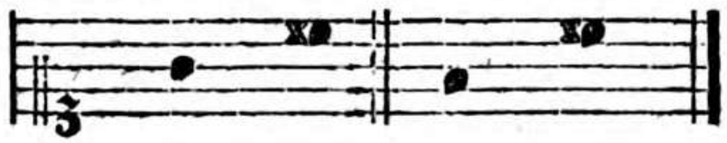


Dieses heißt man relatio non harmonica, eine unharmonische Verhältniß.

§. 4.

Der Schritt, in die übermäßige Secunde, gehöret zwar auch unter die relationes non harmonicas; er wird aber gleichwohl öfters gebraucht. Z. E.

Folgende Sprünge sind auch zu vermeiden.



Unterwärts aber passiren sie.

§. 5.

Jedoch die Mode hat auch beynahe diese Regeln verdrängt, und wer weiß, was sie noch verdrängen wird, weil die meisten glauben, ein gutes Genie bedürfe gar keiner Regeln. Daher soll öfters die größte Härte für eine Schönheit passiren.

§. 6.

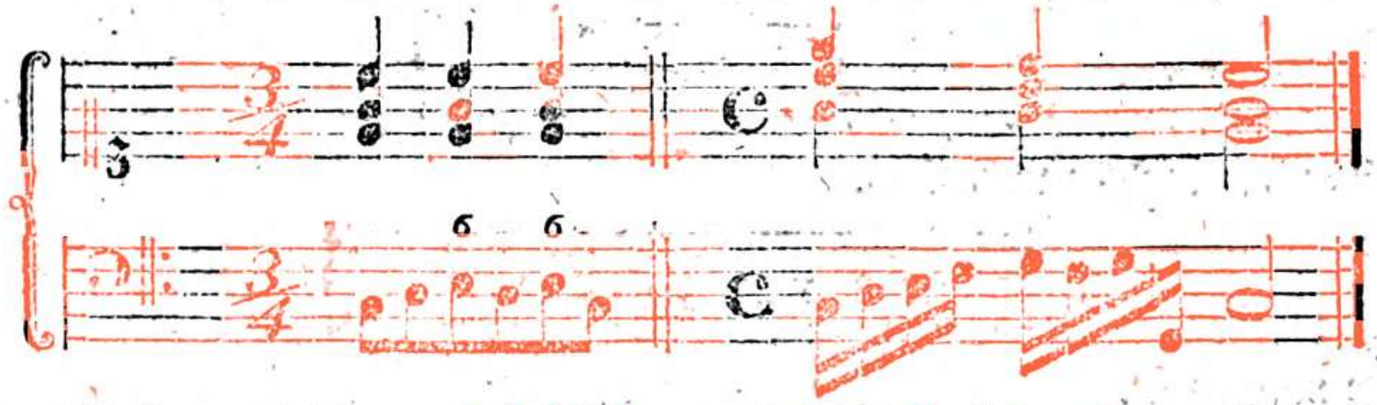
Im vorhergehenden wird vieles vorgekommen seyn, das einem Anfänger schwer fallen wird zu verstehen; er darf sichs aber auch nicht befremden lassen, es ist allerdings vieles davon zu gelehrt für ihn. Er kann es unterdessen übergehen, bis seine Einsicht so weit geht, daß er es verstehen kann. Weil es hieher gehöret, so habe ich es nicht übergehen können. Wir gehen nun weiter.

Das neunte Capitel.

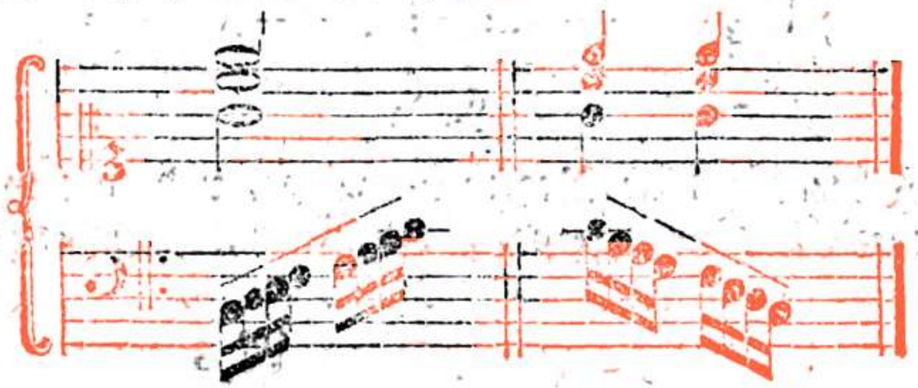
Vom Accompagnement insbesondere.

§. 1.

Was das Accompagnement überhaupt sey, haben wir schon im zweyten Capitel gesehen. Insbesondere ist noch folgendes anzumerken: 1) Jede Note hat gar selten ihr eigenes Accompagnement, sondern es gehen nach Beschaffenheit der Noten und ihrer Bewegung, verschiedene als unaccompagnirt durch. Z. E.

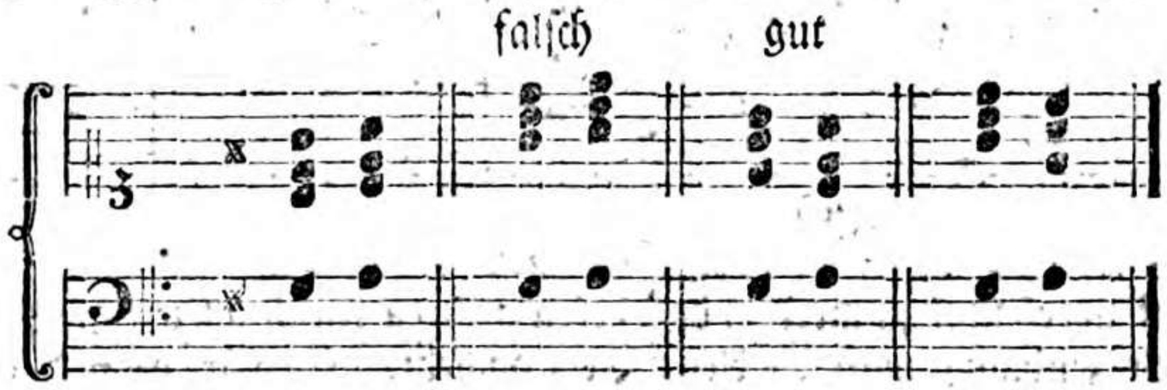


2) Ein —— über Baßnoten bedeutet, daß solche entweder durchgehen, oder auch, daß man das zuletzt da gewesene Accompagnement, noch einmal anschlagen kann.

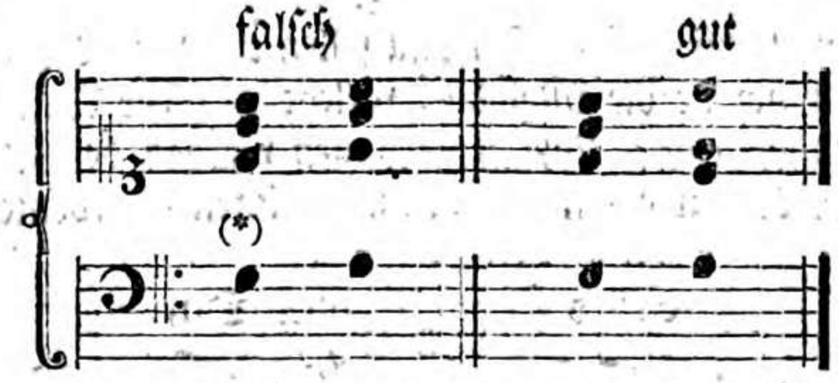


3) Wenn

3) Wenn zwey, oder mehr Accorde stufenweise auf einander folgen, so muß man nothwendig den motum contrarium in den äußersten Stimmen in Acht nehmen, um Quinten und Octaven zu vermeiden.



Will man aber doch zwey Accorde, motu recto, stufenweise accompagniren, so muß man die Terz oben nehmen, und beym zweyten, die Octave in der Mitte weglassen, und davor die Terz verdoppeln, sonst macht man in den beyden Unterstimmen Quinten (*).



In den Molltönen ist dieses eine Nothwendigkeit; wenn nämlich die quinta modi den Duraccord hat, und einen halben Ton über sich steiget (a). Wollte man auch hier den motum contrarium brauchen, so wären zwar in den äußersten Stimmen keine Quinten und Octaven, aber der Schritt in die übermäßige Secunde, beleidigt doch die Ohren (**).

§. 2.

(*) In den Mittelstimmen, sind Quinten und Octaven, zumal bey einem vollstimmigen Accompagnement nicht allezeit zu vermeiden. Man muß deswegen manchmal etliche mit durchschleichen lassen. Nur bey einer schwachen Musik nehme man sich dafür in Acht.

§. 6.

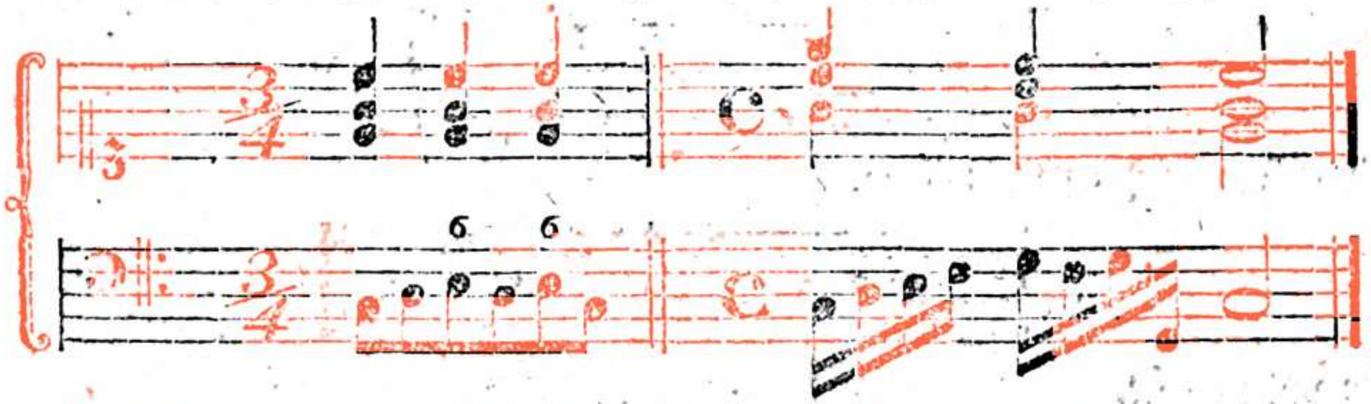
Im vorhergehenden wird vieles vorgekommen seyn, das einem Anfänger schwer fallen wird zu verstehen; er darf sichs aber auch nicht befremden lassen, es ist allerdings vieles davon zu gelehrt für ihn. Er kann es unterdessen übergehen, bis seine Einsicht so weit geht, daß er es verstehen kann. Weil es hieher gehöret, so habe ich es nicht übergehen können. Wir gehen nun weiter.

Das neunte Capitel.

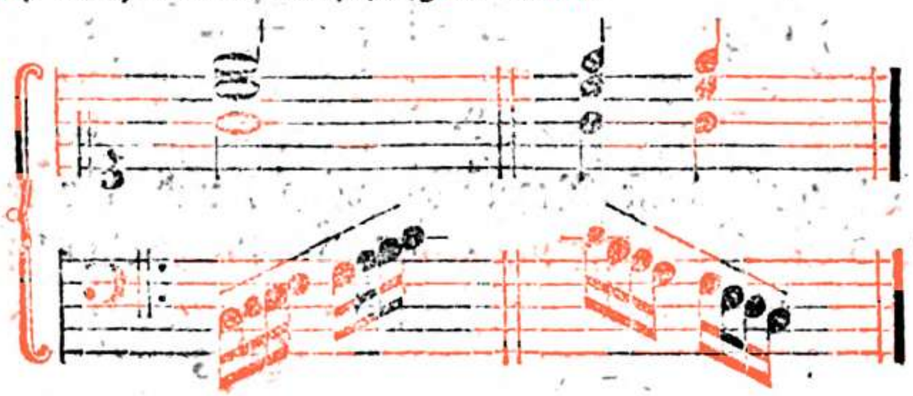
Vom Accompagnement insbesondere.

§. 1.

Was das Accompagnement überhaupt sey, haben wir schon im zweyten Capitel gesehen. Insbesondere ist noch folgendes anzumerken: 1) Jede Note hat gar selten ihr eigenes Accompagnement, sondern es gehen nach Beschaffenheit der Noten und ihrer Bewegung, verschiedene als unaccompagnirt durch. Z. E.



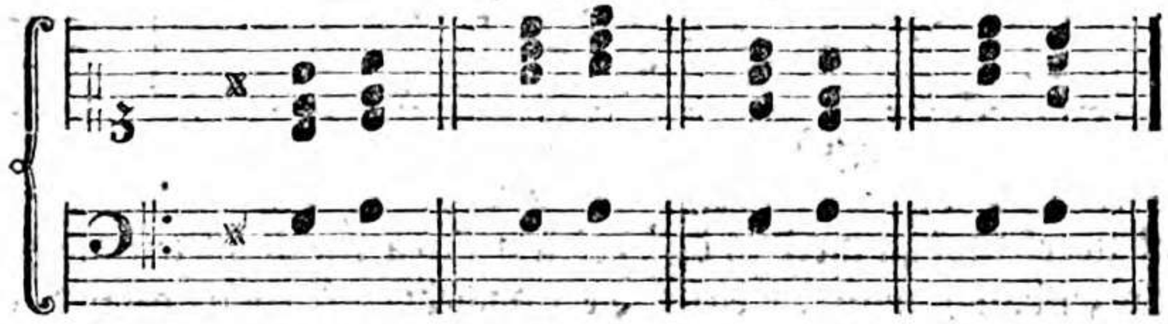
2) Ein —— über Baßnoten bedeutet, daß solche entweder durchgehen, oder auch, daß man das zuletzt da gewesene Accompagnement, noch einmal anschlagen kann.



3) Wenn

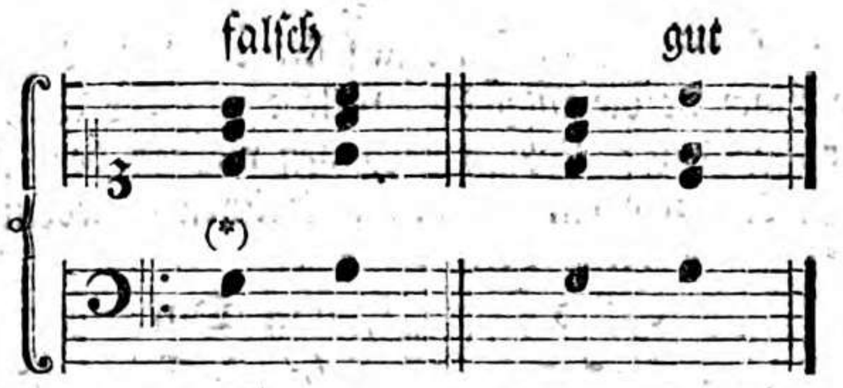
3) Wenn zwey, oder mehr Accorde stufenweise auf einander folgen, so muß man nothwendig den motum contrarium in den äußersten Stimmen in Acht nehmen, um Quinten und Octaven zu vermeiden.

falsch gut



Will man aber doch zwey Accorde, motu recto, stufenweise accompagniren, so muß man die Terz oben nehmen, und beym zweyten, die Octave in der Mitte weglassen, und davor die Terz verdoppeln, sonst macht man in den beyden Unterstimmen Quinten (*).

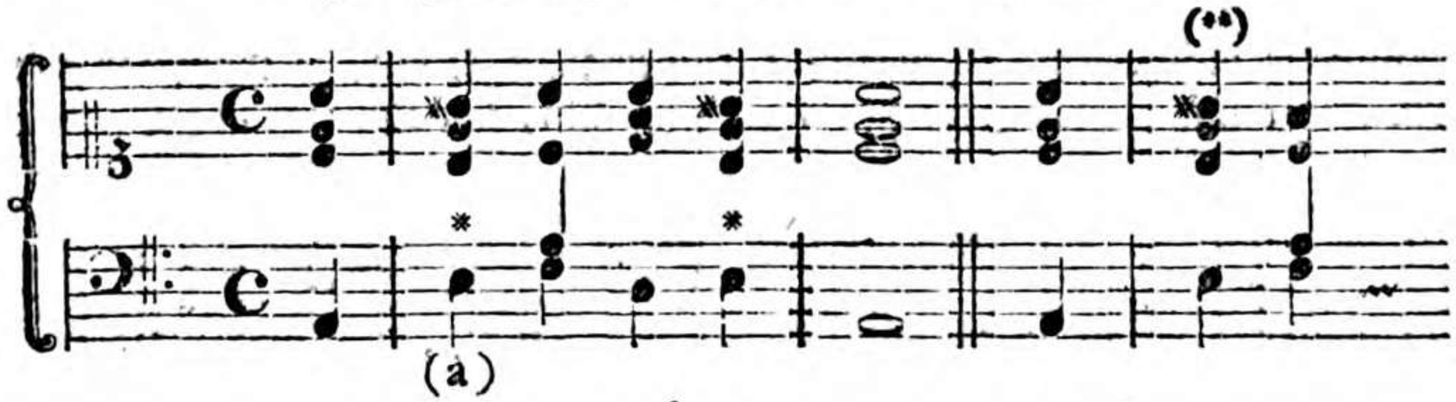
falsch gut



In den Molltönen ist dieses eine Nothwendigkeit; wenn nämlich die quinta modi den Duraccord hat, und einen halben Ton über sich steiget (a). Wollte man auch hier den motum contrarium brauchen, so wären zwar in den äußersten Stimmen keine Quinten und Octaven, aber der Schritt in die übermäßige Secunde, beleidigt doch die Ohren (**).

§. 2.

(*) In den Mittelstimmen, sind Quinten und Octaven, zumal bey einem vollstimmigen Accompagnement nicht allezeit zu vermeiden. Man muß deswegen manchmal etliche mit durchschleichen lassen. Nur bey einer schwachen Musik nehme man sich dafür in Acht.



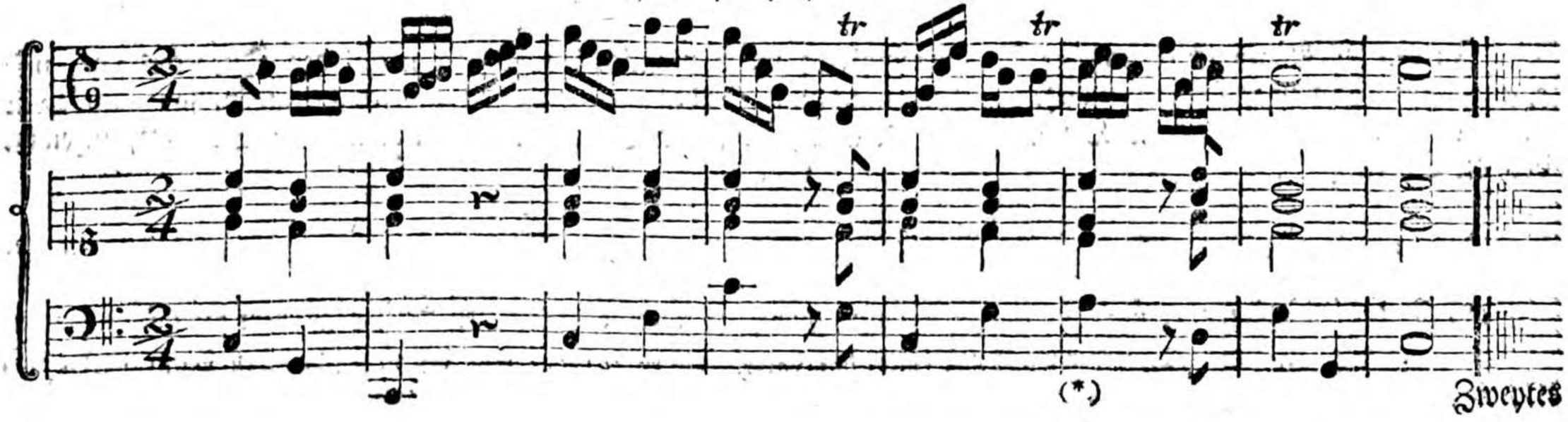
§. 2.

Bey den Molltönen ist überhaupt zu merken, daß deren quinta modi allezeit mit dem Duraccorde accompagnirt werde; ob sich schon der Vorzeichnung nach, die kleine Terz angiebt. Es wäre denn, daß andere Signaturen darüber stünden. Dieses kommt daher, weil die große Terz von der Quinte die septima modi ist, welche sowohl in modo maiori, als minori, im Aufsteigen, nur einen halben Ton vom Haupttone seyn muß, wie wir schon im fünften Capitel §. 4. gesehen haben. Denn ohne der großen Terz im Quintenaccorde, kann man keinen ordentlichen Schluß machen.

§. 3.

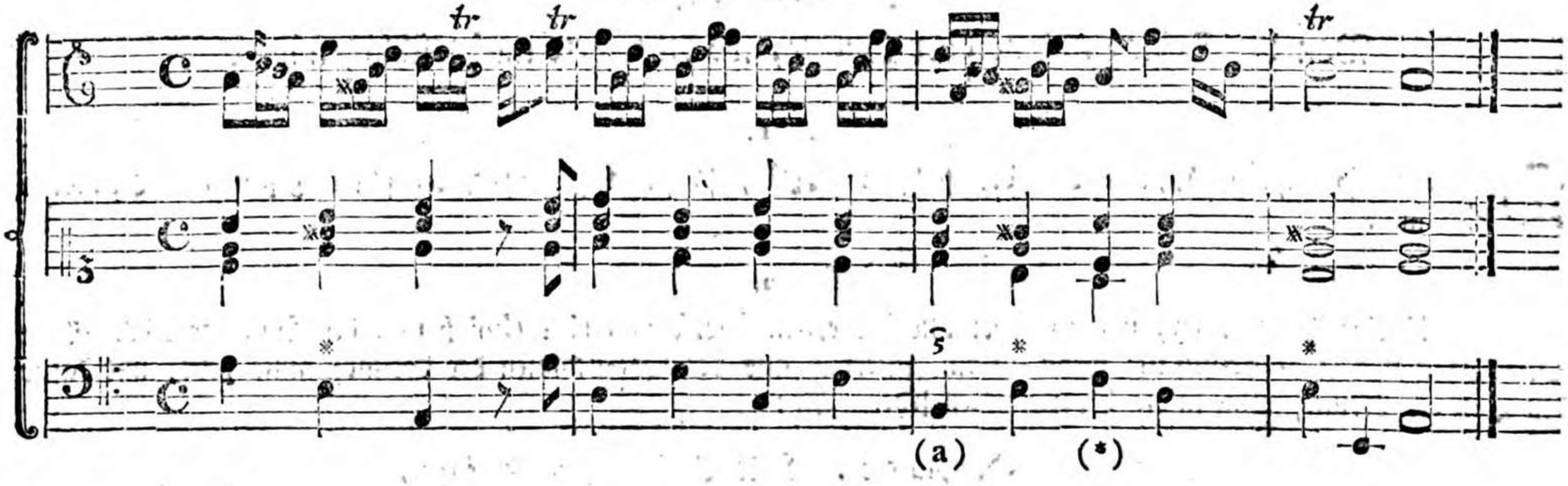
Wir schreiten nun zur Ausübung selbst. Den Anfang sollen ein paar Exempel über den Hauptaccord in beyderley Tonarten machen. Die oberste Linie ist die Melodie, welche auf der Violine oder Flöte kann gespielet werden; die beyden untersten sind das Accompagnement. Alle Intervallen werden der Vorzeichnung gemäß gegriffen. Soll eine Veränderung vorgehen, so muß es durch ein Versetzungszeichen angedeutet werden, wie wir schon im dritten Capitel §. 11. gesehen haben.

Erstes Exempel, über Dur.



Zweytes

Zweytes Exempel, über Moll.



§. 4.

Es ist nicht gemeynet, als ob man die Accorde nur auf die vorgeschriebene Art accompagniren müsse. Nein! sondern man kann auch andere Intervallen oben nehmen; wenn man nur eine regelmäßige Fortschreitung beobachtet. Bey (*) ist die dritte Regel §. 1. angebracht. Und bey (a) sieht man, wie Trias deficiens bey einer Quintenfortschreitung unentbehrlich ist.

§. 5.

Wo also nichts über einer Hauptnote steht, da wird der, der Vorzeichnung gemäße Accord, entweder Dur oder Moll gegriffen. Was die Zeichen x b ♮ einzeln bedeuten, ist schon im sechsten Capitel §. 5. gesagt worden. Wenn 8. 5. 3. einzeln, oder zwey davon, über einer Note stehet, so bedeutet es ebenfalls den Accord. Wir gehen nun weiter zur Sextenharmonie.

Bayerische Staatsbibliothek München

Das zehnte Capitel.

Von der Sexte, und von der Quinte, wo die Sexte nachgeschlagen wird.

§. 1.

Die Sexte hat ihren Namen von der sechsten Stelle, so sie auf dem Notenplane gegen den Grundton einnimmt.

§. 2.

Sie ist eine **Consonanz**, und entstehet aus der ersten Versetzung oder **Umkehrung** des Hauptaccords. Eine **Versetzung** oder **Umkehrung** ist: wenn ich ein Intervall aus den Oberstimmen der Grundstimme gebe, und dafür den Ton der Grundstimme in die Oberstimmen setze. Als:

Hauptaccord. Erste Versetzung in die Sexte.

Die Töne bleiben unter sich einerley. Im ersten Accorde war c durch die Octave verdoppelt, hingegen im zweyten ist es e. Nur in Ansehung des Basses, der seinen Ort verändert, bekommen die Intervallen eine andere Lage.

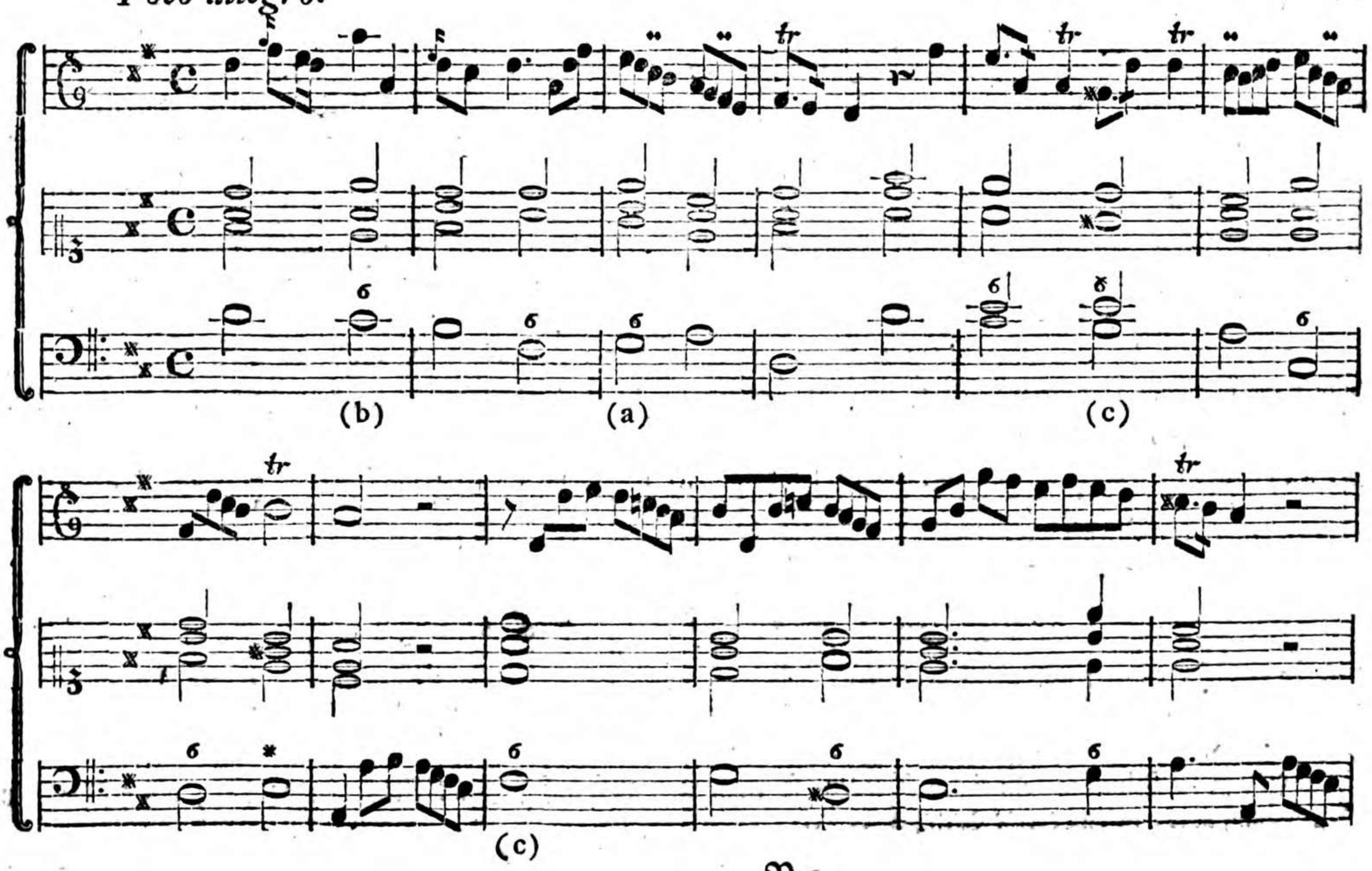
§. 3.

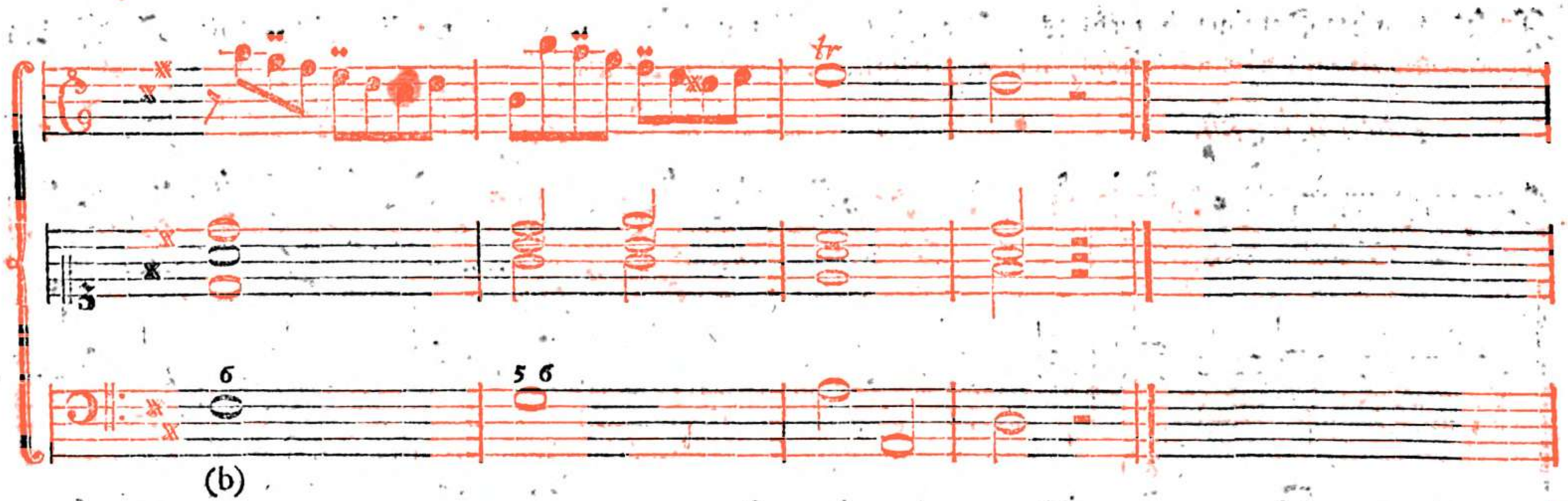
Es sind dreyerley Sexten: 1) die **kleine**, 2) die **große**, und 3) die **übermäßige**. Die letzte ist eine Dissonanz. Die Sexte wird mit 6 bezeichnet, man greift dazu $\frac{8}{3}$ (a), auch kann man nach Beschaffenheit die 3 (b) oder 6 (c) verdoppeln, das ist, die Octave dazu nehmen. Das Semitonium modi sowohl, als das Semitonium der Nebentonarten, lieben eine Verdoppelung. (b) Die vergrößerten Sexten aber, klingen zu hart, wenn sie verdoppelt werden. Man nimmt auch gerne zur großen Sexte und kleinen Terze die Quarte. (c) Wovon in den

Versetzun-

Versetzungen der Septime ein mehrers. Die Sexte gehöret auf tertia und sexta modi; wiewohl sie auch auf allen Tönen eines modi vorkommen kann, wie aus folgendem Exempel erhellet.

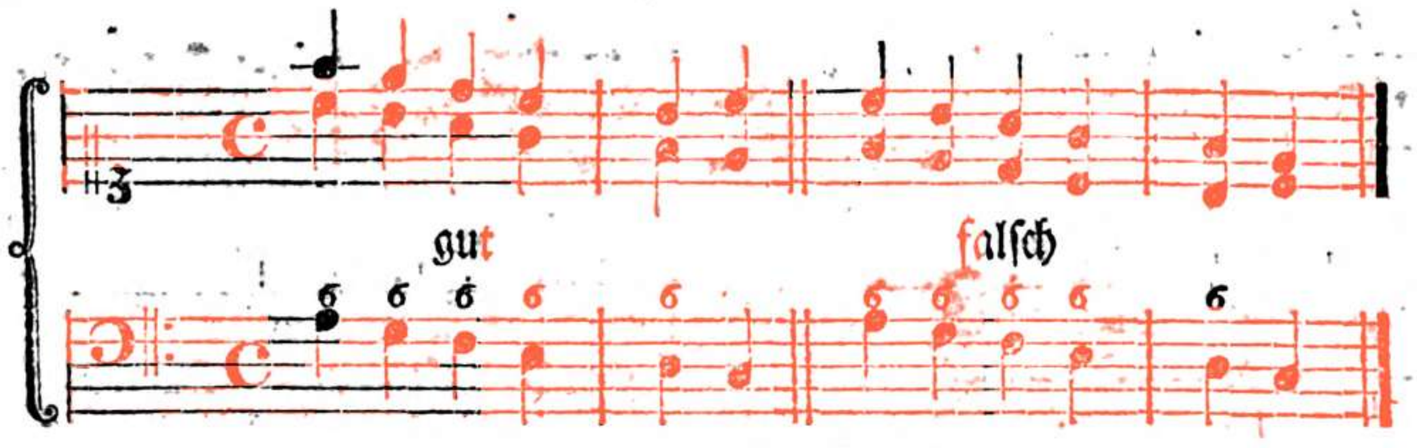
Poco allegro.





§. 4.

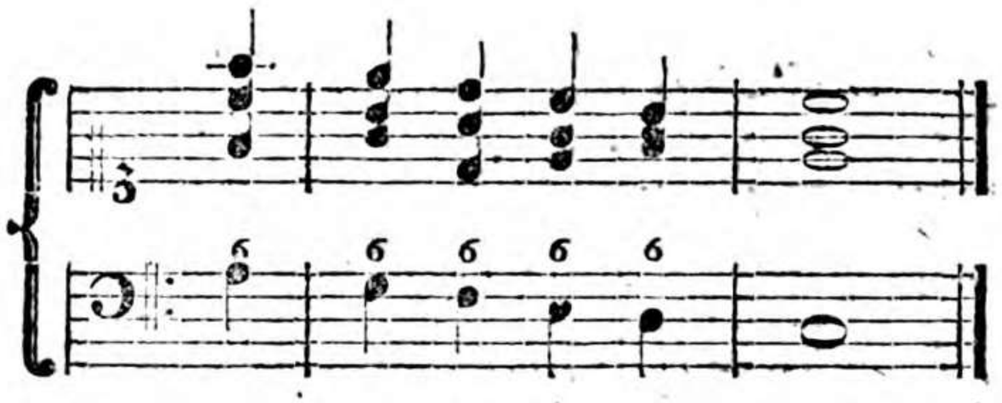
Wenn viele Sexten stufenweise auf- und absteigen, so kann man füglich den motum rectum brauchen, nur muß man die Octave weglassen, und die Sexte in der Oberstimme nehmen, sonst macht man Quinten in den Oberstimmen. Z. E.



§. 5.

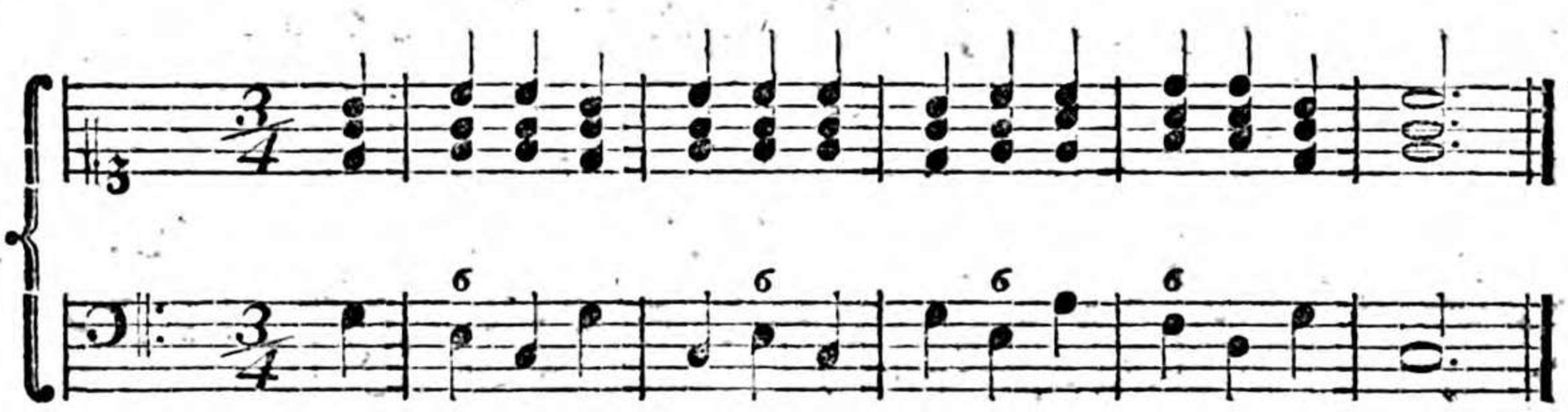
Wenn die Töne langsam einher schreiten, so kann man auch auf folgende Art accompagniren; bey geschwinder Bewegung aber, ist das vorige Exempel besser.

§. 6.



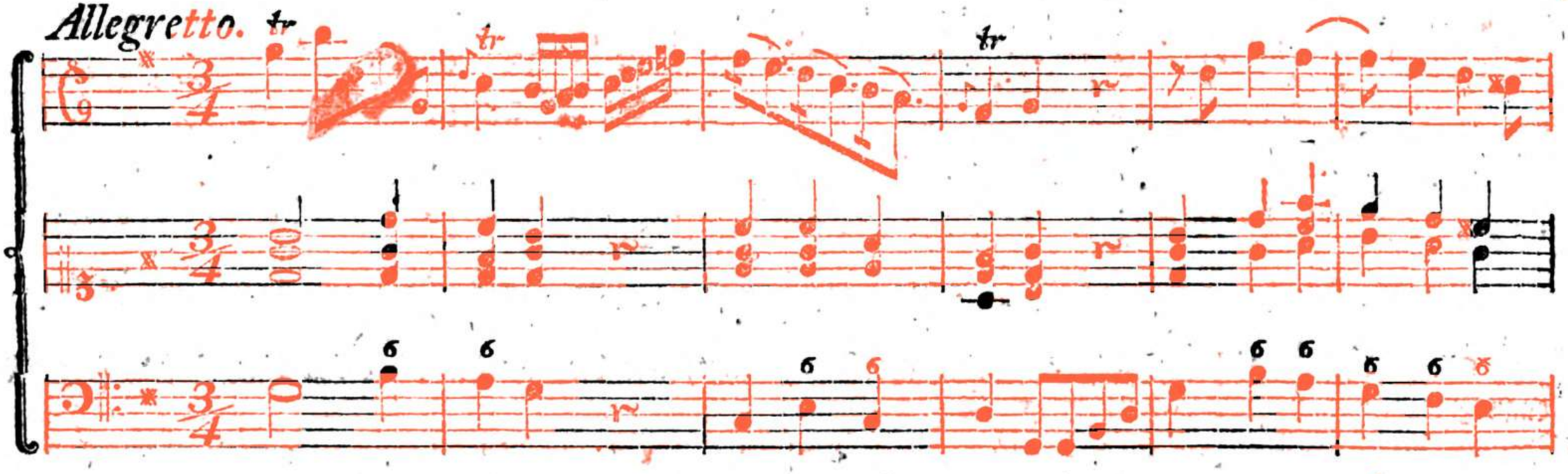
§. 6.

Wenn der Baß Terzenweise auf- oder abwärts springt, und die mittelste Note hat eine Sexte, so greift man § dazu.

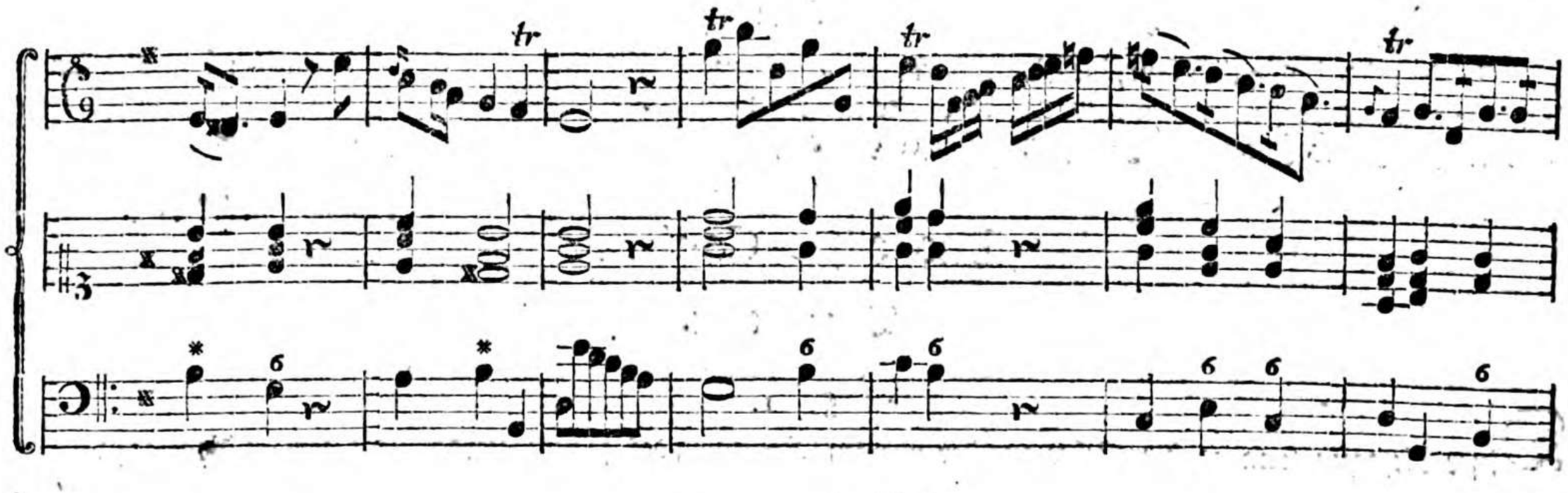


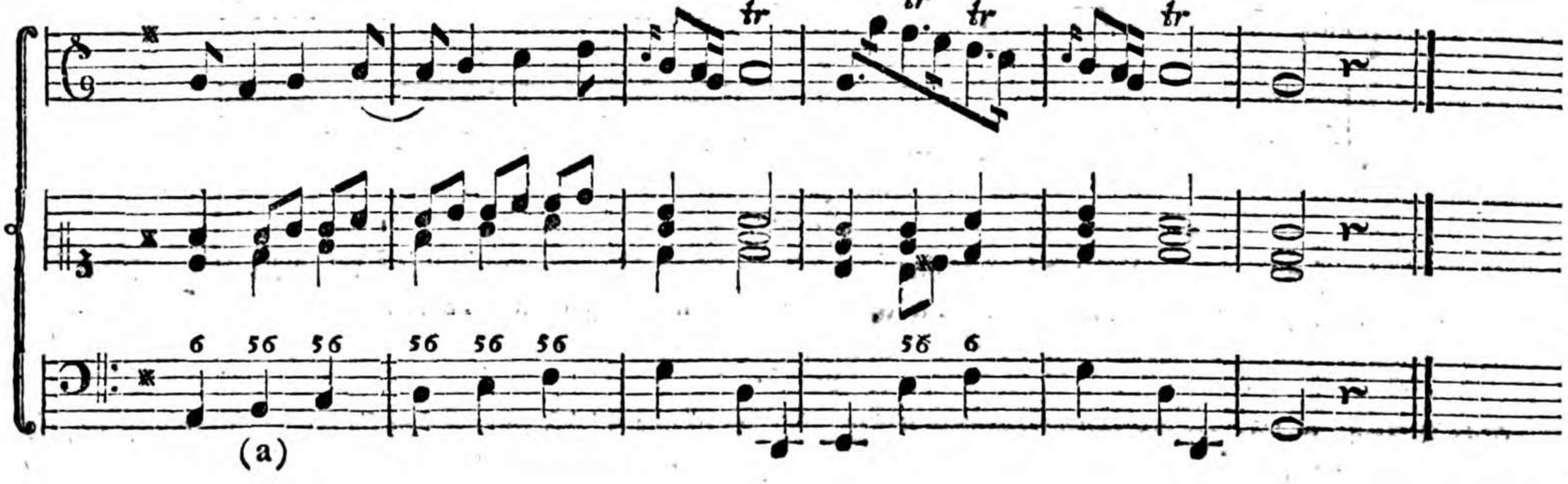
§. 7.

Noch ist hier anzumerken die Quinte, wo die Sexte nachgeschlagen wird, 56. Kommt sie einzeln vor, so nimmt man nebst der 3, die 8 dazu; kommt sie aber bey einem stufenweise gehenden Basse vor, so kann man nur die 3 dazu nehmen (a). Will man aber die Octave zur vierten Stimme nehmen, so muß sie in der Mitte seyn. Von denen, von §. 4. an, gegebenen Regeln, wird folgendes Exempel mehr Erklärung geben.



(*) Dieser Fall, wo die zweyte Ziffer auf dem Verthei[illegible] Punctes angeschlagen wird, soll im künftigen Capitel erkläret werden.





§. 8.

§. 8.

Dieſes wird hinlänglich ſeyn, die Sextenharmonie zu erklären. Wenn man ſie auf die vorgeſchriebene Art kann, ſo nehme man andere Intervallen oben, und beobachte eine regelmäßige Fortſchreitung, damit man ſich nicht mechaniſch an einerley Lage der Intervallen gewöhne. Dieſes gilt auch in der Folge von allen Exempeln.

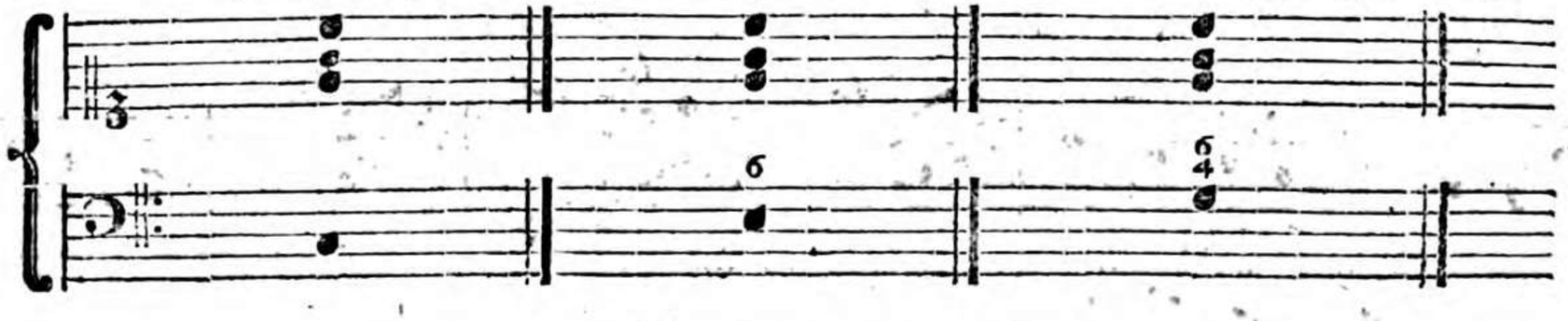
Das eilfte Capitel.

Von der $\frac{6}{4}$.

§. 1.

Dieſer Sextquartenaccord entſtehet aus der zweyten Verſetzung des Hauptaccords. Es gehöret die 8 dazu.

Hauptaccord. Erſte Verſetzung in die 6. Zweyte Verſetzung in die $\frac{6}{4}$.



§. 2.

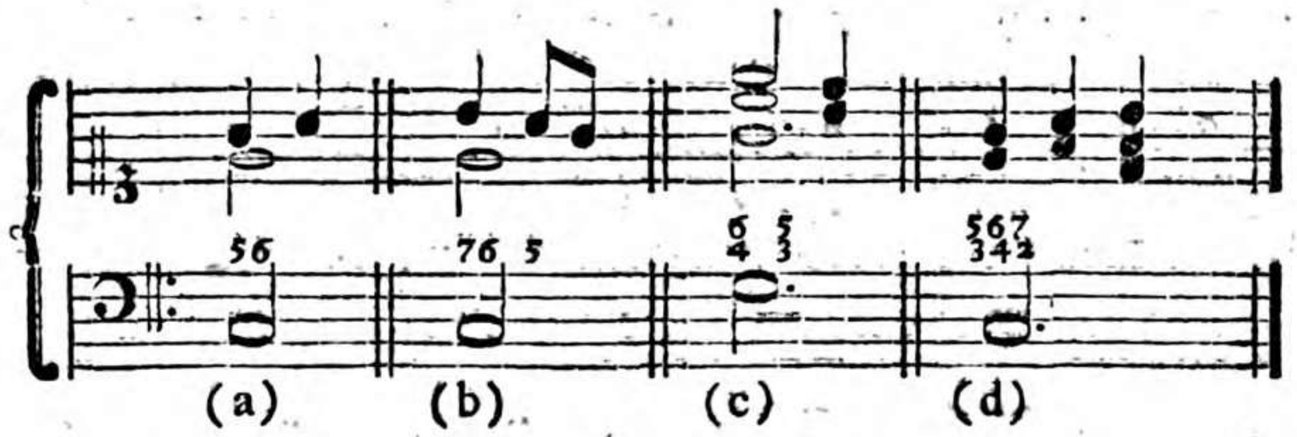
Er gehöret auf quinta modi, und kommt durchgehend, (in tranſitu) wie auch mit $\frac{5}{3}$ reſolviret vor. Im erſten Falle kann er für conſonirend gelten, im andern aber wird er wie eine Diſſonanz tractiret.

