Georg Simon Löhleins

Clavier-Schule,

oder

kurze Anweisung

zum Clavierspielen und dem Generalbasse,

mit practischen Beyspielen.

Fünfte Auflage, umgearbeitet und vermehrt

von

Johann Georg Witthauer.

Leipzig und Züllichau,
bey Nathanael Sigismund Frommanns Erben.
1791.

BIBLIOTHEK CASSIANEUM
DONAUWÖRTH

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums

Herausgegeben von Ernst Bickel und Ludwig Deubner

Vorbericht

zur gegenwärtigen fünften Auflage.

Von allen Clavieranweisungen, die seit geraumer Zeit erschienen sind, hat Löhleins Clavierschule, die im Jahre 1765 zuerst heraus kam, ganz vorzüglichen Abgang gefunden; denn es sind davon noch bey Lebzeiten des Verfassers drey Auflagen, und nach seinem Tode ist, im Jahre 1782, die vierte Auflage gemacht worden.

Diese gute Aufnahme hatte schon bey dem Verfasser den Vorsatz erregt, genanntes Lehrbuch von den Fehlern zu säubern, die man demselben nicht ohne Grund zum Vorwurf gemacht hatte, und ihm diejenige Brauchbarkeit zu geben, die von Sachverständigen bisher darin vermißt worden war. Seine Absicht gieng also gewissermaaßen dahin, dasselbe ganz umzuarbeiten, da ihm selbst, die bey der zweyten und dritten Auflage gemachten Verbesse-

rungen

rungen und Zusätze, wie aus dem Vorbericht zur dritten Auflage hervor zu gehen scheint, nicht wesentlich genug waren. Allein sein Tod hinderte diese Ausführung. Da jedoch der gute Absatz dieser Clavierschule, bald nach seinem Tode, eine neue Auflage erforderte, so wurde davon die Vierte, ohne alle weitere Abänderung veranstaltet. Aber auch diese Auflage ist seit einiger Zeit vergriffen, so daß die Verlagsbuchhandlung für nöthig fand, diese beliebte Clavierschule zum fünftenmal auflegen zu lassen. Sie hatte zugleich den Wunsch, dieselbe dem Publikum in derjenigen brauchbaren Gestalt vorzulegen, die der verstorbene Verfasser selbst beabsichtet hatte, und machte mir, da derselbe mein früherer Lehrer gewesen, den Antrag, diese Arbeit zu übernehmen.

Aber theils Mangel an Zeit, theils auch der Gedanke: ob ich auch diese Arbeit, so wohl zur Zufriedenheit des Publikums, als auch der meinigen würde ausführen können, machte mich schüchtern, mich derselben zu unterziehen. Aufgemuntert durch den Wunsch: zum allgemeinen Nutzen etwas beyzutragen, als auch aus Gefälligkeit für den Verleger, nicht minder aus Dankbarkeit gegen den verstorbenen Verfasser, (Löhlein war außer meinem Lehrer, mein Freund und Landsmann, dessen Leitung und Fürsorge ich einen Theil meiner Bildung, und manche glückliche Folgen meines Schicksals verdanke) entschloß ich mich endlich, dieselbe zu übernehmen. Dieß sind die Gründe, die ich zur Rechtfertigung meines Unternehmens, falls es einer bedürfen sollte, anzuführen habe.

Es ist daher mein eifriger Wunsch, daß mir die Ausführung, so wie sie hier erscheint, nicht ganz mißlungen seyn, und dieses Lehrbuch dadurch diejenige Richtigkeit und Brauchbarkeit erhalten haben möge, die ich, so viel in meinen Kräften steht, demselben zu geben, mich bestrebt habe, so daß es seiner ersten und eigentlichen Bestimmung gemäß, als worauf in dieser Ausgabe vorzüglich Rücksicht mit genommen worden ist, beym ersten Unterricht, so wohl im Clavier- als Generalbaßspielen, zum sichern Leitfaden dienen möge.

Nun noch ein Paar Worte über die Bearbeitung dieser fünften Auflage. Da es Löhleins Clavierschule seyn und bleiben sollte, so habe ich die einmal gemachte äußere Einrichtung größtentheils beybehalten. Hingegen habe ich alles, was mir nicht zweckmäßig schien, weg gelassen, und dafür, da wo ich es nöthig fand, verschiedene Zusätze, Erläuterungen ꝛc. beygefügt; imgleichen habe ich manches anders gestellt, und überhaupt das Ganze in derjenigen Ordnung vorzutragen gesucht, die ich für die natürlichste und beste hielt.

Die ersten achtzehn Handstücke sind von mir; bey den mehresten habe ich bloß auf das allererste Bedürfniß des Anfängers Rücksicht genommen, und solche demselben gemäß einzurichten gesucht. Von den alten sind hingegen einige, die mir zu schwer, oder sonst nicht zweckmäßig genug schienen, weg geblieben.

Von den Generalbaß-Exempeln sind aus eben dieser Ursache verschiedene theils abgeändert, theils ganz weg gelassen worden, und dafür mehrere neue hinzu gekommen.

Vorbericht.

Das Capitel von den zufälligen Dissonanzen, wobey ich vorzüglich Kirnbergers Methode gefolget bin, weil ich sie für die natürlichste und faßlichste halte, hat mehrere Zusätze und eine andere Ordnung erhalten, und überhaupt das Ganze eine ziemlich veränderte Gestalt bekommen, welches man bey Vergleichung mit den vorigen Ausgaben am besten wird beurtheilen können. Das Uebrige werden die Leser aus dem Buche selbst ersehen.

Die beyden letzten Capitel der vorigen Ausgabe: nämlich: von den Kunstgriffen einen unbezifferten Baß zu accompagniren ꝛc. und vom Fantasiren ꝛc. sind hier ganz weg gelassen, weil beyde außer den Gränzen einer Anweisung wie diese ist, liegen; denn das letzte gehört in die Lehre von der Composition, und die Begleitung unbezifferter Bässe, worüber sich ohnehin so wenig zuverlässiges sagen läßt, ist keine Sache für Anfänger.

Berlin, im September,
1791.

J. G. Witthauer.

Inhalt

Inhalt
der Clavierschule.

Des ersten Theils.

Erstes Capitel. Von den Anfangsgründen zum Clavierspielen; von der Benennung der Tasten und der Octaven. Seite 1

Zweytes Capitel. Von den Linien und den Schlüsseln. S. 4

Drittes Capitel. Von den Versetzungszeichen. S. 7.

Viertes Capitel. Von der Geltung der Noten, Pausen und Punkte. S. 9.

Fünftes Capitel. Vom Takt. S. 11.

Sechstes Capitel. Von den Bindungs- Schleifungs- und von mehrern Nebenzeichen. S. 17.

Siebentes Capitel. Von den Vorschlägen. S. 22.

Achtes Capitel. Von den Manieren. S. 27.

Neuntes Capitel. Von der Fingersetzung, oder Applicatur. S. 33.

Zehntes Capitel. Von dem Spielen. S. 46.

Eilftes Capitel. Wie das Clavier in gutem Stande zu erhalten, und wie bey dessen Stimmung zu verfahren ist. S. 81.

Des

Des zweyten Theils.

Erstes Capitel. Von der Harmonie überhaupt. S. 83.
Zweytes Capitel. Von dem Generalbaß, oder dem Accompagnement. S. 83.
Drittes Capitel. Von den Intervallen. S. 84.
Viertes Capitel. Von den Ton- Klanggeschlechtern, oder Tonleitern. S. 88.
Fünftes Capitel. Von den Tonarten. S. 89.
Sechstes Capitel. Von dem harmonischen Dreyklange. S. 90.
Siebentes Capitel. Von der Bewegung, oder Fortrückung der Intervalle. S. 92.
Achtes Capitel. Von den fehlerhaften Fortschreitungen. S. 93.
Neuntes Capitel. Vom Accompagnement insbesondere. S. 96.
Zehntes Capitel. Von dem eigentlichen- oder Hauptaccord. S. 104.
Eilftes Capitel. Von dem Sextenaccord. S. 108.
Zwölftes Capitel. Von dem Sextquartenaccord. S. 117.
Dreyzehntes Capitel. Von dem Septimenaccord. S. 121.
Vierzehntes Capitel. Von dem Sextquintenaccord. S. 128.
Funfzehntes Capitel. Von dem Terzquartenaccord. S. 133.
Sechzehntes Capitel. Von dem Secundenaccord. S. 137.
Siebenzehntes Capitel. Von dem verminderten Septimenaccord. S. 140.
Achtzehntes Capitel. Von den zufälligen Dissonanzen. S. 146.
Neunzehntes Capitel. Von der dreystimmigen Begleitung. S. 173.
Zwanzigstes Capitel. Von der Begleitung des Recitatives. S. 182.

Der

Der Clavier-Schule

Erster Theil.

Erstes Capitel.

Von den Anfangsgründen zum Clavierspielen; von der Benennung der Tasten und der Octaven.

§. 1.

Das Clavier ist zu allgemein bekannt, als daß es nicht ein jeder kennen sollte, der darauf spielen lernen will. Eine Beschreibung davon würde daher ganz überflüssig seyn; also nur im Vorbeygehn die Bemerkung, daß es aus dem Monochord entstanden ist. Der Flügel und die verschiedenen Arten Fortepiano's sind später erfunden worden, und gehören mit unter die allgemeine Benennung Clavier, der man sich gewöhnlich bedient.

§. 2. Unter diesen dreyerley Arten von Clavierinstrumenten ist das Clavier zum Lernen unstreitig am besten; die Feinheit im Ausdruck und Vortrag läßt sich auf keinem so gut erlernen, als auf diesem. Daß aber sowohl hierzu, als zum Lernen überhaupt, ein gutes Clavier geschickter und besser sey, als ein schlechtes, das man oft zum Lernen für gut genug hält, wird jeder leicht einsehen.

Man sehe darauf, daß es immer rein und in der gewöhnlichen Temperatur gestimmt sey; sonst das Gehör eines Anfängers verdorben, oder vielmehr nicht richtig gebildet wird.

§. 3. Hat der Lehrling schon einige Fortschritte im Notenlesen und Spielen gemacht, so ist es gut, ihn abwechselnd auf dem Fortepiano spielen zu lassen, und an die Behandlung desselben zu gewöhnen. Er bekommt durch diese Abwechselung mehr Deutlichkeit im Anschlage, und überhaupt mehr Stärke, Schnellkraft und Leichtigkeit in den Fingern. Er gewöhnt sich, da der Ton auf dem Fortepiano stärker ist und länger nachklingt, die Töne gehörig auszuhalten und die

Finger besser aufzuheben; dieß ist besonders im Basse sehr nothwendig, wo viele, selbst fertige Spieler, die üble Gewohnheit haben, alle Töne zusammen und in einander zu ziehen, oder, wie man es nennt, klebricht zu spielen, und die Finger länger auf den Tasten liegen zu lassen, (sogar bey Pausen) als es der Vorschrift gemäß geschehen sollte. Dieses ist von sehr übler Wirkung und sehr fehlerhaft.

Dieser Fehler, der sich oft nicht sogleich wieder abgewöhnen läßt, schleicht sich leicht ein, wenn entweder der Lehrmeister gleich Anfangs nicht besonders aufmerksam darauf ist, oder, welches eben so oft der Fall seyn mag, wenn der Schüler ohne gehörige Achtsamkeit, viel für sich allein spielt.

Da der Flügel seit einigen Jahren, von den fast allgemein gewordenen Fortepiano's verdrängt, und nur selten noch gebrauchet wird, so ist es wohl überflüssig, dessen hier zu erwähnen. Ueberdies ist ein gutes Fortepiano zum Ausdruck geschickter als der Flügel, und daher auch für angehende Clavierspieler um so nützlicher und besser.

Beyläufig wird angemerkt, daß es eine der guten Eigenschaften des Fortepiano ist, wenn es gut dämpft, das heißt: wenn die Töne, nachdem die Finger von den Tasten aufgehoben worden, nicht mehr nachsingen.

§. 4. Besitzt man nun ein gutes Instrument, und ist so glücklich auch einen guten Lehrmeister zu bekommen, so wird man auch bey mittelmäßigen Fähigkeiten weiter kommen, als der fähigste Kopf unter einer schlechten Anweisung. Man wähle also beydes gut, wenn man es haben kann, und lasse sich die Kosten nicht gereuen. Der wohlfeilste Lehrmeister ist oft der theuerste, und so umgekehrt. Nur glaube man auch nicht, daß der Lehrmeister die guten Fortschritte eines Schülers ganz allein bewirken könne, und daß der Schüler nur zehn gesunde Finger zu haben brauche, um gut Clavierspielen zu lernen. Wer mit gutem Erfolge Clavierspielen, und überhaupt Musik lernen will, muß durchaus natürliche Anlage (Fähigkeit) wenigstens einen gewissen Grad derselben haben, und mit dieser Lust und viel Fleiß verbinden. In Ermangelung dieser drey Erfordernisse, oder nur des einen oder andern, kann auch der geschickteste oder gewissenhafteste Lehrer nichts — oder nur wenig — ausrichten. — Ob jemand viel oder wenig Genie (Fähigkeit) zur Musik habe, läßt sich in den ersten Monaten des Unterrichts wohl nicht immer mit Gewißheit bestimmen.

§. 5. Dasjenige was ein Anfänger zuvörderst muß kennen lernen, ist

1) Das Griffbret (Claves, Tastatur, oder Tasten).
2) Die Benennung und den Werth der Noten und Pausen; die Schlüssel und übrigen Zeichen,
3) Die Manieren, und
4) Die Applicatur, oder die richtige Fingersetzung.

Von jedem soll in der Folge gehandelt werden. Vorläufig lerne man nur die Tasten kennen, und zwar nach ihrer Lage, nicht durch darauf geklebte oder geschriebene Buchstaben.

§. 6.

§. 6. Die Tasten sind diejenigen schmalen Stücke Holz, oder Elfenbein, die vermittelst eines Drucks mit dem Finger, die Saiten des Claviers klingen machen. Diese Tasten zusammen, heißen das Griffbrett, die Tastatur, die Claviatur, die Claves. Sie werden, so wie sie sich äußerlich unterscheiden, in Untenliegende und Obenliegende eingetheilt.

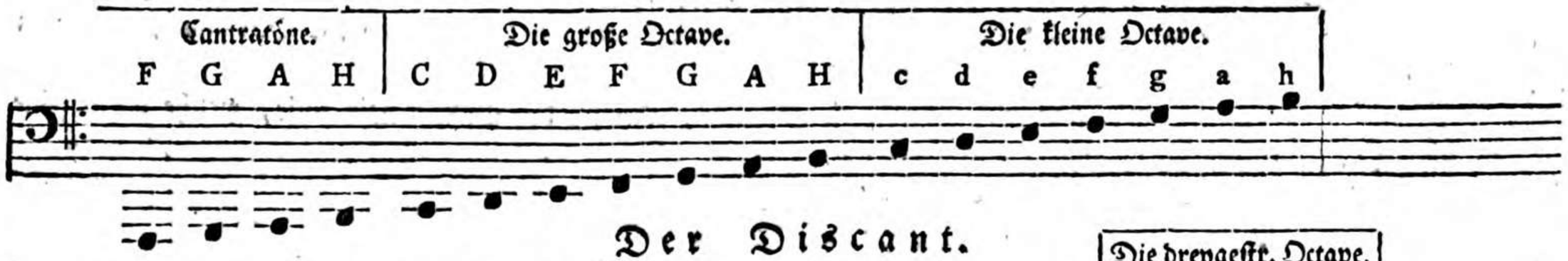
§. 7. Die Untenliegenden Tasten erhalten ihre Benennung von den sieben Buchstaben c d e f g a h, welche die sieben Haupttöne in der Músik genennt werden, von denen die Benennung aller übrigen Töne abgeleitet wird.

Derjenige Taste zwischen zwey obenliegenden heißt allemal d; die nebenan liegende zur linken Hand c, die zur rechten e; die nächst e folgende rechter Hand, heißt: f; die zwischen drey obenliegenden beyden Tasten heißen, und zwar die zur linken Hand g, die zur rechten a; die nächst a folgende heißt h.

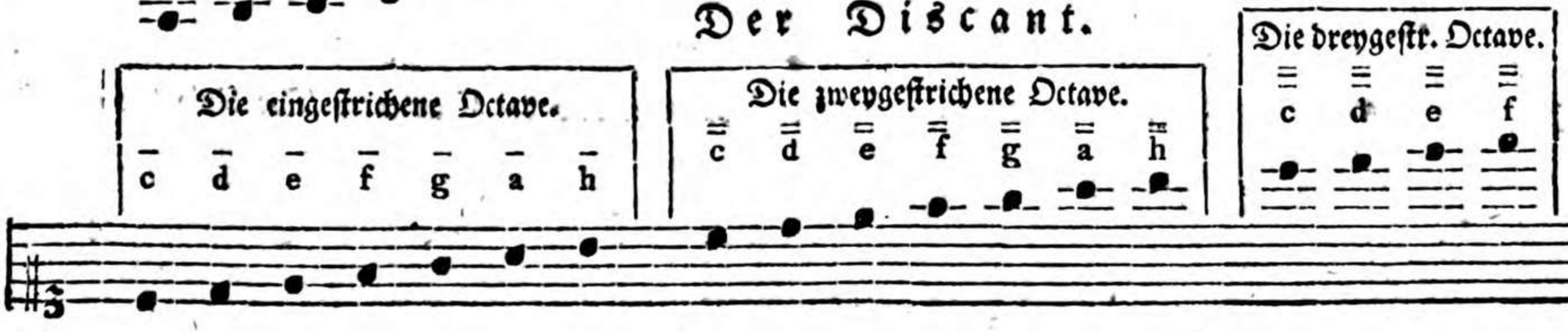
§. 8. Nach h folgen die Tasten in der nämlichen Ordnung und Benennung wieder auf einander wie vorher, und man heißt die Töne, welche mit diesen sieben Buchstaben benennet werden, so oft sie auf einander folgen, eine Octave. Auch heißt der nächste Ton von eben der Benennung, wie c̄ c̿, d̄ d̿ u. s. w. eine Octave.

§. 9. Jede Octave hat ihre besondere Benennung, als die große, die kleine, die eingestrichene, die zweygestrichene und die dreygestrichene Octave. Die Töne so unter das große C gehen, werden Contratöne genennet. Die Baßnoten spielt man mit der linken, und die Discantnoten mit der rechten Hand.

Der Baß.



Der Discant.



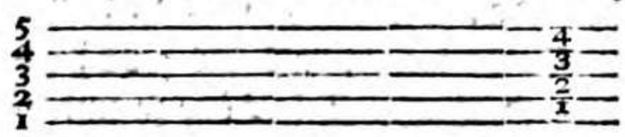
Ehe man den Anfänger die Lage der Tasten und ihre Benennung kennen lehrt, lasse man ihn die Folge der sieben Buchstaben c d e f g a h, wodurch die Untenliegenden benennt werden, so wohl auf- als abwärts auswendig lernen, wodurch diese erste Arbeit sehr erleichtert wird. Und wenn man ihm dann nur etwa den Tasten d, welcher wegen seiner Lage zwischen zwey obenliegenden am leichtesten zu behalten ist, anweist, so findet er die übrigen bald von selbst.

Zweytes Capitel.

Von den Linien und den Schlüsseln.

§. 1.

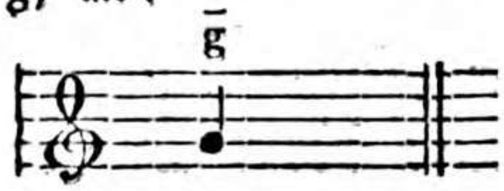
Die Mittel deren man sich bedient, die Höhe und Tiefe der Töne zu bestimmen, sind fünf parallel gezogene Linien, und hiernächst die beym Anfange eines Tonstücks, oder jeder neuen Notenreihe gesetzten Zeichen oder Schlüssel. Alle fünf Linien zusammen werden ein System genannt. Die Linien werden von unten hinauf gezählt, als:



Der Raum zwischen den Linien heißt der Zwischenraum (spatium). Eine jede Linie und ein jeder Zwischenraum wird eine Stufe genennt. 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 davor steht. Ein Schlüssel wird ein solches Zeichen, das zu Anfange der fünf Linien steht, darum genennt, weil es gleichsam ein Schlüssel (Aufschluß) zur Benennung der Noten ist. Dieser Schlüssel sind dreyerley:

1) Der F Schlüssel. Dieser ist für die niedrigste Stimme, oder für den Baß. Die Linie, welche durch seine beyden Puncte eingeschlossen wird, heißt f, als:

2) Der G Schlüssel. Dieser ist für die Violinen, Flöten, Hoboen und das Clavier. Die Linie die er mit seinem Ringe einfasset, heißt $\bar{g}$, als:

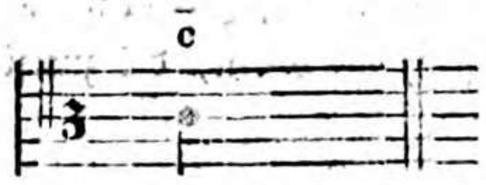


3) Der

3) Der C Schlüssel. Dieser wird auf dreyerley Art gebraucht, nämlich für den Discant, für den Alt und für den Tenor. Die Linie worauf er steht, heißt immer c̄.

Der Discantschlüssel heißt er, wenn er auf der ersten Linie steht, als:

Der Altschlüssel wird er genannt, wenn er auf der dritten Linie steht, als:



und

Der Tenorschlüssel, wenn er auf der vierten Linie steht, als:

Ehedem wurden die Clavierſachen faſt alle im Discantschlüssel geschrieben, seit mehreren Jahren aber schreibt man sie fast allgemein im Violin- oder G Schlüssel. Ein Clavierspieler muß demnach so wohl den Baß- und Discant als auch den Violinschlüssel wissen, um so wohl die neuen, als die ältern Clavierſachen spielen zu können. Dieß macht nun freylich dem Anfänger eine kleine Mühe mehr. Besonders aber macht der G Schlüssel oft denen viel Schwierigkeit, die vorher bloß im Discantschlüssel zu spielen gewohnt waren, und den Meisten kostet es viel Zeit und Mühe, ehe sie mit gleicher Fertigkeit in beyden Schlüsseln lesen können. Andere versagen sich lieber die schönsten Stücke, die nicht in dem ihnen bekannten Schlüssel stehen, oder sie lassen sich solche erst transponiren. Da diese Schwierigkeit bloß durch die lange Gewohnheit an einen Schlüssel entsteht, so ist es besser, Anfänger gleich beym ersten Anfange, so wohl mit dem G als den C und F Schlüssel bekannt zu machen, und sie daran zu gewöhnen.

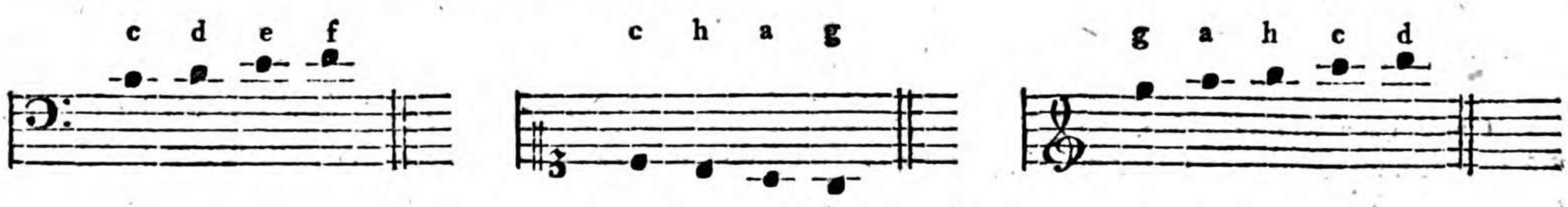
Folgende Verfahrungsart hierbey kann man denenjenigen, die keine bessere kennen, zur Nachahmung empfehlen.

Man schreibe seinen Schülern, nachdem sie zuerst die sieben Haupttöne c d e u. s. w. auf- und abwärts auswendig wissen, und die Claves nebst den verschiedenen Benennungen der Octaven kennen, die Tonleiter c im G und C Schlüssel auf, und mache sie erstlich

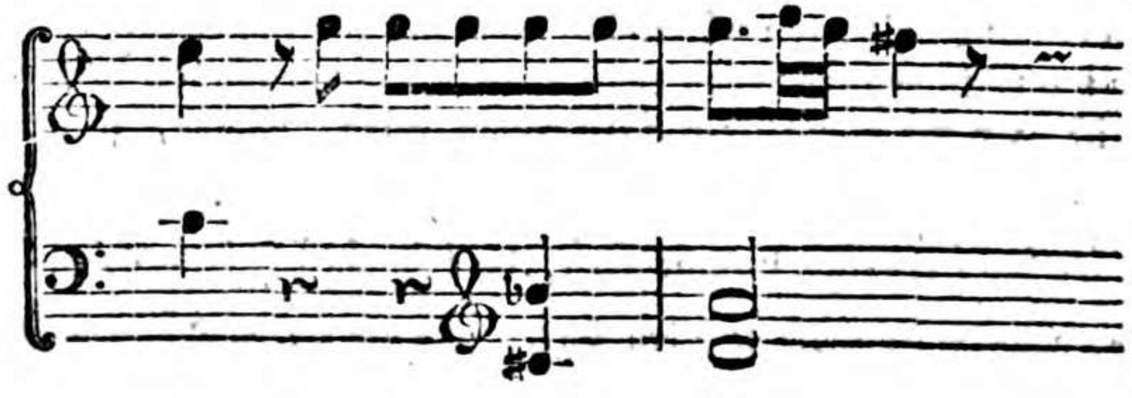
erstlich auf die Schlüssel, dann auf die verschiedene Stellung der Noten auf dem Notensystem aufmerksam, daß nämlich $\bar{g}$ im C Schlüssel auf der dritten Linie und im G Schlüssel auf der zweyten Linie u. s. w. stehe, daß also alle Noten im G Schlüssel drey Stufen tiefer stehen als im C Schlüssel. Wenn sie nun genau wissen, auf welcher Linie oder in welchem Zwischenraum jede Note der vorgeschriebenen Tonleiter, so wohl in dem einen als in dem andern Schlüssel steht, und wie sie heißt, so schreibe man ihnen die noch übrigen höhern Töne dazu, und übe sie so lange auch darinn, bis sie in beyden Schlüsseln die Noten mit ziemlicher Fertigkeit auf dem Claviere angeben können. Alsdann werden die Baßnoten vorgenommen, und wenn sie auch diese gefaßt haben, so gebe man ihnen allerhand kleine Uebungen für beyde Hände, davon die Noten für die rechte Hand bald in Discantnoten bald in Violinnoten geschrieben sind, und übe sie fleißig damit. Diese Uebung mit Abwechselung der Schlüssel setze man so lange fort, bis sie so weit sind, kurze Notensätze und kleine Stücke zu spielen.

Den Meisten wird es auf diese Art schon in den ersten Monaten gleichviel seyn, in welchem Schlüssel ihre kleinen Uebungen geschrieben sind; und mehrere Versuche bestätigen, daß es denjenigen, die gleich anfangs an alle drey Schlüssel gewöhnt werden, viel weniger Zeit und Mühe kostet, als denen, die zuerst den C und F Schlüssel allein, und dann erst nach mehreren Monaten den G Schlüssel lernen.

§. 2. Wenn zur Bezeichnung hoher oder tiefer Töne die fünf Linien nicht zureichen, so setzt man mehrere Linien, so wohl unter als über die gewöhnlichen fünf Linien. Z. B.

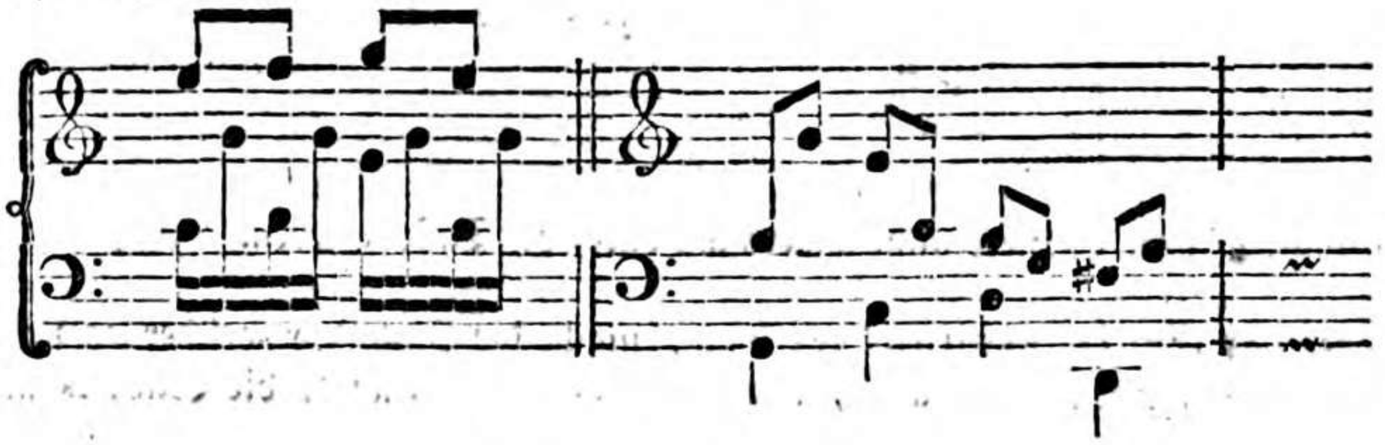


Man schreibt auch die Noten, welche die Gränzen der Linien zu weit überschreiten, in einem andern Schlüssel. Z. B.



Oder

Oder man sezt die hohen Baßnoten in das für die Discantnoten bestimmte System, und die tiefen Discantnoten in das System für den Baß. Z. B.



Drittes Capitel.

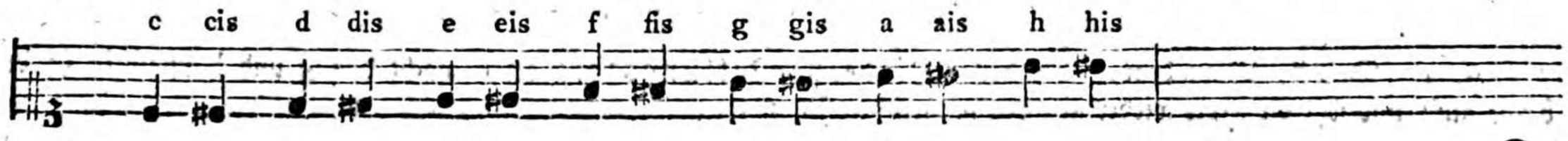
Von den Versetzungszeichen.

§. 1.

Jeder der sieben Haupttöne kann erhöhet und und erniedrigt werden. Die Zeichen, welche man hierzu braucht, nennt man Versetzungszeichen. Die Erhöhung und Erniedrigung eines Tones geschieht um einen halben Ton. Ein halber Ton wird die Entfernung von einer Taste zur nächstanliegenden genannt, als von c zu cis, von cis zu d. Demnach ist von h zu c, und von e zu f ebenfalls nur ein halber Ton, denn es liegt in keinem Fall eine dritte Taste dazwischen. Eine Octave enthält also zwölf halbe Töne.

Wenn zwischen zwey Tasten noch eine dritte liegt, so nennt man dieses Verhältniß einen ganzen Ton. Von cis zu dis ist also ein ganzer Ton, denn es liegt noch eine Taste (d) dazwischen. Es ist daher falsch, die obenliegenden Tasten, wenn man nämlich jede einzeln betrachtet, halbe, und die untenliegenden ganze Töne zu nennen.

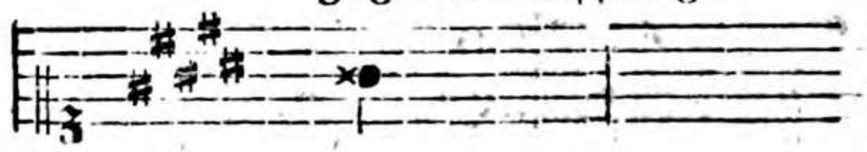
§. 2. Das # doppelte Creuz, oder das Erhöhungszeichen macht die Note, vor welcher es steht, um einen halben Ton höher, und man hängt dem Buchstaben, womit selbige benannt wird, die Silbe is an. Z. B.



Das

Das × einfache Creuz wird gebraucht, wenn der Ton ſchon in der Vorzeichnung durch ein ♯ erhöhet iſt, und nun noch um einen halben Ton ſoll erhöhet werden. Als:

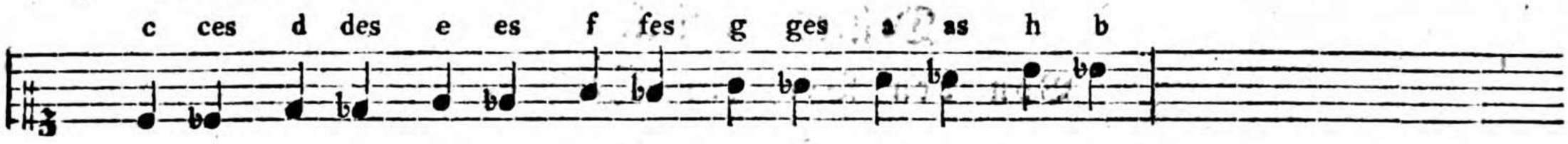
gisgis oder doppelt gis



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

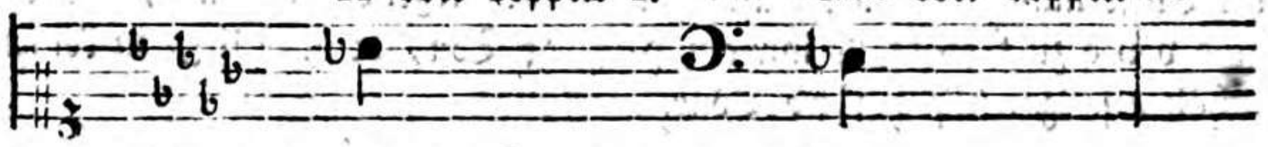
§. 3. Das b, oder das Erniedrigungszeichen, macht die Note vor welcher es ſteht, um einen halben Ton niedriger, und man hängt den Buchſtaben, womit ſelbige benennet wird, die Silbe es an, ausgenomm ᵇh heißt b, ᵇa, as und ᵇe, es.

c ces d des e es f fes g ges a as h b



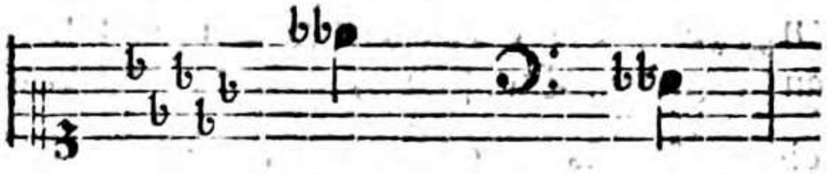
Das 𝔟, große B, wird gebraucht, wenn eine Note ſchon in der Vorzeichnung durch ein b erniedrigt worden iſt, und nun noch um einen halben Ton erniedrigt werden ſoll, als:

bb oder doppelt b. eses oder doppelt es



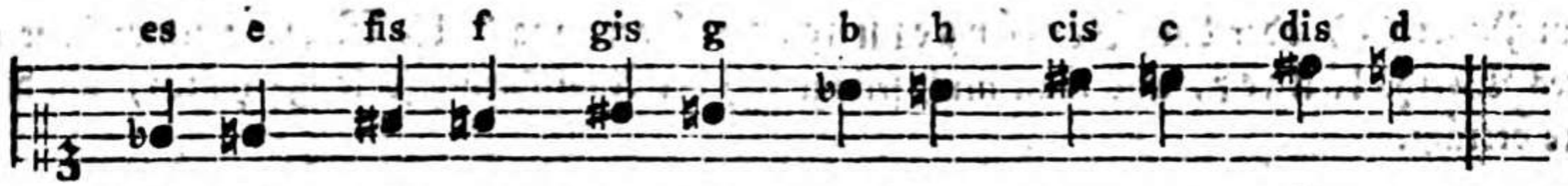
die erſte Note wird durch die Taſte a, die zweyte durch die Taſte d gegeben.

Statt des großen B, 𝔟, brauchen einige Componiſten zwey gewöhnliche b, als:



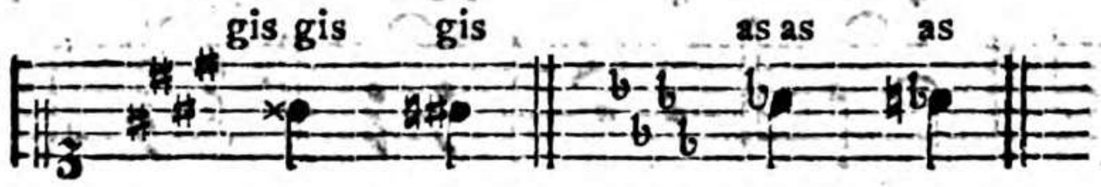
§. 4. Das ♮, B quadrat, oder das Wiederherſtellungszeichen, macht das ♯ und b ungültig (hebt beyde auf) und ſetzt die Note wieder in ihren natürlichen Platz.

es



Das ♮ erhöhet also die Noten, die durch ein b erniedrigt waren, um einen halben Ton, so wie es die durch ein ♯ erhöheten, um einen halben Ton erniedrigt.

Wenn das × einfache Creuz, oder das 𝄫 große B aufgehoben werden (nicht mehr gelten) soll, so wird es so ♮♯, ♮♭ angedeutet. Z. B.



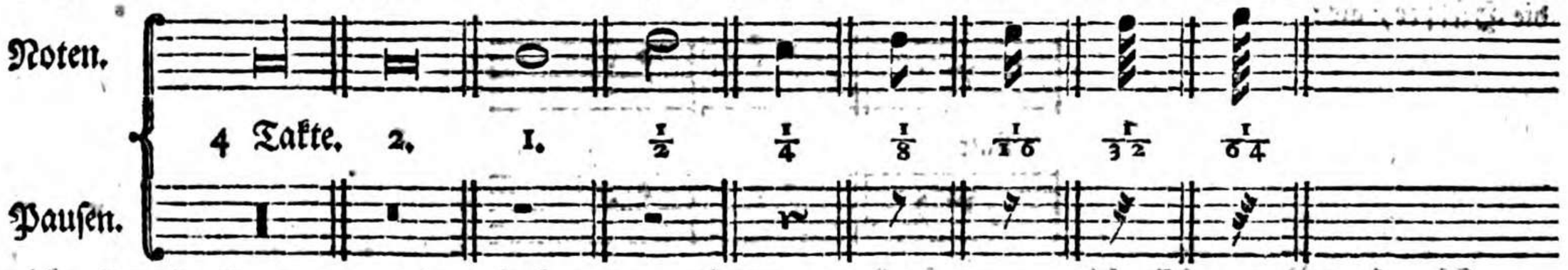
Viertes Capitel.

Von der Geltung der Noten, Pausen und Punkte.

§. 1.

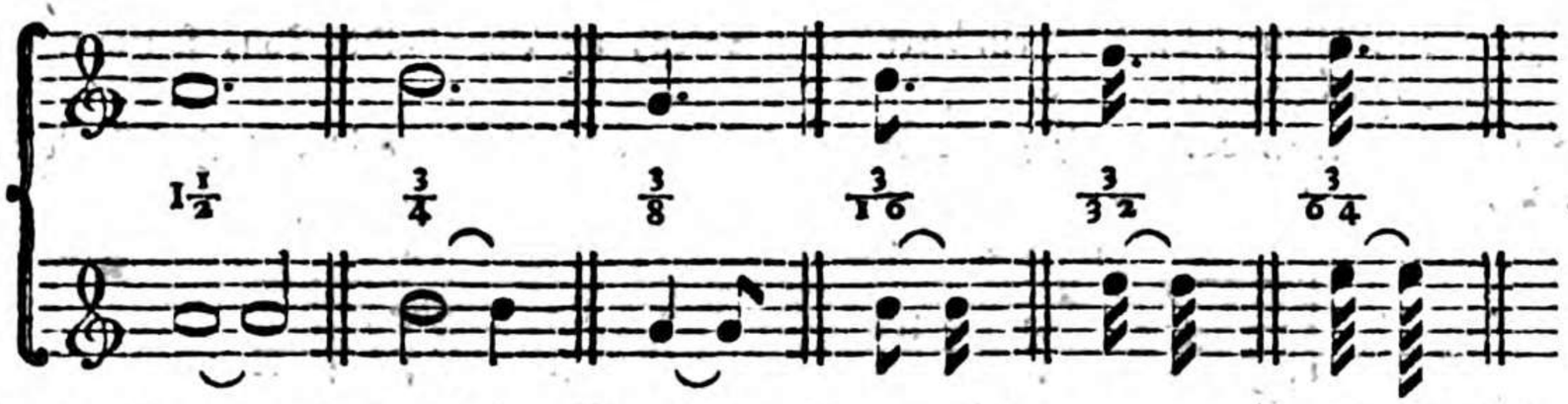
Die Zeichen womit man die Töne bemerkt, nennt man Noten. Ihre Dauer oder Geltung erkennt man aus ihren verschiedenen Figuren.

§. 2. Pausen heißen die Zeichen, womit man die Zeit zum Stillschweigen andeutet. Ihre Geltung erkennt man ebenfalls aus ihren verschiedenen Figuren. Hier folgen sie mit Noten von gleichem Werthe gegen einander.

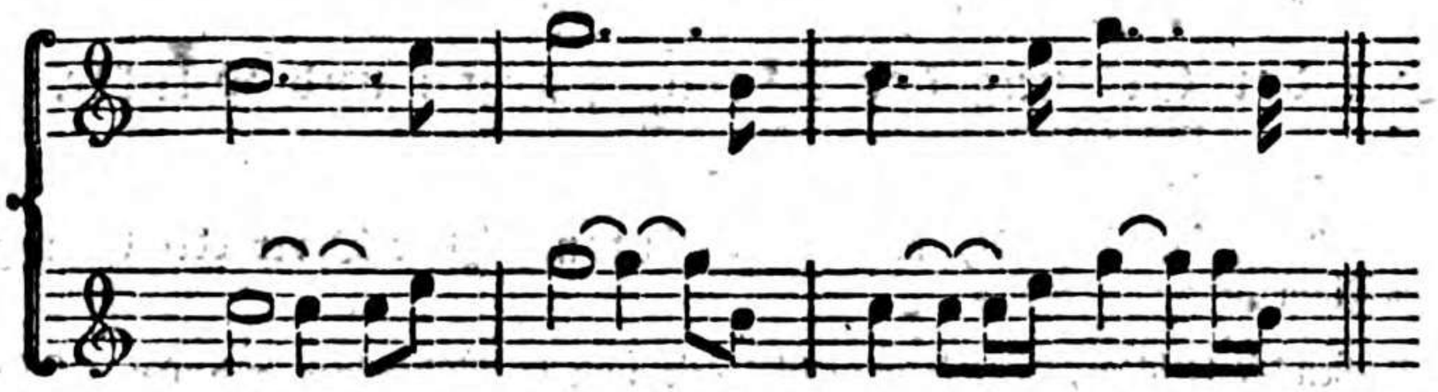


Die beyden ersten Notengattungen werden nur in Chorälen und in Fugen gebraucht

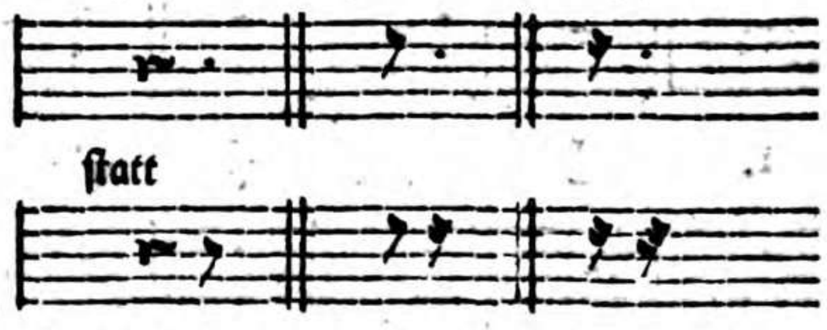
§. 3. Ein Punct (.) oder das Verlängerungszeichen, macht die Note, nach welcher es ſteht, noch um die Hälfte ihres Werths länger, und man muß ſelbige bey der Ausführung ſo lange halten, als die Dauer der Note nebſt dem Punkte beträgt.



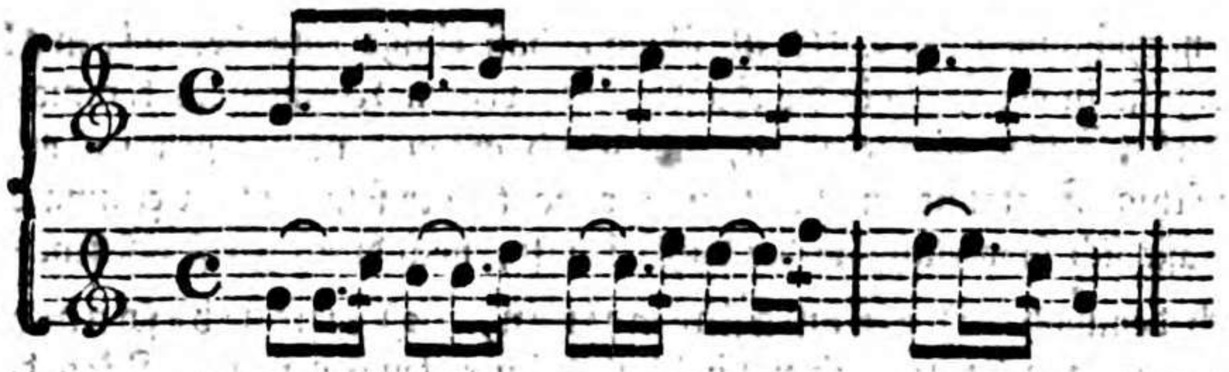
Wenn zwey Punkte hintereinander nach einer Note ſtehen, ſo vermehrt der zweyte die Note noch halb ſo viel, als der erſte. z. B.



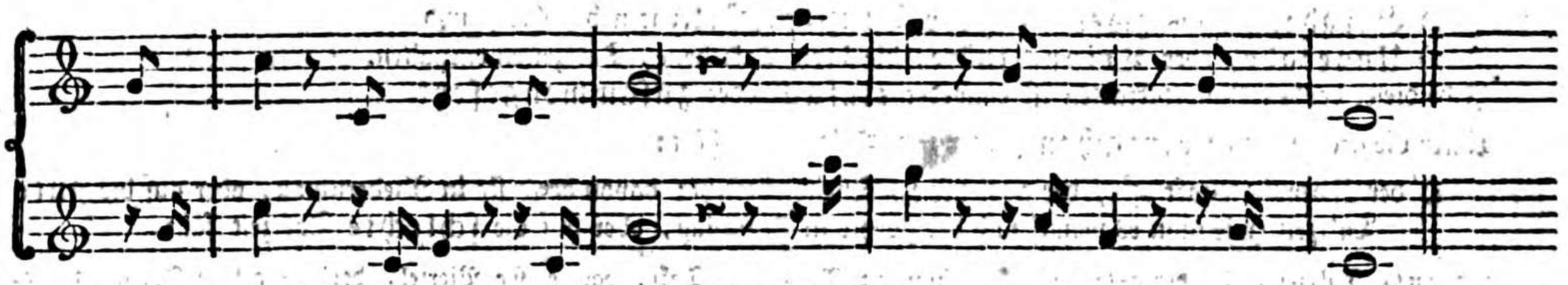
Bisweilen wird der Punkt auch bey kurzen Pauſen geſetzt. Er verlängert dann die Pauſe, ſo wie bey Noten, um die Hälfte, als:



Wenn kurze Noten auf Punktirte folgen, ſo pflegt man die letztern ſo zu ſpielen, als wenn zwey Punkte dabey ſtünden. Man ſehe hierüber die Ausführung des folgenden Beyſpiels.



Nachstehendes Beyspiel wird gespielt, wie die beygefügte Ausführung zeigt.



Regel ist dieses aber nicht, und es können oft Fälle vorkommen wo diese Ausführung unrecht ist. Daher ist es, zur Vermeidung einer fehlerhaften Ausführung, besser, wenn der Componist dergleichen Stellen genau so schreibt, wie sie gespielt werden sollen. Der Schüler muß sich genau an die Vorschrift der Noten halten.

Fünftes Capitel.

Vom Takt.

§. 1.

Der Takt ist überhaupt in der Musik das, was im gemeinen Leben das Maaß oder Gewicht ist. Es werden durch dessen Hülfe die Töne gleichsam abgewogen; und durch diese Abmessung bekommt der Gesang seine Gestalt und sein Verhältniß.

§. 2. Hier versehen es oft viele, die in der Musik Unterricht geben; nämlich, sie bringen ihren Schülern gleich im Anfange keinen richtigen Begriff davon bey, sondern sie glauben, er werde sich bey ihnen mit der Zeit schon von selbst finden. Daß dieß zu viel verlangt, und der unrechte Weg sey, beweist die Erfahrung und der schlechte Erfolg nur zu oft;

diese Anfangs begangene Vernachlässigung des Takts ist schuld, daß einige entweder niemals recht im Takte spielen lernen, oder daß andere, wenn sie in der Folge in die Hände eines bessern Lehrmeisters kommen, viel mehr Mühe, Fleiß und Zeit anwenden müssen, diesen Fehler zu verbessern, als gleich anfangs nöthig gewesen wäre, taktmäßig zu spielen. Wem die Natur die hierzu nöthige Fähigkeit und das Gefühl versagt, der sollte auf Erlernung der Musik überhaupt Verzicht thun. Dieser Mangel läßt sich schwerlich, weder durch Kunst, noch durch Fleiß ersetzen.

§. 3. Man mache sich demnach 1) einen allgemeinen, 2) einen besondern mechanischen Begriff vom Takt. Von dem allgemeinen haben wir kürzlich im ersten § geredet. Was das besondere und mechanische des Takts betrift so giebt es nur zwey Haupttaktarten, nämlich:

1) Gerade, die aus zwey oder vier Taktheilen, Taktzeiten bestehen, und
2) Ungerade, oder Trippeltakte, die drey Taktheile, Taktzeiten enthalten.

Jede dieser beyden Haupttaktarten ist entweder einfach oder zusammengesetzt.

Unter die gewöhnlichen einfachen geraden Taktarten gehört:

1) der Zweyvierteltakt $\frac{2}{4}$, der aus zwey Theilen besteht; davon der erste in Niederschlag, oder auf die gute Taktzeit (wie man es nennt) und der zweyte in Aufschlag, oder auf die schlechte Taktzeit fällt.

Die gute Taktzeit, oder der gute Taktheil ist immer z. B. in $\frac{2}{4}$ Takt, das erste Viertel, der schlechte Taktheil hingegen immer das zweyte Viertel. Die vier Achtel welche entstehen, wenn man die zwey Viertel theilt, nennt man Taktglieder.

2) Der so genannte schlechte, oder kleine alla breve Tact, der mit einem durchstrichenen C oder auch mit einer großen durchstrichenen 2 bezeichnet wird, und dessen Zeitmaaß gewöhnlich noch einmal so geschwinde genommen wird, als es der Werth der Noten zu erfordern scheint, besteht gleichfalls aus zwey Hauptzeiten, davon die erste die gute, die zweyte die schlechte ist.

3) Der so genannte ganze, oder Viervierteltakt, der durch ein großes C angedeutet wird, und vier Theile hat, davon ein jedes ein Viertel gilt. Er ist ein zusammengesetzter $\frac{2}{4}$ Takt, das erste und zweyte Viertel machen zusammen den Niederschlag, das dritte und vierte den Aufschlag aus. Das erste und dritte Viertel ist gut, das zweyte und vierte schlecht.

Ungerade einfache Taktarten, oder Trippeltakte sind:

Der Dreyzweytel $\frac{3}{2}$, der Dreyviertel $\frac{3}{4}$ und der Dreyachtel $\frac{3}{8}$ Takt, jeder enthält drey Taktheile. Der erste davon ist immer der gute Taktheil, die beyden übrigen sind schlechte Taktheile. Wenn man die drey Theile in (sechs) Glieder theilt, so ist das erste, dritte und fünfte gut, das zweyte, vierte und sechste schlecht.

Unter

Bayerische Staatsbibliothek München

Unter die gewöhnlichen zusammengesetzten geraden Taktarten gehört:

1) Der Sechsvierteltakt $\frac{6}{4}$, der wie

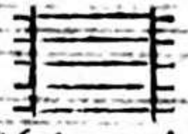
2) der Sechsachteltakt $\frac{6}{8}$ zwey Hauptzeiten hat, davon die erste gut ist, und auf den Niederschlag fällt, die zweyte ist schlecht, und fällt auf den Aufschlag. Unter den sechs Gliedern, die diese beyden Taktarten enthalten, ist immer das erste und vierte gut, die andern sind schlecht.

3) Der Zwölfvierteltakt der wie

4) der Zwölfachteltakt vier Takttheile enthält. Diese beyden Taktarten sind aus den beyden ersten zusammengesetzt, und die guten und schlechten Takttheile und Glieder fallen in selbigen, wie in den beyden ersten.

Ungerade zusammengesetzte Taktarten sind: der Neunvierteltakt $\frac{9}{4}$, und der Neunachtel $\frac{9}{8}$, jeder enthält drey Takttheile, davon der erste gut ist, die beyden andern sind schlecht. Von den neun Gliedern, welche diese beyden Taktarten enthalten, ist das erste, vierte und siebente gut, die andern sind schlecht.

Das Taktzeichen, z. B. C, oder $\frac{3}{4}$ wird zu Anfang eines Stücks, gleich nach der Vorzeichnung gesetzt.

Wenn nun eines von diesen Taktmaaßen voll ist, so wird ein Strich durch die fünf Linien gezogen; die Noten also, die zwischen zwey solchen einfachen Strichen  stehen, machen insbesondere einen Takt.

§. 4. Nun fragt es sich: Wie soll man sich denn einen Begriff von einem Maaße machen, wozu man weder Elle, noch Gewicht 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. B. Man theilt die Viertel in eine bestimmte Zeit, etwa jedes auf vier Schläge einer Taschenuhr. Nach diesem angenommenen Maaße, giebt man dem ganzen Takt (C) vier Viertel, oder sechzehn solcher Schläge; dem halben Takt (C) zwey Viertel, oder acht Schläge, und so weiter, bis zu Sechzehntheilen, davon jedes einen Uhrschlag bekommt.

§. 5. Um dieses einem Anfänger recht begreiflich zu machen: lasse man ihn etwa das eingestrichene g auf dem Claviere anschlagen, und ihn auf oben beschriebene Art vier Viertel, jedoch in der richtigsten Abmessung abzählen, ohne wieder aufs neue anzuschlagen, so wäre dieses ein ganzer (viervierteL) Takt. Nun zählt er in der nämlichen Abmessung 1, 2, bey 1 schlägt er an, bey 2 nicht, bey 3 schlägt er aufs neue an, bey 4 nicht, so sind es halbe (zweyviertel) Takte. Alsdenn zählt 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.

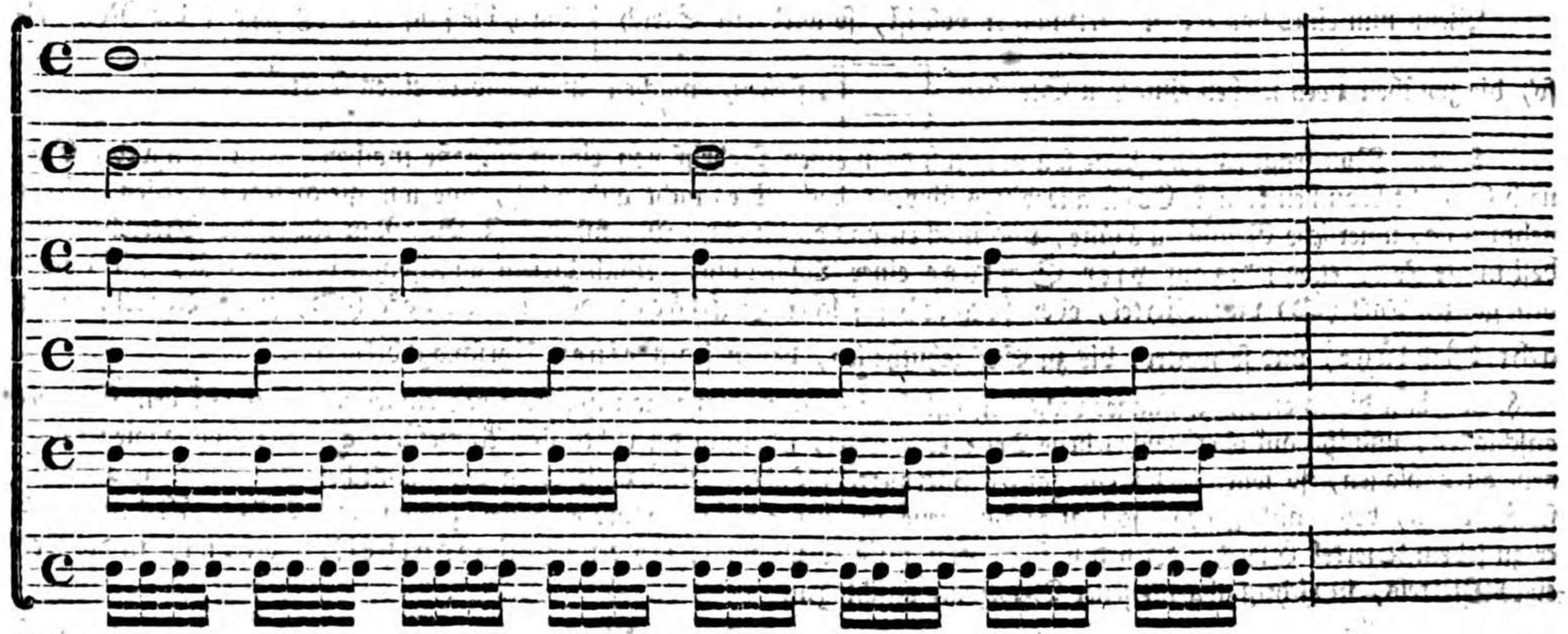
§. 6. Man kann dieses genaue Abzählen einem Anfänger nicht sinnlicher machen, als wenn man ihm die Viertel durch einen gelinden Druck auf der Schulter, und mit einem gelindern die Zwischenabtheilung der Achtel fühlbar macht. Man kann auch die Bewegung des Takts gelinde auf dem Claviere, in der Octave mitspielen.

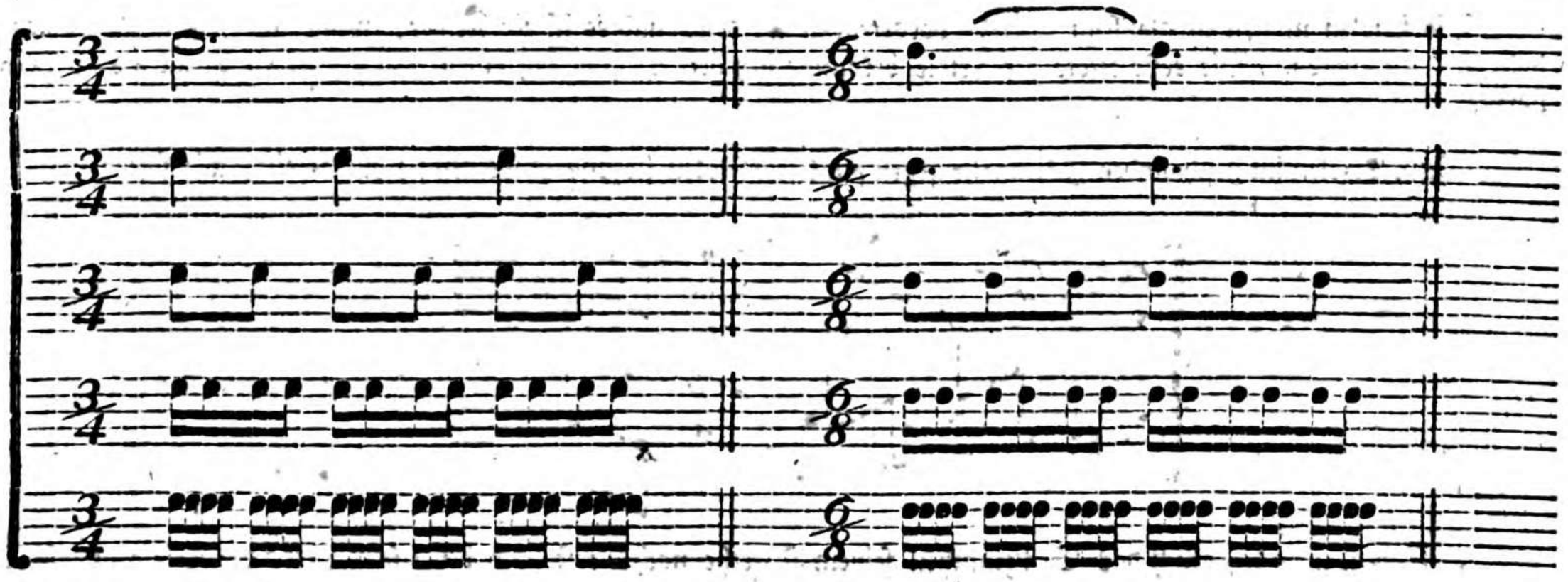
§. 7. Kann nun ein Anfänger mit der größten Genauigkeit, die hier erfodert wird, die Bewegung des Viervierteltakts eintheilen, so schreite man zum $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt, und verfahre wie vorher.

§. 8. Ist er hiermit fertig, so lasse man ihn mit der linken Hand in der Octave einen ganzen Schlag machen, und mit der rechten halbe Schläge, und so fort bis zu Sechzehntheilen in der rechten, und zu Achteln in der linken Hand. Ein gleiches kann man bey dem ungeraden Takte auch thun.

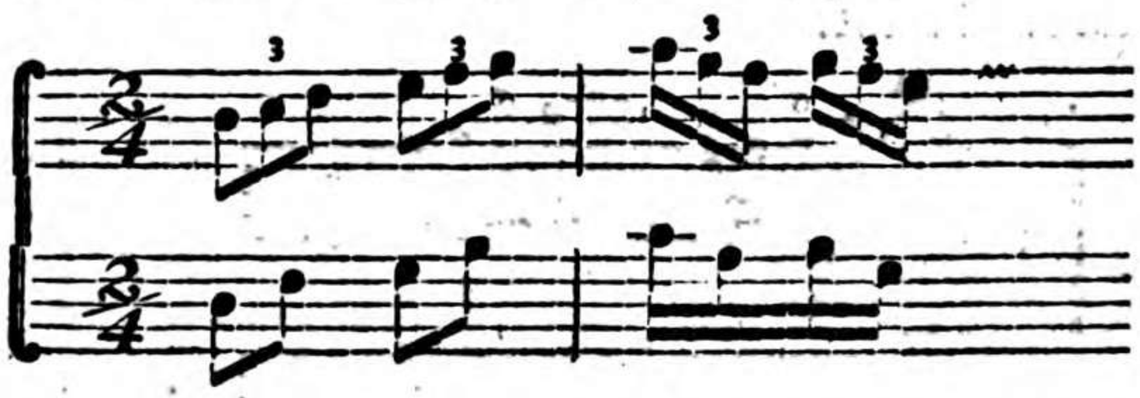
Hat der Schüler auch dieses richtig gefaßt, so wird ihm der Takt in der Folge nicht mehr schwer fallen, und die Mühe und Zeit, so hierauf verwendet worden, dadurch reichlich ersetzt werden, daß der Anfänger hernach seine kleine vorgeschriebenen Stücke richtig im Takt spielt.

§. 9. Folgende nach ihrer Geltung untereinander gesetzte Noten, kann ein Anfänger, bey Erlernung der Takteintheilung vor Augen haben. Er lernt daraus die Figuren der Noten und ihren Werth besser kennen.





§. 10. Es giebt noch eine Art Noten, davon drey und drey in der Schreibart zusammen gestrichen werden; sie heißen Triolen; wenn sie nämlich im geraden Takte vorkommen. Sie werden alle Drey in eben dem Zeitmaaße vorgetragen, als sonst zwey von derselben Gattung. z. B.



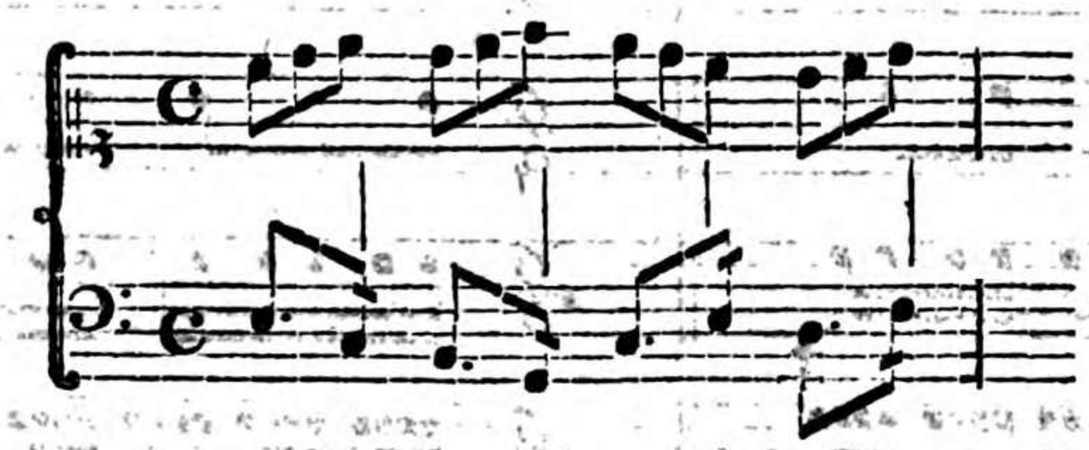
Im Trippeltakte haben wir sie in §. 9. schon gesehen. Daselbst heißen sie aber nicht Triolen, sondern sie sind dieser Taktart eigen.

Die Triolen werden gewöhnlich durch eine über die Noten gesetzte 3 angedeutet, aber oft geschieht es auch nicht.

Die-

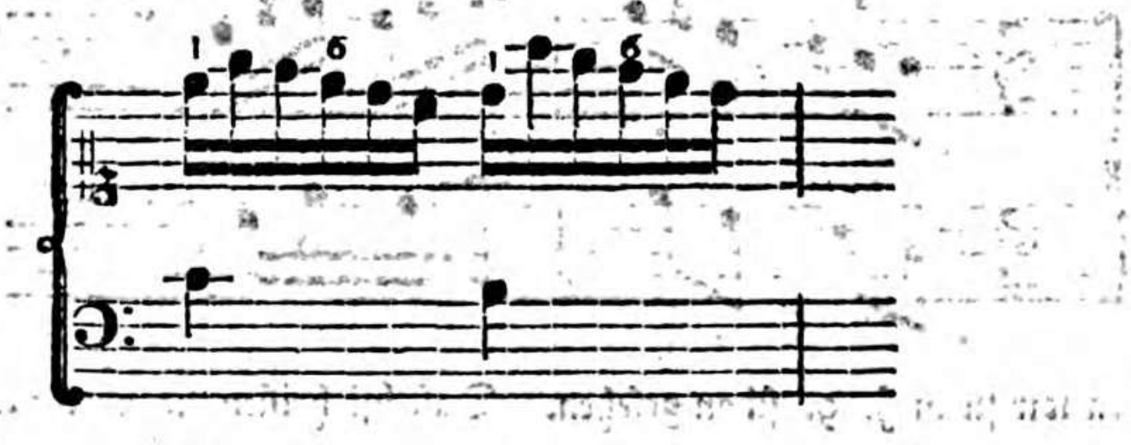
Die Triolen müssen in gleichem Werthe vorgetragen werden, und es ist ein Fehler, wenn man einen Ton länger hält, als den andern. Die erste Note der Triole bekommt bey der Ausführung einen etwas stärkern Druck als die zwey übrigen.

Wenn Triolen im geschwinden Zeitmaaße gegen punktirte Noten stehen, so werden sie eingetheilt, wie folget:

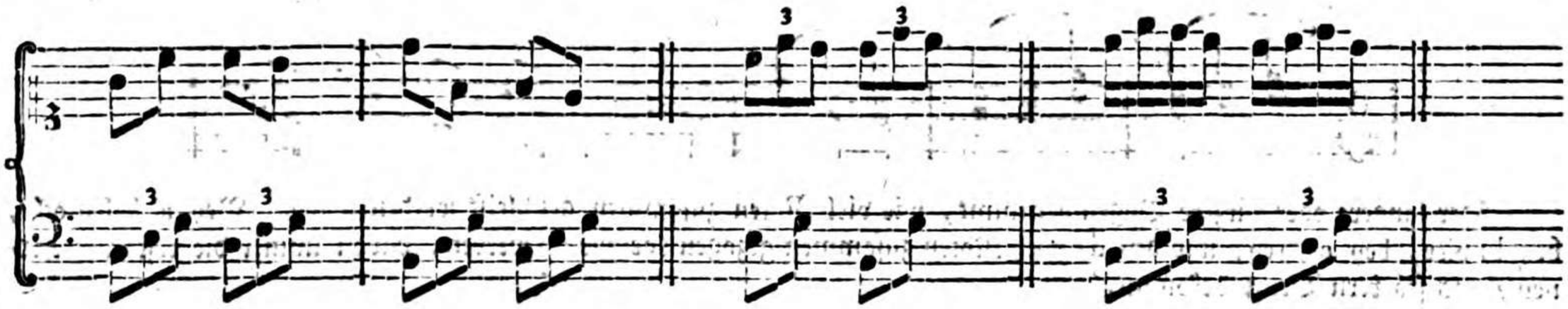


Außerdem muß eigentlich das Sechzehntheil seinem Werthe nach, erst nach der letzten Note der Triole angeschlagen werden.

§. 11. Die Sextole ist eine zusammengesetzte Triole, welche sich dadurch von der Triole unterscheidet, daß nur der erste von allen sechs Tönen, woraus sie besteht, etwas stärket angeschlagen wird, da hingegen bey der Triole immer der erste Ton von den Dreyen etwas markirt wird.



Triolen, gegen zwey und viergliedrige Figuren, dergleichen man oft in Tonstücken findet, sind schwer vorzutragen, und erfordern einen geübten Spieler. Man verschone daher Anfänger mit folgenden und ähnlichen Stellen.



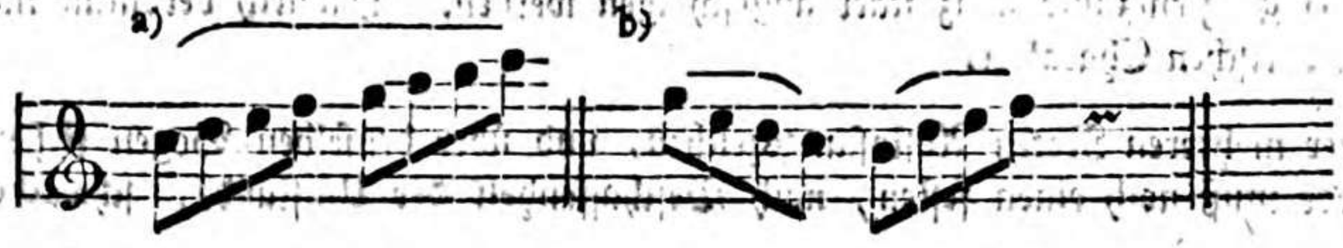
Sechstes Capitel.

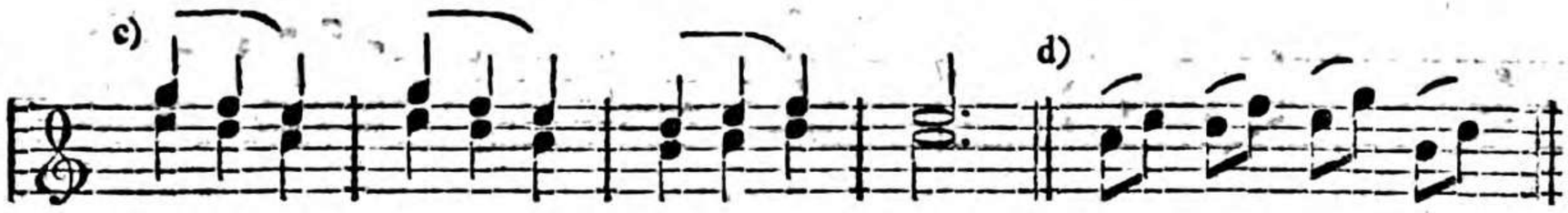
Von dem Bindungs- Schleifungs- und von mehrern Nebenzeichen.

§. 1.

Ein Bogen ⁀ zwischen zwey nacheinander folgenden Noten, die auf einer und derselben Stuffe stehen, und gleiche Benennung haben, heißt ein Bindungszeichen, und bedeutet, daß nur die erste Note davon angeschlagen und so lange gehalten werden soll, als der Werth von beyden beträgt. z. B.

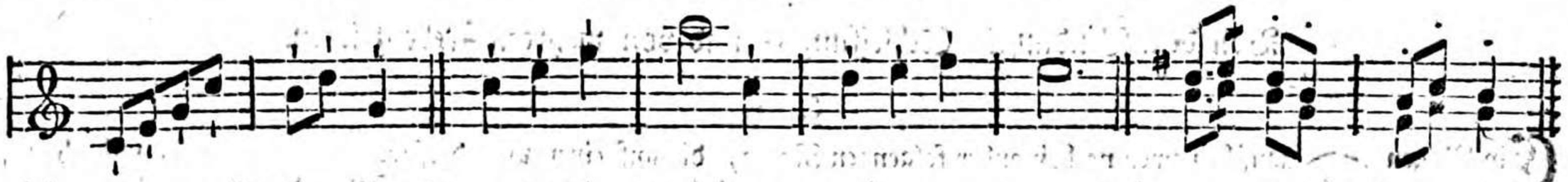
§. 2. Steht ein solcher Bogen ⁀ über zwey oder mehreren Noten, von verschiedener Benennung, so heißt er ein Schleifungszeichen, und bedeutet, daß die Noten worüber er steht, zusammengezogen (an einander hängend) vorgetragen, oder geschleift werden sollen, das heißt: man soll den Finger von der Taste nicht eher aufheben, bis man die folgende Note eben anschlagen will.





Der längere oder kürzere Bogen bestimmt, wie viel Noten zusammen geschleift werden sollen. Bey a) sollen acht, bey b) vier, bey c) drey, und bey d) zwey Noten zusammen gezogen (geschleift) werden, davon immer die erste Note einen etwas stärkern Druck bekommt.

§. 3. Das Abstoßungszeichen, welches durch . . . . oder ı ı ı ı angezeigt wird, bedeutet, daß man die Noten worüber es steht, kurz anschlagen, oder stoßen (die Finger schnell von den Tasten aufheben) soll.

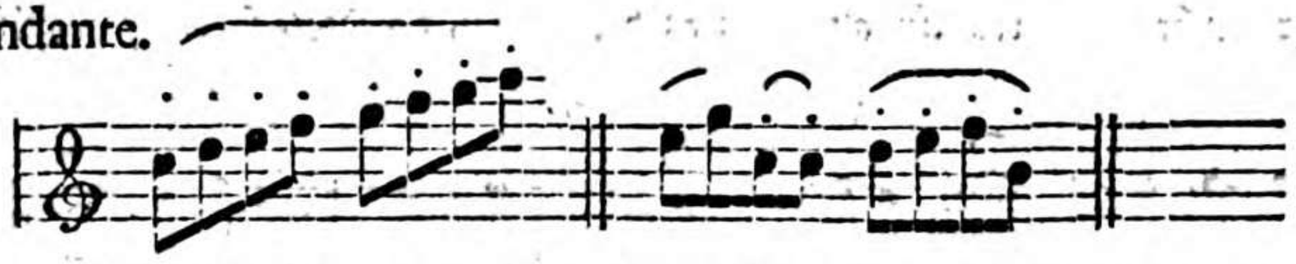


Wie kurz der Anschlag bey abzustoßenden Noten eigentlich seyn müsse, läßt sich im Allgemeinen nicht genau bestimmen, weil es dabey, so wohl auf die Länge und Kürze der Noten, als auf die geschwindere oder langsamere Bewegung des Stücks, und auf den Charakter desselben ankommt. Ueberhaupt kann man den Finger etwa halb so lange auf der Taste liegen lassen, als es die Dauer der abzustoßenden Note erfordert. Eine Viertelnote muß demnach in einem und demselben Stücke nicht so kurz abgestoßen werden, als eine Achtel- oder Sechzehntheilnote: Ferner muß man genau darauf sehen, ob die Stelle, oder der Gedanke, worinnen eine oder mehrere abzustoßende Noten vorkommen, forte, mezzoforte, oder piano vorgetragen werden soll, und den schwächern oder stärkern Anschlag der abzustoßenden Noten darnach einrichten.

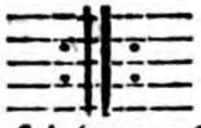
Es ist daher ein großer Fehler, der oft begangen wird, wenn alle Noten, über welche das Abstoßungszeichen steht, ohne alle Rücksicht immer ganz kurz und ganz stark angeschlagen werden. Dadurch bekommt manches Stück einen ganz falschen und oft recht barbarischen Charakter.

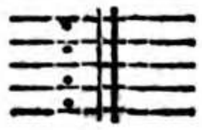
§. 4. Wenn über mehreren Noten Abstoßungszeichen, und über denselben Bogen stehen, so werden die Noten zwar geschleift, aber jede muß noch einen festen, nach Beschaffenheit der Umstände, schwächern oder stärkern Druck bekommen.

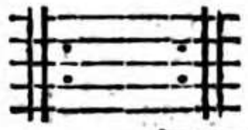
Andante.

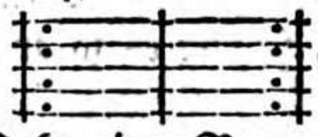


Die Ausführung dieſer Bezeichnung, welche man das Tragen der Töne nennt, kann nur gut auf dem Claviere gemacht werden.

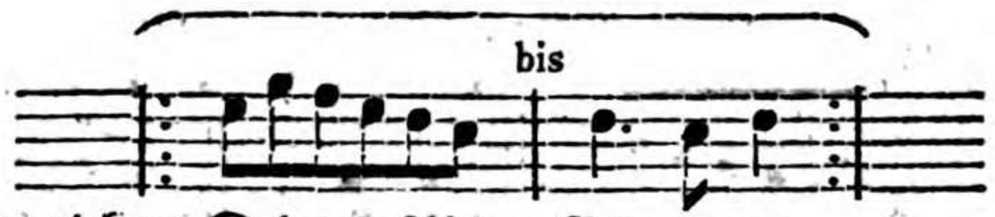
§. 5. Das Wiederholungszeichen  oder deutet an, daß ſo wohl der erſte als der zweyte Theil eines Stücks wiederholt (zweymal geſpielt) werden ſoll.

Wenn nur der erſte Theil wiederholt werden ſoll, ſo wird es ſo angezeigt: 

Soll aber nur der zweyte Theil wiederholt werden, ſo: 

Wenn nur einige Takte wiederholt werden ſollen, ſo wird es ſo  angedeutet.

Man macht auch in dieſem Falle, über die zu wiederholenden Takte einen Bogen, und ſetzt das Wort bis (zweymal) darüber, als:



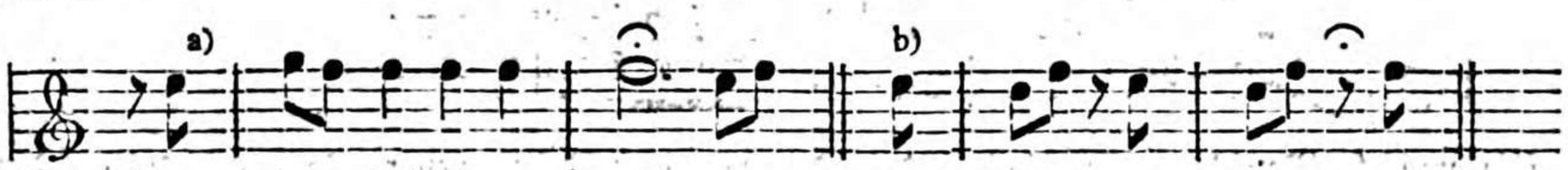
§. 6. Das Ruhezeichen 𝄐 hat verſchiedene Bedeutung.

1) Wird das Ende, oder die Schlußnote eines Stücks damit angedeutet, als:

In dieſem Falle nennt man es das Schlußzeichen.

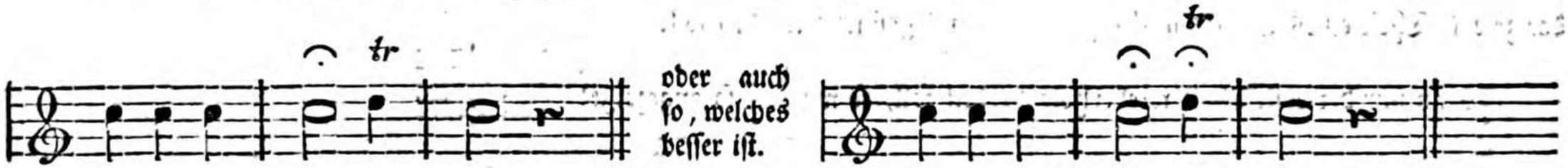
2) Eine

2) Eine Fermate, oder Ruhe (längeres Anhalten als es der Werth der Note fordert, worüber es steht) anzudeuten, als:

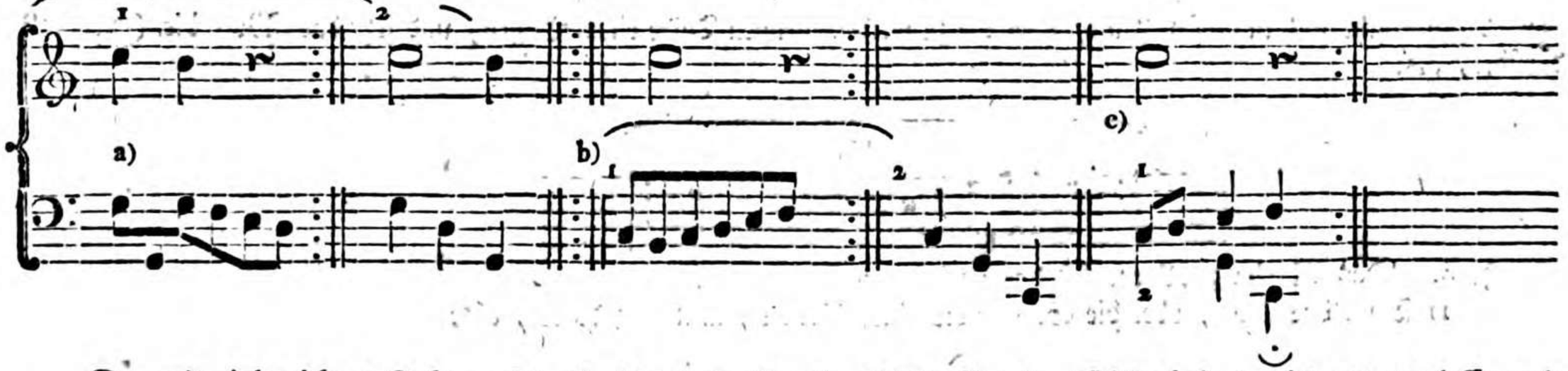


Bey a) verweilt man auf der Note, bey b) auf der Pause, worüber das Ruhezeichen steht.

3) Die Note zu bezeichnen, bey oder nach welcher eine, entweder blos simple, oder verzierte und ausgeführte Kadenz gemacht werden soll, als:



§. 7. Wenn der letzte Takt, entweder des ersten Theils a) oder des zweyten Theils b) eines Stücks, bey der Wiederholung anders gespielt werden soll, so wird es so angezeigt:



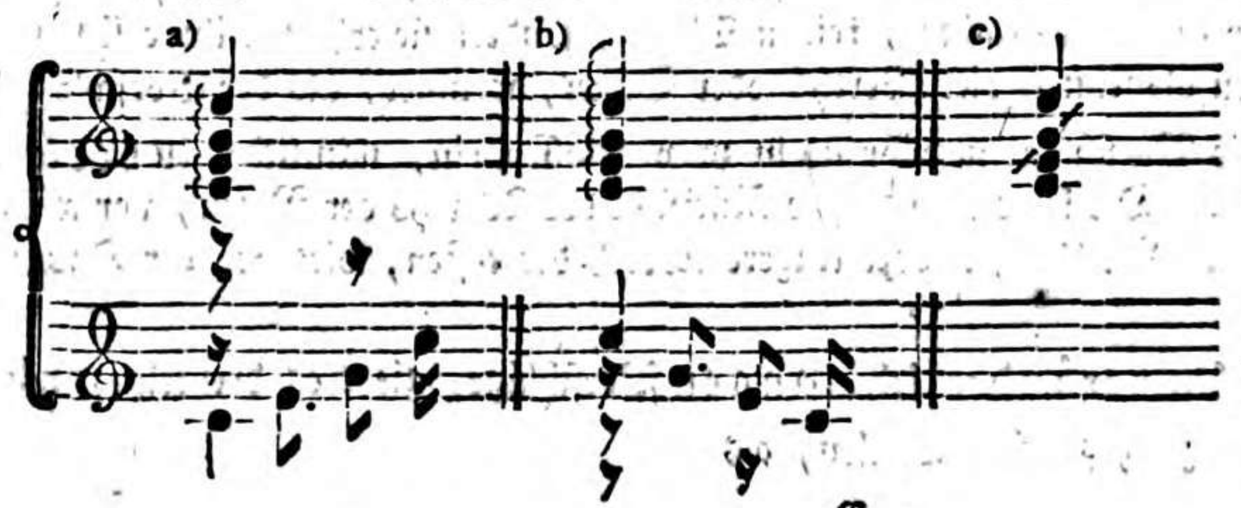
Der mit 1) bezeichnete Takt, wird also blos das erstemal gespielt, bey der Wiederholung wird er weggelassen und dafür der mit 2 bezeichnete Takt gespielt. Die Schreibart bey c) die nicht ungewöhnlich ist, hat dieselbe Bedeutung. Die Zahl 1 zeigt an, daß die nach oben gestrichenen Noten, das erstemal, und die nach unten gestrichenen und mit 2 bezeichneten Noten, das zweytemal gespielt werden sollen.

§. 8.

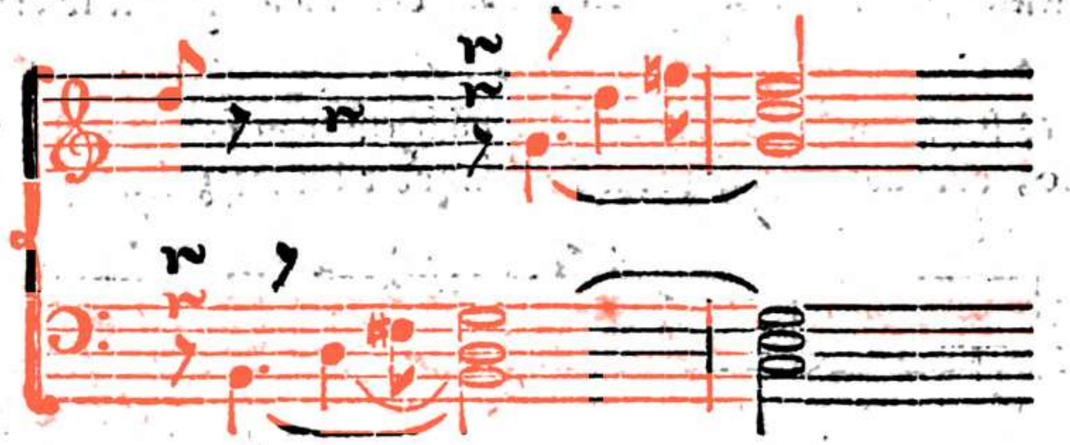
§. 8. Durch eines von diesen Zeichen die man **Rückweiser** nennt, wird angedeutet, daß man von den Noten, wobey es steht, wieder anfangen soll, nachdem man so weit gespielt hat, bis man wieder dasselbe Zeichen, oder die Worte al Segno, oder dal Segno, (vom Zeichen) oder beydes zusammen, findet.

§. 9. Durch dieses Zeichen (𝄐) welches man den **Notenzeiger** (custos) nennt, und das man öfters am Ende der fünf Linien findet, wird die folgende Note zum voraus angezeigt, als:

§. 10. Ein solches Zeichen { vor mehrern über einander stehenden Noten, bedeutet, daß man diese Noten **brechen** (geschwinde nach einander anschlagen) und denn liegen lassen soll. Soll die Brechung von unten hinauf geschehen, so wird es wie bey a) angedeutet. Soll sie von oben herein geschehen, so braucht man dazu die Bezeichnung bey b). Man findet auch öfters die Brechungen, mit einem durch die Noten gemachten Querstrich, angedeutet, wie bey c).



Diese verschiedenen Arten die Harmonie zu brechen, heißen Arpeggiaturen. Acciaccaturen, sind diejenigen Brechungen, worinnen Töne vorkommen, die nicht zu der eigentlichen Harmonie gehören, wie z. E.



Siebentes Capitel.

Von den Vorschlägen.

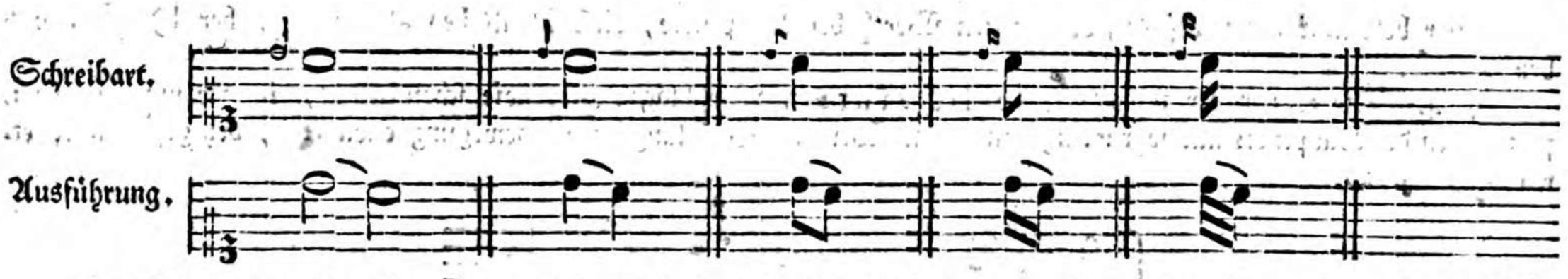
§. 1.

Die Vorschläge werden, wie alle übrigen Manieren, zu besserer Verbindung einzelner Töne, und überhaupt zur Verschönerung der Melodie gebraucht. Sie werden bisweilen gleich als gewöhnliche Noten geschrieben. Von diesen ist jedoch hier die Rede nicht, sondern von denen, die, wie es größtentheils geschieht, durch kleine Nötchen angedeutet werden. In diesem Falle sind sie nicht mit in den Takt gerechnet, das heißt: der Takt enthält ohne sie so viel Noten als hinein gehören, und haben also für sich betrachtet, keinen Werth, sondern sie erhalten ihn erst von den Noten vor welchen sie stehen. Diese Noten haben alsdenn so viel Werth, oder Dauer, weniger, als der Vorschlag ihnen genommen hat.

§. 2. Man theilt die Vorschläge gewöhnlich in zwey Klassen ein, nämlich: in veränderlich-lange, und in unveränderlich-kurze. Die letztern sind ohne Rücksicht des Werths der Noten, vor welchen sie stehen, immer nur sehr kurz (von kurzer Dauer). Der längere oder kürzere Werth der ersten, wird von der Dauer der Noten bestimmt, vor welchen sie stehen.

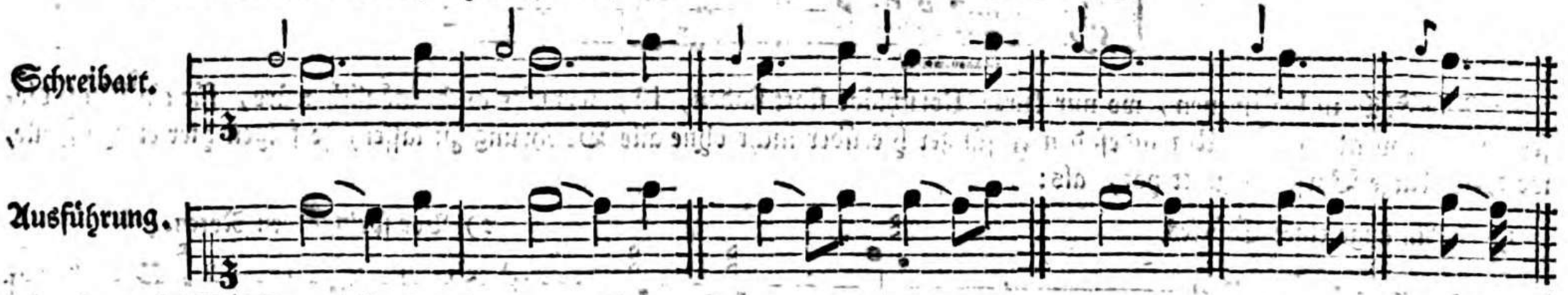
§. 3. Der gewöhnlichen veränderlich-langen Vorschläge, giebt es dreyerley, nämlich:

1) Vor Noten von zwey gleichen Theilen, als



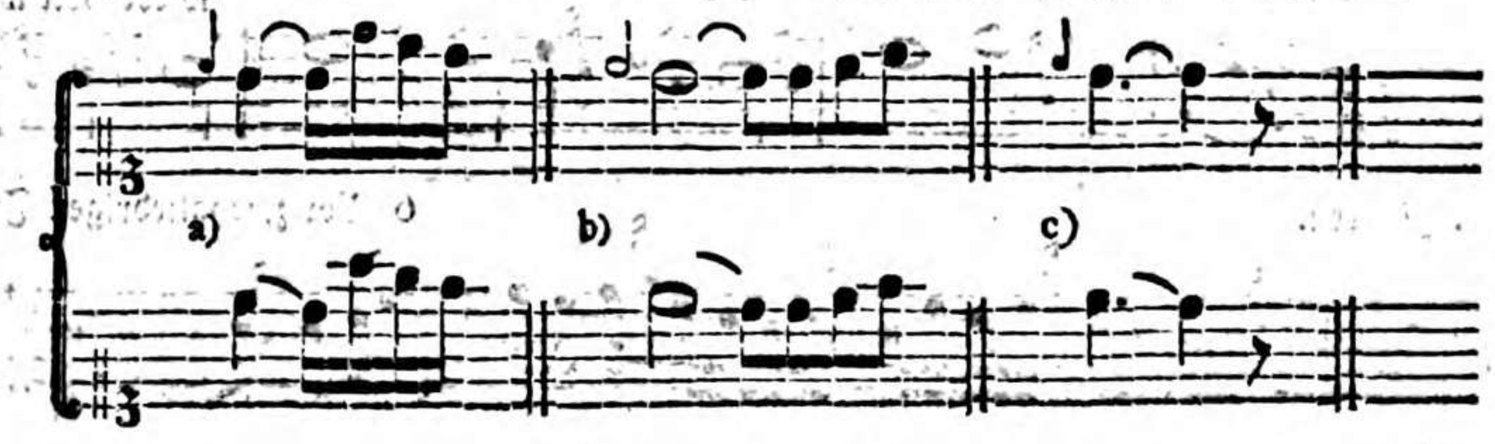
Hier bekommt der Vorschlag immer den halben Werth der Hauptnote, für diese bleibt nur die andere Hälfte, wie bey der Ausführung obiger Beyspiele zu sehen.

2) Vor Noten von drey Theilen, als



Hier bekommt der Vorschlag zwey Theile von der Hauptnote, für diese bleibt also nur noch ein Theil, wie die Ausführung voriger Beyspiele zeigt.

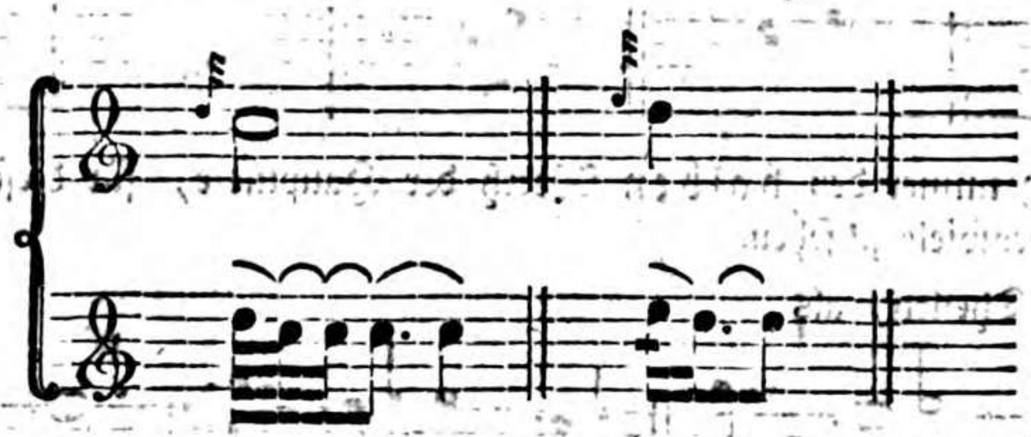
3) Vor Noten, an welche eine kürzere gebunden ist, als



Hier

Hier bekommt der Vorschlag den ganzen Werth der Hauptnote, diese behält bey a) nur $\frac{1}{16}$, bey b) $\frac{1}{8}$, und bey c) $\frac{2}{8}$.

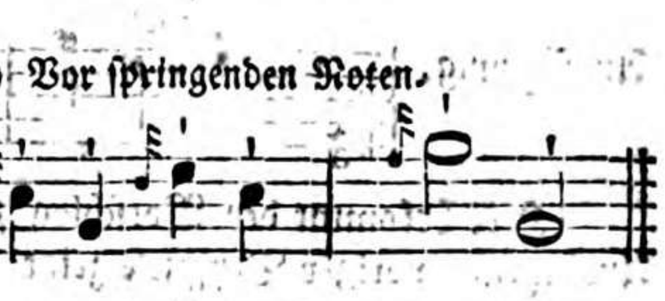
§. 4. Die Dauer der unveränderlich-kurzen Vorschläge, ist, wie schon gesagt, immer nur sehr kurz, sie nehmen der Hauptnote nur sehr wenig von ihrem Werth. Bey langsamer Bewegung etwa $\frac{1}{64}$, bey geschwinder etwa $\frac{1}{32}$. z. B.



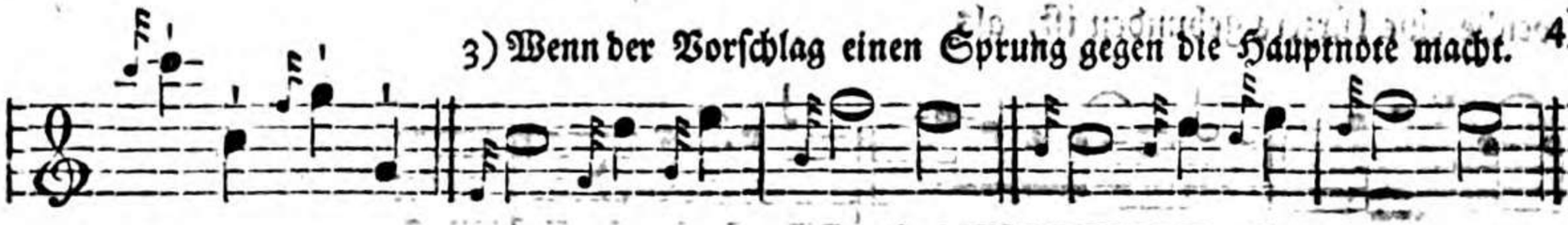
Alle Fälle zu bestimmen, wo nur kurze Vorschläge statt finden, ist, wenn es auch möglich wäre, für ein Buch dieser Art, zu weitläuftig. Um indeß den Anfänger hierüber nicht ohne alle Belehrung zu lassen, so folgen hier einige Fälle, wo dieser kurze Vorschlag statt hat, als:

1) Zu Anfange eines Stückes.

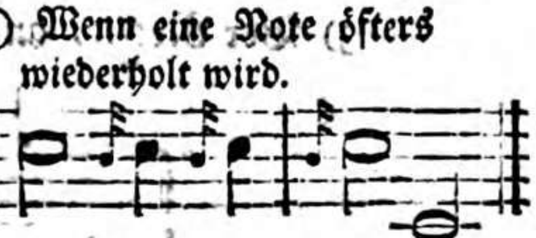
2) Vor springenden Noten.



3) Wenn der Vorschlag einen Sprung gegen die Hauptnote macht.



4) Wenn eine Note öfters wiederholt wird.

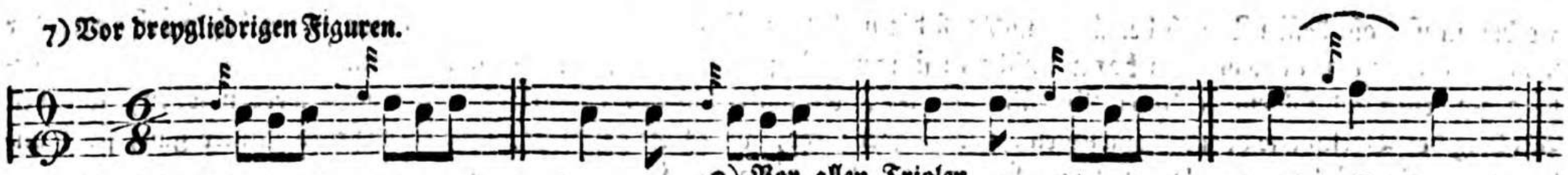


5) Vor viergliedrigen Figuren.

6) Vor zweygliedrigen Figuren.

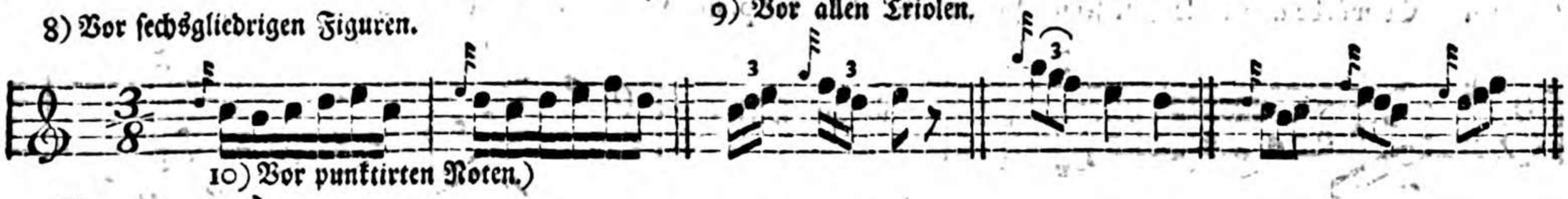
7) Vor

7) Vor dreygliedrigen Figuren.



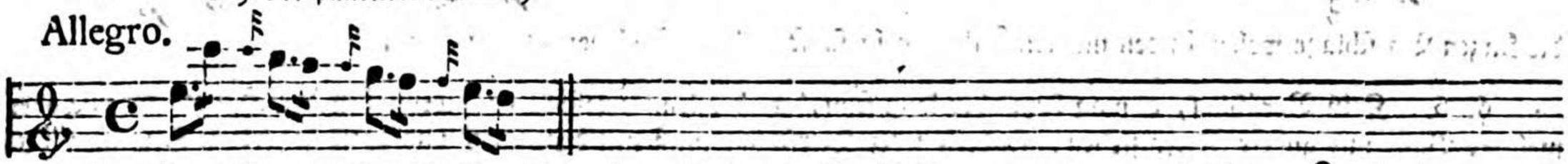
8) Vor sechsgliedrigen Figuren.

9) Vor allen Triolen.



10) Vor punktirten Noten.)

Allegro.



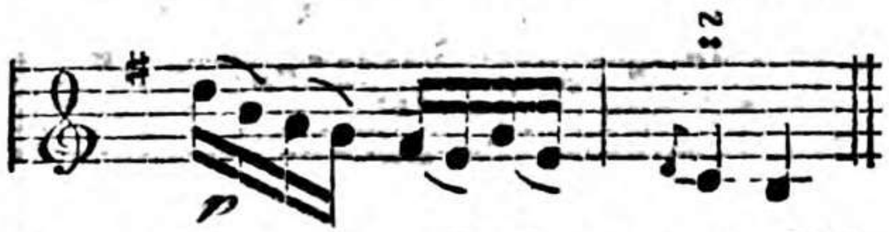
Sorgfältige Componisten schreiben die veränderlich-langen Vorschläge, entweder als ein kleines 𝅗𝅥, ♩, ♪, oder 𝅘𝅥𝅯 Nötchen, je nachdem die Dauer, die sie bezeichnen sollen, lang oder kurz ist. Die kurzen Vorschläge deuten sie durch ein kleines 𝅘𝅥𝅯 Nötchen an. Ob gleich durch diese Bezeichnung noch nicht alle Zweydeutigkeit gehoben wird, so ist sie doch für viele Fälle hinlänglich. Aber viele andere Componisten sind so gewissenhaft nicht, sondern man findet in ihren Sachen oft alle Vorschläge, ohne allen Unterschied ihres verschiedenen Werths, entweder durch ein kleines Achtelnötchen ♪, auch wohl Viertelnötchen ♩, oder auch Sechzehntheilnötchen 𝅘𝅥𝅯 angedeutet.

Diese Verschiedenheit und Unbestimmtheit in Bezeichnung der Vorschläge, verursacht bey Anfängern, auch wohl bey manchen sonst fertigen Spielern, viel Verwirrung und Schwierigkeit, welche leicht vermieden werden könnten, wenn alle Componisten die langen Vorschläge gleich so in gewöhnlichen Noten schrieben, wie sie vorgetragen werden sollen, und das kleine 𝅘𝅥𝅯 Nötchen bloß für die kurzen Vorschläge gebrauchten. Wie manches Stück würde dann, wenigstens in Rücksicht der Vorschläge, weniger schlecht vorgetragen, und wie viel Mühe den Anfängern erspart werden!

Aus der eben angeführten verschiedenen Bezeichnung der Vorschläge sieht man, daß weder die kurzen noch die langen Vorschläge immer mit Gewisheit aus der Figur des kleinen Nötchens erkannt werden können. Es ist daher nothwendig, Anfänger hierauf aufmerksam zu machen, damit sie sich in solchen Fällen nicht irre führen lassen, und den Werth der Vorschläge nicht bloß nach ihrer Figur, sondern nach dem Werthe der folgenden Note, Figur, ꝛc. bestimmen.

§. 5. Wegen des Vortrags der Vorschläge ist noch zu merken, daß jeder Vorschlag, er mag kurz oder lang seyn, an die Note vor welcher er steht, es mag ein Bogen dabey stehen, oder nicht, geschleift und völlig so lange gehalten wer-

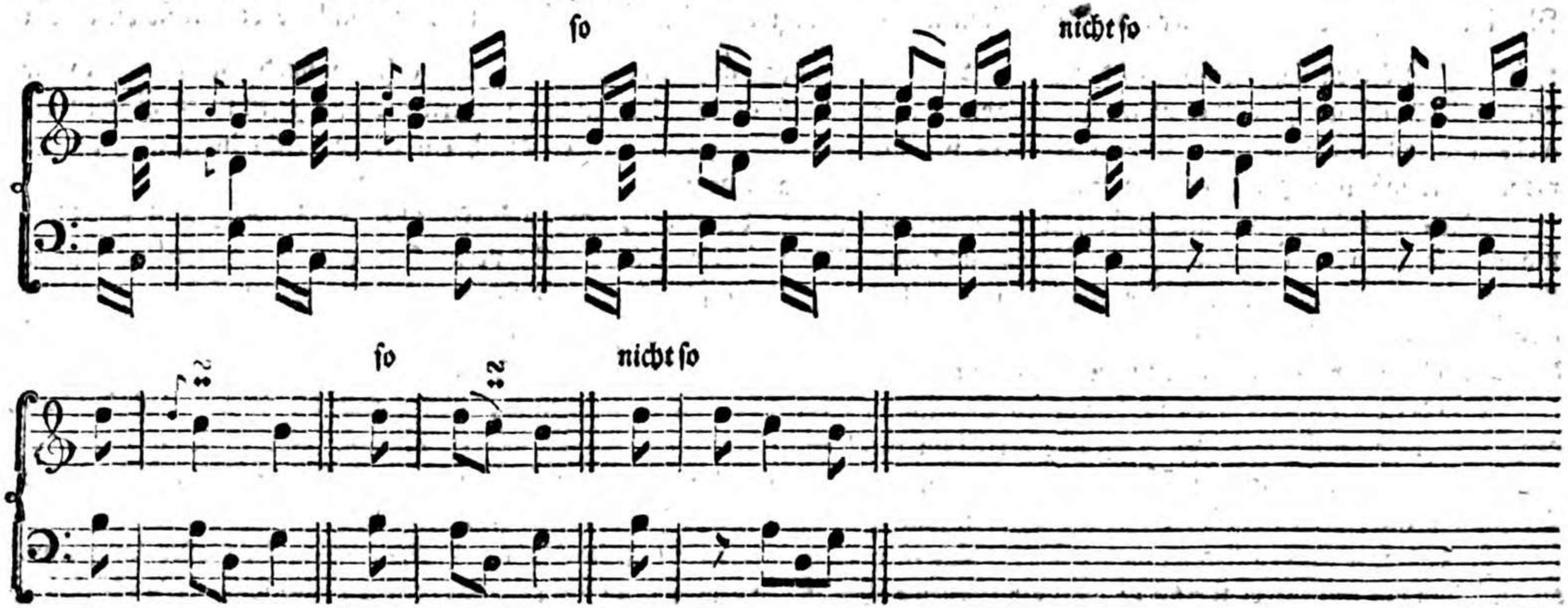
werden muß, als dessen Werth beträgt; und daß die nach dem Vorschlage folgende Note einen etwas schwächern, der Vorschlag aber einen etwas stärkern (nicht zu starken) Anschlag bekommen. Nur muß man dabey immer auf die vorhergegangenen und folgenden Noten Rücksicht nehmen, ob solche schwach oder stark vorgetragen werden sollen, und den Anschlag der Vorschläge darnach einrichten, selbige aber nicht, wie es oft geschieht, ohne Unterschied immer ganz stark anschlagen. Es würde also fehlerhaft seyn, folgende Stelle, die piano vorgetragen werden soll, als



so zu spielen

die kurzen Vorschläge wollen in den meisten Fällen mehr sanft, als zu stark vorgetragen seyn.

§. 6. Kein Vorschlag, er mag kurz oder lang seyn, wird allein angeschlagen, wenn bey der Hauptnote eine oder mehrere Baß- und andere Noten stehen, sondern jeder Vorschlag muß mit dem Baß und dazu gehörigen Stimmen zugleich (auf einmal) angeschlagen werden. z. B.



