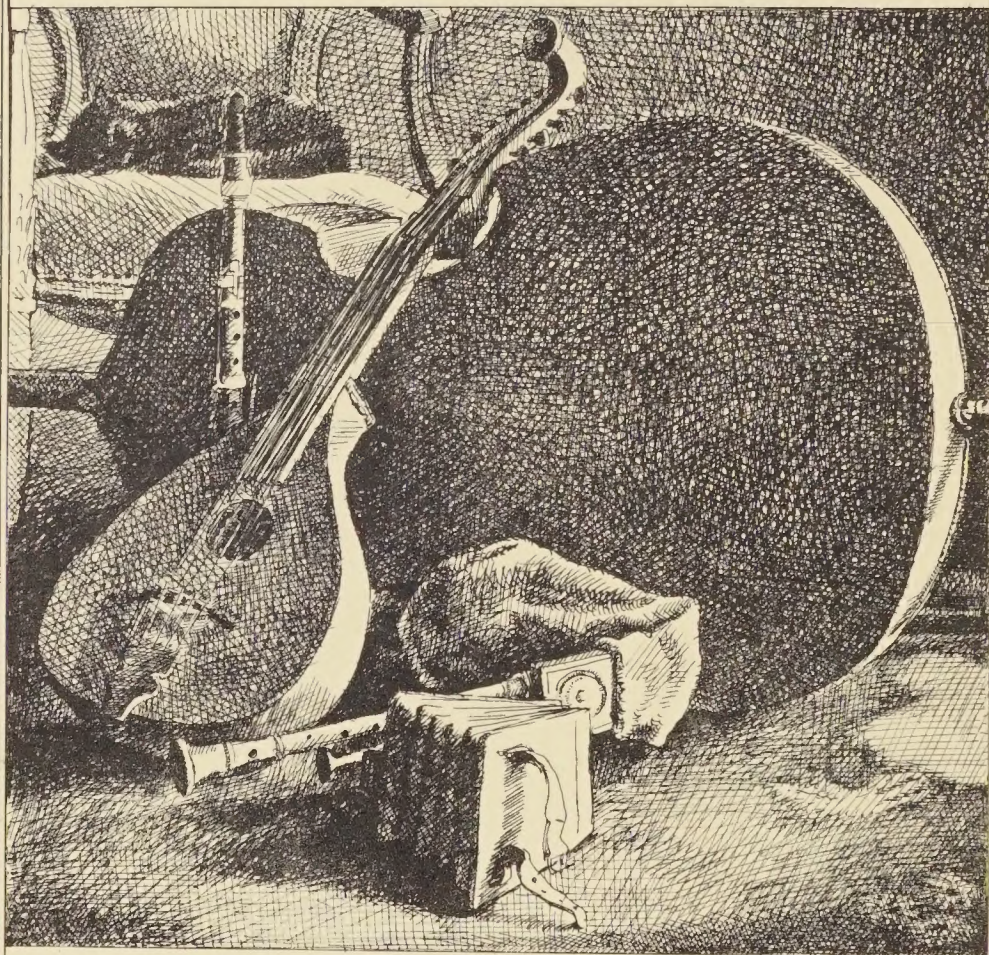


The image shows the front cover of a book. The cover is decorated with a traditional marbled paper pattern, often called a 'stone' or 'shell' pattern, featuring a dense arrangement of irregular, rounded shapes in various shades of brown, tan, and grey. In the center of the cover, there is a solid, light green diamond-shaped label. The label is oriented with its vertices pointing towards the corners of the cover. On the label, the name 'C. Ph. E. Bach' is printed in a black, elegant, cursive-style font.

C. Ph. E. Bach

EX LIBRIS



FREDERICK SELCH

J. Sauerbrey in Stade.

Cleener

Carl Philipp Emanuel Bachs

Versuch

über die wahre Art

das Clavier zu spielen

mit Exempeln

und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten

erläutert.

Erster Theil.

Zwente Auflage.

Leipzig,
im Schwickertschen Verlage
1780.

Small faint text at the top of the page.

Large faint text block in the upper middle section.

Medium faint text block below the upper middle section.

Large faint text block in the middle section, possibly a title or main heading.

Medium faint text block below the middle section.

Medium faint text block below the middle section.

Small faint text block above a horizontal line.

Small faint text block below a horizontal line.

Small faint text block below a horizontal line.

Small faint text block near the bottom of the page.

Small faint text block near the bottom of the page.

Small faint text block at the very bottom of the page.



Vorrede.



So viele Vorzüge das Clavier besizet, so vielen Schwürigkeiten ist dasselbe zu gleicher Zeit unterworfen. Die Vollkommenheit desselben wäre leichte daraus zu erweisen, wenn es nöthig wäre, weil es diejenigen Eigenschaften, die andere Instrumente nur einzeln haben, in sich vereinet; weil man eine vollständige Harmonie, wozu sonst drey, vier und mehrere Instrumente erfordert werden, darauf mit einmahl hervor bringen kan, und was dergleichen Vortheile mehr sind.

V o r r e d e.

Wem ist aber nicht zugleich bekannt, wie viele Forderungen an das Clavier gemacht werden; wie man sich nicht begnüget, dasjenige von einem Clavierspieler zu erwarten, was man von jedem Instrumentisten mit Recht fordern kan, nemlich die Fertigkeit, ein für sein Instrument gesehtes Stück den Regeln des guten Vortrags gemäß, auszuführen? Man verlangt noch überdies, daß ein Clavierspieler Fantasien von allerley Art machen soll; daß er einen aufgegebenen Satz nach den strengsten Regeln der Harmonie und Melodie aus dem Stegereif durcharbeiten, aus allen Tönen mit gleicher Leichtigkeit spielen, einen Ton in den andern im Augenblick ohne Fehler übersezen, alles ohne Unterscheid vom Blatte weg spielen soll, es mag für sein Instrument eigentlich geseht seyn oder nicht; daß er die Wissenschaft des Generalbasses in seiner völligen Gewalt haben, selbigen mit Unterscheid, oft mit Verläugnung, bald mit vielen, bald mit wenigen Stimmen, bald nach der Strenge der Harmonie, bald galant, bald nach einem zu wenig oder zu viel, bald gar nicht und bald sehr falsch bezieferten Basse spielen soll; daß er diesen Generalbaß manchemahl aus Partituren von vielen Linien, bey unbezieferten, oder ofte gar pausirenden Bässen, wenn nemlich eine
von

V o r r e d e.

von den andern Stimmen zum Grunde der Harmonie dienet, ziehen und dadurch die Zusammenstimmung verstärken soll, und wer weiß alle Forderungen mehr? Diesem soll nun noch mehrentheils auf einem fremden Instrumente Genüge geschehen, und siehet man gar nicht darauf, ob solches gut oder schlecht, ob solches im gehörigen Stande ist, oder nicht, woben oft keine Entschuldigung gilt. Im Gegentheile ist dieses die gewöhnlichste Zumuthung, daß man Fantasien verlangt, ohne sich zu bekümmern, ob der Clavierist in dem Augenblicke dazu genungsam aufgeräumt ist oder nicht, und ohne ihm die dazu gehörige Disposition, entweder durch Darbietung eines tüchtigen Instruments zu verschaffen, oder ihm selbige zu erhalten.

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

Nur

V o r r e d e.

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

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

V o r r e d e.

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

Ben allem diesen habe ich hauptsächlich meine Absicht zugleich auf diejenigen Lehrer gerichtet, welche ihre Schüler bishero nicht nach den wahren Grundsätzen der Kunst angeführet haben. Liebhaber, die durch falsche Vorschriften verhudelt worden, können sich von selbst nach meinen Lehrsätzen zurechte helfen, wenn sie schon viel Musick sonst gespielt haben; Anfänger aber werden, vermittelst derselben, mit besondrer Leichtigkeit in kurzer Zeit dahin kommen, wo sie kaum geglaubt hätten.

Diejenigen irren sich, welche ein weitläuftiges Lehrgebäude von mir erwartet haben; ich habe mehr
Danck

V o r r e d e.

Danck zu verdienen geglaubt, wenn ich das ziemlich schwehre Clavier-Studium durch kurze Lehrsätze, so viel möglich, leichte und angenehm machte.

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

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





Einleitung.

§. 1.



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

§. 2. Da diese Stücke nicht allzu bekant sind, und folglich so oft dawider gefehlet worden: so hat man mehrentheils Clavier-Spieler gehöret, welche nach einer abscheulichen Mühe endlich gelernet haben, verständigen Zuhörern, das Clavier durch ihr Spielen eckelhaft zu machen. Man hat in ihrem Spielen das runde, deutliche und natürliche vermißt; hingegen, an statt dessen lauter Gehacke, Poltern und Stolpern angetroffen. Indem alle andere Instrumente haben singen gelernet; so ist bloß das Clavier hierinnen zurück geblieben, und hat, an statt weniger unterhaltenen Noten, mit vielen bunten Figuren sich abgeben müssen, dergestalt

daß man schon angefangen hat zu glauben, es würde einem angst, wenn man etwas langsames oder sangbares auf dem Clavier spielen soll; man könne weder einen Ton an den andern ziehen, noch einen Ton von dem andern durch einen Stoß absondern; man müsse dieses Instrument bloß als ein nöthiges Uebel zur Begleitung dulden. So ungegründet und widersprechend diese Beschuldigungen sind, so gewisse Zeichen sind sie doch der schlechten Art, das Clavier zu spielen. Ich weiß nicht, da man solchergestalt das Clavier für unsre heutige Music so gar ungeschickt hält, und mancher dadurch abgeschreckt werden kan, solches zu erlernen, ob nicht selbst die Wissenschaft, welche schon jezo ziemlich rar zu werden anfängt, nicht noch mehr fallen werde, indem sie größtentheils durch grosse Clavier-Spieler auf uns gebracht worden ist.

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

§. 4. Jeder Lehr-Meister bey nahe, dringt seinen Schülern seine eigene Arbeiten auf, indem es heute zu Tage eine Schande zu seyn scheint, nichts selber sehen zu können. Dahero werden den Lehrlingen, andere gute Clavier-Sachen, woraus sie was lernen könnten, unter dem Vorwande, als ob sie zu alt oder zu schwer wären, vorenthalten. Besonders ist man durch ein übles Vorurtheil wider die französischen Clavier-Sachen eingenommen, welche doch allezeit eine gute Schule für Clavier-Spieler gewesen sind, indem diese Nation durch eine zusammenhängende und propre Spiel-Art sich besonders vor andern unterschieden hat. Alle nöthige Manieren sind ausdrücklich dabey gesetzt, die linke Hand ist nicht geschont und an Bindungen fehlet es nicht. Diese aber

tragen zur Erlernung des wohl zusammenhängenden Vortrages das Hauptsächlichste bey. Der Lehr-Meister kan oft selbst nicht mehr als sein Nachwerk spielen; seine verwöhnte und ungeschickte Maschine theilt seinen Gedancken das Steife mit; er kan nichts anders sehen, als was er bezwingen kan; mancher wird für einen guten Clavier-Spieler gehalten, ohngeacht er kaum weiß, wie die Bindungen gespielt werden müssen; folglich sehen wir daher eine grosse Menge elender Arbeiten für das Clavier und verdorbener Schüler entstehen.

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

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

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

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

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

§. 10.

(*) Ich habe für nöthig gefunden denen zu Gefallen, welchen das Amt den General-Baß zu spielen aufgetragen ist, meine Gedanken über die Art geschwinde Noten auf einem Tone mit der lincken Hand abzufertigen, bey dieser Gelegenheit zu eröffnen. Es ist dieses sonst die sicherste Gelegenheit, wodurch die besten Hände verdorben und steif werden können, indem dergleichen Noten bey unserer jetzigen Sez-Art sehr gewöhnlich sind. Es können ferner diejenigen durch diese Anmerkung sich rechtfertigen, von welchen ausdrücklich verlangt wird, alle Noten mit der lincken Hand auszudrücken. Da das Durchgehen der Noten im General-Baß überhaupt bekannt genug ist, so versteht es sich von selbst, daß die rechte Hand, in diesem Falle ebenfalls nicht alle Noten anschlägt. Die geschwinden Noten auf einem Tone, von deren Schädlichkeit ich spreche, sind die Acht-Theile in geschwinder Zeit-Maasse, und in gemäßigter die Sechszehn-Theile. Ich setze ferner zum voraus, daß außer dem Claviere noch ein anderes Instrument den Baß mitspielt. Ist das Clavier alleine, so spielt man solche Noten, wie die Schwärmer, mit abgewechselten Fingern. Es wird zwar auf diese Art, durch Hinweglassung der Octave, der Baß nicht allezeit durchdringend genug seyn, man muß aber diese kleine Unvollkommenheit andern größern Uebeln vorziehen. Man thut also am besten, man läßt von solchen Noten nach Beschaffenheit der Zeit-Maasse und der Tact-Art, eine, drey, oder

§. 10. Bey dieser Steife der linken Hand, sucht der Meister es bey der rechten wieder einzubringen, indem er seine Schüler besonders die Adagio und rührendesten Stellen, dem guten Geschmack zu noch mehrerem Eckel, außs reichlichste mit lieblichen

Al 3

Tril:

oder fünfe ohne Anschlag durchgehen, und die anzuschlagenden spielt man mit der Octave auch wohl bey fortissimo mit beyden vollen Händen, mit schweren Anschlägen, etwas unterhalten, damit die Saiten genugsam zittern können, und ein Ton sich mit dem andern wohl vereinige. Man kan allenfalls, um die Mitbegleitenden nicht zu verwirren, den ersten Tact, wie er geschrieben stehet, spielen, und nachhero die Noten durchgehen lassen. Sonsten hätte man, wenn ja jede Note auf dem Flügel solte und müste gehört werden, noch dieses Mittel übrig, daß man in diesem Falle durch einen mit beyden Händen abwechselnden Anschlag die vorgeschriebene Bewegung hervor brächte; doch habe ich aus der Erfahrung, daß diese Art zu begleiten für die Mitspielenden etwas verführerisch ist, weil die rechte Hand beständig zu spät kommt, und dieses hat mich in meiner Meynung bestärkt, daß das Clavier allezeit das Augenmerk des Tactes seyn und bleiben wird. So wenig unrecht, ja so nützlich die Art von Begleitung in gewissen Fällen ist, wenn bey haltenden Noten, welche alle Stimmen haben, das Clavier die Tacttheile durch den Anschlag deutlich hören läßt; so leichte kan man das Nöthige und Nützliche so wohl aus dem Durchgehenlassen, als das Schädliche und Unmögliche aus dem Ausdrucke aller Noten erweisen. Dieses letztere ist schädlich; andere Instrumentisten können diese Art Noten mit der Zunge und dem Gelencke heraus bringen; der Clavirist allein muß mit dem ganzen steifen Arme dieses Zittern hervorbringen, wenn er wegen Verdoppelung der Octave mit den Fingern nicht abwechseln kan. Hierdurch wird die linke Hand aus doppelter Ursache steif, und folglich unvermögend Passagien rund heraus zu bringen, erstlich, weil alle Nerven in einer beständigen Steife erhalten werden, zweytens, weil die übrigen Finger nichts zu thun haben. Man versuche es, und spiele einen mit Passagien versehenen Baß, nachdem man sich vorhero an Trommel-Bässen müde gepaukt hat, man wird mercken, daß die linke Hand und der ganze Arm in einer solchen Müdigkeit, Drehnung und Steife sich befinden wird, daß man in der Folge unbrauchbar ist. Solchergestalt ist dieses Tockiren auch nicht möglich, indem man heut zu Tage sehr viel solche Bässe zu sehen kriegt, von denen manchemahl kaum einer wegen seiner Länge durchzudauren ist. Bey allen Arten von Music ruhen bisweilen die andern Musici, nur allein das Clavier ist meistentheils ohne Ablösung bisweilen drey, vier und noch mehrere Stunden durch in beständiger Arbeit. Geßetzt man wäre dieser Arbeit gewachsen; so würde, auch der festeste Musicus, durch eine ganz natürlich erfolgende Müdigkeit schläfrig und unvermerckt im Tacte schleppend werden. Er wird hierdurch aus dem Vermögen und der Lust gesetzt

an

Trillerchen verbrämen lehret; oft wird mit alten Schulmeister-Manieren, oft mit herausgestolperten und zur Unzeit angebrachten Lauferten, woben die Finger zuweilen den Koller zu kriegen scheinen, abgewechselt.

§. II.

andere rührende Gedanken richtig vorzutragen, weil er durch die Trommel-Bässe, welche oft ohne besondern Ausdruck sind, und woben sich nichts denken läßt, müde und verdrüsslich worden ist. Dieses schädliche Tockiren ist ferner wider die Natur der Flügel so wohl, als der piano forte, beyde Instrumente verlihren hierdurch ihren natürlichen Ton, und die Deutlichkeit; der Tangente von den Flügeln spricht selten geschwinde genug an. Die Franzosen, welche die Natur des Claviers sehr gut wissen, und welchen wohl bekannt ist, daß man auf selbigem etwas mehreres als ein bloß Geflimper hervor bringen kan, pflegen zu dem Ende noch jezo in ihren General-Bässen bey solchen Arten von Noten den Clavieristen besonders anzudeuten, daß er solche nicht alle anschlagen darf. Ausser dem kommt man durch langsame schwere, Anschläge, dem in vielen Bässen durch Puncte oder Striche über die erste Noth einer Figur angedeuteten Ausdrucke zu Hülffe. Es können ein Haufen Fälle vorkommen, woben ein deutlicher und in beyden Händen gleicher Anschlag nicht nur nützlich, sondern auch höchst nothwendig ist. Das Clavier, welchem unsere Vorfahren schon die Anführung anvertrauten, ist solchergestalt am besten im Stande, nicht allein die übrigen Bässe sondern auch die ganze Musick in der nöthigen Gleichheit vom Tacte zu erhalten; diese Gleichheit kan auch dem besten Musico, ob er schon übrigens sein Feuer in seiner Gewalt hat, im andern Falle durch die Ermüdung schwer werden. Da dieses nun bey einem geschehen kan; so ist diese Vorsicht, wenn viele zusammen musciren, um so viel nöthiger, jemehr hierdurch das Tact-Schlagen, welches hent zu Tage bloß bey weitläuftigen Musicken gebräuchlich ist, vollkommen ersetzt wird. Der Ton des Flügels, welcher ganz recht von den Mitmuscirenden umgeben stehet, fällt allen deutlich ins Gehör. Dahero weiß ich, daß sogar zerstreute und weitläuftige Musicken, bey welchen oft viele freywillige und mittelmäßige Musici sich befunden haben, bloß durch den Ton des Flügels in Ordnung erhalten worden sind. Steht der erste Violinist folgend, wie es sich gehört, nahe am Flügel; so kan nicht leicht eine Unordnung einreißen. Bey Singe-Arien, worinnen das Zeit-Maas sich schleunig verändert, oder worinnen alle Stimmen gleich lärmten, und die Singe-Stimme allein lange Noten oder Triolen hat, welche wegen der Eintheilung einen deutlichen Tact-Schlag erfordern, haben die Sänger auf diese Art eine grosse Erleichterung. Dem Basse wird es ohnedem am leichtesten, die Gleichheit des Tactes zu erhalten, je weniger er gemeiniglich mit schweren und bunten Passagen beschäftigt ist, und je öfter dieser Umstand oft Gelegenheit giebt, daß man ein Stück feuriger anfängt als beschliesset. Will jemand anfangen zu eulen oder zu schleppen, so kan er durchs Clavier am deutlichsten zu rechte gebracht werden,

§. 11. Bevor wir diesen Fehlern durch gegründete Vorschriften abzuhelpen suchen, müssen wir noch etwas von dem Instrumente sagen. Man hat außer vielen Arten der Claviere, welche theils wegen ihrer Mängel unbekant geblieben, theils noch nicht überall eingeführt sind, hauptsächlich zwey Arten, nemlich die Flügel und Clavicorde, welche bis hieher den meisten Beyfall erhalten haben. Jene braucht man insgemein zu starcken Musicken, diese zum allein spielen. Die neuern Forte piano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractirung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudiret werden muß. Sie thun gut bey dem allein spielen und bey einer nicht gar zu starck besetzten Music, ich glaube aber doch, daß ein gutes Clavicord, ausgenommen daß es einen schwächern Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein und überdem noch die Bebung und das Tragen der Töne voraus hat, weil ich nach dem Anschlage noch jeder Note einen Druck geben kan. Das Clavicord ist also das Instrument, worauf man einen Clavieristen auß genaueste zu beurtheilen fähig ist.

§. 12. Zur Eigenschaft eines guten Clavicords gehört: daß es außer einem guten nachsingenden schmeichelnden Ton die gehörige Anzahl Tasten habe, welche sich wenigstens von dem grossen C bis ins $\equiv_e$ erstrecken muß. Dieses $\equiv_e$ ist deswegen nöthig, damit man manchesmal andere Sachen darauf probiren könne, indem die Componisten gern so hoch setzen, weil andere Instru-

men-
indem die andern wegen vieler Passagen oder Rückungen mit sich selbst genug beschäftigt sind; besonders haben die Stimmen, welche Tempo rubato haben, hierdurch den nöthigen, nachdrücklichen Vorschlag des Tacts. Endlich kan auf diese Art, weil man durch das zu viele Geräusche des Flügels an der genauesten Wahrnehmung nicht verhindert wird, sehr leicht das Zeit-Maas, wie es oft nöthig ist, um etwas wenig geändert werden, und die hinter, oder neben dem Flügel sich befindenden Musici haben einen in beyden Händen gleichen, durchdringenden und folglich den mercklichsten Schlag des Tacts vor Augen.

mente dieses $\equiv$ noch so ziemlich bequem haben können. Diese Tasten müssen ein richtiges Gewicht in sich haben, welches den Finger wieder in die Höhe hebt. Der Bezug muß vertragen können, daß man es sowol ziemlich angreifen als schmeicheln kan, und dadurch in den Stand gesetzt wird, alle Arten des forte und piano reine und deutlich heraus zu bringen. Verträget es dieses nicht, so werden in einem Falle die Saiten überschrieen und der Spieler kan seine Stärcke nicht brauchen; im andern Falle wird es entweder gar nicht oder unrein und undeutlich ansprechen.

§. 13. Ein guter Flügel muß ebenfalls ausser dem guten Ton und den gehörigen Tasten eine gleiche Befiederung haben; die Probe hiervon ist, wenn man die kleinen Manieren nett und leicht heraus bringen kan, und wenn jeder Taste gleich geschwinde anspricht, nachdem man durch einen gleichen und geringen Druck mit dem Nagel vom Daumen ihre Reihe überstrichen hat. Die Tractirung eines Flügels muß nicht zu leichte und läppisch seyn; die Tasten müssen nicht zu tief fallen, die Finger einigen Widerstand haben und von dem Tangenten wieder aufgehoben werden. Hingegen muß er aber auch nicht zu schwer niederzudrücken seyn. Denen zu Gefallen, welche noch keine Instrumente von dieser vorgeschriebenen Weite besitzen, habe ich meine Probe-Stücke so eingerichtet, daß sie auf einem Instrumente von vier Octaven können gespielt werden.

§. 14. Beide Arten von Instrumenten müssen gut temperirt seyn, indem man durch die Stimmung der Quinten, Quartten, Probirung der kleinen und grossen Tertian und ganzer Accorde, den meisten Quinten besonders so viel von ihrer größten Reinigkeit abnimmt, daß es das Gehör kaum mercket und man alle vier und zwanzig Ton-Arten gut brauchen kan. Durch
Pro-

Probirung der Quarten hat man den Vortheil, daß man die nöthige Schwebung der Quinten deutlicher hören kan, weil die Quarten ihrem Grund-Tone näher liegen als die Quinten. Sind die Claviere so gestimmt, so kan man sie wegen der Ausübung mit Recht für die reinste Instrumente unter allen ausgeben, indem zwar einige reiner gestimmt aber nicht gespielt werden. Auf dem Claviere spielet man aus allen vier und zwanzig Ton-Arten gleich rein und welches wohl zu mercken vollstimmig, ohngeachtet die Harmonie wegen der Verhältnisse die geringste Unreinigkeit sogleich entdeckt. Durch diese neue Art zu temperiren sind wir weiter gekommen als vor dem, obschon die alte Temperatur so beschaffen war, daß einige Ton-Arten reiner waren als man noch jezo bey vielen Instrumenten antrifft. Bey manchem andern Musico würde man vielleicht die Unreinigkeit eher vermercken, ohne einen Klang-Messer dabey nöthig zu haben, wenn man die hervorgebrachten melodischen Töne harmonisch hören sollte. Diese Melodie betrügt uns oft und läßt uns nicht eher ihre unreinen Töne verspüren, bis diese Unreinigkeit so groß ist, als kaum bey manchem schlechtgestimmten Claviere.

§. 15. Jeder Clavierist soll von Rechtswegen einen guten Flügel und auch ein gutes Clavicord haben, damit er auf beyden allerley Sachen abwechselnd spielen könne. Wer mit einer guten Art auf dem Clavicorde spielen kan, wird solches auch auf dem Flügel zuwege bringen können, aber nicht umgekehrt. Man muß also das Clavicord zur Erlernung des guten Vortrags und den Flügel, um die gehörige Kraft in die Finger zu kriegen, brauchen. Spielt man beständig auf dem Clavicorde, so wird man viel Schwierigkeiten antreffen, auf dem Flügel fortzukommen; man wird also die Clavier-Sachen, woben eine Begleitung von andern Instrumenten ist, und welche also wegen der Schwäche des Clavicords auf dem Flügel gehdret werden müssen, mit

B

Mühe

Mühe herausbringen; was aber mit vieler Arbeit schon muß gespielt werden, daß kan unmöglich die Wirkung haben, die es haben soll. Man gewöhnt sich bey beständigem Spielen auf dem Clavicorde an, die Tasten gar zu sehr zu schmeichlen, daß folglich die Kleinigkeiten, indem man nicht den hinlänglichen Druck zu Anschlagung des Tangenten auf dem Flügel giebt, nicht allezeit ansprechen werden. Man kan sogar mit der Zeit, wenn man bloß auf einem Clavicorde spielt, die Stärke aus den Fingern verlihren, die man vorhero hatte. Spielt man beständig auf dem Flügel, so gewöhnt man sich an in einer Farbe zu spielen, und der unterschiedene Anschlag, welchen bloß ein guter Clavicord-Spieler auf dem Flügel herausbringen kan, bleibt verborgen, so wunderbar es auch scheint, indem man glauben sollte, alle Finger müßten auf einerley Flügel einerley Ton herausbringen. Man kann gar leicht die Probe machen, und zwey Personen, wovon der eine ein gutes Clavicord spielt, der andere aber bloß ein Flügel-Spieler ist, auf diesem letztern Instrumente ein Stück mit einerley Manieren kurz hinter einander spielen lassen, und hernach urtheilen, ob sie beyde einerley Wirkung hervorgebracht haben.

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

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

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

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

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

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

§. 22. Da ich bey Bezeichnung der Probe-Stücke alles nöthige beygefüget habe, und ich solche zu vielen mahlen mit der größten Aufmerksamkeit durchgespielet, damit mir auch nicht die geringste Kleinigkeit entwischen möchte, so glaube ich, daß, wenn man alles in acht nimmt, hierdurch die Geschicklichkeit der Hände sowohl als der Geschmack hinlänglich gebildet werden kan, andere und schwerere Sachen zu erlernen.

§. 23. Ich habe zu Vermeidung aller Zweydeutigkeit die Triolen ohne 3, das Abstoßen der Noten ohne Striche mit bloß-

sen Puncten, und die abgekürzten Wörter: f. p. u. f. w. an den meisten Orten ohne hintenstehende Puncte angedeutet.

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

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

Das erste Hauptstück.

Von der Finger = Setzung.

§. 1.

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

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

§. 3. Dieser Irrthum ist um so viele beträchtlicher, je weniger man ihn oft hat mercken können, indem auf dem Claviere das meiste auch mit einer falschen Applicatur, obschon mit entseßlicher Mühe und ungeschickt, herausgebracht werden kan, anstatt daß bey andern Instrumenten die geringste falsche Finger-Setzung sich mehrentheils durch die platte Unmöglichkeit, das vorgeschriebene zu spielen, entdeckt. Man hat daher alles der Schwierigkeit des Instruments und der dafür gesetzten Stücke so gleich

zugeschrieben und geglaubet, es müsse so und könne nicht anders seyn.

§. 4. Da man hieraus erkennen kan, daß der rechte Gebrauch der Finger einen unzertrennlichen Zusammenhang mit der ganzen Spiel-Art hat, so verlieret man bey einer unrichtigen Finger-Setzung mehr als man durch alle mögliche Kunst und guten Geschmack ersetzen kan. Die ganze Fertigkeit hängt hiervon ab, und man kan aus der Erfahrung beweisen, daß ein mittelmäßiger Kopf mit gut gewöhnten Fingern allezeit den größten Musicum im Spielen übertreffen wird, wenn dieser letztere wegen seiner falschen Applicatur gezwungen ist, wider seine Ueberzeugung sich hören zu lassen.

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

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

§. 7. Ueberhaupt sehen wir hieraus, daß man bey jetzigen Zeiten ganz und gar nicht ohne die rechten Finger geschicklich
fort-

fortkommen kan, da es noch eher vordem angieng. Mein seliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehdrt zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bey grossen Spannungen nöthig war. Da er nun einen Zeitpunct erlebet hatte, in welchem nach und nach eine ganz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommenern Gebrauch der Finger sich auszudencken, besonders den Daumen, welcher ausser andern guten Diensten hauptsächlich in den schweren Tonarten ganz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Hierdurch ist er auf einmahl von seiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Haupt-Fingers erhoben worden.

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

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

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

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

§. 12. Man spielet mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven; je mehr insgemein hierinnen gefehlet wird, desto nöthiger ist hierauf acht zu haben. Die Steiffe ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen, die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welches alle Augenblicke nöthig ist.

Alle

Alle Spannungen, das Auslassen gewisser Finger, das Einsetzen zweyer Finger nach einander auf einen Ton, selbst das unentbehrliche Ueberschlagen und Untersetzen erfordert diese elastische Kraft. Wer mit ausgestreckten Fingern und steifen Nerven spielt, erfähret ausser der natürlich erfolgenden Ungeschicklichkeit, noch einen Haupt-Schaden, nemlich er entfernt die übrigen Finger wegen ihrer Länge zu weit von dem Daumen, welcher doch so nahe als möglich beständig bey der Hand seyn muß, und benimmt diesem Haupt-Finger, wie wir in der Folge sehen werden, alle Möglichkeit, seine Dienste zu thun. Dahero kommt es, daß derjenige, welcher den Daumen nur selten braucht, mehrentheils steif spielen wird, dahingegen einer durch dessen rechten Gebrauch dieses nicht einmahl thun kan, wenn er auch wollte. Es wird ihm alles leichte; man kan dieses im Augenblick einem Spieler ansehen; versteht er die wahre Applicatur, so wird er, wenn er anders sich nicht unnöthige Gebehrden angewöhnt hat, die schweresten Sachen so spielen, daß man kaum die Bewegung der Hände siehet, und man wird vornehmlich auch hören, daß es ihm leichte fällt; dahingegen ein anderer die leichtesten Sachen oft mit vielem Schnauben und Grimassen ungeschickt genug spielen wird.

§. 13. Wer den Daumen nicht braucht, der läßt ihn herunter hangen, damit er ihm nicht in Wege ist; solcher Gestalt fällt die mäßigste Spannung schon unbequem, folglich müssen die Finger ausgestreckt und steif werden um solche heraus zu bringen. Was kan man auf diese Art wohl besonders ausrichten? Der Gebrauch des Daumens giebt der Hand nicht nur einen Finger mehr, sondern zugleich den Schlüssel zur ganzen möglichen Applicatur. Dieser Haupt-Finger macht sich noch überdem dadurch verdient, weil er die übrigen Finger in ihrer Geschmeidigkeit erhält,

erhält, indem sie sich allezeit biegen müssen, wenn der Daumen sich bald bey diesem bald jenem Finger eindringt. Was man ohne ihn mit steiffen und gestreckten Nerven bespringen musste, das spielt man durch seine Hülfe anjeto rund, deutlich, mit ganz natürlichen Spannungen, folglich leichte.

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

§. 15. Man stosse sich nicht daran, wenn manchemahl ein besonderer Gedanke den Lehrmeister nöthiget, solchen selbst zu probieren, um dessen beste Finger-Setzung mit aller Gewißheit seinen Schülern zu weisen. Es können zuweilen zweifelhafte Fälle vorkommen, die man auch bey dem ersten Anblick mit den rechten Fingern spielen wird, ohngeachtet es Bedencklichkeiten setzen würde, solche Finger einem andern vorzusagen. Beym Unterweisen hat man selten mehr als ein Instrument, damit der Lehrmeister zugleich mitspielen könne. Wir sehen hieraus erstlich, daß ohngeachtet

der unendlichen Verschiedenheit der Applicaturen, dennoch wenige gute Haupt-Regeln hinlänglich sind, alle vorkommende Aufgaben aufzulösen; zweitens, daß durch eine fleißige Uebung der Gebrauch der Finger endlich so mechanisch wird und werden muß, daß man, ohne sich weiter darum zu bekümmern, in den Stand gesetzt wird, mit aller Freyheit an den Ausdruck wichtigerer Sachen zu denken.

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

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

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

§. 19. Die Gestalt unserer Hände und des Griffbrets bildet uns gleichsam den Gebrauch der Finger ab. Jene giebt uns
zu

zu erkennen, daß besonders drey Finger an jeder Hand um ein ansehnliches länger sind, als der kleine Finger und der Daumen. Nach dieser finden wir, daß einige Tasten tiefer liegen und vor den andern vorstehen.

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

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

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

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

§. 24. Die einstimmigen gehenden Gedancken werden nach ihrer Ton = Art beurtheilt, folglich muß ich bey der Abbildung derselben von allen vier und zwanzig Ton = Arten so wohl im Herauf = als Heruntergehen den Anfang machen. Hierauf werde ich die mehrstimmigen Gedancken durchgehen; diesen werden Exempel mit Spannungen und Sprüngen folgen, weil man sie leicht nach den mehrstimmigen Gedancken abmessen oder gar auf harmonische Zusammenklänge zurückführen kan; endlich werde ich von den Bindungen, von einigen Freyheiten wider die Regeln, einigen schweren Exempeln und Hülf = Mitteln handeln; zuletzt werden die Probe = Stücke das noch übrige nachholen, durch deren Anhängung ich

in verbundenen Gedancken von allerley Art mehr Nutzen zu stiften, und mehr Lust zu dem schweren Studio der Applicatur zu erregen geglaubt habe, als wenn ich durch Ueberhäuffung vieler, aus ihrem Zusammenhang gerissenen Exempel unerträglich und zu weitläufig worden wäre.

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

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

§. 27. Das Uberschlagen geschiehet von den andern Fingern und wird dadurch erleichtert, indem ein grösserer Finger über einen kleinern oder den Daumen geschlagen wird, wenn es gleichfalls an Fingern fehlen will. Dieses Uberschlagen muß durch die Uebung auf eine geschickte Art ohne Verschränkung geschehen.

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

§. 29. Den rechten Gebrauch dieser zwey Hülfsmittel werden wir aus der Ordnung der Ton-Leitern aufs deutlichste ersehen. Dieses ist der Haupt-Nutzen dieser Vorschrift. Bey gehenden Passagien durch die Ton-Leitern, welche sich nicht eben so anfangen und endigen, wie sie hier abgebildet sind, verstehet es

es sich von selbst, daß man wegen der Folge die Finger so eintheilt, daß man just damit auskömmt, ohne allezeit verbunden zu seyn, denselben Finger eben auf die Taste zu setzen und keinen andern.

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

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

§. 32. Wir lernen hierbey aus den unter Fig. II. und IV. befindlichen Exempeln, daß außer der Nothwendigkeit beständig auf die Folge zu sehen, der kleine Finger allezeit gleichsam zum Hinterhalt in gehenden Passagien bleibt und hierbey nicht eher gebraucht wird, als entweder im Anfange, oder wenn derselben Umfang just mit ihm zu Ende gehet; dieses verstehet sich gleichfalls bey den Scalen, wo er manchemal drüber steht. Außer diesem Falle nimmt man dafür den Daumen. Um wegen dieses kleinen Fingers keine Verwirrung anzurichten, habe ich die Scalen bis über die Octave verlängert, damit man die Folge desto deutlicher sehen könne.

Tab. I.

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

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

§. 35. G dur im Aufsteigen zeigt sich bey Fig. VIII. dreyfach. Die mit (*) bezeichnete Applicatur ist die ungewöhnlichste. Die mittelste im Diskante und unterste im Basse giebt zu einer neuen Regel Gelegenheit, welche so heißt: Das Uberschlagen, welches mit dem zweyten Finger über den Daumen, und mit dem

dem

Dem dritten Finger über den vierten geschieht, hat seinen eigent. Tab 1. lichen Nutzen bey Passagien ohne halben Töne; allda geschieht es auch, wenn es nöthig ist, oft hinter einander. Dann und wann geschieht es auch bey einem einzigen vorkommenden halben Ton; man setzet in der Folge den Daumen oder vierten Finger gleich an dem halben Tone ein, und der zweyte oder dritte Finger, welche dieses wegen ihrer vorzüglichen Länge bequem thun können, steigen auf diesen halben Ton; hierauf nimmt ganz natürlich der Daumen nach der §. 32. angeführten Regel seinen ihm zukommenden Platz ein. Das bey Fig. IX. angeführte Exempel (a) könnte eine Ausnahme wider unsere Regel abgeben, doch wird solches gewöhnlicher mit Untersezung des Daumens (b) gespielt. Folglich ist das Ueberschlagen mit dem zweyten Finger über den Daumen auch in dergleichen Fällen brauchbarer als das mit dem dritten Finger über den vierten. Dieses Ueberschlagen bey einem vorkommenden halben Tone hat mich genöthiget, diese Scala durch zwey Octaven wegen der Folge durchzuführen.

§. 36. C dur im Absteigen erscheint bey Fig. X. ebenfalls mit dreyerley Ordnungen der Finger. Die, wo der Daumen ins C steigt, ist ohne Zweifel die ungewöhnlichste; die von den Noten entferntste, die gefährlichste; alle 3 aber brauchbar.

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

Tab. I. ein Paar Ausnahmen, welche gegen den Nutzen, den diese Regel übrigens in der ganzen Lehre der Applicatur schafft, nichts bedeuten wollen.

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

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

§. 40. F dur im Absteigen zeigt sich bey Fig. XIV. im Disfante mit zweyen, und im Basse mit dreyen Applicaturen. Die nächst über und unter den Noten sind die gewöhnlichsten; in den andern ist nichts unregelmäßiges, sie können bey gewissen Fällen nöthig seyn, folglich kan man sie darbey mit mercken.

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

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

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

§. 44. G moll im Aufsteigen hat bey Fig. XVIII. in der rechten Hand zweyerley, und in der linken Hand dreyerley Arten von Finger-Setzung. Die nächste über den Noten und entfernteste unter
den

den Noten sind der im 33. §. angeführten Regel gemäß; die andern Tab. L können dem ohngeacht in gewissen Fällen auch gute Dienste thun.

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

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

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

§. 48. H moll im Aufsteigen findet sich bey Fig. XXII. für beyde Hände einfach. Wenn die Passage nicht juist sich anfängt wie hier stehet, so setzet man in der linken Hand an statt des vierten Fingers den Daumen ein. Dieses mercken wir überhaupt bey allen Scalen, daß, nach verändertem Anfange, der Finger eingesetzt werden muß, welcher in der Folge über der Octave stehet. Bey der rechten Hand findet sich eine unvermeidliche Ausnahme wider die im 33. §. angeführte Regel. Wer solche Regel gut in den Fingern hat, muß wohl acht haben, damit er nicht den Daumen statt des e, in das d setze. Dieser Punct macht diese Scale etwas verführerisch.

§. 49. H moll im Absteigen treffen wir bey Fig. XXIII. einfach an. Man könnte auch mit dem kleinen Finger in der

D

rech.

Tab. 1. rechten Hand anfangen und den Daumen ins e, und hierauf den dritten Finger ins d setzen, daß hernach der Daumen wieder in die Octave käme; Allein diese Applicatur, ob sie schon zu gebrauchen, und nicht unrecht ist, ist nur eine Octave durch gut, weiter herunter dürfte leicht eine Verwirrung entstehen.

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

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

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

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

gemein haben, oder, wegen Angränzung der Ton-Arten mit den Tab. 1. Kreuzen an die mit Been noch deutlicher zu sagen, deren Grund-Ton die kleine Terzie von der weichen Ton-Art ist.

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

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

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

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

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

Tab. I. Finger-Setzung unter Fig. XXXV. Die lincke Hand hat zweyerley gute Applicatur.

§. 59. Als dur hat nach Fig. XXXVI. so wohl hinauf als herunter mit dem Absteigenden f moll einerley Setzung der Finger. Dieses letzteren Applicatur beyhm Aufsteigen ist unter Fig. XXXVII. besonders abgebildet. Die lincke Hand hat hier abermals zweyerley gute Finger-Ordnungen, von denen die nächst den Noten die brauchbarste ist, ob schon die unterste das im 35. und 46. §. angeführte außs neue beweiset.

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

§. 61. Wir sehen auß der Vorschrift dieser Scalen, daß der Daumen niemals auf einen halben Ton gesetzt wird, und daß er bald nach dem zweyten Finger alleine, bald nach dem zweyten und dritten, bald nach dem zweyten, dritten und vierten Finger, niemals aber nach dem kleinen eingesetzt wird. Weil jede Scala sieben Stufen hat, und die Wiederholung jeder Scale, um bey einer Ordnung zu bleiben, ihrem Anfange ähnlich seyn muß, so mercke man, daß der Daumen gemeiniglich einmahl nach den zweyten darauf folgenden Fingern und das andre mahl nach allen dreyen eingesetzt wird; beyhm Aufsteigen mit der rechten Hand und beyhm Absteigen mit der lincken heißt dieses untersetzen. Uebt man sich so lange,
bis

bis der Daumen auf eine mechanische Art sich von selbst auf diese Weise am gehörigen Ort ein und untersetzt; so hat man das meiste in der Finger-Setzung gewonnen.

§. 62. Wir sehen ferner, daß das Ueberschlagen bald mit dem zweyten Finger, bald mit dem zweyten und dritten, bald mit dem zweyten, dritten und vierten über den Daumen und mit dem dritten Finger über den vierten geschieht. Wir werden in der Folge eine kleine Ausnahme finden, vermöge welcher mit gewissen Umständen erlaubt ist, einmahl den vierten Finger über den kleinen zu schlagen; desgleichen werden wir bey Gelegenheit der Manieren einen Fall bemercken, worinnen der dritte Finger nach dem zweyten, wohl zu mercken, eingesetzt worden. Man muß dieses Einsetzen nicht mit dem Ueberschlagen verwechseln. Ueberschlagen heißt: wenn ein Finger über den andern gleichsam wegstelzt, indem der andere noch über der Taste schwebet, welche er niedergedrückt hat; bey dem Einsetzen hingegen ist der andere Finger schon weg, und die Hand gerückt.

§. 63. Endlich sehen wir bey dieser Abbildung der Ton-Leitern, daß die, ohne, oder mit den wenigsten Versetzungs-Zeichen die meiste Veränderungen von Applicaturen erlauben, indem allda das Untersetzen sowohl als das Ueberschlagen angehet; und daß die übrigen nur einerley Abwechselung der Finger gestatten. Folglich sind die so genannten leichten Ton-Arten (weil ihre Applicatur so verschieden ist, und man beyde Hülfsmittel zur rechten Zeit gebrauchen lernen muß, ohne sie zu verwirren; weil es nöthig ist die einmahl erwählte Ordnung in der Folge beyzubehalten, und man also wohl zu merken hat, wo der Daumen eingesetzt worden,) viel verführerischer und schwerer als die so genannten schweren Ton-Arten, indem sie nur eine Art von Finger-Setzung haben, allwo der Daumen durch die Uebung in

seinen ordentlichen Platz sich von selbst eindringen lernt. Diese letztern behalten den Namen der schweren nur aus der Ursache bey, weil entweder gar nicht, oder selten aus selbigen gespielt und gesetzt wird. Hierdurch bleibt ihre Schreib-Art so wohl als die Lage ihrer Tasten allezeit fremde. Durch die wahre Lehre und Anwendung der Finger-Ordnung werden uns also diese schwere Ton-Arten eben so leichte, als groß die Schwierigkeit war, auf eine falsche Art, besonders ohne Daumen oder den rechten Gebrauch desselben in solchen fort zu kommen. Einer der größten Vorzüge des Claviers, vermöge dessen man mit besonderer Leichtigkeit aus allen vier- und zwanzig Ton-Arten spielen kan, ist also durch die Unwissenheit der rechten Applicatur verborgen geblieben.

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

§ 65. Nach diesen Scalen und nach dem in selbigen befindlichen Gebrauch der beyden Hülfsmittel werden alle einstimmige

mige gehende Gedanken beurtheilt. Von einigen hierbey besonderen Fällen und Freyheiten wird zulezt gehandelt werden.

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

§. 67. Zwey Klänge zusammen, welche um eine Secunde Tab. I. von einander unterschieden sind, werden mit zwey an einander liegenden Fingern gegriffen. Aus den vorhergehenden und folgenden Noten kan man leicht sehen, welche es seyn müssen. Bey Fig. XXXX. finden sich Exempel von allerley Art. Wir sehen, daß hier abermahls der Daumen von den halben Tönen verschont bleibt. Bey den Noten ohne Ziffern bezieht man sich auf das vorhergegangene. Der einmahl vorgezeichnete Schlüssel gilt so lange, bis er durch einen andern aufgehoben wird.

§. 68. Gebrochene Secunden werden mit abgewechselten Fingern so gespielt wie bey Fig. XLI. zu sehen ist; Dieses Abwechseln ist der über solche Art Noten gewöhnlicher Maassen ange deuteten Schleifung zuträglicher als das Fortsetzen eines Fingers, weil durch dieses letztere die Noten mehr gestossen werden, als es seyn soll. Wir sehen hier, und werden es in der Folge noch öfter

öfter erfahren, daß gemeiniglich der Daumen und der zweyte Finger an der linken Hand am meisten an den Orten gebraucht wird; allwo man in der rechten Hand den zweyten und dritten Finger einsetzt.

§. 69. Bey Anschlagung der Tertian mercke man, daß sie mit denjenigen Fingern gegriffen werden, welche wir bey denen

Tab. I. unter Fig. XLII. bezeichneten vielen Exempeln finden; man siehet hier ebenfalls auf das vorhergehende und folgende; der Daumen bleibt von den halben Tönen weg, desgleichen der kleine Finger; beyde können bloß die Erlaubniß bekommen, auf solche halbe Töne gesetzt zu werden, wenn ein vorhergegangener oder nachfolgender Sprung dieses nothwendig macht. Ich habe deswegen

Tab. II. vielerley Exempel hierbey angeführt, weil oft viele Tertian hinter einander vorzukommen pflegen, um die hierzu nöthige Abwechselung der Finger deutlich zu zeigen. Der kleine Finger kan auch auf dem halben Tone seyn, wenn der andere zugleich mit anschlagende Finger auch auf selbigem ist. Aus dieser Ursache ist die Applicatur der rechten Hand in dem bey (a) Tab. II. angeführten Exempel nicht so gut als die bey (b) und die für die lincke Hand bey (c). Dieser kleine Finger wird ebenfalls so wenig fortgesetzt, als durch einen andern abgelöst (d), sondern er kömmt nur immer einmahl und zwar in den äußersten Tönen (e) vor, es sey denn, wenn eine oder mehrere Noten zwischen die Tertian kommen, wie bey (f) zu sehen ist. Ferner mercke man aus dem dritten und folgenden Exempeln bey Fig. XLII. daß einerley Töne mit denselben Fingern genommen werden. Bey vielen hinter einander vorkommenden Tertian auf die Art wie die beyden Exempel (g) ausweisen, setzt man bey geschwinder Zeitmaasse lieber mit den Fingern fort, indem alsdenn das Abwechseln schwerer fällt. Uebrigens sehen wir, daß allerley Setzung von Fingern
bey

bey diesen Tertien vorkommen, obschon einige öfter als andere; Tab. II. bloß $\frac{1}{2}$ sind unnatürlich und folglich verwerflich.

§. 70. Gebrochene Terzien einzeln oder auch in einer Folge bey langsamer Zeitmaas werden so gespielt, wie wir sie zusammen anzuschlagen, im vorigen §. gelehrt haben. Viele hintereinander in geschwindem Tempo vorkommende Tertien-Sprünge werden, so lange keine halben Töne sich einmischen, ohne Abwechselung der Finger entweder mit $\frac{1}{3}$ oder $\frac{2}{4}$ gegriffen, Tab. II. Fig. XLIII. (a); so bald aber halbe Töne darbey vorkommen, so wechselt man mit den Fingern ab und hält den Daumen von den halben Tönen zurück (b). In Haltungen und Sprüngen wird auch die Setzung $\frac{5}{3}$ und $\frac{2}{1}$ gefunden. (c). Der Daumen kriegt hierbey die Erlaubniß, auf die halben Töne gesetzt zu werden, welche ihm die Nothwendigkeit bey solchen Spannungen giebt.

§. 71. Die Quarten werden gegriffen, wie wir bey Fig. XLIV sehen. Bey dem Discant-Schlüssel werden die untersten Noten mit der linken und bey dem Baß-Schlüssel die obersten mit der rechten Hand genommen. Die gebrochenen in langsamer Zeitmaas haben eben diese Setzung. Bey vielen hintereinander vorkommenden geschwinden Quarten-Sprüngen ohne halbe Töne wird ohne Abwechselung $\frac{1}{4}$ oder $\frac{2}{5}$ eingesetzt (a). Bey vorkommenden halben Tönen kan man auch dann und wann, aber nur einmahl ohne Folge $\frac{2}{4}$ nehmen (b). Diese Sprünge werden auch mit $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{2}{4}$ und $\frac{5}{3}$ gespielt, sobald die nachfolgenden Noten solches erfordern, wie wir bey (c) und folgenden Exempeln sehen.

§. 72. Die Quinten und Sexten werden auf dreyerley Art gegriffen, wie unter Fig. XLV zu sehen ist. Aus Fig. XLVI sehen wir die Finger-Setzung von Sexten in einer Folge. Mit diesen gebrochenen Sexten wird es ebenfalls so gehalten, wie wir bey den Tertien und Quarten gesehen haben. Bey diesen Span-

Tab. II. nungen kan der kleine Finger öfter als einmahl hintereinander vorkommen, und wird also auch gebraucht, ohne daß eben die Weite der Passagie mit ihm zu Ende gehet.

§. 73. Die Septimen und Octaven werden mit $\frac{5}{4}$ gegriffen. Wer lange Finger hat und kan die Septimen, woben ein halber Ton ist, mit $\frac{5}{2}$ oder $\frac{4}{1}$ ohne Zwang nehmen, dem steht es frey. Ausser dem aber ist es gar wohl erlaubt, daß hier der Daumen so wohl als der kleine Finger ohne Bedencken auf die halben Töne gesetzt wird.

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

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

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

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

§. 78. Drey Stimmen zusammen in dem Bezircke einer Sexte werden so genommen, wie wir bey Fig. LI. sehen. Fig. LII. lehrt uns dasselbe bey einem Umfange von einer Septime und Fig. LIII. von einer Octave. Bey diesen weiten Spannungen von Septimen und Octaven, wie wir §. 73 gesehen haben, ist allen Fingern erlaubt, auf die halben Töne zu kommen, indem dieses allezeit besser ist, als ein überflüssiger Zwang.

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

Tab. II.

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

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

§. 82. Da man alle Brechungen und springende Gedancken, so viel als es seyn kan, auf diese mehrstimmige Anschläge zurück führet, so folgt hieraus, daß sie auch nach unserer vorgeschriebenen Finger Setzung gespielt und zugleich nach den darbey angemerckten Umständen beurtheilet werden müssen. Die aus dem
bey

bey Fig. LV. angezeigten Exempel heraus gezogenen Gedanken Tab. II. werden meinen Lesern meine Meinung noch deutlicher machen.

§. 83. Der gute Vortrag, sowol als das vorhergegangene, erfordern bisweilen eine kleine Aenderung der Finger bey diesen Brechungen. Besonders findet man zuweilen bey gewissen von oben herunter gebrochenen Accorden den dritten Finger bequemer als den vierten, ohngeachtet dieser letztere natürlicher bey denselben Accorden, wann sie auf einmahl angeschlagen werden, eingesetzt wird (1). Wegen des guten Vortrags kan man oft von einem schwächern Finger den Grad der Deutlichkeit nicht erwarten, welchen man von einem stärckern gar leicht erhält, weil die Deutlichkeit überhaupt durch einen gleichen Druck vornehmlich mit hervorgebracht wird. Aus dieser Ursache haben linckhändige keinen geringen Vorthail auf unserm Instrumente. Bey dem (2) Exempel hat man die Tertie wegen des vorhergegangenen f, mit dem dritten Finger genommen.

§. 84. Da wir aus allem bisher angeführten ersehen haben, daß vor allen andern Fingern besonders der rechte Gebrauch des Daumens so wohl in den gehenden als springenden, so wohl in den einstimmigen als mehrstimmigen Gedanken von besonderer Erheblichkeit sey; so ist der Schade um so viel grösser, den einige, und zwar in unsern jetzigen Tagen, auswärts heraus gekommene Anweisungen zum Clavier-Spielen ausser andern falschen Sätzen besonders wegen dieses Puncts anrichten. Einer läßt den Gebrauch des Daumens gar weg; ein anderer geht desto unfreundlicher mit seinen Schülern um, er fordert nicht allein von ihnen, daß sie alle Finger ohne Unterschied und ohne die gehörige Ordnung auf allen Tasten herum klettern lassen, sie sollen so gar dieses auf einer Taste allein thun können. Der erste zieht Schüler, welche nicht anders als durch Stolpern, Absätze

Tab. II. und Verschrenckung der Finger fortkommen: des andern Scholaren werden ohne Noth und Nutzen strapazirt, besonders muß bey ihnen alle Augenblick die Hand verstellt und verzogen werden, indem sie so gar in den Ton-Arten mit den meisten Versetzungs-Zeichen ohne die geringste Noth den Daumen auf die halben Töne schleppen; durch dieses Verdrehen kommen die andern Finger aus ihrer natürlichen Stellung, sie können anders nicht als durch Zwang gebraucht werden, folglich fällt alle Gelassenheit, alle Schlappigkeit der Nerven weg, und die Finger werden steif.

§. 85. Je verführischer die Finger-Setzung bey den einstimmigen und gehenden Gedancken vor den mehrstimmigen und springenden ist, wie wir aus den Scalen gesehen haben; desto weniger gefährlich ist sie bey denen Bindungen. Indem die gebundenen Noten aufs strengste nach der Vorschrift gehalten werden müssen, so pflegt daher selten mehr als eine Art, solche heraus zu bringen, möglich zu seyn. Man muß also hierbey mehr Freyheiten erlauben, als sonst. Das Fortsetzen eines Fingers ohne Abwechselung, das Steigen des Daumens auf einen halben Ton und andere Hülfsmittel, wovon wir hernach handeln werden, kan man ohne Bedencken brauchen. Da man also nicht leicht bey diesen Bedingungen irren kan, so mögen die wenigen Exempel bey Fig LVI. hinlänglich seyn.

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

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

§. 88. Wenn in den Probe-Stücken zwey Ziffern neben einander über eine Note vorkommen, so wird der eingesetzte Finger, welchen die erste Ziffer anweist, nicht eher aufgehoben, als bis der andere da ist, weil diese mit zwey Ziffern bezeichnete Note nur einmahl angeschlagen werden darf, es sey denn, daß eine darüber befindliche Manier, diese Note mehr als einmahl zum Gehör bringet. Die Folge so wohl Tab. III. Fig. LX. (a) als die Ausübung einiger Manieren machen dieses Einsetzen zweyer Finger hinter einander oft nöthig; dann und wann ist auch eine Aushaltung daran Schuld (b). Die Biegsamkeit des Daumens ist zu diesem Ablösen vorzüglich geschickt. Da dieses Hülfsmittel so gar leicht nicht ist, geschickt zu gebrauchen, so hat es von Rechts wegen nur bey einer wenigstens etwas langen Note und im Falle der Noth statt. Diese Vorsicht mercke man bey allen außerordentlichen Hülfsmitteln, welche theils von Natur theils wegen ihrer Seltenheit schwer sind und auch bleiben. Man erlaube solche seinen Schülern nicht eher, als bis entweder gar keine andere Möglichkeit mehr da ist, oder man müste eine noch grössere Unbequemlichkeit sich gefallen lassen. Aus dieser Ursache braucht Couperin, so gründlich derselbe sonst ist, zu oft und ohne Noth dieses Ablösen eines schon eingesetzten Fingers. Ohne
Zwei-

Tab. III. Zweifel war der rechte Gebrauch des Daumens damals noch nicht völlig bekannt; man siehet dieses aus einigen von ihm bezifferten Exempeln, allwo er besonders bey Bindungen so verfährt, anstatt den Daumen zu gebrauchen oder mit einem Finger fort zu gehen, welches beydes leichter ist als dieses Hülfsmittel. Da der Daumen von unsern Vorfahren nur selten gebraucht wurde, so war er ihnen oft im Wege; folglich hatten sie manchmal zu viel Finger. Als man nachhero solchen fleißiger zu gebrauchen anfang, so mengte sich die alte Art noch oft unter die neue und man hatte gleichsam noch nicht das Herz, den Daumen allezeit da, wo er hingehöret, einzusetzen. Jetzt empfinden wir dann und wann, ohngeachtet des bessern Gebrauchs der Finger bey unserer Art von Music, daß wir deren zu wenig haben.

§. 89. Dahero muß man zuweilen erlauben mit einem Finger, auch bey gehenden Noten, fortzugehen. Am öftersten und leichtesten geschieht dieses, wenn man wegen der Folge von einem halben Tone in die nächste Taste mit dem Finger herunter gleitet. Man drückt hierdurch sehr bequem eine Schleifung aus, Fig. LXI. Da dieses Herabgleiten sehr leicht fällt, so kan es auch ausser dieser Ursache und in geschwinderer Zeit-Masse gebraucht werden als das Fortsetzen und Ablösen. Uebrigens mercke man besonders hierbey an, daß das Fortsetzen in gewissen Fällen eben so geschickt ist, gestossene Noten heraus zu bringen als geschleifte. Von der ersten Art finden wir bald zu Anfange des Probe-Stücks aus dem fis moll, und von der andern Art bey Fig. LVI. Tab. II. Exempel. Uebrigens haben wir aus dem vorigen §. gehört, daß dieses Fortsetzen natürlicher sey, zumahl bey Bindungen, wenn man die Wahl hat, als das Ablösen.

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

nicht abgewechselt, wohl aber bey dergleichen geschwinden Noten. Tab. III. Man gebraucht hierzu nur zwey Finger auf einmal. Der kleine ist hierzu der ungeschickteste, weil ihm wegen seiner Schwäche das Schnellen, welches hierzu erfordert wird, schwer fällt. Dieses Schnellen entsteht dadurch, indem jeder Finger so hurtig als möglich von der Taste abgleiten muß, damit jedes Einsetzen deutlich gehört werden könne. Auf dem Clavicorde bringt man am leichtesten diese Art von Passagien heraus.

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

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

F

aber,

Tab. III. aber, daß man das verbunden ist zu thun, was man in wenigen Veränderungen ohne Unbequemlichkeit verrichten kan.

§. 93. In den Probe-Stücken finden sich ein paar Stellen, wo wider die gegebene Regel, in einer einzeln Stimme der kleine Finger gebraucht wird an einem Orte, wo die Weite der Passagie nicht mit ihm zu Ende gehet. Die Abbildung beyder Passagien findet sich bey Fig. LXIV. Der erstere Fall ist durch die mäßige Zeit-Maas der Noten zu entschuldigen. Man darf dieses Ueberschlagen nicht anders gebrauchen, als wenn der vierte längere Finger über den auf eine der untersten Tasten liegenden kleinen, auf einen halben Ton ziemlich bequem durch eine kleine Wendung der Hand klettern kan, und dieses muß nur einmal und nicht öfter hinter einander geschehen. Der andere Fall ist ein Zeichen der nöthigen Zusammenziehung der Hand und wird durch die Haltung erleichtert; ausserdem aber ist diese Art von Applicatur falsch. Da die Zeit-Maas des ganzen Stückes sehr geschwind ist, so möchte die Einsetzung zweyer Finger auf das f fast schwerer gewesen seyn, als dieses Zusammenziehen. Die Hand wird bey diesem Falle gleichfalls etwas wenig nach der rechten Seite gewendet. Das Einsetzen in eben demselben Stücke auf einer kürhern Note vor einer Manier, hat nicht vermieden werden können, oder man hätte einen ungewissen Sprung wagen müssen. Wir werden dieses aus der Erklärung dieser Manier deutlicher begreifen.

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

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

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

§. 97. Man findet unter gedachten Probe-Stücken eines, wo die Hände überschlagen werden müssen. Ich habe auch diese natürliche Hexeren nicht vorbehen gehen wollen, welche seit kurzem erst wieder anfängt etwas weniger gebraucht zu werden. Durch

die Vorzeichnung des Schlüssels habe ich hierbey jeder Hand das ihrige angewiesen; ausserdem pflegt man auch durch hinzugefügte Wörter dieses zu thun. Man findet oft dergleichen Stücke, wo der Urheber davon ohne Noth dieses Ueberschlagen der Hände haben will. Man ist alsdenn hieran nicht gebunden, sondern ziehet den natürlichen Gebrauch der Hände dieser Gauckeleyn vor. Dem ohngeacht ist diese Art zu spielen gar nicht zu verwerfen, in so ferne sie unser Instrument noch vollkommener macht, und hierdurch gute neue Gedancken heraus gebracht werden können. Nur müssen sie so beschaffen seyn, daß sie ohne Ueberschlagen entweder gar nicht, oder sehr unbequem gespielt werden können, indem der Gesang jeder Stimme bald durch heßliche Absätze verstümmelt, bald gar zerrissen wird. Ausserdem ist es vergeblicher Wind, welcher bloß Unverständige blenden kan; denn ein Kenner weiß gar wohl, daß dieses Ueberschlagen allein betrachtet ausser einer kleinen Ungewohnheit, welche bald überwunden ist, gar nichts schweres in sich hat, ob wir schon aus der Erfahrung wissen, daß sehr gute und auch schwere Sachen auf diese Art gesetzt worden sind.

§. 98. Was wegen der Finger-Setzung bey den Manieren zu mercken ist, wird in dem besondern Haupt-Stück von den Manieren abgehandelt werden, weil deren Erklärung vorhero hierzu erfordert wird. Zuweilen sind bey einigen durch kleine Nötgen angedeuteten Manieren die Ziffern weggelassen worden, weil man sie aus der folgenden bezifferten Haupt-Note beurtheilen kan.

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



Zweytes Hauptstück. Von den Manieren.

Erste Abtheilung.

Von den Manieren überhaupt.

§. 1.

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

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

§. 3. Deswegen haben diejenigen allezeit sicherer gehandelt, welche ihren Stücken die ihnen zukommenden Manieren deutlich

bengefügt haben, als wenn sie ihre Sachen der Discretion ungeschickter Ausüßer hätten überlassen sollen.

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

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

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

§. 7. Da die letztere Art von Manieren von dem Geschmacke in der Musick besonders abhänget und folglich der Veränderung gar zu sehr unterworfen ist; da man sie bey den Clavier-Sachen mehrentheils angedeutet antrifft, und da man sie allenfalls bey der hinlänglichen Anzahl der übrigen missen kan: so werde ich nur etwas wenig am Ende, bey Gelegenheit der Fermaten davon anführen, im übrigen aber bloß mit denen aus der ersten Classe zu thun haben, indem sie mehrentheils schon von langen Zeiten her gleichsam zum Wesen des Clavier-Spielens gehört haben.