§. 3.

Die Ziffern, welche gerade unter einander ſtehen, ſchlägt man zugleich an; ſtehen ſie aber neben einander, ſo werden ſie auch nach einander angeſchlagen; und zwar alſo: wenn eine Baßnote von zwey gleichen Theilen zwey Ziffern neben einander über ſich hat, ſo bekommt eine jede davon die Hälfte von der Währung der Note (a).

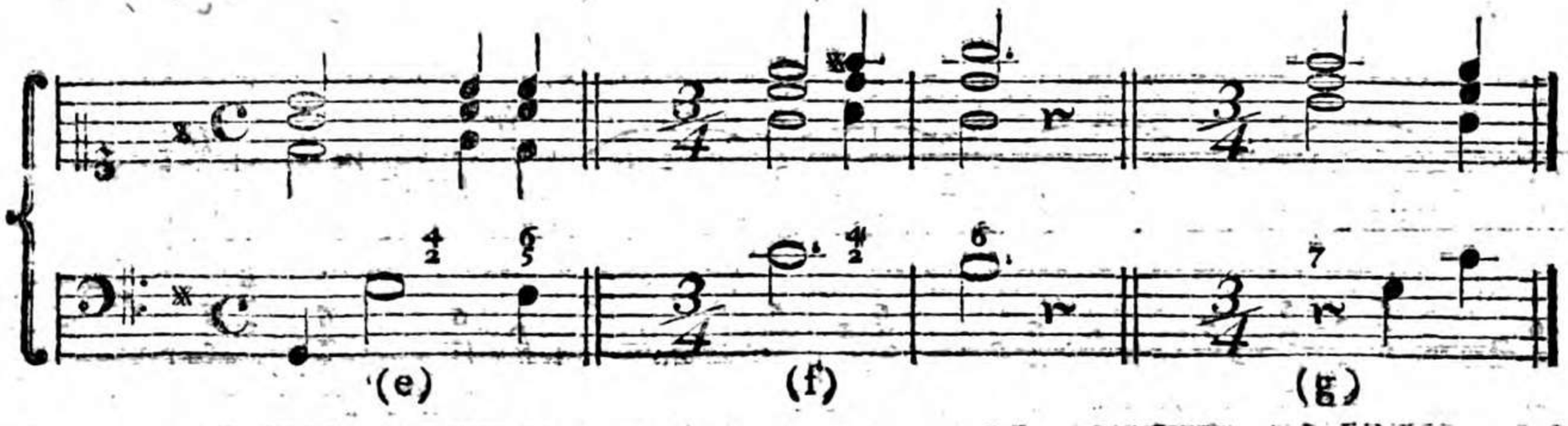
Hat

Hat aber eine solche Note drey Ziffern neben einander über sich, so bekommt die erste Ziffer die Hälfte von der Währung der Note, und die übrigen beyden bekommen die andere Hälfte zu gleichen Theilen (b). Hat eine Note von drey Theilen zwey Ziffern neben einander über sich, so bekommt die erste zwey Theile, und die andere den dritten (c). Stehen aber drey Ziffern neben einander über einer solchen Note, so bekommt jede Ziffer ein Drittel (d).



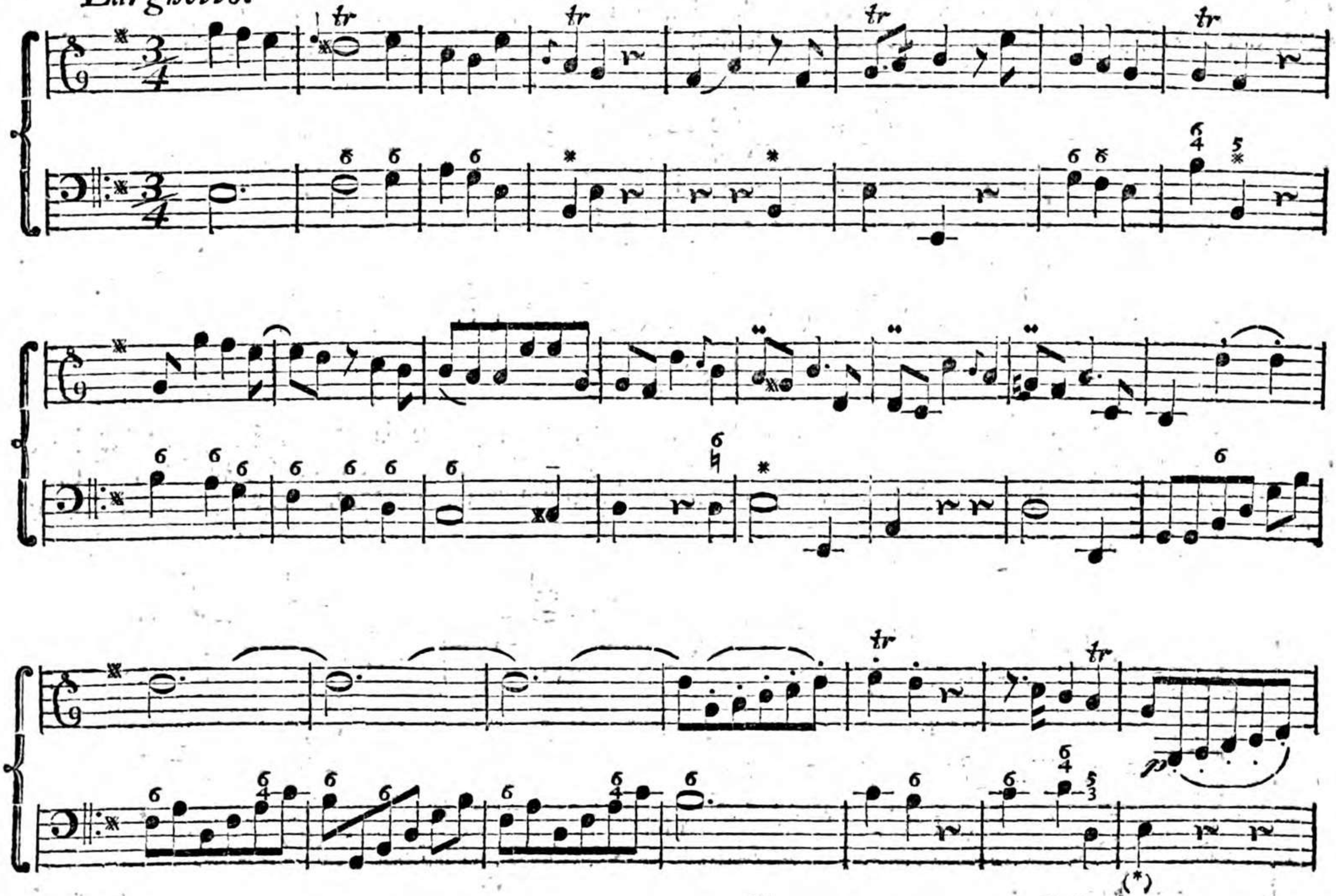
§. 4.

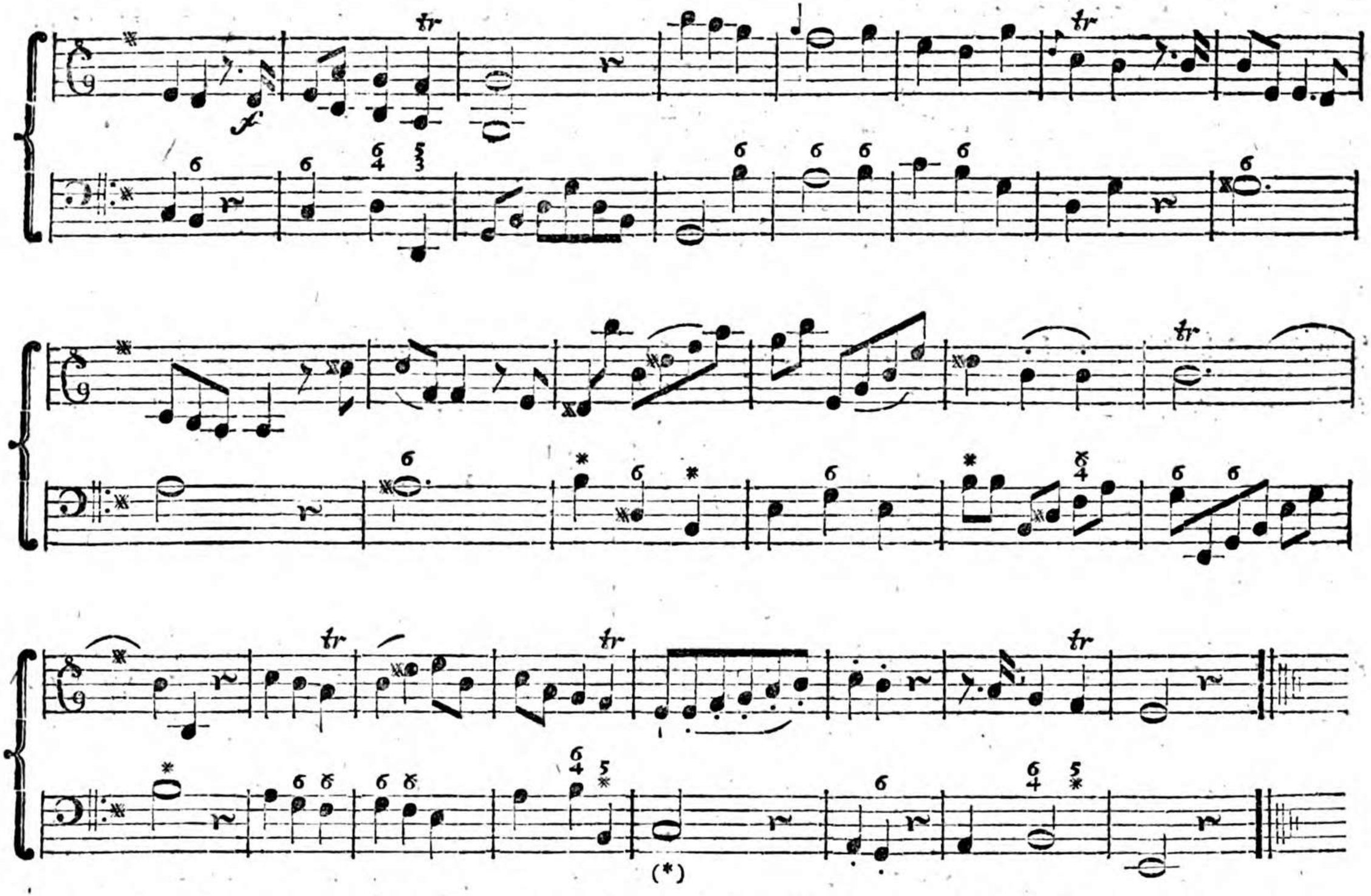
Wenn Ziffern den Baßnoten seitwärts stehen, so werden sie auf die zweyte Hälfte der Währung der Note nachgeschlagen (e). Wenn aber die Baßnote drey Theile hat, so macht man es wie bey (f) zu sehen. Wenn Ziffern über Pausen stehen, so werden sie auch auf den Werth deren Pause angeschlagen. Sie gehören zur folgenden Note (g).



Exempel über $\frac{6}{4}$.

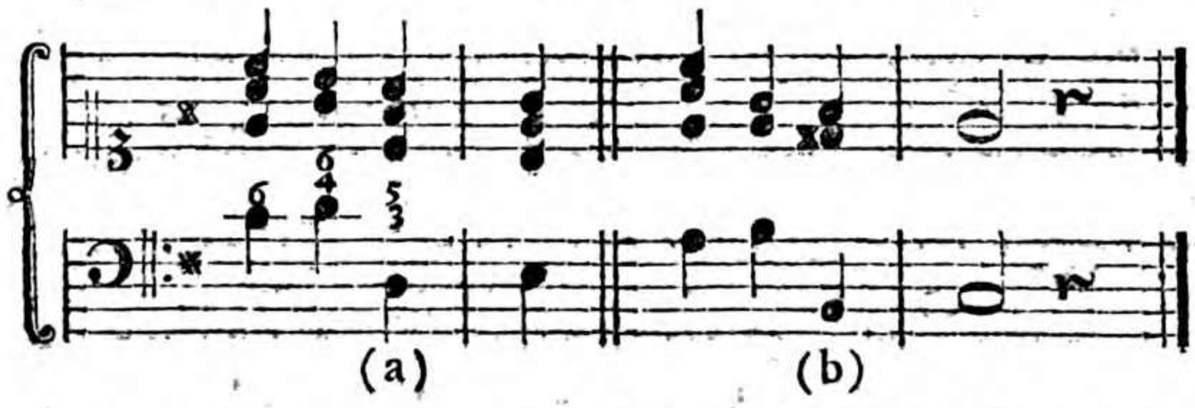
Larghetto.



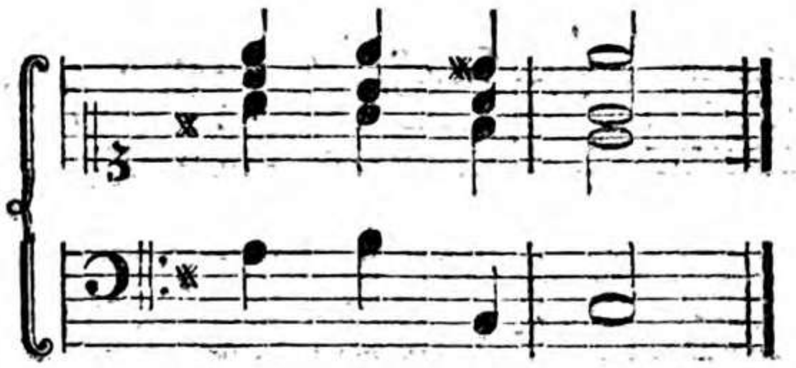


Die bey (*) vorkommenden Gänge, heißen lateiniſch clauſulae falſae. Italiäniſch: inganni, oder cadenze sfuggite. Da es ſcheint, als ob ein vollkommener Schluß käme, der aber durch den Baß einen andern

Gang nimmt, dadurch das Gehör gleichsam hintergangen, oder betrogen wird. Dergleichen Stellen sind kützlich zu accompagniren. Den ersten Gang kann man füglich wie bey (a) accompagniren. Den zweyten siehe (b).



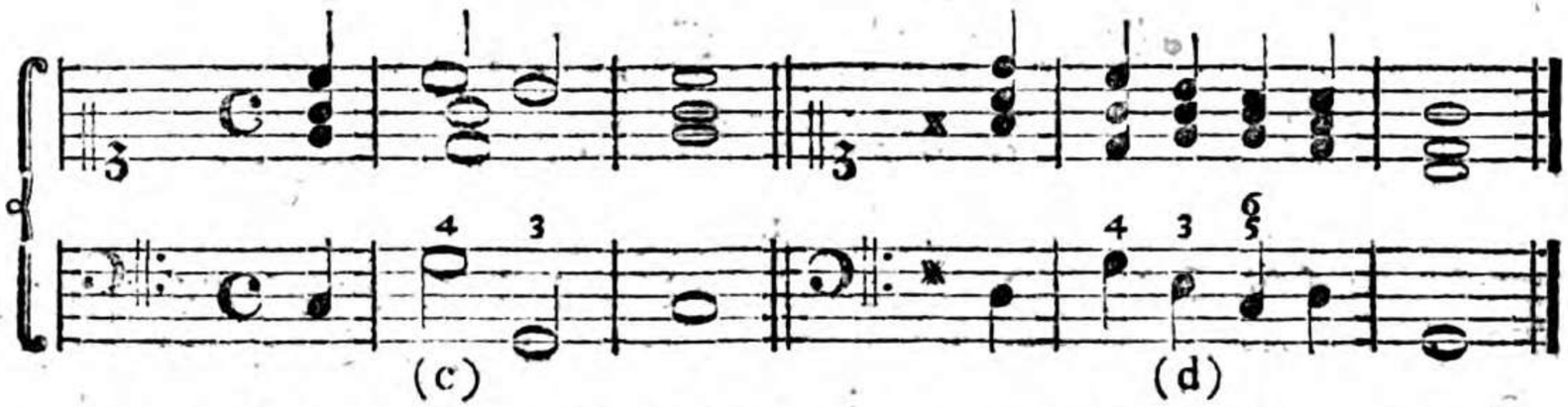
Bey (a) ist die Septime hinzu gefüget, um eine ordentliche Fortschreitung in den Mittelstimmen zu beobachten. Sie ist überhaupt bey der Resolution der $\frac{6}{4}$ gut. Bey (b) hingegen, ist nur die Terz einfach genommen. Man könnte diesen Gang auch so nehmen:



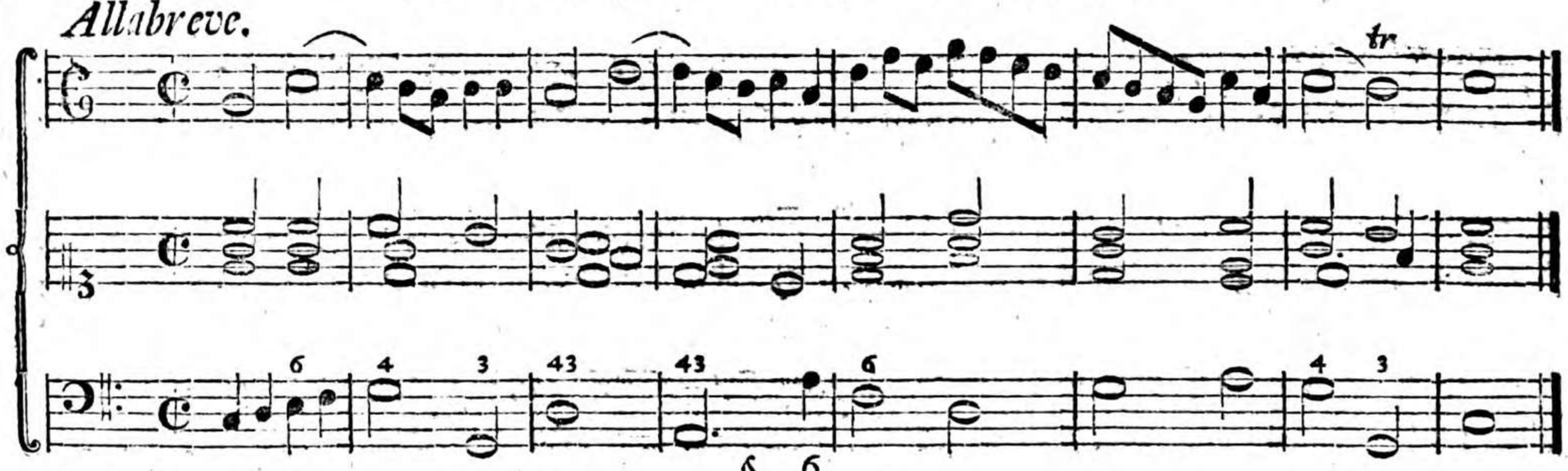
Allein so überschritte man die Hauptstimme, welches man im Accompagnement nicht gerne thut. Wäre aber die Melodie in der zweygestrichenen Octave, so ist dieses letzte Beyspiel allerdings besser wie das erste. Man thut überhaupt wohl, wenn man aus zweyen Uebeln das kleineste erwählet. „Dieserwegen ist es allemal besser, man läßt eine, auch wohl „noch mehrere Stimmen weg, als daß man dem vierstimmigen Accompagnement zu gefallen, Fehler macht.

§. 5.

Hier ist noch mit zu nehmen, die Quarte wo die Terz darauf folget, 43. Sie nimmt zu sich 8. Sie wird mehrentheils nur bey Cadenzen gebraucht, und muß hier als eine Dissonanz in die 3 resolviren (c) Manchmal aber, macht die Bewegung des Basses, daß sie auch in einen andern Accord resolviret wird (d). Diese Signatur wird mehr im gebundenen, als galanten Style gebraucht.



Folgendes Exempel wird diese Signatur deutlicher machen.



§. 6.

Hier wäre vielleicht noch etwas von der Undecime und deren Ursprunge zu sagen. Allein ich getraue mir nicht gewiß zu behaupten, ob es eigentlich eine Undecime sey, und ob sie durch das Unterschieben einer Terz bey dem Nonenaccorde entspringe, oder ob sie eine, durch die Vermischung der Harmonien entstehende Quarte sey. Ich will dieses zu entscheiden, streitbaren und zuversichtlichern Musikern überlassen. So viel ist gewiß, die Undecime ist sehr was seltenes in bezifferten Bässen. Wer sich diesfalls Raths erholen will, der sehe des Herrn Marpurgs Handbuch bey dem Generalbaß und Composition, 1. Abschnitt, Seite 37. und des Herrn Sorgens Comp. harmon. Cap. 12. Wenn man noch die Heftigkeit dazu nimmt, womit beyde ihre Meynungen haben zu behaupten gesucht: sollte einem wohl dabey nicht bange werden seine Meynung zu sagen?

Das zwölfte Capitel.

Von der Septime.

§. 1.

Wir kommen nunmehro durch die Ordnung der Harmonie auf die erste Dissonanz, nämlich die kleine Septime, die durch die siebende Zahl in dem mathematischen Verhältnisse der Töne zum Vorschein kommt. Nämlich:

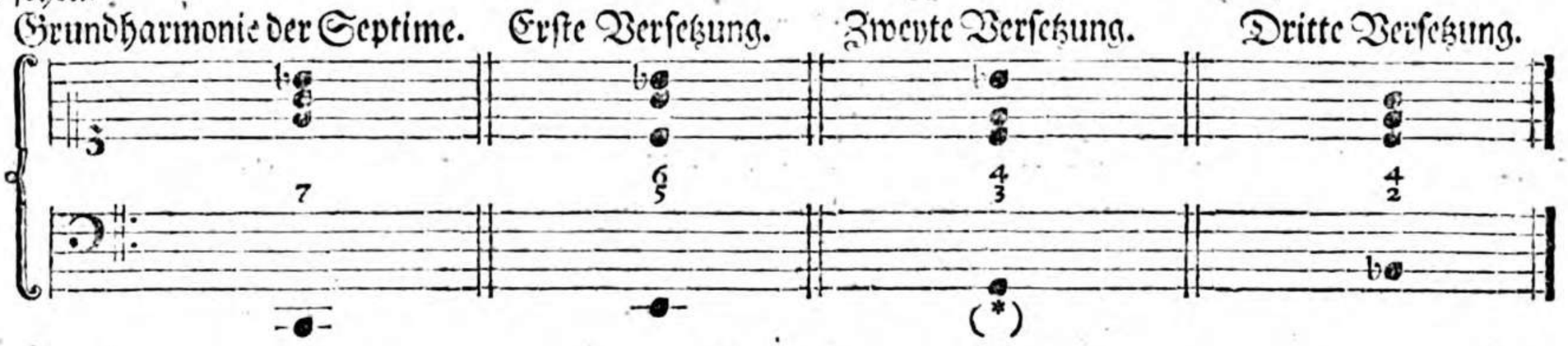
1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7.
C c g c e g b.

§. 2.

Die Septime ist eine Dissonanz, und ist dreyerley: 1) die kleine, 2) die große, 3) die kleinste. Von der großen und kleinsten soll in der Folge gehandelt werden. Hier ist die Rede von der kleinen Septime mit der großen Terz und Quinte. Sie gehöret auf die Quinta modi.

§. 3.

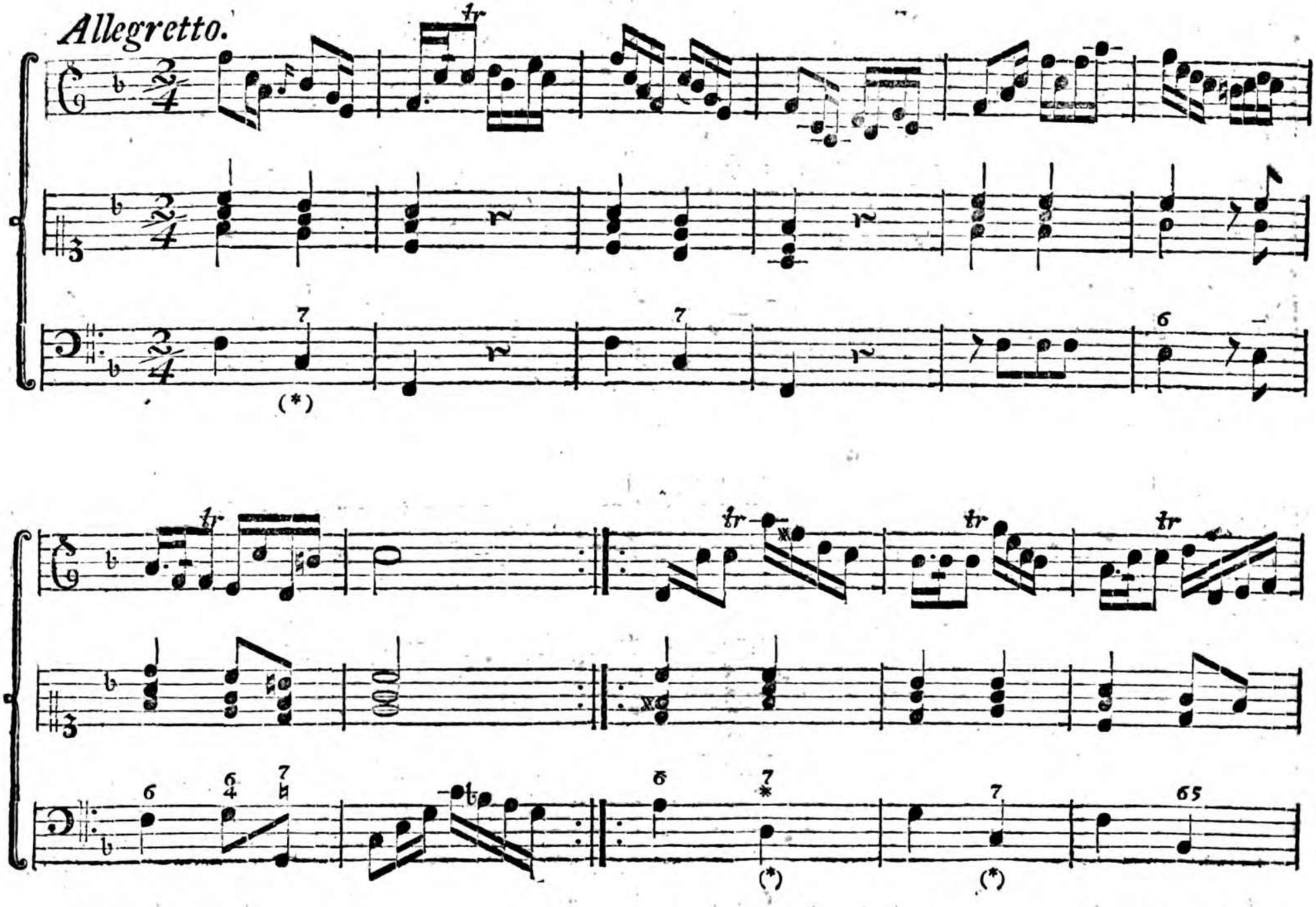
Der Hauptaccord, und diese Septimenharmonie, sind die beyden Grundharmonien in der Musik, die sich umkehren, oder versetzen lassen. Wenn man diese treffen kann, so hat man das meiste im Generalbasse gethan. Den Hauptaccord und dessen Umkehrung haben wir gesehen; nun wollen wir die Septimenharmonie und ihre Versetzungen sehen.

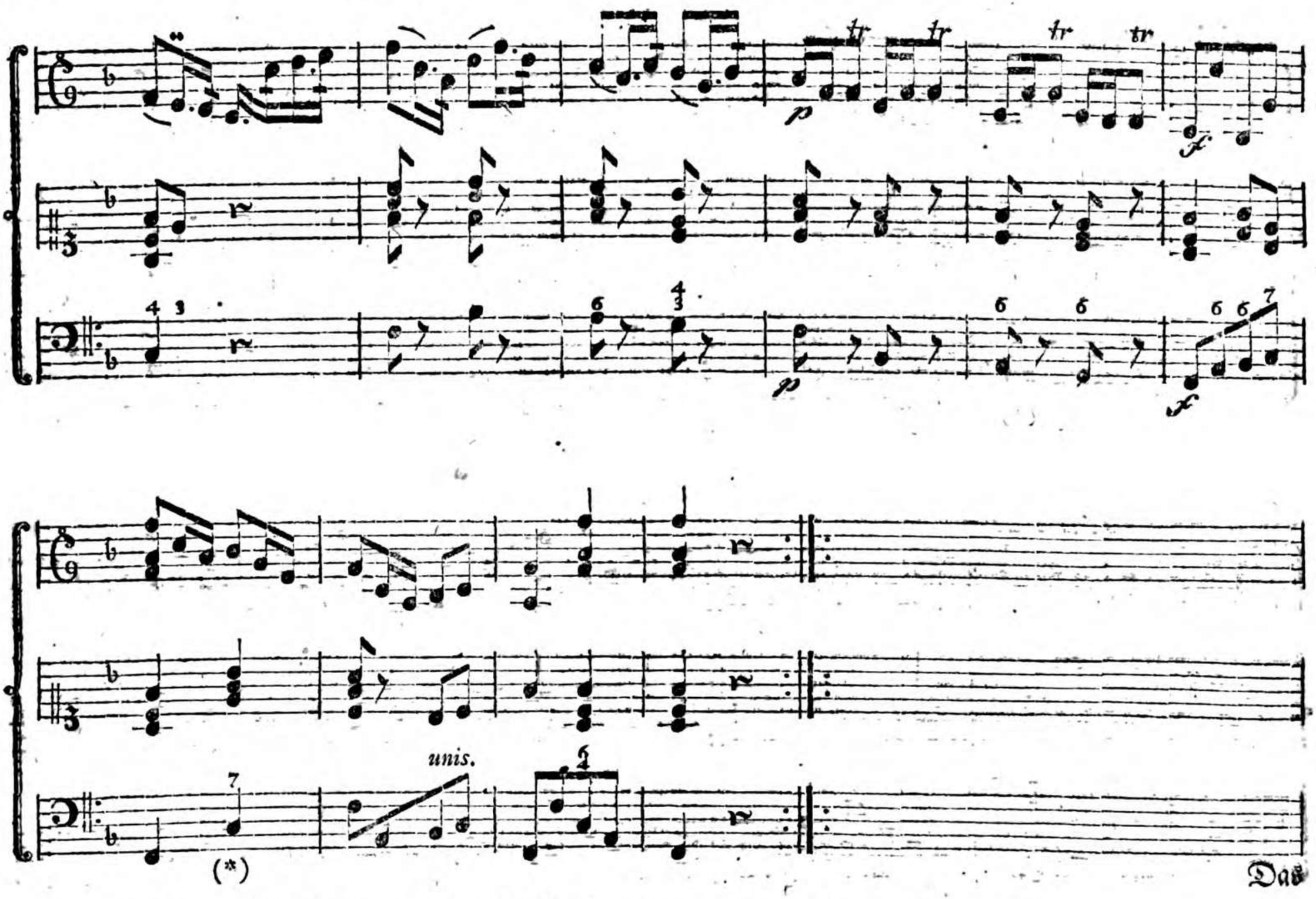


§. 4.

Die Grundharmonie der Septime gehöret, wie gesaget, auf die Quinta modi; der Baß tritt bey der Resolution zurück in die Quinte, oder hinauf in die Quarte; und die Septime als eine Dissonanz, einen Grad herunter. (*)

Allegretto.


Allegretto.



(*) Es ist bey den Dissonanzen zu merken, daß sie allemal in der nämlichen Stelle müssen aufgelöset werden, worinnen sie sich befinden.

Das

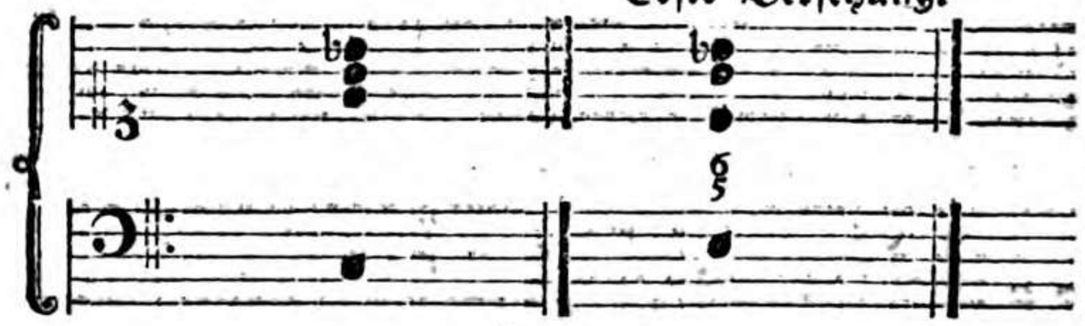
Das dreyzehnte Capitel.

Von der $^{6}_{5}$.

§. 1.

Diese $^{6}_{5}$ entstehet aus der ersten Versetzung der Septimenharmonie.

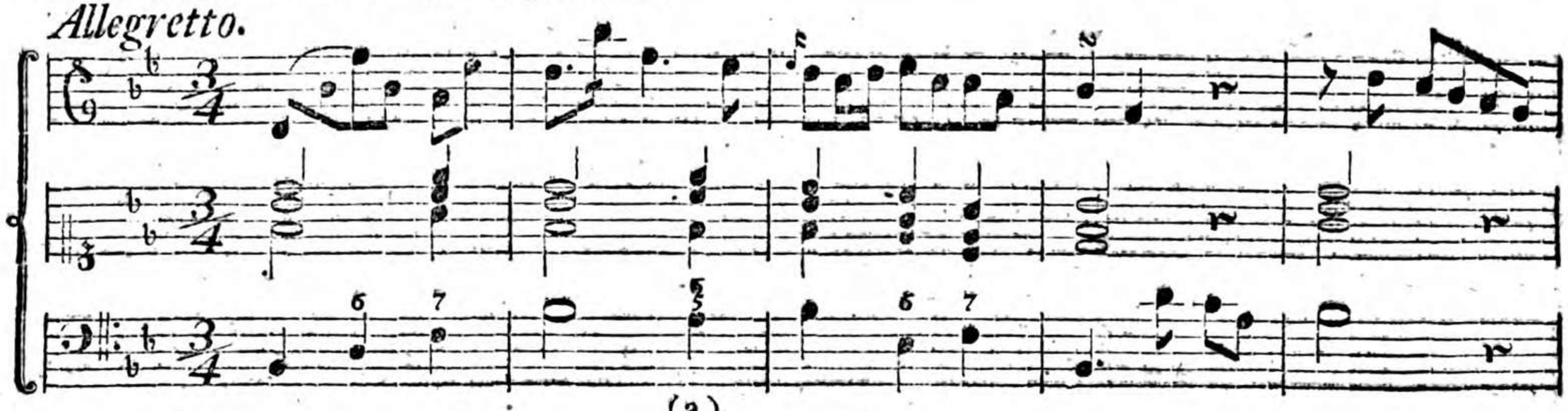
Erste Versetzung.



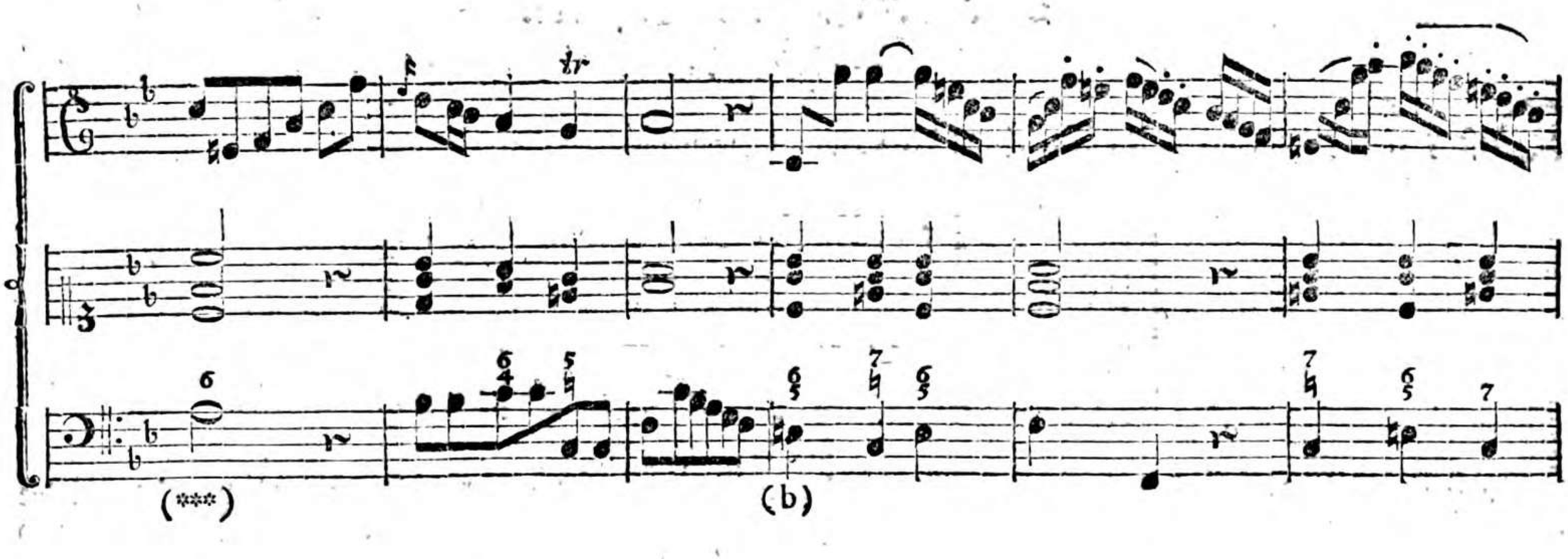
§. 2.

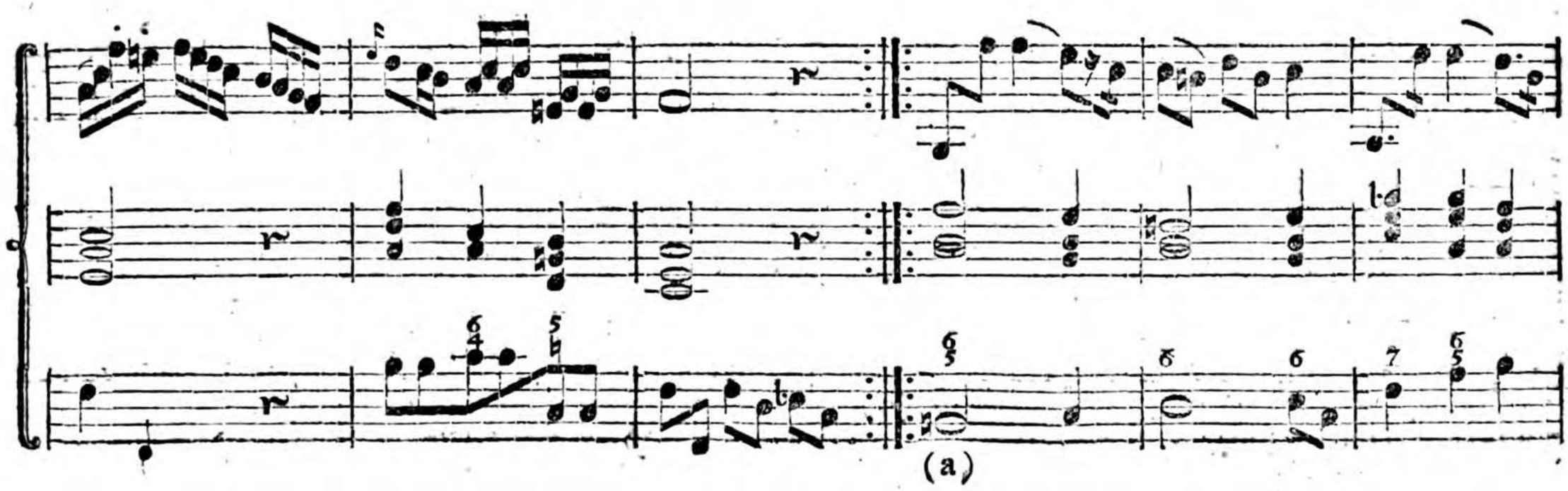
Hierzu gehöret die 3. Die Quinte, welches hier die falsche ist, muß herunter resolviren, und wenn es auch die reine wäre, so muß sie dennoch resolviren. Die Resolution geschieht hier ordentlicher weise in der Oberstimme und im Basse zugleich; und zwar im Basse einen Grad aufwärts, und in der Oberstimme einen Grad unterwärts. (a). Manchmal aber wird die Resolution verzögert (b). Sie hat ihren natürlichen Platz auf quarta und septima modi, wenn sie einen Grad aufwärts steigen (a).

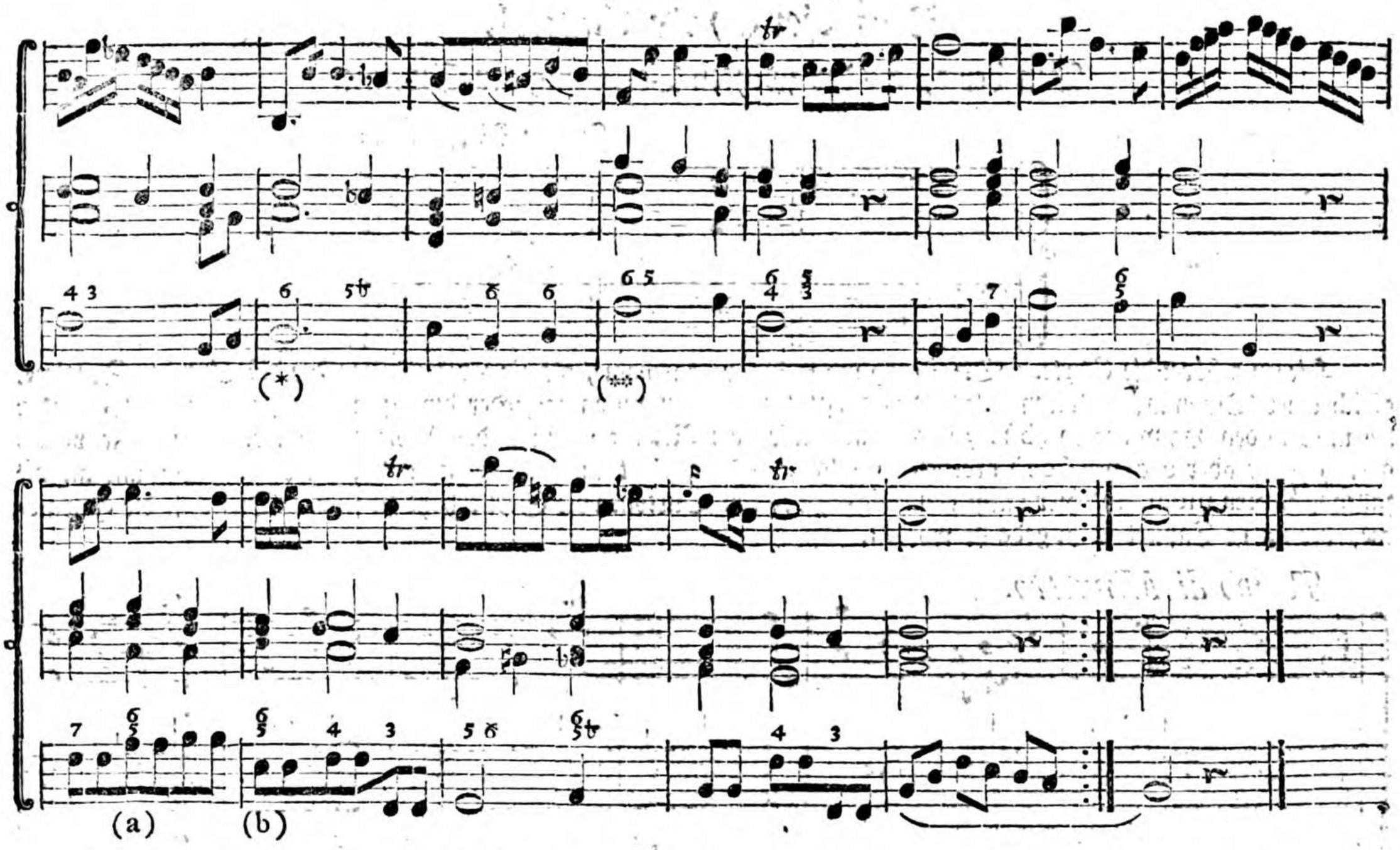
Allegretto.



(a)


(***)
(b)

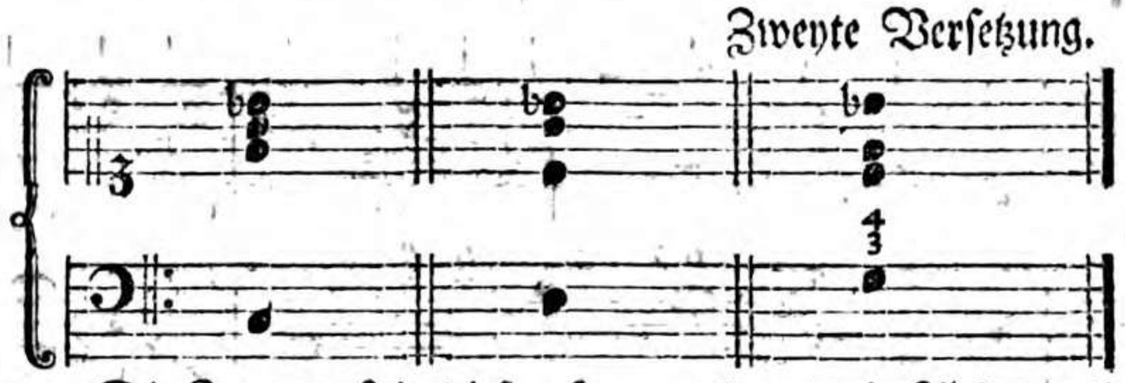

(a)



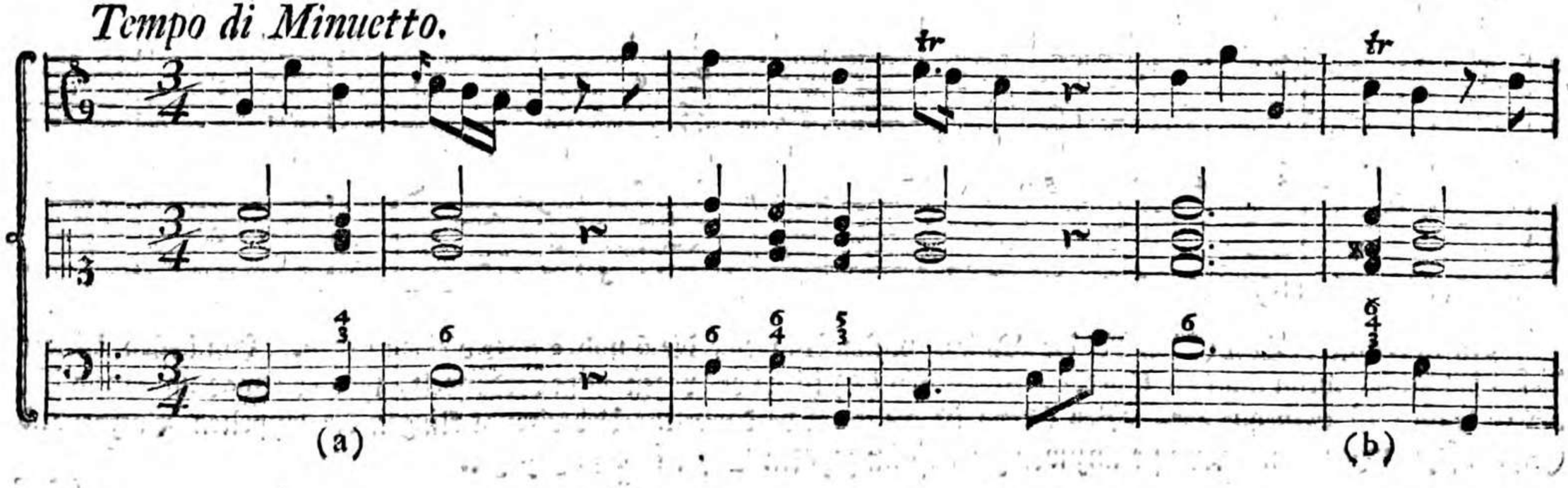
Anmerkung. Bey (*) wird die Quinte nachgeschlagen, die 6 und 3 aber bleiben liegen. Am besten klinget diese Signatur, wenn man die 6 verdoppelt. Bey (*) ist sie deswegen nicht verdoppelt, weil es etwas unbequem ist; bey (**) aber ist es bequemer. Bey (***) ist die Terz verdoppelt. Ueberhaupt klingen die doppelten Terzen und Sexten sehr angenehm. Wo sie anzubringen, ist im zehnten Capitel §. 3. gezeiget.