Achtes

Achtes Capitel.

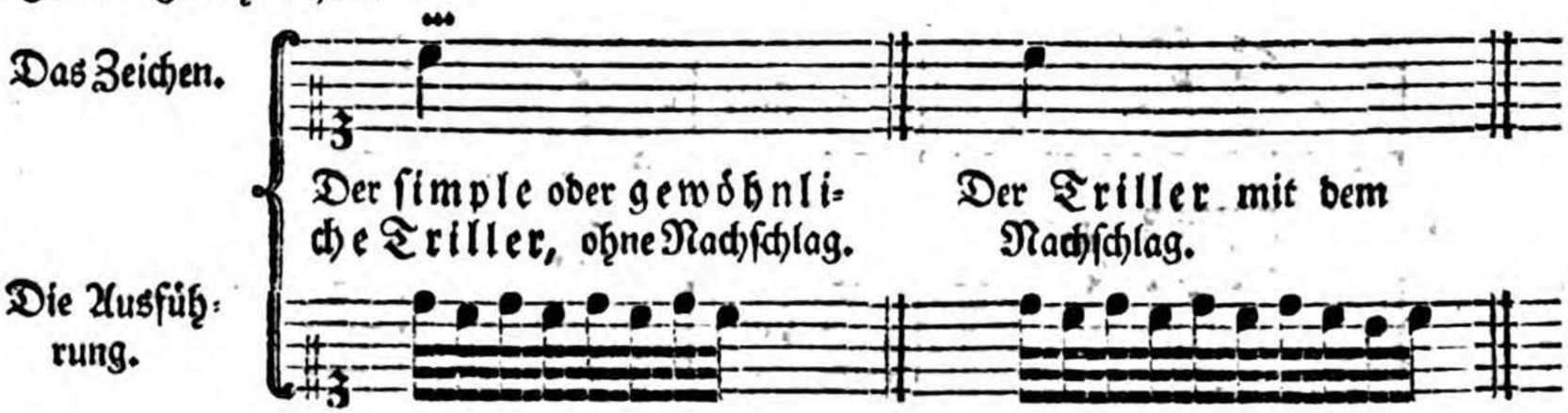
Von den Manieren.

§. 1.

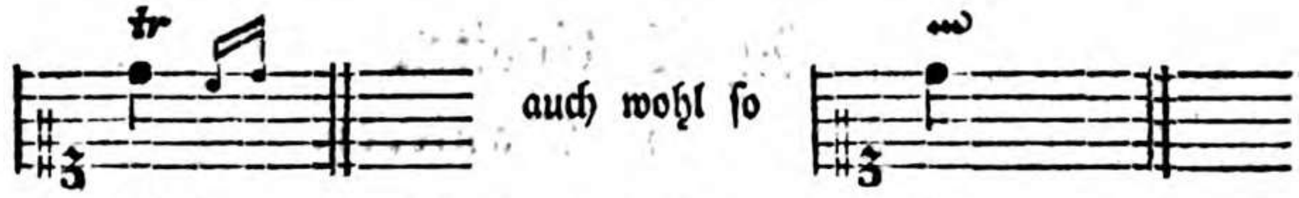
Manieren werden diejenigen Zierrathen genannt, welche man zu beſſerer Verbindung der Töne, und überhaupt zur Verſchönerung der Melodie gebraucht. Einige werden durch kleine Nötchen, die meiſten aber durch beſondere, in den neuern Zeiten erfundene Zeichen, angedeutet. Herr C. Ph. E. Bach, iſt der erſte, der ſie dem Publicum in ſeinem Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen, mitgetheilt hat, da ſie vorher nur die beſten Clavierſpieler, als ein Geheimniß, für ſich behielten. Die meiſten ſind von dem Franzoſen Couperin entlehnt.

§. 2. Die Manieren ſind zum guten Clavierſpielen unentbehrlich; auch erfordern ſie ziemlich viel Uebung, wenn ſie, wie ſichs gehört, rund und gut gemacht werden ſollen. Es iſt daher nothwendig, einen Anfänger ſo bald als möglich damit bekannt zu machen, und ihn an die Ausübung derſelben zu gewöhnen. Daß dieß nur nach und nach, und zwar Anfangs nur mit den leichteſten und nothwendigſten geſchehen müſſe, verſteht ſich wohl von ſelbſt. Außerdem bekommen die Finger durch fleißige Uebung der Manieren, Leichtigkeit und Schnellkraft, auch tragen ſie zur Fertigkeit im Spielen bey. Alle dieſe Vortheile gehen verlohren, wenn man den Anfänger, nach der Meynung und Gewohnheit einiger Lehrmeiſter, erſt nach einiger Zeit, oder wohl gar erſt nach Jahr und Tag, an die Ausübung der Manieren gewöhnt.

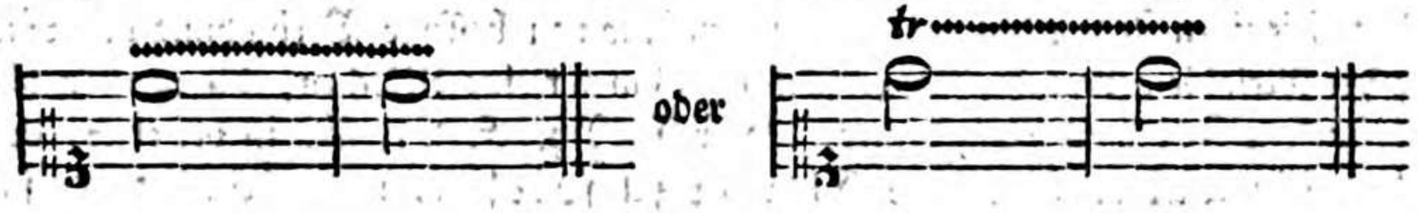
Hier folgen die gewöhnlichen:

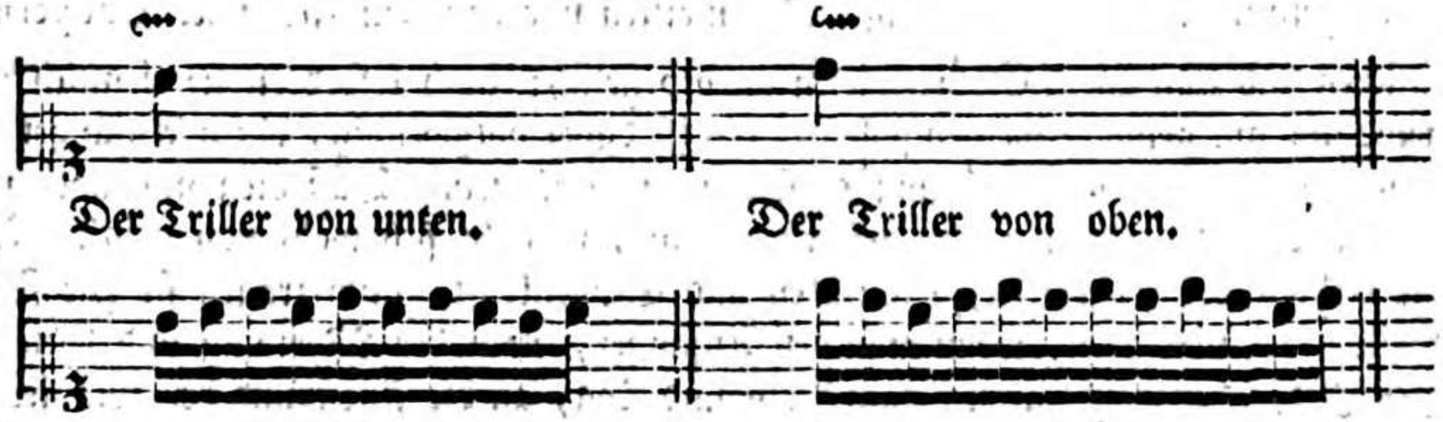


Die erſte findet nur auf Noten von kurzer Dauer ſtatt; außerdem braucht man gewöhnlich den zweyten mit dem Nachſchlage. Sie werden beyde auch öfters durch *tr* ſtatt ∞ angedeut. Den Nachſchlag findet man auch bisweilen beſonders durch zwey kleine Nötchen angezeigt, als:



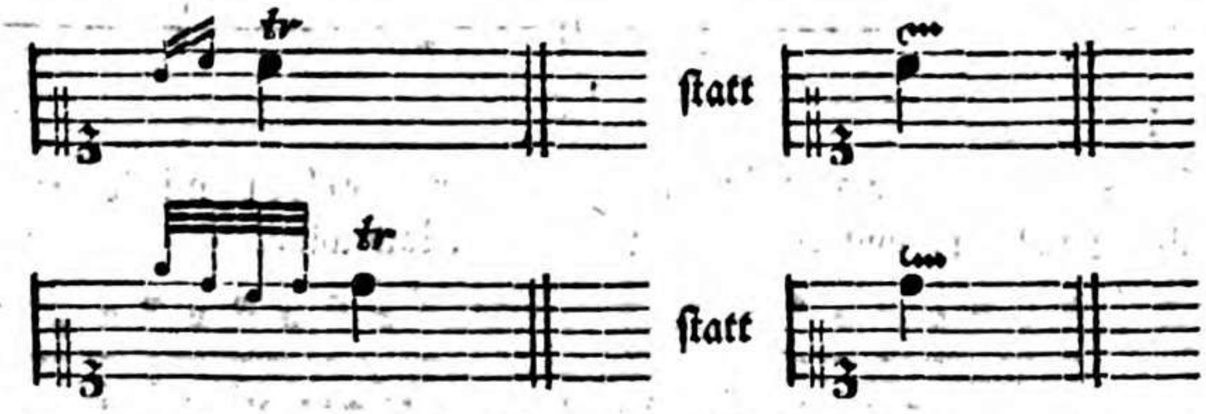
Wenn der Triller mehrere Takte lang dauern ſoll, ſo wird es auf folgende Art angezeigt:





Der Triller von unten. Der Triller von oben.

Statt der obigen Zeichen, wird ſo wohl der Triller von oben, als der von unten, auf folgende Art angezeigt, als:



Die Uebung der Triller muß ſo bald wie möglich mit dem Anfänger vorgenommen werden. Den Meiſten werden ſie ſchwer, und erfordern viel Uebung. Der Triller iſt gut, wenn die Schläge deſſelben ganz gleich, deutlich und geſchwinde gemacht werden. Anfangs muß man zufrieden ſeyn, wenn der Schüler die Schläge nur gleich und deutlich macht; die Geſchwindigkeit kann man nur nach und nach verlangen. Der Anfänger muß ſich gewöhnen, den Triller ſo wohl mit dem

dem zweyten und dritten, als mit dem dritten und vierten Finger der rechten Hand, und mit dem zweyten und dritten, auch mit dem ersten und zweyten der linken Hand zu machen.

Der Pralltriller.

Die vorletzte Note des Pralltrillers muß, wenn diese Manier schön seyn soll, geschnellt werden, welches dadurch geschieht, wenn man den Finger von der erwähnten, bey der obigen Ausführung mit einem ı Abstoßungszeichen bemerkten Note äußerst geschwinde weg zieht, gleichsam abgleiten läßt. Anfänger bringen oft lange Zeit zu, ehe sie diese Manier auf diese Art ausüben lernen. Der Pralltriller wird meistens nur auf Noten gebraucht, die um eine Secunde fallen.

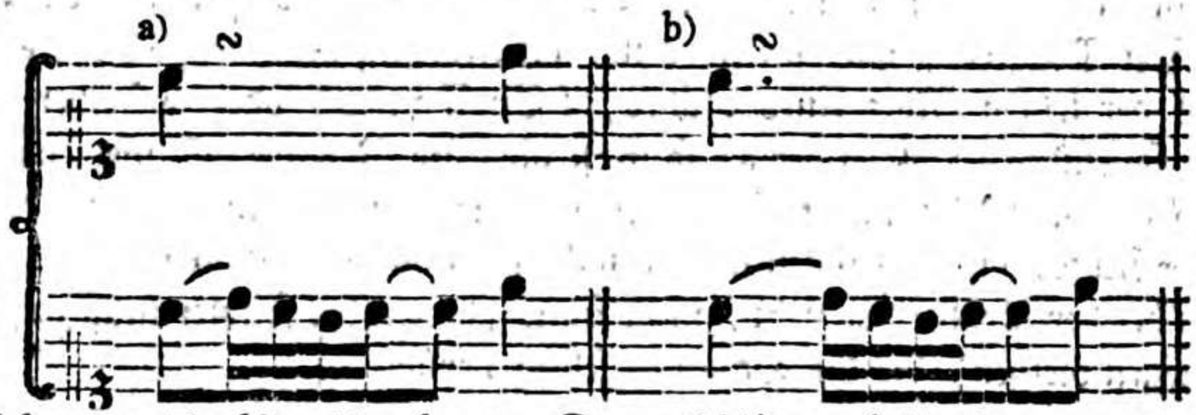
Wenn der Pralltriller auf der letzten Note eines Satzes, (Einschnittes) oder auf einer Note, nach welcher eine Pause folget, steht, wie in dem folgenden Beyspiel bey a) so muß die letzte Note der Manier, nämlich, die Hauptnote d, kurz angeschlagen (abgestoßen) werden. Man nennt dieses den Pralltriller mit dem Abzuge. Die Benennung Abzug geht nur auf den Vortrag der Note, die abgestoßen werden soll, nicht auf die Manier. In dem Beyspiel bey b) findet der Abzug auf der Note worüber der Pralltriller steht, nicht statt, sondern der Finger muß auf den letzten Ton der Manier, nämlich auf der Note f liegen bleiben, bis die Dauer derselben vorüber ist.

Der kurze Mordent. Der lange Mordent.

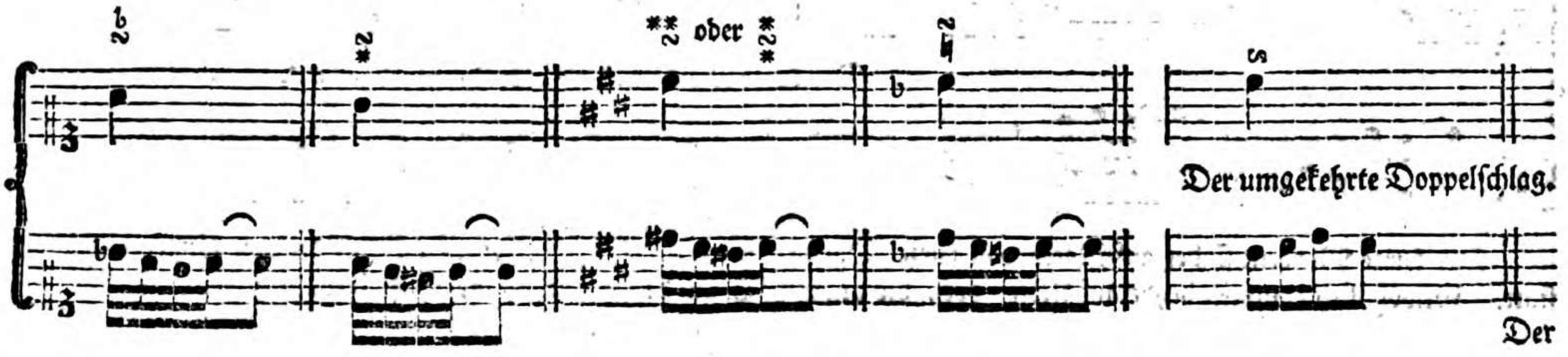
Der kurze Mordent findet auf Noten von kurzer Dauer, so wie der lange Mordent auf Noten von längerer Dauer, statt. Gewöhnlich kommen beyde auf Noten vor, die um eine Secunde (auch noch mehr) steigen.

Der Doppelſchlag iſt eine eben ſo ſchöne, als leichte Manier. Er wird oft gebraucht.

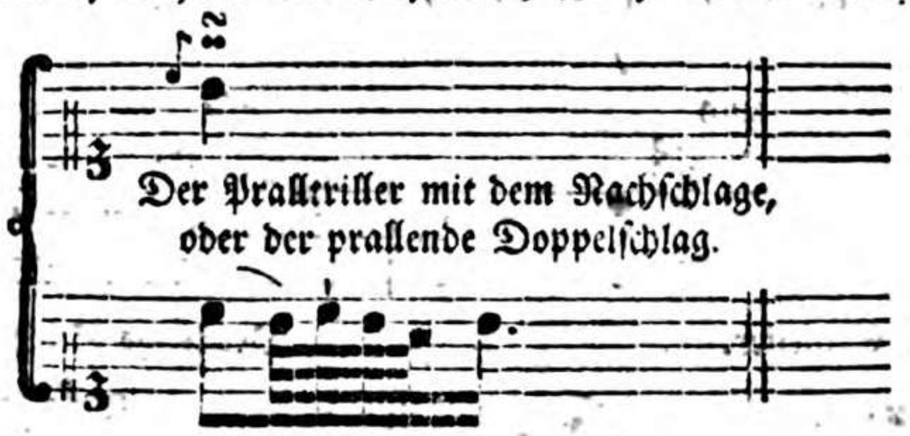
Wenn der Doppelſchlag wie bey a) in dem folgenden Beyſpiel nach der Note; und wie bey b) über den Punkt bey der Note ſteht, ſo wird er im erſten Fall auf den zweyten Theil der Note, und im zweyten Fall auf den dritten Theil der Note, oder auf den Werth des Punkts gemacht.



Die Verſetzungszeichen, welche bisweilen bey den Doppelſchlägen nöthig ſind, werden gewöhnlich über auch wohl unter dem Zeichen deſſelben angedeutet, wie aus folgenden Beyſpielen zu erſehen.

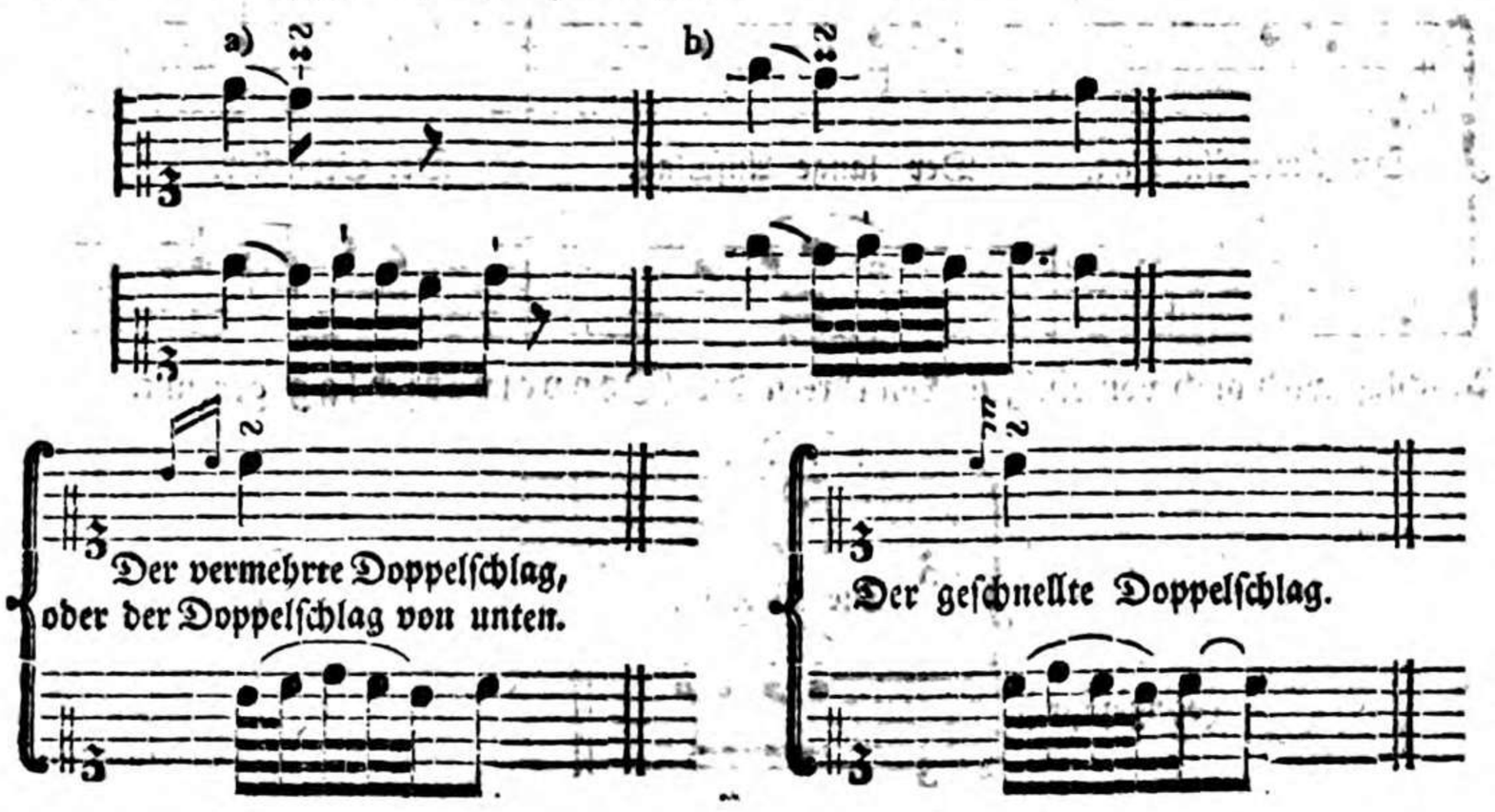


Der umgekehrte Doppelschlag wird mehrentheils in Stücken von mäßiger Bewegung, und vorzüglich beym Adagio gebraucht, und alsdann meistens etwas langsam, mit viel Ausdruck, vorgetragen. Einige Componisten deuten, statt des obigen Zeichens, diese Manier durch drey kleine Nötchen an, welche weiter unten vorkommen werden.



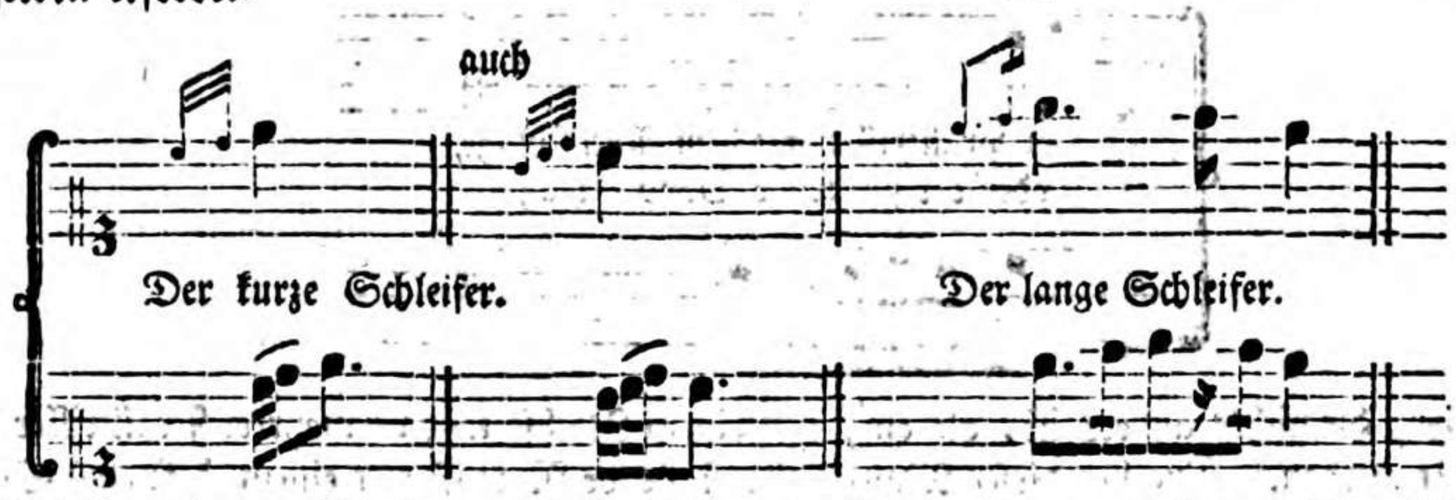
Der Pralltriller mit dem Nachschlage, oder der prallende Doppelschlag.

Bey dieser Manier, die nichts anders ist, als ein, mit einem Nachschlage vermehrter Pralltriller, gilt alles was bey dem Pralltriller bemerkt worden. Die bey dieser Manier abzustoßende Note ist mit einem ' kurzen Strich bemerkt. Bey folgenden Beyspielen sieht man (wie schon bey dem Pralltriller gezeigt worden,) die verschiedene Behandlung dieser Manier, nämlich bey a) mit dem Abzuge, bey b) ohne Abzug.



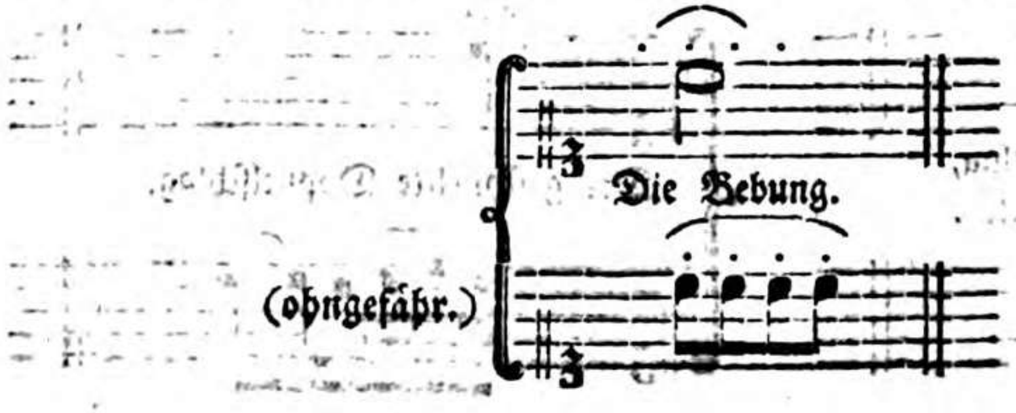
Alle

Alle Töne dieser beyden Manieren müssen in gleicher Geschwindigkeit nach einander gemacht, und die kleinen Nötchen nicht durch eine Pause oder längeres Anhalten von den übrigen Noten getrennt werden, wie es die Anfänger, und manche unkundige Spieler oft zu thun pflegen; auf der letzten, oder auf der Hauptnote hält man so lange, als es die noch übrige Dauer derselben erfordet.



Der kurze Schleifer mit drey Nötchen, wird öfters statt des Zeichens des umgekehrten Doppelschlages gebraucht.

Der kurze Anschlag wird auch von einigen Tonlehrern der Doppelvorschlag genennt.



Die

Die Ausführung dieser Manier, welche durch einen gelinden, einigemahl wiederholten Druck des Fingers, ohne solchen von der Taste aufzuheben, heraus gebracht wird, läßt sich nur auf einem guten Claviere machen.

In Ansehung der mehr oder weniger geschwinden Ausführung der Manieren, richtet man sich nach der geschwindern oder langsamern Bewegung des Stücks.

Neuntes Capitel.

Von der Fingersetzung, oder Applicatur.

§. 1.

Eine gute Applicatur haben, heißt: die Kenntniß und Fertigkeit besitzen, die Töne eines Clavierstücks, vermittelst des geschicktesten Gebrauchs der Finger in der erforderlichen Geschwindigkeit bequem, deutlich und zusammenhängend spielen zu können. Bey einer schlechten fehlerhaften Applicatur ist dieses nicht möglich. Die richtige Fingersetzung ist also beym Clavierspielen eine Hauptsache, und erfordert daher, so wohl von Seiten des Lehrers als des Schülers vorzügliche Aufmerksamkeit.

§. 2. Da hierbey auf eine gute und richtige Haltung der Hände und der Finger sehr viel ankommt, so lasse man sich folgendes zur Regel dienen:

1) Weil von Natur der Daumen und der kleine Finger kürzer sind als die übrigen, so darf man sie nicht zu den obenliegenden Tasten brauchen, als nur bey Octaven und im Nothfalle, wenn nämlich eine Stelle gar nicht anders, oder doch nur mit noch größerer Unbequemlichkeit herausgebracht werden kann. Hieraus folgt daß man

2) die längern Finger beym Spielen so einbiege oder krümme, daß sie mit den kürzern, welche man ausgestreckt halten muß, in gleicher Richtung auf dem Griffbrete stehen.

Man halte die Finger so viel als möglich los, und nicht mit angespannten Nerven, dieses ermüdet und ist der Leichtigkeit und Geschwindigkeit beym Spielen hinderlich.

3) Die Finger müssen nicht zusammengedrückt, sondern etwas entfernt von einander gehalten werden. Den kleinen Finger darf man nicht unter die andern stecken. Der Daumen muß fleißig gebraucht, und immer über der Tastatur gehalten werden. Man darf ihn niemals herunterhängen lassen, oder ihn an das, vor den Tasten befindliche Leistchen drücken.

4) Die Arme halte man in ihrer natürlichen Lage, nicht dicht am Leibe, aber auch nicht zu weit davon entfernt.

5) Die Hände müssen auswärts und in gleicher Höhe über dem Griffbrete gehalten werden.

§. 3. Man setzt die größern Finger über die kleinern, aber nicht die kleinern über die größern.

Bey aufsteigenden Tönen setzt man in der rechten Hand den Daumen nach dem zweyten, dritten oder vierten Finger unter; man nennt dieses untersetzen. Bey heruntergehenden Tönen setzt man den zweyten, dritten oder vierten Finger über den Daumen weg; dieses nennt man übersetzen. In der linken Hand setzt man bey aufsteigenden Tönen den zweyten, dritten oder vierten Finger über den Daumen weg; so wie man bey abwärtsgehenden Tönen den Daumen unter selbigen weg setzt. So wohl das Untersetzen des Daumens nach dem fünften Finger, als das Uebersetzen des fünften Fingers über den Daumen ist in beyden Händen nicht erlaubt.

Das Untersetzen des Daumens muß ohne Verdrehung der Hände und Finger, und ohne Trennung und stärkern Anschlag der Töne, wenn solches nicht etwa besonders nöthig ist, geschehen.

§. 4. Ein Clavierstück ist entweder aus laufenden, stufenweise auf- oder abwärtssteigenden, oder aus springenden, mehrere Stufen von einander entfernten, oder aus laufenden und springenden vermischten Noten und Figuren zusammen gesetzt. Es kommt also bey der Fingersetzung vorzüglich auf folgende zwey Hauptstücke an: erstlich auf die Kenntniß der richtigen Fingersetzung bey den Tonleitern, und zweytens auf die Kenntniß der richtigen Fingersetzung bey den Accorden, vorzüglich beym Hauptaccord $\frac{8}{3}$ jedes Tons. Die Fingersetzung bey vermischten Noten und Figuren läßt sich alsdenn hiernach leicht bestimmen.

Von diesen beyden Hauptstücken muß man mit einem Anfänger ausgehen, wenn man ihn an eine bestimmte und richtige Fingersetzung gewöhnen, und ihm die bey der Fingersetzung überhaupt vorkommenden Schwierigkeiten so viel als möglich aus dem Wege räumen will.

Die richtige Fingersetzung bey den Tonleitern und Accorden setzt die Kenntniß der Tonleitern und Accorde selbst voraus.

Was so wohl eine dur und moll Tonleiter, als ein dur und moll Accord ist, findet man im vierten, fünften und sechsten Capitel des zweyten Theils dieser Anweisung angezeigt.

Hier folgen, als die erste Grundlage zur richtigen und bestimmten Fingersetzung überhaupt, zuförderst die Tonleitern, mit derjenigen Fingersetzung die unter einigen, welche bey verschiedenen Tonleitern anwendbar sind, die brauchbarste und beste seyn möchte.

Die über den Noten stehenden Zahlen bezeichnen die Finger der rechten, und die unter den Noten die der linken Hand. 1 bedeutet den Daumen, 5 den kleinen Finger.

C dur

C dur

A moll.

G dur.

E moll.

D dur

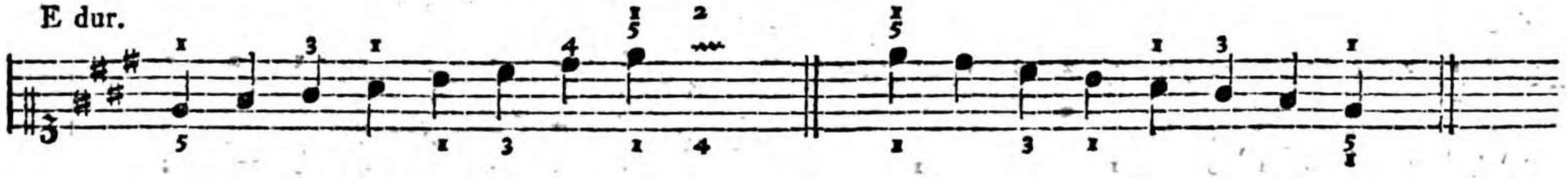
H moll.

A dur

A dur.

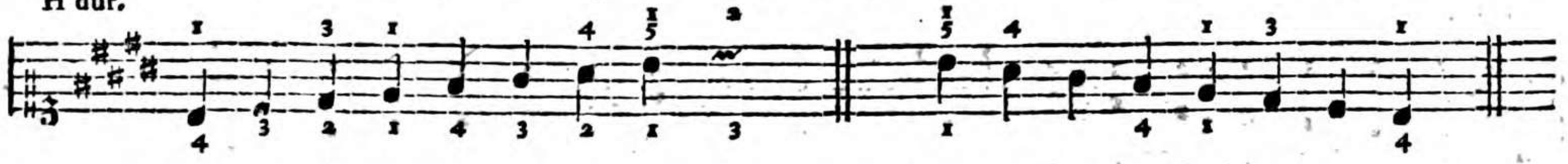
Fis moll.

E dur.

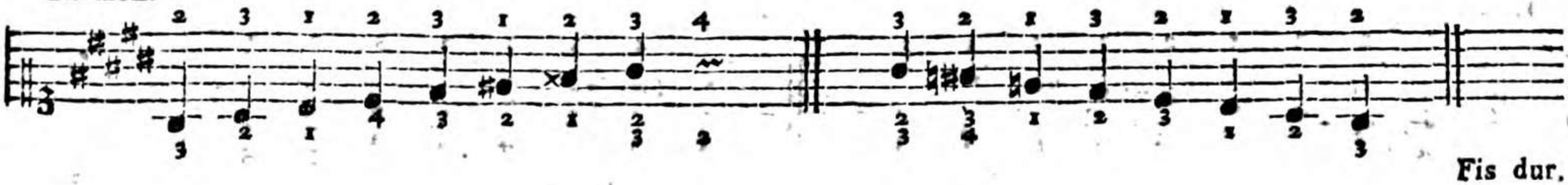


Cis moll.

H dur.

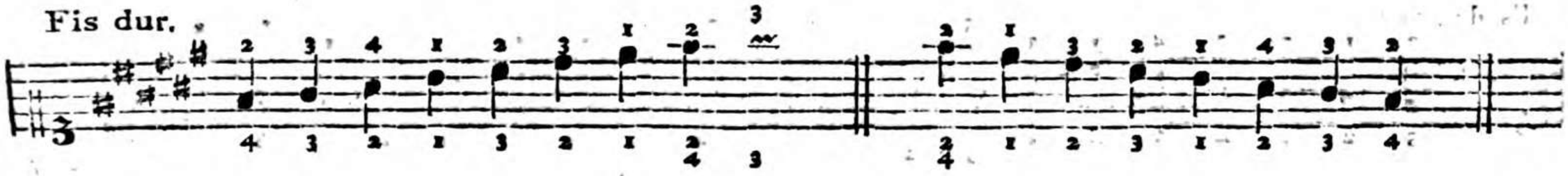


Gis moll.



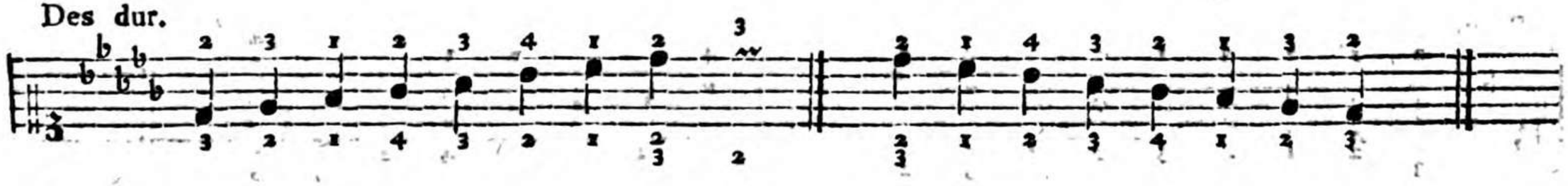
Fis dur.

Fis dur.



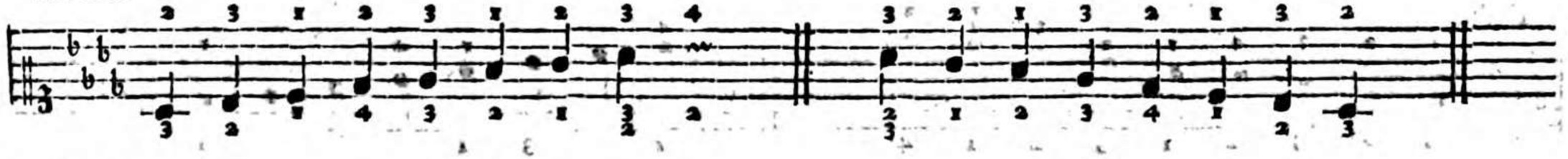
Es moll.

Des dur.

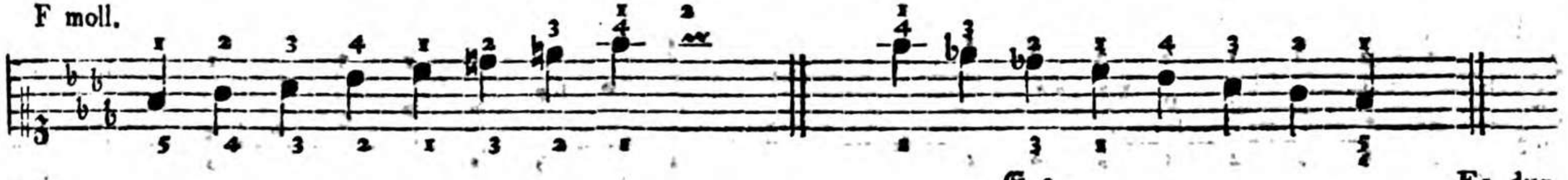


B moll.

As dur.



F moll.

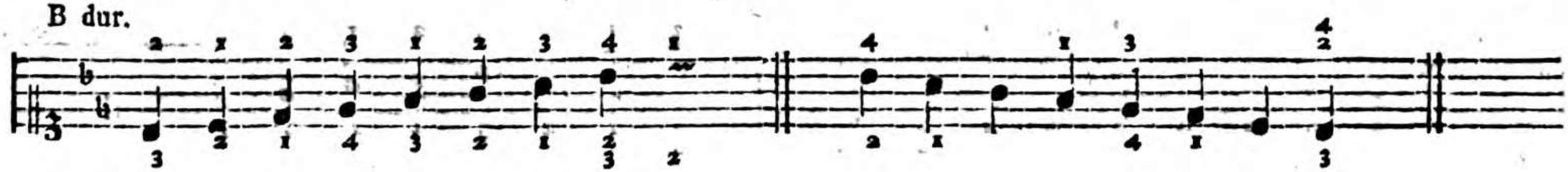


Es dur.

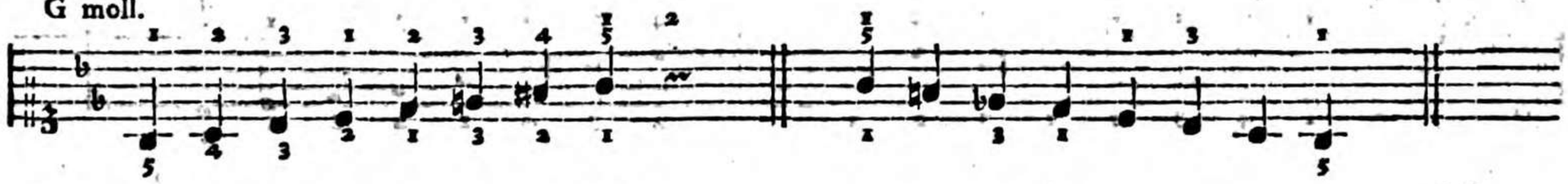
Es dur.

C moll.

B dur.



G moll.



F dur.

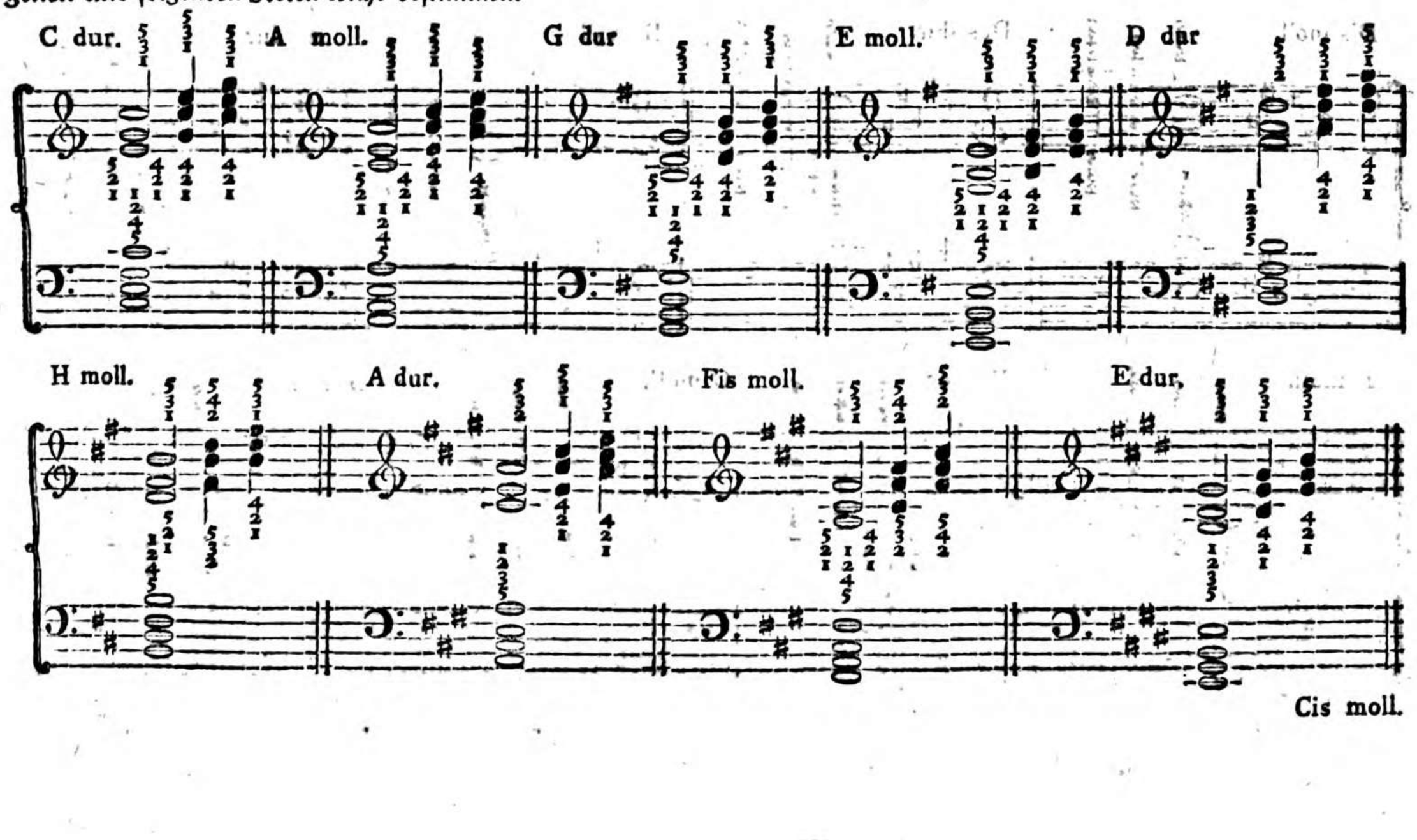
D moll.

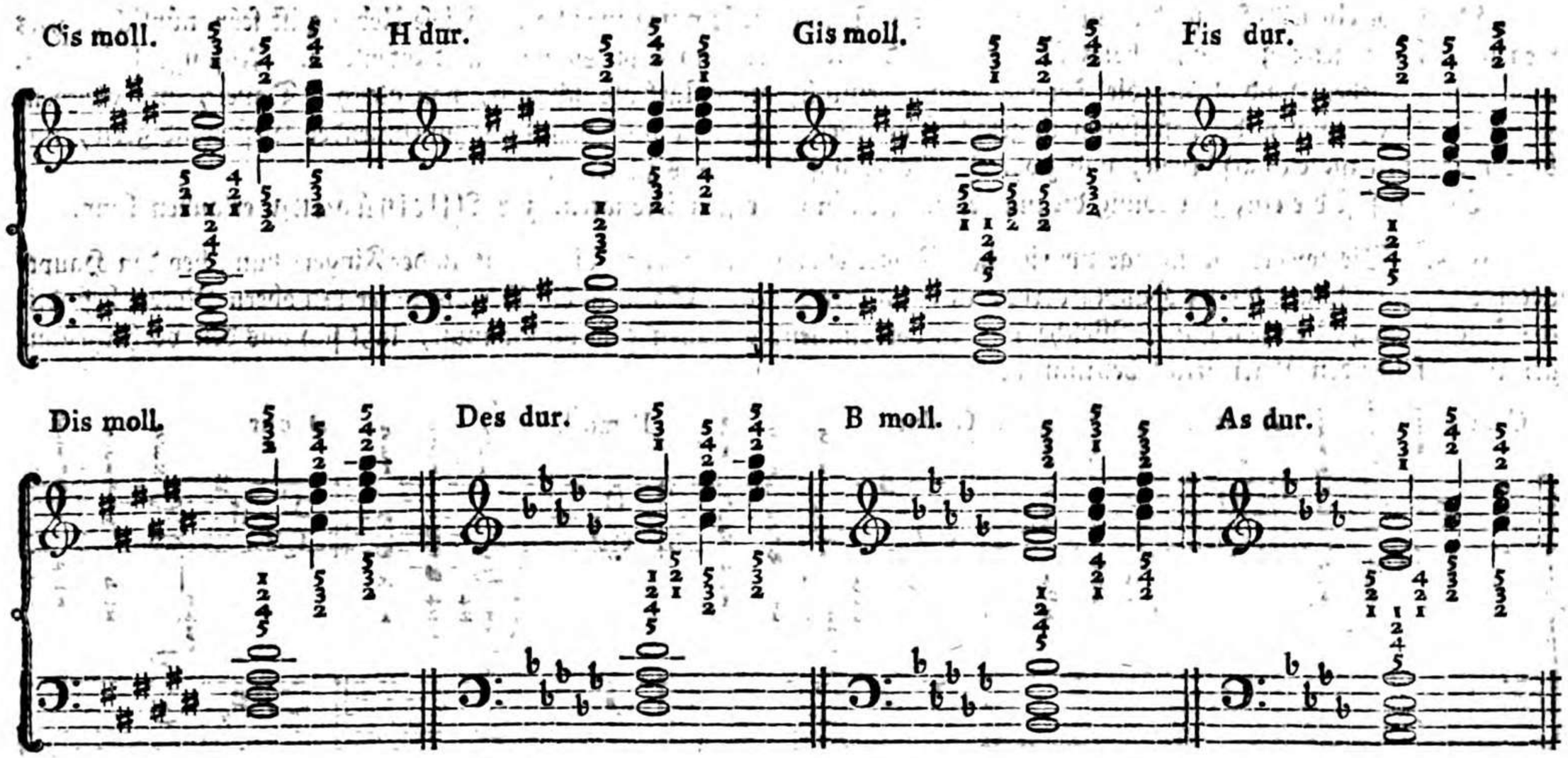
Man

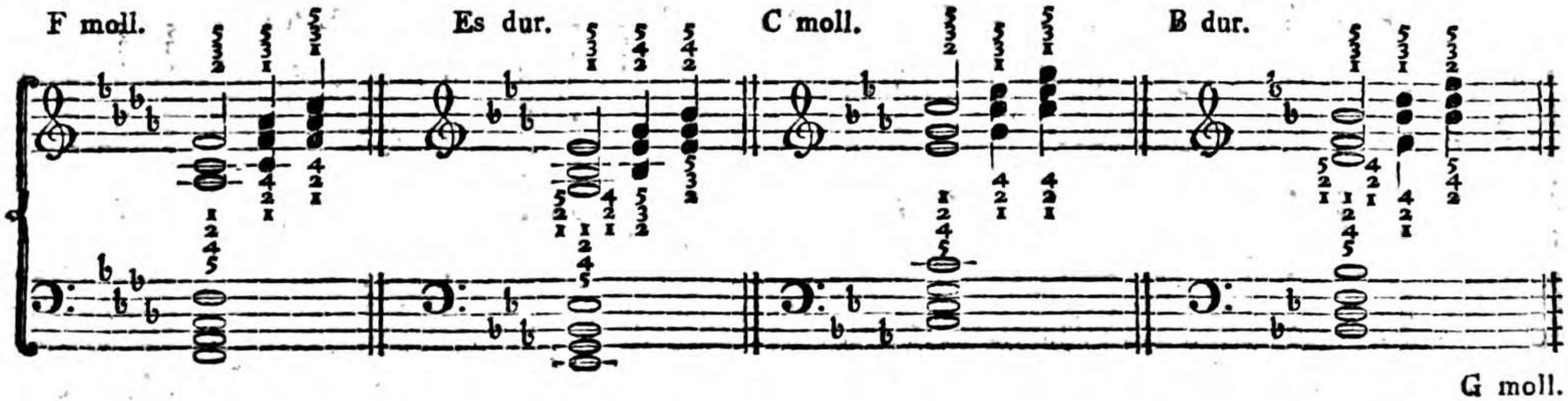
Man übe einen Anfänger darinn so lange, bis er sie alle vollkommen inne hat. Diese Uebung ist sehr nützlich, theils wegen der Fingersetzung selbst, theils in Rücksicht der Fertigkeit im Spielen und im Notenlesen. Anfangs läßt man, und zwar mit jeder Hand allein, die Töne langsam, deutlich, mehr stark als schwach, von gleicher Dauer, mit gleichem festen Anschlag, auch weder gestoßen noch geschleift angeben. Hernach muß dieses mit zunehmender Geschwindigkeit, mit beyden Händen zugleich geschehen, und zwar ohne dabey auf die Claves zu sehen.

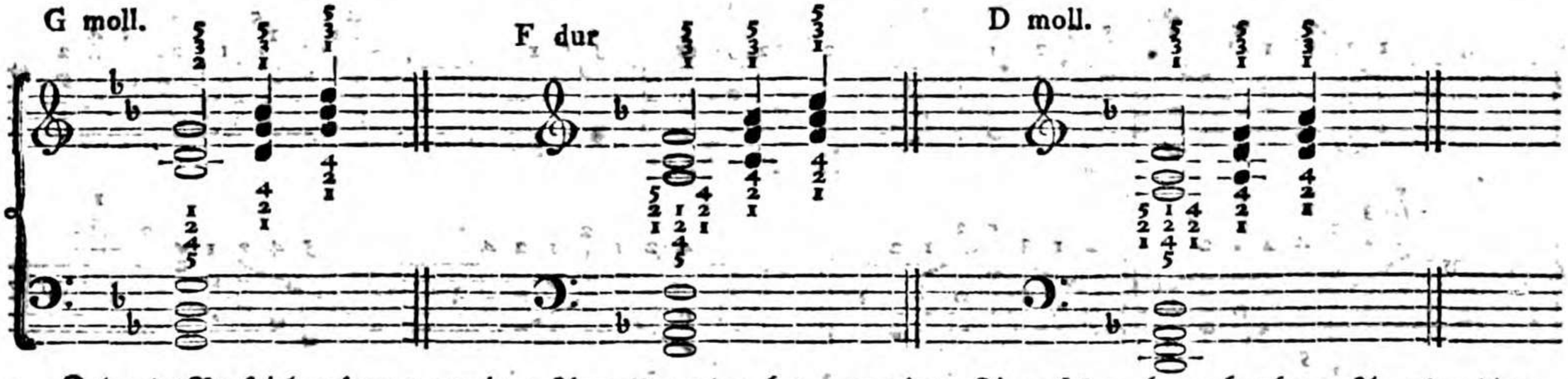
Dies ist fast die einzige Uebung die man Anfängern in den ersten Monaten, zur Alleinübung erlauben kann.

§. 5. Die zweyte Grundlage zur richtigen Fingersetzung überhaupt ist die Kenntniß der Fingersetzung bey den Hauptaccorden. Hier folgen die 24 Hauptaccorde, in ihren drey Lagen. So wohl die über als unter den obern Noten befindliche Fingersetzung ist einzeln gut. Welche man in vorkommenden Fällen gebrauchen muß, läßt sich aus den vorhergegangenen und folgenden Noten leicht bestimmen.

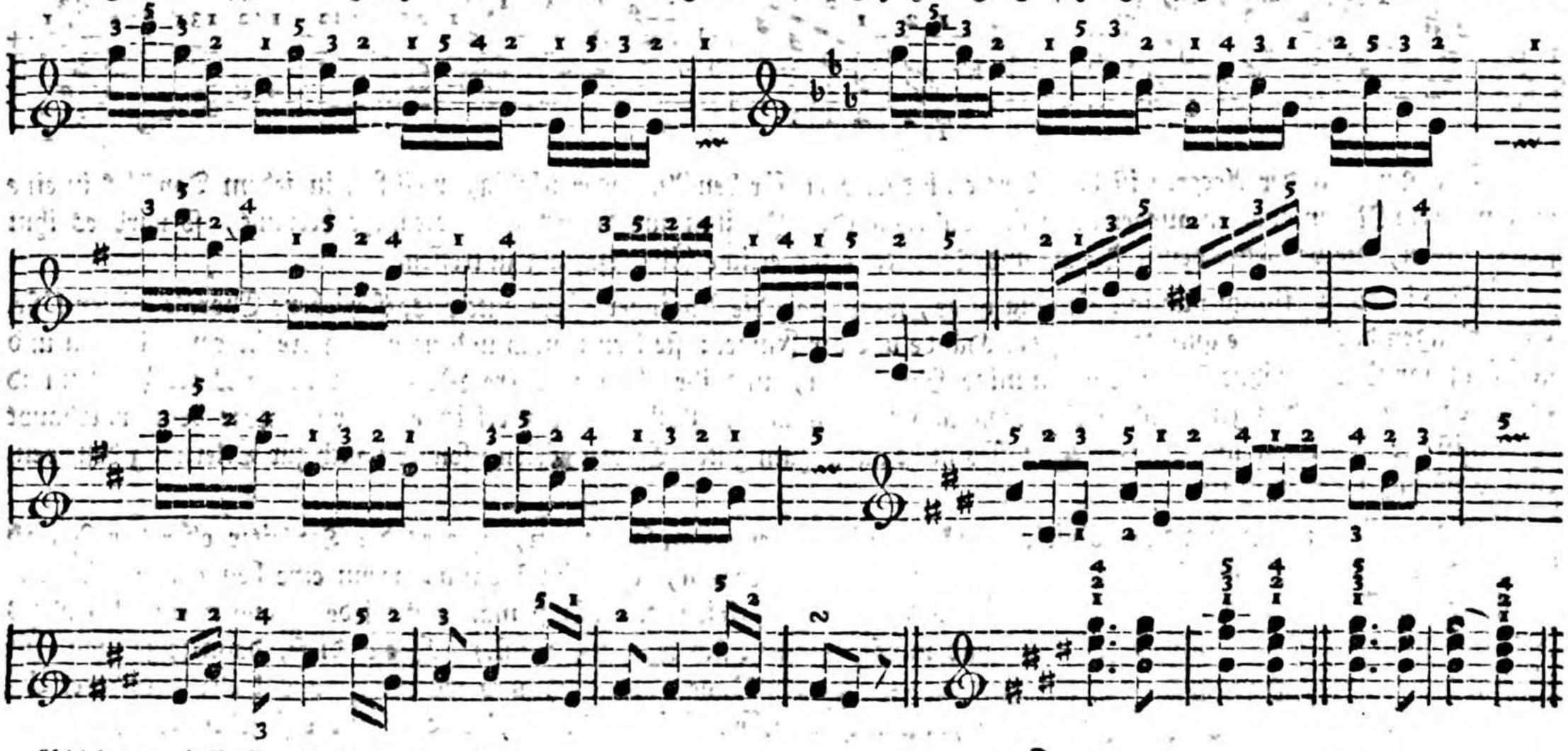


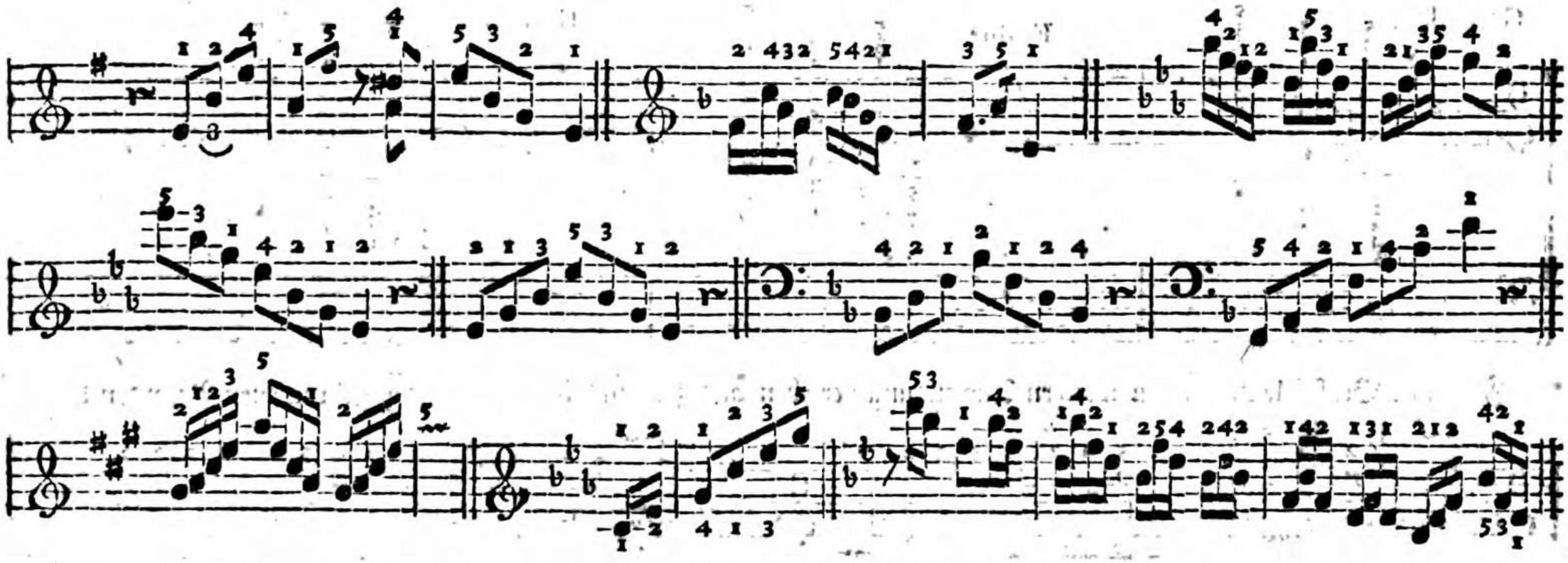

Cis moll.
H dur.
Gis moll.
Fis dur.
Dis moll.
Des dur.
B moll.
As dur.


F moll.
Es dur.
C moll.
B dur.
G moll.



Folgende Beyspiele mögen zur weitern Anwendung der eben angezeigten Fingersetzung bey gebrochenen Accorden dienen.





Die Kenntniß der Accorde iſt beſonders auch deswegen für den Anfänger nöthig, weil faſt in jedem Tonſtück in eine oder mehrere Nebentonarten ausgewichen (modulirt) wird. Iſt ihm nun die Tonart ſelbſt nicht bekannt, ſo wird es ihm ſchwer fallen, die bey jeder neuen Tonart und Tonleiter erforderliche Fingerſetzung zu treffen.

Eine in dieſer Abſicht nützliche Uebung iſt es, wenn man die Anfänger öfters gute ausgeſchriebene Choräle ſpielen läßt. Sie erlangen dadurch eine gute Haltung der Hände und der Finger; ſie lernen nach und nach mehrere Accorde kennen und greiffen; ihr Ohr gewöhnt ſich an vollſtimmige Harmonien, und ihr Auge mehrere Noten mit einem Male zu leſen und zu ſpielen, wodurch das geſchwinde Ueberſehen und Leſen mancher Paſſagien ſehr erleichtert wird. Wie denn überhaupt Kenntniß der Harmonie und des Generalbaſſes nicht allein zum guten Clavierſpielen, ſondern auch zur Erlernung deſſelben, eben ſo nöthig als nützlich iſt.

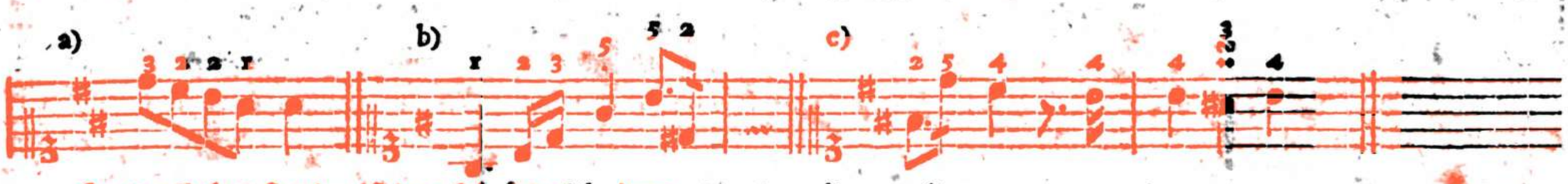
Man laſſe den Anfänger ſo viel als möglich die Finger genau ſo nehmen, wie es die Tonleiter oder der Accord des zu ſpielenden Stücks und jede Ausweichung in demſelben erfordern, auch ſelbſt dann, wenn eine bequemere Fingerſetzung möglich iſt, bis er darinn die nöthige Fertigkeit und Feſtigkeit hat. (Daß man nicht jede, ſondern nur beſonders hierzu eingerichtete Stücke gebrauchen könne und müſſe, verſteht ſich wohl von ſelbſt.) Hat er dieſe, dann zeige man ihm wie dieſe und jene Stelle bequemer und leichter gemacht werden könne, und wie, und wo man, aus dieſer oder jener Urſache von der gewöhnlichen Fingerſetzung abweichen müſſe, u. ſ. w. Weiß der Schüler aber nur erſt jeden Ton, ſo wohl

in

in den Tonleitern als den Accorden mit dem gehörigen Finger anzugeben, so wird er sich, wenn er nur einige Application hat, bey zusammen gesetzten vermischten Figuren und überhaupt bey solchen Stellen die eine Ausnahme erfordern, unter Anleitung eines geschickten Lehrmeisters, bald zurecht helfen können.

§. 5. Hier folgen noch einige allgemeine Regeln nebst Anleitung, wie solche bey verschiedenen Fällen anzuwenden sind.

Man darf mit einem Finger nicht unmittelbar nach einander zwey Tasten anschlagen, weil durch dieses Forthüpfen die Töne getrennt werden. Die Fingersetzung bey a) ist also fehlerhaft. Bey abzustoßenden b) und durch Pausen getrennten c) Tönen, ist es eher erlaubt.

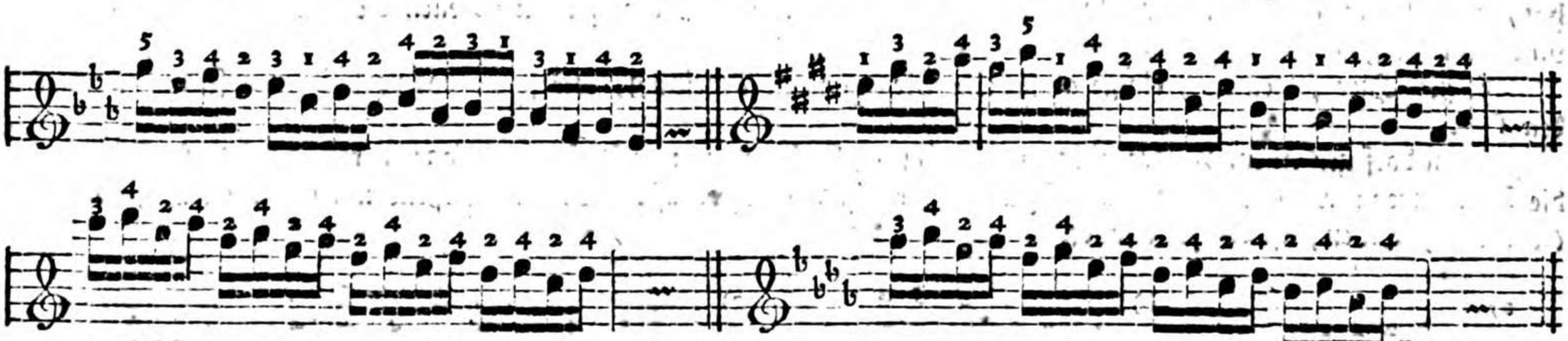


In der linken Hand, ist das Hüpfen nicht immer zu vermeiden, als:

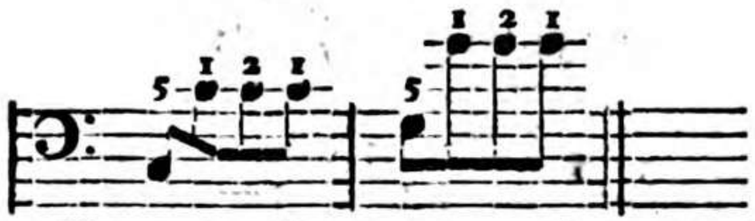
Auch ist es von einer Obertaste zur nächstanliegenden eben nicht ungewöhnlich, als:

Auch bey Terzengängen ist es öfters nicht zu vermeiden.

Wie viele nacheinander auf verſchiedene Weiſe anſchlagende Terzen zu behandeln ſind, ſieht man aus folgenden Beyſpielen.

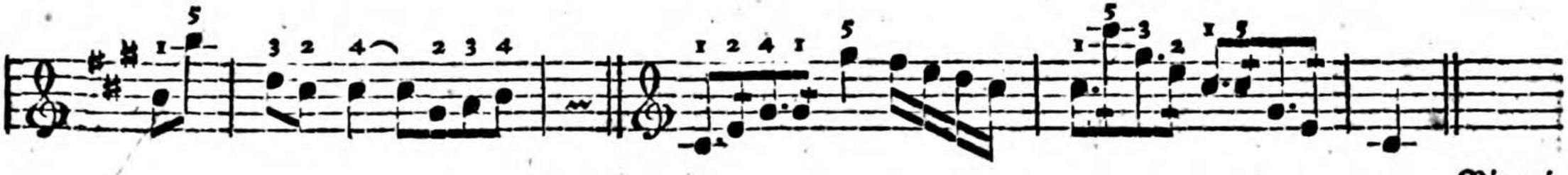


Wenn der Anſchlag eines Tons mehrmals wiederholt wird, ſo wechſelt man mit den Fingern ab, gewöhnlich mit dem erſten und zweyten, als:



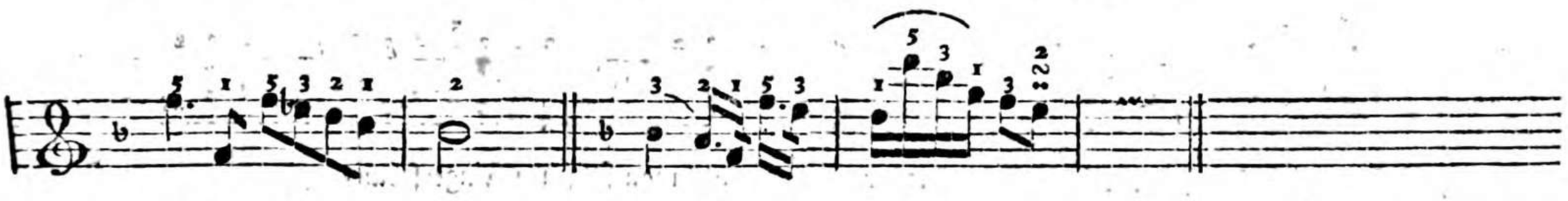
Man ſetzt auch bey etwas langen Noten, der Folge wegen, einen andern Finger, ohne den Anſchlag zu erneuern ein, nachdem man den zuerſt gebrauchten aufhebt, als:

Das Einſetzen eines andern Fingers findet auch dann ſtatt, wenn der Anſchlag eines Tons nur zweymal wiederholt wird, als:

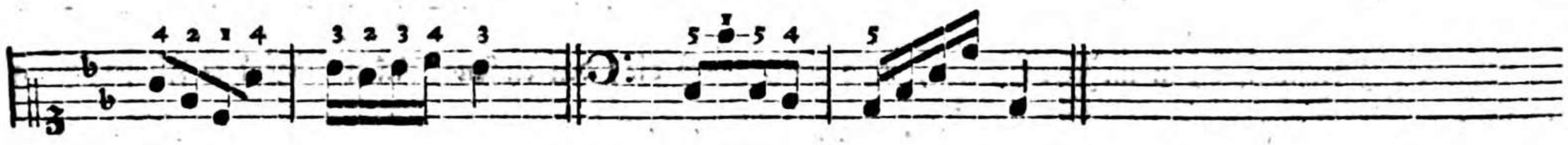


Biswei-

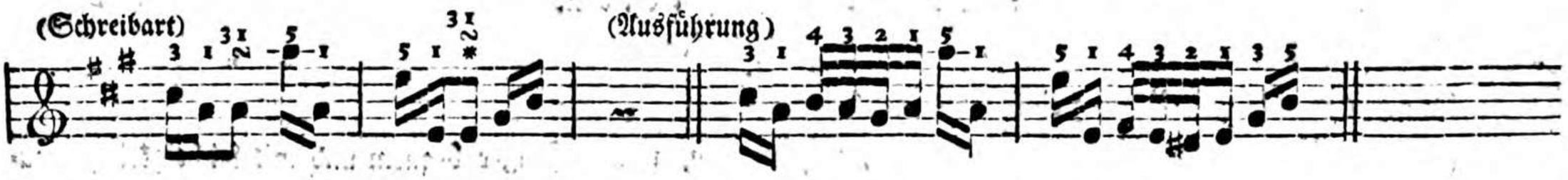
Bisweilen muß man auch der Folge wegen, einen oder mehrere Finger weglassen, als:



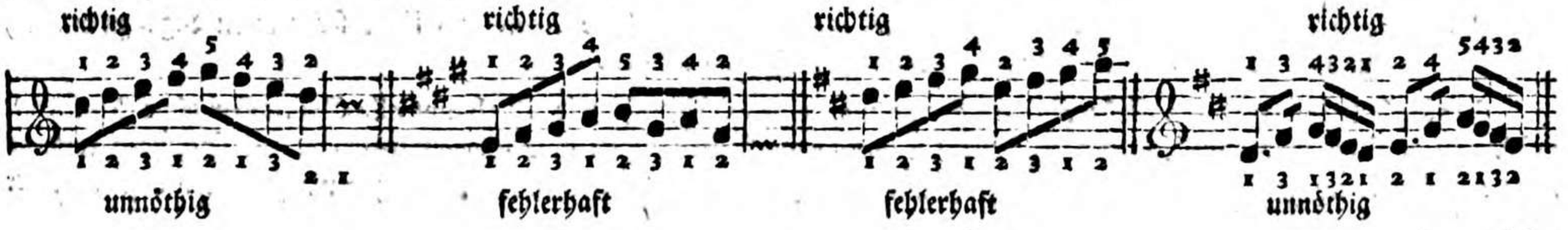
Man setzt auch wohl in der rechten Hand den dritten Finger über den vierten, und in der linken Hand den vierten über den fünften weg.



Bey Doppelschlägen muß man öfters der Folge wegen, nachstehende Fingersetzung nehmen.



Wenn der Gesang nicht die fünf ersten Töne der Tonleiter übersteigt, so ist das Untersetzen des Daumens auf der vierten Stufe (wenige Fälle ausgenommen) nicht nöthig, und bisweilen gar fehlerhaft. Man braucht alsdenn, wie bey nachstehenden Beyspielen zu sehen, die fünf Finger wie sie nach einander folgen.



Hier folgen noch einige Beyspiele von der Art, nebst der dabey anzuwendenden Fingersetzung.

Bey Läufern welche durch lauter halbe Töne fortschreiten, braucht man folgende Fingersetzung.

Weitere Zurechtweisung in mehreren Fällen, wird man, durch die, den Anfangsstücken beygefügte Fingersetzung erhalten.

Zehntes Capitel.

Von dem Spielen.

§. 1.

Spielen nennt man die Ausführung eines jeden Tonstücks.

§. 2. Wenn man auf dem Claviere spielen will, so muß man, um die Finger bequem und mit Leichtigkeit gebrauchen zu können, folgende Regeln beobachten:

1) Man muß gerade vor dem eingestrichenen C sitzen, und zwar so, daß
2) die Ellbogen in ihrer natürlichen Lage etwas höher sind, als die Claviatur.
3) Die Entfernung des Cörpers von dem Griffbrete muß so seyn, daß man die Claves mit den Fingern bequem erreichen und anschlagen kann, ohne daß man nöthig hat, die Arme aus ihrer senkrechten Lage zu bringen, und sie weder zurück noch zu sehr vorwärts biegen zu müssen.

§. 3. Alle unanständige Geberden und Bewegungen des Cörpers, wie überhaupt alle Grimassen ohne Ausnahme, müssen beym Spielen vermieden werden, und der Lehrer muß dergleichen üble Gewohnheiten seinen Schülern durchaus nicht nachsehen und gestatten. Sie sind schwer wieder abzugewöhnen, und machen einen jeden, selbst den besten Spieler lächerlich.

§. 4.

§. 4. Daß man zum eigentlichen Spielen bey einem Anfänger nicht eher schreiten müsse, als bis er die dazu nöthigen Vorkenntnisse und Vorübungen erworben hat, ist schon bemerkt worden.

§. 5. Sind diese aber da, so geht man zu ganz kurzen und leichten Stücken über. Diese, wie überhaupt alle Lectionsstücke muß der Lehrer mit Sorgfalt, nach dem Bedürfniß seiner Schüler wählen.

Daß in den ersten Monaten des Unterrichts leichte und kurze Stücke gebraucht werden müssen, erhellet aus der Natur der Sache wohl von selbst. *)

Nur muß man den Schüler auch nicht länger als nöthig ist, ganz leichte Stücke spielen lassen, sondern ihm nach Maaßgabe seiner gemachten Fortschritte immer etwas schwerere vorlegen.

So

*) Vor einigen Jahren gab ich zu Hamburg eine Sammlung vermischter Clavier- und Singstücke heraus, wovon der erste Abschnitt eine Anzahl Stücke für alle Klassen angehender Clavierspieler enthält. Man erlaube mir, hier dieses meines Versuchs zu erwähnen und dasjenige anführen zu dürfen, was ich damals in der Ankündigung dieser Sammlung bekannt machte. Ich hoffe, daß es hier nicht am unrechten Orte stehen wird.

„Ein jeder, der es sich zum Geschäfte macht, Anfänger auf dem Claviere zu unterrichten, hat gewiß zeither mit mir „gefühlt, daß wir bey der bereits vorhandenen und noch täglich anwachsenden Menge von Claviercompositionen, doch nur wenig Stücke für Anfänger haben. Am meisten fehlt es uns an Stücken für die allerersten Anfänger, Lehrlinge in den Kinderjahren, wovon der größte Theil anderweitige Hauptbestimmungen zu erwarten hat und Musik nur als Nebenstudium treiben kann. Ich habe mich in der Nothwendigkeit befunden, die erforderlichen Eigenschaften solcher Stücke zu studiren und zu versuchen, ob ich den Mangel derselben, wenigstens zu meinem Privatgebrauch, durch selbst verfertigte Stücke ersetzen könnte. Das Erste ist mir nicht schwer geworden. Ich fand bald aus Vergleichung der verschiedenen Bedürfnisse meiner jungen Schüler, die alle bloß Dilettanten, und größtentheils weiblichen Geschlechts sind, daß man nicht sorgfältig genug seyn könne, ihnen beym ersten Anfang alle Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen, damit sie den Muth nicht verlieren; daß also Stücke dieser Art kurz und so leicht als immer möglich seyn, daß sie munter, der herrschenden Empfindung des jugendlichen Alters angemessene und selbst einem ungeübten Ohre verständliche Melodien enthalten müssen.

„Ferner müssen diese Stücke von verschiedenen Charakter seyn, eine Mannigfaltigkeit von Spielarten enthalten, zum „Theil auch aus Tänzen von allerhand Gattungen bestehen, die ich bey meinen Erfahrungen den Anfängern in mancher Absicht sehr dienlich gefunden habe. Auch gedenke ich denjenigen jungen Spielern, welche schon über die ersten Anfangsgründe hinaus sind, nützlich zu werden, wenn ich ihnen in diesem Abschnitt meiner Sammlung kurze Stücke mit mancherley Passagen von einiger Schwierigkeit vorlege, welche sie, ohne zu ermüden, so lange spielen, und wieder spielen können, bis ihre Finger dem Vortrag derselben gewachsen sind. Wenn man ihnen dann, nachdem sie durch eine hinreichende Anzahl solcher Uebungsstücke einen gewissen Grad von Fertigkeit erlangt haben, Sonaten zu spielen vorlegt, so wird der Nutzen jener Uebungen einleuchtend werden, und man wird finden, daß sie mit Muth und Lust daran gehen, und daß sie nicht mehr nöthig haben, jede einzelne Stelle auszuheben und besonders zu studiren, wodurch ihnen das Stück selbst unverständlich bleibt, und leicht zum Ekel wird.“

W.

So groß der Fehler ist, einen Schüler immer nur bey leichten Stücken aufzuhalten, so groß, wo nicht größer ist gegentheils der Fehler dem Anfänger gleich große schwere Stücke spielen zu lassen. Die meisten verlieren dadurch die Lust, oder wenn dieß nicht geschieht, so werden sie doch solche Stücke nie gut und richtig spielen lernen, und überhaupt wenig wahren Nutzen davon haben.

§. 6. Man muß einen Anfänger ein Stück nicht öfter als einigemal hintereinander spielen lassen. Läßt man ihn die Stücke oft, und so lange spielen bis er sie auswendig kann, so hat für ihn aller Nutzen in Ansehung des Notenlesens, der Eintheilung der Noten, des Takts und der Fingersetzung ein Ende. Das Spielen wird dann bloß maschinenmäßig und der Verstand und das Auge bleiben unbeschäftigt; und das muß auf alle Weise vermieden werden.

Der Lehrer wechsele also anfangs in jeder Stunde mit den Uebungsstücken ab, dadurch ist der Schüler beständig in der Nothwendigkeit auf die Noten zu sehen und sie zu lesen u. s. w.

Hat aber der Schüler bereits eine ziemliche Fertigkeit im Notenlesen erlangt, so ist die öftere Wiederholung eines Stücks nicht allein nicht nachtheilig, sondern vielmehr nothwendig.

§. 7. Um den Anfänger so gleich zu gewöhnen, seine kleinen Stücke, so viel als nur irgend möglich ist, taktmäßig und im Zusammenhange zu spielen, wären es anfangs auch immer nur etliche Takte, so muß man ihn solche in langsamer Bewegung spielen lassen.

§. 8. Man lasse den Anfänger nie ein Stück spielen, bevor er nicht die Noten übersehn, und die Eintheilung derselben in größere und kleinere Takttheile genau weiß und angegeben hat. Diese Vorübersicht und Eintheilung der Noten ist eben so nöthig wie nützlich für den Schüler; nöthig — weil er ohne selbige kein Stück richtig spielen kann, nützlich — weil es zum Zweck führt.

§. 9. Der junge Spieler muß fleißig angehalten werden, während dem Spielen so wenig als möglich auf die Claves zu sehen. Denn das öftere Wegsehen von den Noten auf die Claves, und von den Claves wieder auf die Noten, unterbricht den Zusammenhang, und ist dem Notenlesen und dem Spielen überhaupt hinderlich.

§. 10. So nützlich und gut es überhaupt für Anfänger ist, wenn ihnen der Lehrer ihre Stücke zuweilen vorspielt, so nachtheilig und zweckverfehlend ist es doch bey einigen, besonders denen die ein vorzüglich gutes Gehör haben, und nicht recht ans Notenlesen wollen, indem sie sich dadurch leicht gewöhnen, bloß nach dem Gehöre zu spielen.

§. 11. Ueberhaupt sehe doch der Lehrer dahin, seinen Schülern nicht bloß einzelne Stücke zu lehren, sondern sie, so viel nur möglich ist, ans Notenlesen zu gewöhnen, und sie zu denkenden, nicht zu mechanischen Spielern zu bilden.

Er wechsele fleißig mit den Stücken ab, und gewöhne sie an alle Arten Compositionen, von guten Meistern.

§. 12. Die Alleinübung ist für angehende Clavierspieler sehr nothwendig, ob sie gleich vielen Anfängern, bevor sie nicht einige Fertigkeit im richtigen Notenlesen, der Fingersetzung, besonders aber eine gewisse Festigkeit

im

Takt haben, mehr ab- als anzurathen ist. Die Alleinübung erfordert außer den eben angeführten Kenntnissen viel ufmerksamkeit und Ueberlegung, und da nun dieses nicht immer die Sache junger flüchtiger Wesen ist, wie die meisten nfänger sind, so geschieht es nur zu oft, daß manche, bey allen guten Willen, in einer Stunde für sich allein mehr rderben, als sie in einigen Stunden unter der Aufsicht des Meisters gelernt haben.

§. 13. Damit der Anfänger sich gewöhne genau im Takte zu spielen, muß man ihm in der ersten Zeit des Unterhts, beym Spielen die Eintheilung der Noten, entweder in Achtel oder Viertel laut vorzählen. Man kann auch zur bwechselung die Bewegung des Takts mit der Hand schlagen. Nach und nach muß der Schüler die kleinern oder grörn Taktabtheilungen selbst mit zählen. Hat er schon einige Sicherheit im Takte, so muß er ohne dieses Hülfsmittel, des uten Zählens, spielen.

Eine vorzüglich gute Uebung im Takte sind Doppelsonaten für vier Hände, besonders wenn man den Schüler bald e obere, bald die untere Parthie spielen läßt; nur muß er, ehe man diese Uebung vornimmt, bereits eine ziemliche Ferkeit im Notenlesen erlangt haben.

§. 14. Das letzte und wichtigste Erforderniß zum guten Clavierspielen, ist der gute Vortrag. Auf diesen mmt alles an. Ein schlechter Vortrag kann, wie es die Erfahrung oft beweist, das schönste Stück verunstalten, so wie rch einen guten Vortrag ein mittelmäßiges Stück gehoben werden kann.

Der gute Vortrag, oder die richtige, dem Charakter eines Tonstücks angemessene Ausführung, setzt Fertigkeit im otenlesen und der Fingersetzung, Festigkeit im Takt, nebst diesen, Beurtheilung, feines Gefühl und Geschmack voraus.

Eigentlichen feinen Vortrag kann man also von einem Anfänger weder erwarten noch verlangen. Es ist genug, nn er nur alle Noten deutlich, genau nach ihrer Geltung vorträgt, und den Unterschied der guten (innerlich langen) d der schlechten (innerlich kurzen) Noten richtig beobachtet. Nach und nach muß der Lehrer freylich auch für den nern Vortrag sorgen.

§. 15. Der Charakter und die Bewegung eines Tonstücks werden gleich zu Anfange desselben durch italienische Wörangedeutet.

Die geschwindeste Bewegung durch:
- Presto, geschwind.
- Prestissimo, sehr geschwind.
- Allegro, hurtig, munter, lustig.
- Allegro assai, hurtig genug.
- Allegro di molto, sehr hurtig.
- Vivace, lebhaft.

Die mäßig geschwinde durch:
- Allegro moderato, mäßig hurtig.
- Poco Allegro, Allegretto, } etwas hurtig.
- Poco vivace, etwas lebhaft.

Die mäßig langsame durch:
- Andante, gehend.

Molto Andante, ſtark gehend.
Andantino, / PocoAndante, } im ſachten Schritt.
Larghetto, etwas gedehnt.

Die langſamſte durch:
Adagio, langſam.
Lento, langſam, ſachte.
Largo, gedehnt, weitläuftig.
Meſto, traurig.
Grave, ernſthaft.

Um den Vortrag und die Bewegung eines Stücks genauer zu beſtimmen, braucht man folgende Beywörter, als:
Maeſtoſo, majeſtätiſch.
furioſo, wüthend.
con brio, feurig.
con ſpirito, geiſtreich.
Scherzando, Scherzo, ſcherzend.
Riſoluto, entſchloſſen.
con allegrezza, munter.
con eſpreſſione, mit Ausdruck.
Suave, dolce, ſanft, lieblich.
Innocentemente, unſchuldig.
Luſingando, ſchmeichelnd.
Grazioſo, angenehm, reizend.
Paſtorale, hirtenmäßig, anmuthig.
affettuoſo, / con affetto, } affektvoll.
Cantabile, ſingend.
Amoroſo, zärtlich.
Arioſo, ſangbar,
un poco, ein wenig.
Piu toſto, vielmehr.
non tanto, / non troppo, } nicht zu ſehr,
non molto, nicht viel.

Der ſtärkere und ſchwächere Vortrag einzelner oder mehrerer Töne, wird wie folget angedeutet:
f. forte, ſtark.
ff. fortiſſimo, ſehr ſtark.
pf. poco forte, ein wenig ſtark.
piuf. piu forte, ſtärker.
sfz. forzando, ſtark, mit Gewalt angeſchlagen.
rf. rinforzando, verſtärkt.
mf. mezzo forte, halb ſtark.
p. piano, ſchwach.
pp. pianiſſimo, ſehr ſchwach.
creſc. creſcendo, wachſend. Wird auch durch dieſes Zeichen < angedeutet.
decreſc. decreſcendo, abnehmend, oder dieſes Zeichen >.

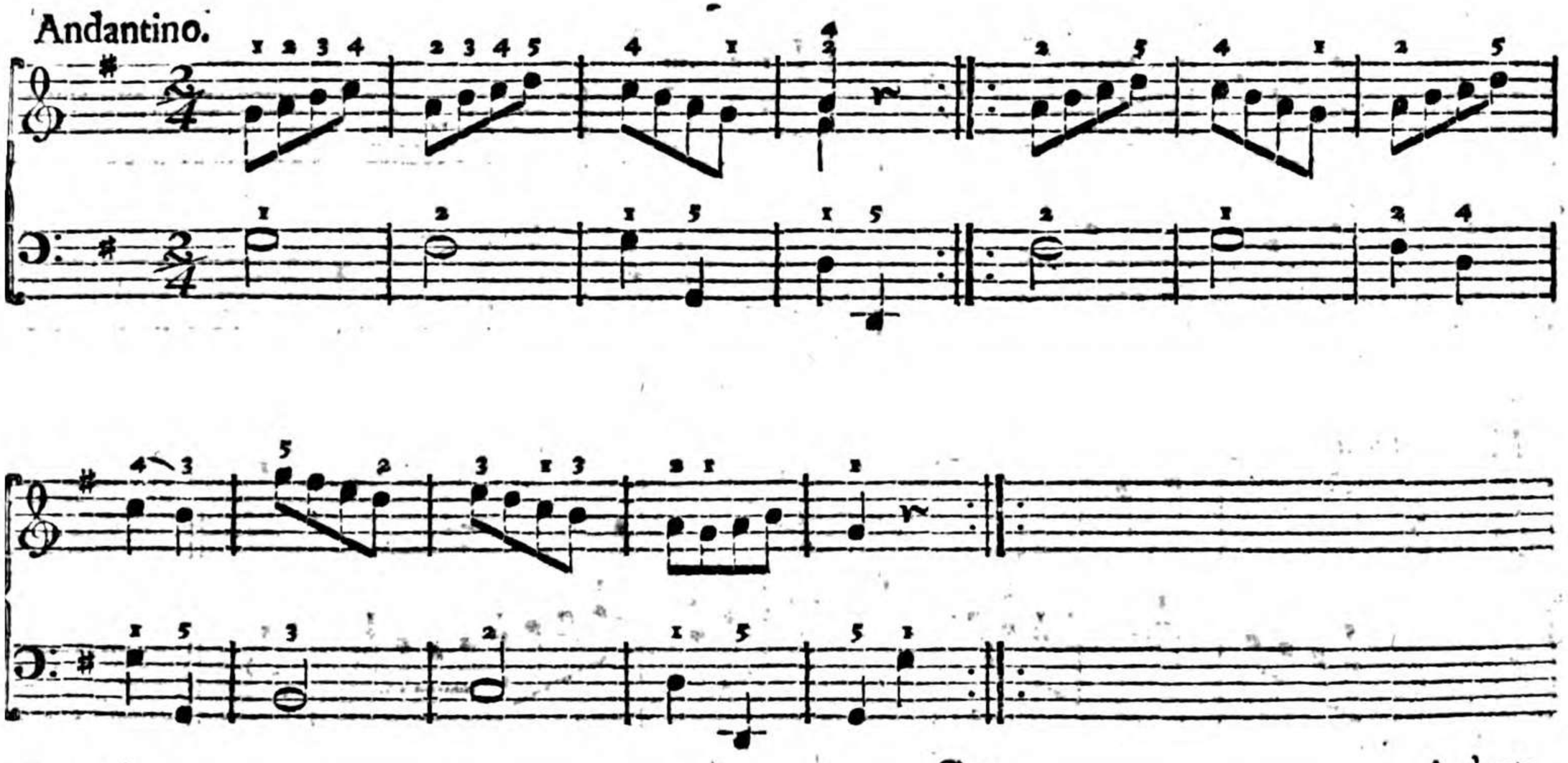
Die kleinere Figur dieſes Zeichens deutet an, daß ſich ſolches bloß auf die Note bezieht, worüber es ſteht.
ſmorz. ſmorzando, verlöſchend.
dimi. diminuendo, vermindernd.
ten. tenuto, ausgehalten.
ſtaccato, abgeſtoßen.
legato, gebunden, geſchleift.
ſoſtenuto, getragen, ausgehalten.

Noch ſind folgende Kunſtwörter zu merken:
verte, volti, v. ſ. volti ſubito, ſi volti, man wende geſchwinde um.
ſi replica, man wiederhole.
ad libitum, nach Willkühr.
da Capo, vom Anfange.
fine, il fine, das Ende.

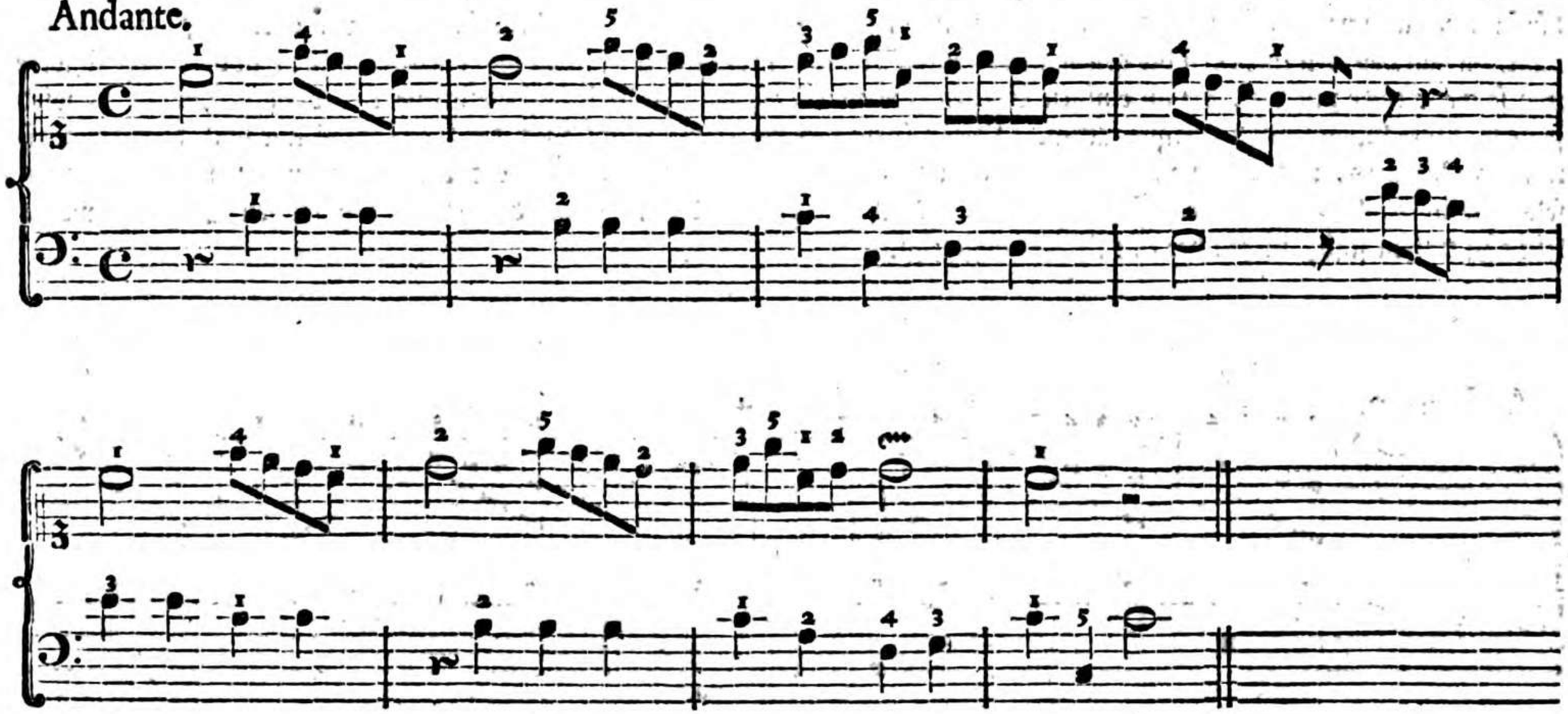
Hier

Hier folgen eine Anzahl Handstücke zum Gebrauche beym Unterrichten, bey den ersten ist bloß Rücksicht auf das Bedürfniß der allerersten Anfänger genommen; sie sind kurz und leicht und größtentheils bloß auf Tonleitern und Accorde gesetzt, so daß bey den mehrsten die gewöhnliche Fingersetzung hinreichend ist. Hin und wieder kommen auch etwas schwere und solche Stücke mit vor, die an einigen Stellen eine andere als die gewöhnliche Applicatur erfordern. Der Lehrer wird seine Schüler hierauf aufmerksam machen. Beym Gebrauch der Stücke richtet sich der Lehrer bloß nur nach dem Bedürfniß des Schülers, und nicht nach der Folge in der sie hier erscheinen. Zur Uebung des Anfängers sind diese Stücke wechselsweise in Violin- und Discantschlüssel gesetzt. Auch sind zu eben diesem Zweck die Finger bey solchen Stellen, wo sie nicht zu treffen sind, nicht über alle Noten angezeigt.

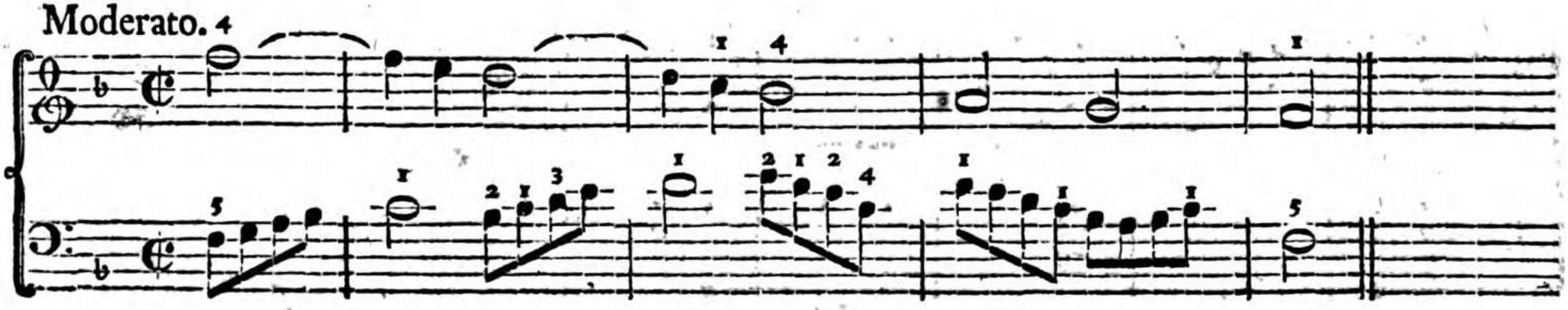
Andantino.



Andante.

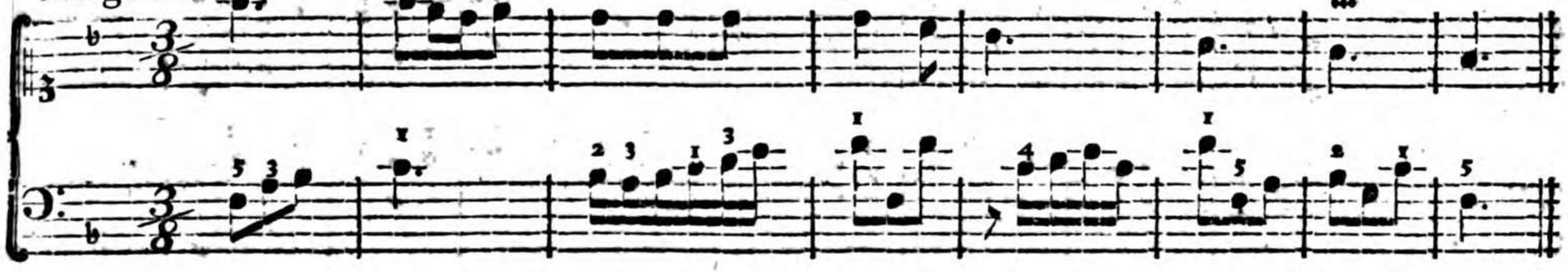


Moderato.

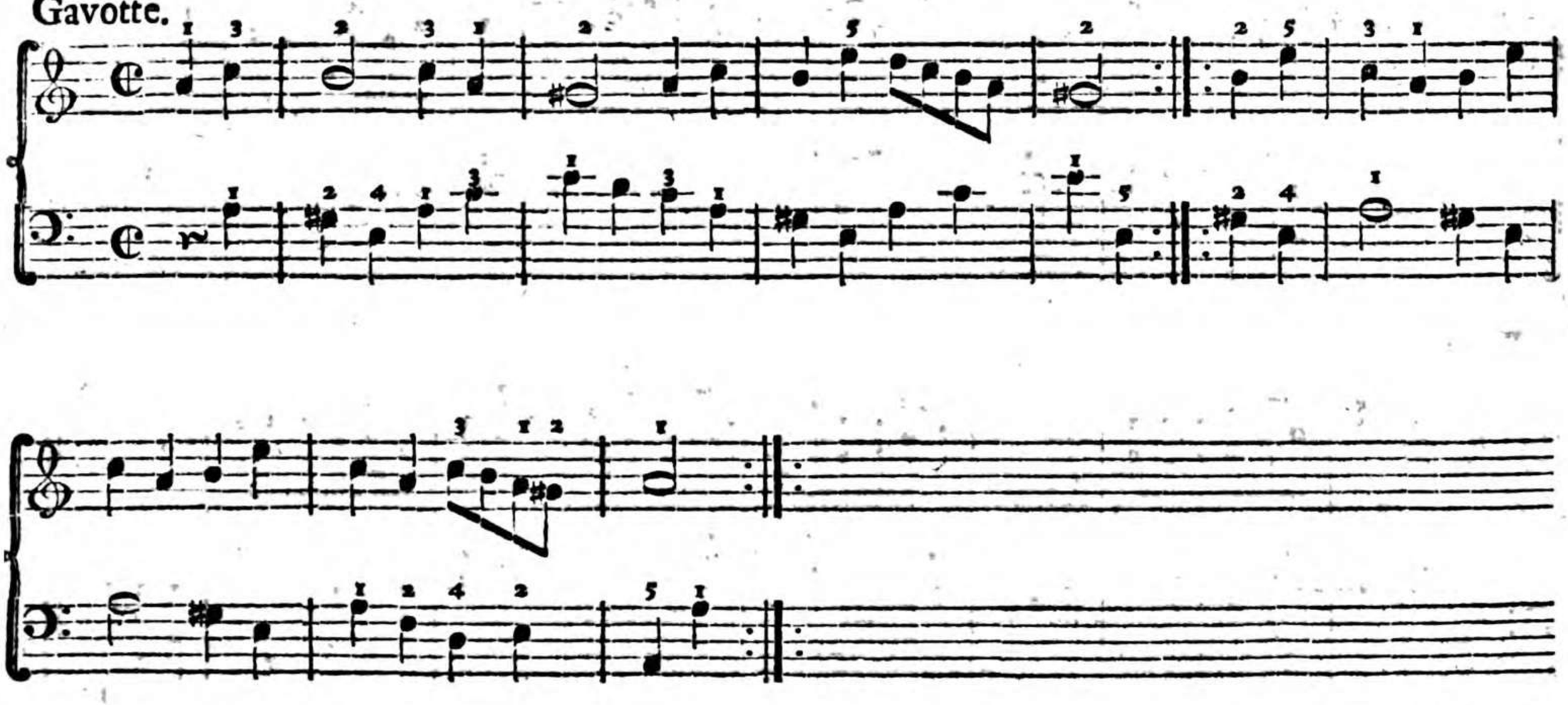


Allegretto.

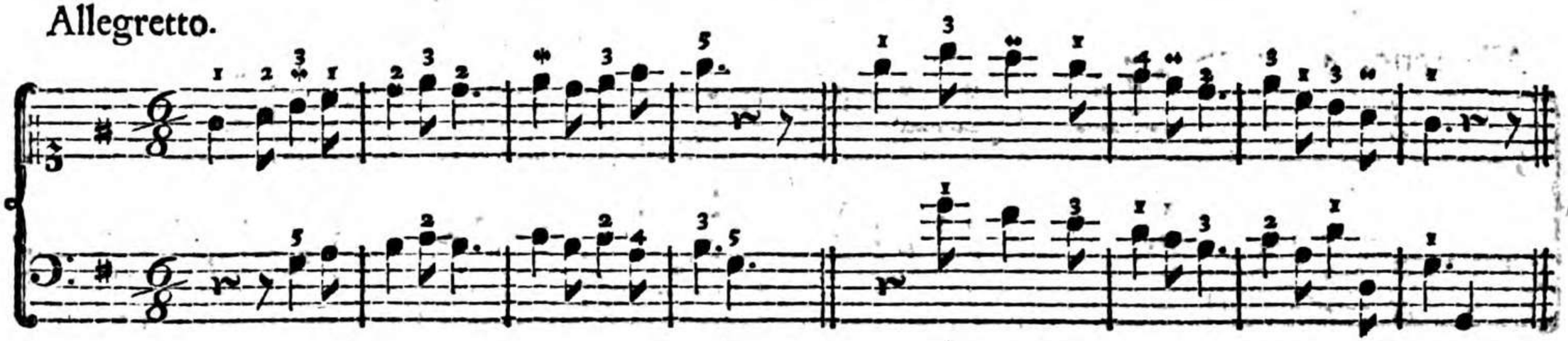
Allegretto.



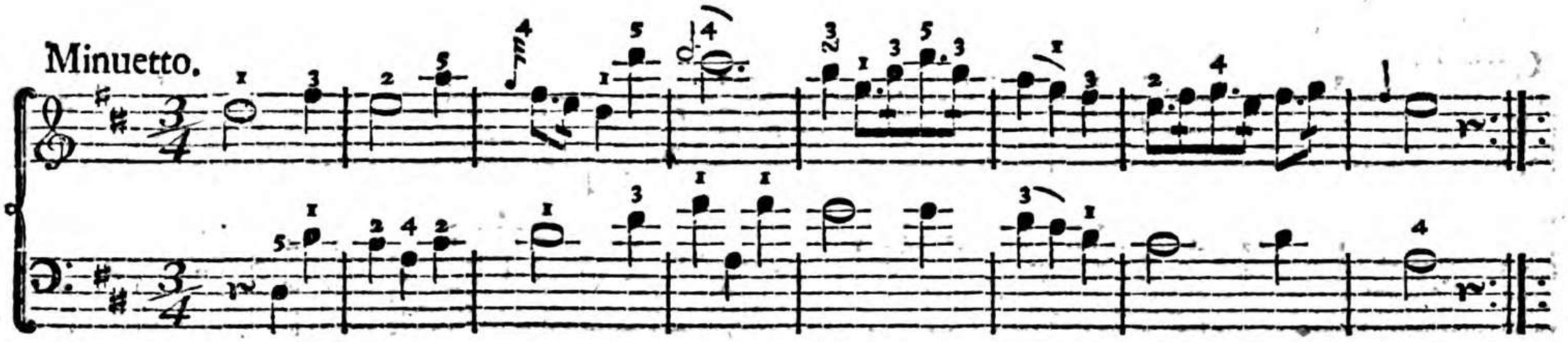
Gavotte.

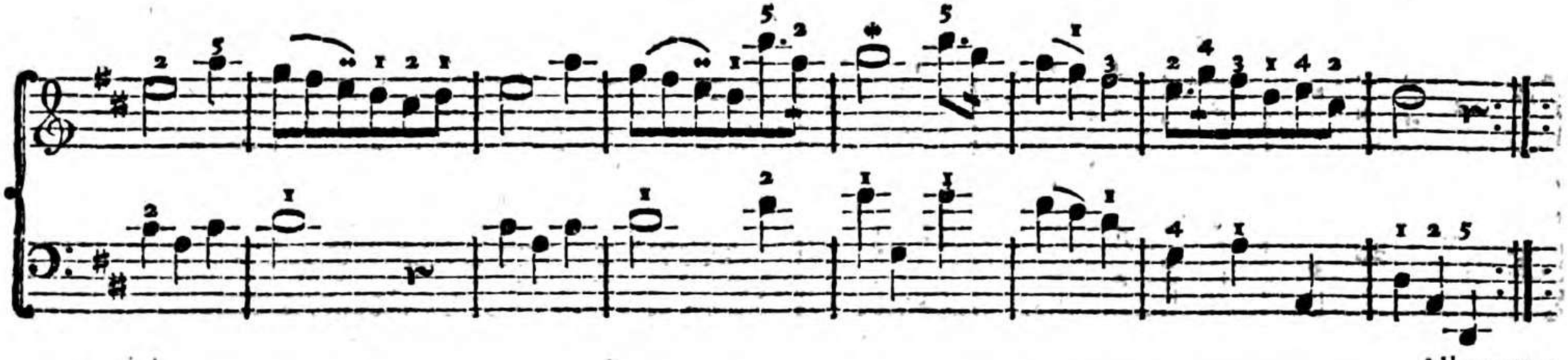


Allegretto.



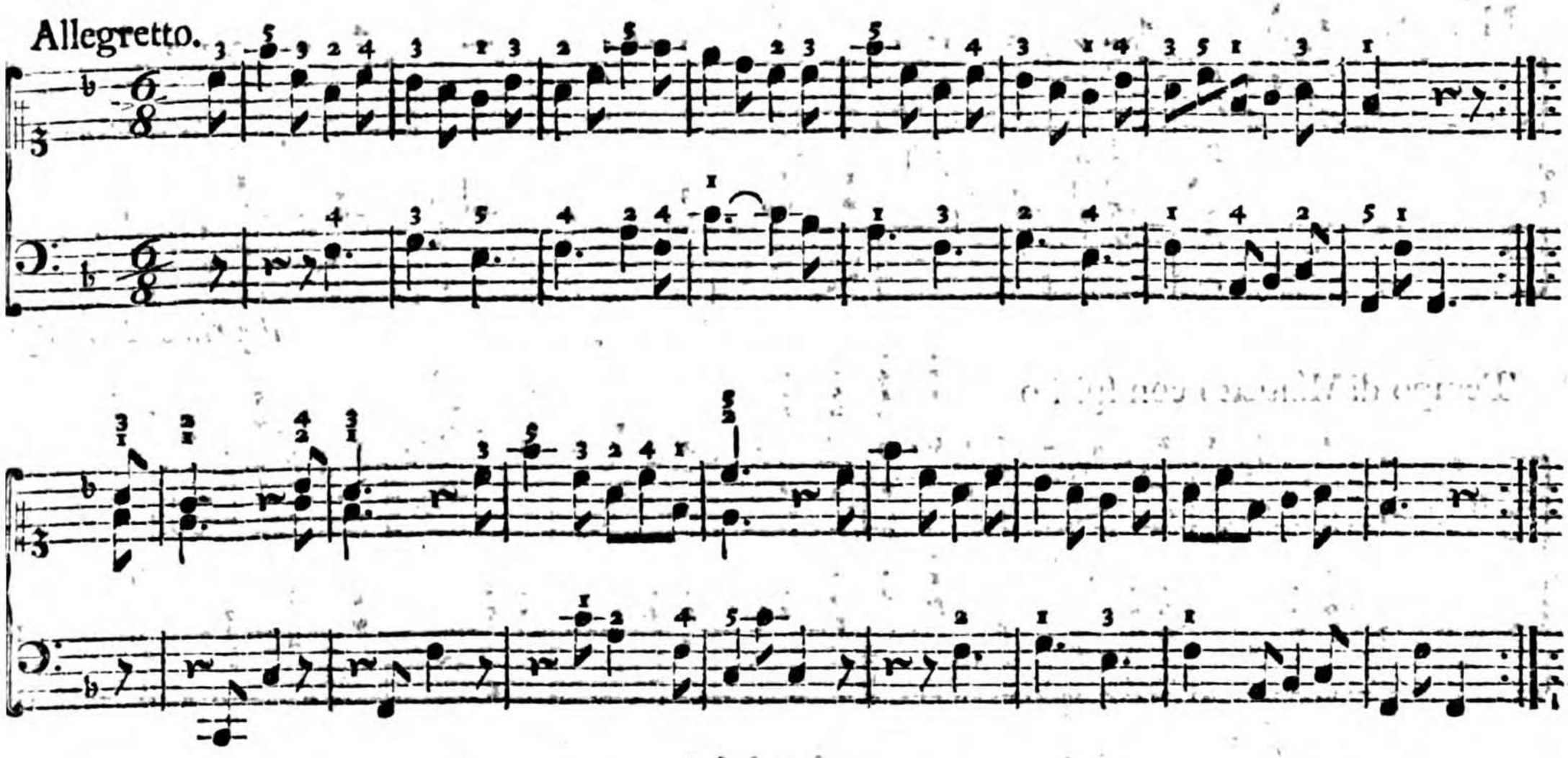
Minuetto.