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

§. 8. Diesem ohngeachtet stehet es jedem, wer die Geschicklichkeit besizet, frey, ausser unsern Manieren weitläuftigere einzumischen. Nur brauche man hierbey die Vorsicht, daß dieses selten, an dem rechten Orte und ohne dem Affecte des Stückes Gewalt zu thun geschehe. Man wird von selbst begreifen, daß zum Exempel die Vorstellung der Unschuld oder Traurigkeit weniger Auszierungen leidet, als andere Leidenschaften. Wer hieinnen das nöthige in Obacht nimmt, den kan man für vollkommen paßiren lassen, weil er mit der singenden Art sein Instrument zu spielen, das überraschende und feurige, welches die Instrumente vor der Singe-Stimme voraus haben, auf eine geschickte Art verknüpfet, und folglich die Aufmerksamkeits seiner Zuhörer durch eine beständige Veränderung vorzüglich aufzumuntern und zu unterhalten weiß. In diesem Puncte behalte man ohne Bedencken den Unterscheid zwischen der Singe-Stimme und dem Instrumente bey. Wer nur sonst die nöthige Behutsamkeit

keit wegen dieser Manieren anwendet, der sey übrigens unbekümmert, ob das, was er spielt, eben gesungen werden könne oder nicht.

§. 9. Indessen muß man dennoch vor allen Dingen sich hüten, daß man auch mit unserer Art von Manieren nicht zu verschwenderisch umgehe. Man betrachte sie als Zierrathen, womit man das beste Gebäude überhäufen und als das Gewürke, womit man die besten Speisen verderben kan. Viele Noten, indem sie von keiner Erheblichkeit sind, müssen von ihnen verschont bleiben; viele Noten, welche an sich schimmernd genug sind, leiden sie ebenfalls nicht, weil sie nur die Wichtigkeit und Einfalt solcher Noten erheben und von andern unterscheiden sollen. Widri-
genfalls würde ich denselben Fehler begehen, in den ein Redner fällt, welcher auf jedes Wort einen nachdrücklichen Accent legen wollte; alles würde einerley und folglich undeutlich werden.

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

§. 11. Es ist schwer, den Sitz jeder Manier so gar genau zu bestimmen, indem jeder Componist bey seinen Erfindungen, ohne daß er dem guten Geschmacke Gewalt thut, die Freyheit hat, an den meisten Orten eine ihm beliebige Manier darben zu setzen. Wir begnügen uns, durch einige fest bestimmte Sätze und Exempel, wenigstens durch Anführung der Unmöglichkeit einer anzubringenden Manier unsere Leser hierinnen zu unterrichten;

ten; und indem man bey denen Stücken, wo alle Manieren angedeutet sind, deswegen unbekümmert seyn kan, so pflegen im Gegentheil die Stücke, wo wenig oder nichts dabey gezeichnet ist, nach der gewöhnlichen Art mit ihren Manieren versehen zu werden.

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

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

§. 14. Ohngeachtet die Sänger so wohl als andere Instrumentisten, wenn sie ihre Stücke gut ausüben wollen, eben so wenig die meisten von unsern kleinen Manieren entbehren können als die Clavieristen, so haben doch die letztern ordentlicher verfahren, da sie den Manieren gewisse Kennzeichen gegeben, wodurch die Art, ihre Stücke zu spielen, deutlich angedeutet worden ist.

§. 15. Da man dieser löblichen Vorsicht nicht gefolget ist, und im Gegentheil durch wenige Zeichen alles andeuten wollen, so wird den übrigen die Lehre von den Manieren nicht nur viel

saurer, als den Clavier-Spielern, sondern man hat auch aus der Erfahrung, daß dadurch viele undeutliche ja falsche Zeichen entstanden sind, welche noch jezo zuweilen verursachen, daß viele Sachen nicht gehödig ausgeführet werden. Zum Exempel der Mordent ist in der Musick eine nöthige und bekannte Manier, indessen kennen wenige, ausser die Clavieristen, dessen Zeichen. Ich weiß daß dadurch oft eine Stelle in einem Stücke verdorben worden ist. Diese Stelle mußte, wenn sie nicht unschmackhaft klingen sollte, mit einem langen Mordenten heraus gebracht werden, welchen niemand ohne Andeutung würde errathen haben. Die Nothwendigkeit dieses nur bey dem Claviere bekannte Zeichen darzu zu setzen, weil man kein anders hat, verursachte, daß man es mit dem Zeichen eines Trillers verwechselte. Wir werden in der Folge aus der grossen Verschiedenheit dieser zwey Manieren ersehen, wie unangenehm die Würckung hiervon gewesen sey.

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

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

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

§. 19. Alle Manieren erfordern eine proportionirte Verhältniß mit der Geltung der Note, mit der Zeit-Maasse und mit dem Inhalte des Stückes. Man mercke bey denen Fällen besonders, wo unterschiedene Arten von Manieren statt haben, und wo man wegen des Affects nicht zu sehr eingeschränkt ist, daß je mehr Noten eine Manier enthält, desto langsamer die Note seyn muß, woben sie angebracht werden soll, es entstehe übrigens diese Langsamkeit aus der Geltung der Note oder aus der Zeit-Maasse des Stückes. Das brillante, welches die Manier hervorbringen soll, muß also nicht dadurch gehindert werden, wenn zu viel Zeit-Raum von der Note übrig bleibt; Im Gegentheil muß man auch durch ein allzuhurtiges Ausüben gewisser Manieren keine Undeutlichkeit verursachen; dieses geschiehet hauptsächlich, wenn man Manieren von vielen Noten oder viele Manieren über geschwinde Noten anbringt.

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

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

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

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

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

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

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

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

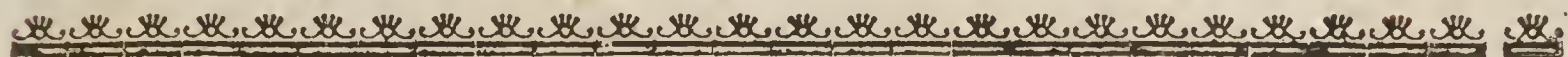
§. 27. Da also die Manieren nebst der Art sie zu gebrauchen ein ansehnliches zum feinen Geschmacke beitragen; so muß man weder zu veränderlich seyn, und den Augenblick jede neue Manier, es mag sie vorbringen wer nur will, ohne weitere Untersuchung annehmen, noch auch so viel Vorurtheil für sich und seinen Geschmack besitzen, aus Eigensinn gar nichts fremdes annehmen zu wollen. Freylich gehdret allezeit eine scharfe Prüfung vorher, ehe man sich etwas fremdes zueignet, und es ist möglich, daß mit der Zeit durch eingeführte unnatürliche Neuerungen der gute Geschmack eben so rar werden kan, als die Wissenschaft. Indessen muß man doch, ob schon nicht der erste, dennoch auch nicht der letzte in der Nachfolge gewisser neuer Ma-

nieren seyn, um nicht aus der Mode zu kommen. Man lehre sich nicht daran, wenn sie anfangs nicht allezeit schmecken wollen. Das neue, so einnehmend es zuweilen ist, so widerwärtig pflegt es uns manchemahl zu seyn. Dieser letztere Umstand ist oft ein Beweis von der Güte einer Sache, welche sich in der Folge länger erhält, als andre, die im Anfange allzusehr gefallen. Gemeiniglich werden diese letzteren so strapaziert, daß sie bald zum Eckel werden.

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

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

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



Zweite Abtheilung.

Von den Vorschlägen.

§. I.

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

§. 2. Die Vorschläge werden theils andern Noten gleich geschrieben und in den Tact mit eingetheilt, theils werden sie durch kleine Nötgen besonders angedeutet, indem die grössern ihre
ihre

ihre Geltung den Augen nach behalten, ob sie schon bey der Ausübung von derselben allezeit etwas verlieren.

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

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

§. 5. Vermöge des ersten Umstandes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten, anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge Tab. III. durch Acht-Theile zu bezeichnen pflegte, Tab. III. Fig. 1. Damahls waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführet; bey unserm heutigen Geschmacke hingegen können wir um so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerley Arten bey allerley Noten vorkommen können.

§. 6. Wir sehen zugleich aus dieser Figur: daß die Vorschläge die vorige Noten zuweilen wiederholen (a), zuweilen auch nicht (b), und daß die folgende Note hinauf und herunter gehen und springen kan.

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

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

§. 9. Ausserdem was wir im 6. §. gesehen haben, so kommen die Vorschläge von veränderlicher Geltung gemeiniglich vor: Bey gleichem Tacte im Niederschlagen Fig. II. (a), und Aufheben (b); bey ungleichem Tacte aber im Niederschlage alleine, Fig. III. allezeit vor einer etwas langen Note. Man findet sie ferner vor den Schluß-Trillern Fig. IV. (a). Vor den halben Cadenzen (b), vor den Einschnitten (c), vor den Fermaten (d), und vor der Schluß-Note nach (e) und ohne vorhergegangenen Triller (f). Wir sehen bey dem Exempel (e), daß nach dem Triller der Vorschlag von unten besser thut, als der von oben, deswegen würde der Fall bey (g) nicht gut klingen. Langsame punctirte Noten vertragen diese Art von Vorschlägen ebenfalls (h). Wenn diese Art von Noten auch schon geschwänzt wären, so muß doch die Zeit-Maasß gemäßiget seyn.

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

§. 11. Nach der gewöhnlichen Regel wegen der Geltung dieser Vorschläge finden wir, daß sie die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat, Fig. V. (a), und bey ungleichen Theilen (b) zwey Drittheile bekommen. Ausserdem sind folgende Exempel Fig. VI. merckwürdig.

§. 12. Die bey Fig. VII. befindlichen Exempel kommen auch oft vor. Die Schreib-Art davon ist nicht die richtigste, weil

58 Das zweyte Hauptstück, zweyte Abtheilung.

Tab. III. bey den Pausen nicht stille gehalten wird. Es hätten, statt derselben, Punkte oder längere Noten gesetzt werden sollen.

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

§. 14. Wenn die Vorschläge Tertian-Sprünge ausfüllen, so sind sie auch kurz. Bey dem Adagio aber ist der Ausdruck schmeichelnder, wenn die Vorschläge bey diesem Exempel Fig. IX. (a) als Achttheile von einer Triole, und nicht als Sechzehnththeile gespielt werden. Bey (b) kan man die deutliche Eintheilung lernen. Manchmahl muß wegen gewisser Ursachen in einem Gesange die Resolution abgebrochen werden, allda muß der Vorschlag

Tab. IV. auch ganz kurz seyn Tab. IV. (c) Die Vorschläge vor den Triolen werden auch kurz abgefertiget, damit die Natur der Triole deutlich bleibe (d) und widrigenfalls dieser Ausdruck mit dem bey (e) nicht verwirret werde. Wenn der Vorschlag die reine Octave vom Basse hat, so kan er auch nicht lang seyn, weil die Harmonie zu leer klingen würde (f). Bey der verkleinerten Octave hingegen findet man ihn oft lang (g).

§. 15. Wenn ein Ton um eine Secunde steigt und als: Tab. IV. dann wieder zurück geht, es mag nun dieser Rückgang durch eine Haupt-Note Tab. IV. Fig. X, oder durch einen neuen Vorschlag, (a) geschehen, so entsteht vor der mittelsten Note auch leicht ein kurzer Vorschlag. Bey Fig. XI. finden wir einen Haufen Exempel von allerley Noten, bey gleichen und ungleichen Tact-Arten; wir sehen aus dem einen Exempel, daß auch ein langer Vorschlag in diesem Falle angeht. Da gestossene Noten überhaupt simpler vorgetragen werden müssen als geschleifte, und da die Vorschläge insgesamt an die folgende Note gezogen werden: so versteht es sich von selbst, daß bey diesem Falle ebenfalls geschleifte Noten voraus gesetzt werden. Uebrigens wird auch hierbey, wie bey allen Manieren eine proportionirte Zeit-Maß erfordert, weil die gar zu grosse Geschwindigkeit keine Auszierungen verträget. Aus dem mit einem (*) bezeichneten Exempel sehen wir, daß bey dieser Gelegenheit, wenn nach einer kurzen eine ungleich längere Note folgt, der Vorschlag vor dieser letzteren nicht gut thut. Wir werden in der Folge sehen, daß alsdenn eine andere Manier, welche besser ausfüllt, angebracht werden kan.

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

Tab. IV. der Vorschlag auch nicht länger seyn, sonst klingt die Septime zu hart.

§. 17. Man muß also ebenfalls bey Anbringung der Vorschläge, wie überhaupt bey allen Manieren, der Reinigkeit des Sazes keinen Tork thun, deswegen sind die Exempel bey Fig. XIII. nicht wohl nachzuahmen. Folglich ist es am besten, man deutet alle Vorschläge samt ihrer wahren Geltung an.

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

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

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

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

§. 22.

§. 22. Die Noten nach den Vorschlägen, ohngeachtet sie Tab. IV. von ihrem Werthe etwas einbüßen, verlieren doch nicht ihre Manier, wenn eine drüber steht Fig. XVI. Hingegen muß man auch nicht die Manier über diese Noten setzen, welche der Vorschlag haben soll. Man muß also allezeit die Manier über ihren gehörigen Ort deutlich andeuten. Sollen Manieren zwischen dem Vorschlag und der folgenden Note angebracht werden, so müssen sie auch darzwischen angedeutet seyn. Fig. XVII.

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

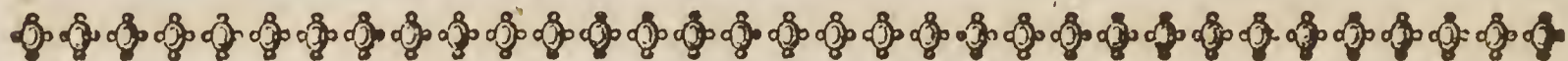
§. 24. Ueber alle bishero angeführte Fälle, welche keine Vorschläge vertragen, wollen wir noch einige oft vorkommende Fehler betrachten, welche bey Gelegenheit der Vorschläge begangen werden. Der erste ist dieser: Wenn man bey dem Schlusse nach einem scharfen Triller, in welchen man ohne Vorschlag hinein gegangen ist, einen Vorschlag von oben macht Tab. III. Fig. IV. (g). Kommt ein Triller nach einem Vorschlage vor, so kan vor der folgenden herunter Fig. XIX. (a) oder hinauf gehenden Note (b) ein neuer stehen. Der zweyte Fehler ist: Wenn man den Vorschlag von seiner folgenden Note abreißt, indem man ihn entweder nicht genugsam aushält, oder wohl gar in der Eintheilung der vorhergehenden Note mit anhänget Fig. XX. (a).

§. 25. Aus diesem letzten Versehen sind die häßlichen Nachschläge entstanden, die so gar außerordentlich Mode sind, und
 S 3 welche

62 Das zweite Hauptst. zweite Abth. Von den Vorschlägen.

Tab. IV. welche leider noch darzu nicht eher gebraucht werden, als bey den sangbarsten Gedancken, z. E. (b). Wenn ja Vorschläge hierbey angebracht werden sollten und müßten, so ist die Ausführung bey (*) leidlicher. Man siehet hieraus, daß man diese Fehler verbessern kan, wenn aus diesen Nachschlägen Vorschläge werden. Bey Fig. XXI. ist ein Fall wo die Nachschläge gut und gewöhnlich sind, das letzte Exempel ist mehr Mode als nach der Harmonie reine.

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



Dritte Abtheilung. Von den Trillern.

§. I.

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

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

§. 3.

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

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

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

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

§. 7. Die Triller sind die schwereste Manier. Allen wollen sie nicht gelingen. Man muß sie in der Jugend fleißig üben. Ihr Schlag muß vor allen Dingen gleich und geschwinde seyn. Ein geschwinder Triller ist allezeit einem langsamen vorzuziehen; bey traurigen Stücken könnte ein Triller allenfalls etwas langsamer geschlagen werden, ausserdem aber erhebt der Triller, wenn er geschwind ist, einen Gedanken sehr. In der Stärke und Schwä-

Tab. IV. Schwäche richtet man sich nach dem Gedancken, wobey er vorkommt, es mag dieser Forte oder Piano vorgetragen werden.

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

§. 9. Man muß die Triller mit allen Fingern fleißig üben. Die lekttern werden hierdurch starck und fertig. Indessen wird niemand es dahin bringen, daß er mit allen Fingern gleich gut trillern lernt, weil durch die Sachen die man spielt, schon mehr Triller bey gewissen Fingern vorkommen; folglich werden diese ohnvermerckt vorzüglich geübt, und weil auch selbst in die Finger ein Unterschied von der Natur gelegt ist. Indessen kommen doch zuweilen auszuhaltende Triller in den äußersten Stimmen vor, wobey man nicht das Auslesen von Fingern hat, weil unterdessen die andern Stimmen ihre eigene Bewegung behalten, ausser dem werden auch gewisse Gedancken sehr schwer heraus zu bringen seyn, wenn man nicht so gar die kleinen Finger fleißig trillern läßt, z. E. Fig. XXV.

§. 10. Man kan wenigstens ohne zwey gute Triller in jeder Hand nicht fortkommen. In der rechten mit dem zweyten und dritten, und mit dem dritten und vierten Finger; in der lin-

lincken Hand mit dem Daumen und zweyten, und mit dem zwey- Tab. IV.
ten und dritten Finger. Diese gewöhnliche Finger-Setzung bey
den Trillern, ist Ursache, daß der lincke Daumen besonders ge-
schickt wird, und daher nebst dem zweyten Finger fast das meiste
in der lincken Hand zu thun hat.

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

§. 12. Wenn der oberste Ton eines Trillers auf einen
halben Ton fällt, und der unterste auf der untersten Reihe Ta-
sten ist, so ist es nicht unrecht mit dem übergeschlagenen lincken
Daumen und dem zweyten Finger den Triller zu machen. Fig.
XXVI. Einige Personen pflegen auch zu ihrer Bequemlichkeit, zu-
mahl, wenn das Griffbrett hart ist, mit der rechten Hand die
Triller mit dem dritten und fünften oder zweyten und vierten
zu machen.

§. 13. Der Triller über einer Note, welche etwas lang
ist, sie mag hinauf oder herunter gehen, hat allezeit einen Nach-
schlag. Wenn nach der Note mit dem Triller ein Sprung folgt
Fig. XXVII. (a), so findet der Nachschlag auch statt. Wenn die
Noten kurz sind, so leidet ihn eine darauf folgende steigende Se-
cunde allezeit eher (b), als eine fallende (c). Da bey ganz lang-
samer Zeit-Maas folgende Arten Noten (d) einen Nachschlag ver-
tragen, ohngeacht die geschwinde Folge nach den Puncten die
Stel-

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

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

§. 15. Weil der Nachschlag so geschwind wie der Triller seyn muß, so läßt es sich in der rechten Hand mit dem Daumen und dem zweyten Finger nicht gut mit dem Nachschlage trillern, indem zu diesem letztern ein Finger fehlt, und durch das Ueber-

schla-

schlagen der Nachschlag nicht gleich geschwind gespielt werden Tab. IV. kan, ohne welchem Umstand der beste Triller am Ende verliert.

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

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

§. 18. In sehr geschwinder Zeit-Maasse kan man zuweilen durch Vorschläge die Ausnahme eines Trillers bequem bewerkstelligen Fig. XXIX. Die letzten zwey kurze Noten drücken alsdenn den Nachschlag nicht übel aus.

§. 19. Wenn bey den Trillern und dessen Nachschlage die Versetzungs-Zeichen nicht angedeutet sind, so muß man sie bald aus dem vorhergehenden Fig. XXX. (a), bald aus der Folge (b), bald aus dem Gehöre und der Modulation beurtheilen (c). Wir mercken hierbey mit an, daß in dem Verhältnisse der Intervallen des Trillers und seines Nachschlags unter sich, keine überflüssige Secunde seyn darf (d).

§. 20. Unter den Fehlern, wovon die Triller die unschuldige Ursache sind, entdecken wir zu erst diesen: indem viele die
erste

Tab. IV. erste unter denen bey Fig. XXXI. abgebildeten Noten mit einem Triller beschweren, ohngeacht die gemeiniglich über diese Passagien gesetzten Bogen dieses verhindern sollten. So verführerisch manchem diese Art von Noten scheinen möchte, so wenig leiden sie einen Triller. Es ist etwas besonders, daß durch eine unrechte Spiel-Art gemeiniglich die besten und sangbarsten Stellen müssen verdorben werden. Die meisten Fehler kommen bey langsamen und gezogenen Noten vor. Man will sie der Vergessenheit durch Triller entreissen. Das verwöhnte Ohr will beständig in einer gleichen Empfindung erhalten seyn. Es empfindet nicht anders als durch ein Geräusche. Man siehet hieraus, daß diejenigen, welche diesen Fehler begehen, weder singend dencken können, noch jeder Note ihren Druck und ihre Unterhaltung zu geben wissen. So wohl auf dem Clavicorde als auf dem Flügel singen die Noten nach, wenn man sie nicht zu kurz abfertigt. Ein Instrument ist hierzu geschickter verfertigt als ein anderes. Bey den Franzosen sind die Clavicorde so gar sonderlich nicht eingeführt, folglich sie setzen ihre Sachen mehrentheils für den Flügel; Dem ohngeacht sind ihre Stücke voller Bindungen und Schleifungen, welche sie durch die häufigen Bogen andeuten. Gesezt, die Zeit-Maas wäre zu langsam und das Instrument zum gehörigen Nachsingen zu schlecht; so ist es doch allezeit schlimmer einen Gedanken, der gezogen und matt vorgetragen werden soll, durch Triller zu verstellen, als etwas wenig an dem deutlichen Nachflange einer Note zu verliehren, welches man durch den guten Vortrag reichlich wieder gewinnt. Es kommen überhaupt bey der Musick viele Dinge vor, welche man sich einbilden muß, ohne daß man sie würcklich höret. Z. E. bey Concerten mit einer starcken Begleitung, verliehrt der Concertist allezeit die Noten, welche fortissimo accompagnirt werden müssen, und die, wobey das Tutti ein-

einfällt. Verständige Zuhörer ersetzen diesen Verlust durch ihre Tab. IV. Vorstellungskraft. Diese Zuhörer sind es, denen wir hauptsächlich zu gefallen suchen müssen.

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

§. 22. Der Triller von unten mit seinem Zeichen und seiner Ausführung ist bey Fig. XXXIV. zu sehen. Weil dieses Zeichen ausser dem Claviere nicht sonderlich bekandt ist, so pflegt dieser Triller auch wohl so bezeichnet zu werden (*), oder man setzt das gewöhnliche Zeichen eines tr. und überläßt dem Gutbefinden des Spielers oder Sängers, was für eine Art von Triller er da anbringen will.

§. 23. Weil dieser Triller viele Noten enthält, so erfordert er zu seinem Sitze eine lange Note und hat also auch den gewöhnlichen Nachschlag, es wären denn geschwinde Nachschläge

Tab. IV. ausgeschrieben. Man richtet sich hierinnen nach dem, was bey dem ordentlichen Triller angeführt worden ist.

§. 24. Die bey Fig. XXXV. angeführten Exempel sind merckwürdig. Bey (a) sehen wir, wie der Nachschlag nach einer Haltung angebracht wird; bey (b) könnte der Nachschlag weg bleiben wegen des folgenden Sechzehnthells, ingleichen bey (c) wegen zwey drauf folgender Zweyunddreyßigtheile; alleine wenn die Zeit-Maas langsam genug ist, oder gar eine Cadenz bey diesem Gedanken angebracht worden ist, oder eine Fermate drauf folgt, bey welchen beyden letzteren Fällen nach Belieben kan angehalten werden: so macht man den Nachschlag und hängt die folgenden kurzen Noten gleich dran, doch so, daß die letzte etwas langsamer bleibt als die übrigen (d); dieser anjeho so gewöhnliche Zierath, glaube ich, kan also am besten aus dem bey (c) abgebildeten Exempel hergeleitet werden, ungeachtet man die letzten Noten davon zuweilen mit verschiedner Geschwindigkeit hervor zu bringen pflegt. Wir bemerken im Vorbeygehen bey diesem Exempel, daß man zuweilen in weichen Tonarten bey der Cadenz den Schluß-Triller, anstatt der Quinte des Basses, in der Sexte schlägt.

§. 25. Also kommt dieser Triller zwar überhaupt bey langen Noten, besonders aber am meisten vor Fermaten und Schlüssen vor. Ausserdem aber trifft man ihn bey der Wiederholung der vorigen Note Fig. XXXVI. (a), im Gange (b), und nach einem Sprunge (c) vor einer hinauf- und herunter gehenden Folge an. Bey langen Aushaltungen von einigen Tacten, welche man durchtrillert, kan der Triller, wenn er etwa matt werden wollte, aufs neue durch diese Art von Trillern einmahl angefrischt werden; jedoch muß dieses geschehen, ohne den geringsten Zeit-Raum leer zu lassen, folglich ist dieser Triller besonders den Fingern zuträg-

träglich, indem er ihnen gleichsam neue Kräfte zu trillern giebt. Tab. IV. Man kan durch diesen Triller ganz bequem ganze Octaven durchgehen, und die Finger-Setzung wird durch die Paar Nötgen, welche im Anfange angehänget werden, um ein vieles erleichtert; bey Fig. XXXVII. sehen wir die Art, wie man durch eine allmähliche Geschwindigkeit oft in diesen Triller bey einer Cadenz zu gehen pflegt, bey Fig. XXXVIII. wie dieser Triller mit guter Wirkung gebraucht wird, wenn die Modulation sich verändert, und bey Fig. XXXIX. wie er auch in Einschnitten gebraucht wird.

§. 26. Wenn in Sprüngen, welche auf einander folgen, Triller vorkommen Fig. XL, so findet der ordentliche allein statt, und derjenige würde unrecht thun, welcher um diesen Trillern eine besondere Schärfe zu geben, an diesem Orte entweder einen Triller von unten oder einen von oben machen wollte.

§. 27. Dieser zuletzt genannte ist mit seinem rechten Zeichen und seiner Ausführung bey Fig. XLI. abgebildet. Ausser dem Claviere pflegt er auch dann und wann so angedeutet zu werden, wie wir bey (*) sehen.

§. 28. Da er unter allen Trillern die meisten Noten enthält, so erfordert er auch die längste Note; dahero würden sich die beyden schon angeführten Arten von Trillern bey der unter Fig. XLII. angeführten Cadenz besser schicken als dieser. Vor diesem wurde er öfter gebraucht, wie heute zu Tage; jezo braucht man ihn hauptsächlich bey der wiederholten vorigen Note Fig. XLIII. (a) im herunter gehen (b), und im herunter springen um eine Terzie (c).

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

Tab. IV. besten einen ordentlichen Triller, oder den von oben anbringen, weil der Triller von unten verbotene Quinten-Anschläge hervorbringeret.

§. 30. Der halbe oder Prall-Triller, welcher durch seine Schärfe und Kürze sich von den übrigen Trillern unterscheidet, wird von den Clavier-Spielern der bey Fig. XLV. befindlichen Abbildung gemäß bezeichnet. Wir finden allda auch seine Ausnahme vorgestellt. Ohngeachtet sich bey dieser der oberste Bogen vom Anfange bis zu Ende streckt, so werden doch alle Noten bis auf das zweyte g und letzte f angeschlagen, welche durch einen neuen Bogen so gebunden sind, daß sie ohne Anschlag liegen bleiben müssen. Dieser grosse Bogen bedeutet also bloß die nöthige Schleifung.

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

§. 32. Dieser Triller ist die unentbehrlichste und angenehmste, aber auch darbey die schwerste Manier. Er kömmt entweder gar nicht zum Gehör, oder auf eine lahme und unausstehliche Weise, welche seinem natürlichen Wesen entgegen ist, wenn man ihn nicht vollkommen gut macht. Man kan ihn daher seinen Schülern nicht wohl langsam weisen, wie die übrigen Manieren. Er muß recht prallen; der zuletzt angeschlagene oberste Ton von diesem Triller wird geschneelt; dieses Schnellen allein macht ihn würcklich, und geschiehet mit der im 7ten §. angeführten Art, und mit einer ausserordentlichen Geschwindigkeit, so, daß man Mühe hat, alle Noten in diesem Triller zu hören. Hieraus entstehet eine gar besondere Schärfe, gegen welche auch der schärfste Triller von anderer Art in keinen Vergleich kömmt. Dieser Tril-
ler

ler kan daher eben so wohl, wie die kurzen Vorschläge über Tab. IV. einer geschwinden Note vorkommen, welche dem ohngeacht nicht verhindern darf, daß dieser Triller deswegen doch so hurtig gemacht werden muß, daß man glauben sollte, die Note, worüber er angebracht wird, verlohre nicht das geringste hierdurch an ihrer Geltung, sondern träte auf einen Punct zur rechten Zeit ein. Daher muß er nicht so fürchterlich klingen, als er aussehen würde, wenn man alle Nötigen von ihm allezeit ausschreiben wollte. Er macht den Vortrag besonders lebhaft und glänzend. Man könnte allenfalls, wenn es seyn müste, eher eine andere Manier oder auch die übrigen Arten von Trillern wissen, und den Vortrag so einrichten, daß man ihnen aus dem Wege gehen und andere leichtere Manieren an ihre Stelle setzen könnte; nur ohne den Prall-Triller kan niemand zurechte kommen, und wenn alles übrige noch so gut ausgeführet worden wäre, so würde man dennoch bey dem Mangel an diesem Triller nicht zufrieden seyn können.

§. 33. Weil er nicht anders als besonders geschickt und geschwind gemacht werden muß: so können ihn die Finger nur, welche vor den übrigen den besten Triller schlagen, am besten ausführen; folglich ist man oft schuldig, wie wir bey Fig. XLVI. sehen, Freyheiten wider die Finger-Setzung und außerordentliche Hülfsmittel vorzunehmen, damit man in der Folge diesen Triller gut machen könne; doch muß dieses so geschickt geschehen, daß der Vortrag nicht darunter leidet.

§. 34. Dieser Prall-Triller kan nicht anders als vor einer fallenden Secunde vorkommen, sie mag nun durch einen Vorschlag oder eine grosse Note entstehen Fig. XLVII. Man findet ihn über kurzen Noten (a), oder solchen, welche durch einen Vorschlag kurz werden (b). Deswegen wenn er auch über fermiren-

R

den

74 Das zweyte Hauptst. dritte Abth. Von den Trillern.

Tab. IV. den Noten vorzukommen pflegt, so hält man den Vorschlag ganz lang, und schnappt hernach ganz kurz mit diesem Triller ab, indem man den Finger von der Taste entfernt. (c).

§. 35. Man findet ihn oft ausser den Cadenzen und Fermaten, bey Passagien, wo drey oder auch mehrere Noten herunter steigen Fig. XLVIII. und, weil er die Natur eines Trillers ohne Nachschlag hat, welcher sich herunter neiget, so ist er, wie dieser, in Fällen anzutreffen, wo auf lange Noten kurze hinter-

Tab. V. her folgen, wie wir Tab. V. bey Fig. XLIX. sehen.

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



Vierte Abtheilung.
Von dem Doppelschlag.

§. 1.

Der Doppelschlag ist eine leichte Manier, welche den Ge- Tab. V.
sang zugleich angenehm und glänzend macht. Seine An-
deutung und Ausübung finden wir Tab. V. bey Fig. L.
abgebildet. Wir sehen hierbey die Nothwendigkeit, bey drauf fol-
genden Octaven oder anderen weiten Sprüngen diesen Doppel-
schlag mit vier Fingern zu machen. Man pflegt in diesem Falle
zwey Ziffern neben einander über die Note zu setzen.

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

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

§. 4. Man findet den Doppelschlag theils allein über
einer Note, theils in Gesellschaft des unter ihm befindlichen
Prall-Trillers, theils, nach einer oder zweyen kleinen
Dreymahl geschwänzten Nötgen, welche vor einer Note ste-
hen und sich, wie wir in der Folge sehen werden, von den Vor-
schlägen unterscheiden.

Tab. V.

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

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

§. 7. Diese schöne Manier ist gleichsam zu gutwillig, sie schickt sich fast allerwegens hin, und wird aus dieser Ursache oft gar sehr gemißbraucht, indem viele glauben, die ganze Zierde und Annehmlichkeit des Clavier-Spielens bestehe darinnen, daß sie alle Augenblicke einen Doppelschlag anbringen. Es wird also nöthig seyn, dessen geschickte Anbringung näher zu untersuchen, weil ohngeachtet dieser Gutwilligkeit ein Haufen verführerischer Gelegenheiten vorkommen können, wo diese Manier nicht gut thut.

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

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

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

§. 11. Ich muß bey dieser Gelegenheit einer Ausnahme gedencen, welche sich ereignet, wenn man in langsamen Tempo wegen des Affectes so wohl bey dem Schlusse Fig. LII, als auch ausser dem nach einem Vorschlage von unten (a) statt des Trillers einen leisen Doppelschlag macht, indem man die letzte Note davon so lange unterhält, bis die folgende eintritt.

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

§. 13. Es fließt ferner aus dieser Aehnlichkeit, daß man unsere Manier ohne Bedenken über Noten, welche springen, anbringen könne Fig. LIV. Wir sehen hierbey hinauf- und herunterspringende Exempel.

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

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

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

§. 17. Da man ausser dem Claviere das Zeichen des Doppelschlags eben so wenig kennet, als nöthig diese Manier in der Musick ist: so deutet man sie durch das gewöhnliche Zeichen des Trillers, oder wohl gar durch das Zeichen des Mordenten, welches manchemahl einen Triller vorstellen soll, an. Bey Fig. LVIII. finden sich ein Haufen Exempel, bey welchen allen der Doppelschlag besser und bequemer ist als der Triller. Die mit einem (*) bezeichneten enthalten den eigentlichen Sitz eines Doppelschlages, weil allda keine andere Manier statt hat. Die mit (1) (2) (3) und (4) bezeichneten Figuren, woben aber die letzte Note allezeit die wiederholte mittelste seyn muß, sind eben so gewiß ein Sitz eines Trillers, als eines Doppelschlages bey geschwindem Tempo. Bey dem Exempel (X) wird zuweilen in langsamer Zeit-Maß nach dem Doppelschlage noch ein Vorschlag an dieselbe Note gehängt.

§. 18. Der Mangel an Kennzeichen der Manieren außer Tab. V. unserm Instrumente nöthigt also die Componisten oft das Zeichen des tr. dahin zu setzen, wo der Triller entweder wegen der Geschwindigkeit kaum möglich oder wegen der Schleifung ungeschickt ist. Das letzte Exempel mit zweyerley Endigung, unter dem Titel: Recit, von denen bey der ersten die letzte Note von dem Doppelschlage nicht, wie gewöhnlich unterhalten wird, um das Sprechen nachzuahmen, erfordert über der vorletzten Note in beyden Fällen ausdrücklich einen Doppelschlag. Da man nun ohnmöglich das Zeichen des tr. hierbey setzen kan, so muß man, wenn man kein anders hat, diese Noten der Discretion der Spielenden überlassen.

§. 19. Der Doppelschlag kommt zwar, wie wir Tab. V. Fig. LI. bey (e) gesehen haben, über einer Fermate vor, wo man durch einen Vorschlag von unten hinein gegangen ist, niemahls aber findet man ihn über einer Schluß-Note, wo vorher ein Vorschlag von unten gewesen ist, Fig. LIX. In beyden Fällen aber kan er vorkommen nach einem Vorschlage von oben (a) und Fig. LI. (h).

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

Tab. V.

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

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

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

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

dung dieses Exempels, daß der Doppelschlag so wohl nach der Tab. V. ersten als über der zweyten Note (4) angebracht wird. Aus der dabey befindlichen Eintheilung kan man leicht urtheilen, daß zu diesem Falle ein langsames Tempo erfordert wird.

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

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

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

§. 28. Dieser prallende Doppelschlag findet sich ohne und nach einem Vorschlage; niemahls aber kan er anders vor-

Tab. V. kommen, als der Prall-Triller, nemlich nach einer fallenden Secunde, von welcher er gleichsam abgezogen wird Fig. LXIII. und LXIV. Da diese zusammen gesetzte Manier mehr Noten enthält, als die einfachen Manieren, woraus sie besteht, so füllt sie auch die Geltung einer etwas langen Note besser aus; folglich wird sie auch in diesem Falle lieber gebraucht als der Prall-Triller allein, Fig. LXV. Hingegen thut der Prall-Triller allein, bey dem Exempel (*), in Allegretto und in einer noch hurtigern Zeit-Maasse besser als zusammen gesetzt. Man kan überhaupt mercken, daß so wohl der einfache als prallende Doppelschlag an den Stellen selten gut thut, wo ein Triller ohne Nachschlag statt hat.

§. 29. Wenn in langsamer Zeit-Maasse drey Noten herunter steigen, so entsteht vor der mittelsten ein Vorschlag, worauf über solcher der prallende Doppelschlag eintritt, welchen ein abermahliger Vorschlag vor der letzten Note nachfolget. Dieser Fall ist bey Fig. LXVI. einfach (a), mit seinen Zierathen (b), und mit seiner Ausführung (c) abgebildet. Der erste Vorschlag ist etwas gewöhnliches bey langsamen Noten, indem er sie gut ausfüllt; ausserdem aber war er hier nöthig, um den prallenden Doppelschlag bequem und nicht eher anzubringen, als bis die Hälfte der Note, worüber er sich befindet, vorbey war, welche Hälfte er just ausfüllt. Der letzte Vorschlag dient nicht nur zur Verkürzung der letzten langen Note, damit sie wegen ihrer Dauer ein Verhältniß mit der vorigen bekomme, sondern er ist auch nöthig wegen der Natur des Doppelschlages, welcher, wie der ihm ähnliche Triller mit dem Nachschlage, sich gerne in die Höhe neiget. Man darf diesen letzten Vorschlag nicht von seiner Note abreißen, (1) weil es ein Vorschlag und kein Nachschlag seyn soll, (2) weil nach der gegebenen Erklärung von den Doppel-

schlä-

schlägen, die letzte Note derselben niemahls mit der folgenden so- gleich verbunden werden darf, und allezeit ein kleiner Zeit-Raum übrig bleiben muß, damit widrigenfalls kein Triller mit der dritten verwerflichen nachschlagenden Note daraus entstehe; (3) um die proportionirte Geltung der letzten Note bezubehalten. Wir sehen hier abermahl, was das Abreißen der Vorschläge von ihrer Note für Schaden thun kan. Dieses leichte zu verhüten, macht man den prallenden Doppelschlag nach der Regel so scharf als möglich, damit das c wie ein simples Sechzehnthel zu klingen scheine; hierdurch wird der folgende Vorschlag hinlänglich von dieser Manier abgesondert. Ohngeachtet die abgebildete Ausführung dieser Passage ziemlich bunt aussieht und noch fürchterlicher scheinen könnte, wenn sie so, wie sie simpel bey dem Adagio oft vorzukommen pflegt, nemlich mit noch einmahl so geschwinden Noten ausgeschrieben würde; so beruht doch die ganze Kunst der geschickten Ausführung auf die Fertigkeit einen rechten scharfen Prall-Triller zu machen, und die Ausnahme muß alsdenn ganz natürlich und leichte ausfallen. Bey (d) ist das Exempel etwas verändert, es behält aber dennoch dieselbe Ausführung bey den letzten zwey Noten.

§. 30. Da der Doppelschlag allein eben so wohl wie der Triller mit dem Nachschlage, wegen dieses letztern allezeit einen Finger zum Hinterhalt haben muß; da das Schnellen, welches hierbey so wohl als vornehmlich bey dem hinzu gesetzten Prall-Triller, nur mit einigen Fingern gut ausgeübet werden kan, so ereignet sich wegen der Finger-Setzung bey dieser zusammen verbundenen Manier oft eine der größten Schwierigkeiten, welchen abzuhelpen besondere Freyheiten vorgenommen werden müssen. Bey Fig. LXVII. findet man einige Fälle dieser Art. Bey dem Exempel (a) wird durch einen kleinen Ruck mit der Hand nach der

Tab. V. linken Seite nach dem e mit dem zweiten Finger, der dritte auf folgende d gesetzt, aber nicht über den zweiten geschlagen, wie die verwerflichen Applicaturen lehren. Das Exempel (b) erfordert wegen dieser zusammengesetzten Manier, daß man mit dem dritten Finger von dem halben Tone herunter gleite. Die leichteste Finger-Setzung also bey diesem prallenden Doppelschlage ist die bey (c) abgebildete. Dem ohngeacht thut man dennoch wohl, wenn man ihn fleißig mit allen Fingern übet, weil sie dadurch starck und fertig werden; überdem hängt es nicht allezeit von uns ab, welche Finger wir gerne zu dieser oder jener Manier nehmen.

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

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

§. 33. Wenn ein Doppelschlag über gestossenen Noten angebracht werden soll, so erhält er eine besondere Schärfe durch eben dieselbe im Anfange hinzugefügte Note, worüber er steht. Diese noch nicht anders wo bemerckte Manier habe ich durch ein kleines Zweyunddreyßigtheil vor der mit dem Doppelschlage versehenen Note angedeutet. Diese dreyfache Schwängung bleibt bey allerley Geltung der folgenden Note und bey allerley Zeit-Maasse unverändert, weil dieses Nötigen allezeit durch den geschwindesten

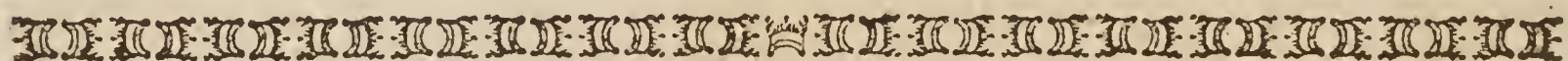
besten Anschlag mit einem steifen Finger heraus gebracht und Tab. V. sogleich mit der geschnellten Anfangs-Note des Doppelschlags verbunden wird. Auf diese Art entstehet eine neue Art vom prallenden Doppelschlage, welchen man zum Unterscheide wegen des nöthigen Schnellens gar wohl den geschnellten Doppelschlag nennen kan. Bey hurtigen Noten ist diese Manier bequemer als ein Triller, weil ich überhaupt glaube, daß der letztere am besten thut, wenn die Geltung der Note erlaubt, solchen wenigstens eine ziemliche Weile zu schlagen, indem man widrigenfalls eine andere Manier an diese Stelle setzen kan. Der Doppelschlag erhält durch dieses Nötigen eben den Glanz, welchen er durch den vereinbarten Prall-Triller erhält, nur bey ganz widrigen Fällen.

§. 34. Denn, indem der prallende Doppelschlag allein nach einer fallenden Secunde und anders nicht gebraucht werden kan, woben allezeit eine Schleifung ist: so sind just dieses Intervall in derselben Bewegung und die geschleiften Noten überhaupt die einzigen möglichen Hindernisse, diesen geschnellten Doppelschlag anzubringen. Bey Fig. LXLX. finden wir sein Zeichen (a), seine Gestalt in der Ausführung (b), und einige Fälle woben er statt hat (c). Er kommt also im Anfange und in der Mitten, vor einem Gange und Sprunge, aber nicht über einer Schluß-Note vor, wenn sie auch kurz abgefertiget werden sollte. Man kan hierbey mit anmercken, daß bey diesen Exempeln ausser dem Claviere das Zeichen des Trillers und bey den Clavier-Sachen das einfache Zeichen des Doppelschlags zu stehen pflegt.

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

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

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



Fünfte Abtheilung. Von dem Mordenten.

§. 1.

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

§. 2.

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

§. 3. Man hat noch eine besondere Art, den Mordenten, wenn er ganz kurz seyn soll, zu machen (c). Von diesen beyden zugleich angeschlagenen Noten wird allein die oberste gehalten, die unterste hebt man gleich wieder auf. Dieser Ausdruck ist nicht zu verwerfen, so lange als man ihn seltner als die andern Mordenten anbringt. Er kommt bloß ex abrupto, d. i. ohne Verbindung vor.

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

§. 5. Sie hängt die geschleiften Noten, sie mögen gehen oder springen, ohne und mit einem Vorschlage zusammen Fig. LXXIII. Dieses Verbinden geschiehet am öftersten bey einer steigenden Secunde; dann und wann auch ausserdem durch Vorschläge (*). Wenn der Mordent über einem Vorschlage von unten, vor einem Sprunge sich finden läßt (a), so muß die Haupt-Note lang seyn, damit sie so viel als nöthig ist von ihrer Geltung verliehren könne, um diesem Vorschlage durch einen langen Mordenten einen Nachdruck zu geben. In diesem Falle verbindet und füllet diese Manier zugleich. Bey den Recitativen pflegt dieser Fall zuweilen vorzukommen.

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

§. 7.

Tab. V.

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

§. 8. Bey den Exempeln mit (a) und (b) kan man anmercken, daß man, wenn ja die Zeit-Maß so langsam wäre, daß auch ein langer Mordent zum Ausfüllen nicht hinreichen wolte, diese lange Noten dadurch verkürzet, indem man sie noch einmahl anschlägt, und ohngefehr so vorträgt, wie wir in der Abbildung unter eben den Buchstaben sehen. Diese Freyheit muß man nicht anders als aus Noth und Vorsicht brauchen. Man muß den Absichten des Verfassers eines Stückes dadurch nicht Tort thun. Man wird diesem Fehler dadurch leicht entgehen können, wenn man durch den gehörigen Druck und durch die Unterhaltung einer Note gewahr wird, daß unser Instrument den Ton länger aushält, als viele glauben mögen. Man muß also bey Gelegenheit des langen Mordenten weder die Schönheit des Nachklangs verhindern, und denselben, so wie die übrigen, weder über jeder etwas langen Note anbringen, noch zu lange aushalten. Bey allen Ausfüllungen durch Mordenten muß allezeit noch ein kleiner Zeit-Raum übrig bleiben und der am besten angebrachte Mordent wird eckelhaft, wenn er sich wie der Triller, in einer geschwinden Verbindung an die folgende Note anschließt.

§. 9. Der Mordent über springenden und abgestossenen Noten giebt ihnen einen Glanz. Es wird hierzu meistens der kurze

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

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

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

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

Tab. VI.

§. 13. Da wir gesehen haben, daß der Mordent, zumahl wenn er lang ist, bey lang auszuhaltenden Noten zur Ausfüllung gebraucht wird; so kan er auch nach einem Triller in diesem Falle vorkommen; man muß ihn aber durch die Theilung der langen Note von dem Triller absondern. Ausser dieser Vorsicht würde es unrecht seyn, unmittelbar nach dem Triller den Mordenten anzubringen, weil man niemahls die Manieren hinter einander häufen soll. Nach der bey Fig. LXXVII. abgebildeten Ausführung eines Exempels ist also beyden Anmerkungen ihr Recht wiederfahren. Die Währung des Mordenten richtet sich nach dem Tempo, welches allerdings nicht geschwinde seyn darf, weil man sonst dieses Hülfsmittel nicht nöthig hat.

§. 14. Bey dieser Gelegenheit kan man anmercken, daß der Mordent und der Prall-Triller zwey entgegengesetzte Manieren sind. Der letzte kan nur auf eine Art, nemlich bey einer fallenden Secunde angebracht werden, wo gar niemahls ein Mordent statt hat. Das einzige haben sie mit einander gemein, daß sie beyderseits in die Secunde hineinschleifen, der Mordent im hinaufsteigen, und der Prall-Triller im heruntergehen. Bey Fig. LXXVIII. sehen wir diesen Fall deutlich vorgestellt.

§. 15. Bey Gelegenheit des Mordenten muß ich einer willführlichen Manier Erwähnung thun, welche wir zuweilen in langsamen Stücken im Anfange, und vor Fermaten oder Pausen, besonders von den Sängern hören. Die simplen Noten, wo diese Manier statt hat, sammt ihrer Ausführung finden wir unter Fig. LXXIX. Da diese letztere den Noten eines Mordenten vollkommen ähnlich ist, und der Fall, wo man sie trifft, einen Mordenten leidet, nur daß er nach dem gewöhnlichen Vortrage zu bald vorbegehen dürfte, so kan man diese Manier für einen langsamen Mordenten ansehen, welcher ausser diesem Falle verwerflich ist.

Sechste

Sechste Abtheilung. Von dem Anschlag.

§. 1.

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

§. 2. Wir werden diese Manier aus der Tab. VI. Fig. LXXX. befindlichen Abbildung deutlicher kennen lernen, vermöge welcher wir sehen, daß sie auf zweyerley Art vorkommt.

§. 3. Der Vortrag von diesen Nötgen ist im erstern Falle nicht so hurtig als im zweyten, allezeit aber werden sie schwächer als die Haupt-Note gespielt Fig. LXXXI. Der Gesang wird durch diese Manier gefällig, indem die Noten theils gut zusammen gehängt, theils auch einigermaassen ausgefüllt werden.

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

§. 5. Der Anschlag, wenn durch die kleinen Nötgen die Secunde darüber oder darunter von der folgenden Note vorher zum Gehör kommt, kan wegen der Geschwindigkeit dieser Nötgen auch in geschwinderer Zeit-Maasse gebraucht werden. Bey Fig. LXXXIII. befindet sich ein Exempel, welches uns den eigentli-

Tab. VI. chen Sitz dieses Anschlages zeigt, indem keine andere Manier statt dessen geschicklich angebracht werden kan. Dieses Exempel mit derselben Ausführung gilt nur so lange, als man es nicht langsamer als Andante spielt, ob es wohl in der Hurligkeit zunehmen kan.

§. 6. Ausser diesem Falle kan der Anschlag mit dem Ter-tien-Sprunge bey allen unter Fig. LXXXII. befindlichen Exempeln ebenfalls statt haben. Man findet ihn auch bey einzelnen Noten zwischen Pausen Fig. LXXXIV. (a), und bey der Wiederholung eines Tones vor einer fallenden Secunde (b). Bey dieser Wiederholung vor dem herunter steigenden Intervall ist er natürlicher als der Doppelschlag, so wie dieser besser thut vor einer steigenden Secunde (*). Hiernächst kan der Anschlag in langsamem Tempo auch sehr wohl gebraucht werden, indem er das Dissonirende der überflüssigen Secunde besser vermindert als der Doppelschlag (c). Man braucht ihn ferner vor einer steigenden Secunde (d) und Septime (e), ingleichen vor einem Vorschlage vor einer fallenden Secunde (f). Man mercke überhaupt, daß der Anschlag besser thut, wenn nachhero die Melodie fällt, als wenn sie steigt; bloß die Wiederholung einer mit dem Anschlage verzierten Note und ein langsames Tempo können hierinnen eine Ausnahme machen (g).

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

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

Sein

Sein Sitz ist theils bey einer wiederholten (a), theils bey einer Tab. VI. um eine Secunde gestiegenen Note (b), welche in beyden Fällen hernach entweder durch einen Vorschlag (b), oder ohne denselben (a) herunter steigen muß. Das Exempel (a) ist oft im Adagio ein Einschnitt. Das Tab. IV. Fig. XI. mit einem (*) bezeichnete Exempel verträgt wegen der langen Note f diesen Anschlag eher als einen blossen Vorschlag. Die Ausführung hiervon sehen wir Tab. VI. Fig. LXXXV. (c).

§. 9. Man kan wegen des Anbringens dieser Manier nicht leicht fehlen, so bald man ihren Ursprung erweget. Wenn eine Note durch einen veränderlichen Vorschlag von unten um eine Secunde hinauf gehet, Fig. LXXXVI. (a), und, ehe die folgende Note angeschlagen wird, ein neuer kurtzer Vorschlag von oben darzu kommt (b), so entstehet zwischen diesen zwey Vorschlägen ein Punct und folglich unsere Manier (c). Nur ist die Nothwendigkeit darbey, daß nachher eine oder mehrere Noten herunter steigen müssen.

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

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

Siebente Abtheilung. Von den Schleifern.

§. I.

Tab. VI.

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

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

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

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

§. 5. Bey Fig. LXXXIX. (a) sehen wir die Ausführung dieses Schleifers von dreyen Nötgen. Die Geschwindigkeit dieser Manier wird von dem Inhalte eines Stückes und dessen Zeit-Maasse bestimmt. Da man von diesem Schleifer noch kein gewöhnliches Zeichen hat, und seine Ausführung einem Doppelschlage in der Gegen-Bewegung vollkommen gleich ist; so habe ich ihn viel bequemer durch das bey (b) befindliche Zeichen angedeutet, als wenn ich statt dessen drey kleine Nötgen hätte setzen wol-

wollen, wie man zuweilen antrifft (c). Das Auge kan unsere Tab. VI. Bezeichnungs-Art leichter übersehen und die Noten bleiben in der Nähe beisammen.

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

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

§. 8. Weil die Dissonanzien geschickter sind, Leidenschaften zu erregen als die Consonanzen, so trift man diese Manier auch am öftersten über jenen an, und zwar bey einer langsamen Note, welche mit Fleiß entweder nicht völlig, oder wenigstens schleppend ausgefüllt wird. Sie wird mit eben diesen Umständen auch im Allegro gebraucht, wenn zumahl eine Versetzung der harten Ton-Art in die weiche vorkommt. Die kleine mangelhafte Septime, die überflüssige Sexte wenn sie die Quinte bey sich hat, ingleichen die Sexte mit der übermäßigen Quarte und kleinen Tertie und derglei-

Tab. VI. gleichen harmonische Zusammenklänge mehr, leiden diesen Schleifer besonders. Da die Folge bey allen Manieren hauptsächlich aus dem Basse zugleich mit erkannt wird, so kan man leicht urtheilen, daß diese Manier sich herunter neiget.

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

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

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

§. 12. Bey Fig. XCIII. finden wir unterschiedene Exempel mit ihrer verschiedenen Ausführung. Wir sehen bey (*) daß diese Eintheilung wegen des Basses besser ist als die drauf fol-

folgende. Ueberhaupt können die meisten von diesen Exempeln Tab. VI. einen eigentlichen Sitz von dieser Manier vorstellen, indem man bey Anschauung der simplen Noten bald aus der Härte der anschlagenden Dissonanz, bald aus dem Leeren der Octaven leicht mercken kan, daß dahin etwas gehöre. Es kan aber keine andere Manier alsdenn wohl angebracht werden als diese. Die folgende Noten nach dieser Manier pflegen gemeiniglich herunter zu gehen, ob wir schon aus dem Exempel (x) sehen, daß der Gesang in demselben Tone bisweilen auch fortfahren kan.

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



Achte Abtheilung.

Von dem Schneller.

§. I.

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

N

§. 2.

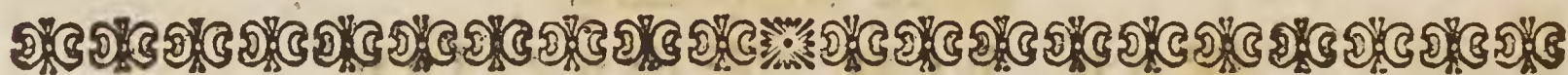
98 Das zivente Hauptstück, achte Abth. Von dem Schneller.

Tab. VI.

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

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

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



Neunte Abtheilung.

Von den Verzierungen der Fermaten.

§. 1.

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

§. 2.

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

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

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

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

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





Drittes Hauptstück.

Vom Vortrage.

§. I.

Es ist unstreitig ein Vorurtheil, als wenn die Stärke eines Clavieristen in der blossen Geschwindigkeit bestünde. Man kan die fertigsten Finger, einfache und doppelte Triller haben, die Applicatur verstehen, vom Blatte treffen, es mögen so viele Schlüssel im Laufe des Stückes vorkommen als sie wollen, alles ohne viele Mühe aus dem Stegereif transponiren, Decimen, ja Duodecimen greifen, Läufer und Kreuzsprünge von allerley Arten machen können, und was dergleichen mehr ist; und man kan bey dem allen noch nicht ein deutlicher, ein gefälliger, ein rührender Clavieriste seyn. Die Erfahrung lehret es mehr als zu oft, wie die Treffer und geschwinden Spieler von Profession nichts weniger als diese Eigenschaften besitzen, wie sie zwar durch die Finger das Gesicht in Verwunderung setzen, der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben. Sie überraschen das Ohr, ohne es zu vergnügen, und betäuben den Verstand, ohne ihm genung zu thun. Ich spreche hiemit dem Spielen aus dem Stegereif nicht sein gebührendes Lob ab. Es ist rühmlich, eine Fertigkeit darinnen zu haben, und ich rathe es selbst einem jeden aufs beste an. Es darf aber ein bloßer Treffer wohl nicht auf die wahrhaften Verdienste desjenigen Ansprüche machen, der mehr das Ohr als das Gesicht, und mehr das Herz als das Ohr in eine sanfte Empfindung zu versetzen und dahin, wo er will, zu reisen vermögend ist. Es ist
N 3 wohl

wohl selten möglich, ein Stück bey dem ersten Anblicke sogleich nach seinem wahren Inhalt und Affect wegzuspielen. In den geübtesten Orchestern wird ja oft über einige, den Noten nach sehr leichte Sachen mehr als eine Probe angestellet. Die meisten Treffer werden viemahls nichts mehr thun, als daß sie die Noten treffen, und wie vieles wird vielleicht nicht der Zusammenhang und die Verbindung der Melodie leiden, wenn auch im geringsten nicht in der Harmonie gestolpert würde? Es ist ein Vorzug fürs Clavier, daß man es in der Geschwindigkeit darauf höher als einem andern Instrumente bringen kan. Man muß aber diese Geschwindigkeit nicht mißbrauchen. Man verspare sie bis auf die Gänge, wo man ihrer nöthig hat, ohne gleich das Tempo vom Anfange zu überschreiten. Daß ich der Geschwindigkeit nicht ihr Verdienst, und folglich weder ihren Nutzen noch Nothwendigkeit nehme, wird man daraus abnehmen, daß ich verlange, daß die Probe-Stücke aus dem G und F moll, und die aus den kleinsten Noten bestehenden Läufer in dem, aus dem C moll aufs hurtigste wiewohl deutlich gespielt werden müssen. In einigen auswärtigen Gegenden herrschet gegentheils besonders dieser Fehler sehr starck, daß man die Adagios zu hurtig und die Allegros zu langsam spielet. Was für ein Widerspruch in einer solchen Art von Ausführung stecke, braucht man nicht methodisch darzuthun. Doch halte man nicht dafür, als ob ich hiemit diejenigen trägen und steifen Hände rechtfertigen will, die einen aus Gefälligkeit einschläfern, die unter dem Vorwande des sangbaren das Instrument nicht zu beleben wissen, und durch den verdrießlichen Vortrag ihrer gähnenden Einfälle noch weit mehrere Vorwürfe, als die geschwinden Spieler verdienen. Diese letztern sind zum wenigsten noch der Verbesserung fähig; ihr Feuer kan gedämpft werden, wenn man sie ausdrücklich zur Langsamkeit anhält,

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

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

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

§. 4. Der gute Vortrag ist also sofort daran zu erkennen, wenn man alle Noten nebst den ihnen zugemessenen guten Manieren zu rechter Zeit in ihrer gehörigen Stärke durch einen nach dem wahren Inhalte des Stückes abgewognen Druck mit einer Leichtigkeit hören läßt. Hieraus entstehet das Runde, Reine und Fließende in der Spielart, und wird man dadurch deutlich und ausdrückend. Man muß aber zu dem Ende die Beschaffenheit desjenigen Instruments, worauf man spielt, wohl untersuchen, damit man es weder zu wenig, noch zu viel angreife. Manches Clavier giebt nicht eher seinen vollkommenen und reinen Ton von sich, als wenn man es starck angreift; ein anderes wiederum muß sehr geschonet werden, oder man übertreibt das Ansprechen des Tons. Diese Anmerckung, die schon im Eingange gemacht wor-

worden, wiederhole ich alhier deswegen noch einmahl, damit man auf eine vernünftigere Art, als insgemein geschiehet, nemlich nicht durch eine übertriebene Gewalt des Anschlages, sondern vielmehr durch harmonische und melodische Figuren, z. E. die Raseren, den Zorn oder andere gewaltige Affecten vorzustellen suche. Auch in den geschwindesten Gedancken muß man hieben jeder Note ihren gehörigen Druck geben; sonst ist der Anschlag ungleich und undeutlich. Diese Gedancken werden gemeiniglich nach der bey den Trillern angeführten Art geschnelleset.

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

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

§. 7. Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommenen Ab- und Zunehmen des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht mahlerisch ausdrückt, ist es keine geringe Aufgabe, auf unserm Instrumente ein Adagio singend zu
spie-

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

§. 8. Um eine Einsicht in den wahren Inhalt und Affect eines Stückes zu erlangen, und in Ermangelung der nöthigen Zeichen, die darinnen vorkommenden Noten zu beurtheilen, ob sie geschleift oder gestossen u. s. w. werden sollen, ingleichen, was bey Anbringung der Manieren in Acht zu nehmen ist, thut man wohl, daß man sich Gelegenheit verschaffet, so wohl einzelne Mu-
D
sicos

sicos als ganze Musickübende Gesellschaften zu hören. Dieses ist um so viel nöthiger, je mehrern zufälligen Dingen meistens diese Schönheiten unterworfen sind. Man muß die Manieren in einer nach dem Affect abgemessnen Stärcke und Eintheilung des Tactts anbringen. Wiewohl man, um nicht undeutlich zu werden, alle Pausen so wohl als Noten nach der Stränge der erwählten Bewegung halten muß, ausgenommen in Fermaten und Cadenzen: So kan man doch öfters die schönsten Fehler wider den Tactt mit Fleiß begehen, doch mit diesem Unterscheid, daß, wenn man alleine oder mit wenigen und zwar verständigen Personen spielt, solches vergestalt geschehen kan, daß man der ganzen Bewegung zuweilen einige Gewalt anthut; die Begleitenden werden darüber, anstatt sich irren zu lassen, vielmehr aufmercksam werden, und in unsere Absichten einschlagen; daß aber, wenn man mit starcker Begleitung, und zwar wenn selbige aus vermischten Personen von ungleicher Stärcke besteht, man bloß in seiner Stimme allein wider die Eintheilung des Tactts eine Aenderung vornehmen kan, indem die Hauptbewegung derselben genau gehalten werden muß.

§. 9. Alle Schwierigkeiten in Passagien sind durch eine starcke Uebung zu erlernen, und erfordern in der That nicht so viele Mühe als der gute Vortrag einfacher Noten. Diese machen manchem zu schaffen, welcher das Clavier für simpler hält als es ist. So faustfertig man unterdessen sey: so traue man sich nicht mehr zu als man bezwingen kan, wenn man öffentlich spielt, indem man alsdenn selten in der gehörigen Gelassenheit, auch nicht allezeit gleich aufgeräumt ist. Seine Fähigkeit und Disposition kan man an den geschwindesten und schwersten Passagien abmessen, damit man sich nicht übertreibe und hernach stecken bleibe. Diejenigen Gänge, welche zu Hause mit Mühe und sogar

sogar nur dann und wann glücken, muß man öffentlich weglassen, man müßte denn in einer ganz besondern Fassung des Gemüthes seyn. Auch durch Probirung der Triller und, andrer kleinen Manieren kan man das Instrument zuvor erforschen. Alle diese Vorsichten sind aus zweyerley Ursachen nothwendig, erstlich, damit der Vortrag leicht und fließend sey, und ferner, damit man gewisse ängstliche Gebährden vermeiden könne, die die Zuhörer, anstatt sie zu ermuntern, vielmehr verdrießlich machen müssen.

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

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

§. 12. Wir haben im §. 8. als ein Mittel, den guten Vortrag zu erlernen, die Besuchung guter Musicken vorgeschlagen. Wir fügen allhier noch hinzu, daß man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören: Man lernet dadurch singend denken, und wird man wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedanken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen. Dieses wird allezeit von größerm Nutzen seyn, als solches aus weitläuftigen Büchern und Discursen zu hohlen, worinn man von nichts anderm als von Natur, Geschmack, Gesang, Melodie, höret, ungeachtet ihre Urheber öfters nicht im Stande sind, zwey Noten zu setzen, welche

natürlich, schmackhaft, singend und melodisch sind, da sie doch gleichwohl alle diese Gaben und Vorzüge nach ihrer Willführ bald diesem bald jenem, jedoch meistens mit einer unglücklichen Wahl, austheilen.