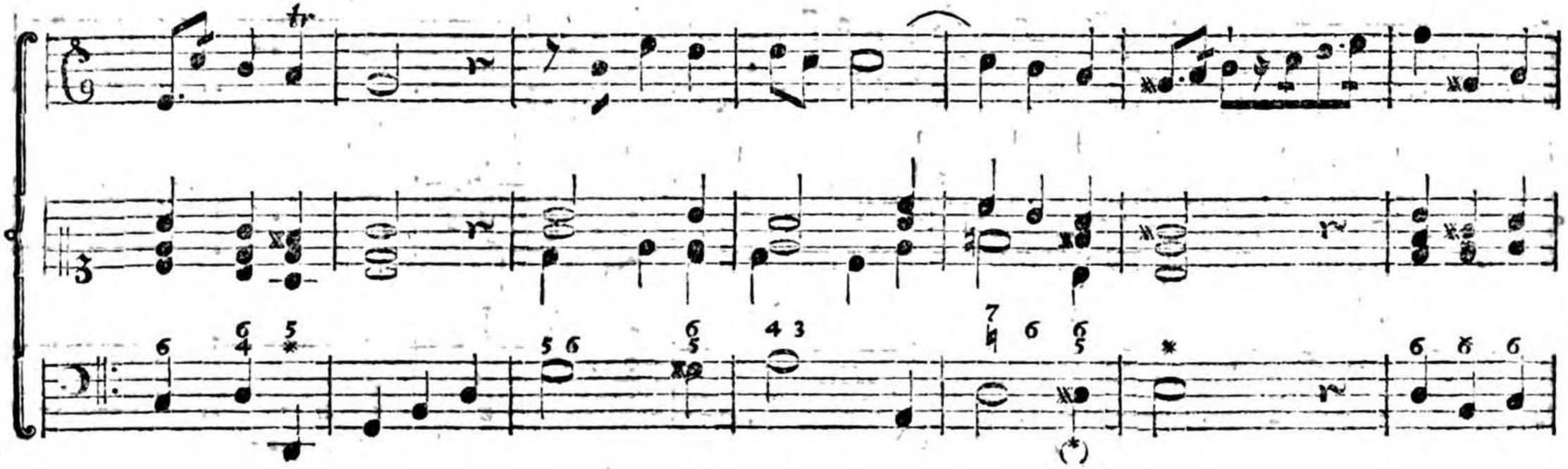
Das vierzehnte Capitel.

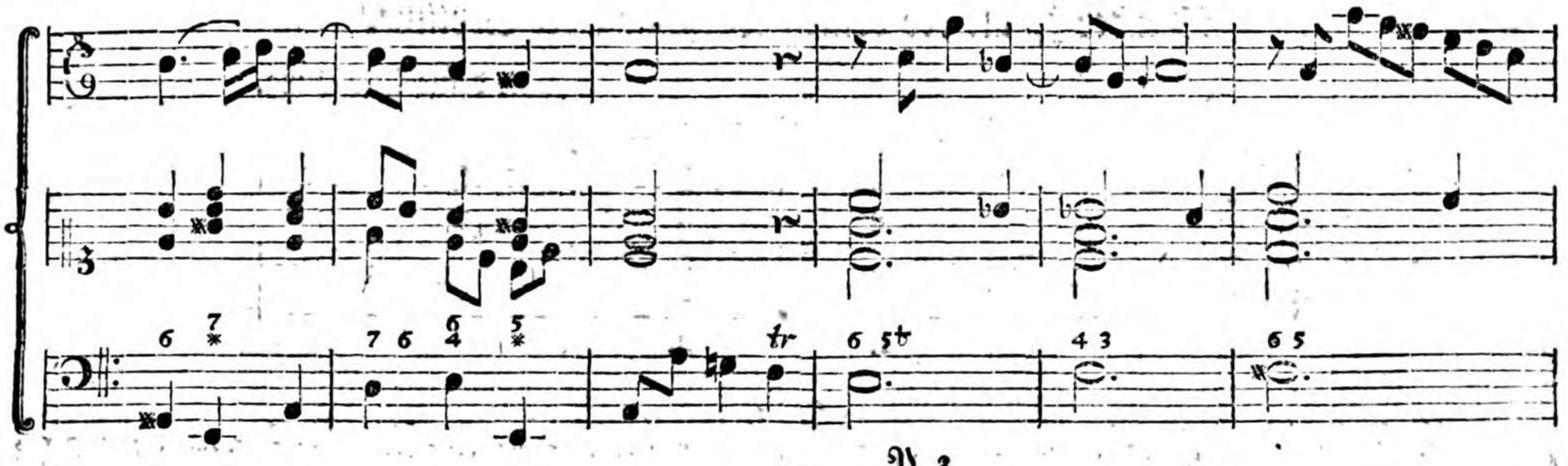
Von der $\frac{4}{3}$, als der zweyten Versetzung der Septime.



Hierzu gehöret die Sexte. Die Terz muß in dieser Harmonie, als ein Abstammling der dissonirenden Septime, gleich einer Dissonanz resolviren. Der Baß tritt bey der Resolution entweder hinauf in den Sextenaccord (a), oder herunter in den Hauptaccord (b), zuweilen aber wird die Resolution durch die Verwechslung der Harmonie verzögert (c), die aber doch bey (cc) ordentlich erfolget. Sie gehöret auf die steigende und fallende Secunda, und auf die fallende Sexta modi, und hier pflegt gemeiniglich bey den Durtönen die Sext erhöht zu seyn. Dieses ist die Harmonie, der im 10 Capitel §. 3. gedacht worden.



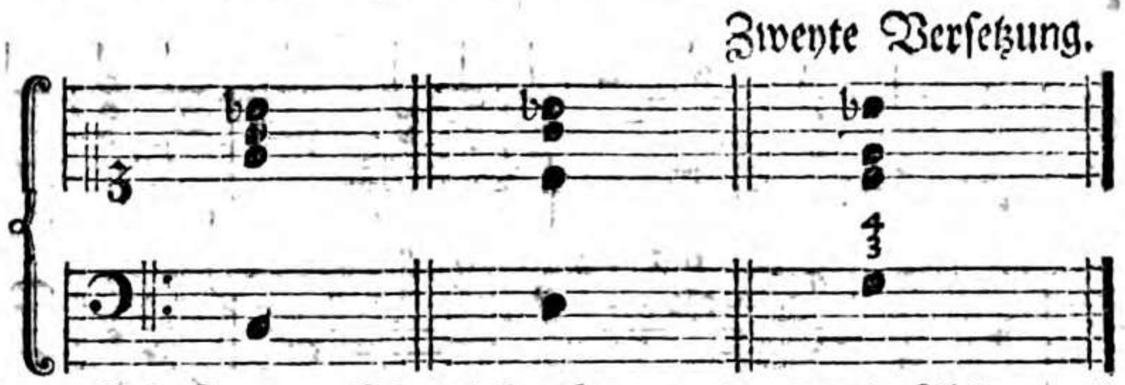




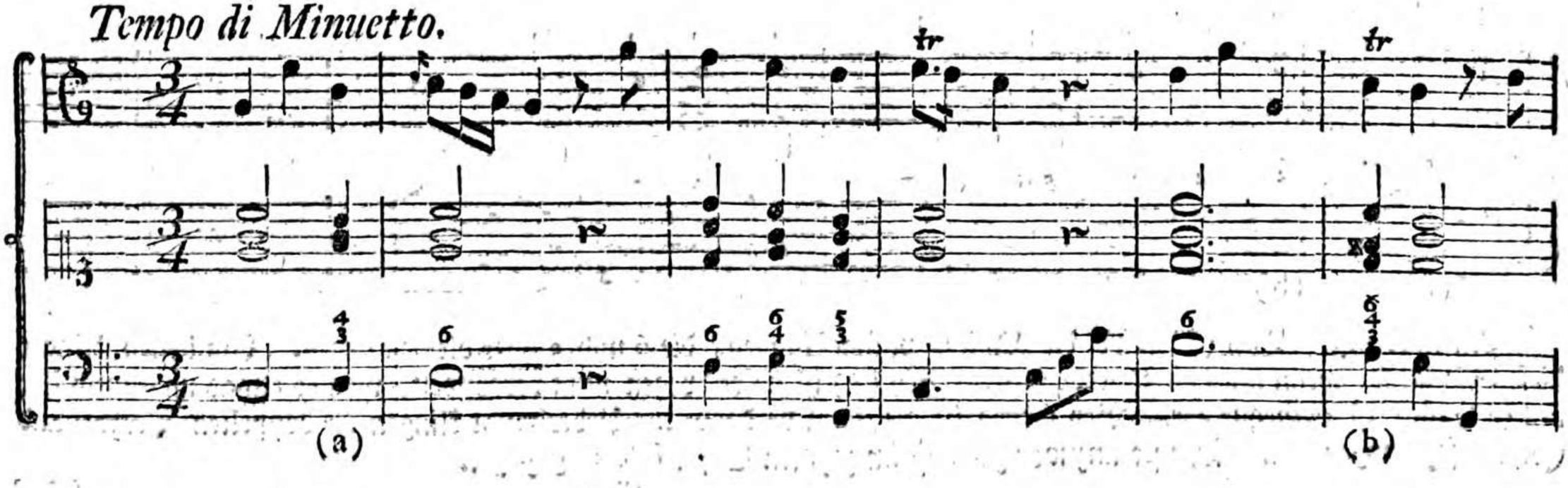
(*) Hier iſt der Fall, wo die verringerte Terz, die ſich in der Vorzeichnung natürlich angiebt, nicht ſtatt findet. Sondern man nimmt allezeit die kleine, ob ſolche ſchon nicht in der Vorzeichnung iſt.

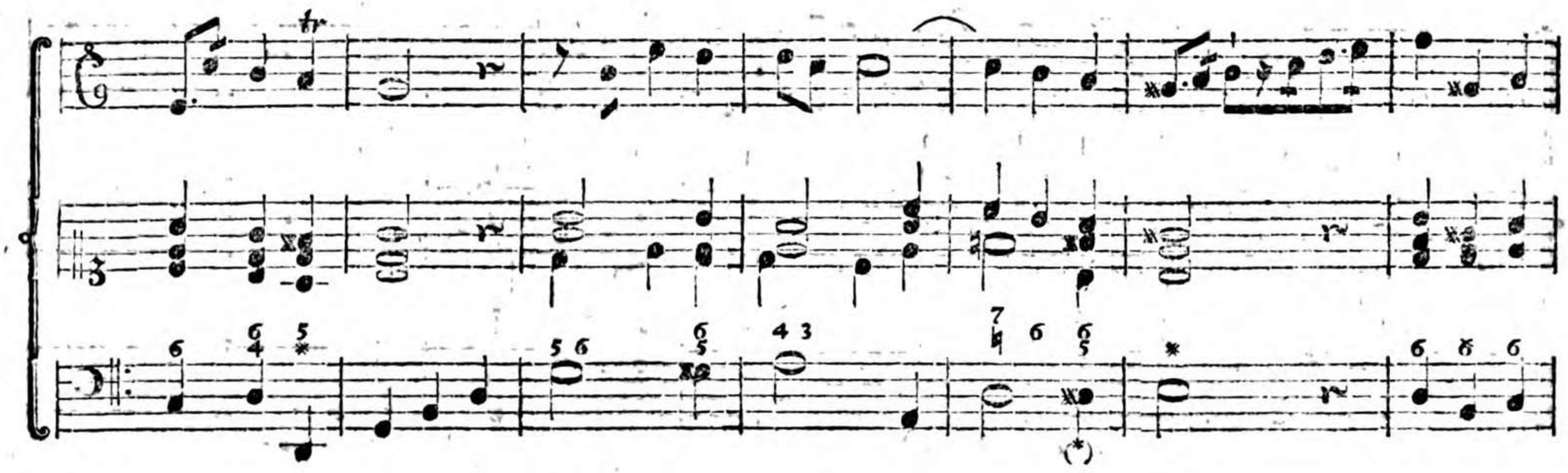
Das vierzehnte Capitel.

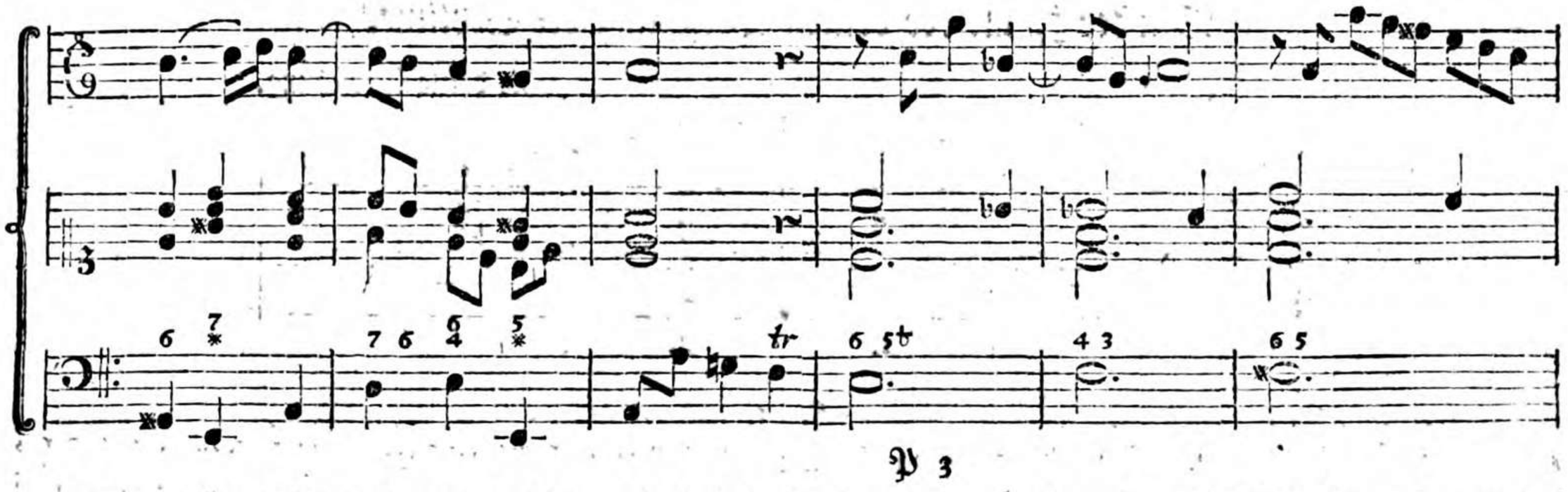
Von der $\frac{4}{3}$, als der zweyten Versetzung der Septime.



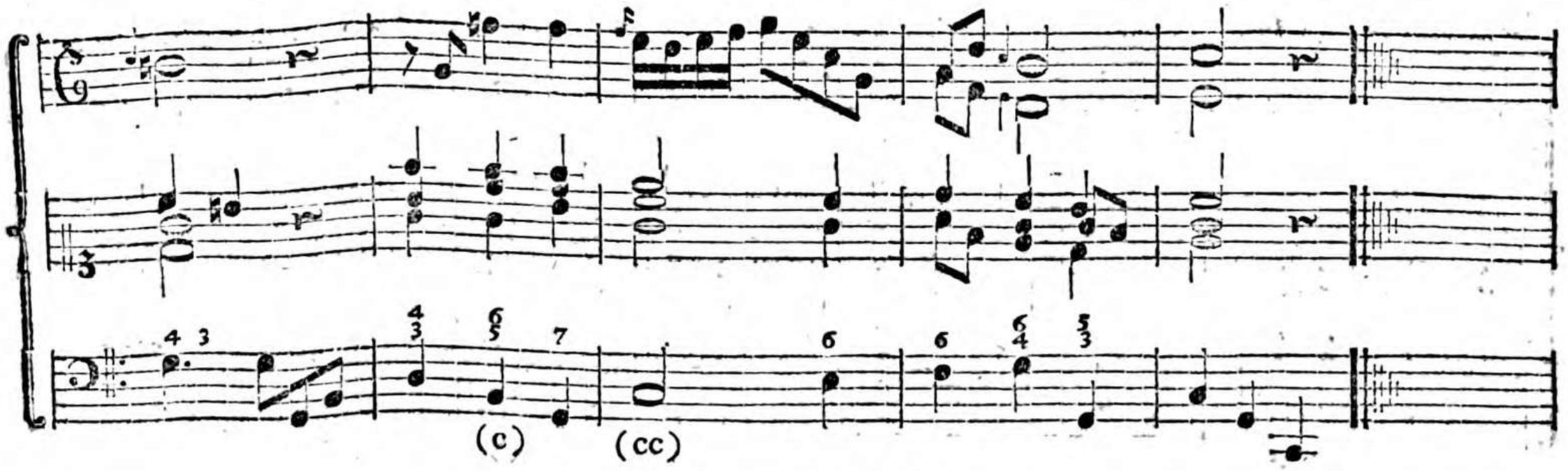
Hierzu gehöret die Sexte. Die Terz muß in dieser Harmonie, als ein Abstammling der dissonirenden Septime, gleich einer Dissonanz resolviren. Der Baß tritt bey der Resolution entweder hinauf in den Sextenaccord (a), oder herunter in den Hauptaccord (b), zuweilen aber wird die Resolution durch die Verwechslung der Harmonie verzögert (c), die aber doch bey (cc) ordentlich erfolget. Sie gehöret auf die steigende und fallende Secunda, und auf die fallende Sexta modi, und hier pflegt gemeiniglich bey den Durtönen die Sext erhöht zu seyn. Dieses ist die Harmonie, der im 10 Capitel §. 3. gedacht worden.







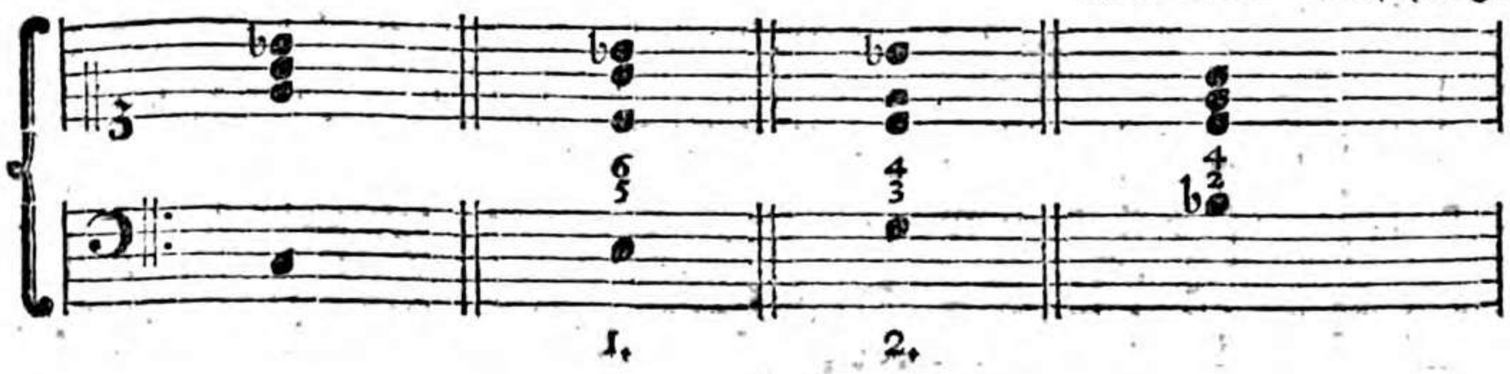
(*) Hier iſt der Fall, wo die verringerte Terz, die ſich in der Vorzeichnung natürlich angiebt, nicht ſtatt findet. Sondern man nimmt allezeit die kleine, ob ſolche ſchon nicht in der Vorzeichnung iſt.



Das funfzehnte Capitel.

Von der $\frac{4}{2}$, als der dritten Verſetzung der Septime.

Die dritte Verſetzung.

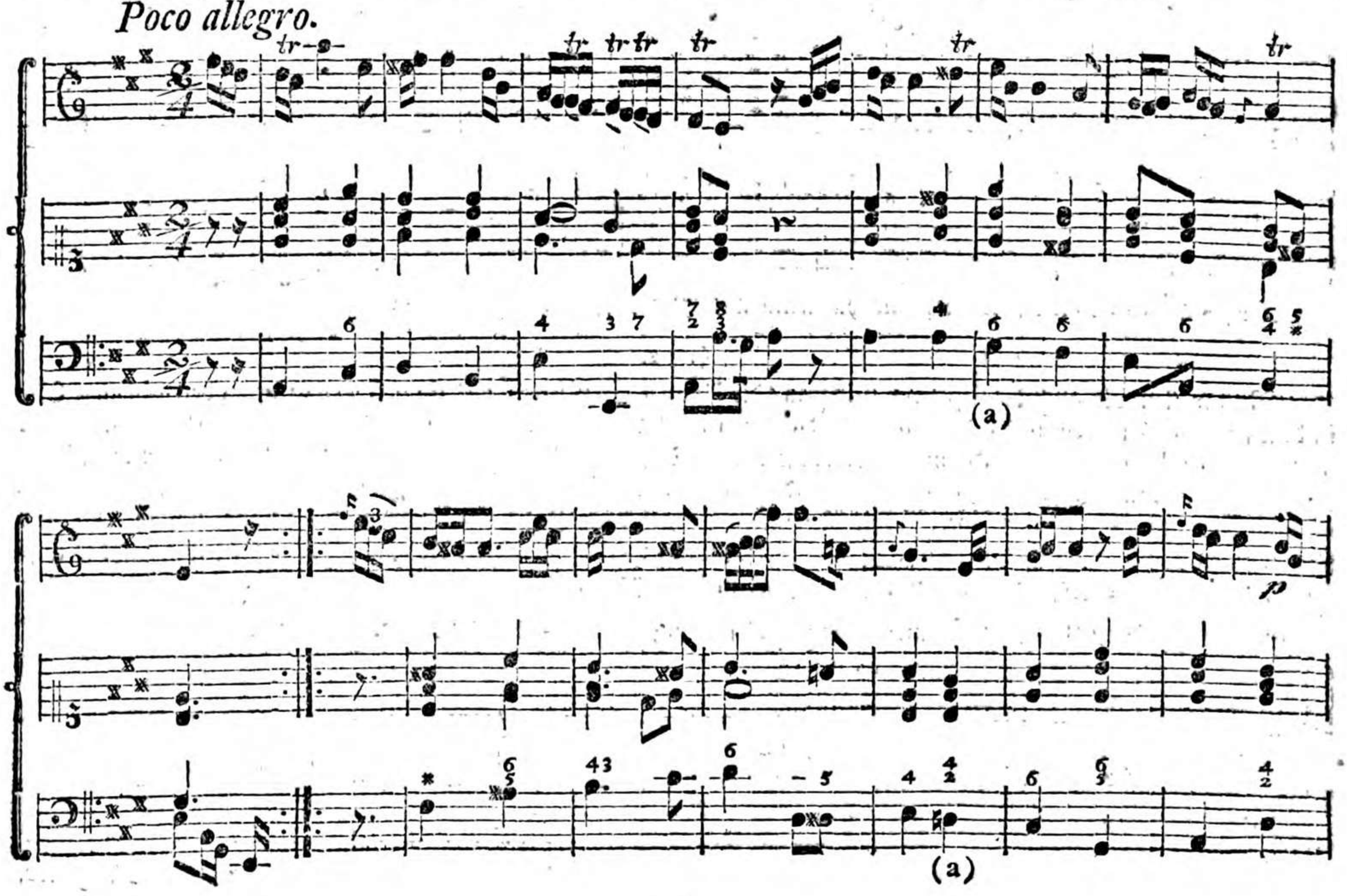


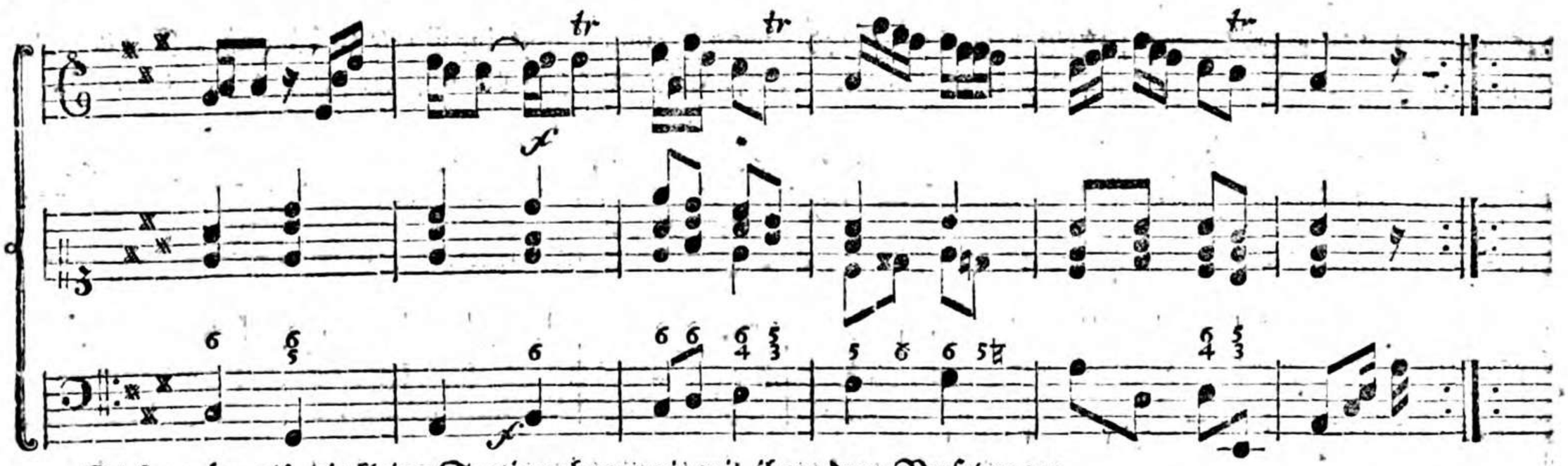
§. 1.

Hierzu gehöret die Sexte. Sie wird auch manchmal nur ſo ^{4} oder auch ^{2} bezeichnet. Dieſe Harmonie beſtehet allezeit in $\frac{6}{4}_{2}$, und iſt der Accord von der Secunde. Die Diſſonanz ſteckt hier in der Grundſtimme, und muß daher

daher auch in dieser resolviren; sie tritt also einen Grad herunter, und nimmt die Sexte zu sich (a). Die Grundstimme ist bisweilen gebunden, meistentheils aber nicht. Diese Signatur gehöret auf die fallende quarta modi.

Poco allegro.

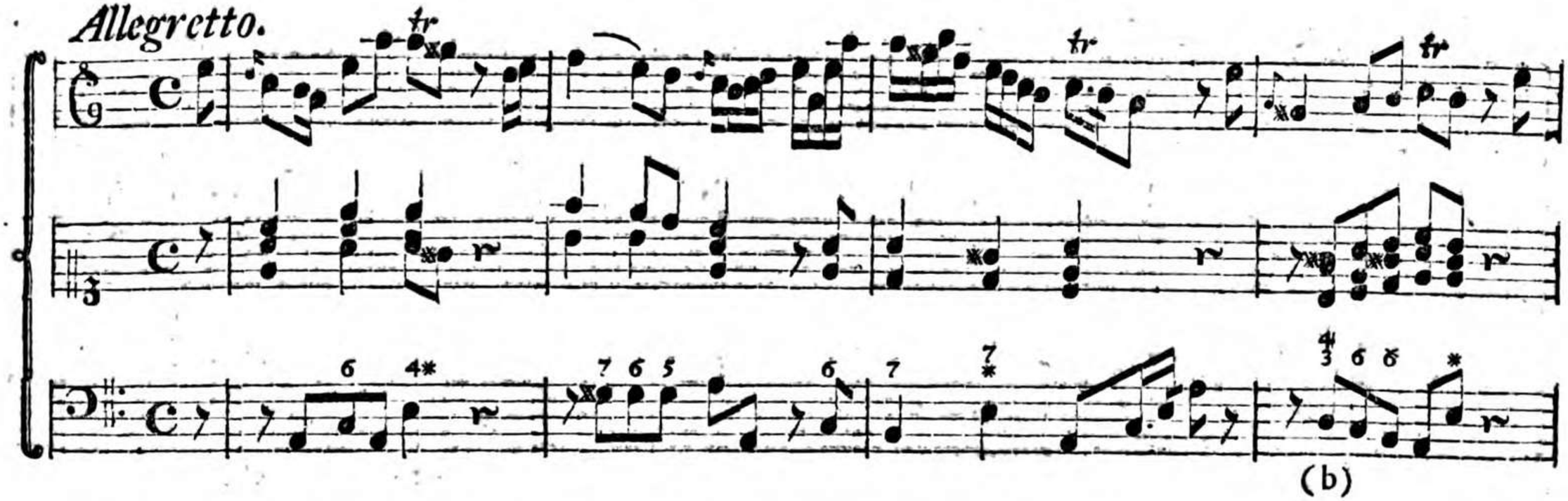


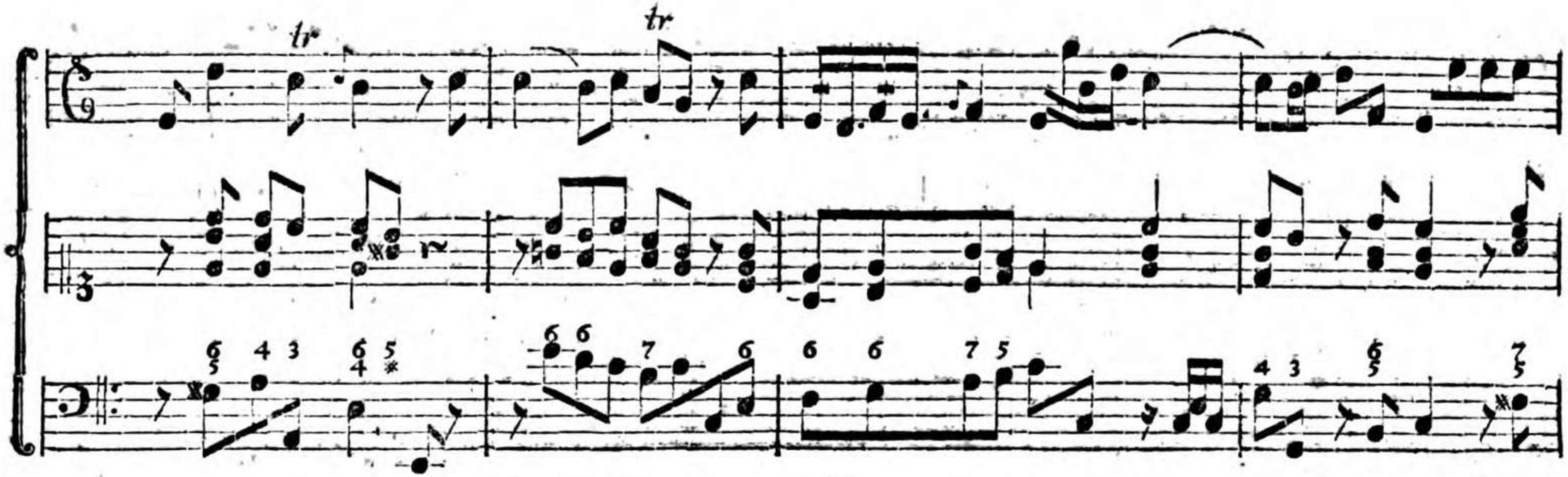


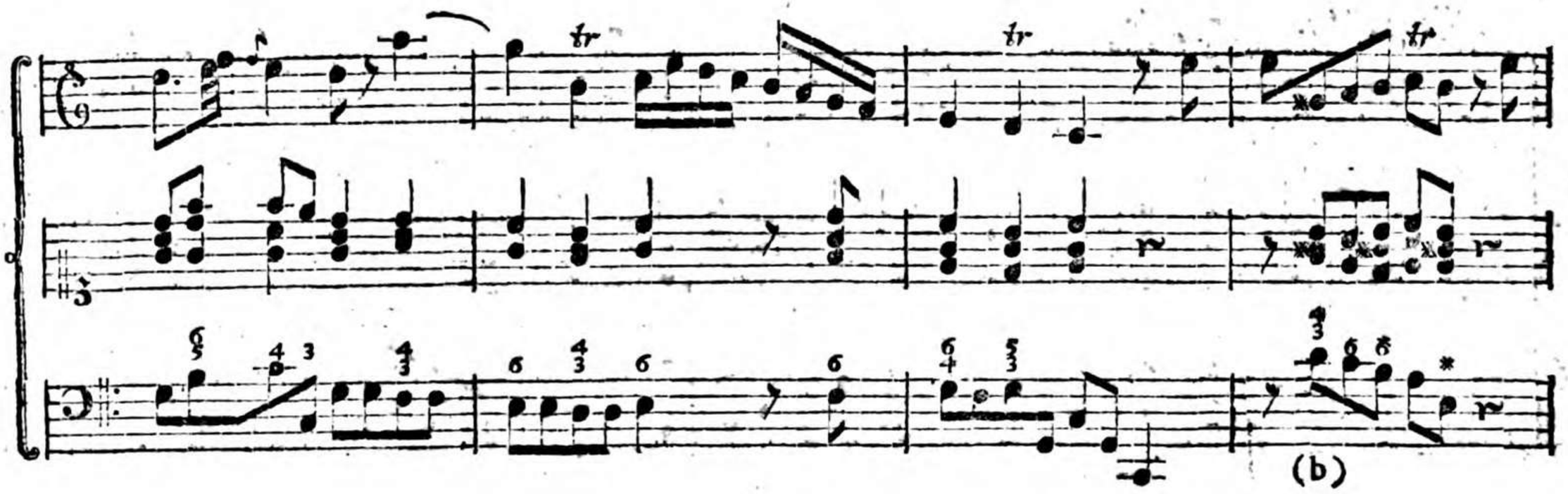
Dieſes wäre alſo die kleine Septimenharmonie mit ihren drey Verſetzungen.

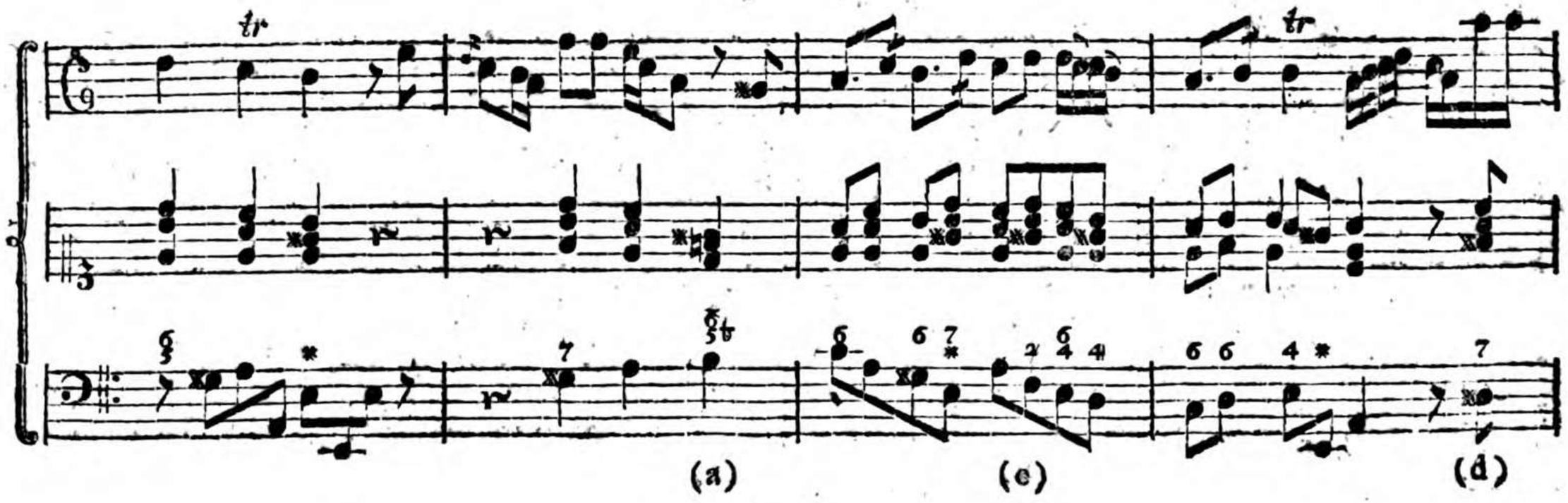
§. 2.

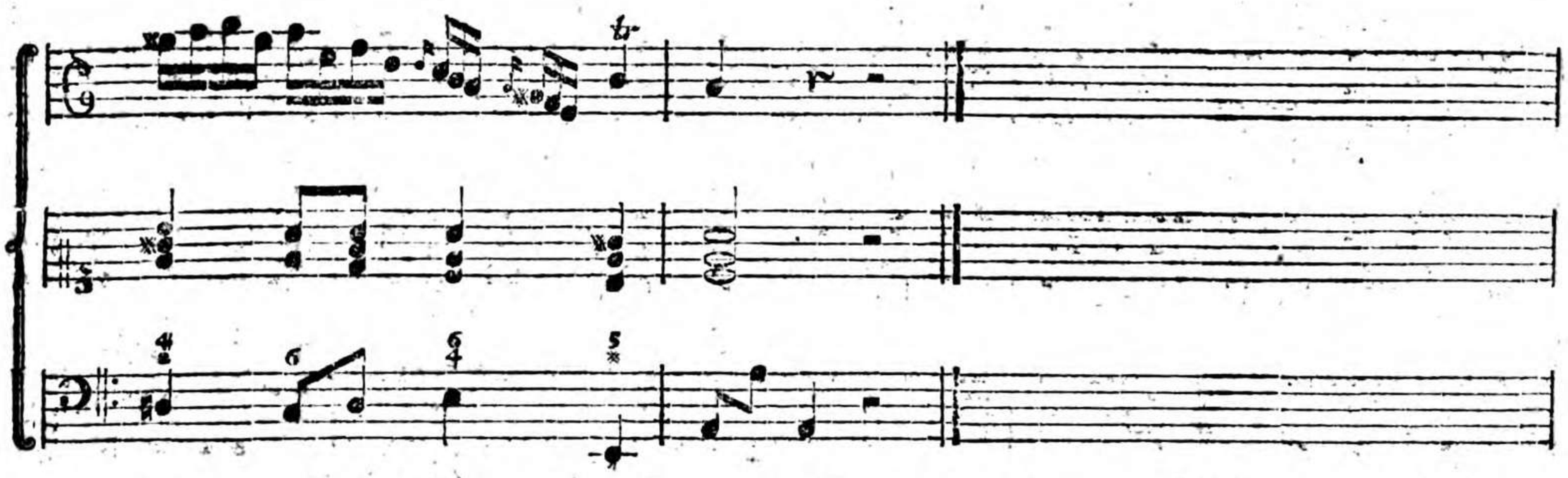
Nun wollen wir auch die ſeptima minima (die kleinſte Septime) mit ihren Verſetzungen betrachten. Sie iſt denen Molltönen eigen, und gehöret auf das Semitonium, und erhöhte quarta modi. Es gehöret $\frac{6}{3}$ dazu. Insgemein giebt ſich in der Vorzeichnung die verringerte Terz dazu an; dieſe iſt aber durchaus in der Harmonie nicht zu brauchen, daher nimmt man in allen vorkommenden Fällen, ſtatt der verringerten Terz, die kleine. Der Baß iſt gemeiniglich einen halben Ton erhöhet. Die Reſolution geſchiehet im Baſſe einen halben Ton hinauf, und in der Oberſtimme einen halben Ton herunter (a). Ihre Verſetzungen werden, gleichwie die Hauptharmonie ſelbſt, nicht ſo aufgelöſt, wie die kleine Septime; wie wir aus folgendem Exempel ſehen werden.


Allegretto.
tr
tr
tr
(b)


tr
tr


(b)

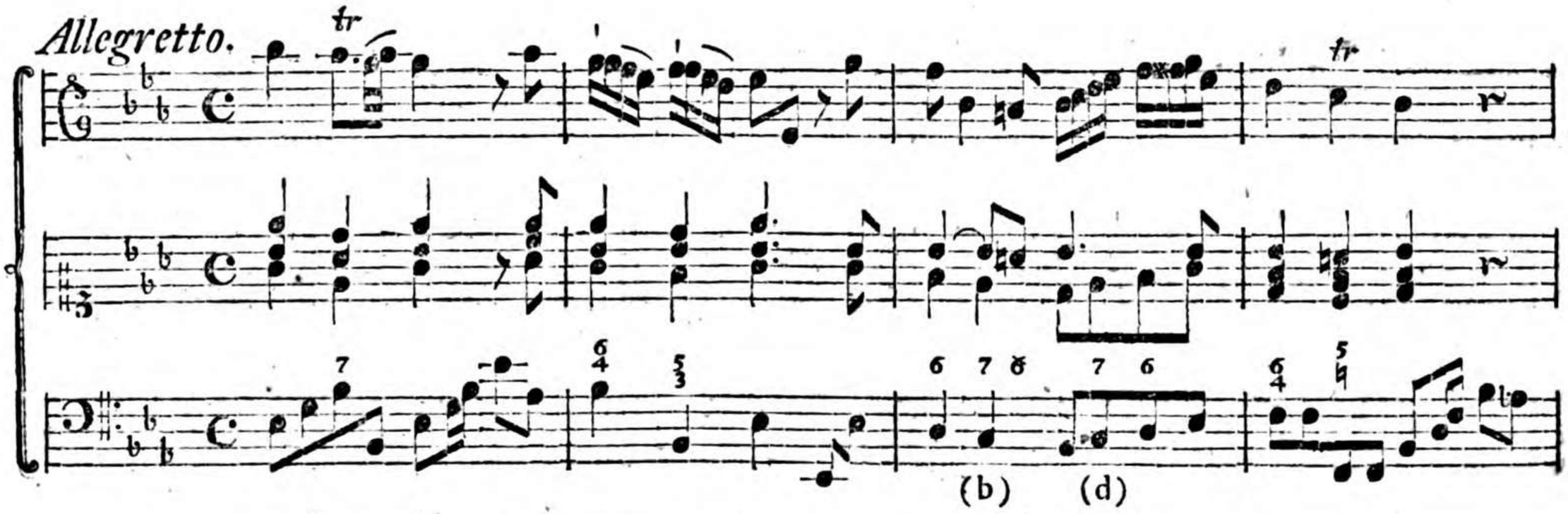

(a)
(c)
(d)

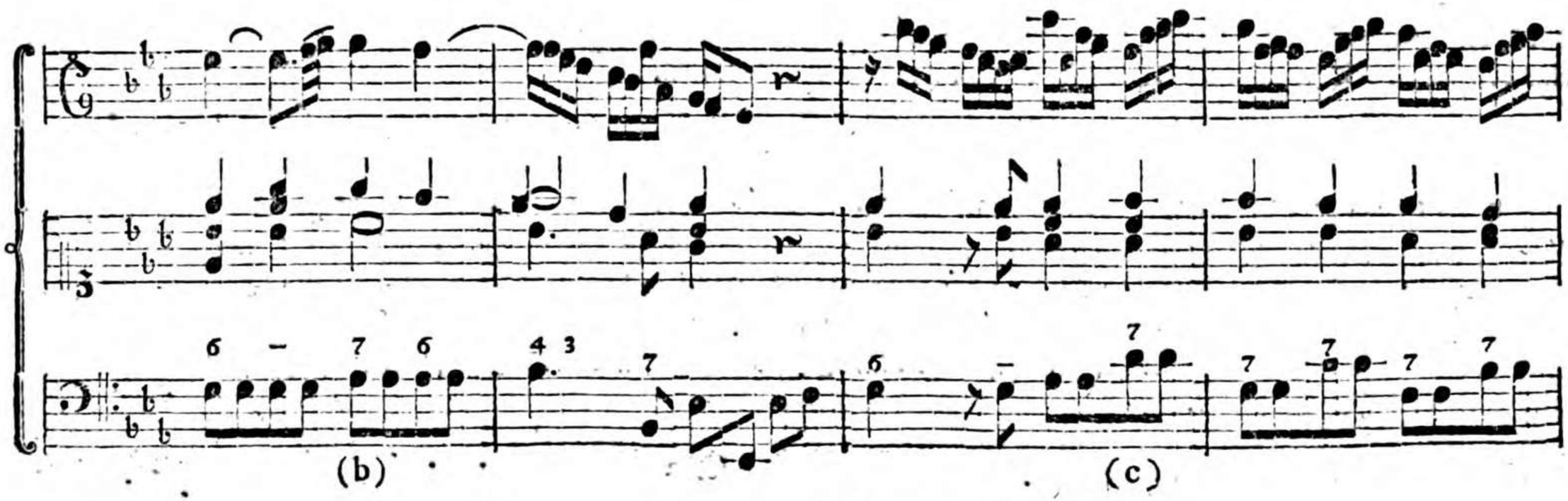


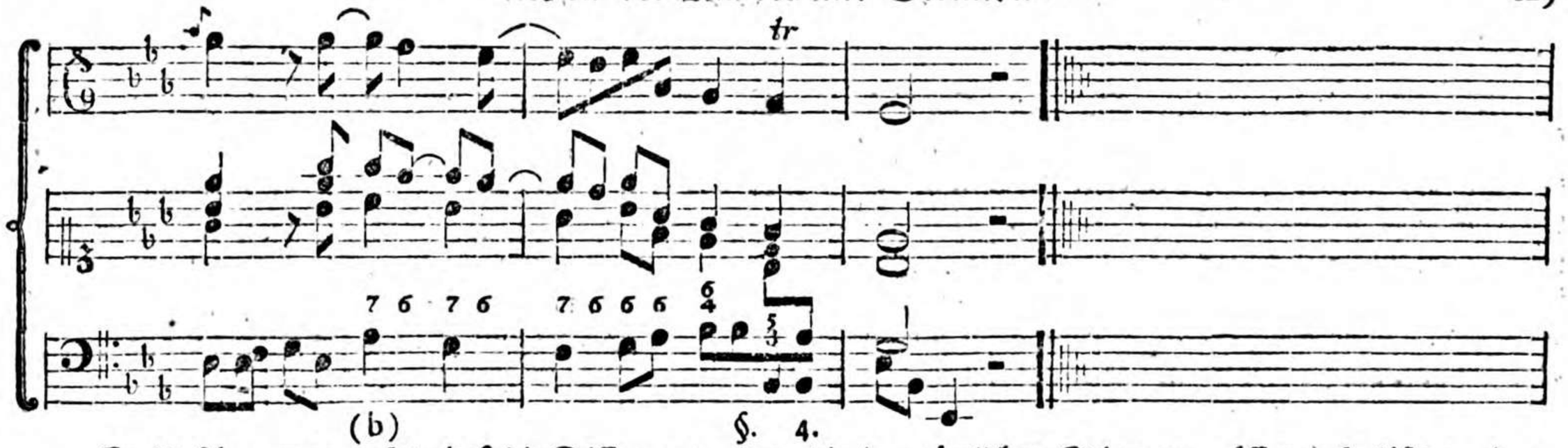
Anmerkung. Bey (a) ist die erste Versetzung, diese kommt nicht oft vor. Bey (b) die zweyte Versetzung, diese kommt öfters vor. Diese beyden sind in Ansehung der Grundstimme der Resolution der beyden ersten Versetzungen der kleinen Septime gleich. Doch kann der Baß bey $\frac{6}{5}$ auch herunter in den Hauptaccord treten. Die dritte Versetzung aber kann nicht wohl anders aufgelöset werden, als wie bey (c) zu sehen. Kurz, alle von der Septime, durch die Versetzung abgeleiteten Harmonien resolviren auch wie ihre Grundharmonie, in den Hauptaccord, oder in eine von dessen Versetzungen. Bey (d) ist eine irreguläre Resolution.

§. 3.

Wir hätten also die beyden Septimenharmonien, die sich versetzen lassen, gesehen. Nun wollen wir auch die übrigen kennen lernen, die keine Versetzungen leiden: dergleichen sind in folgendem Beyspiele die durchgehende. (a). Hier ist sie allemal, so wie auch bey (b) vorbereitet; das ist, sie ist in dem vorhergehenden Griffe schon als eine Consonanz vorhanden; bey (a) darf man nur Acht geben wo die Quarte liegt, dieses wird in dem folgenden Tone die Septime, und die Terz schreitet stuffenweise mit dem Basse. Gehet aber die Sexte voran (b), so bleibt diese liegen, und wird zur Septime.


Allegretto.
tr
tr
(b)
(d)

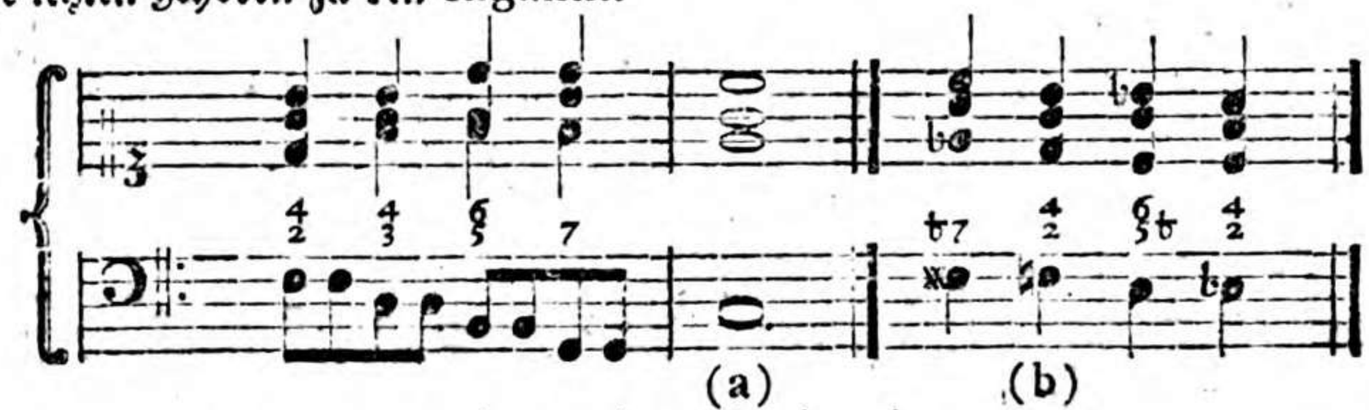

(b)
(c)



(b)

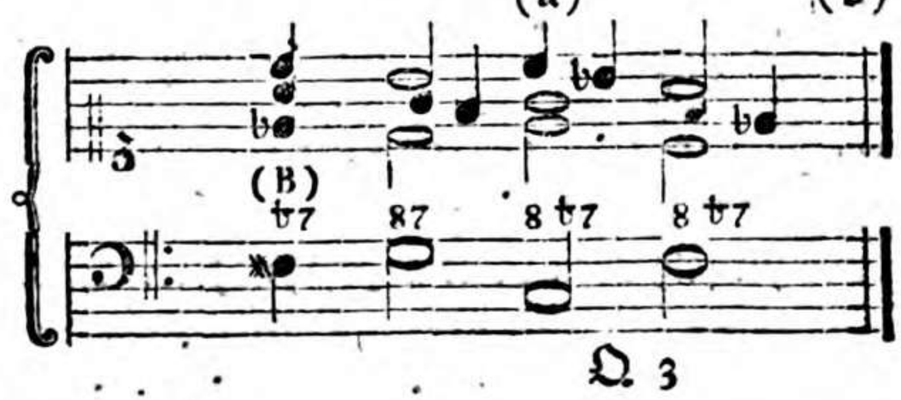
§. 4.