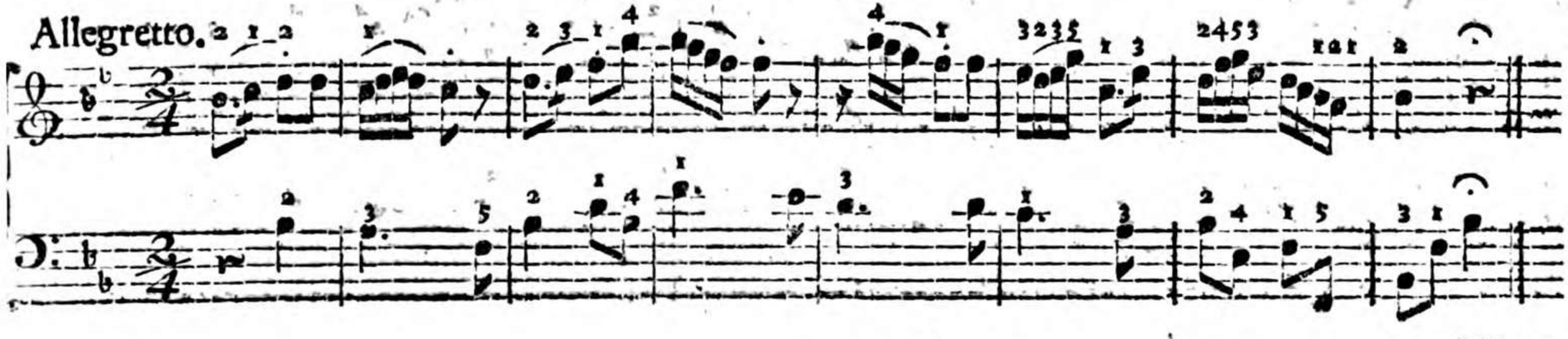


Allegretto:

Allegretto.

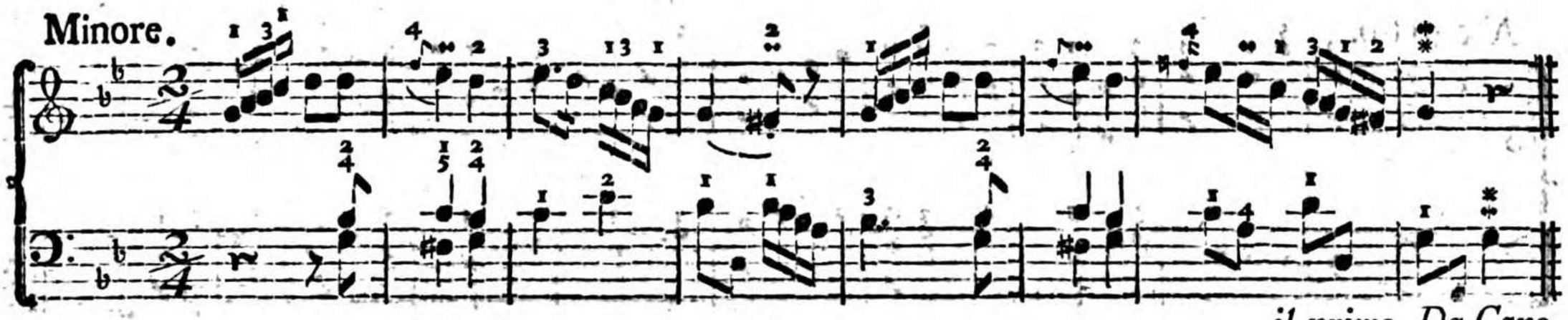


Allegretto.



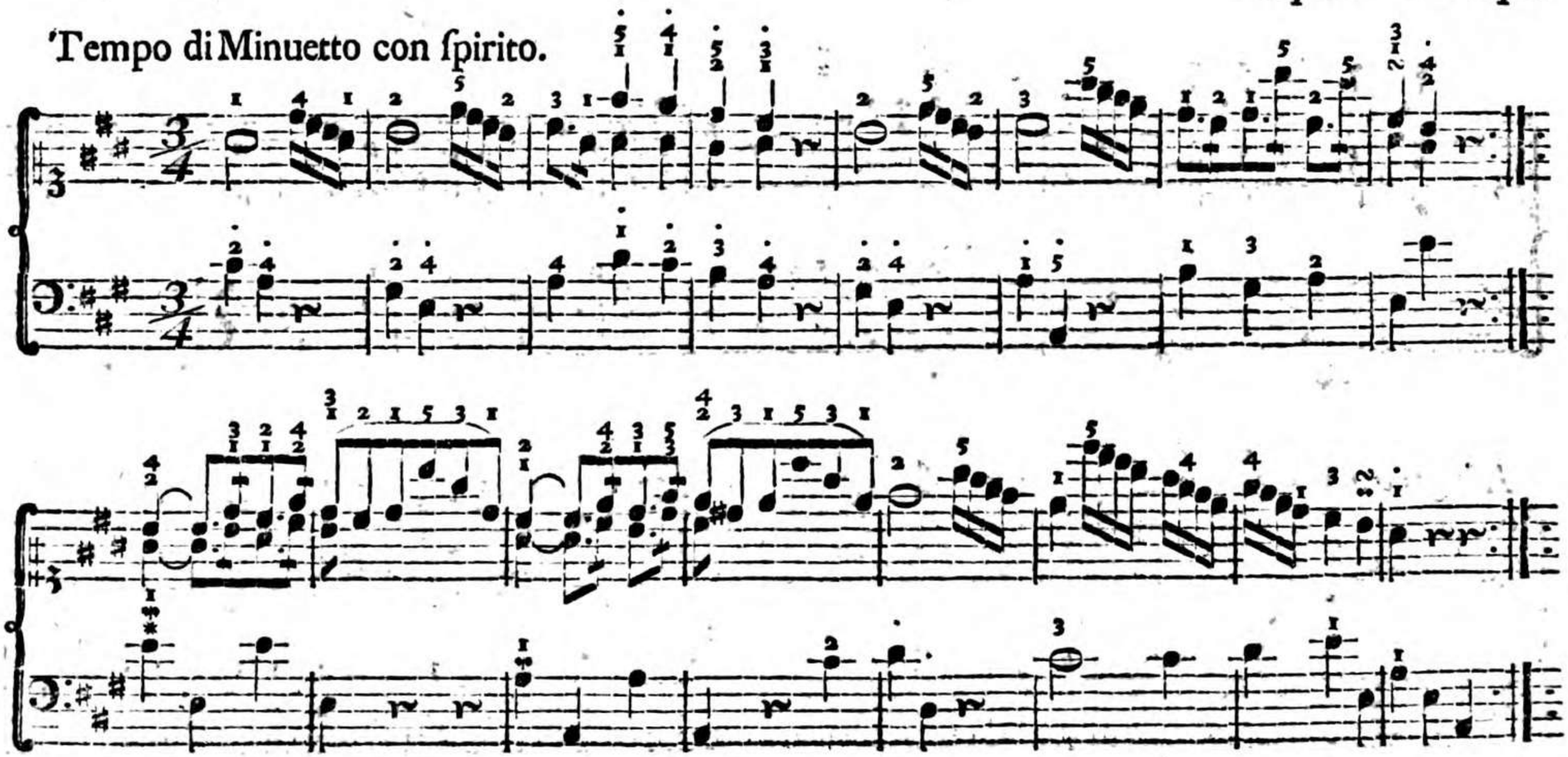
Minore.

Minore.



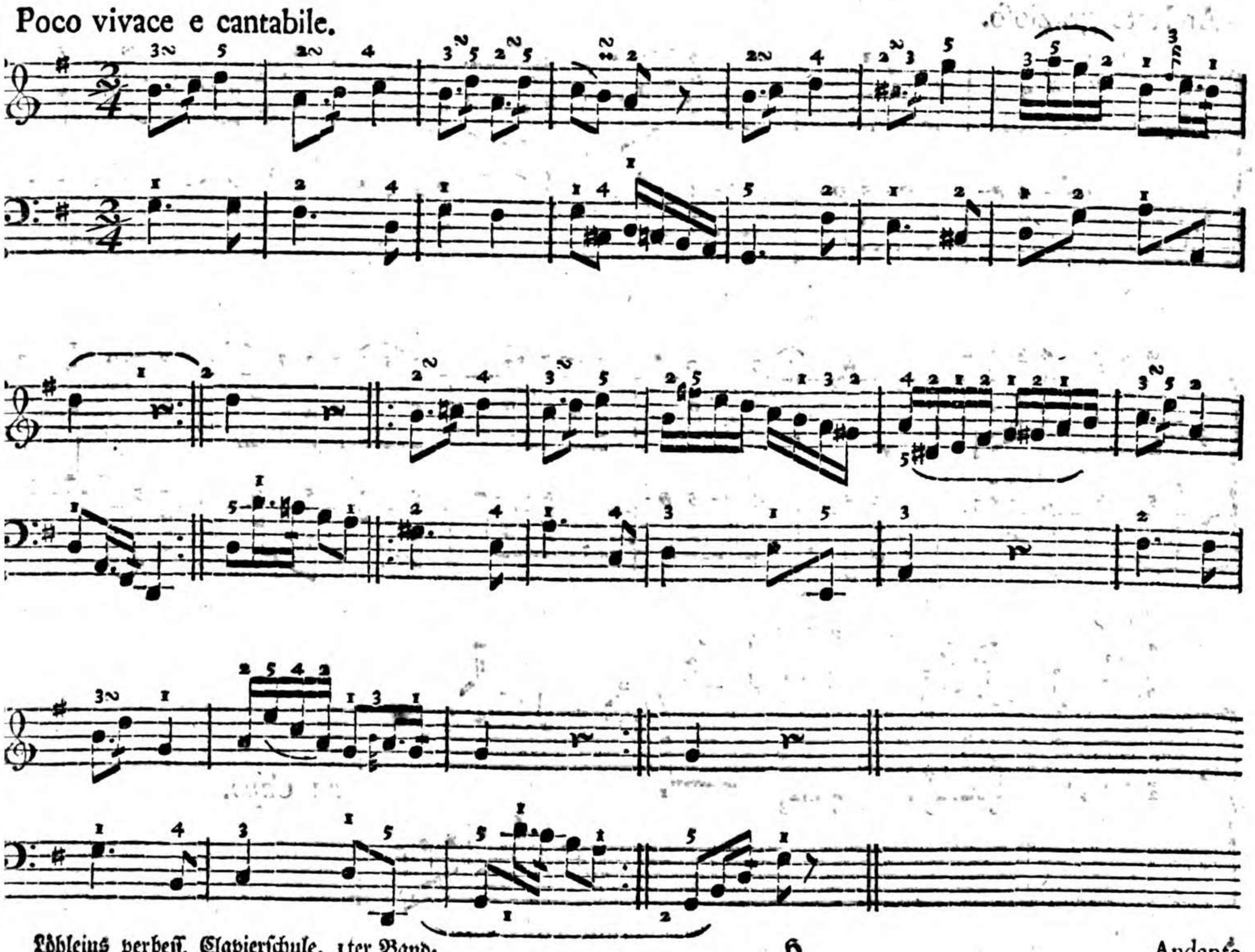
il primo Da Capo.

Tempo di Minuetto con ſpirito.



Poco

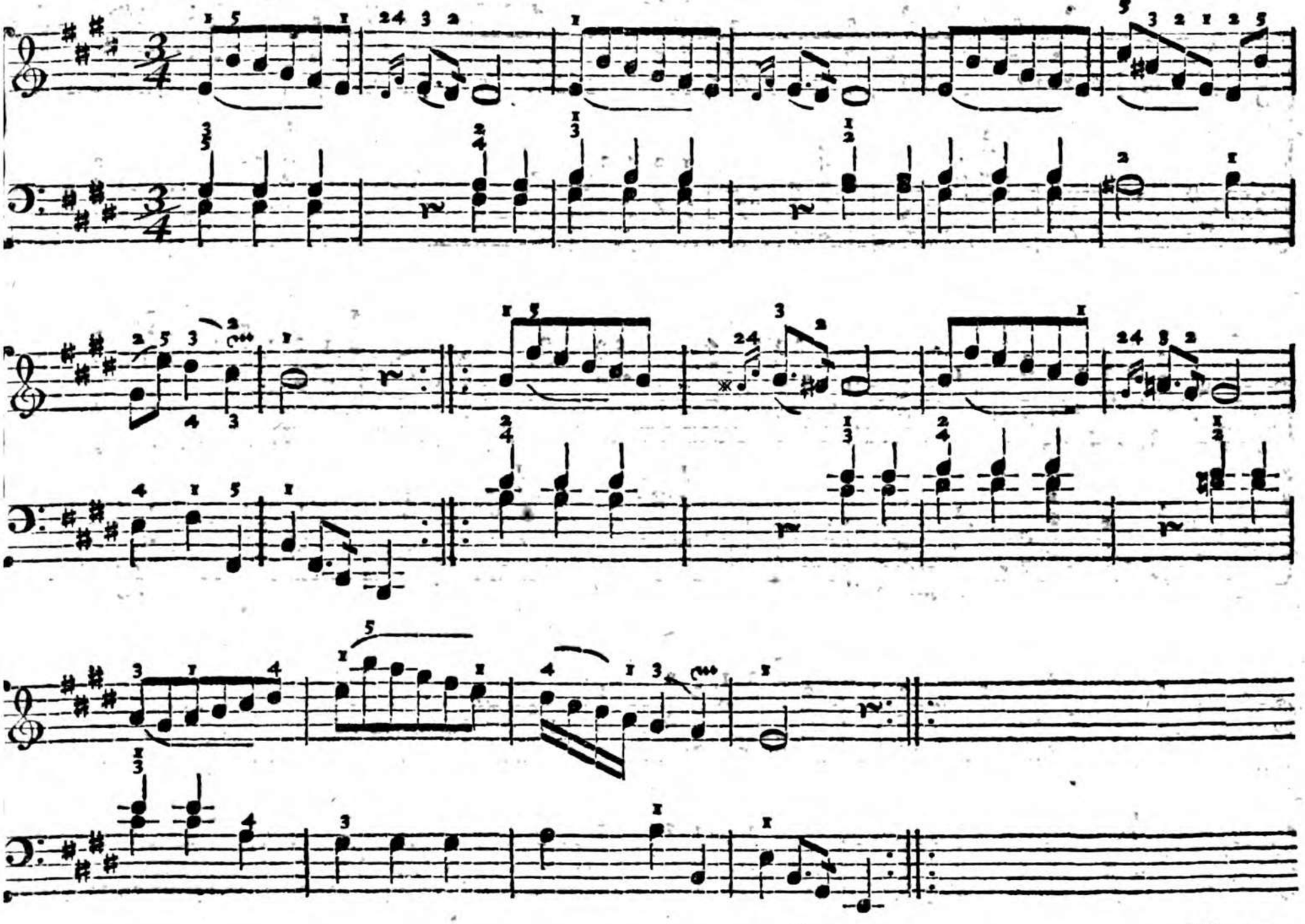
Poco vivace e cantabile.



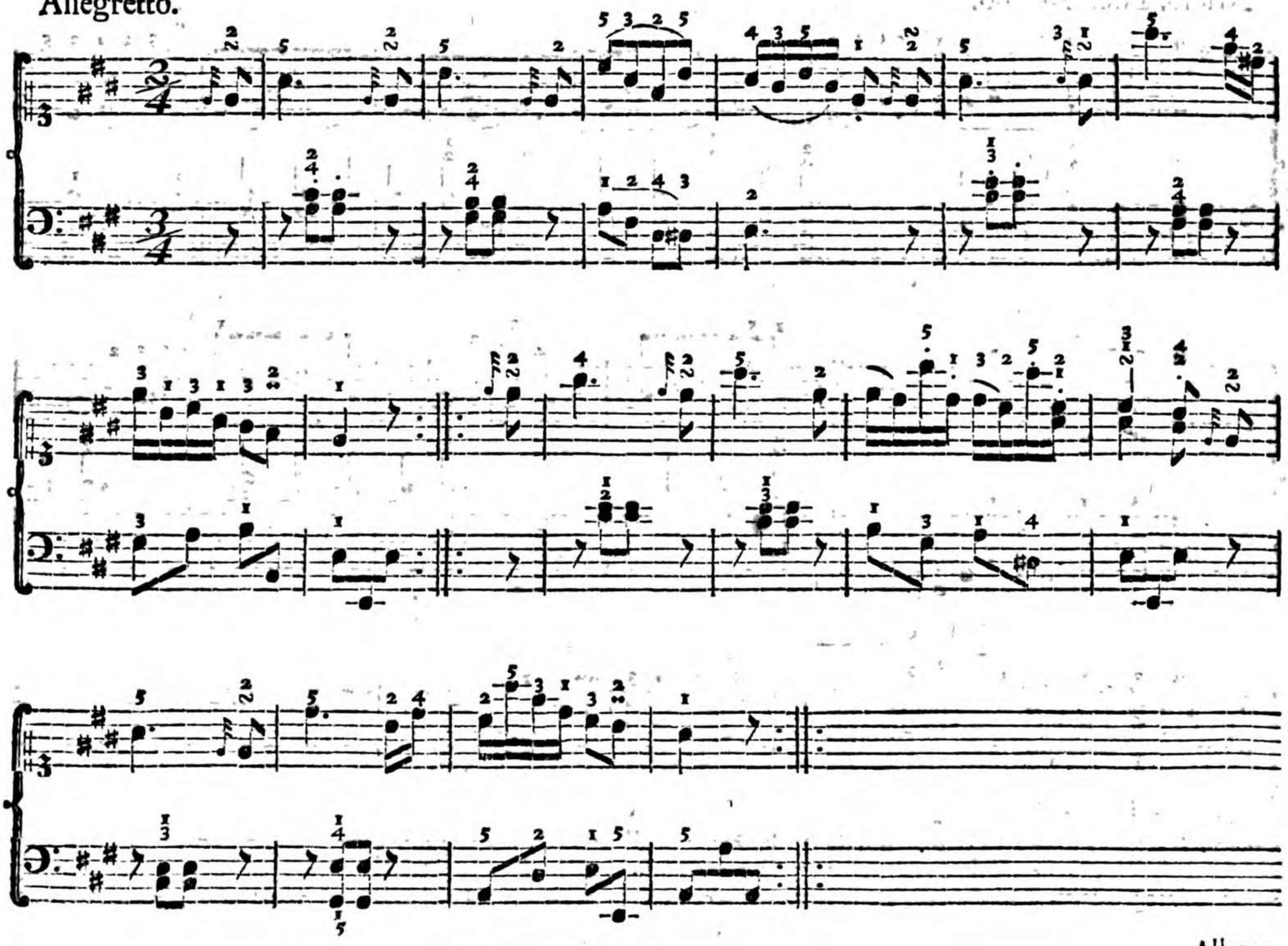
Andante grazioſo.

Arioſo.

Arioso. Poco Adagio.



Allegretto.

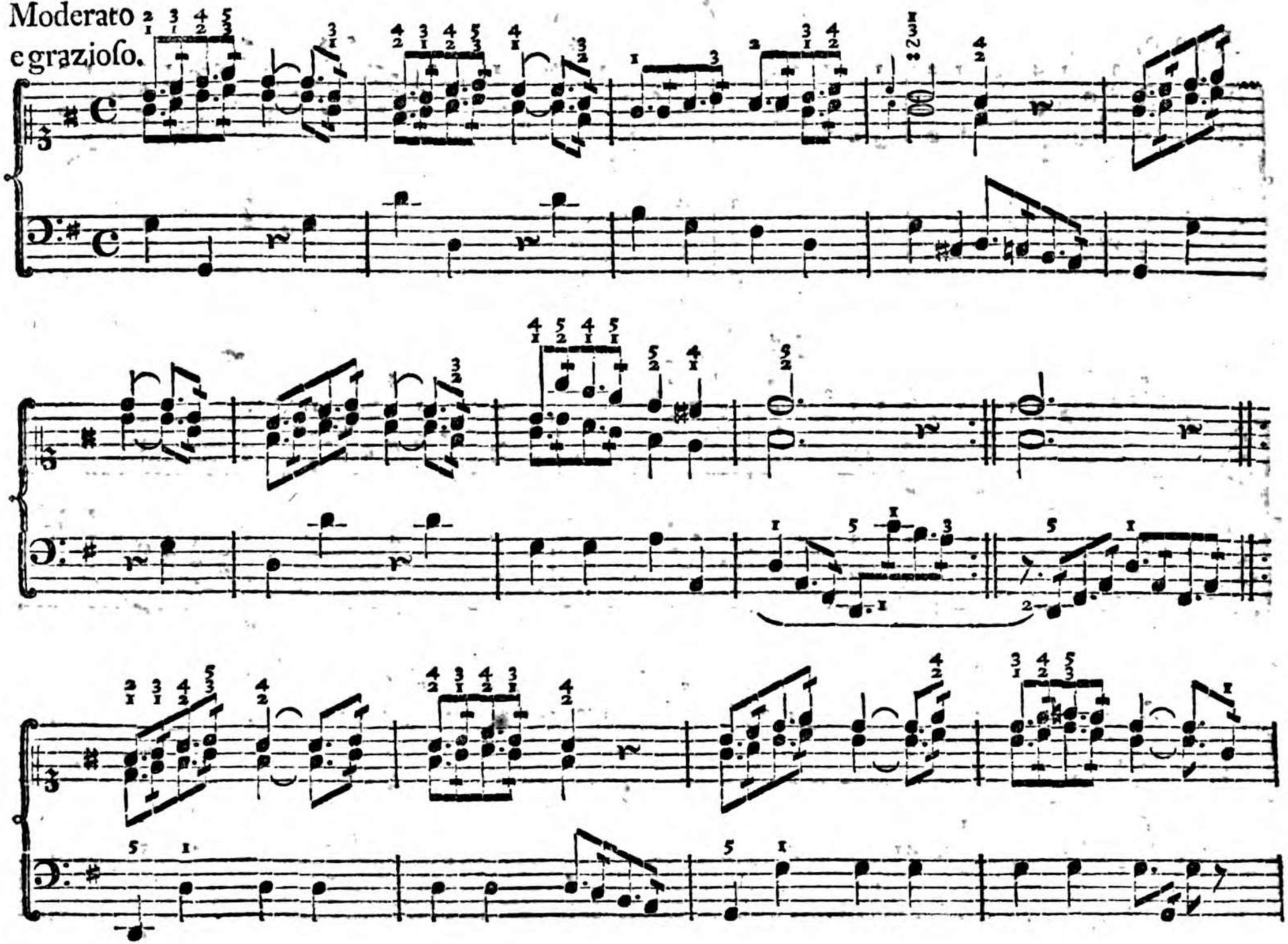


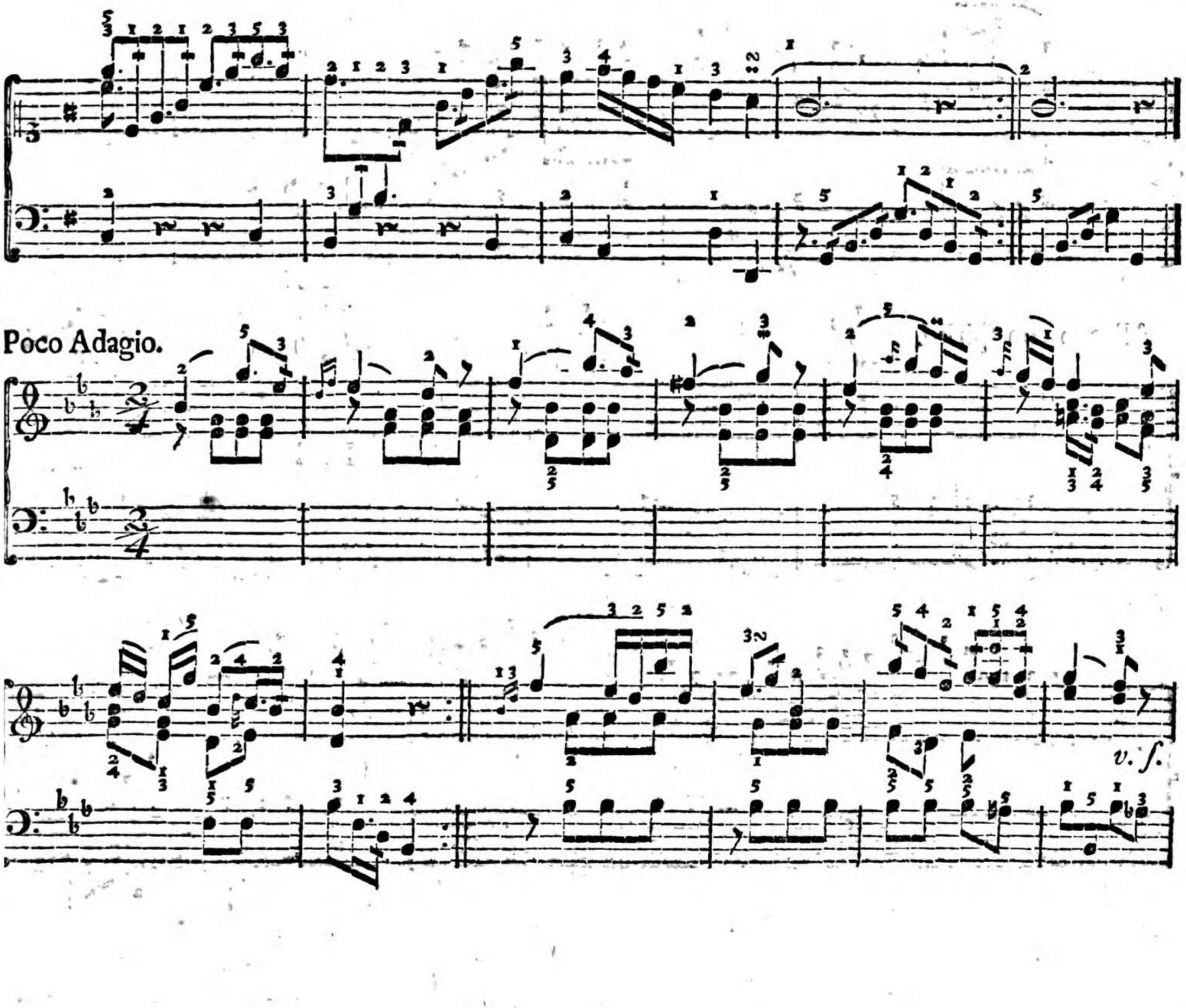
Allegro.

Allegro.

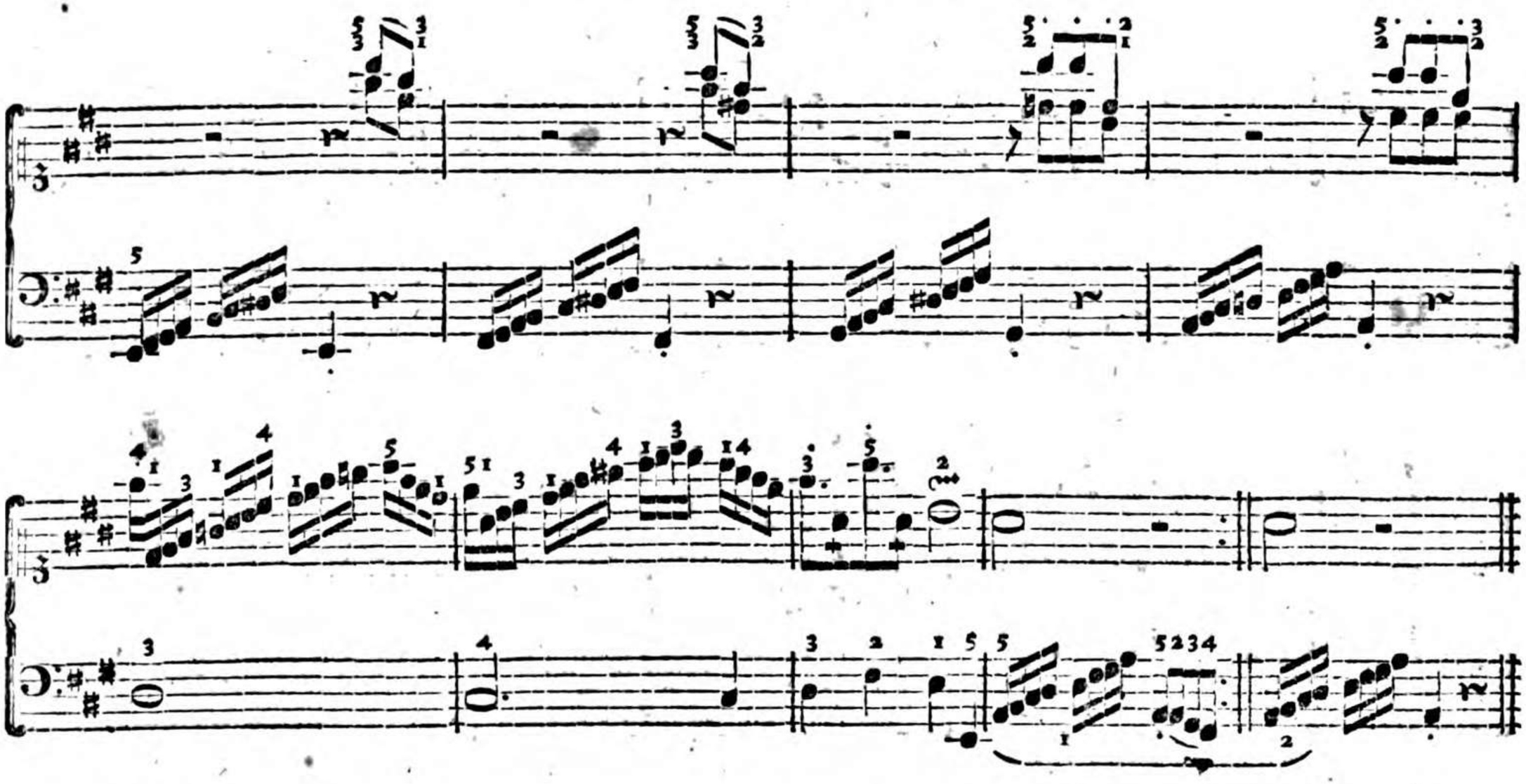
Moderato

Moderato
e grazioſo.

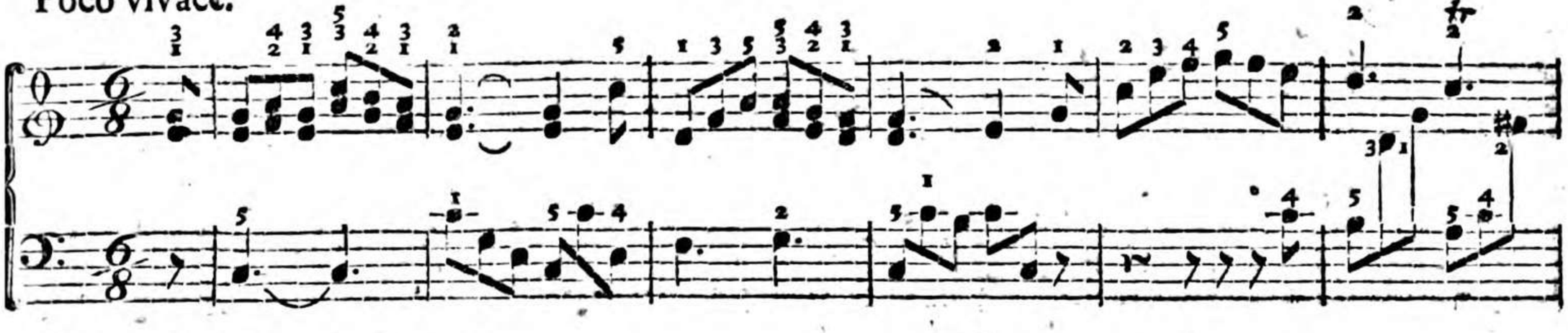


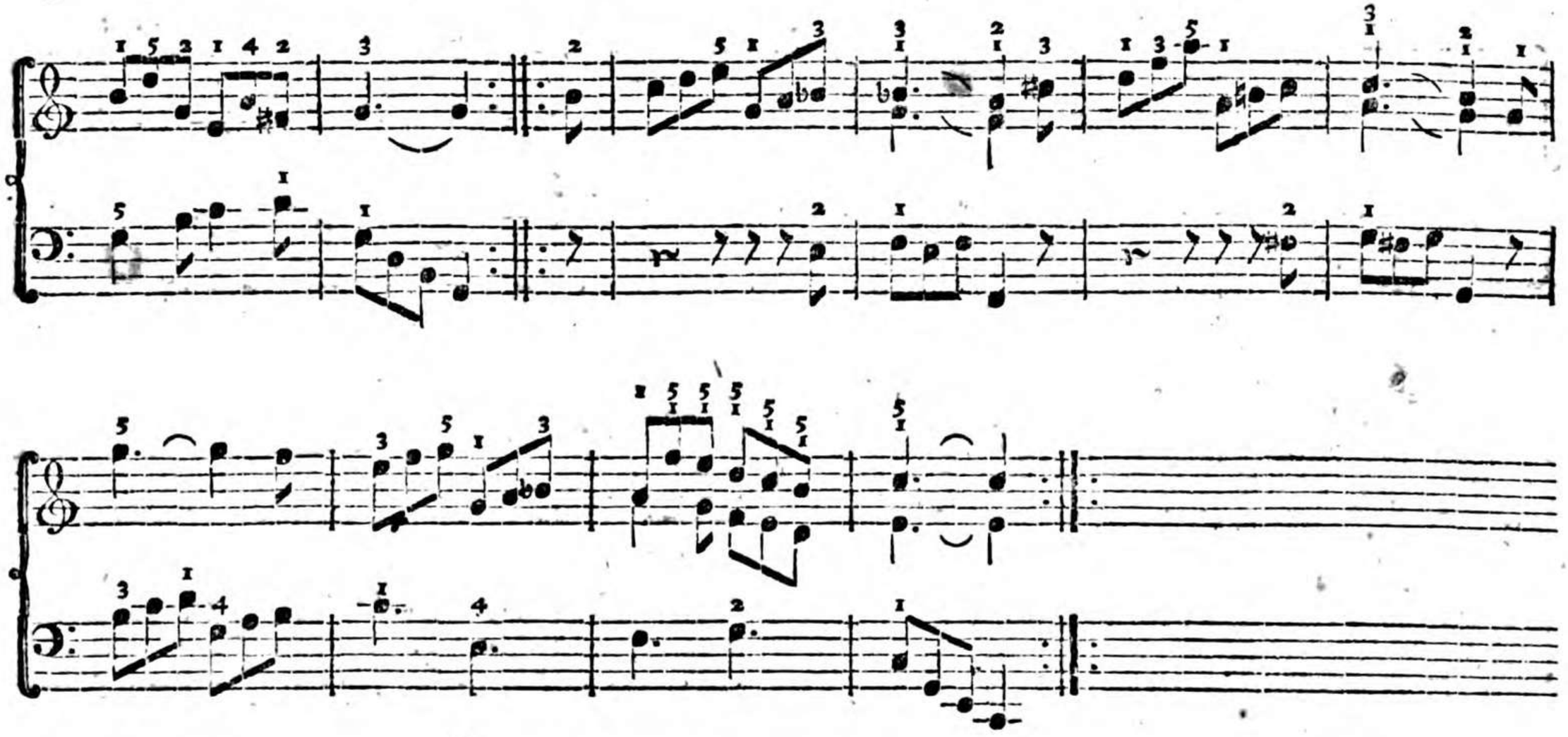

Poco Adagio.
v. f.

Allegro con ſpirito.

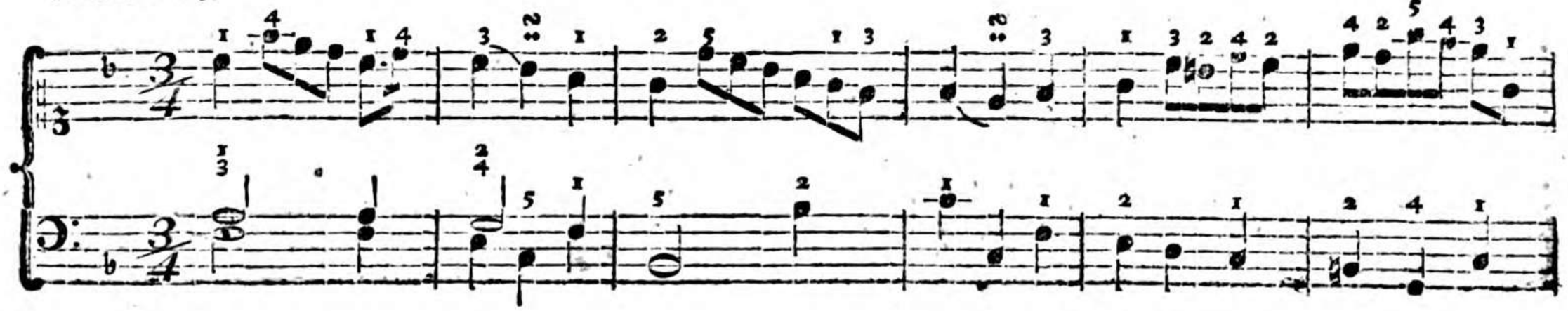


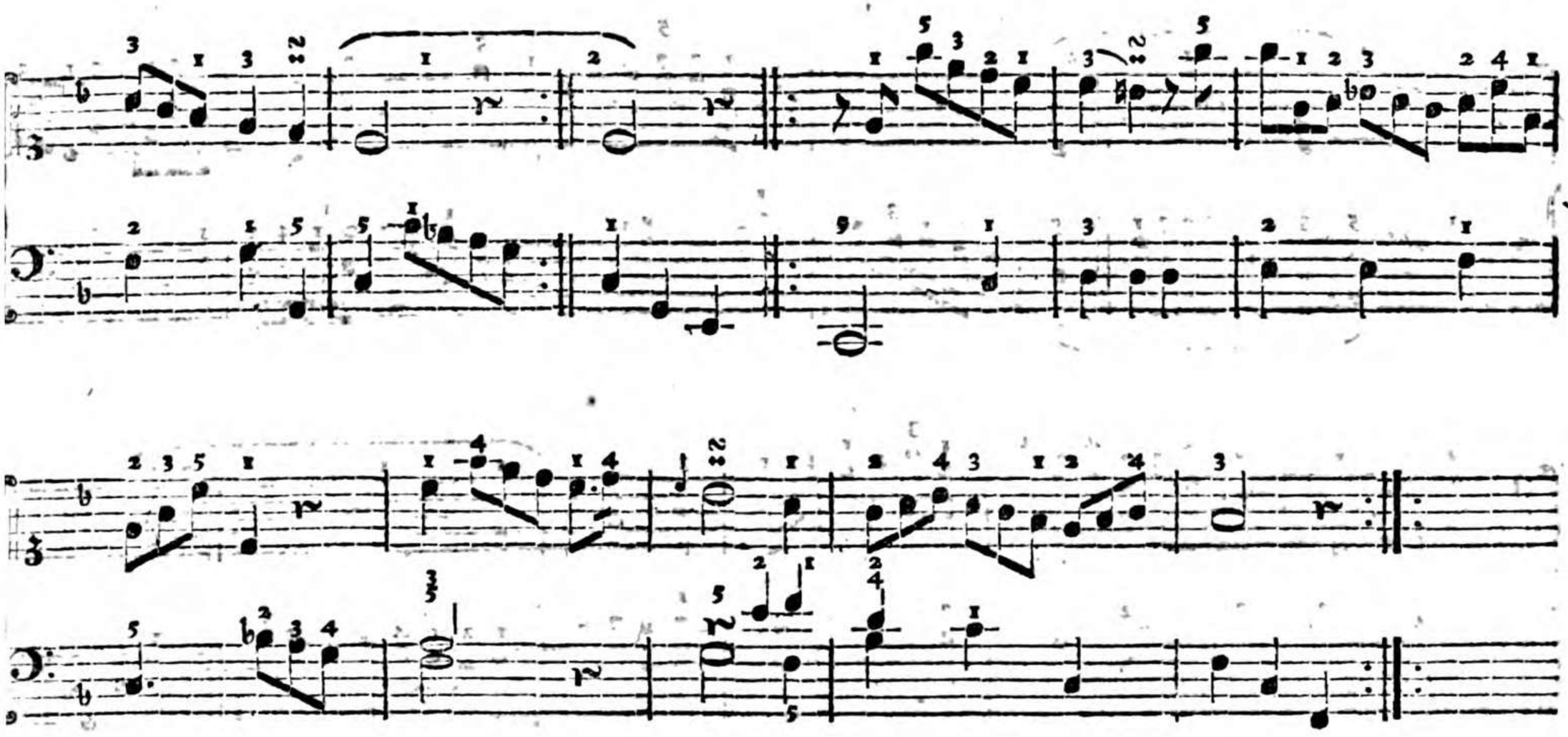
Poco vivace.



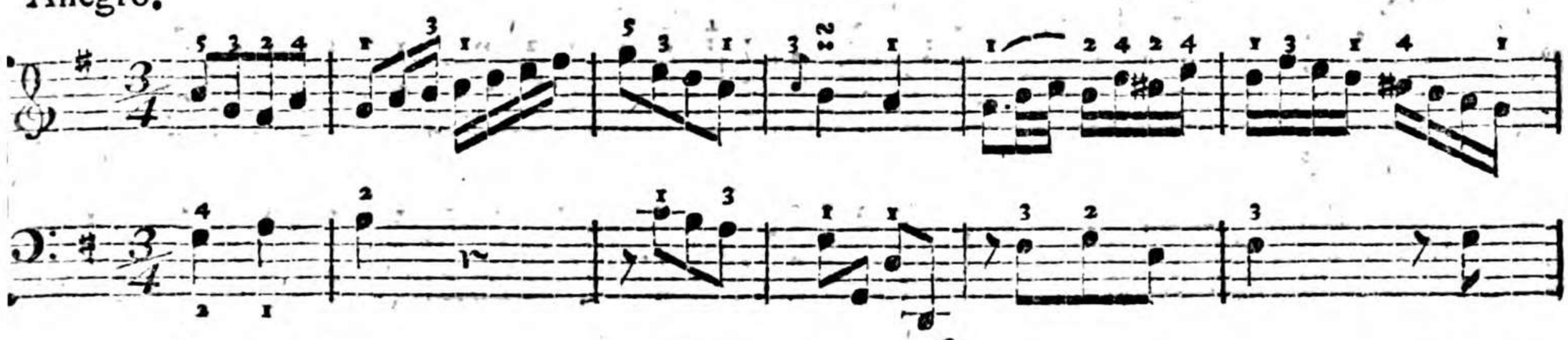


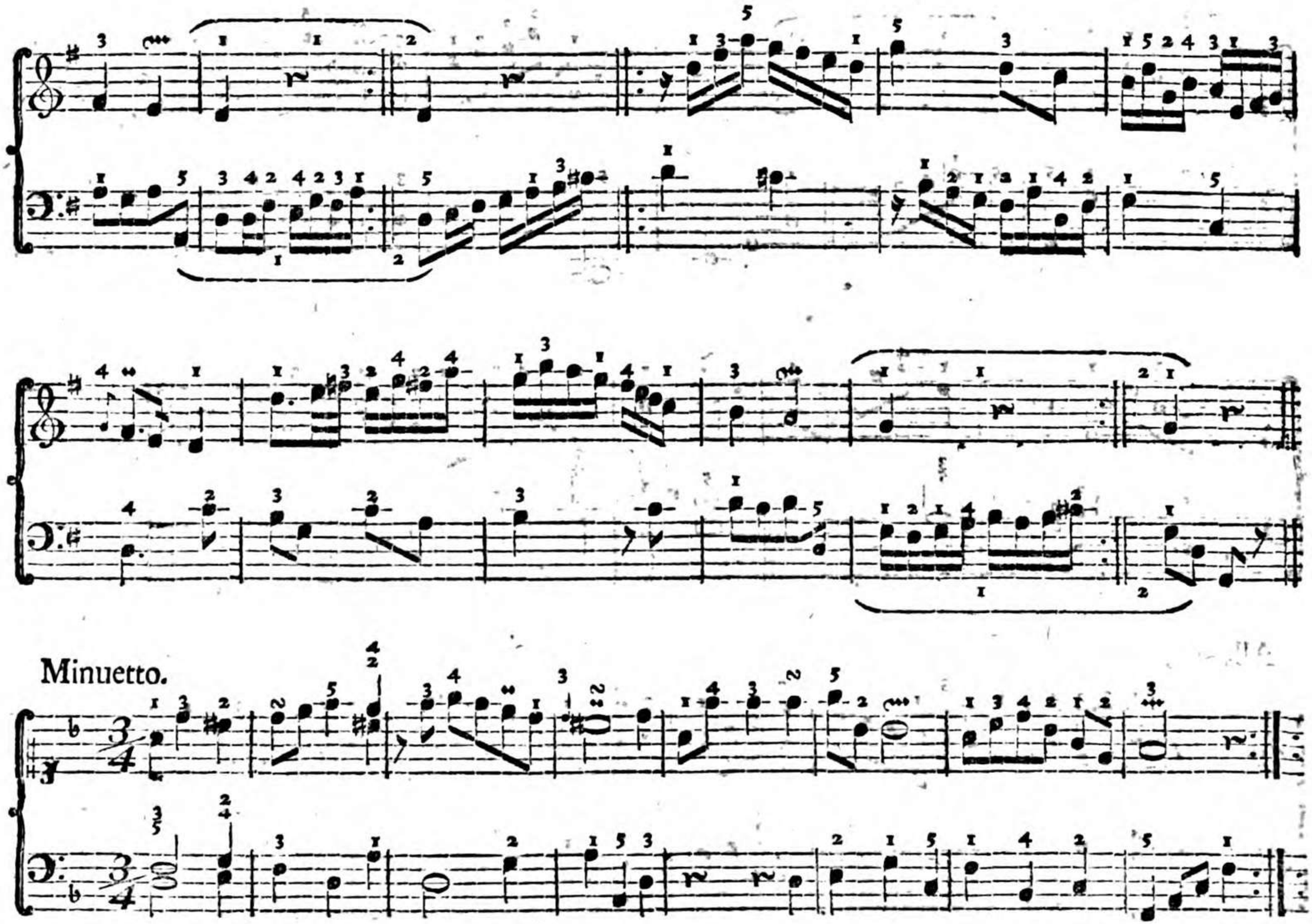
Minuetto.

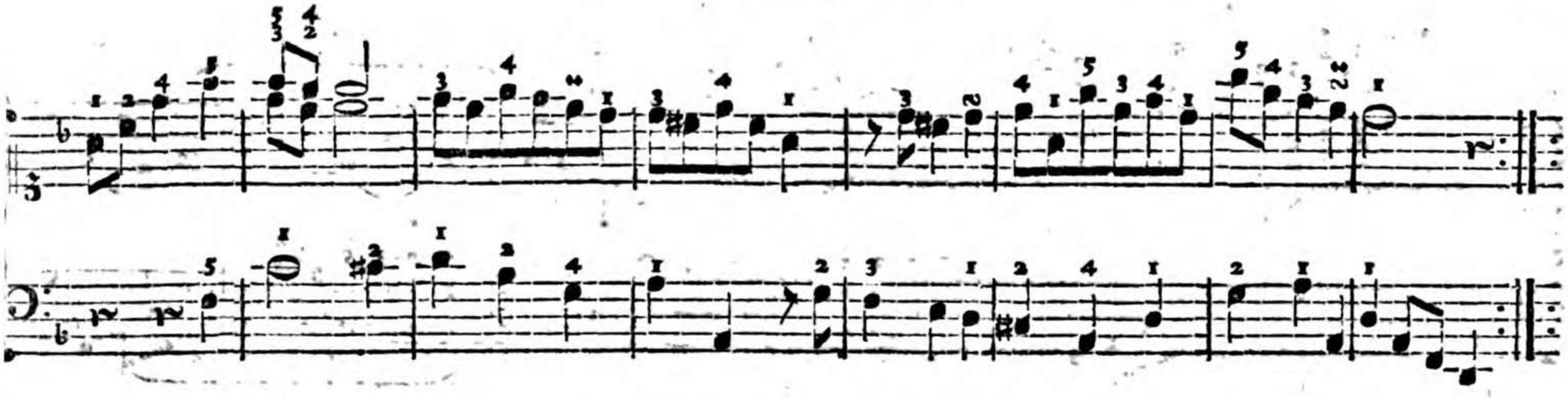




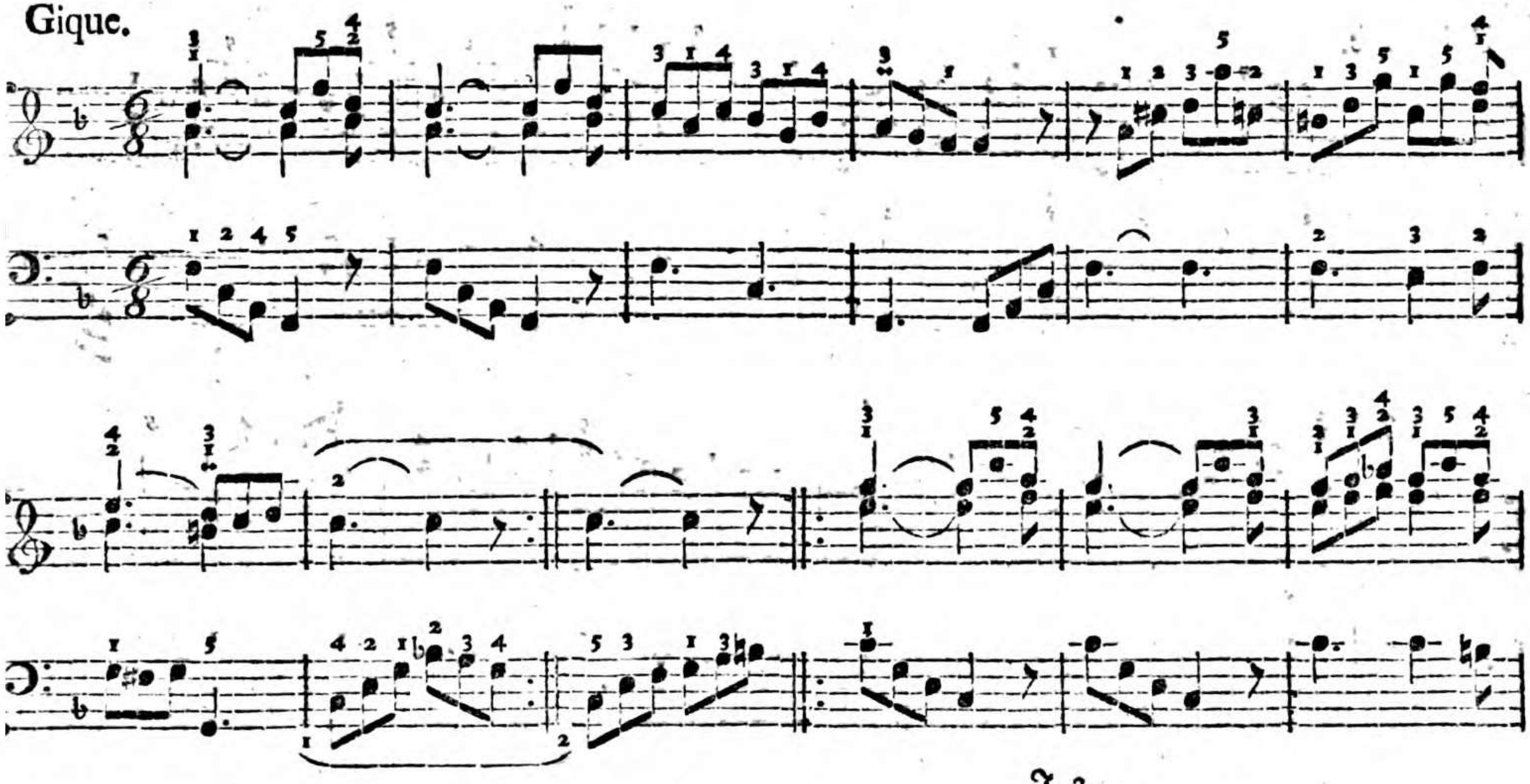
Allegro.

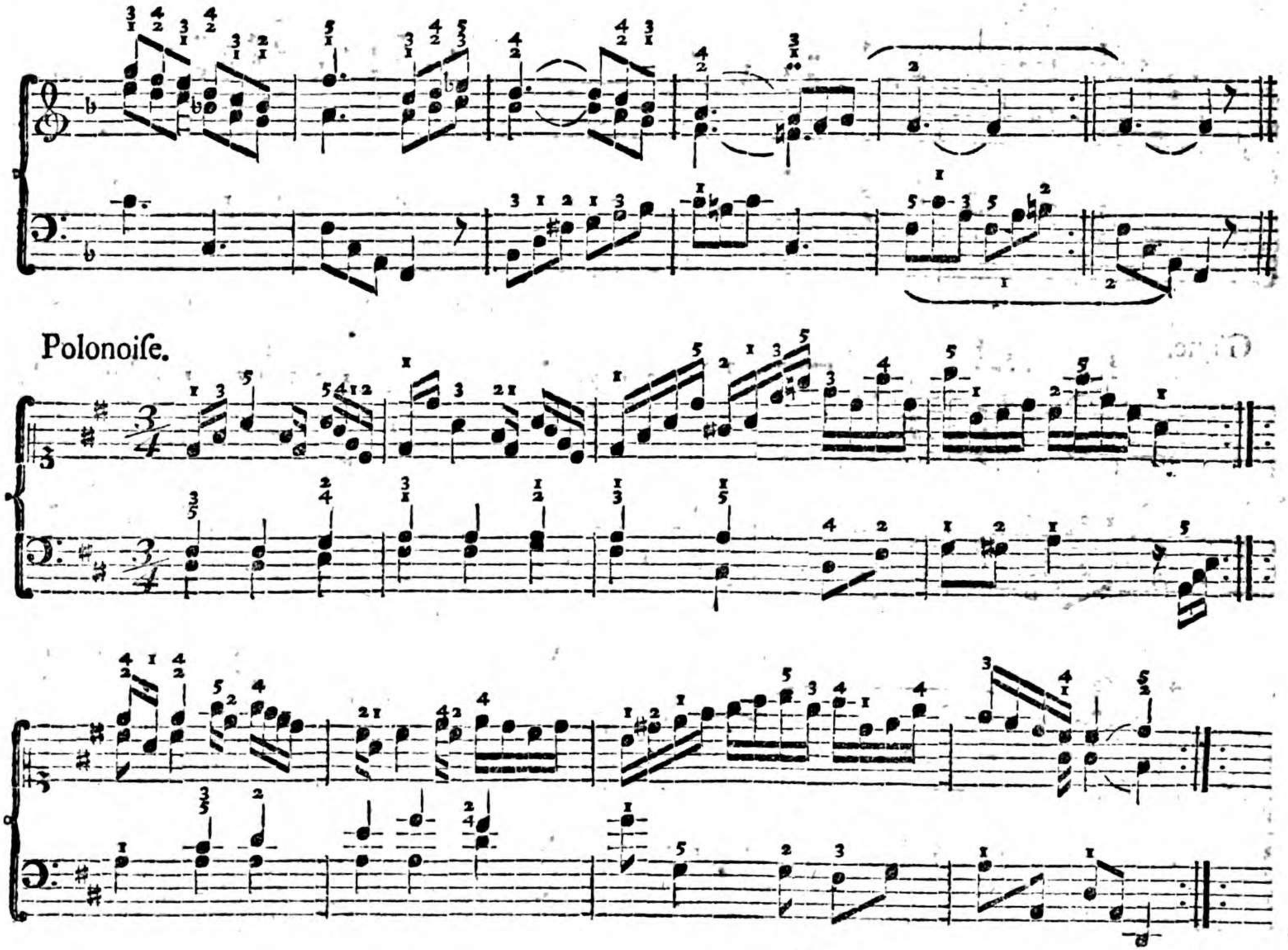



Minuetto.

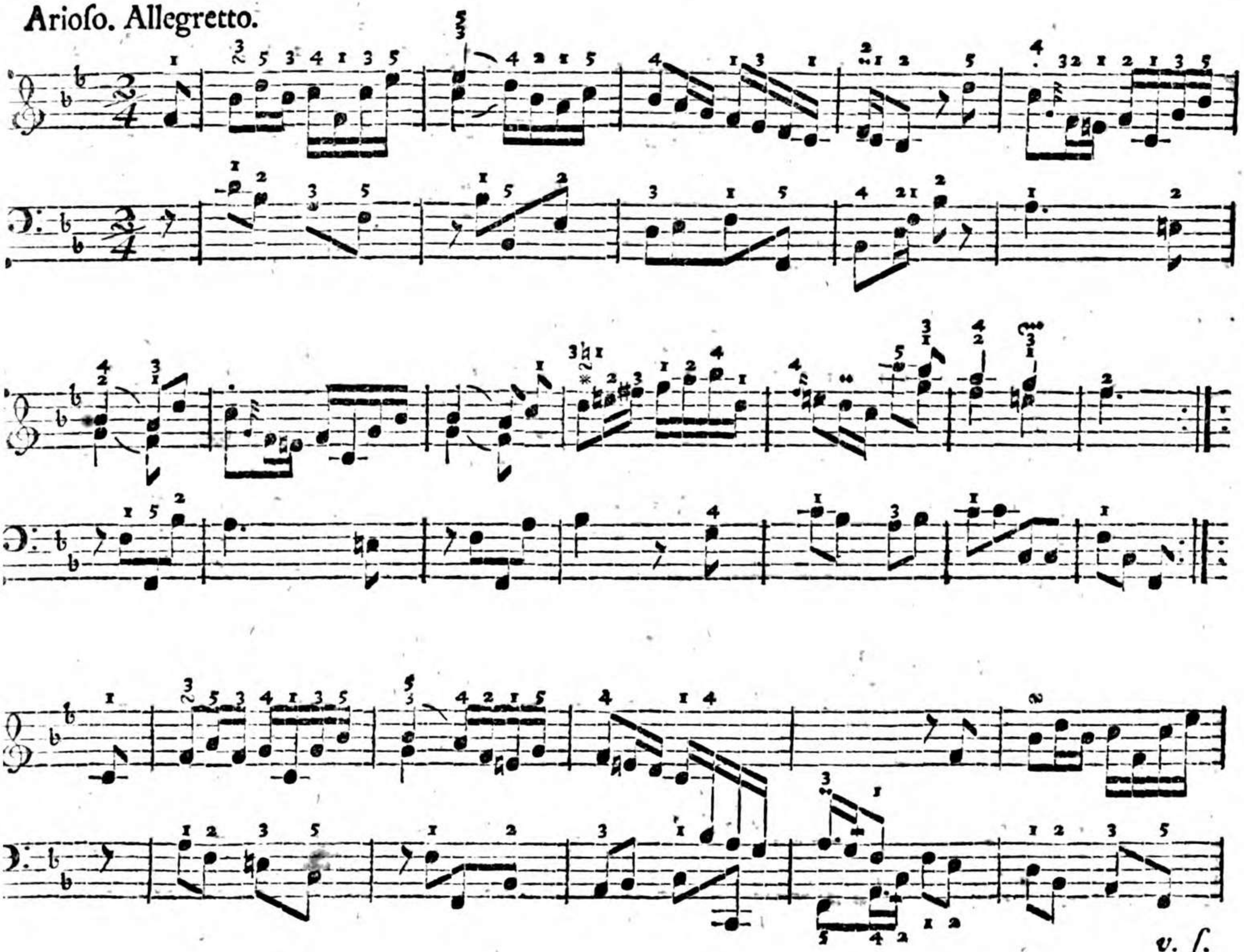


Gique.

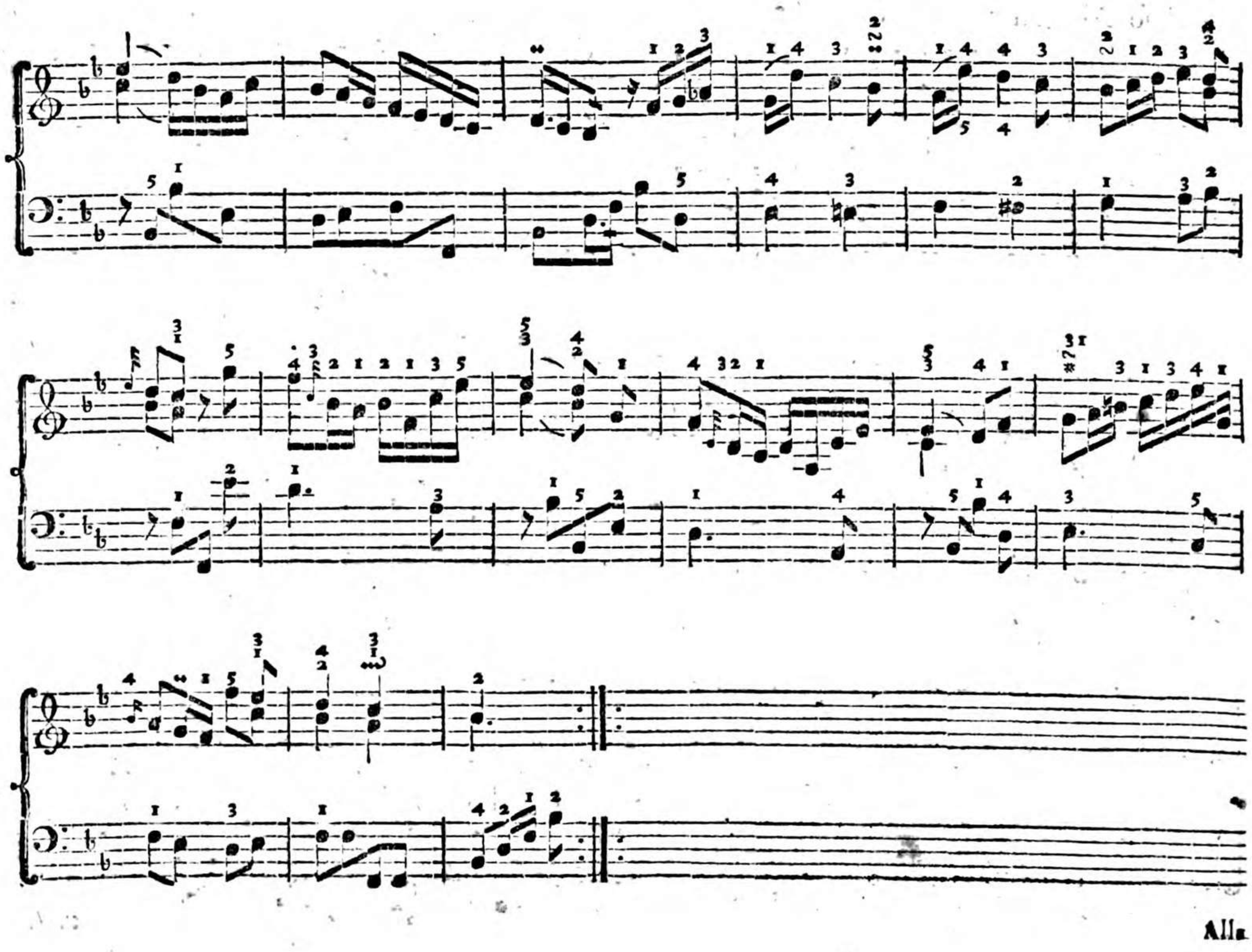



Polonoiſe.

Arioſo. Allegretto.

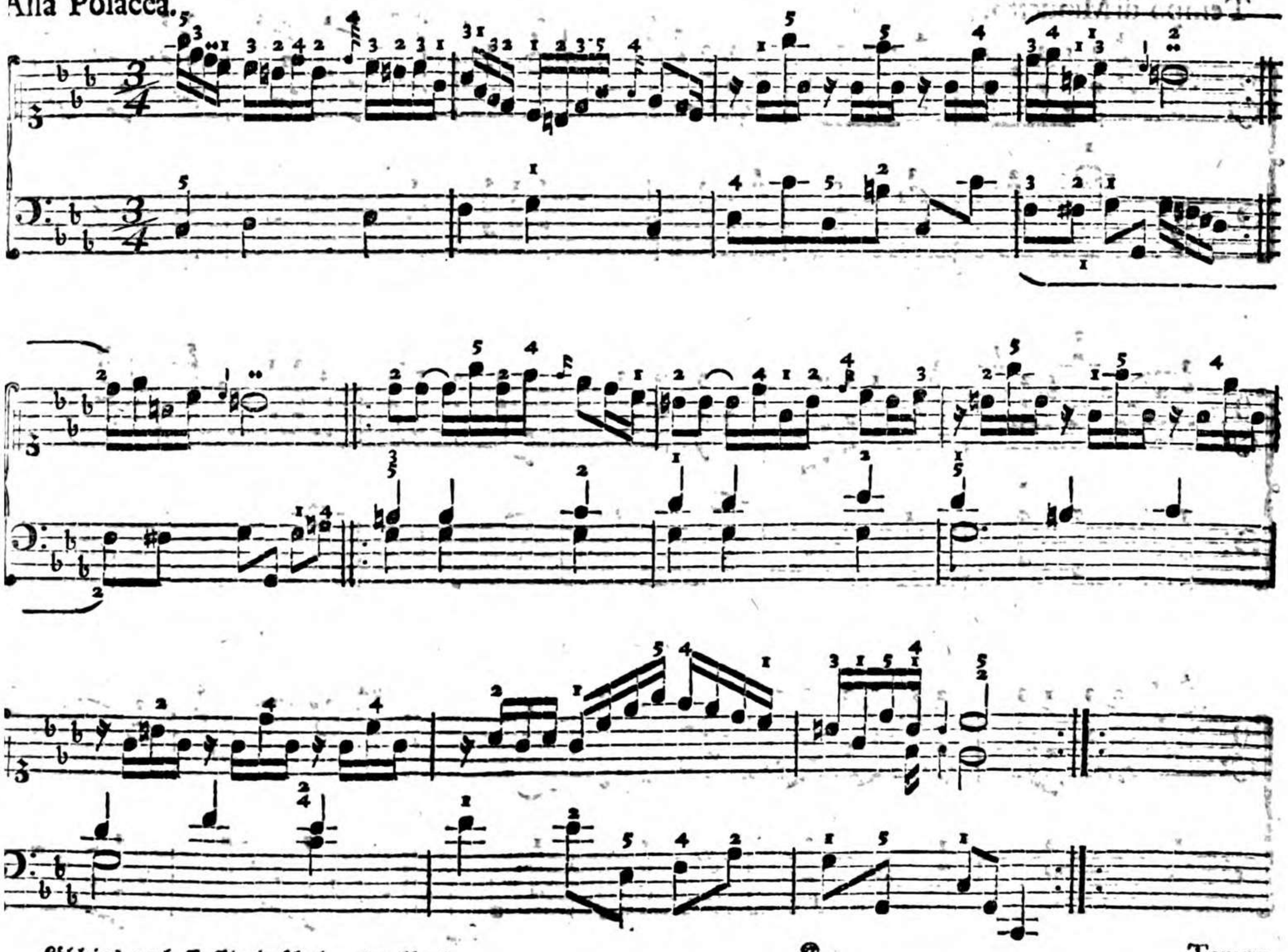


v. ſ.

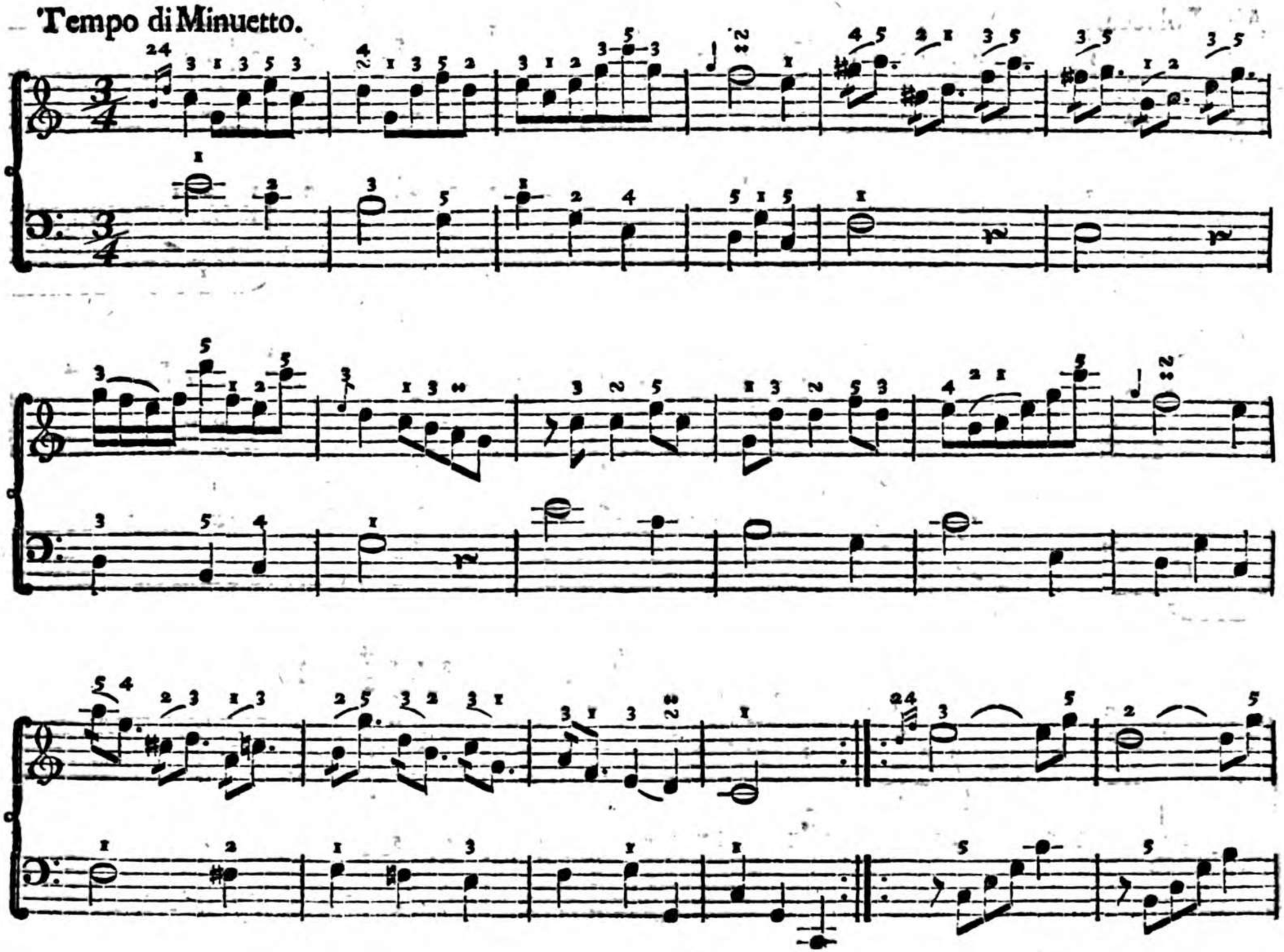


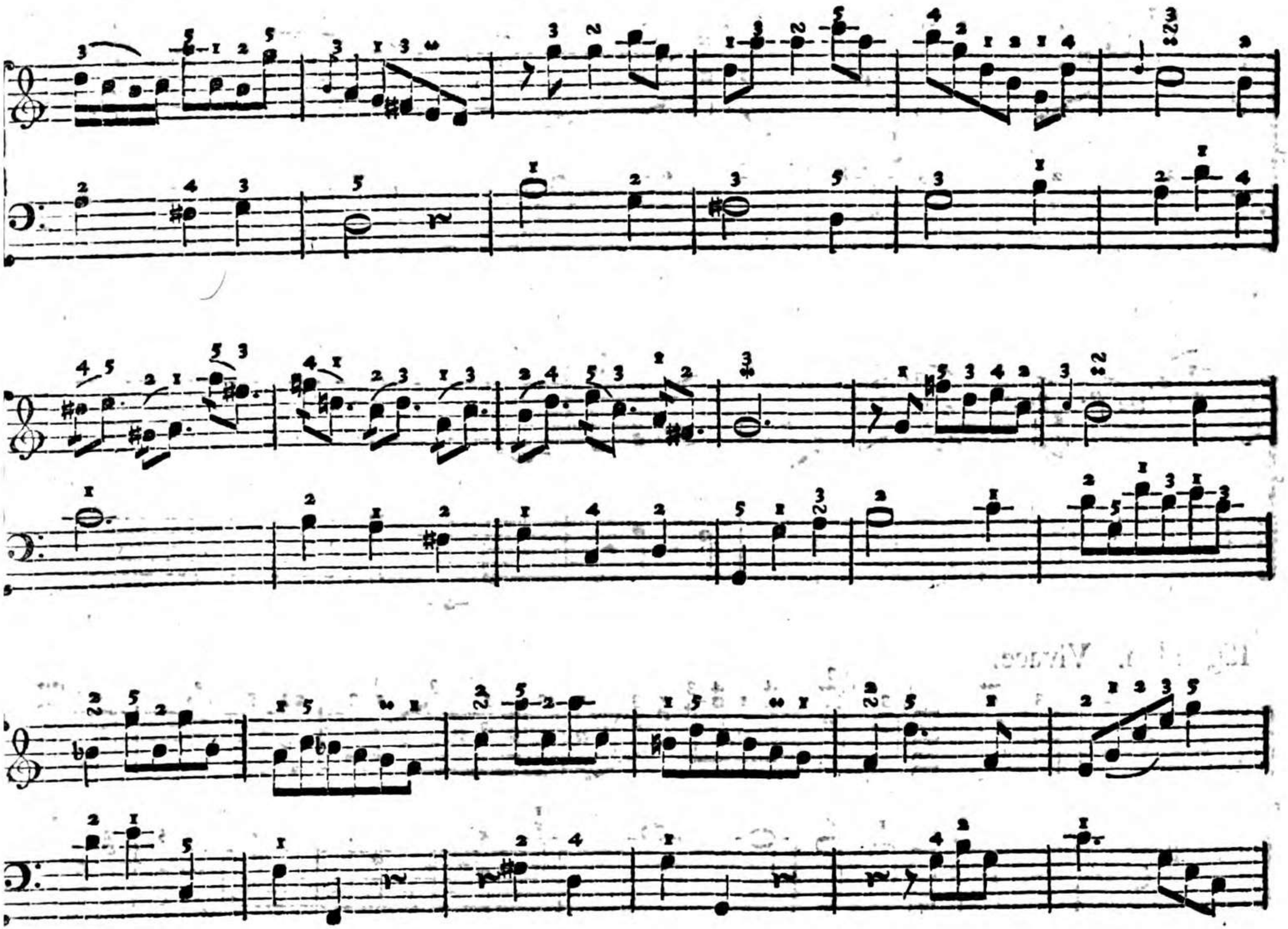
Alle

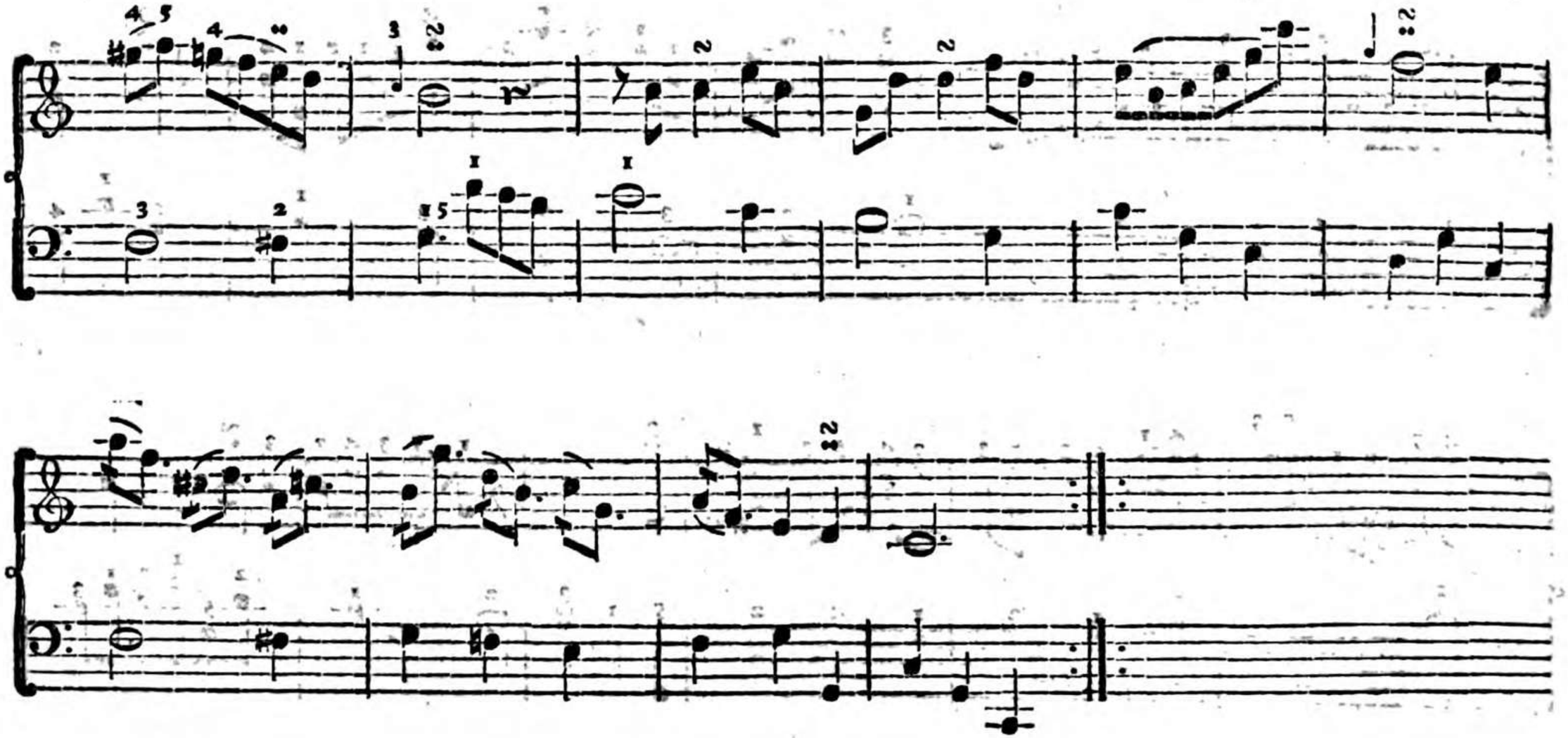
Alla Polacca.



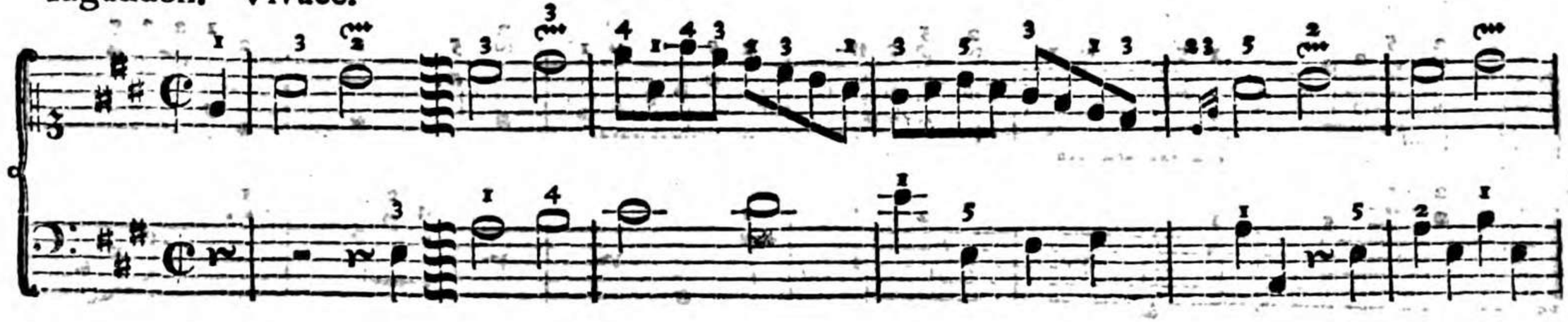
Tempo di Minuetto.

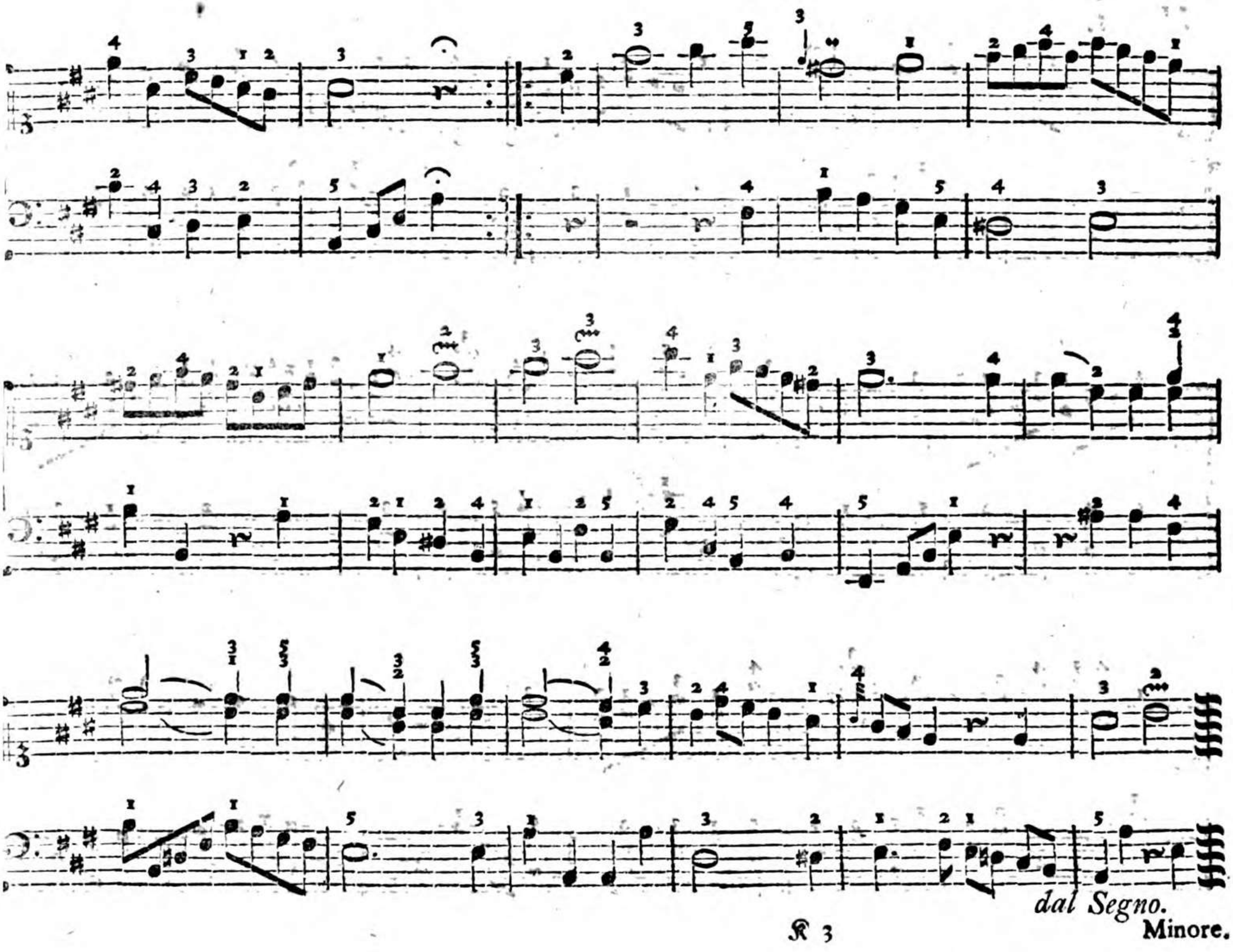






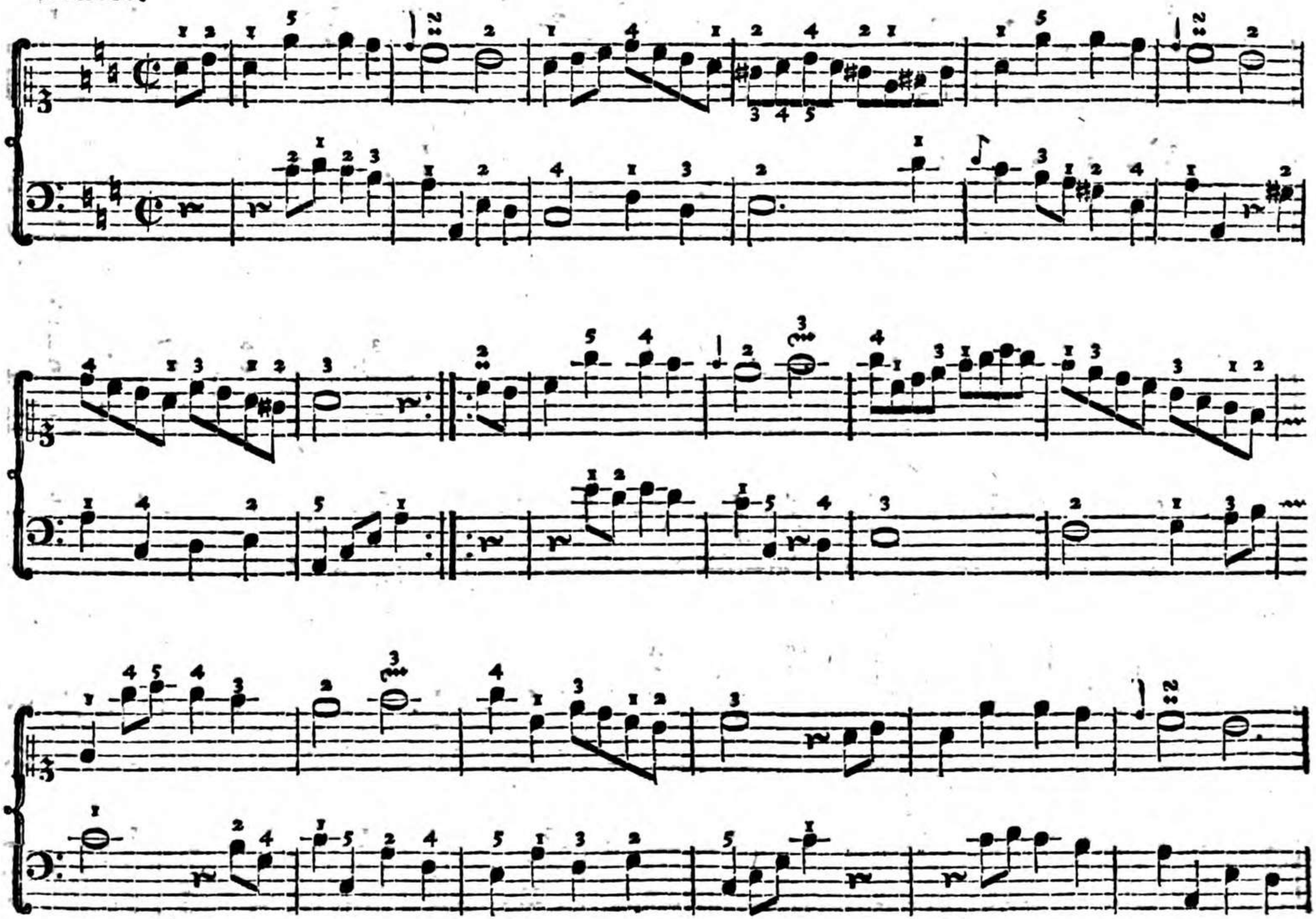
Rigaudon. Vivace.

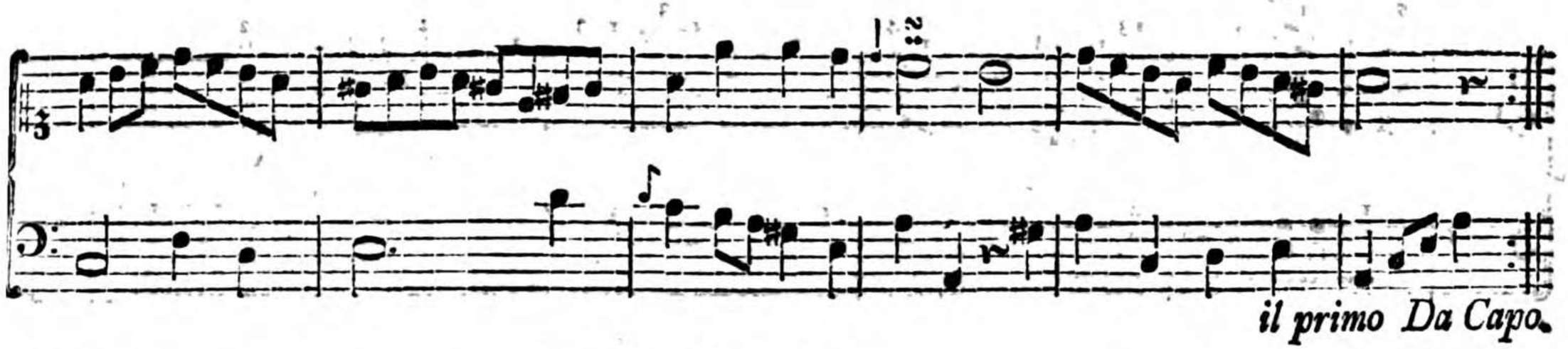




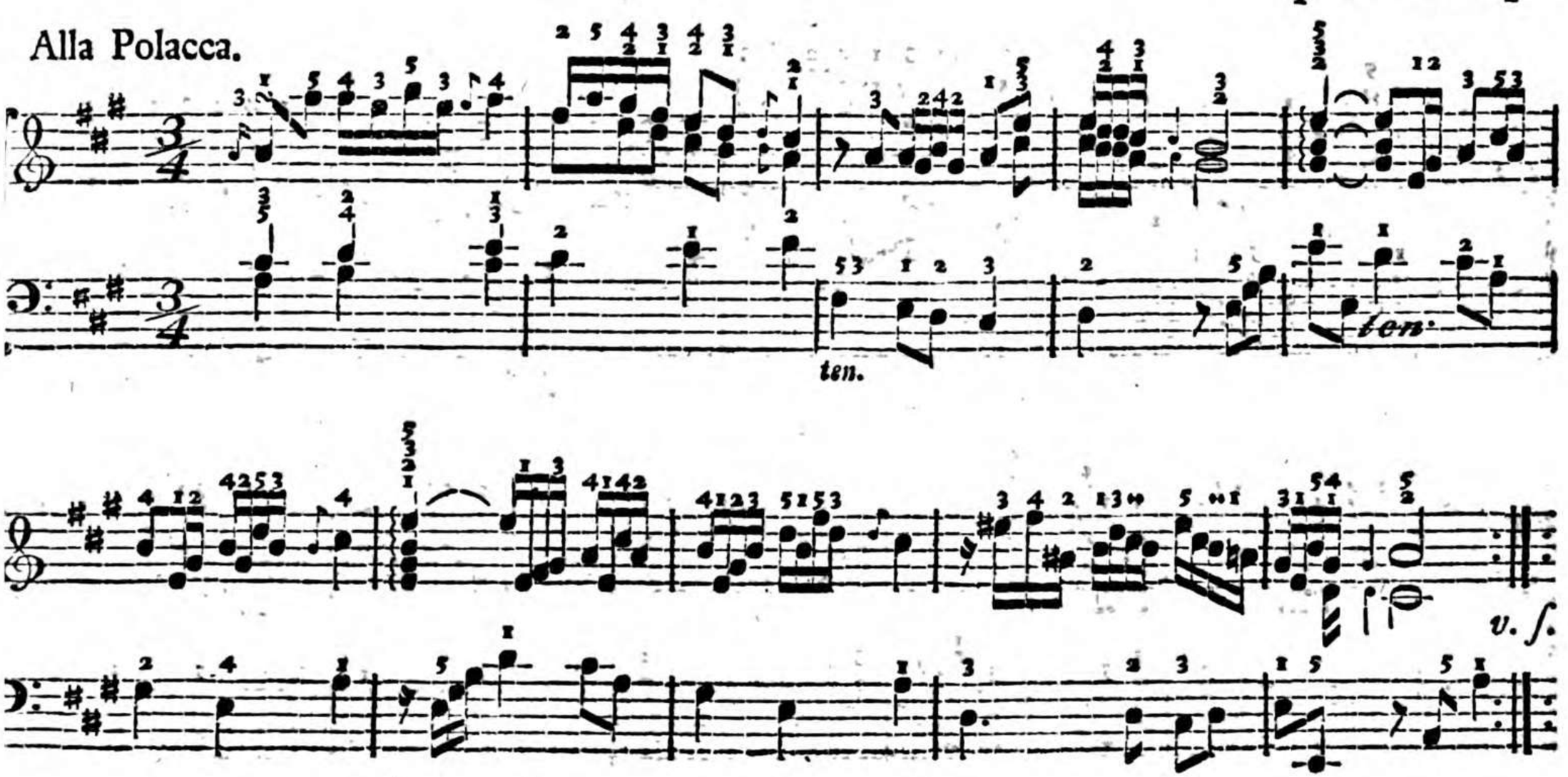
dal Segno.

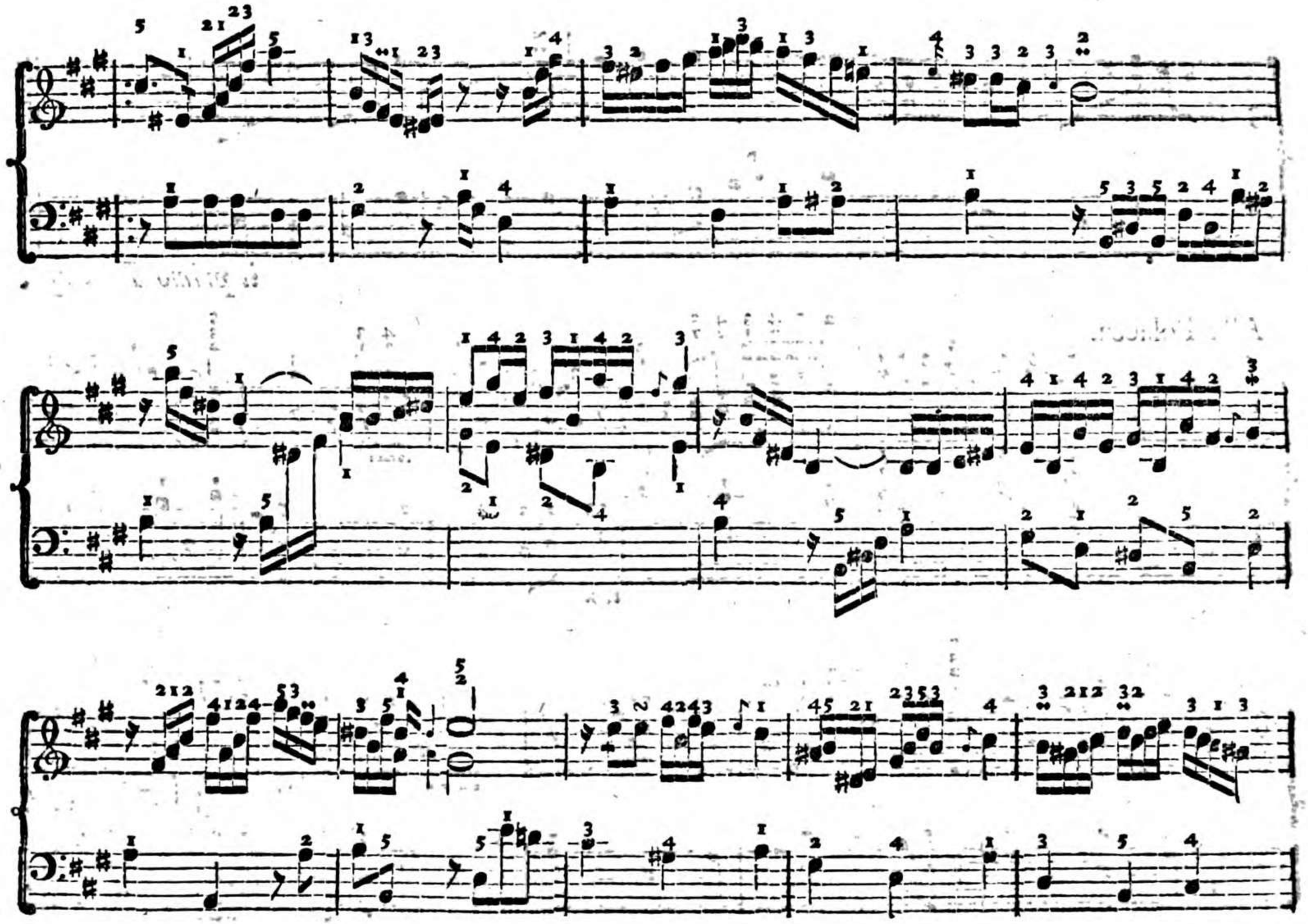
Minore.

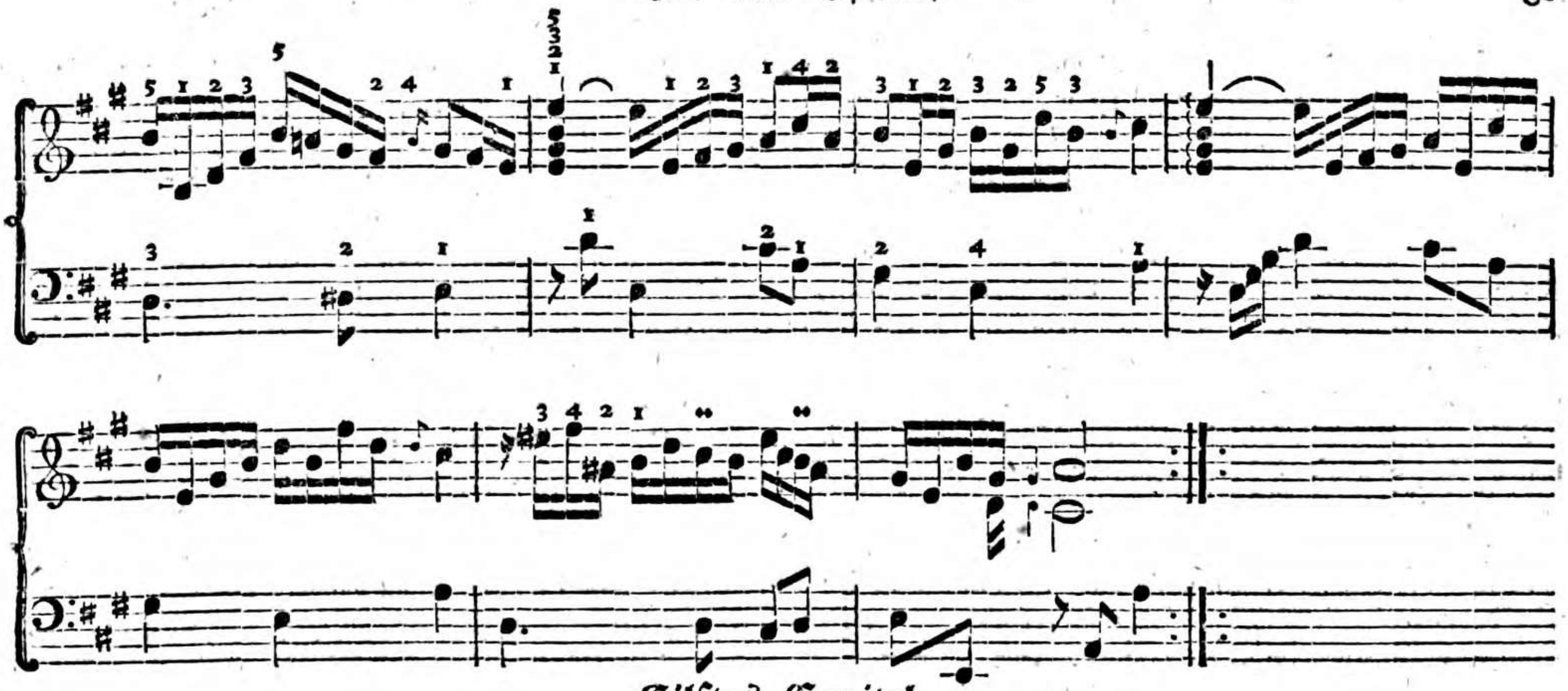




Alla Polacca.







Eilftes Capitel.

Wie das Clavier in gutem Stande zu erhalten, und wie bey deſſen Stimmung zu verfahren iſt.

§. 1.

Soll ein Inſtrument ſeine gehörigen Dienſte leiſten, ſo muß es in dem hierzu erforderlichen guten Stand gehalten werden. Dazu gehört vorzüglich, daß es beſtändig rein geſtimmt ſey, und wo möglich immer an einem temperirten Orte ſtehe. Steht es zu kalt, ſo ziehen ſich die Saiten in die Höhe, und ſpringen. Steht es zu warm, als zu nahe am warmen Ofen, oder in der Sonne, ſo trocknet das Holz zu ſehr aus, es ſchwindet, und der Reſonanzboden und Corpus bekommen Riſſe. Auch iſt die Zugluft demſelben nachtheilig, noch mehr aber feuchte dumpfichte Zimmer. Von der Feuchtigkeit quillt das Holz, die Claves ſtocken, der Leim wird erweicht, und läßt endlich los, welches beſonders für den Reſonanzboden, und alſo auch für den Ton des Inſtruments üble Folgen hat.

§. 2. Aus mehr als einem Grunde iſt es gut, das Clavier, wenn man nicht mehr darauf ſpielt, zu zumachen; dadurch wird es vor Mäuſe, welche den Saiten vielen Schaden thun, und auch einigermaßen vor Staub und Zugluft verwahrt. Daß es übrigens auch nicht rathſam iſt, ſchwere oder flüßige Sachen darauf zu ſetzen, fällt wohl ſchon von ſelbſt in die Augen.

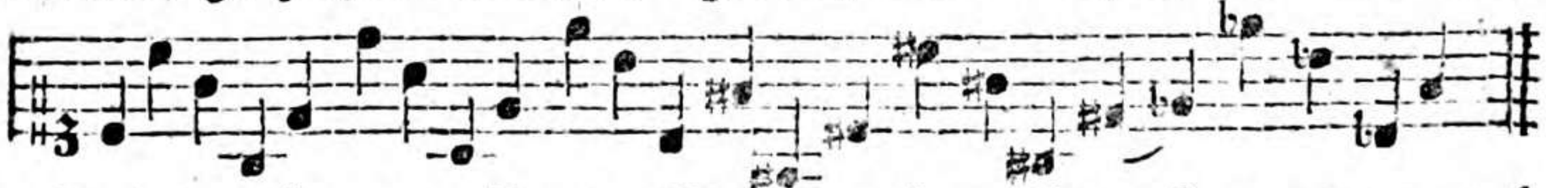
§. 3. Da bey aller Vorsicht dennoch der Staub in das Clavier dringt, so muß man es zuweilen davon reinigen, indem man den Staub auf dem Resonanzboden und überall wo er sich angelegt hat, mit einer Feder los reibt, und sodann mit einem Blasebalg, nicht mit dem Munde, heraus bläßt, denn von dem Hauche laufen die Saiten an, werden rostig, verlieren ihren Klang, und springen. Man muß sich daher auch hüten die Saiten nicht mit den Fingern zu berühren, und die Zitter auf dem Claviere nachahmen wollen, weil dadurch auch Feuchtigkeit an die Saiten kommt, und sie verdirbt.

Wenn aber dennoch die Saiten rostig werden, so nimmt man ein Stück weiches Leder, etwa einer Hand breit, bestreicht es auf der rauchen Seite mit nicht allzuheißen Leim, streut ganz fein gestoßenen Bimstein darüber, und läßt es zusammen trocknen; damit reibt man dann die Saiten (bey besponnenen geht es nicht an) so lange bis die Rostflecken weg sind.

§. 4. Dem Klappern der Claves, welches mehrentheils von den zu weit gewordenen Löchern herkommt, hilft man dadurch ab, daß man sie (etwa mit Baumwolle) ausfüttert. Entsteht es aber von den schadhaft gewordenen Unterlagen des Tuchs, so muß man neue an die Stelle der alten legen. Auch rührt das Klappern zuweilen davon her, wenn die kleinen Stifte von Holz oder Fischbein, welche in den Einschnitten gehen, abgenutzt sind, oder fehlen; man muß alsdenn neue einsetzen, die genau passen.

§. 5. Dem Stocken der Claves, welches meistens von Staub oder Sand, welcher in die Löcher gekommen ist, oder auch davon herrührt, wenn die kleinen am Ende der Tasten befindlichen Stiftchen nicht genau passen, oder schadhaft sind, wird dadurch abgeholfen, wenn man im ersten Fall, die Löcher mit einer Krähenfeder ausreibt, und die eisernen Stifte vom Roste und Staube reiniget, und im zweyten, wenn man neue Stiftchen einsetzt.

§. 6. Zum Stimmen wird außer einem guten Gehör, ziemlich viel Uebung darinn erfordert, wenn es gut werden soll. Beym Stimmen nach der gleichschwebenden Temperatur, ist vorzüglich zu merken, daß alle Octaven ganz rein und alle Quinten etwas abwärts schweben müssen. Die Verfahrungsart dabey ist folgende: Man fängt bey dem $\bar{c}$ an (diesen Ton muß man, um das Clavier in der gehörigen Höhe zu stimmen, nach einer Stimmpfeife oder Stimmgabel, abpassen) stimmt hierzu die Octave $\bar{\bar{c}}$, dann die Quinte, $\bar{g}$, hierzu die Octave klein g, und so immer durch Quinten und Octaven weiter, wie aus folgenden zu sehen,



die übrigen Töne werden dann nach den schon reinen Octaven gestimmt. Man hat noch verschiedene Temperaturen, nach welchen etliche Tonarten reiner, andere dafür aber desto mangelhafter sind. Die hier angegebene gleichschwebende, wo man in allen Tonarten gleich rein spielt, hat daher viele Vorzüge.

Ende des ersten Theils.

Der

Der Clavier-Schule

Zweyter Theil.

Erstes Capitel.

Von der Harmonie überhaupt.

§. 1.

Unter Harmonie wird so wohl jeder einzelne Accord, als auch eine Reihe regelmäßig auf einander folgenden Accorden verstanden.

§. 2. Ein Accord heißt jede einzelne, auf bestimmte Regeln gegründete Zusammensetzung oder Verbindung mehrerer verschiedener Töne in einem einzigen Hauptklang.

§. 3. Mehrere, nach harmonischen Grundsätzen nacheinander folgende einzelne Töne, heissen eine Melodie.

§. 4. Die Kenntniß der richtigen Zusammensetzung der Accorde, wie auch die regelmäßige Verbindung einer ganzen Folge von Accorden, ist nicht allein für den Tonsetzer, sondern auch für den Generalbaßspieler — wenigstens in einem gewissen Grade — nothwendig.

Zweytes Capitel.

Von dem Generalbaß, oder dem Accompagnement.

§. 1.

Die Ausübung des Generalbasses besteht in der Kenntniß und Fertigkeit, die zu den Baßnoten eines Stücks gehörige Harmonie, vermittelst darüber gesetzter Zahlen und Zeichen, die man Signaturen nennt, sogleich zu erkennen, und regelmäßig vorzutragen.

§. 2. Der Generalbaß wird vorzüglich auf allen Clavierinstrumenten und auf der Orgel ausgeübt.

§. 3. Den Generalbaß nach Signaturen zu spielen, soll ein Italiäner Namens Ludovico Viadano zu Anfange des vorigen Jahrhunderts erfunden haben.

§. 4. Das Accompagnement kann ein- zwey- drey- vier- und mehrstimmig seyn.

Das durchaus vier- und mehrstimmige Accompagnement findet vorzüglich bey starken, gearbeiteten und vielstimmigen Musikstücken, auch bey Recitativen ꝛc. statt

Bey einem Solo, Trio, einer Arie und überhaupt bey solchen Stücken, die einen feinen Vortrag erfordern, accompagnirt man öfters nur drey- oder auch zweystimmig.

Die einstimmige Begleitung, wenn nämlich die vorgeschriebenen Baßnoten allein gespielt werden sollen, kann fast in allen Musikstücken vorkommen; sie wird durch t. s. (tasto solo) angedeutet.

Sollen aber die Baßnoten mit der rechten Hand in der Octave begleitet werden, so wird dieses durch all'ottava, oder all'unisono, auch wohl durch die Zahl 8 bezeichnet.

§. 5. Der Baß als die Erste- oder Grundstimme wird mit der linken Hand, die übrigen (ober) Stimmen, werden mit der rechten Hand angeschlagen. Bisweilen greift man auch wohl mit der linken Hand eine von den Mittelstimmen.

Unter Oberstimme wird der höchste Ton gegen den Baß, und unter Mittelstimmen die Töne zwischen dem Baß und der Oberstimme verstanden.

§. 6. Man macht den angehenden Generalbaßspieler zuförderst mit dem vierstimmigen Accompagnement bekannt. Hat er darinn die nöthige Kenntniß und Fertigkeit erlangt, so geht man mit ihm an das wenigerstimmige feine Accompagnement.

Drittes Capitel.

Von den Intervallen.

§. 1.

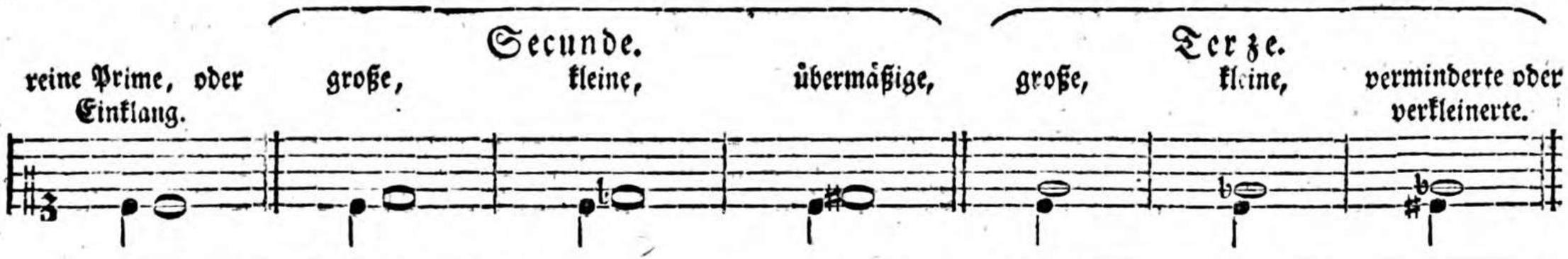
Ein Intervall nennt man in der Musik den Raum zwischen zwey verschiedenen Tönen, oder die Entfernung eines Tones von einem andern. Die Intervalle werden durch Zahlen angedeutet, als:

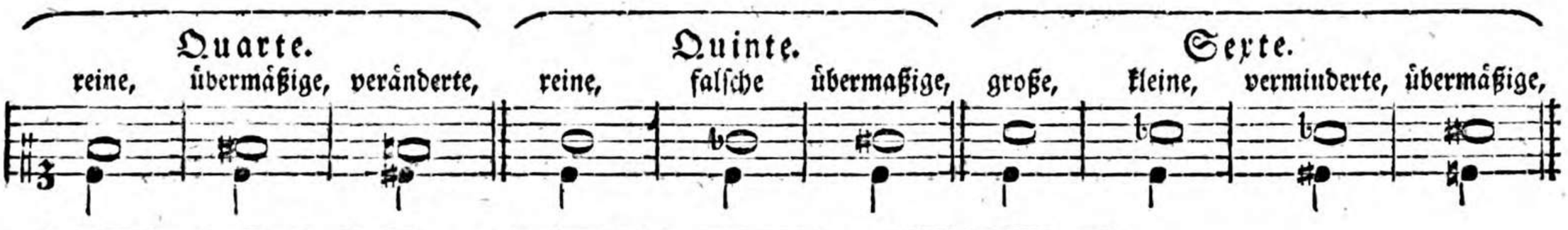
1. Prima. Einklang.
2. Secunda.
3. Tertia.
4. Quarta.
5. Quinta.
6. Sexta.
7. Septima.
8. Octava.
9. Nona.
10. Decima.
11. Undecima.
12. Duodecima.