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

cher zärtliche Empfindungen besizet, und den guten Vortrag in seiner Gewalt hat; so erfahren sie mit Verwunderung, daß ihre Werke mehr enthalten, als sie gewußt und geglaubt haben. Man sieht hieraus, daß ein guter Vortrag auch ein mittelmäßiges Stück erheben, und ihm Beyfall erwerben kan.

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

§. 15. Wir haben oben angeführt, daß ein Clavieriste besonders durch Fantastien, welche nicht in auswendig gelernten Passagen oder gestohlenen Gedanken bestehen, sondern aus einer guten musickalischen Seele herkommen müssen, das Sprechende, das hurtig überraschende von einem Affecte zum andern, alleine vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern ausüben kan; Ich habe hiervon in dem letzten Probe-Stück eine kleine Anleitung entworfen. Hierbey ist nach der gewöhnlichen Art der schlechte Tact vorgezeichnet, ohne sich daran zu binden, was die Eintheilung des Ganzen betrifft; aus dieser Ursache sind allezeit bey dieser Art von Stücken die Abtheilungen des Tactes weggeblieben. Die Dauer der Noten wird durch das vorgesezte Moderato überhaupt und durch die Verhältniß der Noten unter sich besonders bestimmt. Die Triolen sind hier ebenfalls durch die bloße Figur von drey Noten zu erkennen. Das Fantasiren ohne Tact scheint

scheint überhaupt zu Ausdrückung der Affecten besonders geschickt zu seyn, weil jede Tact-Art eine Art von Zwang mit sich führet. Man siehet wenigstens aus den Recitativen mit einer Begleitung, daß das Tempo und die Tact-Arten oft verändert werden müssen, um viele Affecten kurz hinter einander zu erregen und zu stillen. Der Tact ist alsdenn oft bloß der Schreib-Art wegen vorgezeichnet, ohne daß man hieran gebunden ist. Da wir nun ohne diese Umstände mit aller Freyheit, ohne Tact, durch Fantasien dieses auf unserm Instrumente bewerkstelligen können, so hat es diesermwegen einen besondern Vorzug.

§. 16. Indem man also ein jedes Stück nach seinem wahren Inhalte, und mit dem gehörigen Affecte spielen soll; so thun die Componisten wohl, wenn sie ihren Ausarbeitungen ausser der Bezeichnung des Tempo, annoch solche Wörter vorsezen, wodurch der Inhalt derselben erkläret wird. So gut diese Vorsicht ist, so wenig würde sie hinlänglich seyn, das Verhuden ihrer Stücke zu verhindern, wenn sie nicht auch zugleich die gewöhnlichen Zeichen, welche den Vortrag angehen, den Noten befügten. Wegen des ersten Puncts wird man mir leichte vergeben, wenn man bey den Probe-Stücken einige Wörter findet, welche eben so gar gewöhnlich nicht seyn mögen, ob sie schon zu meiner Absicht bequem gewesen sind. Wegen der Zeichen habe ich bey denselben die nöthige Sorgfalt gleichfalls gebraucht, weil ich gewiß weiß, daß sie bey unserm Instrumente eben so nöthig sind als bey andern. Wenn eine Stimme anders vorgetragen werden soll als die übrigen, so hat sie deswegen ihr besonderes Zeichen, ausserdem aber gehört ein solches Zeichen der ganzen Hand zu, sie mag eine oder mehrere Stimmen spielen. Die blosse Figur dieser Zeichen mag vielleicht bekannter seyn als die Wissenschaft, solche gleichsam zu beleben, und die abgezielte Wirkung

chung davon hervor zu bringen. Zu dem Ende wollen wir das Vornehmste deswegen in einigen Exempeln und Erklärungen beyfügen.

§. 17. Das Anschlagen der Tasten oder ihr Druck ist einerley. Alles hängt von der Stärke oder von der Länge desselben ab. Die Noten, welche gestossen werden sollen, werden sowohl durch darüber gesetzte Strichelchen als auch durch Punkte bezeichnet Tab. VI. Fig. I. Wir haben dißmahl die letz- Tab. VI. tere Art gewählt, weil bey der erstern leicht eine Zweydeutigkeit wegen der Ziffern hätte vorgehen können. Man muß mit Unterschied abstossen, und die Geltung der Note, ob solche ein halber Tact, Viertelheil oder Achttheil ist, ob die Zeit-Maasse hurtig oder langsam, ob der Gedanke forte oder piano ist, erwegen; diese Noten werden allezeit etwas weniger als die Hälfte gehalten. Ueberhaupt kan man sagen, daß das Stossen mehrentheils bey springenden Noten und in geschwinder Zeit-Maasse vorkommt.

§. 18. Die Noten welche geschleift werden sollen, müssen ausgehalten werden, man deutet sie mit darüber gesetzten Bogen an Fig. II. Dieses Ziehen dauret so lange als der Bogen ist. Bey Figuren von 2 und 4 solcher Noten, kriegt die erste und dritte einen etwas stärckern Druck, als die zweyte und vierte, doch so, daß man es kaum mercket. Bey Figuren von drey Noten kriegt die erste diesen Druck. Bey andern Fällen kriegt die Note diesen Druck, wo der Bogen anfängt. Man pflegt zuweilen der Bequemlichkeit wegen bey Stücken, wo viele gestossene oder gezogene Noten hintereinander vorkommen, nur im Anfange die erstern zu bezeichnen, und es versteht sich, daß diese Zeichen so lange gelten, bis sie aufgehoben werden. Wenn Schleiffungen über gebrochene Harmonien vorkommen, so kan man
man

Tab. VI. man zugleich mit der ganzen Harmonie liegen bleiben Fig. III. In dem Probe-Stück aus dem E dur kommt dieser Fall oft vor, man erhält hierdurch außer der besonders guten Würckung eine leichtere und besser zu übersehende Schreib-Art. In dem Probe-Stück aus dem As ist dieser Fall in besonderen Stimmen ausgeschrieben, damit man diese Schreib-Art, welche die Franzosen besonders starck brauchen, kennen lerne. Ueberhaupt zu sagen, so kommen die Schleifungen mehrentheils bey gehenden Noten und in langsamer oder gemäßigter Zeit: Maasse vor.

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

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

§. 21. Die Fig. V. befindlichen Noten spielt man so, daß der Anfang des Bogens mit dem Finger einen kleinen Druck kriegt. Die Noten bey Fig. VI. werden eben so gespielt, nur mit dem Unterscheid, daß das Ende des Bogens nicht ausgehalten wird, weil man den Finger bald aufheben muß. Der Ausdruck bey Fig. IV. geht nur auf dem Clavicorde an; der bey V und VI. aber so wohl auf dem Flügel als Clavicorde. Der Ausdruck bey Fig. V und VI. muß nicht mit dem Ausdrücke bey Fig. VI. (a) verwechselt werden. Anfänger begehen diesen Fehler leicht.

§. 22. Die Noten, welche weder gestossen noch geschleift noch ausgehalten werden, unterhält man so lange als ihre Hälfte beträgt; es sey denn, daß das Wörtlein Ten: (gehalten) dar-
über

über steht, in welchem Falle man sie aushalten muß. Diese Tab. VI. Art Noten sind gemeiniglich die Achttheile und Viertheile in gemäßigter und langsamer Zeit: Maasse, und müssen nicht unkräftig, sondern mit einem Feuer und ganz gelinden Stosse gespielt werden.

§. 23. Die kurzen Noten nach vorgegangenen Puncten werden allezeit kürzer abgefertiget als ihre Schreib-Art erfordert, folglich ist es ein Ueberfluß diese kurze Noten mit Puncten oder Strichen zu bezeichnen. Bey Fig. VII. sehen wir ihren Ausdruck. Zuweilen erfordert die Eintheilung, daß man der Schreib-Art gemäß verfährt (*). Die Puncte bey langen Noten, ingleichen die bey kurzen Noten in langsamer Zeit: Maasse und auch einzeln werden insgemein gehalten. Kommen aber, zumahl in geschwindem Tempo, viele hintereinander vor, so werden sie oft nicht gehalten, ohngeacht die Schreib-Art es erfordert. Es ist also wegen dieser Veränderung am besten, daß man alles gehörig andeutet, widrigenfalls kan man aus dem Inhalte eines Stückes hierinnen vieles Licht bekommen. Die Puncte bey kurzen Noten, worauf ungleich kürzere nachfolgen, werden ausgehalten Fig. VIII.

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

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

Tab. VI.

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

§. 27. Seit dem häufigen Gebrauche der Triolen bey dem so genannten schlechten oder Vier Viertheil-Tacte, ingleichen bey dem Zwey- oder Dreyviertheil-Tacte findet man viele Stücke, die statt dieser Tact-Arten oft bequemer mit dem Zwölff, Neun oder Sechs Achttheil-Tacte vorgezeichnet würden. Man theilt alsdann die bey Fig. XII. befindlichen Noten wegen der andern Stimme so ein, wie wir allda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag, welcher oft unangenehm, allezeit aber schwer fällt, vermieden.

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

§. 29. *P.* bedeutet *Piano*; dieses *piano* wird durch die *Tab. VI.* Vermehrung dieses Buchstabens noch schwächer. *M. f.* bedeutet *mezzo forte* oder halb starck. *F* bedeutet *forte*, dieses *forte* wird stärker wenn man diesem *f* mehrere beyfügt. Damit man alle Arten vom *pianissimo* bis zum *fortissimo* deutlich zu hören kriegen, so muß man das Clavier etwas ernsthaft mit einiger Kraft, nur nicht dreschend angreifen; man muß gegentheils auch nicht zu heuchlerisch darüber wegfahren. Es ist nicht wohl möglich, die Fälle zu bestimmen, wo *forte* oder *piano* statt hat, weil auch die besten Regeln eben so viel Ausnahmen leiden als sie fest setzen; die besondere Wirkung dieses Schattens und Lichts hängt von den Gedancken, von der Verbindung der Gedancken, und überhaupt von dem Componisten ab, welcher eben so wohl mit Ursache das *forte* da anbringen kan, wo ein andermahl *piano* gewesen ist, und oft einen Gedancken sammt seinen Con- und Dissonanzen einmahl *forte* und das andre mahl *piano* bezeichnet. Deswegen pflegt man gerne die wiederholten Gedancken, sie mögen in eben derjenigen Modulation oder in einer andern, zumahl wenn sie mit verschiedenen Harmonien begleitet werden, wiederum erscheinen, durch *forte* und *piano* zu unterscheiden. Indessen kan man mercken, daß die Dissonanzen insgemein stärker und die Consonanzen schwächer gespielt werden, weil jene die Leidenschaften mit Nachdruck erheben und diese solche beruhigen, Fig. XIV. (a). Ein besonderer Schwung der Gedancken, welcher einen heftigen Affect erregen soll, muß starck ausgedruckt werden. Die so genannten Betrügereyen spielt man dahero, weil sie oft deswegen angebracht werden, gemeiniglich *forte* (b). Man kan allenfalls auch diese Regel mercken, welche nicht ohne Grund ist, daß die Töne eines Gesangs, welche ausser der Leiter ihrer Ton-Art sind, gerne das *forte* vertragen, ohne Absicht, ob es

Con- oder Dissonanzen sind, und daß gegentheils die Töne, welche in der Leiter ihrer modulirenden Ton-Art stehen, gerne piano gespielt werden, sie mögen consoniren oder dissoniren (c). Wegen der Kürze habe ich in den Exempeln hierüber das f. und p. häufen müssen, ohngeacht ich wohl weiß, daß diese Art, alle Augenblicke Schatten und Licht anzubringen, verwerflich ist, weil sie statt der Deutlichkeit eine Dunkelheit hervor bringet, und statt des Frappanten zuletzt etwas gewöhnliches wird. Ohngeacht alle forte und piano in den Probe-Stücken sorgfältig angedeutet sind, so ist es doch nöthig, wegen der Manieren das im zweyten Haupt-Stücke davon bemerckte, in so ferne der Vortrag dieser Manieren sich mit dem forte und piano beschäftigt, in acht zu nehmen. Spielt man diese Probe-Stücke auf einem Flügel mit mehr als einem Griffbrette, so bleibt man mit dem forte und piano, welches bey einzeln Noten vorkommt, auf demselben; man wechselt hierinnen nicht eher, als bis ganze Passagien sich durch forte und piano unterscheiden. Auf dem Clavicorde fällt diese Unbequemlichkeit weg, indem man hierauf alle Arten des forte und piano so deutlich und reine heraus bringen kan, als kaum auf manchem andern Instrumente. Bey starcker oder lärmender Begleitung muß man allezeit die Haupt-Melodie durch einen stärckern Anschlag hervorragen lassen.

§. 30. Die verzierten Cadenzen sind gleichsam eine Composition aus dem Stegereif. Sie werden nach dem Inhalte eines Stückes mit einer Freyheit wider den Tact vorgetragen. Deswegen ist die angedeutete Geltung der Noten bey diesen Cadenzen in den Probe-Stücken nur ohngefähr. Sie stellt bloß einiger massen die Geschwindigkeit und Verschiedenheit dieser Noten vor. Bey zwey- oder dreystimmigen Cadenzen wird allezeit zwischen jeder Proposition ein wenig stille gehalten, ehe die andre Stimme anfängt;

anfängt; Dieses Stillehalten und zugleich das Ende jeder Proposition habe ich durch weisse Noten, ohne mich an die gewöhnliche Schreib-Art der Bindungen zu kehren, und ohne weitere Absicht, in den Probe-Stücken angedeutet. Diese weissen Noten werden so lange ausgehalten, bis sie in derselben Stimme von andern abgelöst werden. Man mercke hier, wenn eine andre Stimme in die Queere kommt, daß man alsdenn die auszuhaltende Note zwar auf einige Zeit aufheben muß; dem ohngeacht aber läßt man sie aufs neue liegen, wenn die in die Queere gekommene Stimme solche das letzte mahl anschläget. Sollte dieser Fall bey zwey beschäftigten Händen vorkommen, so ergreift so gleich die andere Hand diese zuletzt angeschlagene Note bevor ihn die erste Hand verläßt. Hierdurch erhält man das Nachsingen ohne einen neuen Anschlag zu machen. Das bey diesen weissen Noten erforderete Stillehalten geschieht deswegen, damit man das Cadenzmachen zweyer oder dreyer Personen, ohne Abrede zu nehmen, nachahme, indem man dadurch gleichsam vorstellet, als wenn eine Person auf die andere genau Achtung gebe, ob deren Proposition zu Ende sey oder nicht. Ausser dem würden die Cadenzen ihre natürliche Eigenschaft verlieren, und es dürfte scheinen, als ob man, statt eine Cadenz zu machen, ein ausdrücklich nach dem Tact gesetztes Stück mit Bindungen spielte. Dem ohngeacht fällt dieses Stillehalten weg, so bald die Auflösung der Harmonie, welche bey dem Eintritt einer weissen Note vorgehet, erfordert, daß die gerade über dieser weissen stehende Note zugleich mit ihr angeschlagen werden muß.

§. 31. Das Probe-Stücke aus dem F dur ist ein Abriß, wie man heute zu Tage die Allegros mit 2 Reprisen das andere mahl zu verändern pflegt. So löblich diese Erfindung ist, so sehr wird sie gemißbraucht. Meine Gedanken hiervon sind

diese: Man muß nicht alles verändern, weil es sonst ein neu Stück seyn würde. Viele, besonders die affectuösen oder sprechenden Stellen eines Stückes lassen sich nicht wohl verändern. Hieher gehöret auch diejenige Schreib-Art in galanten Stücken, welche so beschaffen ist, daß man sie wegen gewisser neuen Ausdrücke und Wendungen selten das erste mahl vollkommen einsieht. Alle Veränderungen müssen dem Affect des Stückes gemäß seyn. Sie müssen allezeit, wo nicht besser, doch wenigstens eben so gut, als das Original seyn. Simple Gedancken werden zuweilen sehr wohl bunt verändert und umgekehrt. Dieses muß mit keiner geringen Ueberlegung geschehen, man muß hierbey beständig auf die vorhergehenden und folgenden Gedancken sehen; man muß eine Absicht auf das ganze Stück haben, damit die gleiche Vermischung des brillanten und simplen, des feurigen und matten, des traurigen und frölichen, des sangbaren und des dem Instrument eignen beybehalten werde. Bey Clavier-Sachen kan zugleich der Baß in der Veränderung anders seyn, als er war, indessen muß die Harmonie dieselbe bleiben. Ueberhaupt muß man, ohngeacht der vielen Veränderungen, welche gar sehr Mode sind, es allezeit so einrichten, daß die Grundliniamenten des Stückes, welche den Affect desselben zu erkennen geben, dennoch hervorleuchten.



Carl Philipp Emanuel Bachs

Versuch

über die wahre Art

das Clavier zu spielen

Zweiter Theil,

in welchem die Lehre von dem Accompagnement

und der freyen Fantasie

abgehandelt wird.

Mit einer Kupfertafel.

Leipzig,

im Schwickertschen Verlage

1780.

சென்னை மாவட்டம் - 162

சென்னை

1985 - 1986

சென்னை மாவட்டம் - 162

சென்னை

சென்னை மாவட்டம் - 162

சென்னை

சென்னை

சென்னை

சென்னை மாவட்டம் - 162

சென்னை



V o r r e d e.



Endlich habe ich das Vergnügen, meinen
 Gönnern und Freunden diesen zwey-
 ten Theil meines Versuches zu über-
 geben. Ich war im Anfange willens, die dazu ge-
 hörigen Noten in Kupfer stechen zu lassen, und
 hatte bereits mit einer Fantasie, welche diesem
 Buche am Ende beygefüget ist, eine Probe gema-
 chet: ich habe aber nachher meinen Vorsatz geän-
 dert, und die schöne Erfindung der Drucknoten
 gewählt, damit die Exempel gleich bey dem Text
 stehen,

V o r r e d e.

stehen können, und das beschwerliche Auffuchen in den Tabellen wegfallen möge. Der vornehmste Inhalt dieser Anleitung, wodurch sie sich von allen noch bisher bekannten Generalbaßlehrbüchern unterscheidet, betrifft das feine Accompagnement. Die Anmerkungen über das letztere sind nicht aus blosser Speculation entstanden, sondern die Erfahrung hat sie hervorgebracht und das Wahre, welches sie enthalten, bestätigt. Eine Erfahrung, welcher, ohne Ruhmredigkeit zu sagen, sich vielleicht noch niemand rühmen kann, weil sie aus einer vieljährigen Bearbeitung des guten Geschmacks, bey einer musicalischen Ausführung, welche nicht besser seyn kann, erwachsen ist.

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

V o r r e d e.

angemerkt ist. Bey der Unterweisung können die Feinheiten des Accompagnements, und der zweyte Abschnitt eines jeden Capitels zuletzt durchgegangen werden. Die ersten Gründe des Generalbasses müssen vorher gehen. In den kurzen Capiteln ist alles ohne Abschnitt beyammen.

Die dreystimmigen Sätze sind mehrentheils mit einem Telemannischen Bogen bezeichnet worden, und ein jeder Bezifferer wird wohl thun, wenn er in seinen Bezifferungen die Dreystimmigkeit dieser Sätze durch diesen Bogen allezeit kennbar macht. Dem Sextquartenaccorde, woben die aufgehaltene Terz allein nachgeschlagen wird, und welcher im vierstimmigen Accompagnement keine Octave, wohl aber eine verdoppelte Sexte verträget, habe ich ein besonderes Zeichen, nemlich $\hat{6}_3$, geben müssen, damit man ihn von dem dreystimmigen Sextquartenaccorde, welcher allenfalls zur vierten Stimme die Octave bey sich leidet, unterscheiden könne. Ich habe mit Fleiß die Erklärung dieser Kennzeichen vorläufig beybringen wollen, damit sie manchem,

* 3

chem,

V o r r e d e.

chem, der dieses Buch nur flüchtig ansiehet, nicht bedenklich oder gar fürchterlich vorkommen mögen, sondern damit man die Erleichterung, welche dadurch abgezielet ist, so gleich einsehen könne. Die zwey Exempel, welche nebst der grossen in die Höhe gehenden Septime, statt der Secunde die None über sich haben, und wovon das erstere auf der 79sten Seite, auf dem dritten System das zweyte ist, und das letztere auf der 129sten Seite am Ende des ersten Systems stehet, scheinen zwar meiner im vierten Paragraph der 149sten Seite angegebenen Lehrart zu widersprechen: allein ich habe sie beyde mit Fleiß so vorgebildet, wie ich sie gefunden habe, damit man diese Art der Bezifferung, ohngeacht ich sie nicht so bequem finde, wie die meinige, ebenfalls kennen lerne, weil sie von einigen gebraucht wird.

Wenn ich in den ersten Capiteln die Exempel nur auf diejenigen Aufgaben allezeit hätte einrichten wollen, welche schon da gewesen sind: so hätte ich oft die nöthigsten Erinnerungen vorbegehen, oder

V o r r e d e.

oder wenigstens aus ihrem Zusammenhange reißen müssen, und viele harmonische Veränderungen in der Auflösung und Vorbereitung hätten nicht angeführt werden können. Man siehet aus unterschiedenen Anleitungen zum Generalbaß den Zwang gar deutlich, den die Verfasser sich alsdenn angethan haben, wenn sie neue Aufgaben in den Exempeln nicht eher haben vorbringen wollen, als bis diese Aufgaben vorher ausführlich abgehandelt worden sind. Ich habe diese Ungleichheit vermieden, und verlasse mich auch hierinnen auf die Geschicklichkeit der Unterweiser. Man wird mir gar leicht vergeben können, daß verschiedene Ursachen mich zuweilen genöthiget haben, einige Exempel und Hauptwahrheiten mehr als einmahl anzuführen. Der Ueberfluß in dieser Art kann niemals schaden, die Wichtigkeit solcher Wahrheiten entschuldiget ihn, und meine Leser haben den Vortheil, wenn sie gewisse einzelne Stelle nachschlagen wollen, daß sie alles in der gehörigen Ordnung beisammen finden.

Ich

V o r r e d e.

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



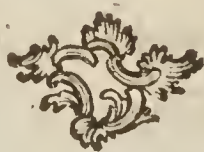


Inhalt.

Einleitung	—	—	Seite 1
I. Capitel. Von den Intervallen und den Signaturen	—	—	11
II. Capitel. Vom harmonischen Dreyflange	—	—	32
III. Capitel. Vom Sextenaccord	—	—	45
IV. Capitel. Von dem uneigentlichen verminderten Dreyflange	—	—	61
V. Capitel. Von dem uneigentlichen vergrößerten Dreyflange	—	—	64
VI. Capitel. Vom Sextquartenaccord	—	—	66
VII. Capitel. Vom Terzquartenaccord	—	—	74
VIII. Capitel. Vom Sextquintenaccord	—	—	87
IX. Capitel. Vom Secundenaccord	—	—	97
X. Capitel. Vom Secundquintenaccord	—	—	109
XI. Capitel. Vom Secundquintquartenaccord	—	—	111
XII. Capitel. Vom Secundterzaccord	—	—	112
XIII. Capitel. Vom Septimenaccord	—	—	113
XIV. Capitel. Vom Sextseptimenaccord	—	—	134
XV. Capitel. Vom Quartseptimenaccord	—	—	139
XVI. Capitel. Vom Accord der grossen Septime	—	—	148
XVII. Capitel. Vom Nonenaccord	—	—	156
XVIII. Capitel. Vom Sextnonenaccord	—	—	161
XIX. Capitel. Vom Quartnonenaccord	—	—	162
XX. Capitel. Vom Septimennonenaccord	—	—	165
XXI. Capitel. Vom Quintquartenaccord	—	—	169
XXII. Capitel. Vom Einflange	—	—	172
			XXXIII.



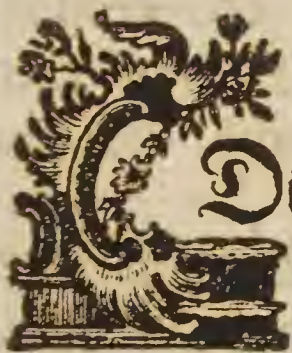
XXIII. Capitel.	Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand				
	allein	—	—	—	Seite 176
XXIV. Capitel.	Vom Orgelpunct	—	—		181
XXV. Capitel.	Von den Vorschlägen	—	—		185
XXVI. Capitel.	Von rückenden Noten		—		219
XXVII. Capitel.	Vom punctirten Anschlage		—		222
XXVIII. Capitel.	Vom punctirten Schleifer		—		235
XXIX. Capitel.	Vom Vortrage	—	—		242
XXX. Capitel.	Von den Schlußcadenzen	—	—		259
XXXI. Capitel.	Von den Fermaten	—	—		266
XXXII. Capitel.	Von gewissen Zierlichkeiten des Accompaniments				268
XXXIII. Capitel.	Von der Nachahmung		—		290
XXXIV. Capitel.	Von einigen Vorsichten bey der Begleitung				295
XXXV. Capitel.	Von der Nothwendigkeit der Bezifferung				298
XXXVI. Capitel.	Von durchgehenden Noten.		—		301
XXXVII. Capitel.	Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand				309
XXXVIII. Capitel.	Vom Recitativ	—	—		313
XXXIX. Capitel.	Von den Wechselnoten	—	—		320
XXXX. Capitel.	Vom Baßthema	—	—		322
XXXXI. Capitel.	Von der freyen Fantasie		—		325





Einleitung.

§. 1.



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

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

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

§. 4. So bald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme, durch ein
Bachs Versuch. 2. Theil. A simpel

simpel Accompagnement, alle Freyheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muß ein Flügel dabey seyn. Man hört leyder mehr als zu oft, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfällt.

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

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

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

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

der Hauptstimme zuweilen vorkommen, wie jung klingen sie, wenn sie nicht ein tiefer Baß unterstützt? Alle Schönheiten, die durch die Harmonie herausgebracht werden, gehen verlohren; ein großer Verlust bey affectuösen Stücken.

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

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

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

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

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

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

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

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

§. 17. Diese genaue Aufmerksamkeit läßt keine Schönheit in der Musik ohne Rührung vorbehen. Man empfindet sogleich, wie ein Musicus auf den andern genau höret, und seinen Vortrag darnach einrichtet, damit sie vereint den gesuchten Endzweck errei- chen. Dieses Lauschen ist überhaupt bey der Musik und also auch bey dem Accompannement, ohngeacht der besten Bezifferung, unentbehrlich.

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

§. 19. Ein Accompagnist muß also jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem rechten Vortrag die ihm zukommende Harmonie, und zwar in der gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen. Er muß hierinnen dem Componisten auf das genaueste zu folgen suchen, und zu dem Ende beständig auf die Ripien

Kippenstimmen mit gut Achtung geben. Ist aber keine Harmonie in Mittelestimmen ausgefetzt, z. E. beym Solo, oder Trio, so wird die Begleitung ganz allein nach dem Affecte des Stückes und dem Vortrag der Mitmusicirenden eingerichtet, damit die Absichten des Componisten und der Ausführer befördert werden.

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

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

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

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

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

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

Exempeln wird darthun, wo es, um in einer bequemen Lage zu bleiben, besser sey, zwey Stimmen in den Einklang zusammen gehen zu lassen, als auf vier klingenden Tasten allezeit steif zu bestehen, und lieber unnöthige Sprünge und ungeschickte Fortschreitungen dafür zu wählen. Es werden auch Exempel vorkommen, wo die linke Hand der rechten zu Hülfe kommen muß, um diese Fehler zu vermeiden; Fehler, welche man den Clavieristen zuweilen, wegen ihres vierstimmigen Sazes vorgeworfen hat.

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

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

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

§. 29. Im erstern Falle setzt man über die Noten t. s. *tasto*, *tasto solo*; im zweyten, *all'unisono*, *unisoni*. Weil diese Andeutungen zuweilen fehlen, so werde ich durch Anmerkungen und Exem:

Exempel Gelegenheit geben zu errathen, wo das einstimmige Accompannement Statt hat.

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

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

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

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

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

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

§. 36. Ob aber diese Fortschreitungen gleich ungeschickt seyn können, so müssen sie dennoch nicht falsch seyn: es muß nemlich in der
ndthi-

nöthigen Vorbereitung und Auflösung nichts versehen, und die verbotnen Quinten und Octaven müssen aufs strengste vermieden werden.

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

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

§. 39. Man fange in der Unterweisung bey den leichten Aufgaben an, und gehe sie in der Ordnung alle durch. Ueber jede Aufgabe muß ein kurzes Uebungs exempel vorgeschrieben werden. Diese Kürze erhält die Gedult, weil man nicht eher an ein neues Exempel gehen darf, biß das alte recht fest im Kopfe und in Händen ist. Im Gegentheil hält man die Lehrbegierigen durch eine unnöthige Weitläufigkeit zu lange auf, und gewinnt nichts weiter, weil das fleißige Accompaniren ganzer und verschiedener Stücke nach der Kenntniß der Aufgaben, wozu kurze Exem-
pel

pel hinreichen, folgen muß. Durch diese Uebung, woben immer weniger Fehler nach und nach vorgehen, entstehet endlich eine Fertigkeit, womit man zufrieden seyn kann.

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

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

§. 42. Bey Gelegenheit des Uebersetzens muß man seinen Schülern die Vorzeichnung jeder Tonart und die Ursache davon bekannt machen. Man mahle ihnen die Tonleiter von C dur und A moll vor, und lasse sie nach der ersten alle harte, und nach der letzten alle weiche Tonarten aufschreiben. Es ist ohne mein Erinnern bekannt, daß man hierinnen von oben herunter (c h a g f u. s. w.) Stufenweise verfährt, und die Stufen, welche ohne Vorzeichnung zu groß oder zu klein nach ihrem Vorbilde sind, durch Versetzungszeichen gleich machet. Sie lernen dadurch gar bald auswendig hersagen, wo, und wie viele Versetzungszeichen bey

dieser und jener Tonart vorgezeichnet werden müssen; wie viel z. E. Des dur Been, und Es dur Creuze hat. Geht man mit ihnen die Tonarten in Quinten- und Quartenprogressionen durch, so sehen sie den allmählichen Anwachs der Versetzungszeichen deutlich.

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

§. 44. Hat man aber Zeit, seine Stimme vorher durchzusehen: so sehe man zugleich genau auf die Vorzeichnung. Diese letztere ist oft verschieden, ohngeacht nur eine davon nach der obigen Vorschrift gut ist. Vor diesem fand man selten das D moll mit einem Be, das E moll mit dem As, u. s. w. vorgezeichnet. Einige Componisten thun dasselbe noch jezo, vielleicht aus Gewohnheit, vielleicht aus Liebe zum Alterthum, vielleicht aus andern Ursachen. Oft will der Componist aus guter Absicht den Ausführer nicht verwirren, und alle Augenblicke eine neue Vorzeichnung hinhohlen, besonders bey Stücken mit vieler Chromatik, bey Recitativen, wo man im Moduliren viele Freyheit hat u. s. w. :

sondern bleibt lieber bey einerley Vorzeichnung, oder setzt kein Versetzungszeichen vorß System. Man vermißt alsdenn auch in der Bezifferung viele dieser Zeichen, weil eine genaue Kenntniß jeder Tonart voraus gesetzt wird.

Erstes Capitel.

Von den Intervallen und den Signaturen.

§. I.

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

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

§. 3. Ich werde zu dem Ende Anmerkungen beybringen, wodurch ein geübter Accompagnist eine grosse Erleichterung spüren wird, auch unbezifferte Bässe so abzufertigen, daß man zufrieden seyn kann. Mein Hauptaugenmerk bey der Lehre

des Generalbasses wird jedoch auf die bezifferten Bässe gerichtet werden.

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

§. 5. Man lasse daher seine Scholaren fleißig Stücke begleiten, wo wegen der darinnen vorkommenden Chromatik die Bässe hinlänglich und folglich stark beziffert sind. Ich habe in dieser Absicht meines seeligen Vaters bezifferte Bässe mit grossem Nutzen und ohne Lebensgefahr der Scholaren gebraucht. Auch den Fingern sind sie nicht schädlich. Man wechsle fein oft mit richtig bezifferten Compositionen verschiedener Meister ab. Man lernt dadurch allerhand Arten von Bezifferung und Modulation kennen. Man raisonnire mit seinen Schülern, wenn sie schon hinlängliche Begriffe haben, darüber. Die Einsichten, welche hieraus entstehen, sind in der Folge von grossem Nutzen, machen aber dabey eine vollkommene Wissenschaft aller Ziffern nicht nur unentbehrlich, sondern befördern sie vielmehr.

§. 6. Das Generalbaßstudium könnte viel leichter und angenehmer gemacht werden, wenn man wegen der Art zu beziffern überall einig würde. Hierzu müßten gute Clavierspieler, wel-

welche selbst gut accompagniren können, das meiste beitragen. Man trifft grosse Componisten und Musiker an, die sich ein gutes Accompagnement sehr wohl gefallen lassen, denen es aber vielleicht schwer fallen sollte, alles so, wie es auf dem Claviere sich ausnimmt, und wie es folglich seyn muß, anzudeuten. Unter die vornehmsten Puncte, worüber man überein kommen müste, würden wohl folgende gehören: Man muß alles nöthige genau anzeigen; man muß weder zu viel noch zu wenig Ziffern über die Noten setzen; man muß solche Ziffern wählen, welche dem Vortrage gemäß sind; man muß diese Ziffern an ihren rechten Ort setzen; man muß Zeichen der Andeutung machen, wenn man keine hat; man muß alle Arten vom Accompagnement, besonders das drey — zwey — und einstimmige, da, wo es seyn soll, andeuten u. s. w.

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

§. 8. Alle im Generalbasse vorkommende Zeichen, welche das Accompagnement angehen, heissen: Signaturen.

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

§. 10. Die brauchbarsten Intervallen im Generalbass sind folgende:

Secunden.			Terzen.		
kleine.	grosse.	übermäßige.	verminderte.	kleine.	grosse.

B 3

Quarten.			Quinten.		
verminderte.	reine.	übermäßige.	falsche.	reine.	übermäßige.

Sexten.			Septimen.		
verminderte.	kleine.	grosse.	übermäßige.	verminderte.	kleine.
				grosse.	

Octaven.			Nonen.	
verminderte.	reine.	übermäßige.	kleine.	grosse.

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

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

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

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

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

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

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

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

§. 19. Die verminderte Septime enthält einen halben Ton mehr als die kleine Sexte; die kleine liegt einen ganz Ton niedriger als die Octave; die grosse einen halben Ton unter der Octave.

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

§. 21.

§. 21. Die Kleine None hat mit der Kleinen Secunde, und die grosse mit der grossen Secunde gleichen Sitz im Gebrauche. Eigentlich ist sie von jener um eine Octave unterschieden.

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

The image contains two staves of musical notation. The first staff has three measures. Above the first measure is the notation (a) $\frac{3}{1} \frac{4}{2} \frac{5}{3} = \frac{4}{2} \frac{3}{1}$. Above the second measure is (b) $\frac{10}{8} \frac{11}{9} \frac{10}{8} \frac{9}{7} \frac{8}{6} \frac{7}{5b}$. Above the third measure is (c) $\frac{12}{10} \frac{11}{9} \frac{10}{8} b\frac{9}{7} \frac{8}{6} b\frac{7}{5}$. The second staff has two measures. Above the first measure is (c) $\frac{6}{4} b\frac{7}{5} \frac{8}{6} b\frac{9}{7} = \frac{10}{5} \frac{11}{6} \frac{12}{b7}$. Above the second measure is (d) $\frac{5}{3} \frac{6}{4} \frac{7}{2} \frac{8}{3} \frac{9}{4} \frac{10}{5} \frac{11}{6} \frac{12}{7} \frac{11}{-} = \frac{10}{8}$. The notation consists of notes on a five-line staff with a C-clef, and the figures are placed above the notes.

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

§. 23. Der Einklang im eigentlichen Verstande ist: Wenn zwey oder mehrere Stimmen auf einer Taste zusammen kommen.

men. Er kann also nicht wohl ein Intervall heißen. Die Octave wird mehrentheils darunter verstanden, und wir werden weiter unten vom Einklange in dieser Art besonders handeln. Einige wählen, statt der Prime, den Ausdruck Einklang, und bezeichnen ihn auch mit der 1.

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

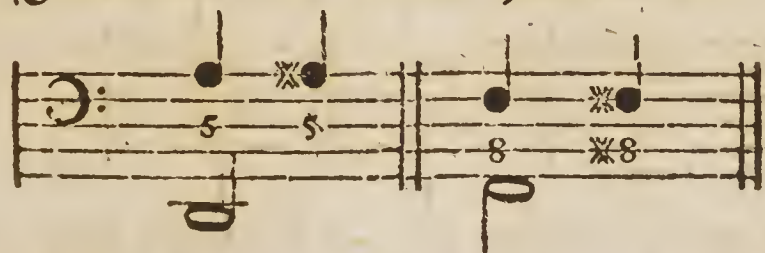
§. 25. Die Secunde hat zwar mit der None gleichen Sitz, ist aber, wie wir unten hören werden, von ihr sehr unterschieden.

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

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

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

§. 29. Ein Strich durch die Ziffer, oder ein x darneben, erhöht das Intervall um einen halben Ton:

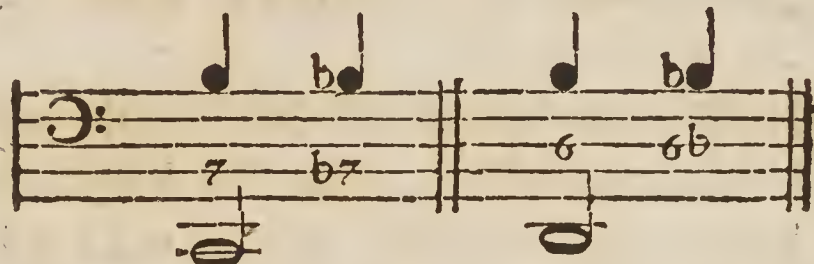


Die Art der Bezeichnung mit dem Strich ist überall bey uns Deutschen bekannt und gewöhnlich. Auch die Italiäner haben sie; bloß die Franzosen gehen hierinnen ab, und richten eine Verwirrung

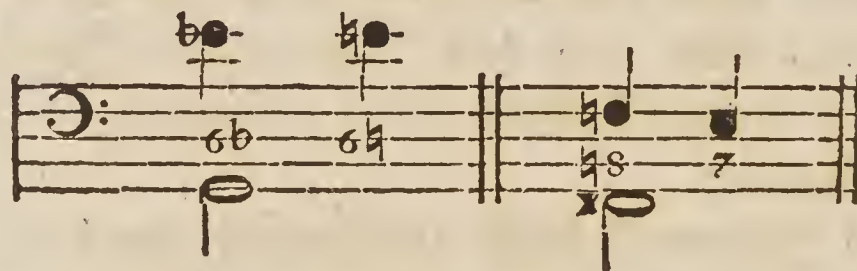
Bachs Versuch. 2. Theil. C

rung an. Man besehe Le Clairs bezifferte Bässe, welcher so wohl die natürlich grossen als zufällig kleinen Intervallen beyde gleich, nemlich mit einem Strich, bezeichnet.

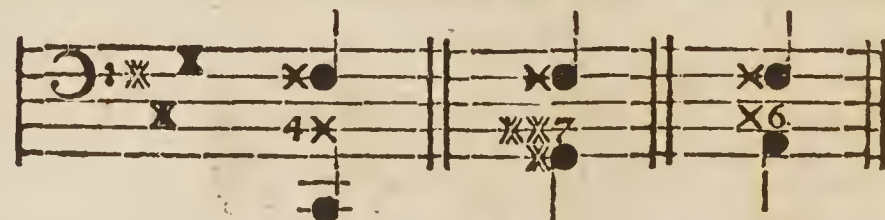
§. 30. Ein b durch die Ziffer, oder darben, erniedrigt das Intervall um einen halben Ton:



§. 31. Ein ♯ durch die Ziffer, oder darneben, setzt das Intervall in seinen natürlichen Platz. Es ist, ohne mein Erinnern, bekannt, daß dieses ♯ in den Tonarten mit Creuzen erniedrigt, und in denen mit Been erhöhtet:



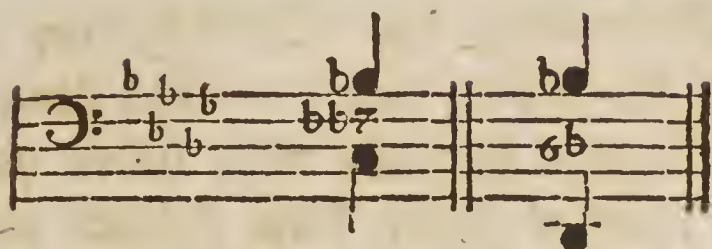
§. 32. Zween Striche, zwey Creuze, oder ein einfaches Creuz durch die Ziffer, oder darben, erhöhen das Intervall um einen ganzen Ton:



Die Andeutung durch zwey Creuze ist die seltenste und undeutlichste.

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

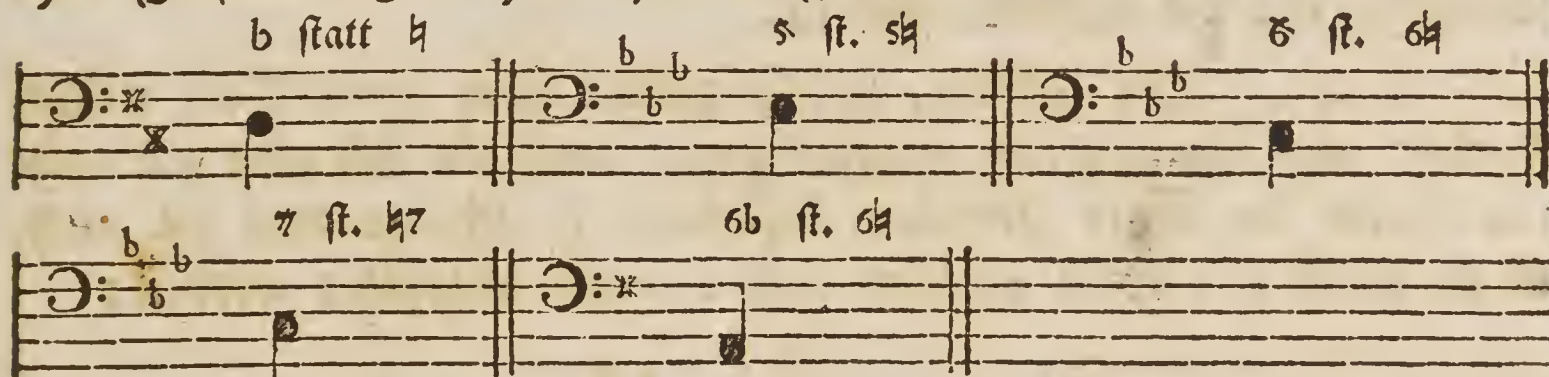
3. E.



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

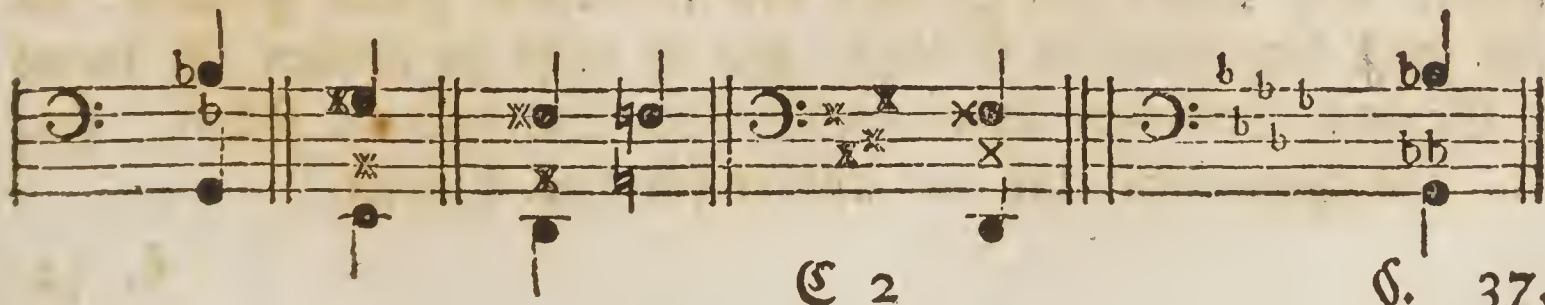
§. 34. Die Zeichen, $\flat\flat$ und $\flat x$, welche nach einer doppelten Versetzung die einfache wieder herstellen, sind zwar bey der Bezifferung nicht so gewöhnlich als es die genaue Schreibart erfordert. Weil sie aber doch vorkommen können, so wollen wir sie mit anmerken, damit man nicht davor erschrecke.

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



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

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



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

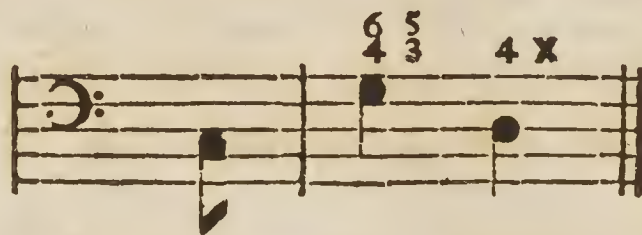
§. 38. Wenn diese Zeichen aufgehoben werden sollen, so muß man es andeuten, sonst gelten sie fort.

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



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

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



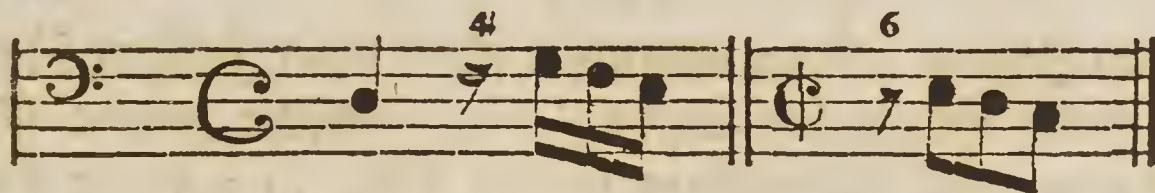
§. 41. Es ist nicht gut, die Ziffern unter die Noten zu setzen, weil dahin die Zeichen des forte und piano gehören: es sey denn bey gewissen Stellen, wo es nicht zu ändern ist, wenn z. E. zwei Stimmen in einem System übereinander stehen, eine für das Violoncell und die andere für das Clavier.

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

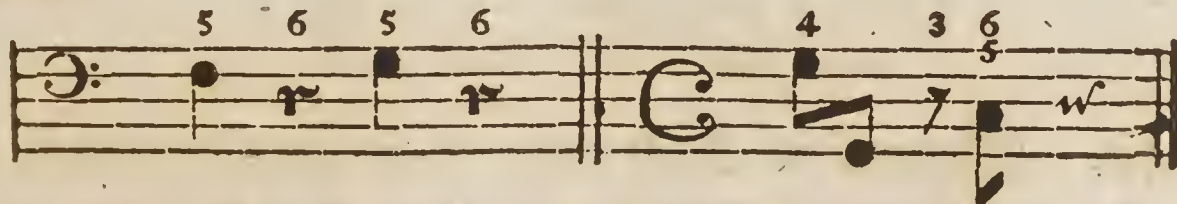


§. 43. Die Ziffern, die über einem Puncte stehen, wodurch die Noten verlängert werden, schlägt man bey dem Eintritt des Puncts an; sie beziehen sich auf die vorhergehende Note.

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

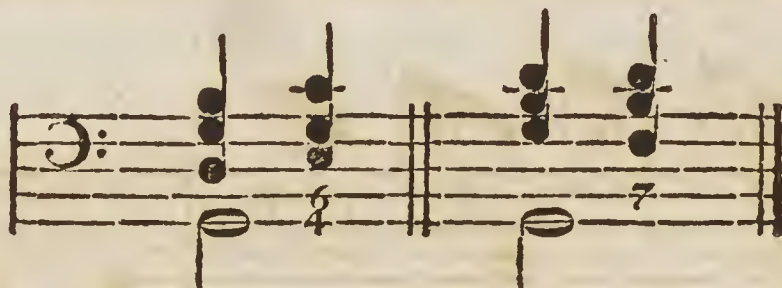


§. 45. Die Ziffern über langen Pausen werden zwar auch zur Pause angeschlagen, sie beziehen sich aber auf die vorhergehende Note:

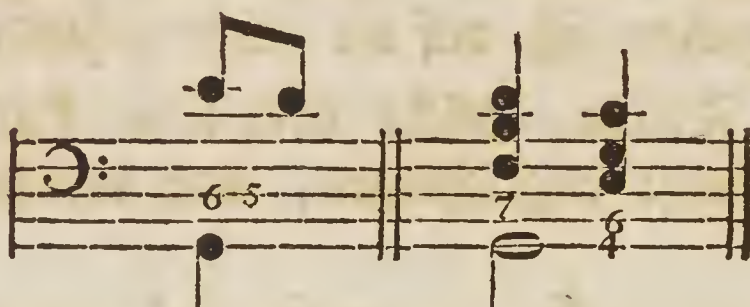


Das geübte Ohr kann gar bald das Beziehen, wovon in diesem und vorhergehenden § die Rede ist, aus dem Zusammenhange entdecken.

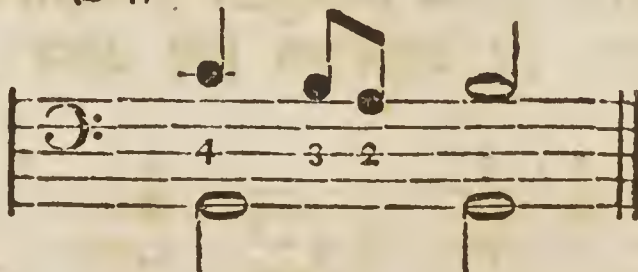
§. 46. Man theilt die Ziffern, welche nachgeschlagen werden, folgender Gestalt in die Geltung der Baßnote ein. Wenn diese letztere zween gleiche Theile, und eine Ziffer, oder mehrere über einander seitwärts bey sich hat, so werden die Ziffern, die zur Seite stehen, zum zweyten Theil der Baßnote angeschlagen:



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

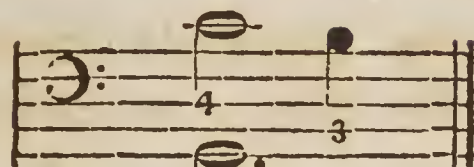


Sind drey Ziffern neben einander über einer solchen Note, so kommt die erste Hälfte der ersten Ziffer, welche gerade über der Note steht, zu, und die andere Hälfte fällt in gleicher Theilung auf die zweo letztern Ziffern:

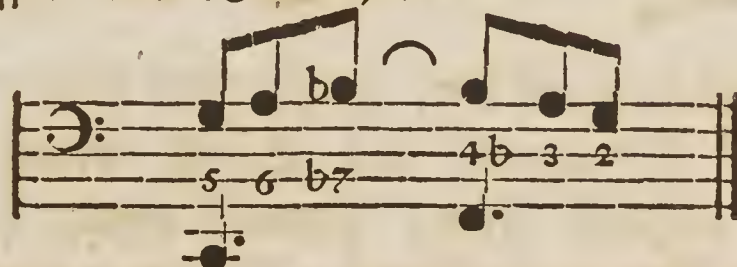


§. 47. Wenn eine Note von drey gleichen, oder, welches einerley ist, von zween ungleichen Theilen, zweo Ziffern neben einander über sich hat: so fällt der erste grosse Theil, oder zween Dritttheile auf die erste Ziffer, und der kleine Theil, oder ein Dritttheil auf die letzte Ziffer:

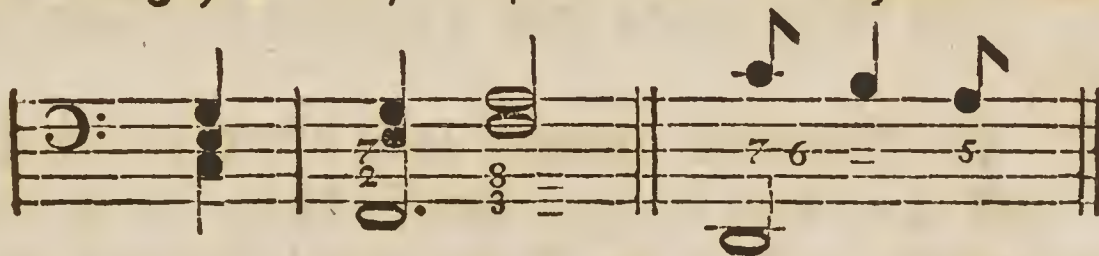
S. C.



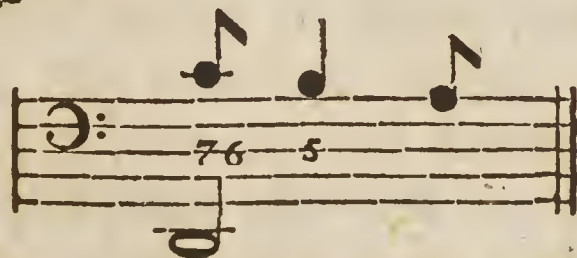
Bei einer Note von dieser Art mit dreien Ziffern neben einander, fällt auf jede Ziffer ein Dritttheil:



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



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



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

§. 49.

§. 49. Bey folgenden Exempeln werden die Ziffern zu zween gleichen Theilen in die Noten eingetheilt:



§. 50. Weil also auf den Stand der Ziffern viel ankommt: so muß sowohl der Componist als Copist bey dem Schreiben auf genugsamen Platz bedacht seyn, zumahl wenn viele Bogen und andre Zeichen des Vortrags über die Noten gesetzt werden, damit die Ziffern da stehen können, wo sie sollen.

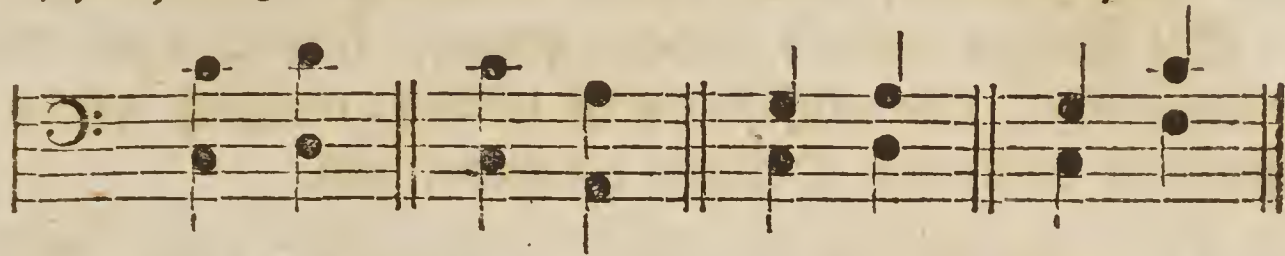
§. 51. Alle Intervallen sind entweder consonirend oder dissonirend.

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

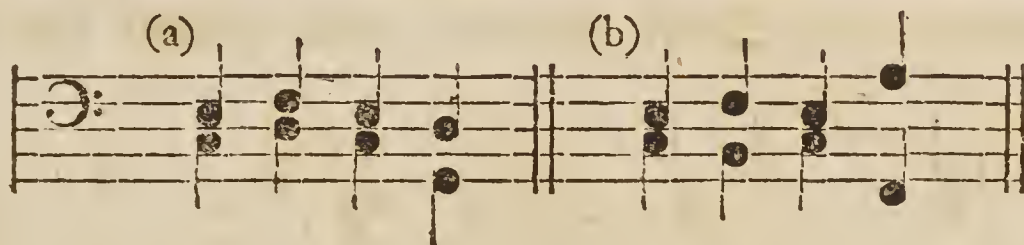
§. 53. Mit der kleinen und grossen Terz, mit der reinen Quinte, mit der kleinen und grossen Sexte und mit der reinen Octave kann man so verfahren; folglich sind diese Intervallen consonirend.

§. 54. Wir merken beyläufig mit an, daß die Octave und Quinte vollkommene Consonanzen heißen, weil sie (1) keine Veränderung als Consonanzen mit sich vornehmen lassen, sondern sogleich dissoniren, sobald sie grösser oder kleiner gemacht werden; (2) weil ein einziger Anschlag von ihnen das Ohr so vergnügt, daß man niemals mit zween fortschreiten darf. Es entspringt daher die bekannte und erste Hauptregel der Harmonie: Man muß niemals mit zweo Octaven oder reinen Quinten hinter einander in zweo Stimmen in gleicher Bewegung

gung weder fortschreiten noch springen. Dieß Bergehen heißt schlechtweg Quinten und Octaven machen:



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



§. 55. Man weiß ohne mein Erinnern, daß man die verbotenen Octaven nicht da suchen muß, wo der Componist aus guten Ursachen zuweilen die Stimmen, wie es heißt, im Unifono gehen läßt. In der Verbindung der Accorde sind sie anzutreffen.

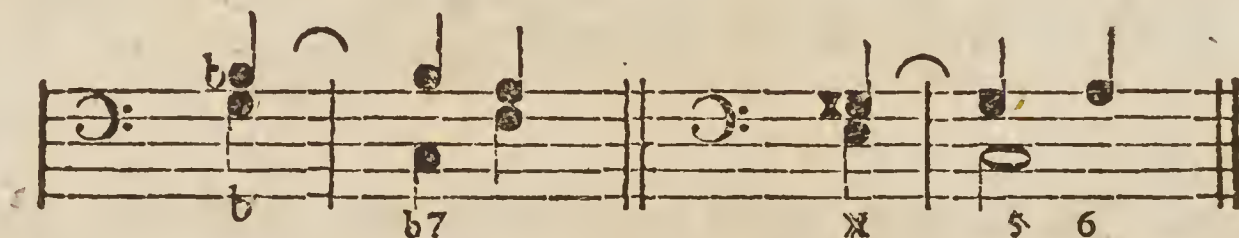
§. 56. Die Terz und Sexte heißen unvollkommene Consonanzen, weil sie groß und klein gemacht werden können, und doch gut klingen; das Ohr kann auch viele Terzen und Sexten hinter einander vertragen.

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

§. 58. Die wesentlichen Eigenschaften der Dissonanzen liegen schon in der Benennung. Vermöge dieser Benennung machen sie einen Uebellaut. Hieraus folgt, daß man sie mit gewissen Umständen gebrauchen muß. Ihre natürliche Härte muß, so viel möglich, gemindert werden. Dieses geschiehet, wenn man

sie vorbereitet und auflöset, d. i. wenn sie vorher als Consonanzen schon da sind, und nachher wieder zu Consonanzen werden. Sie klingen einfach widrig genug, folglich darf man sie nicht verdoppeln; ihre Auflösung ist nöthig, folglich würde diese Verdoppelung verbotene Octaven hervorbringen.

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



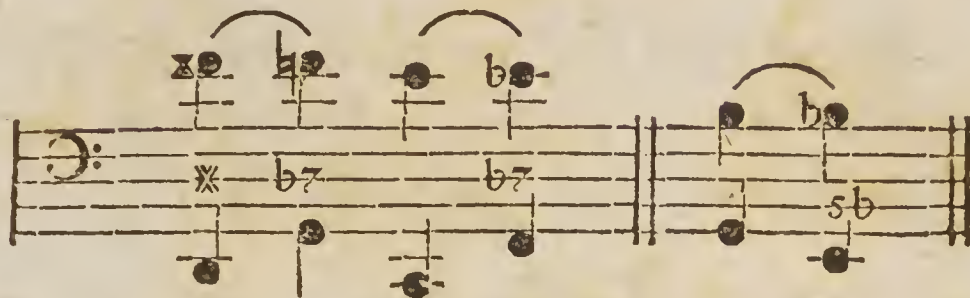
§. 60. Die Auflösung ist bey den Dissonanzen ganz und gar nothwendig, aber die Vorbereitung nicht allezeit. Wir werden weiter unten von ein paar Fällen handeln, wo ebenfalls die Auflösung wegbleiben kann.

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

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

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

3. E.

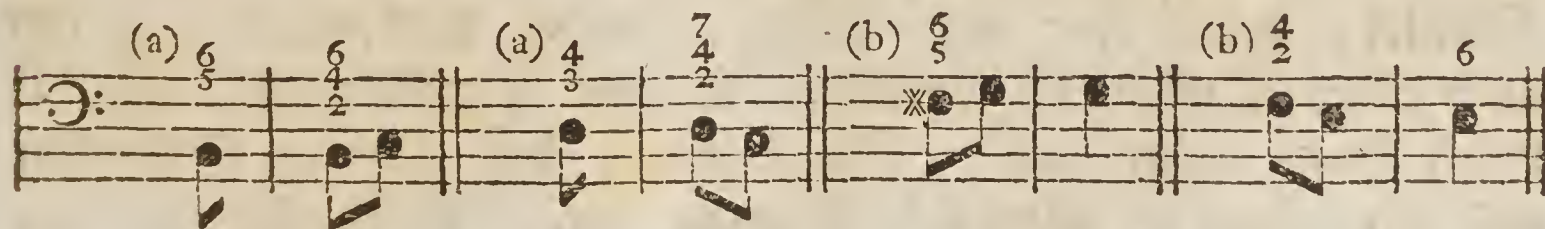


§. 64. Die Dissonanzen werden oft wieder zu Dissonanzen bey der Auflösung (a), auch ohne Auflösung, durch Vermittelung des Basses (b), zu letzt aber muß doch die Hauptauflösung in eine Consonanz geschehen :



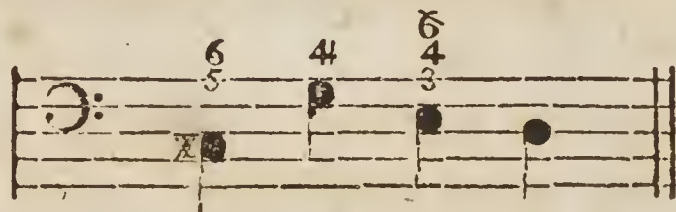
Dieses Verfahren nennt man eine Aufhaltung (retardatio) der Auflösung.

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

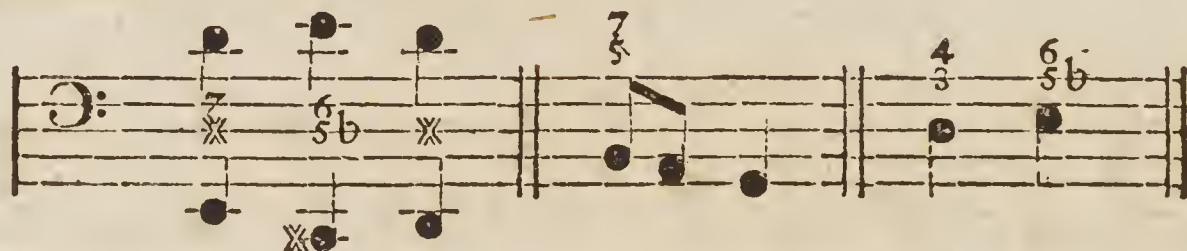


Beide Fälle nennt man eine Vorausnahme (anticipatio) der Auflösung.