„Es ist schon angemerket, daß die Dissonanzen allemal in den nämlichen Stimmen müssen aufgelöset werden, „worinnen sie sich befinden; das ist, wenn die Dissonanz in der Oberstimme ist, so muß sie auch daselbst aufgelöset „werden; ist sie in der Unterstimme, so wird sie auch da aufgelöset, u. s. w. wie das Exempel (B) zeiget. Es giebt „Fälle, wo es scheint, als wäre diese Regel nicht allgemein, es sind aber mehrentheils nur Verzögerungen der Re„solution (a), auch elisiones, wo nämlich die ordentliche Resolution übergangen wird, die das Gehör aber leicht „supplirt (b). Diese letzten gehören zu den Inganni.



(a) (b)

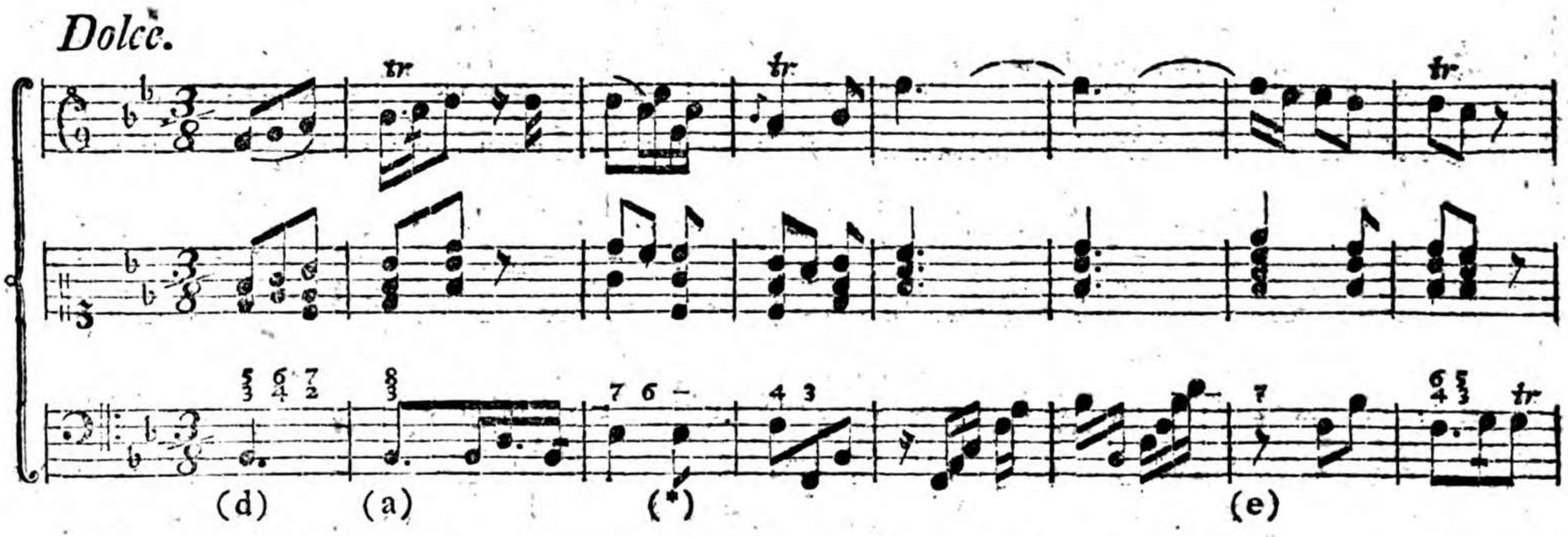
Sollte eigentlich so seyn:



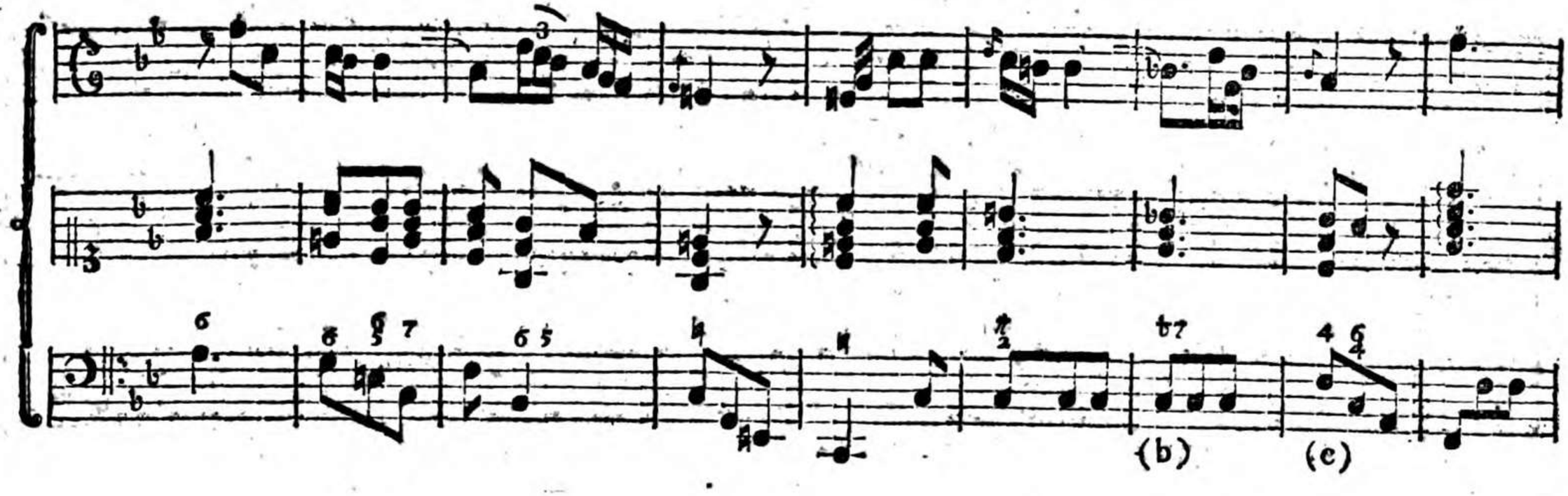
§. 5.

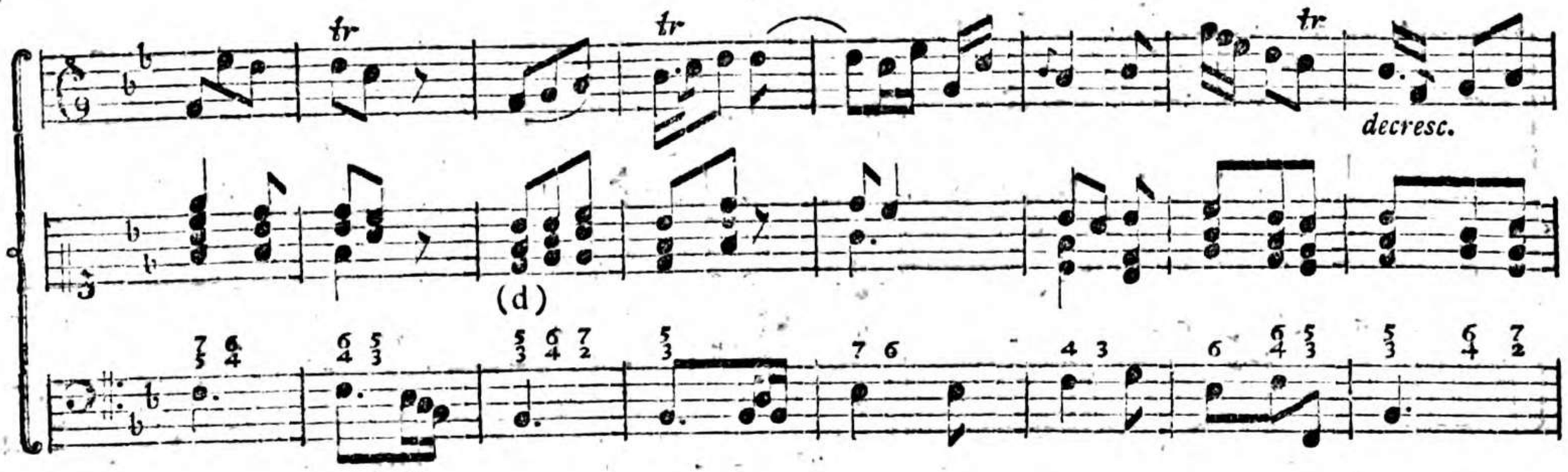
§. 5.

Die $\frac{7}{2}$ hat die 4 zur dritten Stimme. In dieser Harmonie sind alle Intervallen dissonirend; daher klinget sie sehr widerspenstig. Sie leidet keine Versetzung, sie resolviret auch nicht herunter wie die andern Dissonanzen, auch der Baß resolviret nicht, sondern bleibt auf einem Tone liegen; und es resolviren alle drey Intervalle, insgemein einen Ton aufwärts in $\frac{8}{3}$ so oft nämlich die Septime außen liegt (a). Liegt aber die Secunde oder Quarte außen, so thut man besser, wenn man diese Harmonie herunter auflöset (d). Oefters aber gehet sie einen Grad herunter in die ordentliche Septimenharmonie (b), und hier geschiehet die Resolution erst in dem folgenden Griffe (c). In diesem Falle kommt sie gemeiniglich auf quinta modi vor; im erstern Falle aber gehöret sie auf den Hauptton, wie in folgendem Exempel bey (d) zu sehen. Diese Harmonie verlangt allezeit die große Septime.



Anmerkung. Bey (*) bedeutet der — daß die vorhergehende Harmonie wieder soll angeschlagen werden; und dieses geschieht auch wenn = stehen, wie bey (**). Die bey (e) über der Achtel-Pause stehende Septime, wird auf den Werth der Pause angeschlagen, und zur folgenden Note abgezählet; wie Cap. 11. §. 4. schon angezeiget ist.


(b)
(c)
(b)
(c)
(**)



§. 6.

(*) Bey dieser fermate, (Haltungszeichen) richtet sich der Accompagnist nach der Melodie; wenn diese wieder einfällt, muß er auch bey der Hand seyn.

§. 6.

Noch kommt die Septime vor:

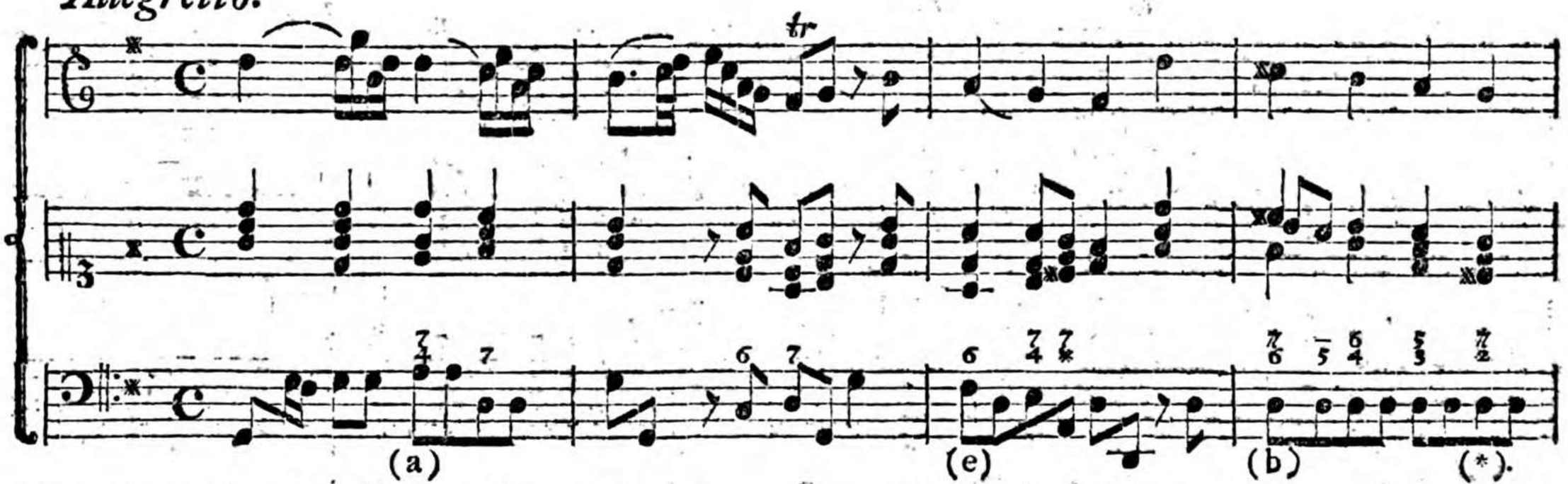
1) $\frac{7}{4}$ Hier hat sie die Quinte bey sich (a). Diese Harmonie klinget am besten, wenn die Quarte oben ist. Wenn der Hauptaccord vorher gehet, nimmt man die Quinte außen (a), geht aber die Sext voran, so dupplirt man hier die Terz (e).

2) $\frac{7}{6\,5}$ Hat die Terz bey sich (b).

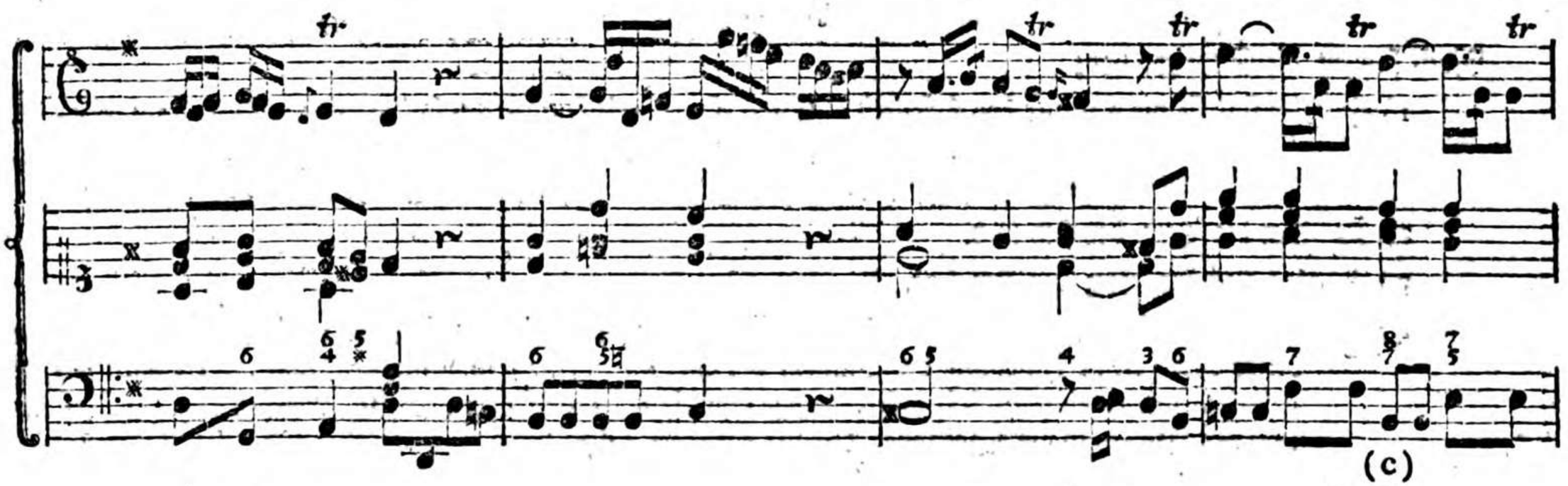
3) $\frac{8}{7}$ Hat auch die Terz bey sich (c).

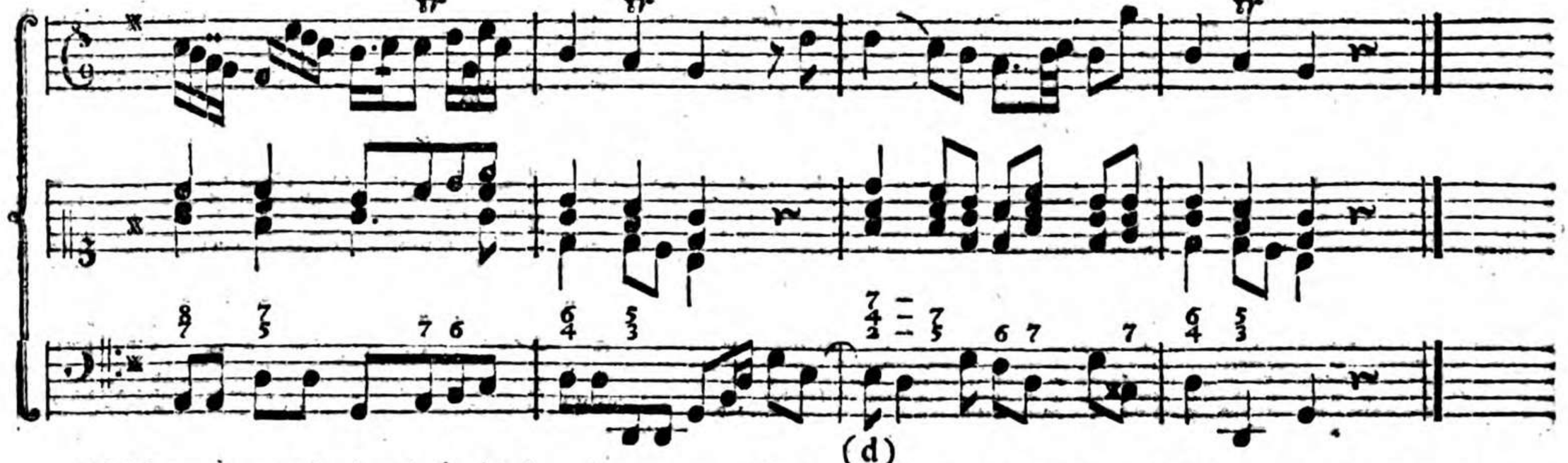
4) $\frac{7}{4\,2}$ Hier hat sie kein andres Intervall mehr bey sich; sie resolviret auch nicht wie die $\frac{7}{4\,2}$ thut; sondern dieser Griff ist in Ansehung des Basses, der hier durch eine Bindung gleichsam mit Gewalt zurück gehalten wird, eine anticipatio, (Vorausnahme) des Hauptaccords, welcher bey der Resolution des Basses in die Secunde, daraus entstehet (d).

Allegretto.



(*) Hier resolviret die $\frac{7}{2}$ herünter, aber auch in den Hauptaccord, wie wenn es aufwärts geschiehet.

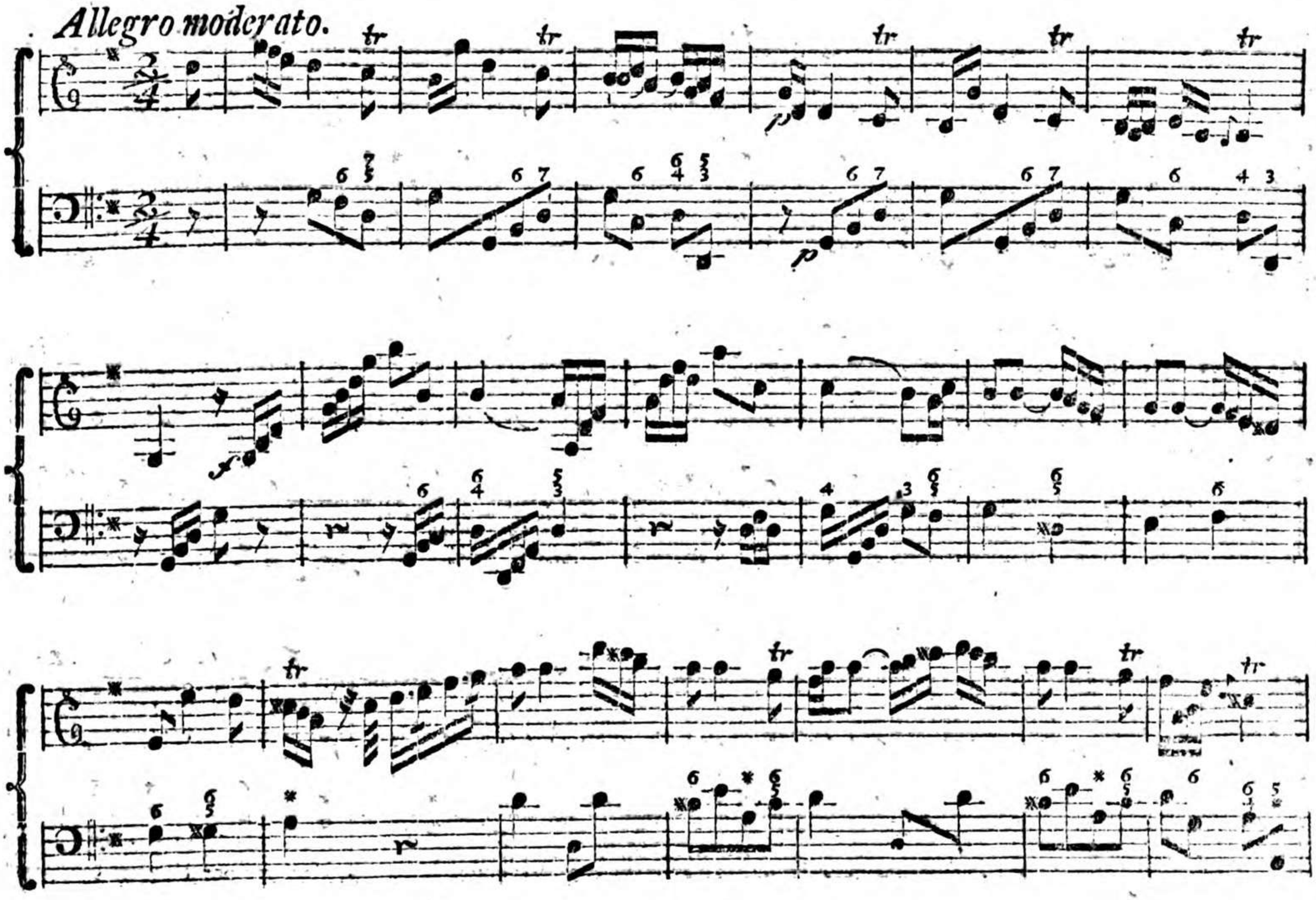


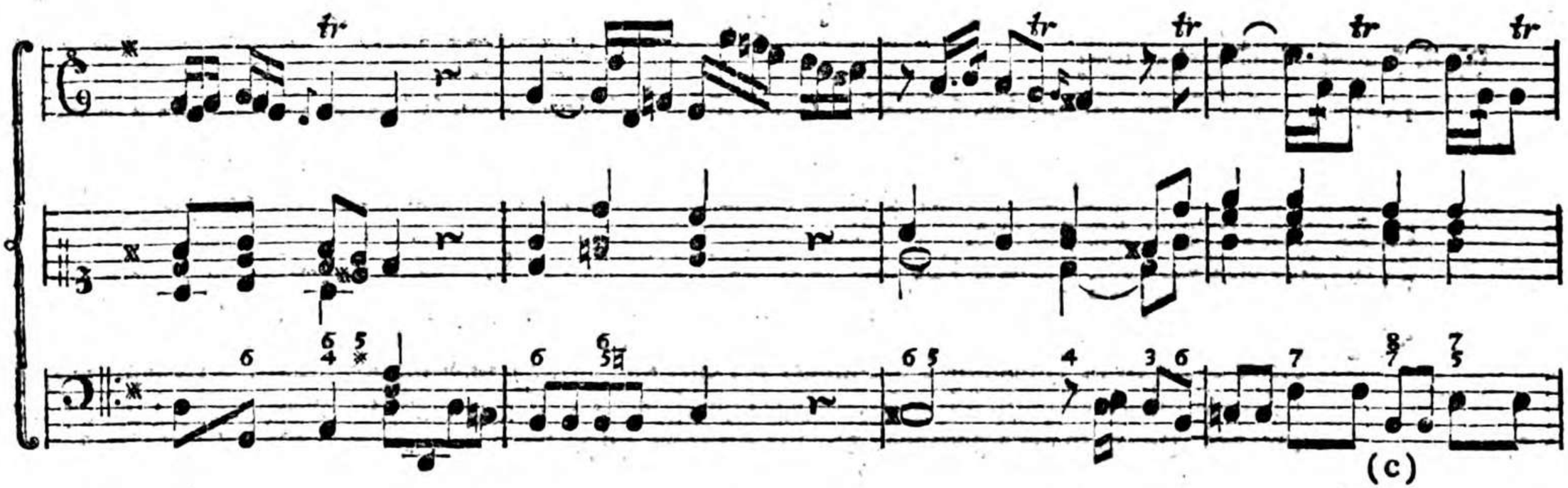


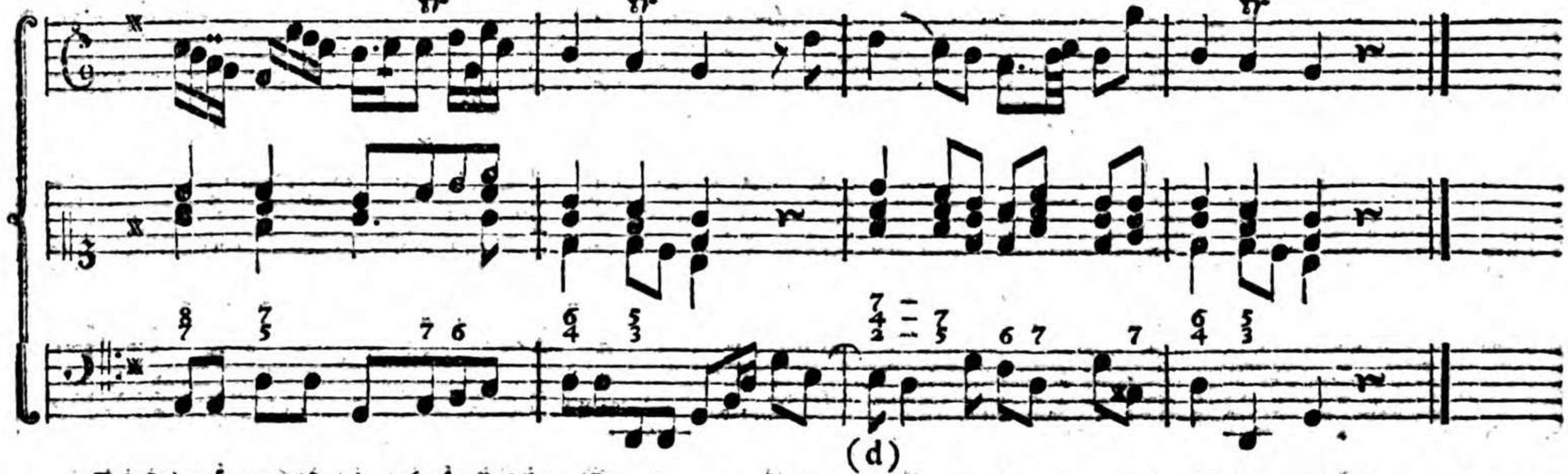
Dieſes wären alſo die gebräuchlichen Septimen. Folgendes Exempel, ohne ausgeſchriebenen Accompagnement mag den Beſchluß davon machen.

Allegro.

Allegro moderato.



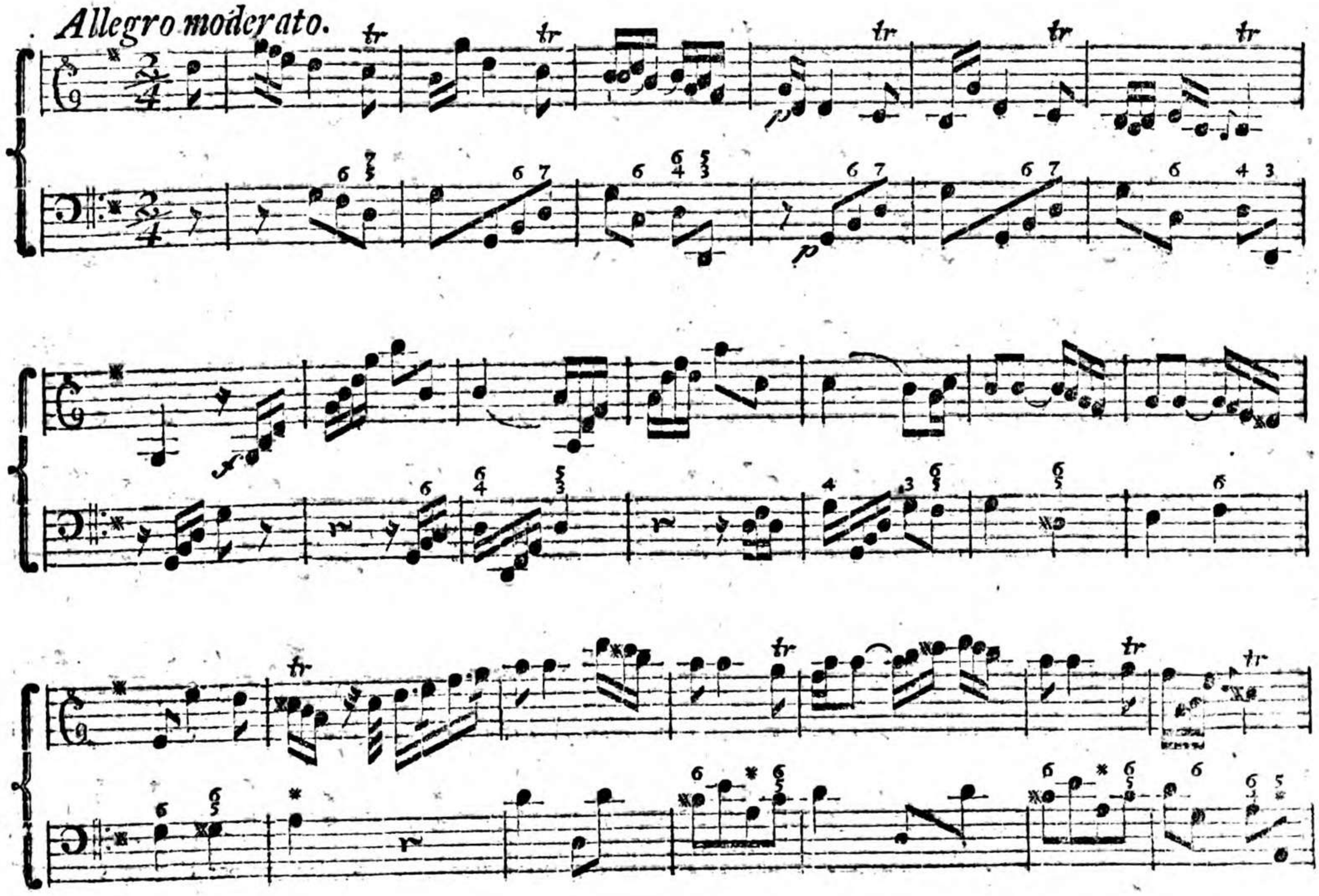


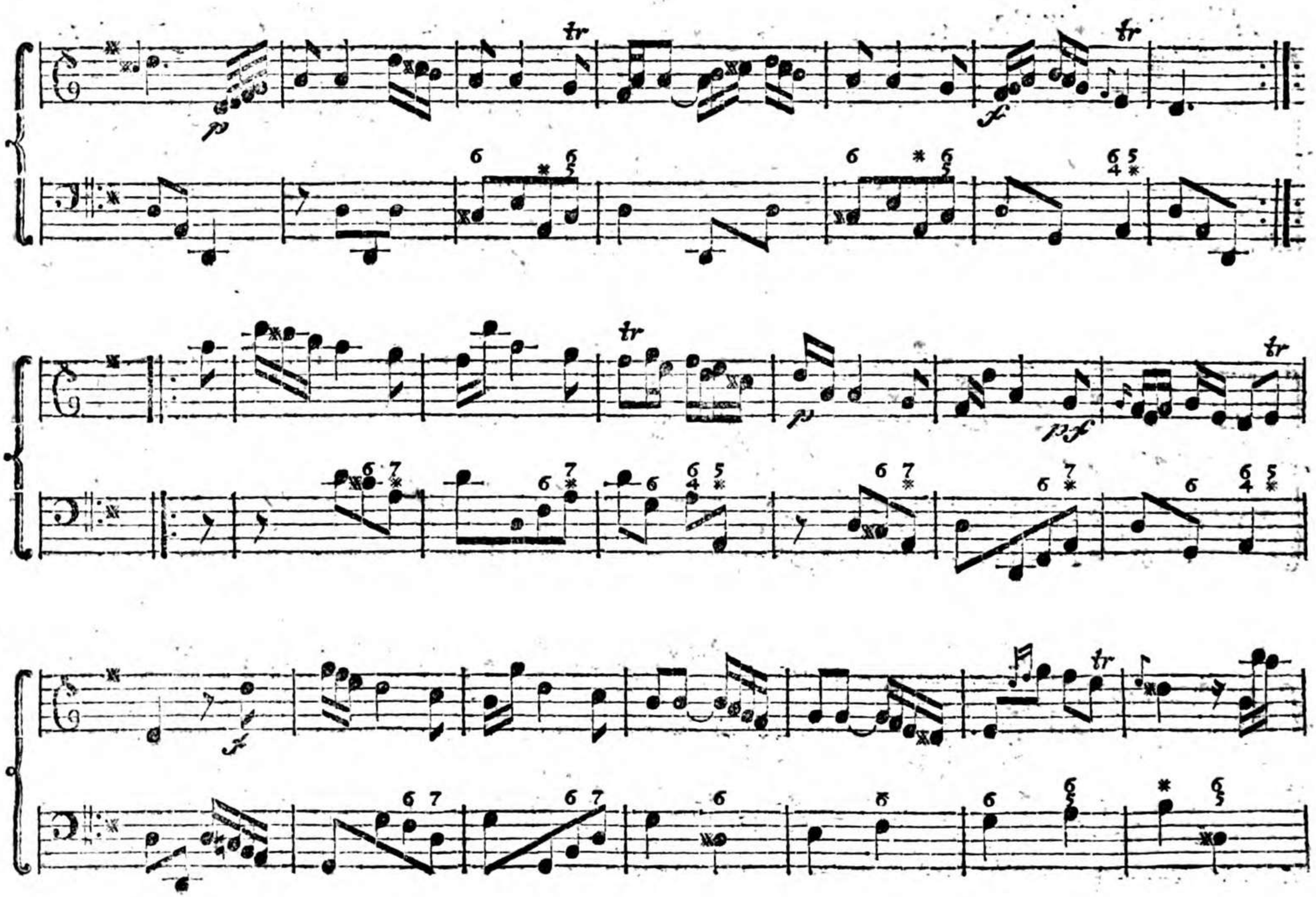


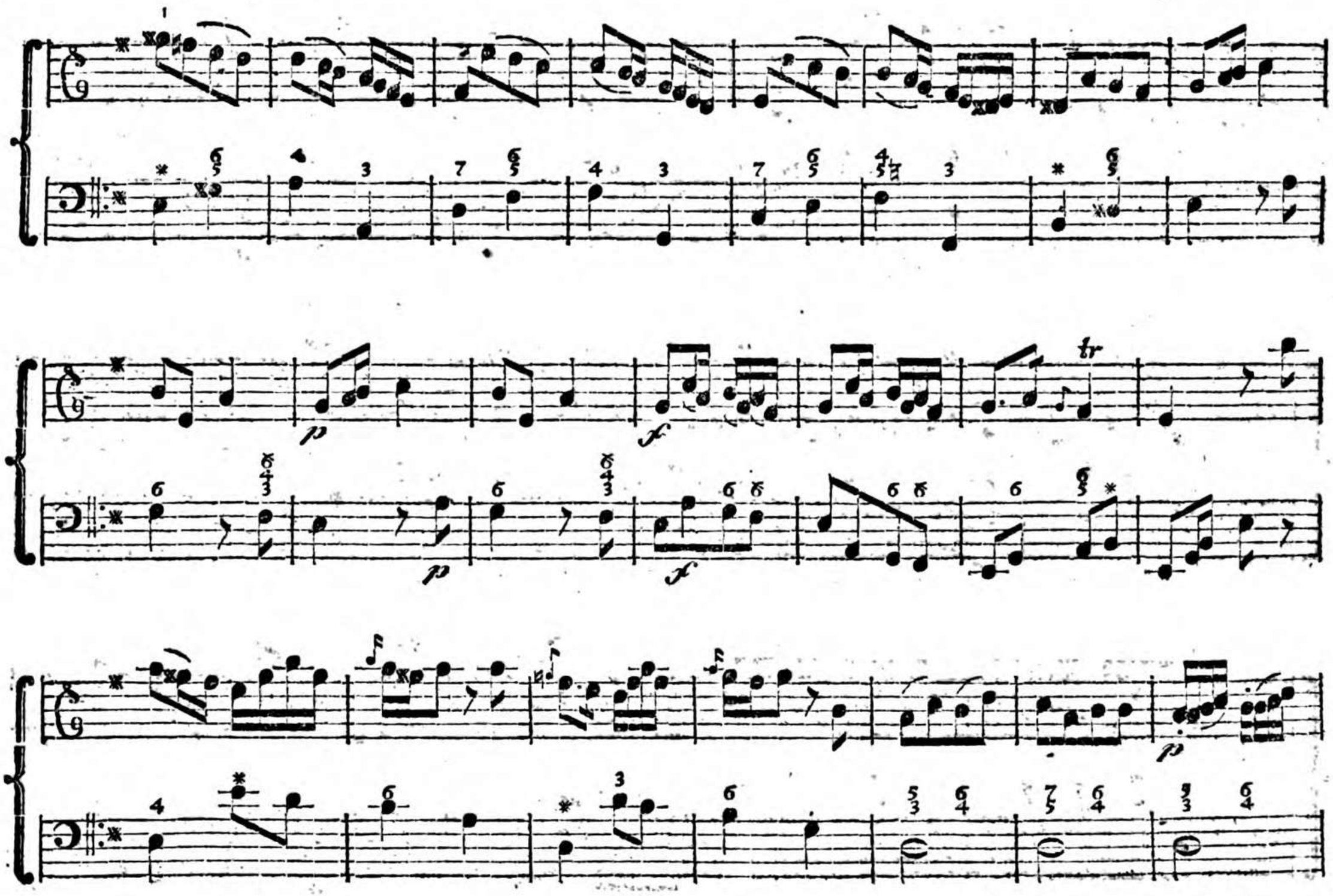
Dieſes wären alſo die gebräuchlichen Septimen. Folgendes Exempel, ohne ausgeſchriebenen Accompagnement mag den Beſchluß davon machen.

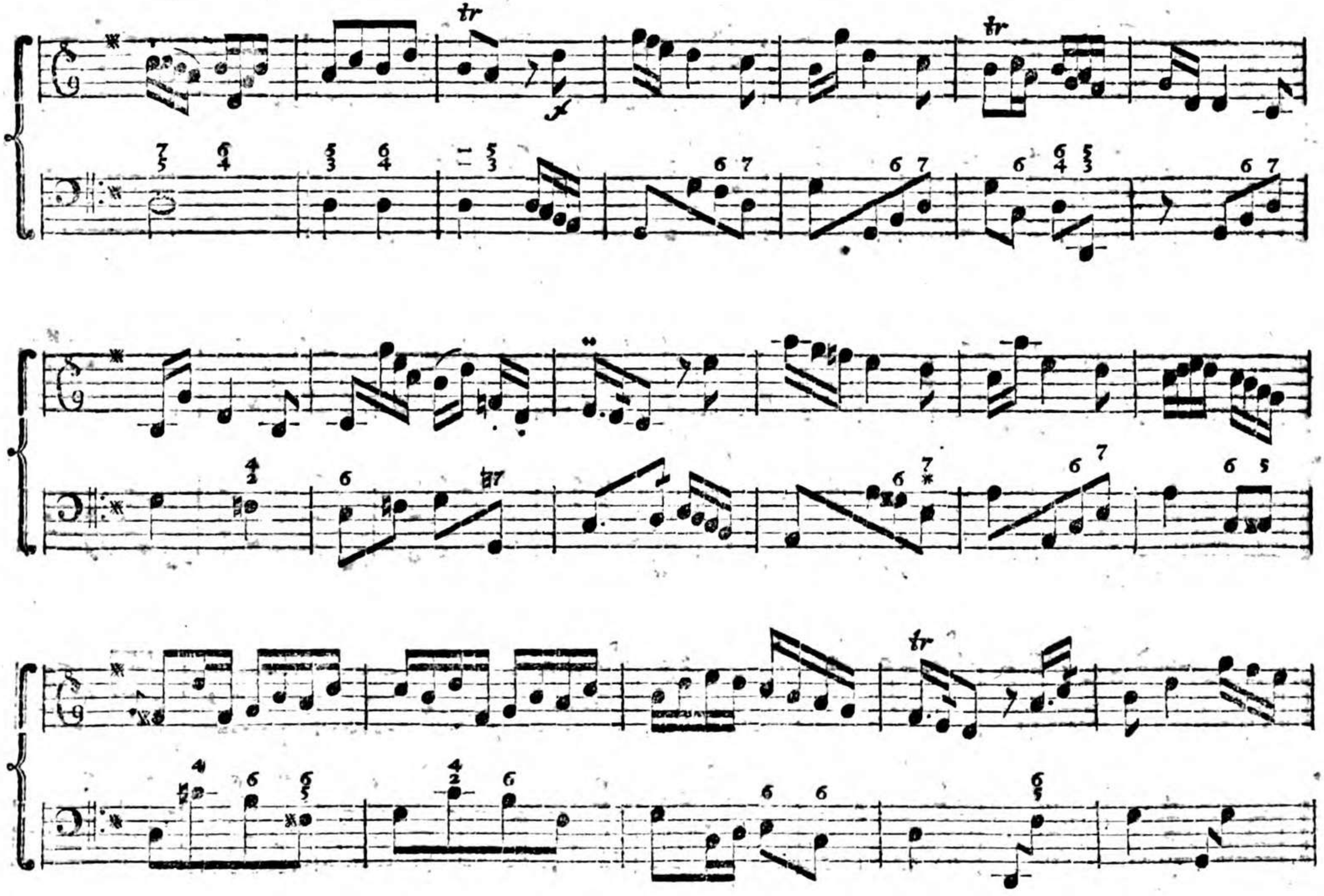
Allegro.

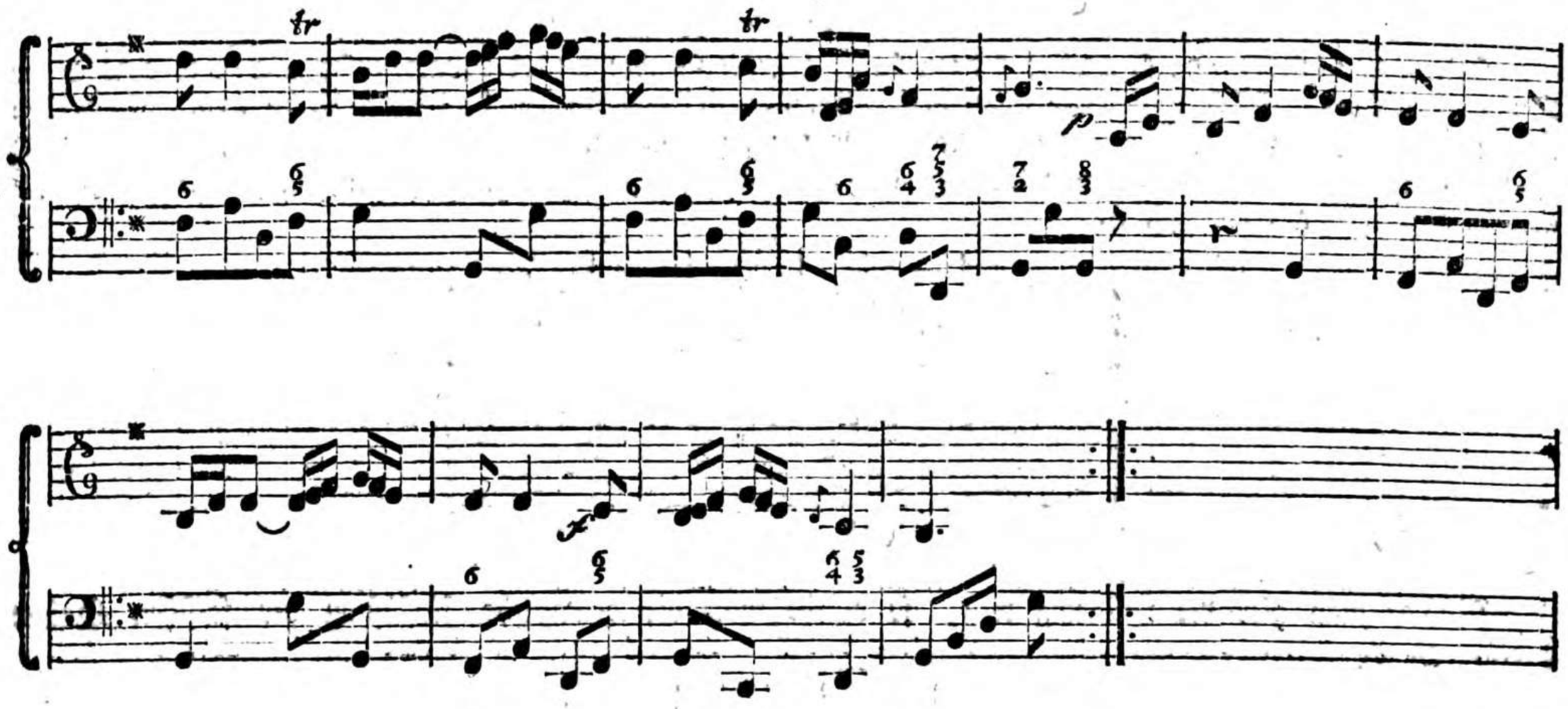
Allegro moderato.








tr
f
tr
tr



Das sechzehnte Capitel.

Von der None.

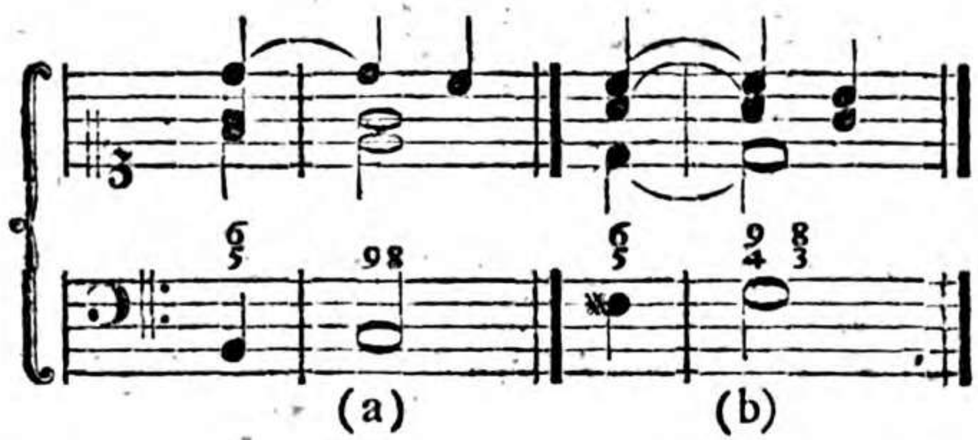
§. 1.

Die None ist eine Dissonanz, und resolviret ordentlicher Weise herunter in die 8.

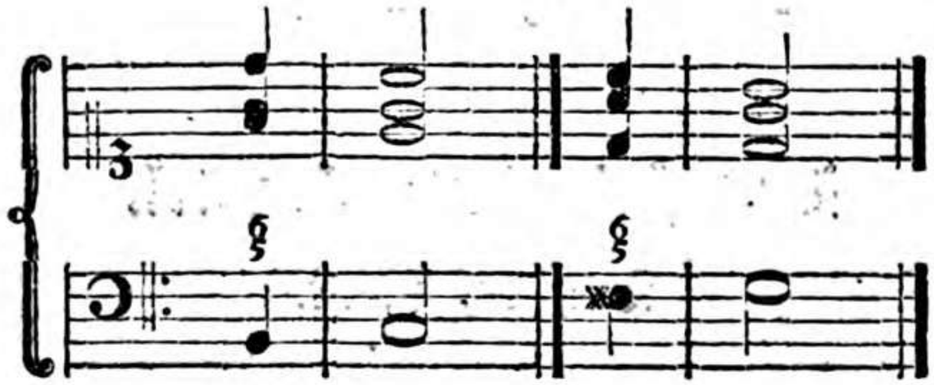
§. 2.

§. 2.

Wenn sie so stehet 98, so gehöret $\frac{5}{3}$ dazu (a). Stehet sie aber mit der Quarte zusammen $\frac{9}{4}$, so gehöret die Quinte dazu (b). Diese Harmonie pflegt mehrentheils durch die vorhergehende $\frac{6}{5}$ schon da zu seyn. In beyden Fällen ist die None präpariret oder vorbereitet. Das ist: sie ist in dem vorhergehenden Griffe als eine Consonanz schon vorhanden; und sie kann als eine Verzögerung, (retardatio,) eines oder mehreren Intervallen des Hauptaccords angesehen werden. Z. E.



Nähme man hier die Bindung weg, so würde man die ordentliche Auflösung der falschen Quinte haben. Z. E.



§. 3.