Der

Der Einklang kann eigentlich nicht zu den Intervallen gerechnet werden, weil sein Verhältniß immer dasselbe ist, und nicht von der Einheit abgeht, denn wenn noch so viel Personen einen und denselben Ton angeben, so läßt sich keine Verschiedenheit hören.

§. 2. Die gewöhnlichsten und brauchbarsten Intervalle, welche beym Generalbaß vorkommen, sind folgende: Sie werden vom Basse aufwärts abgezählt, und es ist gleichviel in welcher Octave sie liegen. So ist z. B. G immer die Quinte von C, sie liege nun in der kleinen, ein- oder zwey-gestrichenen Octave. Die Versetzungszeichen # und b verändern die Benennung der Intervalle nicht, sondern sie erhalten dadurch nur eine Nebenbenennung, als: vermindert, klein, groß, übermäßig.





Die drey letzten Intervalle werden in der Bezifferung selten gebraucht. Hier ist C zum Grundton genommen; nimmt man cis, so ist d die kleine Secunde, dis die große u. s. w. durch alle Töne in der Octave.

Der angehende Generalbassiste muß die Intervalle jedes Grundtons genau kennen lernen.

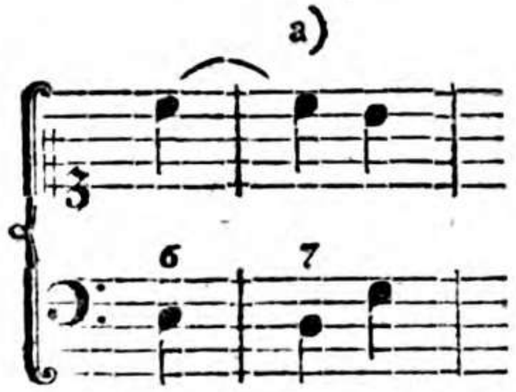
§. 3. Die Intervalle sind entweder **consonirend** (wohlklingend) oder **dissonirend** (übelklingend.)

Consonirende Intervalle sind: die **reine Octave**, die **reine Quinte**, die **reine Quarte**, *) die **kleine** und **große Terze**, die **kleine** und **große Sexte**. Hiervon werden die reine Octave und die reine Quinte **vollkommene**, die übrigen **unvollkommene** Consonanzen genannt.

Dissonirende Intervalle sind: **alle Secunden**, die **verminderte Terz**, die **verminderte** und **übermäßige Quarte**, die **falsche** und **übermäßige Quinte**, die **verminderte** und **übermäßige Sexte**, **alle Septimen**, die **verminderte** und **übermäßige Octave**, die **Nonen**.

§. 4. Alle consonirende Intervalle kann man frey anschlagen, und damit gehen und springen.

Mit den dissonirenden hingegen, kann man so nicht verfahren, sondern sie müssen wegen ihrer Härte **vorbereitet**, als Consonanzen schon da seyn, und gehörig **aufgelöst**, wieder wohllautend gemacht werden. Zur Erläuterung dieses mag folgendes Beyspiel dienen.



Die hier vorkommende Septime a) wird durch die vorhergehende Sexte von e vorbereitet, und durch die darauf folgende Terz von G aufgelöst.

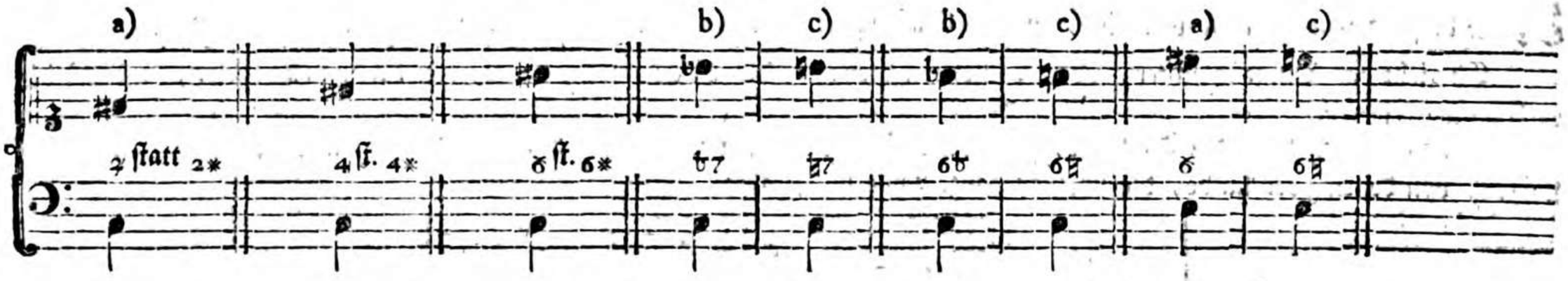
Die Vorbereitung und Auflösung einer Dissonanz kann also nicht anders als durch consonirende Intervalle geschehen. Es wird zwar öfters eine Dissonanz bey der Auflösung wieder zur Dissonanz, aber zuletzt muß doch die Hauptauflösung in eine Consonanz geschehen.

Die Auflösung der Dissonanzen ist durchaus nothwendig, aber die Vorbereitung nicht immer.

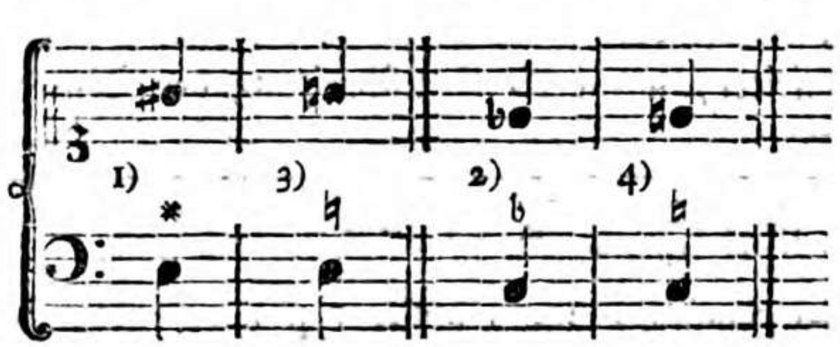
§. 5. Alle Intervalle werden beym Accompagnement der Tonleiter gemäß genommen, in welcher man spielt. Wenn ein Intervall erhöht oder erniedrigt werden soll, so braucht man dazu die Versetzungszeichen ♯, ♭, ♮. Sie werden gewöhnlich durch die Ziffern gezogen, oder darneben gesetzt, und haben hier eben die Bedeutung, wie bey den Noten, nämlich:

*) Da die reine Quarte auch öfters als eine Dissonanz behandelt werden muß, so wollen einige Tonlehrer sie nicht für eine Consonanz erkennen. Bey dem Sextquarten-Accord mehr hiervon.

nämlich: das ♯ macht das Intervall um einen halben Ton höher a), und das ♭ um einen halben Ton niedriger b); das ♮ ſetzt es wieder an ſeinen natürlichen Platz c). Die Erhöhung eines Intervalls wird gewöhnlich mit einem durch die Ziffer gezogenen Strich, ſtatt des ♯, angedeutet a).



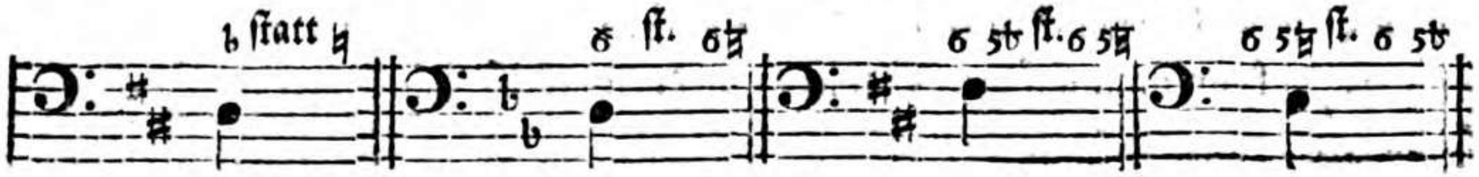
Ein bloßes ♯ über einer Baßnote zeigt allezeit die große 1) und ein ♭ die kleine Terz 2) an, als:



das ♮ deutet bey 3) die kleine und bey 4) die große Terz an.

Das doppelte Erhöhung- oder Erniedrigungszeichen, hat hier auch die Bedeutung, wie bey den Noten.

In Anſehung der Verſetzungszeichen bey den Ziffern beobachten nicht alle Componiſten die nöthige Deutlichkeit und Beſtimmtheit, ſondern ſie verwechſeln öfters das eine mit dem andern, als:



Die falſche Quinte findet man oft in allen Tonleitern durch 5♭ angezeigt.

Viertes

Viertes Capitel.

Von den Ton- Klanggeschlechtern, oder Tonleitern.

§. 1.

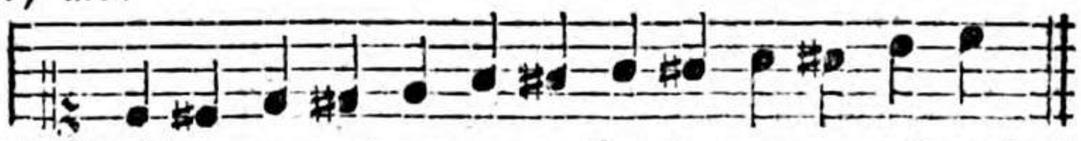
Unter diesen Benennungen wird eine, in dem Umfange einer Octave, bestimmte Reihe von Tönen verstanden.

Es giebt der Tongeschlechter, oder Tonleitern drey: 1) die diatonische, 2) die chromatische, und 3) die enharmonische.

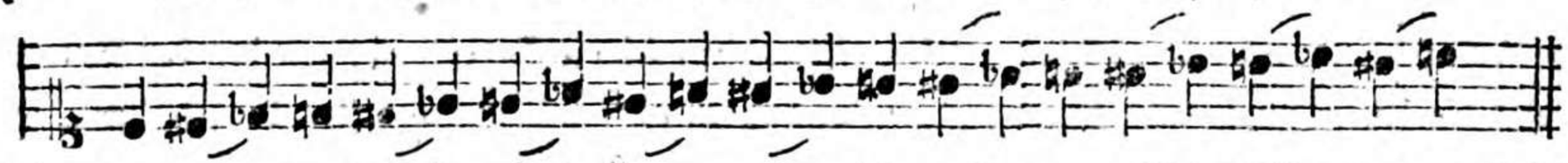
Diatonisch heißt die Tonleiter, wenn die Töne von dem Grundton bis zur Octave durch sieben Stufen hinauf steigen, von denen zwey halbe, die übrigen ganze Töne sind, als:

Aber auch alsdenn heißt die Tonleiter noch diatonisch, wenn die Töne auch nicht in derselben Ordnung auf einander folgen, wie in dem angeführten Beyspiel.

Chromatisch nennt man die Tonleiter, wenn die Fortschreitung der Töne vom Grundton bis zur Octave durch alle zwölf halben Töne geschieht, als:



Enharmonisch wird die Tonleiter genannt, wenn außer den zwey vorhergehenden Tongeschlechtern noch andere Töne eingeschaltet werden, die zwar auf dem Clavier nicht besonders angegeben werden können, aber doch in der Schreibart und der Harmonie, auch auf einigen andern Instrumenten, von jenen verschieden sind, als:



Hier ist des gegen cis, es gegen dis, fes gegen e, u. s. w. ein enharmonisches Intervall. Diese enharmonischen Töne, die zwar auf zwey verschiedenen Stufen angedeutet werden, und auch um einen Viertels- oder Neuntelston von einander verschieden sind, *) kann man auf dem Claviere nur durch eine Taste angeben.

§. 2.

*) Eine genaue Auseinandersetzung findet man hierüber in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes ꝛc. im ersten und zweyten Abschnitt des ersten Theils, und auch in Sulzers Theorie d. s. K. unter enharmonisch, S. 49, im zweyten Theil.

§. 2. Ehedem hat man auch Claviere mit Subsemitonien (doppelten Obertasten) gehabt, welche diese enharmonischen Intervalle, oder die erwähnten Neuntelstöne vorstellen sollten; sie sind aber wie bekannt, mancher Unbequemlichkeit wegen, nicht mehr im Gebrauch, und man hat dafür in den neuern Zeiten eine gleiche Temperatur eingeführt, wo alle zwölf (so genannte) halben Töne gleich weit entfernt von einander sind, folglich alle vier und zwanzig Accorde ein gleiches inneres Verhältniß haben, und also nur in ihrer Höhe und Tiefe von einander verschieden sind.

§. 3. In der heutigen Musik wird bloß die diatonische Tonleiter wesentlich gebraucht, oder in einem Tonstück zum Grunde gelegt; von den beyden andern bedient man sich zuweilen nur einzelner Intervalle.

Fünftes Capitel.

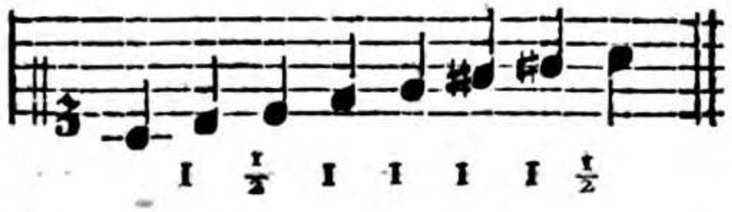
Von den Tonarten.

Eine Tonart nennt man diejenige bestimmte Reihe von Tönen, die in einem Tonstück zum Grunde liegen.

Es giebt überhaupt nur zwey Tonarten 1) die dur- oder harte Tonart, und 2) die moll- oder weiche Tonart. Beyde haben die diatonische Tonleiter zum Grunde, die, wie wir im vorigen Capitel gesehen haben, in der heutigen Musik vorzüglich gebraucht wird. Sie unterscheiden sich wesentlich durch die Terz, die in der ersten groß, in der zweyten klein ist, von einander.

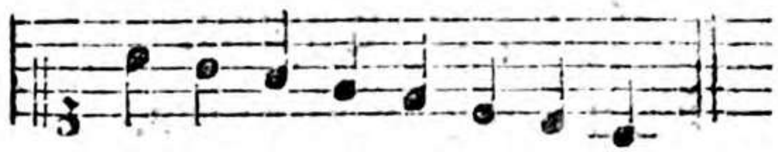
Dur oder hart wird die Tonart oder Tonleiter genannt, wenn die Töne vom Grundton bis zur Octave durch fünf ganze und zwey halbe Töne fortschreiten, und zwar so: daß von der dritten zur vierten, und von der siebenten zur achten Stufe die Fortschreitung nur um einen halben Ton geschieht, als:

In der weichen (moll) Tonart oder Tonleiter, die sich wesentlich durch die Terz von der harten unterscheidet, geschieht die Fortschreitung im Aufsteigen gewöhnlich in folgender Ordnung:



Der erste halbe Ton fällt hier nicht auf die vierte Stufe, sondern auf die dritte gegen die zweyte. Der zweyte halbe Ton hingegen fällt, wie in der harten Tonart, auf die achte gegen die siebente Stufe. Die Sexte und Septime, welche in dieser Tonart wesentlich klein sind, müssen durch Erhöhungszeichen in große verwandelt werden, und zwar die Septime deswegen, weil sie als das semitonium modi oder als Leitton von dem Hauptton nicht mehr als um einen halben Ton entfernt seyn kann; und die Sexte deswegen, um die unharmonische Fortschreitung der übermäßigen Secunde zu vermeiden.

Im Absteigen geschieht die Fortschreitung ganz der Vorzeichnung gemäß, als:



Diese zwey Tonarten (Haupttonarten) nämlich die harte (dur) und die weiche (moll) und wovon C dur, und A moll die Muster oder Haupttonarten (auch Stammleitern genannt) sind, können in alle übrigen Töne versetzt werden, folglich erhält man überhaupt vier und zwanzig Tonleitern, nämlich zwölf harte, und zwölf weiche. Sie sind bereits alle im ersten Theil im 9. Capitel ausführlich angezeigt worden, und können nöthigen Falls hier wieder nach gesehen werden.

Sechstes Capitel.

Von dem harmonischen Dreyklange.

§. 1.

Die vollkommenste consonirende Harmonie, mit der sich mehrentheils ein Tonstück anfängt und allezeit endigt, ist der harmonische Dreyklang. Er besteht aus dem ersten, dritten und fünften Ton in jeder Tonleiter. Bey den Durtonleitern heißt die Zusammensetzung dieser drey Intervalle der vollkommene, bey den Molltonleitern der unvollkommene Dreyklang. Der Unterschied zwischen beyden besteht also bloß in der Terz, die im ersten Fall groß, im zweyten klein ist. z. B.

Der vollkommene Dreyklang von C. Der unvollkommene Dreyklang von A.

Wenn

Wenn man zu diesen drey Tönen, welche den Dreyklang ausmachen, noch die Octave setzt, so hat man den eigentlichen (Haupt-) Accord, als:

Der eigentliche Accord
C dur.

Der eigentliche Accord
A moll.

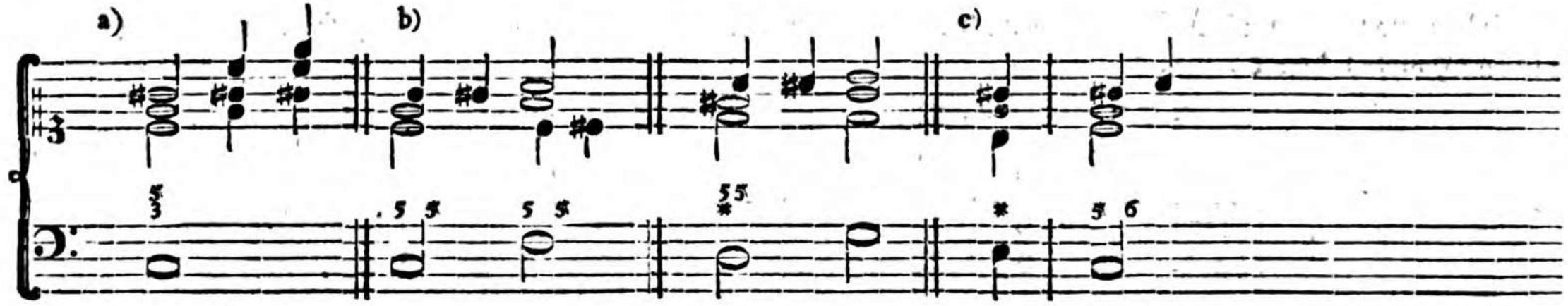
Da es nur zwey Tonarten, oder Hauptaccorde giebt, nämlich dur und moll, und die Octave zwölf verschiedene Töne enthält, so folgt, daß es eben so viel Accorde geben müssen, als Tonleitern, nämlich zwölf Dur- und zwölf Mollaccorde. Auch diese sind schon im ersten Theil angezeigt und daselbst nachzusehen.

Man wird dabey bemerken, daß jeder harte, mit der ihr verwandten oder parallelen weichen Tonart, als C dur und A moll, D dur und H moll u. s. w. einerley Vorzeichnung hat, und daß bey den Vorzeichnungen mit ♯ (wenn man nämlich quintenweise in die Höhe geht) bey jeder neuen Quinte allemal auf der siebenten Stufe der Tonleiter ein neues ♯, hingegen bey den Vorzeichnungen mit b, bey jeder neuen Quinte (wenn man von C anfängt und quintenweise abwärts, oder quartenweise aufwärts geht) auf der vierten Stufe der Tonleiter, ein neues b hinzu gefügt werden muß, um das richtige Tonverhältniß der Tonleiter zu bekommen.

§. 2. Außer den angeführten 24 (Haupt-) Accorden, giebt es noch einen brauchbaren Accord, welcher weil dessen Quinte klein ist, der verminderte Dreyklang genannt wird. Es ist folgender:

Wegen seiner Unvollkommenheit, kann er weder zum Anfange, noch zum Ende eines Stücks, sondern nur zur Verbindung der Accorde gebraucht werden. Er hat seinen Sitz in der harten Tonart auf der siebenten, und in der weichen Tonart auf der zweyten Stufe der Tonleiter.

§. 3. Der übermäßige Dreyklang a) der nur durchgehend b) oder als Vorhalt c) gebraucht wird, und sich als Dissonanz auflöst, besteht aus dem Grundton, dessen großen Terz und übermäßigen Quinte. a)

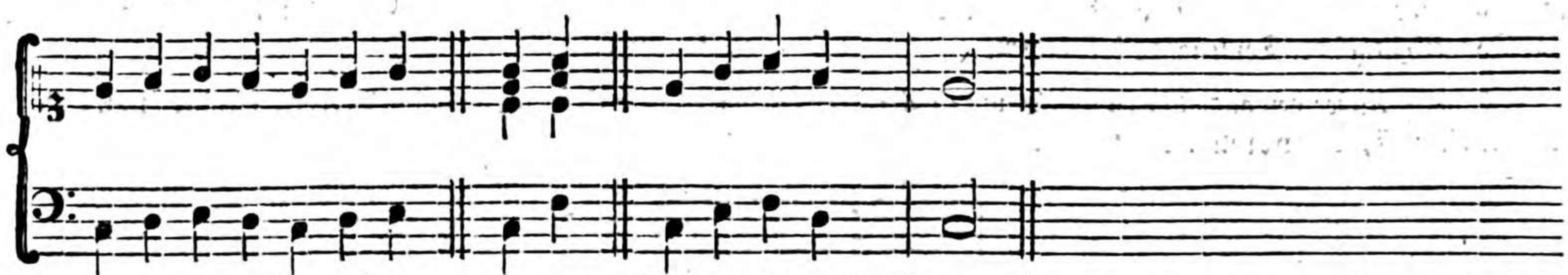


Siebentes Capitel.

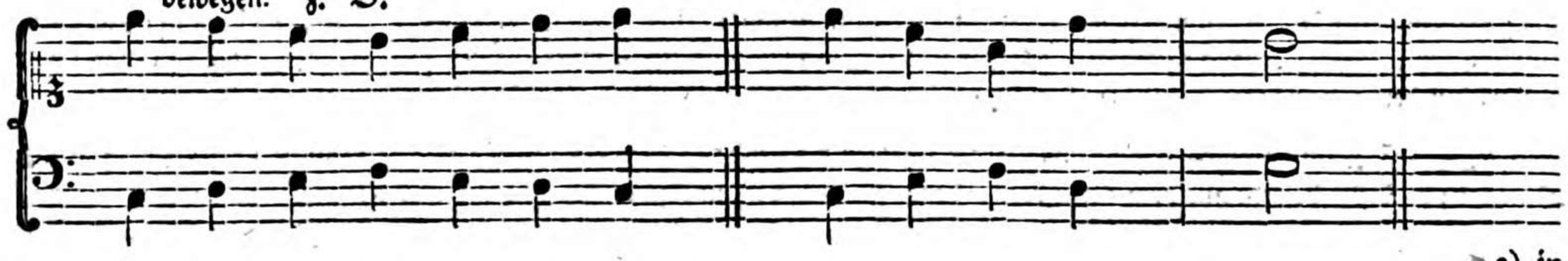
Von der Bewegung, oder Fortrückung der Intervalle.

Die Bewegung, oder Fortrückung der Intervalle geschieht auf dreyerley Art:

1) in gerader Bewegung, wenn nämlich zwey oder mehr Stimmen zugleich auf- oder absteigen, oder springen. z. B.

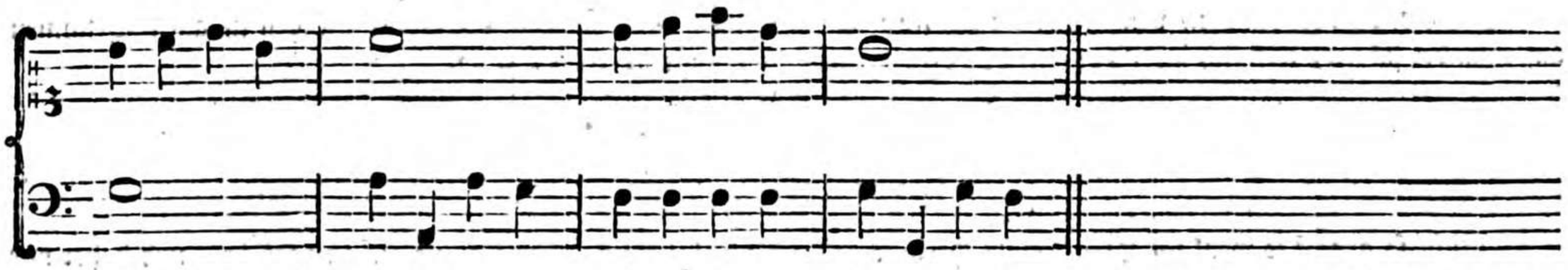


2) in der Gegenbewegung, wenn sich zwey oder mehr Stimmen entweder gegen einander, oder auseinander bewegen. z. B.



3) in

3) In der vermischten, oder Seitenbewegung, wenn eine Stimme auf einem Tone anschlägt oder ruht, und die andere sich bewegt, als:



Von diesen drey Arten der Bewegung ist die Gegenbewegung beym Accompagnement die brauchbarste und sicherste, weil man dadurch öfters fehlerhaften Fortschreitungen ausweichen kann.

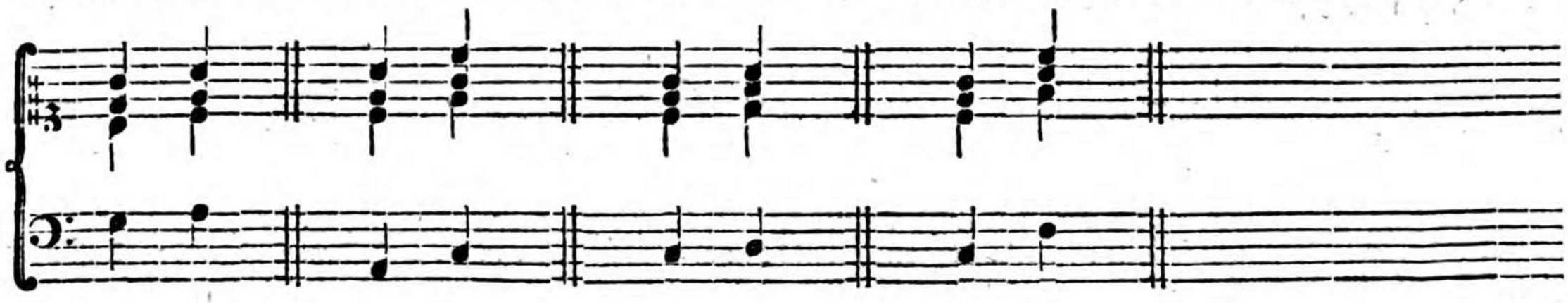
Bey der geraden Bewegung muß man, zur Vermeidung aller fehlerhaften Fortschreitungen, behutsam und mit Vorsicht verfahren.

Achtes Capitel.

Von den fehlerhaften Fortschreitungen.

§. 1.

Eine fehlerhafte Fortschreitung entsteht: 1) wenn zwey oder mehr vollkommene Consonanzen (Octaven und Quinten) stufen oder sprungweise in gerader Bewegung auf einander folgen. Nachstehende und ähnliche Fortschreitungen, die man Quinten und Octaven machen heißt, sind also weder im Satz, noch beym Accompagnement erlaubt.



Daß diejenigen Octavengänge, die durch unis. oder all'Ottava angedeutet werden, und die der Componist mit Bedacht gesetzt hat, hierunter nicht gehören, versteht sich wohl von selbst.

Zwey offenbare Quinten von verschiedener Art können unter folgenden Einschränkungen in allen Stimmen auf einander folgen, nämlich im Heruntergehen eine falsche auf eine reine, z. B.

Nicht so gut ist so wohl im Hinauf- als Heruntergehen die Folge einer reinen Quinte auf eine falsche, und daher nur in den Mittelstimmen erlaubt, als:

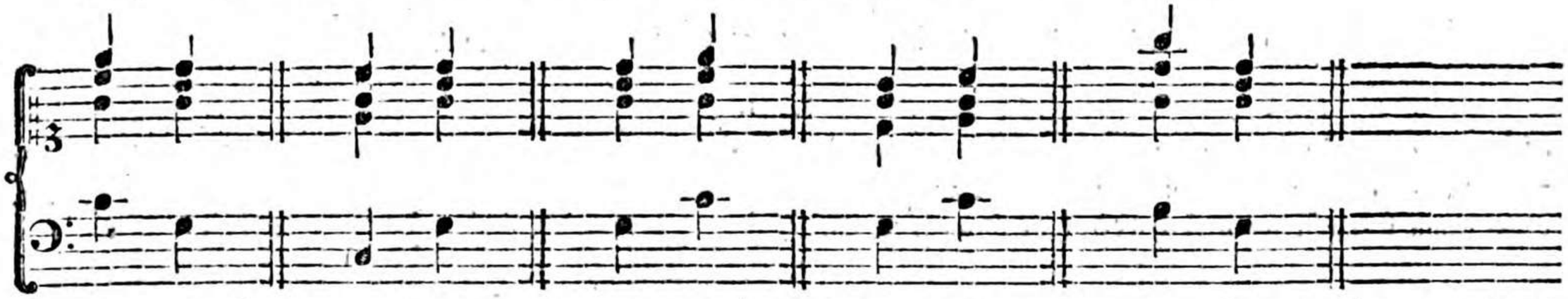
Hierzu gehört auch im Hinaufgehen die Folge einer falschen Quinte auf eine reine, als:

§. 2. Unter die fehlerhaften Fortschreitungen gehört 2) wenn bey zwey in gerader Bewegung springenden Stimmen, durch die Ausfüllung der dazwischen liegenden Intervalle, bey einem derselben verdeckte Quinten oder Octaven entstehen, als:

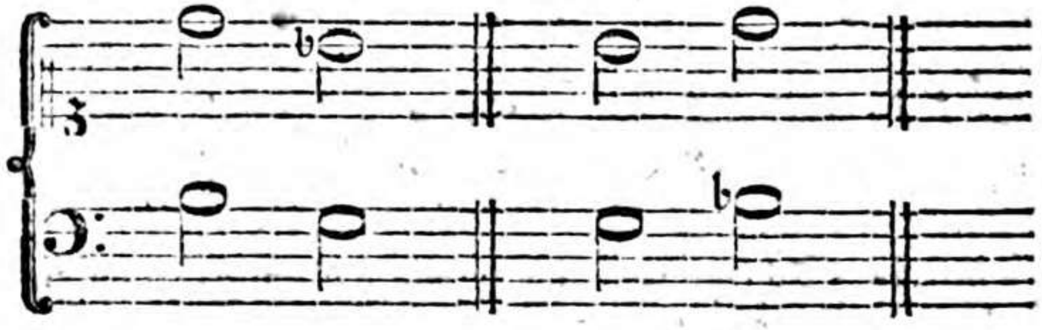
In den Mittelstimmen sind sie eher erlaubt, und oft nicht zu vermeiden, aber in der Oberstimme gegen den Baß muß man sich dafür in Acht nehmen.

Folgen-

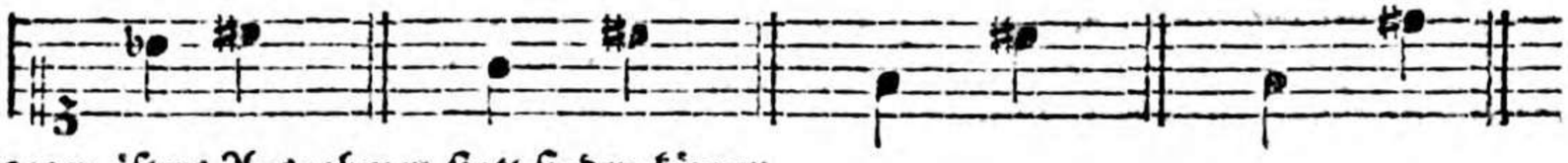
Folgende verdeckte Quinten und Octaven sind auch in den äußersten Stimmen erlaubt, als:



§. 3. Fehlerhaft ist 3) die Fortschreitung, wenn zwey Stimmen gegen einander ein unharmonisches Verhältniß, oder einen so genannten Queerstand machen, als:



§. 4. Unerlaubt sind 4) alle Fortschreitungen in übermäßige Intervalle, als:



u. s. w.

wiewohl hiergegen öfters Ausnahmen statt finden können.

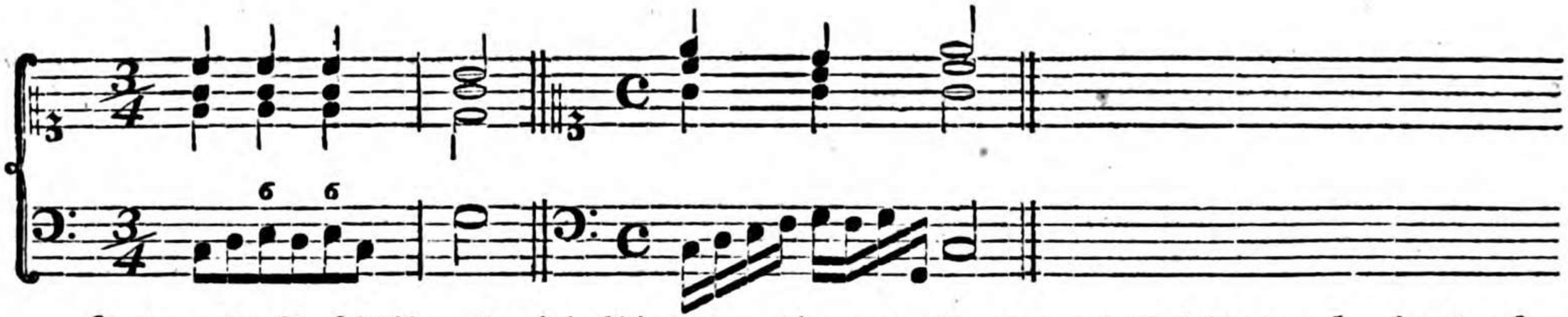
In der Umkehrung sind diese Fortschreitungen jedoch erlaubt.

Neuntes Capitel.

Vom Accompagnement insbesondere.

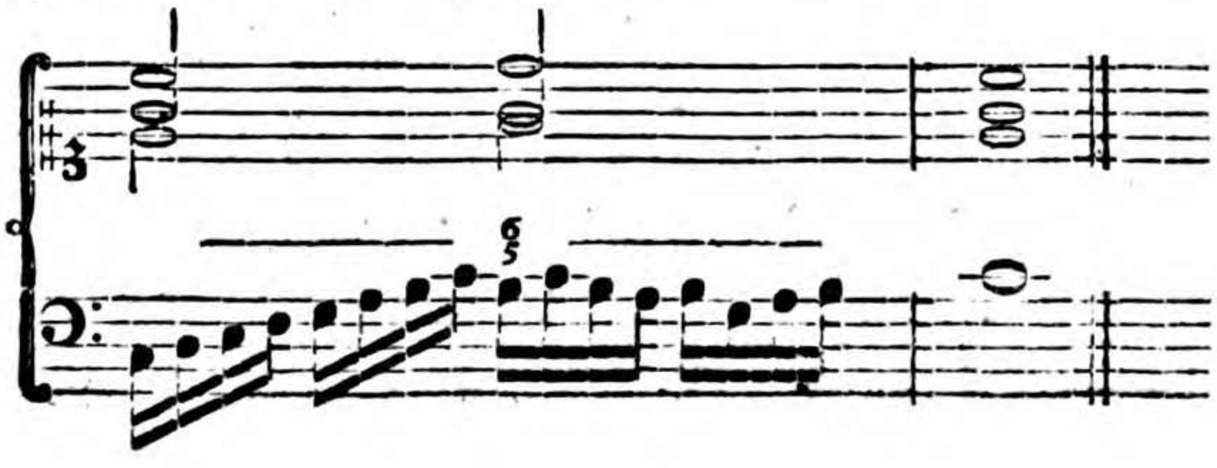
§. 1.

Nicht jede Baßnote hat immer ihr eigenes (besonderes) Accompagnement, sondern es werden nach Beschaffenheit der Noten und ihrer geschwindern oder langsamern Bewegung verschiedene allein, ohne weitere Begleitung gespielt. Man nennt solche Noten durchgehende Noten, z. B.



In dem ersten Beyspiel ist von den sechs Achtelnoten, die zweyte, die vierte und die sechste durchgehend. Im zweyten Beyspiel gehen von vier Sechzehntheilen die drey letzten durch.

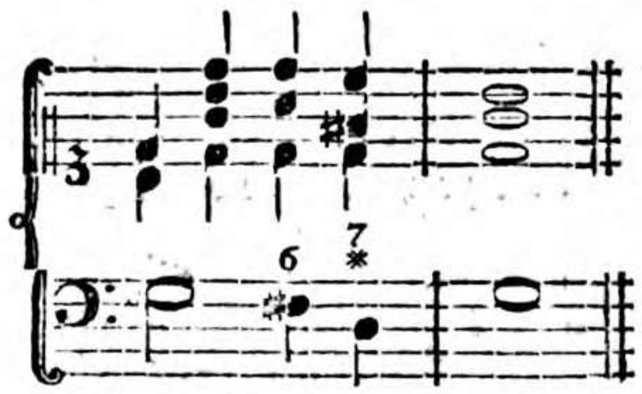
Einzelne durchgehende Noten werden nicht besonders angedeutet; sollen aber mehrere Noten durchgehen, so wird solches durch einen Queerstrich über den Noten angezeigt. z. B.



§. 2.

§. 2. Die Accorde müssen beym Accompagnement simpel und ohne alle Verzierung angeschlagen, und so viel wie möglich nebeneinander genommen werden. Alles Springen ist nach Möglichkeit zu vermeiden.

Kommen beyde Hände zu nahe an einander, so hilft man sich auf folgende Art wieder in die gehörige Höhe: man schlägt nämlich, bey einer etwas langen Baßnote mit der rechten Hand zweymal an, und nimmt beym zweyten Anschlag den Accord in einer höhern Lage, als:

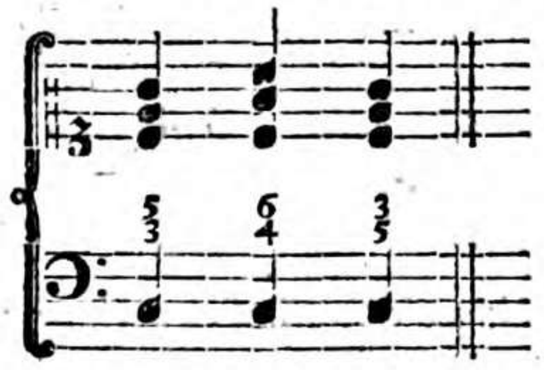


Dieses Springen, welches nur im Nothfall erlaubt ist, darf nie bey dissonirenden, sondern nur bey consonirenden Accorden geschehen.

§. 3. Ohne Noth geht man mit der rechten Hand nicht höher bis f̄, und nicht tiefer als ins kleine f. Hohe Baßnoten begleitet man nicht vollstimmig.

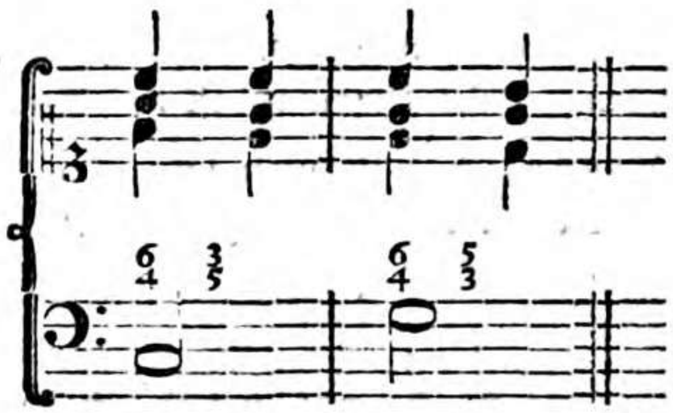
§. 4. Die Fingersetzung bey einer vielstimmigen Begleitung leidet selten eine Auswahl, und man ist oft genöthiget eben und dieselben Finger mehrmals nach einander zu gebrauchen.

§. 5. Die Ziffern welche gerade untereinander stehen, schlägt man zugleich an, z. B.

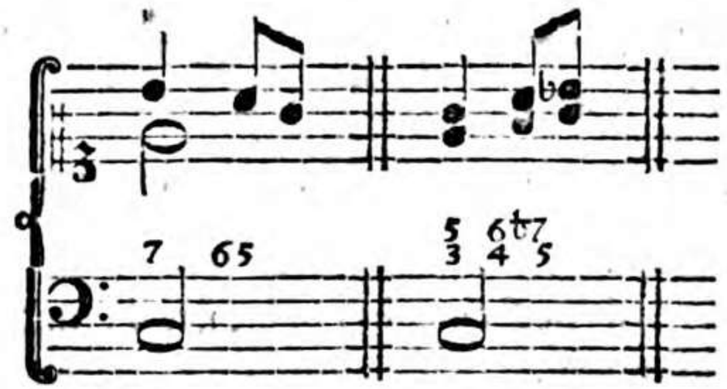


Wenn über einer Note von zwey gleichen Theilen zwey Ziffern neben einander stehen, so wird jede Ziffer auf die Hälfte des Werths von der Note angeschlagen, als:

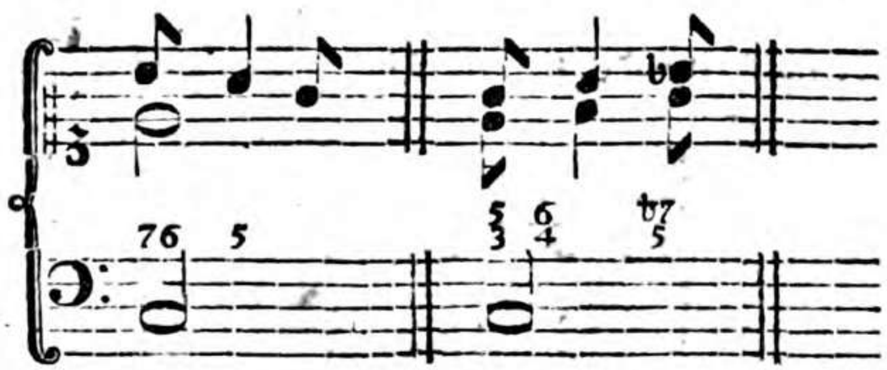
Bayerische Staatsbibliothek München



Stehen aber über einer solchen Baßnote drey Ziffern nach einander, so wird die erste Ziffer auf die erste Hälfte, die beyden übrigen aber zu gleichen Theilen auf die zweyte Hälfte des Werths von der Note angeschlagen, als:



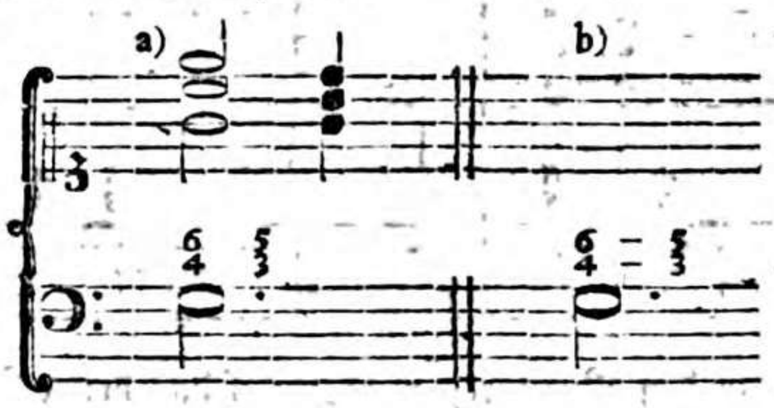
Dieß ist die gewöhnliche Eintheilung. Eine andere muß besonders angedeutet werden, als:



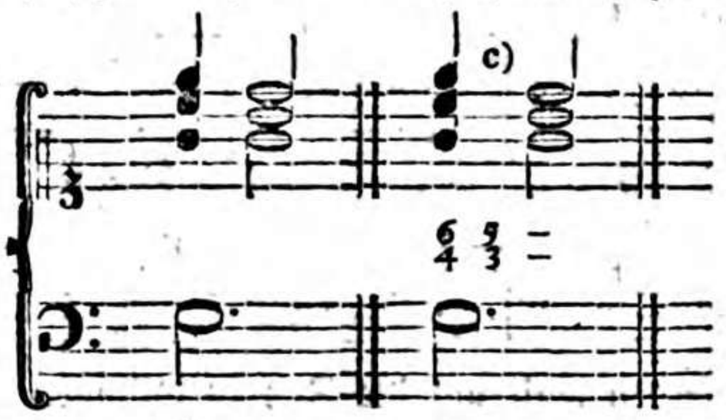
Diese beyden Arten von Bezifferung sind nicht die deutlichsten, ob sie gleich gewöhnlich gebraucht werden, weil durch eine kleine Verrückung der Zahlen leicht eine fehlerhafte Ausführung entstehen kann. Besser ist im ersten Fall die Bezifferung so: 7—65, und im zweyten so: 76—5.

Wenn

Wenn über einer Note von drey Theilen zwey Ziffern neben einander stehen, so bekommt die erste Ziffer zwey Theile, und die zweyte den dritten Theil von der Note, als:

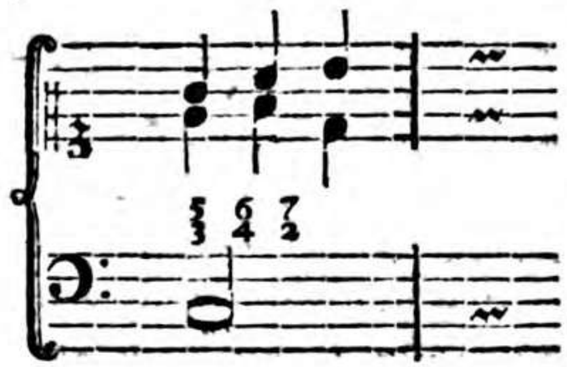


Die beyden Queerstriche bey b) deuten die Fortdauer der $\frac{6}{4}$ auf dem zweyten Viertel an, und daher ist die Bezifferung bey b) deutlicher als die bey a). Durch die erste kann leicht folgende hier fehlerhafte Ausführung entstehen:

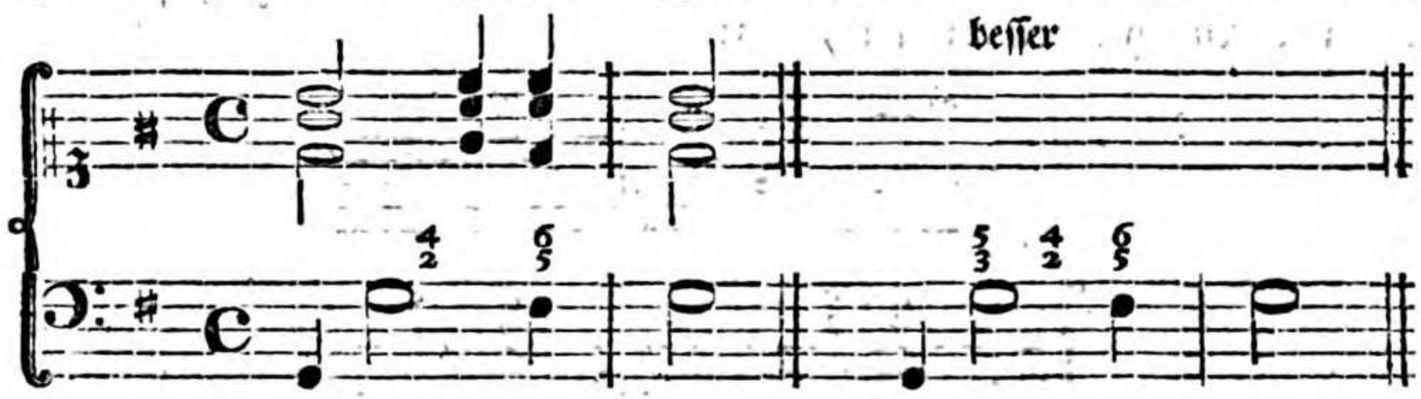


die, wenn sie statt finden soll, so angezeigt werden muß, wie bey c).

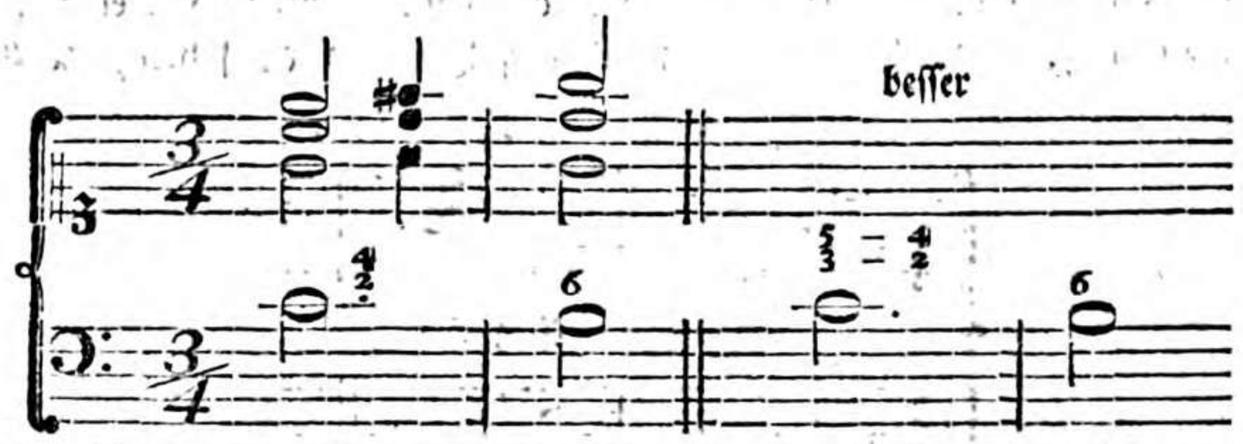
Stehen über einer Note von drey gleichen Theilen drey Ziffern nach einander, so kommt auf jede Ziffer ein Drittel von dem Werth der Note, als:



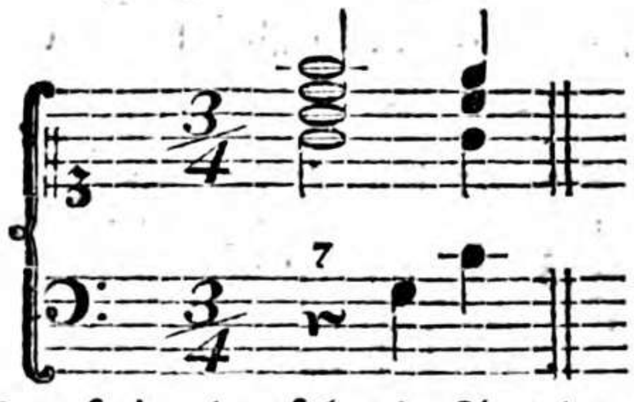
Wenn Ziffern den Baßnoten seitwärts stehen, so werden sie auf die zweyte Hälfte der Note angeschlagen, z. B.



Die Ziffern über den Punkt im folgenden Beyspiel, werden auf das dritte Viertel, oder auf den Werth des Punktes angeschlagen:

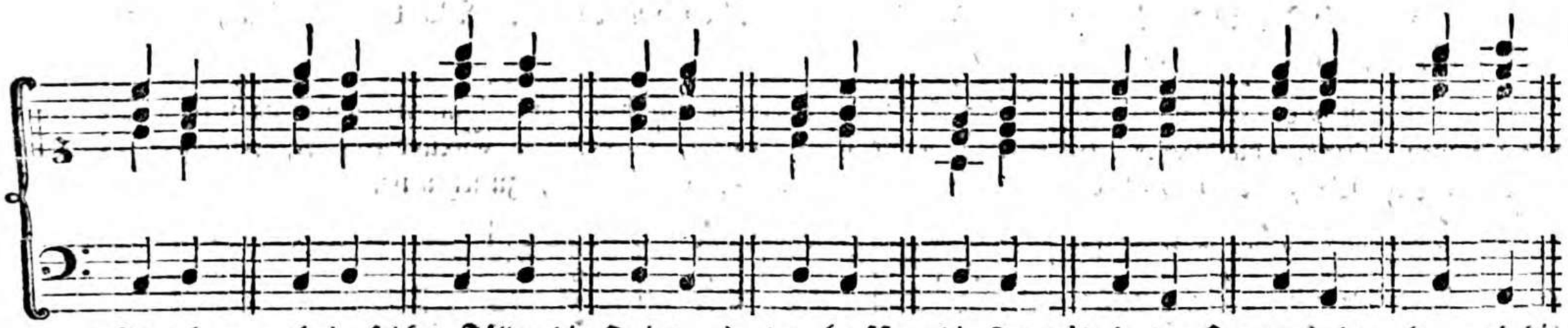


Ueber Pausen stehende Ziffern, werden auch auf die Zeit der Pausen angeschlagen; sie gehören zur folgenden Note, als:

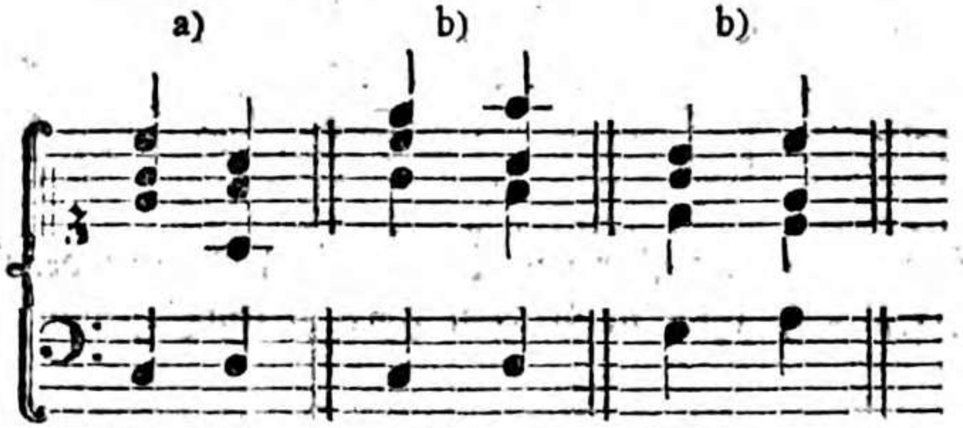


§. 6. Zwey oder mehrere stufenweise auf einander folgende Accorde, muß man, um Quinten und Octaven zu vermeiden, nothwendig in der Gegenbewegung begleiten, als:

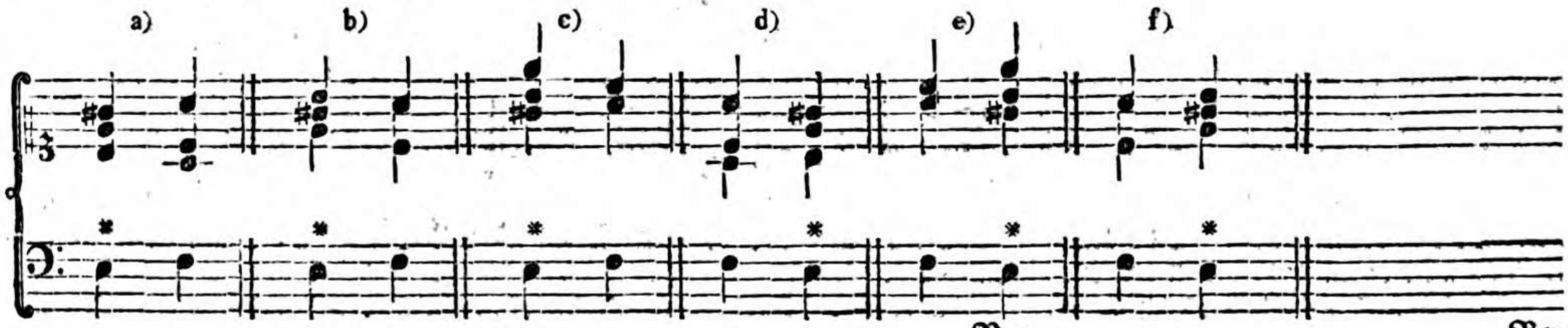
Man



Man kann auch in solchen Fällen die Quinte a) oder besser die Terz b) in der Octave verdoppeln, und die Octave weglassen, z. B.

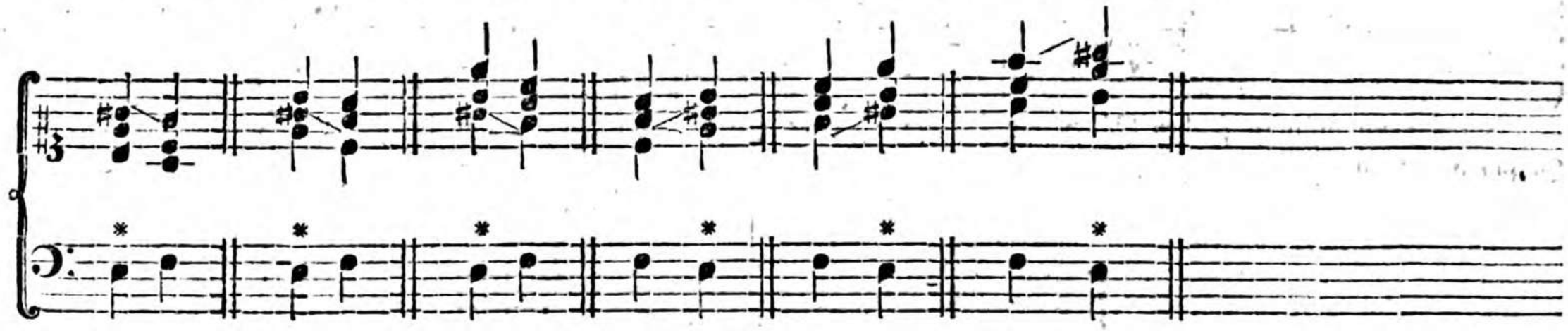


Diese Verdoppelung der Terz mit Weglassung der Octave ist besonders nothwendig, wenn in der Molltonart der Baß von der Dominante einen halben Ton steigt, und beyde Töne mit dem vollkommenen Dreyklang begleitet werden sollen. Man sehe hierüber folgendes Beyspiel in allen drey Lagen.

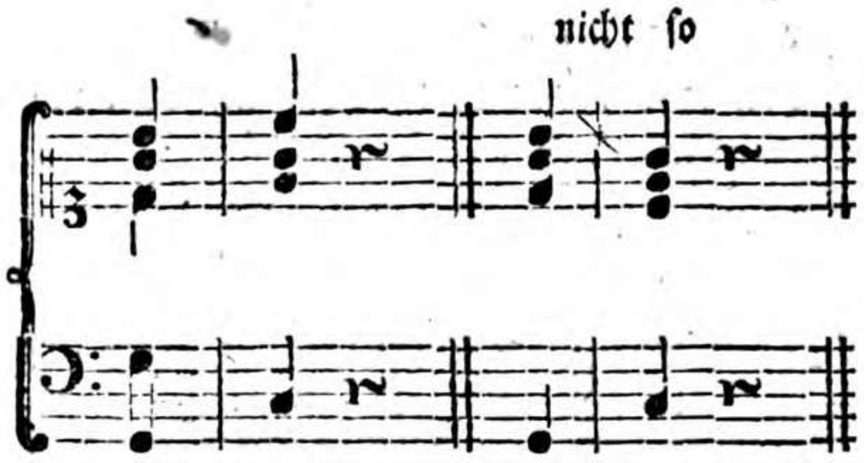


Bey a) ist die Terz in der Octave, bey b) und c) im Einklange verdoppelt. Wie dieser Fall umgekehrt zu behandeln ist, sieht man bey d) e) und f).

Wollte man in den angeführten Beyspielen die Gegenbewegung brauchen, so entstünden dadurch zwar keine Quinten und Octaven, aber eine das Gehör beleidigende, und daher verbotene, übermäßige Secunden-Fortschreitung, wie aus folgenden Beyspielen, die aus dem eben angeführten Grunde alle verwerflich sind, zu sehen ist.

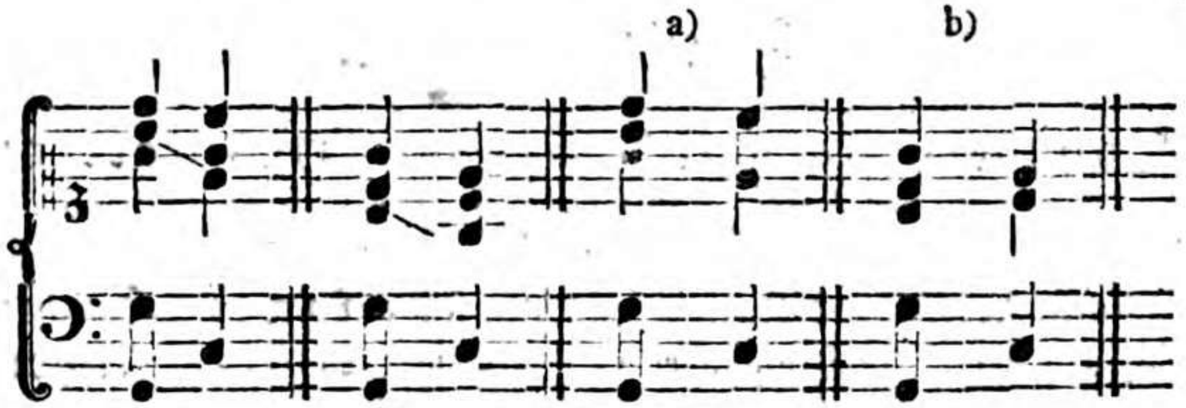


Wenn beym Dominanten Accord die Terz oder das Semitonium modi in der Oberstimme liegt, so muß man damit nicht herunter in die Quinte, sondern, ihrer natürlichen Fortschreitung gemäß, hinauf in die Octave gehen, nämlich so:



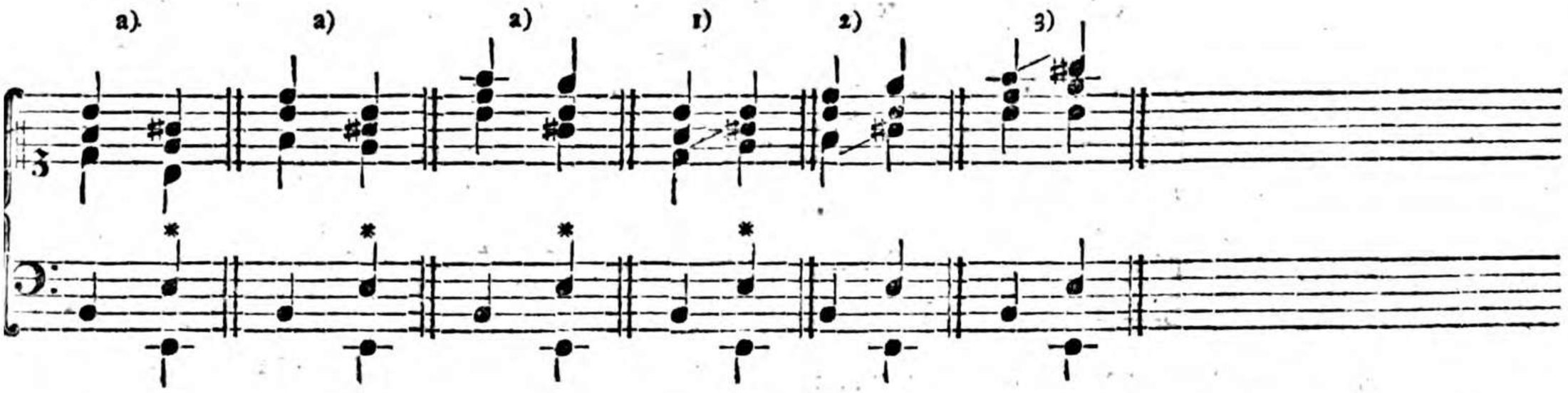
In den Mittelstimmen kann man damit eher herunter gehen, weil alsdann das Gehör diese unnatürliche Fortschreitung weniger empfindet, als in der Oberstimme, als:

Bey



Bey a) und b) ist sie durch Weglassung der Quinte und Verdoppelung der Octave im Einklange vermieden.

Bey dem verminderten Dreyklang ist zu merken, daß wenn der Baß nach diesem Accord eine Quarte auf- oder eine Quinte unterwärts schreitet, und alsdenn der Accord mit der großen Terz genommen werden soll, man mit dem zweyten Accord allezeit herunter gehen müsse a) widrigen Falls entsteht eine fehlerhafte Secunden-Fortschreitung, wie bey 1) 2) 3) zu sehen:



Anmerkung.

Tonica ist der Hauptton aus welchem ein Tonstück geht. Dominante (Oberdominante) oder *Quinta modi*, die Quinte vom Hauptton. Unterdominante, oder *Quarta modi*, die Quarte; Mediante oder *Tertia modi*, die Terz; Untermediante, oder *Sexta modi*. die Serte; *Subsemitonium*, oder *Semitonium modi*, die Septime jedes Haupt- oder Grundtons.

Zehn-

Zehntes Capitel.

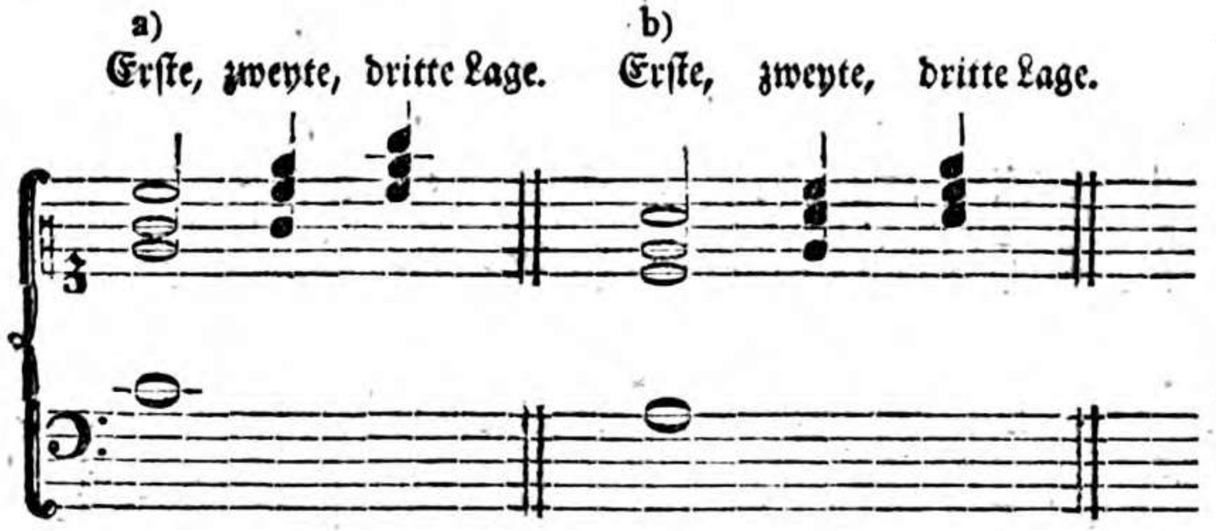
Von dem eigentlichen- oder Hauptaccord.

§. 1.

Alle in der Musik gebräuchlichen Accorde und Harmonien lassen sich auf zwey- Haupt- oder Grundaccorde zurückführen: nämlich 1) auf den Dreyklang oder den so genannten eigentlichen (Haupt-) Accord, und 2) auf den Septimenaccord.

Jetzt von dem Ersten; von dem Zweyten in der Folge.

§. 2. Der eigentliche Accord ist, wie schon gezeigt worden, zweyerley, entweder Dur oder Moll, und besteht im ersten Fall aus dem Grundton, dessen großen Terz, reinen Quinte, und Octave a) im zweyten Fall aus dem Grundtone, dessen kleinen Terz, reinen Quinte und Octave b).

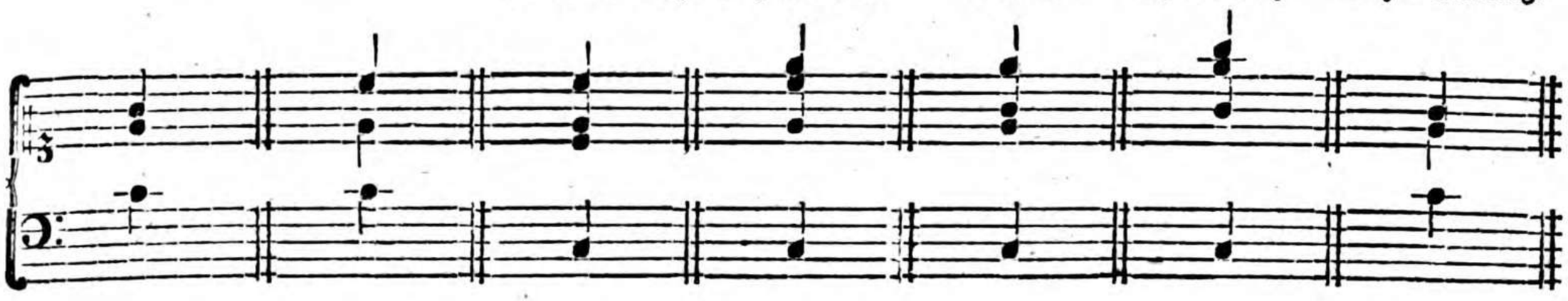


Jeder (eigentliche) Dur- und Mollaccord, kann, wie aus obigen Beyspielen zu sehen ist, in drey verschiedenen Lagen genommen werden, 1) da die Octave, 2) die Terz, und 3) die Quinte oben (in der Oberstimme) liegt. Da die Intervalle immer dieselben sind, so bleibt es auch in jedem Fall eben und derselbe Accord.

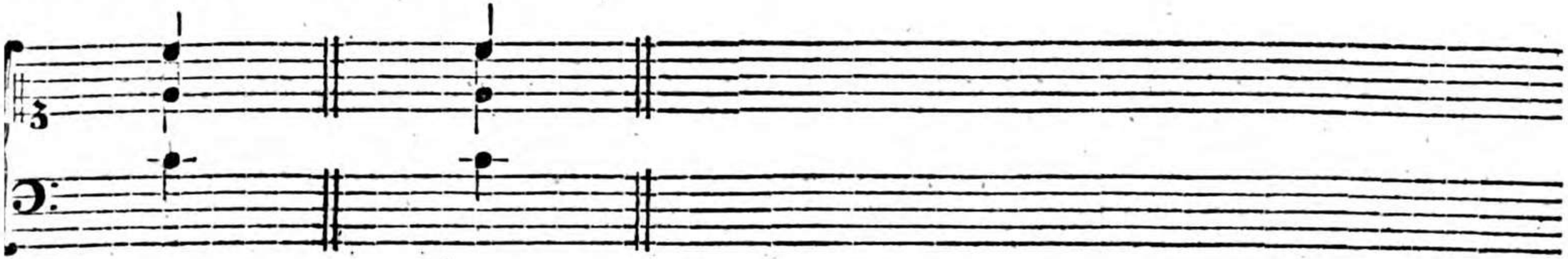
§. 3. Es ist aber nicht nothwendig immer alle vier Intervalle dieses Accords hören zu lassen, sondern man kann nach Umständen entweder die Octave, oder die Quinte, nie die Terz, ganz weg lassen (wie es im dreystimmigen Accompagnement geschehen muß) oder an deren statt eines der andern Intervalle im Einklange, oder in der Octave verdoppeln. z. B.

Ohne

Ohne Octave. Ohne Quinte. Ohne Quinte, mit doppelter Octav u. Terz. Ohne Quinte mit doppelter Terz und Oct. Ohne Octave mit dopp. Terz und Quinte. Ohne Octave mit dopp. Quinte, und Terz. Ohne Oct. mit Quinte u. verdopp. Terz im Einklang.



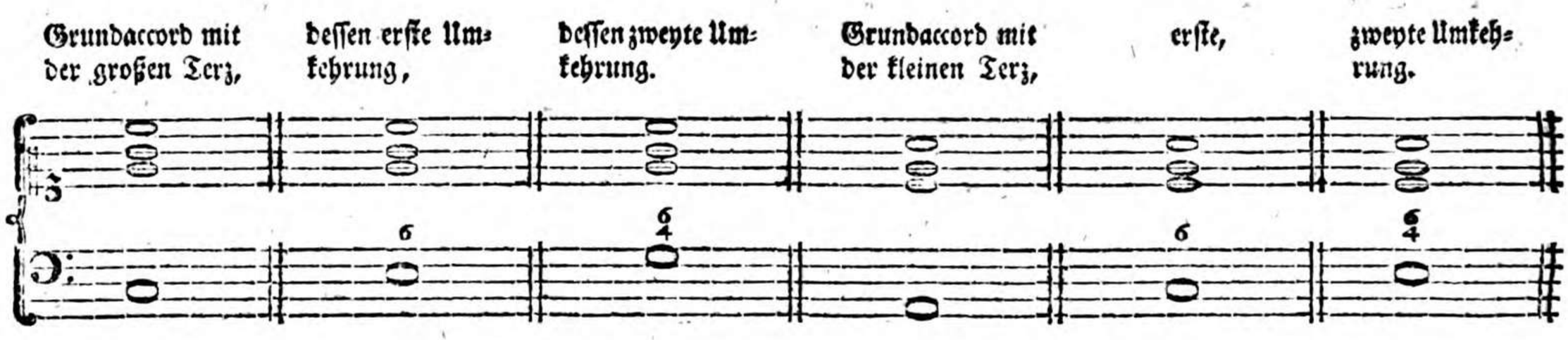
Ohne Quinte mit Oct. und verdopp. Terz im Einklange. Ohne Quinte mit Terz und verdopp. Octave im Einklange.



Der Gebrauch dieser verschiedenen Verdoppelungen wird durch die jedesmaligen Umstände bestimmt. In jedem Fall leibt es auch hier immer derselbe Accord.

§. 4. Aus der Umkehrung, Verwechselung oder Versetzung, so wohl des harten als weichen Dreyklanges entste= en noch zwey consonirende Accorde, nämlich 1) der Sextenaccord, wenn man die Terz des Dreyklanges an die Stelle des Grundbasses setzt, und 2) der Sextquartenaccord, wenn man die Quinte des Dreyklanges an die Stelle des Grundbasses setzt:

z. B.



Diese drey Accorde, welche in jedem Fall aus eben und denselben Tönen bestehen, sind also im Grunde nur dreyerley Fälle des Dreyklanges oder des eigentlichen Accords, und deswegen nennt man auch die beyden letzten Accorde Verwechselungen des Dreyklanges, und zwar den Sextenaccord die erste, den Sextquartenaccord die zweyte Verwechselung desselben.

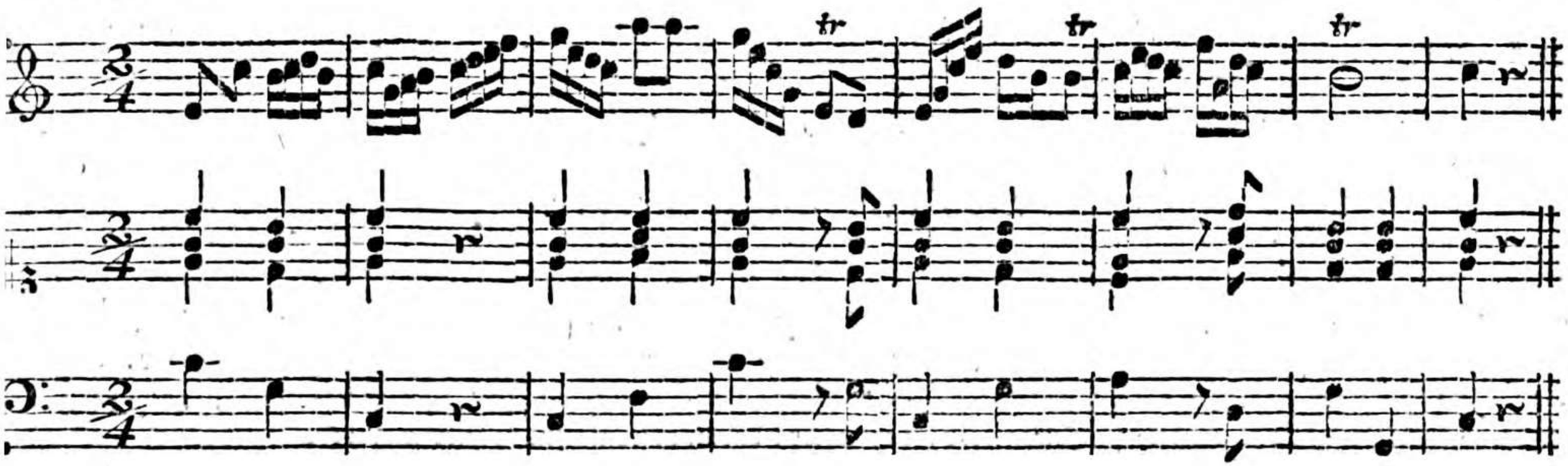
§. 5. Alle Accorde werden durch Ziffern, der eigentliche Accord $\frac{8}{5}{}_{3}$ hingegen wird ohne besondere Ursachen nicht angedeutet, und man schlägt daher zu jeder Baßnote worüber keine Ziffern stehen, den eigentlichen Accord, der Tonart gemäß, entweder dur oder moll an. Nur die Terz davon wird nöthigen Falls durch ein ♯, b, oder ♮, wovon die Bedeutung im dritten Capitel angemerkt worden ist, angezeigt.

Mehrere einzelne 3, oder 8 nacheinander zeigen an, daß die Baßnoten bloß mit der Terz oder Octave begleitet werden sollen. Zuweilen wird auch durch die Zahl 3 der Accord angedeutet.

§. 6. Hier folgen zu weiterer Belehrung des angehenden Generalbassisten zuförderst ein paar kurze Beyspiele über den Hauptaccord in beyden Tonarten. Die oberste Notenreihe enthält eine Melodie, welche auf der Violine oder Flöte gespielt werden kann; die beyden untern Systeme enthalten das Accompagnement, welches zur Uebung des Anfängers vierstimmig eingerichtet ist.

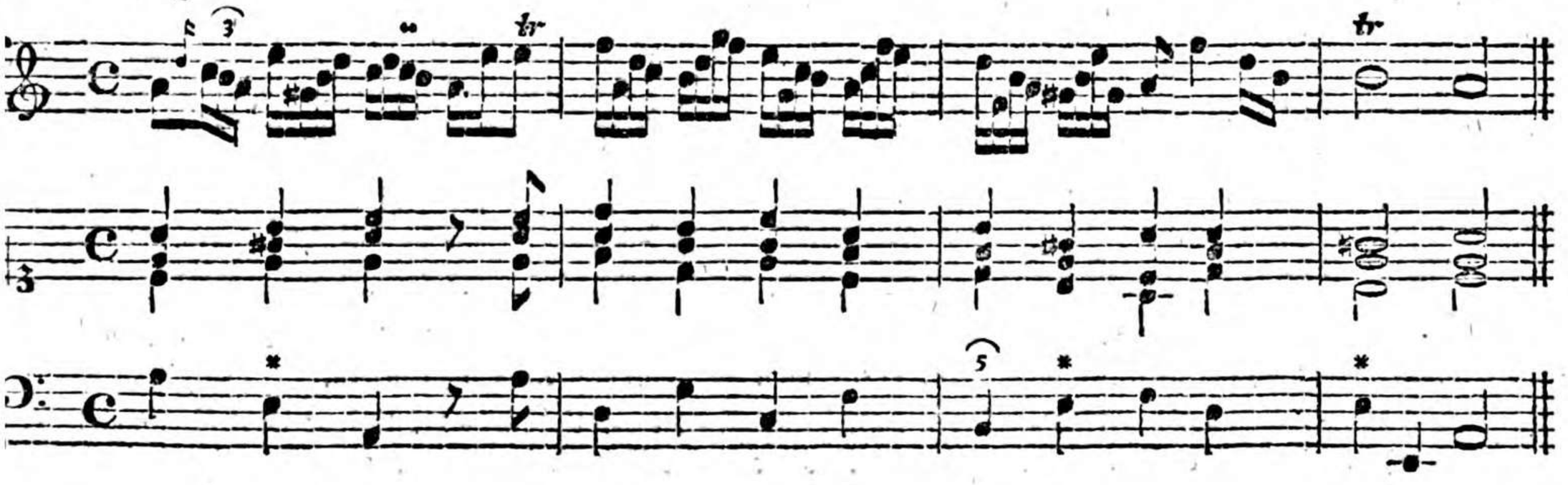
Ueber den Dur-Accord.

Vivace.



Ueber den Moll-Accord.

Poco Allegro.



Zur besondern Uebung des Schülers ist es gut, ihn die Beyspiele auch in andern Lagen nehmen, oder aussetzen zu lassen. Hierbey finden sich freylich nicht selten in Ansehung der richtigen Fortschreitungen mancherley Schwierigkeiten, und viele Stellen lassen sich oft nur in einer Lage gut machen, aber durch diese Uebung lernt der Anfänger alle Lagen überhaupt kennen, und die bessere von der schlechtern unterscheiden.

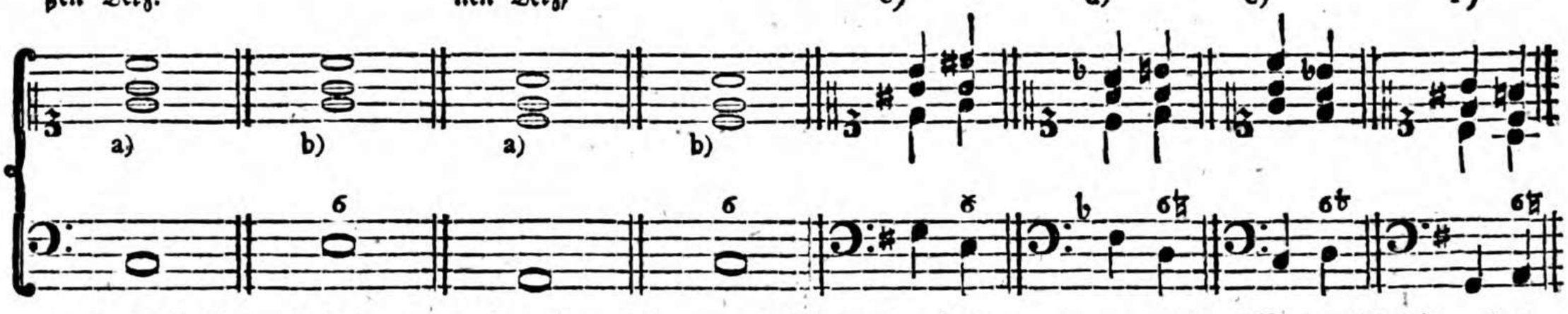
Eilftes Capitel.

Von dem Sextenaccord.

§. 1.

Der Sextenaccord entsteht, wie im vorigen Capitel gezeigt worden ist, aus der ersten Versetzung oder Umkehrung des harten und weichen Dreyklangs. In beyden Fällen ist er consonirend. Seine Intervalle sind die Sexte, Terz und die Octave. Er wird gewöhnlich bloß durch die Zahl 6 angedeutet, die übrigen Intervalle werden nur in nöthigen Fällen angezeigt. Bey a) sieht man den Grundaccord, bey b) den davon abstammenden Sextenaccord.

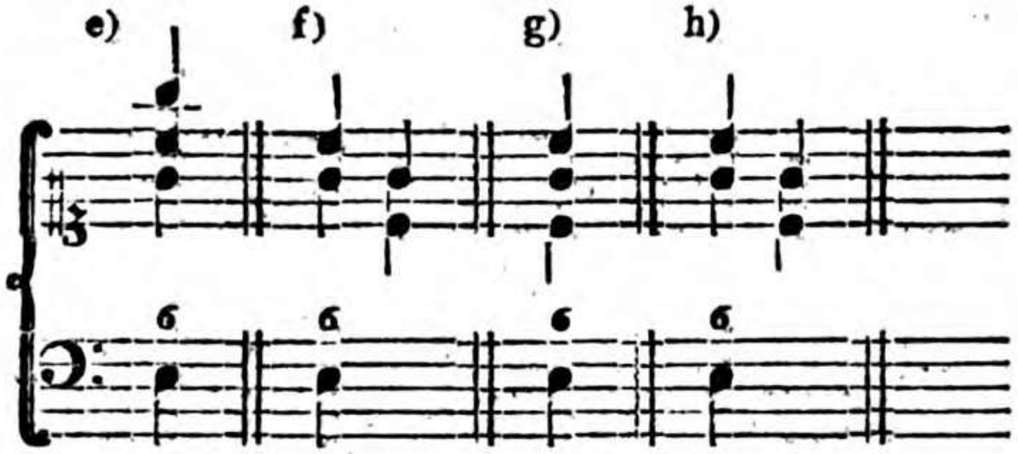
Grundaccord mit der grossen Terz. — erste Umkehrung. — Grundaccord mit der kleinen Terz, — erste Umkehrung.



Soll die Sexte erhöht werden, so wird nach dem es die Tonart erfordert, entweder die Ziffer durchstrichen c) oder ein ♯ daneben gesetzt; d) soll sie erniedrigt werden, so setzt man ein b, e) oder ein ♮ f) daneben.

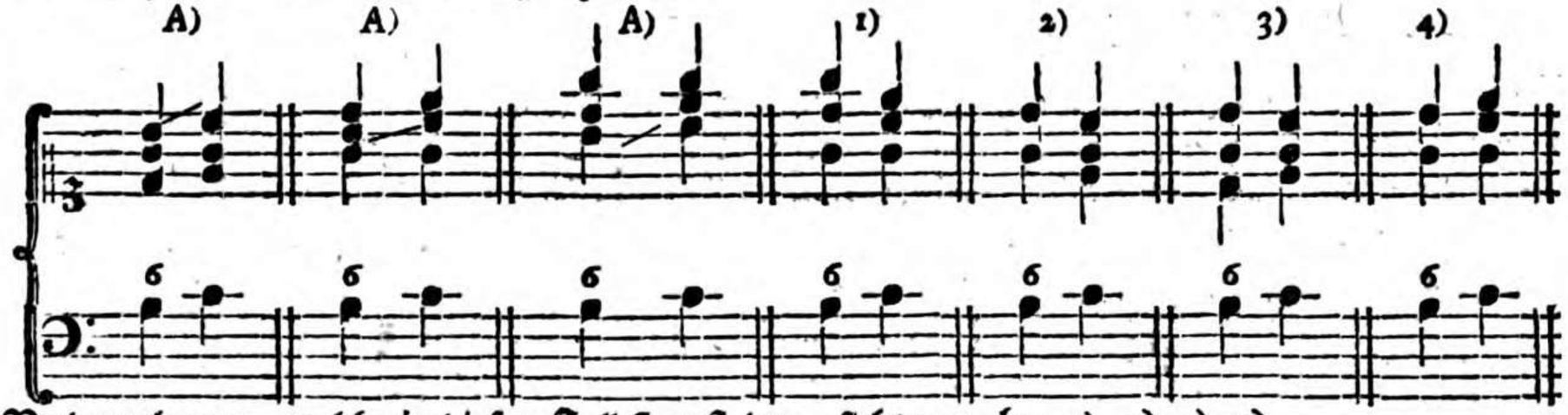
§. 2. Man kann auch bey diesem Accord nach Beschaffenheit der Umstände die Octave weglassen, und dafür so wohl die Terz in der Octave e) und im Einklange f) als auch die Sexte in der Octave g) und im Einklange h) verdoppeln.

e)



Mit diesen Verdoppelungen, die vorzüglich auf der Terze, Sexte und Septime modi statt finden, klingt der Sextenaccord am schönsten, man braucht ihn daher, wenn nicht etwa Dissonanzen oder andere Umstände es nothwendig machen, mit der Octave seltener.

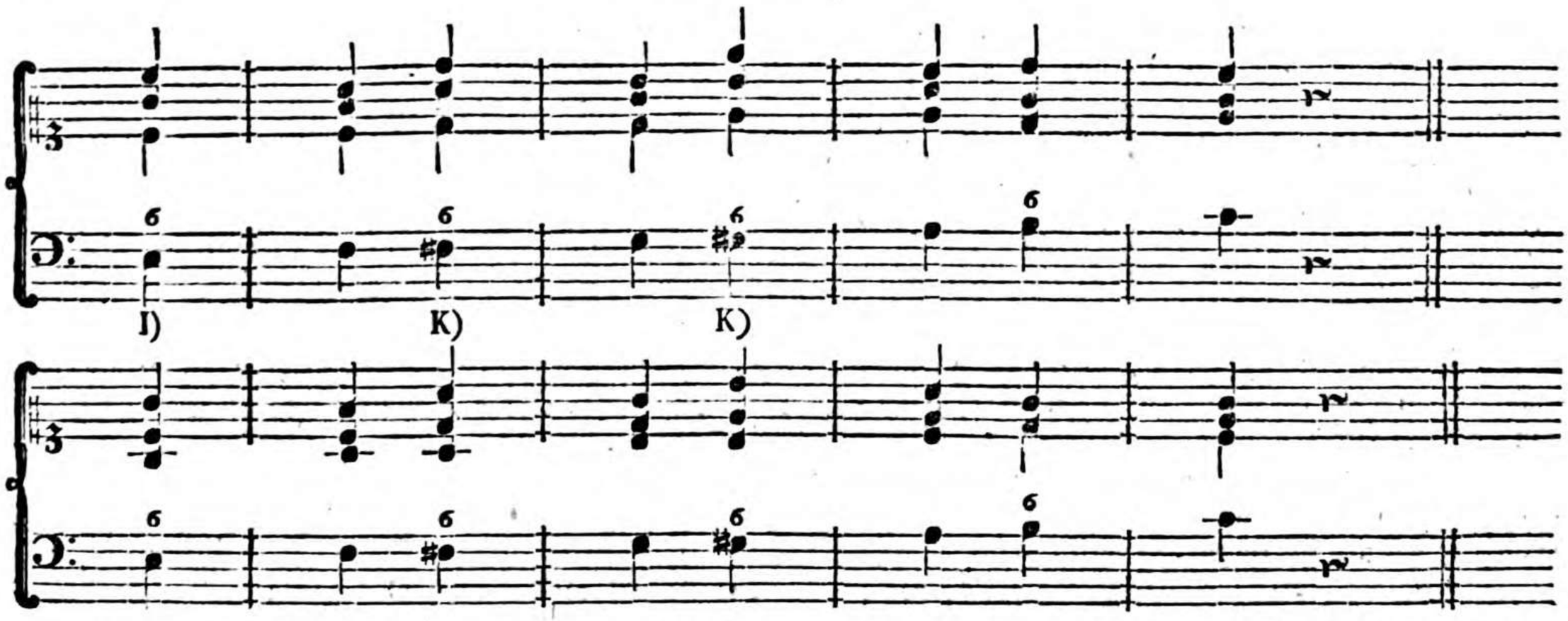
Bey einigen Fällen kann die Octave beym Sextenaccord gar nicht genommen werden, nämlich 1) auf dem Semitonium modi, wenn solches einen halben Ton über sich in den Hauptton steigt, weil dadurch in der Fortschreitung Octaven entstehen, wie aus folgenden Beyspielen A) erhellet.



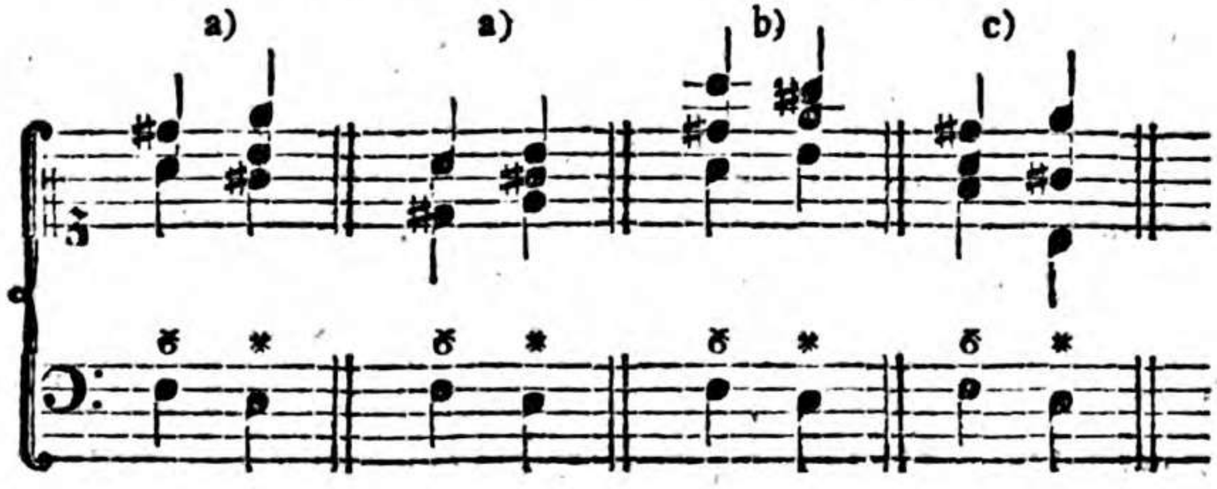
Die Verdoppelungen, welche in diesem Fall statt finden, sieht man bey 1) 2) 3) 4).

Aus eben dem Grunde kann 2) die Octave zum Sextenaccord nicht genommen werden: weder bey einer wesentlichen I) noch zufällig erhöhten *) Baßnote, K) wenn nämlich solche einen halben Ton über sich in den Dreyklang schreitet, wie in folgenden Beyspielen. Die Baßnote worüber die 6 stehet, ist hier immer das Subsemitonium des darauf folgenden Tones, und kann daher aus dem oben angeführten Grunde, nicht mit der Octave verdoppelt werden, sondern mit der Sexte, oder Terz, wie folget.

*) Wesentliche Töne nennt man alle die, welche durch die Vorzeichnung bestimmt sind; zufällige, diejenigen, welche außer der Vorzeichnung durch Versetzungszeichen angedeutet werden.

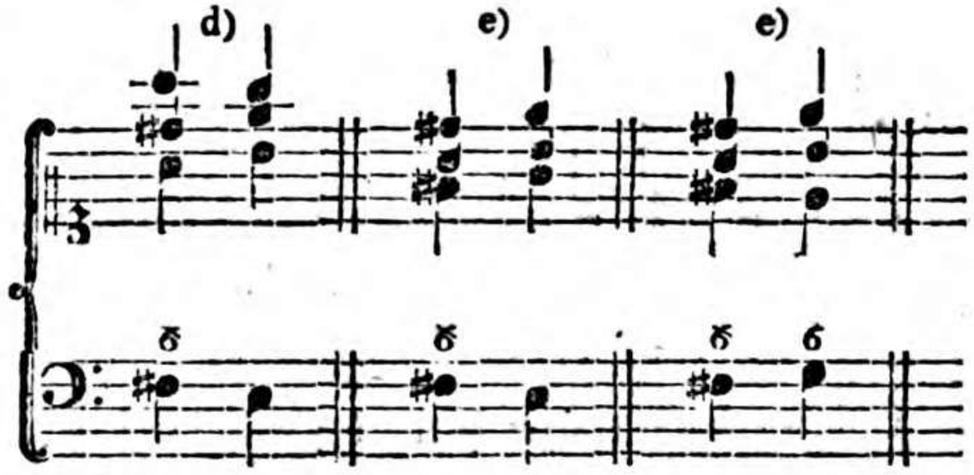


Aus gleichem Grunde kann bey dem übermäßigen Sextenaccord (er kommt auf der sechsten Stufe der Molltonart vor, und führt, indem die übermäßige Sexte einen halben Ton über sich, und der Baß einen halben Ton unter sich gehet, zu dem Accord der Dominante), die Sexte nicht verdoppelt werden, weil solche ein vorzüglicher Leitton in diesem Accord ist. Es findet dabey nur die Verdoppelung der Terz im Einklange a) oder in der Octave b) statt. Die Octave kann zu diesem Accord nur genommen werden, wenn sie unter der Sexte liegt, wie bey c).

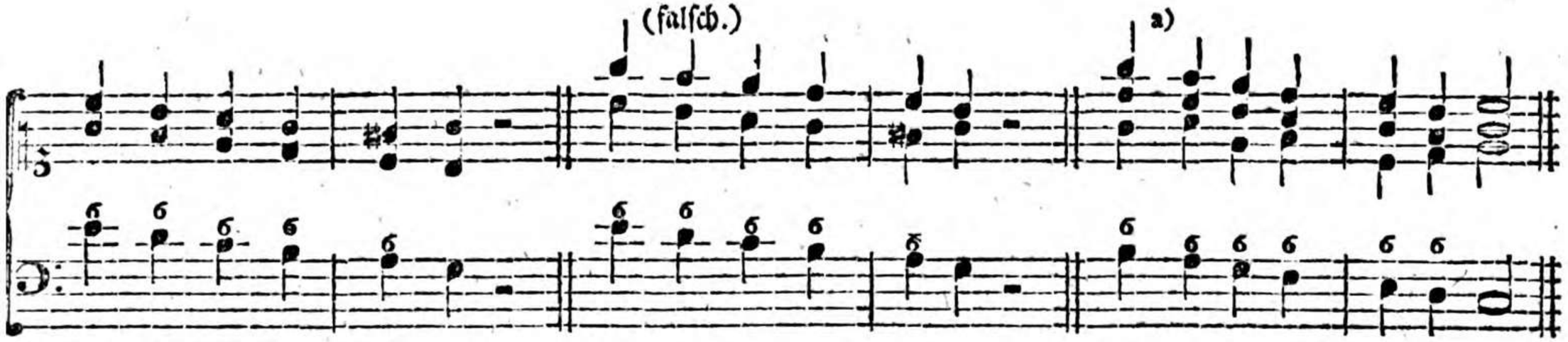


Eine

Eine zufälligerhöhte Sexte, welche über einer zufälligerhöhten Baßnote steht, kann auch, aus obigem Grunde, nicht verdoppelt werden, wohl aber die Terz d) und die Octave e).

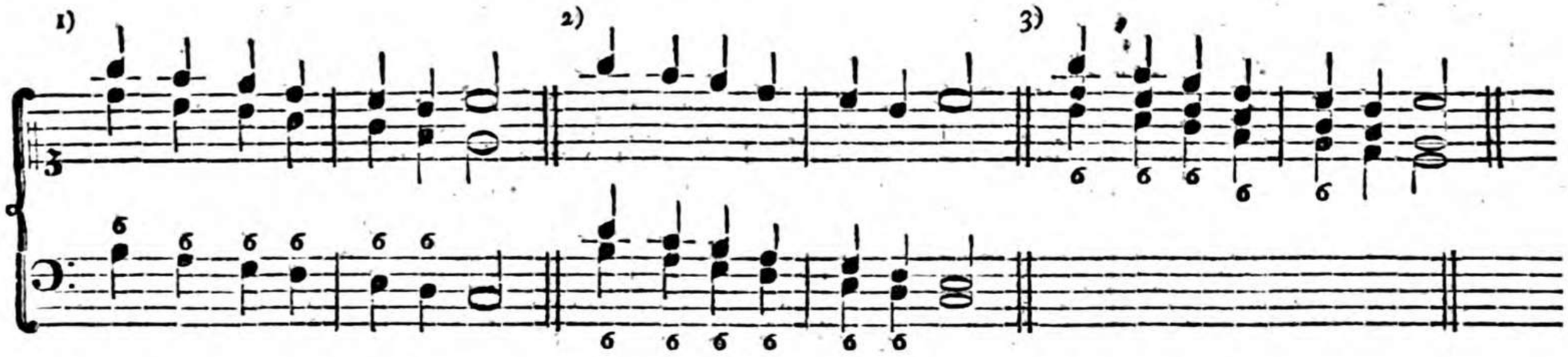


§. 3. Viele stufenweise auf- oder abwärts steigende Sexten, besonders bey etwas geschwinder Bewegung, begleitet man am besten dreystimmig, und in der geraden Bewegung, nur muß man dabey die Octave weg lassen, und die Sexte in der Oberstimme nehmen. z. B.



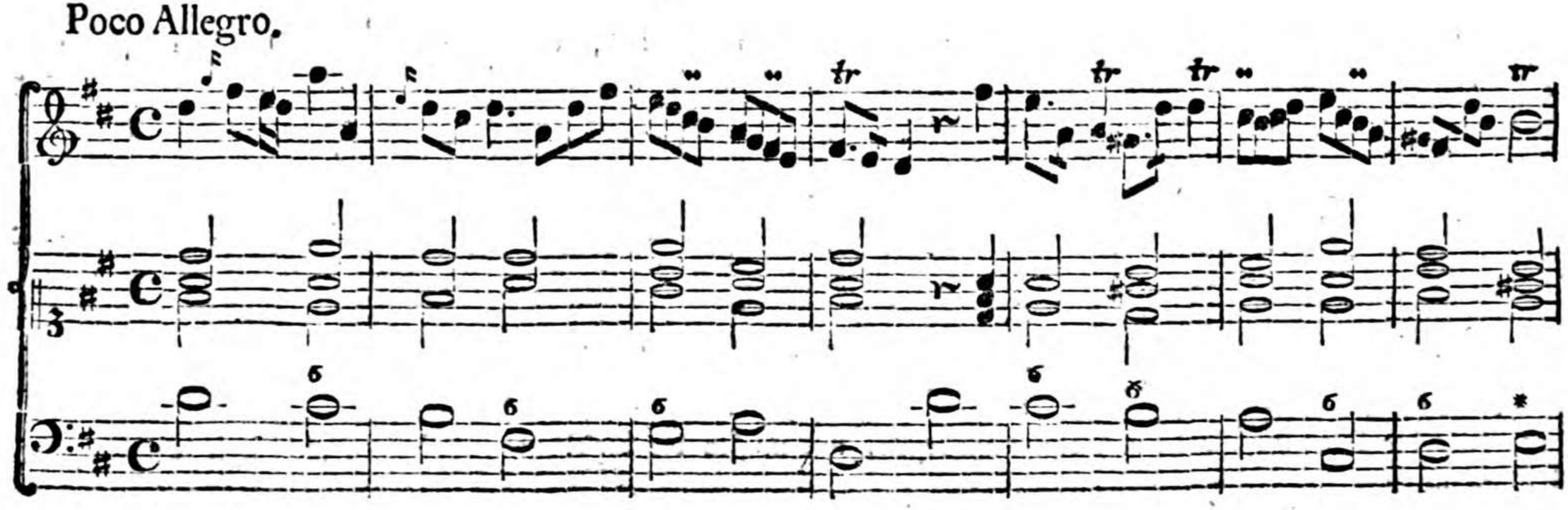
Vierstimmig und bey nicht geschwinder Bewegung verfährt man wie bey a) zu sehen.

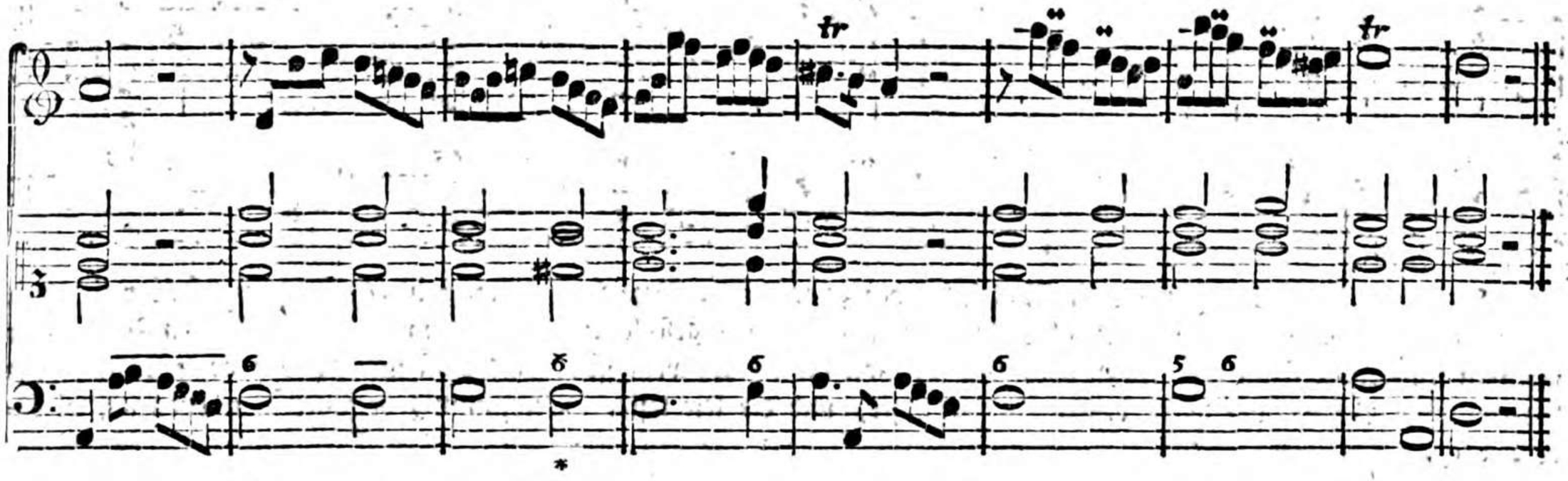
Die dreystimmige Begleitung klingt am besten, nur müssen die begleitenden Stimmen nicht weit vom Baß entfernt seyn.



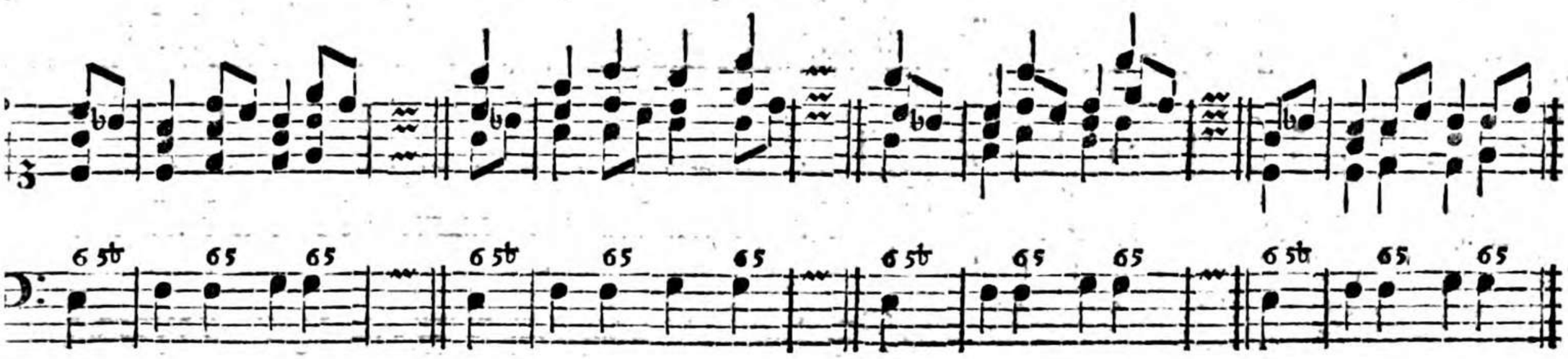
Die zu weit vom Baß entfernten Quarten bey 1) klingen hart, beſſer iſt die Begleitung bey 2) am beſten die bey 3).

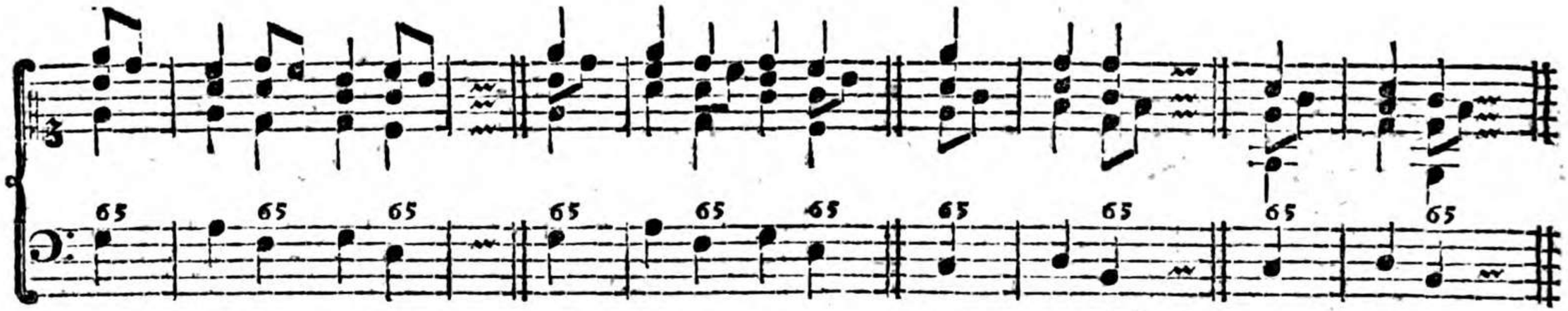
§. 4. Zur großen Sexte mit der kleinen Terz nimmt man bisweilen (ohne beſondere Andeutung) die Quarte. (Ein Beyſpiel davon findet ſich in folgendem kurzen Satz über den Sextenaccord bey *). Man weicht dadurch öfters Sprüngen, unmelodiſchen Fortſchreitungen und manchen Fehlern aus.