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



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



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

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

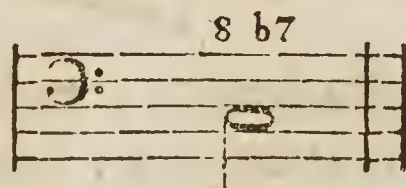
§. 69. Einzelne Durchgehende Noten werden nicht angedeutet; wenn aber viele hinter einander vorkommen, so setzt man einen Queerstrich darüber, welcher so weit reicht, als die rechte Hand ruhen soll. Sie kommen bey allerley Zeitmaasse und Tactarten in allerhand Figuren vor. Bisweilen geht die Hälfte von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



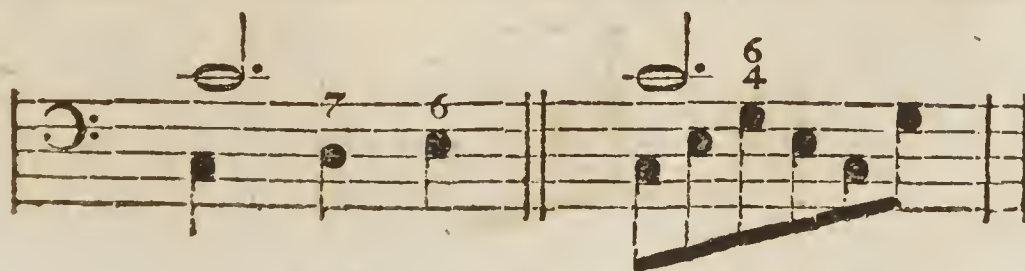
§. 70. Bey einer langen Dauer durchgehender Noten kann das zuletzt da gewesene Accompagnement wiederholt werden:



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



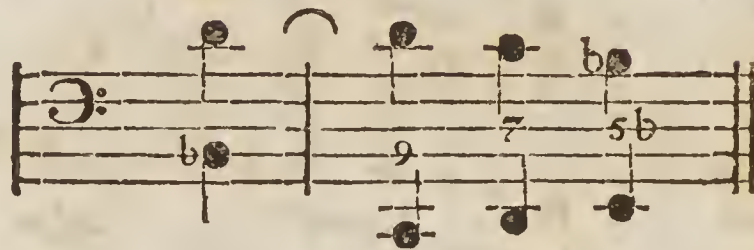
(2) Wenn bey der Bewegung des Basses die Ziffern liegen bleiben:



D 3

(3) Wenn

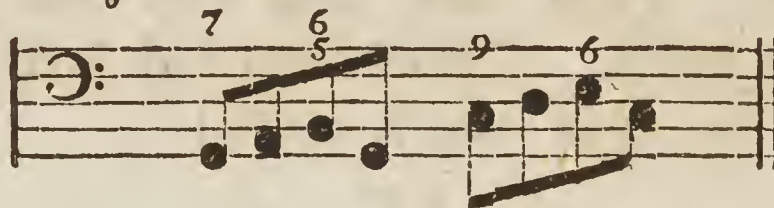
(3) Wenn sich beyde bewegen :



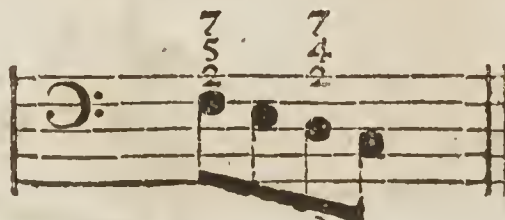
§. 72. Bey geschwinden Trommelbässen, woran man sich steif spielen kann, läßt man auch zuweilen in der linken Hand Noten durchgehen. Das mehrere hiervon kann man im ersten Theile meines Versuchs, in der Einleitung, in einer Note nachsehen.

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

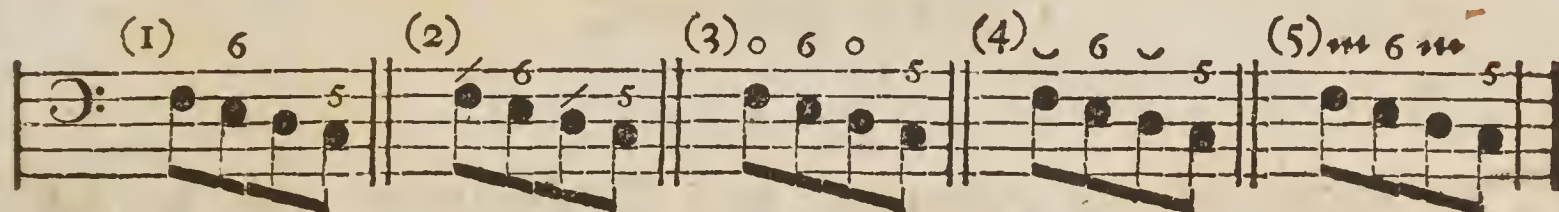
§. 74. Wenn alsdenn das gehörige Accompagnement bloß auf die dem innerlichen Werthe nach lange Noten fällt: so ist der Durchgang regulär (transitus regularis). Unter Noten von gleicher Geltung ist die erste, dritte u. s. w. dem innerlichen Werthe nach (virtualiter) lang; und die zweyte, vierte u. s.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



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



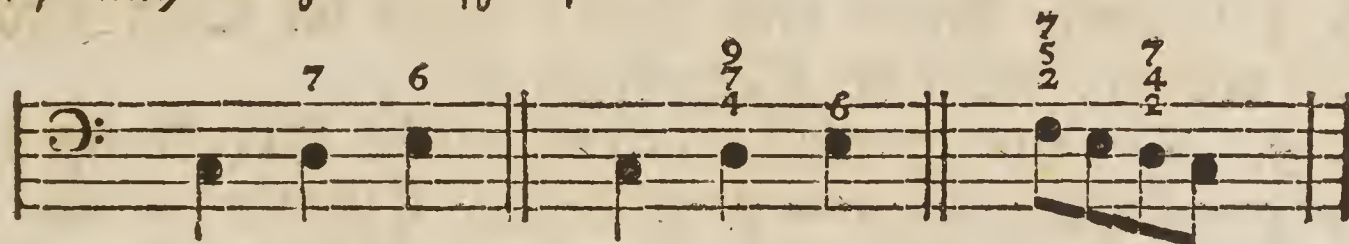
§. 76. Wenn man die anschlagende Note nicht beziffern will, so setzt man entweder die Ziffern über die nachschlagende Noten allein, oder bezeichnet die anschlagenden Noten noch oben ein entweder mit einem Seitenstrich, einer Null, einer halben Null, oder einem m, welches, wenn es nöthig ist, verlängert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



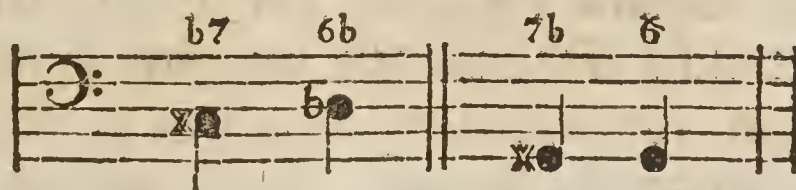
Das Zeichen mit dem schrägen Strich bey Numer (2) ist das beste.

§. 77. Dieser irreguläre Durchgang bestehet aus solchen Vorausnahmen der Auflösung, davon wir einige im §. 65. bey (a) gesehen haben.

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



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



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

Zweytes



Zwenthes Capitel.

Vom harmonischen Dreyklange.

Erster Abschnitt.

§. 1.

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

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

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

§. 4. Dieser Accord heist hart, wenn die Terz groß ist; und weich, wenn die Terz klein ist.

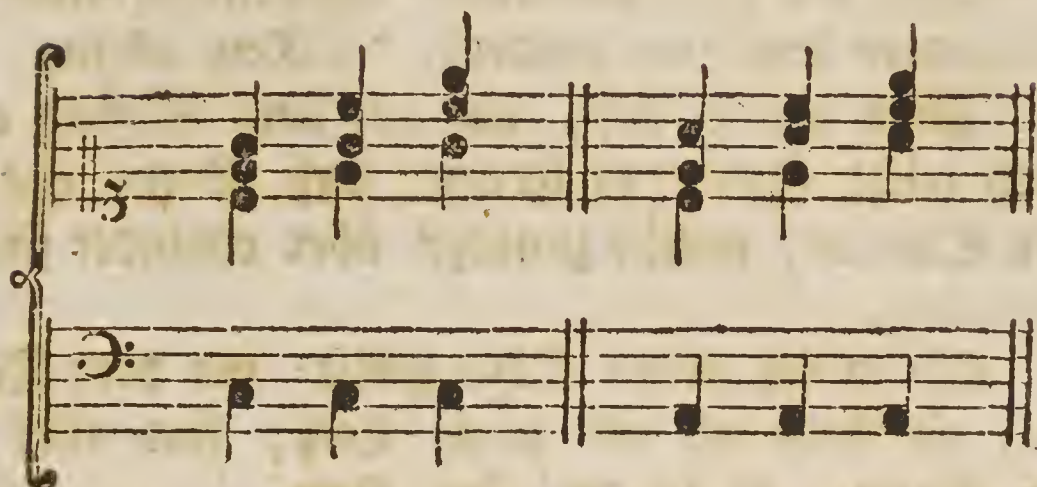
§. 5. Der uneigentliche harmonische Dreyklang hat entweder eine falsche oder eine vergrößerte Quinte bey sich.

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

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

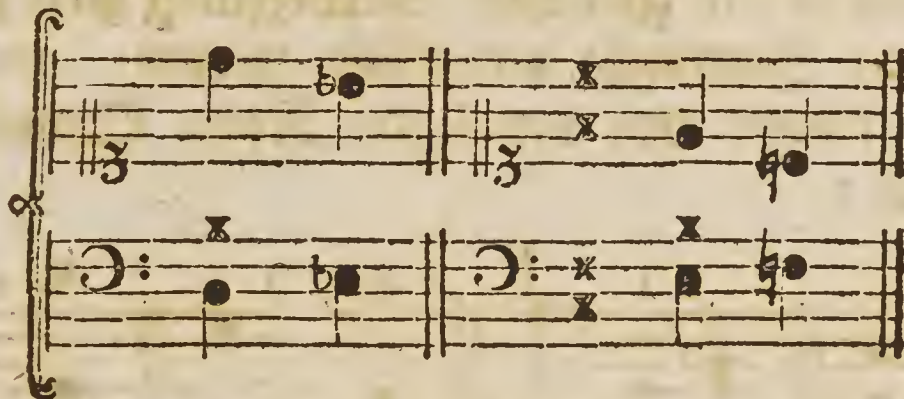
§. 8. Der eigentliche Accord kann, wie alle vierstimmige Sätze, in dreyen Lagen verändert werden; einmal kann die Quinte, einmal die Octave und einmal die Terz in der Oberstimme seyn:

3. E.



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

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



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

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

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

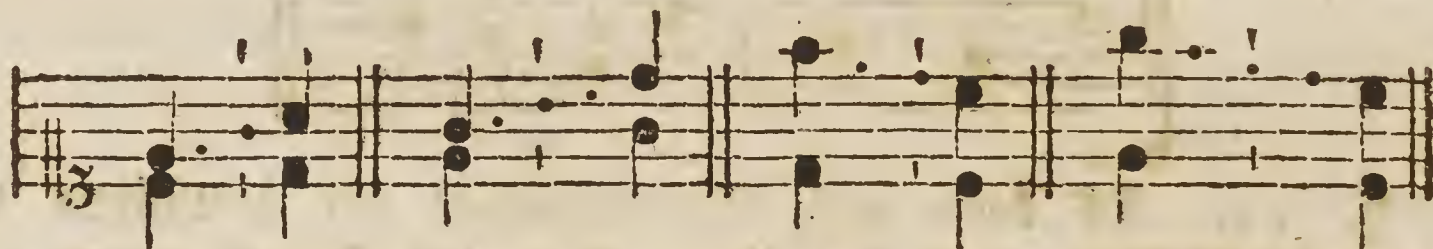
§. 14. Bey der zweystimmigen Begleitung nimmt man, wenn es kein andrer Umstand hindert, die Terz allein.

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

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

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

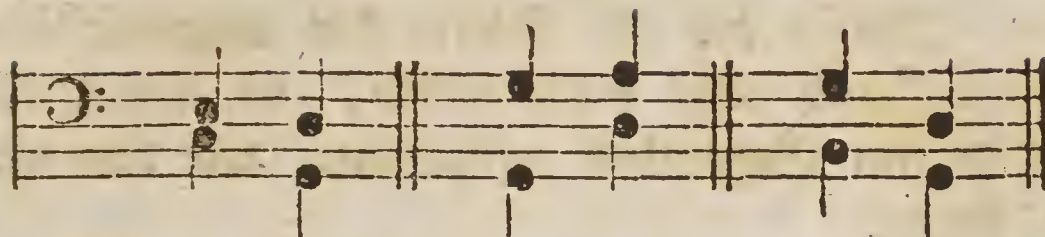
§. 18. Verdeckte Quinten und Octaven erkennt man, wenn bey zween in der gleichen Bewegung springenden Stimmen die ledigen Intervalle ausgefüllt werden, und bey dieser Ausfüllung in einigen von den letzten Noten Quinten und Octaven vorkommen:



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

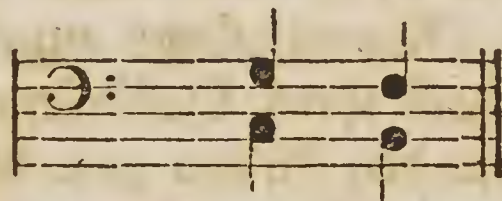
§. 20. Folgende verdeckte Quinten können auch in den äußersten Stimmen angehen:

3. E.

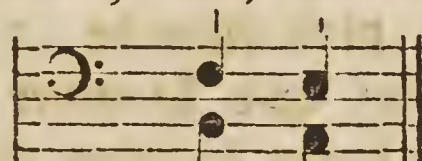


§. 21. Zwei offenbare Quinten von verschiedener Art können auf einander folgen.

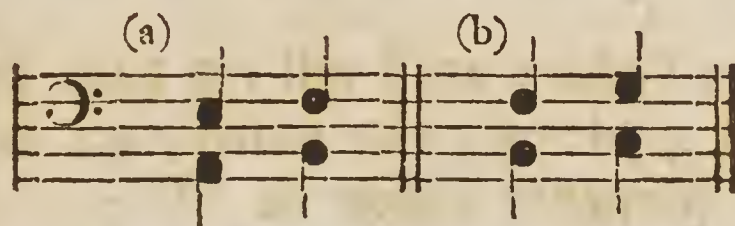
§. 22. Im Heruntergehen kann in allen Stimmen auf eine reine Quinte eine falsche folgen:



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



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



Beide Arten gehören in die Mittelstimmen.

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

§. 25. Tiefer als die Hälfte der ungestrichenen Octave, darf die rechte Hand nicht wohl gehen; es wären dann dergleichen Umstände im Gegentheil vorhanden, wie wir im vorigen § angeführet haben.

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

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

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

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

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

§. 31. Sowohl hier, als bey allen übrigen Aufgaben, muß man die Scholaren fleißig nach den Intervallen fragen, damit sie bey der mechanischen Fertigkeit im Treffen auch im Stande bleiben, solche ohne langes Besinnen gleich herzusagen.

Ich habe diese Anmerkung aus der Erfahrung nöthig befunden, weil viele durch eine lange Uebung und ihr gutes Ohr die meisten Accorde und Ziffern treffen, ja ganze Stücke begleiten, ohne daß sie dafür können; die Intervallen sind ihnen so wenig bekannt als die Regeln. So nützlich und nöthig ein gutes Ohr ist: so verführerisch und schädlich kann es seyn, wenn man sich lediglich darauf verläßt, und den Kopf nicht dran strängen will.

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

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



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



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

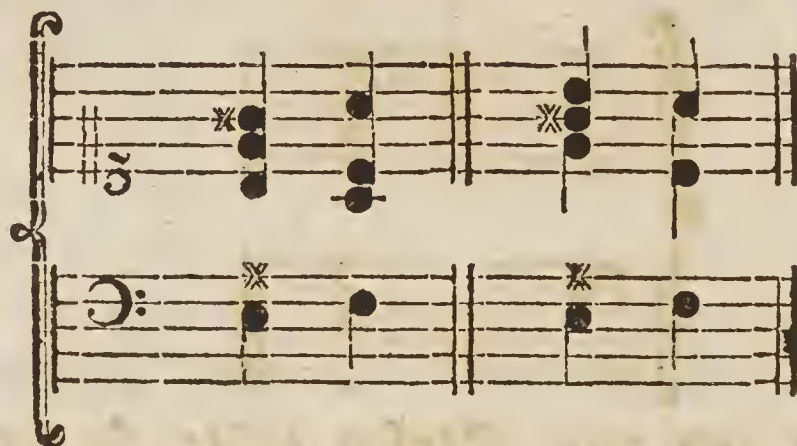
E 3

3. E.

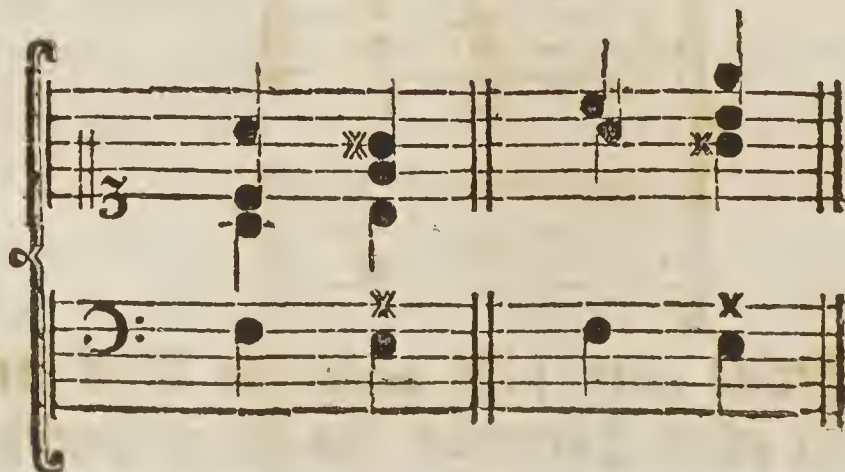
3. E.



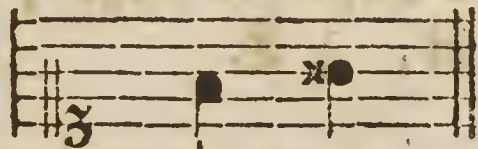
§. 35. Steigt der Baß, mit zweoen grossen Terzen über sich, um einen halben Ton eine Stufe höher: so geht man entweder mit der Quinte und Terz von einander in die Octav, oder zusammen in den Einklang; folglich nimmt man zur letzten Note die Terz doppelt, und die Octave bleibt weg:



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



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



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

§. 37. Wenn beyde Hände einander zu nahe kommen, oder die rechte Hand zu tief herunter ist: so kann man über eben derselben Note, wenn sie nicht zu geschwind ist, den Accord in einer höhern Lage noch einmal wiederholen; hat man aber die Zeit nicht hierzu, so nimmt man in der Höhe noch eine Stimme mehr, und verläßt in der Folge die unterste. Dieses Hülfsmittel braucht man (1) nur aus Noth, weil ich glaube, daß man ausserdem bey vier regulären Stimmen bleiben und nicht leicht darüber gehen muß; (2) bey Consonanzen, weil die Dissonanzen das Accompanement mehr einschränken.

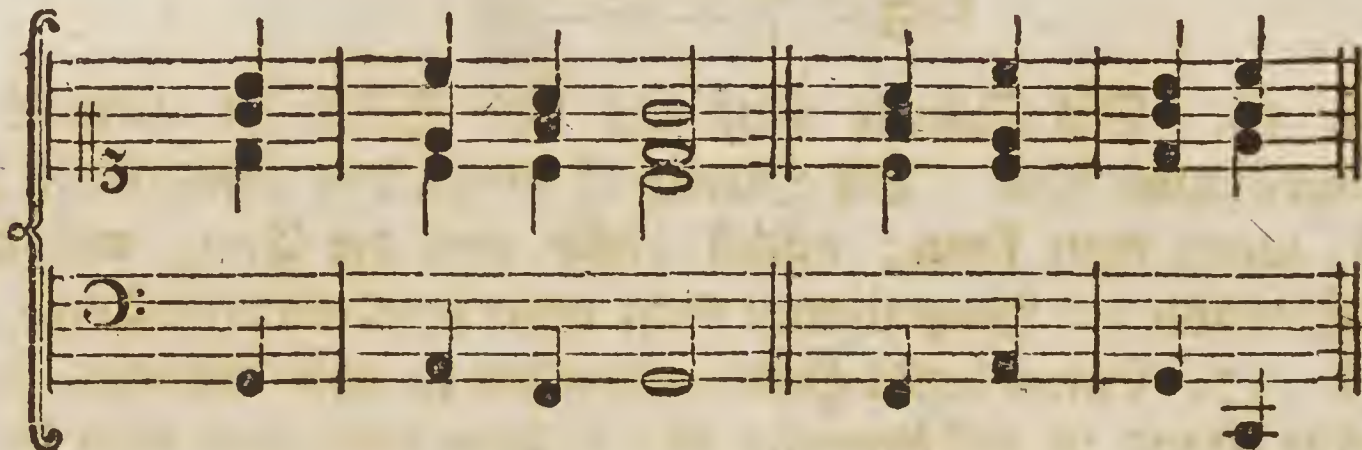
Zweyter Abschnitt.

§. 1.

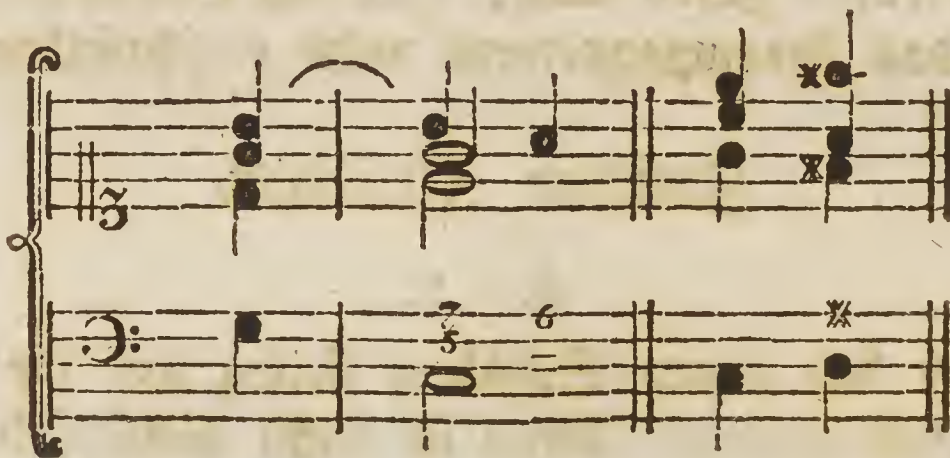
Man bringe bey seinen Schülern fleißig auf die Gegenbewegung auch alsdenn, wenn sie nicht höchstnöthig ist. In den Uebungsbeispielen bringe man zu dem Ende alle mögliche verführerische Gänge vor, um ihnen die Fehler, so dabey vorgehen können, deutlich zu zeigen. Hier thut das Aussetzen des Generalbasses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

§. 2.

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



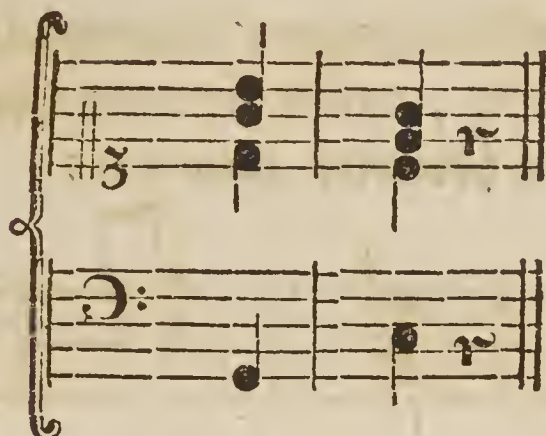
§. 3. Wir sehen aus diesen Exempeln, daß es gut thut, wenn die Oberstimme in gleicher Bewegung mit dem Basse in Terzen fortgeht. Die grossen Terzen besonders mögen gerne in die Höhe gehen, wenn es durch eine vorbereitete Dissonanz, oder durch die Gefahr einer widrigen Verdoppelung nicht gehindert wird,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



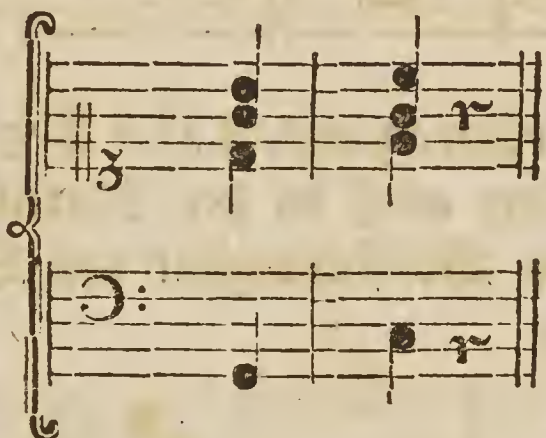
§. 4. Daher muß man bey folgendem Exempel, wenn man nun schon einmal die grosse Terz oben hat, nicht mit ihr durch die Gegenbewegung in die Quinte herunter fallen:

z. E.

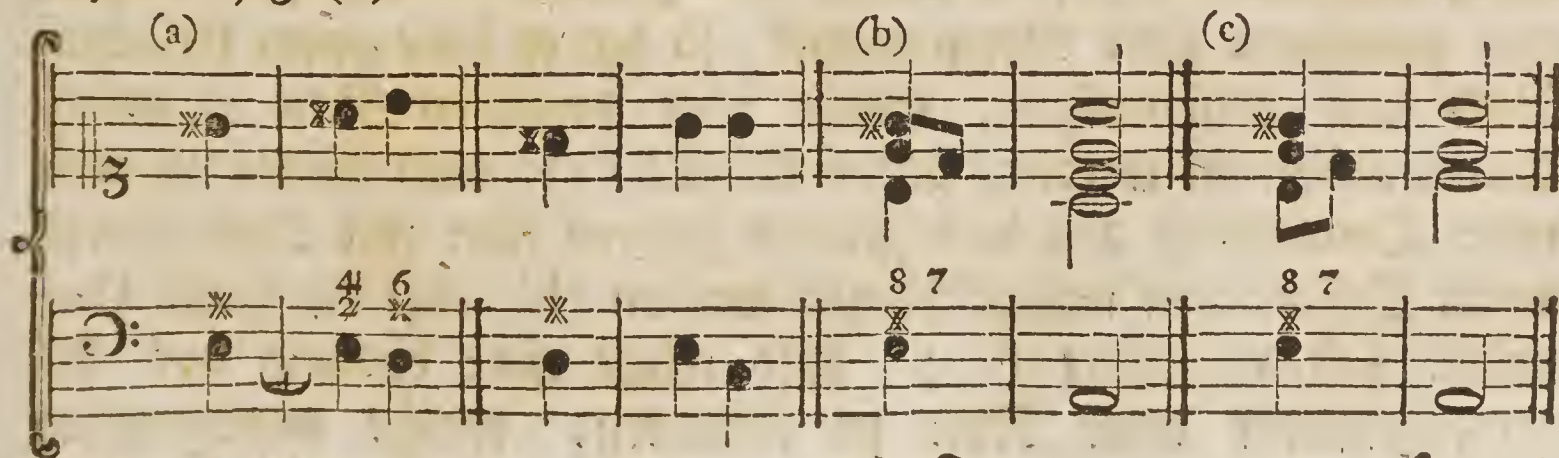
3. E.



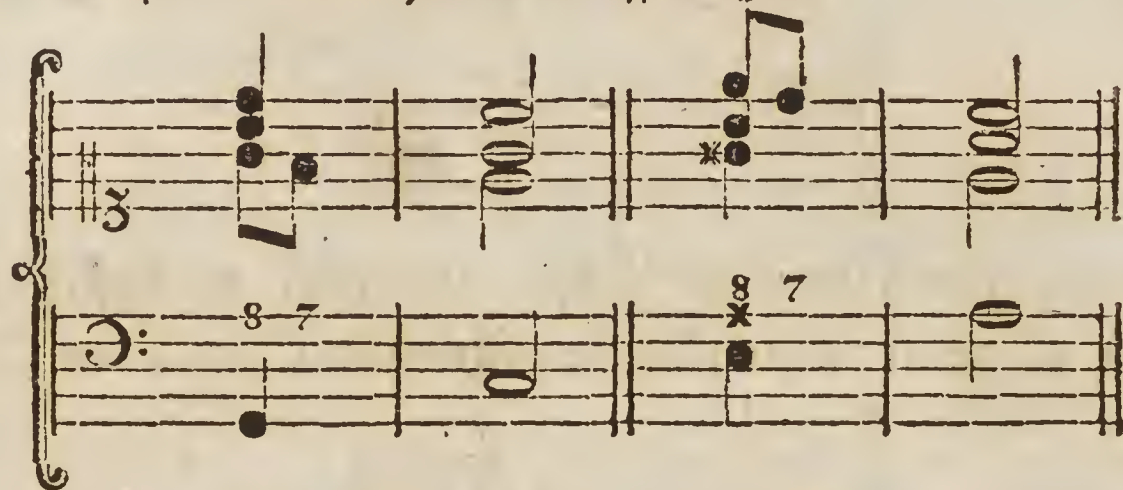
sondern lieber ein kleineres Uebel, nemlich verdeckte Octaven, wählen, als obige unnatürliche Fortschreitung bey einer Cadenz:



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



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



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



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

scheinet (d). In allen diesen vier Fällen nimmt man den ganzen Accord.

(a) 9 8 4 3 (b) 8 b 7 (c) 8 7 5 b (d) 6 6 3 3

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

The second staff continues the melody in the treble clef. It begins with a quarter rest, followed by an eighth note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3'. This is followed by a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3'. The staff concludes with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4.

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

3. C.

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

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

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

D r i t t e s C a p i t e l.

Vom Sextenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Der Sextenaccord, welcher bloß die grosse und kleine Sexte angehet, bestehet aus lauter Consonanzen, nämlich der Sexte, Terz und Octave.

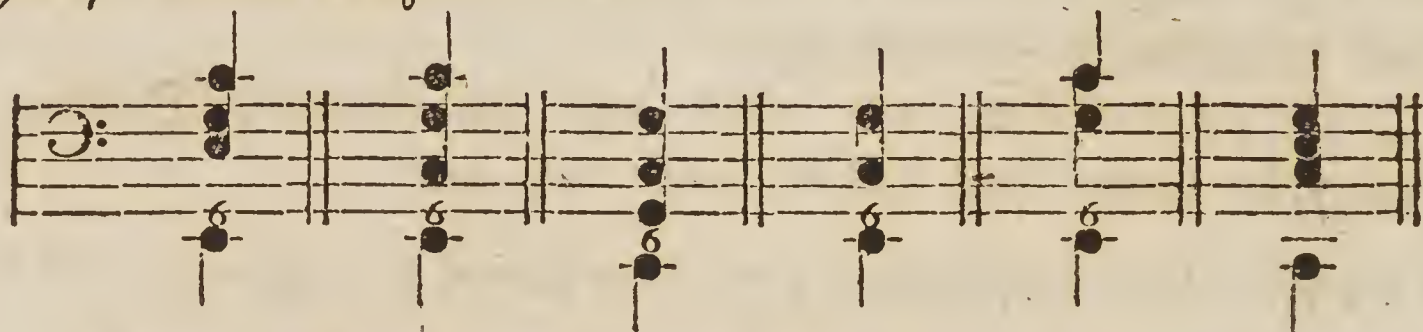
§. 2. Die gewöhnlichste Bezeichnung dieses Accordes ist eine 6 allein; ausserdem findet man zuweilen die übrigen Intervallen aus gewissen Ursachen mit angedeutet.

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

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

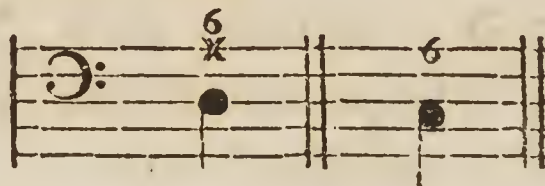
§. 5. Man nimmt den Sextenaccord mit der Octave am seltensten, etwa bey einzelnen Grundnoten mit der 6, und aus Noth, wenn es die Dissonanzen fodern u. s. w. Man verdoppelt lieber die Terz oder Sexte und läßt die Octave weg.

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

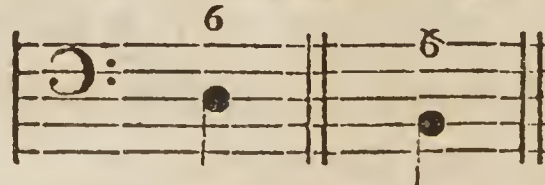


Hingegen entgeht man dadurch vielen Fehlern, und der gute Gesang wird erhalten, wie wir weiter sehen werden.

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

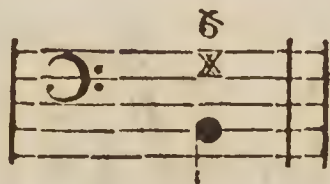


(2) Weder die natürlich noch zufällig grosse Sexte wird verdoppelt, wenn sie die kleine Terz bey sich hat.

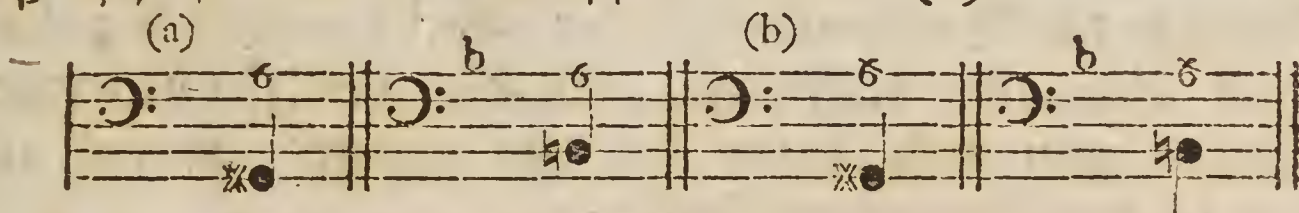


(3) Wenn aber die zufällig grosse Sexte eine zufällig grosse Terz bey sich hat, so läßt sich beydes verdoppeln; in diesem einzigen Falle wird eine Terz von dieser Art verdoppelt:

3. C.

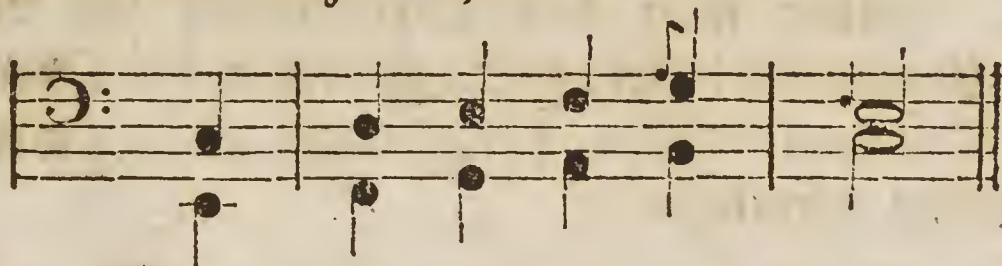


(4) Ein zufällig erhöhendes Versetzungszeichen vor einer Grundnote mit dem Sextenaccord wird nicht verdoppelt (a): wenn aber über solchen Noten die Sexte zufällig groß ist, so kann es verdoppelt werden (b):



§. 8. Das dreystimmige Sextenaccompagnement besteht aus der blossen Terz und Sexte.

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



§. 10. Wenn bey gehenden, oder in Terzen springenden Grundnoten viele Sexten hinter einander vorkommen, so braucht man die Verdoppelung wechselsweise, um keine Octaven zu machen:





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

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

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

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



§. 14. Wenn auf die 6 gleich darauf eine 5 folgt, so geht man in derselben Stimme mit der Sexte in die Quinte, und läßt die übrigen Stimmen liegen. Diese Aufgabe kommt zuweilen

zuweilen oft hinter einander vor. Man kann alle drey Arten des Sextenaccompagnements brauchen, wenn nur die oben angeführten Regeln wegen der Verdoppelung auch hier in acht genommen werden. Wenn diese folgenden Exempel in die übrigen Lagen übersezt werden: so kommt die Verdoppelung mit dem Einklange mit vor. Bey einem paar Exempeln mit der doppelten Terz finden wir, daß die eine Terz zuweilen die Quinte ergreift, indem die Sexte liegen bleibt; man vermeidet dadurch Sprünge, und kann sich in der Lage erhalten, welches ohne diese Hülfe nicht wohl möglich ist, wenn diese Aufgabe nur einmal vorkommt:

The image shows three staves of musical notation. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation consists of sixteenth-note patterns and chords. Some notes are marked with a 'w' above them, indicating whole notes. The staves are labeled with '65' at the bottom, indicating the sixth and fifth notes of the chord.

§. 15. Wenn über einer Note 56 steht: so schlägt man bey dem Eintritt der Note den eigentlichen Accord an, und geht mit der Quinte in die Sexte. Die übrigen Stimmen bleiben
 Bachs Versuch. 2. Theil. G liegen;

liegen; kommt dieser Satz aber oft hinter einander vor: so ist das dreystimmige Accompannement mit der Terz allein das leichteste, und bey geschwinden Noten in Stücken, welche ohnedem eine starke Begleitung nicht nöthig haben, das vorzüglichste.

§. 16. Soll in diesem Falle die Begleitung vierstimmig seyn: so hilft man sich gar leicht, um keine Fehler zu machen, durch die Verdoppelung, weil die ganze Aufgabe aus Consonanzen besteht. Die Exempel, wo beyde Arten der Verdoppelung abwechseln, sind die besten. Von dieser regelmäßigen Verdoppelung muß man die dissonirenden falschen Quinten, die sich mit einmischen können, ausschliessen (a); hiernächst vermeidet man den Sprung in die übermäßige Quarte (b). Das springende Accompannement mit, und ohne Verdoppelung bey (c) ist nicht unrecht, aber nicht allezeit schöne. Bey (d) sehen wir ein Exempel im getheilten Accompannement.

56 56 56 56 56 56 56

56 56 56 56 56 56 56

56 56 56 56 56 56 56

(a) X

56 56 56 56 56 56 56

unrecht recht

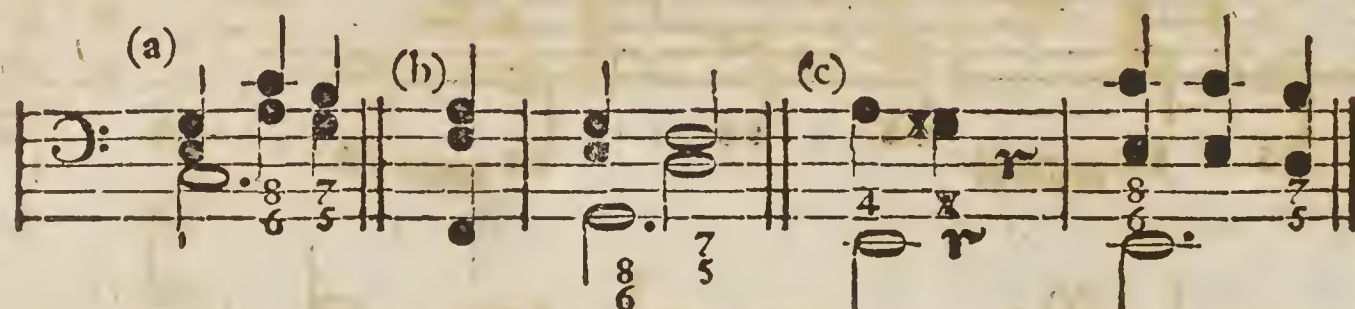


Die falsche Quinte scheint zwar wider ihre Art bey (a) (b) (c) (d) im Durchgange in die Höhe zu gehen: allein wenn man den Satz genau betrachtet, so sieht man die Auflösung deutlich:

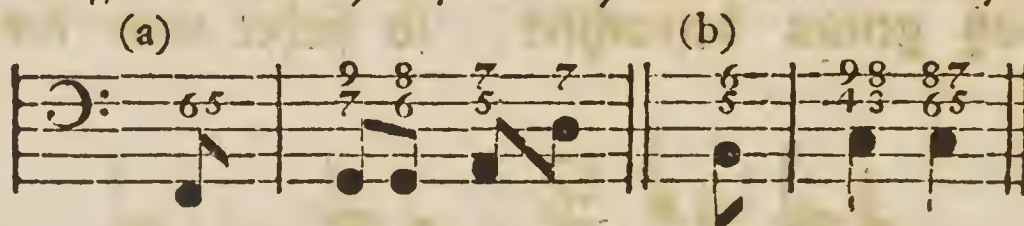


§. 17. In der galanten Schreibart kommt zuweilen $\frac{5}{6}$ vor. Dieses ist ein dreystimmiger Satz, und muß von derselben Signatur, welche vier Stimmen erfordert, sehr wohl unterschieden werden. Hier wäre es gut, ein Unterscheidungszeichen zu bestimmen, weil die Fälle, wo diese Bezifferung vorkommt, oft zweydeutig sind. Diese $\frac{5}{6}$ trifft man über Grundnoten an, wo zuweilen die Terz (a), zuweilen die Quarte (b), zuweilen gar keine Ziffer weiter, ohne grosse Härte, zur vierten Stimme genommen

werden könnte, wenn man nicht bey dreyen Stimmen bleiben müßte (c).



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



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

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



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



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

3. E.



Zweyter Abschnitt.

§. 1.

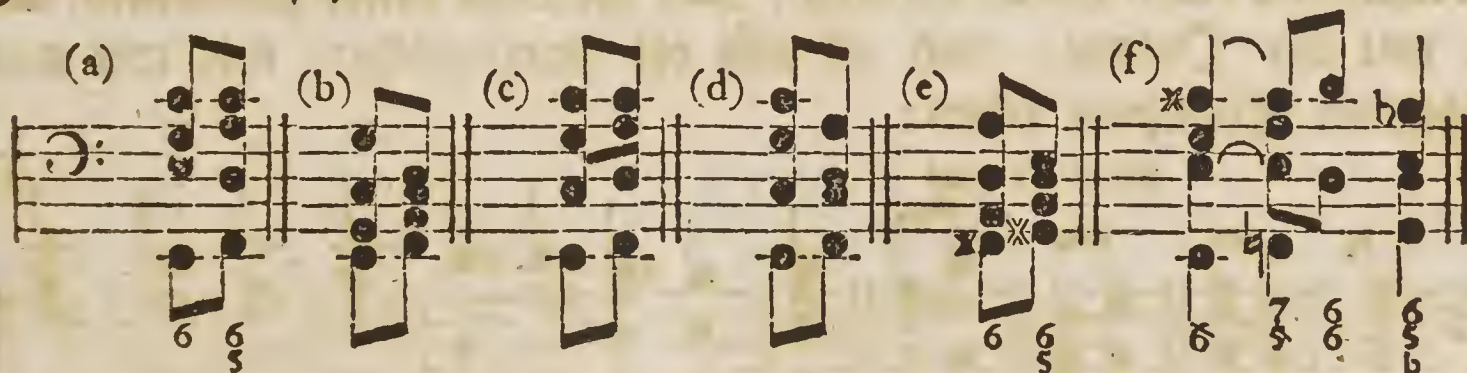
Man merke überhaupt, daß das Vorhersehen auf die Folge am allernothwendigsten bey solchen Aufgaben ist, wo mehr als eine Art der Begleitung vorkömmt. Man hat nicht allezeit die freye Wahl, weil man sich auf die folgenden Fälle geschickt machen muß.

§. 2. Bey den Cadenzen, zumahl wenn statt 4^5 , die kleine Sexte mit der zufällig grossen Terz gleich eintritt, nimmt man gerne die Octave zur Sexte (a); ingleichen ist sie nothwendig, wenn die Vorbereitung (b), oder die Auflösung (c) einer folgenden Dissonanz dieses fordert. Beym letzten Exempel ist die Octave nöthig, um den unnöthigen Sprüngen aus dem Wege zu gehen. Auch hier kann man zur Vorsicht einen Telemannischen Bogen setzen (6).

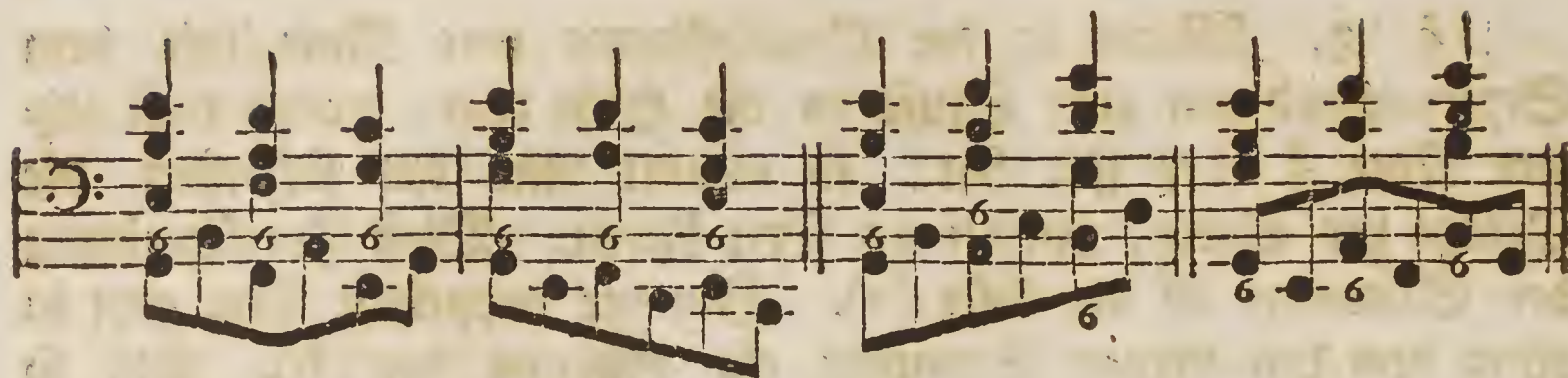


§. 3.

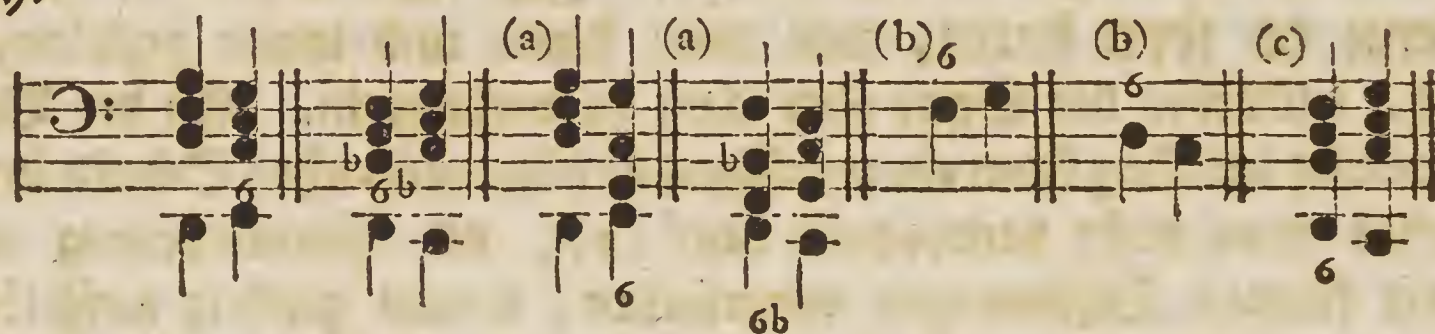
§. 3. Wenn in der Grundstimme eine Note mit dem Sextenaccord um eine Stufe in die Höhe tritt, woben diese letztere Note $\frac{2}{3}$ über sich hat: so nimmt man am sichersten die Octave zur Sexte, wenn es seyn kann. Diese Fortschreitung der Stimmen ist die beste (a). Bey der doppelten Terz geht in einer von den dreyen Stimmen ein Sprung vor (b). Mit so vielem Recht ein Componist zuweilen aus guten Ursachen in den Mittelstimmen Sprünge anbringt, mit eben so zureichendem Grunde vermeidet sie ein Accompanist so viel möglich. Die doppelte Sexte kann bey unserm Exempel leicht Anlaß zu Quinten geben (c); will man sie vermeiden, so muß man in zweyen Stimmen Sprünge vornehmen (d). Ich sage oben mit Fleiß: Wenn es seyn kann, weil man dann und wann gezwungen wird, entweder die Sexte oder Terz zu verdoppeln. An der Verdoppelung der Terz kann ein zufälliges Erhöhungszeichen Schuld seyn, welches man nicht verdoppeln darf (e); die Verdoppelung der Sexte können Dissonanzen verursachen, welche gehörig aufgelöst werden müssen, wie wir bey (f) an der Septime und übermäßigen Quinte sehen:



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

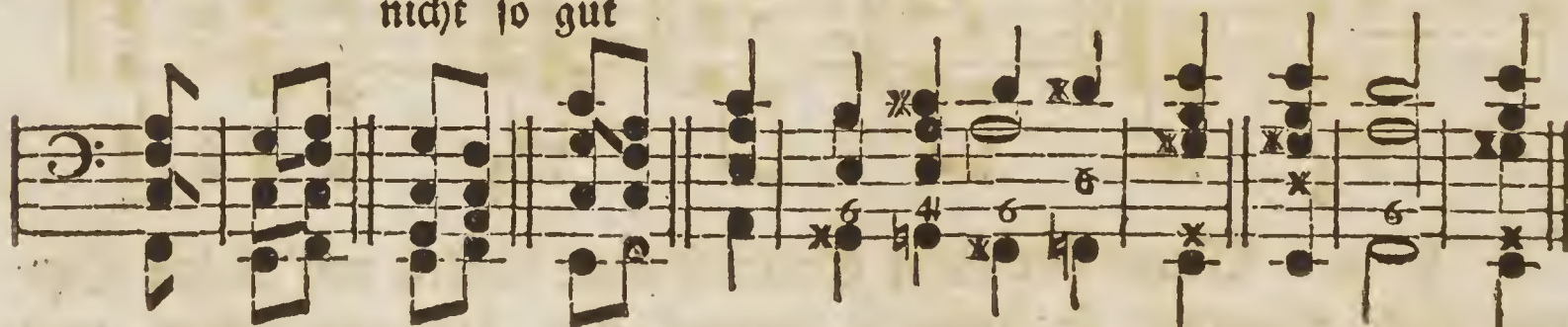


§. 5. Daß selbst die Gegenbewegung bey gewissen Lagen nicht allezeit hinlänglich sey, Quinten zu vermeiden, sehen wir aus folgenden Exempeln. Durch die Verdoppelung werden diese Fehler verbessert (a). Bey (b) thut die Gegenbewegung in allen Lagen ohne Verdoppelung gut, bloß die Lage bey (c) taugt nicht:



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

nicht so gut



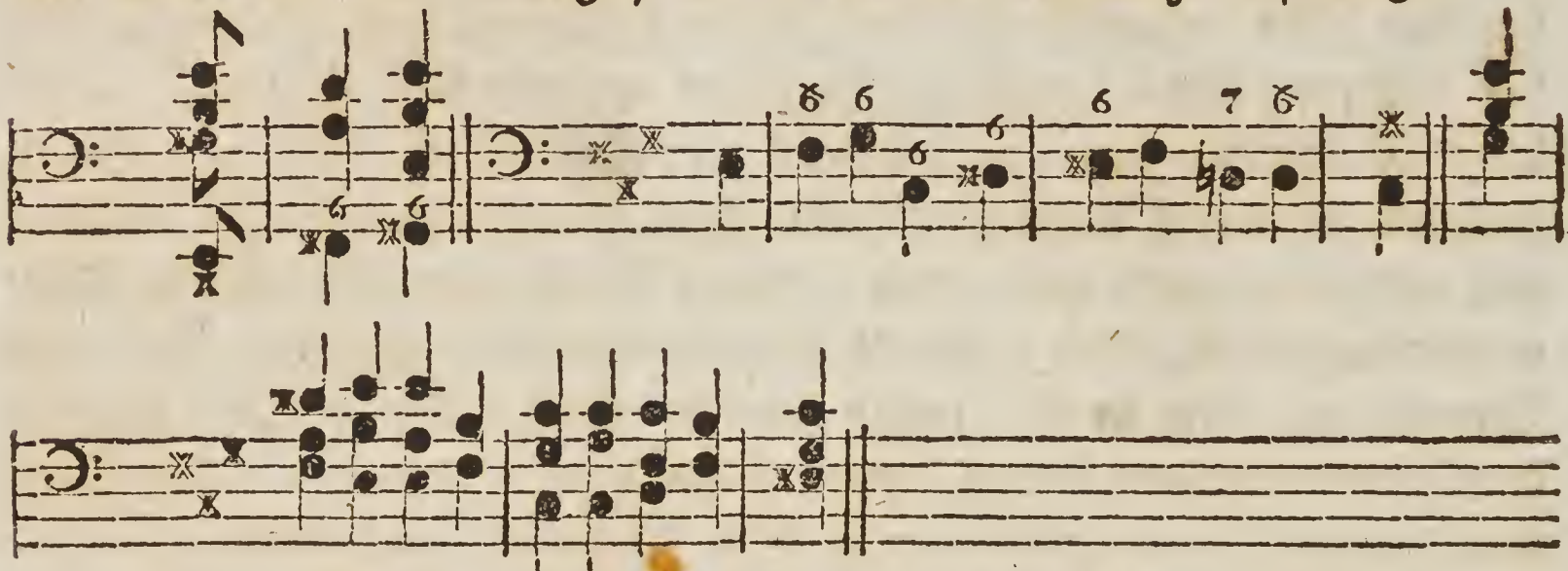
§. 7. Wenn man nicht gehörig auf die Folge siehet, und den Sextenaccord darnach einrichtet, so ist es noch ein Glück, wenn man den Fehlern kaum entgehen kann. Im erstern fol-

folgenden Exempel muß man bey der durchgehenden Note die Octave wieder ergreifen, damit die Septime vorherliege (a). Diese Art von Bässen sind überhaupt für die Accompagnisten bequem, sie erlauben so viel Zeit, daß man sich allenfalls vorher besinnen kann, was angeschlagen werden soll. Indessen wird diese Nothhülfe bey (a) niemals zur Schönheit werden. Beym zweyten Exempel muß die kleine Terz zur grossen Sexte verdoppelt werden, oder man muß, wenn die Octave zur Sexte schon angeschlagen ist, das getheilte Accompannement wählen, weil die Quarte da, wo sie ist, liegen bleiben muß (b); aus der Ursache muß man bey dem letzten Exempel entweder die Sexte beym Sextquartenaccord verdoppeln (x), oder über dem folgenden a bey der zwoten Hälfte dieser Note die Verdoppelung fahren lassen, und dafür die Octave ergreifen, damit die Septime vorbereitet sey: (c)

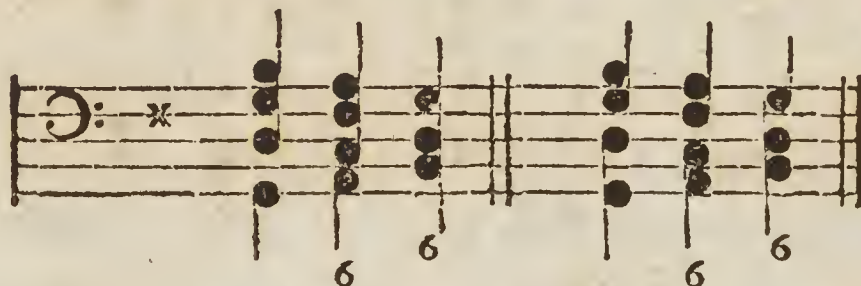


§. 8. Bey folgendem ersten Exempel, wo zwey Verdoppelungen hinter einander vorgenommen werden müssen, sehen wir die Nothwendigkeit mit den Arten der Verdoppelung abzuwechseln, Wachs Versuch. 2. Theil. H damit

damit keine Octaven vorgehen. Bey dem letztern Exempel nimmt diese Nothwendigkeit wegen mehrerer Verdoppelungen zu. Auf diese Art bleibt man in der Lage, und vermeidet unnütze Sprünge:



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



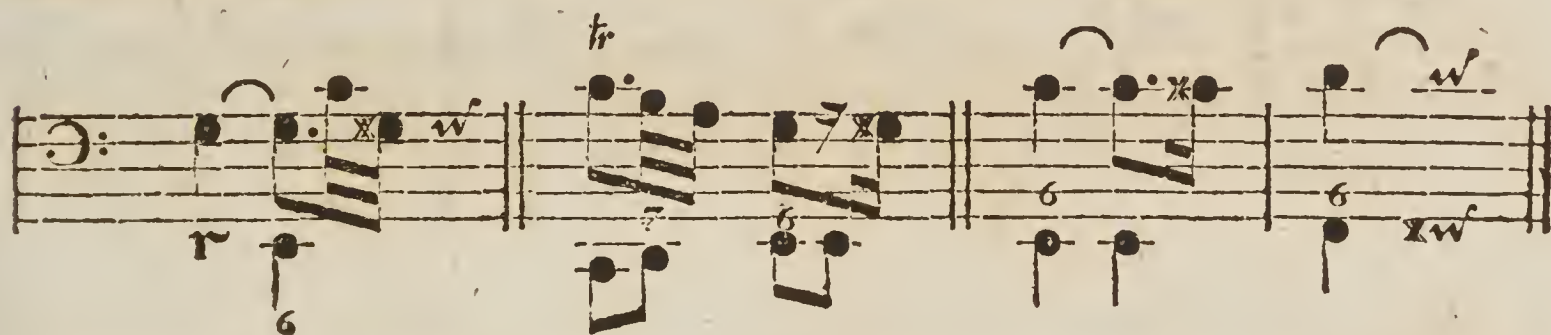
§. 10. Die Verdoppelung im Einklange erlaubt mehr Freyheit als die in der Octave. Bey jener kann allenfalls ein zufällig Erhöhungszeichen verdoppelt werden, wenn man z. E. den Sprüngen aus dem Wege gehen will:



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

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

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



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



§. 14.

§. 14. Es ist schon mehr als einmal angeführt worden, daß man beym Accompagnement die Fortschreitung in die übermäßige Secunde zu vermeiden habe. Da aber dem ohngeachtet diese Progreßion in der Melodie oft eine Zierde ist, so ereignen sich daher gewisse Fälle, wo man sie nicht allein ohne Verantwortung braucht, sondern man würde den Gesang verderben, wie wir bey (a) sehen, wenn man das Accompagnement anders einrichtete. Ausser dem vermeidet man diese Fortschreitung billig.

The image contains three staves of musical notation in bass clef, illustrating harmonic progressions and accompaniment. The first staff shows a sequence of chords with figures 6, 6b, 6, 6b, 6, 6, 7, 4, 4. The second staff shows a sequence of chords with figures 6b, 4, 6b, 4, 6. The third staff, labeled (a), shows a sequence of chords with figures 6b, 6, 6.



Viertes Capitel.

Von dem uneigentlichen verminderten harmonischen Dreyklange.

§. 1.

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

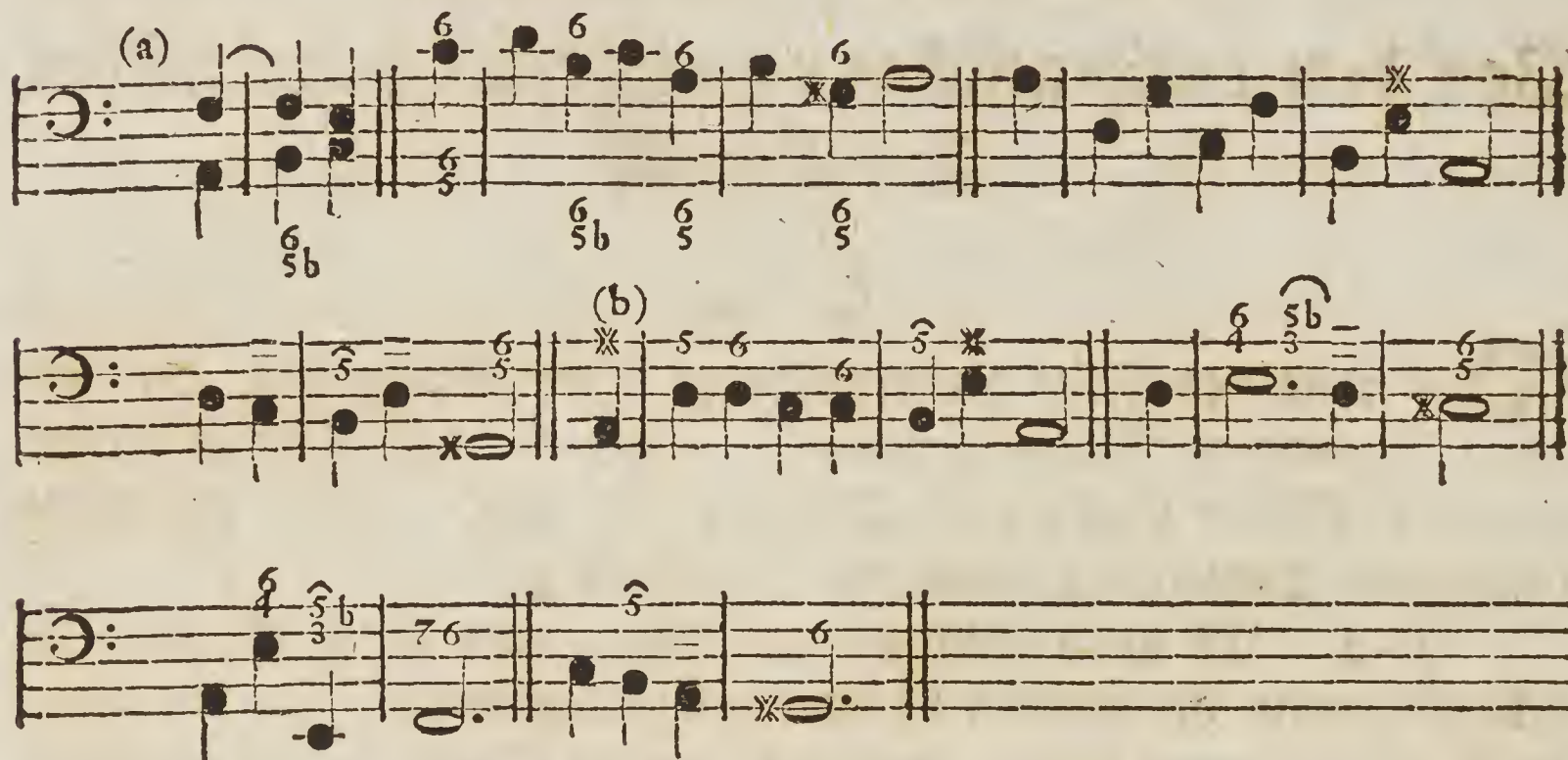
§. 2. Er wird entweder gar nicht, oder durch die gewöhnliche Signatur der falschen Quinte (sb) angedeutet. In den Tonarten mit Creuzen kann, statt des runden Bees, ein viereckiges bey der 5 stehen (sh). Zuweilen stehen die übrigen Ziffern dieses Dreyklanges noch mit über der Grundnote.

§. 3. Das Zeichen der falschen Quinte allein wird oft der Bequemlichkeit wegen über Grundnoten gesetzt, wo dieses Intervall die Sexte bey sich hat. Die Modulation muß alsdenn entscheiden, ob unser Dreyklang, oder der Sertquintenaccord gegriffen werden soll. Im erstern Falle setzt der Herr Capellmeister Telemann mit gutem Grunde in seinen Bezifferungen einen Bogen über die 5. Das Versetzungszeichen behält diese Ziffer demohngeachtet, wenn es nöthig ist (sb). Hierdurch wird aller Verwirrung vorgebeuget, und die Ungeübten, welche noch nicht hinlängliche Einsichten in die Modulation haben, werden aus einer grossen Verlegenheit gezogen.

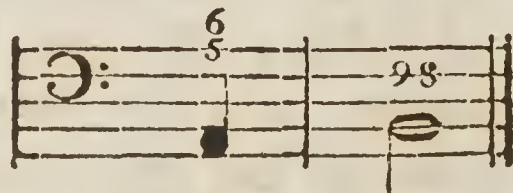
§ 3

§. 4.