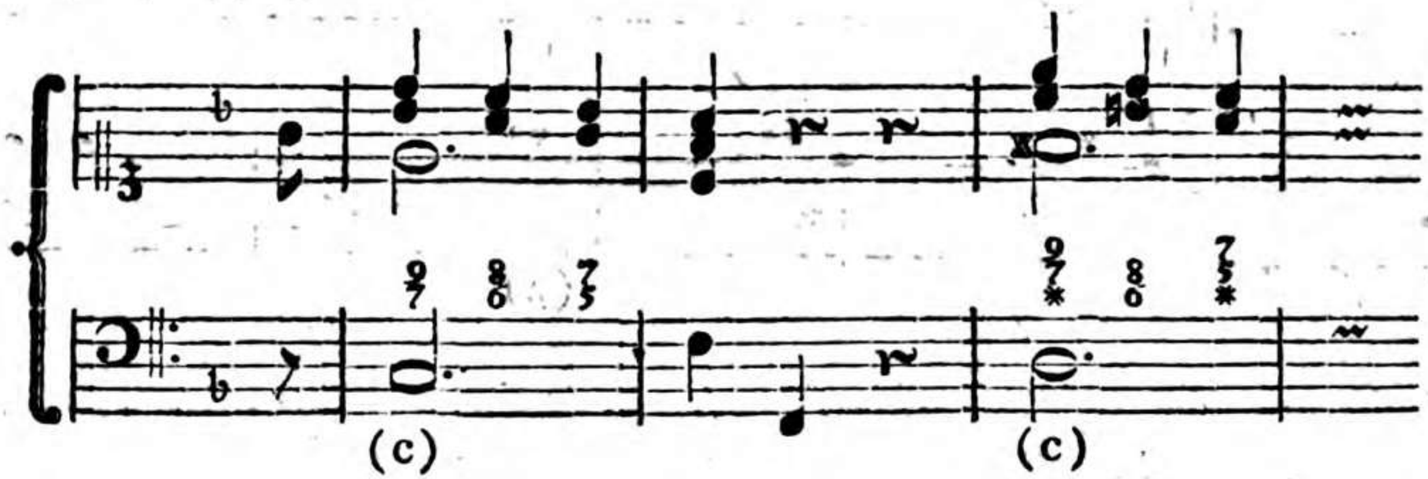
Viele wollen gar keine None statuiren, sondern sie wollen diese Signatur mit 2 bezeichnet wissen; weil, wie sie sagen, die None nichts anders sey, als eine doppelte Secunde. Da aber die Secunde ganz andere Intervallen

bey

bey sich hat, und auch ganz anders resolviret als die None, so läßt man es billig beym alten, um keine unnöthige Verwirrung zu machen.

§. 4.

In vorhergehenden beyden Fällen war die None gebunden. Die meisten behaupten, sie könne auch gar nicht anders als gebunden vorkommen. Ich weis aber nicht was man gegen folgendes Exempel einwenden will, wo die None frey und ungebunden erscheinet (c).



§. 5.

Dieses ist freylich wider die Meynung derjenigen, so da behaupten: sie könne nicht unpräparirt vorkommen. Indessen beweisen doch die Arbeiten der besten Meister das Gegentheil, und ich glaube nicht, daß man etwas dawider einwenden könne.

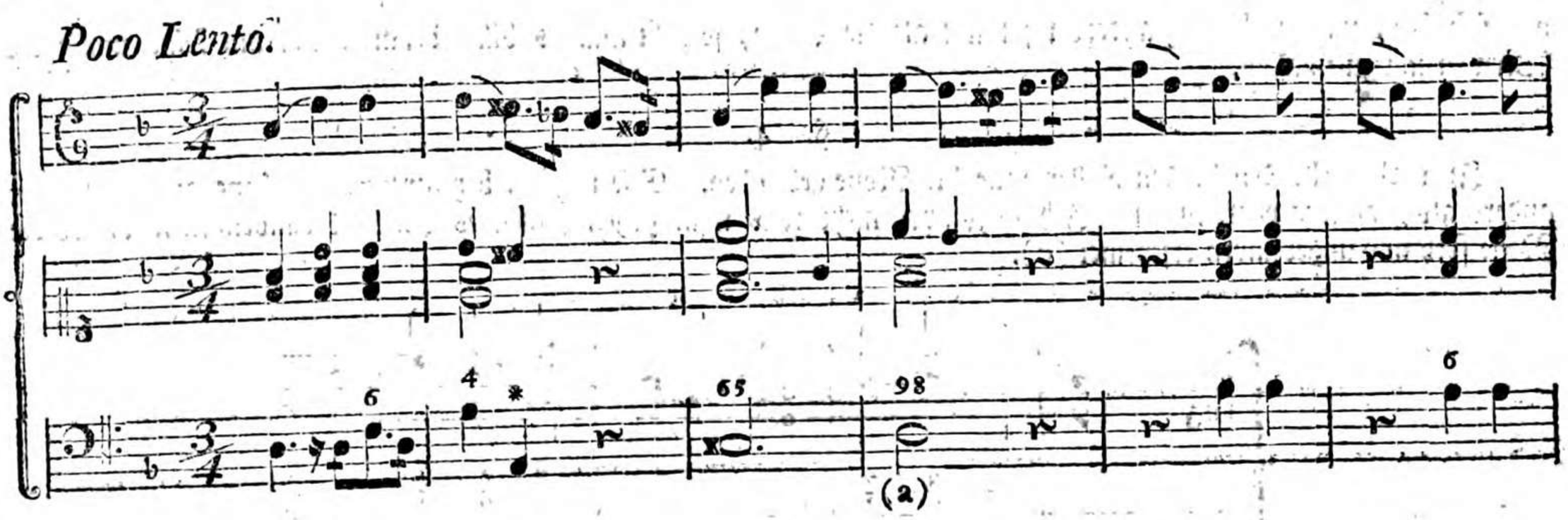
§. 6.

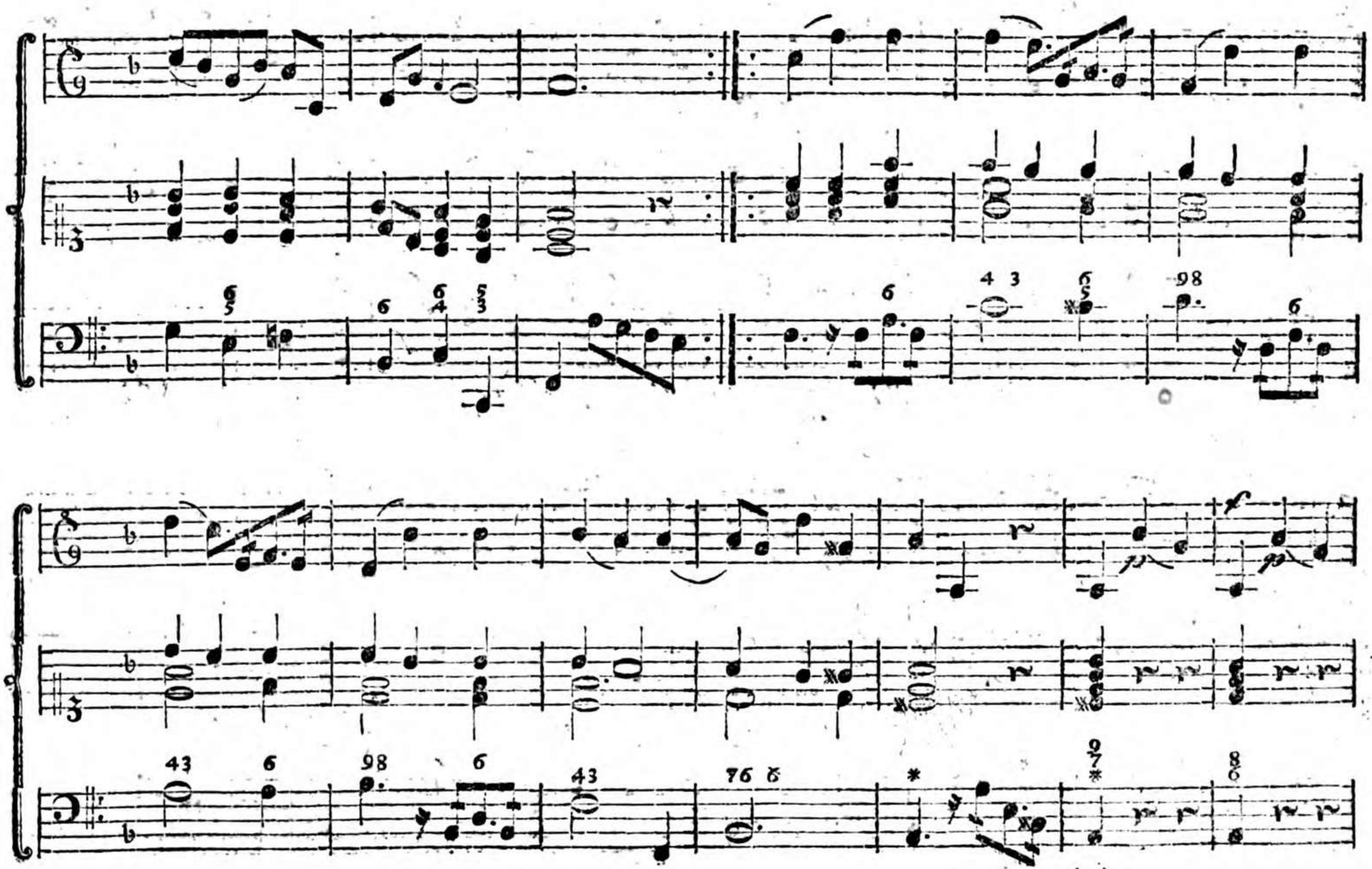
Noch kommt die None mit der Sext $\frac{9}{6}$ vor. Hier ist sie allezeit vorbereitet, und als eine Zurückhaltung der 8, bey der Sextenharmonie anzusehen (d).

§. 7.

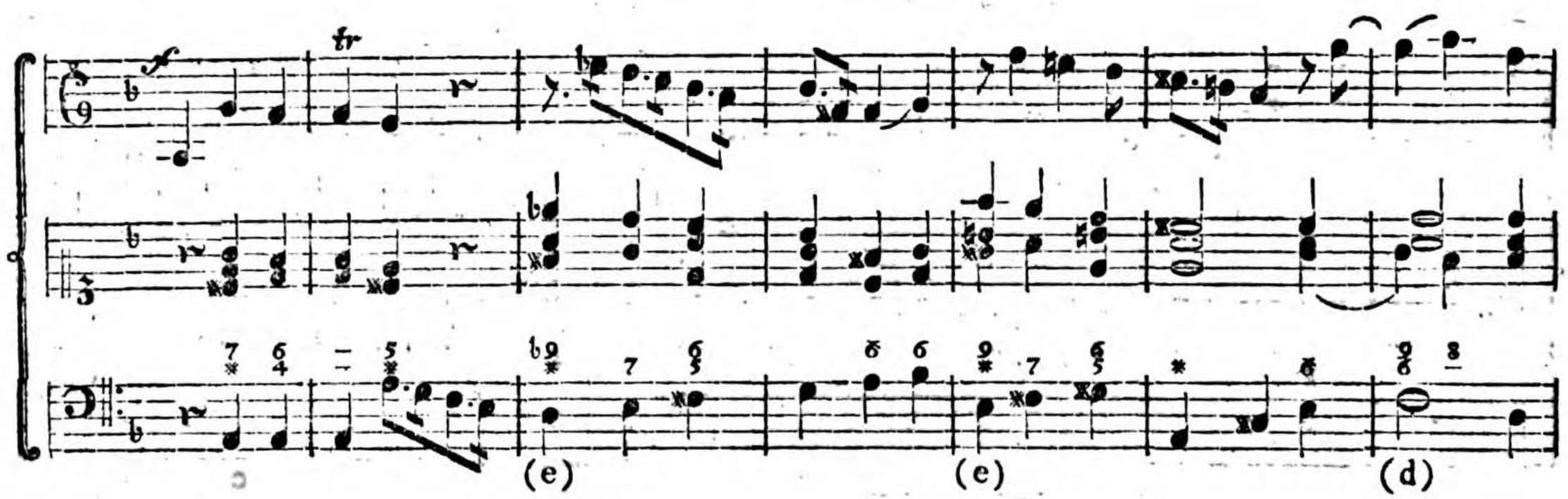
Manchmal verursachet die Bewegung des Basses, daß die Resolution der None nicht allemal in die 8 geschiehet (e). Folgendes Exempel wird zur Erklärung dienen.

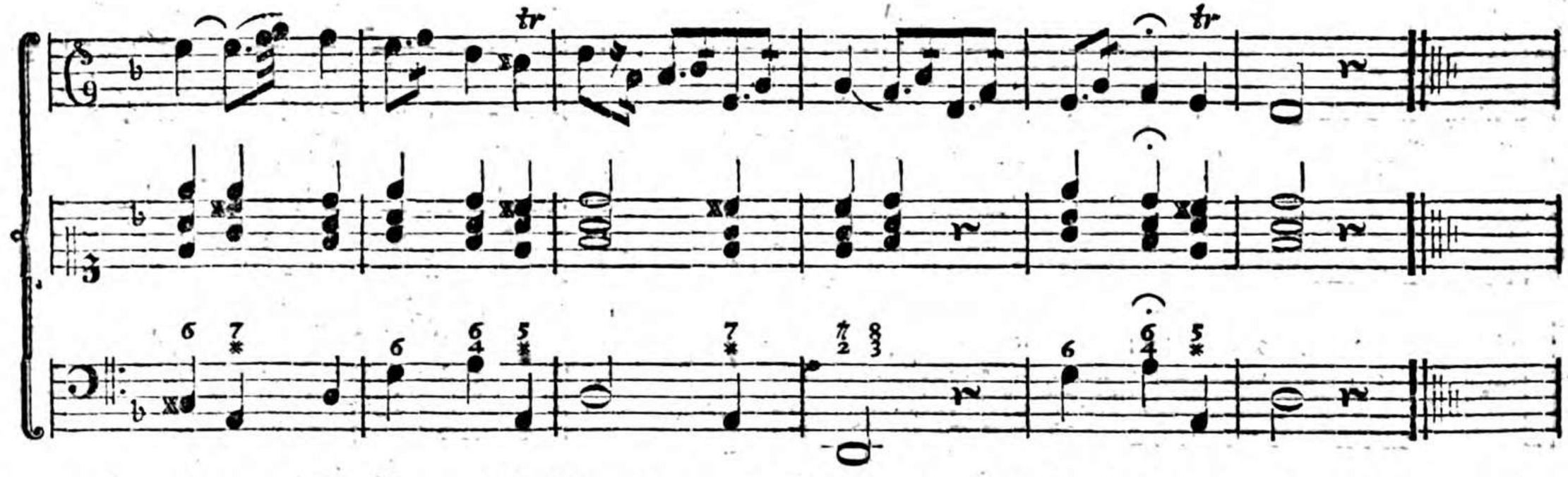
Poco Lento.





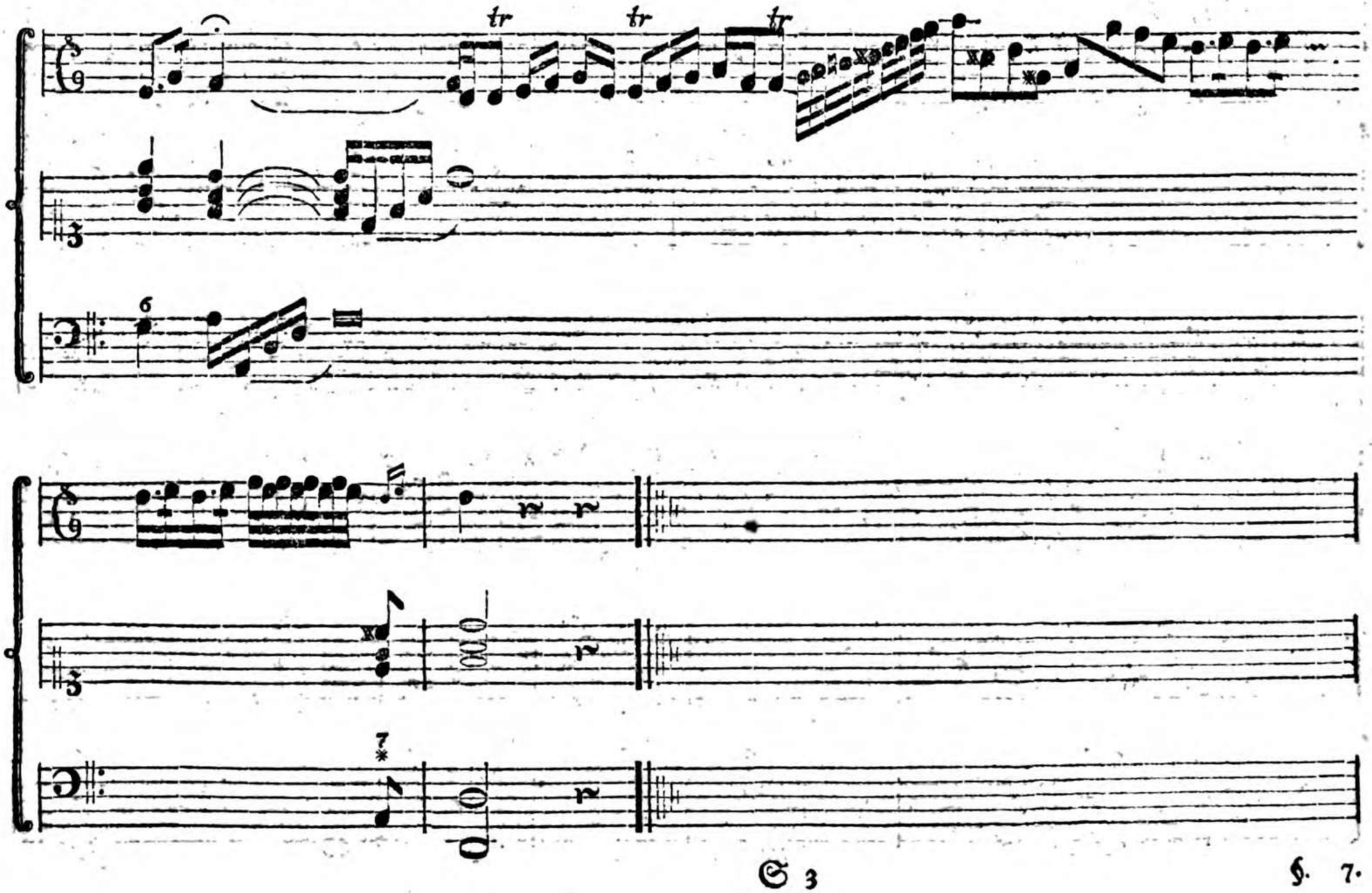
(c)





Anmerkung. Das beym Schlusse vorkommende Ruhezeichen, ist hier das Zeichen einer Cadenz, wobey derjenige, so die Hauptstimme hat, verschiedene Zierrathen aus dem Stegreife anbringt. Der Accompagnist bricht

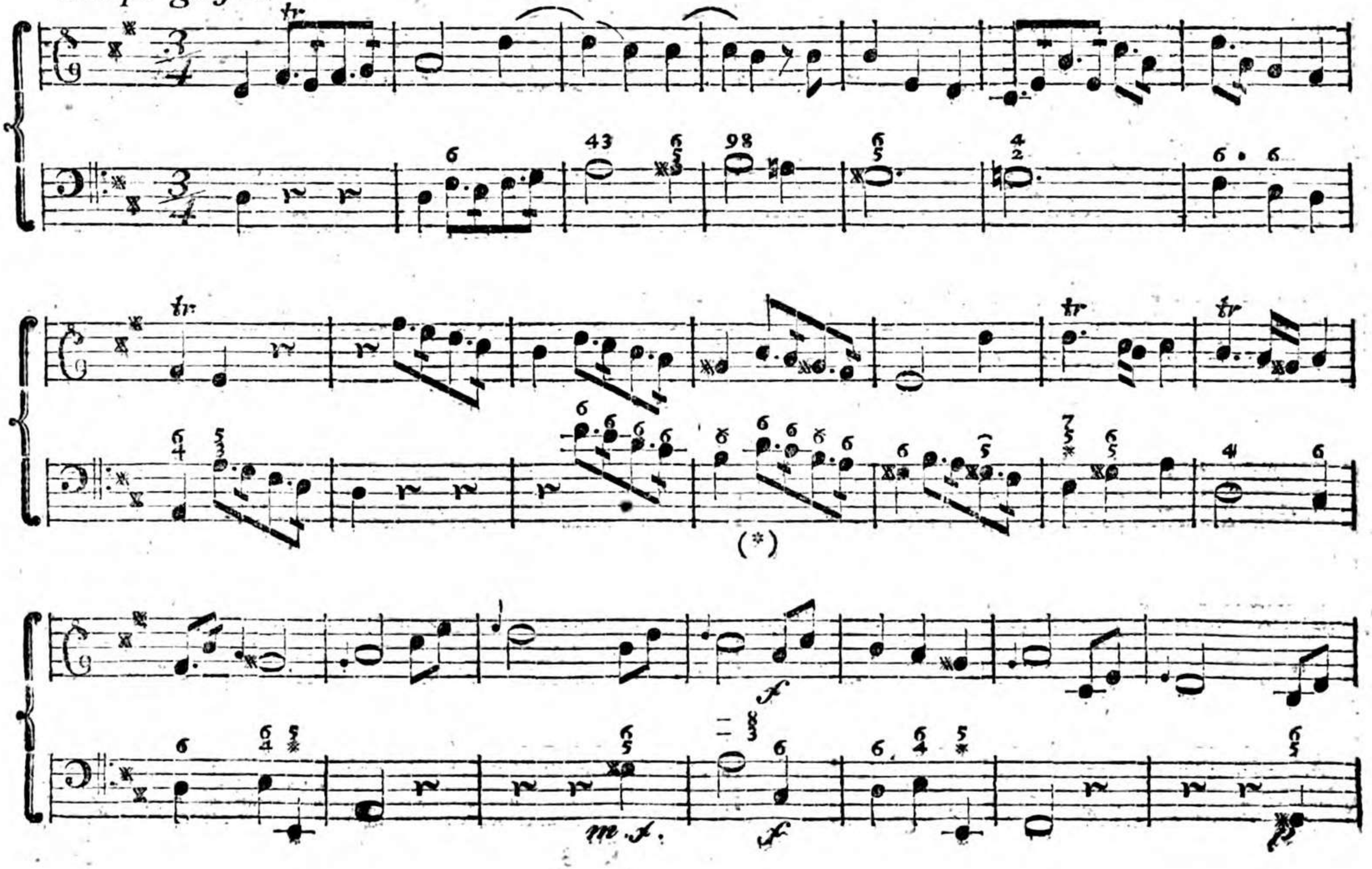
bricht die Harmonie der $\frac{6}{4}$ und bleibt liegen, bis er merket, daß das Trillo, welches das Ende der Cadenz bestimmet, anfängt matt zu werden; alsdenn macht er die Resolution der liegenden $\frac{6}{4}$, in die $\frac{5}{3}$, und gleich den völligen Schluß darauf. Irgend auf folgende Art:

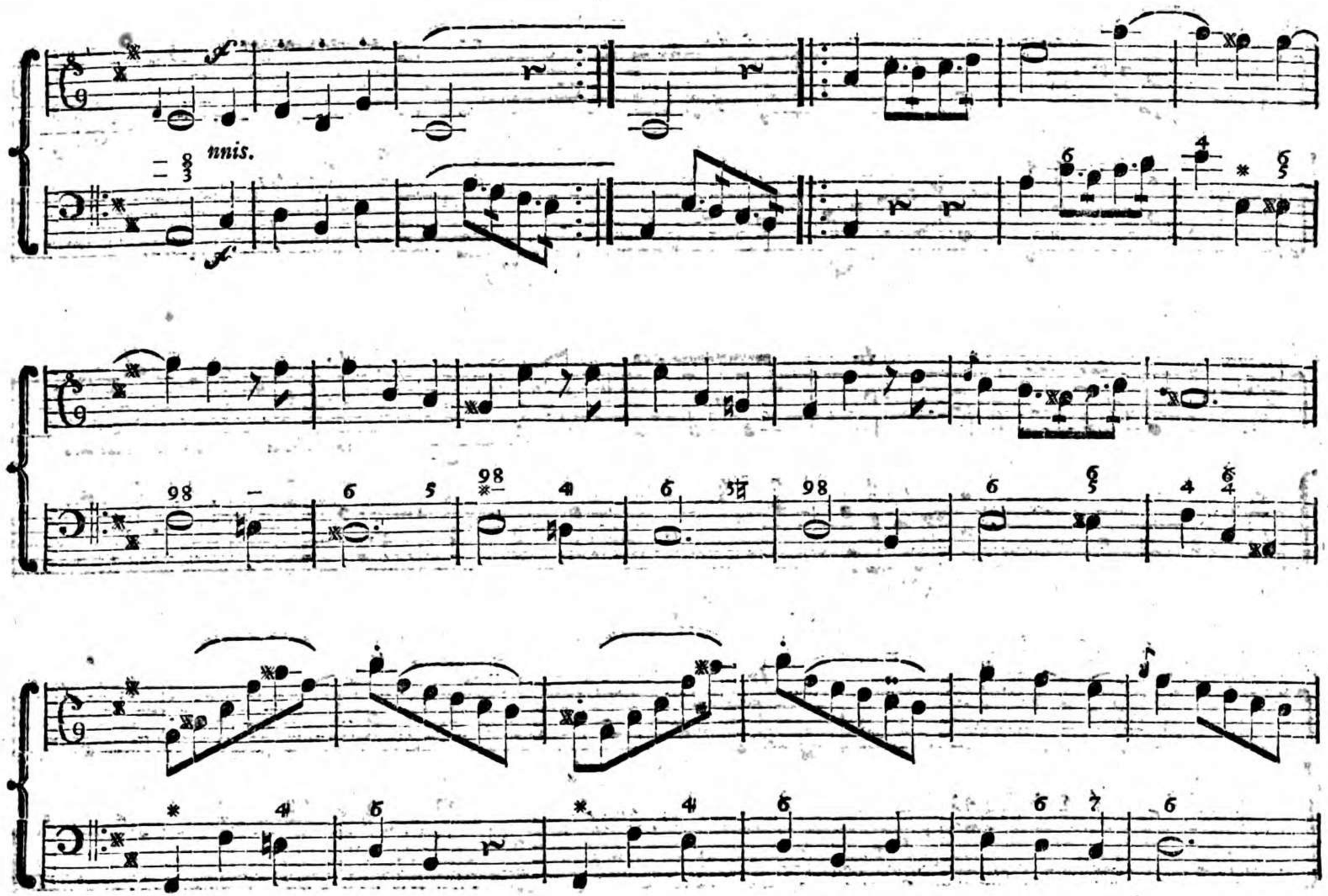


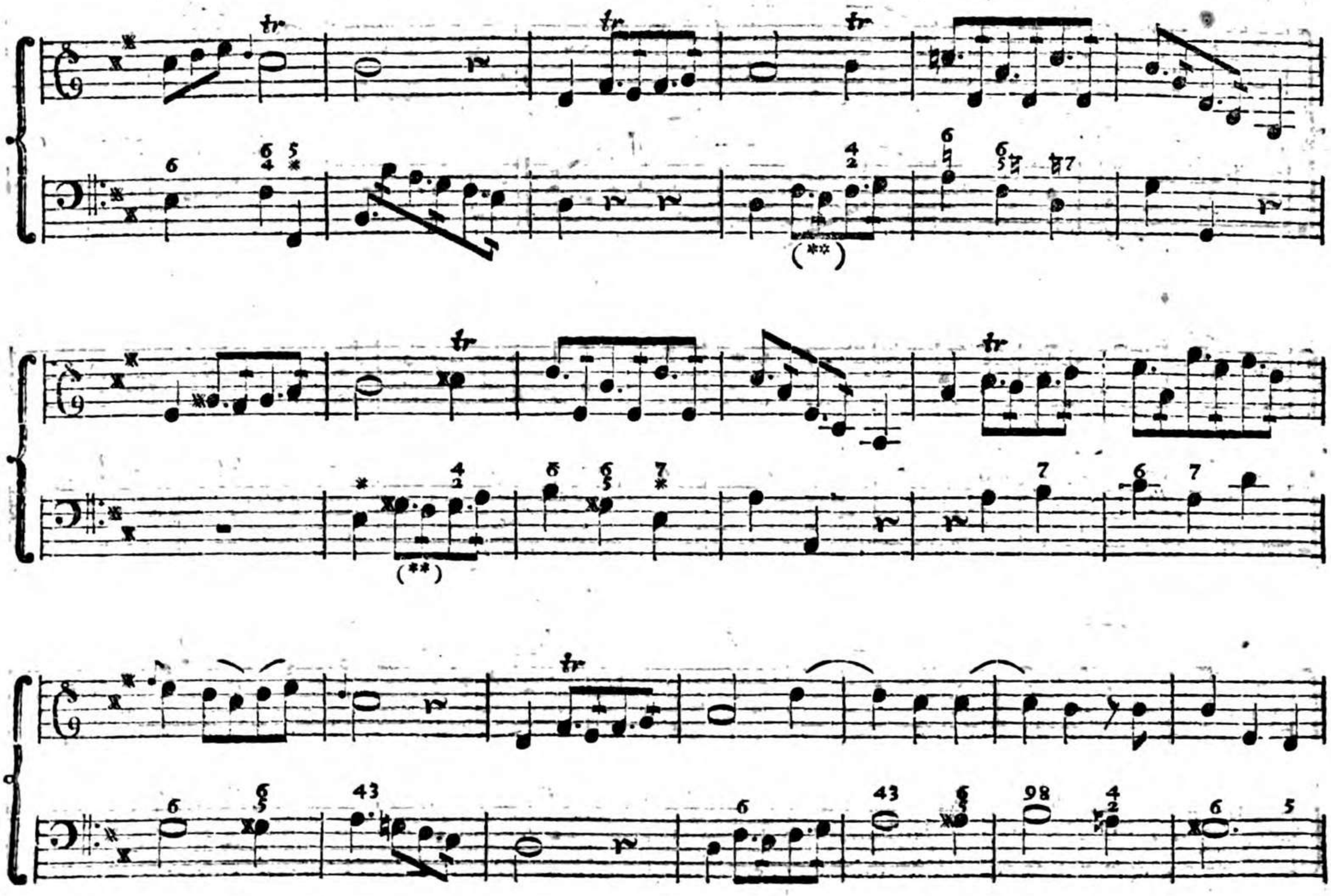
§. 7.

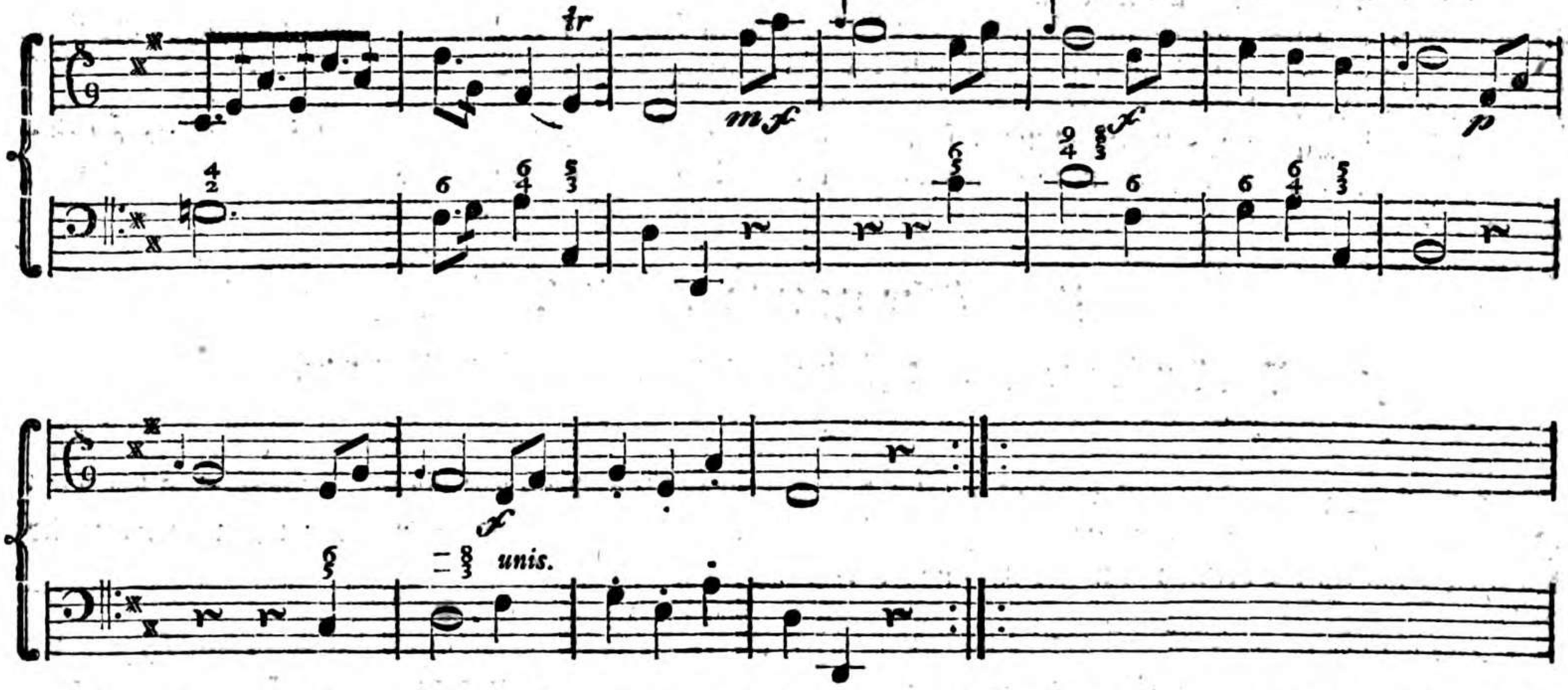
Folgendes Exempel mag der Beſchluß der Nonenlehre ſeyn:

Tempo giuſto.




nnis.





Anmerkung. Bey (*) ist eine Nachahmung. Hier ist es am besten, wenn man mit der rechten Hand die Sexte nur einstimmig begleitet. Die bey (**) vorkommenden Gänge, sind gleichfalls Nachahmungen. Die Note, so mit $\frac{4}{2}$ bezeichnet ist, ist hier eine Wechselnote (†), welche statt der darauf folgenden stehet. Es ist also diese Signatur als eine Vorausnahme des Hauptaccords anzusehen, sonsten wäre es wider die Regel der Dissonanzen, weil

(†) Weil ich hier von Wechselnoten gesagt habe, so muß ich sie doch auch näher erklären. Eine Wechselnote (nota cambiata) ist eine solche Note, die eigentlich der Harmonie nach nicht dahin gehöret, wo sie stehet, sondern sie ist mit der darauf folgenden Note vertauschet, denn diese sollte eigentlich die harmonisch anschlagende, jene, nämlich die Wechselnote, die durchgehende seyn.

weil die $\frac{4}{2}$ nicht resolviret. Ueberhaupt muß bey Nachahmungen und melodiösen Stellen des Basses, die Harmonie manchmal großen Zwang leiden. Dergleichen Stellen werden öfters am besten mit der linken Hand allein, oder mit der rechten Hand in der Octave, oder auch mit der Terze accompagniret. So kann man z. E. bey (**) Terzen mit der rechten Hand nehmen.

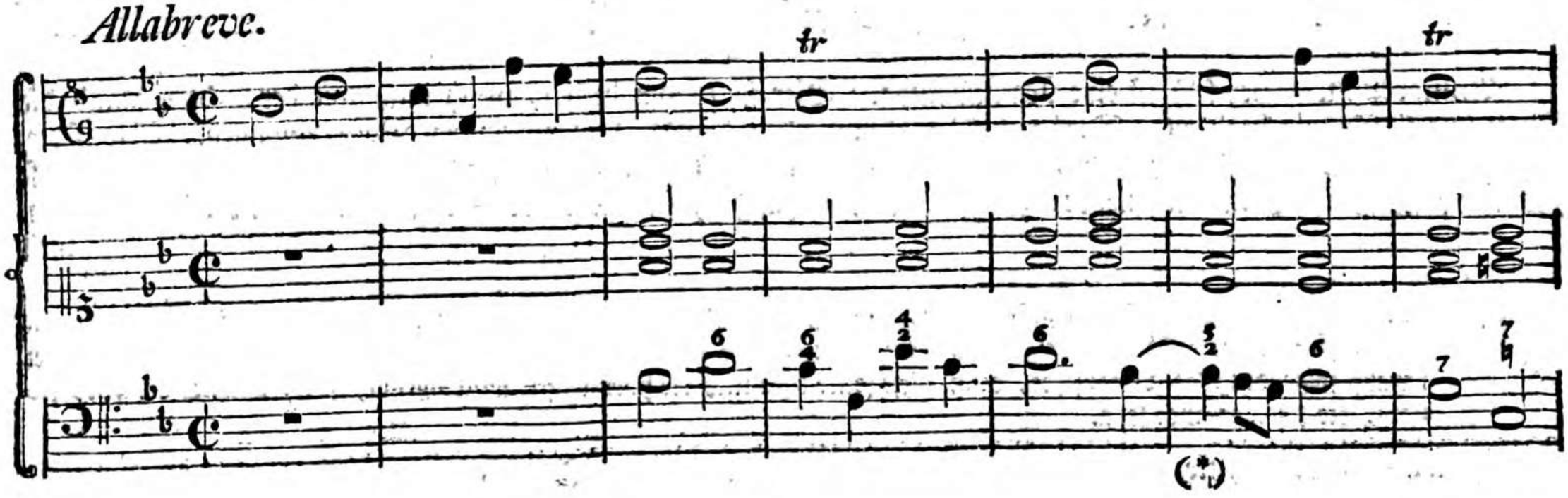
Dieses wären also die Hauptsignaturen, so im Accompagnement vorkommen. Nun soll noch einiger gedacht werden, die theils als Vorausnahmen anzusehen sind; theils sich von den andern Signaturen, so ihnen ähnlich sind, unterscheiden.

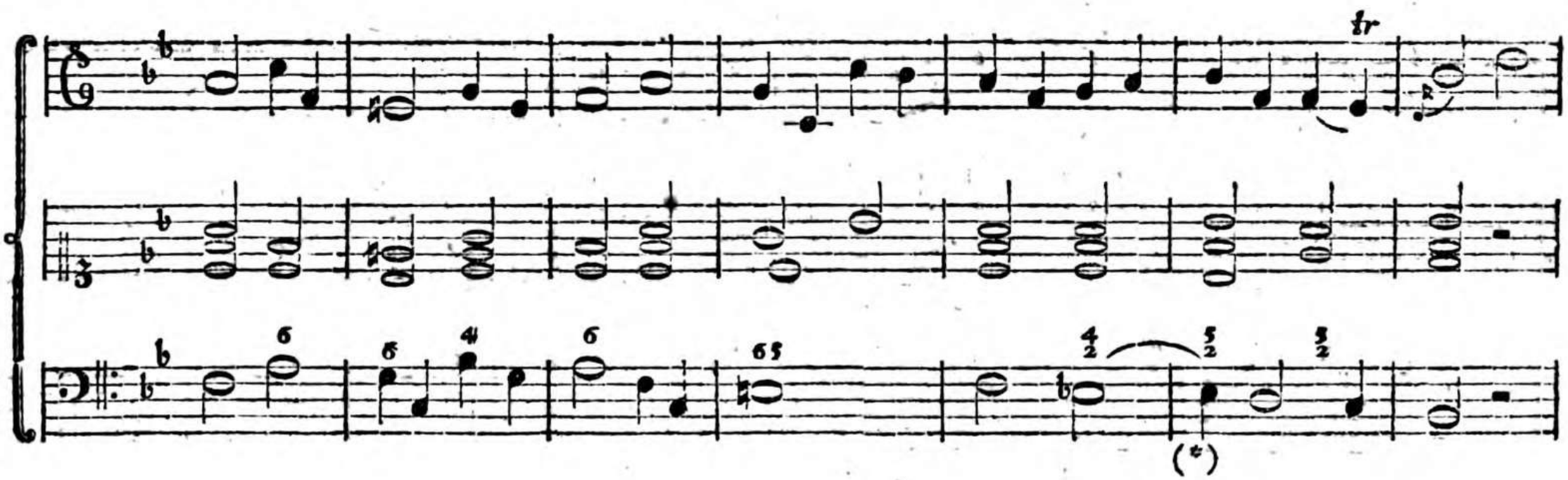
Das siebenzehnte Capitel.

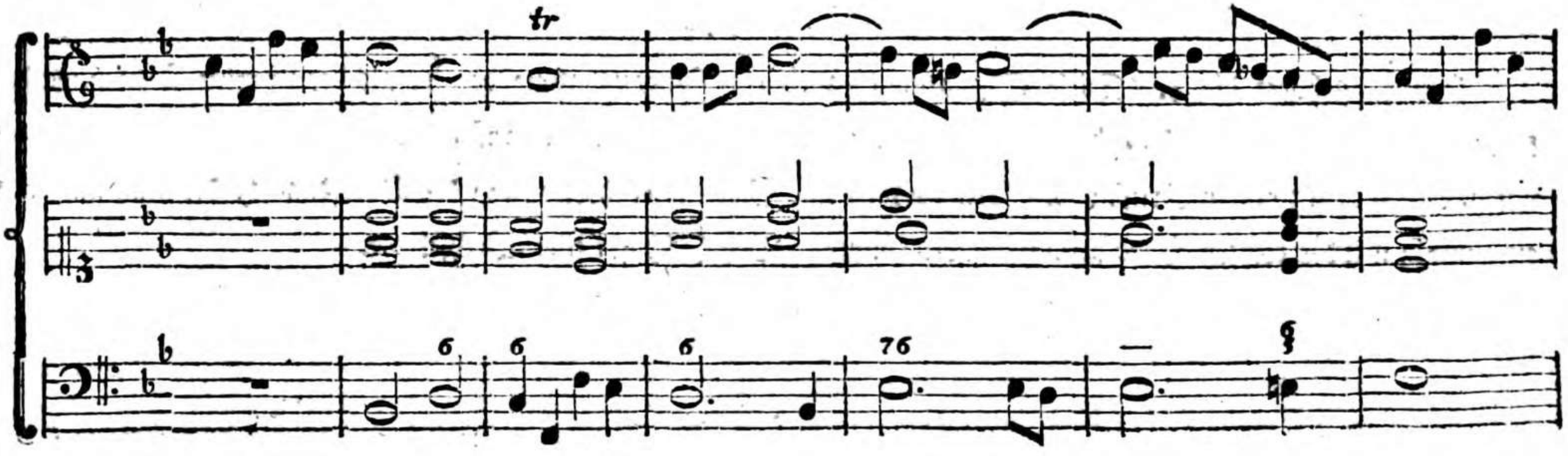
Von den übrigen Ziffern, so im Accompagnement vorkommen.

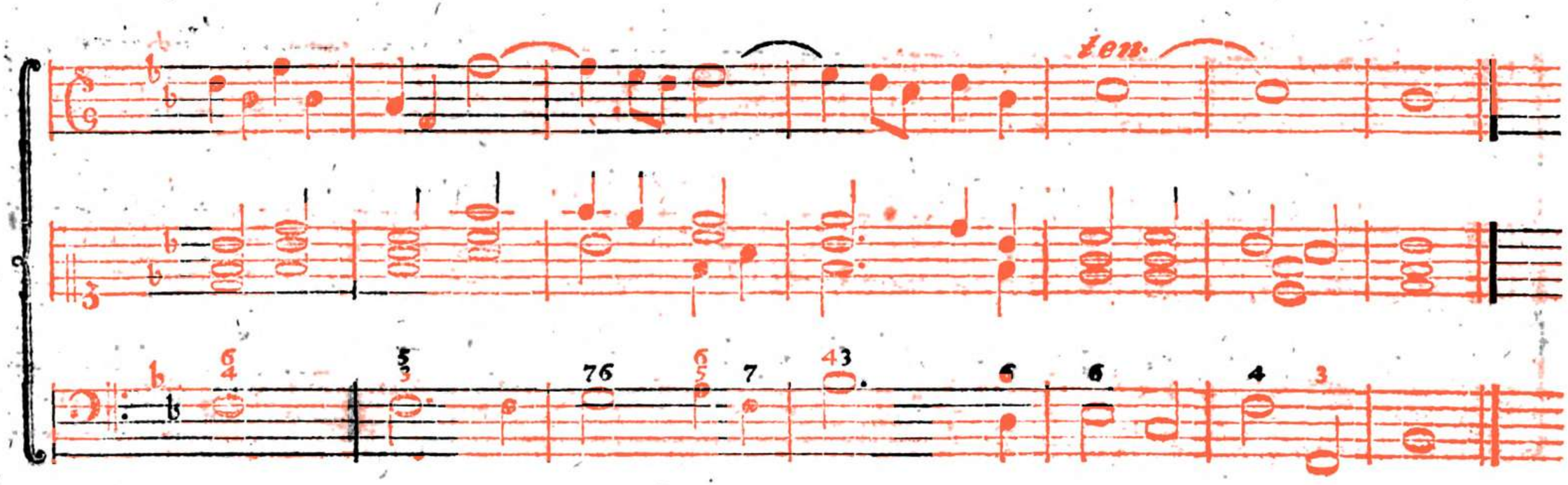
§. 1.

$\frac{5}{2}$ hat keine andern Intervallen mehr bey sich; doch kann man die 2 oder 4 verdoppeln. Der Baß ist bey dieser Signatur gebunden, tritt einen ganzen oder halben Ton bey der Resolution herunter, und nimmt $\frac{5}{2}$ zu sich, die hier durch die $\frac{5}{2}$ als einer Vorausnahme schon da sind (*).




tr
(*)


tr

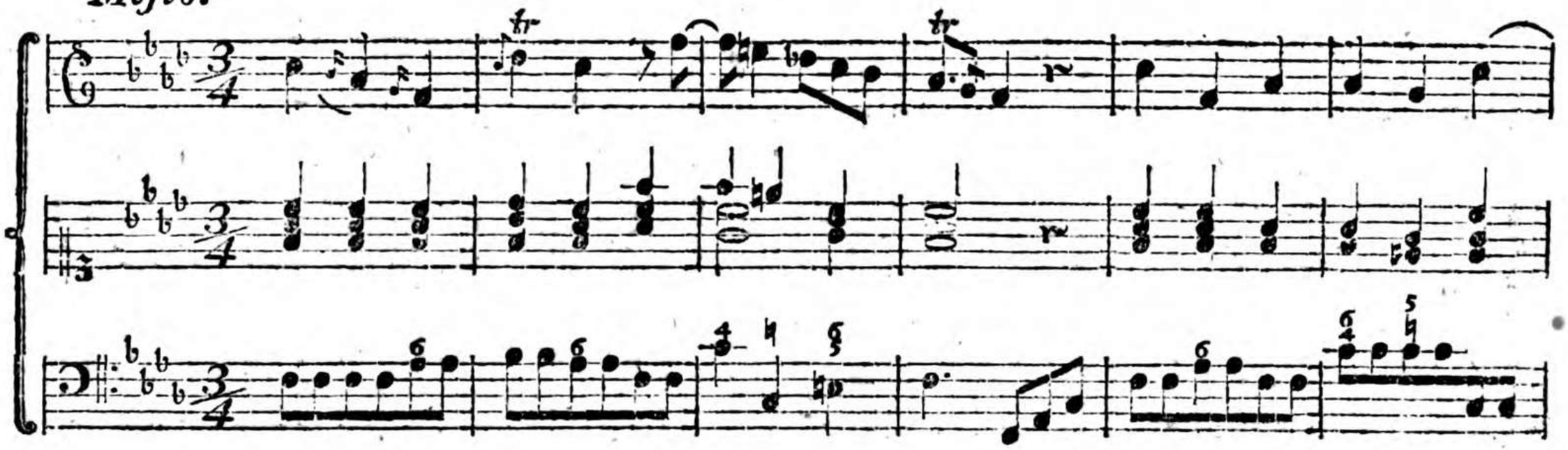


§. 2.

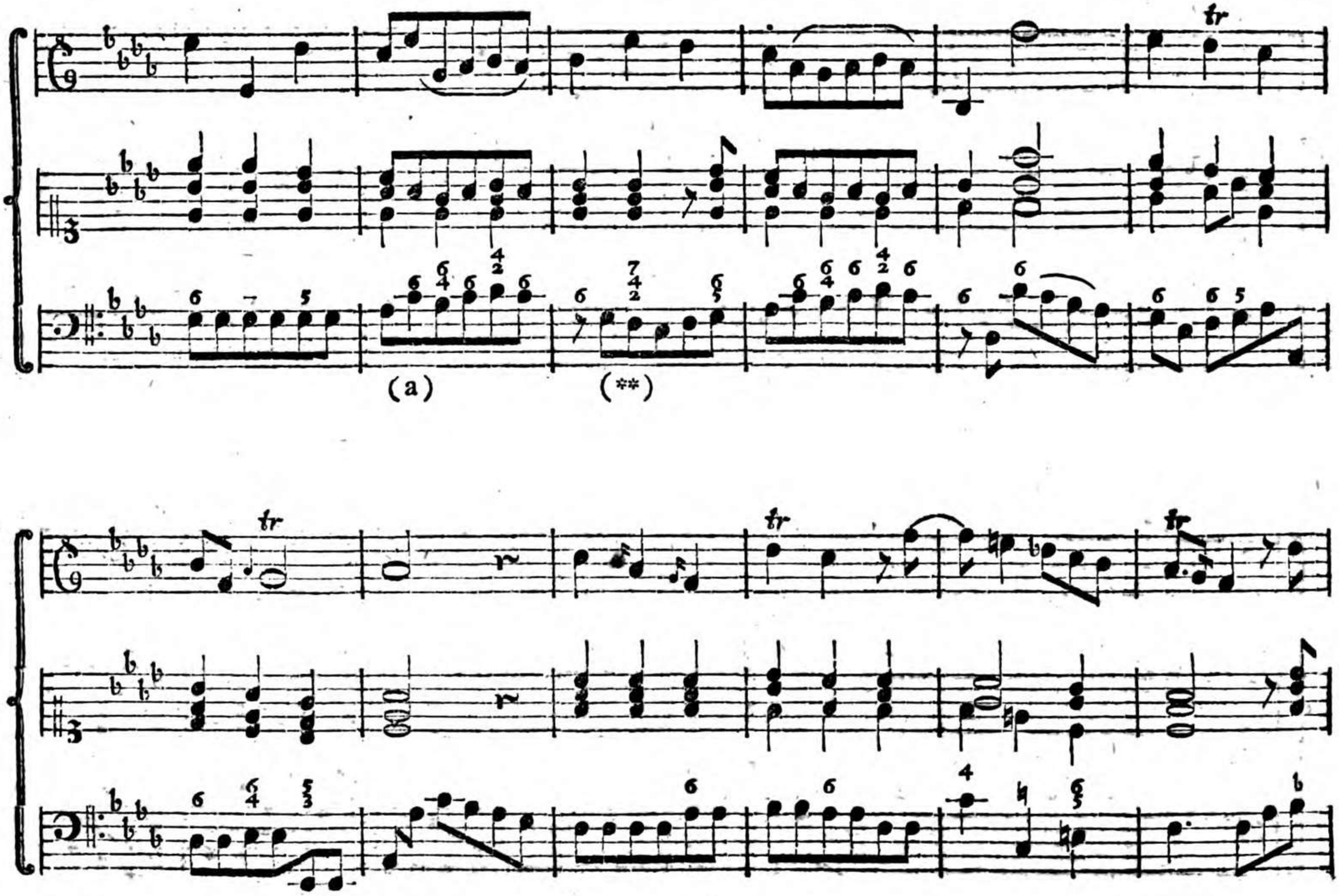
Zur $\frac{3}{2}$ gehöret die 5. Diese Signatur ist auch eine Vorausnahme der $\frac{6}{3}$, als der zweyten Versetzung der kleinsten Septime. Sie ist auch den Molltönen eigen, und hat ihren Sitz auf quinta modi. Die Auflösung geschieht erst in dem zweyten Griffe (*). Bey (a) ist eine Sextenfortschreitung in der Oberstimme, die man auch nur einstimmig mit der rechten Hand accompagniren könnte. Bey (**) ist f eine Wechselnote.