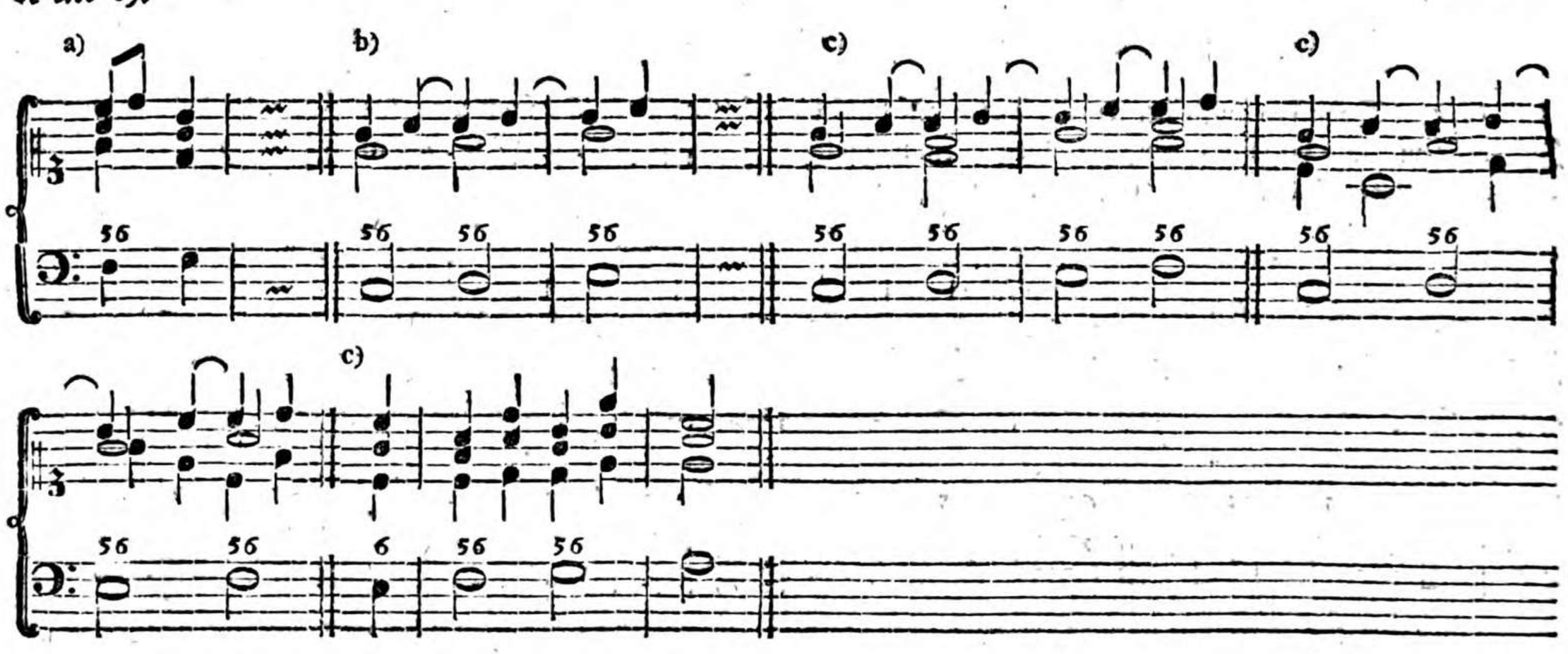


§. 5. Wenn bey aufſteigenden Baßnoten auf die 6 die 5 folget, ſo ſchlägt man zur erſten Ziffer die dazu gehörigen Intervalle an, läßt ſie dann liegen, und die 5 allein nachfolgen. Nachſtehende Beyſpiele mögen dazu dienen, verſchiedene Behandlungsarten dieſer Ziffern zu zeigen.





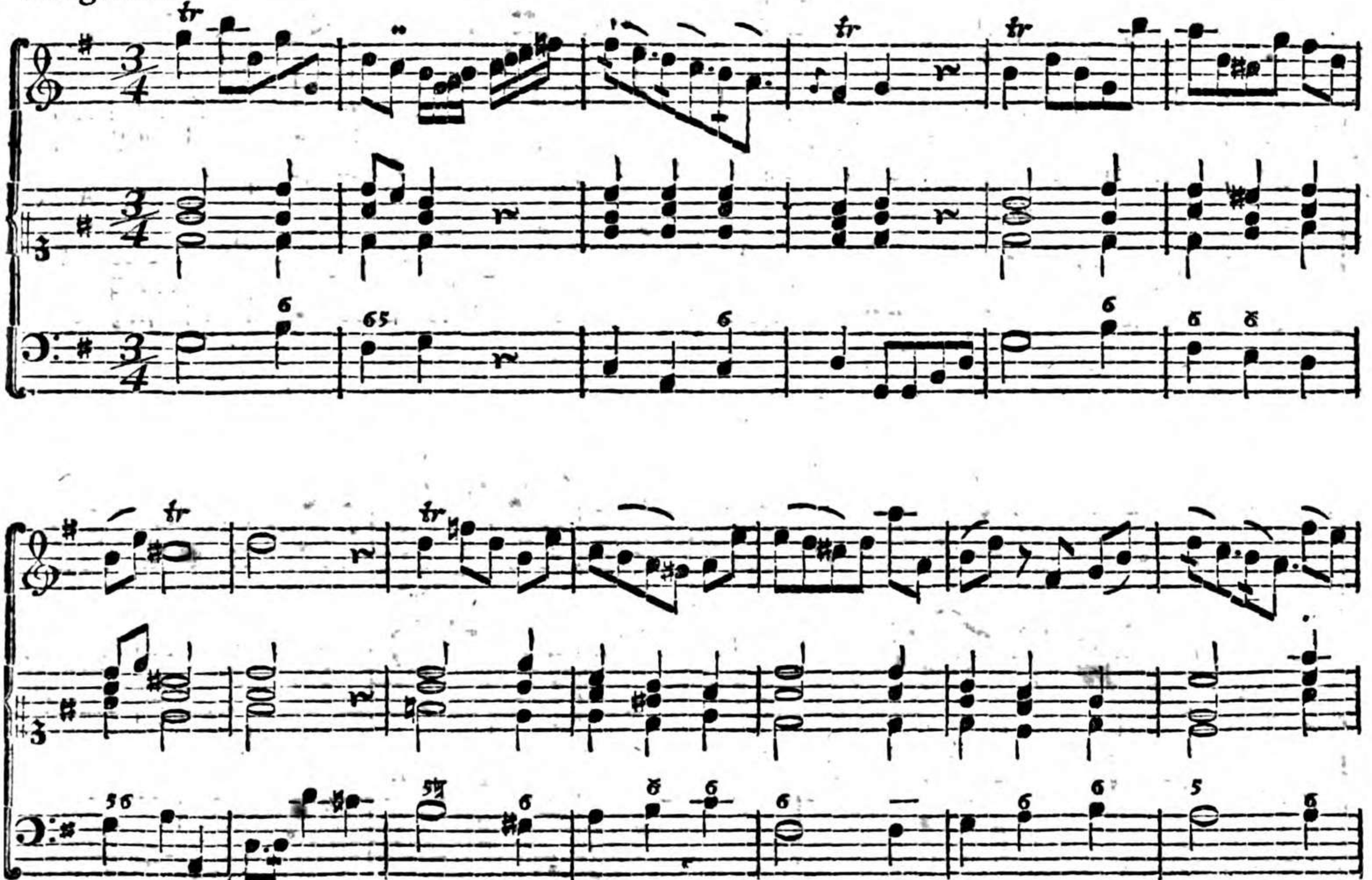
§. 6. Die 6 kommt auch als ein Nachschlag der 5 vor. Die Bezeichnung davon ist 56. Wenn sie über einzelnen Noten steht, so nimmt man zur 5 noch die 3 und 8, die 6 wird nachgeschlagen a). Kommen aber diese beyden Ziffern über mehrern stufenweise steigenden Noten vor, so muß man die Octave weglassen, und bloß mit 5 und 3 begleiten b). Die dreystimmige Behandlung ist in diesem Fall die beste, und die leichteste. Vierstimmig verfährt man etwa auf folgende Art c).

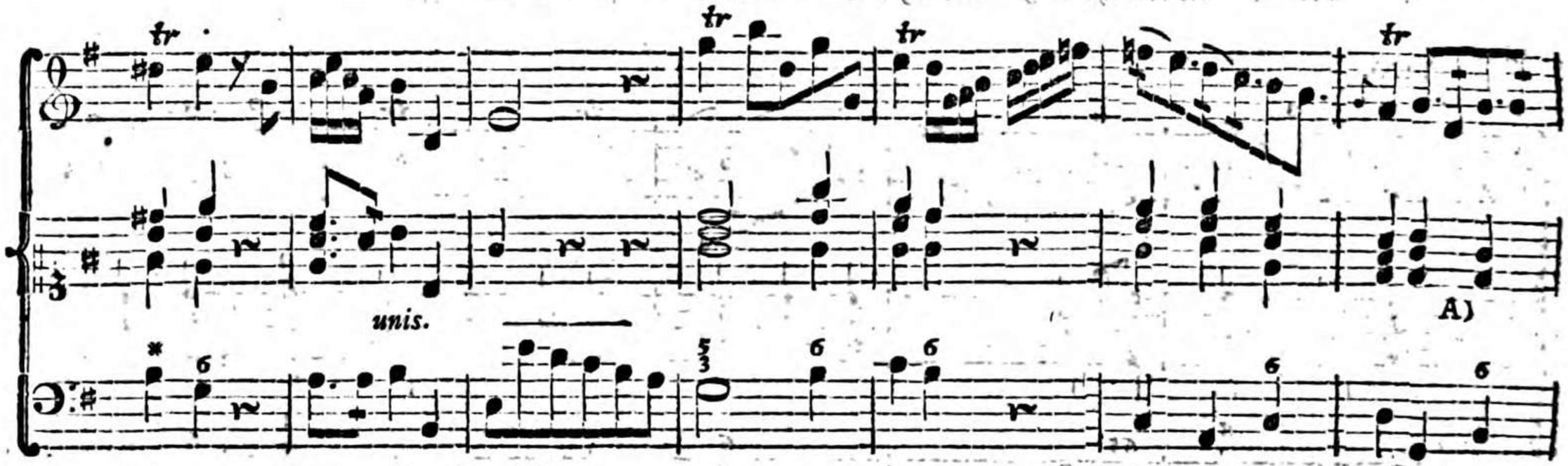


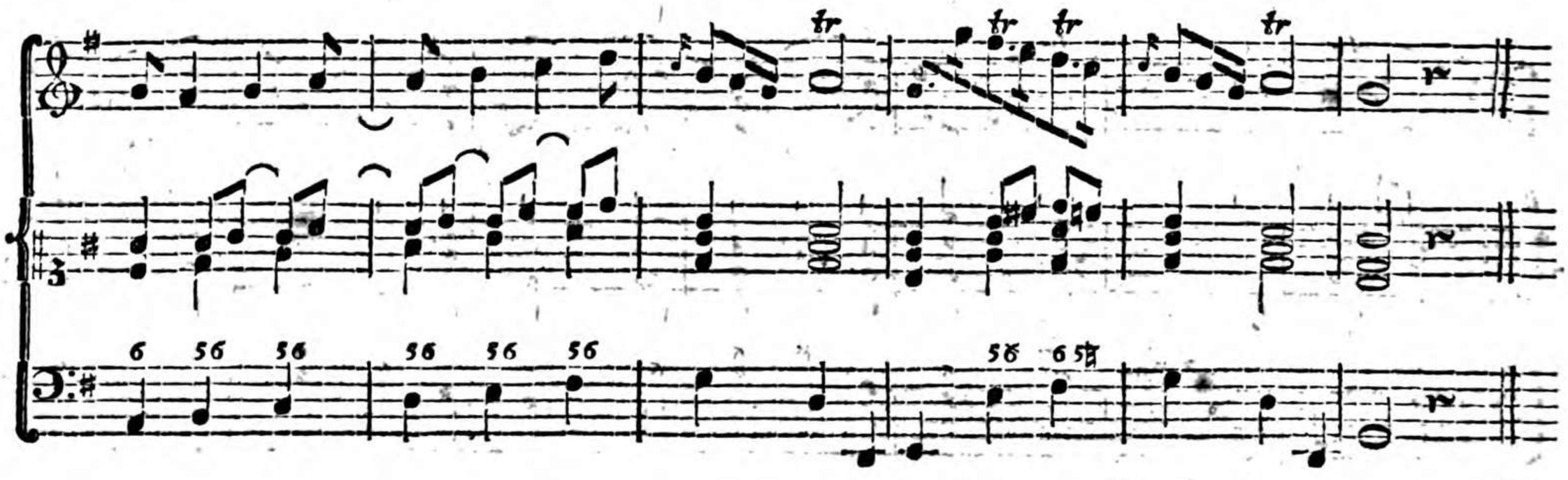
Wei-

Weitere Anwendung dieſer beyden Ziffern: 65 und 56 findet man in folgendem Beyſpiel.

Allegretto.



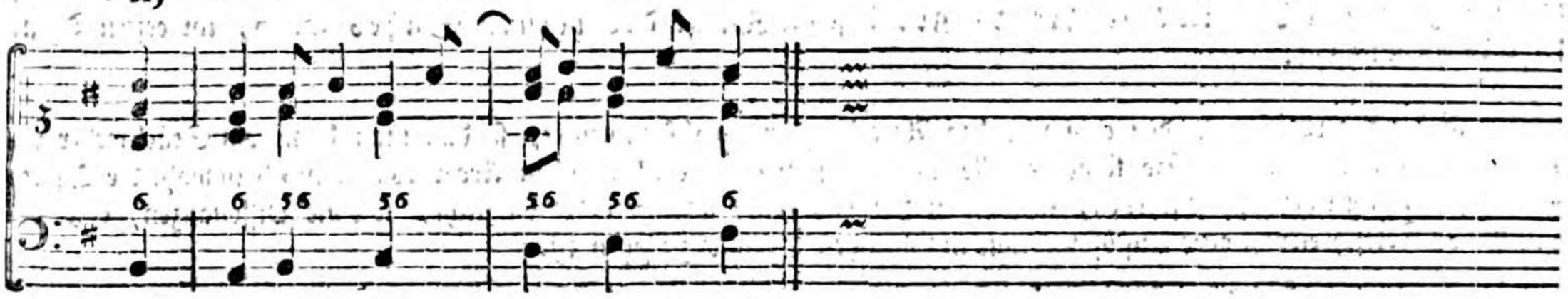




Die

Die dreyſtimmige Begleitung, welche bey A) die beſte iſt, könnte etwa auf folgende Art zur vierſtimmigen gemacht werden.

A)

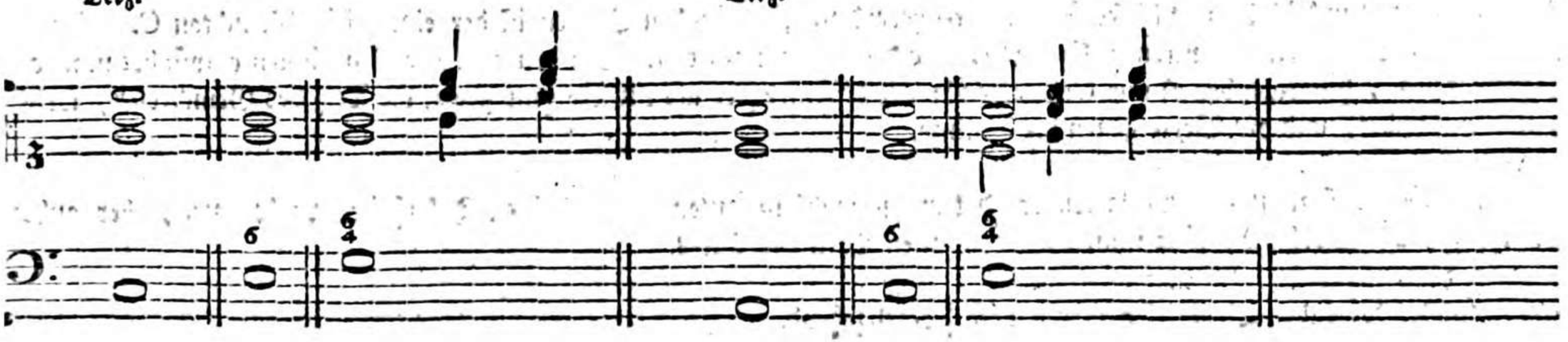


Zwölftes Capitel.

Von dem Sextquartenaccord.

Der (eigentliche) Sextquartenaccord entſteht aus der zweyten Umkehrung des Dreyklanges in beyden Tonarten. Es gehört die Octave dazu. Er wird durch $\frac{6}{4}$ angedeutet.

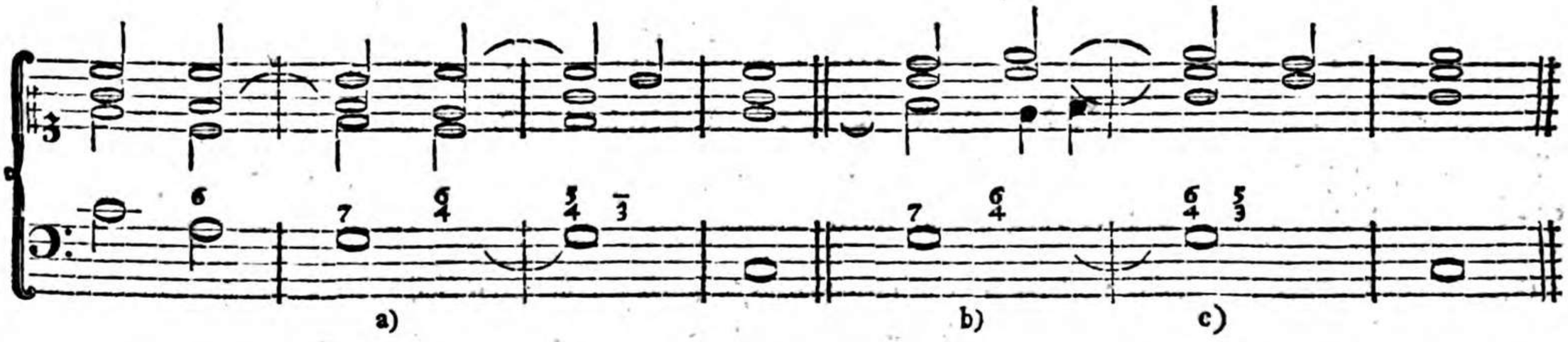
Grundaccord, mit der großen Terz. — Erſte, zweyte Umkehrung. erſte, zweyte, dritte Lage. — Grundaccord, mit der kleinen Terz. — Erſte, zweyte Umkehrung. erſte, zweyte, dritte Lage.



Er ist consonirend, auch dissonirend, je nachdem er sich gegen den Baß verhält.

Von dem Gebrauche dieses Sextquartenaccords, und in wie fern derselbe consonirend oder dissonirend ist, giebt einer unsrer vorzüglichsten Tonlehrer Herr **Kirnberger** in seiner **Kunst des reinen Satzes** S. 50, im ersten Theil, folgende Erläuterung:

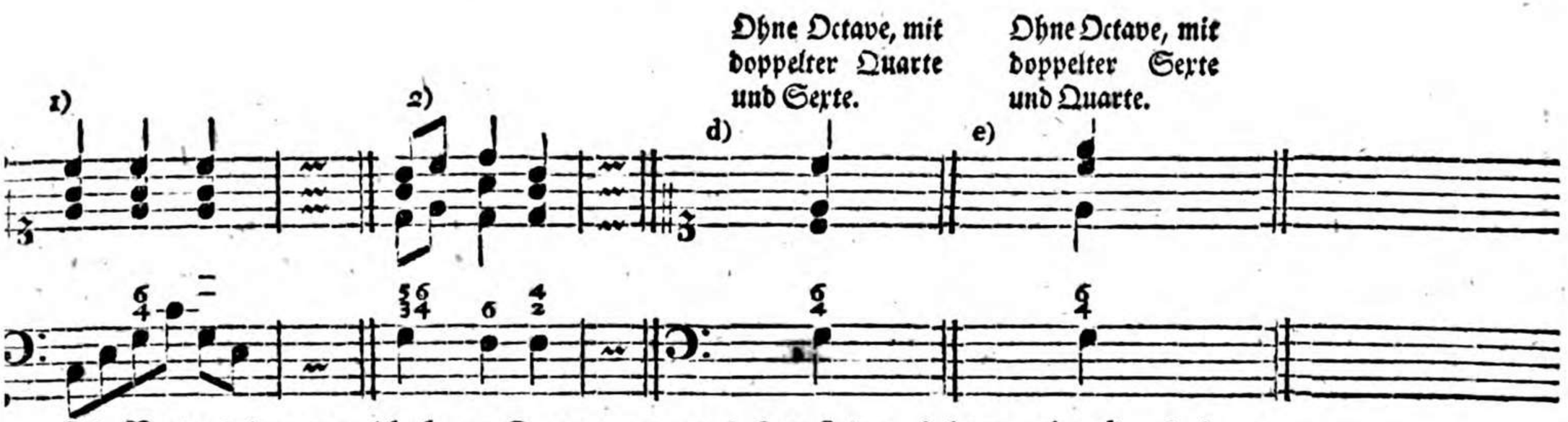
„ Dieser Accord ist unter den consonirenden Accorden der unvollkommenste, so daß man damit ein Stück weder an„fangen noch endigen kann. Sonst hat er alle Eigenschaften eines consonirenden Accordes, nämlich so wohl die Quarte „als Sexte können verdoppelt werden, sie können frey eintreten, und sie bedürfen nicht, wie die Dissonanzen, einer be„stimmten Fortschreitung oder Auflösung, wie in folgenden Beyspiel zu sehen ist.



„ Bey a) und b) kommt dieser Sextquartenaccord vor; an beyden Stellen ist der eigentliche Grundton C. Bey c) „sind Quart und Sexte dissonirende Vorhalte, und der Grundton ist G. In den beyden ersten Fällen empfindet man den „Grundton C, hingegen bey c) nur G. Die Quarte dissonirt hier als ein Vorhalt gegen die Terz des Grundtones, welche „man empfindet, und die Sexte gegen die Quinte.

„Dieser consonirende Sextquartenaccord kann so wohl in guten als schlechten Takttheilen vorkommen, der andere „aber, wie alle Vorhalte, fällt immer auf den guten Theil des Takts.“

In den folgenden Beyspielen 1) und 2 ist $\frac{6}{4}$ durchgehend.

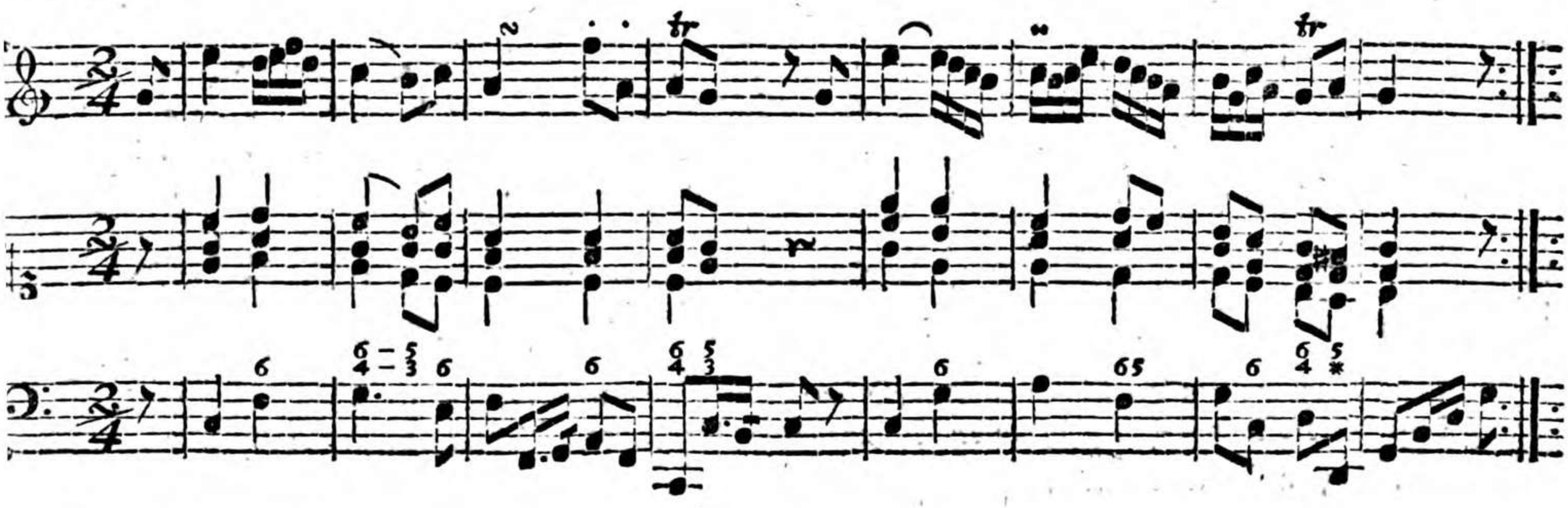


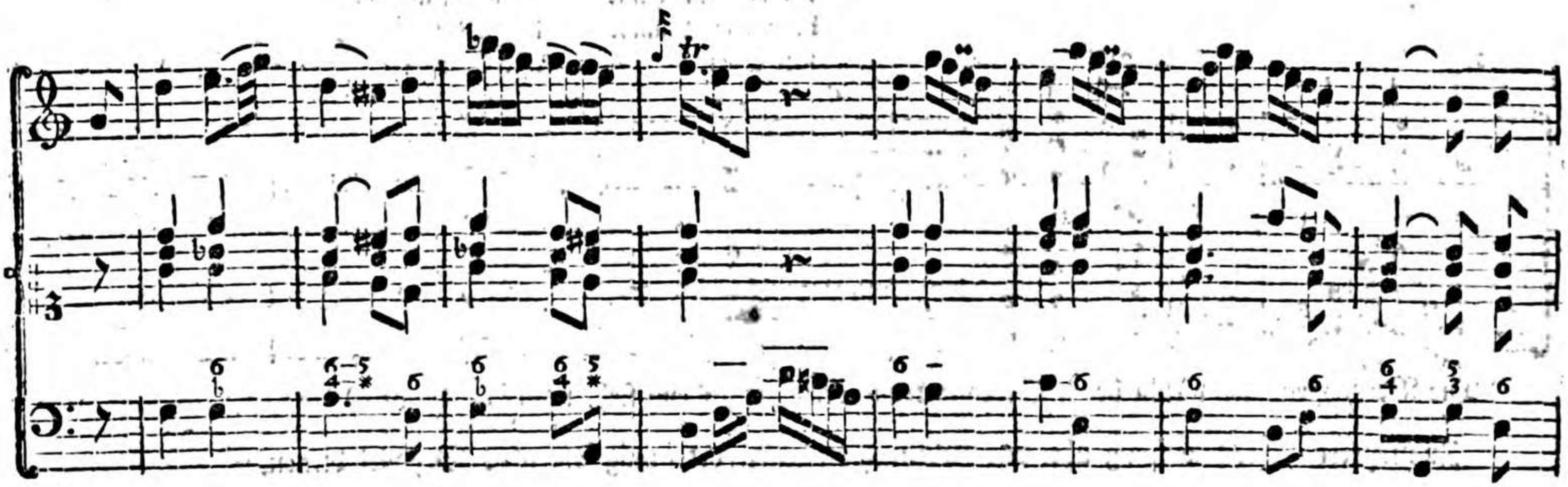
Die Verdoppelungen welche beym Sextquartenaccord statt finden, sieht man bey d) und e).

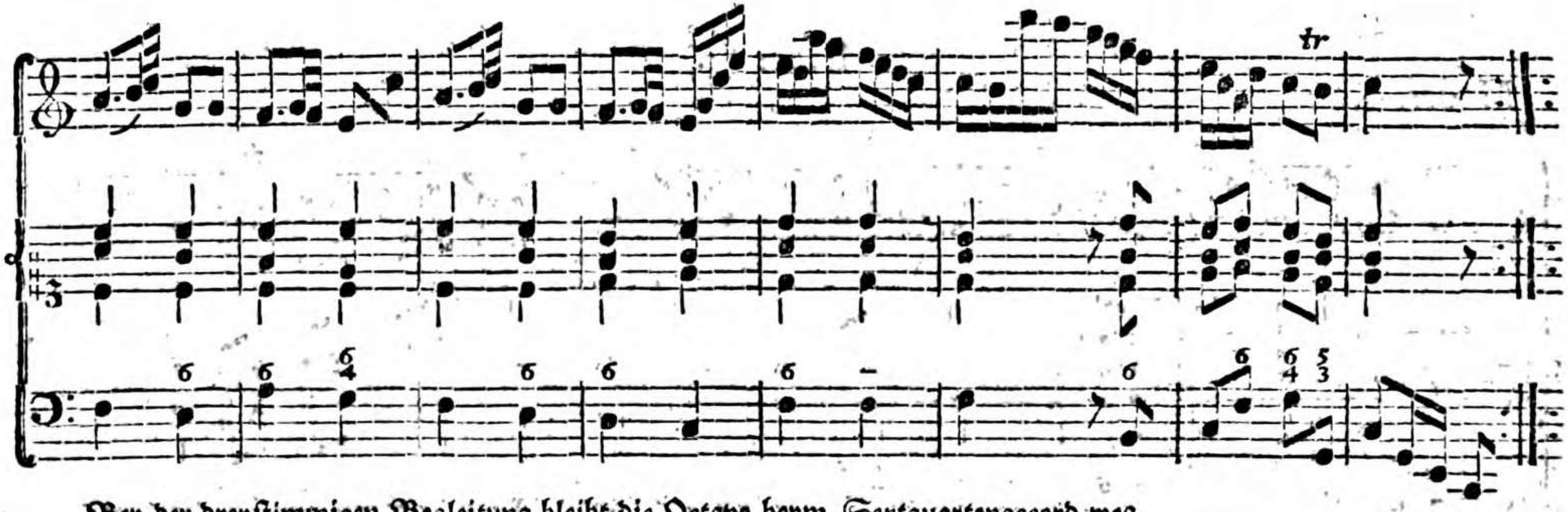
Zu mehrerer Zurechtweisung über den Gebrauch dieses Accords mag folgendes Beyspiel dienen.

Ueber $\frac{6}{4}$.

Moderato.







Bey der dreystimmigen Begleitung bleibt die Octave beym Sextquartenaccord weg.
Dieser Accord kommt vorzüglich auf der Dominante und der Tonica vor.
Nun zum Septimenaccord.

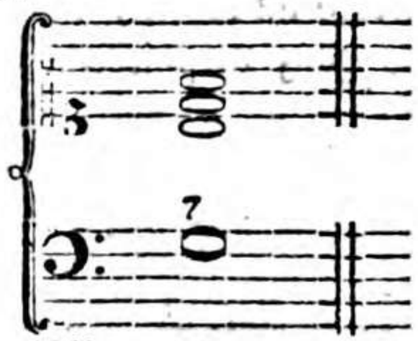
Drey=

Dreyzehntes Capitel.

Von dem Septimenaccord.

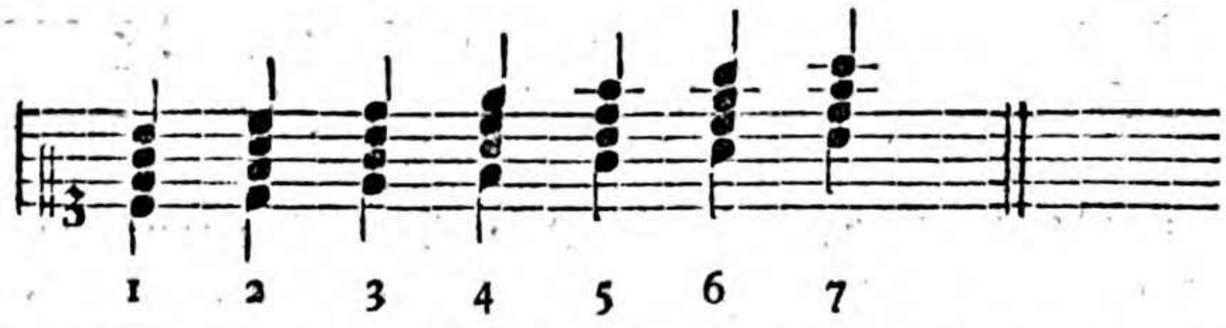
§. 1.

Der zweyte Grundaccord worauf sich nebst dem Dreyklange, als den ersten Grundaccord, alle andern Accorde zurück führen lassen, ist der wesentliche Septimenaccord. Er entsteht wenn man dem Dreyklange auf der Dominante noch die Septime zufügt, oder bey dem eigentlichen Accord statt der Octave die Septime nimmt: als:



Seine Intervalle sind also außer dem Grundtone die kleine Septime, die reine Quinte und große Terz.

Aber auch jedem andern Dreyklange in der Tonleiter kann, außer dem auf der Dominante, noch die Septime zugeeignet werden, und dadurch entstehen dann verschiedene Arten der Zusammensetzung des Septimenaccords, wie aus folgendem zu sehen ist.



Auf der 1 und 4 Stufe ist die Septime und Terz groß, die Quinte rein; auf der 2, 3 und 6 Stufe ist die Septime und Terz klein, die Quinte rein; auf der 5 Stufe ist die Septime klein, die Terz groß, die Quinte rein, und auf der 7 Stufe ist die Septime und Terz klein, die Quinte falsch.

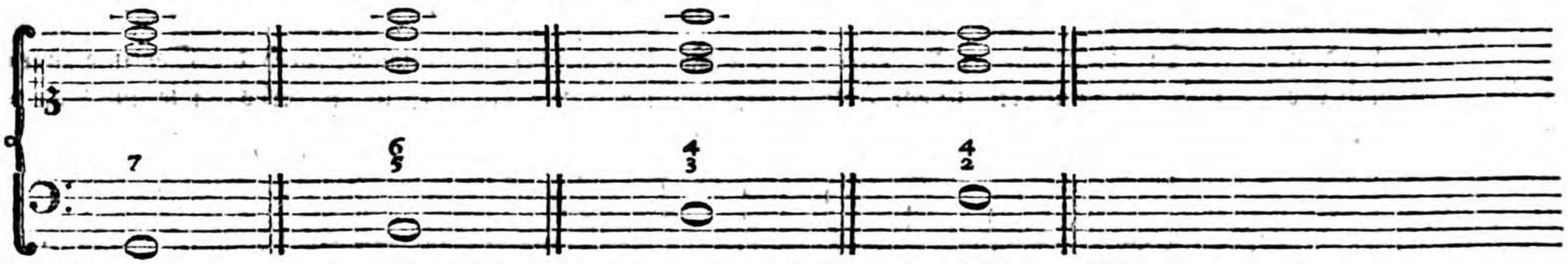
Die Septime ist bey allen diesen Accorden eine wesentliche Dissonanz, das heißt: ein zum Grundton gehöriges, von einem andern Accord entlehntes Intervall, und erfordert eine bestimmte Auflösung, nämlich einen Grad unter sich. Da der Septimenaccord ein Leitaccord zur folgenden Harmonie ist, so ist unter den angeführten Septimenaccorden derjenige

auf der Dominante der vollkommenste, weil er außer der Septime noch einen Leitton hat, nämlich die Terz, als das Semitonium modi, welches, indem es einen halben Ton aufwärts, und die Septime einen halben Ton abwärts geht, in den Accord der Tonica führt; die andern hingegen sind, weil sie diesen zweyten Leitton nicht haben, unvollkommener, und finden daher, ob sie zwar eine folgende Harmonie nothwendig machen, nur in der Mitte einer musikalischen Periode statt.

§. 2. Die Andeutung des Septimenaccords geschieht, außer den in nöthigen Fällen erforderlichen Versetzungszeichen, durch 7, oder auch $\frac{7}{5}$.

§. 3. So wie sich der eigentliche Accord umkehren läßt, so läßt sich auch der Septimenaccord umkehren, nur mit dem Unterschiede, daß bey diesem drey Umkehrungen statt finden, weil er drey vom Grundtone ganz verschiedene Töne enthält; da jener hingegen nur zweymal umgekehrt werden kann.

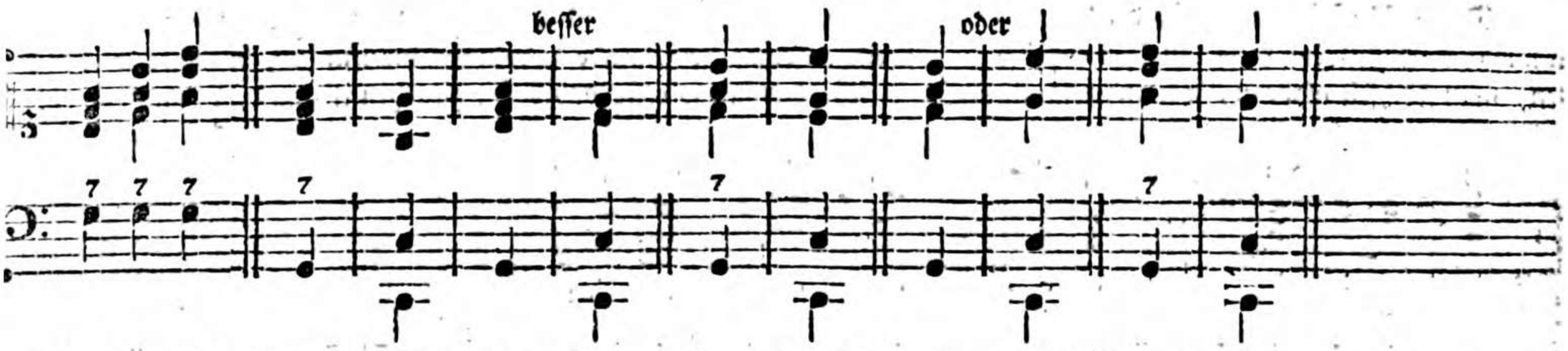
Septimenaccord. Erste Umkehrung. Zweyte Umkehrung. Dritte Umkehrung.



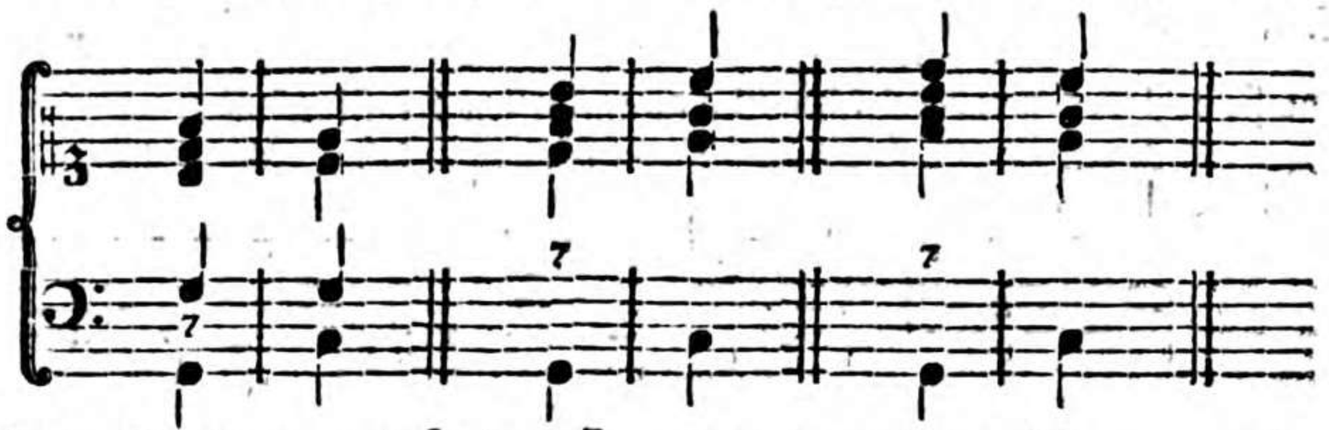
Diese vier Accorde sind gleich dissonirend, weil sich in jedem die Septime vom Grundbaß befindet, die bey dem folgenden Accord einen Grad unter sich treten muß. In dem Sextquintenaccord wird die Septime zur dissonirenden Quinte, in dem Quartterzenaccord zur dissonirenden Terz, und in dem Secundenaccord zum dissonirenden Grundtone. Man nennt sie deswegen wesentlich dissonirende Accorde, so wie man den Dreyklang mit seinen Umkehrungen wesentlich consonirende Accorde nennt; alle übrigen dissonirenden Accorde werden zufällige genannt.

§. 4. Der Septimenaccord läßt sich auch, wie alle vierstimmige Accorde, in drey Lagen nehmen, wie aus folgenden zu sehen, wo einer jeden die gewöhnliche Auflösung beygefügt ist.

besser

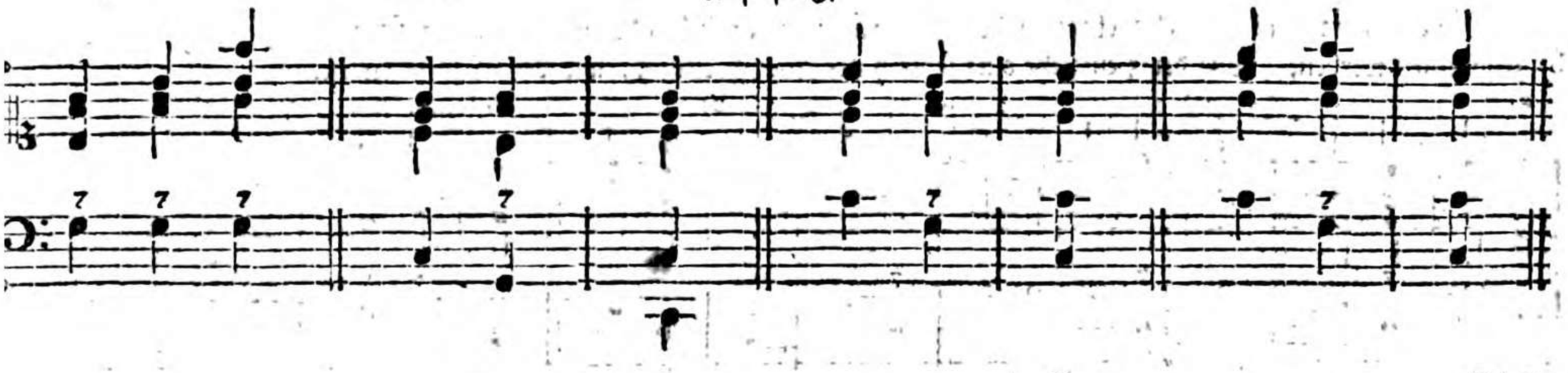


Um den letzten Accord vollstimmig zu haben, muß man den Septimenaccord fünfstimmig nehmen, als:

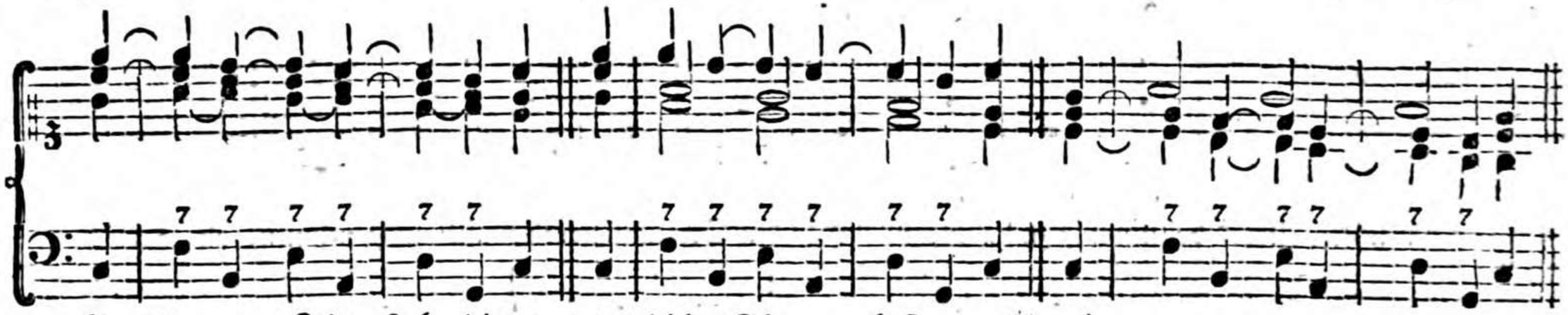


§. 5. Oft muß beym Septimenaccord $\frac{8}{3}$, statt $\frac{7}{3}$ genommen werden, als:

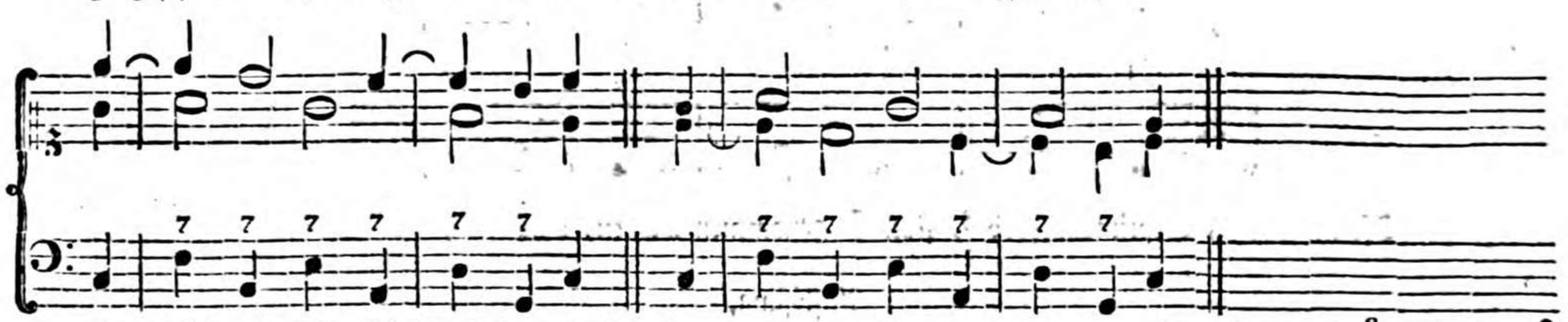
Auflösung.



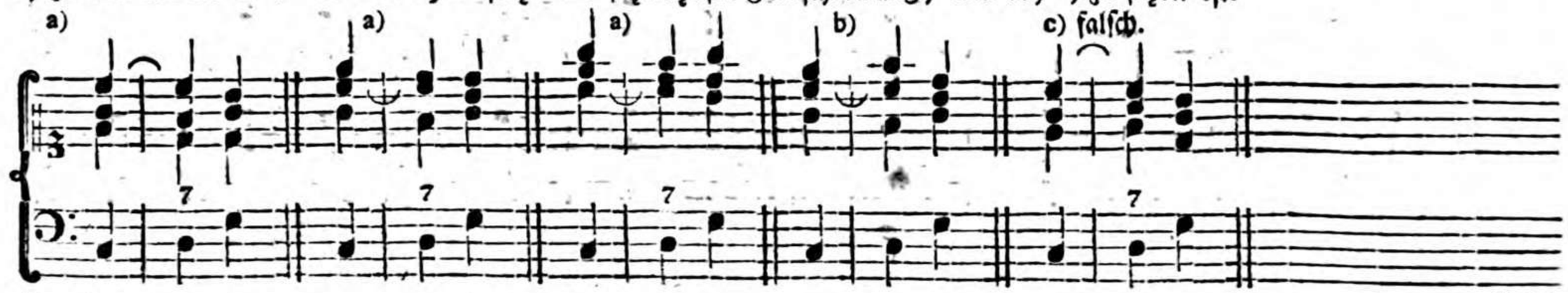
Dieſes Verfahren iſt theils der beſſern Fortſchreitung der Intervalle und der guten Lage wegen, theils auch vorzüglich nothwendig, wenn viele Quarten- oder Quintenweiſe aufeinander folgende Septimen vierſtimmig begleitet werden ſollen, man wechſelt alsdenn, wie aus folgenden Beyſpielen, davon das erſte das beſte, zu ſehen iſt, mit $\frac{7}{3}$ und $\frac{8}{3}$ ab.



In geſchwindem Zeitmaße begleitet man dergleichen Gänge am beſten dreyſtimmig.



Der in folgendem Beyſpiel vorkommende Septimenaccord muß bey der vierſtimmigen Begleitung mit $\frac{8}{7}$ a) oder mit $\frac{3}{7}$ b) genommen werden. Mit der 5 entſteht eine fehlerhafte Fortſchreitung, wie bey c) zu ſehen iſt.

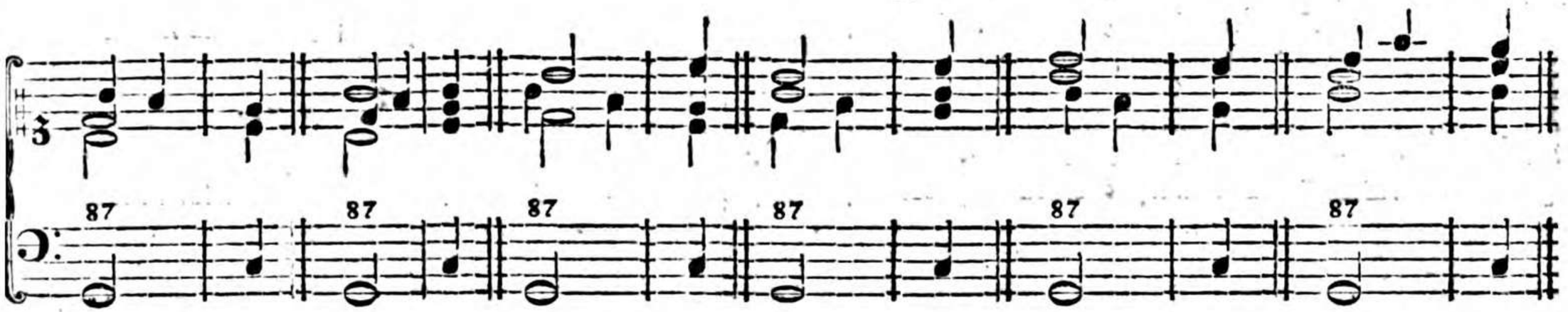


§. 6.

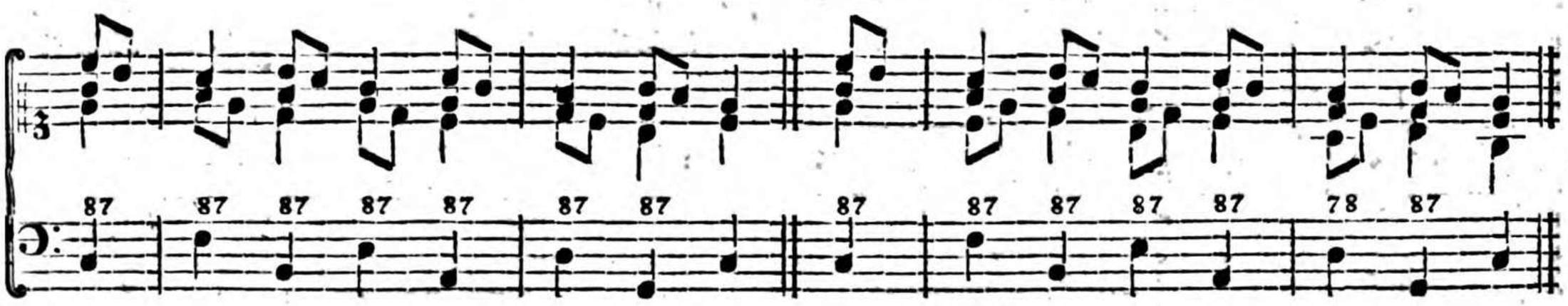
§. 6. Die Septime muß zwar, wie jede Dissonanz vorbereitet werden, aber auf der Dominante, auch auf dem Semitonium modi wird sie frey angeschlagen.

§. 7. Weder die Septime, noch eine andere Dissonanz kann verdoppelt werden. Die Auflösung derselben muß, einige besondere Fälle ausgenommen, allezeit in der Stimme geschehen, wo sie liegt.

§. 8. Beym Generalbaßspielen ist es gleichviel aus welchem Intervall man in die Septime fortschreitet, wie aus folgenden Beyspielen zu sehen ist.



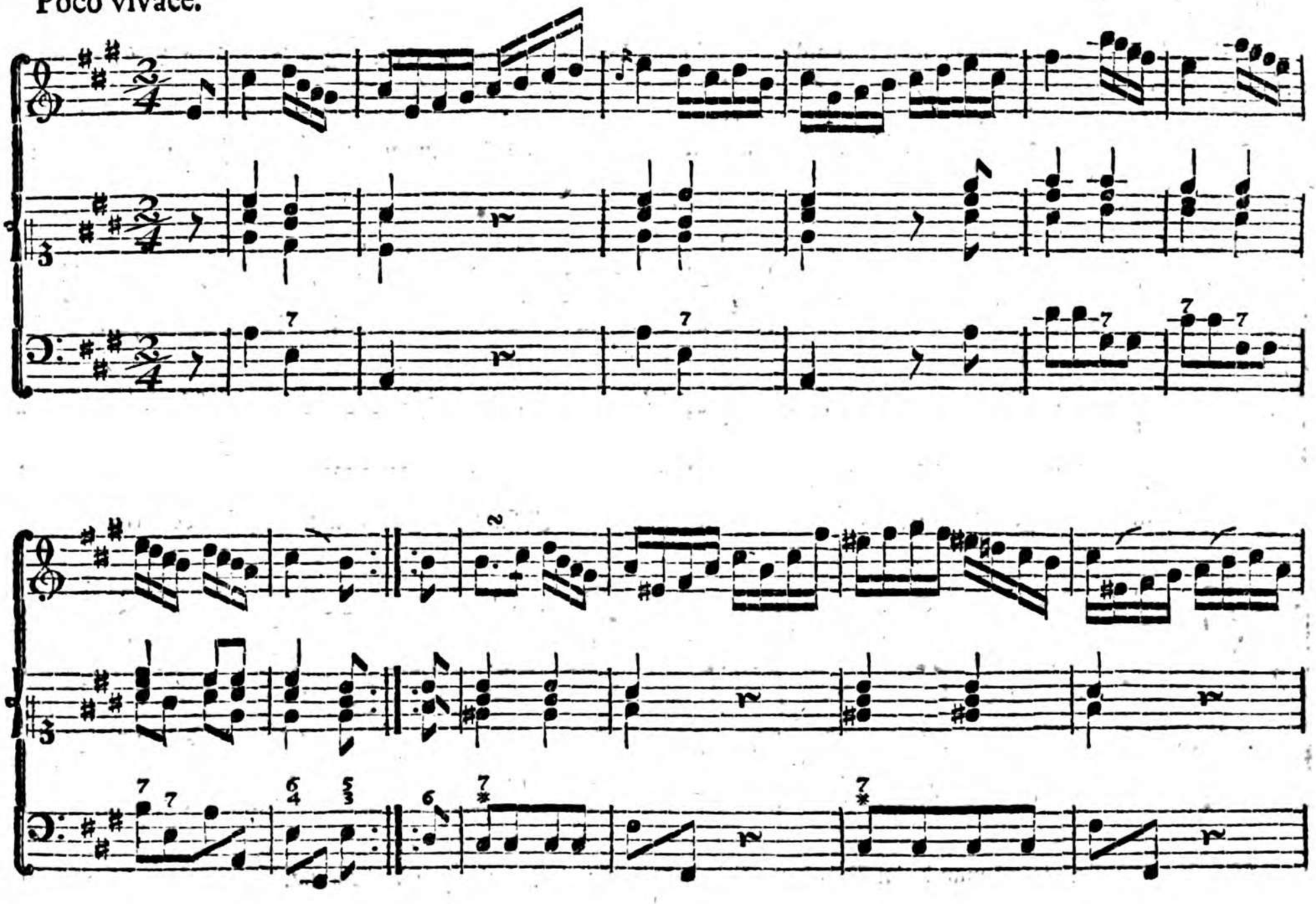
Mehrere in Quinten und Quarten fortschreitende mit 87 bezifferte Baßnoten begleitet man auf folgende Art:

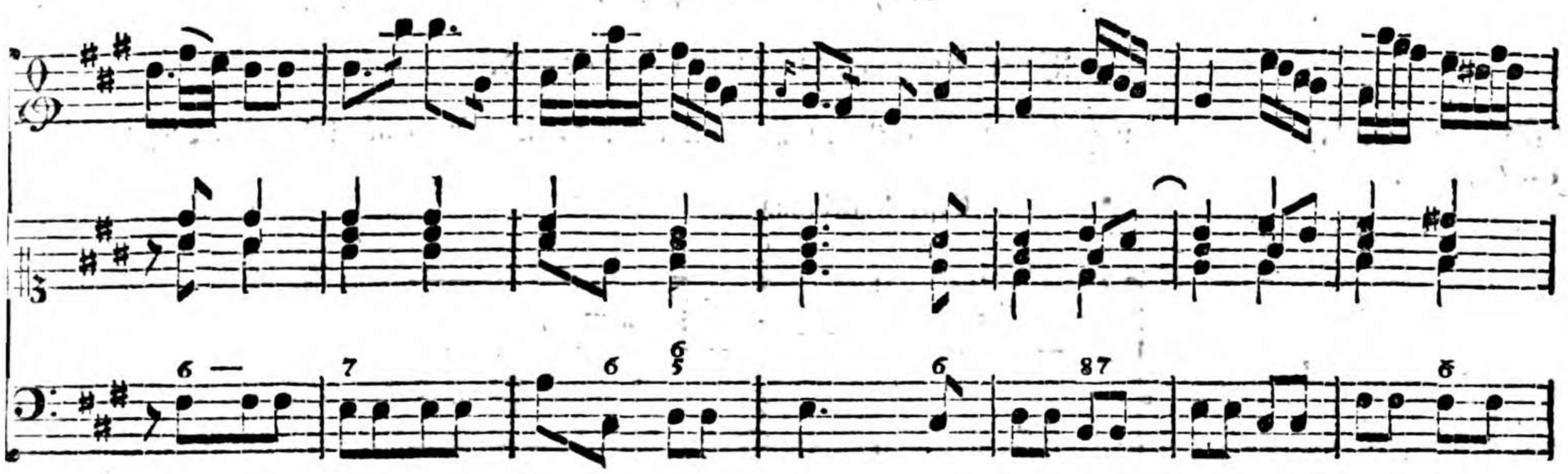


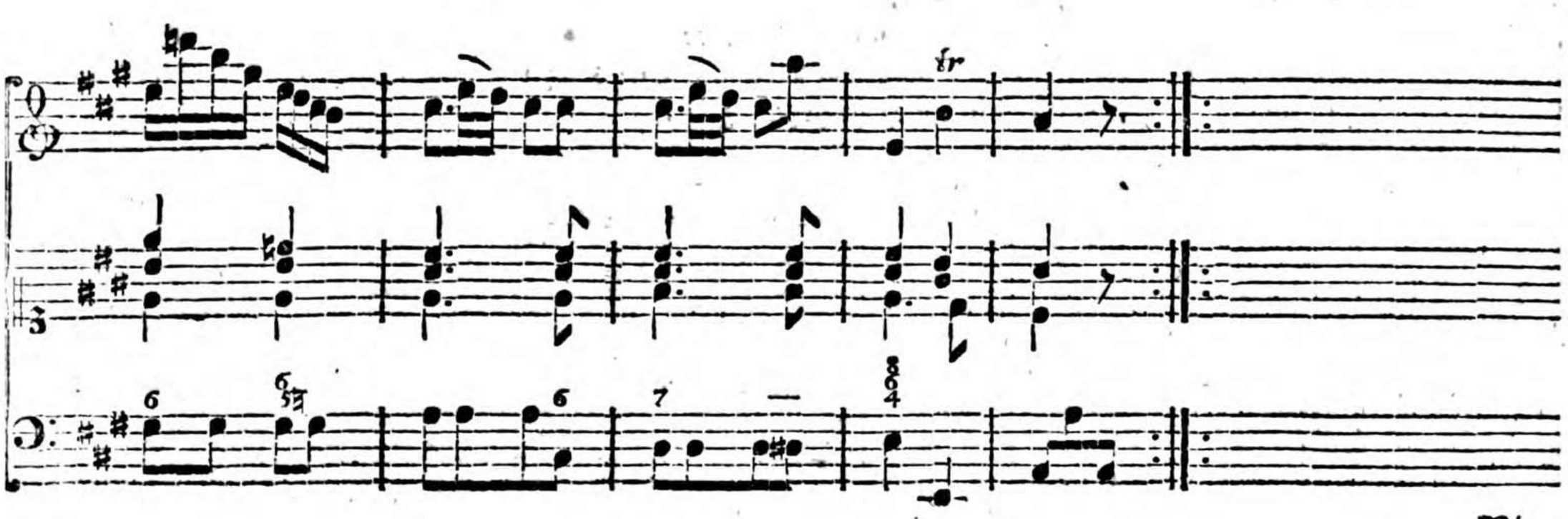
Vor Tonschlüssen nimmt man beym Dominantenaccord die Septime auch ohne Andeutung.

Zu dem Septimenaccord.

Poco vivace.







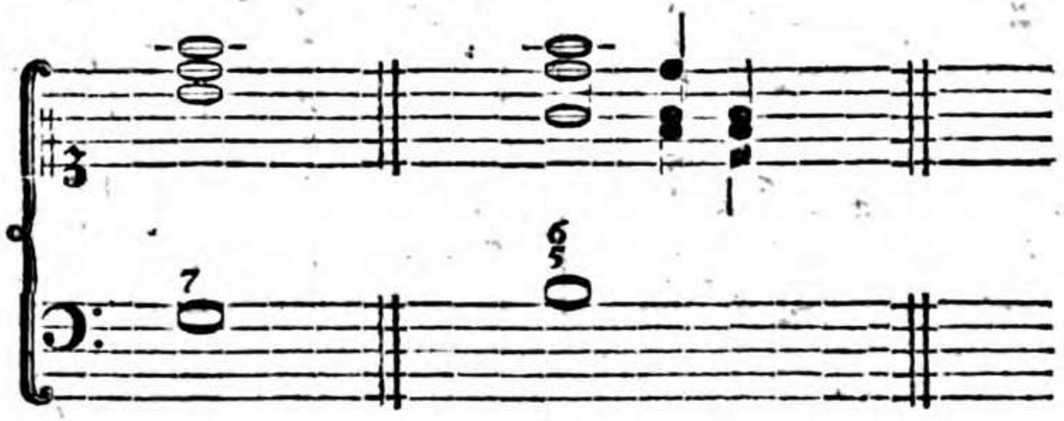
Vier-

Vierzehntes Capitel.

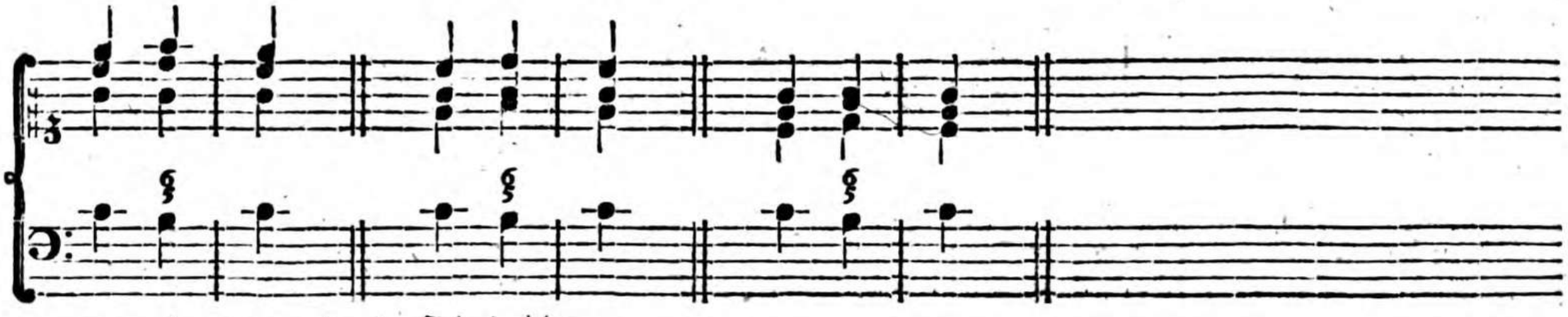
Von dem Sextquintenaccord.

Dieser Accord ist die erste Umkehrung des wesentlichen Septimenaccords, wenn man nämlich dessen Terz zum Basse macht.

Erste Umkehrung.



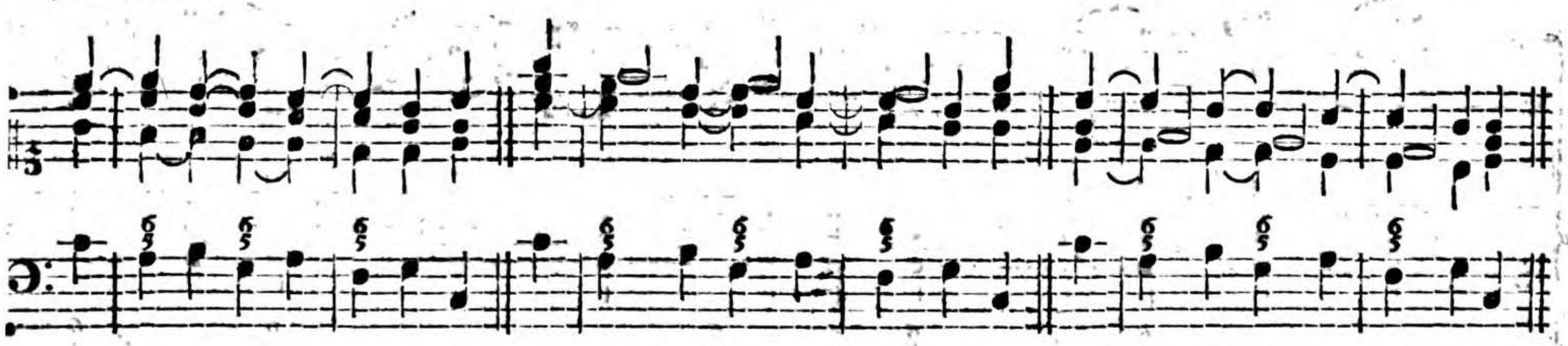
Seine Intervalle sind die Sexte, die Quinte, und die Terz. Er wird durch $\frac{6}{5}$ angedeutet, die Terz wird nur in nöthigen Fällen dazu gesetzt. Die Quinte, welche in diesem Accord die Stelle der Septime vom Grundton einnimmt, und also eine Dissonanz ist, muß vorbereitet und aufgelößt werden. Dieses letzte geschieht, wie bey der Septime, einen Grad abwärts, in dem der Baß einen Grad in die Höhe geht. z. B.



Die falsche Quinte kann man frey anschlagen.

Dieser

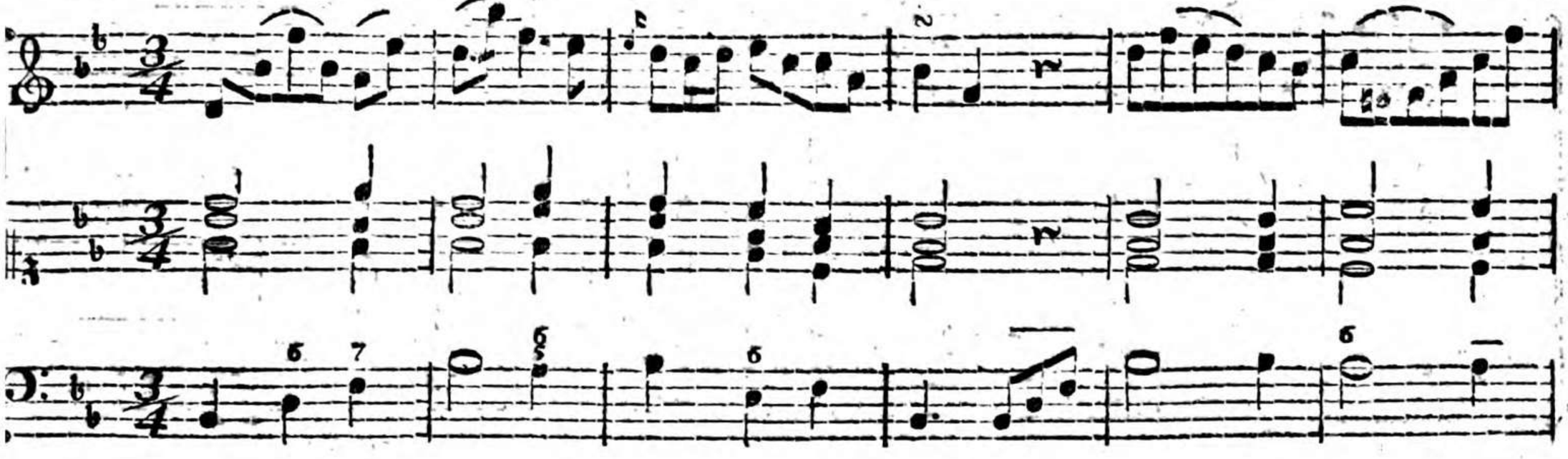
Dieſer Accord kommt öfters über Baßnoten vor, die um eine Terz fallen und eine Secunde ſteigen. Man verfährt abey wie folget.

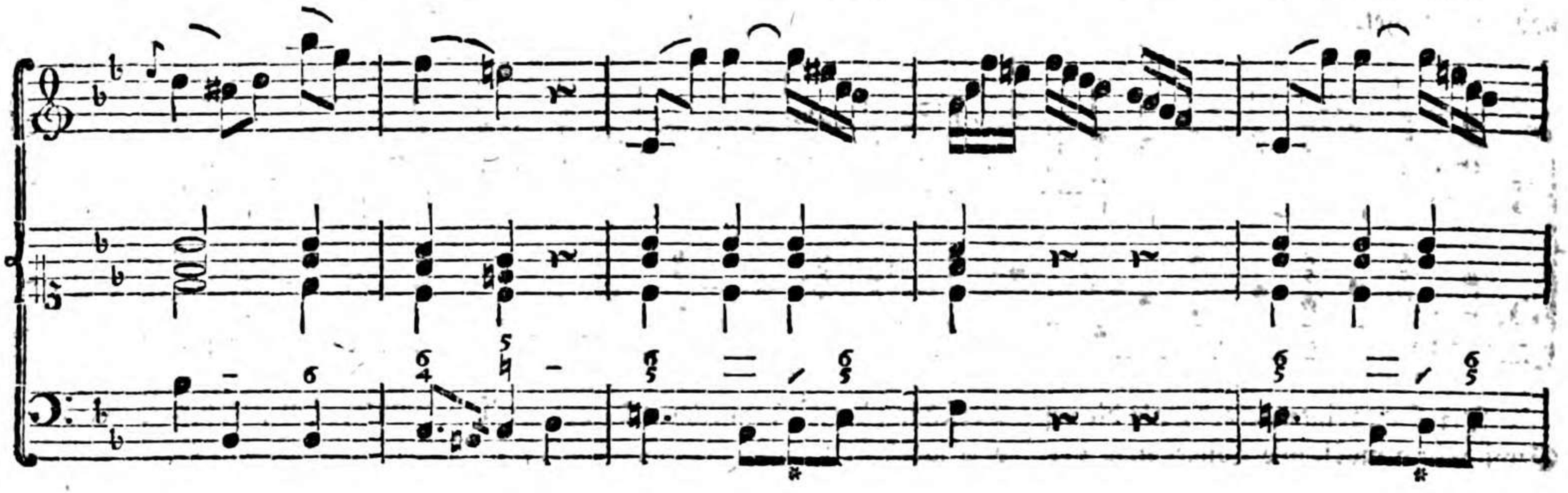


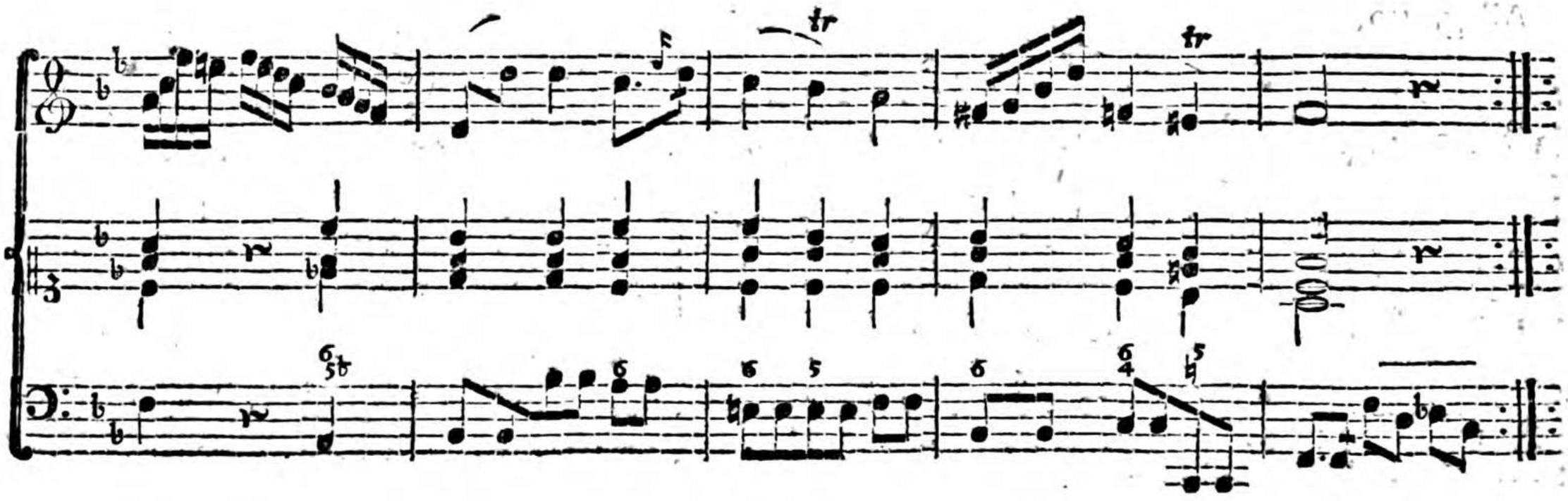
Der Sextquintenaccord, als die erſte Verſetzung des Septimenaccords auf der Dominante, hat ſeinen Siß auf dem Semitonium modi, die Tonart mag hart, oder weich ſeyn.

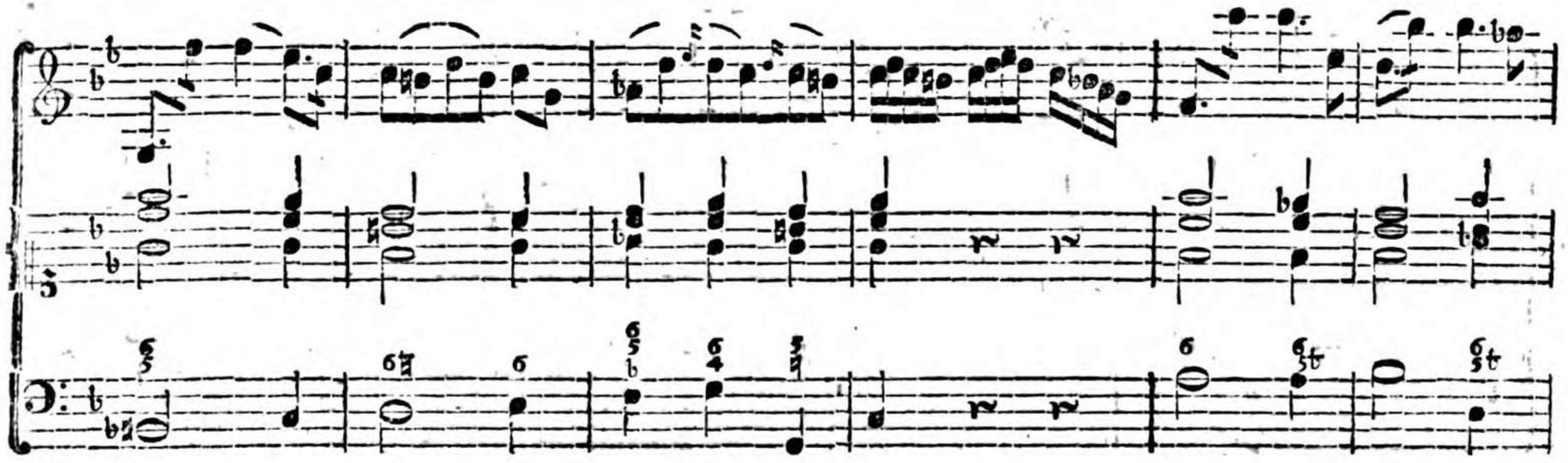
Zu §.

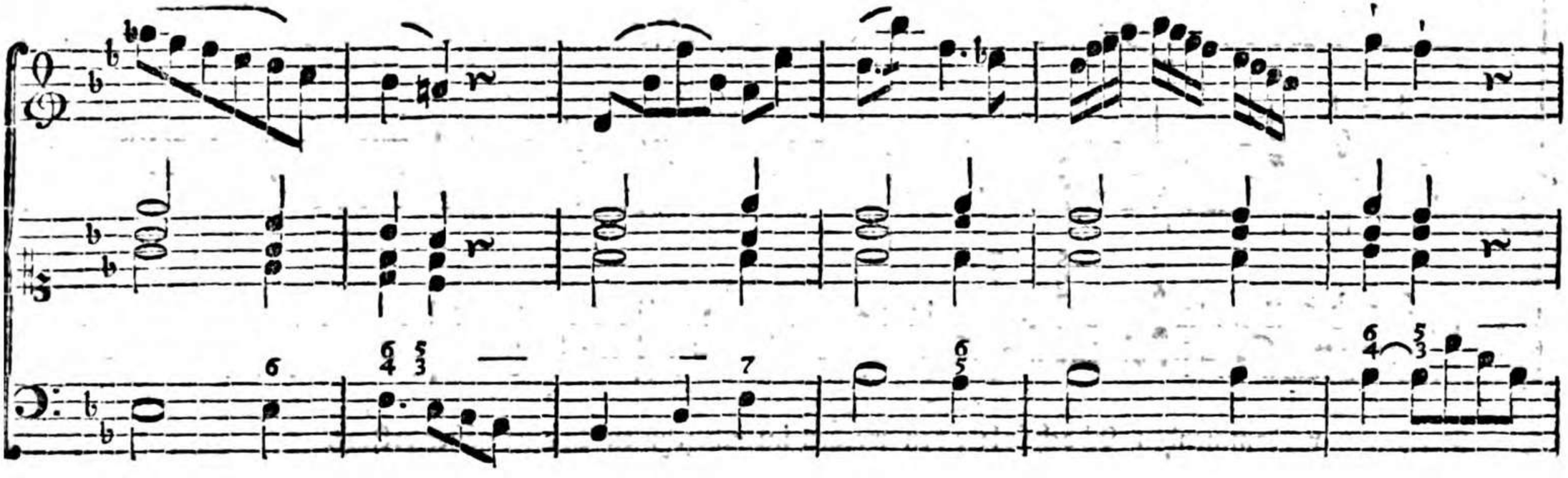
Allegretto.

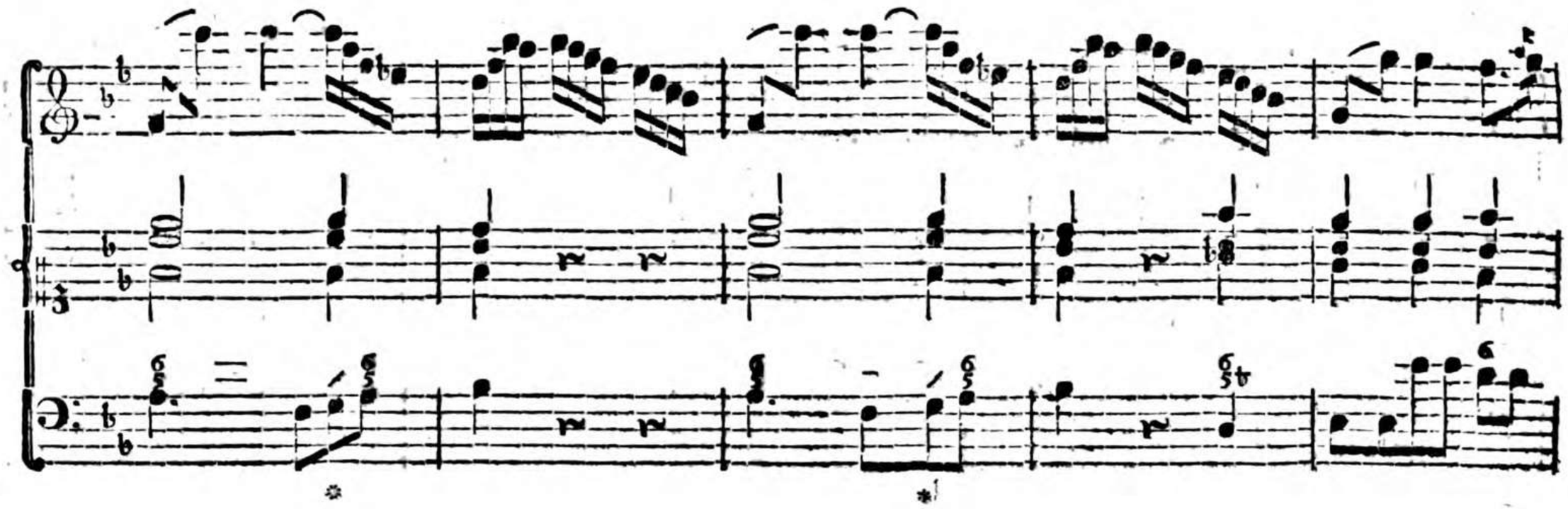


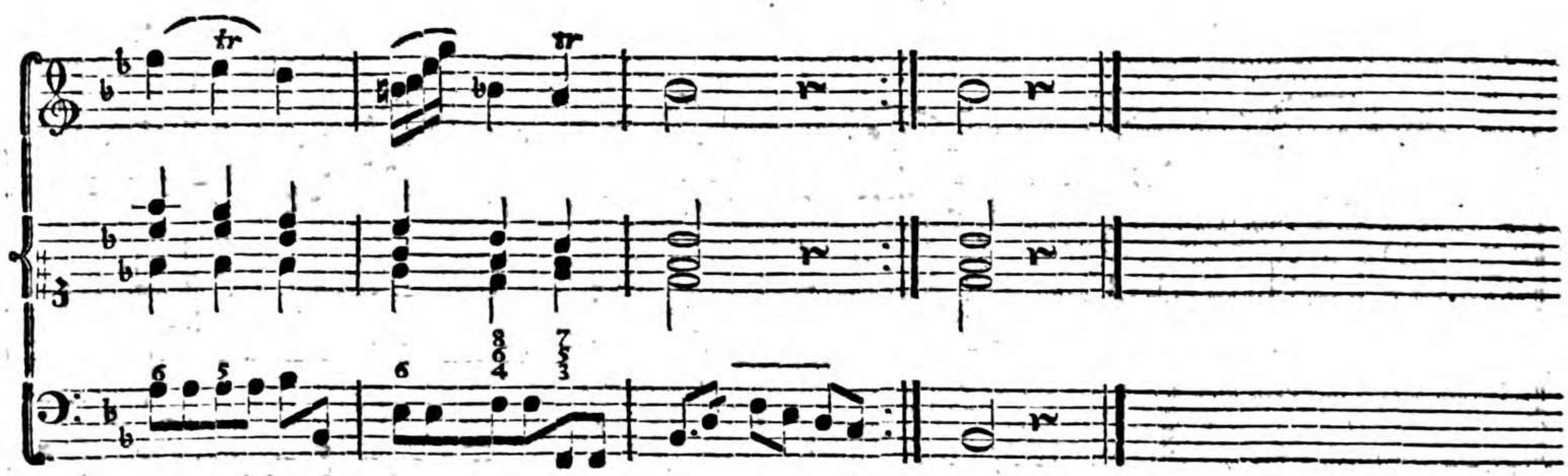












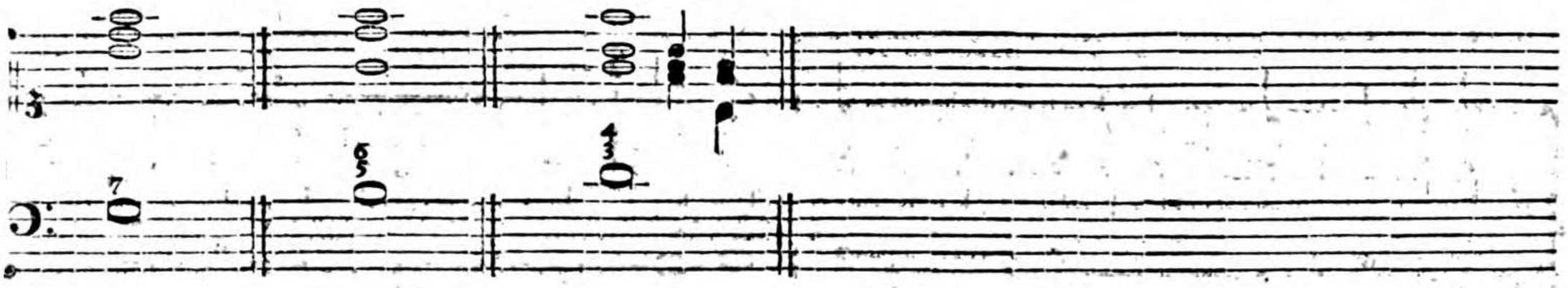
Die bey * vorkommenden Wechſelnoten werden im achtzehnten Capitel näher erklärt.

Funfzehntes Capitel.

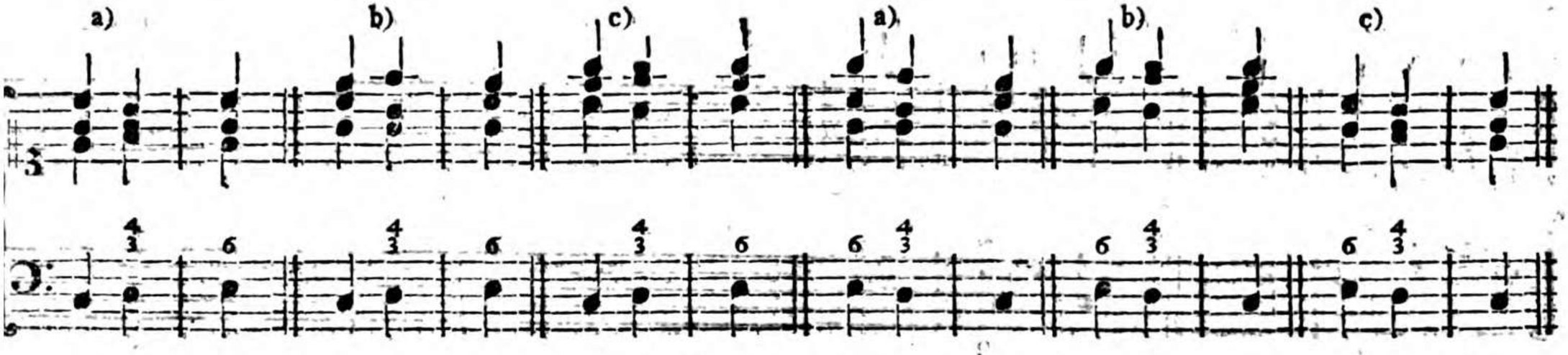
Von dem Terzquartenaccord.

Dieſer Accord entſteht durch die zweyte Umkehrung, oder Verwechſelung des eigentlichen Septimenaccords, wenn man deſſen Quinte zum Baß macht.

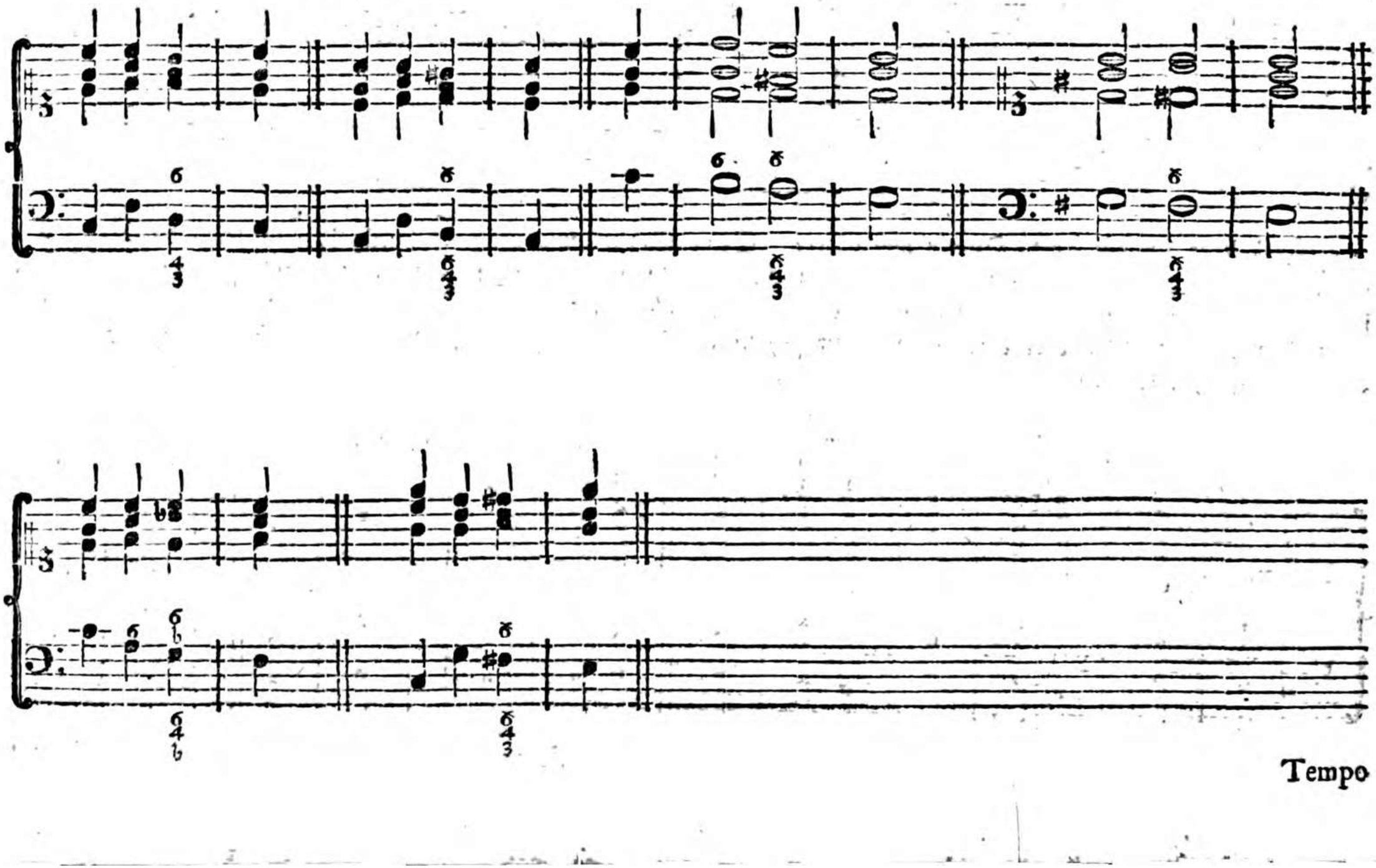
Zweyte Umkehrung.



Er beſteht aus der Terz, Quarte und Sexte. Seine Bezeichnung geſchieht durch $\frac{4}{3}$, auch wohl durch 6. Da die Terz hier die Stelle der Septime von dem eigentlichen Grundton einnimmt, ſo iſt ſie folglich diſſonirend, und muß auch ſo behandelt werden. Die Auflöſung derſelben geſchieht einen Grad unter ſich, indem der Baß entweder einen Grad über ſich in den Sextenaccord, oder einen Grad unter ſich in den Dreyklang ſchreitet. Beyde Fälle ſieht man in allen drey Lagen bey a) b) und c).



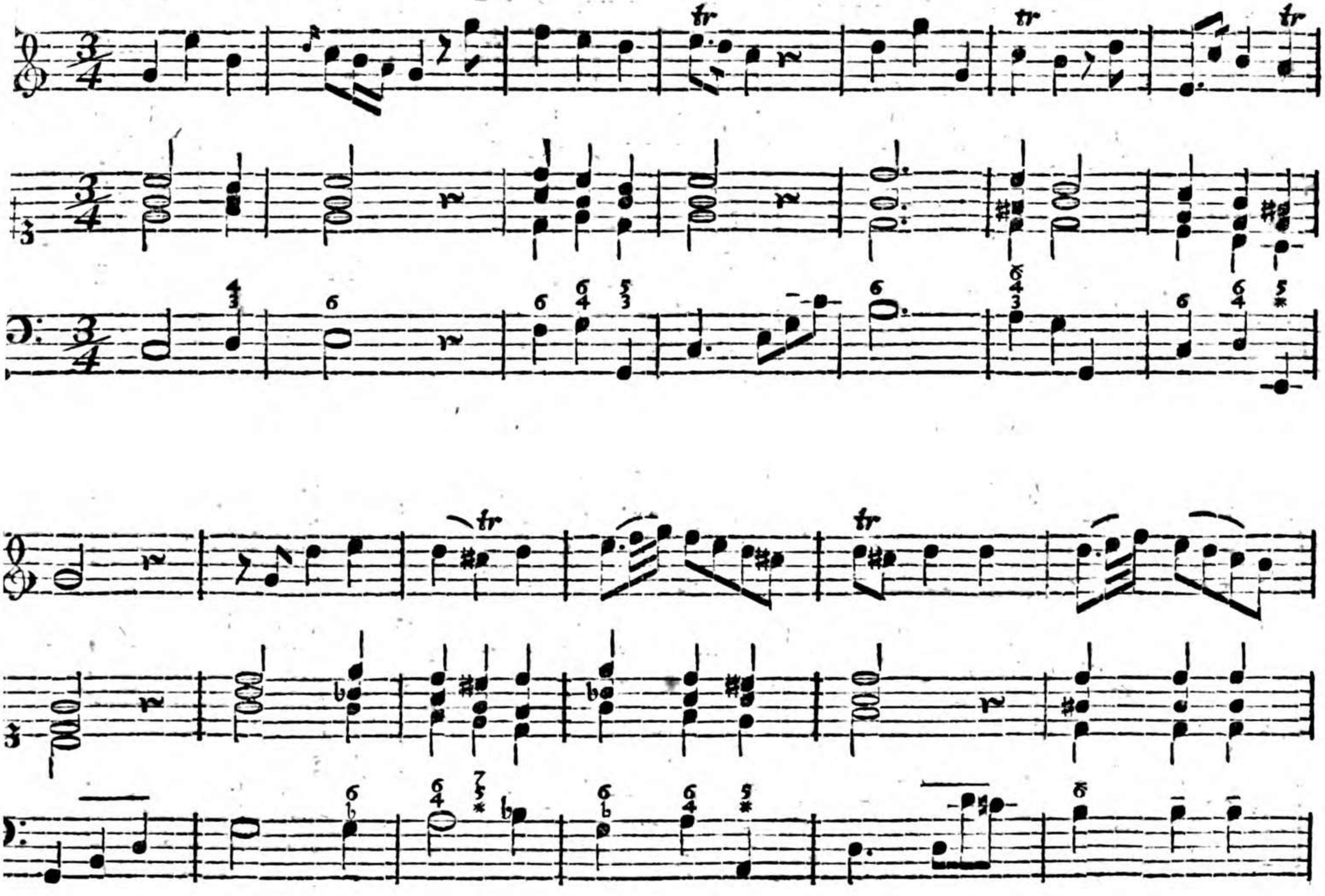
Dieser Accord hat seinen Sitz auf der Secunde modi, so wohl in der harten, als weichen Tonleiter. Dieses ist der Accord mit der großen Sexte und kleinen Terz, zu welchem bisweilen auch ohne Andeutung, die Quarte genommen werden kann, und dessen schon im eilften Capitel gedacht worden ist. Dieses findet auch statt, wenn außer der eigentlichen Tonleiter eine große Sexte mit der kleinen Terz vorkommt, und darauf der Baß einen Grad unter sich in den Dreyklang tritt, wie aus folgenden Beyspielen mit mehreren zu sehen ist. Die Bezifferung, wie sie eigentlich seyn sollte, steht unter, und die nicht ganz ungewöhnliche über den Baßnoten.

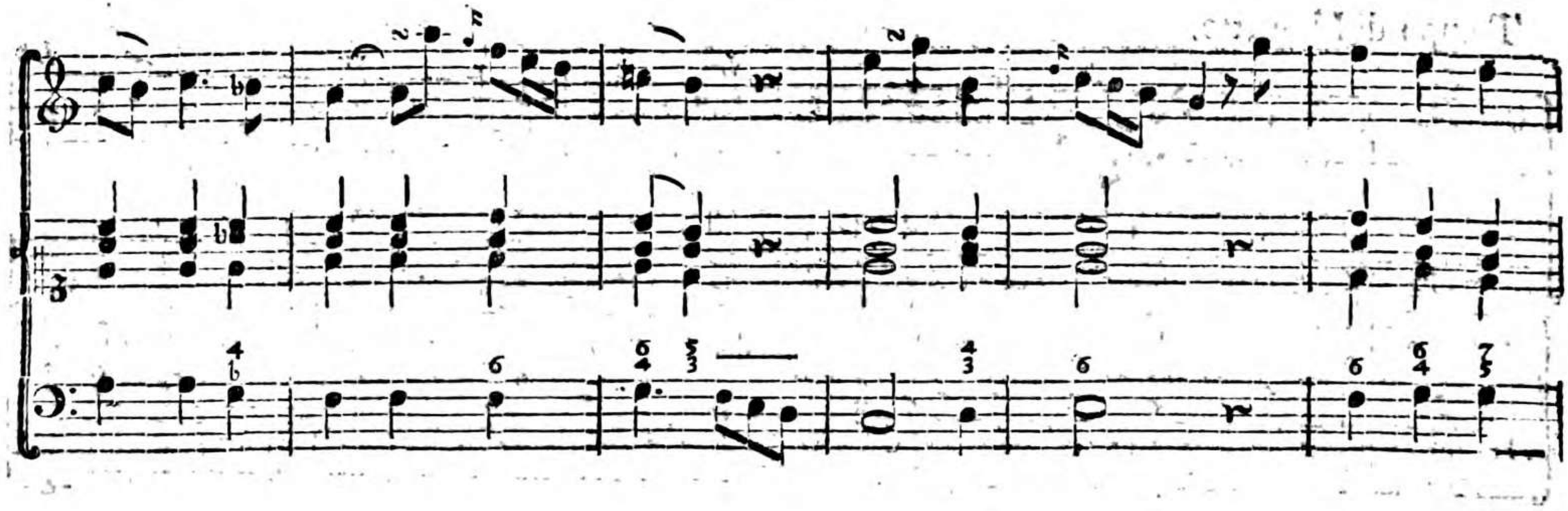


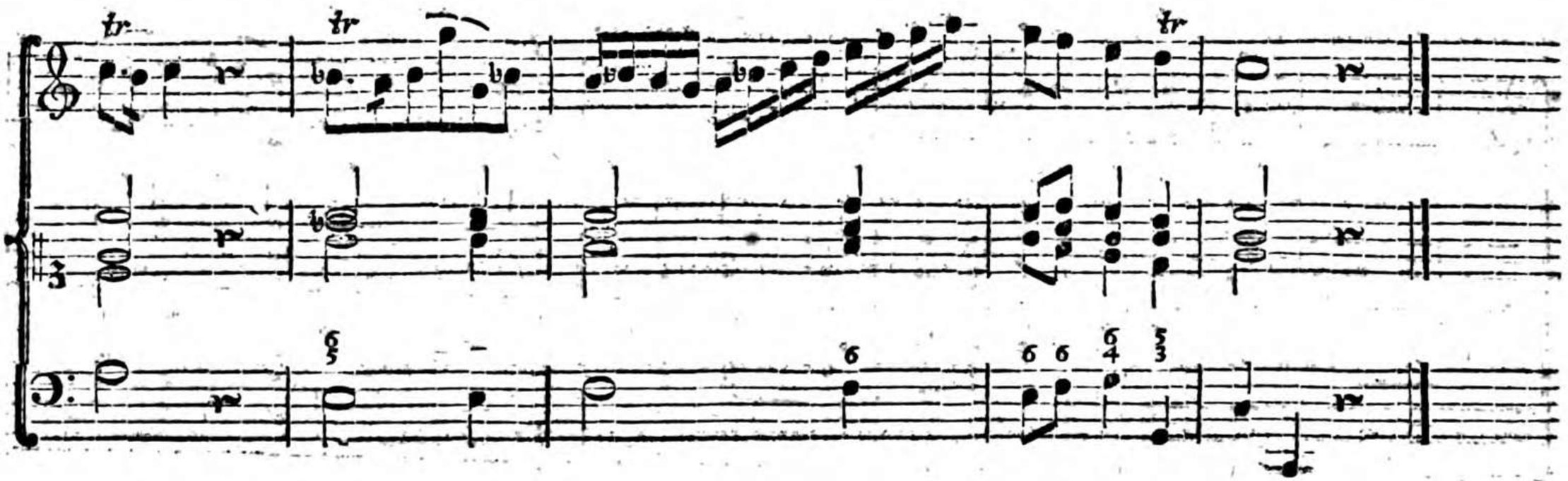
Tempo

Zu 1.

Tempo di Minuetto.





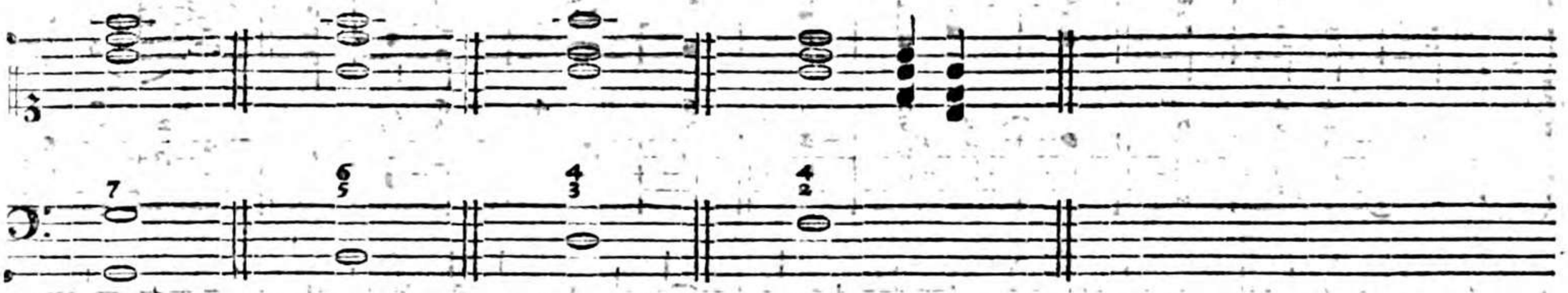


Sechzehntes Capitel.

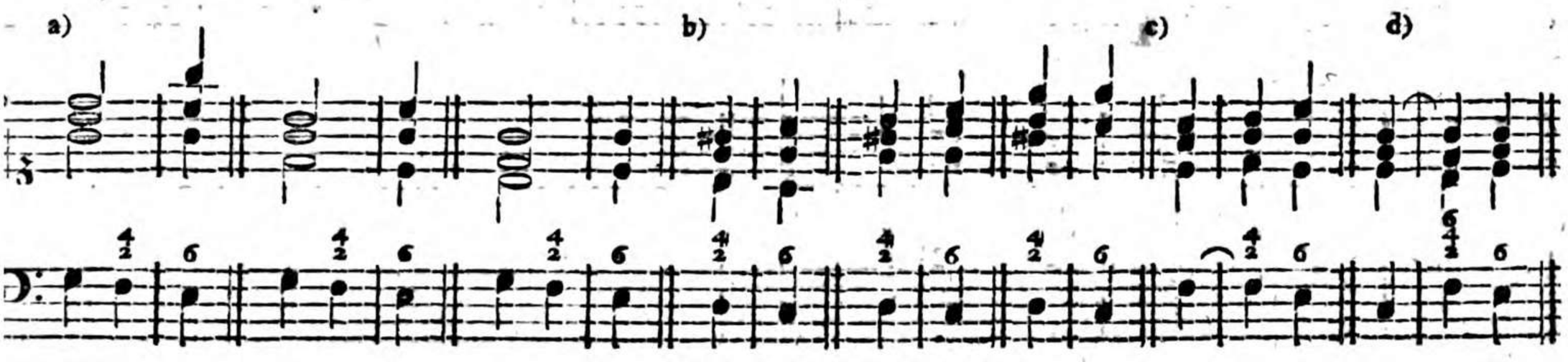
Von dem Secundenaccord.

Der Secundenaccord entsteht aus der dritten Umkehrung des Septimenaccords, wenn man die Septime selbst zum Basse macht.

Dritte Umkehrung.

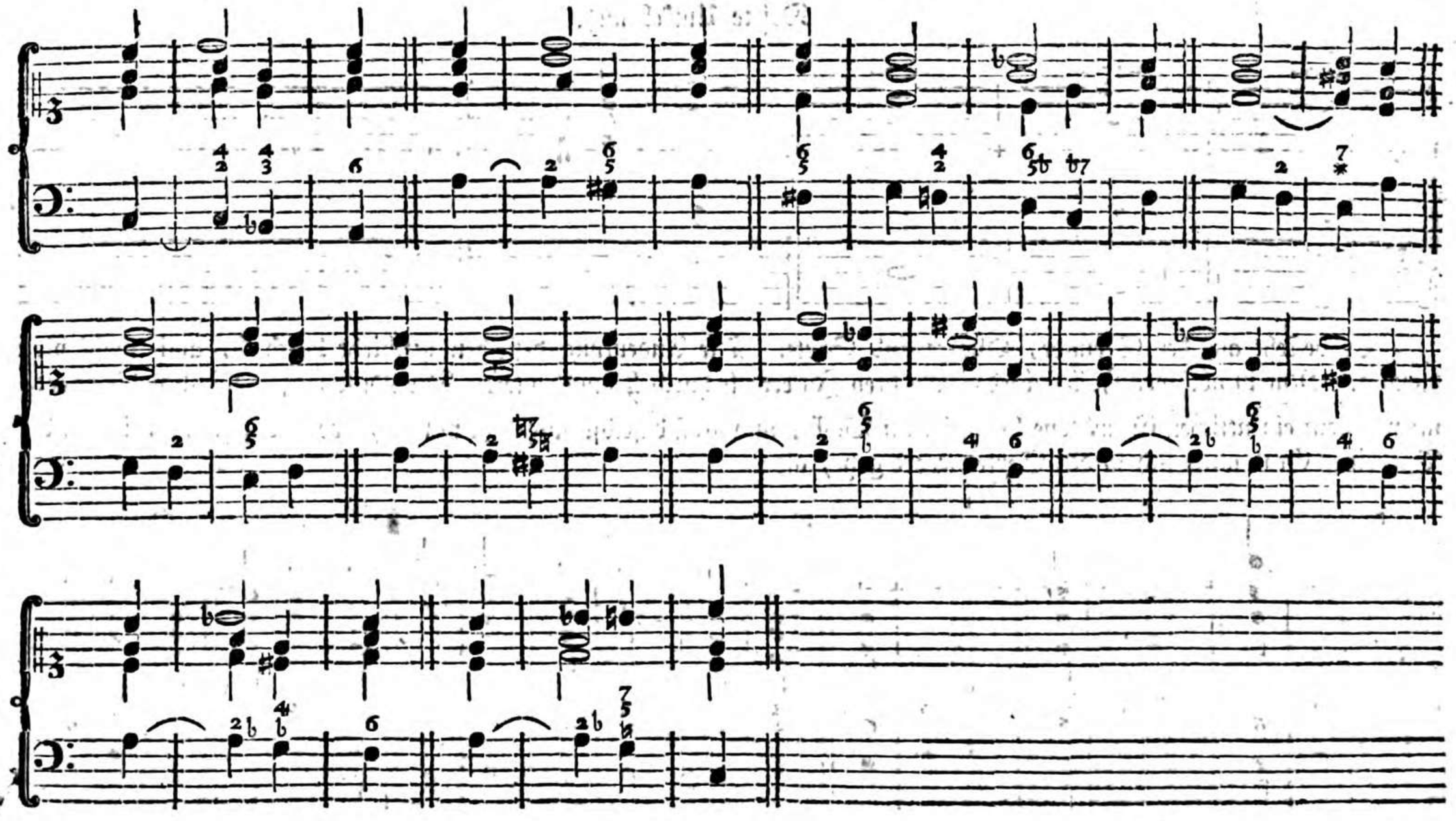


Er besteht aus der Secunde, Quarte und Sexte. Die Andeutung desselben geschieht durch $\frac{4}{2}$, auch wohl bloß durch 2. Nur in nöthigen Fällen werden alle drey Intervalle durch $\frac{6}{4}$ angedeutet. Die Dissonanz, nämlich die Septime von dem eigentlichen Grundtone liegt hier im Basse, und muß daselbst aufgelößt werden, welches geschieht, indem der Baß einen Grad unter sich in den Sextenaccord geht, als:



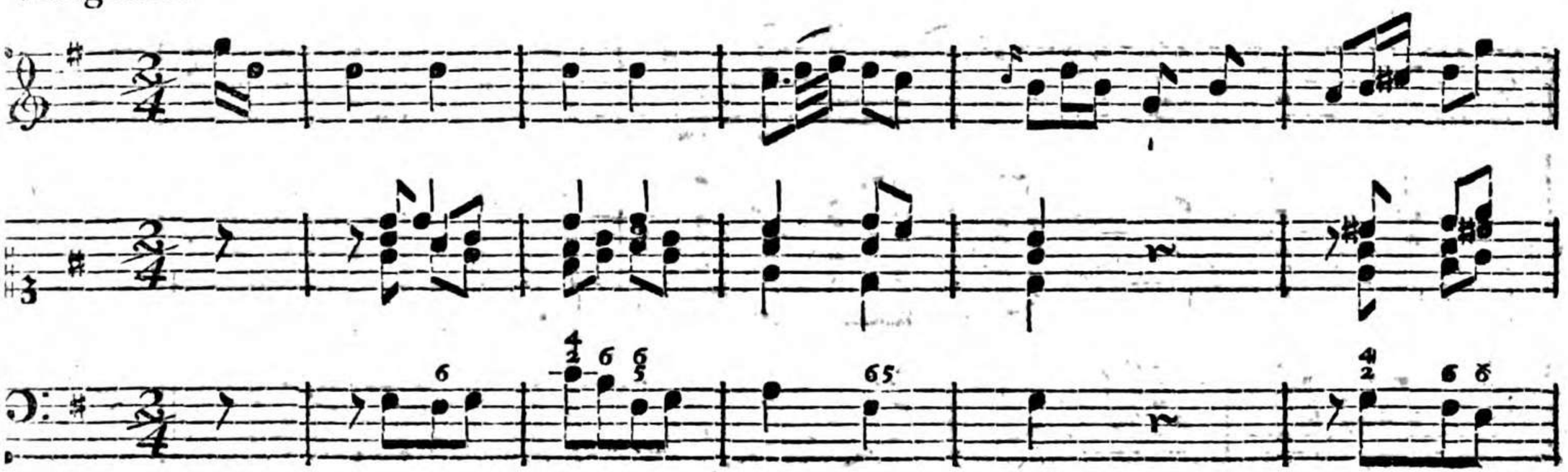
Dieser Accord kommt auf der Quarte modi in beyden Tonarten vor, wie in vorstehenden Beyspielen bey a) und b) zu sehen ist. Mehrentheils ist die Baßnote, als die Dissonanz gebunden und dadurch vorbereitet c). Liegt aber die Secunde schon in den Oberstimmen, wie bey d) so kann der Baß frey eintreten.