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



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



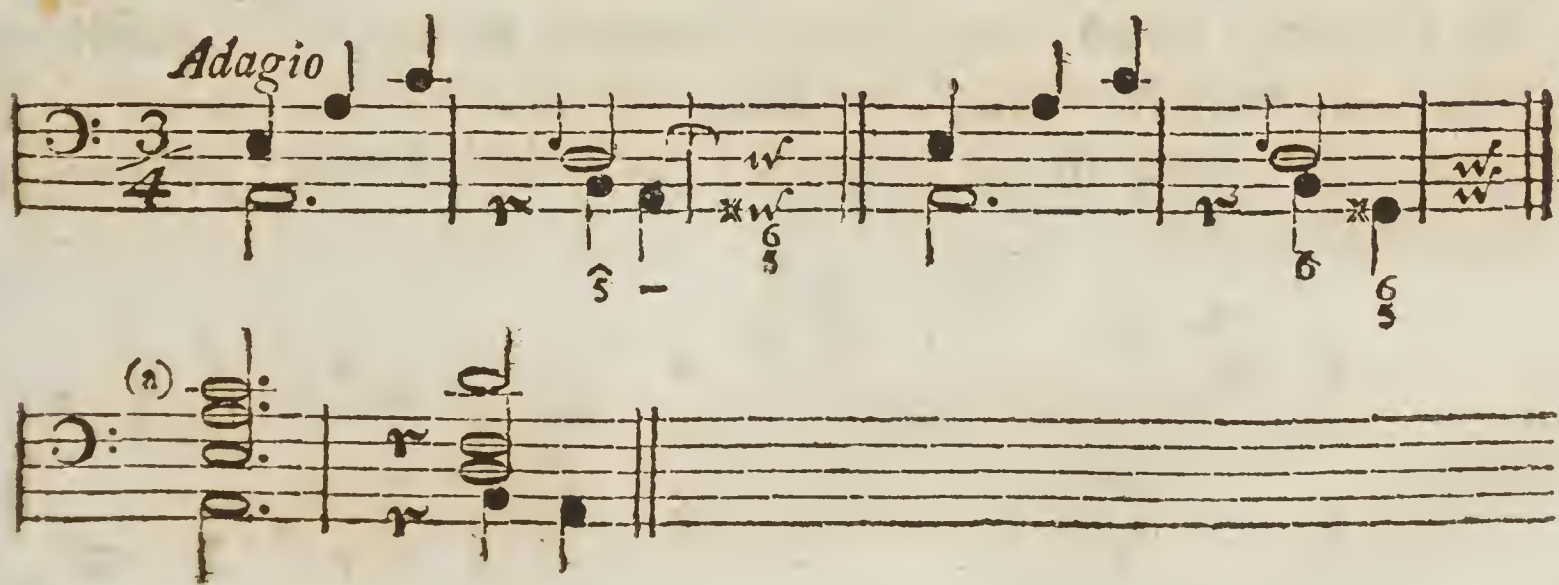
§. 6. Wenn vor der Grundnote, mit unserm Dreyklange, ein zufälliges Erhöhungszeichen steht, so läßt man die Octave weg,

Von dem uneigentl. verminderten harm. Dreyklange. 63

weg, und verdoppelt die Terz (a). Diese Verdoppelung ist auch ausserdem zuweilen nothwendig, um einen guten Gesang zu erhalten, und unmelodische Sprünge zu vermeiden (b):



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





Fünftes Capitel.

Von dem uneigentlichen vergrößerten harmonischen Dreyklange.

§. 1.

Der uneigentliche vergrößerte Dreyklang hat ausser der übermäßigen oder vergrößerten Quinte bey der vierstimmigen Begleitung noch die grosse Terz und Octave bey sich. Im dreystimmigen Accompanement bleibt die Octave weg.

§. 2. Die dazu gehörige Grundnote hat entweder das Zeichen der übermäßigen Quinte allein (s) (s^h), oder nebst dieser die übrigen dazu gehörigen Ziffern über sich.

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



§. 4.

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



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

§. 6. Eine langsame Modulation durch halbe Töne, woben unsre Quinte vorkommt, wird dreystimmig begleitet. Diese halben Töne in der Hauptstimme schicken sich nicht wohl in eine geschwinde Zeitmaasse: wenn sie aber ja vorkommen sollten, so werden sie nicht mitgespielt:





Sechstes Capitel.

Vom Sextquartenaccord.

Erster Abschnitt.

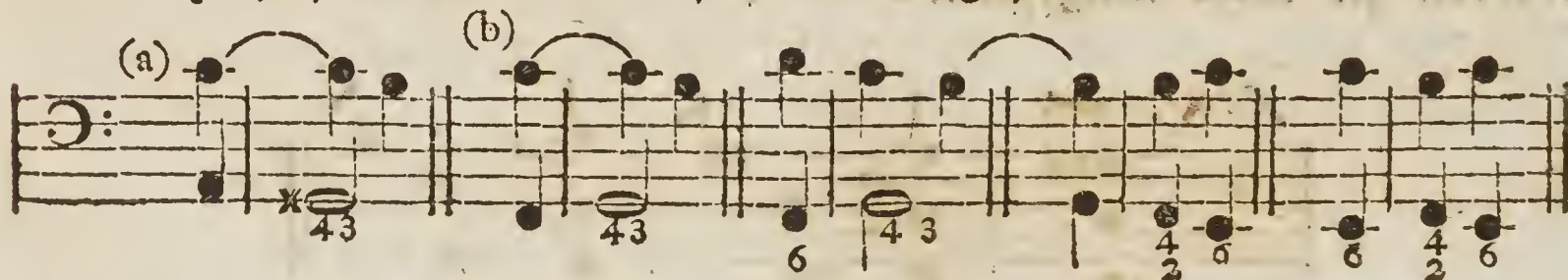
§. 1.

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

§. 2. Die Signatur $\frac{4}{4}$ ist hinlänglich, diesen Accord anzudeuten.

§. 3. Die kleine und grosse Sexte, und alle unsere drey Arten von Quarten kommen dabey vor; folglich enthält er nur eine Dissonanz, nemlich die Quarte. Die Grösse dieser Intervallen wird aus dem System und aus den beygefügtten Versetzungszeichen erkannt.

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

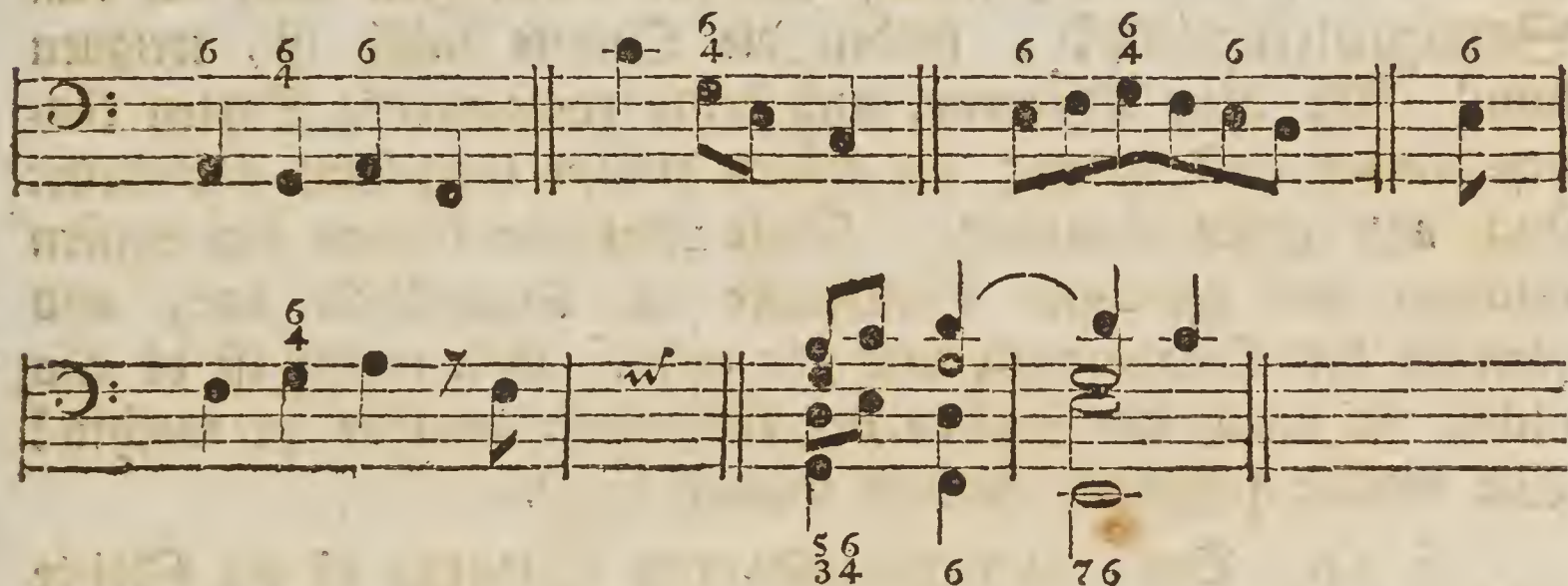


§. 5. Wenn man den Dreyklang von der Quarte des Grundtones weiß, so kennt man auch den Sextquartenaccord. §. 6.

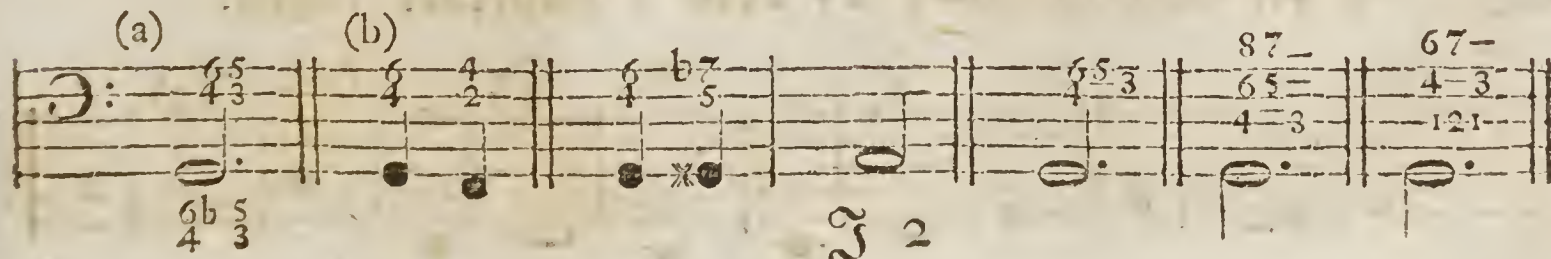
* Weil die wenigsten Exempel mit der übermäßigen Quarte in unserm Sextquartenaccorde taugen, so bin ich genöthiget gewesen, um den eigentlichen Gebrauch dieses Intervalles deutlich zeigen zu können, Vorbilder mit dem Secundenaccorde, wo diese Quarte am meisten gebraucht wird, anzuführen.

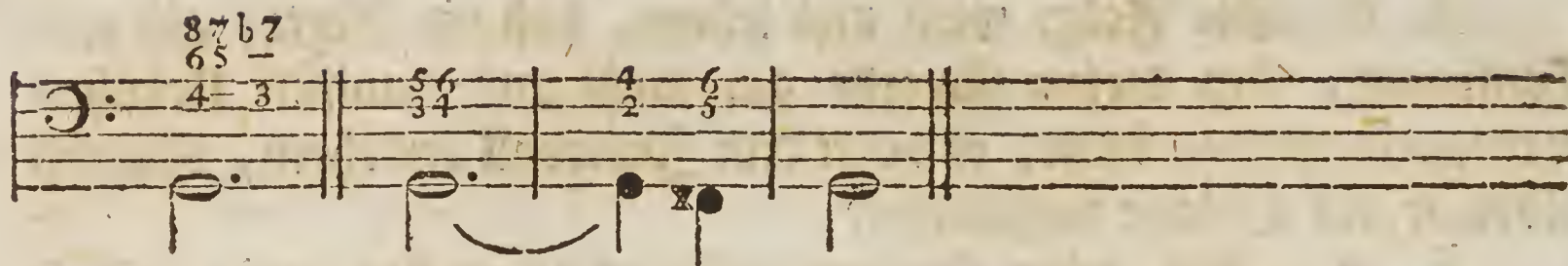
§. 6. Die Folge wird uns lehren, daß die Sexte, als eine Consonanz, bey diesem Accorde gar wohl aus gewissen Ursachen verdoppelt werden kann: es gehet kein Intervall verlohren, obgleich alsdenn die Octave wegbleibet.

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



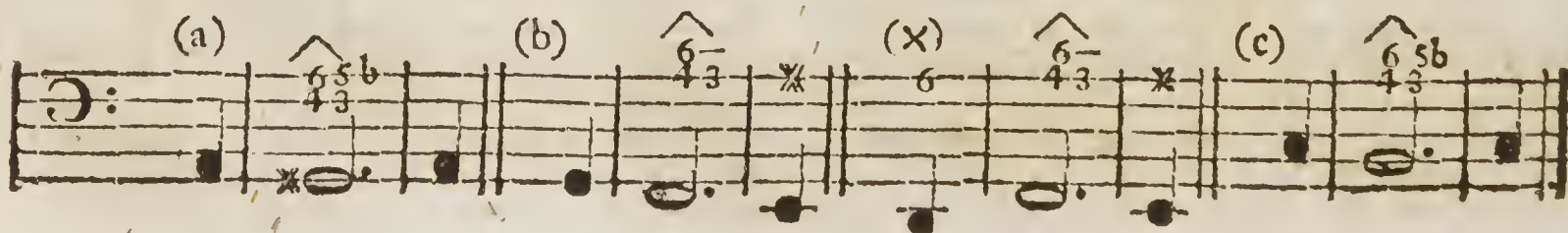
§. 8. Die reine Quarte kann die grosse und kleine Sexte bey sich haben. Die Auflösung dieses Accords kann gleich drauf in $\frac{5}{3}$ geschehen (a); doch ist dieses nicht allezeit nothwendig, der Baß mag liegen bleiben oder sich fortbewegen, weil wir oft die Folge von Ziffern anders finden, wobey zuweilen die Auflösung der Quarte zwar aufgehalten, aber nicht abgebrochen wird (b):

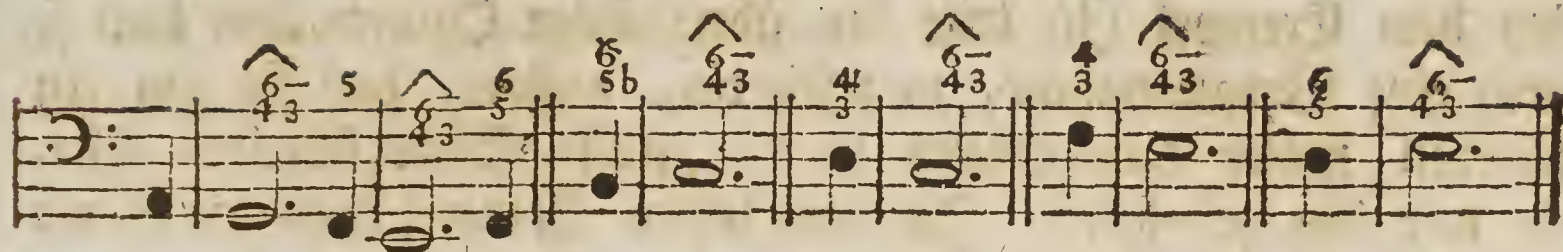




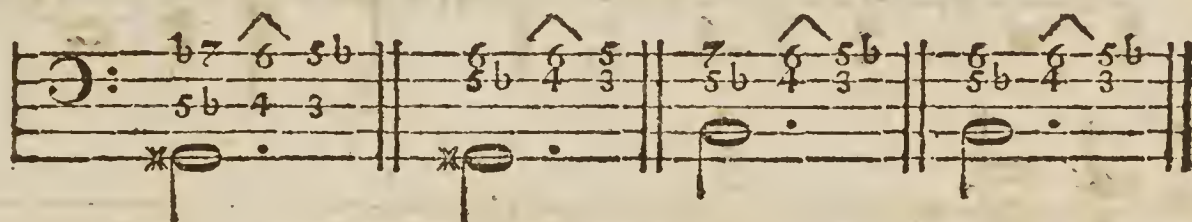
§. 9. Wenn bey dem Sextenaccorde die Terz durch die Quarte aufgehalten wird, so verträgt dieser delicate Satz am besten das dreystimmige Accompannement. Soll die Begleitung aber vierstimmig seyn: so läßt man die Octave weg, und verdoppelt dafür die Sexte. Wir werden aus ein paar Exempeln unter dem folgenden § sehen, daß sich dieser Fall auch vor dem Sextquintenaccord, woben die Quinte falsch ist, ereignen kann. Alle drey Quartan, und beyde consonirende Sexten können hierbey vorkommen; die erstern müssen insgesamt vorbereitet seyn und gehen herunter. Diese Aufgabe kommt bey unsern heutigen und gefälligen Geschmacke alle Augenblicke vor, und verträgt die Octave ganz und gar nicht. Wie nöthig ist es also nicht, sie durch ein Zeichen den Uingeübten kennbar zu machen! Wir wollen folgendes Zeichen wählen ($\hat{6}_4$).

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

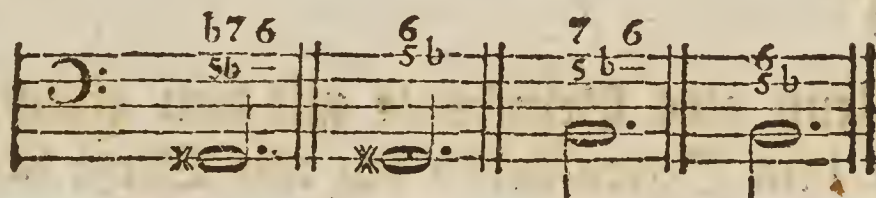




§. 11. Wenn bey einem ruhenden Basse, nach der falschen Quinte, unsere $\hat{6}_4$ vorkommt, so bleibt man bey der dreystimmigen Begleitung: will man aber die vierte Stimme darzu nehmen, so verdoppelt man gleichfalls die Serte und läßt die Octave weg:



Die $\hat{6}_4$ kommt hier im Durchgange vor, und der simple Satz sieht eigentlich so aus:



§. 12. Wenn bey $\hat{6}_4$, wo die Serte groß ist, die kleine Terz nachschlägt, so nimmt man im vierstimmigen Accompanimente, gleich $\frac{6}{4}$:

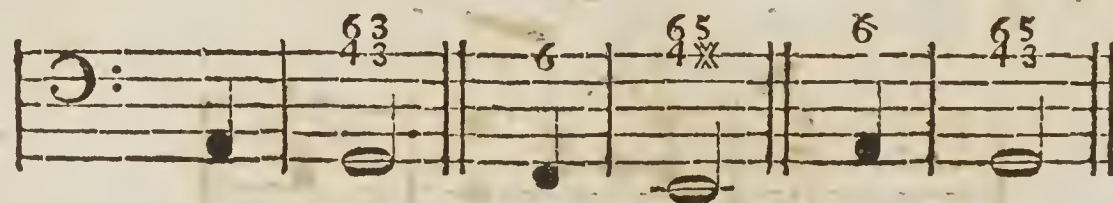


§. 13. Bey der übermäßigen Quarte, wenn sie im Durchgange vorkommt, darf der Baß nicht allezeit herunter gehen (a). Das zweyte Exempel verträgt nur eine dreystimmige Begleitung.

Bei dem Exempel (b) tritt die übermäßige Quarte über dem f, durch eine Voraußnahme, zu zeitig ein, anstatt, daß sie um ein Achttheil später durchgehend in die grosse Sexte schreiten sollte, wie wir bei (c) sehen. In dem letzten Exempel kann die Sexte über dem f verdoppelt werden, wann die Terz zum h oben liegt; diese Lage ist hier die beste:

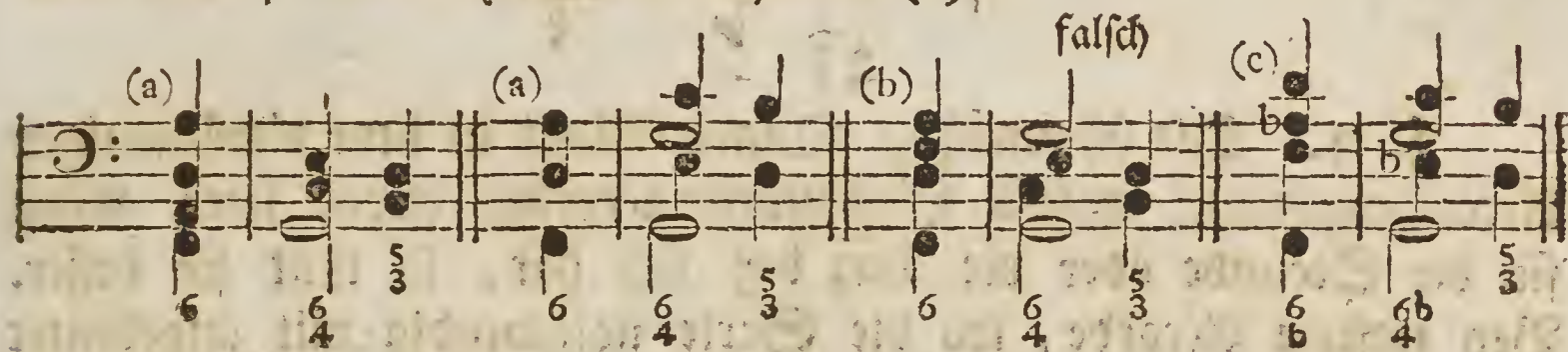


§. 14. Wenn eine Grundnote mit dem eigentlichen Dreyklänge, oder mit dem Sextenaccord um eine Stufe herunter steigt, und die letztere Note den Sextquartenaccord über sich hat: so muß bei der erstern, um Octaven zu vermeiden, eine Verdoppelung vorgenommen werden:



§. 15. Bei dem Heraufsteigen des Basses mit einer 6, in eine Note mit 4, kann man die Octave, und auch die Verdoppelung zum Sextenaccorde nehmen, es sey dann, daß die Terz oben läge: alsdenn verdoppelt man die letztere entweder mit der Octave,

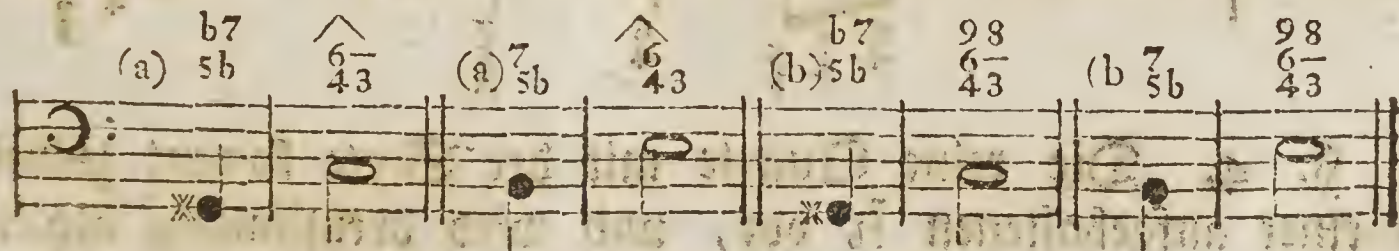
Octave, oder mit dem Einklange (a); widrigenfalls kann selbst die Gegenbewegung die Quinten nicht verhindern (b). Wenn in diesem Falle die Terz klein und die Serte groß ist, so nimmt man am besten die Octave zur Serte; die Lage aber mit der Terz in der Oberstimme muß man alsdenn vermeiden, und lieber dafür, wenn man kann, die Serte oben nehmen (c):



Zweiter Abschnitt.

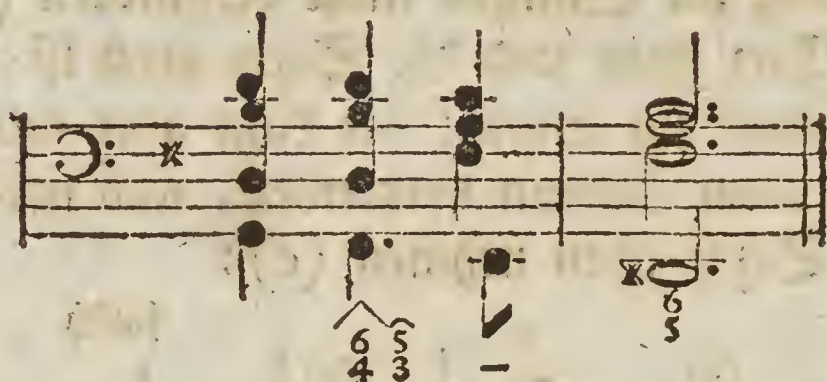
§. I.

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



§. 2. Bey folgendem Exempel muß im vierstimmigen Accompagnemente die Verdoppelung der Serte bey $\frac{6}{4}$ aufgehoben

hoben werden, sobald der uneigentliche verminderte Dreyklang eintritt:

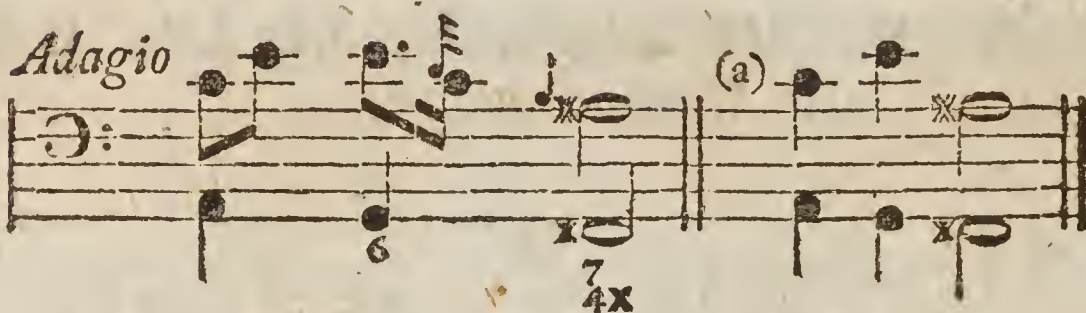


§. 3. Die übermäßige Quarte klingt in dem vierstimmigen Accompaniment unser^s Sextquartenaccord^s etwas leer; wenn sie die Secunde oder die Terz bey sich hat, so thut sie besser. Bey unserm Accorde, wo die Sexte nothwendig mit angedeutet seyn muß, hat sie, wie wir gesehen haben, dann und wann die Octave, und dann und wann die doppelte Sexte bey sich. Diese letztere Verdoppelung klingt nicht allein gut, weil alsdenn die Mittelstimmen unter sich consoniren, sondern sie ist auch, ausser dem Falle mit $\hat{6}_4$, zuweilen nothwendig, um Fehler zu vermeiden und eine geschickte Progression der Stimmen beizubehalten:



§. 4. Die reine Quarte mit der Sexte kommt zuweilen bey einer aufgehalteneⁿ 7^b vor, und wird dreystimmig begleitet. Man muß diese reine Quarte nicht mit demselben übermäßigen Intervall verwirren, ob sie schon in den folgenden Exempeln alle

3. C.



Siebentes Capitel.

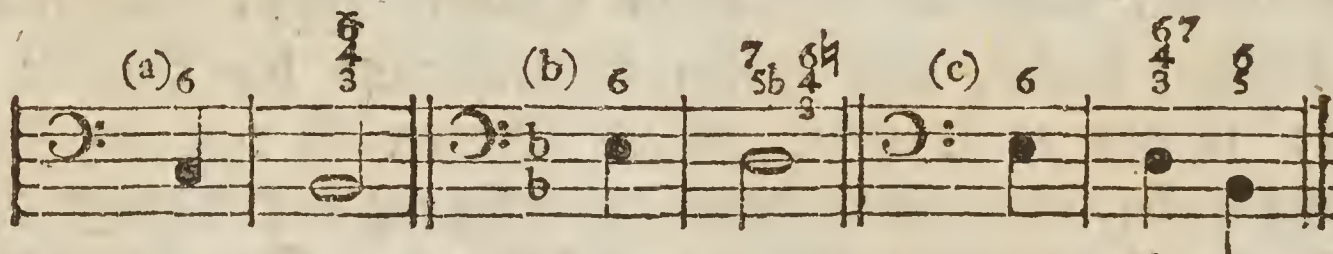
Vom Terzquartenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der Terz, Quarte und Sexte.

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

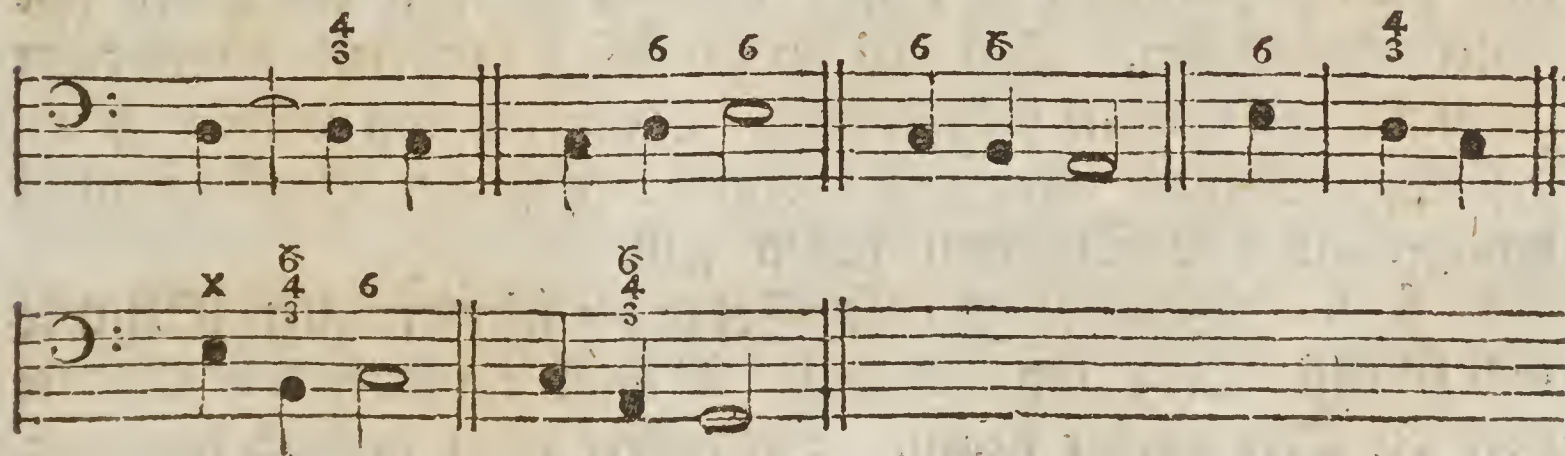


§. 3. Die kleine, die grosse und übermäßige Sexte; die reine und übermäßige Quarte; die kleine und grosse Terz sind die Intervallen, welche bey unserm Accorde vorkommen.

§. 4.

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

§. 5. Wenn die grosse Sexte die reine Quarte und kleine Terz bey sich hat, so muß entweder die Quarte, oder die Terz vorbereitet seyn. Am öftersten pflegt die Terz schon da zu seyn, und tritt nachher herunter. Die Quarte bleibt liegen. Diese Aufgabe kann bey einer gebundenen Grundnote, auch ausserdem vorkommen, und wird zuweilen durch eine blosser 6, statt der $\frac{4}{3}$, angedeutet. Der Baß gehet nachher um eine Stufe hinauf oder herunter. Im erstern Falle pflegt die Grundnote eine 6, und im zweyten Falle den eigentlichen Dreyklang über sich zu haben. Wer den Sextquartenaccord weiß, der kann auch unsern Accord leicht finden; er darf nur bey jenem die Octave weglassen, und dafür die Terz nehmen:

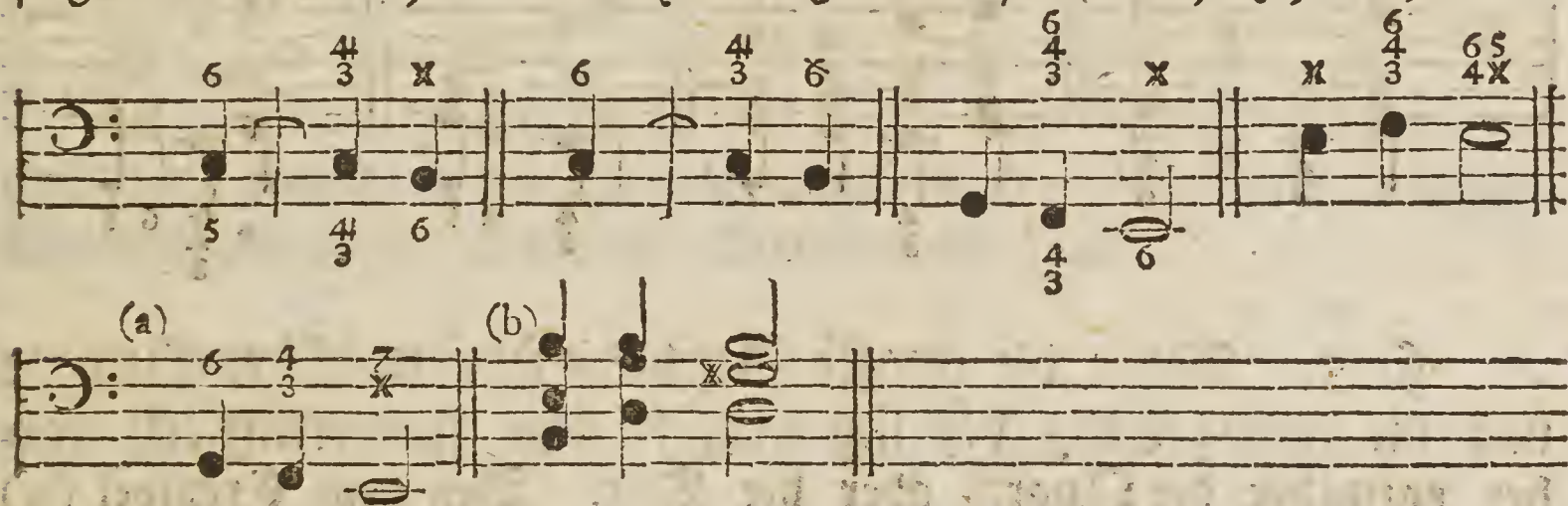


§. 6. Folgende etwas sonderbare Exempel erfordern die Signatur $\frac{4}{3}$ ausdrücklich. Bey dem zweyten Exempel ist der Sextenaccord ohnstreitig besser als der Terzquartenaccord:

§. 7. Bey der dreystimmigen Begleitung unsers Accordes geht zwar allezeit ein Intervall verlohren; es können aber doch gewisse Feinigkeiten vorkommen, welche das vierstimmige Accompaniment nicht wohl vertragen. Der Ausdruck erfordert $\frac{3}{4}$ E. einen schwachen Vortrag, welchen der Begleiter auf seinem starken Instrumente vielleicht nicht anders erreichen kann, als durch eine dünne Harmonie u. s. w.; alsdenn ist man verbunden eine Ziffer wegzulassen. Bey den im fünften § bemerkten Fällen kann allenfalls die Quarte wegbleiben. Die unter dem sechsten § angeführten Exempel setzen zum voraus, daß der Bezifferer nicht weniger als vier Stimmen haben will.

§. 8. Wenn die grosse Sexte die übermäßige Quarte und grosse Terz bey sich hat, so muß entweder die Quarte oder die Terz vorher liegen. Die letztere gehet hernach hinunter, indem

indem die erstere entweder liegen bleibt, oder in die Höhe tritt. Der Baß kann gebunden auch ungebunden seyn, und geht nachher um eine Stufe hinauf oder herunter. Die Signatur $\frac{4}{3}$ oder $\frac{3}{4}$ ist hier schon nöthiger als im fünften §. (*) Es giebt Gelegenheit zu Verwirrungen, wenn einige in diesem Falle, statt der nöthigen $\frac{4}{3}$, eine bloße 6, oder gar eine 4 über die Noten setzen. Die Lage, wo die Quart und Terz zerstreuet liegen, klingt überhaupt, besonders aber bey dieser Art von Terzquartenaccord am besten. Bey dem Exempel (a) können Quinten vorgehen, wenn man vorher zur Sexte die Terz verdoppelt, welche man in dieser Lage, wenn man sie schon hat, dadurch vermeidet, indem man die Quarte oben behält (b). Bey dem dreystimmigen Accompaniment kann hier die Sexte wegbleiben, nur bey (a) nicht:



§. 8. Wenn die kleine Sexte die reine Quarte und kleine Terz bey sich hat, so muß entweder die Quarte oder Terz vorher schon da seyn; die erstere bleibt hernach liegen, und die letztere gehet herunter. Diese Aufgabe kann über einer gebundenen und ungebundenen Grundnote vorkommen, welche nachher um eine Stufe herunter tritt. Die Exempel (a) kommen zwar zuweilen vor, sie sind aber nicht sonderlich. Die Aus-

(*) Die Ziffern unter den Noten beziehen sich nicht auf die, so über den Noten stehen.

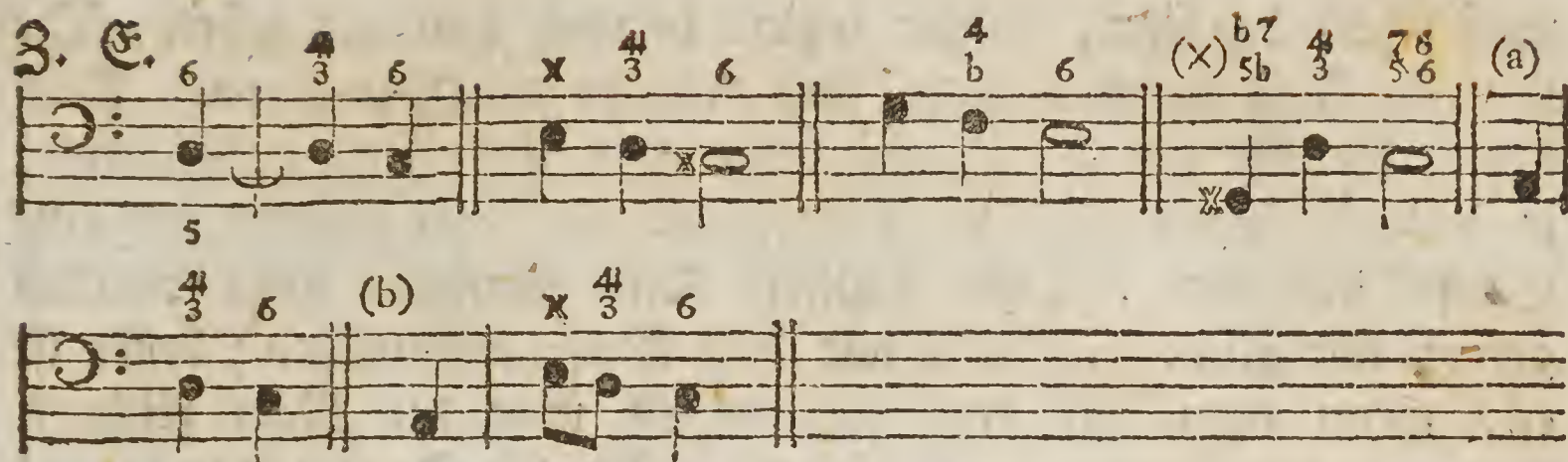
führung bey (b), mit der grossen Sexte, ist die beste. Die Signatur unserer Aufgabe ist $\frac{4}{3}$, und die Sexte wird, wenn es nöthig ist, mit dem erniedrigenden Versetzungszeichen noch oben darüber gesetzt. In dem zweyten und dritten Exempel, woben $\frac{5}{3}$ nachfolgt, ist nur eine Lage, wo die Sexte oben liegt, gut; in den übrigen beyden Lagen macht man Quinten. Bey der dreystim- migen Begleitung wird bey (a) und (b) die Quarte weggelassen:

The musical notation consists of two staves. The top staff is a single melodic line with various intervals and accidentals. The bottom staff shows two-part settings labeled (a) and (b). The intervals are indicated by numbers and accidentals above the notes.

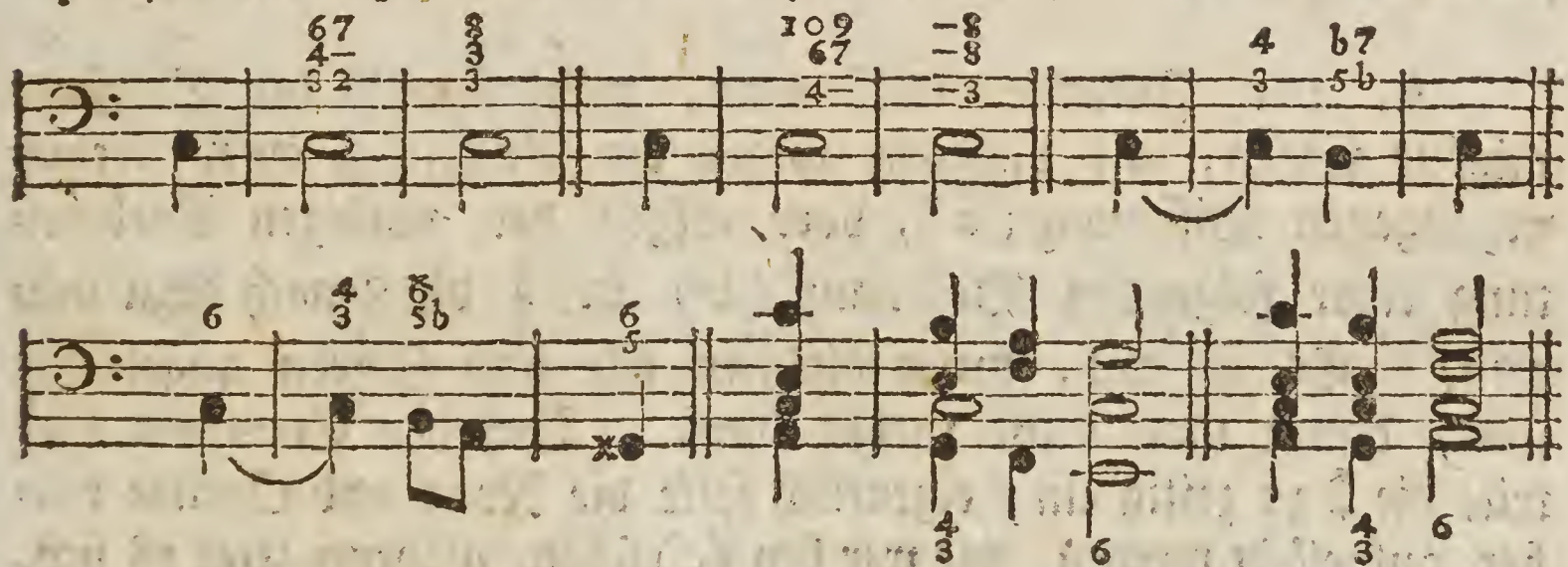
Top staff intervals: $\frac{4}{3}$, $\frac{b7}{5b}$, $\frac{5}{3} \frac{6b}{4b}$, $\frac{6b}{4b}$, $\frac{6b}{5b}$, $\frac{6b}{5b}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{b76}{5b-}$.

Bottom staff intervals: (a) $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$; (a) $\frac{4}{3}$, $\frac{7}{5}$; (a) $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$; (b) $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{5}$.

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

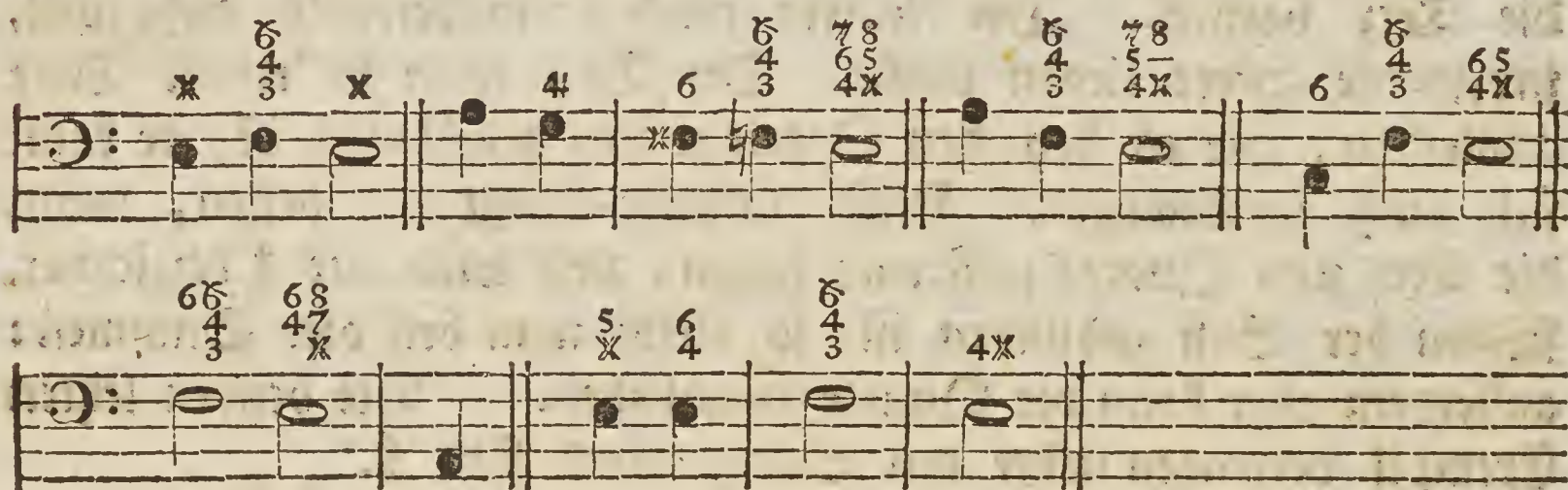


§. 10. Wenn die grosse Sexte die reine Quarte und grosse Terz bey sich hat, so liegt entweder die Quarte oder die Terz vorher. Die letztere wird herunterwärts aufgelöst, indem die erstere liegen bleibt. Der Bass kann in einem Tone aushalten, wie es bey den Orgelpunkten gewöhnlich ist, er kann sich auch fortbewegen. Diese Aufgabe klingt am besten, wenn die Terz und Quarte zerstreuet liegen, und wird mit $\frac{4}{3}$ bezeichnet. Wenn der Bass gebunden ist, so bleibt man bey vier Stimmen: ausserdem aber kann die Quarte wegbleiben. Die beyden letzten Exempel vertragen lieber den Sextenaccord statt $\frac{4}{3}$.



§. 11. Wenn die übermäßige Sexte, die übermäßige Quarte und grosse Terz bey sich hat, so kann die Sexte vorbereitet seyn, auch nicht: die Quarte aber, oder die Terz muß

muß schon da seyn, welche letztere hernach hinunter gehet. Die Quarte kann liegen bleiben, und auch in die Höhe gehen. Man findet hierbey den Baß gebunden, und auch frey anschlagend; in beyden Fällen gehet er hernach mit der Terz zugleich um eine Stufe herunter. Viele beziffern diese Aufgabe nicht deutlich genug mit einer blossen 6 mit dem Versetzungszeichen; besser ist es, wenn man alle drey Intervallen über die Note zeichnet. Bey der dreystimmigen Begleitung kann die Quarte gar wohl wegbleiben:



§. 12. Zuweilen muß man, nicht sowohl der Vollstimmigkeit wegen, als vielmehr wegen der Auflösung einer vorhergegangenen Dissonanz (a), oder wegen der nöthigen Vorbereitung einer folgenden Dissonanz (b) zu $\frac{6}{4}$ die 8 noch dazu nehmen. Es ist gut, wenn alsdenn alle vier Ziffern angedeutet sind, damit man nicht rathen darf. Bey den Exempeln (a) tritt die 8 zu zeitig ein; eigentlich sollte die Note und Quarte vorher aufgelöst werden, wie wir bey (c) sehen, alsdenn zeigt es sich, daß diese Aufgabe (a) ein blosser Durchgang ist, wobey der Baß nicht herunter gehet, sondern springet:

3. E.

Zweiter Abschnitt.

§. I.

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

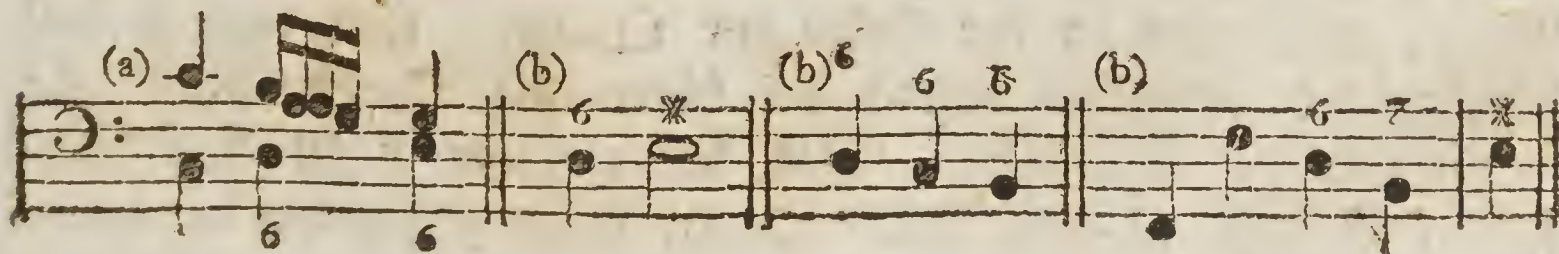
(b) $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{5}$
 (aa) $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{5}$
 unrecht
 (d) $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$
 nicht so gut

§. 2. Bey dem Exempel (a) klingt die $\frac{6}{4}$ zu dem langen Vorschlage sehr gut, die folgenden Ziffern liegen schon meistens, und die Oberstimme geht singend in Terzen mit dem Basse fort. Das Exempel (b), wenn man es simpel betrachtet, leidet weder die doppelte Terz zum d, noch das Heraussteigen dieser Terz bey der letzten Grundnote c, weil dieses f, als die Septime zum g, angesehen wird (c). Die Dissonanzen in den Exempeln (d) werden durch diese $\frac{4}{2}$ bequem vorbereitet:

(a) $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{7}{5}$
 (b) $\frac{6}{5}$ $\frac{7}{5}$

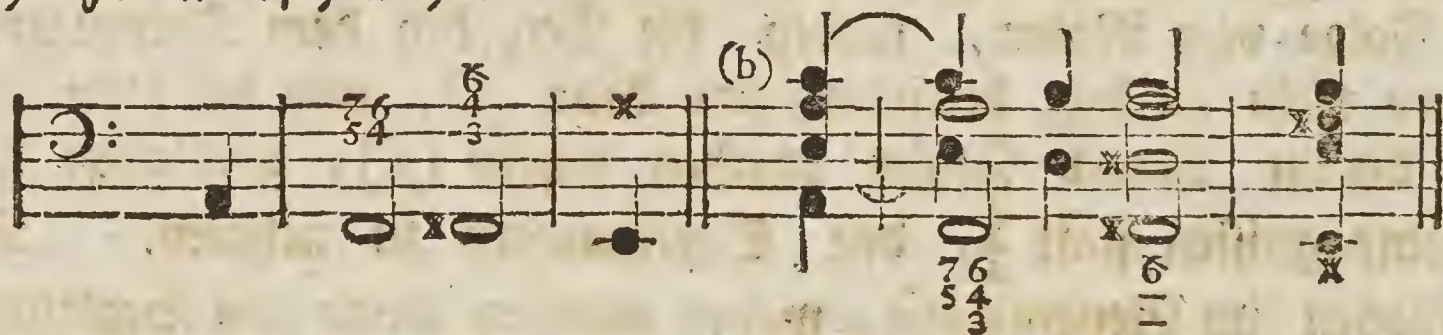


§. 3. Bey folgendem Exempel nimmt man zu dem d den Sextenaccord. Der Terzquartenaccord klingt, wegen des zweymal nachschlagenden a, zu widrig (a). Die Modulation leidet oft nicht, daß man $\frac{6}{4}$ greift (b); auch gewisse durchgehende Noten im Basse, wie hier das f (c), wollen den gewöhnlichen Sextenaccord. Die Folge von Ziffern, welche bey diesem letzten Accord schon bequem in der Hand liegen (d), und die Folge von Noten, wobey die Terz bey dem Terzquartenaccord nicht gehörig heruntergehen kann (e), und wo man also bey diesem Accord Fehler machen würde (f), verbinden den Accompagnisten statt $\frac{6}{4}$, den Sextenaccord zu nehmen. Die Aufgaben im Generalbasse, wobey vielerley Arten von Begleitung möglich, und gleichwol nicht allezeit willkührlich sind, machen das Vorhersehen auf die Folge, und das Lauschen mit dem Ohre besonders nothwendig:





§. 4. Bey folgendem Exempel glauben einige Bezifferer, daß es genug sey, wenn sie nach der 3, 4 sehen, weil hier durch die Fortschreitung dieser zwei Ziffern angedeutet wird (a): allein ein Ungeübter kann zu dieser 4 gar leicht die Octave, nach der Regel des Sextquartenaccordes greifen, anstatt, daß die Terz dazu gehört. Die Bezifferung dieses Exempels bey (b) ist richtiger und deutlicher, ohngeachtet das Auge eine Ziffer mehr zu übersehen hat.

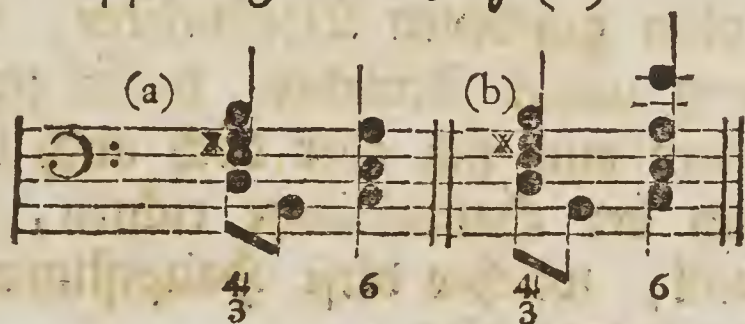


§. 5. Das folgende Exempel ist sonderbar, und die Begleitung davon kann Gelegenheit zu vielen Fehlern geben. Bey der ersten 4 wird die Terz nicht aufgelöstet, sondern sie bleibt liegen, und wird in der Folge zur Quarte, weil diese 4 wie durchgehend angesehen wird; die übermäßige Quarte aber geht regelmäßig in die Höhe. Bey der zweyten 4 ist das Verfahren so, wie es seyn soll. Damit keine Ziffer bey der ersten Signa-

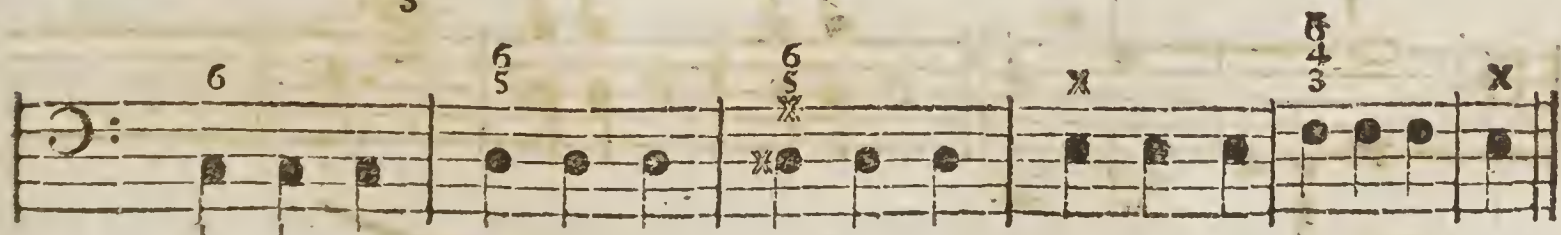
Signatur $\sharp$ fehle, und diese übermäßige Quarte gehörig in die Höhe gehen könne; so nimmt man zu dieser $\frac{6}{2}$ die Secunde doppelt:



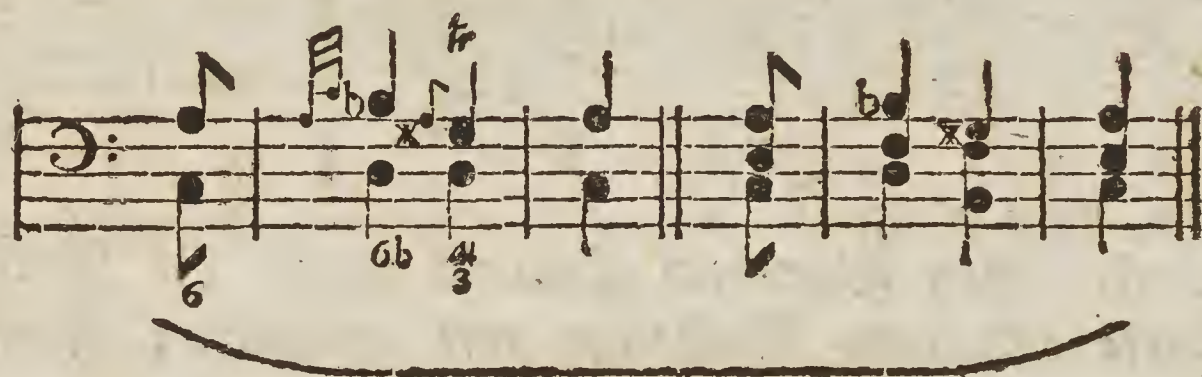
§. 6. Bei folgendem Exempel macht die Verdoppelung der Sexte mit dem Einklange eine geschicktere Fortschreitung (a), als die Verdoppelung der Terz (b):



§. 7. Einer der besten Fälle, wo die übermäßige Quarte zur übermäßigen Sexte genommen werden muß, ist wohl folgender; ausserdem klingt die Begleitung der übermäßigen Sexte mit der Quinte oder mit der doppelten Terz allezeit besser. Das h, welches hier in der Harmonie meist ganz durch aushält, und eine studirte Hartnäckigkeit verräth, macht das Accompaniment der $\frac{6}{4}$ gut:



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



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

piano

Achtes Capitel.

Vom Sextaquintenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der Sexte, Quinte und Terz.

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

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

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

§. 5. Die reine Quinte kommt nicht leicht anders, als gebunden vor (a); die falsche hingegen kann vorher liegen und auch frey angeschlagen werden (b); im letztern Falle pflegt die Sexte gemeiniglich schon da zu seyn. Bey der Auflösung der Quinte, wenn die letztere zumahl falsch ist, geht der Bass eigentlich eine Stufe in die Höhe. In den Exempeln mit (c) sehen wir, daß der Bass zuweilen auch liegen bleiben und in die Höhe und Tiefe springen kann, wobey manchmal die Auflösung der Quinte

Quinte aufgehalten wird. Bei dem letzten Exempel mit (c) geht eine Voraussnahme des Durchganges vor (d):

The musical score consists of six staves, each containing a sequence of notes and rests. Above the notes are various musical notations including letters in parentheses (a), (b), (c), (d), and numbers (6, 5, 4, 3, 2, 7, 8, 5b, 6b, 7b, 4b, 5b, 6b, 7b, 8b). Some notes are marked with an 'x'.

Staff 1: (a) 6, 5, (a) 5, (a) 5, (b) 6, 5b, 5b

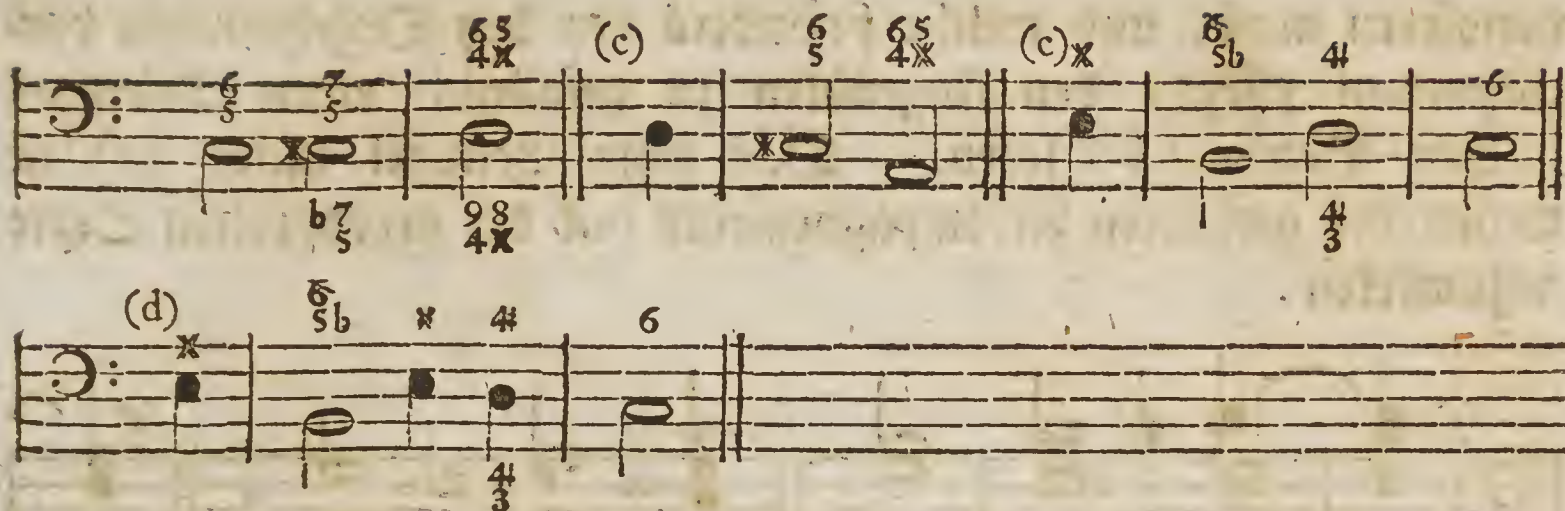
Staff 2: (b) 5b, (c) 5, 4/2, 5, 4/2, 5

Staff 3: (c) 5, 5, x, (c) 5, 5, 5b, 5b, x

Staff 4: 5b, 5b, (c) 5b, 4/2, 5b, (c) 5, 6

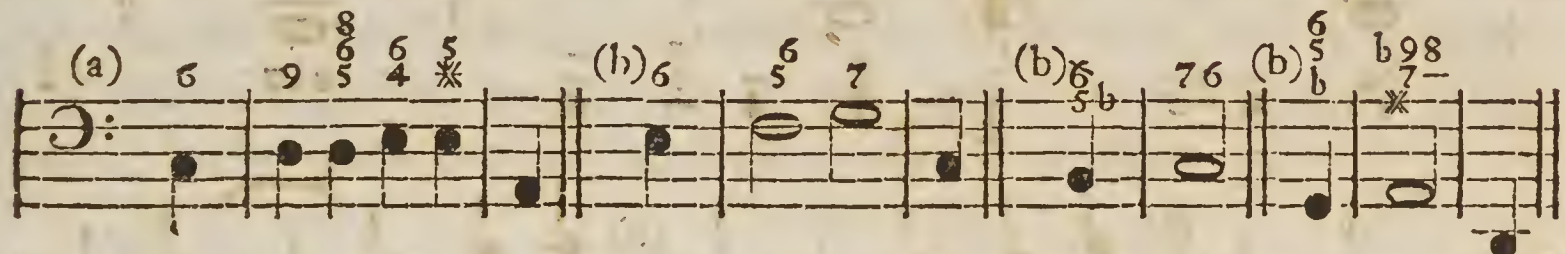
Staff 5: (c) 6, 5, 7, x, (c) 5, 6, 4b, (c) 5, 6, 4b

Staff 6: (c) 5, 5, 4/3, x, (c) 5, 5, 5b, 5b, (c) 5, 5, 4b



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

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



§. 8. Wenn bey einer ruhenden Grundnote $\frac{6}{4}$ vorkommt, so nimmt man die Octave zur vierten Stimme, und läßt die Terz weg, weil der simple Satz eigentlich der Sertquartenaccord ist, woben die Quarte durch die Quinte aufgehalten wird. Diese letztere ist alsdenn rein und vorbereitet (a): wenn aber bey dieser ruhenden Grundnote auf die 5 keine 4, sondern andere Ziffern folgen (b), und wenn sich diese Grundnote selbst gleich darauf fortbeweget (c): so bleibt man bey der gewöhnlichen Begleitung der $\frac{6}{4}$. Im erstern Falle kann man über diese Aufgabe, welche man mit der, bey dem vorigen Paragrapho, nicht

verwirren muß, und welche besonders bey den Orgelpunkten vorzukommen pflegt, den Ungeübten zu gefallen, einen Telemannischen Bogen ($\hat{5}$) setzen. Das letzte Exempel unter (a) ist wegen des getheilten Accompaniments und der verdoppelten Sexte anzumerken:

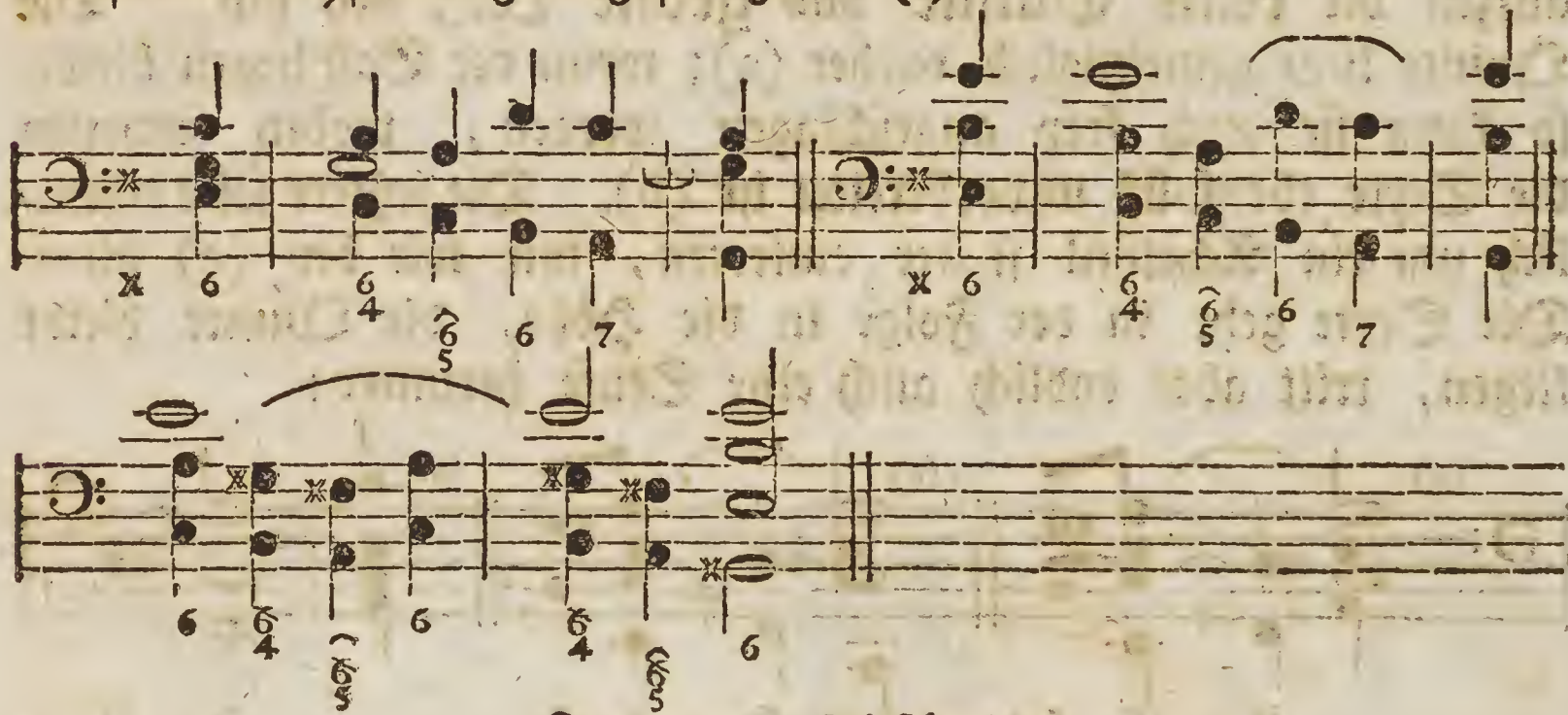
The musical score consists of four systems of staves. Each system contains notes, rests, and figured bass. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and figured bass symbols (e.g., 7 5, 6 5 4, 7 4 2, 8 3, 5 3, 6 b, 4 5 3, 7 5, 8 b 7, 6 5, 4 3, 7 5, 6 5, 6 4, 8 7, 6 5, 6 4 3, 8 b 7, 6 5). The score is divided into sections labeled (a), (b), and (c). The first system has three measures labeled (a). The second system has four measures, with the first three labeled (a) and the fourth labeled (b). The third system has four measures, with the first two labeled (b) and the last two labeled (b). The fourth system has four measures, with the first two labeled (b) and the last two labeled (c). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and figured bass symbols (e.g., 7 5, 6 5 4, 7 4 2, 8 3, 5 3, 6 b, 4 5 3, 7 5, 8 b 7, 6 5, 4 3, 7 5, 6 5, 6 4, 8 7, 6 5, 6 4 3, 8 b 7, 6 5).