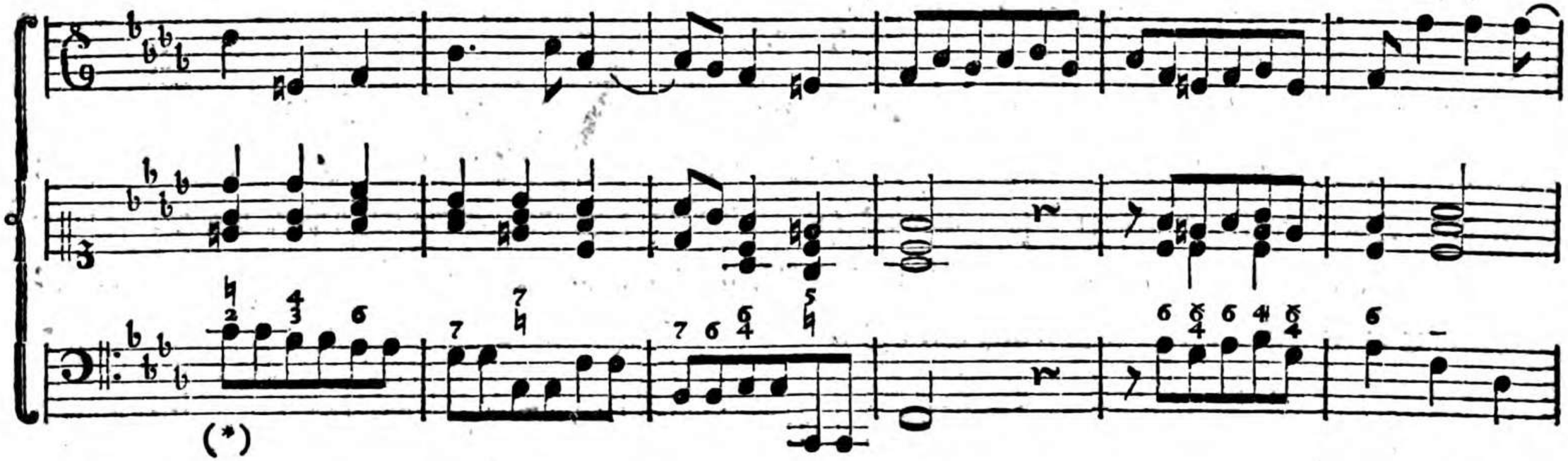
Mesto.

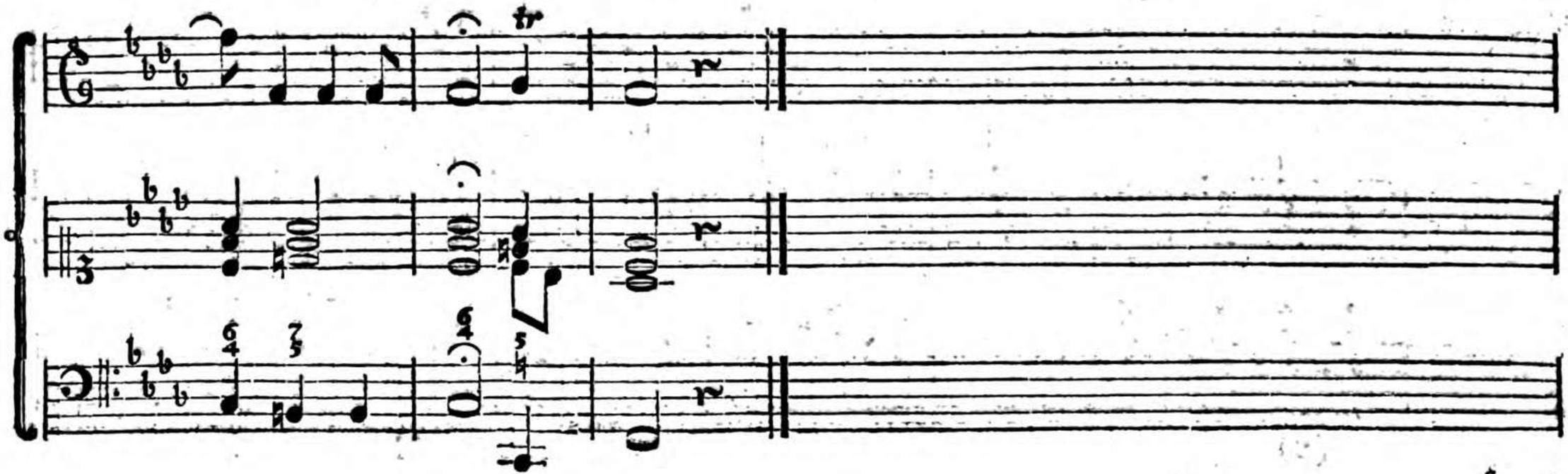
Mesto.



(*)


tr
(a)
(**)
tr
tr
tr



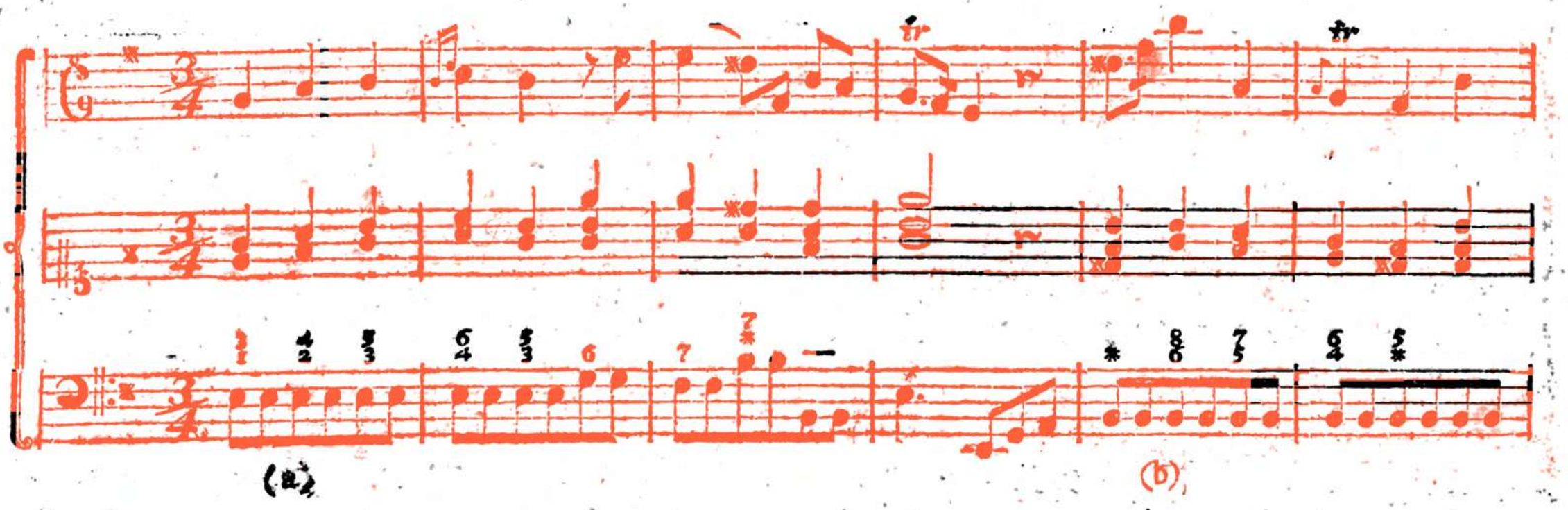


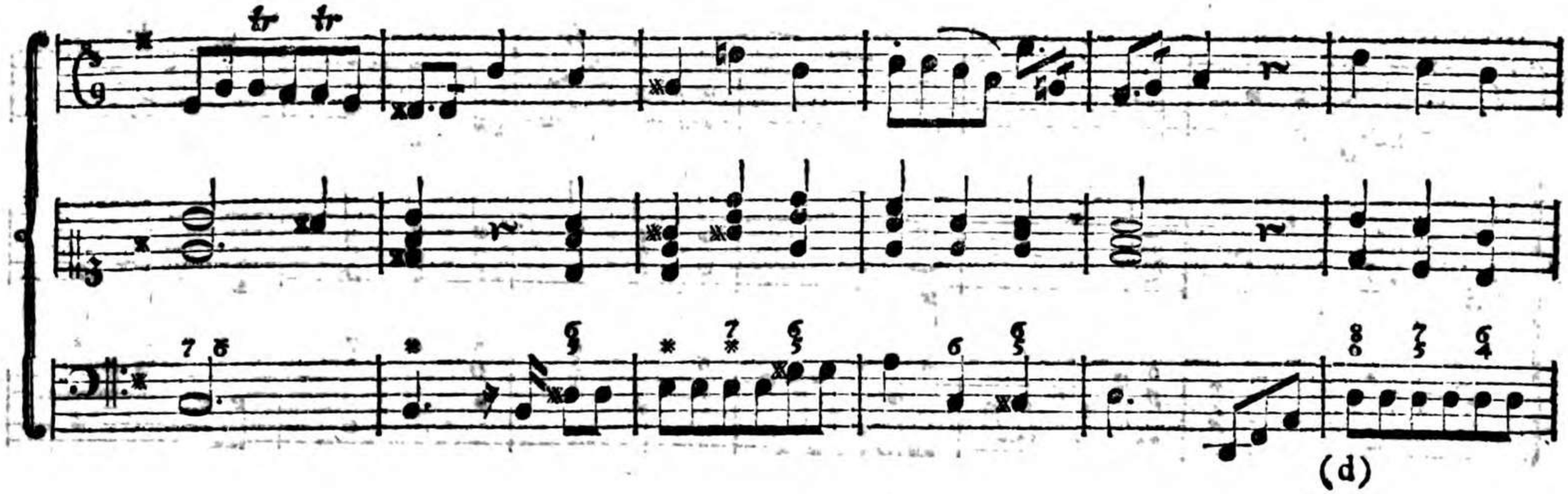
§. 3.

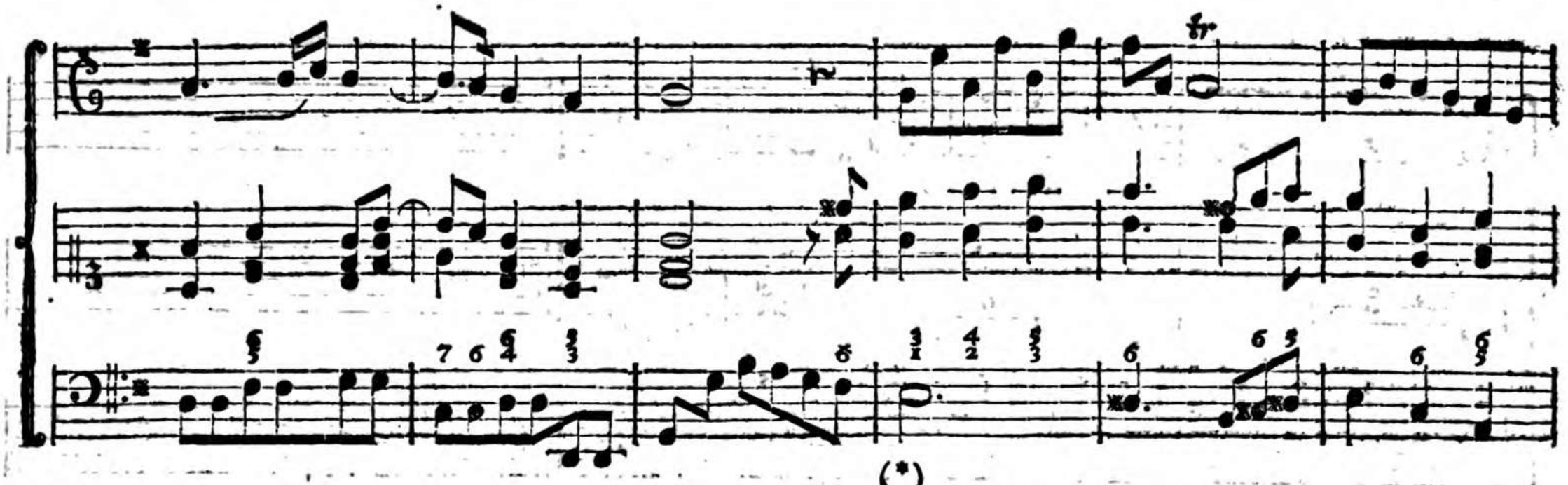
§. 3.

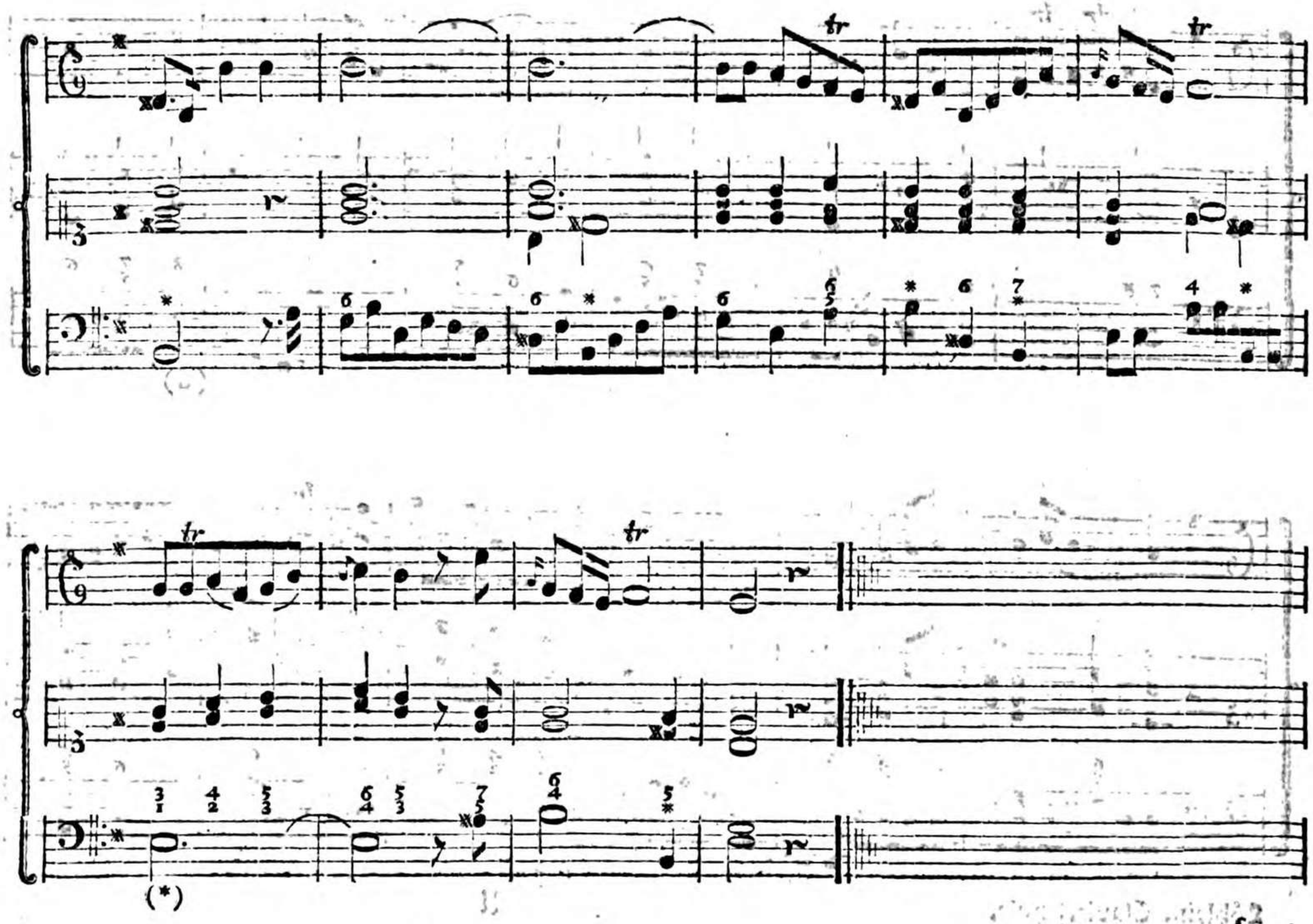
Die $\frac{4}{2}$ kommen zuweilen bey einem Basse vor, der in einem Tone anschlägt (a), oder wohl gar liegen bleibt (*). In diesem Falle wird weiter nichts dazu gegriffen, der Baß resolviret auch nicht, wie es sonsten bey $\frac{6}{2}$ geschieht; sondern diese Signatur ist nur als ein Durchgang in die weiter darauf folgenden Ziffern anzusehen, und gehet gemeiniglich in den Hauptaccord, der auch nur zweystimmig gegriffen wird (a). So ist auch $\frac{8}{8}$ nur eine zweystimmige Fortschreitung in die weiter darauf folgenden Ziffern (b).

Andante.




(d)


(*)



§. 4.

§. 4.

Ich hätte vielleicht dieser Anweisung auch Choräle beyfügen sollen. Es ist wahr, sie sind eine gute Uebung für einen Anfänger, weil man nebst der Harmonie, auch eine Melodie in der äußersten Stimme hat. Allein ich konnte sie nach dem mir vorgesetzten Plane, bey Erklärung der Harmonie nicht füglich anbringen. Ich glaube aber, wer meine gegebenen Beyspiele spielen kann, der wird auch leicht einen Choral spielen; aber nicht umgekehrt. Da auch diese Anweisung mehr auf das Clavier, als auf die Orgel gerichtet ist, und diejenigen, so sich besonders auf die Orgel appliciren, ohnedem genug Choräle spielen müssen, andere aber, die zur Erbauung Choräle spielen wollen, auch schon Choralbücher haben können; so glaube ich, dieses wird hinlänglich seyn, einen, der die Harmonie und das Accompagnement studieren will, auf den rechten Weg zu führen. Beym galanten Style, wo viele Vorschläge in der Melodie vorkommen, fragt sichs, wie muß sich denn der Accompagnist dabey verhalten? müssen die Vorschläge ausgedrückt werden oder nicht? Allerdings, ob sie schon nicht allemal durch Ziffern angedeutet sind. Man muß aber erst gehen können, ehe man tanzen lernt. Einem Anfänger wäre zu viel zugemuthet, wenn man ihm gleich Bendaische Violin Solo vorlegen wollte. Kann einer erst das simple Accompagnement, so wird sich das geschmückte auch schon finden; des Herrn Bachs zweyter Versuch über das Accompagnement, handelt hiervon ausführlich, und ein musikalisches Gehör, wird sich in diesem Falle leicht selber helfen.

§. 5.

Hier will ich noch einmal wiederholen, was ich schon öfters gesagt habe: daß nämlich die Absicht des vorgeschriebenen Accompagnements nicht sey, daß man es just so, und nicht anders greifen müsse; nein, sondern man übe die kleinen Beyspiele auch mit Verwechselung der Intervallen; nur gebe man fleißig Acht auf die äußersten Stimmen, damit bey deren Fortschreitung keine Fehler entstehen. Diejenige Lage ist die beste, die der Melodie am nächsten kommt.

§. 6.

Hat ein Anfänger dieses alles, und überdem auch die Pausen und den Tackt in seiner Gewalt, so wird ihm das Accompagnement einer Arie, Sinfonie, Concerts u. s. w. ein Spielwerk seyn. Man kann alsdann, um die linke Hand gelenksam zu machen, mit Nutzen Bendaische Violin Solo, oder sonst schwere Bäße zu seiner Uebung im Accompagnement brauchen; dadurch wird sie gleichsam aus ihrem Schlafe, worein sie durch die elenden Trommelbässe, die man bey den meisten Sinfonien findet, versetzet worden ist, ermuntert.

§. 7.

Ein Anfänger muß sich bemühen, richtig bezifferte, und von guten Meistern gesetzte Bässe, zu seiner Uebung zu bekommen; weil man von keinem Meister verlangen kann, daß er gleich beym ersten Anblicke einen unbezifferten Baß dem Inhalte des Stückes gemäß, ohne Fehler sollte begleiten können. Doch geht es weit eher an, einen regelmäßig gesetzten Baß, unbeziffert zu accompagniren, als Bässe von den Modecomponisten, die selbst nicht wissen, was vor einen Baß sie ihren zusammen geflickten Melodien geben sollen. Diese guten Herren glauben: daß Spielen und Componiren einerley sey; gerade als wenn es gleich viel wäre, daß wer ein gut geschriebenes Buch lesen könnte, auch weiter nichts brauche, um selbst eines zu schreiben. Sie setzen sich mit ihrem eingebildeten Genie weit über alle pedantische Regeln der Composition weg. Die Harmonie, die Rhytmick, die Verbindung der Sätze u. s. w. sind nur für mittelmäßige Köpfe, und schränken ein so großes Genie, als ihres ist, ein: daher kennen sie selbige öfters nicht einmal den Namen nach. Was kann man von solchen gelehrten Componisten anders erwarten, als Mißgeburten? Ein angehender Accompagnist wird also durch dergleichen elende Bässe verderbet, und ein Musikverständiger wird dabey gähnen.

§. 8.

Da aber doch gleichwohl viele Bässe, zumal bey Arien, Sinfonien, u. s. w. nicht beziffert sind, so entstehet hier die Frage: wie und nach was vor Regeln muß man denn da verfahren? Ich will im folgenden Capitel einen Versuch thun, wie weit man einem hierinnen durch Regeln zu Hülfe kommen kann. Vorher aber noch etwas vom Recitative gedenken.

Das achtzehnte Capitel.

Von der Begleitung des Recitativs.

§. 1.

Was ein Recitativ sey, wird ein jeder, so die Musik übet, wissen. Es ist die musikalische Prosa, und ist, so wohl in Ansehung der Poesie, als Musik, keinen so strengen Regeln unterworfen, als die Arie, oder andere Stücke. Es kommt mit verschiedenen Instrumenten, auch nur mit dem Basse allein begleitet, vor. Im

erſten

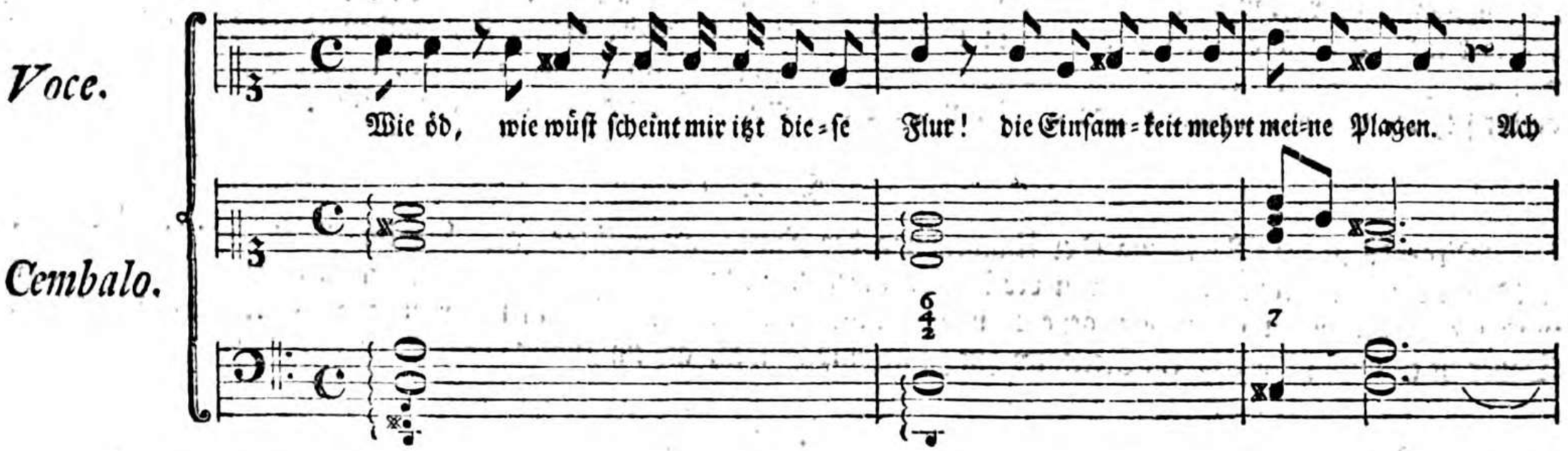
ersten Falle heißt es ein Accompagnement. Hier wird der Tackt in so weit beobachtet, als melodische Figuren im Accompagnement vorkommen. Wenn aber harmonische Aushaltungen langer Noten kommen, so bindet sich der Sänger nicht mehr so genau an den Tackt; und die Begleitung ist verbunden, ihm nachzugeben: deswegen schreibt man die Singemelodie über die accompagnirenden Instrumente. Im zweyten Falle, wo der Baß allein begleitet, bindet sich der Sänger an gar keinen Tackt, und der Accompagnist muß sich nach ihm richten.

§. 2.

Nirgends ist die Versetzung oder Umwendung der Harmonie häufiger, als eben im Recitative; auch geht es mit der Präparation und Resolution der Dissonanzen nicht so gewissenhaft zu, als in andern Stücken, sondern es wird oft so gerade zu in eine entlegene Dissonanz hinein geplumpet, daß man selber nicht weis, wie einem geschieht. Daher ist es auch schwerer, ein Recitativ gut zu accompagniren, als ein anderes Stück.

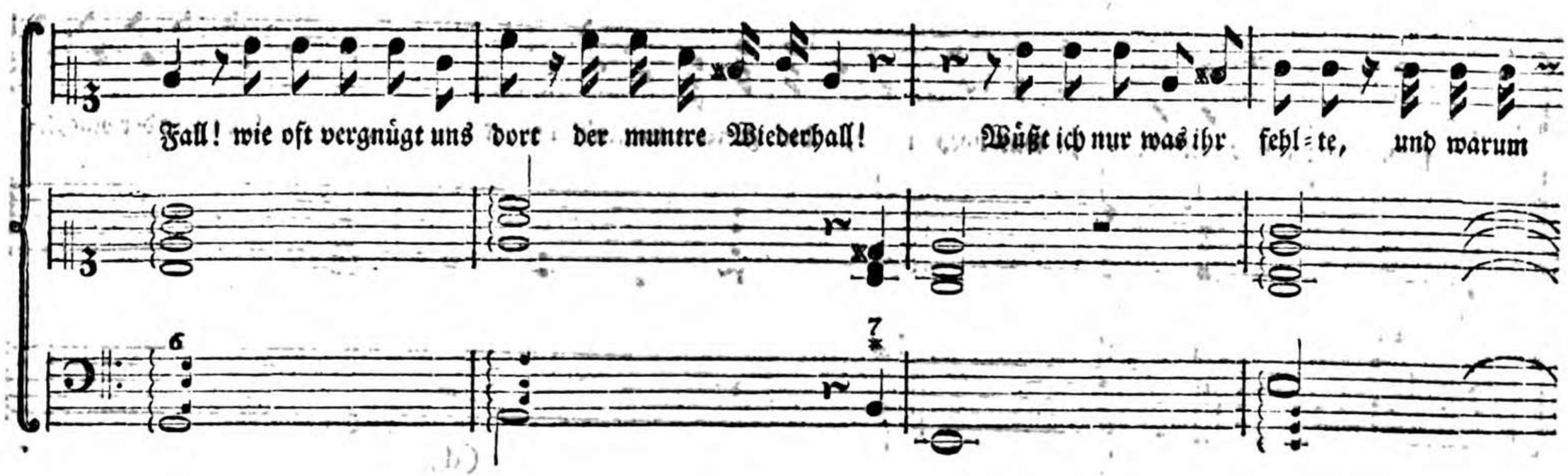
§. 3.

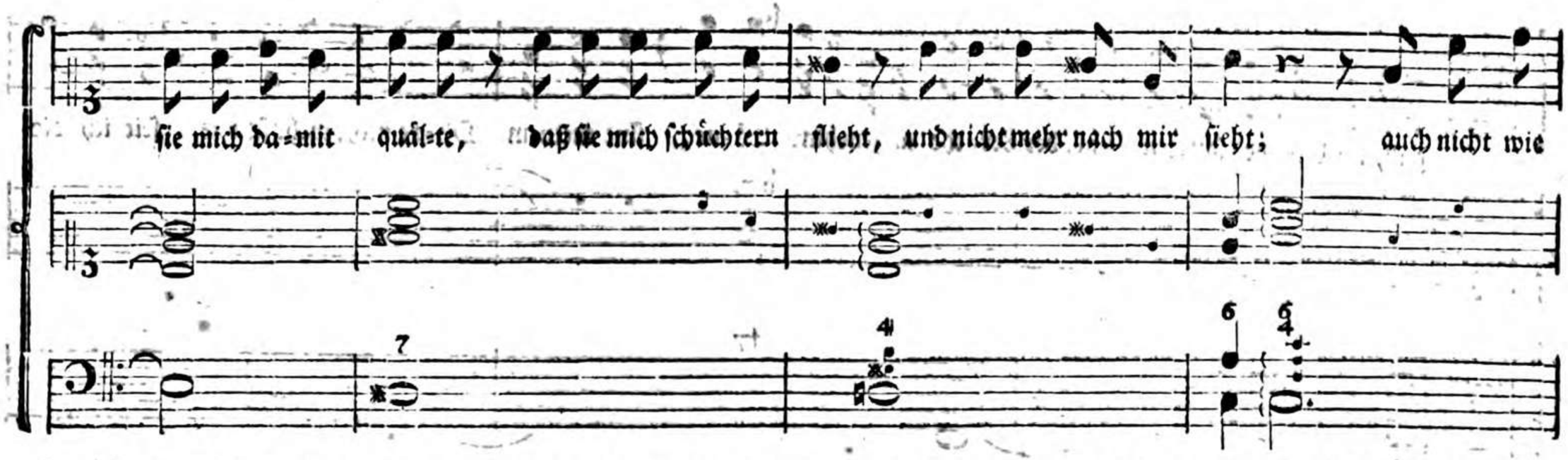
Der Clavieriste muß die Harmonien nicht so gerade zu anschlagen, sondern sie auf verschiedene Art brechen, oder arpeggiren, und sodann liegen bleiben, bis wieder eine neue Harmonie kommt. Bey schweren Intervallen, geschieht dem Sänger eine große Erleichterung dadurch, daß der Accompagnist ihm, nach einem Abschnitte die folgenden Intervalle vorschlägt, und gleichsam in den Mund leget. Dieses ist durch die kleinen runden Nötchen im Discante angedeutet, im Basse bedeuten sie die harmonische Ausfüllung; da kann man sie nach der Brechung aufnehmen, und nur im Haupttone, der mit gewöhnlichen Noten vorgeschrieben ist, liegen bleiben. Ein Beyspiel eines Recitativs ohne Begleitung, mag folgendes aus einem Schäferspiele seyn.



(a) Dieſes ſind die Intervalle, ſo dem Sänger, die Intonation zu erleichtern, angegeben werden. (b) Wenn nach einer Strophe das Accompagnement eine kurze Pauſe hat, worauf zwey Accorde folgen, ſo müſſen ſie kurz angegeben werden.

(c) Wenn





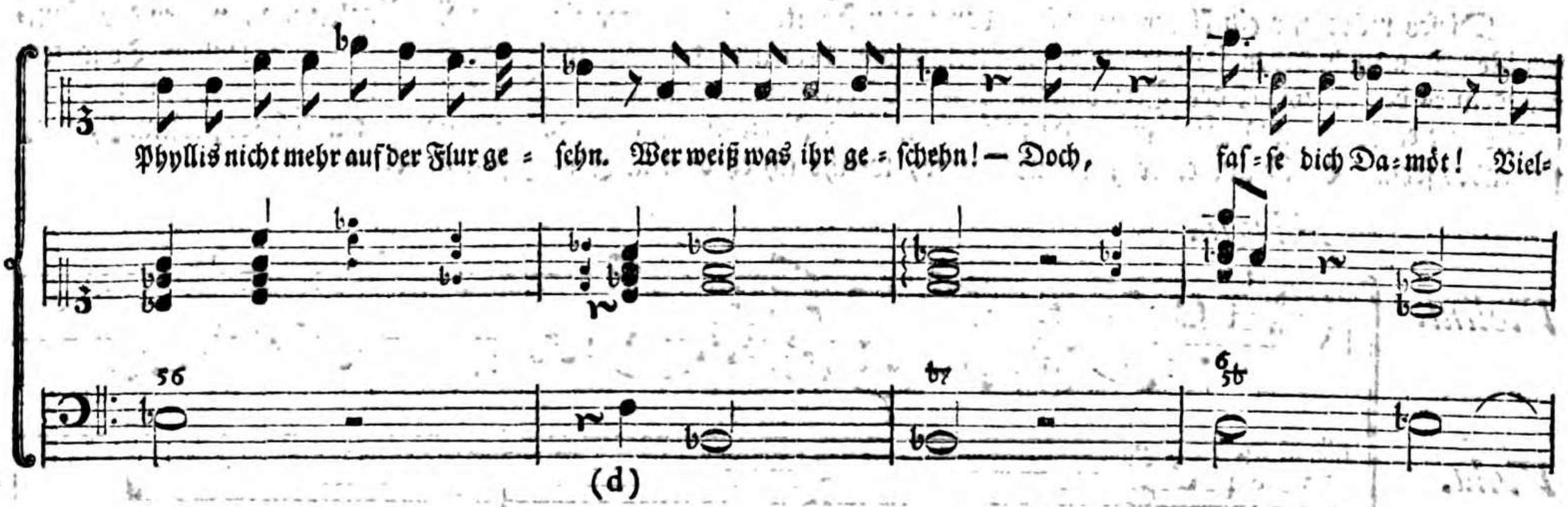
(c) Wenn eine Pause unter der vorletzten Note der Singestimme stehet, so muß das Accompagnement dem Sänger gleichsam das Wort aus dem Munde nehmen, und nicht erst lange warten, bis er die letzte Sylbe ausgesprochen hat.

sonſt mehr mit mir weidet, ja was noch mehr, die ganze Gegend meidet. Das Lied der Nachti-

(d)

gall, im dick=be=laubten Thal, der Ler=che angenehme Tö=ne, ſind meinem Oh=re nicht mehr ſchöne ſeit ich die

(d) Bey den Schlußfällen, die gemeiniglich eine Quinte herunter, in den Schlußton treten, müſſen die Töne kurz angegeben werden.



Phyllis nicht mehr auf der Flur ge = sehn. Wer weiß was ihr ge = schehn! — Doch, fas = se dich Da = möt! Viel=

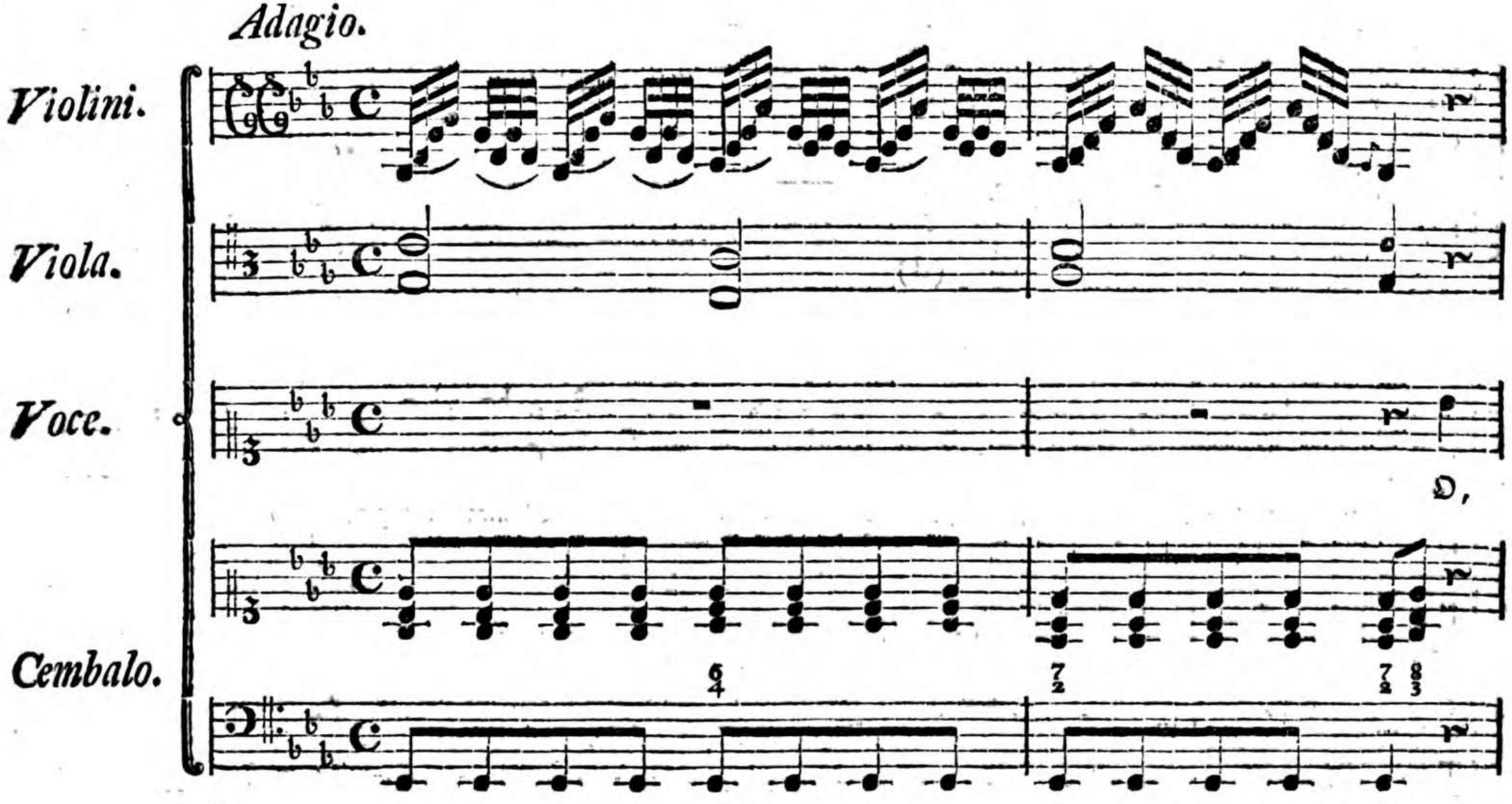
(d)

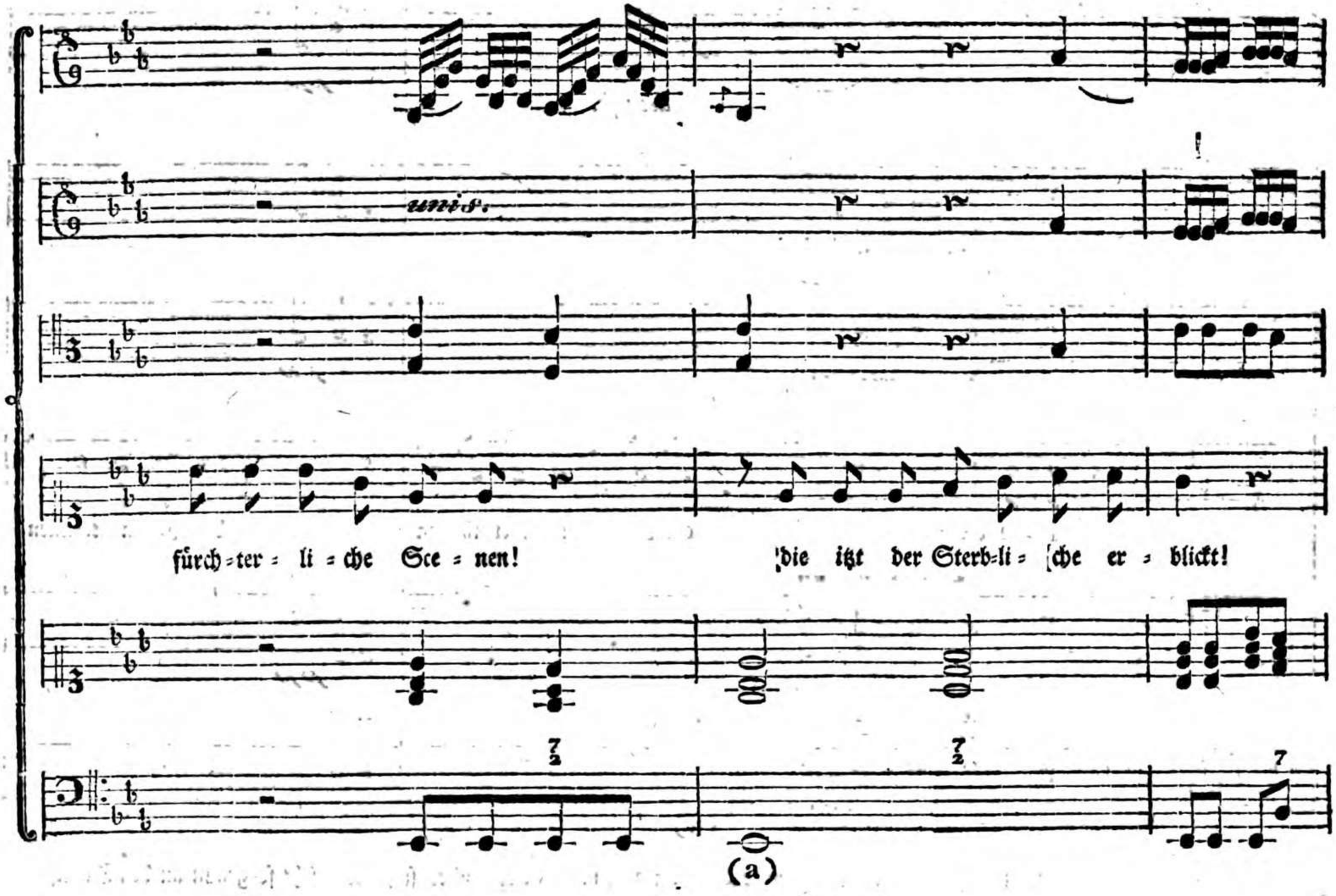
leicht wird dirs ge = lin = gen, daß du sie wieder siehst, und kañst ihr Blumen bringen.

(d)

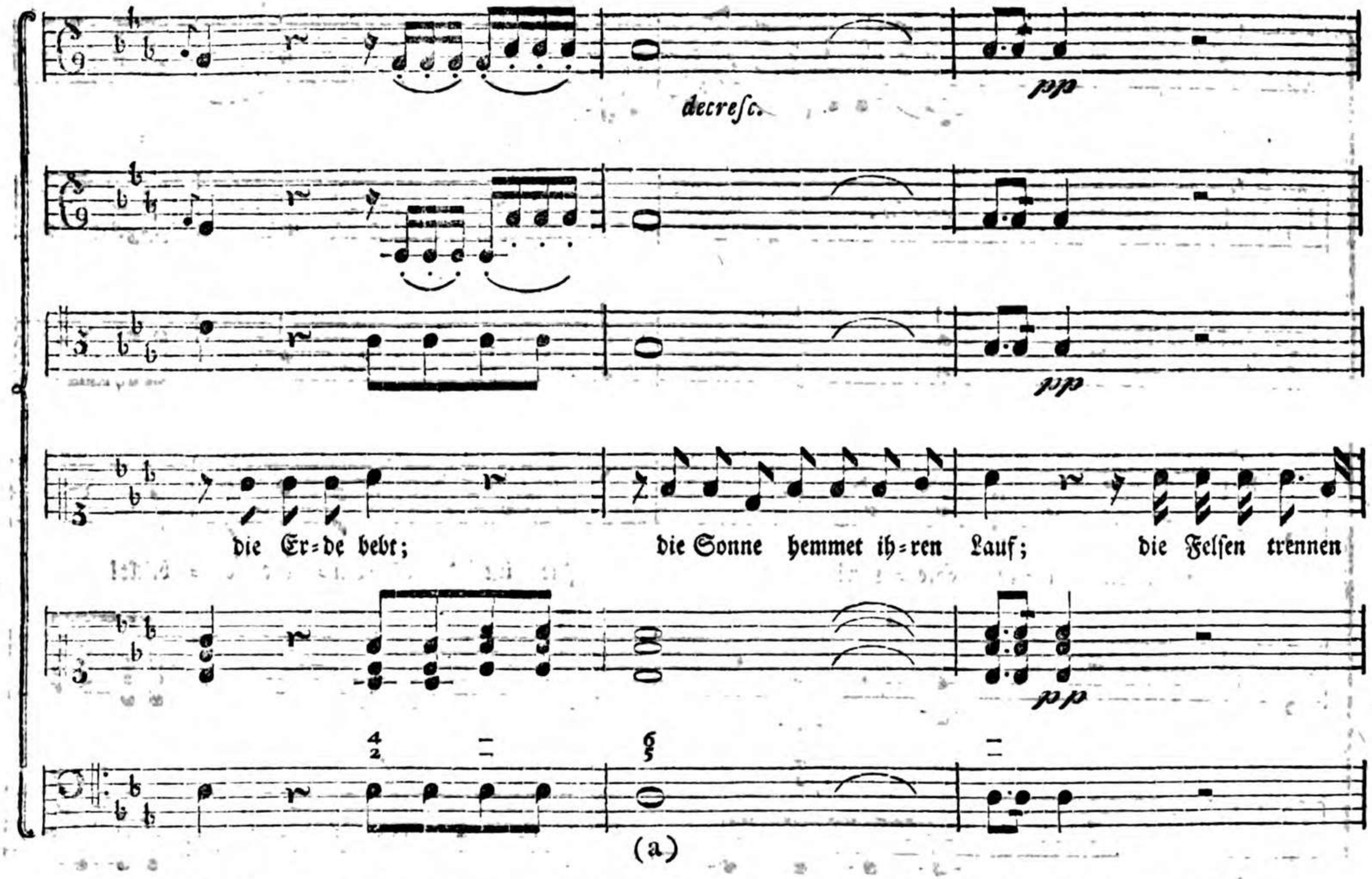
§. 4.

Dieſes wäre alſo ein kleines Beyſpiel von einem Recitative mit einer einfachen Baßbegleitung, wobey der Componiſte ſich gewöhnlicher Weiſe keiner Vorzeichnung bedienet, ſondern willkührlich in den entlegenſten Tonarten, nachdem es der Ausdruck des Textes manchmal erfordert, herum wandert. Daher iſt es wohl ſchwerer, als das Recitativ mit einer vollen Begleitung. Ein Beyſpiel eines Recitativs mit Accompagnement und Vorzeichnung, mag folgendes ſeyn. Es iſt aus einer Paßionscantate, welche ich ehedem in Jena geſetzt habe.



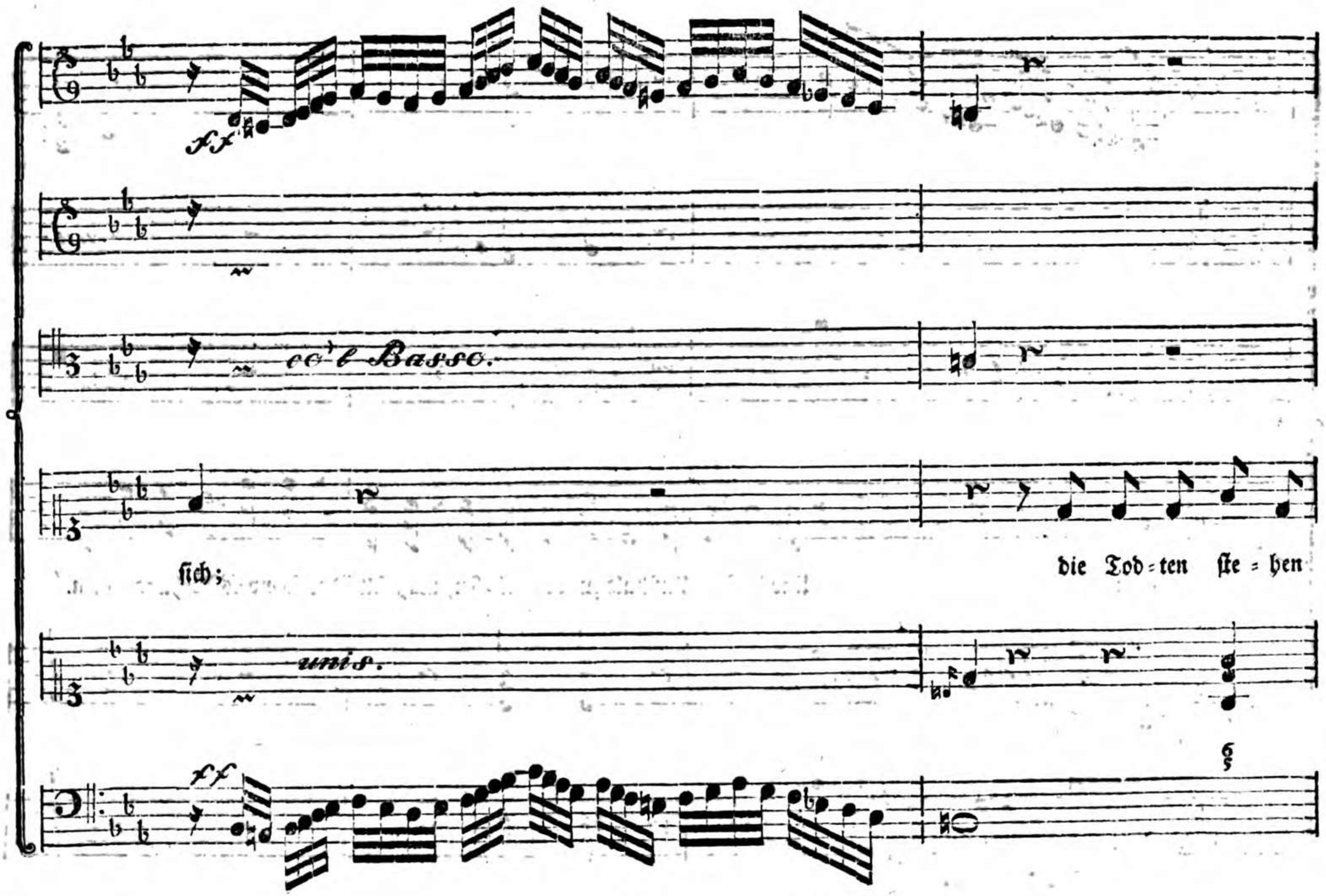

unis.
fürch=ter=li=che Sce=nen!
die itzt der Sterb=li=che er=blickt!