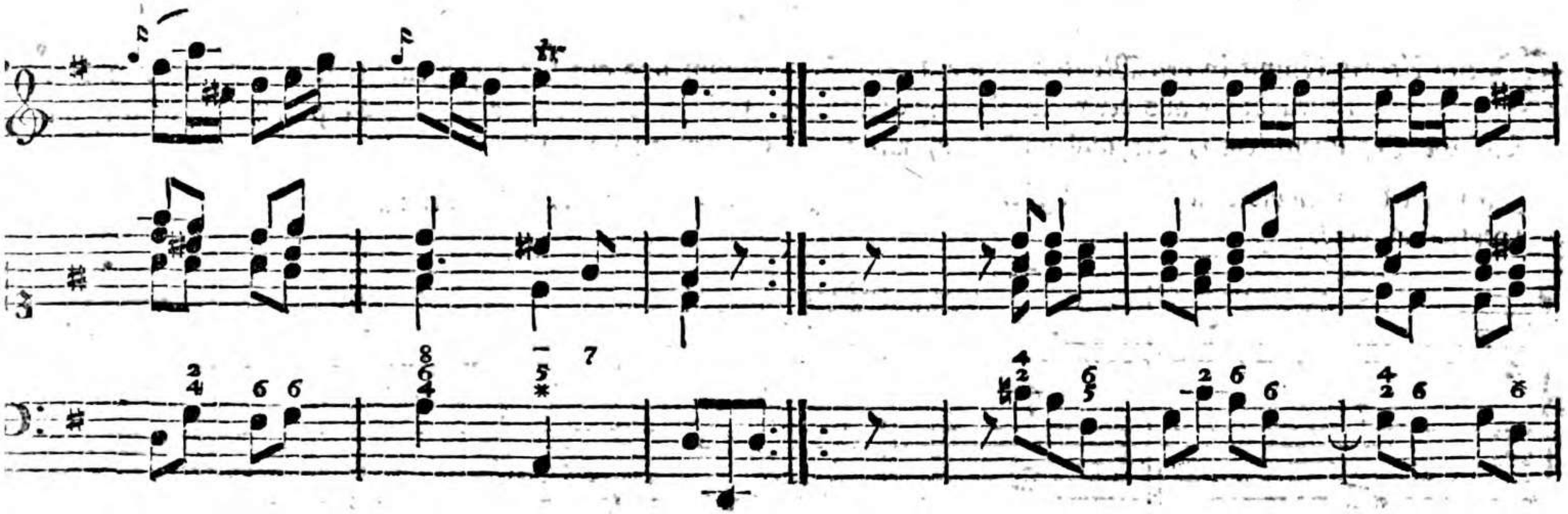
Die Auflösung des Secundenaccords in die Sexte ist die natürlichste und gewöhnliche; daß sie aber auch in andere Accorde geschehen könne, darüber mögen folgende Beyspiele von C. P. E. Bach zum Beweise dienen, wobey zu merken ist, daß in allen Fällen der dissonirende Baßton sich unverändert einen Grad abwärts auflößt.

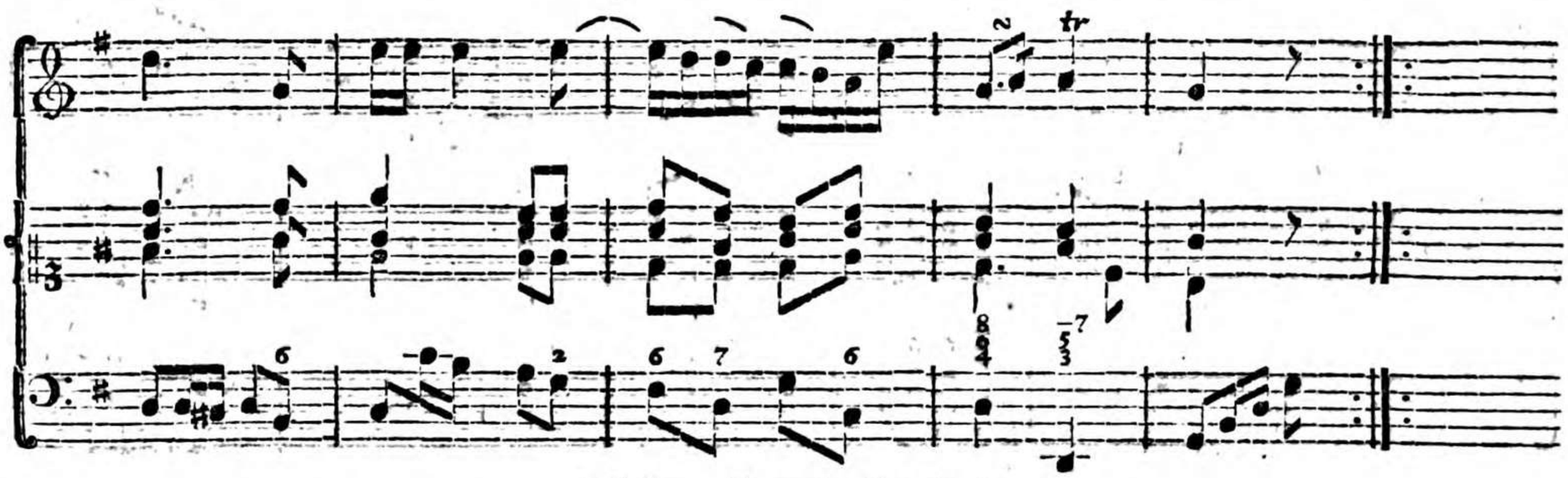


Alle-

Allegretto.







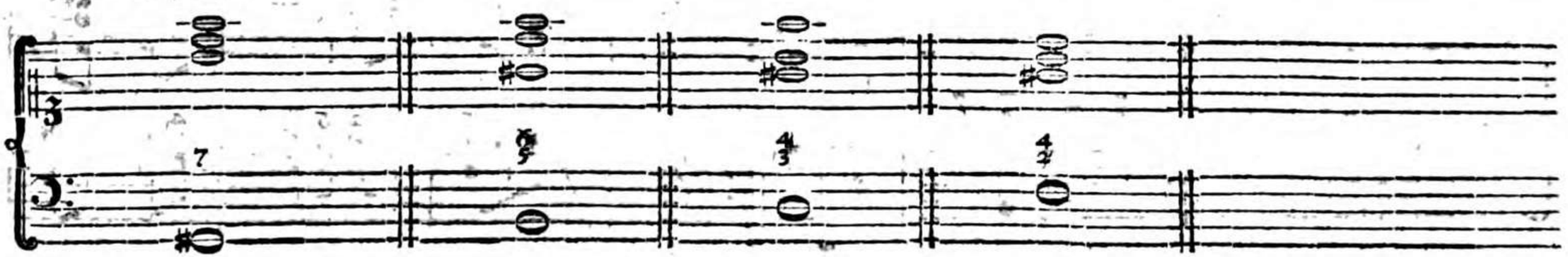
Siebenzehntes Capitel.

Von dem verminderten Septimenaccord.

§. 1.

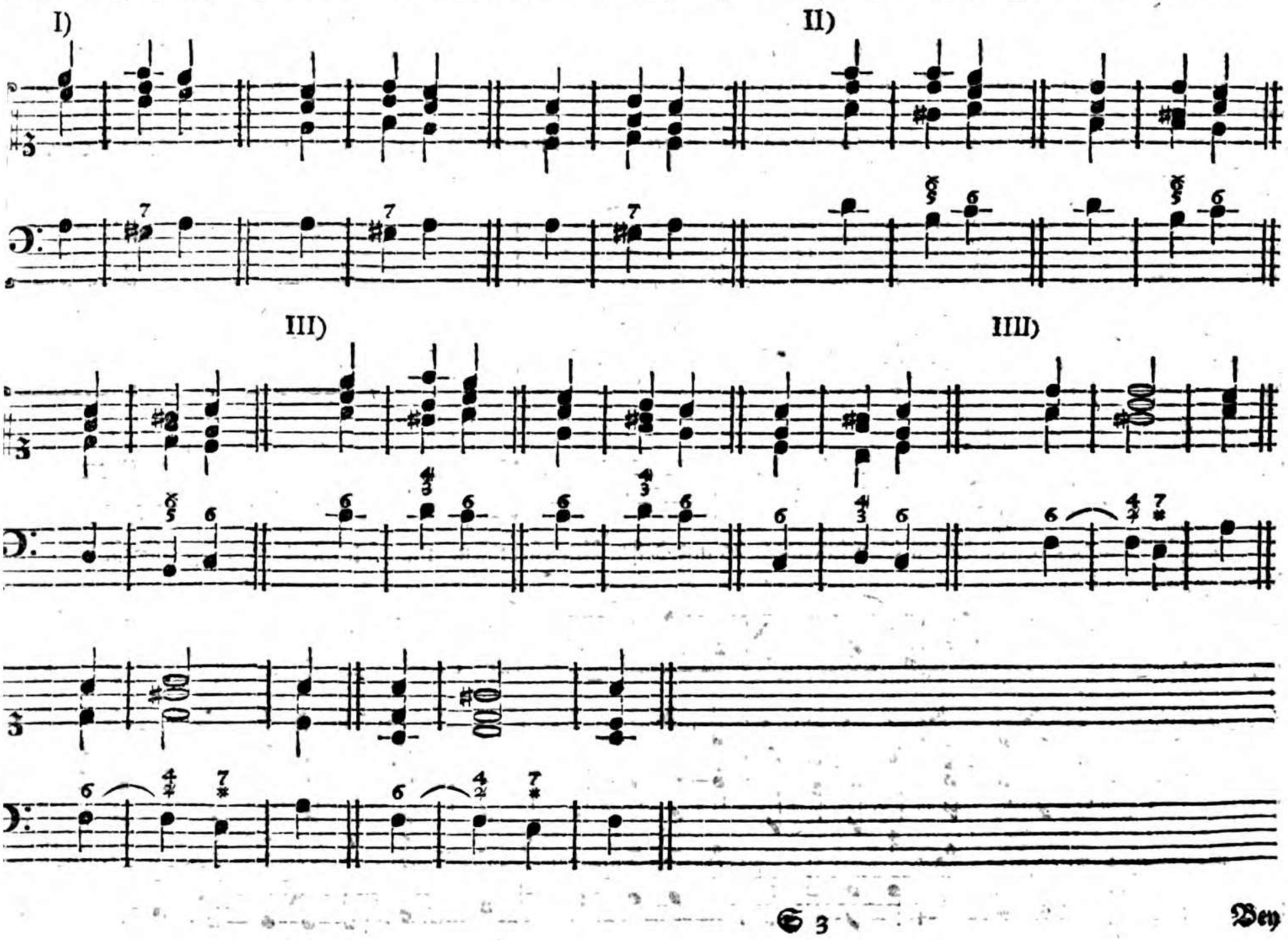
Dieser Accord kömmt in den Molltonarten auf dem Semitonium und auf der erhöhten Quarte modi vor, und besteht nebst dem Grundtone aus der verminderten Septime, falschen Quinte und kleinen Terz. Er läßt sich, wie der wesentliche Septimenaccord, dreymal umkehren, wie aus folgendem zu sehen ist.

Intervalle des verminderten Septimenaccords. Erste, Zweyte, Dritte Umkehrung.



§. 2.

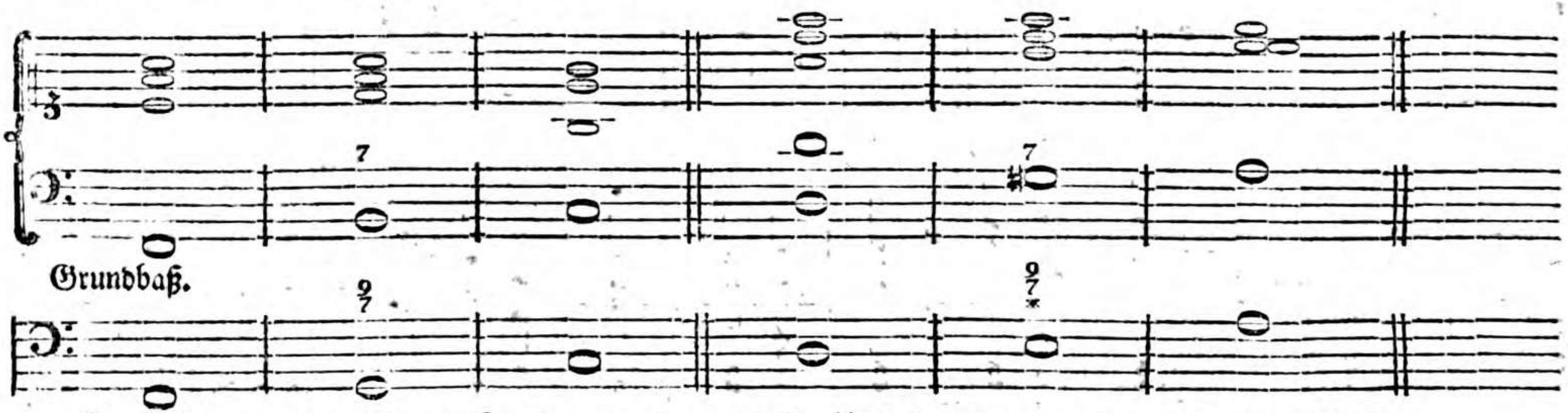
§. 2. Diese vier Accorde kommen mit und ohne Vorbereitung vor. Die Septime aber, und jedes Intervall welches in den Umkehrungen die Stelle derselben einnimmt, muß allezeit einen Grad abwärts aufgelößt werden, als:



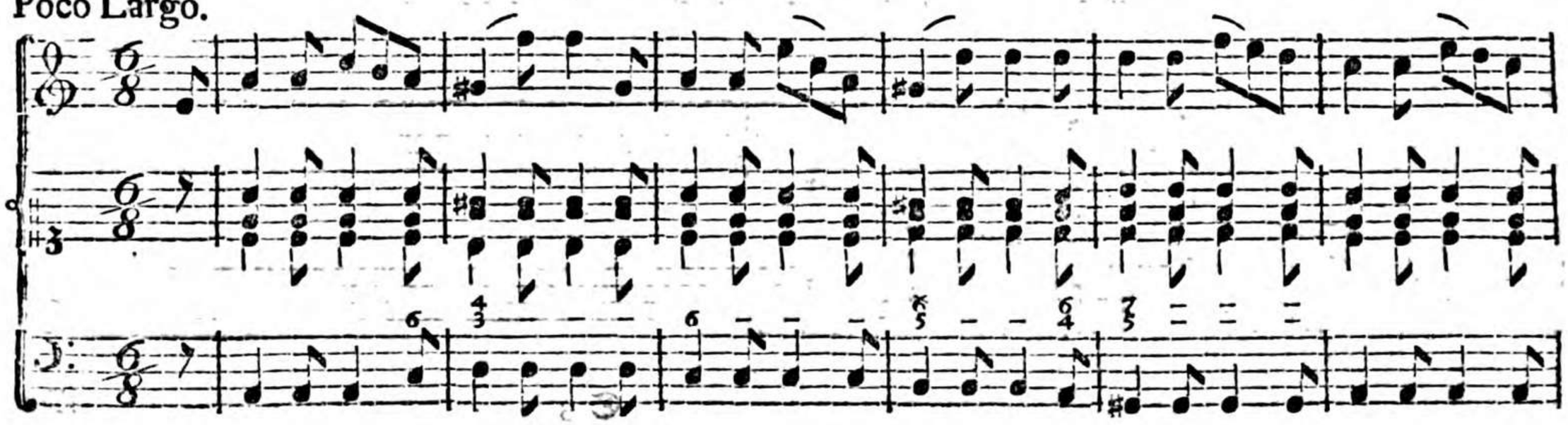
Bey I) ist dieser verminderte Septimenaccord selbst — bey II) der aus der ersten Umkehrung desselben entstehende $\frac{6}{5}$ Accord, worinnen die 5 die Stelle der 7 einnimmt — bey III) der aus der zweyten Umkehrung des ersten entstehende $\frac{4}{3}$ Accord, worinnen die 3 die Stelle der 7 einnimmt — und bey IIII) der $\frac{4}{2}$ Accord, welcher aus der dritten Umkehrung des ersten entsteht, und worinnen die 7 im Baßton liegt — in allen drey Lagen aufgelößt.

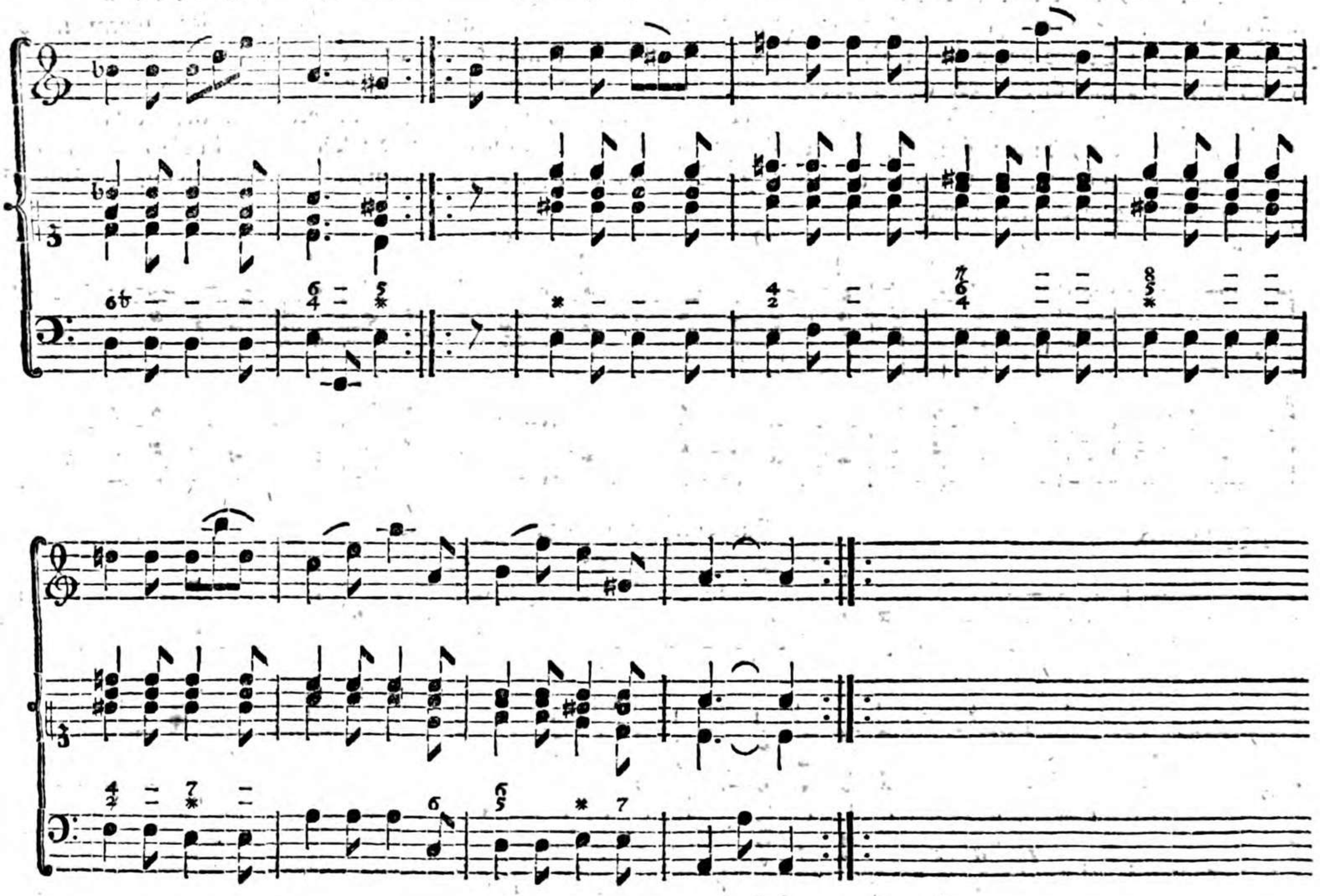
§. 3. Der Septimenaccord, welcher auf dem Semitonium der harten Tonart vorkommt, wird eben so behandelt wie der verminderte Septimenaccord.

In beyden Fällen ist nach **Kirnberger** die Septime nicht wesentlich, sondern eigentlich die None des wahren Grundtones, wovon er folgendes Beyspiel giebt.



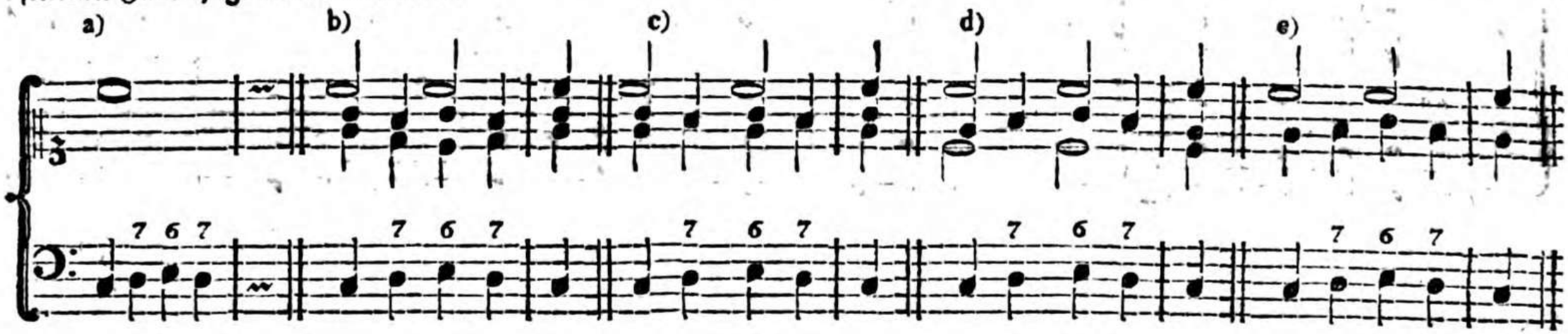
Zur Uebung des verminderten Septimenaccords und dessen Umkehrungen, mag folgendes Beyspiel dienen.

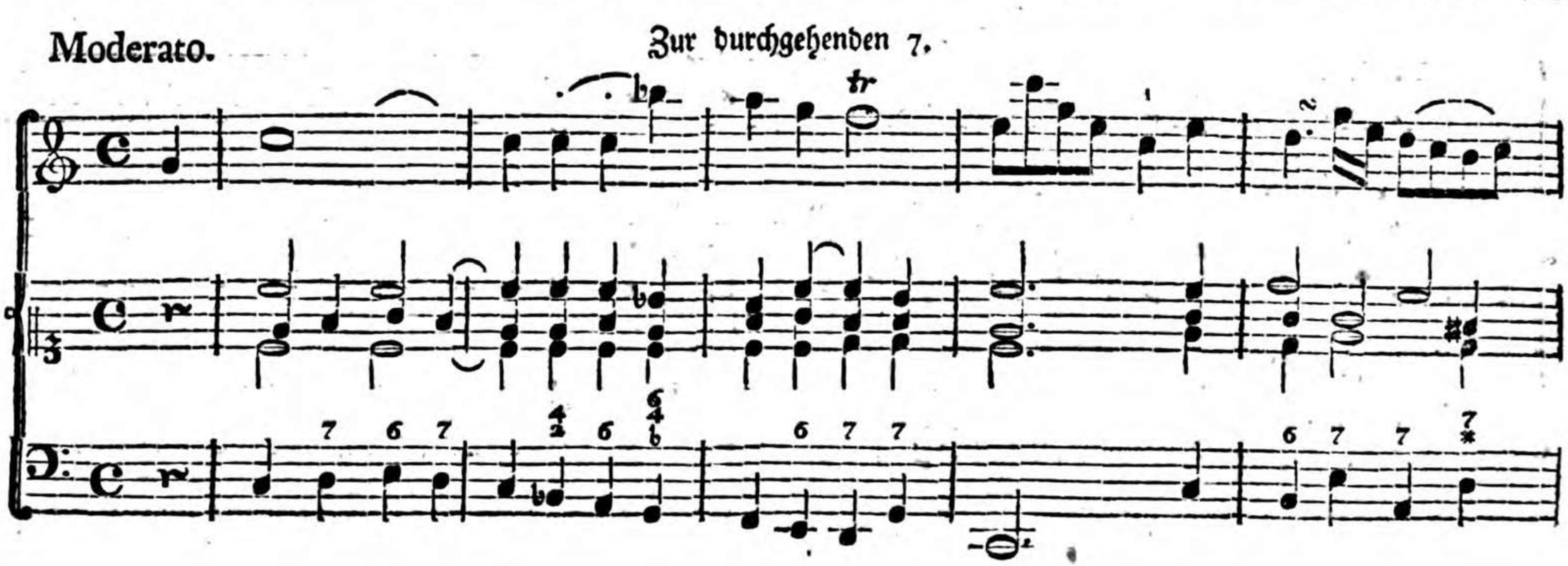


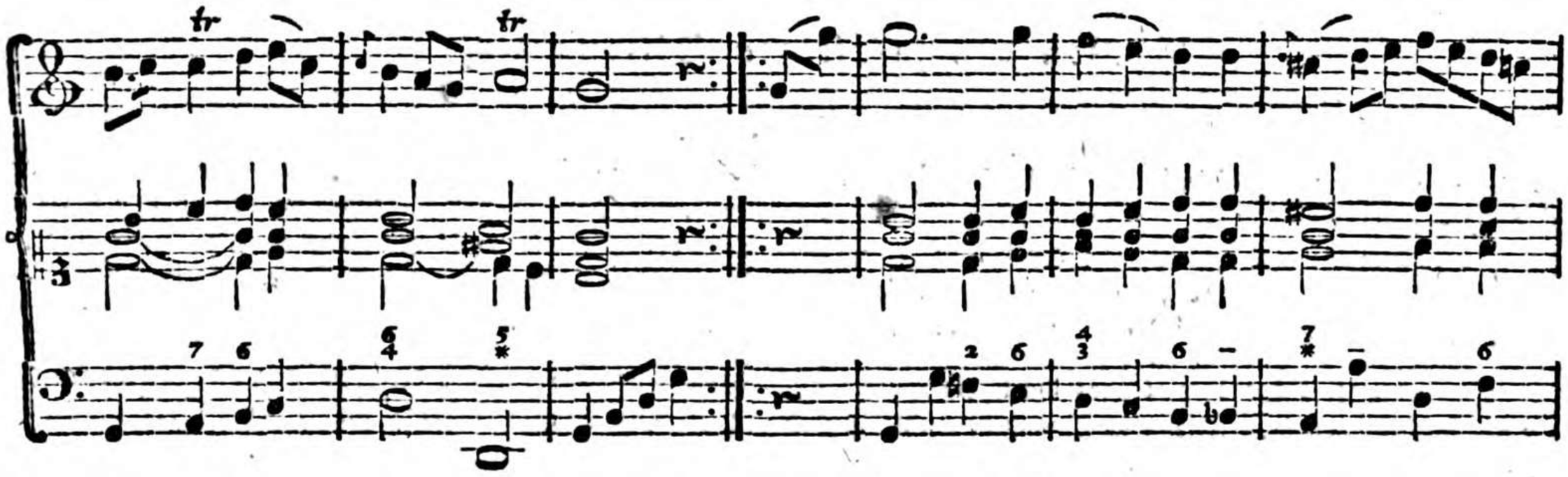


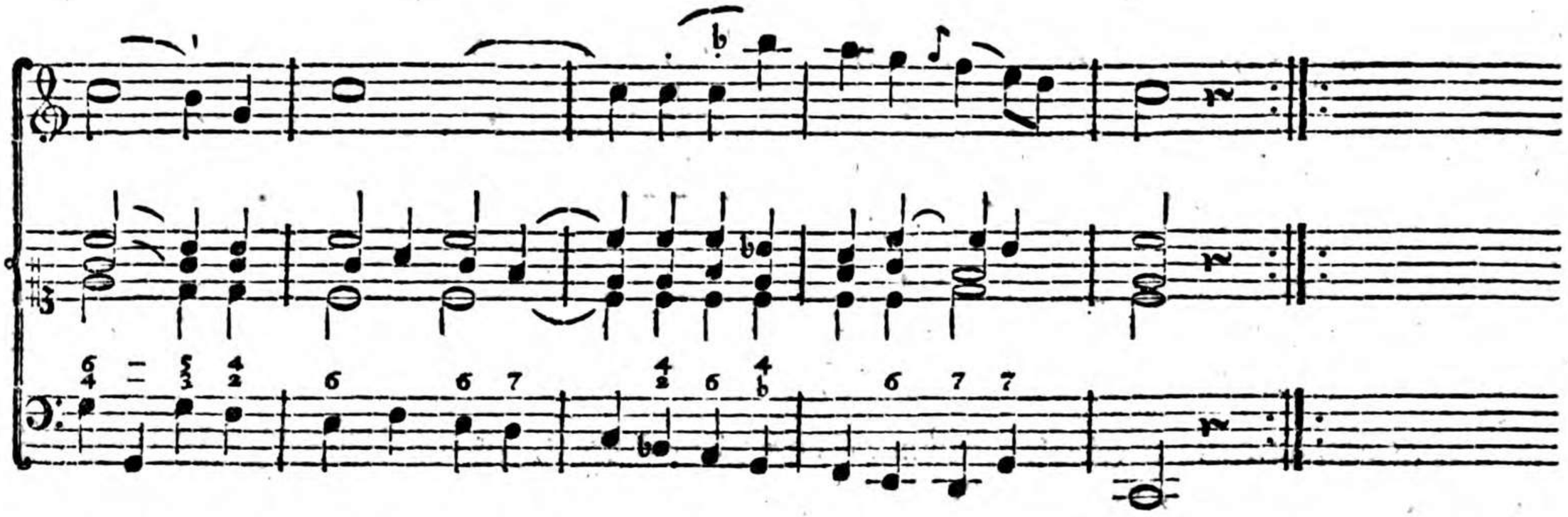
§. 4.

§. 4. Es giebt noch eine Septime die sich von den vorerwähnten Septimen dadurch unterscheidet, daß sie nicht aufgelößt wird. Sie entsteht, wenn der Baß von der Tonica drey Stufen auf und wieder abwärts steigt, indem in der Oberstimme die Octave liegen bleibt a). Diese Septime, die insgemein die durchgehende genennt wird, ob sie gleich besser die liegende oder aushaltende mit durchgehendem Basse zu benennen wäre, bleibt unaufgelößt. Die Behandlung dieser Septime findet man bey b) c). Die bey d) wo die Septime verdoppelt ist, welches in diesem Falle statt findet, da der Baß eigentlich durchgeht, ist die beste. Bey geschwinder Bewegung ist die dreystimmige Begleitung e) am besten. Die Quinte kann zu dieser Septime, ohne Fehler zu machen, nicht, oder doch nur bey äußerst seltenen Fällen, genommen werden.






fr
fr



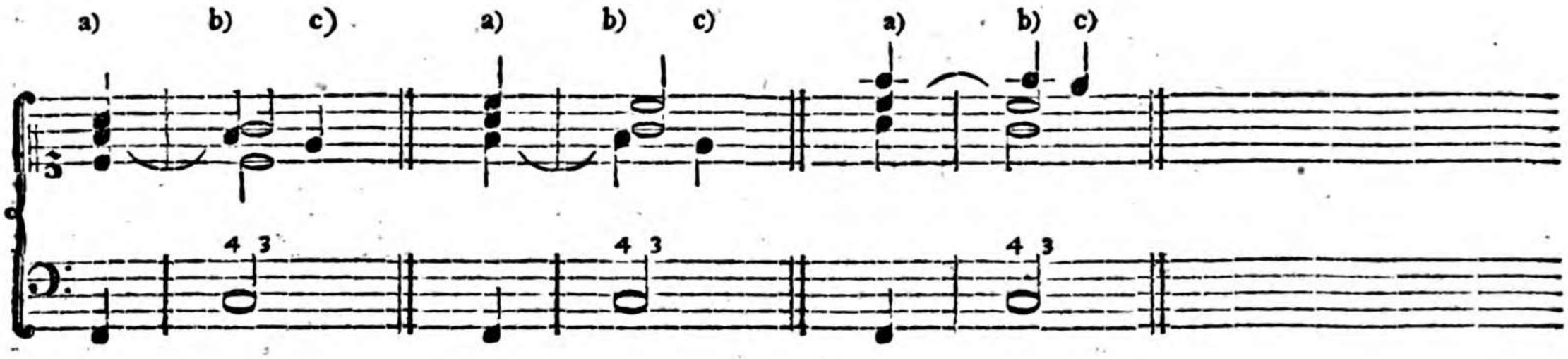
Achtzehntes Capitel.

Von den zufälligen Dissonanzen.

§. 1.

Hierunter werden alle diejenigen dissonirenden Intervalle und Accorde verstanden, die so wohl bey den consonirenden Dreyklängen und deren Umkehrungen, als auch bey dem wesentlich dissonirenden Septimenaccord und dessen Umkehrungen gleichsam als Vorhalte der darauf folgenden eigentlichen Harmonie gebraucht werden, nachdem sie in dem vorhergehenden Accord gelegen haben. So kann jedes Intervall des Dreyklanges durch einen Vorhalt auf — zurückgehalten werden, nämlich die 3 durch die 4, die 5 durch die 6, und die 8 durch die 9.

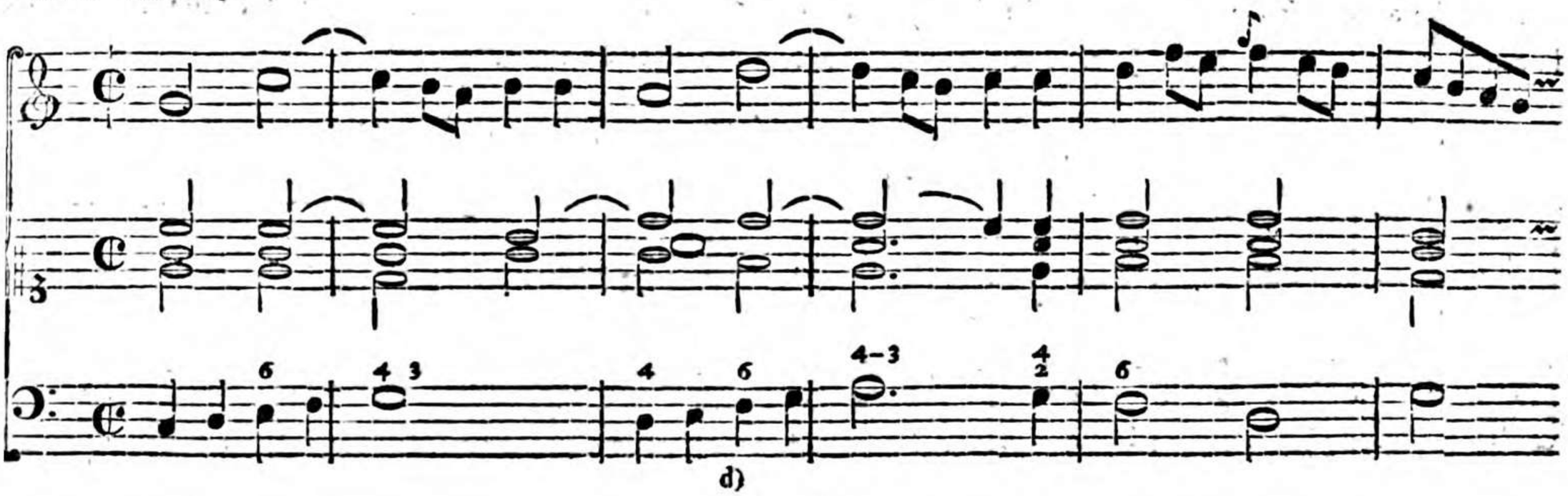
Wenn die Terz des Dreyklanges durch die Quarte aufgehalten wird, so entsteht der Quintquartenaccord, welcher aus $\frac{8}{5}$ besteht. Die Bezeichnung davon ist 4 3 oder $\frac{5}{4}3$. Die Quarte als eine zufällige Dissonanz, muß, wie eine jede andere zufällige Dissonanz auf dem schlechten Takttheil vorbereitet a) auf dem folgenden guten Takttheil liegen oder anschlagen b) und auf dem folgenden schlechten Takttheil aufgelößt werden c).



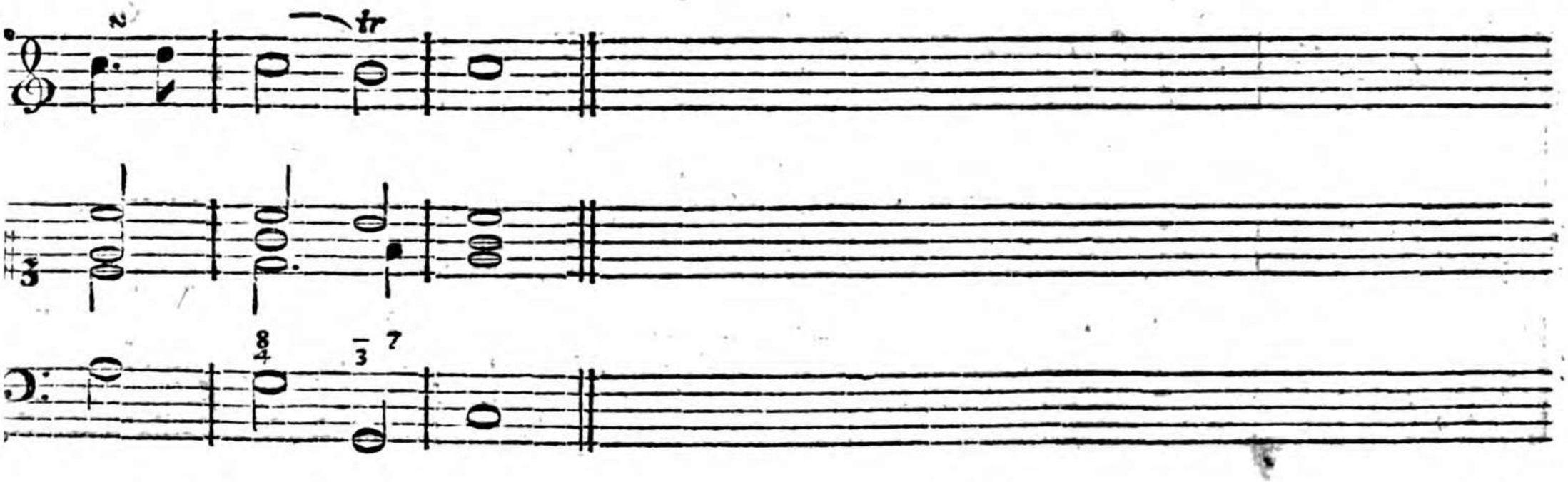
Die Auflösung der Quarte geschieht bisweilen auf einer andern Baßnote, als derjenigen worüber die Quarte steht, wie aus folgendem Beyspiel bey d) zu sehen ist.

Alla

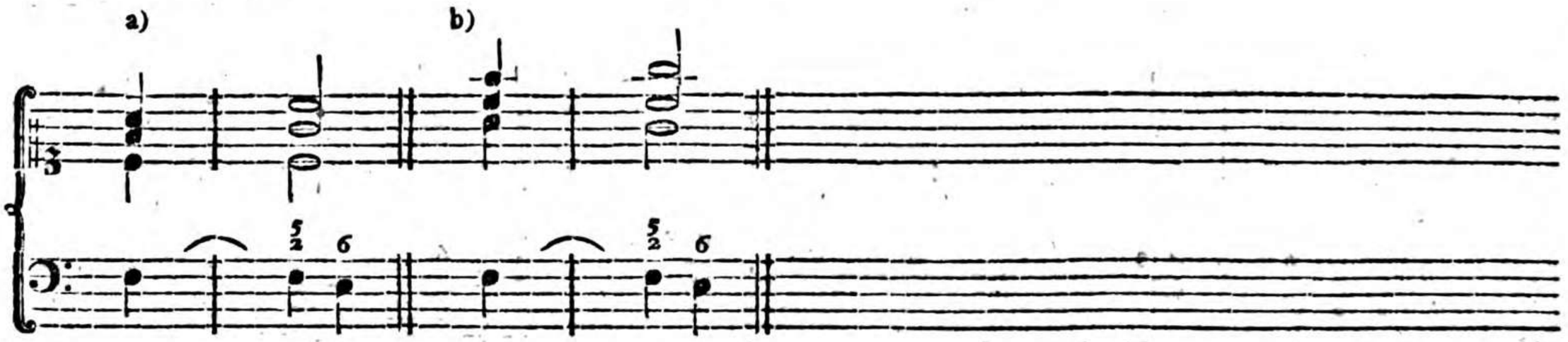
Alla breve.



d)

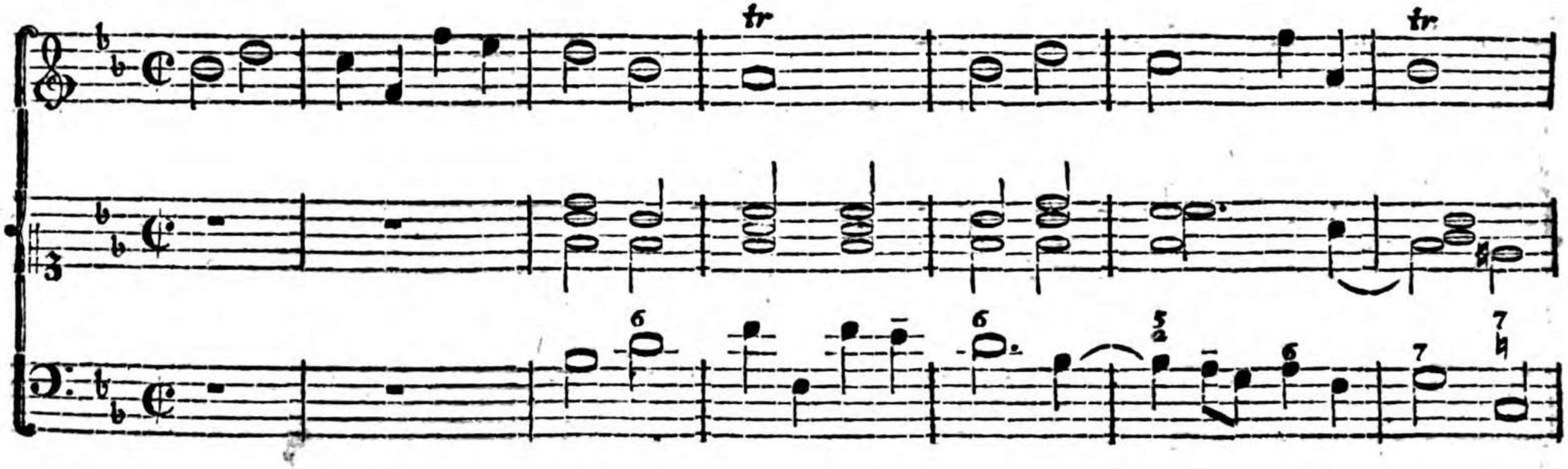


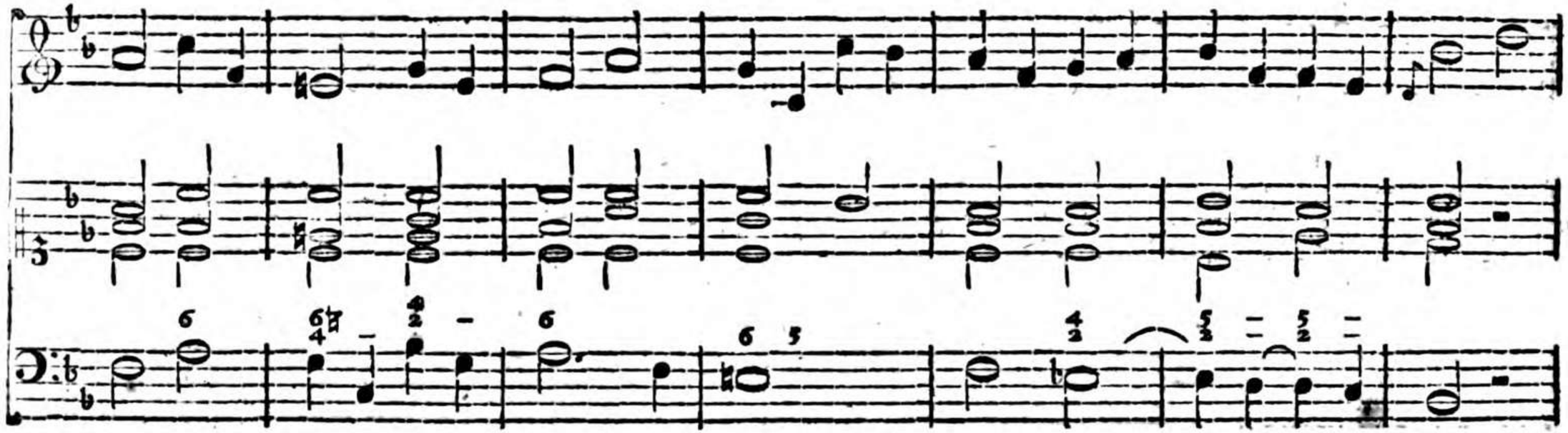
§. 2. Durch Verſetzung dieſes Accords, wenn nämlich die Quarte zum Baſſe gemacht wird, entſteht der Accord $\frac{5}{2}$, welcher ſo: $\frac{5}{2}$ a) oder ſo: $\frac{2}{5}$ b) verdoppelt werden kann. Der Baß, als die Diſſonanz geht alsdenn einen Grad abwärts in den Sextenaccord, der durch $\frac{5}{2}$, als eine Vorausnahme deſſelben ſchon da iſt. z. B.

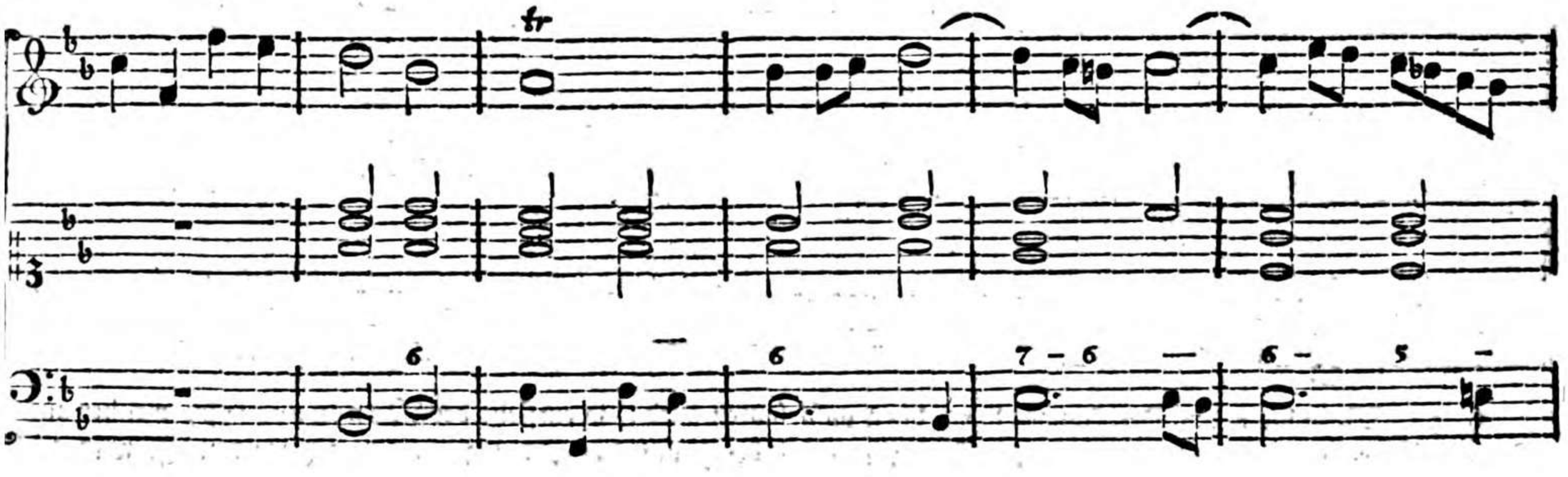


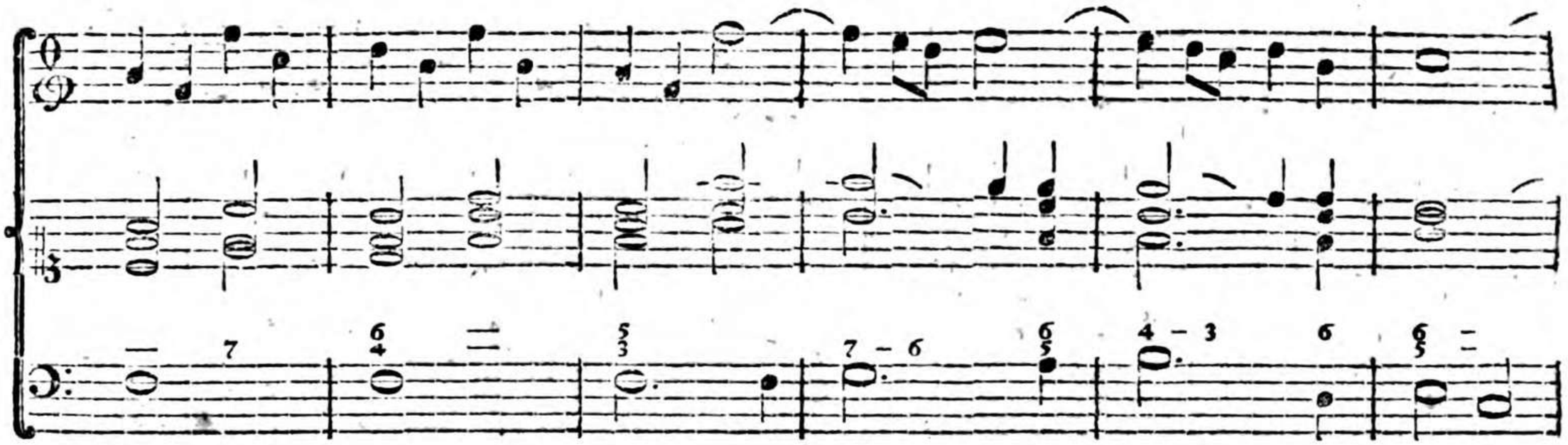
Mehrere Anwendung dieſes Accords findet man im folgendem Beyſpiele.

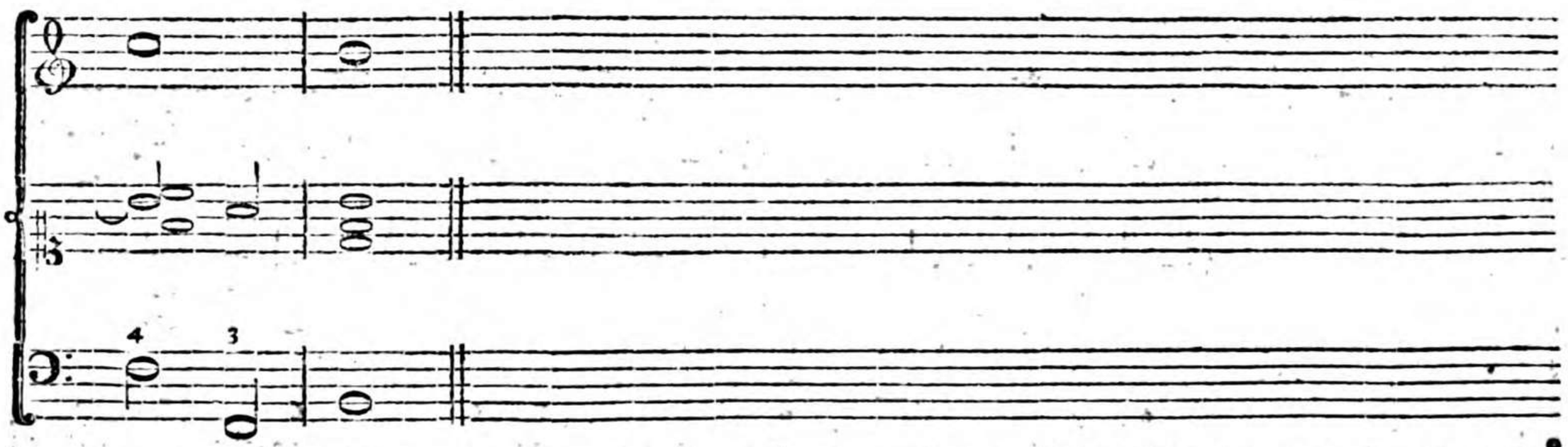
Alla breve.



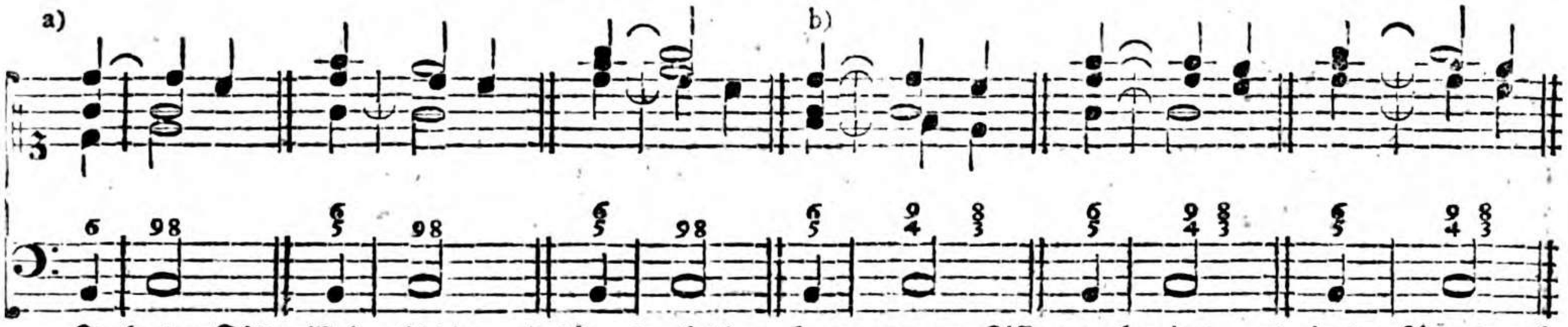






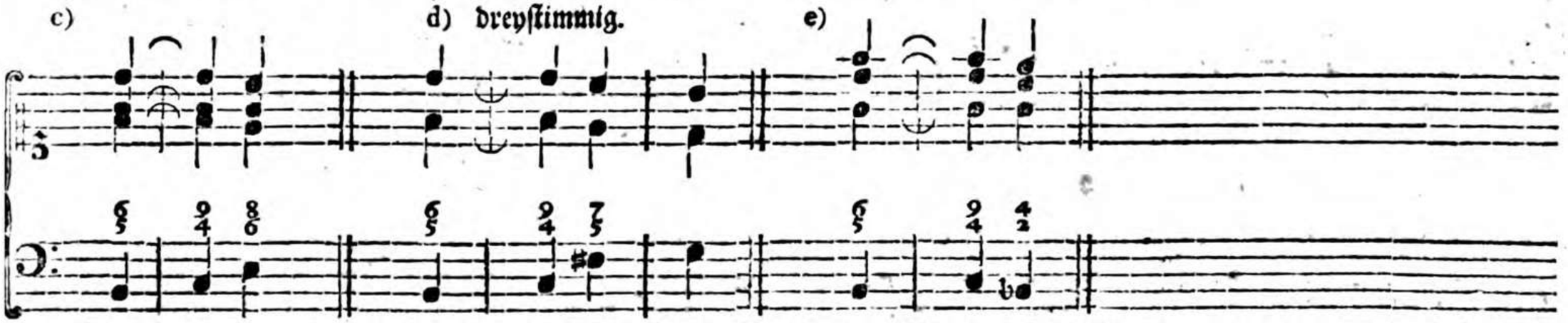


§. 3. Wenn die 8 des Dreyklanges durch die 9 aufgehalten wird, so entsteht der Nonenaccord, welcher aus $\frac{9}{3}$ besteht. Er wird durch 98 bezeichnet a). Soll aber nebst der 9 auch die 4 der 3 vorgehalten werden, so wird dieses durch $\frac{98}{43}$ angedeutet b).

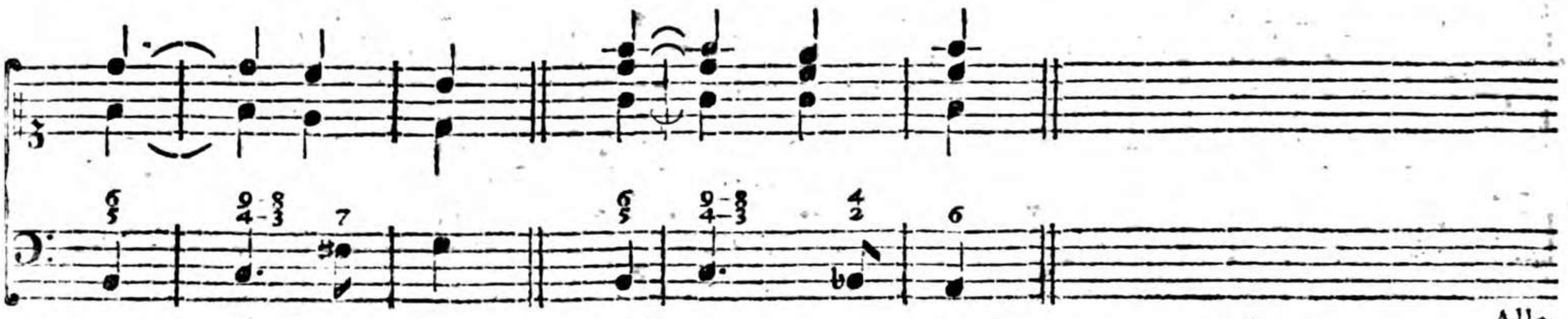


In beyden Fällen ist sowohl die 9 als die 4 durch die vorhergegangenen Ziffern vorbereitet, und in den Accord aufgelößt, nämlich die 9 in die 8, und die 4 in die 3.

Wegen der Bewegung des Basses geschieht die Auflösung auch in andere Intervalle, als:



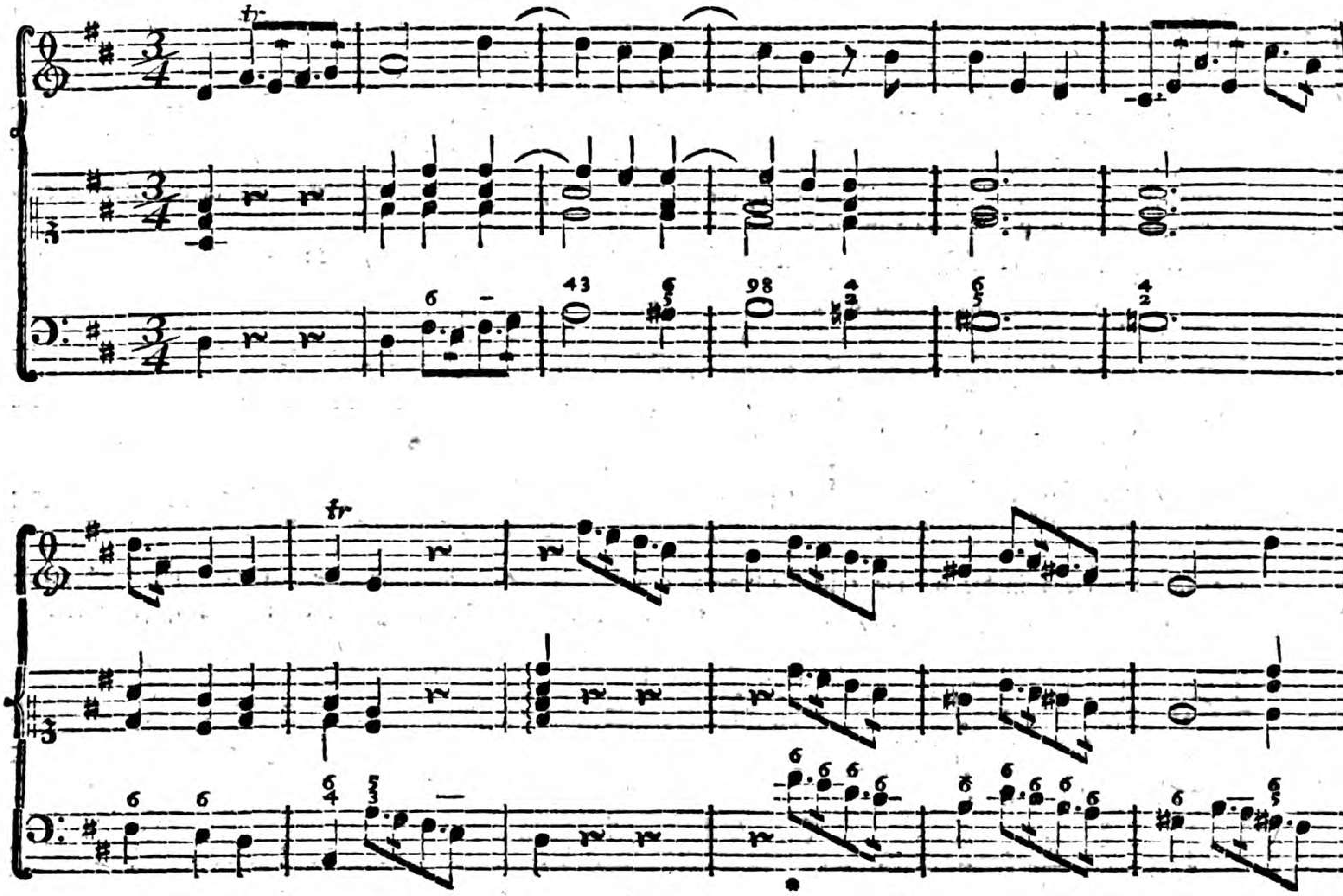
Bey c) löst sich die 9 in die 6, die 4 in die 8 auf; bey d) geschieht die Auflösung der 9 in die 5, und die der 4 in die 7. Bey e) wird die aufgelößte 9 zur 2, die 4 wieder zur 4. Der eigentliche Gang von d) und e) ist folgender.

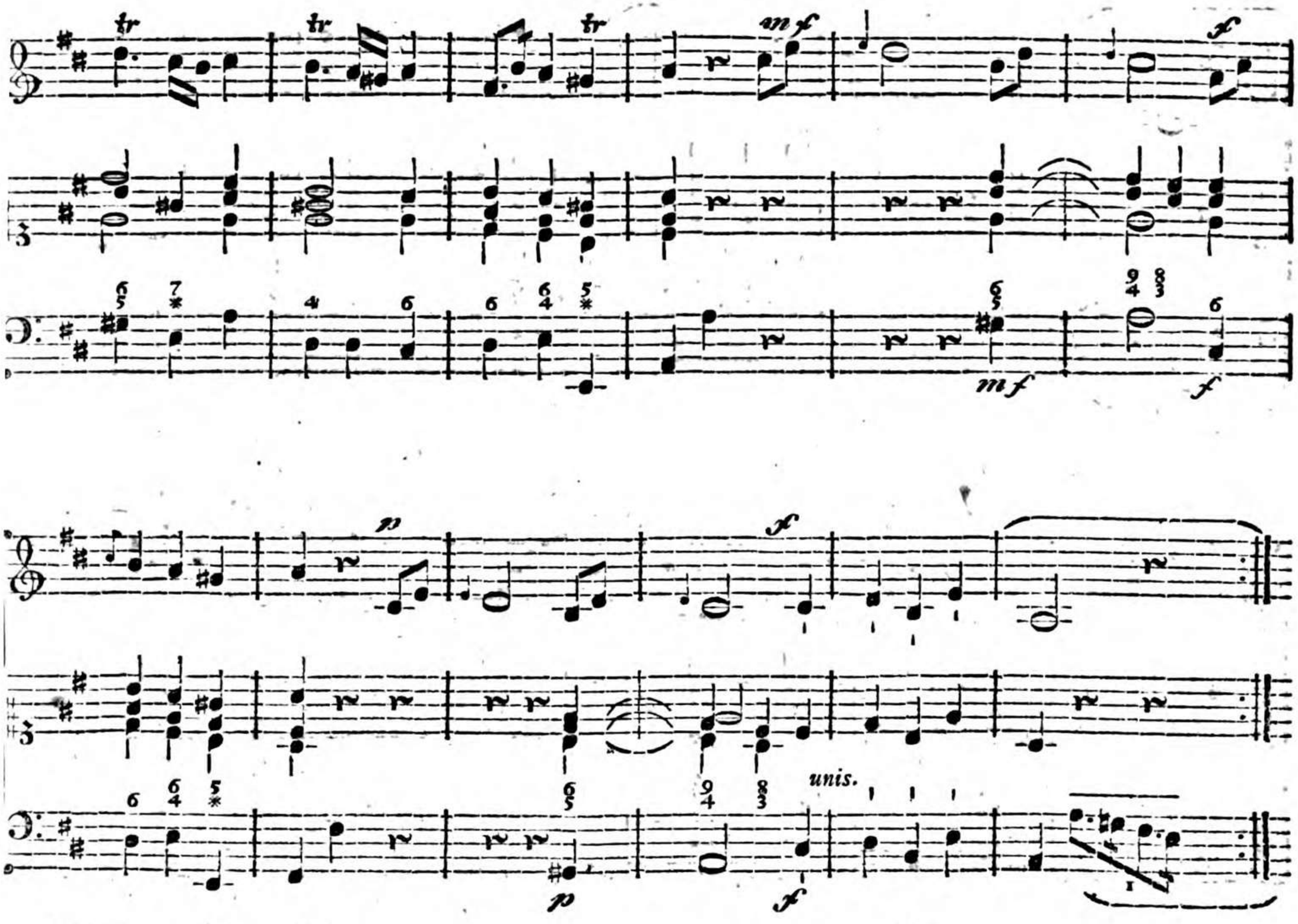


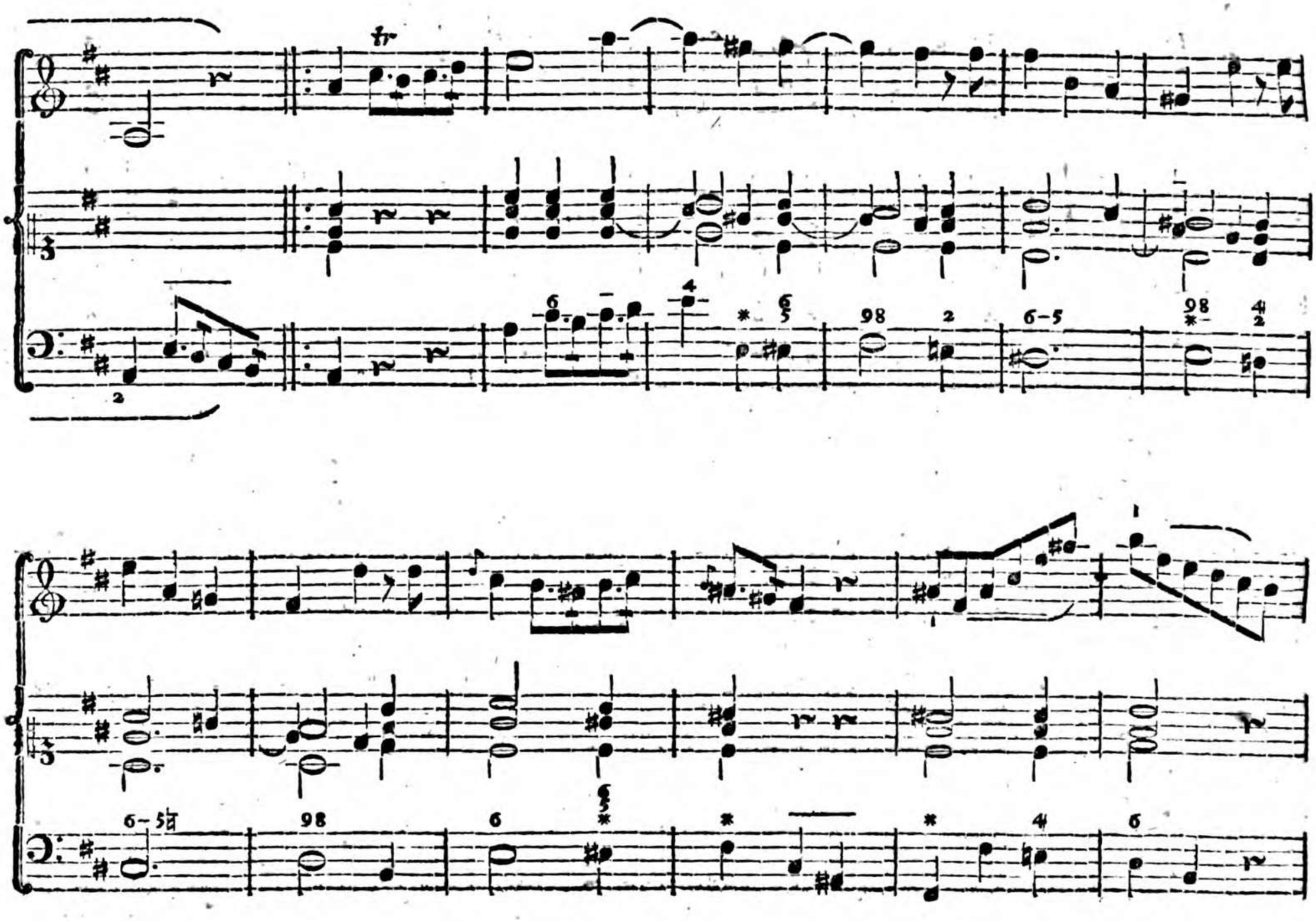
Alle-

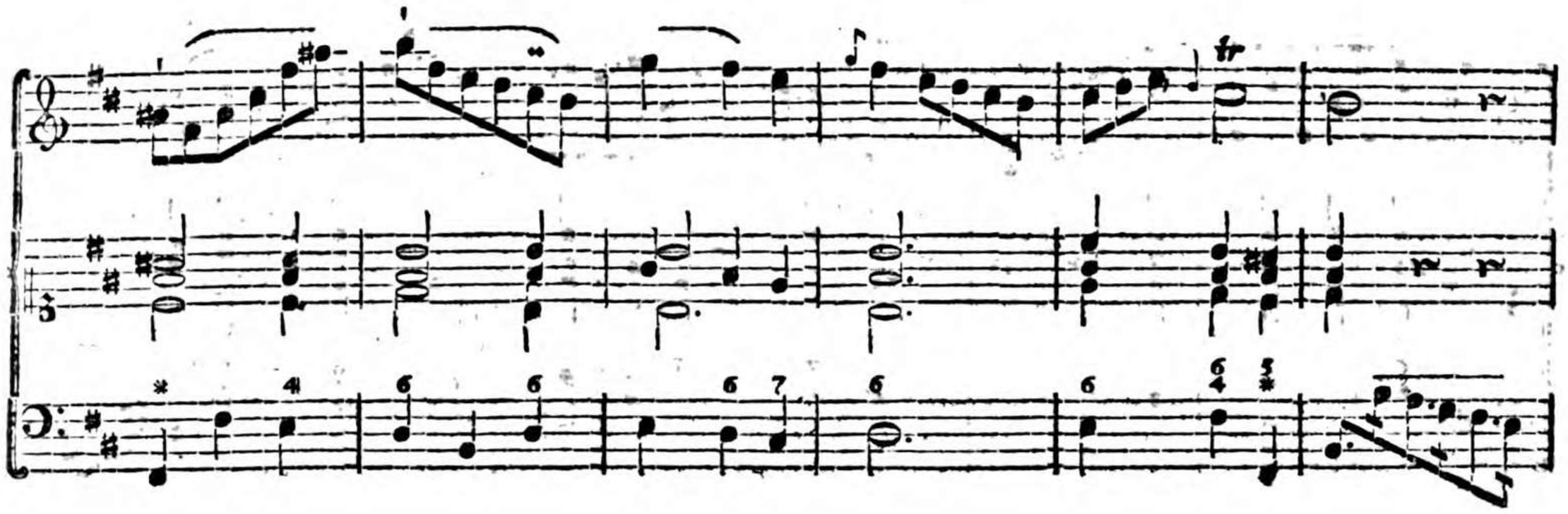
Zur 9.

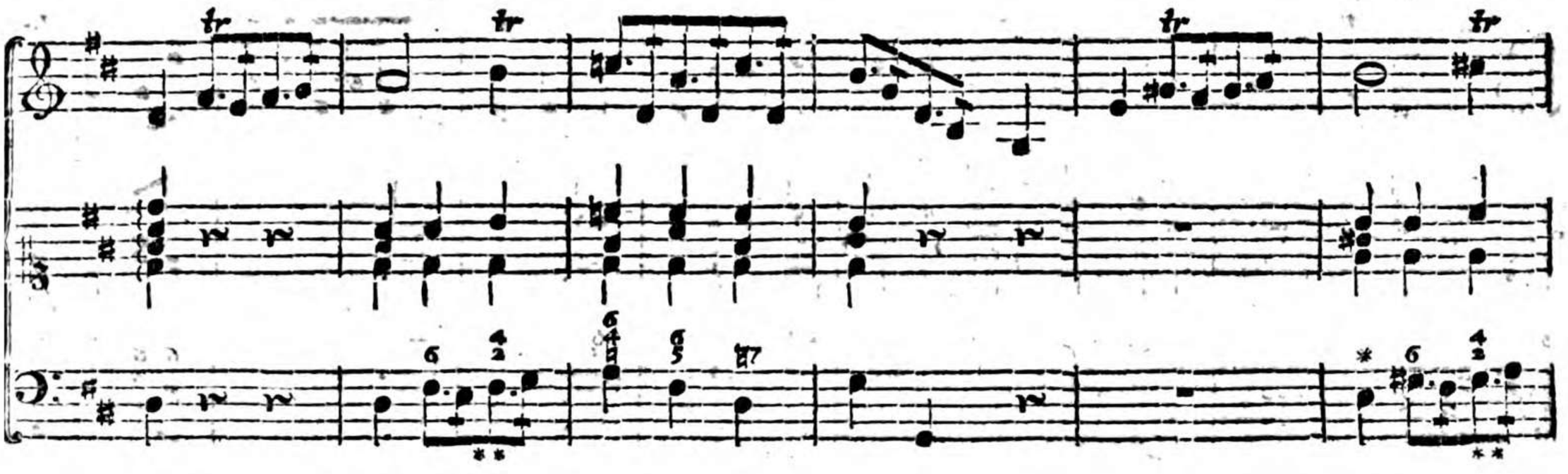
Allegro maestoso.

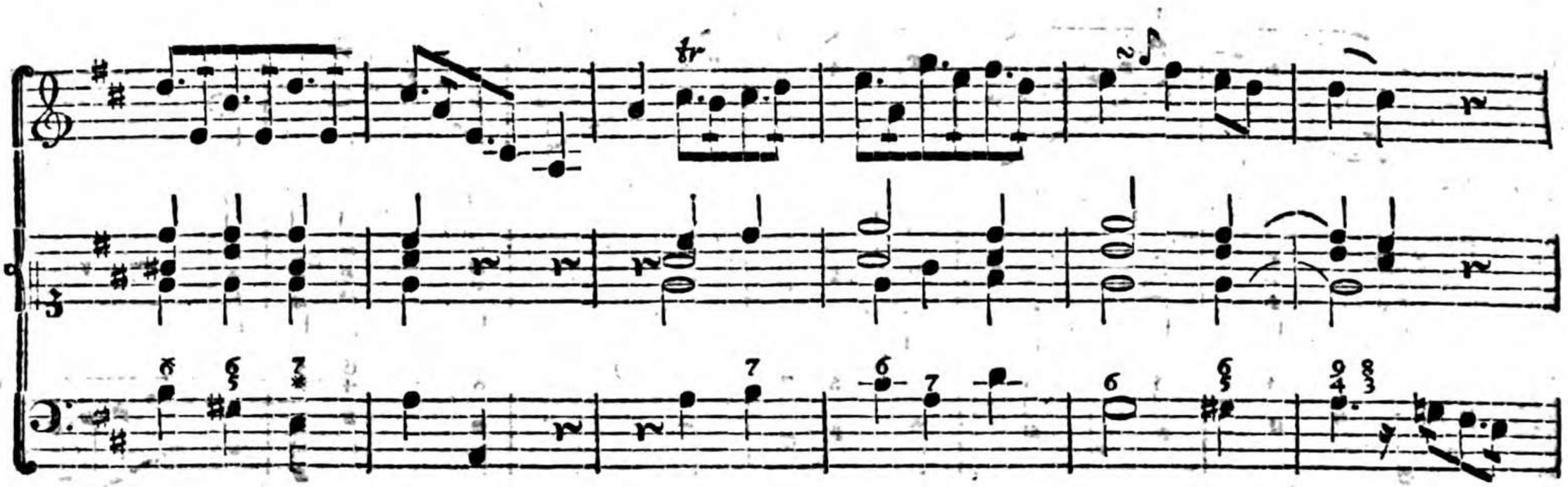


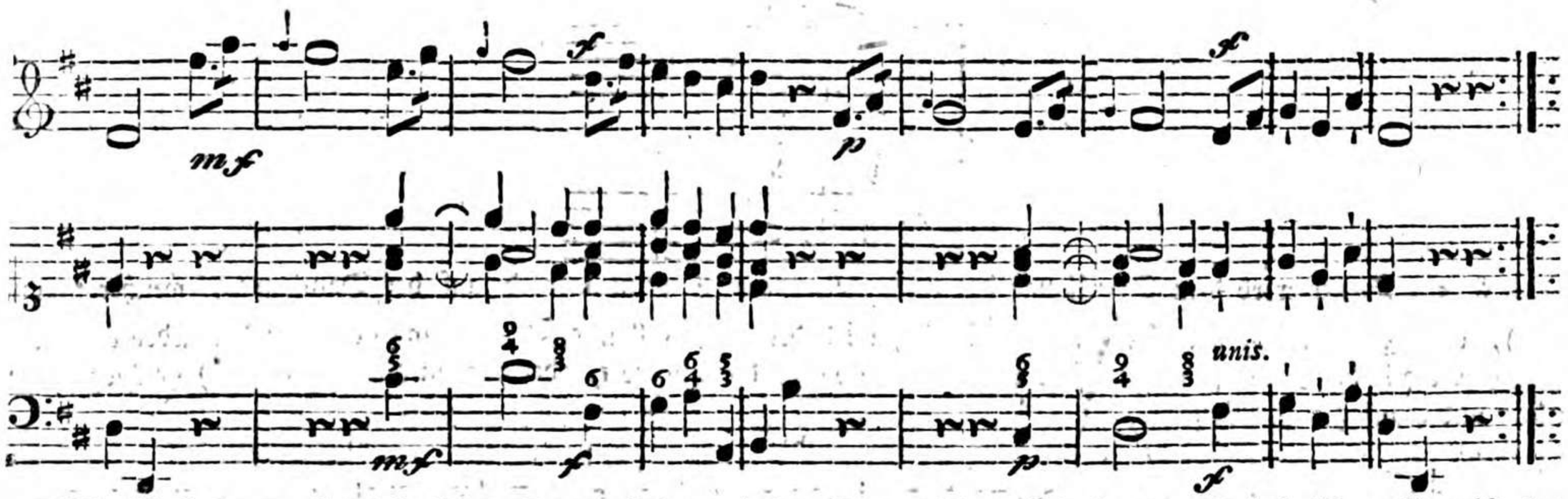

tr
tr
tr
mf
f
unis.
mf
f
p
f





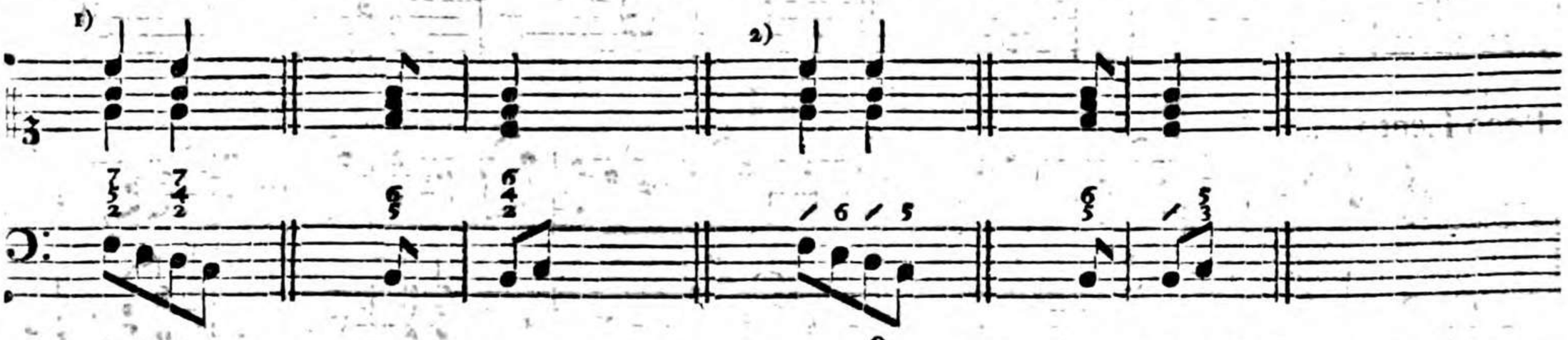






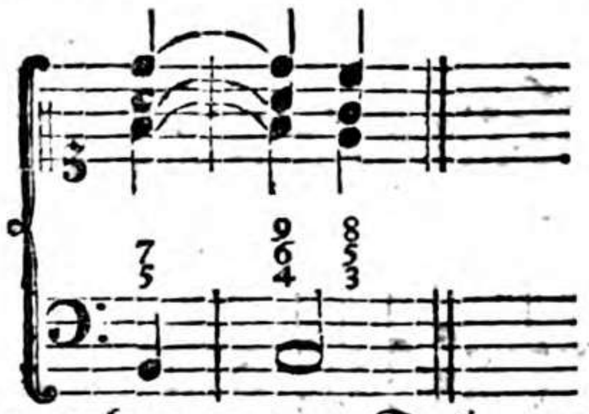
Die Nachahmung bey * begleitet man am besten mit der Sexte allein. Die bey ** mit $\frac{4}{2}$ bezifferte Note ist eine genannte Wechselnote †.) Die Harmonie, welche dazu anschlägt, gehört zur folgenden Note, und wird voraus angegeben. Eine schwache (nicht vielstimmige) Begleitung ist bey dieser Stelle wohl am besten.

Die Bezeichnung solcher Wechselnoten ist verschieden. Am gewöhnlichsten ist die bey 1) und 2).

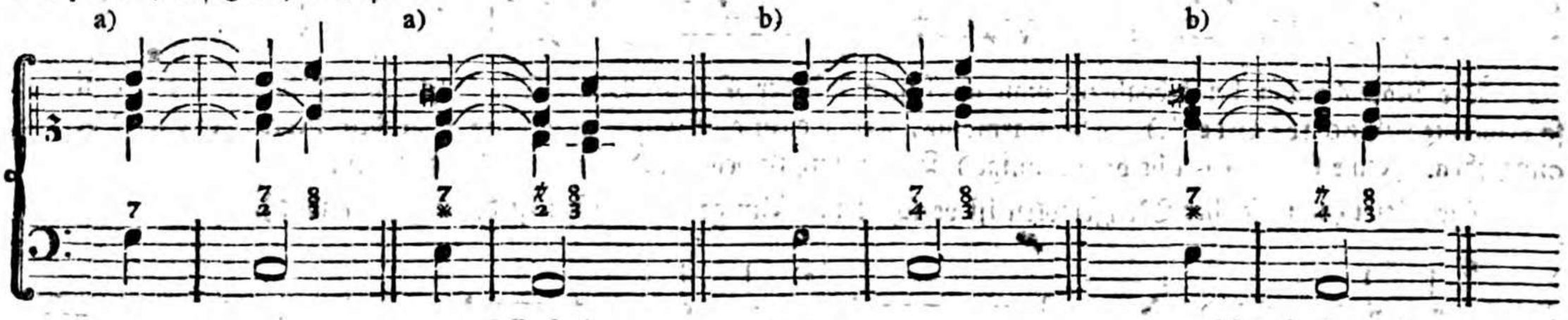


§. 4. Außerdem wird der Dreyklang zuweilen noch durch $\frac{9}{4}$ aufgehalten. Alle drey Intervalle gehen bey der Auflösung einen Grad abwärts, als:

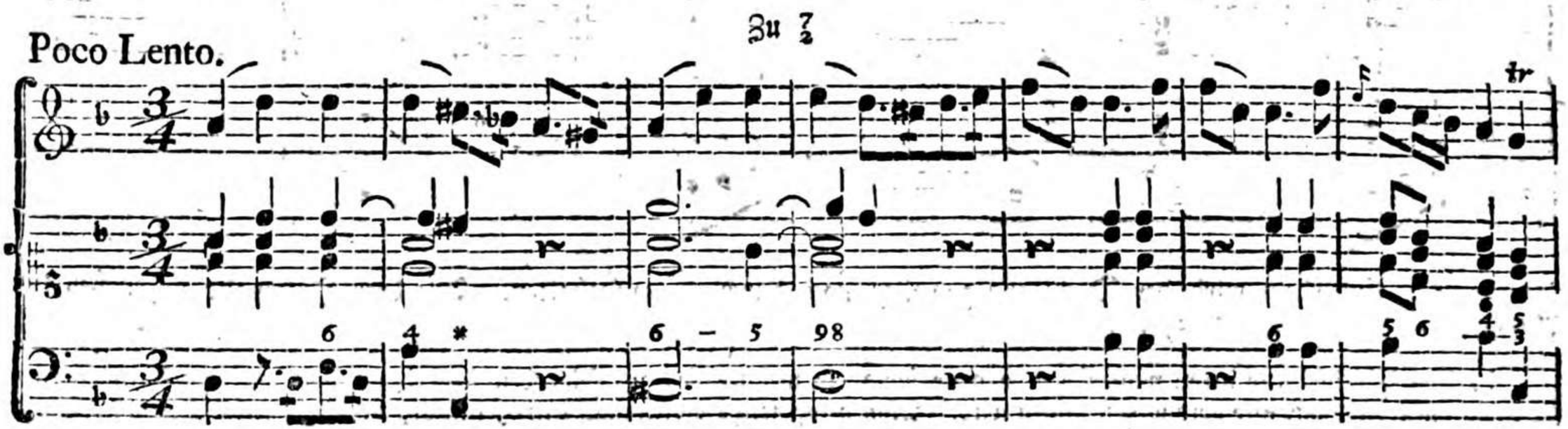
†) Eine Wechselnote nennt man eine jede gute Note, zu welcher die, zur folgenden schlechten Note gehörige Harmonie angegeben, und also voraus genommen wird. Man nennt solche Noten auch unregelmäßig durchgehende Noten.

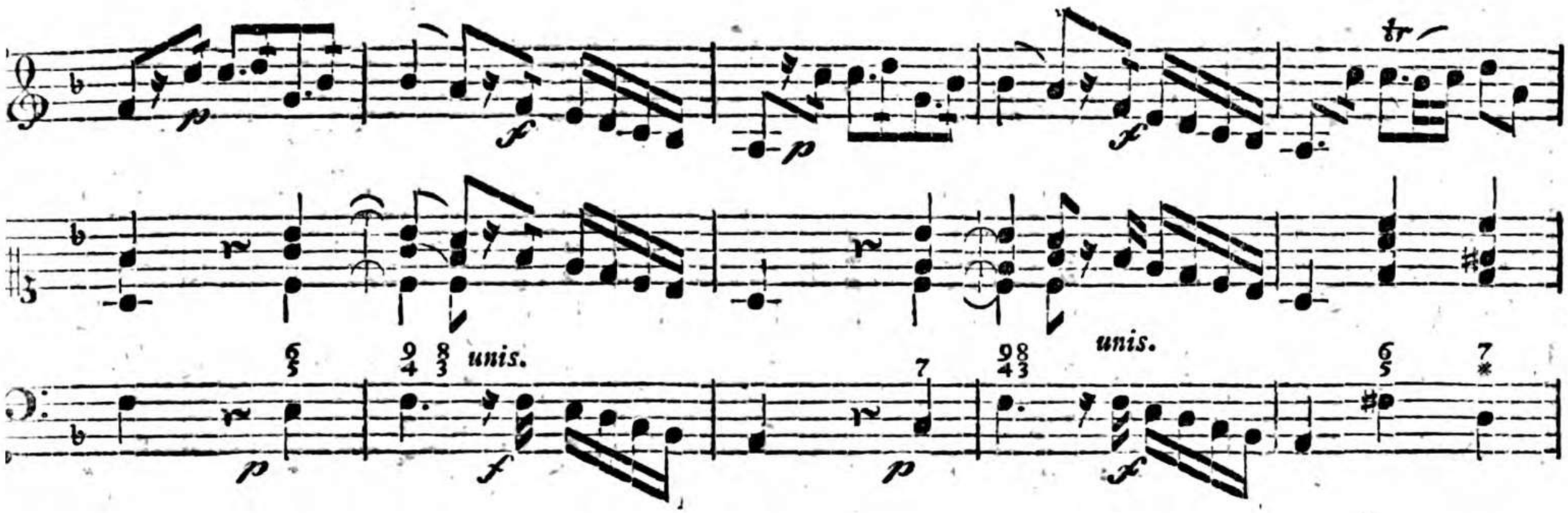


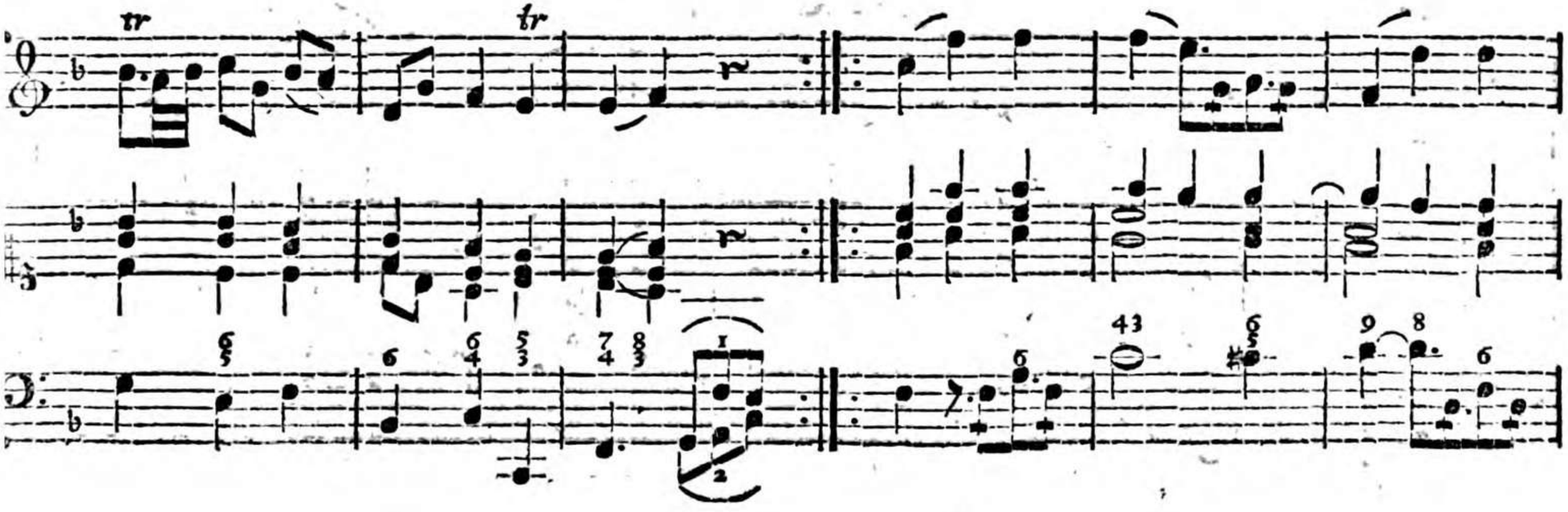
§. 5. Ferner wird dem Dreyklange der vorhergegangene Septimenaccord auf der Dominante, welcher nun zu $\frac{7}{2}$ a), oder $\frac{7}{4}$ b) wird, vorgehalten. Gewöhnlich wird der erste Fall mit $\frac{78}{23}$, der zweyte mit $\frac{78}{43}$ angedeutet. Bey a) geht die 7 in die 8, die 4, als gewesene Septime, in die 3, die 2 in die 1, oder auch in die 3. Bey b) geschieht dieses mit 7 und 4 auf gleiche Weise.

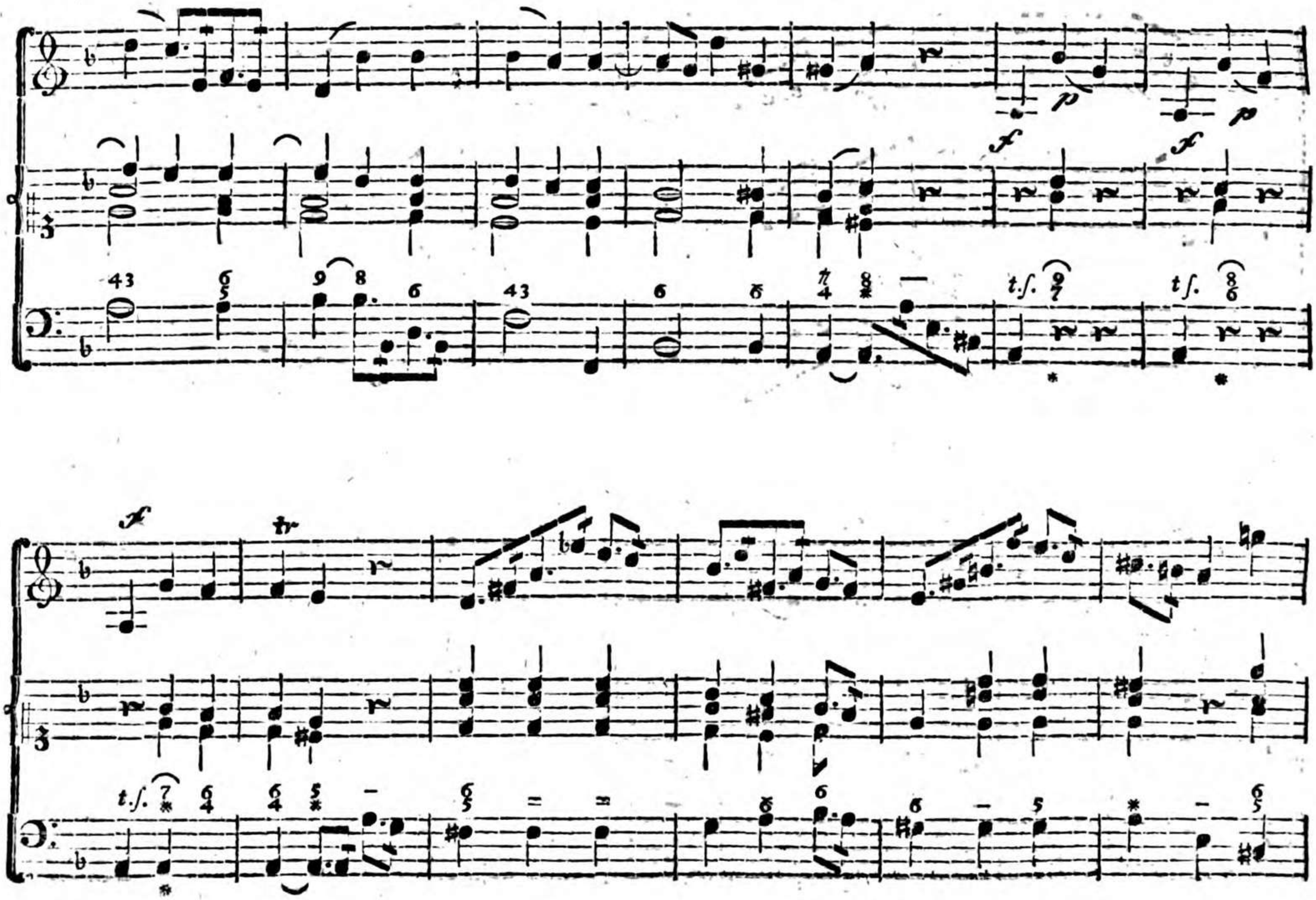


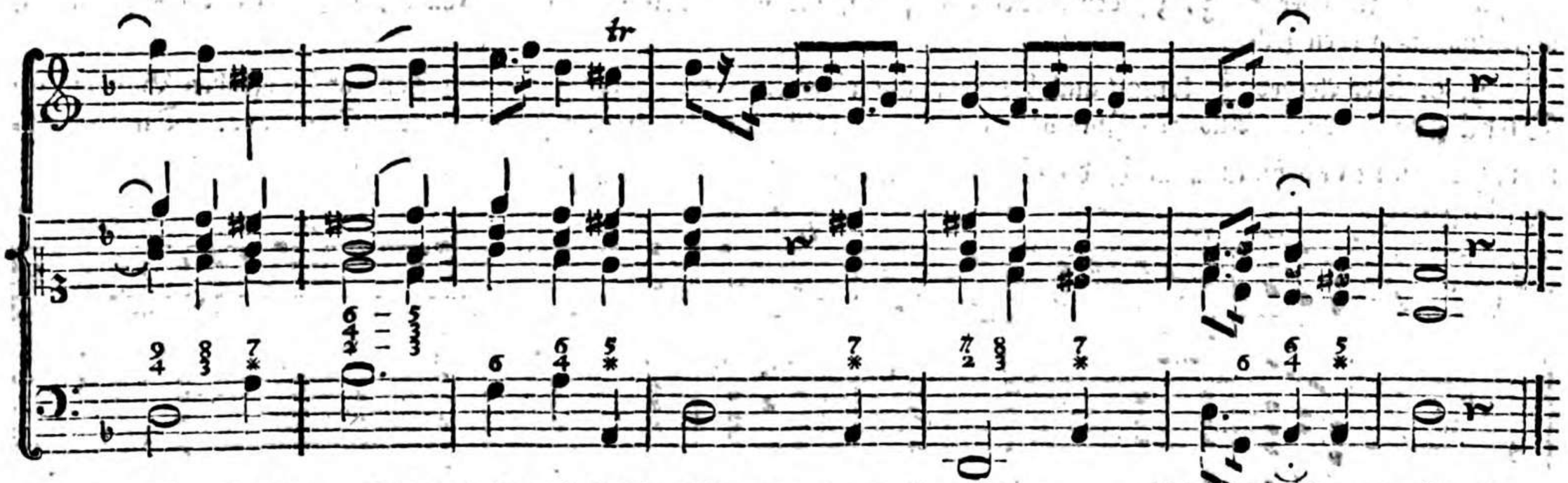
Zu $\frac{7}{2}$



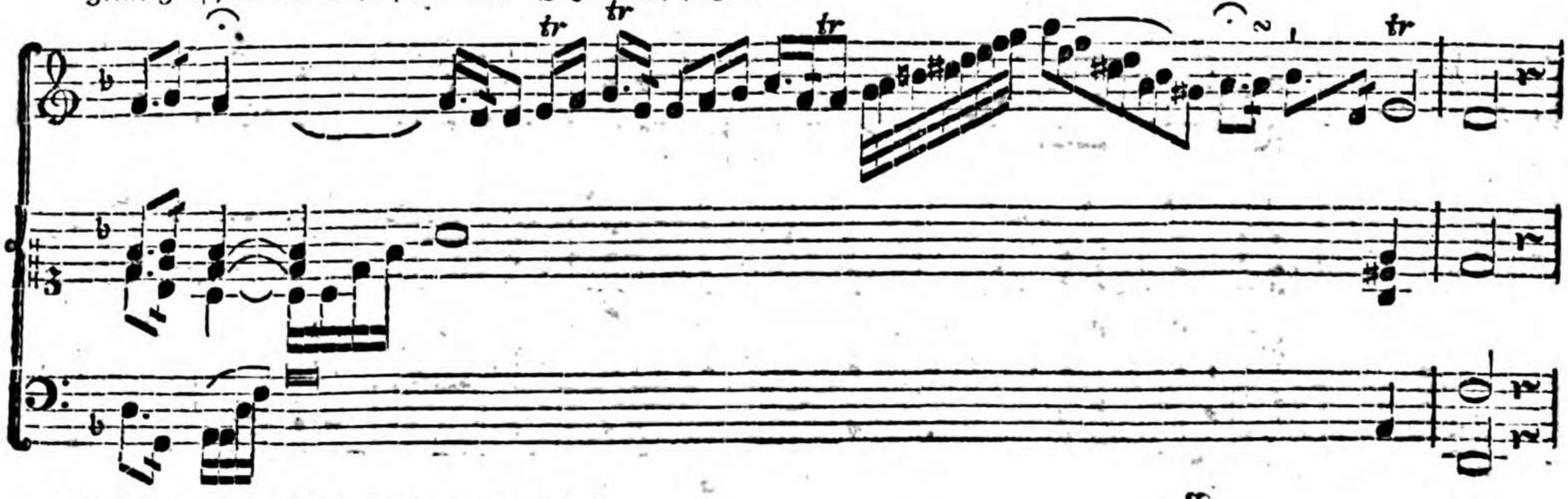

unis.
unis.




f
p
f
p
f
f
t.f.
t.f.
t.f.



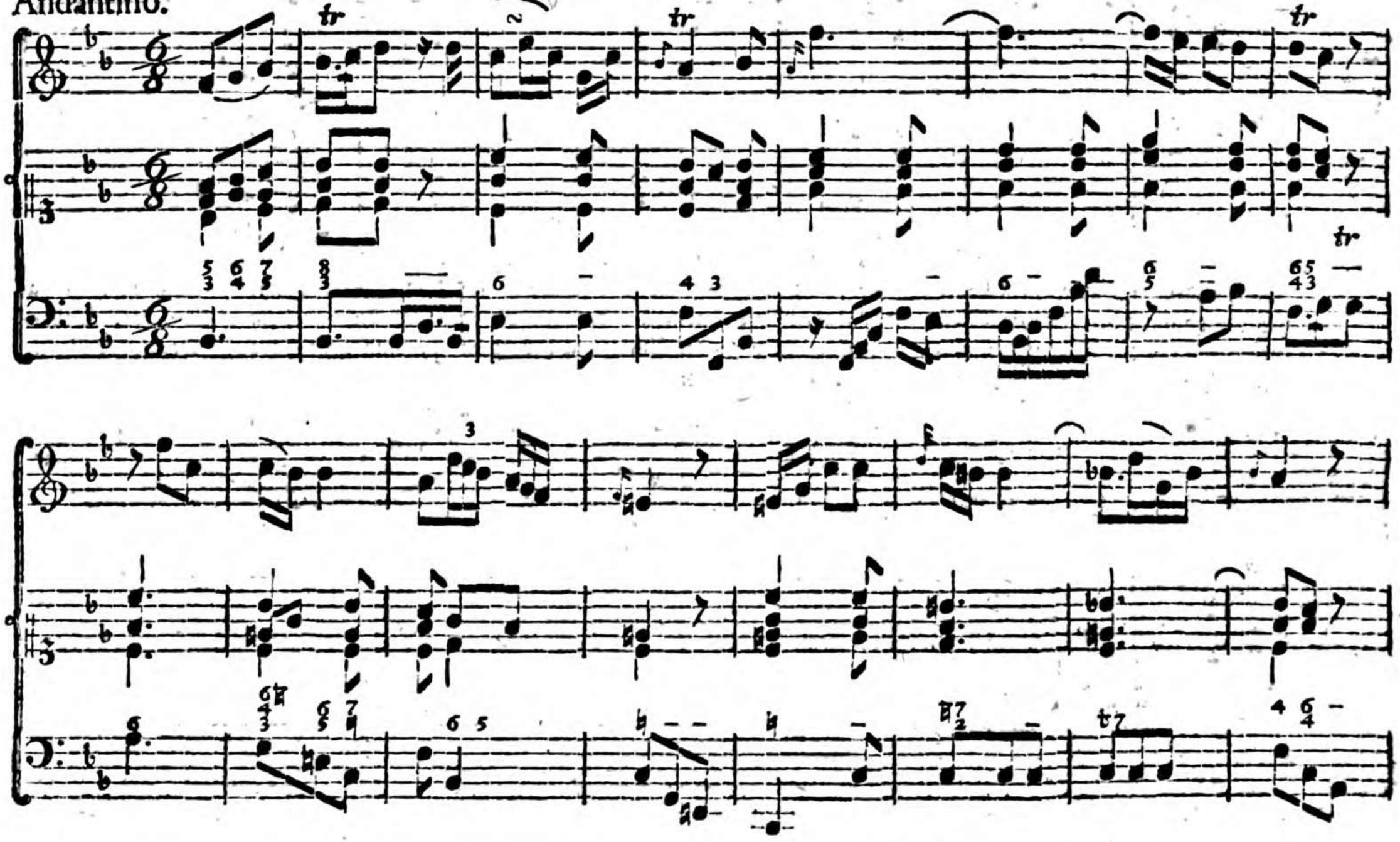
Anmerkung. Das beym Schlusse befindliche Zeichen ⌒ deutet eine verzierte Cadenz an, welche der Ausführer der Oberstimme (Melodie) indem er einige, dem Charakter des Stücks anpassende Verzierungen aus dem Stegreife anbringt, zu machen hat. Der Accompagniste bricht beym Eintritt der Cadenz die Harmonie der $\frac{7}{4}$, bleibt damit bis vor dem Schlusse des Trillers, welcher das Ende der Cadenz bestimmt, liegen, macht dann die Auflösung der $\frac{6}{4}$ in $\frac{5}{3}$, und geht darauf, wenn der Triller geendigt ist, in den Schlußton über. Irgend auf folgende Art:

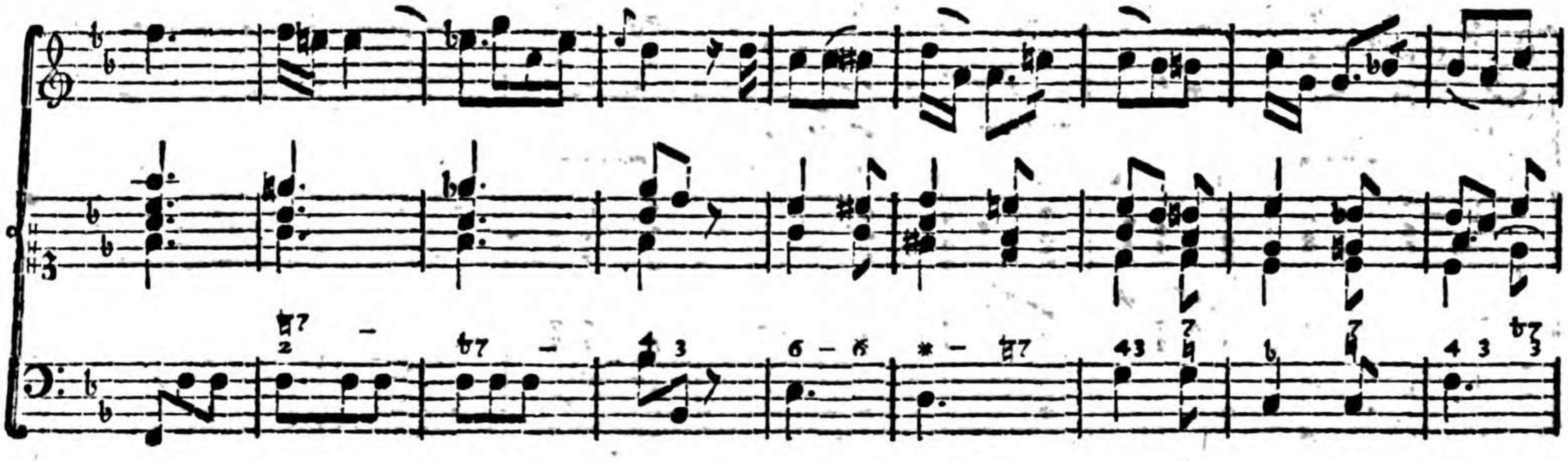


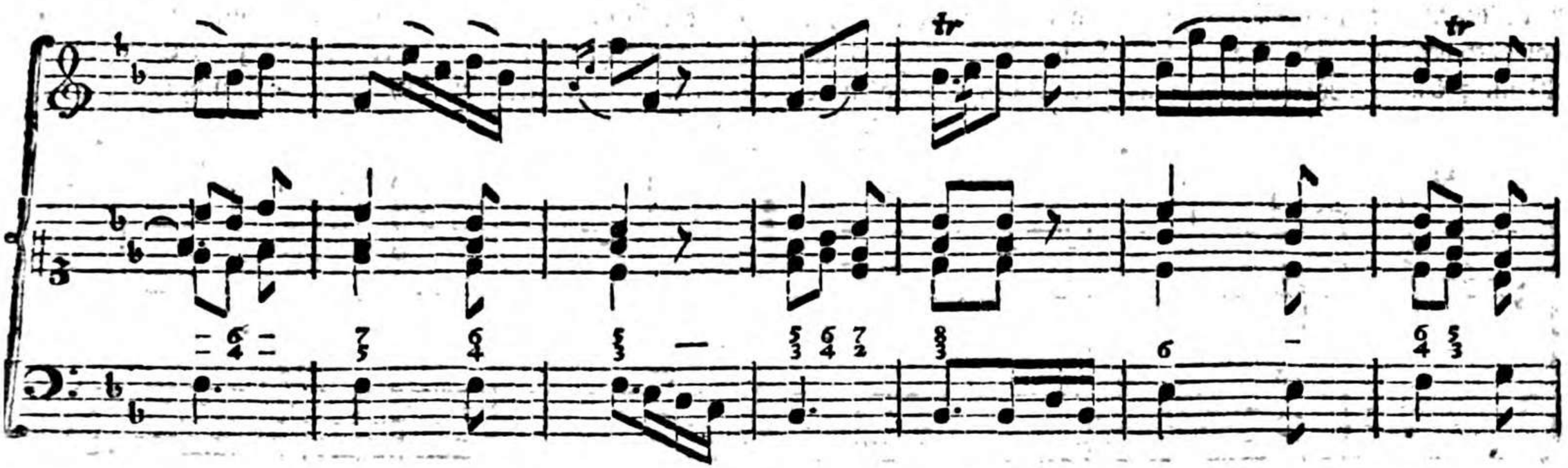
Der Bogen über $\frac{9}{6}$, $\frac{8}{6}$, $\frac{7}{5}$, bey * deutet an, daß die vorgeschriebenen Ziffern allein, ohne ein anderes Intervall, angeschlagen werden sollen.