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



§. 10. Weil bey der dreystimmigen Begleitung ein Intervall verlohren gehet, so muß man sie hier ohne Noth nicht brauchen, und, wenn sie nöthig ist, genau bemerken, welches Intervall zu missen ist. Die Terz, die reine Quinte und auch die Sexte, wenn diese letztere zumahl die falsche Quinte bey sich hat, können nach Beschaffenheit der Umstände weggelassen werden. Wenn unsere Aufgabe im Durchgange vorkommt, so wird die Quinte nicht aufgelöset, sondern bleibt liegen; hier thut die Terz dazu nicht gut, man läßt sie daher lieber weg, und greift die Sexte und Quinte allein. Bey folgenden Exempeln werden die, vor der §, hergehenden Aufgaben, woben die 5 zum Sertquintenaccord schon liegt, ebenfalls dreystimmig abgefertiget: (*)



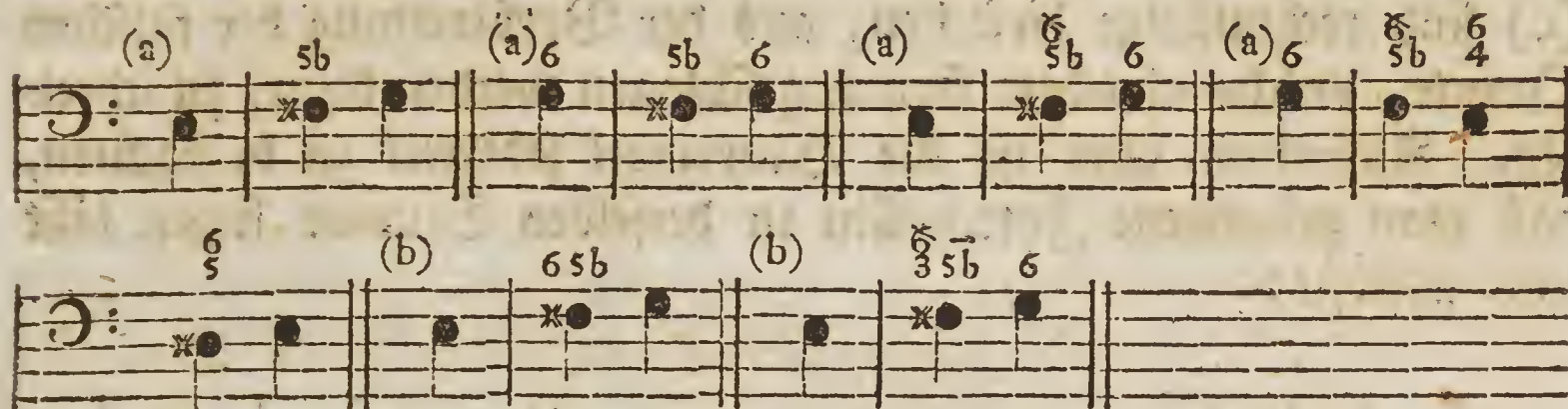
Zweyter Abschnitt.

§. 1.

Aus folgenden Exempeln sehen wir: daß die Sexte sowohl, als die falsche Quinte zugleich frey angeschlagen werden können

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

können (a). Bey (b) sind diese Fälle ohne Vorauszahme simpel abgebildet. Bey der ersten Grundnote e muß man die Quinte nicht oben nehmen. Diese falsche Quintenprogrefion gehört in die Mitte.



§. 2. Wer folgendes Exempel (a) mit der unvorbereiteten reinen Quinte, welches zwar zuweilen vorkommt, aber dennoch nichts taugt, setzen will, muß es entweder durch die Vorauszahme der Quinte, statt der Signatur 6 5 (b), oder durch die nachschlagende Septime bey (c) vertheidigen. Bey dem g und f. muß man aus der Vorbereitung der Serte schreiten, um keine Quinten in gleicher Bewegung zu machen (d). Diese Quintenprogrefion in der Gegenbewegung ist hier bey dem a und c nicht zu hindern und auch erlaubt. Das Exempel bey (e) ist noch häßlicher:



unrecht

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

The musical notation consists of two staves. The top staff contains three measures: (a) shows a dissonance resolution with notes b, 7, and 5b; (b) shows a progression with notes 5, 4, 6, and 5b; (c) shows a progression with notes 6b and 5b, marked 'nicht so gut'. The bottom staff contains three measures: (a) shows a dissonance resolution with notes b, 7, and 5b; (b) shows a progression with notes 5, 4, 6, and 5b; (c) shows a progression with notes 6b and 5b, marked 'nicht so gut'.

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

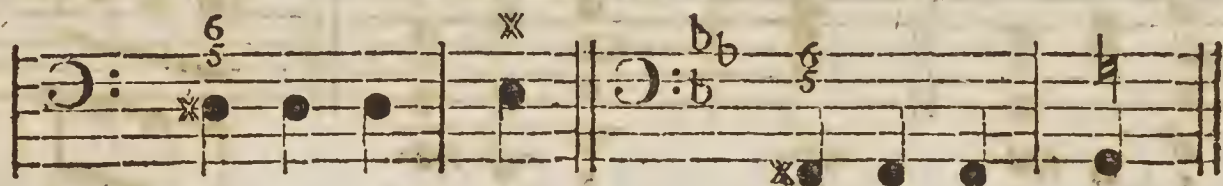
Vom Sextquintenaccord.

95

३. ६.

Handwritten musical score for guitar, featuring various chords and melodic lines. The score is divided into sections labeled (a), (b), and (c). The text "nicht gut" (not good) is written above the first two sections, and "besser" (better) is written above the third section. The text "unrecht" (wrong) is written below the final section. The score includes numerous chords, some marked with "X" and others with "b" (flat). The notation is in a single system, with the guitar body represented by a single line.

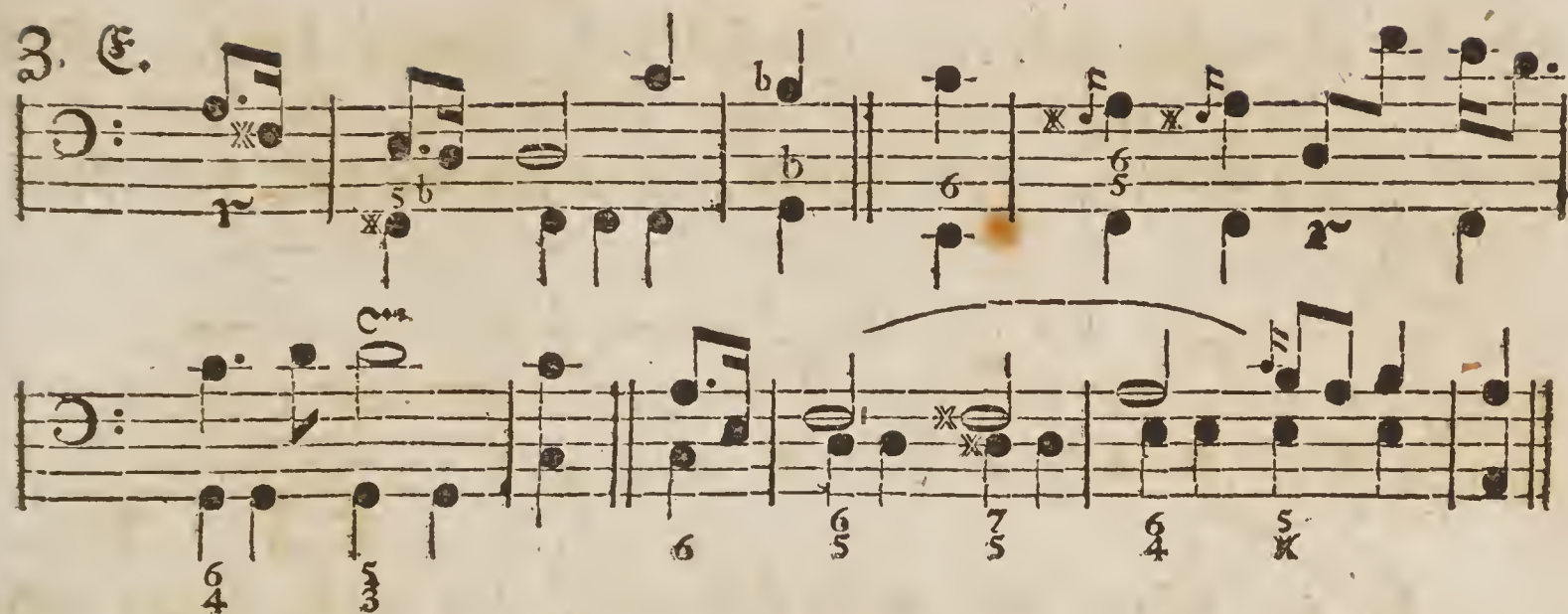
§. 5. Von Rechtswegen muß das zufällige Versetzungszeichen, wie bey allen Ziffern, also auch bey der Terz vorgebildet werden: dem ohngeachtet aber findet man es zuweilen nicht angedeutet; man setzt zum voraus, daß man aus der Modulation von selbst wisse, wie die Terz seyn muß. Bey folgenden Exempeln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



§. 6. Den Liebhabern fremder Harmonie zu gefallen, kann folgendes Exempel mit $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{3}$ in langsamer Zeitmaasse, bey Gelegenheit der übermäßigen Sexte mit der Quinte, im Durchgange, wobey die $\frac{4}{2}$ und $\frac{4}{4}$ zerstreut liegen, allenfalls paßiren:



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



Neintes Capitel.

W o m S e c u n d e n a c c o r d.

Erster Abschnitt.

S. I.

Dieser Accord bestehet aus der Secunde, Quarte und Sexte.

§. 2. Die Signaturen davon sind: 2, 4, 4 $\frac{1}{2}$, (dieses $\frac{1}{2}$ ist hier erhöhend,) $\frac{4}{2}$ und $\frac{6}{2}$.

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

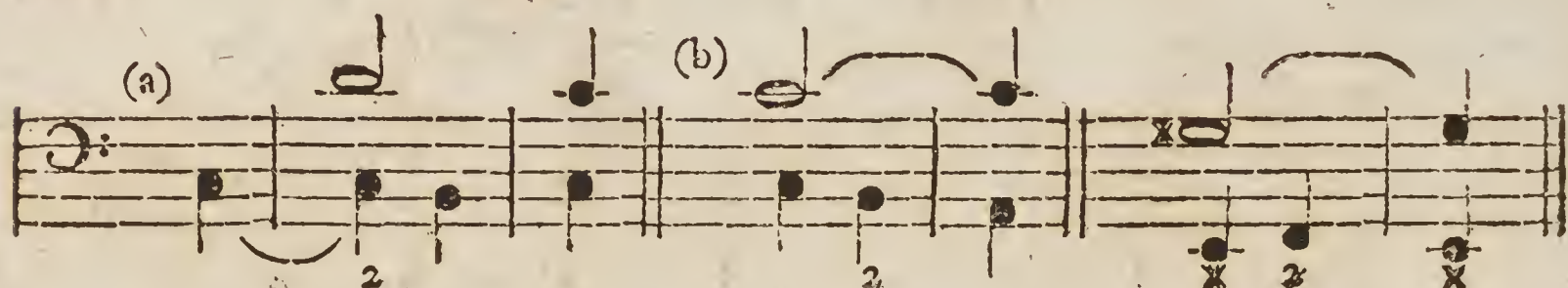
§. 4. Die Dissonanz liegt hier im Basse, und kommt in der Bindung (a), und im Durchgange (b) vor, geht aber allezeit nachher herunter. Die Octave davon darf daher in der rechten Hand, als eine Mittelstimme, nicht gegriffen werden,

Bachs Versuch. 2. Theil.

22

۵۵

ob sie schon die linke zur Verstärkung nehmen kann. Die Secunde selbst verhält sich wie eine Consonanz; sie kann frey angeschlagen werden, liegen bleiben, fortgehen und auch verdoppelt werden.



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



[illegible]



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



The musical score consists of four staves, each representing a voice. The notation includes various chords, accidentals (sharps, flats, naturals), and fingerings. The staves are labeled with (a) and (b) to indicate different parts or exercises. The chords are written in figured bass notation, such as 4 2, 6 5, 5b, b 7, 2, 6 4, 6 5, 6 4, 5, 6 4, 5, 6, 2, 5 3, 6 4, 6 5b, 7 6b, 8 5 3, 6 3, and 6. The notation is in a historical style, likely from a 17th or 18th-century music theory text.

§. 7. Bey dem vierstimmigen Accompagnement, woben man allezeit auf vier klingende Tasten siehet, pflegt man zuweilen die übermäßige Quarte herunter springen zu lassen, und ich sehe auch nicht die Möglichkeit, vier Klänge allezeit anzuschlagen, ohne jene Progreßion zu erlauben: allein, die Stimmen haben eine weit sangbarere und der Natur der übermäßigen Quarte gemässere Fortschreitung, wenn man diese letztere in die Höhe gehen läßt,

läßt, und auch hier mit der Art der Verdoppelung abwechselt. Alle Lagen sind alsdenn zu gebrauchen, da ausserdem der Sprung der übermäßigen Quarte zur Noth in der Mitte erträglich ist:

nicht so gut nicht so gut nicht so gut falsch

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

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

falsch falsch

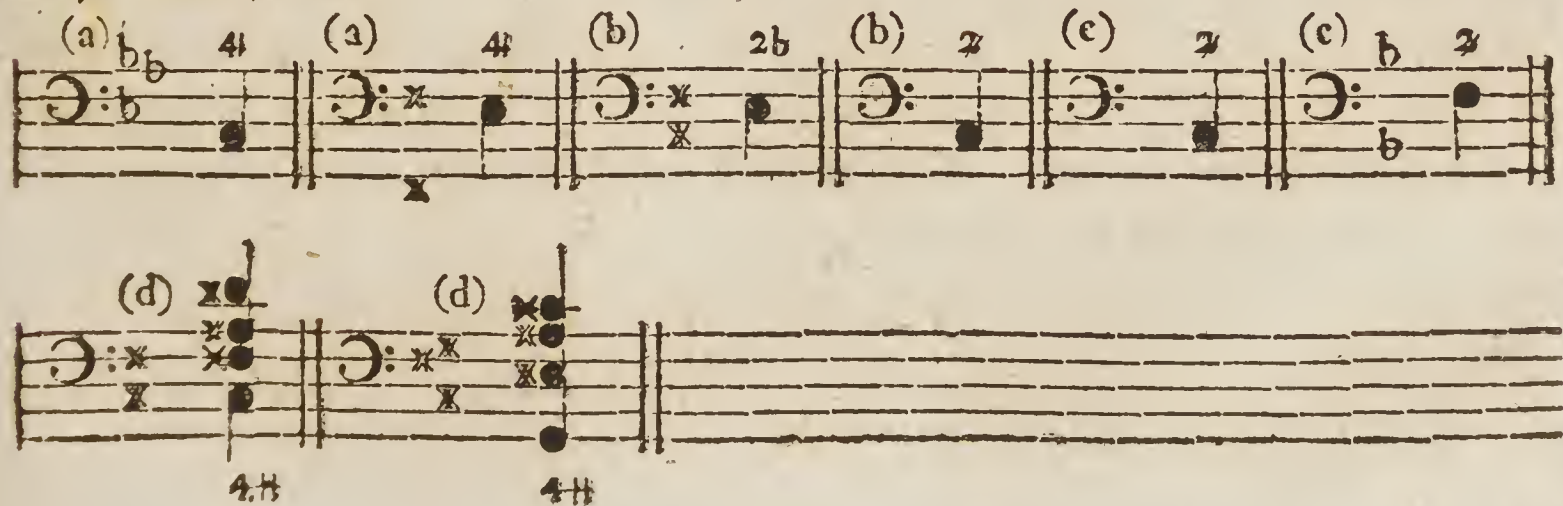
4b 2 7 5 4

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



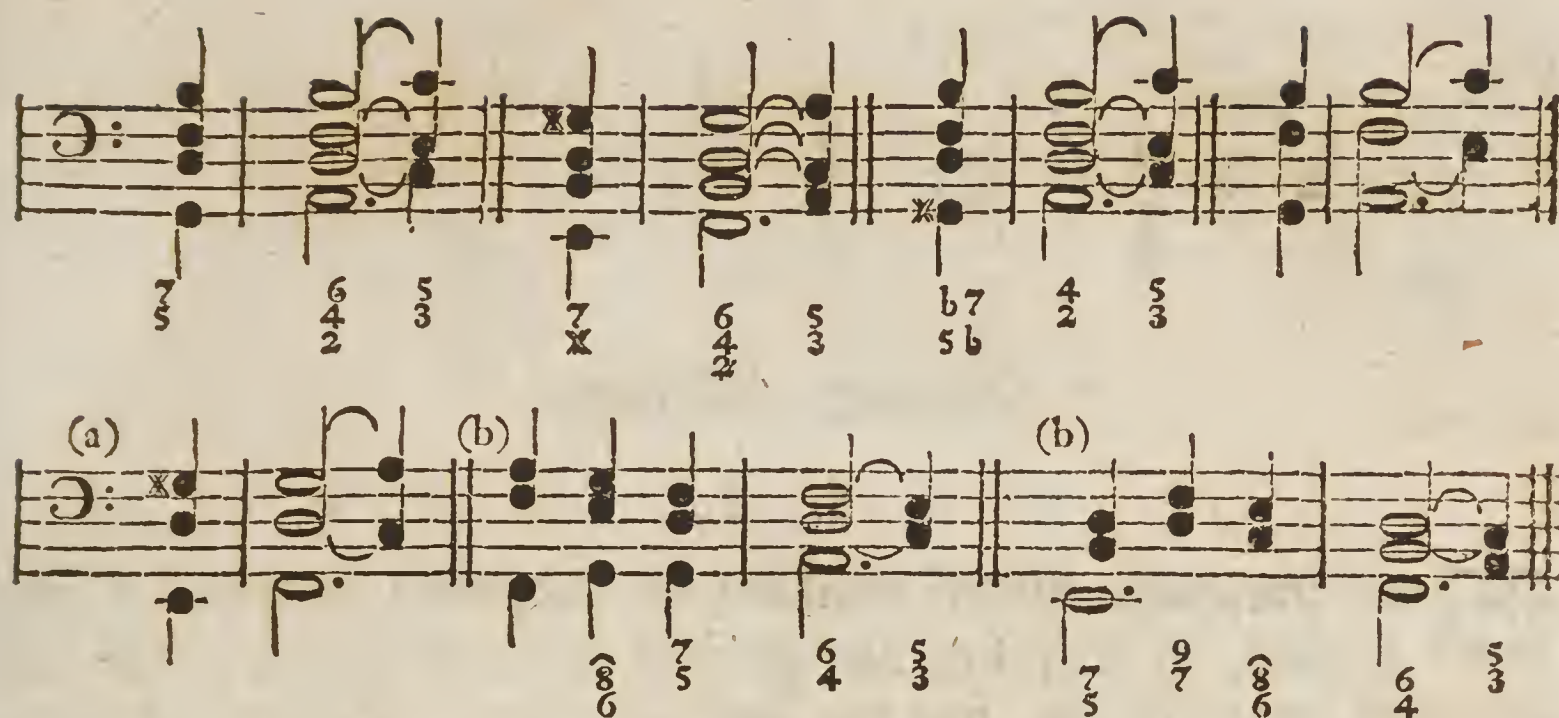
§. 11. Bey der dreystimmigen Begleitung verliethet man ein Intervall, daher braucht man sie nicht leicht, es müsten denn hinlängliche Ursachen dazu da seyn. Im letztern Falle bleibt die Sexte weg.

§. 12. Man greift ohne Andeutung zur übermässigen Quarte die grosse Sexte (a), und zur kleinen Secunde die kleine Sexte (b); zur übermässigen Secunde die übermässige Quarte (c), und zur übermässigen Quarte, mit einem doppelten Erhöhungszeichen (4++), die grosse Secunde und die grosse Sexte (d). Das Auge wird alsdenn mit allzu vielen Signaturen nicht überhäuft:

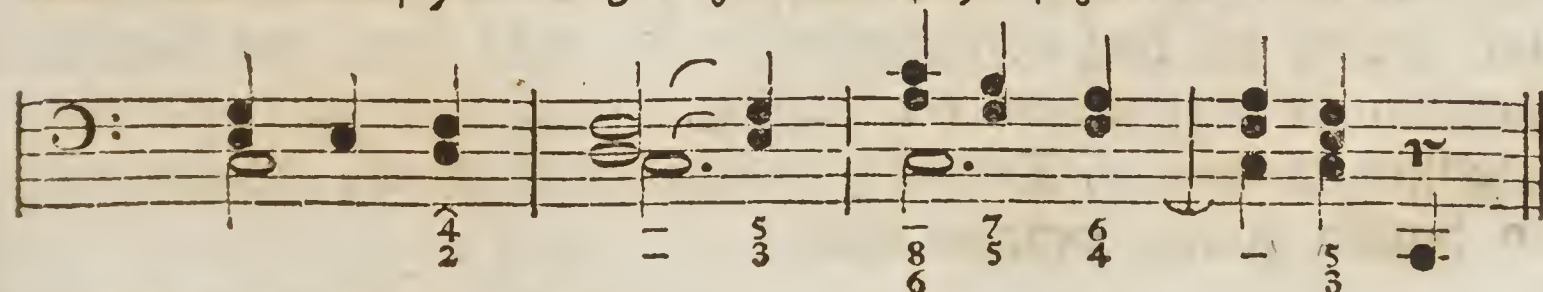


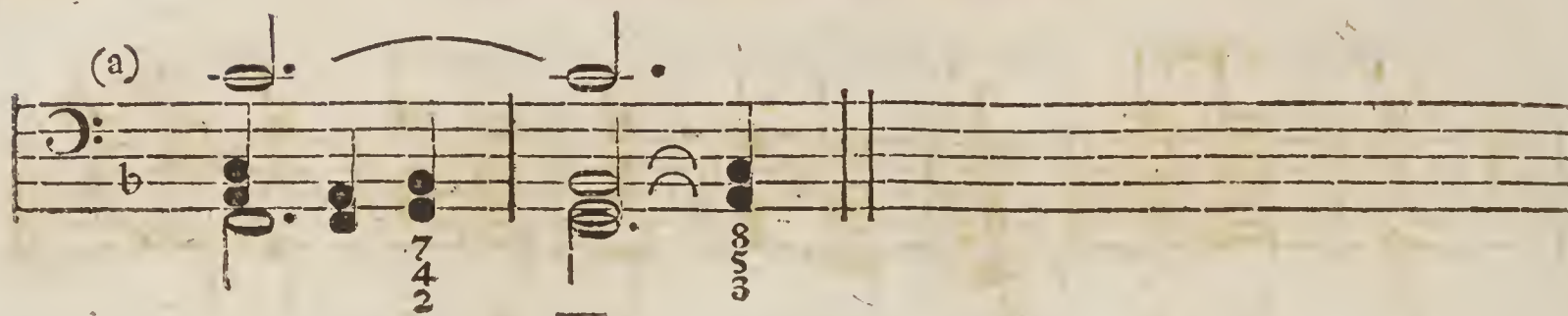
§. 13. Bey folgenden Exempeln aber ist es nöthig, die Sexte mit dem Erhöhungszeichen anzudeuten, und wer es nicht thut, der setzt einen in der Modulation nicht genug geübten Begleiter in eine Verlegenheit und Verwirrung, anstatt, daß er, ihm eine Bequemlichkeit zu verschaffen, glaubt. Bey dem letzten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

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



§. 15. Bey einem liegenden, oder in einem Tone bleibenden Basse, kommt zuweilen die Signatur $\frac{4}{2}$ vor; dieses ist ein dreystimmiger Satz, und es wird weiter nichts darzugegriffen. Beyde Intervallen brauchen so wenig, wie die Grundstimme einer Auflöfung, weil sie im Durchgange vorkommen, und sie können herauf und hinunter gehen. Die vorhergehenden und folgenden Ziffern auf diese $\frac{4}{2}$ werden insgemein auch dreystimmig abgefertiget. Die Stimmen, so man begleitet, haben mehrentheils dieselbe Progreßion; dann und wann hält eine davon in der Octave oder Quinte aus; im letztern Falle könnte, wenn die Begleitung vierstimmig seyn muß, auch die grosse Septime zu dieser $\frac{4}{2}$ mit gegriffen werden (a). Man kann auch hier über die $\frac{4}{2}$ einen Telemannischen Bogen zur Vorsicht setzen:





Zweyter Abschnitt.

§. I.

Wenn zweymahl hinter einander in folgendem Exempel $\frac{4}{2}$ vorkommt, so trifft bey der zweyten Grundnote die $\frac{4}{2}$ um ein Achttheil zu zeitig ein, wie wir bey (a) sehen. Dieser Fall kann auch vorkommen, wenn eine reine Quarte vor der übermäßigen vorhergehet (b):



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

3. C.

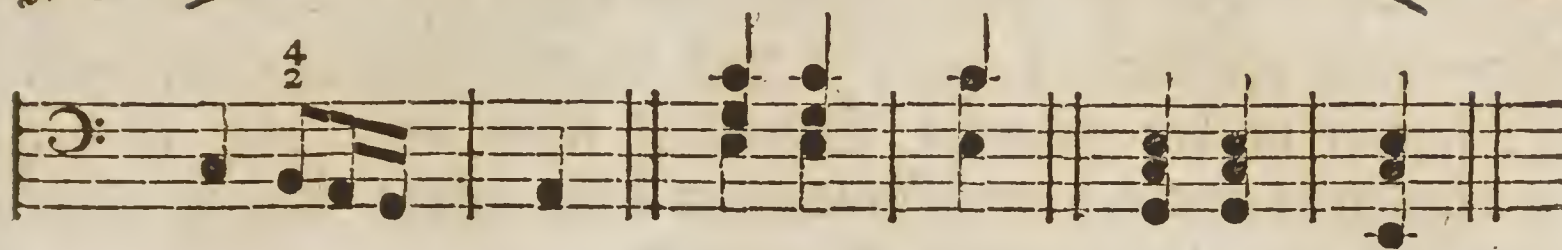
falsch.

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

§. 3. Wenn bey dem Sextquintenaccord, mit der falschen Quinte, die letztere und die Terz durch einen langsamen doppelten Vorschlag aufgehalten werden; und dieser etwas widrige Vorschlag mitgespielt werden soll: so muß man $\frac{4}{2} \frac{5b}{3}$ über die Noten setzen, und bey dieser $\frac{4}{2}$ die Sexte weglassen (a). Wenn bey dem Secundenaccord die Secunde durch einen langsamen Vorschlag von der übermäßigen Octave aufgehalten wird: so greift man, wenn zumahl der Gedanke schwach vorgetragen wird, bloß die Quarte, und nimmt die Secunde und Sexte nicht eher darzu, als wenn die erstere in der Hauptstimme eintritt. Jedoch, da diese übermäßige Octave fürchterlicher in die Augen als in die Ohren fällt, und das Gehör, wenn die Zeitmaasse langsam und bloß die Quarte bey dieser Octave ist, bey der Auflösung auf eine nicht widrige Art hintergangen wird, so kann man sie sowohl



3. E.



Sehentes Capitel.

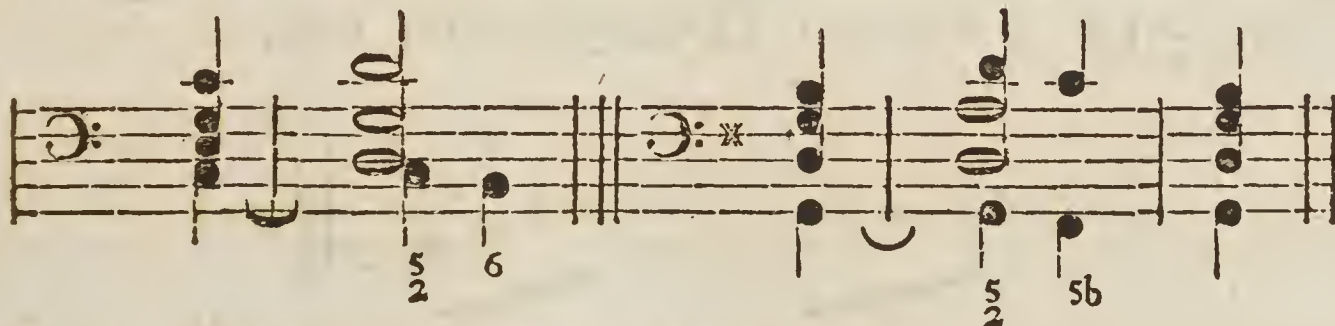
Vom Secundquintenaccord.

§. 1.

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

§. 2. Er wird durch $\frac{5}{2}$ angedeutet. Die Secunde ist hierbey groß, und die Quinte rein.

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



§. 4. Es erhellet auß dem ersten vorhergehenden Exempel, daß unser Accord der vorausgenommene Sextenaccord von der folgenden Grundnote sey. Wenn bey jenem die Secunde verdoppelt wird, so hat man bey diesem $\frac{3}{6}$; und wenn die Quinte doppelt gegriffen ist, so liegt nachher $\frac{6}{6}$.

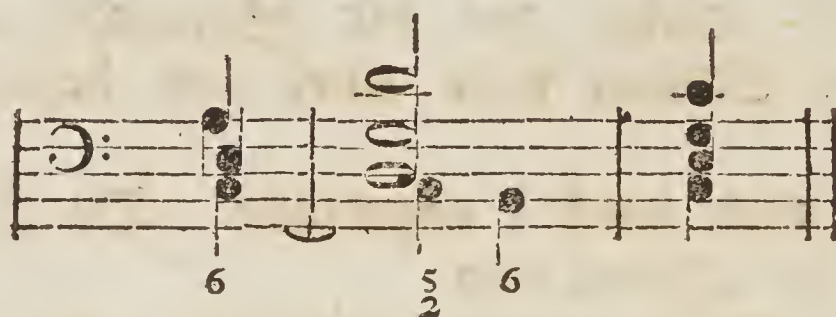
D 3

§. 5.

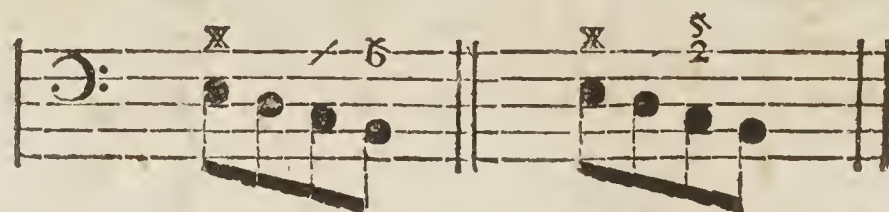
110 Zehntes Capitel. Vom Secundquintenaccord.

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

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



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





Elftes Capitel.

Vom Secundquintquartenaccord.

§. I.

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

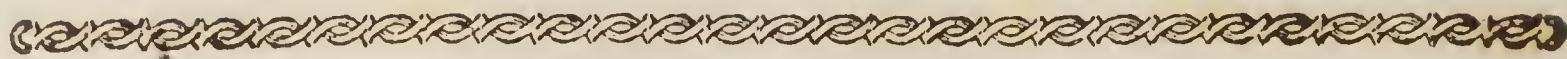
§. 2. Seine Signatur ist $\frac{5}{4}$. Die Secunde ist in diesem Accorde groß; die Quinte und Quarte rein.

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



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

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



Zwölftes Capitel.

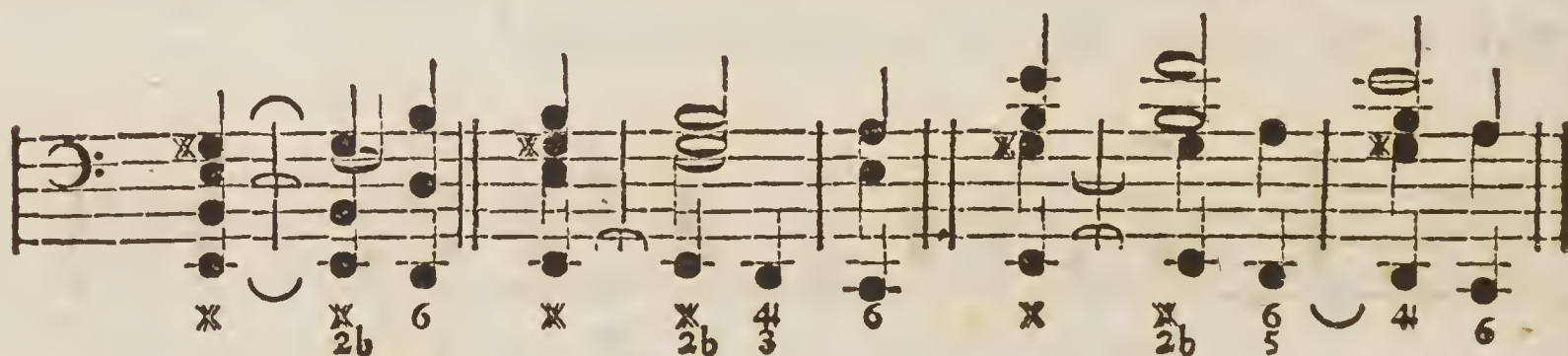
Vom Secundterzaccord.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der kleinen Secunde, grossen Terz und reinen Quinte.

§. 2. Seine Signatur ist eine 2 mit dem erniedrigenden Versetzungszeichen, und eine 3; wenn diese letztere zufällig groß ist, so setzet man über die 2 ein blosses erhöhendes Versetzungszeichen ($\overset{\times}{2}_b$).

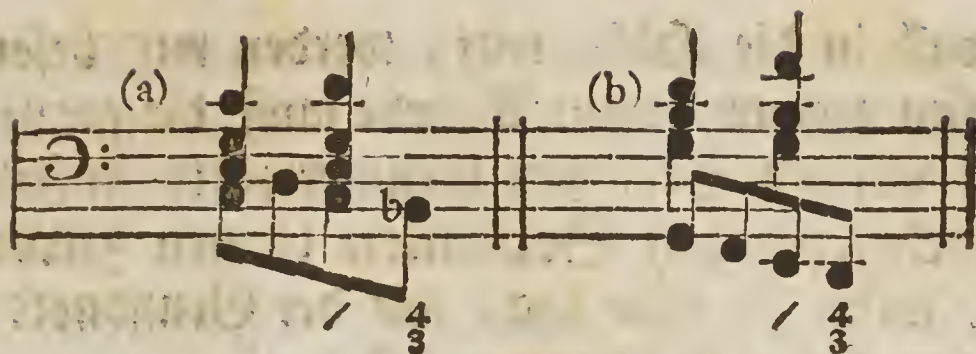
§. 3. Die Grundstimme hat hier wiederum die Dissonanz, ist gebunden und wird herunterwärts aufgelöst:



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

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

3. E.



Dreizehntes Capitel.

Vom Septimenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.

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

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

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

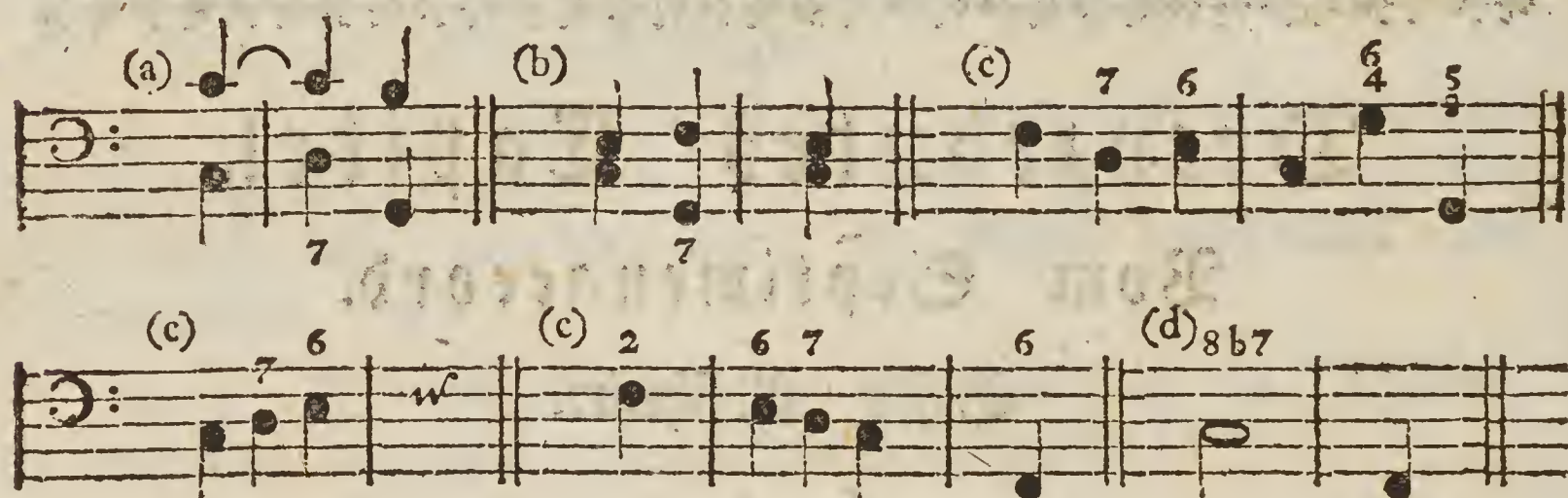
§. 4. Die Septime ist eine Dissonanz, welche mit (a), und ohne Vorbereitung (b) gesetzt wird, und nachher herunter gehet. Den grossen Septimenaccord, woben

Bachs Versuch, 2. Theil.

P

dieses

dieses Intervall in die Höhe tritt, werden wir besonders abhandeln. In dem gegenwärtigen Accorde muß die grosse Septime so gut, wie die übrigen Septimen herunterwärts aufgelöst werden; bloß die durchgehenden Septimen können zurweilen liegen bleiben (c), wenn sie aber nicht mit der Grundnote zugleich eintreten, so gehen sie auch herunter (d):



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

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

§. 7. Die dreyfache Einrichtung unsers Accordes ist nicht allezeit willkührlich. Es entstehen daher, wie wir in der Folge bemerken werden, zuweilen grosse Schwierigkeiten, und es würde eine schlechte Mühe seyn, und nicht bloß Anfängern, sondern auch Geübten zur grossen Erleichterung dienen, wenn man allezeit die 5 und die 8 ausdrücklich mit über die Noten setzte, wo sie gegriffen werden sollen. Dem Auge sind diese Ziffern nichts neues, weil sie doch oft mit angedeutet werden. Das vor-

nehm-

nehmste, worauf man bey der Einrichtung des Septimenaccordes zu sehen hat, ist dieses: daß die vorbereitete Septime da, wo sie ist, liegen bleiben, und in derselben Stimme aufgelöst werden muß.

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

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

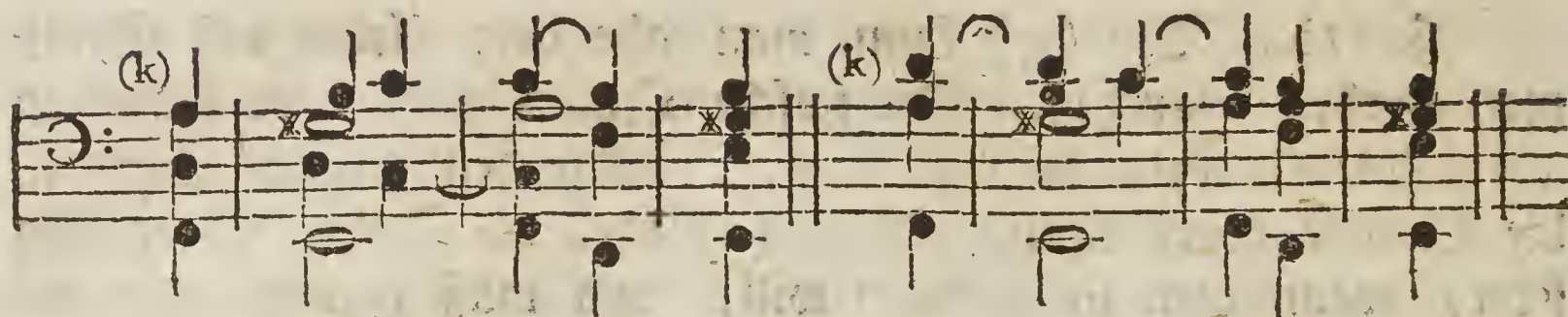
§. 10. Einzelne Noten mit 7 6 vertragen überhaupt eher die doppelte Terz, oder die Octave, als die Quinte. Wenn die letztere rein und nicht wider die Modulation ist, so kann man sie allenfalls nehmen, nur muß man sich vor verbotenen Quintenprogreßionen in acht nehmen. Man kann sogar die übermäßige Quinte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

§. 11. Bey (a) kann man sowohl die Octave, als auch die doppelte Terz nehmen. In jenem Falle gehet die rechte Hand der linken mit der Terz entgegen. Die Lage, wobey zur ersten Grundnote die Quinte oben liegt, ist die schlechteste, und die, wo die Octave oben ist, die beste. Bey der Verdoppelung der Terz mit der Octave verfahren beyde Hände in der geraden Bewegung. Bey (b) ist, wegen der verbotenen Progreßionen keine andere Begleitung, als die mit der doppelten Terz möglich.

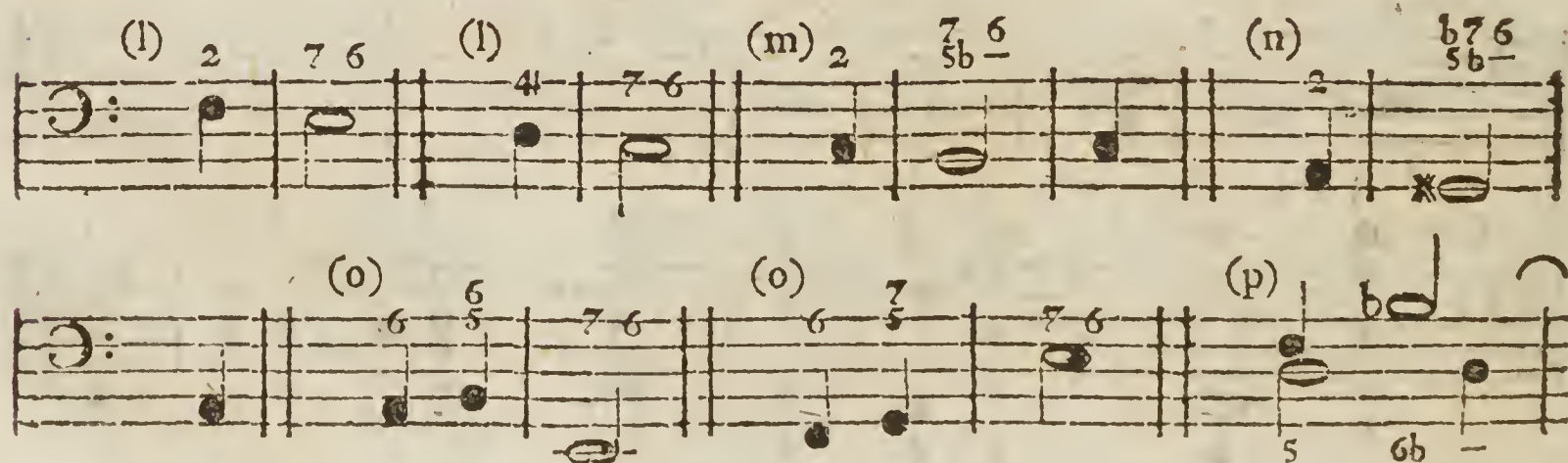
Keines von beyden Exempeln, weder (a) noch (b), leidet die Quinte, weil wegen der heraufsteigenden ersten Grundnote verbotene Quinten vorgehen würden. Bey (c) kann man die Quinte, weil sie reine ist, zur Noth dazu nehmen, doch sind die übrigen beyden Arten unsers Accordes besser. Bey (d) ist die Quinte, wegen der übermäßigen Sexte über der folgenden Grundnote, wider die Modulation, und kann also nicht genommen werden. Die Octave ist hier nothwendig, weil die doppelte Terz nach dem achten Paragrapho nicht statt hat. Bey (e) ist die Quinte nach dem Umfang der Tonart falsch, und kann in der Folge nicht aufgelöst werden; ein Umstand, worauf man besonders zu sehen hat, und welcher die Begleitung mit der Quinte in diesem Falle gefährlich machet. Die zwei andern Arten unsers Accordes finden also bey diesem Exempel allein statt. Die vielen auf einander folgenden Sexten müssen, wo möglich, in der Oberstimme genommen werden, widrigenfalls machet man Fehler, oder wenigstens einen schlechten Gesang. Bey (f) ist unser Accord mit der Octave allein gut, weil sonst unsingbare und unreine Progressionen vorgehen:

The musical notation consists of six examples, (a) through (f), arranged in three rows. Each example is written on a single staff with a C-clef and a colon. Example (a) shows a sequence of notes with a '7 6' label above. Example (b) shows a sequence with a '7 6' label and an asterisk. Example (c) shows a sequence with a '7 6' label and an asterisk. Example (d) shows a sequence with a '7 6' label and an asterisk. Example (e) shows a sequence with a '7 6' label and an asterisk. Example (f) shows a sequence with a '7 6 5' label below and an asterisk.

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



§. 13. Bey (l) ist sowohl die reine als übermäßige Quinte, wegen der vorhergegangenen übermäßigen Quarte nothwendig. Die Auflösung dieser Quarte nöthiget beyde Quinten nachher in die Höhe zu gehen. Wenn bey einem vorhergegangenen Secundenaccord die Quarte rein ist, so pflegt hernach bey der Septime die falsche Quinte mit angedeutet zu seyn (m), und wenn bey dieser reinen Quarte die Serte klein ist, so pflegt die verminderte Septime mit der falschen Quinte darauf zu folgen (n). Bey (o) ist die Octave, wegen der vorhergegangenen Ziffern, nothwendig. Bey (p) accompagnirt man dreystimmig, weil die Modulation der Hauptstimme die vierte Stimme nicht wohl trägt. Die Auflösungen müssen hier nicht eher und nicht später, als es nöthig ist, vor sich gehen. Bey (q) muß man zur ersten Grundnote die Octave zur fünften Stimme nehmen, damit die Septime vorbereitet sey. Man behält bey dieser letztern entweder $\frac{2}{7}$, oder $\frac{8}{3}$, und die Septime gehet mit der übermäßigen Quinte hernach in den Einklang zusammen:

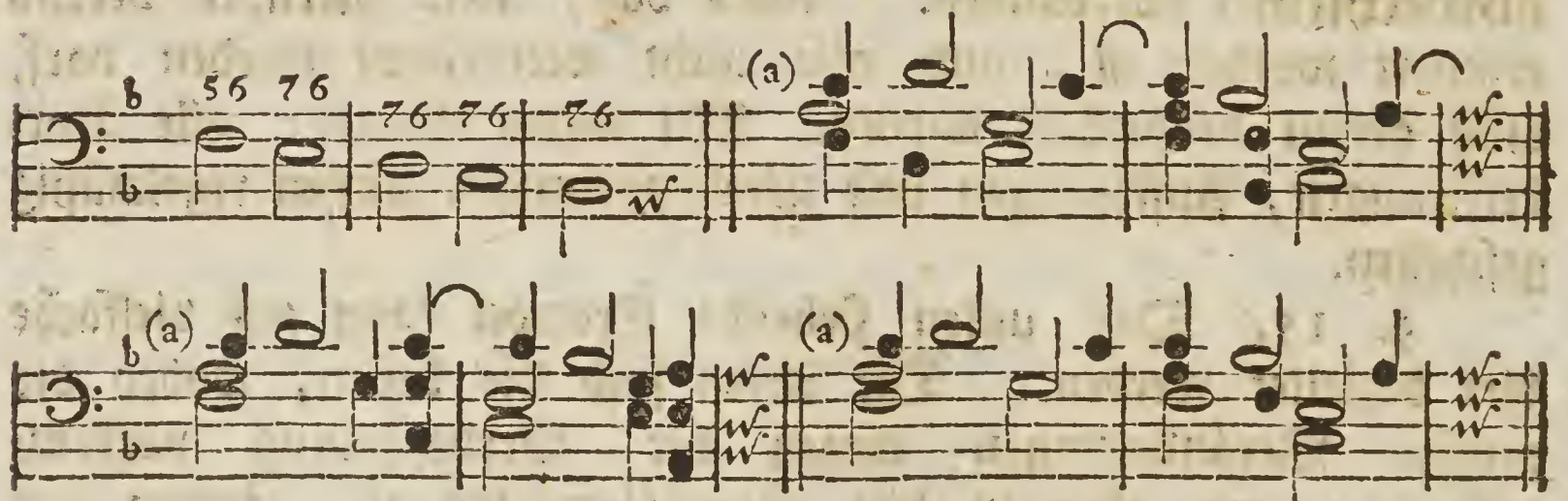


Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The first staff contains the main melody, starting with a treble clef and a common time signature (C). The melody is written in a key with one flat (B-flat). The second staff contains the bass line, also starting with a treble clef and a common time signature (C). The bass line is written in a key with one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The lyrics "The Rose Tree" are written below the first staff, and "The Rose Tree" is written below the second staff. The score is handwritten on aged, yellowed paper.

§. 14. Viele Grundnoten hinter einander mit 7 6 pflegen sowohl bey dem Absteigen als Hinaufgehen vorzukommen. Im erstern Falle ist die dreystimmige Begleitung die leichteste und in den Gelegenheiten, welche keine starke Harmonie vertragen, die vorzüglichste. Die vierstimmige erhält ihre Reinigkeit durch die Verdoppelung, indem dabey alle Arten von Sexten- und Septimenaccorden mit und ohne Verdoppelung abwechselnd vorkommen. Alles das, was hierüber bereits erinnert worden ist, und also nicht wiederholet werden darf, muß genau beobachtet werden. Mit einem Worte: alle Vorbereitungen, Auflösungen und Verdoppelungen müssen regelmäßig geschehen.

§. 15. Daß unten stehende Exempel kann auf vielfache Art begleitet werden. Die Arten sind die besten, woben die meisten Veränderungen wegen der Verdoppelung vorkommen (a): wo aber zu viel Gleichförmigkeit ist, indem der Grundton, oder die Terz, oder die Sexte zu oft hintereinander in einerley Art verdoppelt werden, da kann man leicht Fehler machen, und zuweilen stechen die Quinten und Octaven zu sehr hervor; z. E. die Ausführung unsers Exem:

Exempels in folgenden Ziffern $\begin{smallmatrix} 5 & 6 & 7 & 6 & 7 \\ 8 & 8 & 3 & 8 & 3 \end{smallmatrix}$ 2c. ist wegen der vielen Quinten widrig, zudem sind sie nicht alle rein, und die falschen werden nicht aufgelöst. Die Begleitung mit $\begin{smallmatrix} 8 & - & 3 & 8 & 3 \\ 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \end{smallmatrix}$ 2c. ist wegen der Octaven in der Oberstimme ekelhaft und wegen der Terzen gefährlich, weil man in der Folge leicht wider den achten Paragraphus unsers Capitel anstossen kann. Die Ausführung mit $\begin{smallmatrix} 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \\ 6 & 7 & 6 & 7 & 6 \end{smallmatrix}$ 2c. ist wegen der Terzen und Quinten zugleich Fehlern unterworfen. Das Accompagnement mit $\begin{smallmatrix} 3 & - & 5 & 3 & 5 \\ 5 & 6 & 7 & 6 & 7 \end{smallmatrix}$ 2c. taugt wegen der unaufgelösten falschen Quinte, und überhaupt wegen der in der Oberstimme liegenden Quinten gar nicht; kommen folgendes unrichtige Verdoppelungen dazu, so ist alsdenn alles Uebele beisammen. Die Ausführung mit $\begin{smallmatrix} 5 & 6 & 7 & 6 & 7 \\ 8 & 8 & 3 & 8 & 3 \end{smallmatrix}$ gehet an, so lange keine grosse Sexten mit der kleinen Terz sich einmischen. Die Begleitung mit $\begin{smallmatrix} 8 & - & 3 & 8 & 3 \\ 3 & - & 5 & 3 & 5 \end{smallmatrix}$ 2c. ist wegen der unaufgelösten falschen Quinte, und wegen der Octaven in der Oberstimme nicht gut:

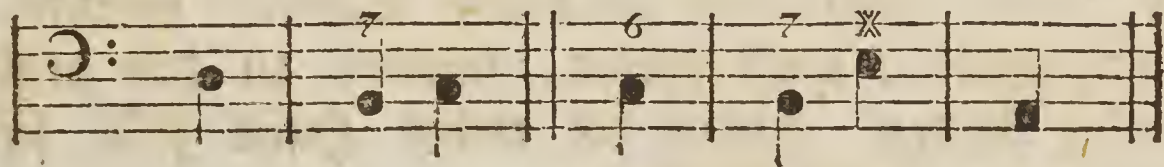


§. 16. Wenn viele Grundnoten hinter einander bei dem Aufsteigen 7 6 über sich haben, so kann man nicht wohl anders als vierstimmig verfahren. Die rechte Hand gehet hier der linken entgegen. Man nimmt sowohl zur Septime als zur

zur Sexte die Octave und Terz, diese Begleitung ist die beste (a), die unter (b) ist nicht so natürlich:



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



§. 18. Viele Grundnoten hinter einander mit der Septime, wo die Auflösung in der Folge geschieht, kommen vor, wenn der Baß in Quarten und Quinten herauf und hinunter springet. Bey der dreystimmigen Begleitung, wenn sie nöthig ist, wird bloß die Terz zu der Septime genommen; bey der vierstimmigen wechselt man mit $\frac{7}{3}$ und $\frac{8}{2}$ ab (a). Diese Ausföhrung ist die sicherste und beste. Bey den doppelten Terzen

kann man leicht wider die Regeln der Verdoppelung anstoßen; indessen habe ich doch bey (b) ein Exempel abgebildet, wo diese Verdoppelung gut ist:

Two musical examples, (a) and (b), illustrating voice leading and doubling. Example (a) shows a sequence of notes with fingerings (6, 7, 7, 7, 7, 7, 6, 7, 7, 7, 6). Example (b) shows a sequence of notes with fingerings (7, 7, 7, 7, 7, 7).

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

Two musical examples, (a) and (b), illustrating voice leading and doubling. Example (a) shows a sequence of notes with fingerings (7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6). Example (b) shows a sequence of notes with fingerings (9, 7, 4, 6, 7, 4, 2).

§. 20. Die nachschlagende durchgehende Septime bleibt am besten in der Stimme, wo die Octave vorher war (a): ausserdem aber ist es nicht unrecht, wenn man eine Veränderung der Lage vornehmen muß, in diese Septime zu springen, weil der vorhergehende Accord aus lauter Consonanzen besteht (b). Diese Freyheit fällt weg, und man bleibt bey der ersten Vorschrift, wenn der Baß aushält, woben viele Ziffern auf diese 8. 7 zu folgen pflegen (c). Wir wollen bey dieser Gelegenheit, obgleich ausser der Ordnung, den Fall mit berühren, wo die Octave mit der nachschlagenden Septime Dissonanzen bey sich hat, und selbst wie eine Dissonanz vorbereitet und aufgelöset wird; alsdenn muß auch die Octave in die Septime gehen (d):

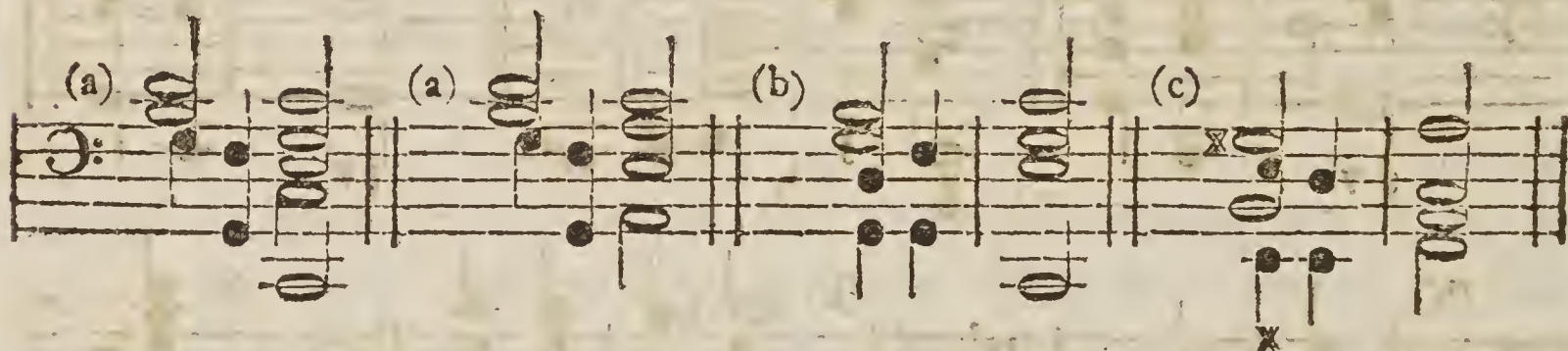
The musical examples are arranged in three rows on a single staff. Each example is labeled with a letter in parentheses above it.

- (a)** Shows a sequence of chords. The first chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The second chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The third chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The fourth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The fifth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The sixth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The seventh chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The eighth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The ninth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The tenth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7).
- (b)** Shows a sequence of chords. The first chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The second chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The third chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The fourth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The fifth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The sixth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The seventh chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The eighth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The ninth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The tenth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7).
- (c)** Shows a sequence of chords. The first chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The second chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The third chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The fourth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The fifth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The sixth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The seventh chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The eighth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The ninth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The tenth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7).
- (d)** Shows a sequence of chords. The first chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The second chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The third chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The fourth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The fifth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The sixth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The seventh chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The eighth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The ninth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7). The tenth chord is a triad with notes G, B, D (labeled 8, 7).

Zweyter Abschnitt.

§. 1.

Wenn bey einer Cadenz, auch ausser derselben, der Baß eine Stufe in die Höhe gehet, oder eine Quarte hinauf oder eine Quinte herunter springet: so kann bey der vorletzten Note ohne Andeutung der Septimenaccord genommen werden, wenn die darauf folgende Note einen Dreyklang über sich hat. Hier wird mehrentheils die Quinte zur Septime gegriffen (a): befürchtet man aber mit der rechten Hand zu tief herunter zu kommen, so kann man zum ersten Exempel (a) die Octave statt der Quinte behalten (b). Der gute Gesang wird nicht allein oft dadurch erhalten, sondern der letzte Dreyklang behält alle seine Intervallen. Wenn der Baß eine Stufe in die Höhe steigt, so ist bey dem letzten Dreyklange zuweilen eine Verdoppelung nöthig (c):



§. 2. Folgende Exempel erfordern die Octave bey der Septime: bey (a) würden Quinten vorgehen, wenn die Septime oben lieget, und die Quinte darzu genommen würde. Man muß also in dieser Lage dieses letztere Intervall weglassen, und dafür die Octave behalten. In den andern beyden Lagen gehet die Quinte an. Bey (b) vermeidet man durch die Octave die verbotenen Quinten, welche zwischen der Hauptstimme und dem Accompagnement bey ♩ und ♩ vorgehen können, wenn jene nicht tiefer lieget als dieses. Diese Anmerkung scheint zwar etwas

zu weit hergeholet zu seyn: allein bey einem langsamen Tempo und einer feinen Ausführung sind solche Quinten gar wohl zu hören, und man ist also auch verbunden, wenn die Hauptstimme über dem Basse steht, sie zu vermeiden. Bey (c) muß die falsche Quinte durch die vorhergehende Octave vorbereitet seyn. Dieses Exempel hat nur eine gute Lage. Bey (d) liegt sowohl die Sexte als auch die falsche Quinte zum h, wenn die Octave zum g genommen wird. Die grosse Terz zu diesem g geht alsdenn natürlich in die Höhe, und macht mit der Grundstimme eine gute Fortschreitung in Terzen. Bey (e) geht man den verbotenen Quinten aus dem Wege, wenn man zu dem e die Octave nimmt. Bey (f), wo durch eine Aufhaltung der Auflösung, wie wir bey (ff) abgebildet sehen, eine Septime in die andere aufgelöst wird, muß zur ersten die Octave genommen werden: widrigenfalls machet man Quinten. Bey (g) erfordert die Vorbereitung der zweyten Septime, die Octave zur ersten zu greifen. Bey (h) würde kein Platz für die Terz zum c seyn, wenn man die Quinte bey der vorhergehenden Septime genommen hätte. Bey (i) geht die grosse zufällige Terz zum a natürlich in die Höhe, und die Sexte zu dem darauf folgenden Secundenaccord lieget alsdenn schon, wenn bey dem a die Octave gegriffen ist. Bey (k) machet man Octaven, wenn die Quinte bey der Septime ist. Bey (l) geht eine Verwechslung der Harmonie vor, wie wir bey (ll) abgebildet sehen; die zweyte Septime scheint zwar eine Auflösung von der erstern zu seyn: sie ist es aber nicht, sondern man muß sie nur als eine zierliche Fortschreitung der Oberstimme ansehen, welche diese Verwechslung unmerklich machet. Man nimmt zur ersten Septime die Octave, damit die erwähnte Fortschreitung nicht gehindert werde,

und damit bey dem darauf folgenden c die Secunde schon liege. Bey (m) muß die erste verminderte Septime in die Octave der folgenden Note aufgelöst werden. Man nimmt bey (n) die Octave zur Septime, damit in der Folge keine verbotenen Quinten vorgehen, und der Nonenaccord zum e schon da sey. Bey (o) verhütet man durch die Octave ebenfalls eine unreine Progreßion, und der Quartterzenaccord zum h liegt alsdenn schon in der Hand. Bey (p) muß man zum f die Octave zur fünften Stimme nehmen, wenn der Bezifferer ausdrücklich 7 über dieses f gesetzt hat, damit die darauf folgende verminderte Septime vorbereitet sey. Bey (q) ist die Octave bey der Septime nöthig, wegen der Vorbereitung der darauf folgenden Quinte. Bey (r) thut die Octave besser als die Quinte, um die im Basse nachschlagenden Octaven durch die Gegenbewegung zu vermeiden. Bey (s) verhindert die Octave eine unmelodische Fortschreitung, welche die Quinte in der Folge verursachen würde.