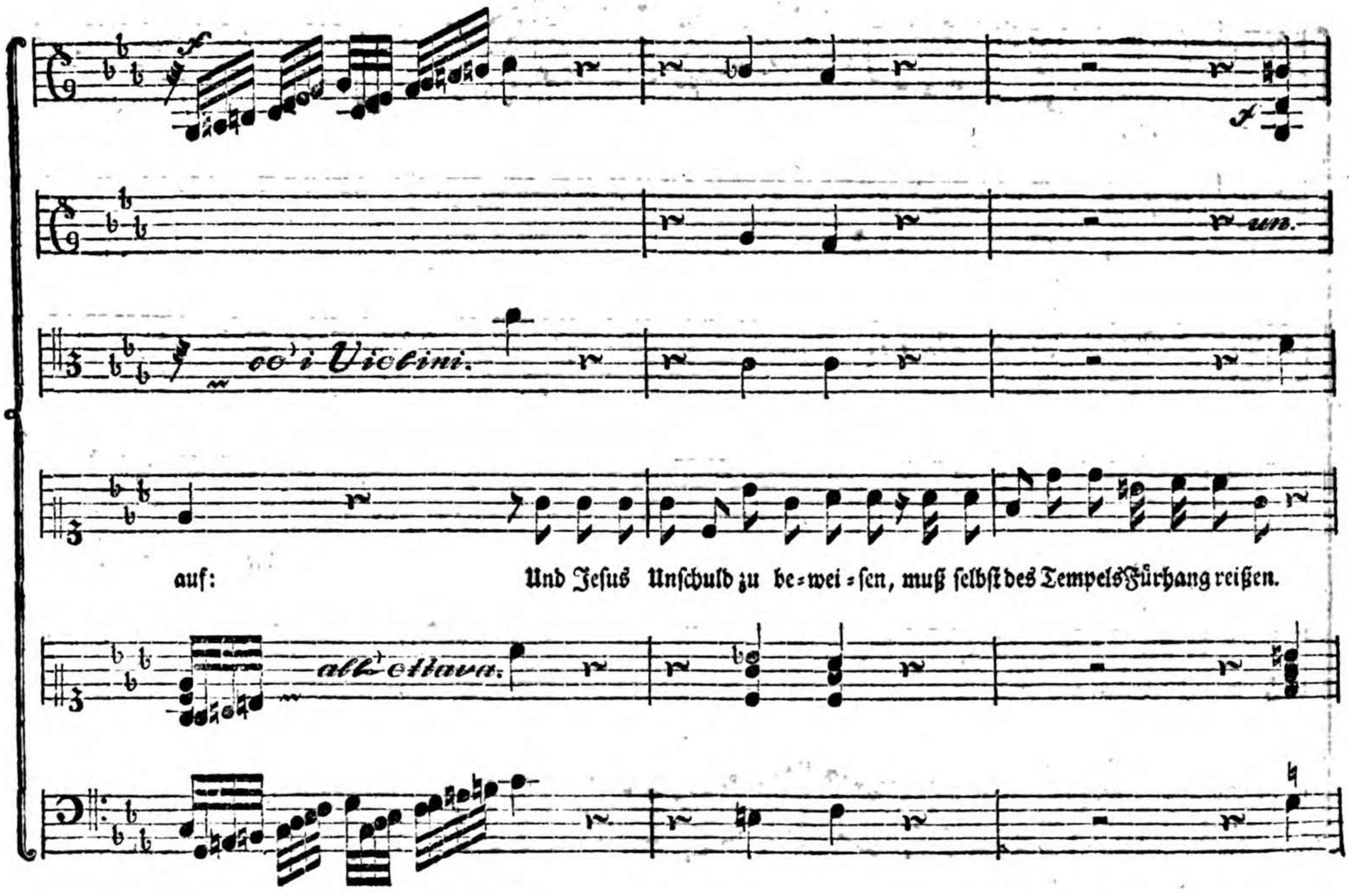
(a)

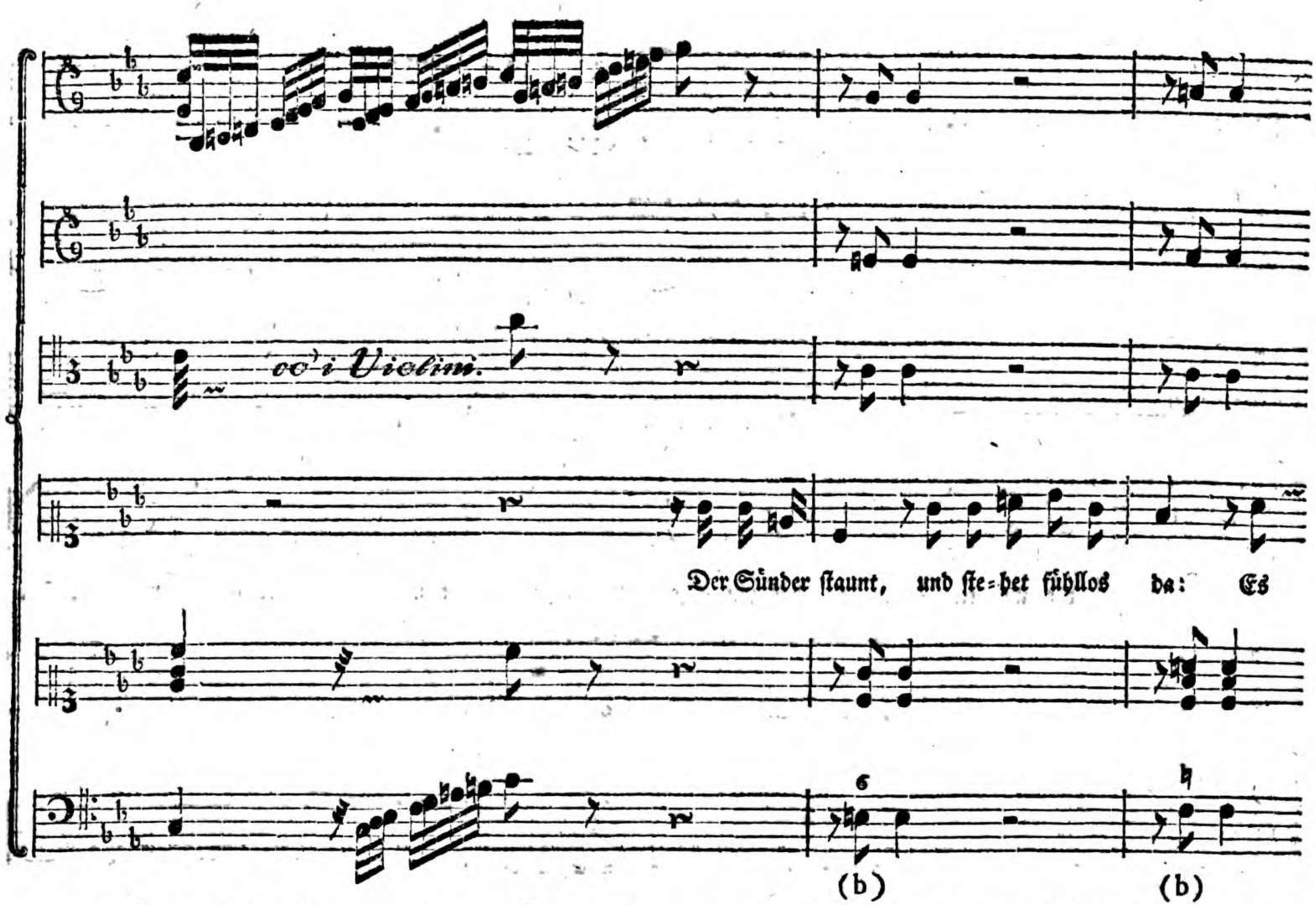


(a)

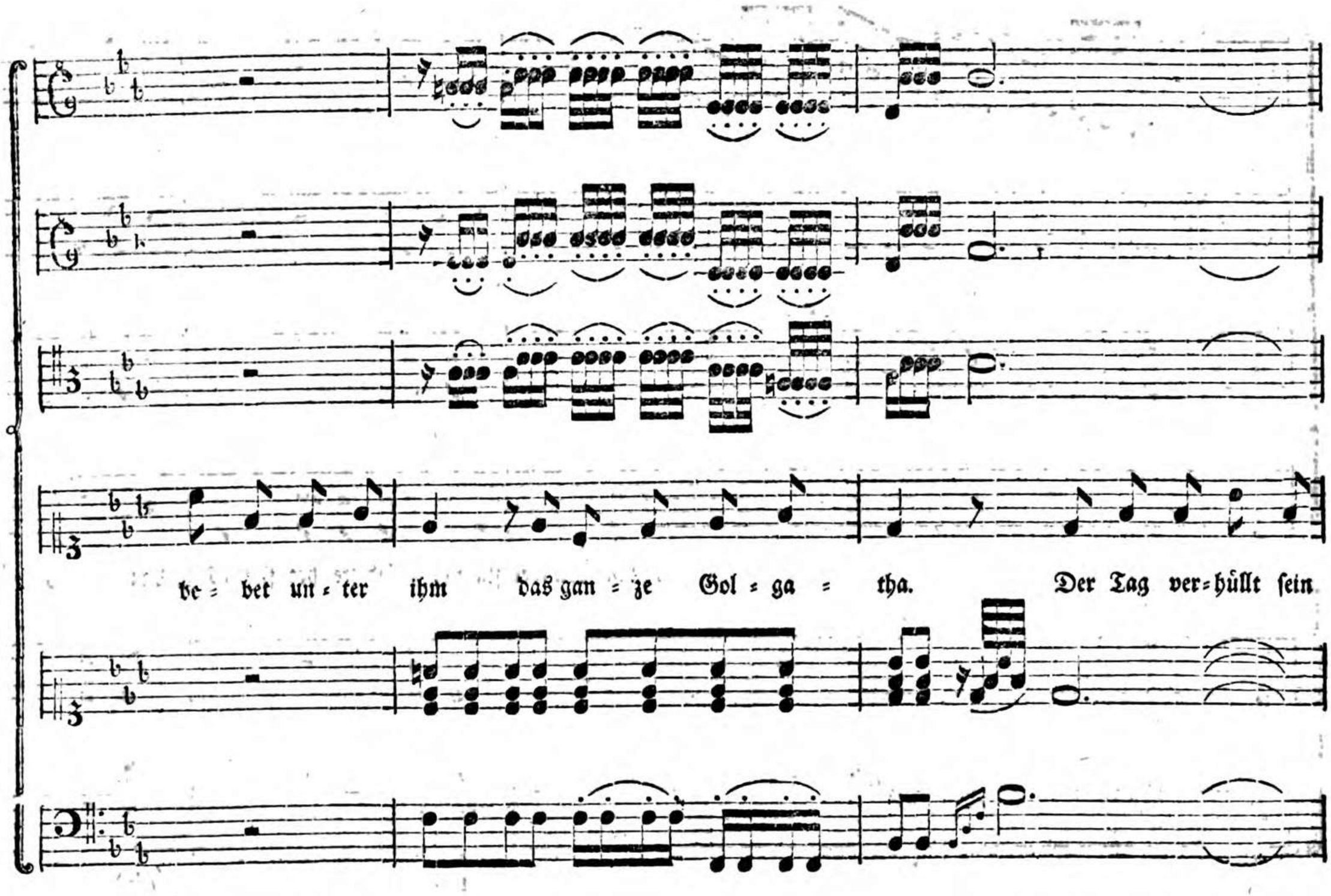
(a) Bey diesen Haltungen muß man auf den Sänger Achtung geben, denn er bindet sich hier nicht so genau an den Tackt.

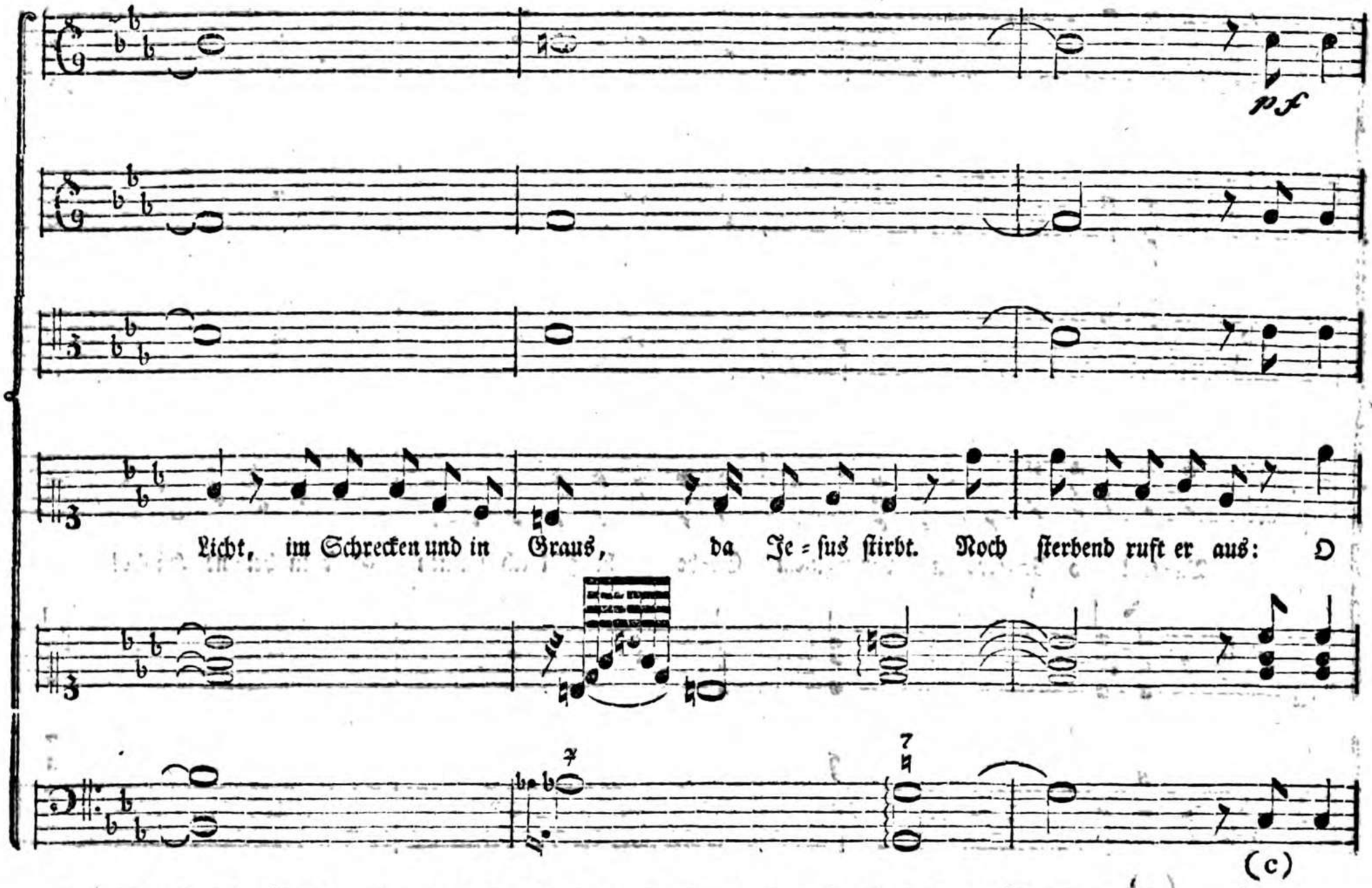

ff
col Basso.
unis.
ff
sich;
die Tod-ten ste-hen


f
un.
oo' i Vicini.
auf:
Und Jesus Unschuld zu be=wei=sen, muß selbst des Tempels Fürhang reißen.
ab ottava.

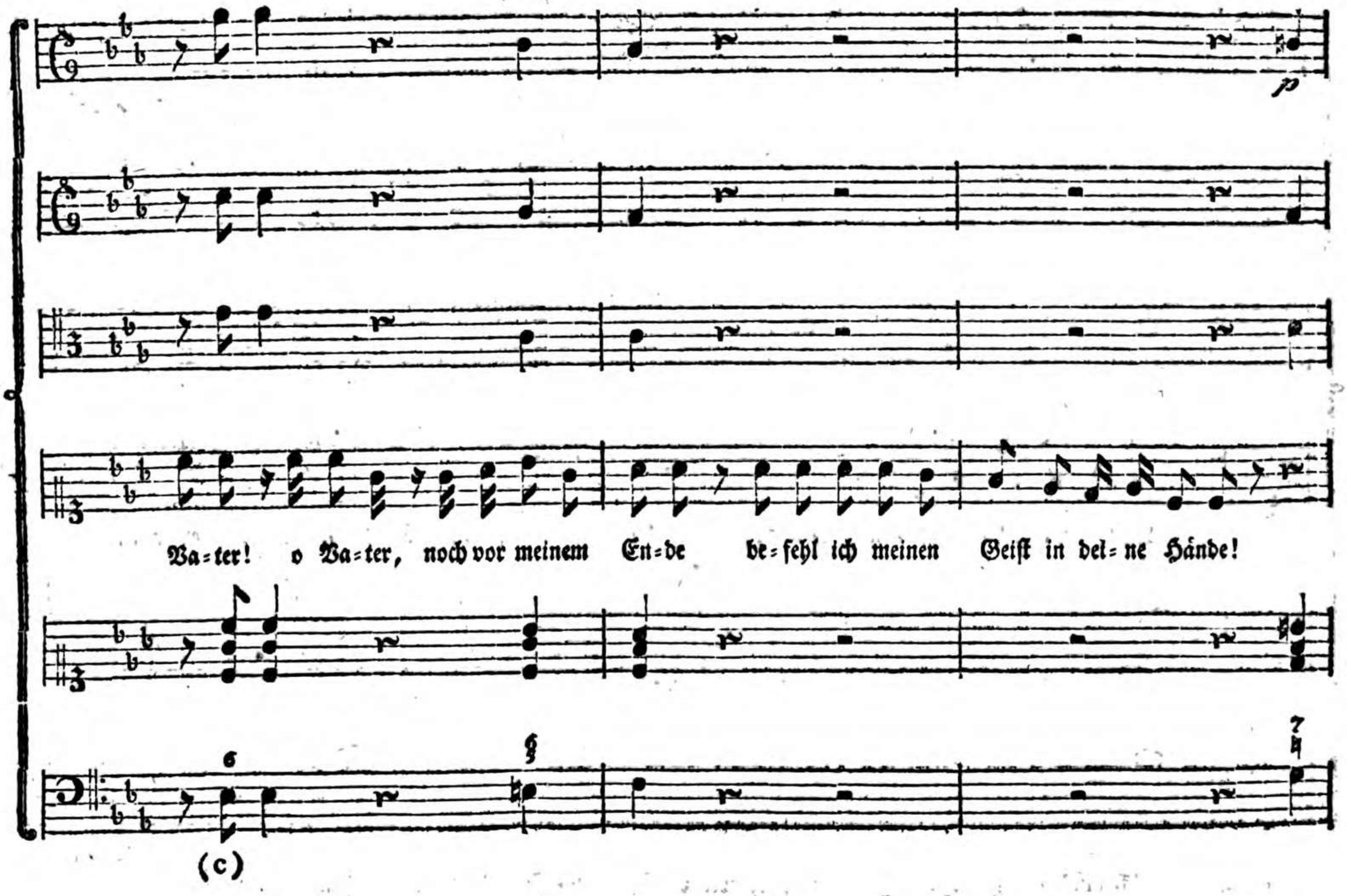


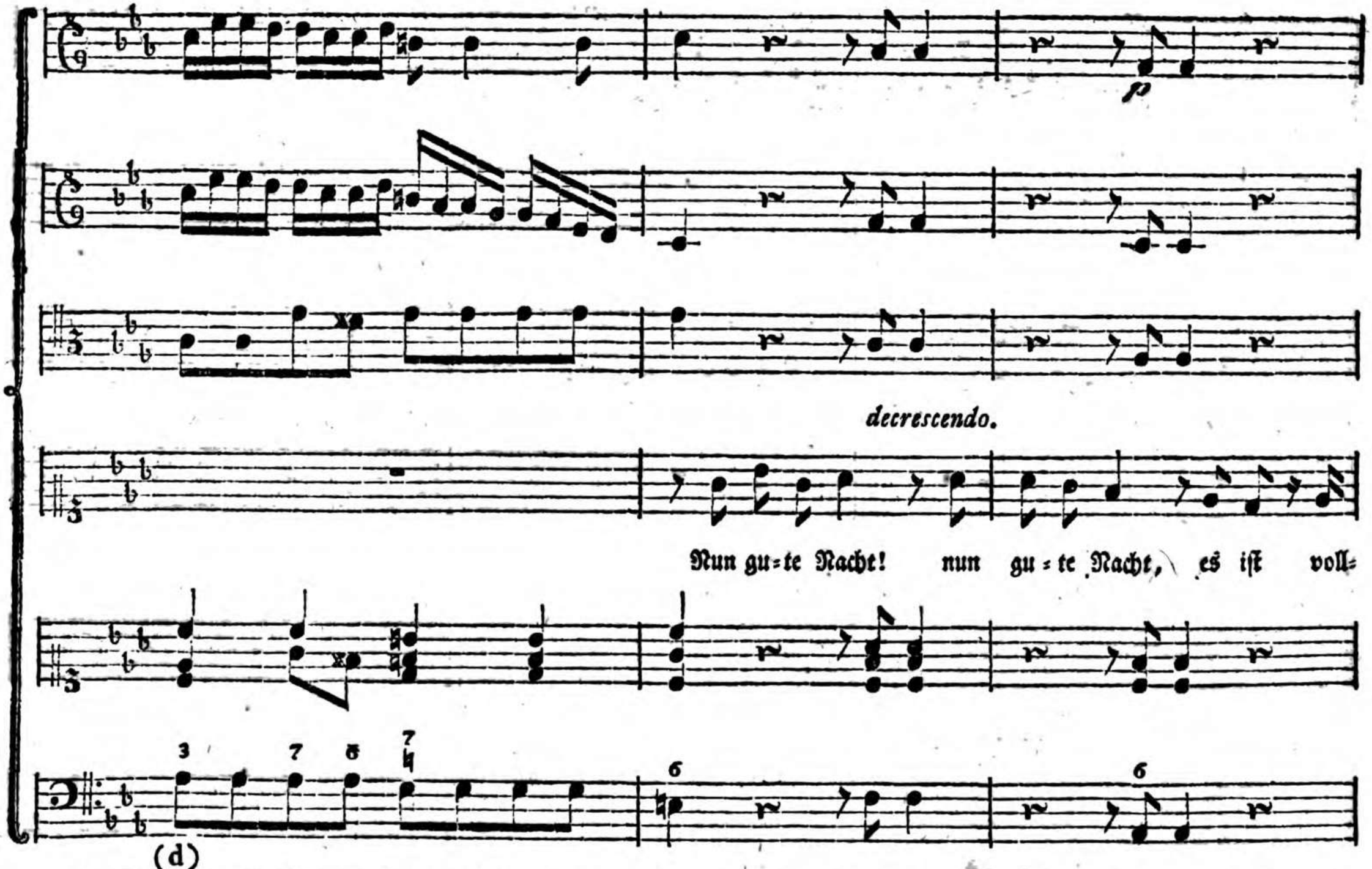
(b) Hier muß das Accompagnement dem Sänger, so zu sagen, die letzte Sylbe aus dem Munde nehmen, und nicht lange zaudern.


be = bet un = ter ihm das gan = ze Gol = ga = tha. Der Tag ver=hüllt sein



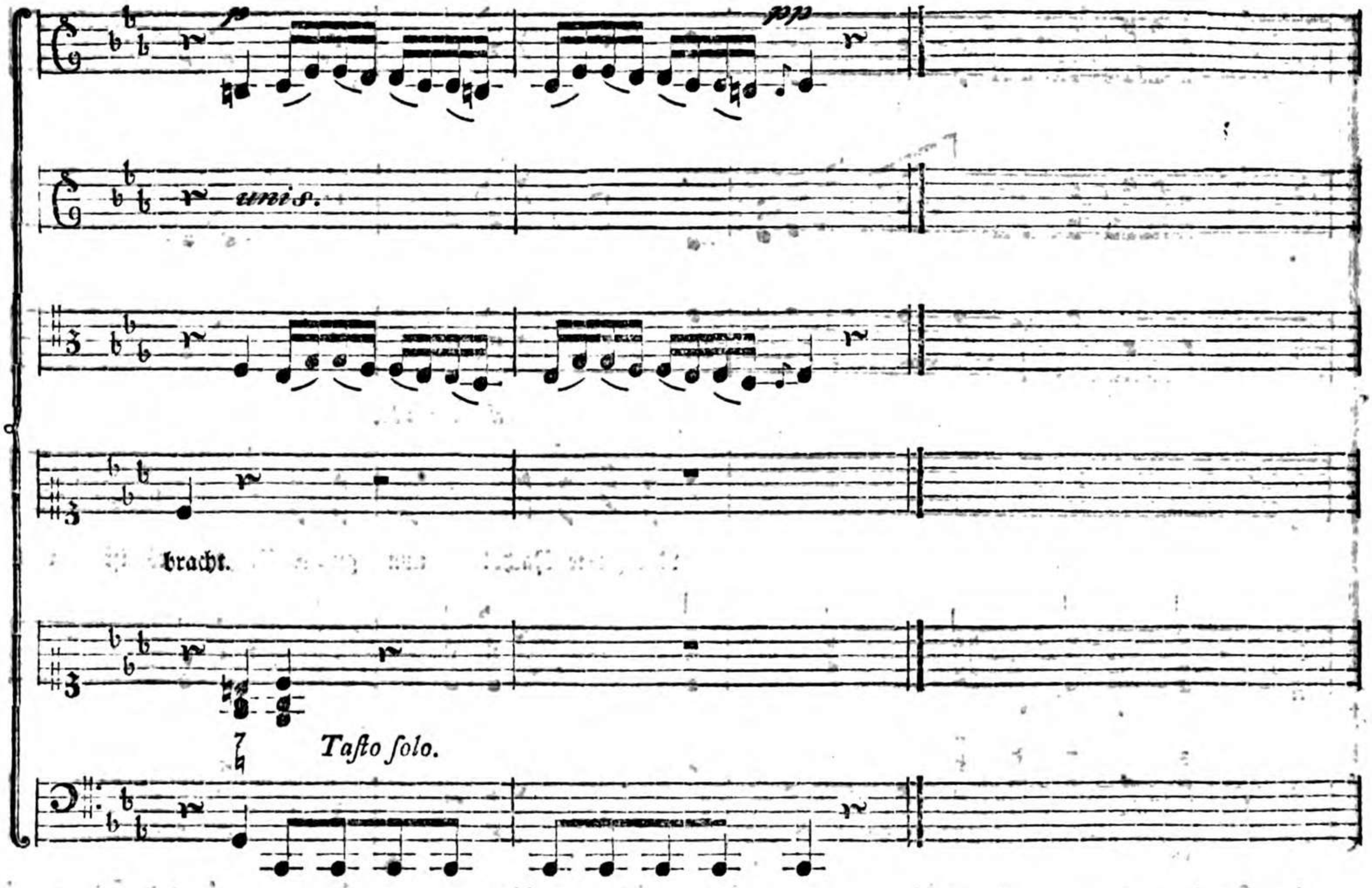
(c) Diese Griffe müssen ganz kurz angegeben werden, wie wir schon im ersten Recitative gesehen haben.


Va=ter! o Va=ter, noch vor meinem En=de be=fehl ich meinen Geiſt in del=ne Hände!
6
(c)



(d) Hier ſcheint es, als wenn ein ordentlicher Schlußfall käme: der Baß aber nimmt einen andern Weg. Man muß alſo genau Achtung geben, indem der Baß öfters Schleifwege nimmt.

decrescendo.



§. 5.

§. 5.

Wenn zwischen dem Recitativ, arioso, poco andante, oder a tempo stehet, so muß so lange strenge nach dem Tackte gespielet werden, bis wieder Recitativ stehet. Des Raums wegen will ich kein Exempel mehr geben. Ich glaube auch, dieses wird zur Absicht genug vom Recitative gesagt seyn. Wenn der Sänger die Noten vor Augen hat, und sonst tonfest ist, so braucht man ihn eben nicht durch das allzu viele Vorschlagen zu beschämen. Jedoch ist es selten ohne Nutzen: und auf dem Theater, wo die Sänger auswendig recitiren, ist es unentbehrlich. Ueberhaupt ist das Recitativ am besten aus der Partitur zu accompagniren. Dieses erfodert aber wohl mehr, als einen angehenden Accompagnisten. Doch wird ein aufmerksames Ohr, und gute Beurtheilungskraft, auch hier das beste thun.

Das neunzehnte Capitel.

Von den Kunstgriffen, einen unbezifferten Baß zu accompagniren, und den damit verknüpften Ausweichungen der Töne.

§. 1.

Dieses ist eine Materie, die sich unmöglich in ihrem ganzen Umfange durch Regeln einschränken läßt; denn so mannichfaltig die Harmonie ist, so mannichfaltig sind ihre Wendungen. Indessen kann man doch in so weit, mit einiger Zuverläßigkeit errathen; wohin sich die Melodie durch die Harmonie wendet, und dazu die Griffe aus dem Stegreife erfinden; in so weit der Componist bey den natürlichen und gewöhnlichen Ausweichungen bleibet. Deswegen muß man sich erst damit bekannt machen, ehe man daran denken kann, einen unbezifferten Baß zu accompagniren.

§. 2.

Es ist bekannt, daß ein jedes musikalisches Stück einen gewissen Ton zum Grunde hat, in welchem es anfängt und schließt. Es würde aber zum Eckel werden, wenn man immer aus einem Tone pfeifen wollte. Daher weicht man in Nebentonarten aus, so dem Haupttone am nächsten verwandt sind.

§. 3.

Nun fragt sichs, was sind denn das für Nebentonarten? Dieses zu erklären, weis ich kein bequemer Mittel, als den Quintenzirkel im sechsten Capitel, wo die Accorde mit ihren Vorzeichnungen Quintenweise sich in einen Zirkel einschließen. Im Keller und Sorgen, ist er noch compendiöser zu übersehen. Man nehme also einmal die Tonart c Dur an, da finden sich weder x noch b, in der Vorzeichnung, und wäre also der nächste Verwandte von c Dur, der Vorzeichnung nach, a Moll; wenn nicht die Chorda dominans, oder die Quinta modi, die Herrschaft der ersten Ausweichung hätte. Diese ist der nächste Nachbar rechter Hand von c, und macht sich durch ein Erhöhungszeichen vor Septima modi x f känntlich. Wenn also in der Melodie x f vorkommt, so ist es ein sicheres Kennzeichen, daß sich nunmehro die Melodie aus ihrem Haupttone c, in die Quinte g gewendet habe; und der Accompagnist richtet seine Griffe nicht mehr nach der Tonart c, sondern nach g, ein. Kommt nun wieder ein ♮f, so ist es ein sicheres Kennzeichen, daß sich die Melodie wieder ins c wende, und man darf alsdenn kein fis mehr im Accompagnement hören lassen. Nunmehr wendet sich die Melodie gemeiniglich in die Sexte, oder Quarte, der Haupttonart. Die Sexte a Moll ist der Vorzeichnung nach einerley mit c Dur, wird aber gleich an xg erkannt. Die Quarta modi f Dur mit d Moll, ist der nächste Nachbar linker Hand, und macht sich durch ein b, vor dessen quarta h, känntlich; und hierauf muß der Accompagnist aufmerksam seyn.

§. 4.

Ob nun schon e Moll mit g Dur, und d Moll mit f Dur, einerley Vorzeichnung haben, so unterscheiden sich doch erstere durch ihre erhöhete Septime von den letztern, worauf ein Accompagnist fleißig Acht haben muß. Wenn er nur das Gehör zu Hülfe nimmt, so wird es ihm so leicht nicht fehlen, zu errathen, in welcher Tonart sich der Gesang befinde. Was nun von c Dur und a Moll gesagt ist, das gilt von allen übrigen Tonarten.

§. 5.

Die Ausweichungen also des modi maioris sind: in die Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte. In die Septime weicht er nicht aus. Die Ausweichungen des modi minoris sind: in die Terz, (dieses ist, wie die Quinte im Durtone, die erste Ausweichung des Molltons) Quarte, Quinte, Sexte und Septime. In die Secunde weicht der Mollton nicht aus, und zwar aus der nämlichen Ursache, wie bey dem Durtone, nicht in die Septime, weil er keine reine, sondern eine falsche Quinte in der natürlichen Tonleiter hat, daher wird er auch trias deficiens

deficiens genennet. Bey einer Quintenfortschreitung mit Accorden, kann man ihn nicht entbehren, wie wir im neunten Capitel gesehen haben.

§. 6.

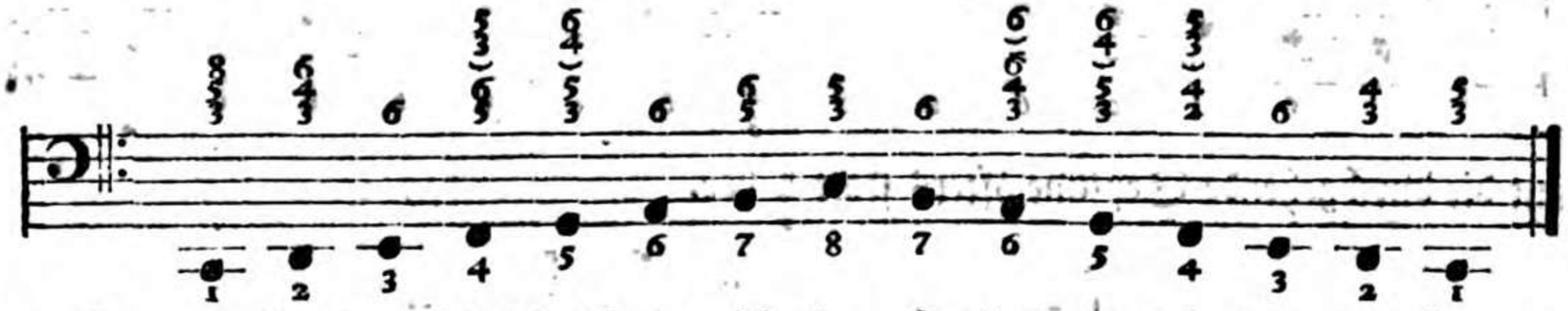
Dieses wären also die Kennzeichen der Ausweichungen. Nun fragt sichs, wie soll man denn eine jede Tonart natürlich begleiten? Dieses soll itzt gezeiget werden.

§. 7.

Meine Leser werden keine neue Erfindung eines natürlichen Accompagnements von mir erwarten; denn ich weis kein natürlichers und bessers, als was Heinichen, und nach ihm Keller hat. Auf diesen letzten will ich sie weisen. Seite 29. bis 67. wird man fast alles finden, was hieher gehöret. Da ich aber einmal versprochen, auch etwas von dieser Materie zu berühren, und es auch eine ordentliche Abhandlung vom Accompagnement erfodert; so werde ich das nothwendigste hier-mitnehmen.

§. 8.

Die natürlichste Art, die Durtöne in ihrer diatonischen Fortschreitung zur Octave zu begleiten, ist folgende: NB. Die oben stehenden Ziffern bedeuten das Accompagnement, und die untenstehenden die Fortschreitung durch die Intervallen.

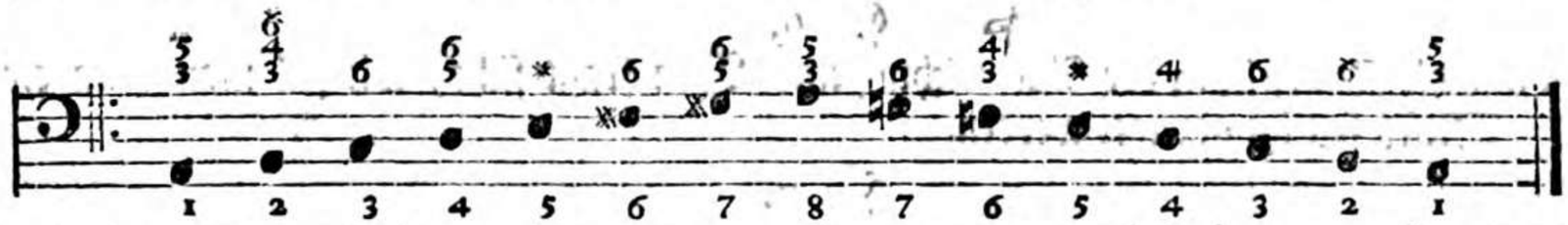


Wenn aber die Quarte nicht hinauf in die Quinte schreitet, so nimmt man statt $\frac{6}{5}$, den Hauptaccord. Beym Absteigen hat die Septime, die Sexte und die Quarte eine andere Begleitung, als beym Aufsteigen, wie aus obigen zu sehen. Die Quarte und Quinte können im Aufsteigen, erstere auch mit $\frac{5}{3}$, die Quinte aber mit $\frac{6}{4}$ begleitet werden. Desgleichen die fallende Sexte mit 6, die Quinte mit $\frac{6}{4}$, und die Quarte mit $\frac{5}{3}$; welches die mit - unterstrichenen Ziffern weisen. Doch ist die erste Art die gebräuchlichste.

§. 9.

Die Molltöne haben eben die Begleitung, als die Durtöne. Sie haben in ihrer Tonleiter aufwärts die große Sexte und Septime, welche nicht in der Vorzeichnung natürlich da sind, sondern durch Erhöhungszeichen müssen

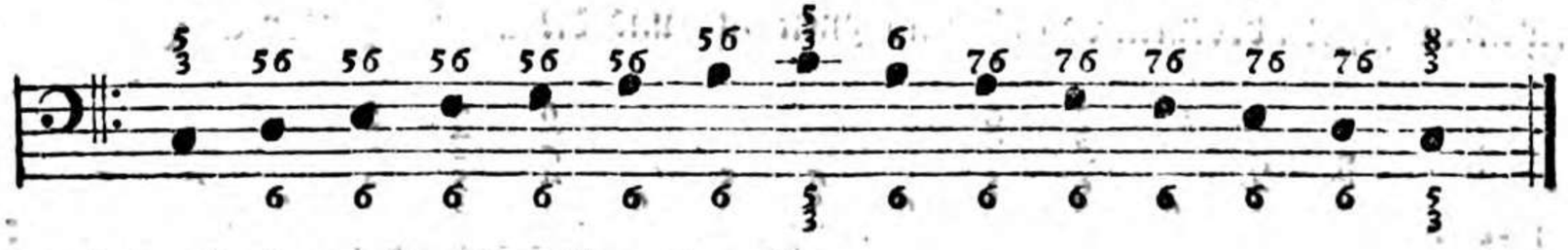
müssen gemacht werden. Im Heruntersteigen aber gehen sie durch die kleine Septime und Sexte, wie es ihre Vorzeichnung mit sich bringt, wie wir schon im fünften Capitel §. 4. gesehen haben.



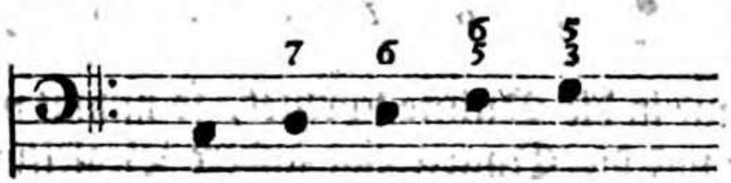
Anmerkung. Dieses natürliche Accompagnement ist alles schon einzeln vorgekommen. Denn bey der Sextenharmonie heißt es: Die Sexte gehöret auf die Terz und Sexte der Tonart. Die $\frac{6}{5}$ auf die Quarte und Septime. Die $\frac{4}{2}$ auf die fallende Quarte. Und die $\frac{4}{3}$ auf die Secunde.

§. 10.

Es kann aber auch diese diatonische Fortschreitung mit verschiedenen andern Harmonien begleitet werden. Z. E.



Auch kömmt die durchgehende Septime öfters statt $\frac{6}{3}$ vor.



Doch ist die erste Art die natürlichste.

§. 11.

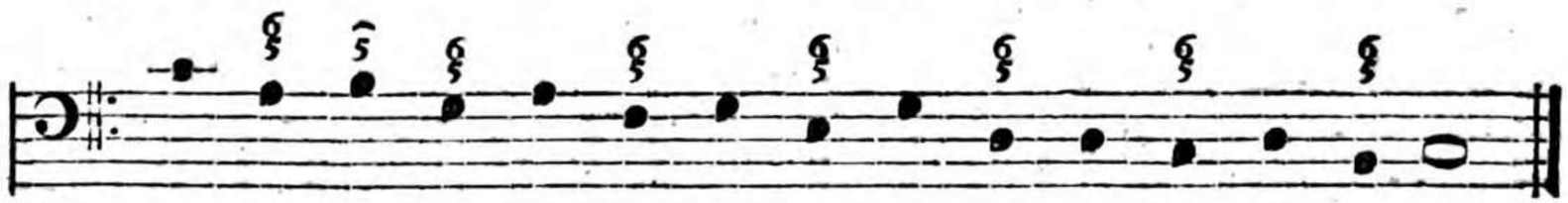
Nach diesem natürlichen Accompagnement richtet man seine Griffe ein. Wenn also z. E. das Stück aus dem c gienge, so accompagniret man nach der natürlichen Tonleiter von c so lange, bis sich ꝛc. entweder im Basse,

oder

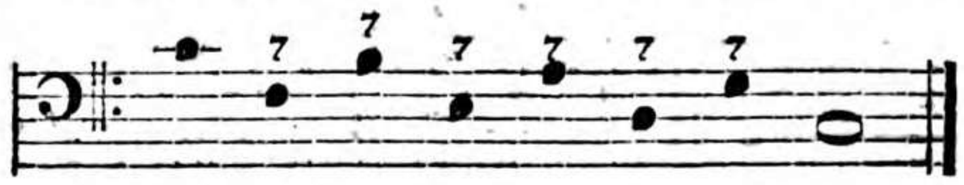
oder in den Mittelſtimmen hören läßt, alsdenn iſt es ein ſicheres Kennzeichen, daß ſich nunmehro der Geſang in die Quinte g gewendet habe. Nun darf ich das Accompagnement nicht mehr nach der Tonart c einrichten, ſondern ich nehme nun auch in meinem Accompagnement g zum Grunde, und ſo auch bey den übrigen Ausweichungen, wovon die Kennzeichen ſchon §. 3. angegeben worden ſind. Zu einem ſolchen mit x bezeichneten Grundtone, wenn er einen Grad aufwärts ſteiget, kann man ſicher $\frac{6}{5}$ nehmen. In den Molltönen hat ein ſolcher Ton öfters die kleinſte Septime.

§. 12.

Der Baß aber ſchreitet ſelten in dieſer Ordnung fort; ſondern es kommen auch Sprünge und außerordentliche Gänge mit unter vor. Was iſt denn da zu thun? Wir wollen verſuchen, wie weit man es errathen könne: Wenn folgende Fortſchreitung vorkommt, da der Baß eine Terz fällt, dann eine Secunde ſteigt, und ſo fort, ſo hat allemal die gefallene Terz die $\frac{6}{5}$ bey ſich. Z. E.



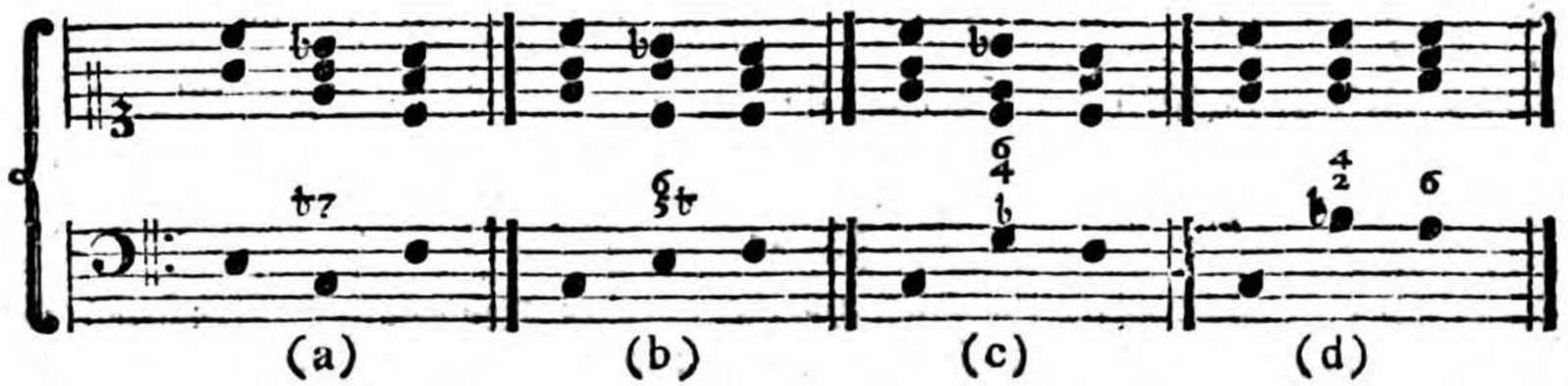
Ingleichen, wenn eine Quintenfortſchreitung kömmt, ſo wird ſie mit Septimen begleitet.



§. 13.

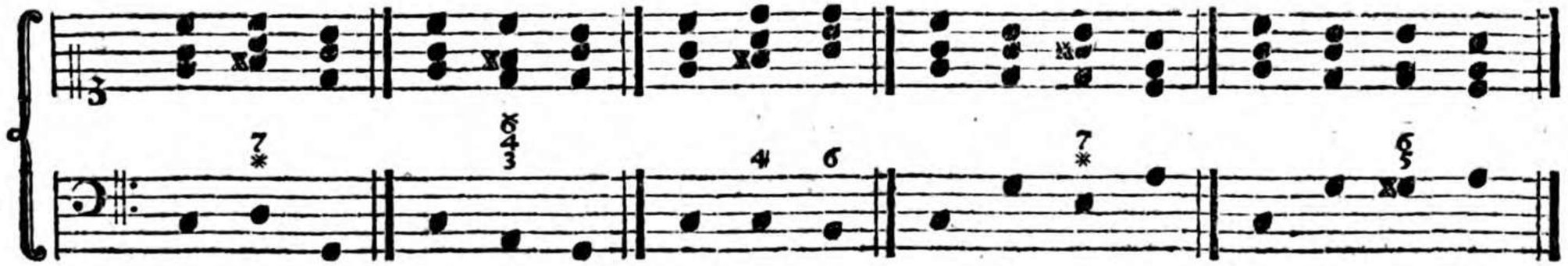
Die Ausweichungen des Durtons in die Quarte, und des Molltons in die Sexte, wird durch ein Erniedrigungszeichen vor deren quarta modi, oder erniedrigten Septime der Haupttonart, kenntlich. Dieſes wäre, c zum Grunde genommen, bh. Findet ſich nun dieſes im Baſſe, ſo kann man ſicher $\frac{6}{4}$ dazu anſchlagen. Läßt ſich aber die erniedrigte Quarte in den andern Stimmen hören, ſo iſt ſie entweder die Septime ſelbſt, oder eine von ihren abſtammenden Harmonien. Der Accompagniſt darf nur Acht geben auf die Grund- oder Baßnote; iſt es der Hauptton ſelbſt, worüber ſich bh hören läßt, ſo iſt es auch die Grundharmonie der kleinen Septime (a),

läßt sich bh über der Terz der Haupttonart hören, so ist es die falsche Quintenharmonie (b), über der Quinte ist es $\frac{6}{3}$ (c), endlich, wenn das bh im Basse selbst steckt, so ist es die Secundenharmonie $\frac{6}{4\ 2}$ (d).



§. 14.

Hier sieht man ganz deutlich, wie die Septime mit ihren Versetzungen die Wendung in die Quarte verursachet. Gleicherweise ist auch die Septimenharmonie der Grund zu den übrigen Ausweichungen. Als:



§. 15.

Die Septime ist also der musikalische Skis, der sich zu allen brauchen läßt.

§. 16.

Bey Cadenzen nimmt man gemeiniglich, zumal in theatralischen Sachen, $\frac{6}{4}$ auf Quintam modi, die hernach in die $\frac{5}{3}$ aufgelöset wird. Bey Kirchensachen kömmt auch öfters $_{4\ 3}$ vor.

§. 17.

§. 17.

Die Nonen, und viele andere diſſonirende Sätze, laſſen ſich nicht ſo leicht errathen. Ueberhaupt kann man von keinem Accompagniſten verlangen, daß er das erſtemal einen unbezifferten Baß, ſo wie es die im Stücke zum Grunde liegende Harmonie erfordert, ohne Fehler ſollte ſpielen; ſondern es iſt genug, wenn er nur in der Hauptſache nicht ſtrauchelt. Hat man aber das Stück ſchon einmal gehöret, ſo kann man freylich ſicherer und richtiger accompagniren. Und wie ich ſchon oben geſagt habe, läßt ſich nicht alles von dieſer Materie in Regeln einſchließen, ſondern ein aufmerkſames Ohr muß hier das beſte thun.