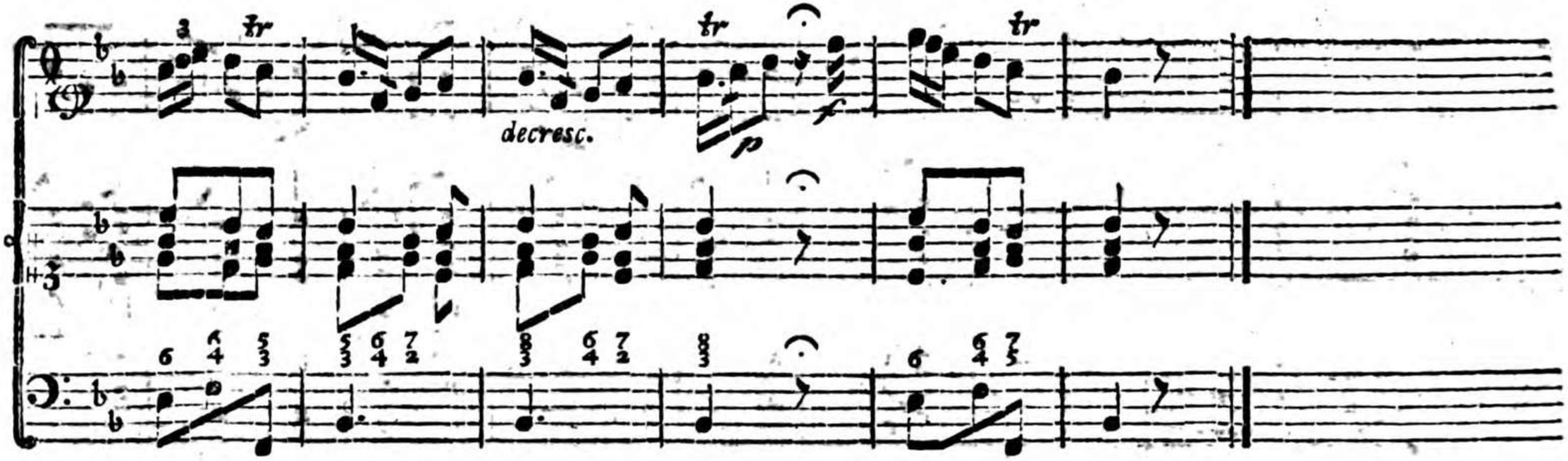
§. 6. Der Accord $\frac{7}{4\,2}$ kömmt auch bisweilen auf einer liegenden, oder auf einem Tone anschlagenden Baßnote im Durchgange vor. Alle drey Intervalle gehen gewöhnlich einen Grad über sich in $\frac{8}{3}$ oder Dreyklang. Die Bezeichnung hiervon ist gewöhnlich auch $\frac{7}{2}$, die Septime muß hier allezeit die große seyn.

Andantino.

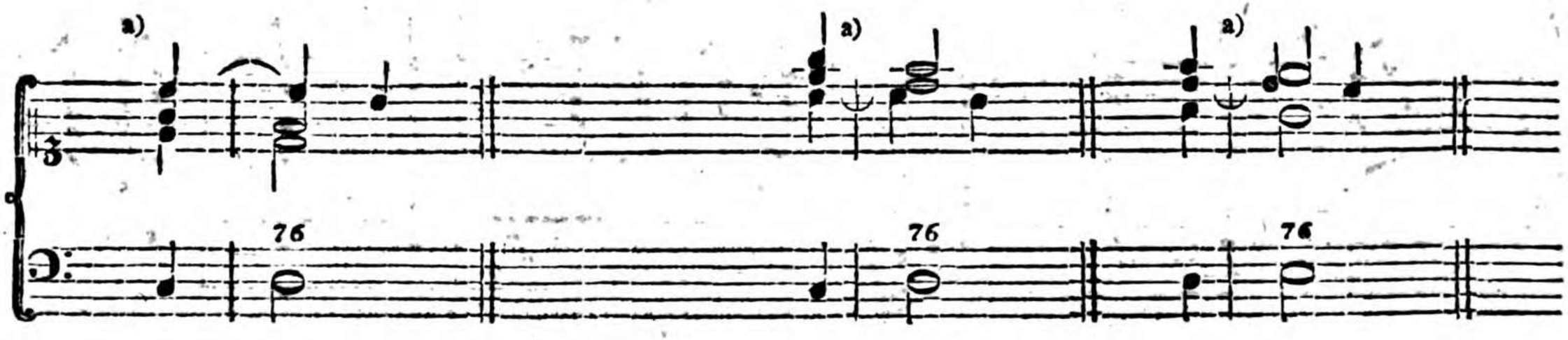


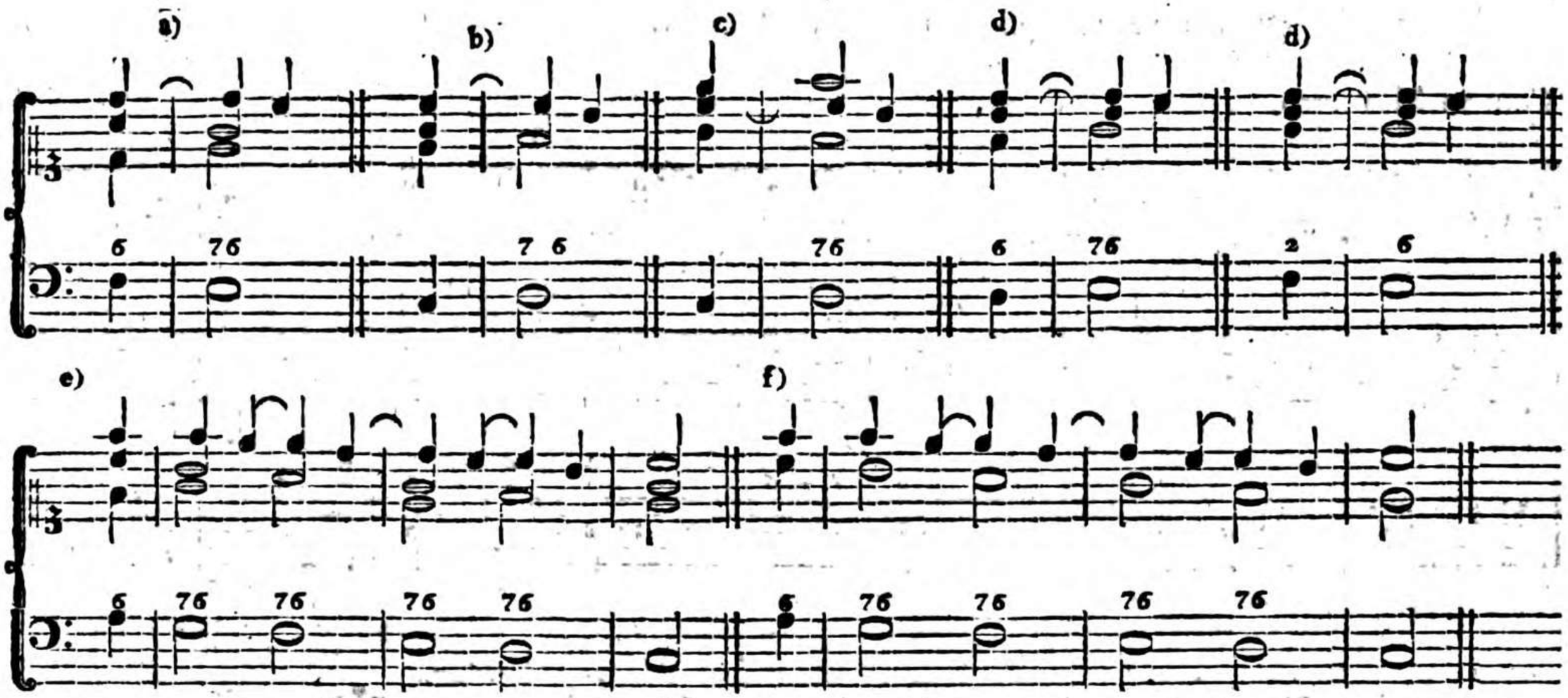




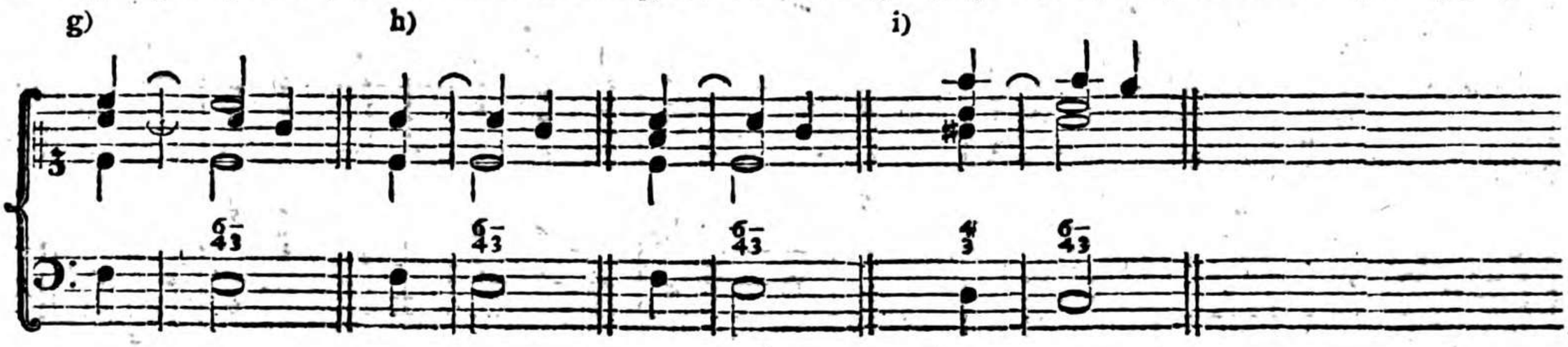


§. 7. Bey dem Sextenaccord wird öfters die 6 durch die 7 aufgehalten; dieſes wird durch 76 angedeutet. Man nimmt zur Septime die Terz und Octave a), oder bloß die im Einklange b) oder in der Octave verdoppelte Terz c). Ob gleich die Quinte zu dieſer vorgehaltenen Septime eigentlich nicht gehört; ſo iſt ſie doch in einigen Fällen zuläßig, und ſogar nothwendig. Die Behandlung ſolcher Fälle iſt bey d) angezeigt, man geht nämlich mit der 5 und 7 zugleich in die 6. Wenn 7 6 über mehreren aufeinander folgenden Baßnoten vorkommt, ſo verfährt man wie bey e), dreyſtimmig wie bey f).



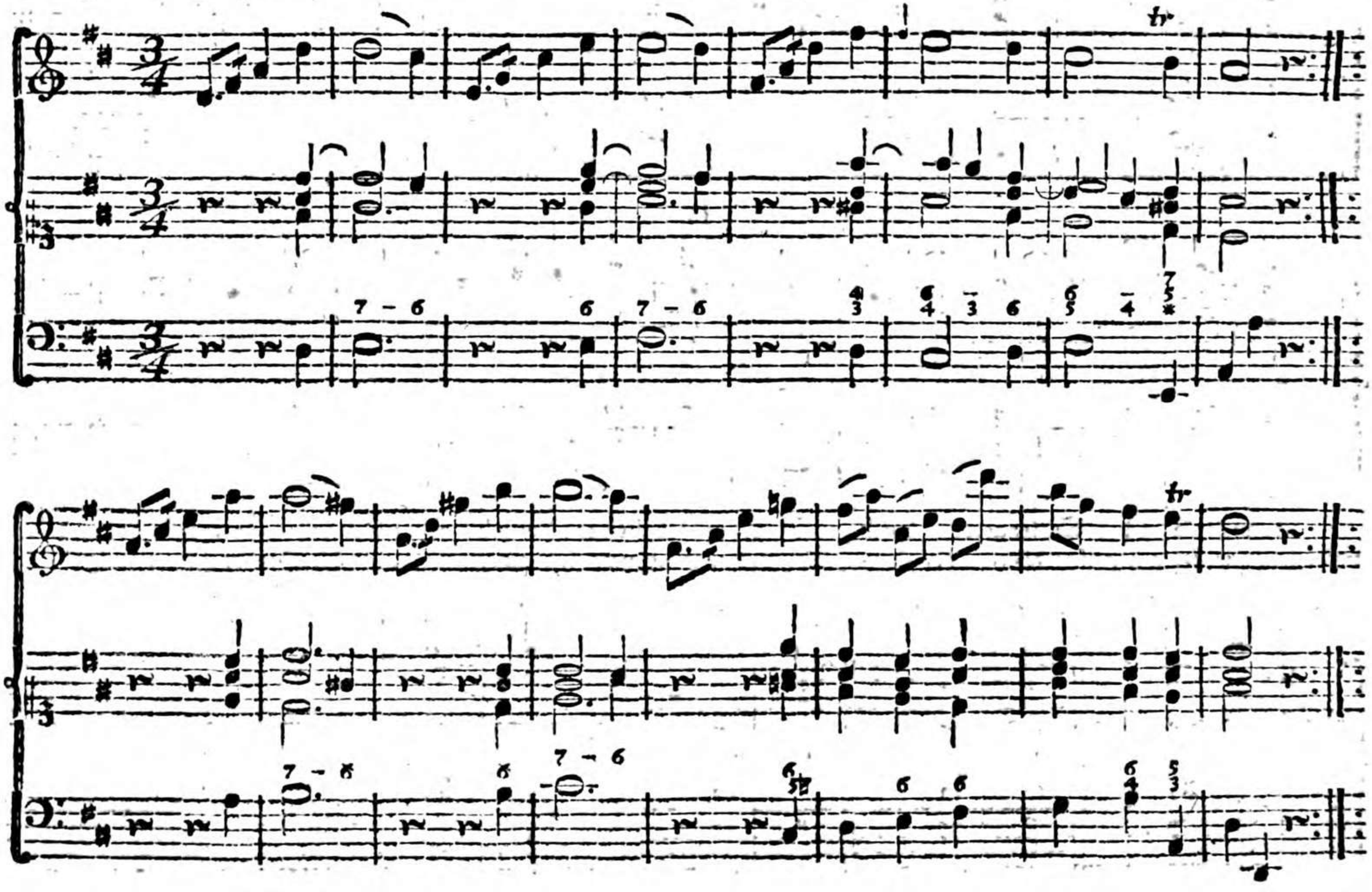


Wenn die Terz des Sextenaccords durch die Quarte aufgehalten werden soll, so wird es durch $\frac{6}{4\,3}$ angedeutet. Man verdoppelt hierbey am besten die 6 in der Octave g) oder im Einklange h). zuweilen ist auch die Octave dazu nöthig i).



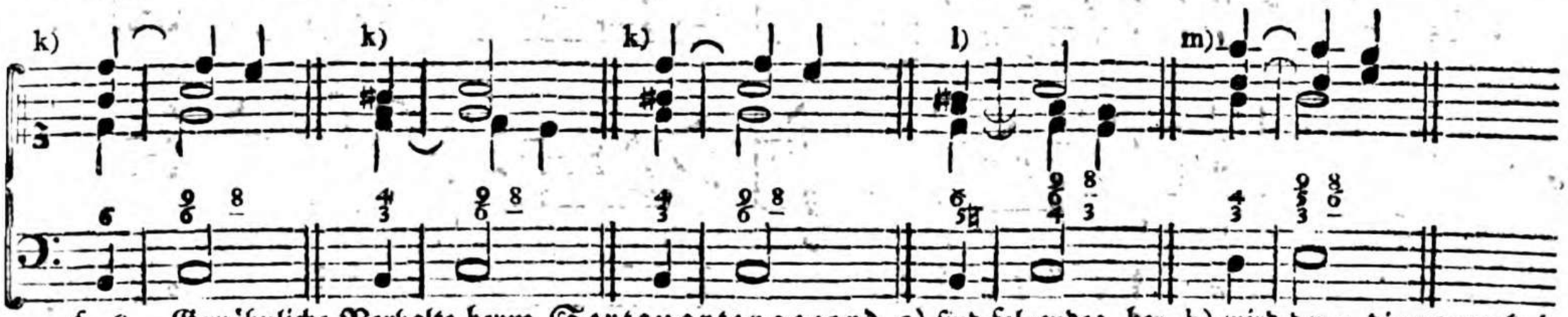
Einige Anwendung hiervon findet man im folgenden Beyspiele.

Tempo Minuetto.

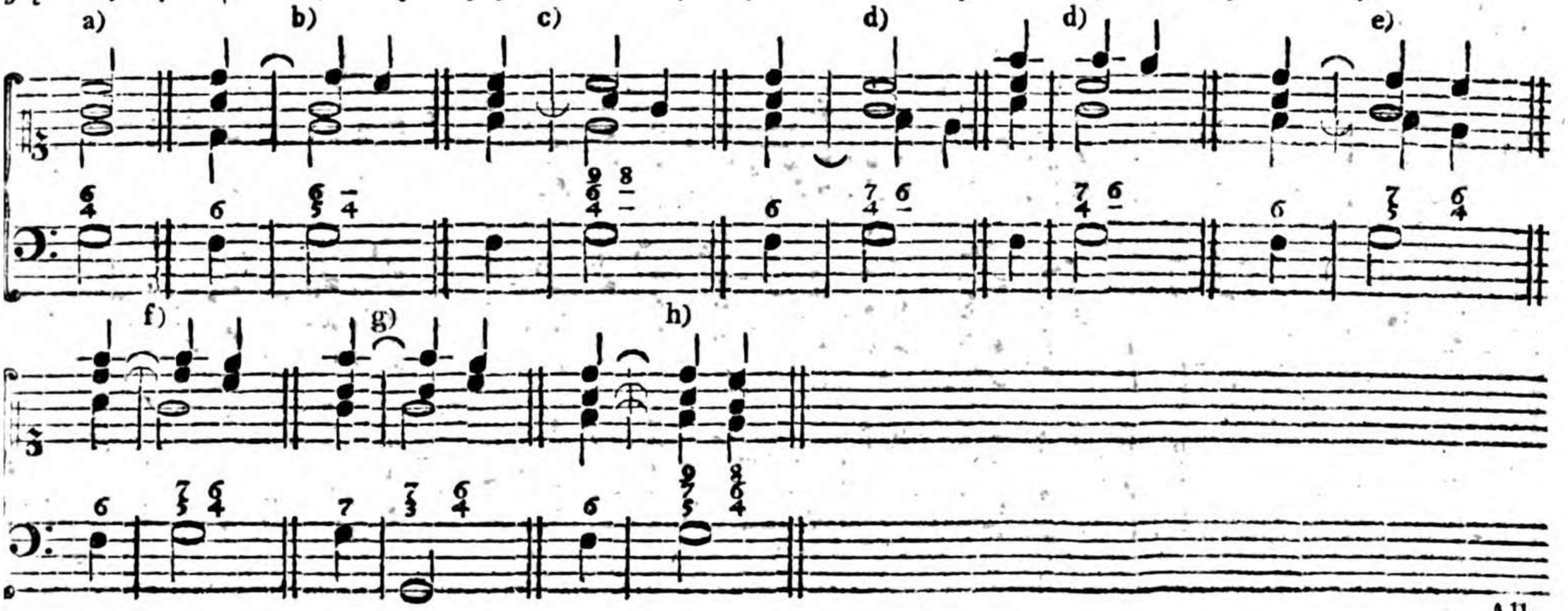


Wenn

Wenn der Octave des Sextenaccords die None vorgehalten wird, so entsteht der Sextnonenaccord, welcher durch $\frac{28}{6}$ angedeutet wird k). Die 3 gehört dazu. Bey l) wird nebst der der 8 vorgehaltenen 9 auch die 4 der 3, und und bey m) die 5 der 6 vorgehalten.

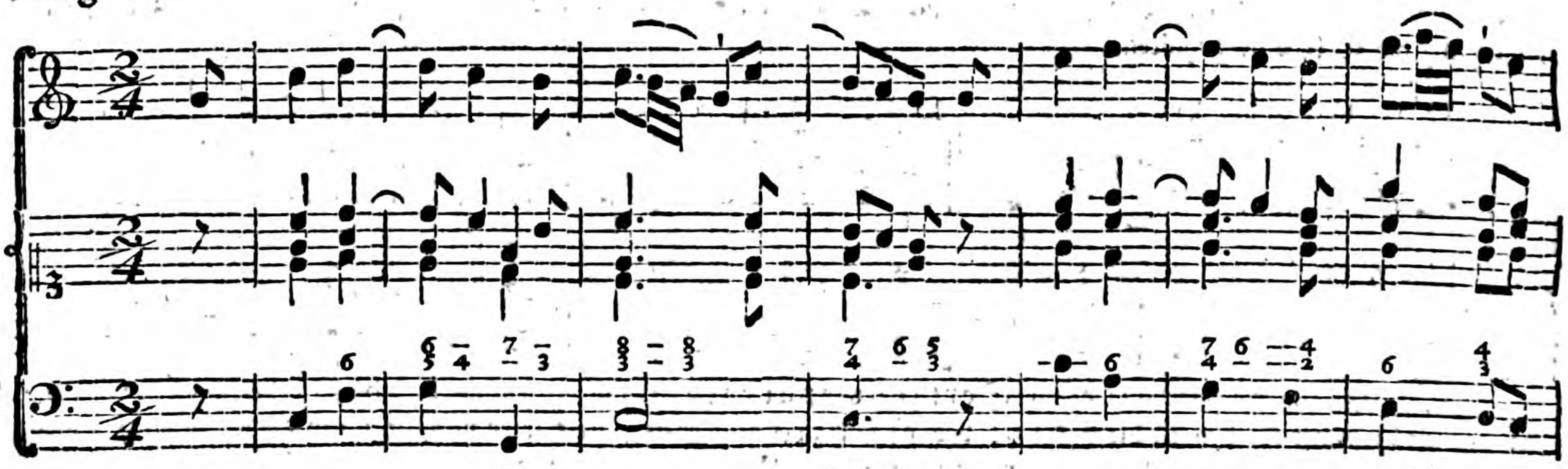


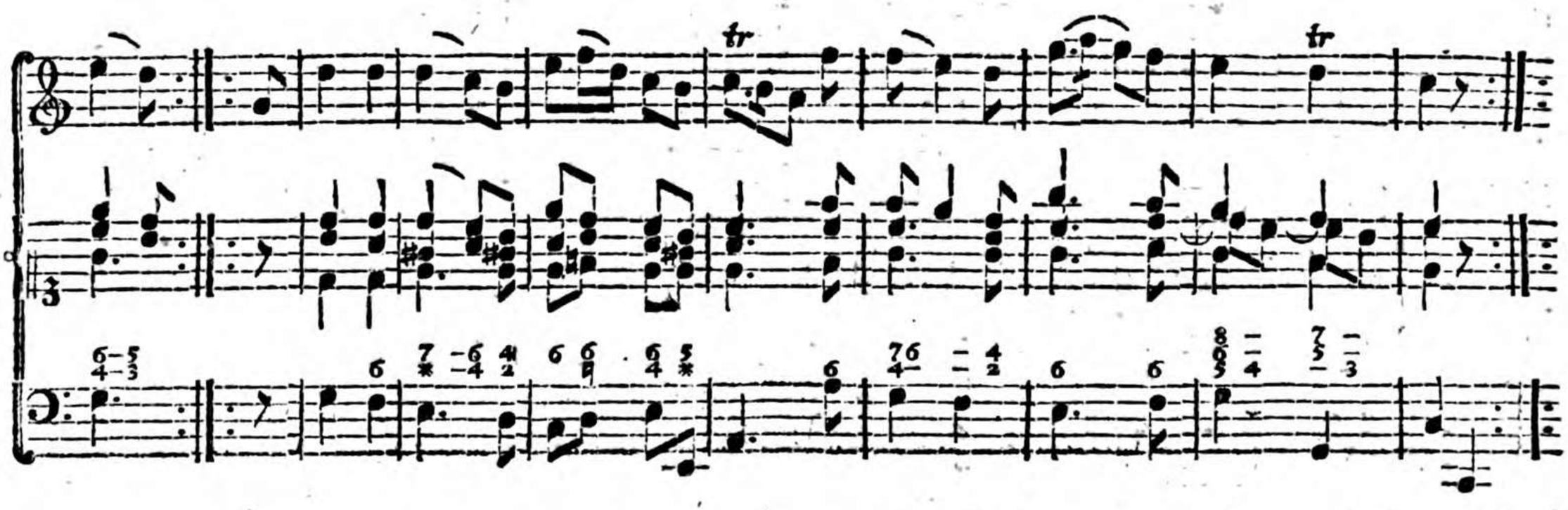
§. 8. Gewöhnliche Vorhalte beym Sextquartenaccord a) sind folgende; bey b) wird der 4 die 5 vorgehalten; bey c) die 9 der 8; bey d) die 7 der 6; bey e) sind zwey Vorhalte, die 6 wird nämlich durch die 7, und die 4 durch 5 aufgehalten; bey f) geschieht dieses in einer andern Lage. Bey g) wird die 6 durch die 7, und die 4 durch die 3 zurück gehalten; bey h) sind drey Vorhalte zugleich, nämlich die 9 vor der 8, die 7 vor der 6, und die 5 vor der 4.



Alle.

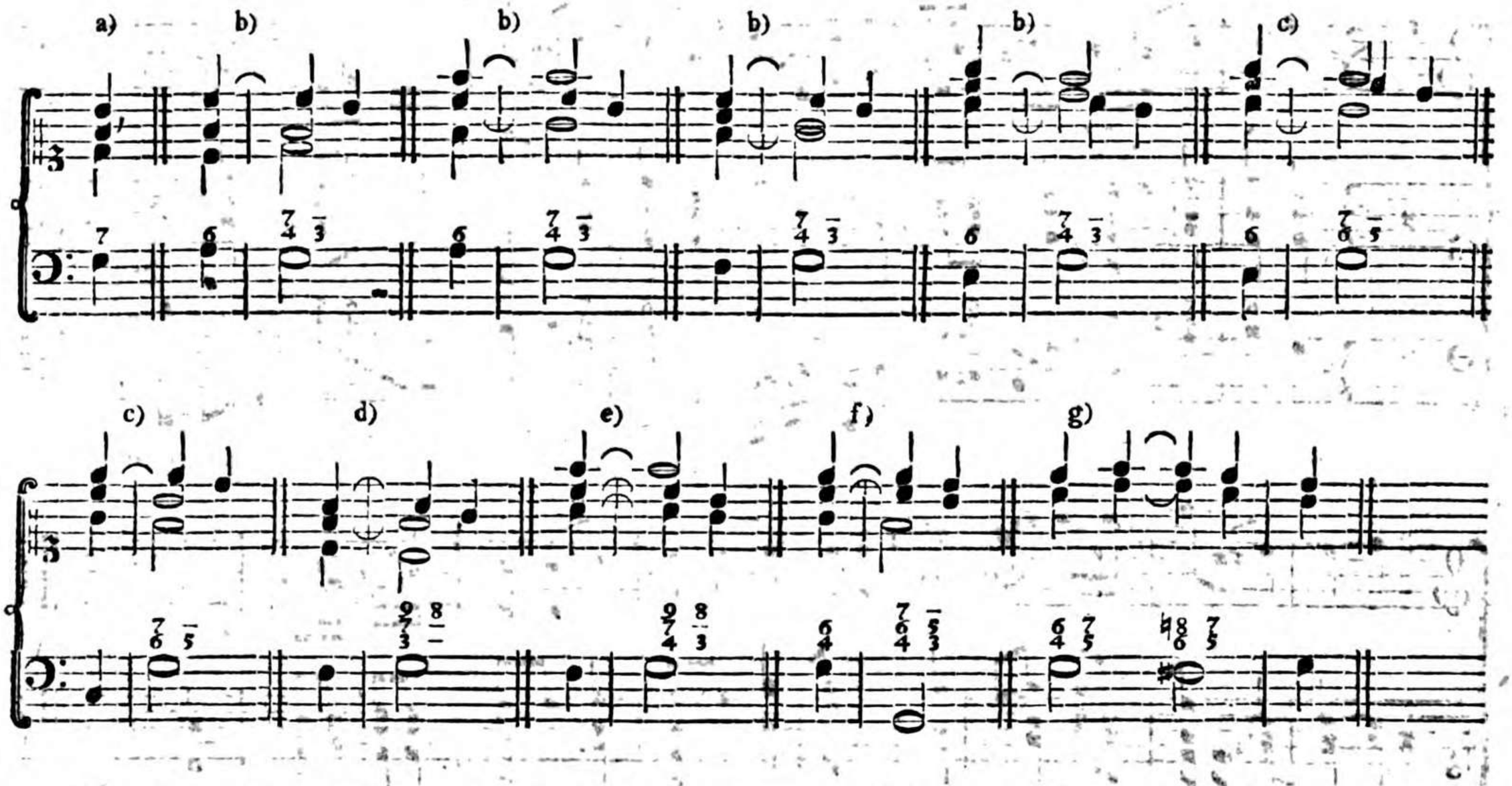
Allegretto.





§. 9.

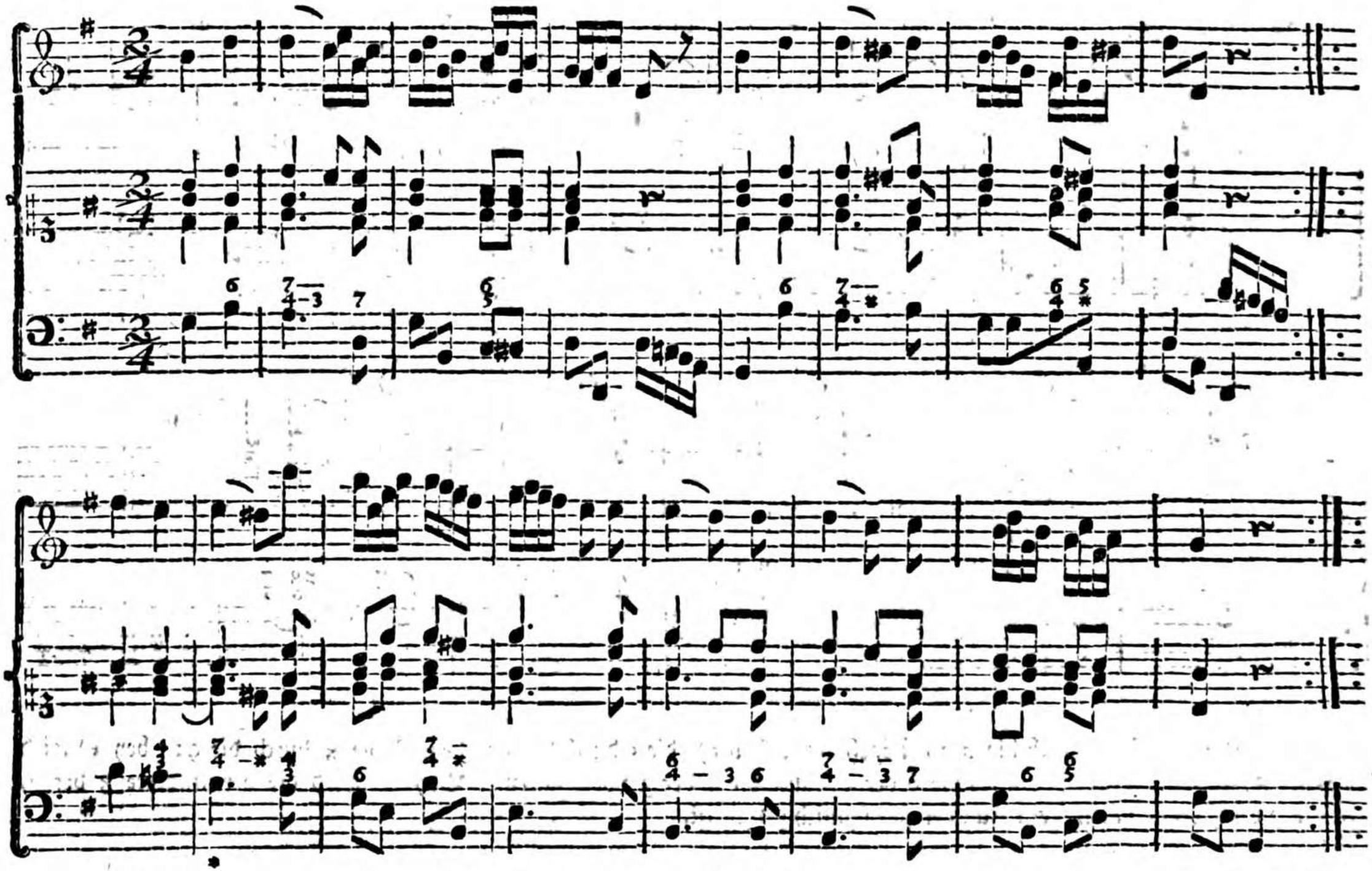
§. 9. Gewöhnliche Vorhalte beym Septimenaccord a) sind folgende:



Bey b) wird die 3 durch die 4 zurückgehalten; bey c) die 5 durch die 6; bey d) die 8 durch die 9; bey e) wird die 9 der 8, und die 4 der 3, bey f) die 6 der 5, und die 4 der 3 vorgehalten. Bey g) wird die verminderte 8 der 7, und die 6 der 5 vorgehalten, ein Fall der gewöhnlich genug ist.

Das folgende Beyspiel enthält einige dieser Vorhalte.

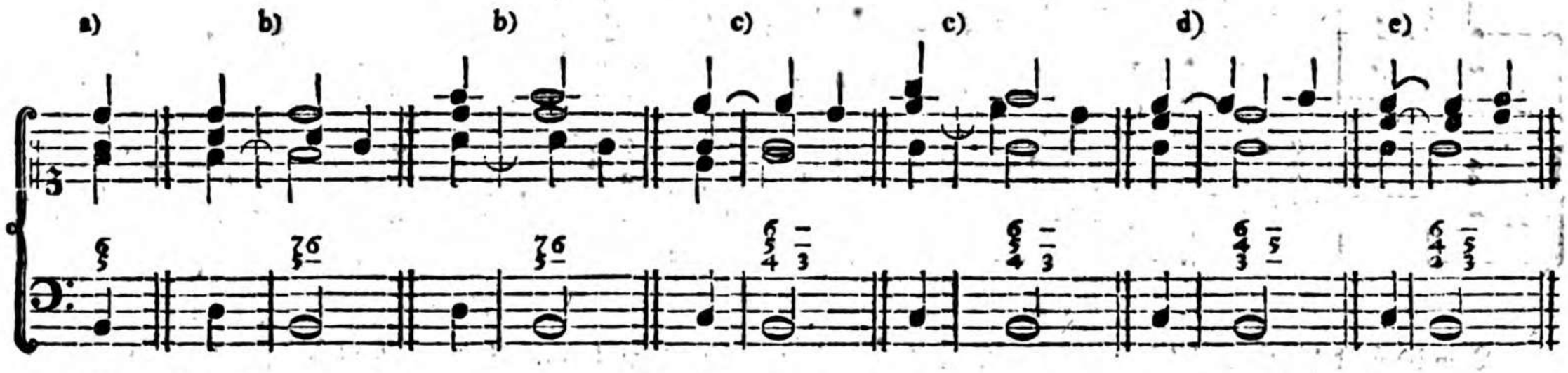
Poco Allegro.



Bey * ist eine Verwechselung der Auflösung, die Septime nämlich, welche in der Oberstimme liegt, wird durch Verwechselung des Accords in den Baß gelegt, und daselbst aufgelößt.

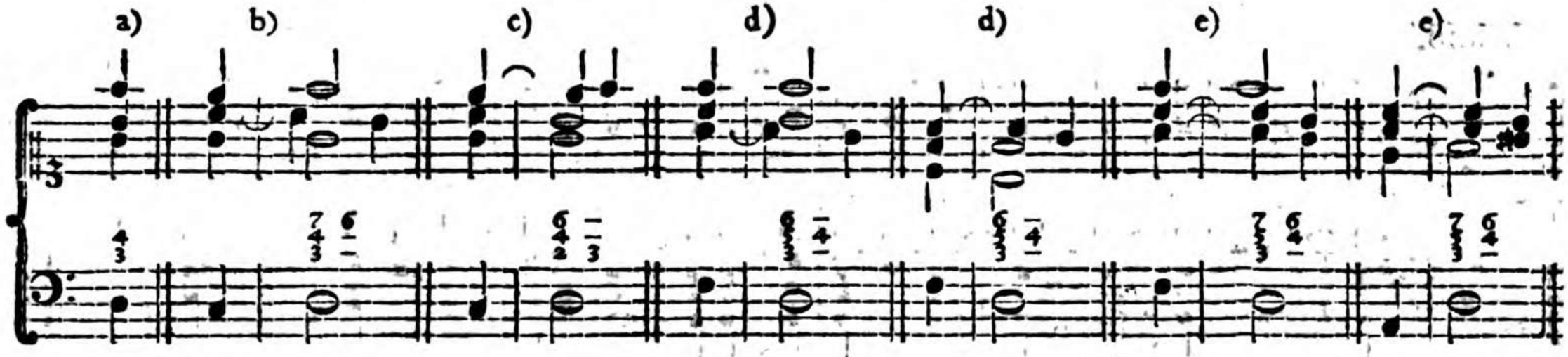
§. 10.

§. 10. Gewöhnliche Vorhalte beym Sextquintenaccord a) sind folgende:



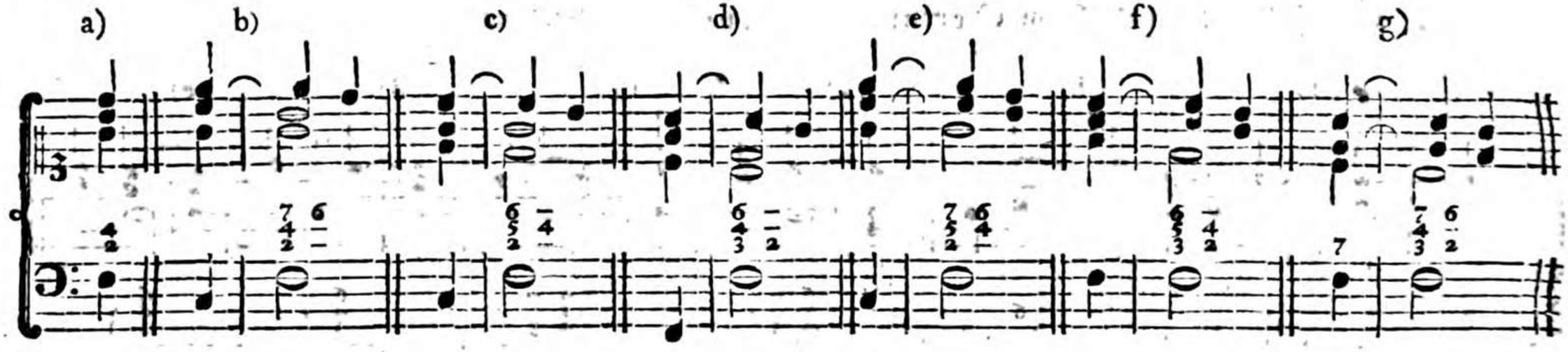
Bey b) wird der 6 die 7 vorgehalten; bey c) der 3 die 4; bey d) der 5 die 4; bey e) wird $\frac{5}{3}$ durch $\frac{4}{2}$ aufgehalten.

§. 11. Gewöhnliche Vorhalte beym Quartterzenaccord a) sind folgende:



Bey b) wird die 6 durch die 7 aufgehalten; bey c) die 3 durch die 2; bey d) die 4 durch die 5; bey e) die 6 durch die 7, und die 4 durch die 5.

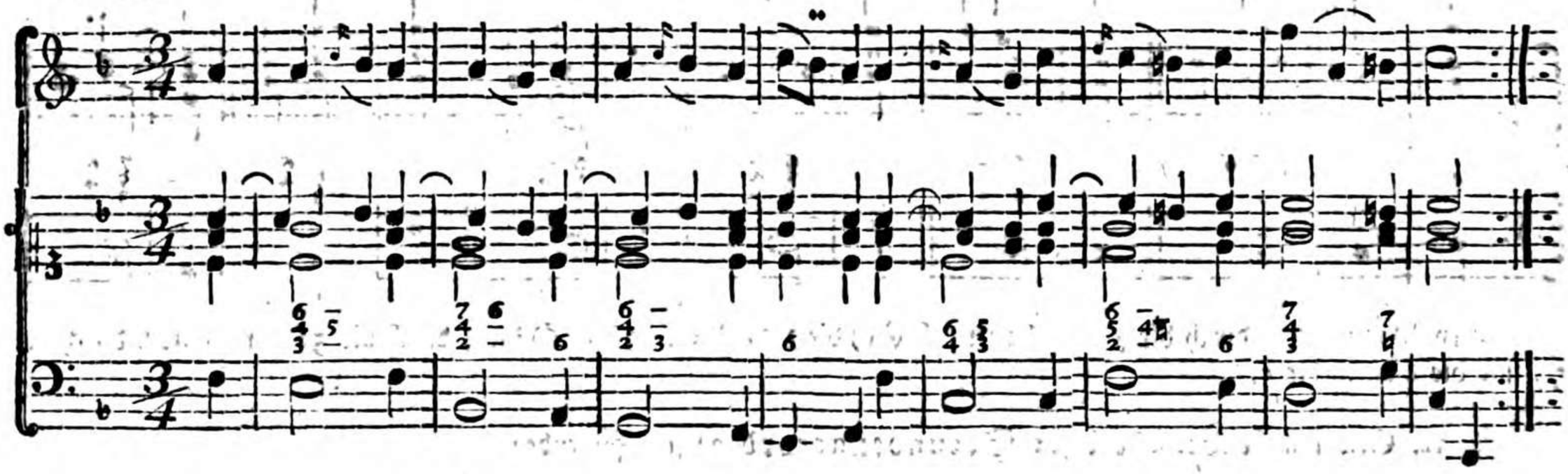
§. 12. Gewöhnliche Vorhalte beym Secundenaccord a) sind folgende:

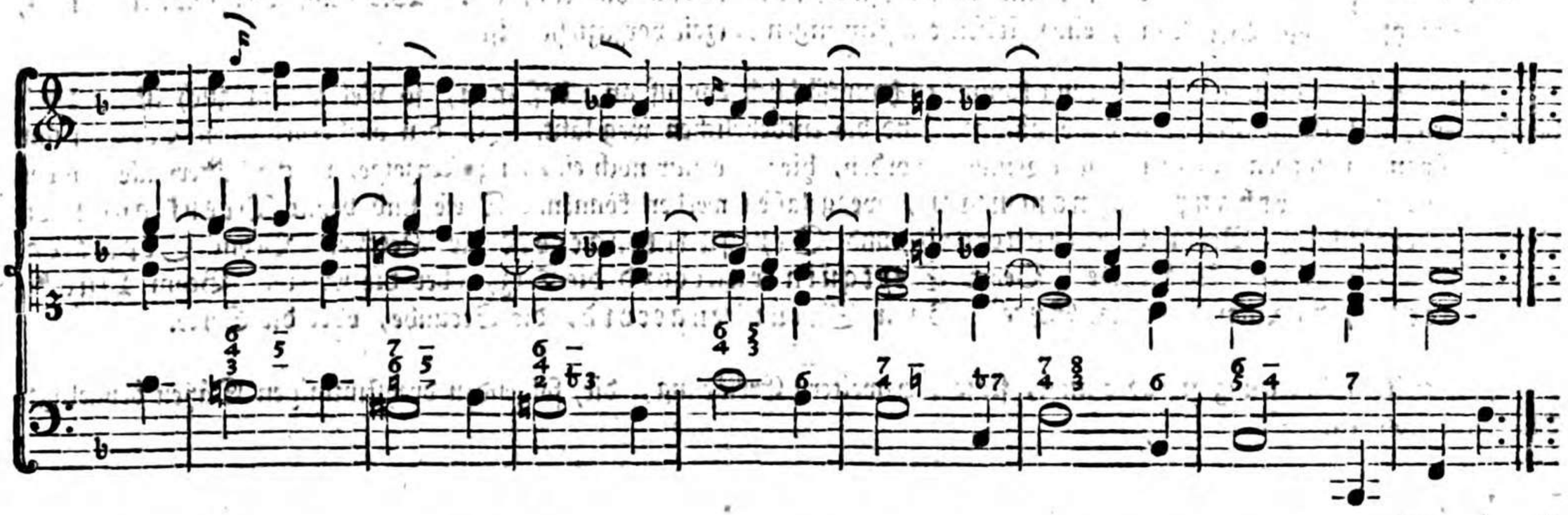


Bey b) wird die 6 durch die 7 aufgehalten; bey c) die 4 durch die 5; bey d) die 2 durch die 3; bey e) wird $\frac{6}{4}$ durch $\frac{7}{5}$, bey f) $\frac{4}{2}$ durch $\frac{5}{3}$, und bey g) die 6 durch die 7, und die 2 durch die 3 aufgehalten.

Hier folgt noch ein kurzes Beyspiel, worinnen einige Anwendung von diesen Vorhalten gemacht ist.

Arioso.





So viel hier von den zufälligen Dissonanzen. Was übrigens noch von der feinern Behandlung dieser zufälligen Dissonanzen so wohl, als der feinern Begleitung überhaupt zu bemerken wäre, gehört nicht in eine Anweisung dieser Art, welche nur für Anfänger des Generalbasses bestimmt ist. Ausführlichern Unterricht über alles was die Begleitung überhaupt, als auch besonders die Feinheiten derselben betrift, giebt Bach im zweyten Theil seines: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Auch in Marburgs Handbuch bey dem Generalbasse, und Kirnbergers Grundsätze zum Generalbasse findet man sehr guten und ausführlichen Unterricht.

Neunzehntes Capitel.

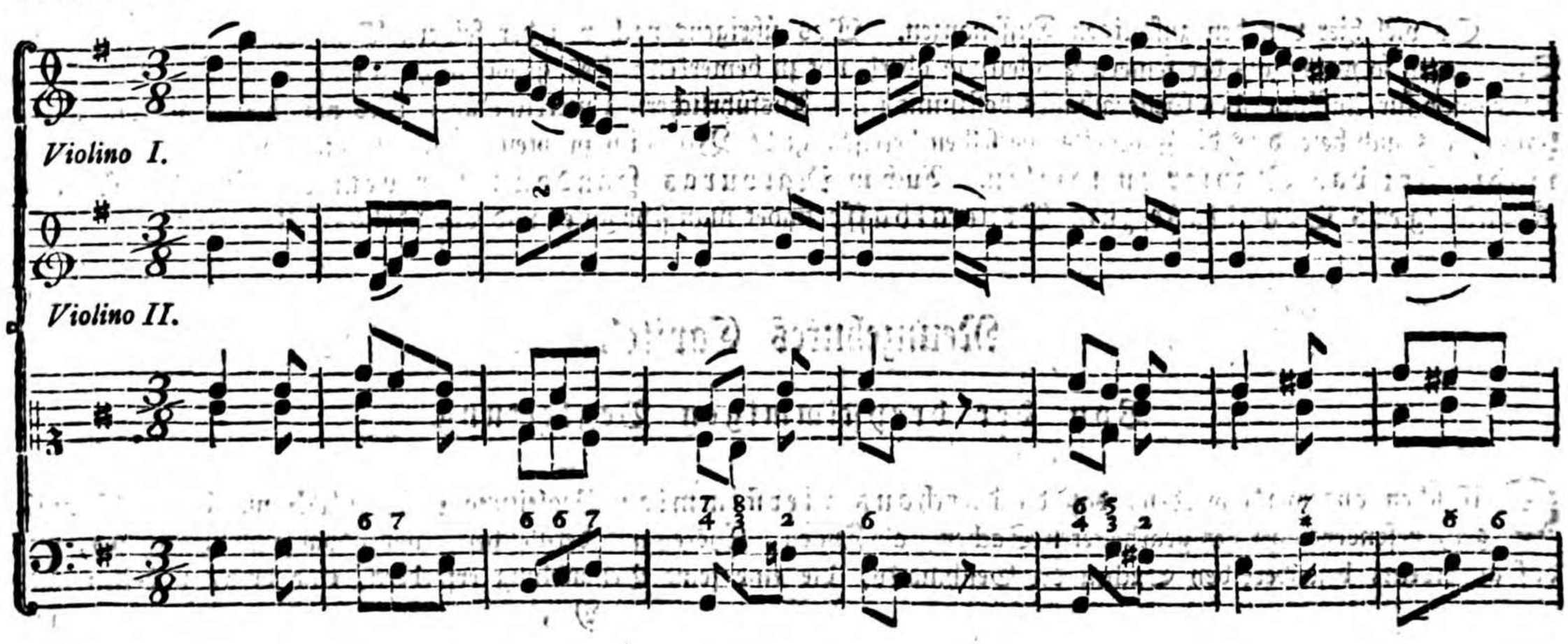
Von der dreystimmigen Begleitung.

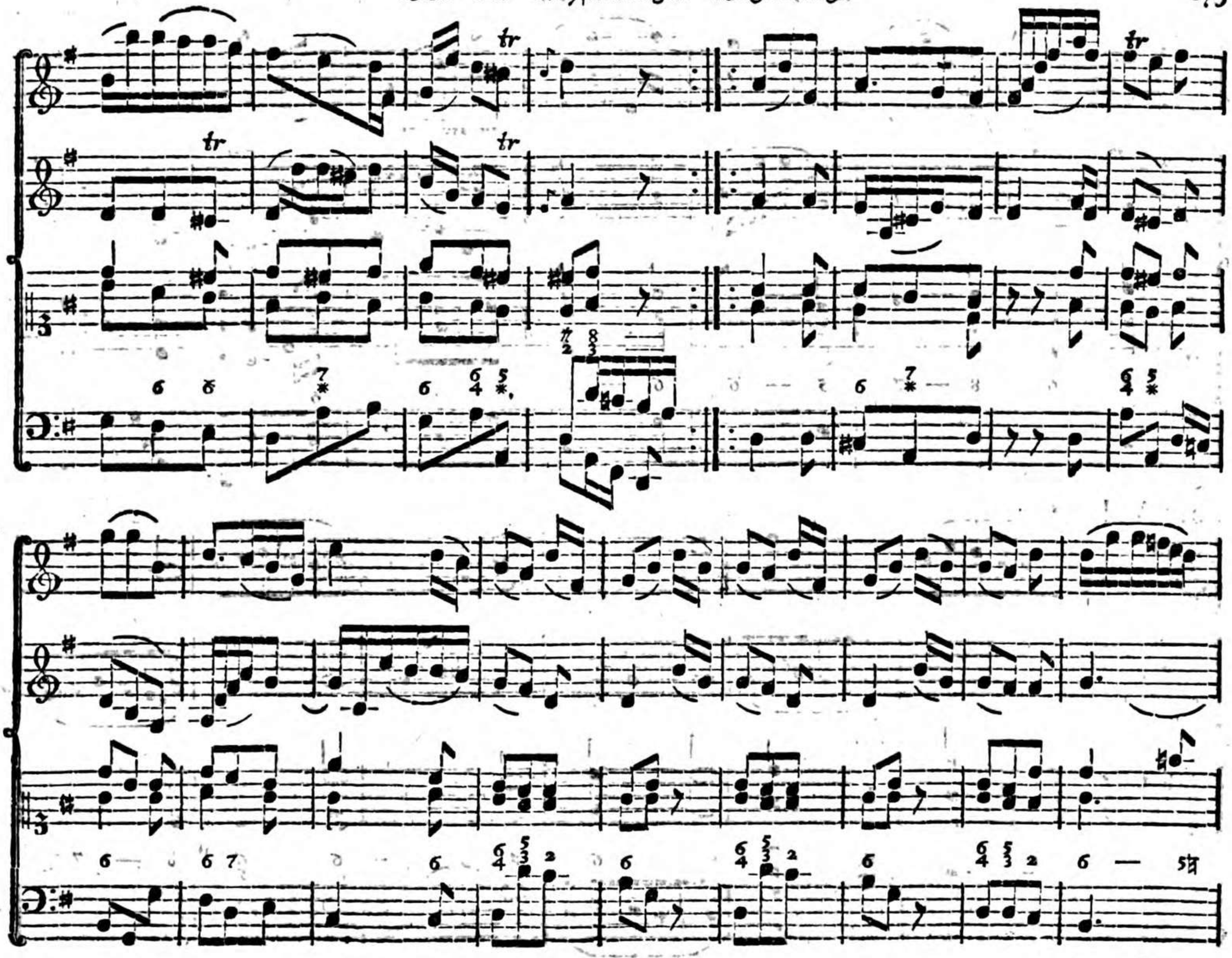
Es ist schon angemerkt worden, daß die durchaus vierstimmige Begleitung eigentlich nur bey vielstimmigen, besonders aber bey gearbeiteten Sachen, als Fugen, Chören und dergleichen, anwendbar und nöthig sey, und daß auzerdem, besonders bey Sachen des Geschmacks, die eine feine Behandlung erfordern, eine drey- zuweilen auch

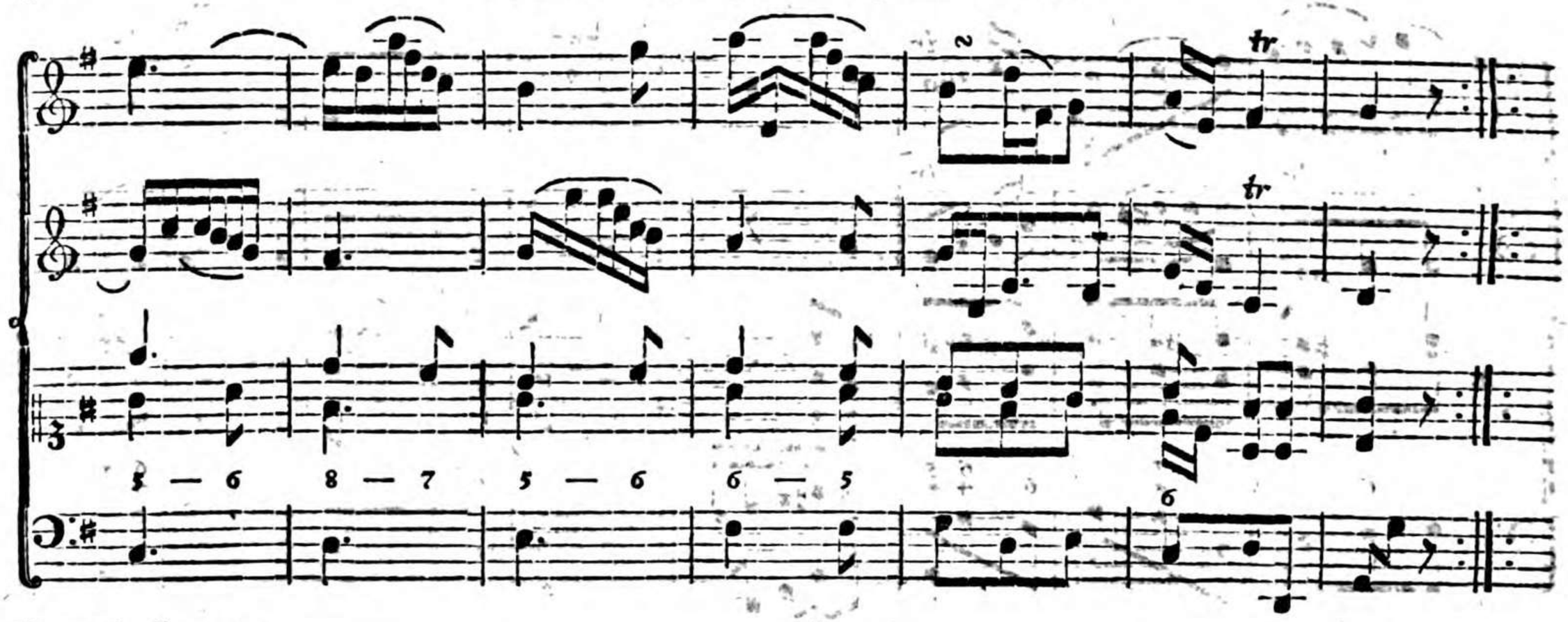
nur zweystimmige Begleitung oft besser und zweckmäßiger ist, als eine vierstimmige. Wie denn überhaupt eine schöne, fließende dreystimmige Begleitung, einer steifen vierstimmigen allezeit vorzuziehen ist.

Bey der dreystimmigen Begleitung kommt es hauptsächlich darauf an, daß man, so viel als möglich ist, allezeit die schönern, wohlklingensten Intervalle nimmt, und die entbehrlichen weg läßt. In den vorhergehenden Capiteln sind hierüber schon verschiedene Bemerkungen gemacht worden, hier also nur noch eine kurze Anzeige, welche Intervalle bey den Hauptaccorden, überhaupt genommen, weggelassen werden können. Diese sind beym Dreyklange die Octave, oder Quinte. Beym Sextenaccord und Sextquartenaccord die Octave. Beym Septimenaccord die Quinte, oder die Octave. Beym Sextquintenaccord die Terz, oder die Sexte. Beym Quartterzenaccord, die Quarte oder die Sexte. Beym Secundenaccord, die Secunde, oder die Sexte.

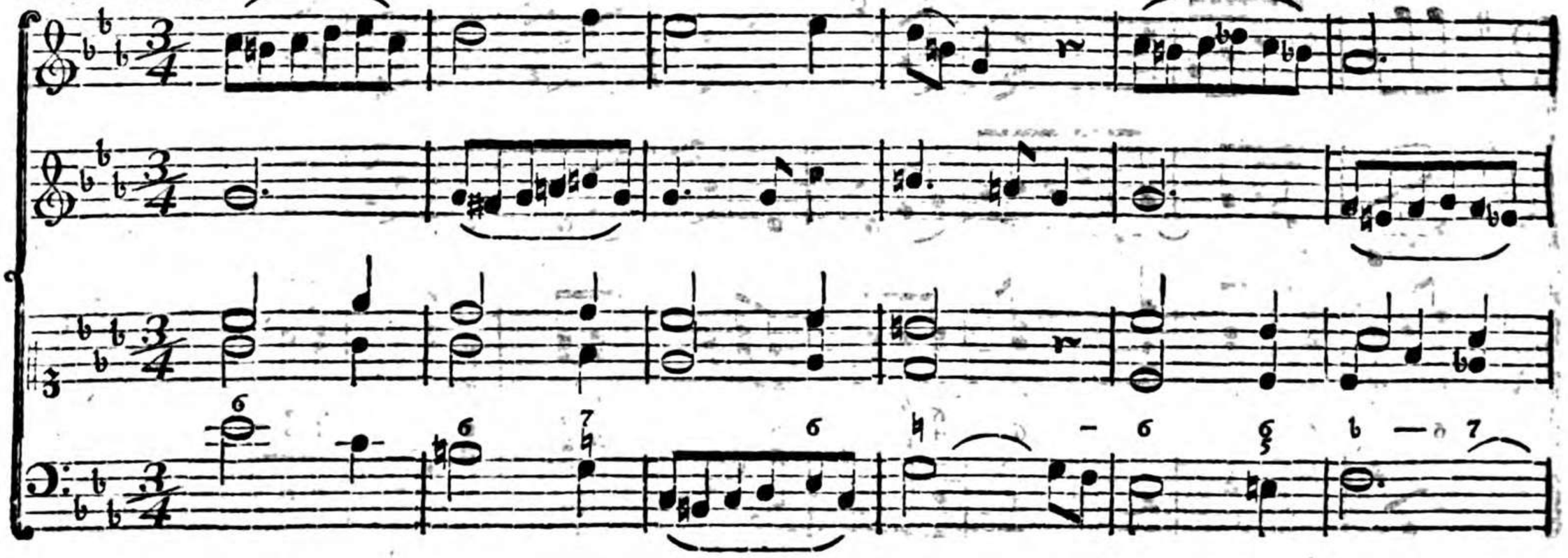
Zur weitern Anleitung hierüber mag, statt aller weitern Erklärung, die, folgenden dreystimmigen Sätzen beygefügte Begleitung dienen.

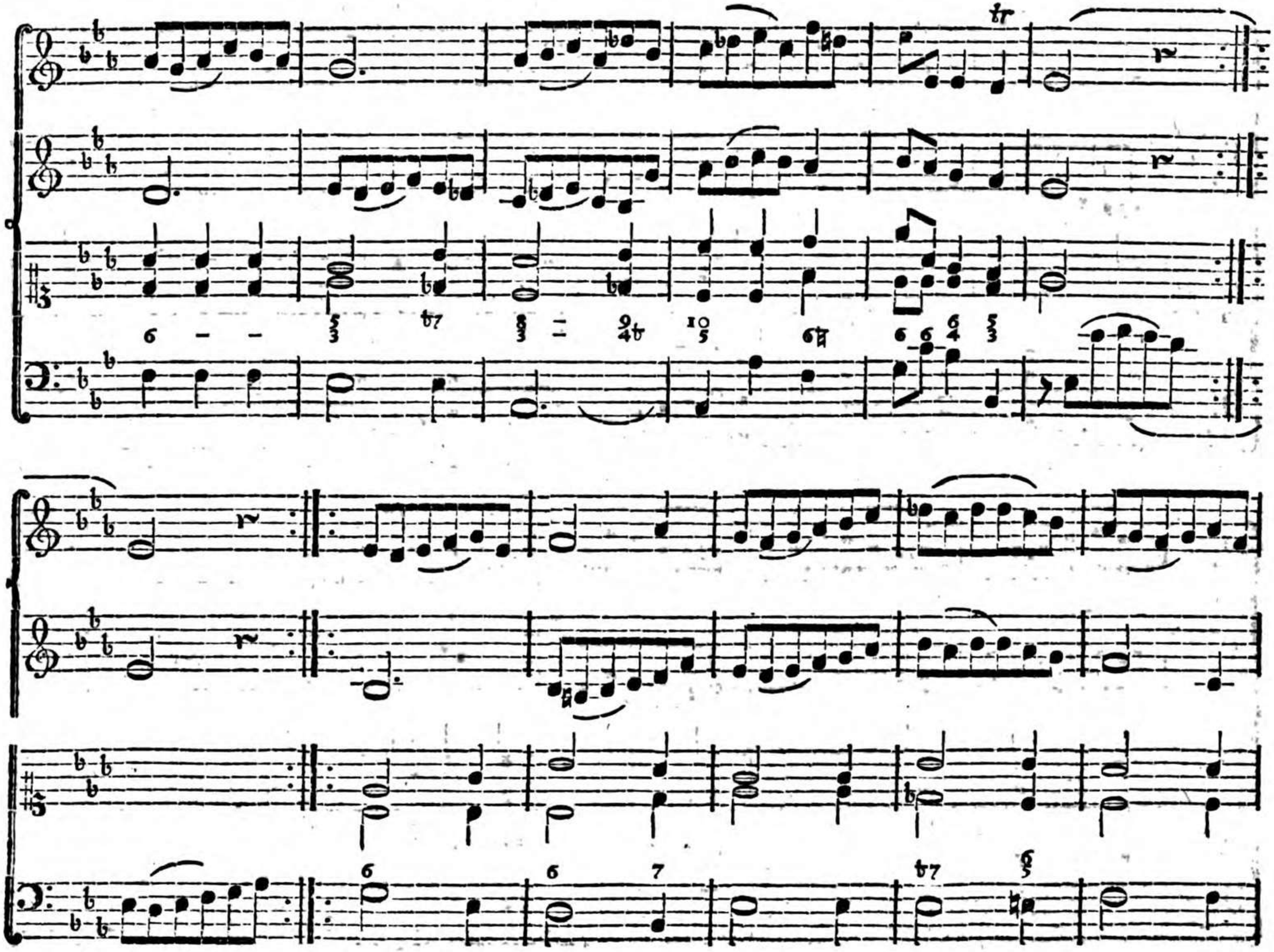


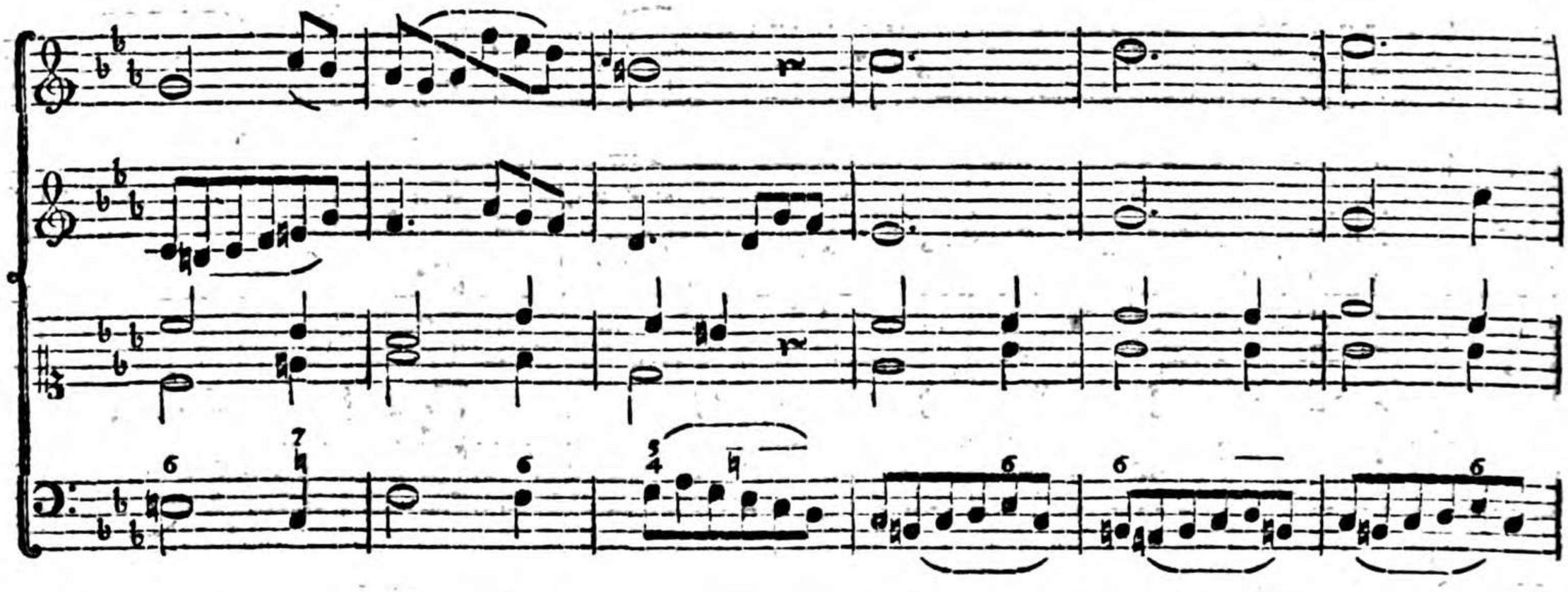




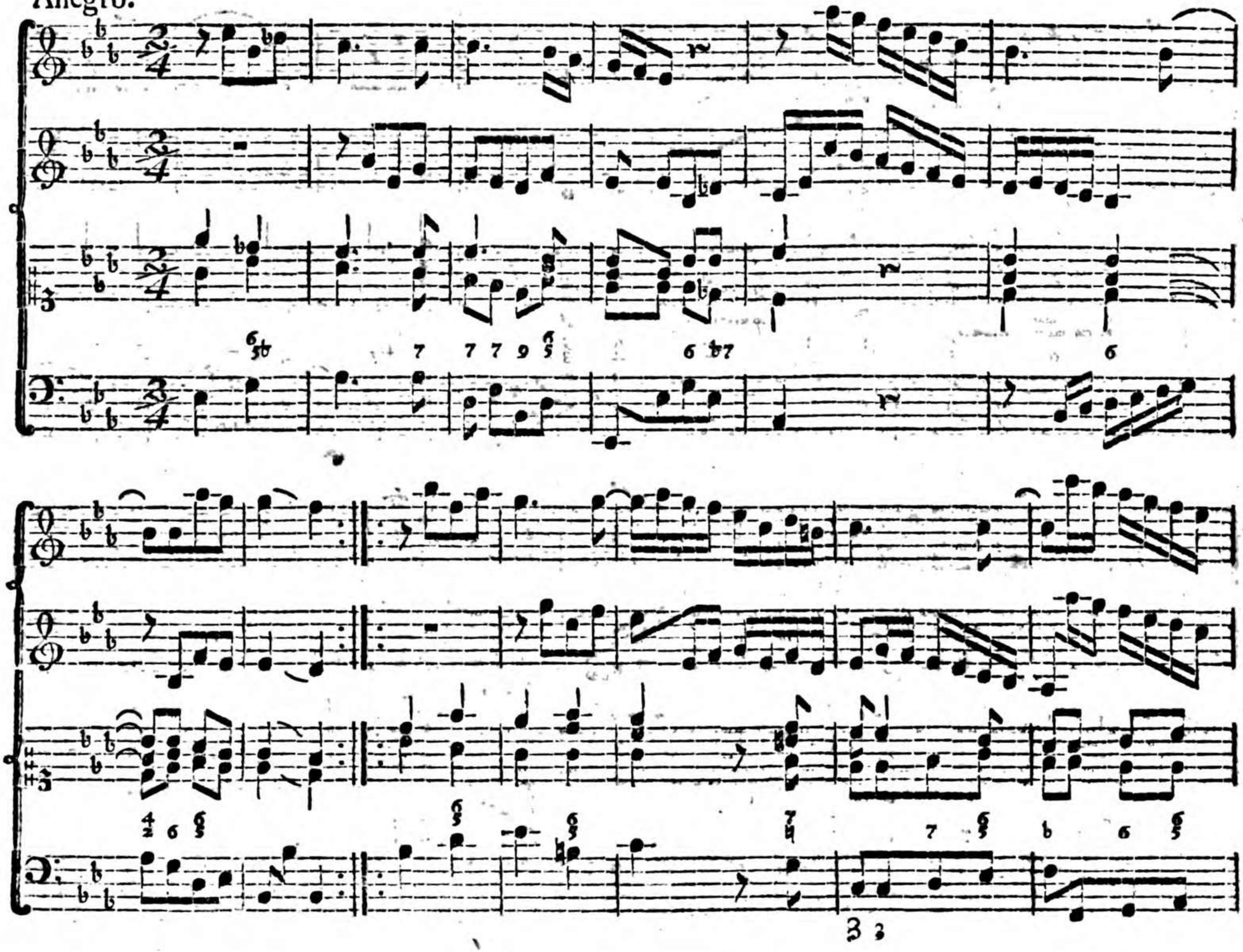
Poco Andante.

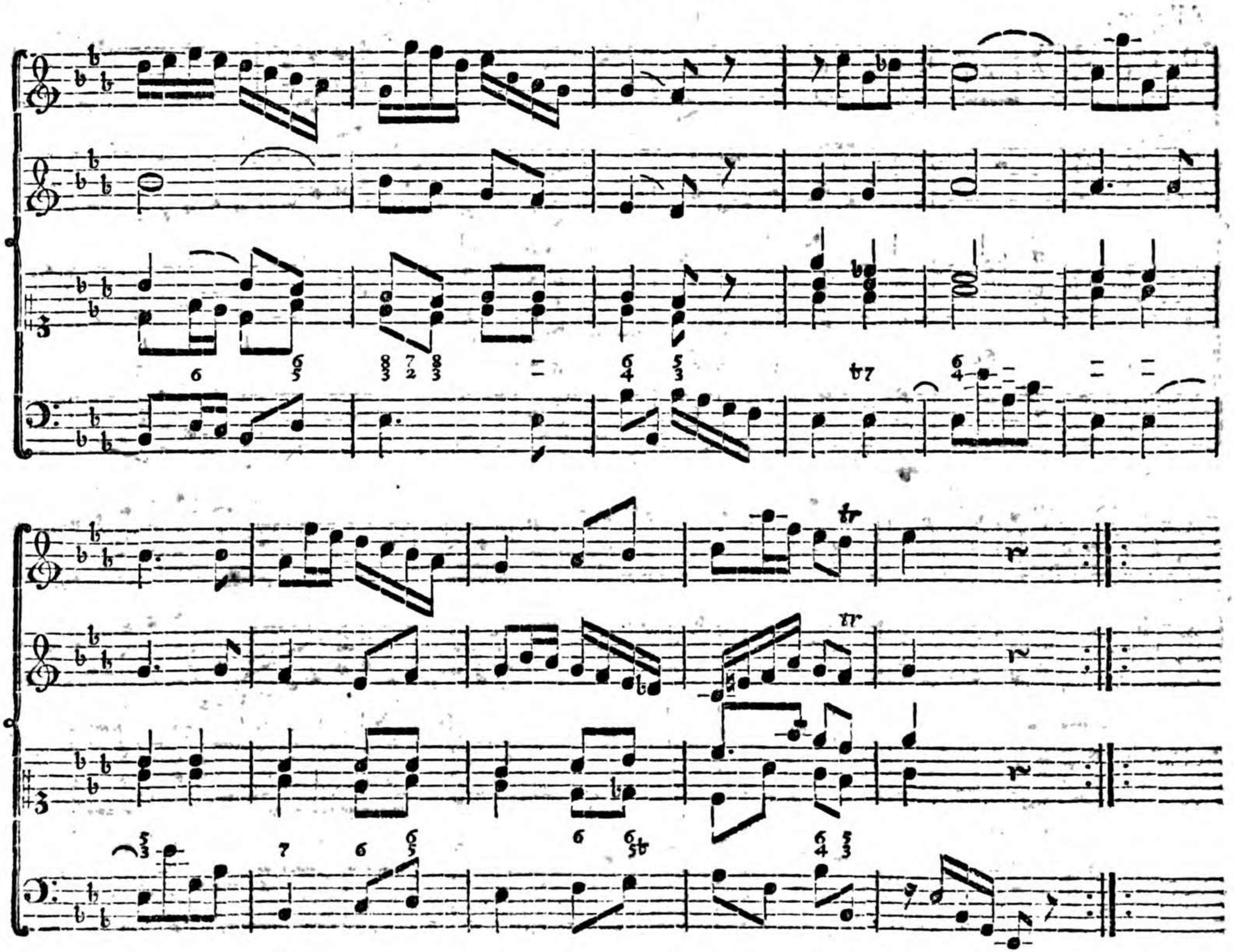




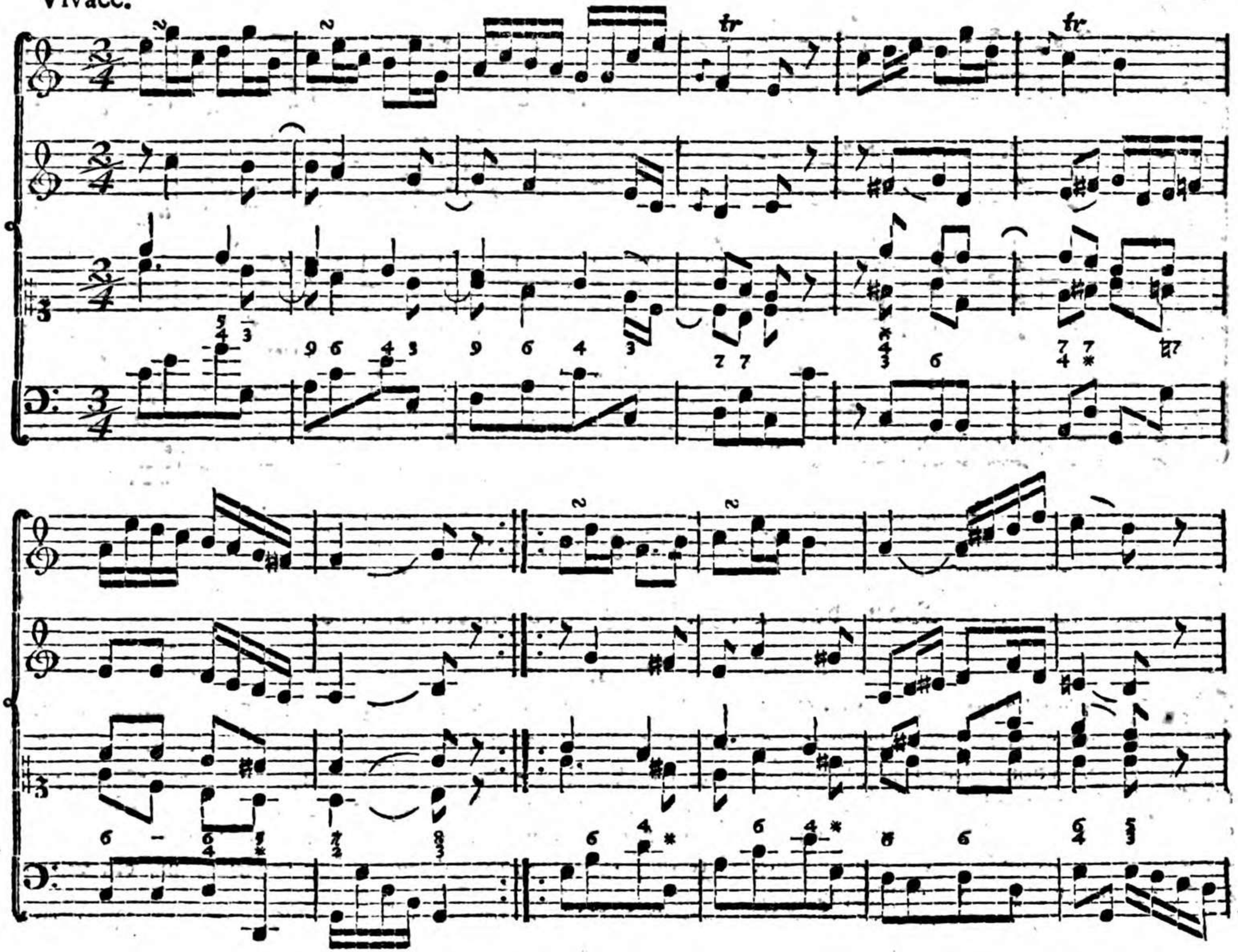

tr
tr
tr

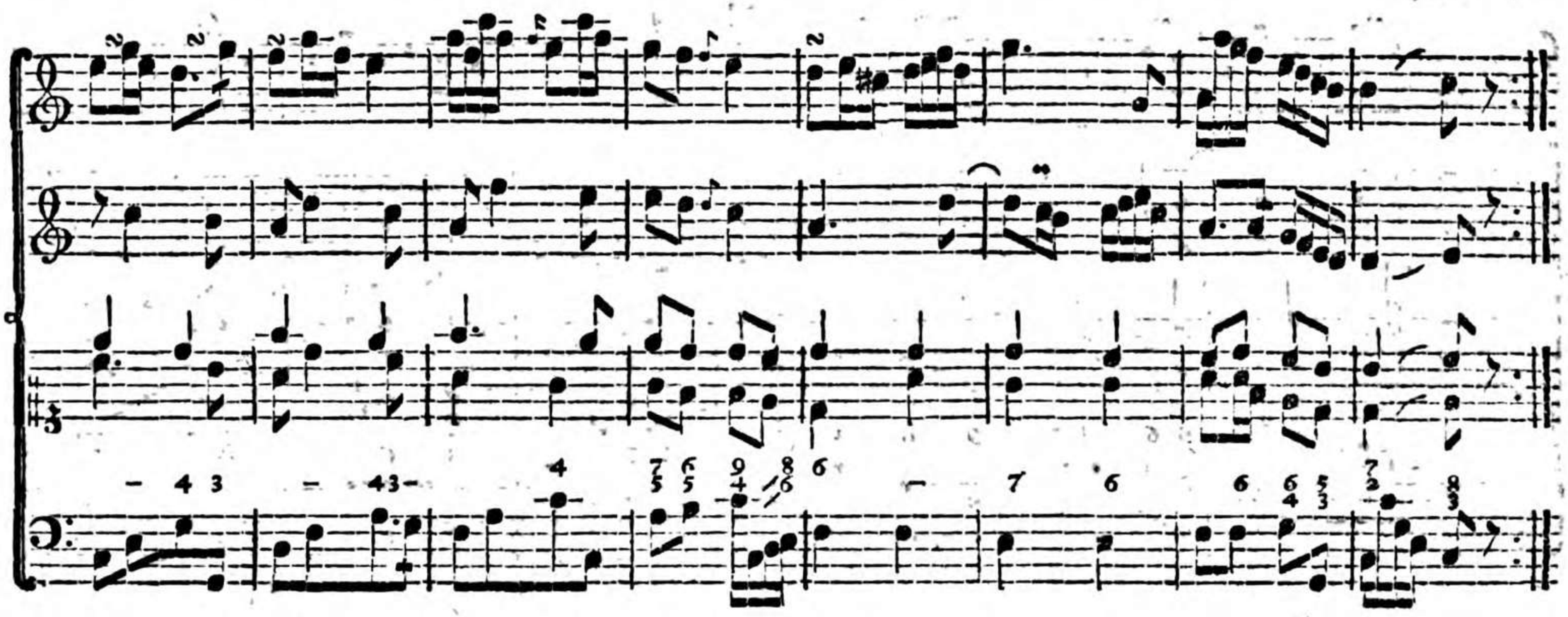
Allegro.




tr
tr

Vivace.





Zwanzigstes Capitel.

Von der Begleitung des Recitatives.

§. 1.

Das Recitativ wird entweder mit dem Claviere (Flügel ꝛc.) allein, oder auch mit mehreren Instrumenten, zuweilen mit dem ganzen Orchester, begleitet. In diesem Falle wird es ein Accompagnement genannt.

§. 2. Bey dem ersten (gewöhnlichen) Recitativ wird der Takt nicht genau beobachtet, sondern der Sänger trägt die Worte, je nachdem der Inhalt und dessen Ausdruck es erfordern, bald langsam, bald geschwinder vor, und der Begleiter ist verbunden sich deshalb genau nach dem Sänger zu richten; und ihn zu unterstützen, weshalb auch die Worte des Recitatives über die begleitende Baßstimme gesetzt werden. Diese muß der Begleiter genau nachlesen, um den Sänger zu folgen, und zu rechter Zeit einzufallen.

Bey

Bey leicht zu treffenden Tönen, besonders wenn der Sänger etwas geschwinde recitirt, schlägt man die Accorde gerade (ohne Brechung, oder sonstige Verzierungen, die überhaupt beym Recitativ gar nicht statt finden) zur Note des Sängers an. Dieser gerade Anschlag der Accorde ist vorzüglich noch bey jeder schnellen Veränderung der Harmonie nöthig, wobey die Baßnoten etwas geschwinde auf einander folgen.

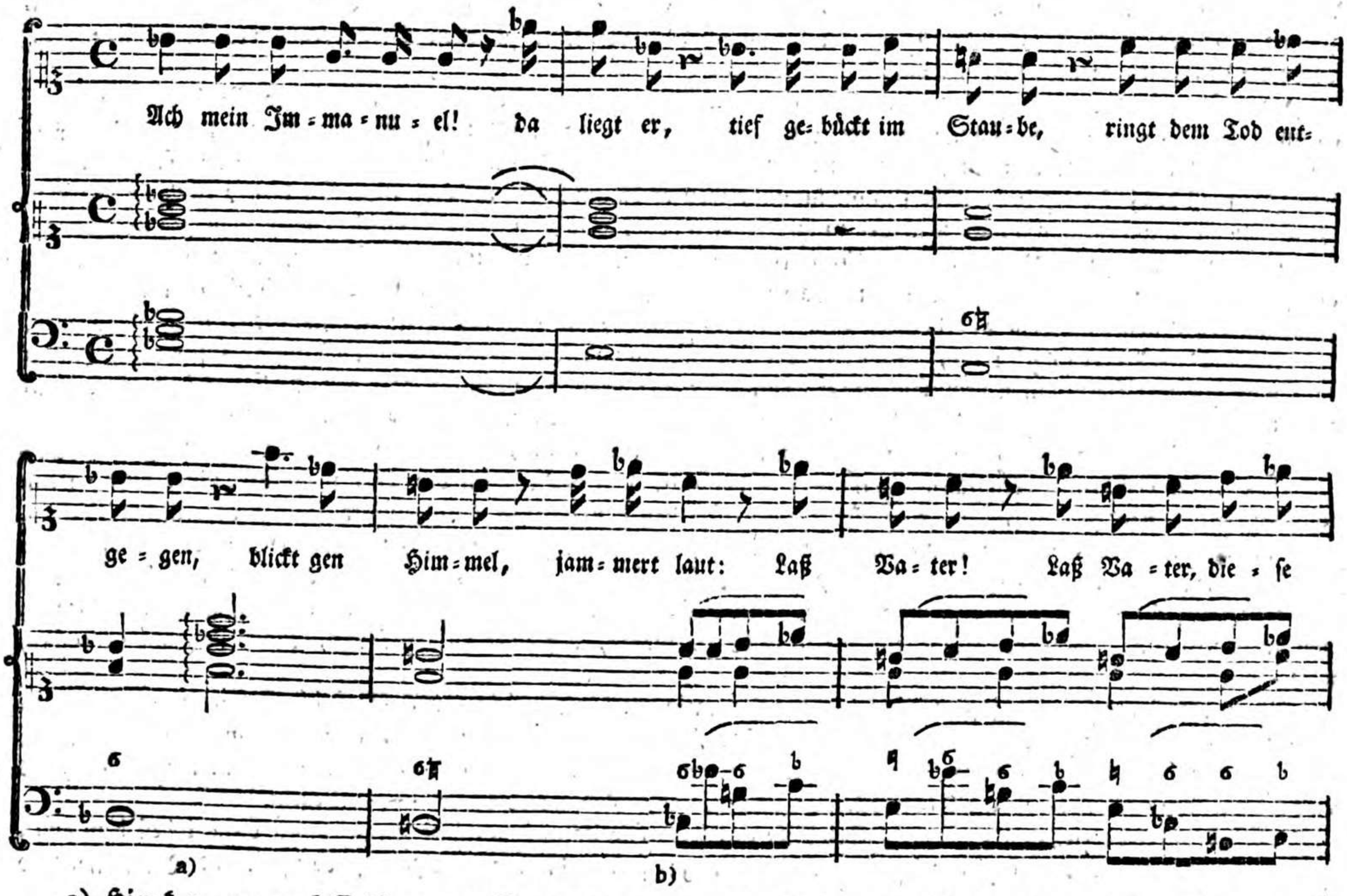
Bey schweren Intervallen geschieht dem Sänger dadurch eine große Erleichterung, daß der Begleiter ihm, nach einem Absatz, oder kleinen Ruhe die folgenden Intervalle vorschlägt, und gleichsam in den Mund legt. Hierbey so wohl, als auch überhaupt, ist es nicht allein gut, sondern auch nöthig, wenn man bey der anzuschlagenden Harmonie das erste Intervall des Sängers in der Oberstimme nimmt, weil es da am besten zu hören ist. In diesem Falle schlägt man die Harmonie auch gewöhnlich nicht so gerade zu an, sondern bricht (harpeggirt) sie. Hierbey muß man sich nach der geschwindern oder langsamern Bewegung des Recitatives richten, mithin muß im ersten Fall die Brechung geschwinder, als im zweyten geschehen. Dieses Brechen (Harpeggiren) ist, besonders bey einer lange liegenbleibenden Harmonie, theils um den Sänger im Tone zu erhalten, zu welchem Ende man auch wohl bey kurzen Einschnitten, oder Ruhestellen, den Anschlag des Accords wiederholt, theils auch der Ausfüllung und Abwechselung wegen nöthig. Außer diesen Fällen muß man mit dem Harpeggiren behutsam und sparsam umgehen; denn das zu viele, oder gar beständige Harpeggiren ist nicht allein zweckwidrig, sondern stört, verwirrt Sänger und Zuhörer, und ist widrig anzuhören.

§. 3. Die Begleitung des Recitatives mit mehreren Instrumenten, oder des so genannten Accompagnements unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Recitativ bloß dadurch, daß bey ersterm der Takt mehr beobachtet wird, wenn nämlich die begleitenden Instrumente entweder eine gewisse, das ganze Stück durchgeführte Figur, oder mit a Tempo, oder Arioso bezeichnete Stellen auszuführen haben, als welche genau nach dem Takte vorgetragen werden. Haben aber die Instrumente bloß lange aushaltende Noten, so ist der Vortrag des Sängers auch hier nicht an den Takt gebunden, und die Begleitenden müssen sich nach ihm richten. In diesem Falle ist es öfters, besonders bey langsamen Recitativen, von guter Wirkung, wenn der Clavieriste die liegende Harmonie, bey einer kleinen Ruhe, etwas langsam gebrochen, wiederholt.

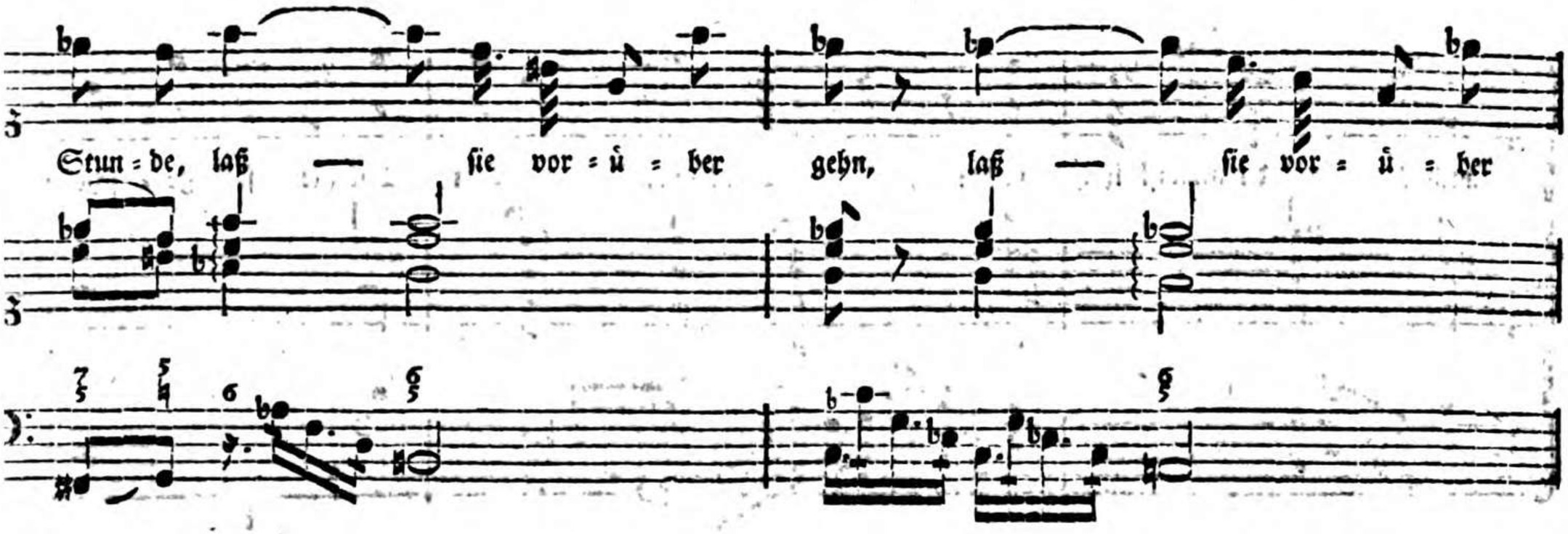
Alles was überhaupt zur guten Begleitung des Recitatives gehört, möchte durch schriftliche Anweisung wohl schwerlich genau zu bestimmen seyn. Der mündliche Unterricht eines geschickten Lehrmeisters, oder in Ermangelung desselben, schon das öftere Anhören eines guten Begleiters kann hierinn, so wie in vielen andern Fällen, in kurzem mehr nützen, als eine Menge schriftlicher — am Ende doch nicht zureichender, oder anwendbarer — Regeln.

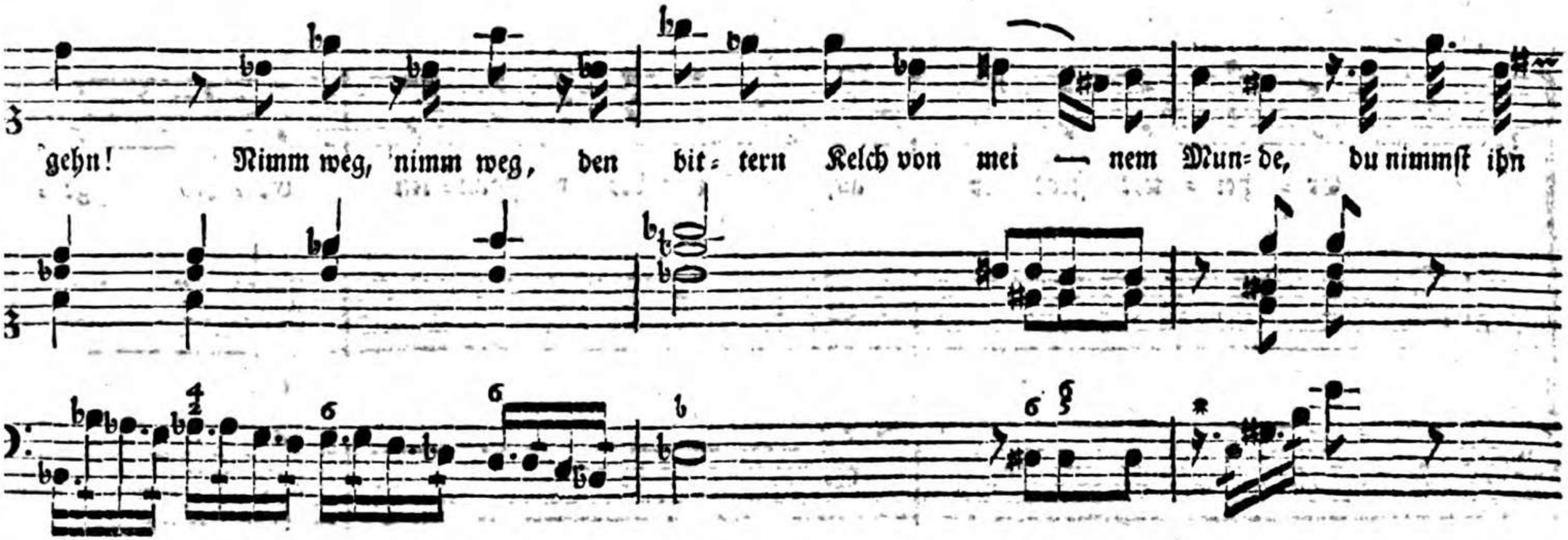
Die dem folgenden, aus Grauns Tod Jesu entlehnten Recitativ beygefügte Begleitung, diene indeß dem angehenden Generalbaßspieler auch hierinne zu einiger Anleitung; so wie die darauf folgende, ebenfalls aus Grauns Tod Jesu entlehnte Arie.

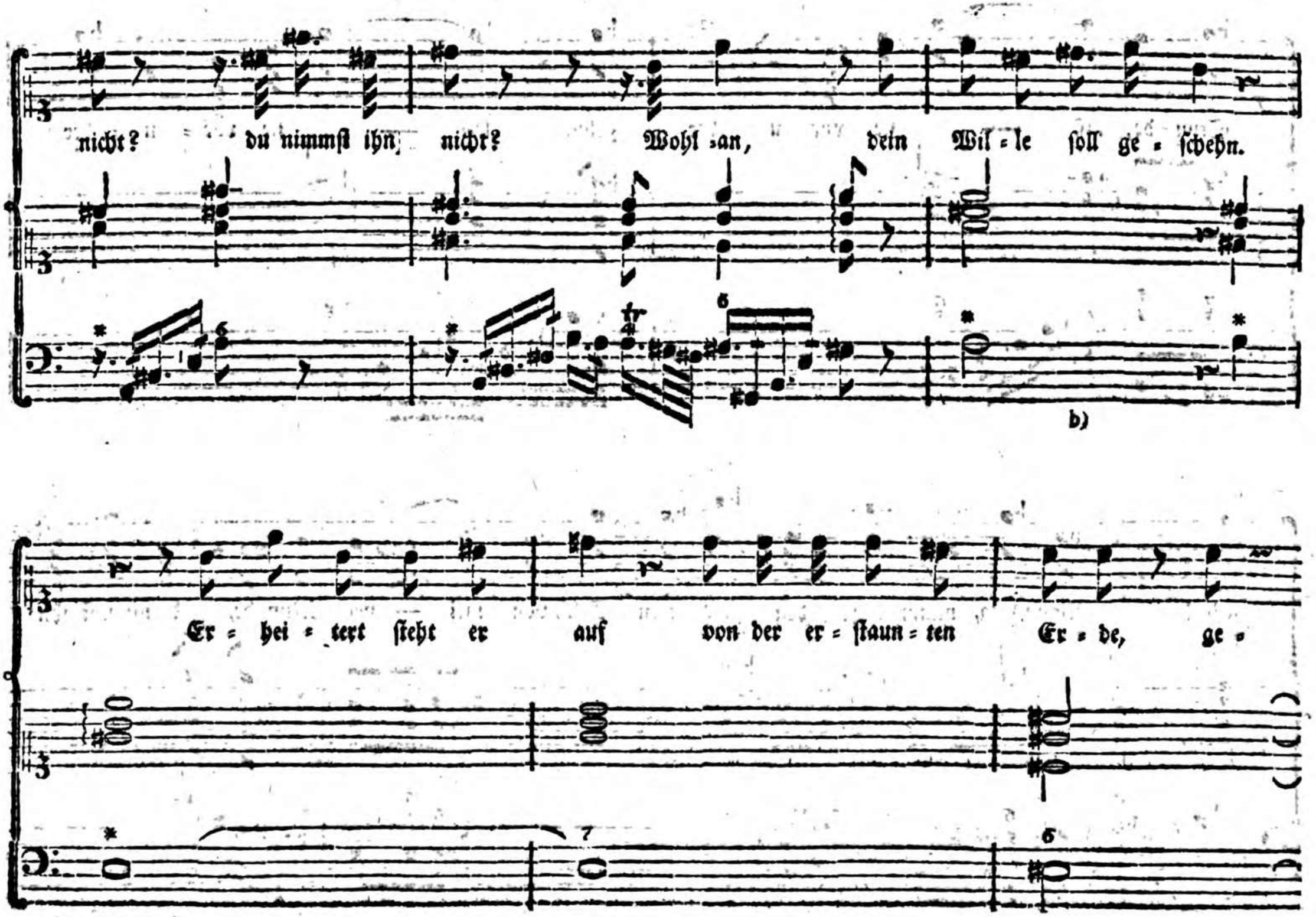
Recit.

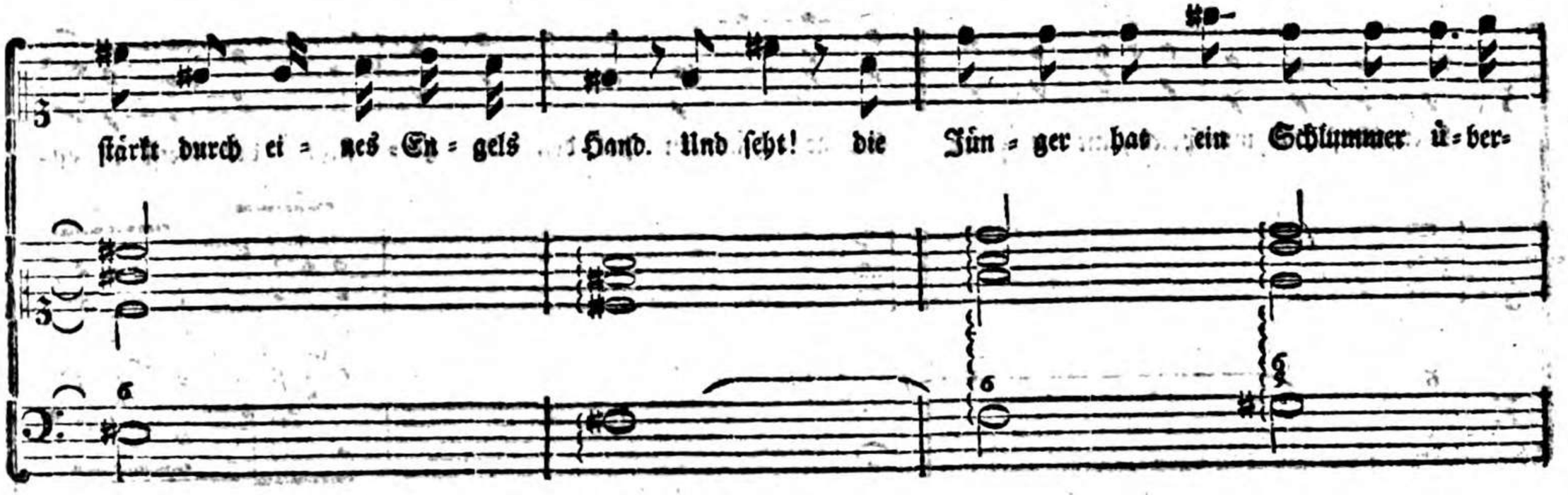


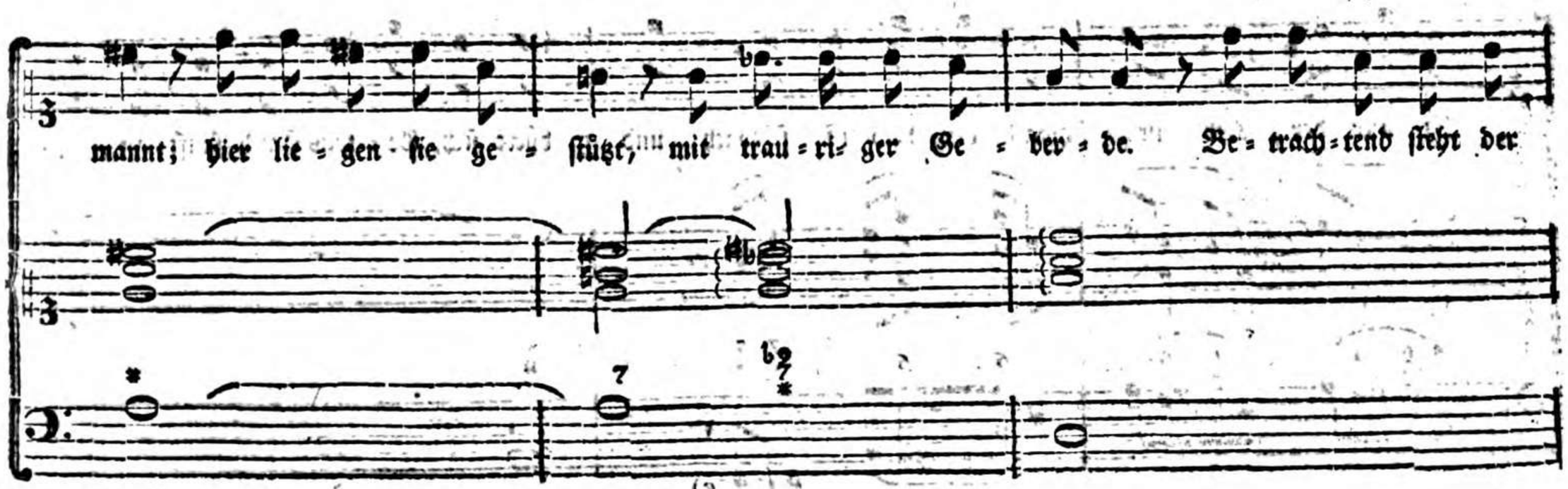
a) Hier kann man nach Endigung des Wortes entgegen, dem Sänger die folgende Harmonie vorschlagen.
b) Diese Stelle bis b) muß in sehr mäßiger Bewegung, und im Takte vorgetragen werden.