Exercise (a) shows a sequence of chords and intervals. The first measure contains a 6th chord (F-A-C-E-G) and a 6th interval (F-A). The second measure contains a 6th chord (F-A-C-E-G) and a 6th interval (F-A). The third measure contains a 4th interval (F-A) and a 3rd interval (A-C). The fourth measure contains a 7th interval (A-C) and a 7th interval (C-E). The fifth measure contains a 7th interval (C-E) and a 7th interval (E-G). The sixth measure contains a 7th interval (E-G) and a 7th interval (G-B). The seventh measure contains a 7th interval (G-B) and a 7th interval (B-D). The eighth measure contains a 7th interval (B-D) and a 7th interval (D-F). The ninth measure contains a 7th interval (D-F) and a 7th interval (F-A). The tenth measure contains a 7th interval (F-A) and a 7th interval (A-C). The quality labels 'falsch.' and 'gut.' are placed below the notation.

Exercise (b) shows a sequence of chords and intervals. The first measure contains a 6th chord (F-A-C-E-G) and a 6th interval (F-A). The second measure contains a 6th chord (F-A-C-E-G) and a 6th interval (F-A). The third measure contains a 6th chord (F-A-C-E-G) and a 6th interval (F-A). The fourth measure contains a 6th chord (F-A-C-E-G) and a 6th interval (F-A). The fifth measure contains a 6th chord (F-A-C-E-G) and a 6th interval (F-A). The sixth measure contains a 6th chord (F-A-C-E-G) and a 6th interval (F-A). The seventh measure contains a 6th chord (F-A-C-E-G) and a 6th interval (F-A). The eighth measure contains a 6th chord (F-A-C-E-G) and a 6th interval (F-A). The ninth measure contains a 6th chord (F-A-C-E-G) and a 6th interval (F-A). The tenth measure contains a 6th chord (F-A-C-E-G) and a 6th interval (F-A).

Exercise (c) shows a sequence of chords and intervals. The first measure contains a 7th interval (A-C) and a 7th interval (C-E). The second measure contains a 7th interval (C-E) and a 7th interval (E-G). The third measure contains a 7th interval (E-G) and a 7th interval (G-B). The fourth measure contains a 7th interval (G-B) and a 7th interval (B-D). The fifth measure contains a 7th interval (B-D) and a 7th interval (D-F). The sixth measure contains a 7th interval (D-F) and a 7th interval (F-A). The seventh measure contains a 7th interval (F-A) and a 7th interval (A-C). The eighth measure contains a 7th interval (A-C) and a 7th interval (C-E). The ninth measure contains a 7th interval (C-E) and a 7th interval (E-G). The tenth measure contains a 7th interval (E-G) and a 7th interval (G-B). The quality labels 'falsch.' and 'gut.' are placed below the notation.

The image displays musical notation for various chord progressions and exercises, labeled (g) through (s). The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The exercises are as follows:

- (g) 7 7 6 6 7 7 5 6 5 4 3 2 1
- (h) 7 7 6 6 7 7 5 6 5 4 3 2 1
- (i) 7 7 6 6 7 7 5 6 5 4 3 2 1
- (k) 7 7 6 6 7 7 5 6 5 4 3 2 1
- (l) 7 7 6 6 7 7 5 6 5 4 3 2 1
- (m) 7 7 6 6 7 7 5 6 5 4 3 2 1
- (n) 7 7 6 6 7 7 5 6 5 4 3 2 1
- (o) 7 7 6 6 7 7 5 6 5 4 3 2 1
- (p) 7 7 6 6 7 7 5 6 5 4 3 2 1
- (q) 7 7 6 6 7 7 5 6 5 4 3 2 1
- (r) 7 7 6 6 7 7 5 6 5 4 3 2 1
- (s) 7 7 6 6 7 7 5 6 5 4 3 2 1

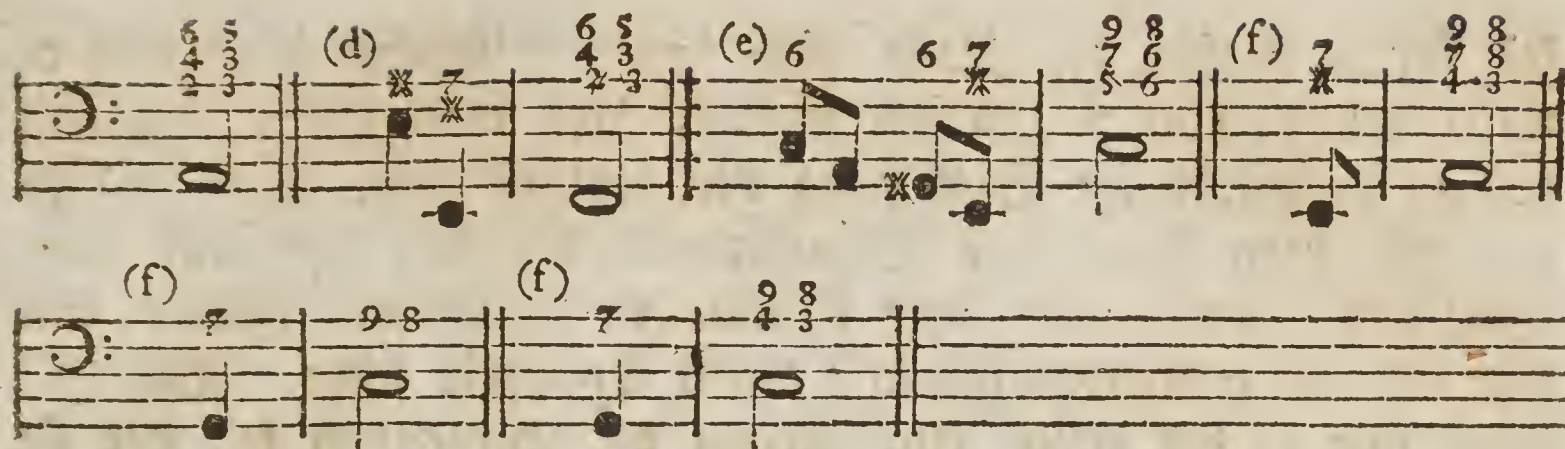
§. 3. Folgende Exempel erfordern die Quinte zur Septime:
 bey (a) ist sie wegen des folgenden Sextquintenaccordes nöthig.
 Bey (b) wird die falsche Quinte, ohne Andeutung, zur kleinen
 und verminderten Septime genommen. Die Lage, woben die
 Quinte zur ersten Note oben lieget, tauget nicht. Bey (c) wür-
 den Octaven vorgehen, wenn man bey dem ersten e die Octave
 nähme, weil zum c die Octave, wegen der Vorbereitung der
 darauf folgenden Septime gegriffen werden muß. Dieser letztere
 Um:

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

(a) 7 6 5 (b) 7 (h) 7 (b) b7

(c) 6 7 6 7 5 (cc) 7 6 7 5 (d) 7

nicht gut.



§. 4. Folgende Exempel sind sowohl der Bezifferung, als Begleitung wegen merckwürdig: Bey (a) findet sich im zweyten Tacte die fünfte Stimme ein; man verläßt sie in der Folge wieder, ohne Bedenken, wenn sie nicht mehr nöthig ist, und siehet nur auf eine regelmäßige Vorbereitung und Auflöfung. Bey (b) hat man sich, wegen der durchgehenden Noten im Basse, vor Quinten und Octaven in acht zu nehmen: man kann ihnen aber gar leicht durch die zweyfache Art der Verdoppelung aus dem Wege gehen, wie wir aus den beygefügtten Ausführungen dieses Exempels sehen. Bey (c) gehet die erste Septime über einer Wechselnote in die Höhe, weil diese 7 eigentlich ein vorausgenommener Sextquartenaccord zu dem darauf folgenden e ist. Bey (d) kann man die Quinte im ungetheilten Accompannement nicht zu dem d ohne Fehler nehmen; die grosse Terz darf nicht verdoppelt werden: folglich nimmt man die Octave. Ausser dem muß man dieses Exempel entweder dreystimmig begleiten, oder das getheilte Accompannement wählen. Ueber dem c hätte schon die Auflöfung der None eigentlich geschehen sollen, so wäre alsdenn die darauf folgende Septime vorbereitet worden. Diese Aufhaltung der Auflöfung fällt durch die Vorstellung unsers Exempels bey (dd) deutlich in die Augen. Die Ausführung von dem Exempel (d) im ungetheilten Accompannement ist

die beste, woben die None oben lieget. Wenn über dem c, unter der 9, eine 7 zugleich stünde, wie man diesen Satz oft findet, so würde die Begleitung viel leichter seyn. Bey (e) gehen alle drey Arten des Septimenaccordes an, nur muß man nicht bey e und f mit einer Quinte in die andere schreiten, wie wir bey der ersten Ausführung dieses Exempels sehen. Bey (f) sehen wir in der ersten Ausführung die Begleitung so, wie sie eigentlich seyn soll: man nimmt nemlich zur ersten Septime die Octave, und zur zweyten Septime die Quinte, damit die dritte Septime vorbereitet sey: Wenn man aber dieses versehen, und die Septimenaccorde verwechselt hat, so theilet man bey der zweyten Septime den Accord, wenn die Länge der Grundnote es, wie hier, erlaubt, und nimmt hernach das gehörige Accompagnement zu dieser Septime. Bey diesem erlaubten Hülfsmittel muß man aber ja bedacht seyn, damit keine Vorbereitung gestöhret werde. Bey (g) greift man zur ersten Septime die doppelte Terz, und zur zweyten die Quarte und Terz; diese beyden letztern Intervallen nimmt man wegen der darauf folgenden grossen Sexte, man hat alsdenn bey der Auflösung den Terzquartenaccord in der Hand. Die Quinte kann man zur ersten Septime, wegen der folgenden grossen Sexte cis nicht nehmen; auch nicht die Octave, wegen der Quinten, die man machen würde, wie wir bey (gg) sehen. Dieses Exempel ist bey (x) ohne Aufhaltung der Auflösung abgebildet. Bey (h) greift man die doppelte Terz zur Septime, weil der Grundton wegen des zufälligen Erhöhungszeichen nicht verdoppelt werden darf, und die Quinte keine statt hat. Bey (i) finden wir, wegen der Bezifferung, zwey sonderbare Exempel, die ich gefunden habe; sie sollten eigentlich die Signaturen von (ii) über sich haben.

haben. In jenem Falle ist keine andere, als die getheilte Begleitung, ohne Fehler, und ohne die fünfte Stimme darzu zu nehmen, möglich, wie wir aus der Ausführung sehen. Bey (k) muß man sich vor unmelodische und falsche Fortschreitungen hüten. Die angeführten zwey Lagen sind gut; in der dritten gehen bey der zweyten und dritten Grundnote Quinten vor. Bey (l) sind auch nur zwey Lagen zu gebrauchen; die dritte, wo zum c die Octave oben lieget, veranlasset Fehler. Bey (m) ist die Abwechselung der Art zu verdoppeln nothwendig. Bey (n) wird im vierstimmigen Accompagnement die zufällig kleine Terz ohne Andeutung genommen. Die dem System gemässe verminderte Terz muß besonders angedeutet werden, wenn sie jemand haben will; in der Chromatick thut sie nicht übel (o):

The musical examples are as follows:

- (a)** A sequence of chords with figured bass: 6, 7 $\frac{8}{6}$ $\frac{4}{3}$, 7 6 5, 6 5 $\frac{4}{3}$ *.
- (b)** A melodic line with chords below, showing intervals 5 6, 7 6, 7 6, and 6 5.
- (b)** A second example of a melodic line with chords.
- (c)** A melodic line with chords, showing intervals 7 5, 7 5, and 7.
- (d)** A melodic line with chords, showing intervals 9 and 7 *.
- (d)** A second example of a melodic line with chords, showing intervals 9 and 7 *.
- (dd)** A melodic line with chords, showing intervals 9 7 and 7 *.
- (e)** A melodic line with chords, showing intervals 6, 7, 5, and 5.

(e) falsch.

(f) 6 5 7 7 5 9 7 5 3 7

(g) 7 7 6

(gg) falsch. falsch.

(x) 7 6 7 6

(h) 7 6

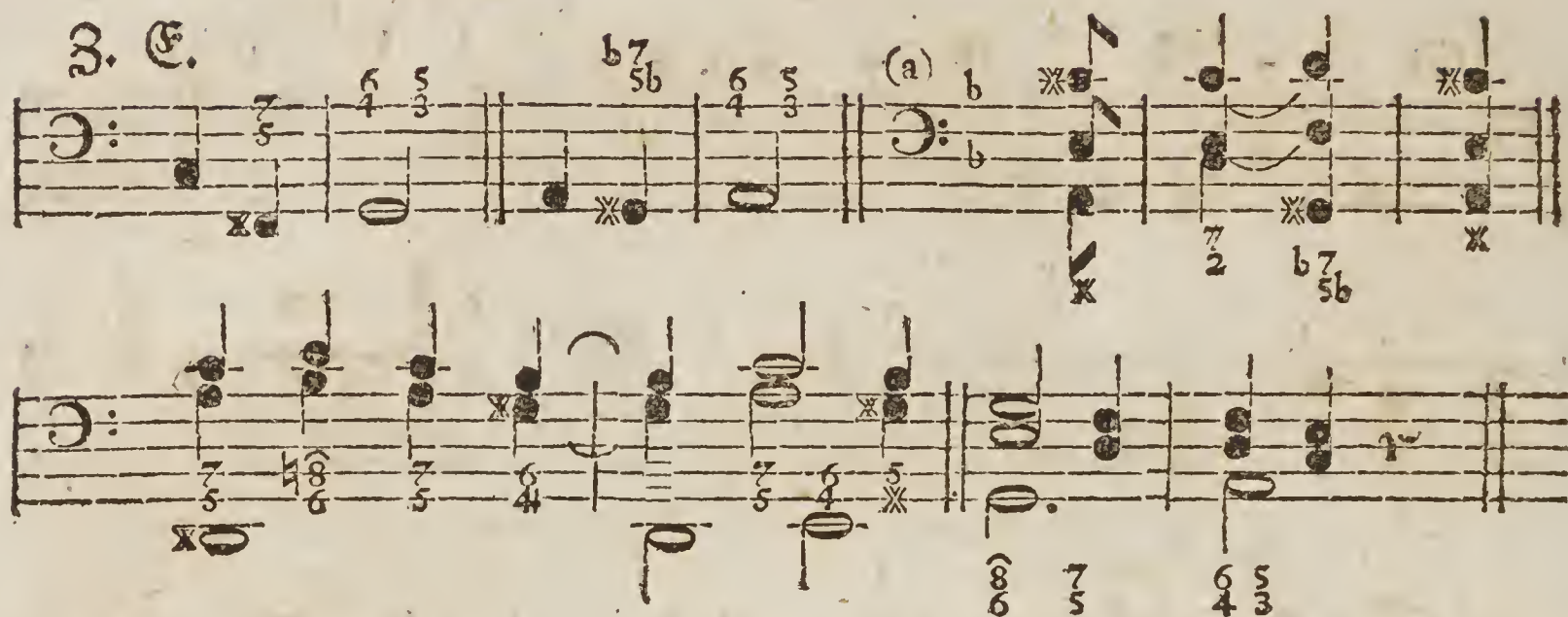
(i) 7 7 7 5 7 5

(ii) 7 7 5 7 5 b 7 5 b

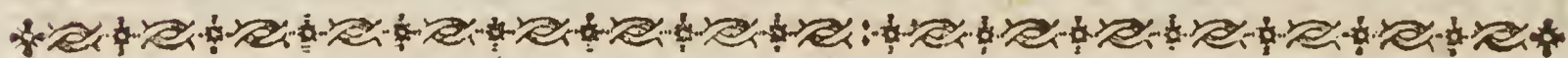
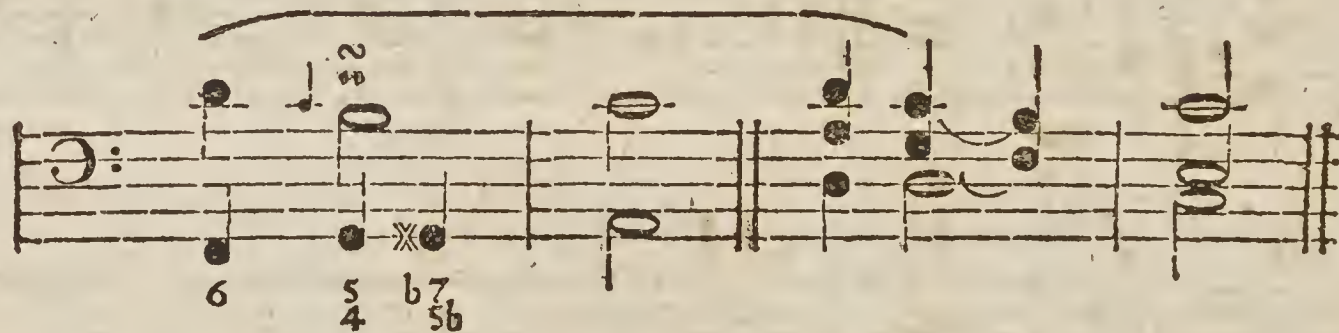
The image displays six staves of musical notation, each representing a different variation of a diminished seventh chord. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat).
 - Staff (ii): Shows a diminished seventh chord in first inversion (7^b 5^b) and a second inversion (6 7 5 6).
 - Staff (k): Shows a diminished seventh chord in third inversion (6 7 5 6) and a fourth inversion (8 7 8 7 5 6).
 - Staff (l): Shows a diminished seventh chord in first inversion (7 5 6 7) and a second inversion (6 7 5 6).
 - Staff (m): Shows a diminished seventh chord in first inversion (7 5 6 7) and a second inversion (6 7 5 6).
 - Staff (n): Shows a diminished seventh chord in first inversion (7 5 6 7) and a second inversion (6 7 5 6).
 - Staff (o): Shows a diminished seventh chord in first inversion (7 5 6 7) and a second inversion (6 7 5 6).

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

134 Dreyzehntes Capitel. Zweyter Abschnitt.



§. 6. Wenn vor einer Cadenz die Grundnote mit $b7_{5b}$ erhöht wird, und hernach einen halben Ton in die Höhe tritt: so nimmt man gerne des guten Gesanges wegen, die doppelte Terz zum letzten Dreyklange mit Auslassung der Octave:



Vierzehntes Capitel. Vom Sextseptimenaccord.

§. 1.

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

§. 2.

Vierzehntes Capitel. Vom Sertseptimenaccord. 135

§. 2. Seine Signatur im ersten Falle ist 7_5 . Die Terz wird nicht eher angedeutet, als wenn sie ein zufälliges Versetzungszeichen annimmt; diese letzteren müssen bey den übrigen Intervallen unser Accordes ebenfalls nicht vergessen werden.

§. 3. Wenn, statt der Terz, die Quarte bey dieser Aufgabe seyn soll, so wird sie ausdrücklich mit über die Grundnote gesetzt, und pflegt neben sich, unter der 5, eine 3 zu haben (7_5^3).

§. 4. Die kleine Septime, die grosse und kleine Sexte, die grosse Terz, oder, statt dieser, die reine Quarte kommen bey unserm Accorde vor.

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

§. 6. Wir sehen bey obigen Exempeln aus der Auflösung dieses Accordes, daß der simple Satz der Septimenaccord mit
der

der Quinte ist, woben die letztere von der Sexte, und die Quarte von der Terz aufgehalten werden. Wenn die Sexte oben, und die Septime in der tiefsten Mittelstimme lieget, so ist man in der besten Lage; es hängt nur nicht allezeit von dem Begleiter ab, diese letztere zu nehmen, weil sie durch die nöthige Vorbereitung bestimmt wird.

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

§. 8. Wir schliessen dieses Capitel, statt des zweyten Abschnittes, mit vier merkwürdigen Exempeln. In dem ersten kommt bey $\frac{7}{6}$, statt der Quarte, die Secunde im Durchgange vor, welche letztere nachher in die Terz gehet. Dieser Satz kommt bey den Orgelpunkten vor, und läßt sich, wie die übrigen von der Art, am besten erklären, wenn man den Baß wegläßet. Wie er alsdenn beschaffen ist, sehen wir bey (a). In dem zweyten Exempel kommt die verminderte Septime mit der kleinen Sexte und kleinen Terz vor (b). Der eigentliche Satz ist bey (c) abgebildet, allwo wir sehen, daß die Quinte von der Sexte aufgehalten wird. Diese Aufgabe klinget in allen Lagen widrig, auch die, woben die Sexte oben lieget, klinget nicht viel besser: daher würde ich die Ausführung dieses Exempels bey (d) vorziehen. Es ist etwas besonders, daß die vordem so übel beschriebene verminderte Octave hier ohnstreitig besser thut, als jene ganz gewöhnlichen Intervallen bey (b), dawider überhaupt niemand jemahls etwas eingewendet hat. So wenig ich für den Gebrauch gar zu fremder Intervallen bin: so gewiß bin ich aus unter-

schiede-

schiedenen Anleitungen zum Accompagnement überzeuget, daß sehr oft der Uebellaut hauptsächlich von einer ungewöhnlichen Verbindung ganz gewöhnlicher Intervallen abhänget. Bey dem dritten Exempel hat die verminderte Septime, die verminderte Sexte und kleine Terz bey sich (e). Der eigentliche Satz ist bey (f) zu sehen. Die Quinte wird hier abermahls von der Sexte aufgehalten. Wenn die letztere oben lieget, so klinget die Ausführung bey (e) nicht gar übel: ausserdem aber gehören hierzu Ohren, die so sonderbar sind, wie das Exempel. Die dreystimmige Begleitung bey (g) ist schon erträglicher. Bey dem vierten Exempel geschieht im dritten Tacte die aufgehaltene Auflösung der Quarte in die kleine Terz, wobey die Quinte einen halben Ton herunter tritt (h). Dieses Exempel wird dadurch gut, daß der Baß vorher und nachher lieget; daß die Zeitmasse etwas langsam ist, und die große Terz zum e, gis, nicht so gar kurz vor dieser aufgelöseten Quarte vorhergegangen ist, wie wir bey dem letzten Exempel des 5ten § gesehen haben:

The image contains three musical examples, (a), (b), and (c), each on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Example (a) shows a sequence of chords with intervals 5 6 4, 7 6 2, 5 3, 6 5 4 2, 5 4 7, and 3 8 b 7. Example (b) shows intervals 6 5 5, 6 5, and (c) shows intervals 7 5 b 7, 6 5 b, and 7 5 b. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

138 Vierzehntes Capitel. Vom Sextseptimenaccord.

The musical score consists of three systems of organ points. Each system is labeled with a letter in parentheses: (d), (e), (f), (g), and (h). The notation is in a single melodic line on a five-line staff, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and ornaments (crosses, dots). Below the staff, numerical figures (figured bass) are provided for each measure, indicating the harmonic structure for the left hand. The figures include numbers 7, 8, 6, 5, 4, 3, and 2, often with flats or sharps to indicate specific intervals.

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



Fünfzehntes Capitel.

Vom Quartseptimenaccord.

§. 1.

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

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

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

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

§. 5. Der simple Satz davon ist eigentlich, wie wir schon oben angeführet haben, der Septimenaccord. Den ganzen Unter-

schied machet die Terz, welche hier von der Quarte aufgehalten wird. Sowohl die Septime, als auch die Quarte können vorher liegen, und auch nicht; im letzteren Falle aber muß doch wenigstens eines von diesen beyden Intervallen da seyn. Beyde gehen bey der Auflösung herunter, auch so gar die übermäßige Quarte, weil sie hier bloß einen zierlichen Vorschlag, der allenfalls gemisset werden könnte, und keine Hauptziffer vorstellet. Die Auflösung der Septime und Quarte geschiehet selten zugleich; mehrentheils gehet eine nach der andern herunter. Der Baß verhält sich hier, wie bey dem Septimenaccord.

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

§. 7. Wenn über derselben Grundnote die Septime in die Sexte aufgelöset wird, so kommt unser Accord selten vor, und am seltensten geschieht alsdenn die Auflösung der Septime und Quarte zugleich, weil es schlecht klinget, und auch nach Beschaffenheit der Lage, wegen der Fehler, gefährlich ist, mit zweystimrigen Vorschlägen in Quarten einher zu gehen. Ich sage mit Fleiß: mit zweystimrigen Vorschlägen, weil die Dissonanzen, besonders solche, welche über derselben Grundnote aufgelöset werden, im Grunde nichts anders als Vorschläge sind.

§. 8. In folgenden Exempeln wird die Septime mit der Quarte zugleich aufgelöset. Die Ausführung bey (bb) ist der, bey (b), vorzuziehen; Man kann allezeit, wenn die Septime in die große Sexte, und die Quarte in die kleine Terz herunter tritt, $\frac{7}{4}$ zugleich nehmen. Bey (c) muß die falsche, und bey (cc) die übermäßige Quinte ausdrücklich mit angedeutet seyn. Das
Exem-

3. E. (a)

Figured bass notation for (a): 6, 7/4, 3, 6, 7/4, 3, 6, 7/4, 3, 6, 7/4, 3, 6.

(b)

Figured bass notation for (b): 7/4, 6, 3, b, 7/4, 6, 3.

§. 10. Bey folgenden Exempeln gehet die Quarte gleich in die Terz, die Septime aber wird erst über den folgenden Grundnoten aufgelöst. Wenn man bey der frey anschlagenden Septime die Wahl hat, die Quinte oder die Octave zur dritten Stimme zu nehmen: so nimmt man die erstere, weil nach der Auflösung die Harmonie alsdenn vollständiger ist, als wenn man die Octave hat, wie wir den Unterschied hievon bey (a) und (aa) sehen. Die beste Lage mit der Quinte ist die, wobey die Quarte oben lieget. Zuweilen muß man wegen der nöthigen Vorbereitung darauf folgender Ziffern die Octave zu 4 nehmen (b). Die Quinte kann alsdenn, wenn man es gut findet, zur fünften Stimme mitgegriffen werden. In dem Exempel (c) verdoppelt man vorher bey dem Dreyflange die Terz, oder die Quinte (1) (2); ausserdem schreitet man lieber aus der Vorbereitung der Quarte (3), als daß man diese letztere sollte liegen lassen (4). Die Ursache hievon ist diese: Wenn man die Fortschreitung des Basses von a in das gis, und der Mittelstimme vom a in das f ansiehet, und das ledige Intervall der letzteren Stimme ausfüllet, so findet man einen unharmonischen

ſchen Queerſtand, welcher zwar heute zu Tage nicht von der Wichtigkeit iſt, als vordem, aber doch gar leicht vermieden werden kann. Niemand wird läugnen, daß die Ausführung dieſes Exempels, wenn man es ſimpel ſetzt, bey (5) in der Gegenbewegung nicht beſſer ſeyn ſollte, als die bey (6) in der geraden Bewegung. Außer dem galanten Styl bleibet man bey (1) und (2).

The musical notation examples are arranged in four staves:

- Staff 1:** Contains examples (a), (aa), and (b). Example (a) shows a sequence of chords with fingering 7 4 3. Example (aa) shows a similar sequence. Example (b) shows a sequence with fingering 7 4 3 and a final chord marked with an 'X'.
- Staff 2:** Contains examples (b), (c), and (I). Example (b) shows a sequence with a flat sign and fingering 7 4, 4 3, 4 2, 6. Example (c) shows a sequence with a flat sign and fingering b 7, sb 4, 3. Example (I) shows a sequence with a flat sign and fingering b 7, sb 4, 3.
- Staff 3:** Contains examples (2), (3), (4), and (5). Example (2) shows a sequence with a flat sign and fingering b 7, sb 4, 3. Example (3) shows a sequence with a flat sign and fingering b 7, sb 4, 3. Example (4) shows a sequence with a flat sign and fingering b 7, sb 4, 3. Example (5) shows a sequence with a flat sign and fingering b 7, sb 4, 3. Below example (5) is the text "nicht ſo gut."
- Staff 4:** Contains example (6). Example (6) shows a sequence with a flat sign and fingering b 7, sb. Below example (6) is the text "nicht ſo gut."

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

The musical examples are arranged in three staves, each showing different voicings for a bound seventh (7th) in a three-part setting. The notation includes notes on a five-line staff with a C-clef, and figured bass numbers below. Some voicings are marked with an 'x' to indicate the preferred execution.

Staff 1 (Top): Shows various voicings for a bound seventh. The figures below the notes are: 7, 7 4 3, 7, 7 4 3, 6, 7 4 3, 6, 7 4 3.

Staff 2 (Middle): Shows various voicings for a bound seventh. The figures below the notes are: 8, 7 4 3, 7 4 3, 7 4 x, 6, 7 4 3, 7 4 3. The word "falsch" is written above the fourth measure, and the figure "7 4 x" is marked with an 'x'.

Staff 3 (Bottom): Shows various voicings for a bound seventh. The figures below the notes are: 6, 7 4 3, b 7 4 3, 6, 7 4 x, 7 4 x. The word "falsch" is written above the fourth measure, and the figure "7 4 x" is marked with an 'x'.

§. 12. Wenn viele gebundenen Septimen bey einer in Quarten und Quinten springenden Grundstimme hintereinander vorkommen, so pflegt zuweilen eine Septime um die andere die 4 3 bey sich zu haben; man kann in diesem Falle gar wohl vierstimmig verfahren, wenn es nöthig ist (a): Sollten aber

aber alle Septimen mit 43 vorkommen, so kann man mit gutem Gewissen bey dem dreystimmigen Accompagnement bleiben. Dieser Fall kommt nur in der galanten Schreibart vor; Bey (b) ist der ausführliche Satz, und bey (bb) die Begleitung davon angedeutet. Die dreystimmige Begleitung hat überhaupt den mehresten Antheil an diesem Capitel, weil die Aufgabe davon in schwer gearbeiteten Compositionen nicht leicht vorkommt.

§. 13. Wenn man bey der Durchgehenden Septime im folgenden Exempel die Mittelstimme mit dem Basse in Terzen fortgehen lassen will, woben die Septime und Quarte liegen bleiben: so pflegen einige nicht deutlich genug $\frac{7}{4}$ über die Grundnote zu setzen. Die Signatur $\frac{7}{3}$ ist hierzu besser; Die Beglei-

tung dieses Exempels mit der doppelten Terz, oder mit der Terz und Octave, ist dieser hier unten stehenden vorzuziehen:

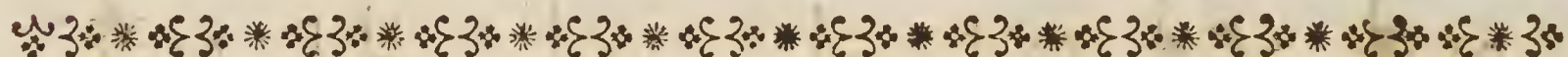


§. 14. Wenn unser Accord statt des Sertquarten-accordes vorkommt, so wird die Serte von der Septime aufgehalten, und diese letztere, nebst der Quarte und Octave sind die Intervallen, woraus er bestehet. Die Septime ist mehrentheils klein, die Quarte aber allezeit rein. Beyde Intervallen werden herunterwärts, und jenes vor diesem aufgelöst. Die Signatur dieser Aufgabe ist 7^6 .

§. 15. Aus folgenden Exempeln lässet sich dieser Accord genauer betrachten. Bey (a) bleibt der Baß liegen; weder die Septime, noch die Quarte sind vorbereitet. Bey (b) lieget die Septime schon, die Quarte aber nicht. Zur ersten Note kann man sowohl $\frac{7}{3}$, als auch $\frac{8}{3}$ nehmen. Bey (c) ist die Septime nebst der Quarte vorher da. Zur ersten Note nimmt man $\frac{6}{3}$; die doppelte Terz mit der Serte machet verdeckte, und die $\frac{6}{3}$ offenbare Octaven (cc). Bey (d) lieget die Septime schon. Zur ersten Note mit dem Drenklang kann man $\frac{8}{3}$, $\frac{5}{3}$, oder $\frac{3}{3}$ greiffen. Dieser Drenklang mit der Octave thut sehr gut; aber die Quinte darf nicht oben liegen, weil man sonst Fehler machet. Bey (e) sind beyde Dissonanzen, sowohl die Septime, als auch die Quarte vorbereitet. Zur ersten Note greift man entweder $\frac{7}{3}$, oder $\frac{3}{3}$. Die Octave kann bey dieser ersten Septime nicht seyn, weil sie bey der zweyten nöthig ist. Bey (f) lieget die Septi-

Septime schon. Zur ersten Note nimmt man $\frac{8}{3}$, wegen der nöthigen Vorbereitung der Septime. Die Lage, wo bey diesem Sextenaccorde die Terz oben lieget, machet Quinten. Bey (g) sind beyde Dissonanzen vorbereitet. Hier muß man bey der ersten Note die Octave zur fünften Stimme nehmen, damit die Septime vorbereitet sey. Bey (h) liegen wiederum die Quarte und die Septime. Zur zweyten Note nimmt man bey 7 6 die Quinte. Im getheilten Accompagnement kann man auch die doppelte Terz zu dieser 7 6 greifen, wie wir auß der letzten Ausführung dieses Exempels sehen. Die Octave kann man ohne Fehler zu dieser 7 6 nicht nehmen:

The musical notation consists of three staves. The first staff contains three measures labeled (a), each showing a chord progression with figures 7 4, 6, and 5/3. The second staff contains five measures labeled (b), (b), (c), (cc), and (cc), with figures 7 3, 7 4, 6, 8 7, 7 4, 6, 6, 7 4, 6, and 6. The third staff contains six measures labeled falsch., (cc), falsch., (d), (e), and (f), with figures 7 4, 6, 6, 7 4, 6, 7 4, 6, 7 4, 6, 7 4, 6, and 7 4, 6. Some notes are marked 'falsch.' (false). The notation includes staves with notes, rests, and figured bass (7 4, 6, 5/3).



Sechzehntes Capitel.

Vom Accord der grossen Septime.

Erster Abschnitt.

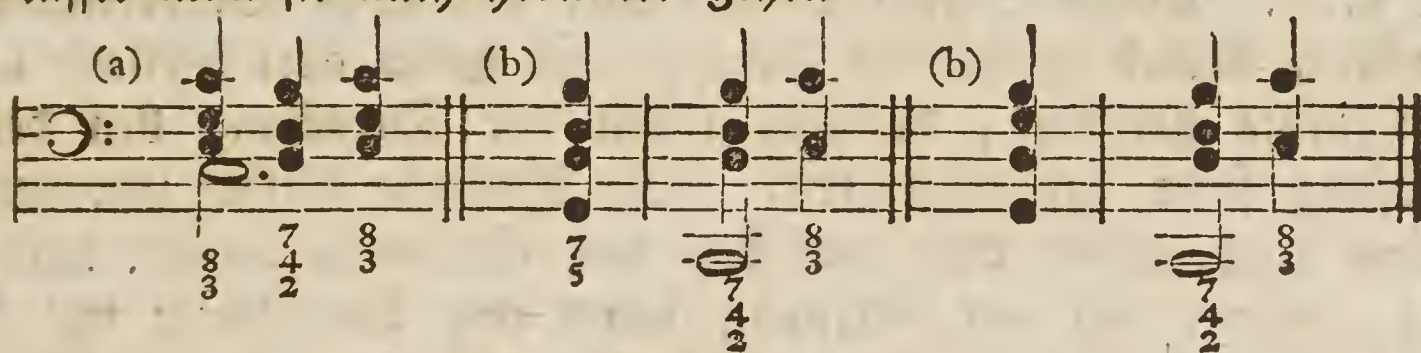
§. 1.

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

§. 2. Seine gewöhnlichste Signatur im vierstimmigen Accompannemente ist $\frac{7}{2}$ mit den nöthigen Versetzungszeichen. Es giebet Gele-

Gelegenheit zu Verwirrungen, wenn einige bey der Bezeichnung dieses Accordes die 2 weglassen, oder gar nur eine 7 allein hinsetzen, und dem ohngeacht vier Stimmen verlangen.

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



§. 4. Man findet oft über Grundnoten $\frac{9}{4}$ gesetzt, an statt, daß nach unserer Methode, $\frac{7}{2}$ darüber stehen sollte: Wir werden in der Folge bemerken, daß gewisse Fälle beyde Signaturen vertragen. Hier unterscheiden wir sie dadurch, daß die grosse Septime mit der None allezeit herunterwärts aufgelöst wird, und daß die erstere samt der Secunde bey unserm Accord allezeit in die Höhe gehen. Die letztere, weil sie ausser der gebundenen Grundnote, und folglich nur im Durchgange, oder als eine Vorhaltung vorkommt, hat auch hier dasselbe Recht, was sie bey andern Aufgaben hat, nemlich, daß sie in die Höhe gehen kann.

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

§. 6. Bey der dreystimmigen Begleitung kann entweder die Secunde, oder die Quarte wegbleiben. Man pflegt dieses alsdenn, wenn es nöthig ist, durch $\frac{7}{3}$, oder $\frac{7}{4}$ anzudeuten. Bey der letzten Signatur, muß man auf die Auflösung der Septime genau acht haben, damit man nicht, statt unseres Accordes, den Quartseptimenaccord nehme.

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

§. 8. Beyde Sexten können mit, und ohne Vorbereitung zu unserm Accord genommen werden: sie gehen aber hernach in die Quinte herunter, dadurch erhält der Dreyklang bey der Auflösung seine Vollständigkeit. Die Secunde bleibt zuweilen alsdenn weg, wenn man nur bey vier Stimmen bleiben will; dieses ereignet sich am öftersten, wenn eine Grundnote mit 6 oder $\frac{4}{3}$ eine Stufe herunter tritt, woben über der letzteren Note unser Accord vorkommt: Ist in diesem Falle die Sexte über der ersten Note übermäßig, so kann die Secunde zur zweyten ohnedem nicht genommen werden, weil sie nicht konnte vorbereitet werden.

§. 9. Folgende Exempel werden meine Meynung deutlicher erklären. Eine genaue Andeutung der Ziffern ist auch hier besonders nöthig. Bey (a) kann die Secunde bey unserm Accorde mit da seyn, und auch nicht, nachdem es verlangt wird. In den letztern Exempeln geht die Sexte in die Quinte, indem die Septime und Quarte liegen bleiben. Die Exempel mit der grossen Sexte klingen nur in der vorgeschriebenen Lage gut.

Bey

Bei (b) und (c) wird das fünfstimmige Accompagnement, welches bei der ersten Note seinen Anfang nahm, fortgesetzt. Alle Intervallen zu unserer Aufgabe liegen bei (b) schon in der Hand; Bei (c) hat man bloß die Sexte aufzusuchen. Bei (1) und (2) kommt die Secunde, wegen der zierlichen Fortschreitungen der Mittelstimmen in das Gedränge, darum läßt man sie gerne weg. Bei (3) hat man wegen der Secunde die Wahl. Die 7 wird hier vor der 4 aufgelöst. Bei (4) (5) und (6) bleibt sie aus der im vorigen § angeführten Ursache weg.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a staff with notes and figures below them. The first system contains three measures labeled (a). The second system contains three measures, with the first labeled (a) and the next two labeled (b). The third system contains three measures, with the first labeled (c) and the next two labeled (1) and (2). The figures below the notes are numerical, often grouped in a way that suggests intervals or chord components. For example, in the first system, the figures are 5 3, 6 4, 7 6 4 2, and 8 5 3. In the second system, the figures are 5 3, 6 4, 7 6 4 2, 5, 8 5 3, 4 3, 7 6 4 2, 8 5 X, 6, 9 7 5 X, 7 6 4 2, and 8 5 3. In the third system, the figures are 7 5 X, 7 6 4 2, 8 5 3, 5 4, 7 6 4, 8 5 X, 5 4, 7 6 4, 8 5 X, 4 2, and 5 X.



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



Zwenter Abschnitt.

§. 1.

Die grosse Septime darf niemahls aus der Octave der vorhergehenden Grundnote vorbereitet werden: folglich würde das folgende Exempel falsch seyn:



§. 2. Wenn bey unserm Accord die Septime von der Octave aufgehalten wird, so kehren sich die übrigen Stimmen nicht daran, sondern treten gleich mit der Grundnote ein. Diese Octave verhält sich hier wie eine Dissonanz, sie lästet sich von der Secunde binden, und wird in die grosse Septime herunterwärts aufgelöst. Bey der Signatur dieser Aufgabe steht die 8 und 7 neben einander; die übrigen Ziffern so mit der Octave zugleich gegriffen werden, müssen darunter stehen. Im Exempel (a) wird nebst dieser Septime, zugleich die Secunde von der Terz aufgehalten. Diese letztere nimmt alsdenn ebenfalls, wie die Octave, die Eigenschaften einer Dissonanz an. Bey (b) wird in unserm Accorde bloß die 2 von der 3 aufgehalten; diese letztere kann bey dem Dreyflange vorher verdoppelt werden (c). Die vorgeschriebene Lage bey allen diesen Exempeln ist die brauchbarste.

3. 5.

§. 3. Wenn in der Hauptstimme die Quarte von der Quinte durch einen Vorschlag aufgehalten wird, so nimmt man gleich bey dem Eintritt der Grundnote $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{2}$, oder nur $\frac{7}{2}$, nachdem die Begleitung stark, oder schwach seyn soll :

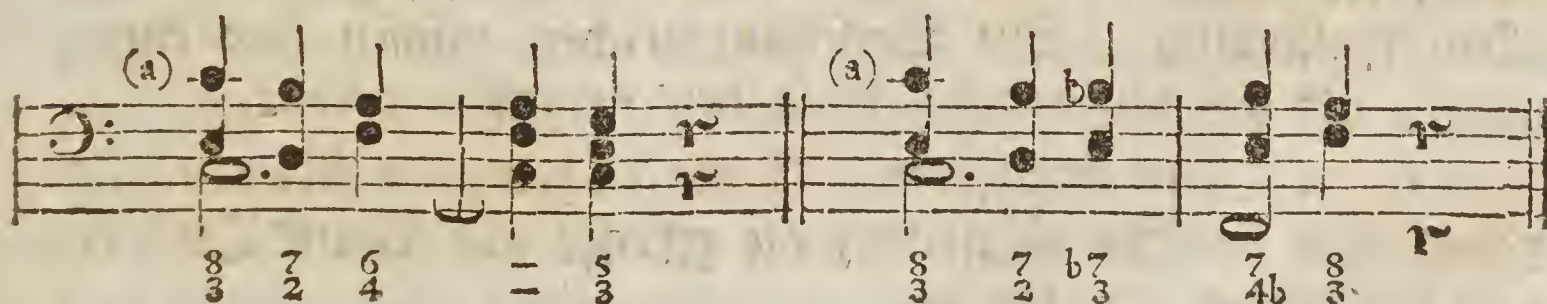
Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains a series of notes and rests, with a '7 4 2' marking below it. The bottom staff contains a few notes and rests.

§. 4. Bey folgendem Exempel verfährt man am besten
dreystimmaig: soll und muß aber die vierte Stimme dabey seyn, so
nimmt man, statt der Quarte, die Quinte, theils deswegen, damit
die, wegen der Wiederholung ohnedem schon gehäuften Vorschläge
nicht

nicht durch die Quarte noch mehr vermehret, und dadurch ein Eckel erwecket werde; theils damit die vorgeschriebene Vorschläge in der Hauptstimme vorzüglich gehöret werden, und theils, damit bey der Auflösung der Dreiklang vollständig da sey. Diese Vollständigkeit kann hier durch die fünfte Stimme nicht hergestellt werden, weil dieses Exempel nicht einmahl das vierstimmige Accompaniment wohl verträget, geschweige das fünfstimmige.



§. 5. Wenn bey folgenden Exempeln (a) die grosse Septime herunter zu gehen scheint, so ist eine Ellipsis hieran Schuld. Der vollständige Satz ist bey (b) abgebildet. Das Exempel (c) zeigt den Unterschied unter der Auflösung der $\frac{2}{7}$ und $\frac{7}{2}$ deutlich. Wer bey dem letzten Tacte, statt unsers Accordes, $\frac{2}{4} \frac{8}{3}$ greifet, wird zwar in der Auflösung nichts versehen: er wird aber auch nicht wohl läugnen können, daß die Begleitung in derselben vorgeschriebenen Progression dem Sinne des Componisten hier am nächsten komme:





Siebzehntes Capitel.

Vom Nonenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der None, Quinte und Terz.

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

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

§. 4.

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



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

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

§. 7. Die grosse None kommt mit der reinen und übermäßigen Quinte vor. Bey der reinen Quinte kann die Terz groß (a) und klein seyn (b): bey der übermäßigen aber ist die Terz allezeit groß. Diese letztere Quinte lieget alsdenn vorher, und wird in der Folge entweder mit der None zugleich, oder für sich besonders aufgelöst (c). Die kleine None kann die reine und falsche Quinte bey sich haben. Bey der reinen Quinte kommt die grosse (d) und kleine Terz vor (e). Im letzteren Falle pfleget zuweilen die Quinte, bey der Auflösung

der None, in die Sexte zu steigen (e). Die falsche Quinte mit der kleinen None kann zwar frey angeschlagen werden (f): besser aber ist es, wann sie vorher lieget (g);

(a) 6 9 6 7 6 5 4 3 2 1 ♭7 ♭5 6

(b) 9 3 7 6 5 4 3 2 1 ♭7 ♭5 6

(c) 9 8 6 5 4 3 2 1 ♭7 ♭5 6

(d) 9 8 6 5 4 3 2 1 ♭7 ♭5 6

(e) 9 8 6 5 4 3 2 1 ♭7 ♭5 6

(f) 9 8 6 5 4 3 2 1 ♭7 ♭5 6

(g) 9 8 6 5 4 3 2 1 ♭7 ♭5 6

§. 8. In folgendem Exempel, wo der Nonen- und Sext-
quintenaccord abwechseln, ist nur eine Lage, nemlich die, wo die
None in der Unterstimme lieget, ohne Fehler zu gebrauchen. Die
Quinten, welche in den zwei übrigen Lagen vorgehen, sie mögen
auch noch so sehr vertheidiget werden, sind und bleiben allezeit
dem Ohr eckelhaft. Es ist besser, wenn man die gute Lage nicht
haben kann, daß man bey 2 die Sexte wegläset, und dafür
die

die doppelte Terz nimmt (a). Ausserdem ist die Ausführung bey (b) im getheilten Accompagnement zu merken und gelegentlich zu gebrauchen:



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

Zweiter Abschnitt.

§. 1.

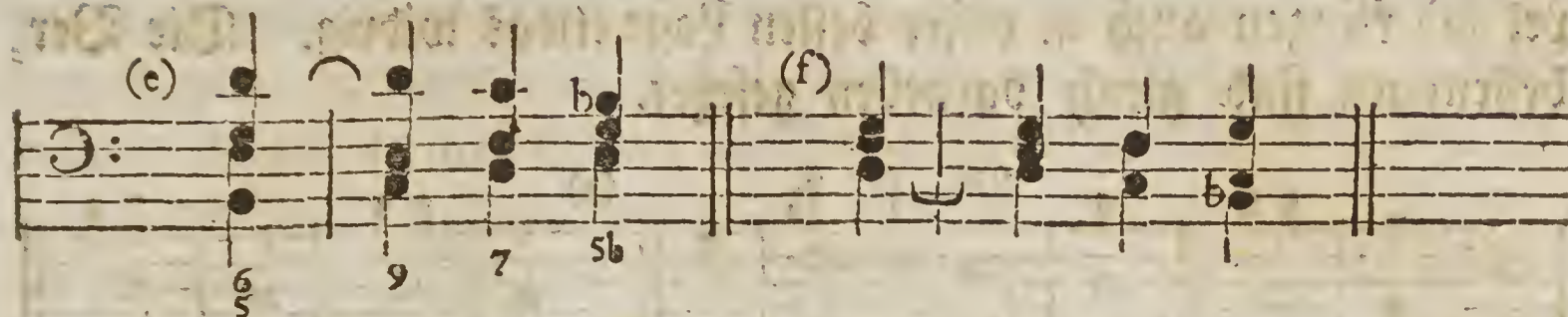
Die None ist und bleibt allezeit eine None, wenn sie auch dichte neben der Grundnote genommen wird. Man kann dieses oft nicht ändern. Die Componisten, wenn sie z. E. für ein basirend Instrument etwas obligates setzen, werden sehr oft in diese Nothwendigkeit gesetzt. Ein Contraviolon kann alsdenn in diesem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

§. 2.

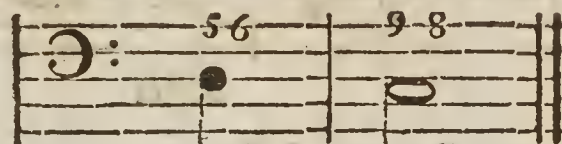
§. 2. Folgende zwey Exempel, wo bey dem ersten die None im Durchgange ohne Auflösung bleibt (a), und bey dem zweyten die Auflösung aufgehalten wird (b), erfordern, wenn man vier Stimmen nehmen will, das getheilte Accompannement. Außerdem fertiget man die dritte Grundnote nur allein dreystimmig ab (c). Bey (d) ist die Verdoppelung der Terz oder Sexte bey den Sextenaccorden, die vorzüglichste Art der Begleitung, weil dadurch Sprünge vermieden, und die vorkommenden falschen Quinten in dem Nonenaccord vorbereitet werden. Bey (e) verfährt man am sichersten dreystimmig. Wenn die vierte Stimme darzu kommet, so muß bey der ersten Note, mit ξ , die Sexte oben liegen (f). Die zwey anderen Lagen verursachen Quinten.

The musical examples are arranged in three rows:

- Row 1:**
 - (a) and (b) show a nona chord (6, 9, 8, 7, 6) in a single staff. In (a), the notes are connected by a slur, and the final note is a whole note. In (b), the notes are connected by a slur, and the final note is a whole note with a fermata.
- Row 2:**
 - (a) und (b) shows the nona chord in a single staff, with the notes connected by a slur and the final note a whole note.
 - (c) shows the nona chord in a single staff, with the notes connected by a slur and the final note a whole note.
- Row 3:**
 - (d) shows the nona chord in a single staff, with the notes connected by a slur and the final note a whole note.
 - (e) shows the nona chord in a single staff, with the notes connected by a slur and the final note a whole note.
 - (f) shows the nona chord in a single staff, with the notes connected by a slur and the final note a whole note.



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



Achtzehntes Capitel.

Vom Sextnonenaccord.

§. 1.

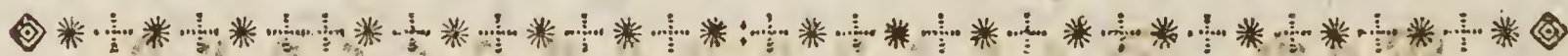
Dieser Accord bestehet aus der None, Sexte und Terz.

§. 2. Seine Signatur ist 2 mit den nöthigen Versetzungszeichen. Bey der Auflösung der None hat man den Sextenaccord des Grundtones mit der Octave in der Hand, und wer also diesen gut kennet, kann auch den Sextnonenaccord leicht finden.

§. 3. Alle drey Intervallen, woraus unser Accord bestehet, kommen groß und klein dabey vor, wie wir aus folgenden Exempeln sehen. Die Lage, woben die None in unserm Accorde oben lieget, ist überhaupt die beste. Die drey letzten Exem-

pel (a) klingen auch in dieser besten Lage etwas widrig. Die Verbesserungen sind gleich daneben gesetzt.

The image shows three staves of musical notation. The first staff contains several measures with notes and figured bass symbols (e.g., 6, 9 8, 6, 9 8, 7 5, 6 5b, 6, 9 8, 6, 9 8). A correction is marked with (a) and a better version is shown. The second staff continues with more notes and figured bass symbols (e.g., 6, 9 8, 6b, 8 5b, b7, 6 4, 5, 9 8, 6b, b7 5b, 6 4, 5, (a) 7 5). Corrections are marked with 'besser.' and 'etc.'. The third staff shows further progressions (e.g., 9 8, 6, 7, 7 5, 9 8) and is also marked with 'besser.' and 'etc.'.



Neunzehntes Capitel.

Vom Quartnonenaccord.

§. 1.

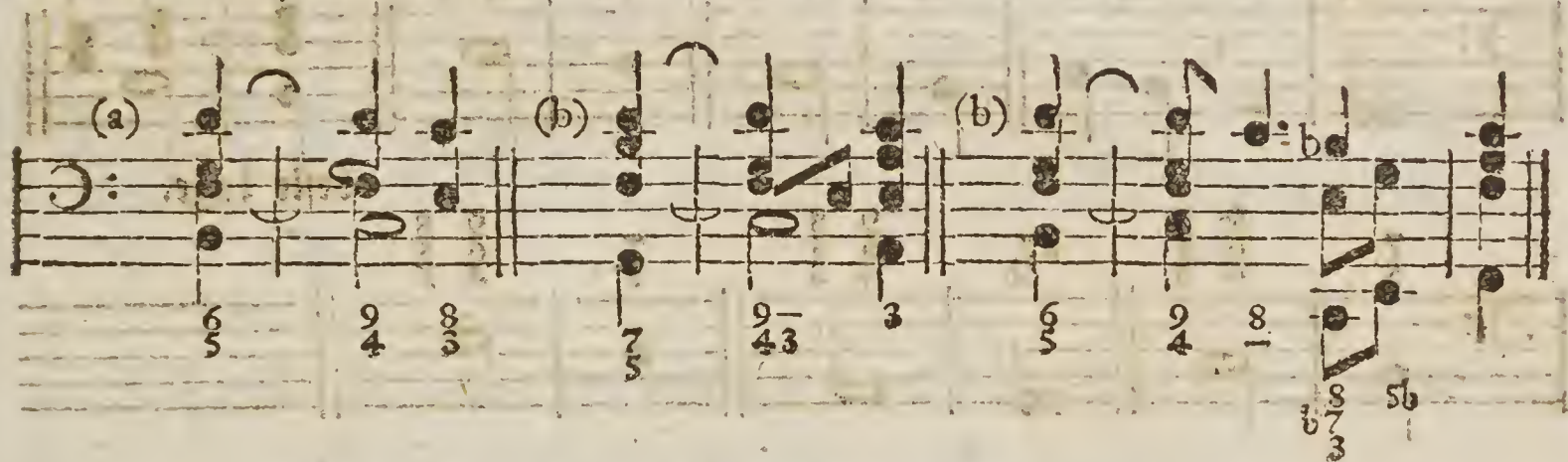
Dieser Accord bestehet aus der None, Quinte und Quarte.

§. 2. Seine Signatur ist 2, mit den nöthigen Versetzungszeichen. Wenn die Auflösung dieser zwei Dissonanzen zugleich über derselben Grundnote geschieht, so wird 3 neben die oben stehende Signatur gesetzt.

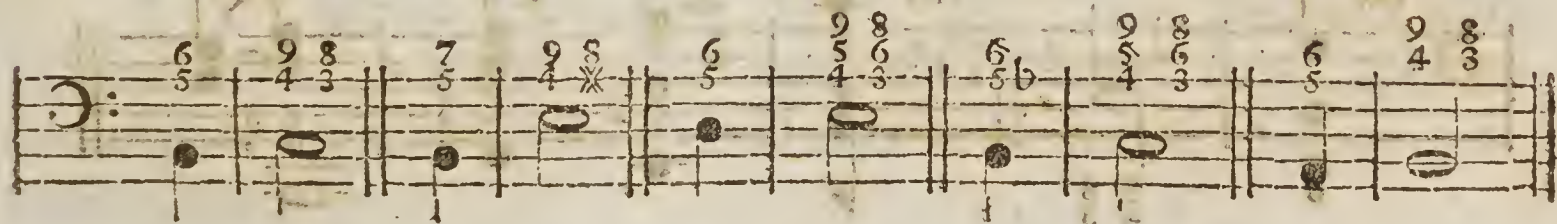
§. 3. Sowohl die None als Quarte müssen vorbereitet seyn, folglich hat man nur die dritte Stimme aufzusuchen. Man

merke

merke folgendes zur Erleichterung: Wenn man den Sextquintenaccord von der Untersecunde des Grundtones nimmt, so hat man unsern Accord in der Hand, welcher mehrentheils nach dem erstern bey dem Heraussteigen des Basses vorkommet. Ferner, wenn man den Secundquintquartenaccord weiß, so kennet man auch diesen. Die beyden dissonirenden Intervallen unsers Accordes gehen in der Folge mehrentheils zugleich (a), dann und wann nach einander herunter (b):



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



§. 5. Wenn bey unserm Accorde, statt der Quinte, die Sexte gegriffen werden soll: so muß es durch $\frac{9}{4}$ ausdrücklich angedeutet seyn. Diese Sexte kann alsdenn groß und klein seyn.

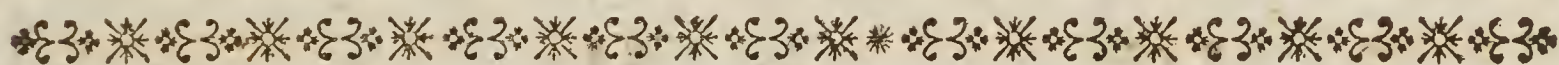
Wenn man den Secundenaccord vom Grundtone nimmt, so hat man diese Aufgabe in der Hand. Bey der Auflösung der None und Quarte gehet zuweilen die Sexte in die Quinte mit herunter; es sind alsdenn nur zwei Lagen zu gebrauchen, weil man in der dritten Quinten machen würde. Die drey letzten Exempel sind von dieser Art:

beste Lage.

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

§. 7. Folgende Exempel werden ebenfalls dreystimmig begleitet. Bey dem zweyten Exempel (a) scheint es, als ob weder die None noch Quarte vorbereitet wären: bey (b) hingegen siehet man

man das Gegentheil, so bald die Vorschläge weg sind. Die Begleitung beyder Exempel ist nicht anders, als die Ausführung bey (a).



Zwanzigstes Capitel.

Vom Septimenonenaccord.

§. I.

Dieser Accord bestehet aus der None, Septime und Terz.

§. 2. Seine Signatur ist 2 mit den nöthigen Ver-
setzungszeichen. Wenn diese zwei Dissonanzen über derselben
Grundnote zugleich aufgelöset werden, so findet man 8 gleich
darbey gesetzt.

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

Æ 3

3. E.

3.5.

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

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes various notes, rests, and fingerings. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation is written in a historical style with many accidentals and fingerings.

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

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various symbols such as circles, crosses, and vertical lines, along with numbers 5, 6, 7, 8, and 9. The notation is arranged in a sequence across the staff.

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

The musical notation consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains several measures of music, including chords and intervals. Some notes are marked with 'x' to indicate specific intervals or positions. The second staff continues the sequence, showing more complex arrangements with multiple voices and intervals. The notation includes notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'x' to indicate specific intervals or positions.

§. 7. Das Exempel (a) wird dreystimmig begleitet, und ist von eben der Art, als wir schon mehrere angeführet haben. Bey dem Secundenaccord ergreift man die vierte Stimme wieder. In den Exempeln (b) und (c), wo im Durchgange die None und Septime vor ihrer Auflösung in der Höhe gehen, verfährt

168 Zwanzigstes Capitel. Vom Septimennonenaccord.

fährt man ebenfalls dreystimmig. Bey (d) tritt der Septimenaccord zu zeitig ein. Diese Voraussnahme ist bey (e) deutlich zu sehen. Bey (f) kommt unser Accord, ohne Auflösung, im Durchgange vor. Dieser Satz pflegt oft in allerhand Figuren, bey stark besetzten und lärmenden Stücken, in Sinfonien u. vorzukommen (g):

Handwritten musical score for guitar, featuring six systems of music labeled (a) through (f). Each system contains a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation includes various chords, single notes, and rests, with some notes marked with asterisks. Fingering numbers (1-5) are written below many notes. The paper is aged and shows some staining.

(a) $\text{C}:$ $\text{I}^{\circ} 8$ $9 7$ $\text{C} 6$ $7 5$ $6 4 2$ 6

(b) $9 7$ $\text{I}^{\circ} 8$

(c) $\text{C}:$ $\text{C} 6$ $b 7 5 b$ $*$ $7 \cdot$ $7 \cdot$ $7 \cdot$ $7 \cdot$ $7 \cdot$ $7 \cdot$

(d) $9 7$ $7 5$

(e) $9 8 7 6$ $7 5$

(f) $6 7 5 4$ 7

(g) $7 5$ 6 $6 5$ 7 7 7

Ein und zwanzigstes Capitel.

Vom Quintquartenaccord.

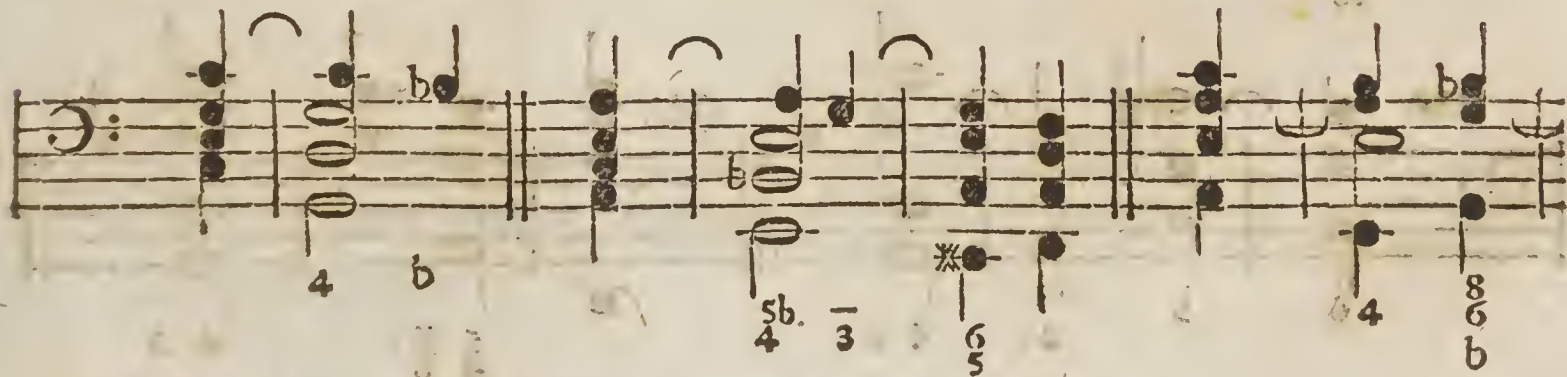
§. 1.