Das zwanzigſte Capitel.

Vom Fantaſiren, oder vom Spielen aus dem Stegreife.

§. 1.

Das Fantaſiren, oder Spielen aus dem Stegreife, beſteht in einer Kunſt, eine Melodie mit ihrem gehörigen Baſſe und Mittelſtimmen, aus freyem Geiſte ſelbſt zu erfinden, und ſogleich zu ſpielen.

§. 2.

Es geſchieht dieſes, entweder nach richtigem Zeitmaaße, oder ohne daſſelbe. Im erſten Falle heißt es eine gebundene Fantaſie; und hierzu wird mehr Geſchicklichkeit erfodert, als zur ungebundenen, oder freyen Fantaſie, wie ſie im zweyten Falle heißt.

§. 3.

Ich bekenne aufrichtig, daß mir beynahe bange wird, Regeln hiervon zu geben. Denn ſo wenig man durch die Vernunftlehre einem die Vernunft ſelbſt eintrichtern kann; eben ſo wenig kann man einem durch Regeln die Erfindungskunſt in der Muſik beybringen. Man kann alſo in gewiſſem Verſtande Regeln von dieſer Art nicht ohne Grund Fantaſien nennen.

§. 4.

Es ist doch aber auch nicht zu läugnen: daß offnen Köpfen die Regeln allemal gute Dienste leisten, und für solche wird eine kleine Anleitung nicht ohne Nutzen seyn. Denn das beste Genie ohne Regeln, ist ein mit vollen Segeln gehendes Schiff ohne Steuermann; den eingeschränkten und blödsinnigen Köpfen, wird ohnehin der Weg zum Parnaß versperret bleiben.

§. 5.

Ich will also versuchen, wie weit es mir gelinget. *Laudanda etiam est voluntas.* Es ist gewiß, daß die bloßen Regeln, weder einen guten Redner, Poeten, Maler, noch Tonkünstler machen, und daß die besten Theoretiker, meistens sehr mittelmäßige Practiker sind. Doch kömmt dem Redner und Poeten, eine richtige Verhältniß der Perioden und des Reims, dem Maler, eine richtige Zeichnung gut zu statten; und warum sollte dem Tonkünstler nicht auch die richtige Verhältniß der musikalischen Perioden, der Rhytmus, oder die Klangfüße, und eine richtige Grundlage der Harmonie, zu statten kommen?

§. 6.

Wir nehmen also das Fantasiren nach dem Zeitmaaße zu unserm Gegenstande; denn wer dieses kann, dem wird das andere nicht schwer fallen; setzen aber eine hinlängliche Kenntniß der Melodie und Harmonie zum voraus. Um nun dieses einigermaßen in Regeln zu fassen, müssen wir die nöthigsten Gründe dazu aus der Setzkunst nehmen.

§. 7.

Es ist im 5. §. gesagt, daß dem Redner und Poeten, so wie dem Tonkünstler, eine richtige Verhältniß der Perioden, und des Rhytmus gut zu statten kommen. Was ist denn aber ein Period in der Musik? Eben das, was es in der Redekunst und Poesie ist. Nämlich: eine Anzahl von Rhytmen, die durch ein musikalisches Punctum, oder Schlußfall eingeschlossen sind, und einen gewissen Gedanken enthalten. Der Rhytmus, (numerus sectionalis, oder Absatz,) ist eine Anzahl Töne oder Tackte, so durch eine Art von Cadenz, gleich einem Colon, oder Comma, eingeschlossen sind. Der Einschnitt ist ein Theil vom numero oder Absatze, er ist also dasjenige, was in der Poesie die Cäsur ist. Der Numerus kann gerade und ungerade seyn. Daher kommen die Namen:

Numerus

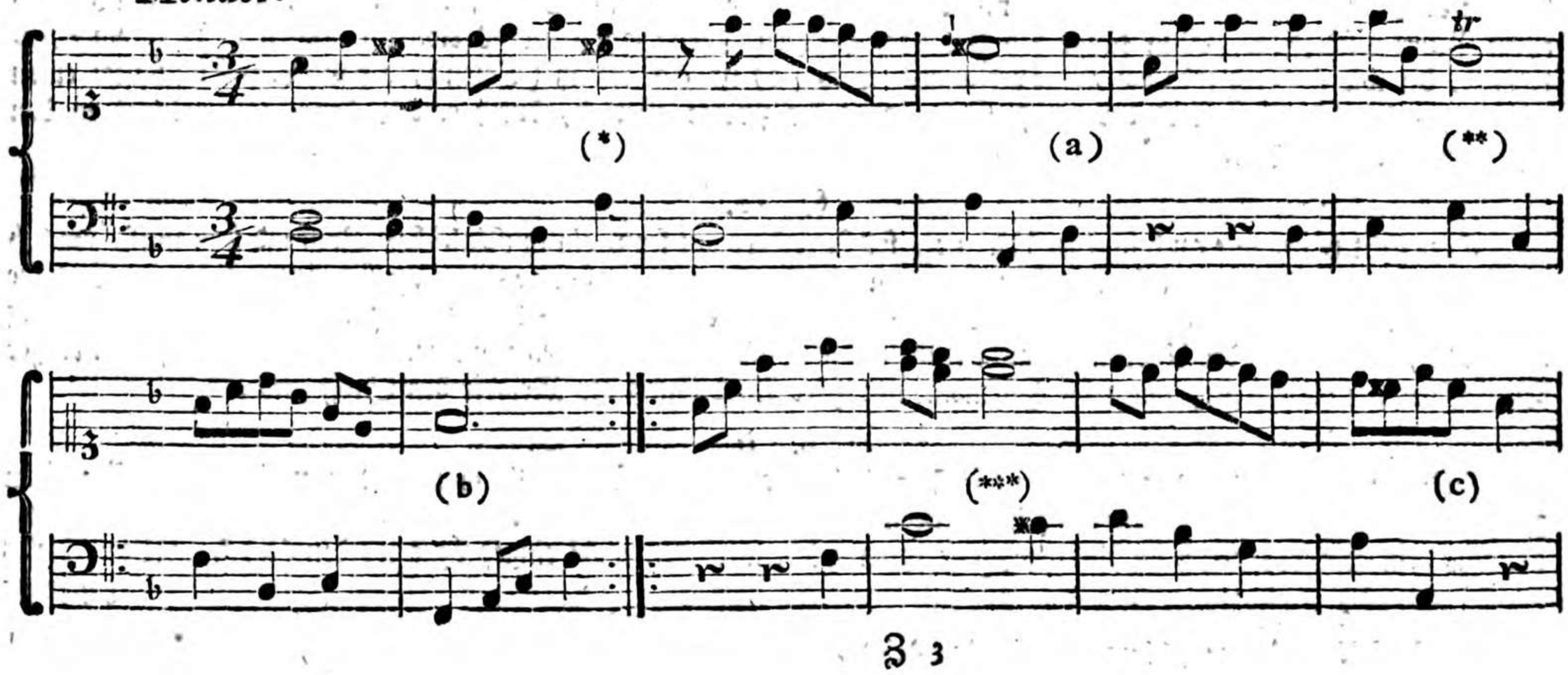
Numrus	Simplarius.	Der Einer.
	Binarius.	Der Zweyer.
	Ternarius.	Der Dreyer.
	Quaternarius.	Der Vierer.
	Quinquenarius.	Der Fünfer.
	Sextenarius.	Der Sechser.
	Septenarius.	Der Siebener. u. s. w.

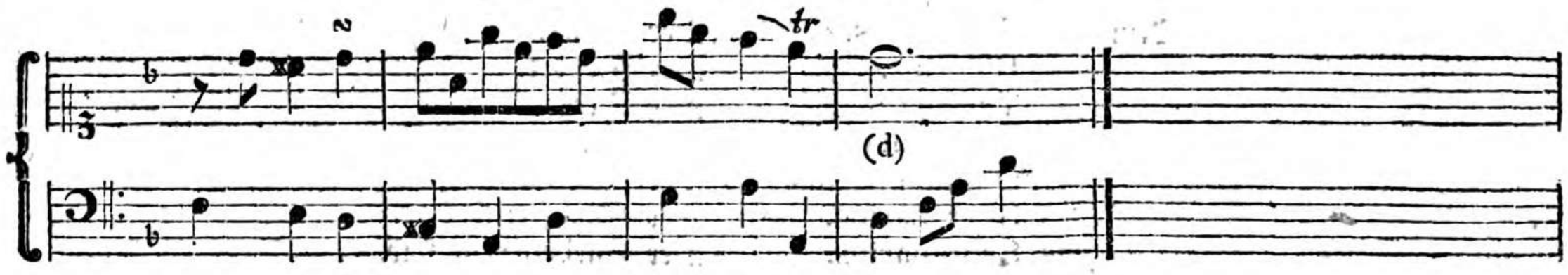
Davon sind die geraden den ungeraden vorzuziehen.

§. 8.

Die Sache deutlicher zu machen, wird folgendes Exempel seyn:

Menuet.





§. 9.

Diese Menuet ist aus dem ersten Theile genommen, weil sie mir zu dieser Absicht bequem geschienen hat. Hat denn eine so kleine Piece als die Menuet ist, auch die Theile eines Ganzen? Allerdings! So wie ein Zwerg alle Theile eines Riesen hat. Bey (*) ist ein musikalisches Comma, oder Einschnitt. Bey (a) ist mehr ein Punct, oder ein musikalischer kurzer Period, als ein Absatz, oder man kann es auch für ein Colon nehmen. Bey (b) endiget sich der erste Period, und wird also der musikalische Verstand durch eine Cadenz in die Sexte, gleichsam als durch einen Punct geschlossen. Nun fängt sich mit dem zweyten Theile ein neuer Period an. Bey (**) ist ein Einschnitt, der wie duo puncta die Folge verlangt. Bey (c) ist ein Absatz (Colon), der mit dem Einschnitte einen Vierer macht. Endlich wird der ganze Satz, oder der zweyte Period, durch eine Cadenz, (Punctum) in den Hauptton geendiget (d).

§. 10.

Hier sieht man, wie auch in einer Menuet, soll sie anders gut seyn, ein musikalischer Verstand seyn muß, wo sich die Theile auf das Ganze beziehen. So wie es nun hier im Kleinen ist, so ist es auch im Großen. Und eine Melodie wird niemals einen Eindruck auf die Zuhörer machen, wenn keine ordentliche Klangrede darinnen in Acht genommen ist; denn alles, was wegen der Unordnung nicht leicht in die Sinne fällt, ist ihnen zuwider. Dieses wäre also ein kurzer Begriff von der Klangrede, wozu die Harmonie mit ihrer Ausbildung der Melodie den Stoff giebt.

§. 11.

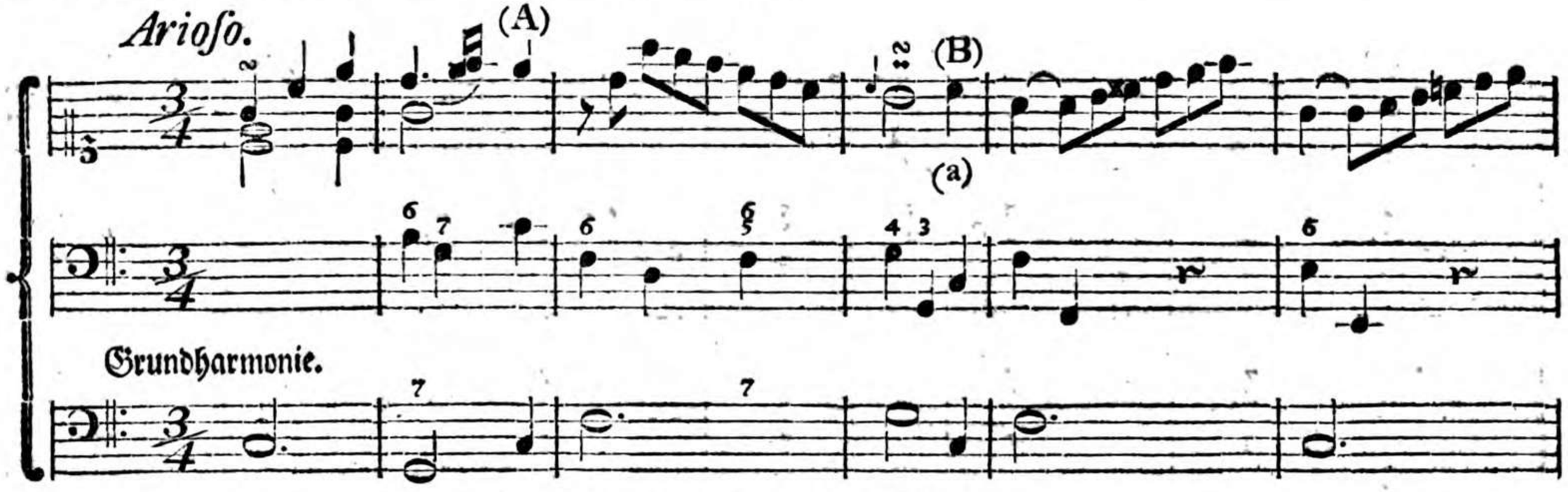
Wenn man nun etwas aus freyem Geiste erfinden oder fantasiren will, so nimmt man einen gewissen Ton zum Grunde, und setzt sich ein melodisches Thema fest. Wir wollen einmal c Dur annehmen. Diese Hauptton-art muß dem Gehöre, gleich im Anfange, mit ihren Nebenaccorden wohl eingepräget werden (a) *. Wenn dieses geschehen

(*) Diese Anmerkungen gehören zum folgenden Arioso.

geschehen ist, so wendet man sich in die Quinte g (b). Dieses geschieht, wie wir oben Cap. 19. §. 2. gesehen haben, durch dessen erhöhete Septime x f. In dieser Tonart nimmt man wieder das Thema vor, und hält sich auch wieder etwas darinnen auf, und macht sodann einen Schluß (c). Hierauf wendet man sich ordentlicher weise, durch das wieder hergestellte ♮ fis, in die Haupttonart c zurück (d), und gehet sogleich, durch Vermittelung des xg, in Sextam modi a Moll (e). Oder man kann auch statt in diese, in die Terz e Moll gehen. Man kann auch hier einen ordentlichen Schluß machen, oder ihn auch, wenn man sich nicht lange aufhalten will, übergehen. Nunmehro wendet man sich wieder in die Haupttonart (f), und berühret durch die erniedrigte Septime bh, die Quarte der Haupttonart f Dur (g), um dem Gehöre wieder die Haupttonart c zu schärfen. Nachdem man nun diese dem Ohre wieder wohl eingepräget hat, so erfolget durch einen wohl zubereiteten Schluß in der Haupttonart c, das Ende.

§. 5.

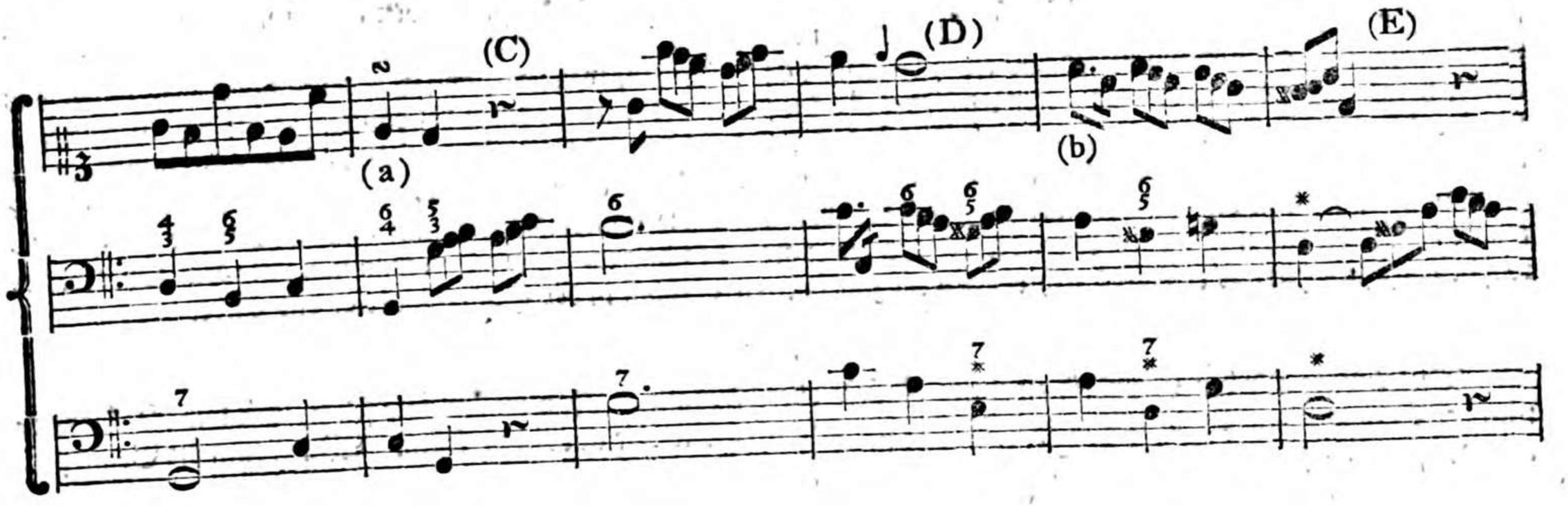
Dieses wäre also der Grundriß zu einem Stücke oder Fantasie. Nun wollen wir sehen, wie wir die Harmonien der Grundstimme verwechseln, und durch eine geschickte Melodie ausbilden sollen. Wir wollen die Grundharmonie, oder das harmonische Skelet, unter den Baß setzen.



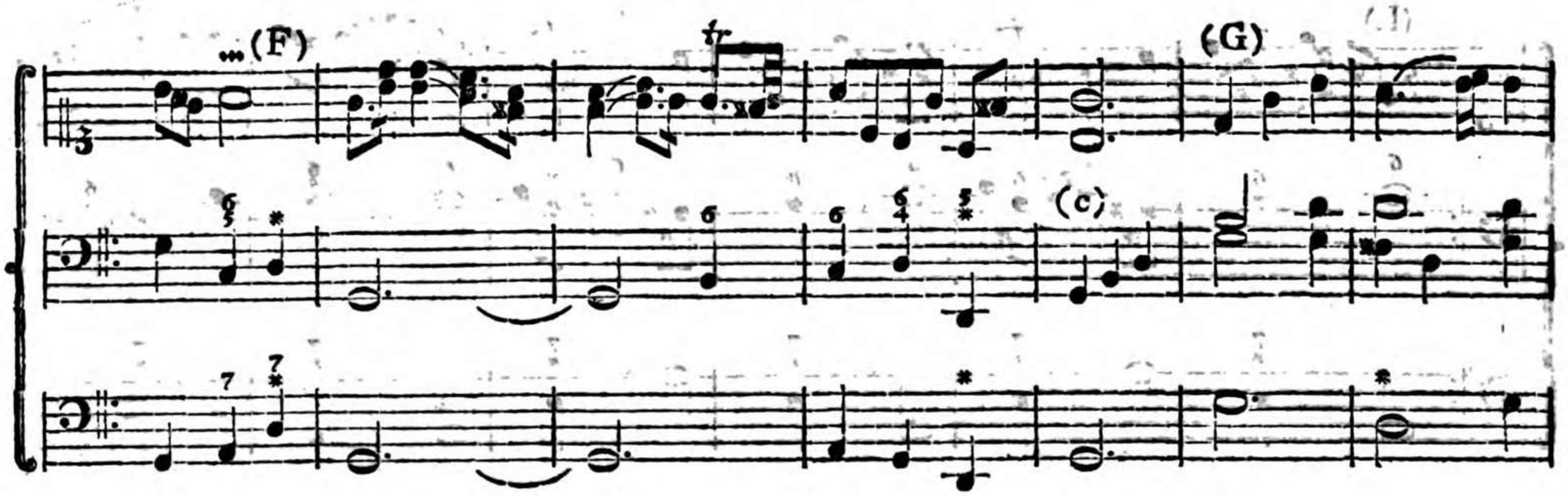
Anmerkung zu den großen Buchstaben.

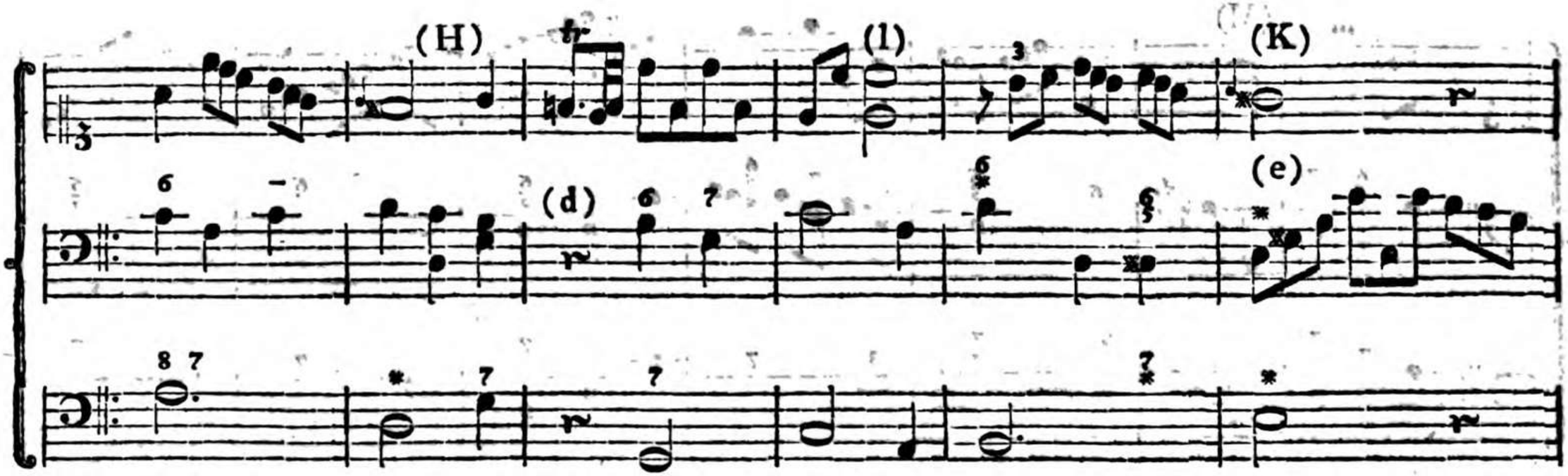
Bey (A) ist ein Einschnitt. Bey (B) ein Grundabsatz, der dem Ohre die Tonart des Stückes einschärft.

Bey

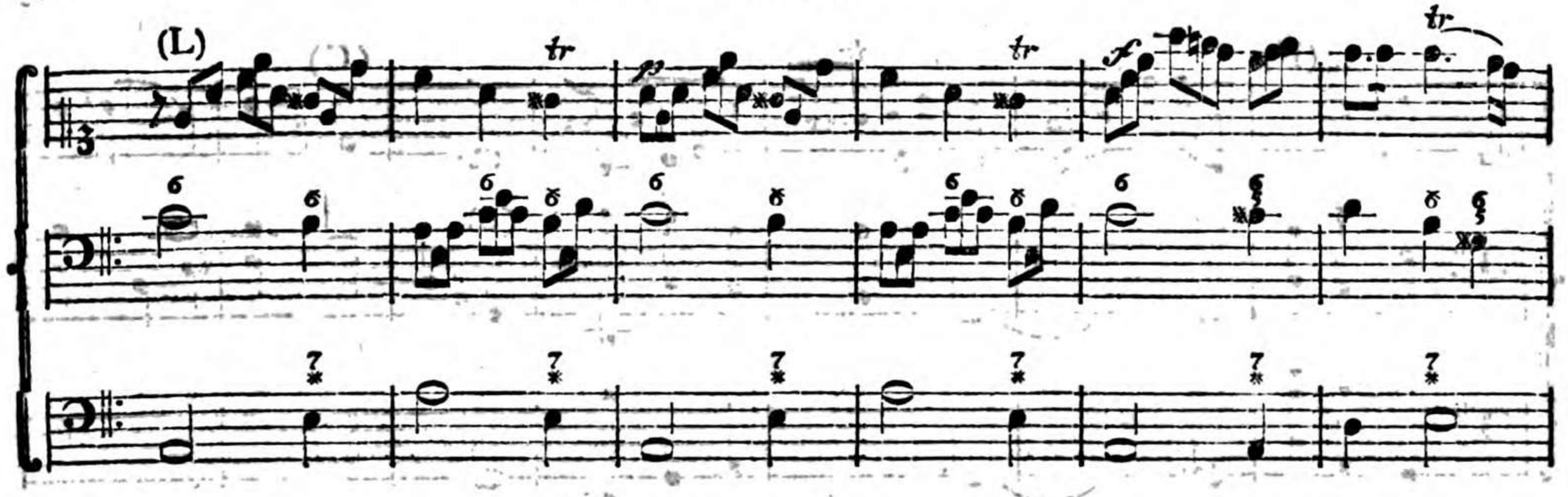


Bey (C) ist ein Aenderungsabsatz, der zur Ausweichung in die Quinte vorbereitet. Bey (D) ist im Vorbeygehen
fexta modi berühret. (E) ist ein Aenderungsabsatz der Ausweichung in die Quinte g. Darauf folget eine kleine
Nachah-

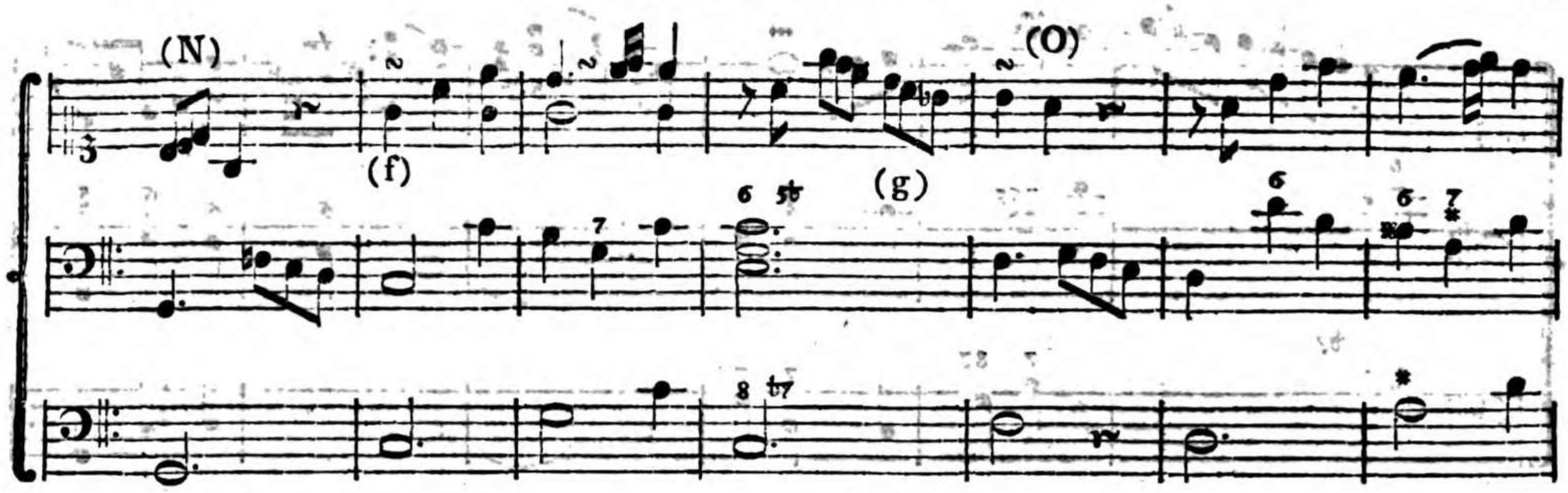


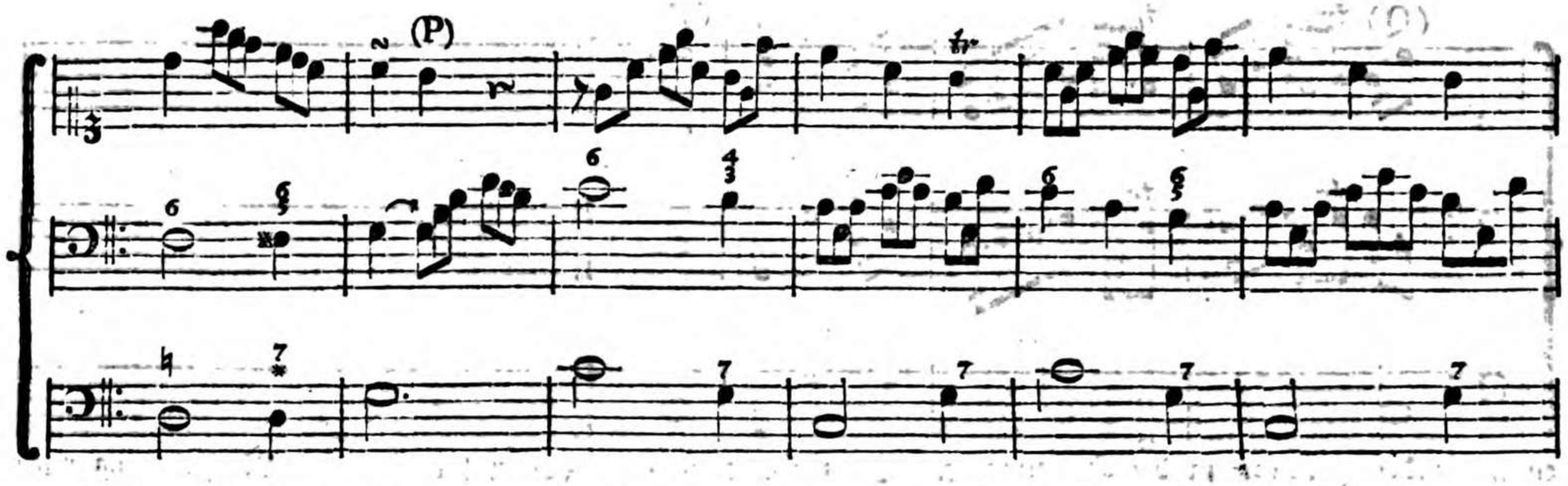


Nachahmung (*) und bey (F) wird der Schluß durch eine Wiederholung mehr befestiget. Bey (G) fängt sich das Thema wieder in der Quinte an. Bey (H) ist wieder ein Absatz von vier Tacten, oder ein Vierer. Bey (l) ein

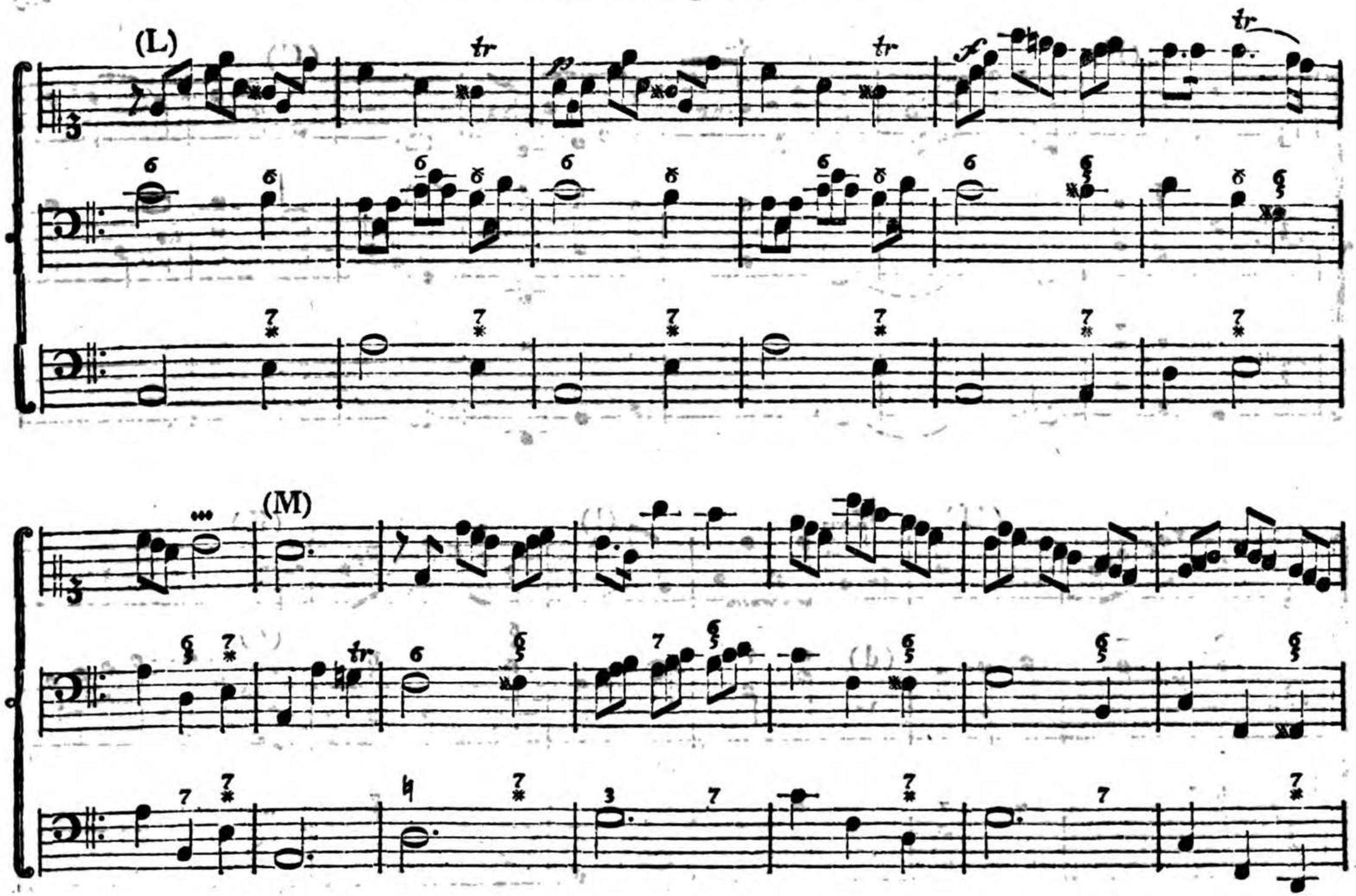


ein Einſchnitt, der mit den folgenden zwey Tacken wieder einen Vierer macht (K). Bey (L) iſt wieder die Nachahmung wie bey (*), und macht bis zum Schluſſe in die Sexte (M) einen Achter. Drauf folgt ein Abſatz von ſechs Tacken,

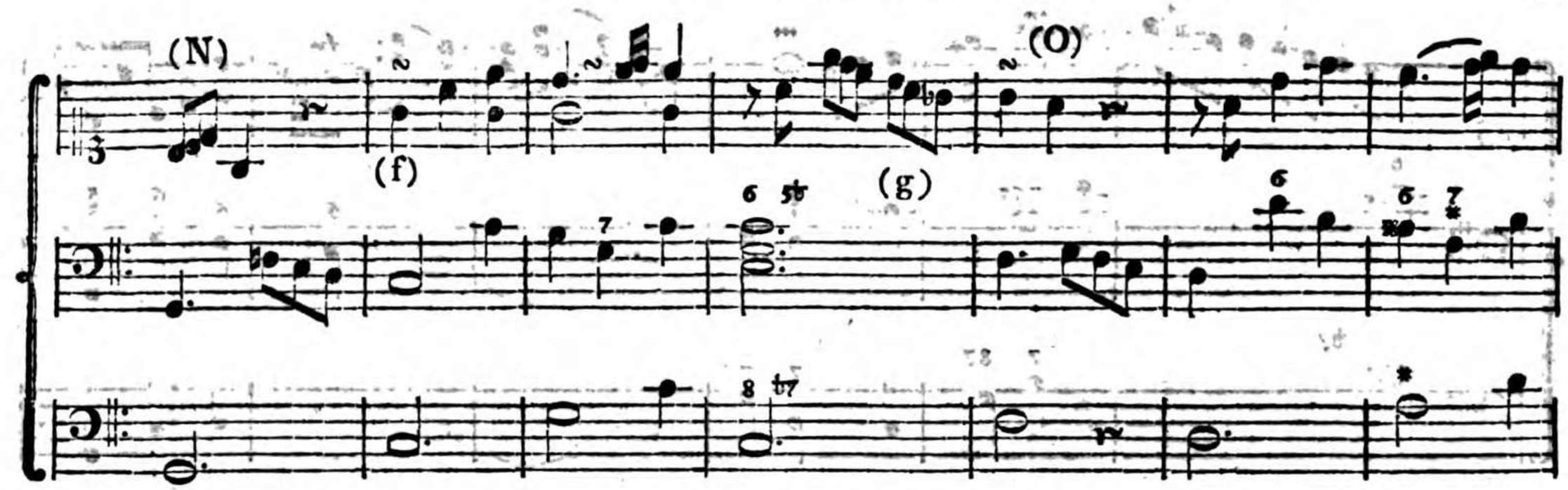


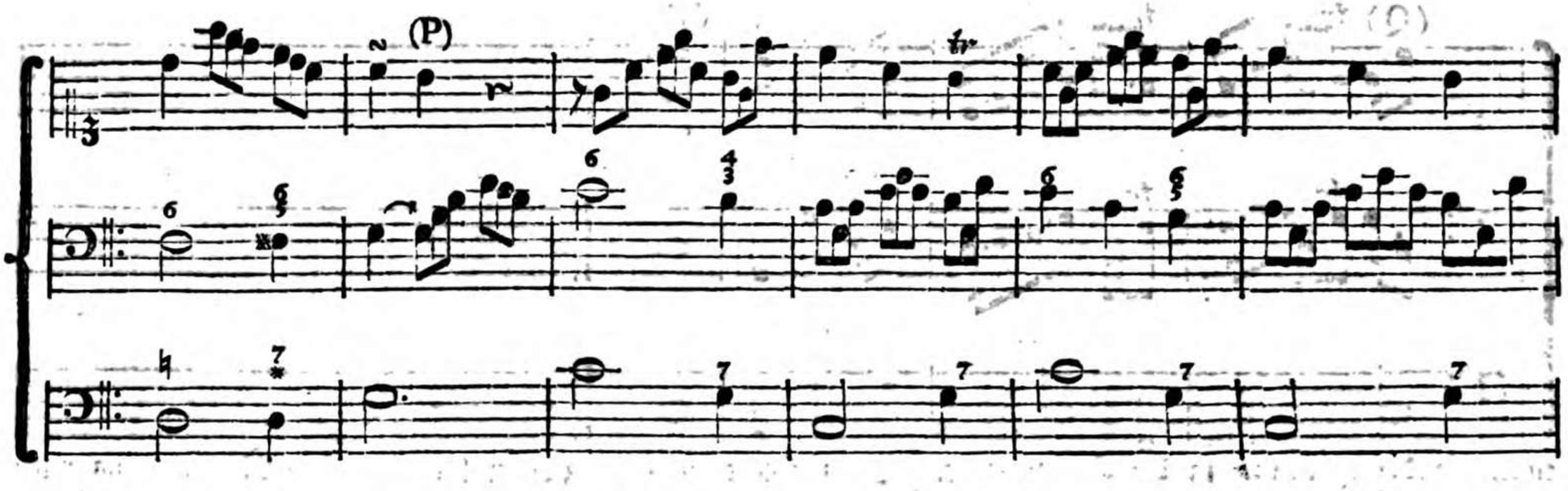


Tackten, oder ein Sechser (N). Nun läßt sich das Thema wieder hören, bricht aber ab, und geht bey (O) in die Quarte. Nun ist das Thema in dem nächsten Verwandten der Quarte d Moll, geht aber bey (P) gleich wieder durch

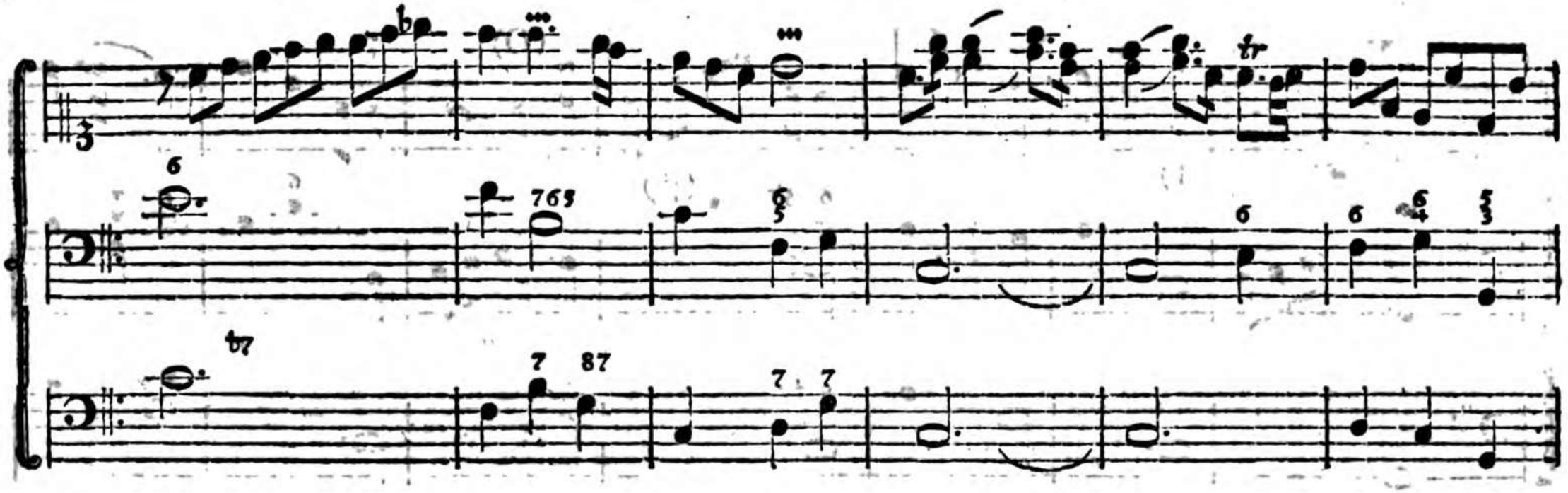


ein Einschnitt, der mit den folgenden zwey Tackten wieder einen Vierer macht (K). Bey (L) ist wieder die Nachahmung wie bey (*), und macht bis zum Schlusse in die Sexte (M) einen Achter. Drauf folgt ein Absatz von sechs Tackten,





Tackten, oder ein Sechser (N). Nun läßt sich das Thema wieder hören, bricht aber ab, und geht bey (O) in die Quarte. Nun ist das Thema in dem nächsten Verwandten der Quarte d Moll, geht aber bey (P) gleich wieder durch



einen Aendrungsabſatz in die Haupttonart. Drauf folget die ſchon zweymal da geweſene Nachahmung nunmehro in der Haupttonart, und der ganze Satz bereitet ſich zum Schluſſe, der des Nachdrucks wegen bey (Q) durch etliche Tackte im Einklange wiederholet wird, und bey (R) endlich erfolget.

§. 13.

Nun untersuche man nach diesem Schema alle hierinnen befindlichen Melodien, sowohl im ersten, als im zweyten Theile, so wird man diese Ordnung beobachtet finden. Man gebe genau auf die Einschnitte, Absätze, Wendungen und Cadenzen acht; man merke sich wie die Grundstimme durch die Melodie ausgebildet ist, und wie die Dissonanzen anzubringen sind, so wird man Beyspiele genug haben, wovon man Regeln zum Fantasiren und zur Erfindung regelmäßiger Melodie abstrahiren kann. Das fleißige Spielen guter Sachen wird hier mehr thun, als ein ganzer Foliant voll weit hergeholter Regeln. Doch ohne alle Regeln ist es auch nichts. Nebst dem, wird eine gesunde Beurtheilungskraft und innerliches Gefühl das beste, in Anordnung einer richtigen Verhältniß der Sätze unter sich, und deren melodischen Wendungen thun. Ohne dieses sind alle Regeln umsonst.

§. 14.

Es ist bey diesem vorgeschriebenen Exempel nicht die Absicht, daß man sich beym Fantasiren nach dem Tackte, nothwendig so sclavisch an den musikalischen Rhytmus binden müsse. Nein, sondern man kann auch öfters davon abgehen. Denn, so wie manchmal in der Poesie die ungleich gegen einander stehenden Strophen, eine besondere Schönheit machen; so ist es auch in der Musik. Ein kühner Schwung thut öfters bessere Wirkung, als die gar zu trockene und steife Ordnung, davon man das Aengstliche nur gar zu bald fühlet. Bey langsamen affectuösen Melodien, wo viele Zierrathen können angebracht werden, ist ohnehin der Rhytmus nicht so zu merken, als wie bey freudigen Stücken: und die Fantasie kann sich auch mehr Freyheit nehmen, als eine niedergeschriebene Melodie. Ich habe dieses Exempel nur in dieser Absicht gegeben, um zugleich Anfängern einen Begriff von der Klangrede zu machen.

§. 15.

Die Orgelfantasien, sind mehr harmonisch als melodisch, und daher schon freyer wie jene. Eine gewisse Ordnung aber, muß doch dabey beobachtet werden, sollen sie anders guten Effect thun. Die Ausweichungen können auch ausschweifender seyn; hierzu schicken sich die Orgelpunkte, wo man nämlich über einen Grundton verschiedene Harmonien und Wendungen mit Dissonanzen und Veränderung der musikalischen Geschlechter machen kann. Die freye Fantasie, beobachtet gar keine Regeln, in Ansehung des Tacktes und des musikalischen Rhytmus. Eine gewisse harmonische Ordnung aber, ist dennoch dabey zu beobachten. Herr Bach, in dem ersten Theile seines Versuchs ꝛc. hat ein vortreffliches Muster hiervon gegeben.

§. 16.

Die Ordnung und die gute Verhältniß der einzelnen Theile gegen das Ganze also, ist, wie in allen Dingen, so auch in der Musik, dasjenige, welches alle Glieder in einer thätigen Verbindung erhält; und durch sie entstehet das Schöne, so unsere Sinne schmeichelt. Es giebt musikalische Stücke, die alle Zuhörer, sowohl Kenner, als bloße Liebhaber, auf die angenehmste Art reizen, und sich ihrer Herzen auch wider ihren Willen bemeistern. Es giebt aber auch andere, die bey aller ihrer Kunst und tiefsinnigen Schwulst, dennoch mehr Widerwillen, als angenehme Empfindungen verursachen. Was sollte wohl anders die Ursache davon seyn, als bey der ersten Art, der so angenehme als richtige Rhytmus, die gute Verhältniß der harmonischen und melodischen Sätze, und ihre natürliche und ungezwungene Verbindung mit dem Ganzen: bey der letzten aber, die gelehrte und tiefsinnige Unordnung, nebst der Unfaßlichkeit des Rhytmus und der Perioden, und die gar zu harten harmonischen Schönheiten?

§. 17.

Es wäre noch vieles von dieser Materie zu sagen; allein es gehöret mehr in die Lehre von der Composition, als in eine Anweisung zum Accompagnement und Fantasiren. Vielleicht künftig ein mehrers. Ich habe, wie ich glaube, zu meiner Absicht genug gesagt. Wer weiter gehen will, der wird auch schon Lehrbücher zu seiner Absicht finden.

Mir soll es die größte Belohnung seyn, wenn ich den Liebhabern der Musik durch gegenwärtigen Unterricht bin nützlich gewesen.

E N D E.

Inhalt

Inhalt
der Clavier-Schule.

Des Ersten Theils.

Erstes Capitel. Von den Anfangsgründen zum Clavierspielen. Seite 1.
Zweytes Capitel. Von den Figuren der Noten und Pausen. S. 3.
Drittes Capitel. Vom Tacte, oder Zeitmaaß. S. 4.
Viertes Capitel. Von den musikalischen Linien, Schlüsseln und Noten. S. 7.
Fünftes Capitel. Von verschiedenen musikalischen Zeichen. S. 11.
Sechstes Capitel. Von den Vorschlägen und übrigen Verzierungen. S. 14.
Siebendes Capitel. Von der Fingerordnung, oder Applicatur. S. 16.
Achtes Capitel. Von der Melodie und vom Spielen selbst. S. 19.
Neuntes Capitel. Vom richtigen Notenlesen. S. 65.
Zehntes Capitel. Von der Stimmung und Inhtnehmung des Claviers. S. 69.

Des Zweyten Theils.

Erstes Capitel. Von der Harmonie überhaupt. S. 73.
Zweytes Capitel. Von der Anwendung der Harmonie beym Accompagnement. S. 75.

Drittes

Inhalt der Clavierschule.

Drittes Capitel. Von den Intervallen. S. 78.

Viertes Capitel. Von den Klanggeschlechtern und Tonleitern. S. 82.

Fünftes Capitel. Von den Tonarten. S. 84.

Sechstes Capitel. Vom harmonischen Dreyklange. S. 85.

Siebendes Capitel. Von den Bewegungen. S. 90.

Achtes Capitel. Von den fehlerhaften Fortschreitungen. S. 91.

Neuntes Capitel. Vom Accompagnement insbesondere. S. 94.

Zehntes Capitel. Von der Sexte, und von der Quinte wo die Sexte nachgeschlagen wird. S. 98.

Eilftes Capitel. Von der Sexte und Quarte. S. 104.

Zwölftes Capitel. Von der Septime. S. 110.

Dreyzehntes Capitel. Von der Sexte und Quinte. S. 113.

Vierzehntes Capitel. Von der Quarte und Terz. S. 116.

Funfzehntes Capitel. Von der Quarte und Secunde. S. 118. Von der kleinsten Septime, S. 121. Von den übrigen Septimen. Seite 124. bis 135.

Sechzehntes Capitel. Von der None. S. 135.

Siebenzehntes Capitel. Von den übrigen Ziffern, so im Accompagrement vorkommen. S. 146.

Achtzehntes Capitel. Von der Begleitung des Recitativs. S. 156.

Neunzehntes Capitel. Von den Kunstgriffen, einen unbezifferten Baß zu accompagniren. S. 173.

Zwanzigstes Capitel. Vom Fantasiren, oder vom Spielen aus dem Stegreife. S. 179.

Bayerische Staatsbibliothek München