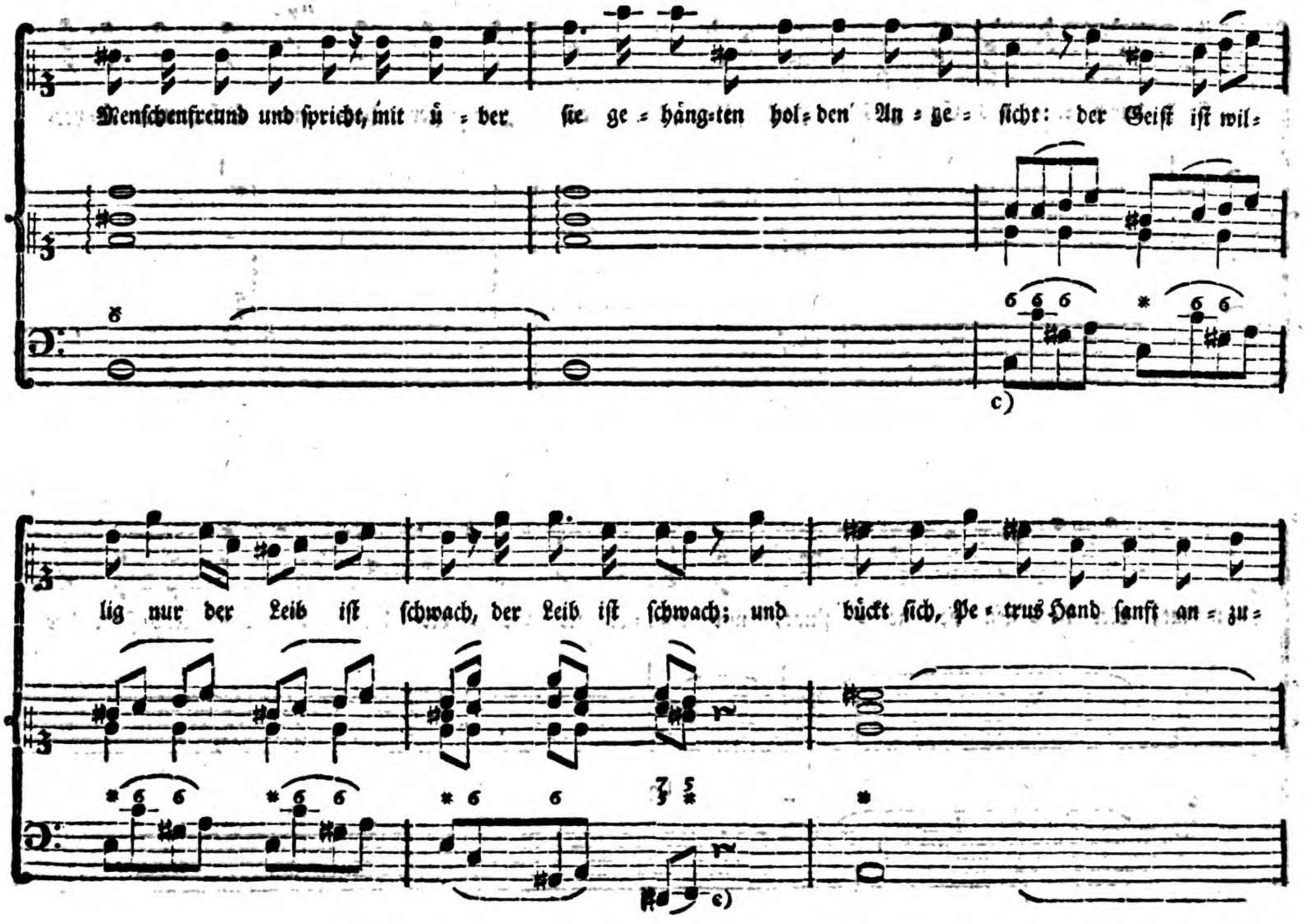

Stun = de, laß — sie vor = ü = ber gehn, laß — sie vor = ü = ber

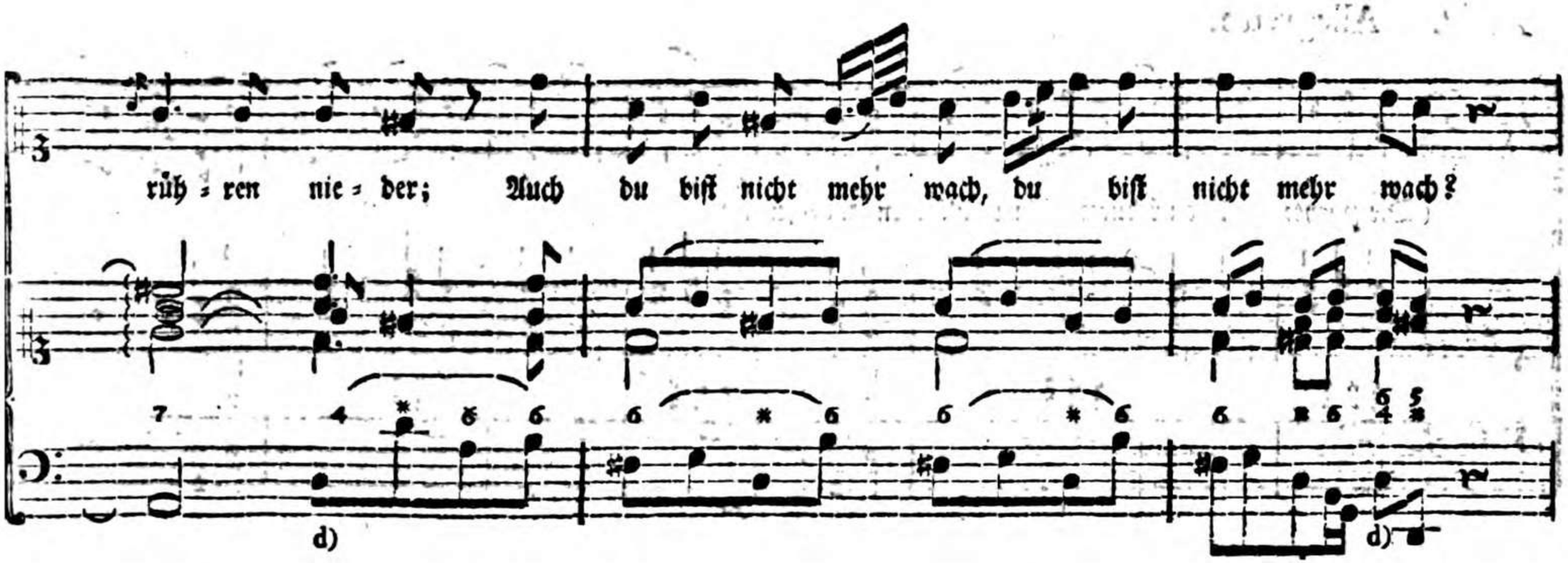

gehn! Nimm weg, nimm weg, den bit = tern Kelch von mei — nem Mun = de, du nimmst ihn

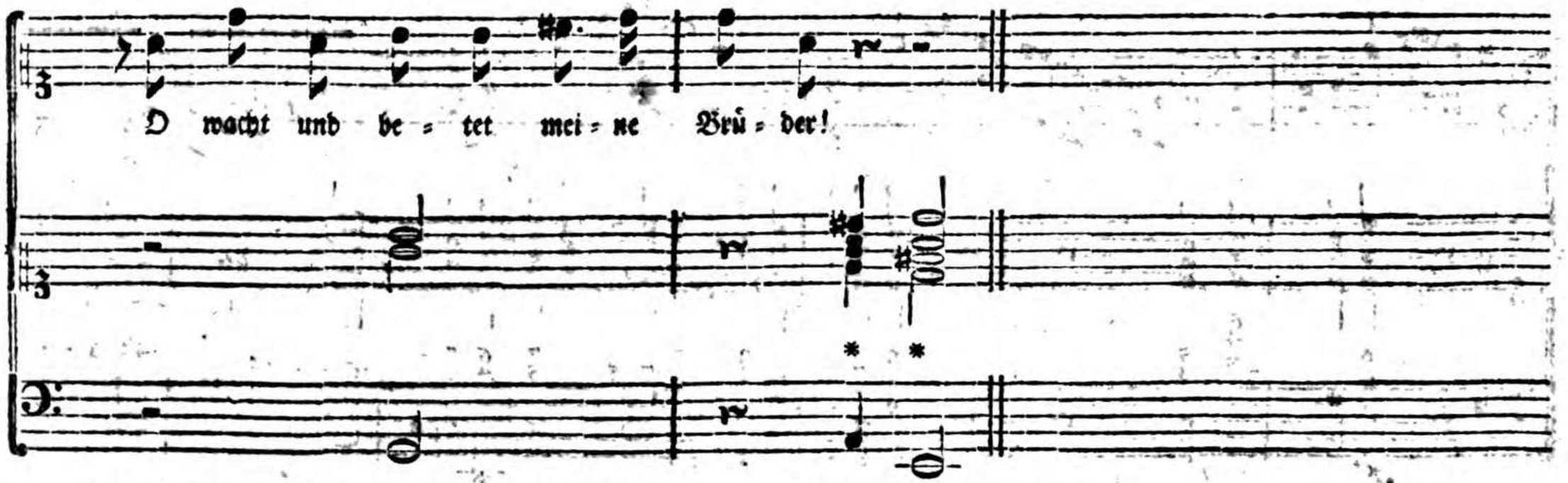

nicht? du nimmst ihn, nicht? Wohl an, dein Wil = le soll ge = schehn.
b)
Er = hei = tert steht er auf von der er = staun = ten Er = de, ge =


stärkt durch ei = nes = En = gels Hand. Und seht! die Jün = ger hat ein Schlummer ü = ber=


mannt; hier lie = gen = sie = ge = stützt, mit trau = ri = ger Ge = bey = de. Be = trach = tend steht der

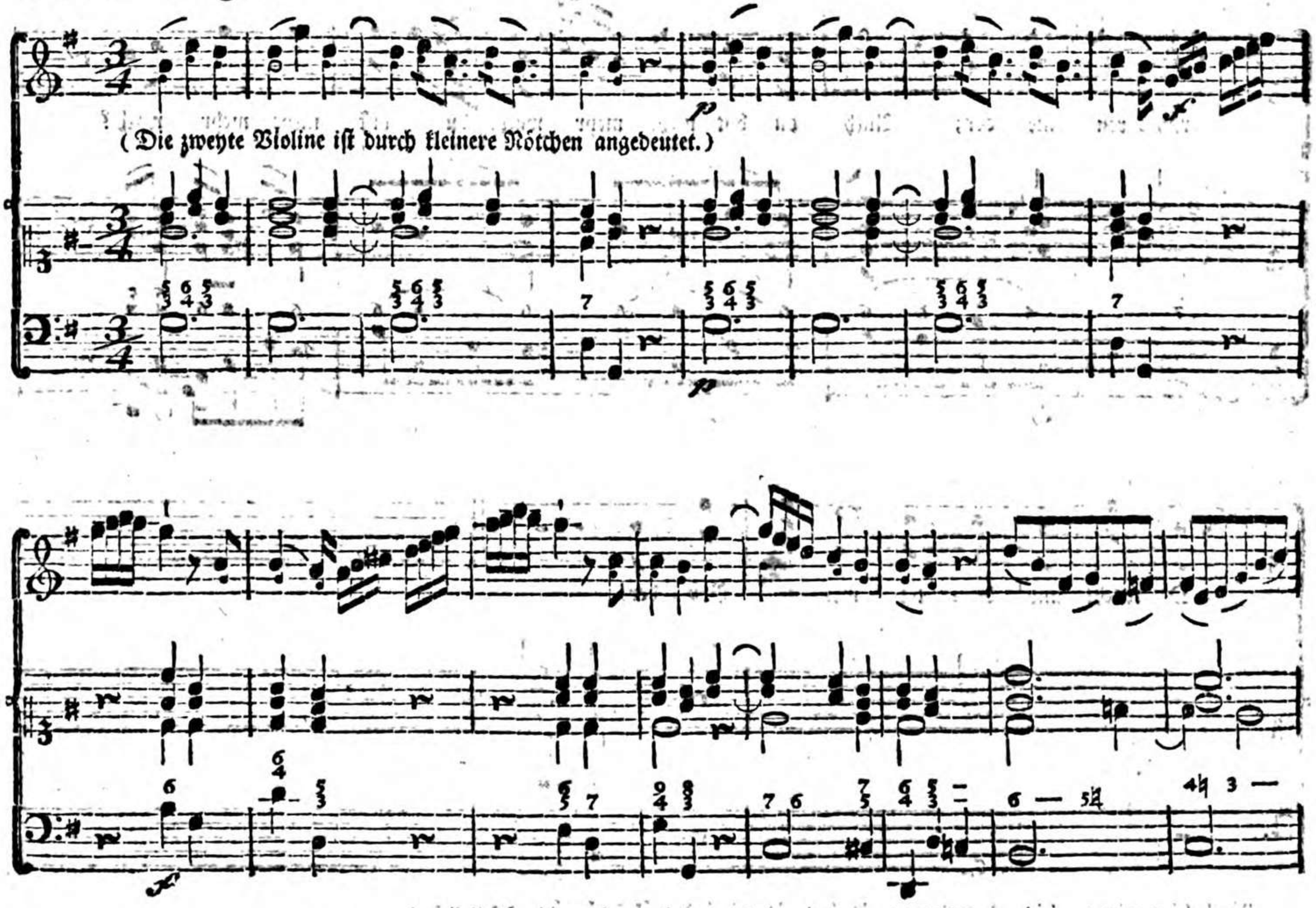

Menſchenfreund und ſpricht, mit ü = ber ſie ge = häng=ten hol=den An = ge = ſicht: der Geiſt iſt wil=
lig nur der Leib iſt ſchwach, der Leib iſt ſchwach; und bückt ſich, Pe = trus Hand ſanft an = zu =
c)
c)

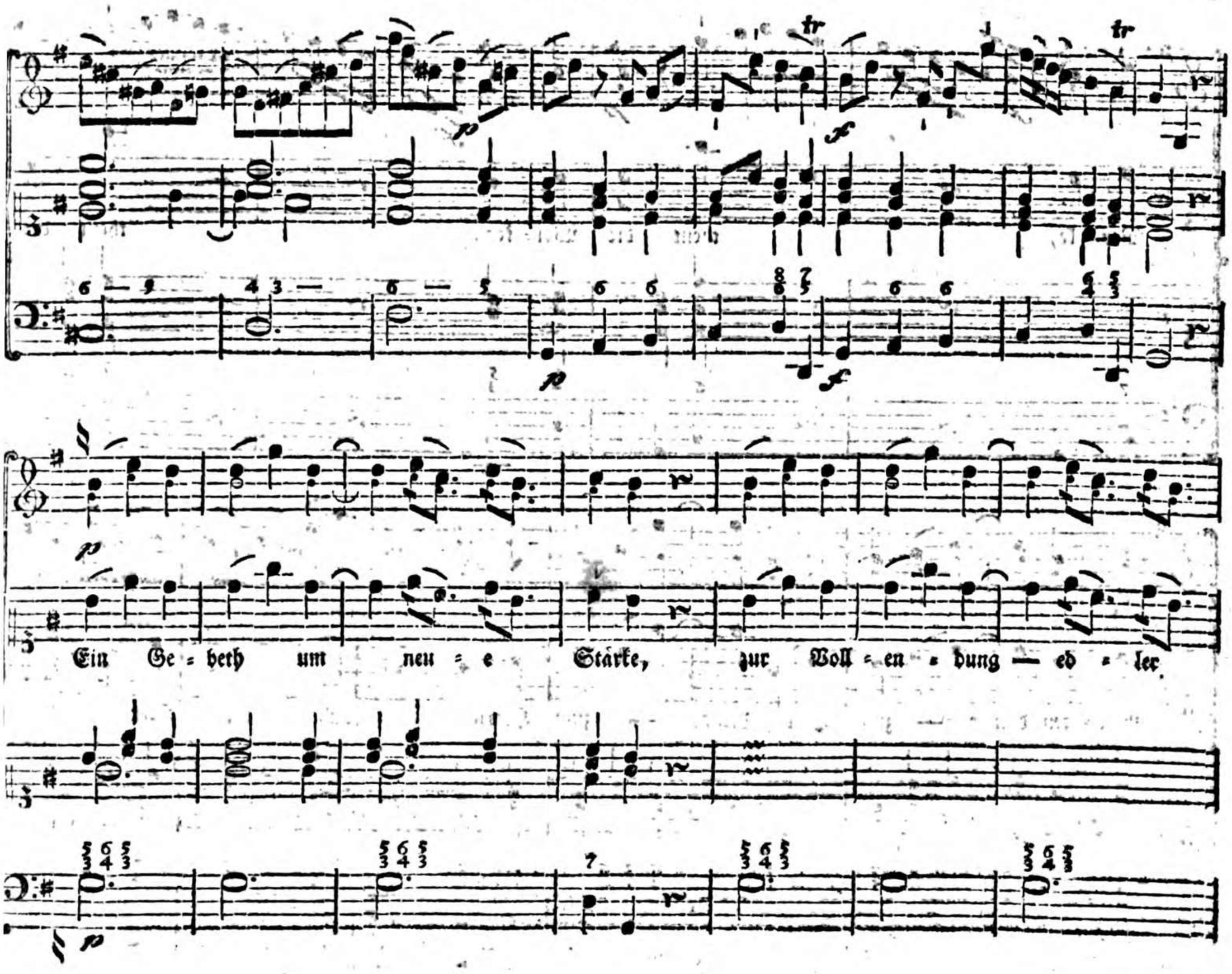


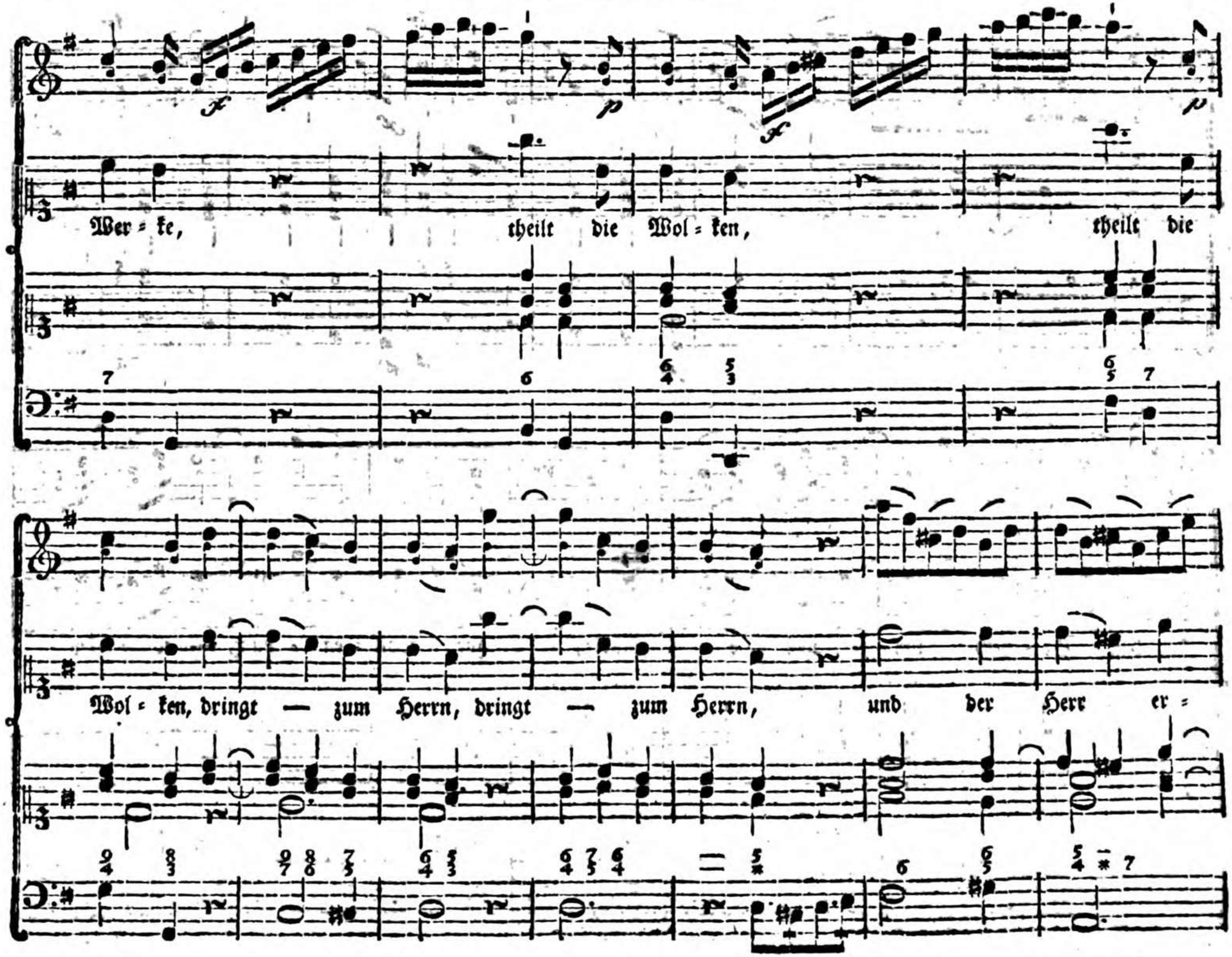


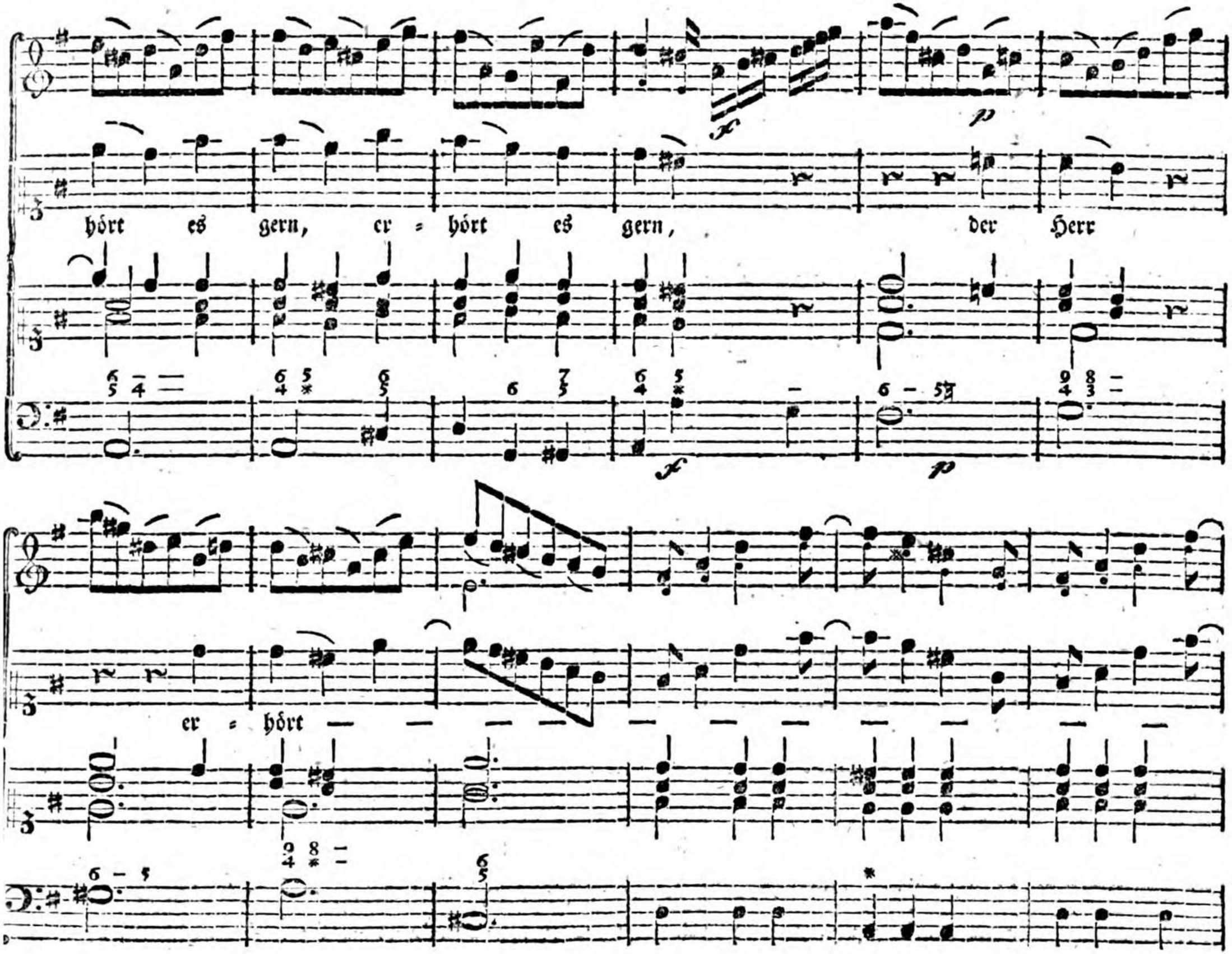
Auch hier von c) bis c) und von d) bis d) muß der Takt beobachtet werden.

Aria. Allegretto.



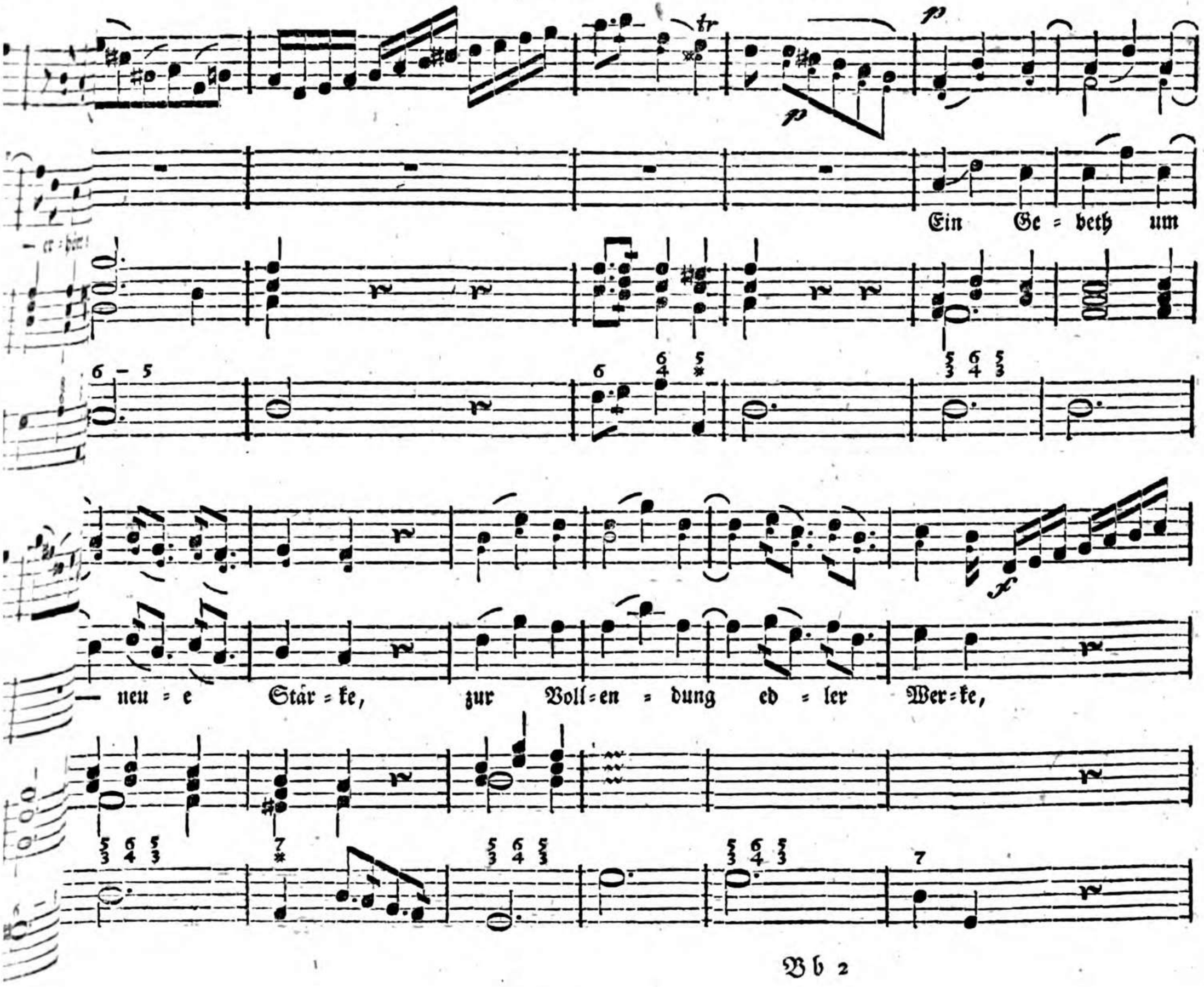

Ein Ge = beth um neu = e Stärke, zur Voll = en = dung — ed = ler.

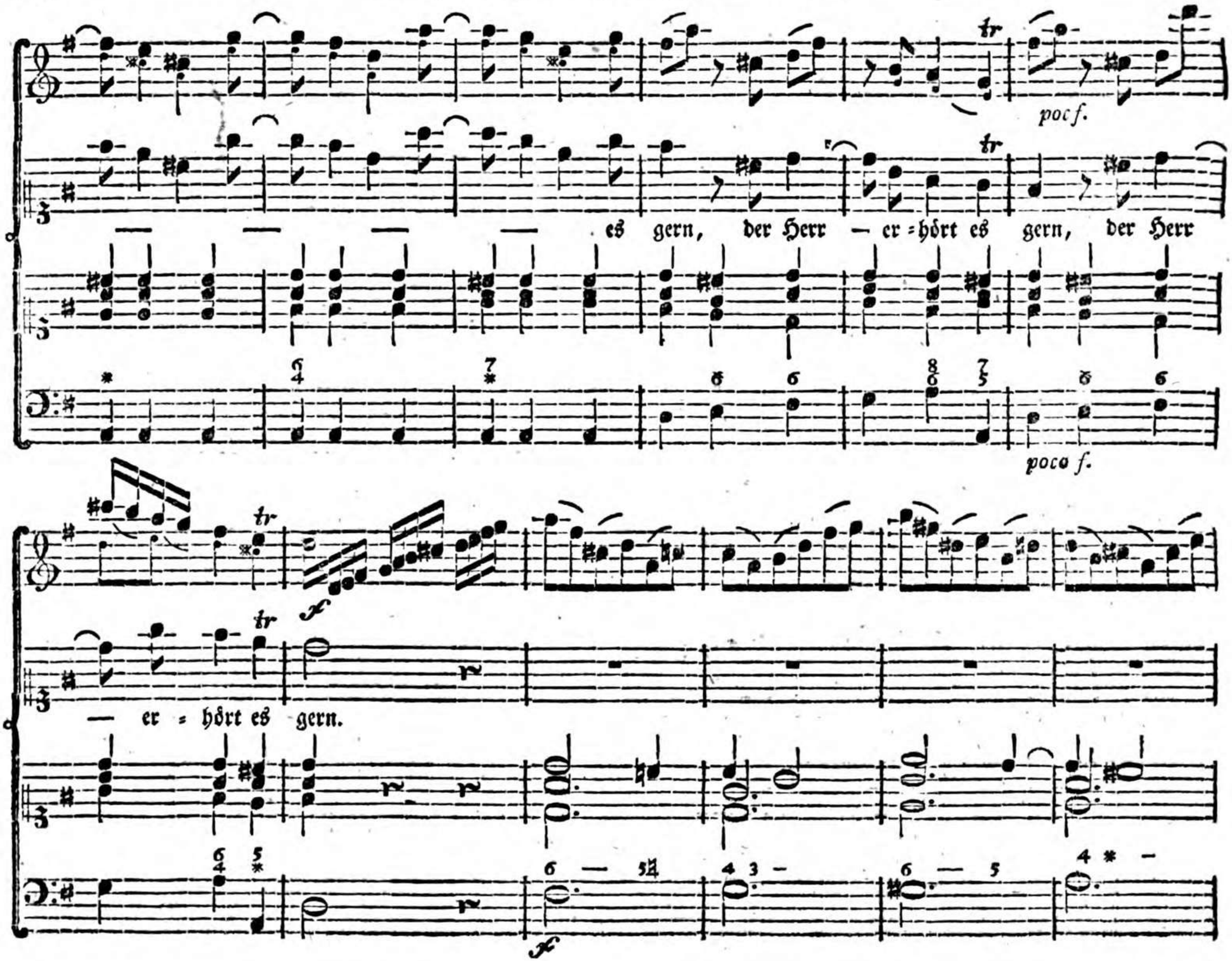

Wer = ke, theilt die Wol = ken, theilt die
Wol = ken, dringt — zum Herrn, dringt — zum Herrn, und der Herr er =

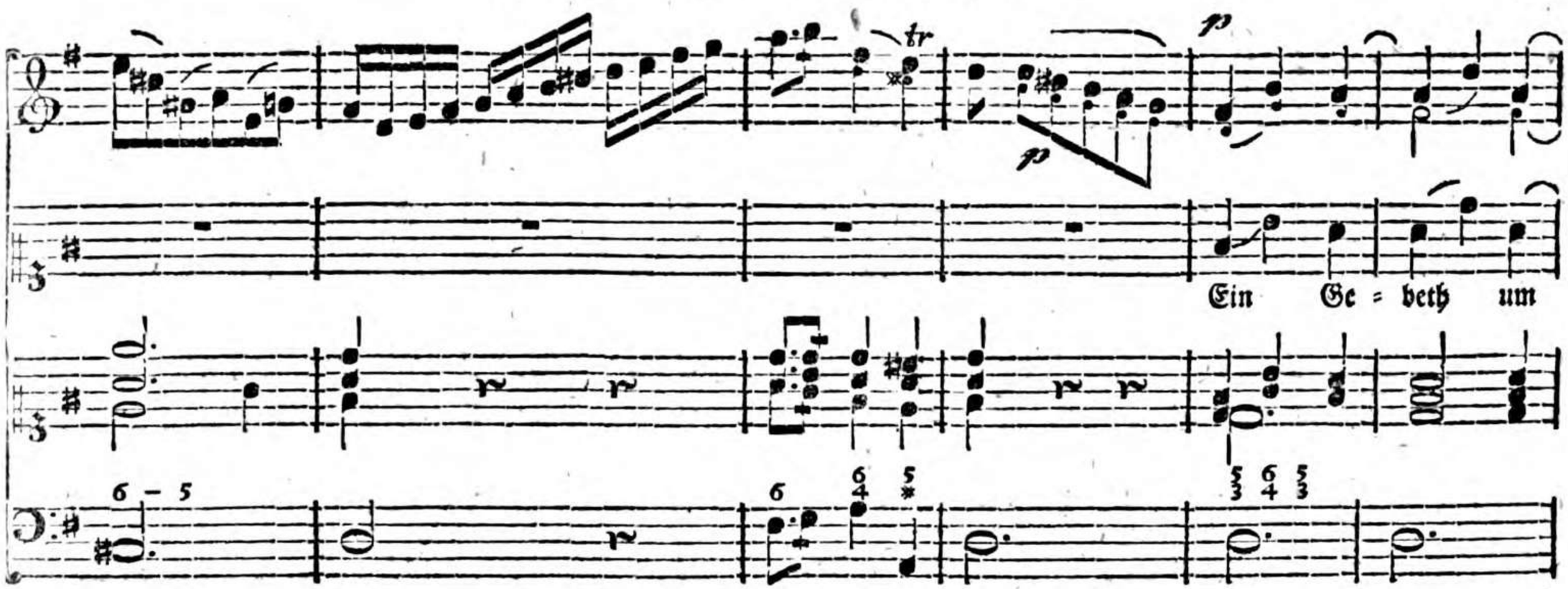

hört es gern, er = hört es gern, der Herr
er = hört

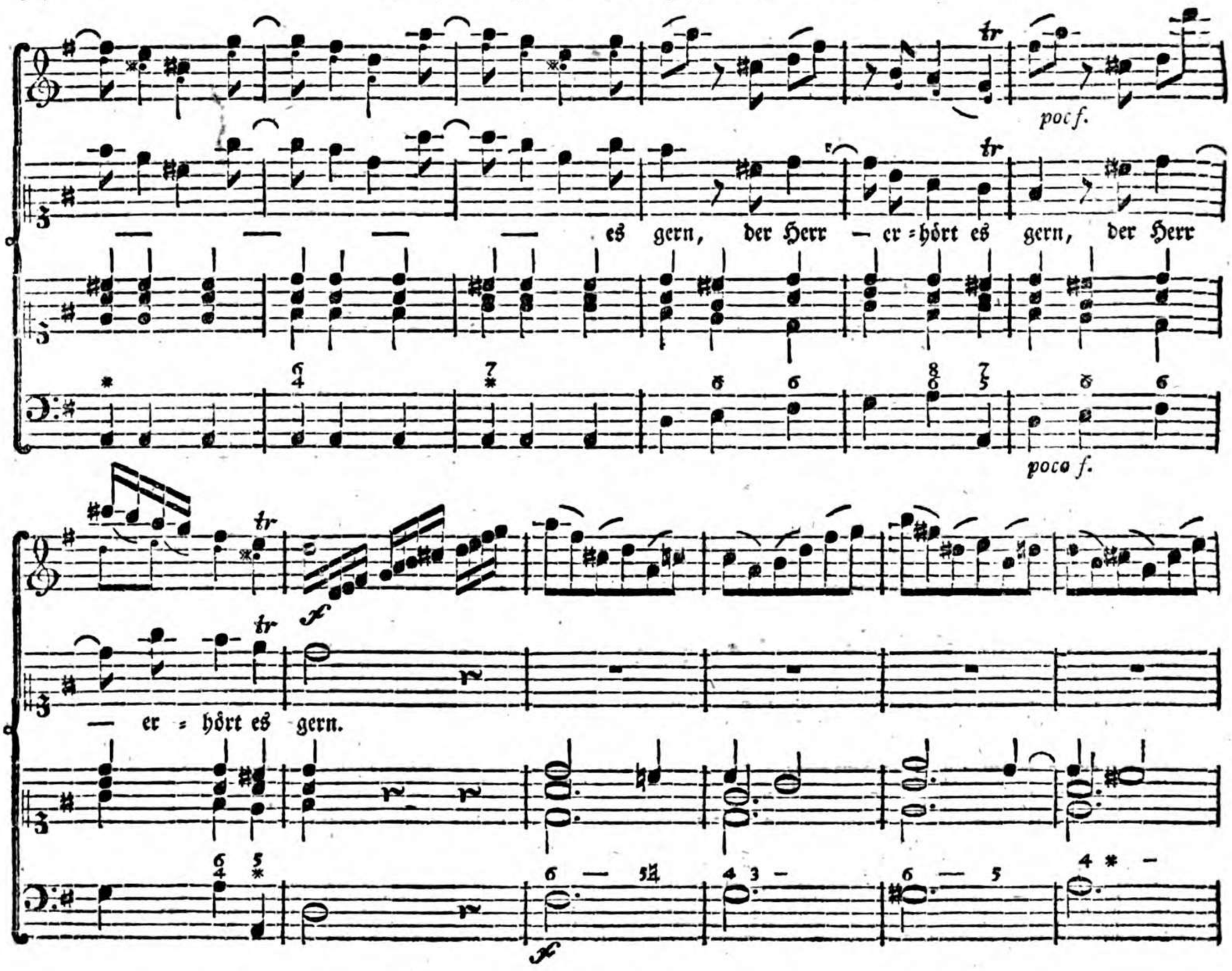
es gern, der Herr — er=hört es

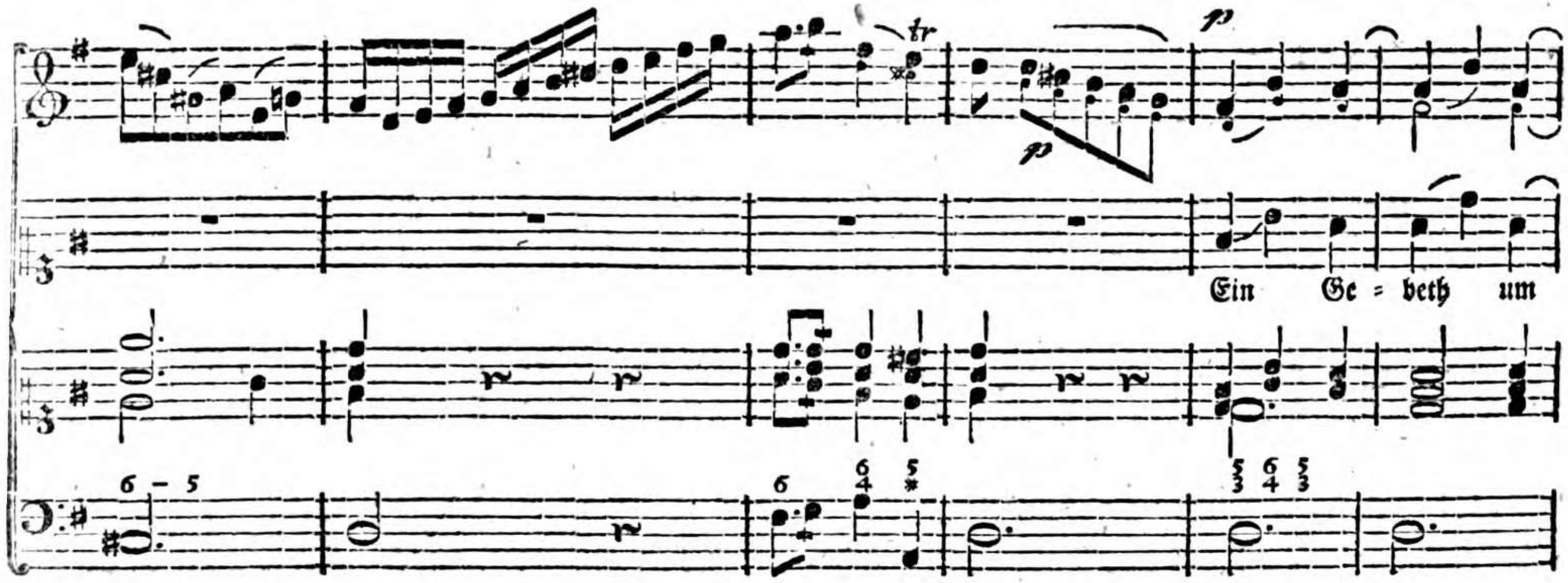
— er=hört es gern.


Ein Ge = beth um
neu = e Stär = ke, zur Voll = en = dung ed = ler Wer = ke,


poco f.
es gern, der Herr — er=hört es gern, der Herr
poco f.
— er = hört es gern.


Ein Ge = beth um
— neu = e Stär = ke, zur Voll = en = dung ed = ler Wer = ke,


poc f.
es gern, der Herr — er = hört es gern, der Herr
poco f.
— er = hört es gern.

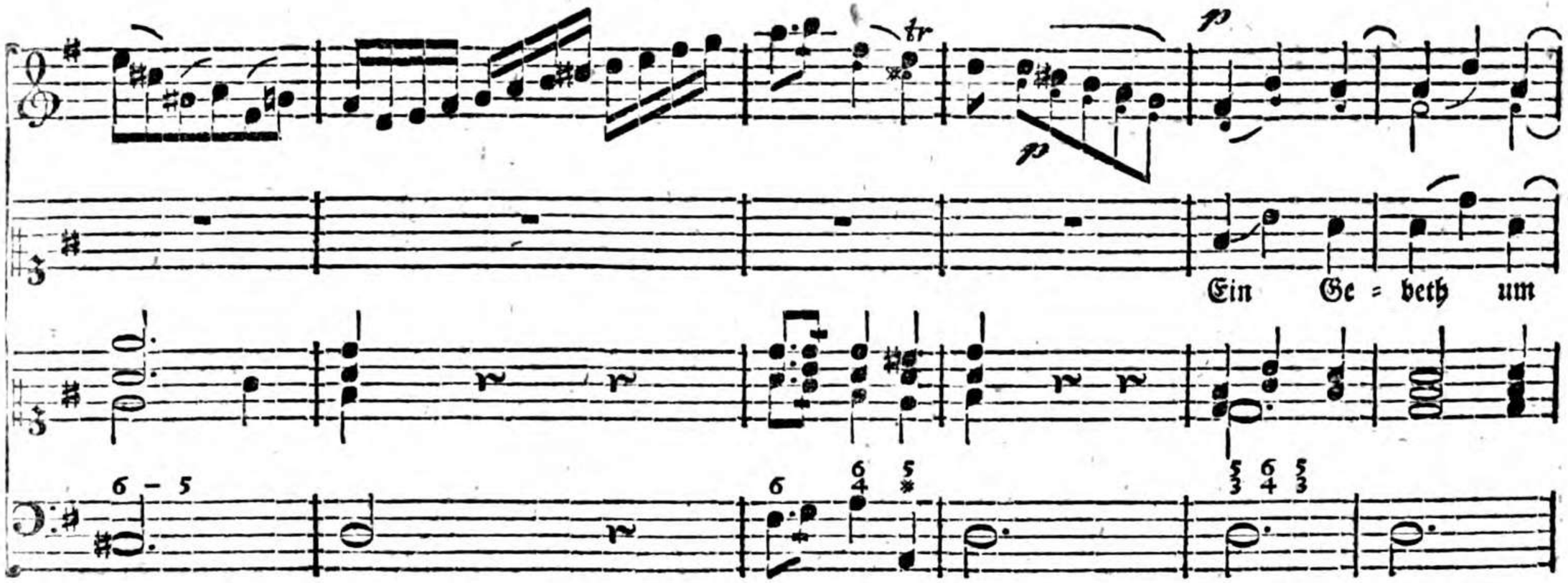

Ein Ge = beth um
— neu = e Stär = ke, zur Voll = en = dung ed = ler Wer = ke,

poc f.

es gern, der Herr — er = hört es gern, der Herr

poco f.

— er = hört es gern.

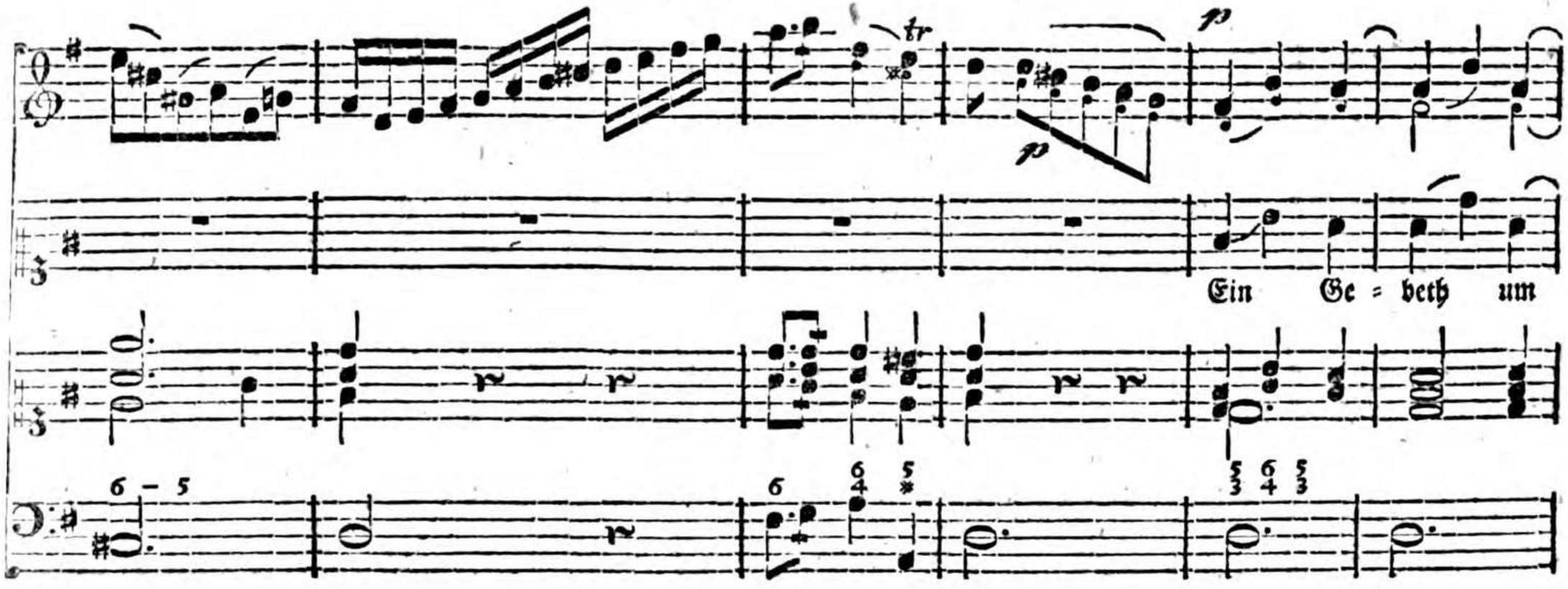

Ein Ge = beth um
— neu = e Stär = ke, zur Voll = en = dung ed = ler Wer = ke,

poc f.

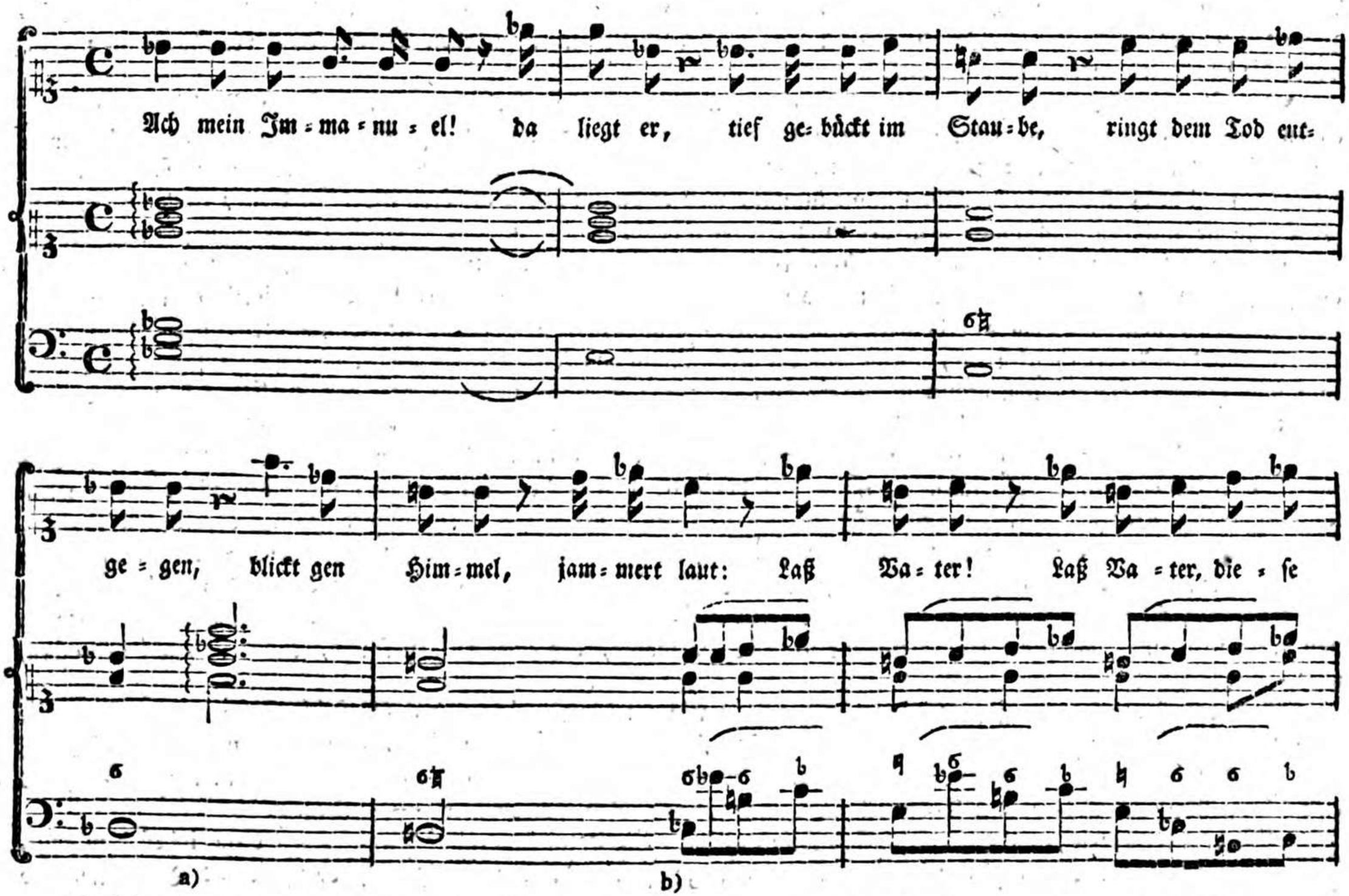
es gern, der Herr — er = hört es gern, der Herr

poco f.

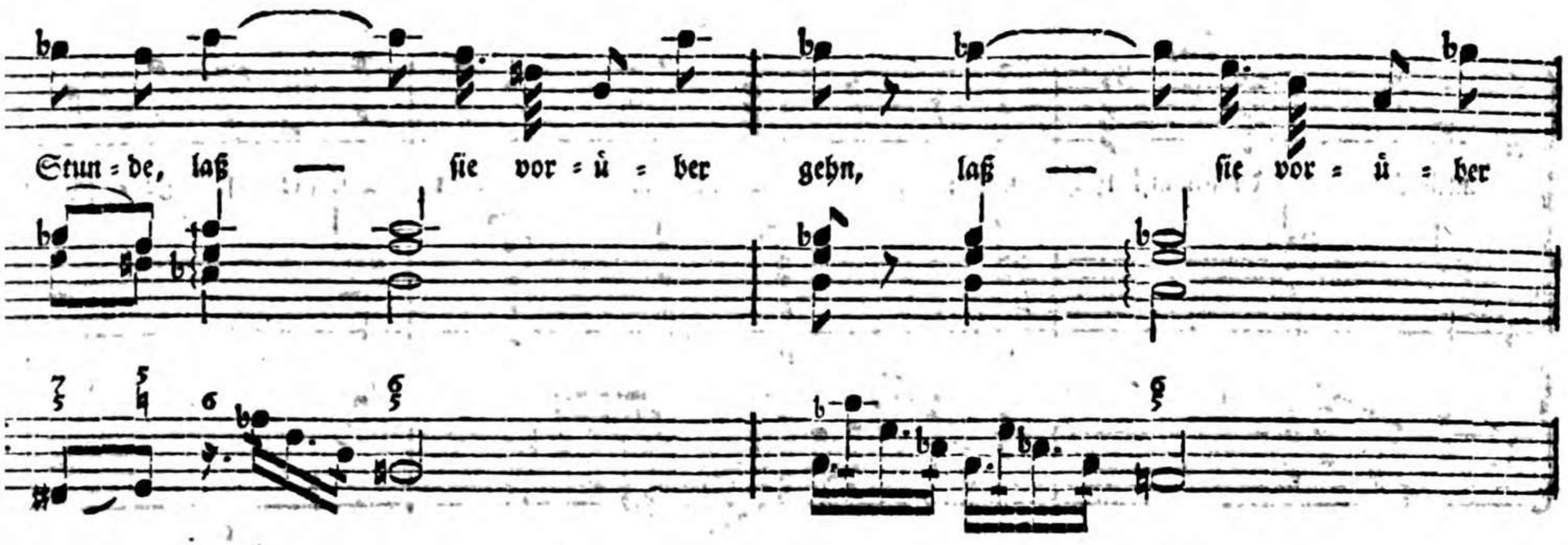
— er = hört es gern.

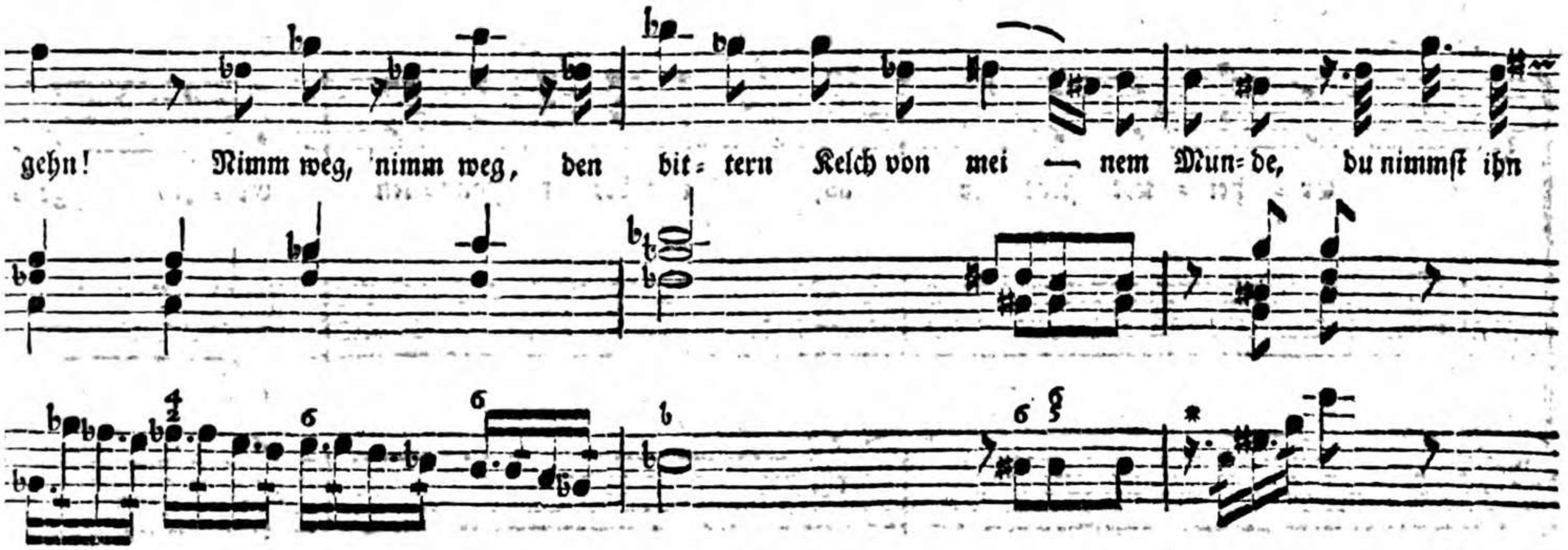

Ein Ge = beth um
— neu = e Stär = ke, zur Voll = en = dung ed = ler Wer = ke,

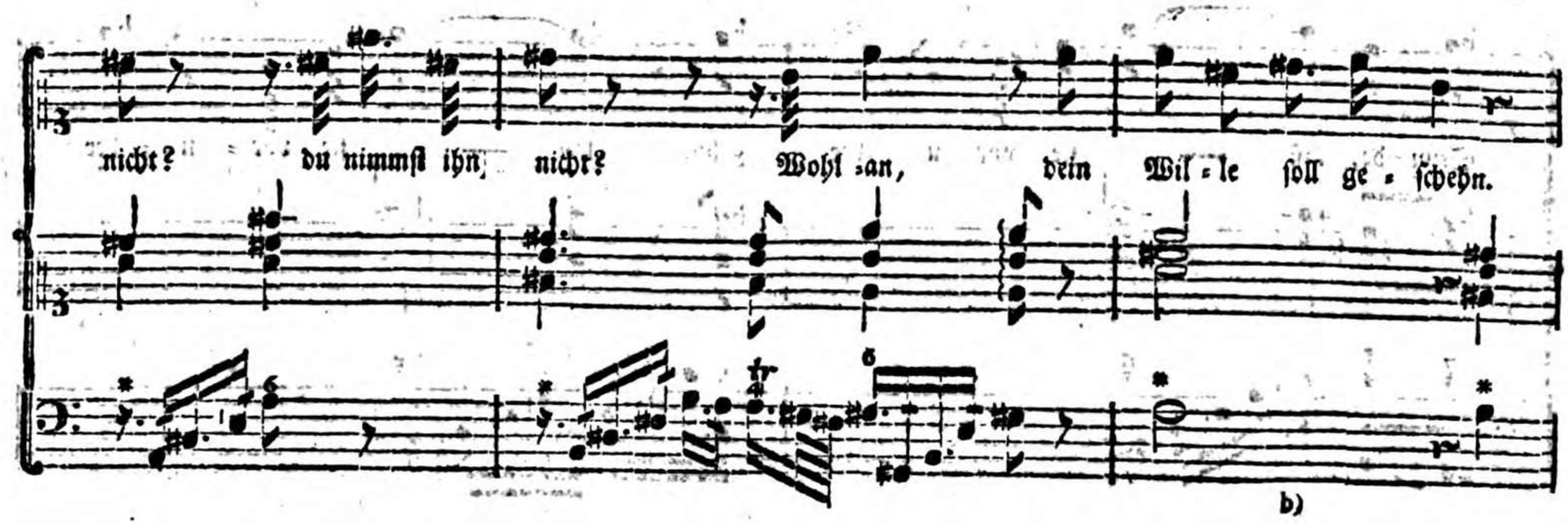
Recit.

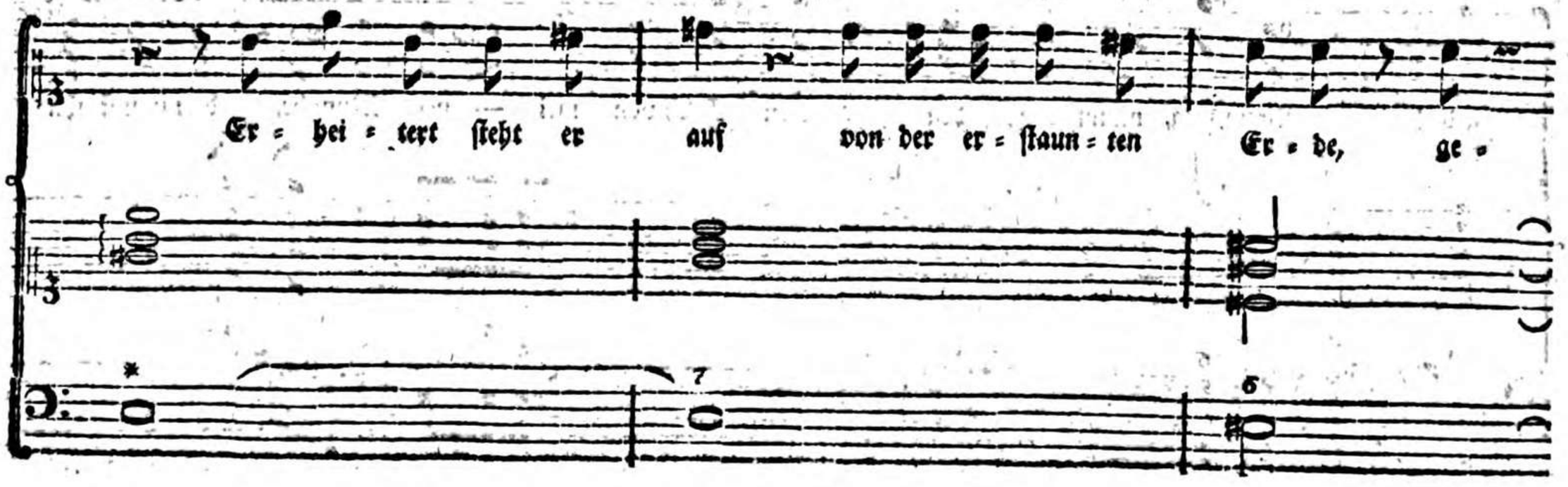


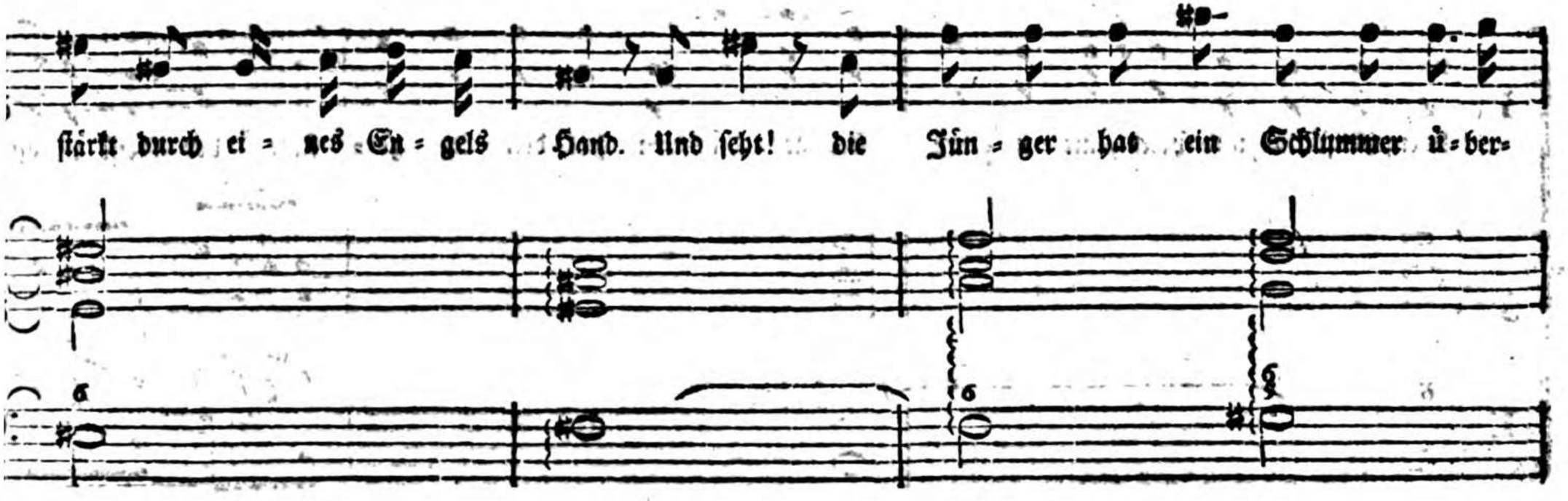
a) Hier kann man nach Endigung des Wortes entgegen, dem Sänger die folgende Harmonie vorschlagen.
b) Diese Stelle bis b) muß in sehr mäßiger Bewegung, und im Takte vorgetragen werden.

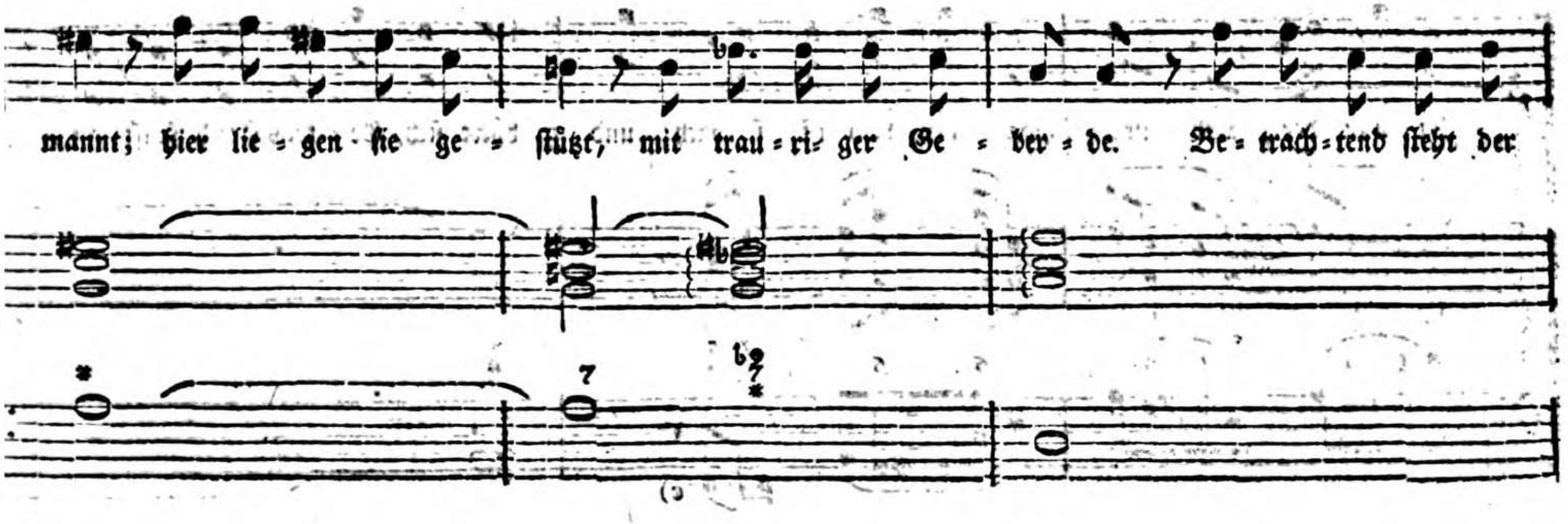

Stun = de, laß — sie vor = ü = ber gehn, laß — sie vor = ü = her

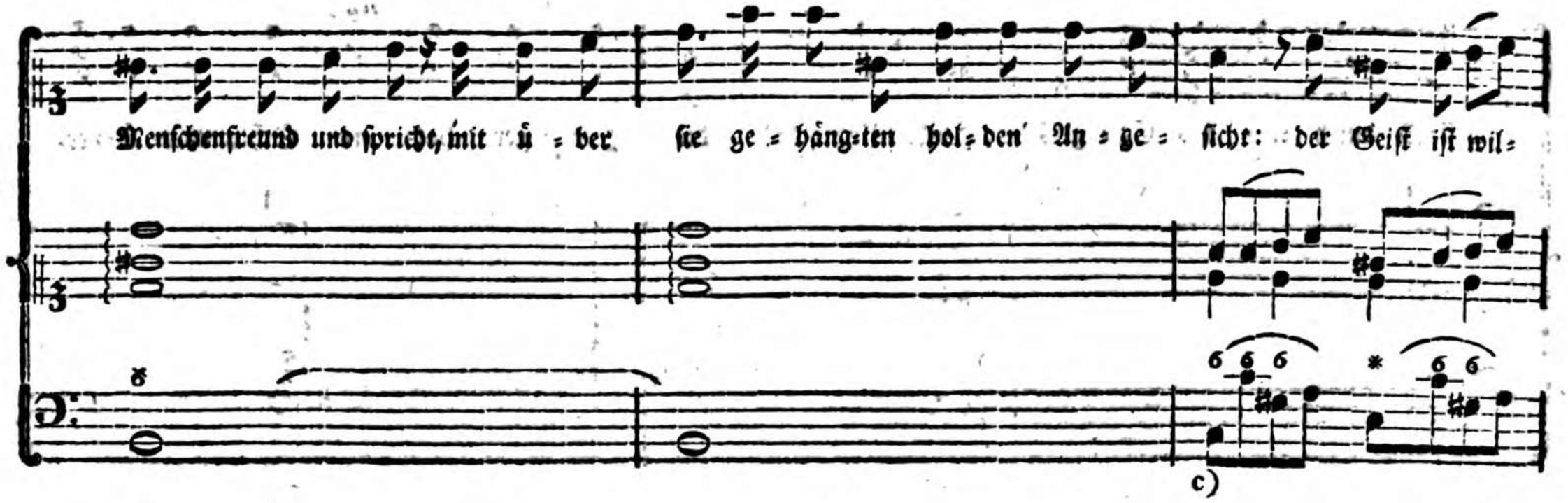

gehn! Nimm weg, nimm weg, den bit = tern Kelch von mei — nem Mun = de, du nimmst ihn

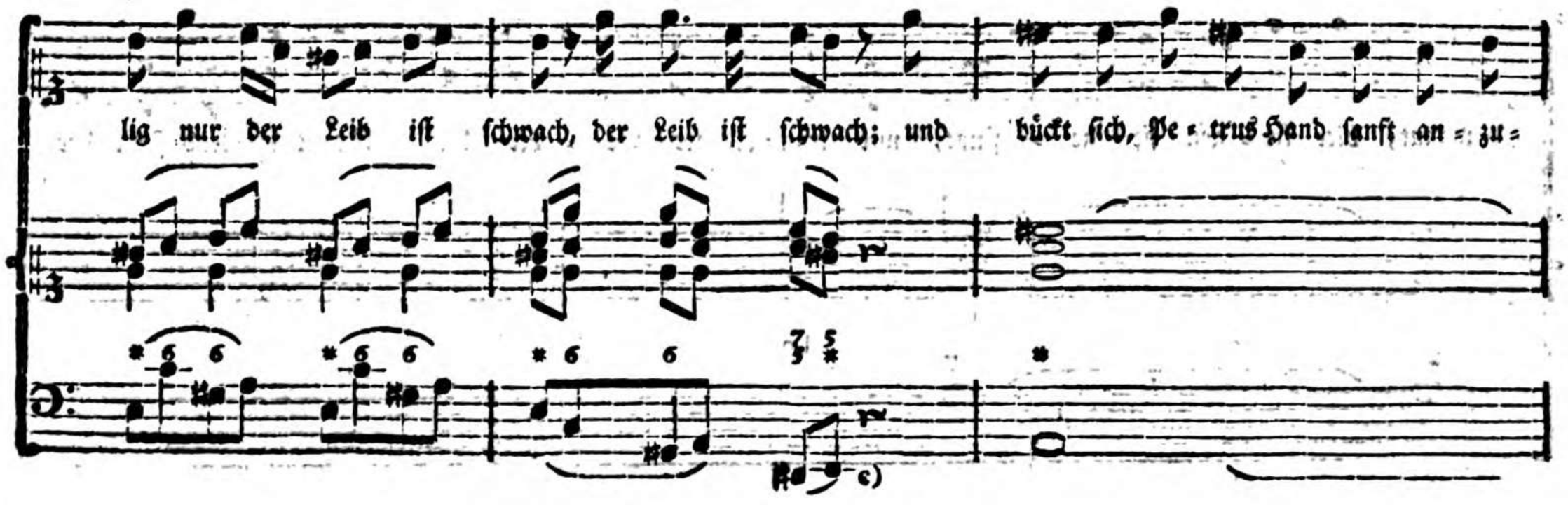

nicht? du nimmſt ihn nicht? Wohl an, dein Wil = le ſoll ge = ſchehn.
b)

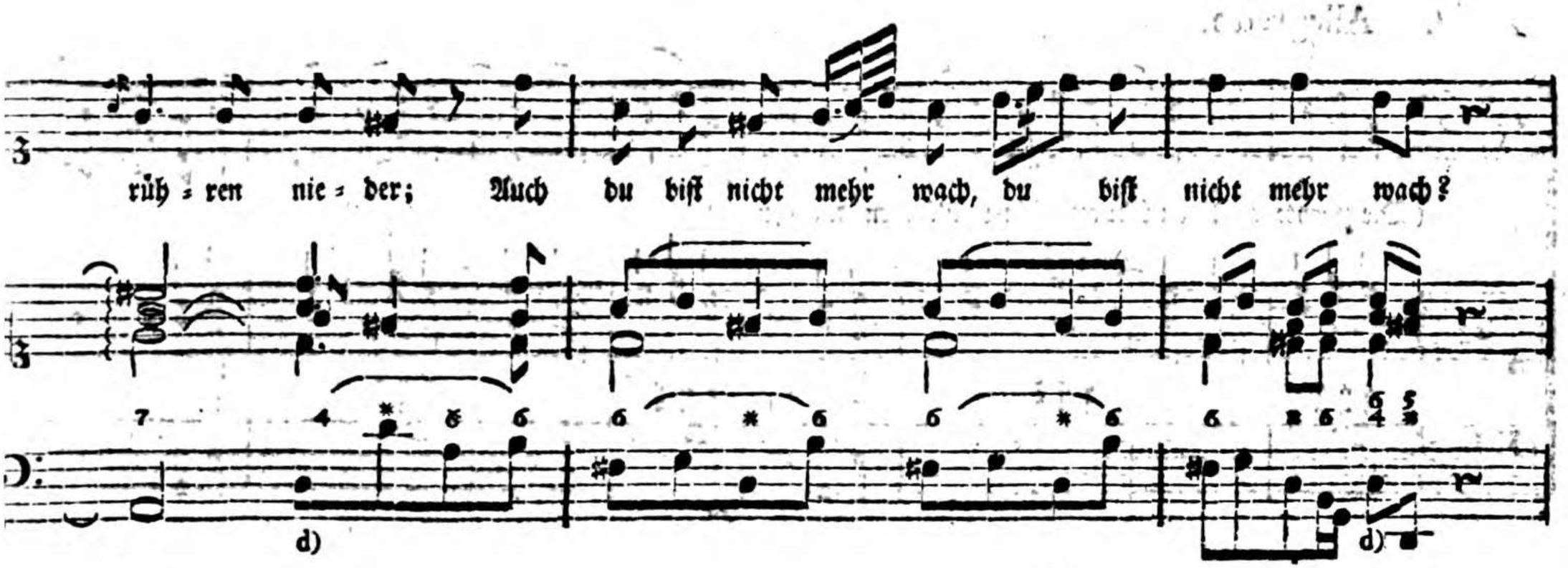

Er = hei = tert ſteht er auf von der er = ſtaun = ten Er = de, ge =

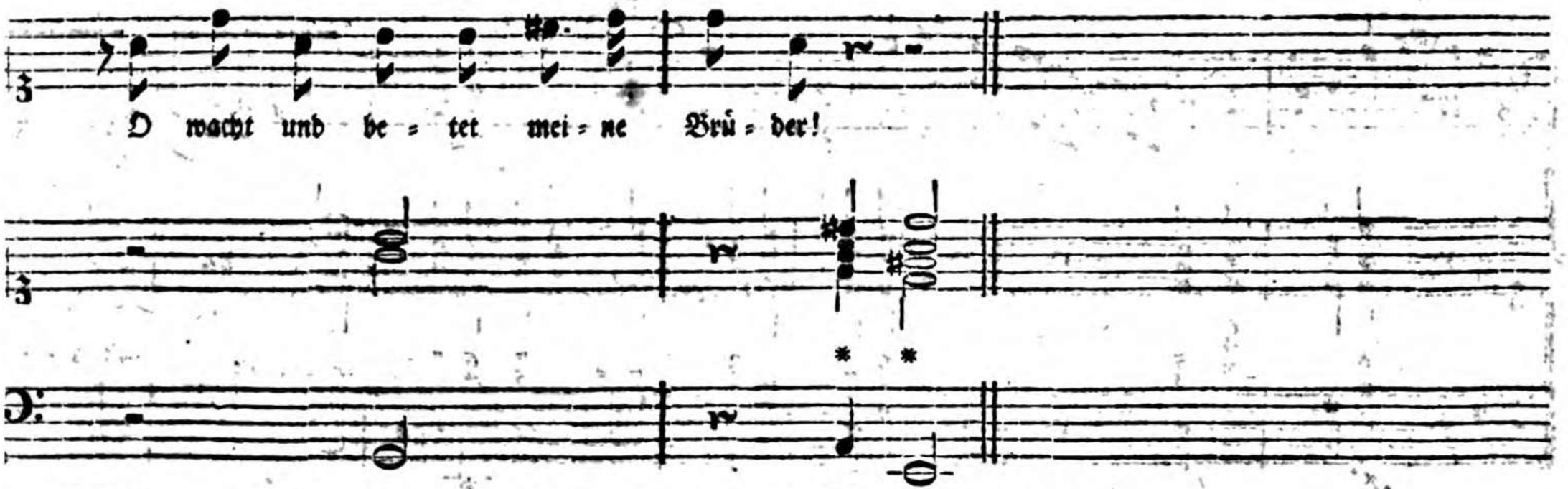

ſtärkt durch ei = nes En = gels Hand. Und ſeht! die Jün = ger hat ein Schlummer ü = ber=


mannt; hier lie = gen ſie ge = ſtützt, mit trau = ri= ger Ge = ber = de. Be = trach = tend ſteht der


Menſchenfreund und ſpricht, mit ü = ber ſie ge = häng=ten hol=den An = ge = ſicht: der Geiſt iſt wil=
c)

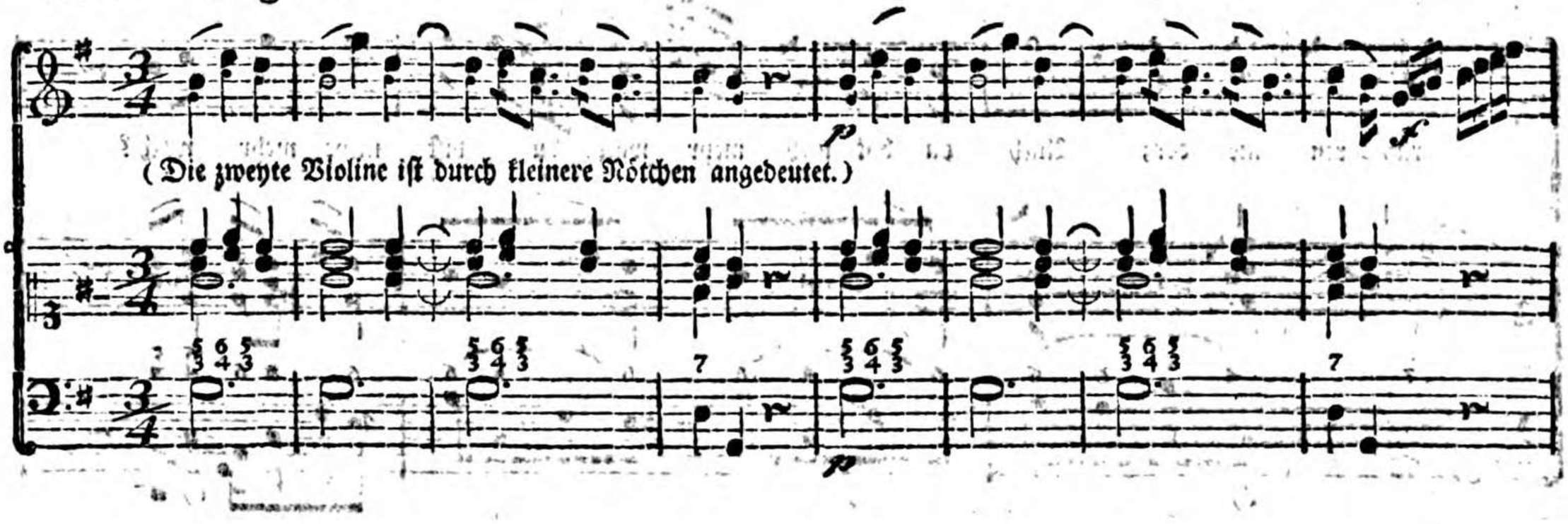

lig nur der Leib iſt ſchwach, der Leib iſt ſchwach; und bückt ſich, Pe = trus Hand ſanft an = zu=
c)

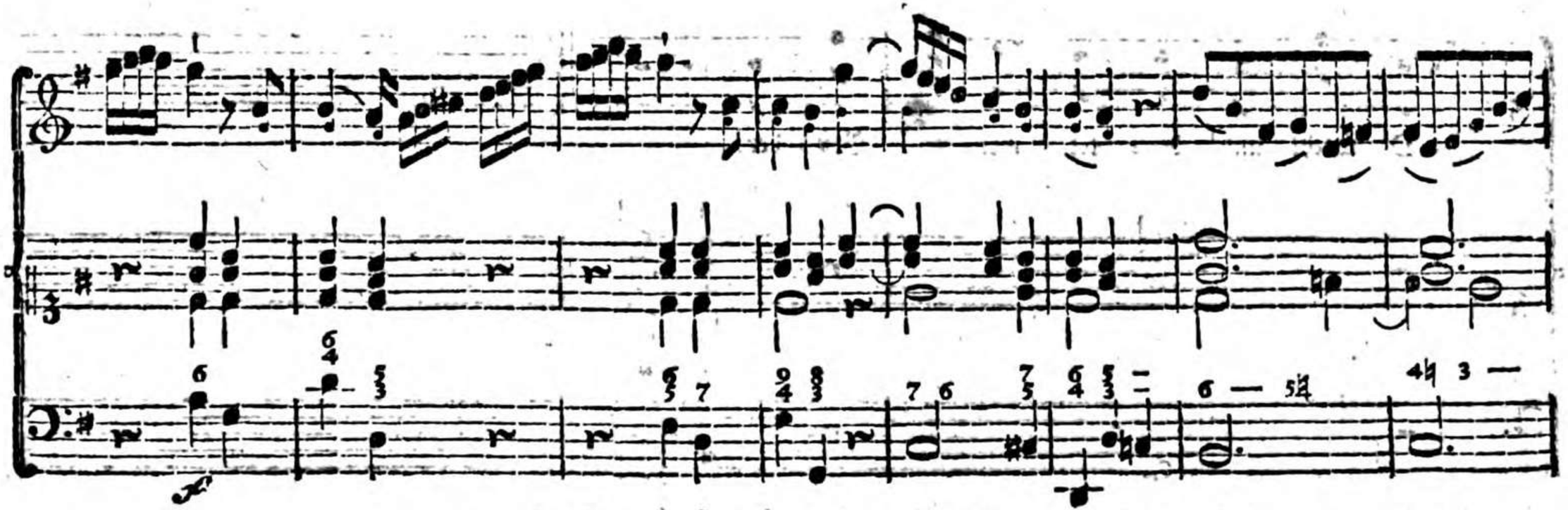


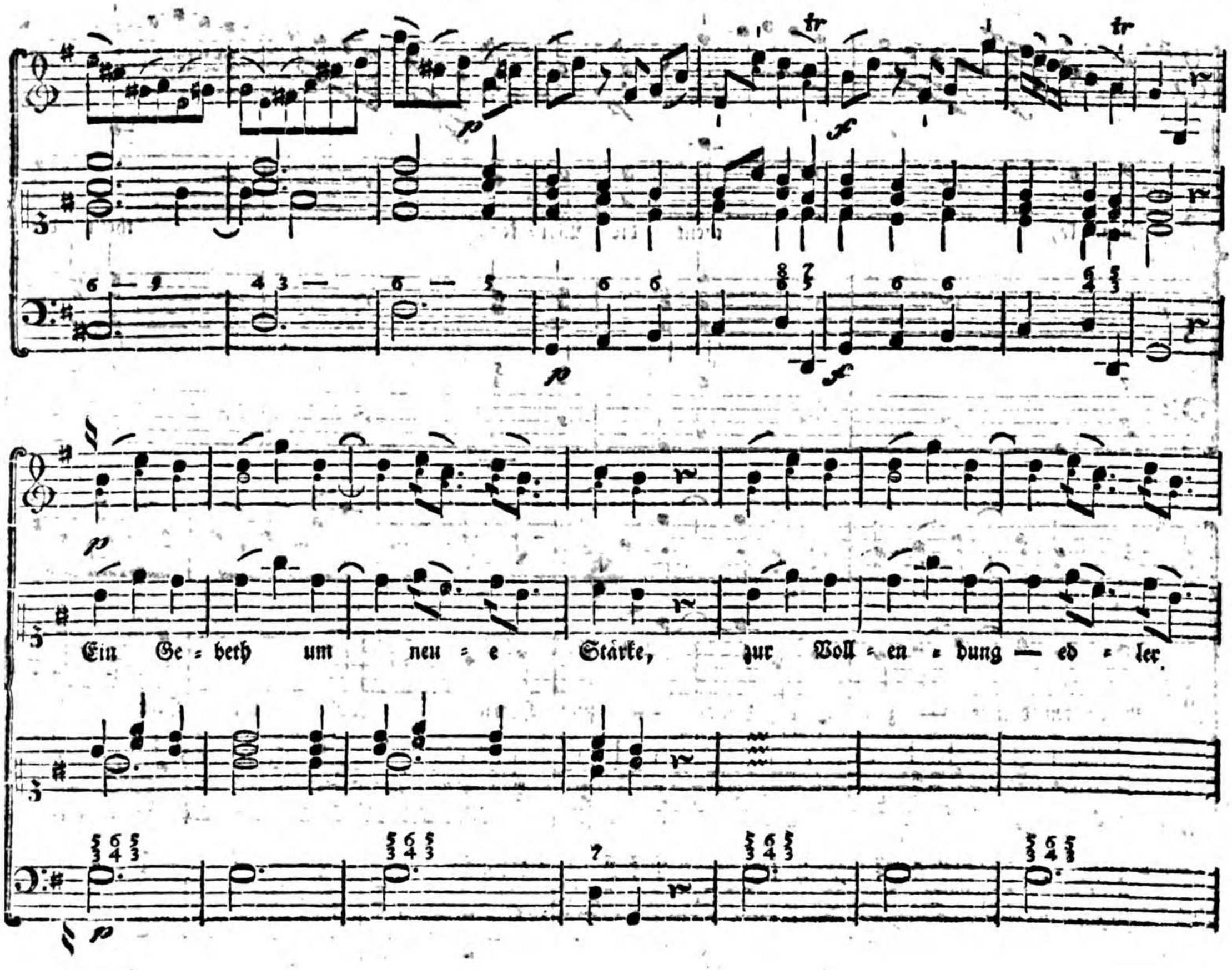


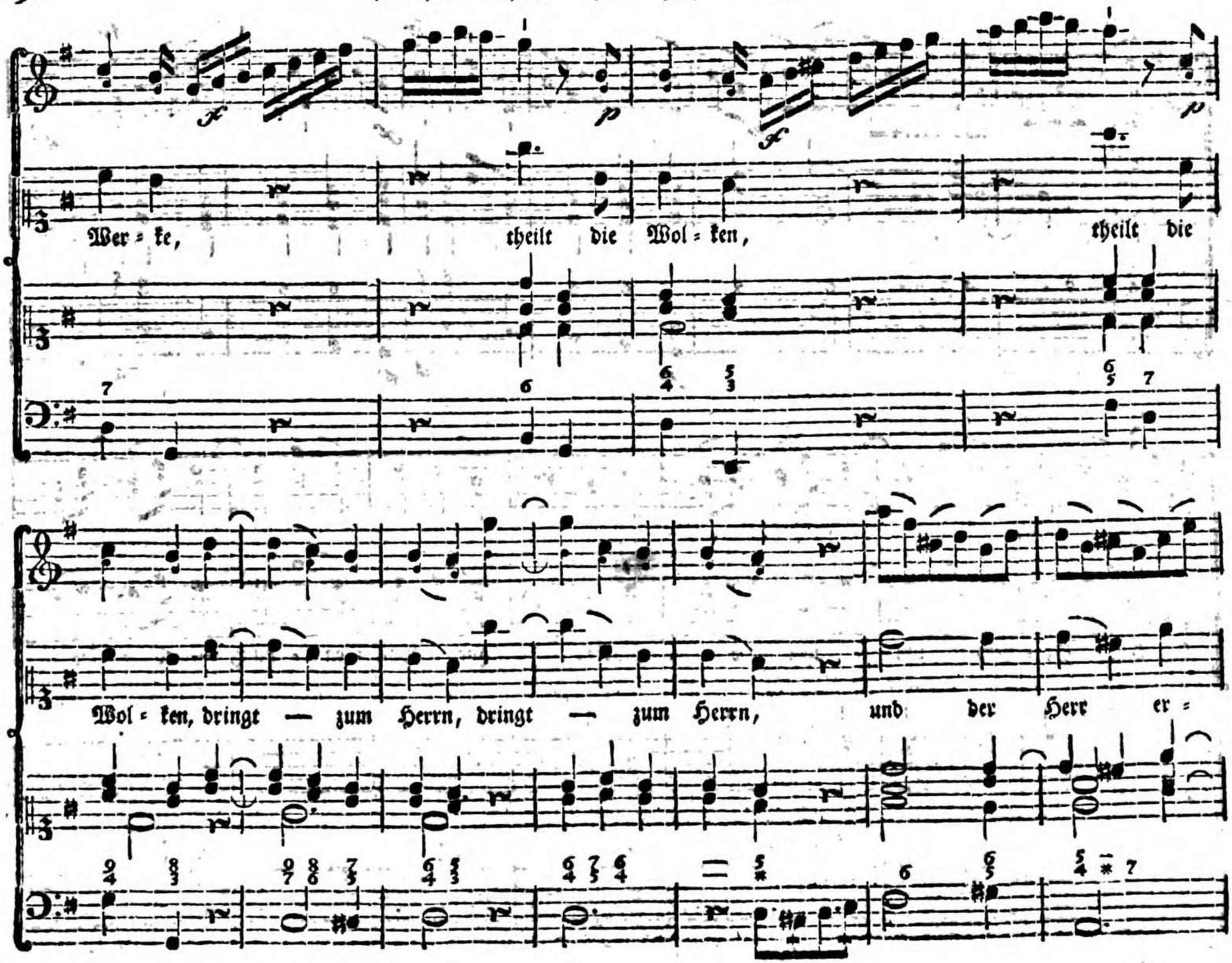
Auch hier von c) bis c) und von d) bis d) muß der Takt beobachtet werden.

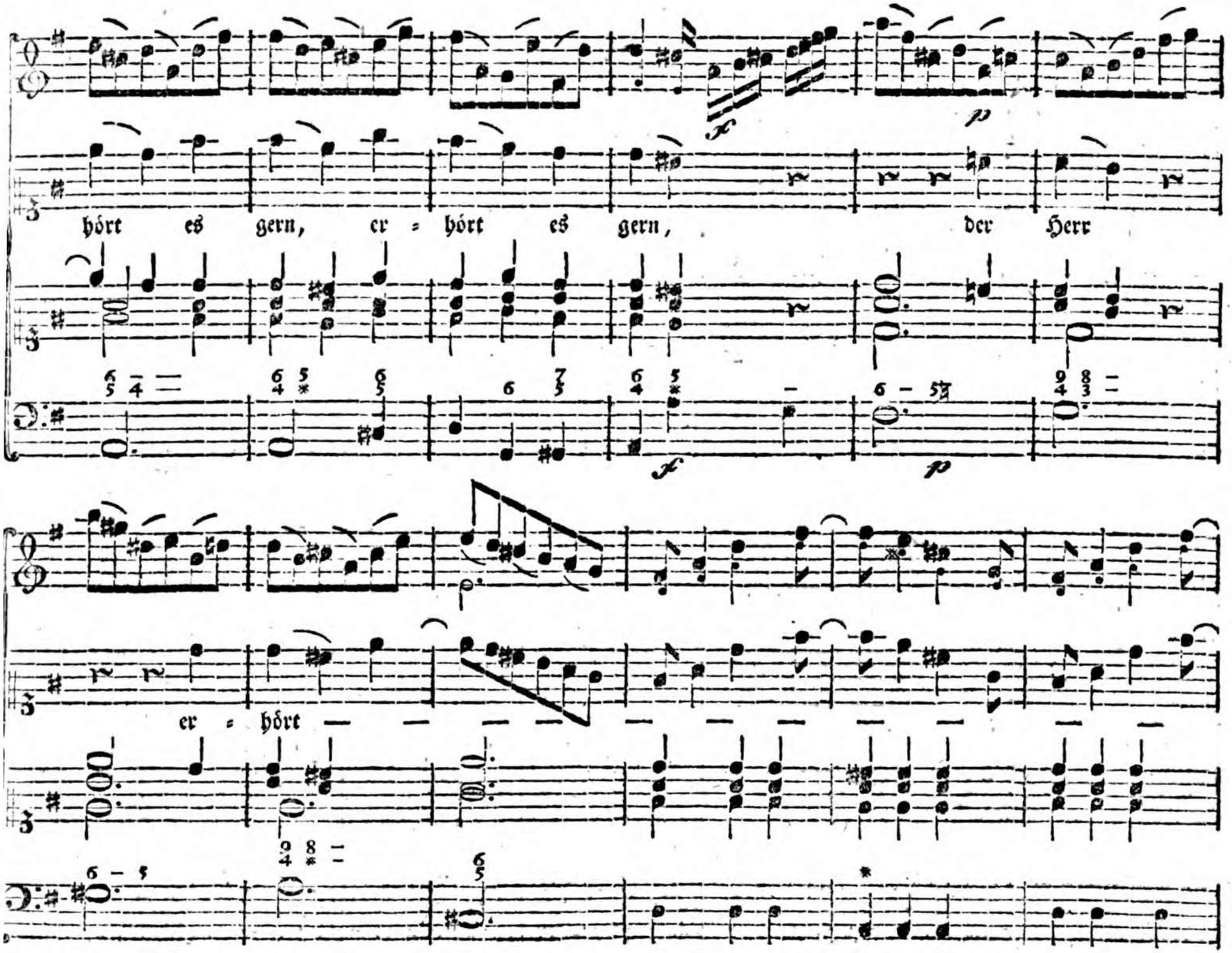
Aria. Allegretto.

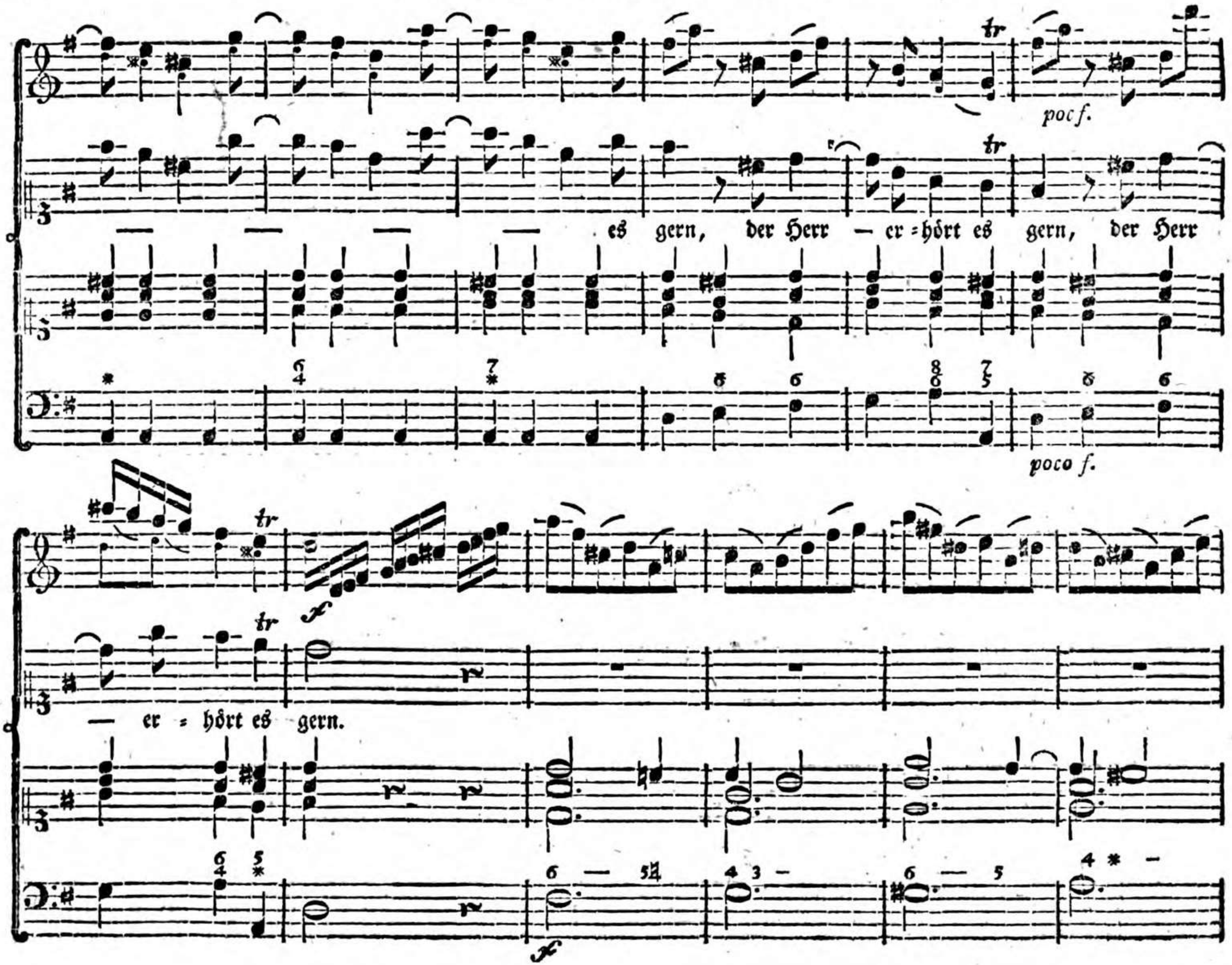


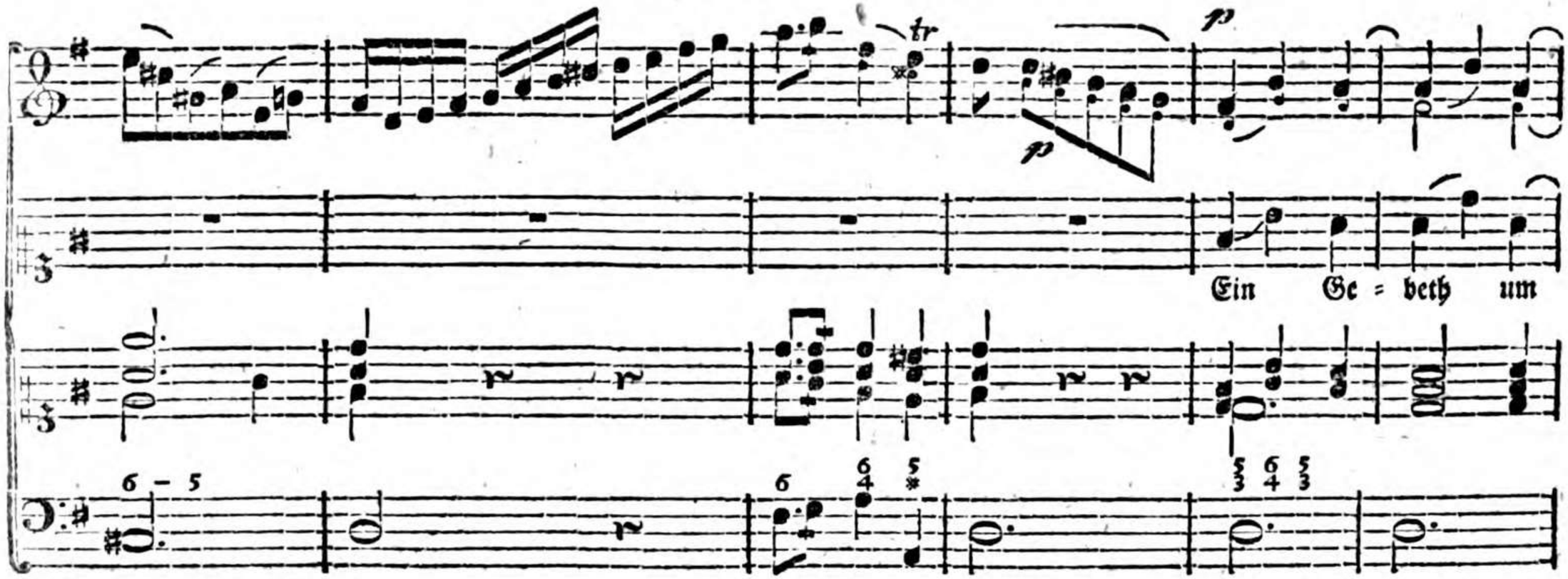



Ein Ge = beth um neu = e Stärke, zur Voll = en = dung — ed = ler.


Wer = ke, theilt die Wol = ken, theilt die
Wol = ken, dringt — zum Herrn, dringt — zum Herrn, und der Herr er =

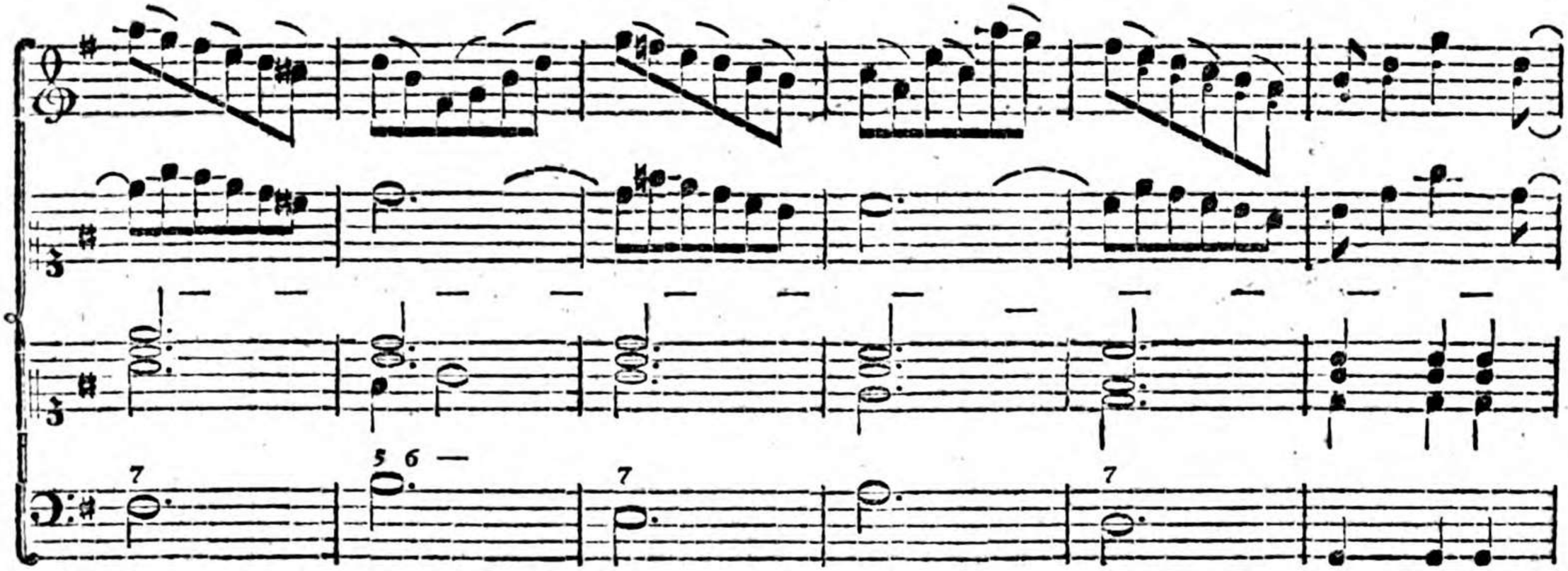

hört es gern, er = hört es gern, der Herr
er = hört

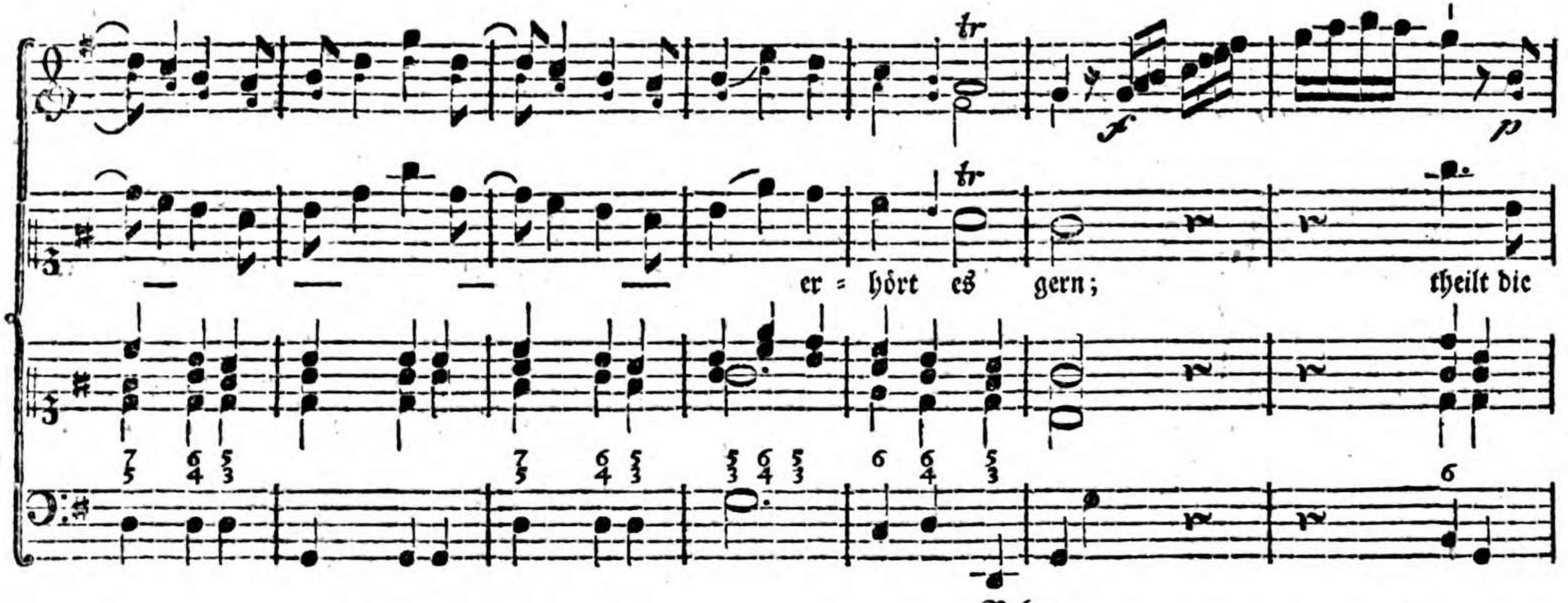

poc f.
es gern, der Herr — er = hört es gern, der Herr
poco f.
— er = hört es gern.
f
f

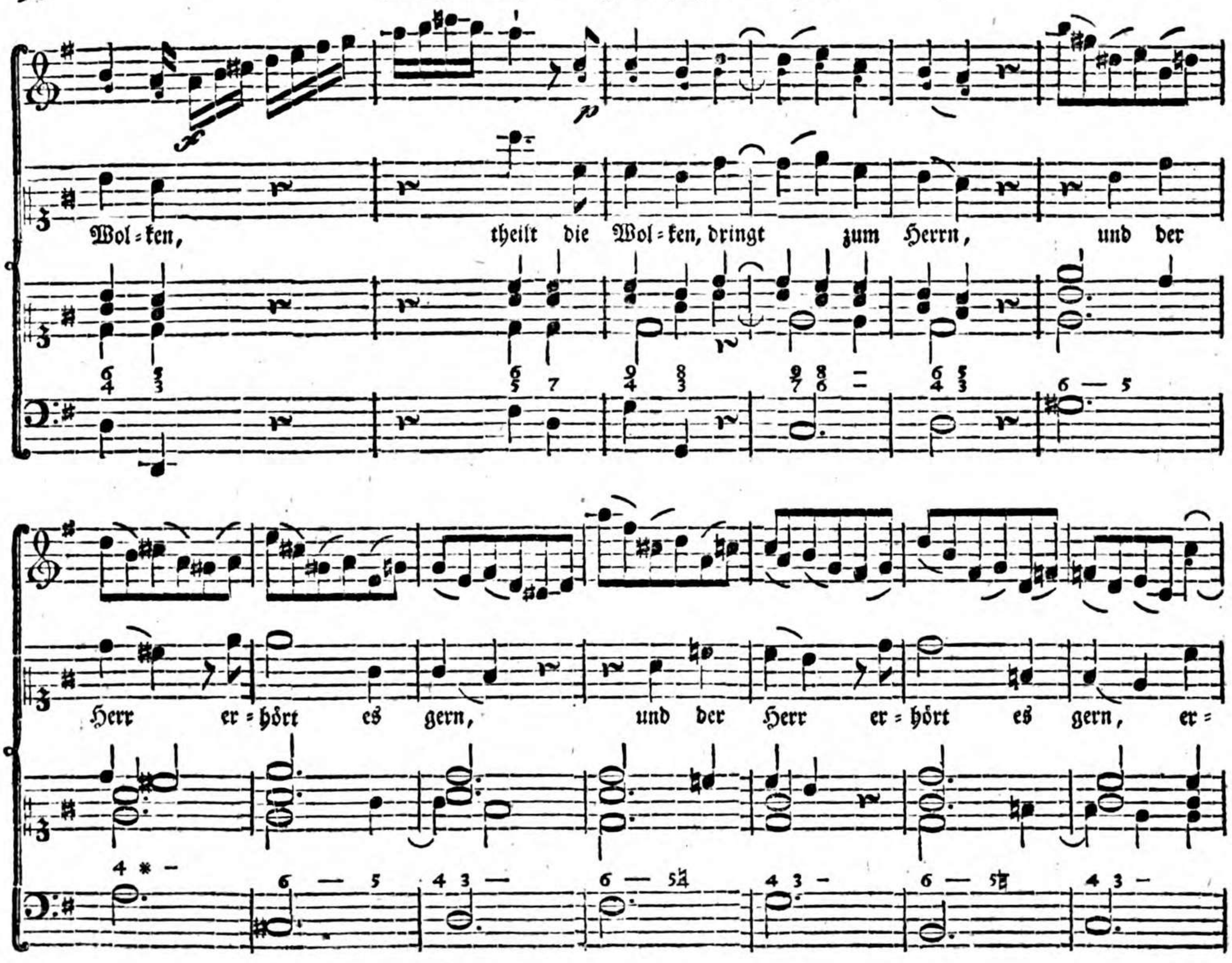

Ein Ge = beth um
— neu = e Stär = ke, zur Voll = en = dung ed = ler Wer = ke,

theilt die Wol=ken, theilt die Wol=ken, dringt zum Herrn, dringt

— zum Herrn, und der Herr er=hört es gern, er=hört —




er = hört es gern; theilt die


Wol=ken, theilt die Wol=ken, dringt zum Herrn, und der
Herr er=hört es gern, und der Herr er=hört es gern, er=

hört — — — — — der Herr — er=hört es gern, und der

Herr, der Herr er=hört es gern.

Allegretto.

Klimm ich zu der Tu = gend

Tem = pel, matt den ſtei = len Pfad hin = auf: O ſo ſporn ich mei = nen Lauf,

nach der Wan = de = rer Ex = em = pel, durch die Hoff = nung je = ner ſchö = nen

ü = ber mir er = hab = nen Sce = nen, und er = leich = tre mei = nen Gang

mit Ge = beth, mit Ge = beth, mit Ge = beth und mit Ge = ſang —

mit — Ge = beth, mit Ge = beth und mit Ge=

sang.

da Capo al Segno.

Ende des ersten Bandes.

Verbesserungen.

Seite 2, §. 4. in der dritten Zeile von unten lese man: der geschickteste und gewissenhafteste.

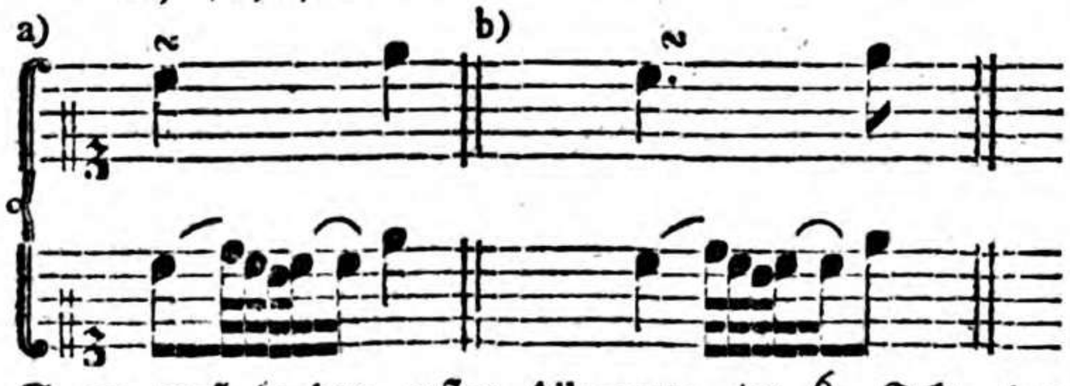
S. 22. am Ende der zweyten Zeile von oben, muß es heißen: wie das fis im folgenden Beyspiel, statt wie z. E.

S. 26. Z. 2. von oben, Anschlag bekomme. statt bekommen.

S. 27. muß in der ersten Notenreihe, über der zweyten Note $\bar{c}$ das Zeichen des Trillers tr stehen, und zu Anfange der dritten Zeile von unten, muß der erste, statt: die erste gelesen werden.

S. 42. muß gleich Anfangs über der dritten Note $\bar{e}$ statt: der 4, eine 5, und in dem darauf folgenden Beysp. muß auf der zweyten Sechzehntheilnote $\bar{c}$ gleichfalls statt: der 4, eine 5 stehen.

S. 30. müssen die Noten auf der dritten und vierten Notenreihe so heißen:



S. 55. muß in dem ersten Allegretto im $\frac{6}{8}$ Takt, der Schlußtakt des ersten Theils so heißen, wie der Schlußtakt des zweyten Theils.

S. 67. muß die Taktvorzeichnung des Allegro $\frac{2}{4}$ statt $\frac{3}{4}$ seyn.

S. 69. muß im vierten Takt der Gique zwischen der ersten und zweyten Baßnote f ein Bindungszeichen stehen.

S. 77. muß in der untersten Notenreihe, im vierten Takt bey der ersten Baßnote d ein Punkt stehen.

S. 83. §. 1. Z. 1. muß es heißen: eine Reihe von regelmäßig, statt: eine Reihe regelmäßig.

S. 85. muß in der zweyten Notenreihe unter Quarte über dem dritten Takt, verminderte, statt: veränderte, und bey dem dritten Takt, unter Quinte, übermäßige, statt übermaßige gelesen werden.

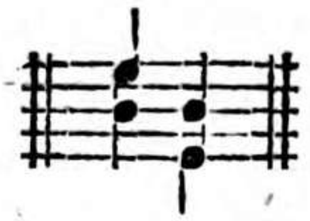
S. 91. Z. 8. daß jede harte, statt: jeder harte.

S. 92. muß auf den ersten Notenreihen, zwischen dem zweyten und dritten Takt nur der gewöhnliche Taktstrich | stehen.

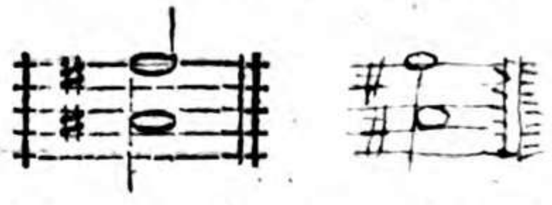
S. 99. muß bey der untersten Baßnote c ein Punkt stehen.

S. 107. muß auf der obersten Notenreihe, im vierten Takt, der tr über der letzten Achtelnote $\bar{d}$ stehen.

S. 109. müssen auf der ersten Notenreihe die Noten bey h wie folget gestrichen seyn:



S. 112. müssen die ersten Noten des Accompn. im zweyten Takt des Poco All. auf folgende Art gestrichen seyn:



S. 113. fehlt die Vorzeichnung. Im dritten Takt der Oberstimme muß die zweyte Achtelnote $\bar{a}$, statt: $\bar{g}$ heißen.

S. 115. muß in dem untersten System des Basses, über der zweyten Baßnote a ein ♯ stehen.

S. 116. muß in der zweyten Notenreihe die erste Note im dritten Takt $\bar{e}$, statt: $\bar{g}$ heißen.

S. 119, muß, im 7. Takt des Mod. der tr auf der letzten Achtelnote a, in der Oberstimme, und im 6 Takt, vor der zweyten Baßnote f, ein ♯ stehen,

Bayerische Staatsbibliothek München