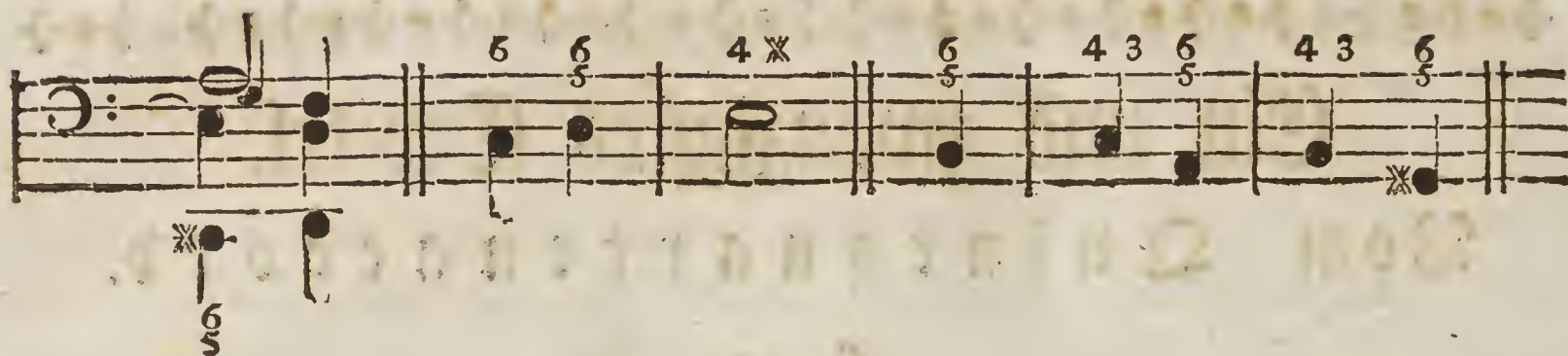
Der Quintquartenaccord bestehet aus der Quarte, Quinte und Octav.

§. 2. Seine Signatur ist 4_3 , oder $\sharp_3$, wenn die Quarte gleich über derselben Grundnote in die Terz aufgelöst wird: wenn aber diese Auflösung in der Folge erst geschieht, so ist 4 oder $\sharp$ genug. Im erstern Falle findet man oft, statt der 3, ein Versetzungszeichen, welches die Grösse dieser Terz bestimmt. Dieses Versetzungszeichen muß nicht zu nahe an der 4 stehen, damit man deutlich sehe, daß es nicht der 4 zugehöre, sondern die Terz bedeute.

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

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





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

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



§. 7. In der galanten Schreibart kommt zuweilen durch einen Vorschlag, den man ohne zu pausiren nicht vorbegehen kann, die reine und übermäßige Quarte ohne Vorbereitung, mit der Quinte vor. Bey (a) kann man in die reine Quarte sowohl gehen, als auch springen: bey (b) hingegen gehet man bloß in die übermäßige Quarte, und man muß alsdenn $\frac{5}{4}$ über die Grundnote setzen. Die vorgeschriebene Lage ist die leidlichste von diesem Exempel; ausserdem kann man gar wohl ohne Begleitung, durch eine Viertheilspause diesen Vorschlag in der rechten Hand vorüber gehen lassen (c). Bey (d) kann man über der ersten Note alle Arten des Sextenaccordes brauchen, und hernach in die reine Quarte gehen und springen: nur muß man die Ausführungen bey (dd) vermeiden.



§. 8. Wenn man einen hinlänglichen Beruf zur dreystim-
migen Begleitung unsers Accordes hat: so kann man die Octave
gar wohl weglassen.



Zwey und zwanzigstes Capitel.

Vom Einklange.

§. 1.

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



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

§. 3. Nichts destoweniger hat man mit Verwunderung angemerkt, daß einige Componisten, bey der Bezeichnung ihrer Grundstimmen, diese Progressionen im Einklange nicht allezeit andeuten. Man findet zuweilen Ziffern über den Baß gesetzt, wo keine gegriffen werden sollen. Der Erfolg davon kann nicht anders als widrig seyn. Man stelle sich vor: Ein Componist arbeitet ein Stück mit vielem Fleiß aus; er verschwendet gleichsam

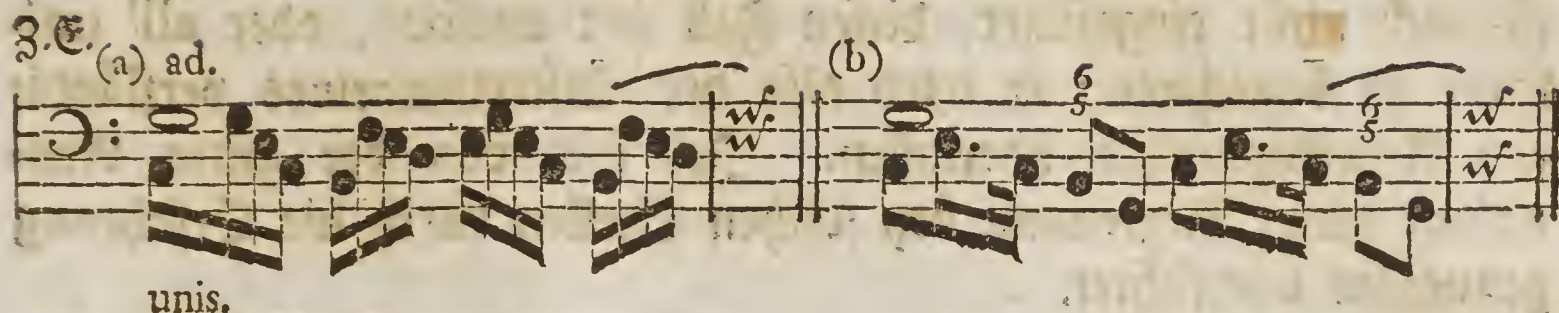
sam dabey alle melodischen und harmonischen Künste, welche er auf das reizendeste zusammen verbindet. Nunmehr glaubet er, daß es Zeit sey, die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer durch einen neuen Gegenstand zu ermuntern; er suchet zu dem Ende mit einer Art von Begeisterung einen Gedanken auf; die Pracht und das Erhabene dieses Gedanken soll hervorragen und empfunden werden. Er entsaget daher gleichsam auf einige Zeit den Schönheiten der Harmonie; sein Gedanke soll einstimmig bleiben; er soll allein der Gedanke und die Beschäftigung aller Begleiter zugleich seyn; er wechselt nachher glücklich mit dem Gebrauch der Harmonie wieder ab u. s. w. Sein Stück wird fertig. Es wird aufgeführt. Mitten in der angenehmsten Erwartung der erwünschten Ausnahme dieses Gedanken stöhrst ihn die Begleitung des Clavieristen. Dieser vorbereitet und löset seine vorgeschriebenen Intervallen so ehrlich, und so regelmäßig auf, als nur möglich; zur andern Zeit mit vielem Beyfall, nur jezo zum Verdruß. Zum Glücke für den Accompagnisten besinnet sich der Componist, daß er selbst in der Vorstellung der Grundstimme etwas versehen hat, und ist überaus froh, daß jener aus Eckel über seine unrechte Begleitung von selbst seine Harmonie fahren läßet, sich an keine Ziffer weiter lehret, und diesen Gedanken mit dem Einflange so weit verstärken hilft, als es nöthig ist, weil ihm die erste Grundregel des Accompagnements gleich beyfällt, welche wir im 19ten § der Einleitung angeführt haben: Ein Accompagnist muß jedem Stücke, welches er begleitet, die ihm zukommende Harmonie, in der gehörigen Stärke gleichsam anpassen.

§. 4. Um dieser Regel genug zu thun, merken wir hier zween Fälle an, welche einem Accompagnisten verbinden, die Beglei-

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

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

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



§. 7. Wenn ein Componist aus gewissen Ursachen einen Gedanken in die Grundstimme setzt, welcher im eigentlichen Einflange von den übrigen Stimmen begleitet wird, und folglich keine Verdoppelung der Octaven, weder in der Höhe, noch in der Tiefe verträget, weil er just in der vorgeschriebenen und keiner andern Lage ausgeführet werden soll: so läset man hierbey die rechte Hand pausiren, und spielt diesen verführerischen Einflang bloß mit der linken einstimmig. Eben so werden die Gedanken abgefertiget, welche zwar nicht allezeit etwas glänzendes haben, aber doch von besonderm Ausdrucke sind, und zuweilen ganz allein bey der Grundstimme in der Tiefe vorkommen, damit sie durch eine harmonische Begleitung weder bedeckt, noch durch eine Verdoppelung der Octave jünger gemacht werden sollen. Der Componist, welcher dergleichen studirte Plans machet, muß sie sehr accurat bezeichnen, oder er stehet in Gefahr, daß seine Absichten nicht erreicht werden.

§. 8. Der zweyte Fall, wo die Begleitung im Einflange gut thut, betrifft alle brillante Stellen in der Grundstimme, wo bey der Verfertiger eine besondere Absicht gehabt hat; sie mögen in Sprüngen, in Läufern, in gebrochener Harmonie, in Ketten von Trillern, und wer weiß in was für Figuren mehr bestehen. Unsere Absicht ist hieben, daß diese Stellen deutlich hervorragen sollen, welches durch die harmonische Begleitung nicht so gut geschiehet, als durch die, mit dem Einflange. Es ist

ist noch nicht eingeführt, diesen Fall mit unisoni, oder all' unisono zu bezeichnen: er wird also der Discretion eines verständigen Accompagnisten überlassen. Ich bin von der guten Ausnahme dieser Begleitung bey solchen Stellen durch die Erfahrung genugsam überführet.

§. 9. Bloß bey einem zweystimrigen Stücke, einem Solo, oder einer Soloarie, werden diese brillante Bässe mehrentheils harmonisch begleitet.

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



Drey und zwanzigstes Capitel.

Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand allein.

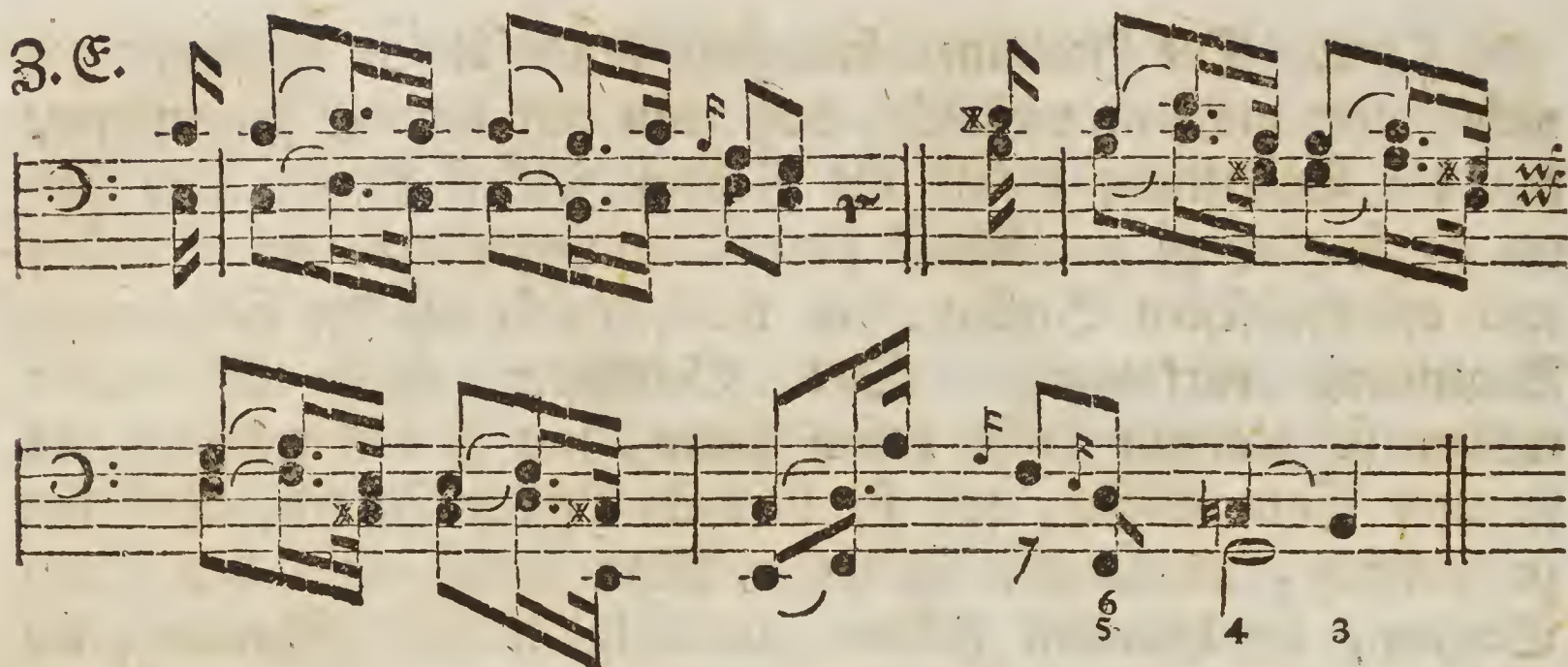
§. 1.

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

§. 2.

§. 2. Die Italiäner brauchen beyde Arten entweder gar nicht, oder glauben vielleicht, daß man auf unserm Instrumente bey der Begleitung nichts als Ziffern spielen könne, und halten es folglich zu ungeschickt zum Accompagnement der schönsten und affectuösesten Stellen, bey welchen sehr oft die einstimmige Begleitung vorkommt. Das Geklimper ihrer Clavieristen wollen sie alsdenn nicht dabey haben, um so viel weniger, da sie von ihnen wissen, daß sie bey nahe keinen Accord, ohne ihn zu brechen, anschlagen können. Man findet also bey ihren Sachen, in delicates Fällen, gemeiniglich zur Warnung die Wörter, *senza Cembalo* über die Grundnoten gesetzt. Ganze Arien sind auf diese Art bezeichnet, und es kommt selbst den Sängern dieses Landes lächerlich vor, wenn man ihnen diese Vorschrift in ihren Musikalien zeigt.

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



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



§. 5. Bey ganzen und halben Cadenzen, worein die Hauptstimme mit einem Vorschlag gehet, und wo der Abzug nachher, wie wir im ersten Theile dieses Versuches gesehen haben, piano

piano vorgetragen wird, schläget man ebenfalls auf dem Flügel bloß die Baßnote an: auf dem Clavicord oder Fortepiano hingegen kann man sowohl den Vorschlag, als den Abzug mit der rechten Hand mit begleiten; nur muß dieses in einer nach der Hauptstimme abgemessenen Stärke und Länge geschehen, damit jene alle Freyheit behalte, bey dem Vorschlage so stark und lange anzuhalten, als es der Affect haben will. Ausserdem kann man auch auf den zuletzt genannten Instrumenten bey dem Vorschlage den Baß allein, so stark als es seyn muß, anschlagen, und den Abzug ganz schwach mit der rechten Hand begleiten.

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

§. 7. Wir wollen noch folgende Exempel wegen unserer Art von Begleitung mit anmerken. Bey (a), wo die Haupt-

stimme mit dem Basse im eigentlichen Einklange anfängt, wird die erste Note t. f. gespielt. Bey (b) ruhet die rechte Hand ebenfalls bey der Note, worunter t. f. steht, wenn auch Ziffern darüber stünden. Der Vortrag würde bey einer langsamen Zeitmaasse sehr leiden, wenn man hier der Hauptstimme in der Veränderung der Harmonie vorgreifen wollte.

The musical score is divided into four systems, each containing two measures labeled (a) and (b). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The dynamics used are 'f' (forte), 'p' (piano), and 't. f.' (tutti forte). Some notes are marked with an 'x'.

System 1: Measure (a) starts with a C-clef and a common time signature. Measure (b) has a 'p' dynamic. Fingerings: 6, 6, 5b.

System 2: Measure (a) has a 'f' dynamic. Measure (b) has a 'p' dynamic. Fingerings: 9/4, 8/3, t. f., 6/5, f., 6, 9, 8, t. f.

System 3: Measure (a) has a 'f' dynamic. Measure (b) has a 'p' dynamic. Fingerings: 4, 6, 6/5, t. f., 4, 6, 6/5, p.

System 4: Measure (a) has a 'f' dynamic. Measure (b) has a 'p' dynamic. Fingerings: 9/4, 8/3, t. f., 6, 6, 4, x.

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

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



Bier und zwanzigstes Capitel.

Vom Orgelpunkt.

§. 1.

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

§. 2. Dieser letztere kommt gemeiniglich in gearbeiteten Sachen, besonders in Fugen, am Ende über der Quinte der Tonart, oder über der Schlußnote vor. Zuweilen findet man ihn auch in der Mitte eines Stückes über der Quinte oder Prime der Tonart, worinnen sich die Modulation aufhält. Im erstern Falle pflegen die Componisten über diesem Orgelpunkt alle

mögliche contrapunktische Künste gerne in der Enge zusammen zu bringen.

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

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

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

fordern ist. Oft kommen die Veränderungen der Harmonie so geschwinde hintereinander, daß sie beynahe nicht heraus zu bringen sind; wenn man sie auch mitspielen wollte.

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

The image displays four staves of musical notation, each featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and half notes) and rests. Below the notes, figured bass (Ziffern) is provided for each measure, indicating the harmonic structure. The figures are as follows:

- Staff 1:** 6 5, 9 8, $\frac{4}{2}$ $\frac{7}{2}$, $\frac{6}{5}$ 4, $\frac{5}{4}$ 3, 6, 2, $\frac{4}{2}$ 6.
- Staff 2:** 7 6, 7 6, 6 4, 4 3, $\frac{8}{4}$ $\frac{7}{2}$, b 7, $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ 7 3.
- Staff 3:** 8 b 7, $\frac{6}{5}$ 4, $\frac{7}{5}$ $\frac{4}{3}$, b 7 $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{2}$ 3, 8 3, $\frac{6}{4}$ 4 3 $\frac{4}{2}$ 6 5.
- Staff 4:** 2 6 7 2, 6 5 b, $\frac{6}{5}$ 4, $\frac{6}{5}$ 2 $\frac{6}{5}$ 6, 7 6 4 2, b 7 $\frac{5}{3}$ 2 b, 6 5 3 8, 7 6 4 2.

184 Vier und zwanzigstes Capitel. Vom Orgelpunkt.

First system of musical notation. The staff contains notes with various accidentals (sharps, flats, naturals). Below the staff is a line of figured bass (numerical figures) corresponding to the notes.

Figured Bass: 5 4, b 7 5, 8, b 7 5, 5 3 8, 7 6 b 4 2, 5 4 2, b 7 5 8 3, 6 4 3 8, 7 6 b 4 2, 8.

Second system of musical notation. The staff contains notes with various accidentals. Below the staff is a line of figured bass.

Figured Bass: 7 5, 4, b, 7, 2, 7 6 4, 8 b 7, 6 b 7 5, 6 5 2, 6 5 2.

Third system of musical notation. The staff contains notes with various accidentals. Below the staff is a line of figured bass.

Figured Bass: 6 4, 9 4, 8, 2 5, 4, 7 6 2, 5, 7 8, 6 4, 9 8 4, 7 5 4, 8 7 6 4, 7 b 7 5.

Fourth system of musical notation. The staff contains notes with various accidentals. Below the staff is a line of figured bass.

Figured Bass: 6, 2 6, 7 6 4 6, 7 6 4 2 5, 4 6 2, 6 4 2, 6.

Allegro.

Fifth system of musical notation. The staff contains notes with various accidentals. Below the staff is a line of figured bass.

Figured Bass: 5 6 7 6 4, 5 8 7 6 4, 5 9 8 7 6 4, 6 8 7 6 4, 5.

Fünf und zwanzigstes Capitel.

V o n d e n V o r s c h l ä g e n.

§. I.

Es würde zu weitläufig seyn, hier alles zu wiederholen, was bereits im ersten Theile dieses Versuches von den Vorschlägen angeführet worden ist. Ich setze zum voraus, daß meine Leser jene Abtheilung, welche davon handelt, mit Aufmerksamkeit durchgesehen haben, weil sie von diesem Capitel untrennbar ist.

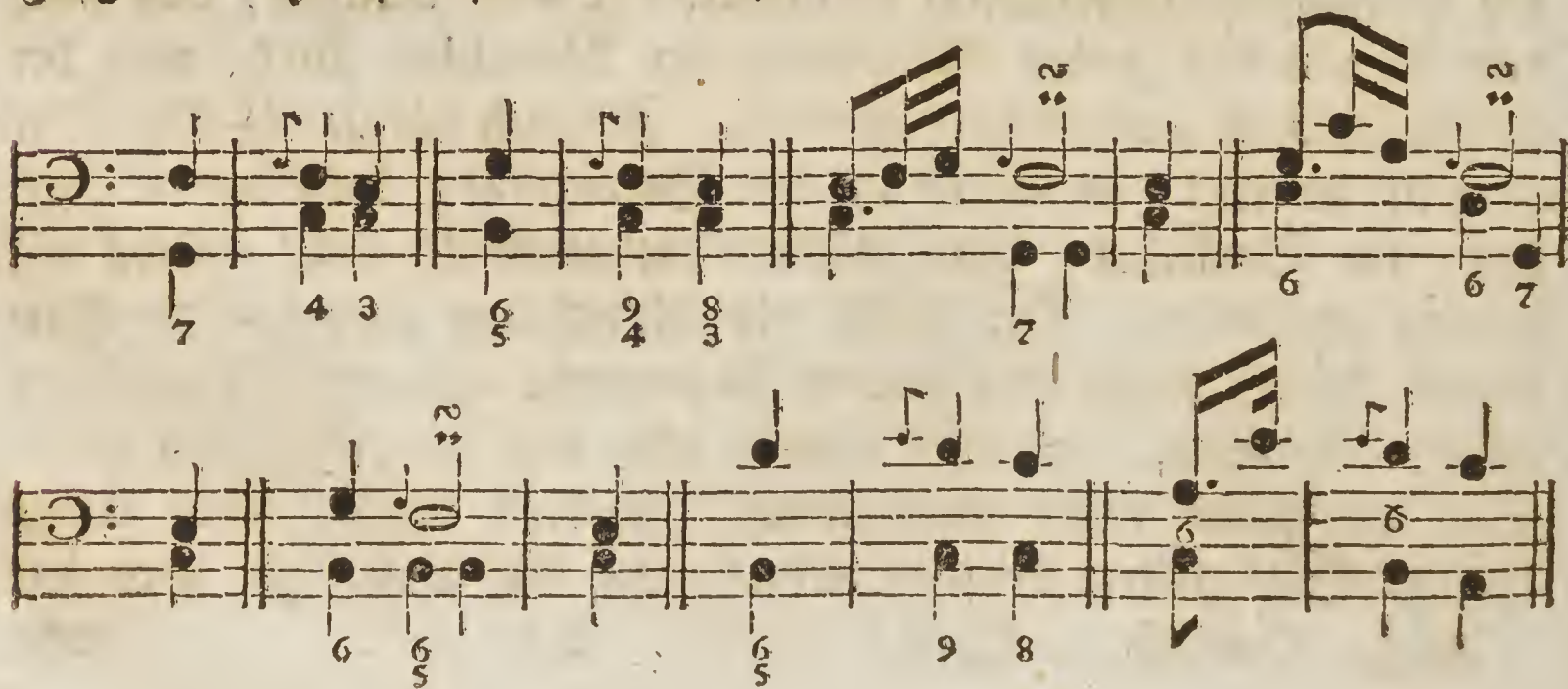
§. 2. Die Vorschläge kann man bey der Begleitung nur sehr selten übergehen; sie haben mehrentheils einen grossen Antheil daran. Sie kommen am öftersten in Stücken vor, wo der Geschmack herrschet, weil sie eine der vornehmsten Zierden desselben sind. Diese Stücke erfordern ein feines Accompagnement, welches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

§. 3. Die Vorschläge halten die Harmonie auf, welche der Grundnote eigentlich zukommt. Es ist bekannt, daß nach den Regeln des guten Vortrages der Vorschlag stark, und der Abzug schwach ausgeföhret werden. Folglich haben die Bezifferer doppelt unrecht, wenn sie in der Bezeichnung dieselben übergehen; die Begleitung kann alsdenn mehrentheils nicht anders als widrig ausfallen. Die durch die Vorschläge aufgehaltene Harmonie frieget durch eine genaue Andeutung mehrentheils ein ganz anderes Ansehen, und wir können also mit den schon da gewesen Aufgaben nicht auskommen, sondern müssen noch einige fremde Signaturen kennen lernen, an die man sich aber gar

leicht wird gewöhnen können. In den Stücken, wo keine Hauptstimme über dem Basse steht, sind diese Signaturen unentbehrlich, weil man da die Vorschläge nicht errathen kann; und gesetzt, man hat die Hauptstimme mit allen ihren Vorschlägen über dem Basse, wie ändert man gleich im Spielen die Bezifferung, wenn sie auf die Vorschläge nicht eingerichtet ist, und was nimmt man für Mittelstimmen zu den letzteren, wenn sie dergleichen vertragen?

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

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



§. 6. Wenn aber der Vorschlag alle Intervallen der vorgeschriebenen Aufgabe nicht verträget, weil diese letztere auf die Harmonie des folgenden Abzuges gerichtet ist: so spielt man den Vorschlag mit, und nimmt aus der angezeigten Signatur so viele Stimmen noch darzu, als die Stärke des Vortrages und die Harmonie des Vorschlages erlauben. Wenn der letztere mit vielem Affekt und schwach vorgetragen wird, woben dessen Länge bloß von der Willkühr der Hauptstimme abhänget, so greift ihn der Begleiter nicht mit, sondern nimmt nur eine oder höchstens zwei Nebenstimmen. Dieses ereignet sich auch oft bey Vorschlägen,

A a 2

welche

welche wider die Modulation einen halben Ton zu hoch sind. Die zweystimrigen Vorschläge werden mit gespielt, und also dreystimmig abgefertiget. Einige Vorschläge leiden gar keine Harmonie. Aus allen diesen merken wir überhaupt an: daß, je mehr ein Stück Affect enthält, je feiner das Accompagnement seyn müsse. Diese Feinigkeit äußert sich in der Wahl, in dem Eintritte, in dem Menagement, auch oft in der Weglassung der Harmonie. Exempel von allerley Art werden meine Meynung noch mehr erklären.

§. 7. In folgenden Exempeln kommen alle drey Gattungen von Secunden als Vorschläge von unten vor. Ohngeacht man sie bey der Begleitung nicht allezeit mitspielet, so muß man sie doch in der Bezifferung andeuten. Wenn man diese Secunden nicht als Nonen tractiren kann, so ist ihre Signatur mehrentheils 2 3. Die nöthigen Versetzungszeichen dürfen nicht vergessen werden, und die übrigen dazu gehörigen Ziffern setzet man noch darüber. Wenn über der 2 noch eine Ziffer steht, so verfährt man dreystimmig. Bey diesen Exempeln sowohl, als bey den übrigen dieses Capitel's ist anfänglich die Bezifferung, ohne Rücksicht auf den Vorschlag, angemerket; bey der Ausführung aber, welche gleich auf jedes Exempel folget, ist die Bezeichnung so, wie sie seyn soll. Bey (a) kann im zweyten Tacte $\frac{3}{2}$ genommen werden; im vierten Tacte hingegen läßt man die übermäßige Secunde durch eine Achttheilpause halb vorüber gehen, und nimmt nachher bloß die Quinte. Bey (b) greift man bloß die Septime, und bey (bb), wo ein zweystimriger Vorschlag vorkommt, auch die Secunde mit dazu. Bey (c) kann man, nachdem es nöthig ist, die Septime auch allein, oder die Secunde mit dazu nehmen, weil sie vorher schon in der Hand ist. Bey (d) ist derselbe Umstand; man nimmt entweder $\frac{3}{2}$, oder die 6 allein. Bey (e)

machet

machtet man aus der Secunde eine None. Bey (f) kann man allenfalls den Vorschlag mitspielen, wenn die Zeitmaasse langsam ist; ausserdem übergehet man ihn mit einer Viertheilpause und schläget die Septime allein an. Bey (g) nimmt man die Vorschläge und ihre Abzüge mit. Ueber $\frac{4}{2}$ muß ein Bogen stehen, damit die Sexte wegbleibe. Bey (h) würde die Achttheilpause zu kurz seyn, wenn man dadurch den Vorschlag vorbehen lassen wollte: man nimmt ihn also lieber mit, zumahl da er schon in der Hand lieget. Bey (i) lästet sich die Secunde, wegen des im Basse darauf folgenden fis, nicht als eine None brauchen: man kann sie aber weglassen, und $\frac{3}{2}$ allein nehmen. Zum ersten fis darf man noch nicht die Sexte greifen, weil man sonst Quinten machen würde. In diesem Exempel pfleget zuweilen die Hauptstimme bey langsamer Zeitmaasse aus Affect bey dem a anzuhalten, und sich bis zum folgenden Tact fortschleppen zu lassen. Der Accompanist lehrt sich hieran nicht, sondern bleibet bey seinem gleichen Tempo. Bey (k), wenn die Zeitmaasse langsam ist, kann man gar wohl aus den Secunden Noten machen: ausserdem aber übergehet man sie, und schläget den Drenklang gleich zu den Grundnoten an. Bey (l) und (ll), wo so viele Vorschläge wider die Modulation vorkommen, muß man die Harmonie ganz dünne einrichten und mit Pausen abwechseln, damit die Zusammenflänge nicht zu widrig ausfallen und die Vorschläge gut vorstechen. Bey (m) behält man den Vorschlag, weil er schon vorher lag, und nimmt die Quinte allein dazu. Bey (n) kann man zwar diese Secunden mitspielen: doch ist die Begleitung, so nach diesem Exempel folget, bey einem schwachen Vortrage besser, und auch ausserdem werden diese Vorschläge in der Hauptstimme durch das Pausiren deutlicher, und das Durchziehen wird nicht gehin-

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

3. E. (a)

Figured bass notation for staff (a): 6, 6, 5 3, 6, 5 3.

(b) (bb)

Figured bass notation for staff (b): 2, 7 6, 7 2 3, 4, 6, 6.

(c)

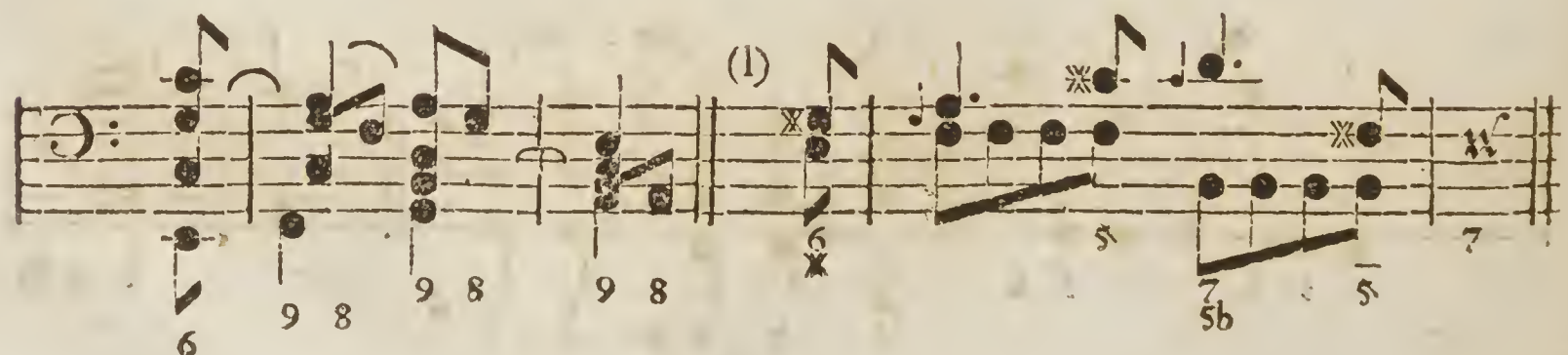
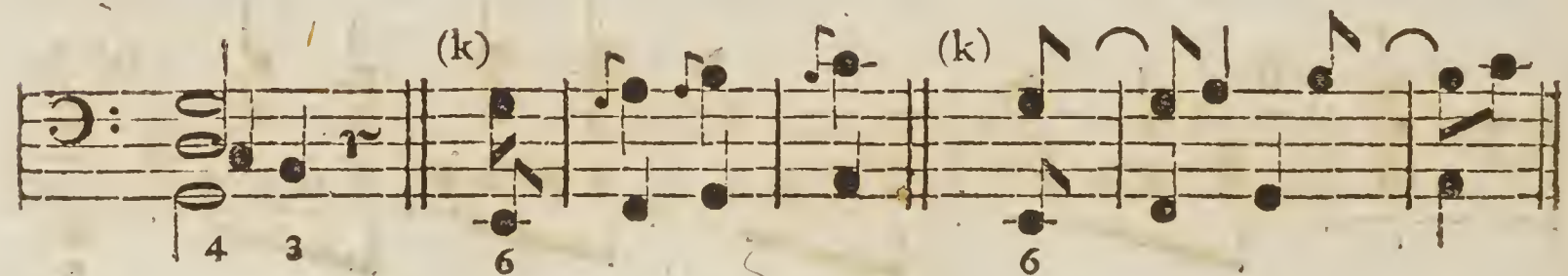
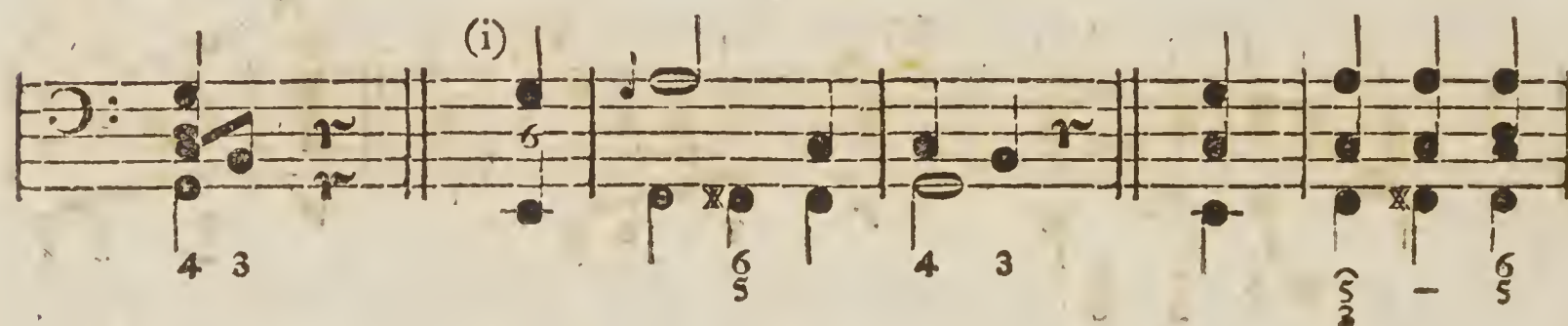
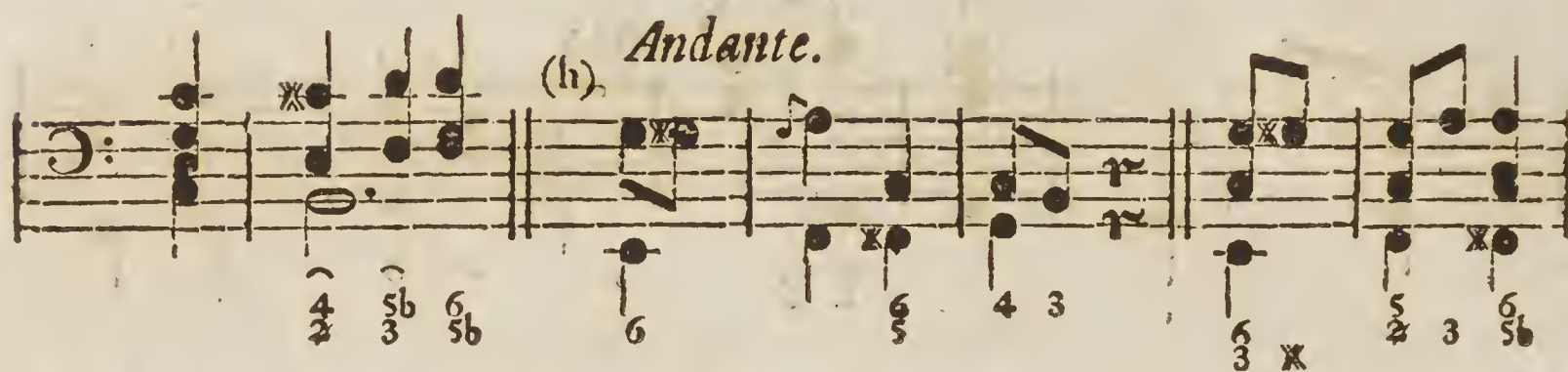
Figured bass notation for staff (c): 4, 6, 7 2, 6 3, 7, 6, 6 5, 7, 6 3, 6 5.

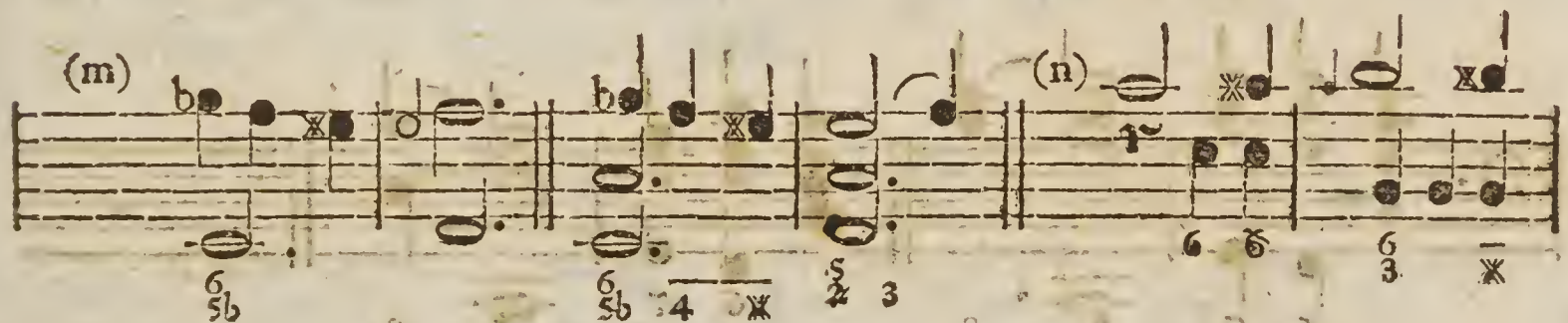
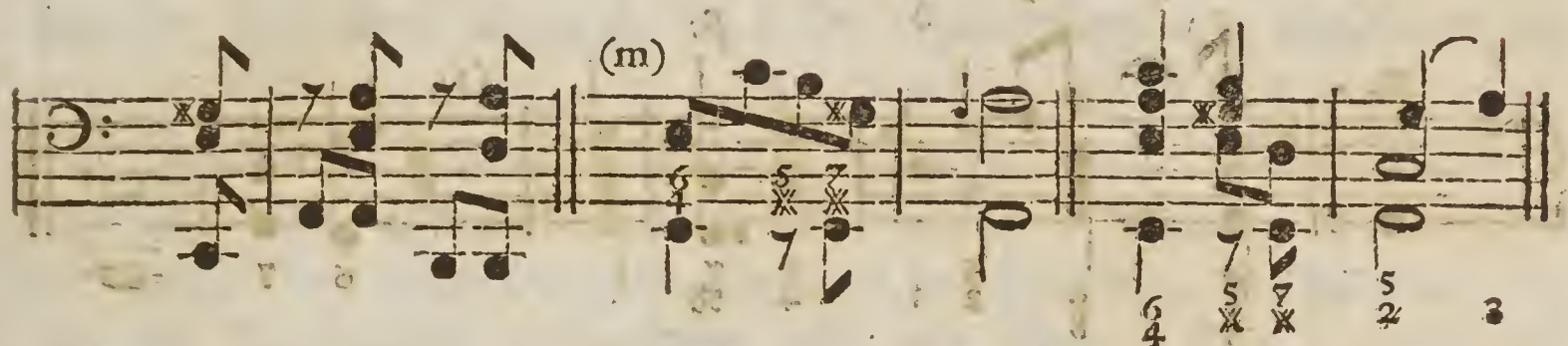
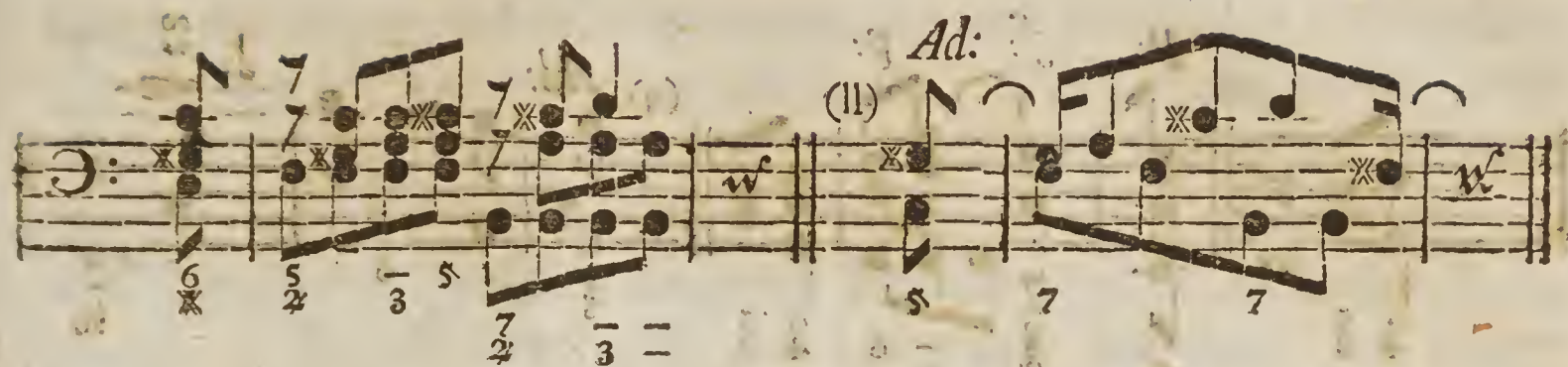
(d) (e)

Figured bass notation for staff (d): 6, 6.

(f)

Figured bass notation for staff (f): 5 6, 5 6, 6, 9, 8 6, 5 4, 3 6, 7 6 5b.





The musical notation consists of three staves, each showing a sequence of chords with grace notes. The first staff includes dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *Ad*, along with articulation marks like 'x' and 'r'. Fingering numbers (6, 5, 4, 3, 2, 1) are written below the notes to indicate fingerings. The second staff continues the sequence with *p* and *(r)*. The third staff shows further variations with *p* and *(r)*.

§. 8. Ausser diesen Vorschlägen in der Secunde sind mehrere betrachtungs werth. In folgenden Exempeln wird der Septimenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) kann man den Vorschlag entweder mit spielen, wie es die Bezifferung über dem System, welche bloß die Grundnoten angehet, erfordert: oder man wählet die gleich hinterher folgende Ausführung. Das Aufhalten mit der falschen Quinte und Terz bey der letztern Begleitung läßt der Hauptstimme die Freyheit, ihren Vorschlag mit dem gehörigen Affect vorzutragen. Das Exempel (aa) wird eben so abgefertiget, wie das bey (a). Bey (b) nimmt man entweder 4 zur ersten Grundnote, und 3 zur zweyten; oder man läßt den Vorschlag

Schlag und Abzug in der Begleitung weg, und greift bloß die Quarte, und nachher die Terz, wenn es nöthig ist. Bey (c), wo ein zweystimmiger Vorschlag vorkommt, ist das Accompagnement dem Exempel gleich. Wenn die Begleitung schwach seyn soll, so läßt man den Vorschlag durch eine Viertheilspause vorüber gehen, und nimmt nachher $\frac{3}{4}$. Die Exempel (d) und (dd) sind einerley, und unterscheiden sich bloß dadurch, daß in dem erstern ein einstimmiger, und in dem zweyten ein zweystimmiger Vorschlag vorkommt. Die Begleitung beyder Exempel ist beynahe gleich. Weil bey (dd) langsame und gezogene Noten vorausgesetzt werden, so hat man die Pause bey dem Accompagnement weggelassen, welche bey (d), wo die Zeitmaasse geschwinder ist, gut thut. Bey (e) ist die Begleitung dem Exempel gleich.

And.

(a)

(aa)

(b)

(c)

Handwritten musical score for 'And.' featuring three systems of music. The first system is labeled (a) and includes a treble clef, a key signature of one flat, and various notes and rests. The second system is labeled (aa) and (b) and includes a treble clef, a key signature of one flat, and various notes and rests. The third system is labeled (c) and includes a treble clef, a key signature of one flat, and various notes and rests. The score is written on five-line staves with various musical notations including notes, rests, and clefs.

Allegretto.

The image contains three musical staves, each with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).
 Staff (d) starts with a treble clef and a common time signature. It shows a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (marked with an 'x'), followed by a triad of G4, B4, D5 (marked with an 'x'), then a triad of G4, B4, D5 (marked with an 'x'), and finally a triad of G4, B4, D5 (marked with an 'x').
 Staff (dd) starts with a treble clef and a common time signature. It shows a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (marked with an 'x'), followed by a triad of G4, B4, D5 (marked with an 'x'), then a triad of G4, B4, D5 (marked with an 'x'), and finally a triad of G4, B4, D5 (marked with an 'x').
 Staff (e) starts with a treble clef and a common time signature. It shows a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (marked with an 'x'), followed by a triad of G4, B4, D5 (marked with an 'x'), then a triad of G4, B4, D5 (marked with an 'x'), and finally a triad of G4, B4, D5 (marked with an 'x').

§. 9. In folgenden Exempeln wird der Secundenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) schläget man zur Achttheilpause den Terzquartenaccord vor, und nimmt nachher zum e den harten Dreyklang. Bey (b) wird zum zweyten f $\frac{6}{2}$ angeschlagen; die Quinte gehet gleich darauf in die übermäßige Quarte, indem die Sexte und Secunde liegen bleiben. Bey (c) nimmt man den Terzquartenaccord, und gehet darauf mit der Terz in die Secunde; die übrigen zwei Ziffern läßt man liegen. Bey (d) wird $\frac{7}{2}$ genommen und die Sexte nachgeschlagen, indem die Quarte und Secunde liegen bleiben. Die Septime muß in der Oberstimme seyn, oder man läßt den Vorschlag lieber durch eine

eine Viertel-pause vorüber gehen. Bey (e) nimmt man bloß die Septime und Quinte, und gehet damit nachher in den Secundenaccord. Man kann über $\frac{7}{4}$ einen Bogen setzen, damit die Terz wegbleibe. Bey (f) wird der vorhergegangene Sertquintenaccord behalten, und nachher der Secundenaccord gegriffen. Bey (g) läßt man, wegen der vorhergegangenen kleinen Serte, zum zweyten d dieses große Intervall weg, und nimmt bloß die Quinte und Secunde ($\frac{3}{2}$); die erstere gehet darauf in die übermäßige Quarte. Bey (h) verdoppelt man am besten zur ersten Grundnote die Terz, und nimmt hernach die Quarte bey dem Terzquartenaccord unten. Bey (i) kommt der eigentliche oder dreystimmige Dreyklang vor, weil die vorhergehenden Sätze auch nur dreystimmig sind. Das Exempel (k) verträge zwar ganz wohl den vierstimmigen Terzquartenaccord, und man spielte alsdenn den Vorschlag mit: allein, wenn die Begleitung fein seyn soll, so darf man, wegen der Fermate, die Hauptstimme in ihrer Freyheit, den Vorschlag dem Affect gemäß aufzulösen, nicht einschränken, weil man sonst Gefahr läuft, mit der Hauptstimme in der Auflösung ungleich einzutreffen. Wir haben im ersten Theile dieses Versuches gesehen, daß der Affect bey diesen Fermaten viele Freyheit zuläßet, und daß die Vorschläge hiebey in der Melodie, wegen angebrachter weitläuftigen Manieren und Auszierungen, zuweilen verkürzet, zuweilen aber auch ohne weiterm Schmuck ausgehalten und verlängert werden. In beyden Fällen braucht man zur Vorsicht entweder die beygefügte dreystimmige Begleitung, oder man schläget die Grundnote zum Vorschlage allein an, und nimmt nachher den Secundenaccord. Bey (l), wo dasselbe Exempel mit zweystimmigen Vorschlägen vorkommt, pausirt die rechte Hand bey den letzteren, und ergreift

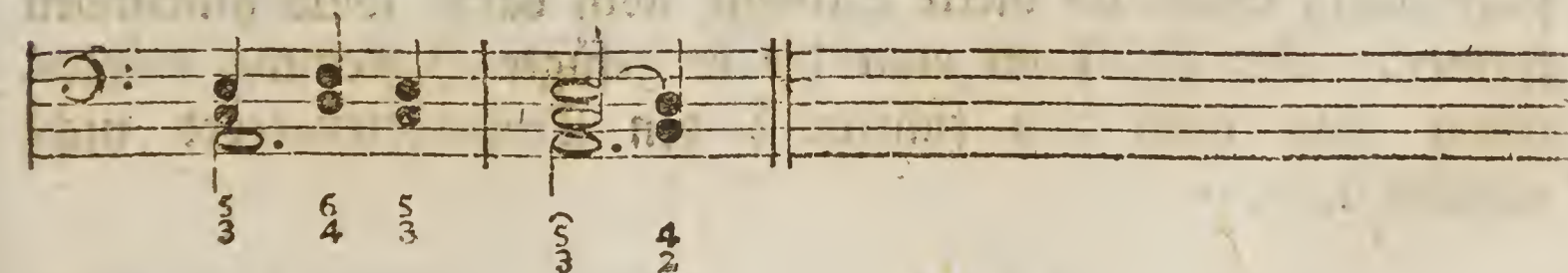
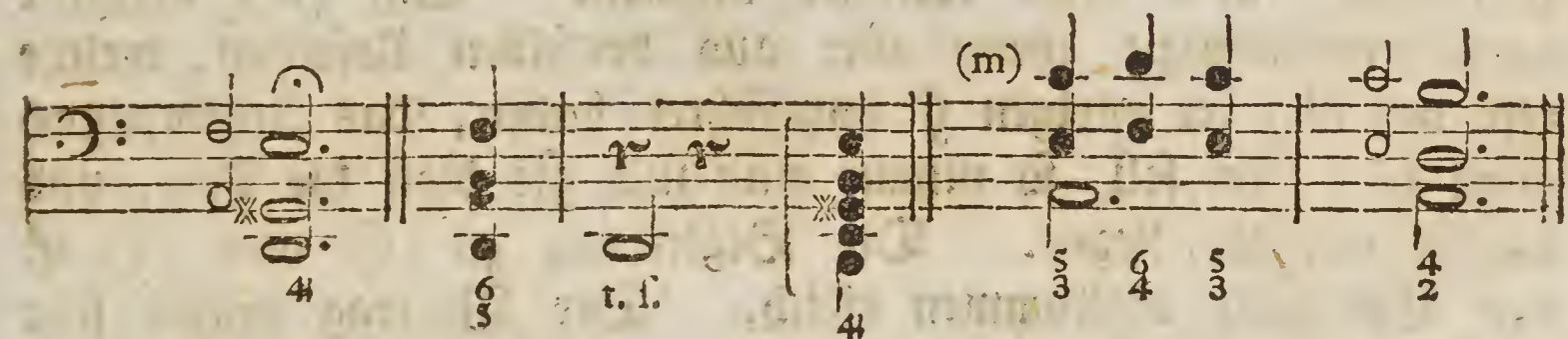
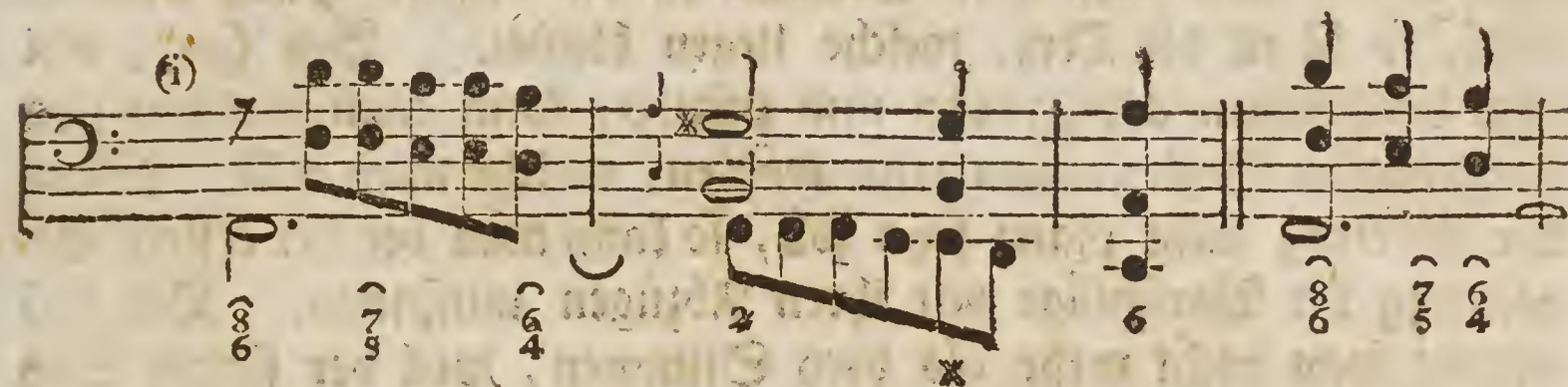
B b 3

nach

nachher den Secundenaccord, indem sie die Harmonie von unten hinauf langsam bricht. Bey (m) ist die Begleitung dem Exempel gleich, oder man nimmit zum Vorschlage den Sextquintenaccord.

The musical score consists of seven systems, each labeled with a letter in parentheses:

- (a)**: First system, starting with a treble clef and a common time signature 'C'. It contains several measures with notes and rests, including a measure with a '7' and another with a '2'.
- (b)**: Second system, continuing the sequence with similar notation.
- (c)**: Third system, featuring more complex note patterns and fingerings.
- (c)**: Fourth system, labeled with the same letter, showing further development of the exercise.
- (d)**: Fifth system, continuing the sequence.
- (c)**: Sixth system, labeled with the same letter, showing further development of the exercise.
- (f)**: Seventh system, labeled with the same letter, showing further development of the exercise.
- (g)**: Eighth system, continuing the sequence.



§. 10. Bey folgenden Exempeln wird der Sextenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) nimmt man im vierstimmigen Accompagnement zum Dreyflange über dem e entweder die Octave, oder noch besser die doppelte Terz; in der dreystim-migen Begleitung bleibt man bloß bey der Quinte und Terz, und wenn man nur eine Stimme in der rechten Hand nehmen darf, so ist es die Terz, welche liegen bleibt. Bey (aa), mit dem beygesetzten allegretto und piano, kann man von den zwey beygefügtten Begleitungen eine wählen, welche man will. Wenn der Vortrag nicht piano seyn soll, so kann man bey der erstern Begleitung die Vorschläge mit ihren Abzügen mitspielen. Bey (b) nimmt man nicht mehr als drey Stimmen, weil der simple Satz auch damit zufrieden ist. Wenn die Begleitung noch schwächer seyn soll, so gehet man bloß in Terzen mit der Grundstimme hinauf und herunter: nur muß man wegen der Lage bedacht seyn, damit, statt der Quarten, keine Quinten gegen die Hauptstimme vorgehen. Bey (c) kann man nach Gutdünken, wie wir aus dem Exempel und der beygefügtten Begleitung sehen, drey und vier Stimmen, aber nicht weniger nehmen. Bey (d) verfährt man dreystimmig: wenn aber aus denselben Ursachen, welche wir bey (k) im vorigen § angeführet haben, das Accompagne-ment fein seyn soll, so nimmt man zum gis bloß die Terz, und bleibt mit ihr liegen. Die Begleitung zu (e) und (f) ist den Exempeln vollkommen gleich. Der Vortrag müßte sehr stark seyn, wenn die vierte Stimme noch darzu sollte genommen werden. Bey (g) kann man die beygefügte Begleitung wählen, wenn man nach dem fünften § den Terzquartenaccord nicht nehmen will.

B. C.

Allegretto.

The musical score consists of six systems of notation, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The systems are labeled (a), (aa), (b), (c), (d), and (e). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with fingerings indicated by numbers 1-5 and 6. Some systems also include articulation marks like slurs and accents. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics include 'piano'.

(a) 6 5 6 4 6 2 6

(aa) 4 6 2 6

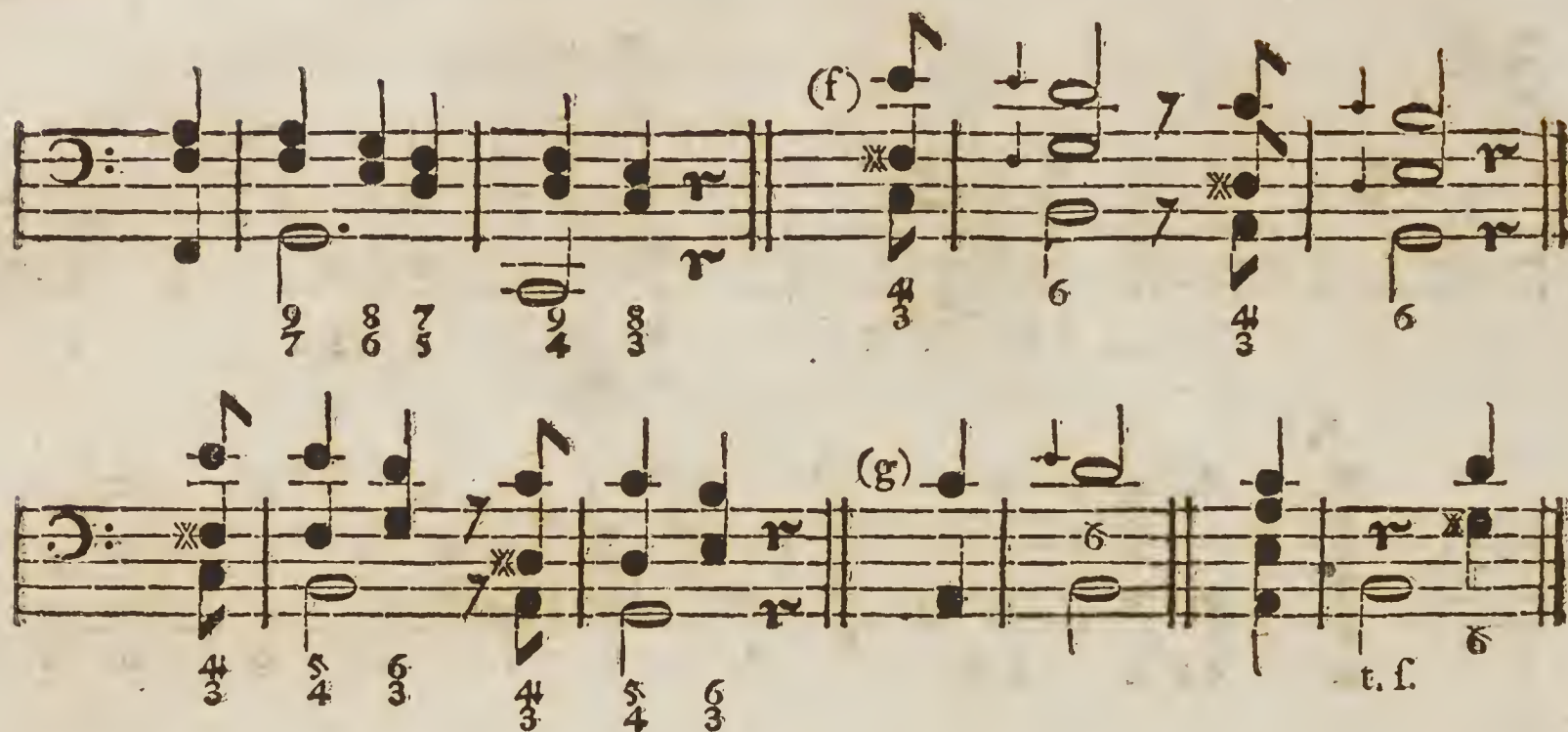
piano.

(b) 4 5 6 2 5 6 6 6 6

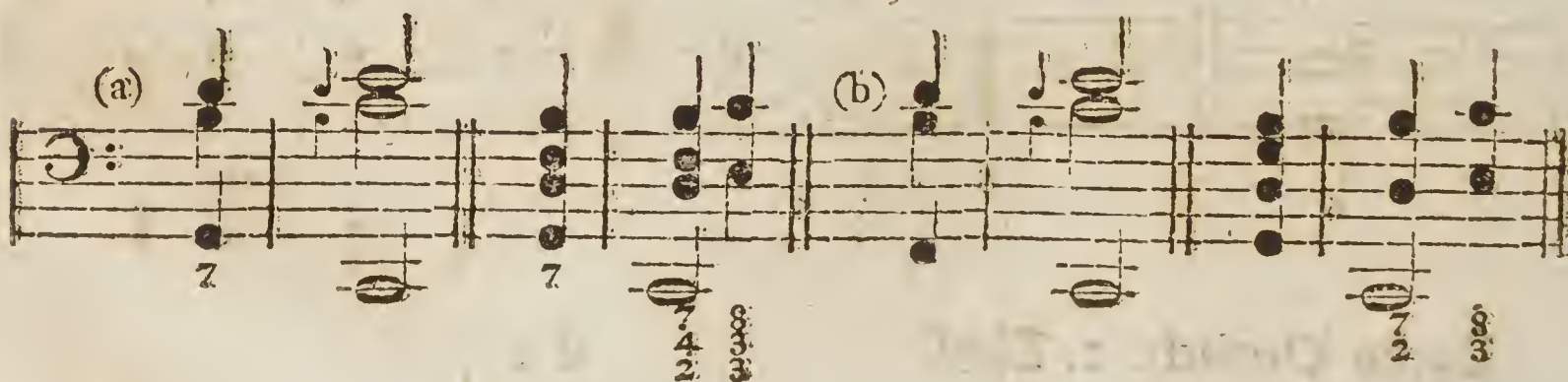
(c) 6 6 6 5 6 5 6 6 6 6 6 6

(d) 8 6 7 5 6 4 7 5 6 6

(e) 6 6 7 6 8 6 7 5 9 4 8 8



§. II. In folgenden Exempeln wird der Dreyklang durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) nimmt man zu dem $f \frac{7}{4}$, und den Dreyklang darauf: Bey (b) hingegen greift man nur $\frac{7}{4}$, und $\frac{8}{3}$ nachher. Bey (c) kann man unter den zwey beygefügtten Begleitungen wählen. Beyde sind mit ihrer Bezifferung in den Aufgaben schon vorgekommen. Bey (d) findet fünferley Art von Begleitung Statt, worunter die zwey letztern die feinsten sind. Wir haben sie hier mit Fleiß zusammen angeführet, ohngeacht sie ebenfalls schon einzeln da gewesen sind. Bey (e) klinget zu dem Vorschlage wider die Modulation weiter gar nichts: man muß ihn also in der rechten Hand durch eine Viertelheilspause vorbey gehen lassen:



The image displays three staves of musical notation, each illustrating a different technique for playing a sext quinten accord (sext quinten accord). The notation is in a single system, with the first staff containing two parts labeled (c) and (d). The second and third staves show different accompaniment patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

§. 12. In folgenden Exempeln wird der Sertquinten-accord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) kann man den Vorschlag mitspielen, oder nur die Serte allein nehmen, wie man es nöthig findet. Bey (b) läſſet man am besten den Vorschlag durch eine Pause vorbey gehen. Bey (c) kann man eine Begleitung wählen, so stark oder schwach man sie haben will. Bey der erstern ist die vorgeschriebene Lage die beste. Bey (d) ist das Accompagnement dem Exempel gleich.

3. C.

(a) (b)

(c) (d)

§. 13. In folgenden Exempeln wird der Accord der grossen Septime durch Vorschläge aufgehalten. Die gute Ordnung ist Schuld, daß einige Aufgaben noch einmahl vorkommen, die schon da gewesen sind. Bey (a) wird $\frac{8}{2}$ genommen; die Septime wird nachgeschlagen, und die Quarte und Secunde bleiben liegen. Weil der Vorschlag in der leeren Octave geschieht, so muß wenigstens $\frac{4}{2}$ darzu angeschlagen werden, wenn man nicht

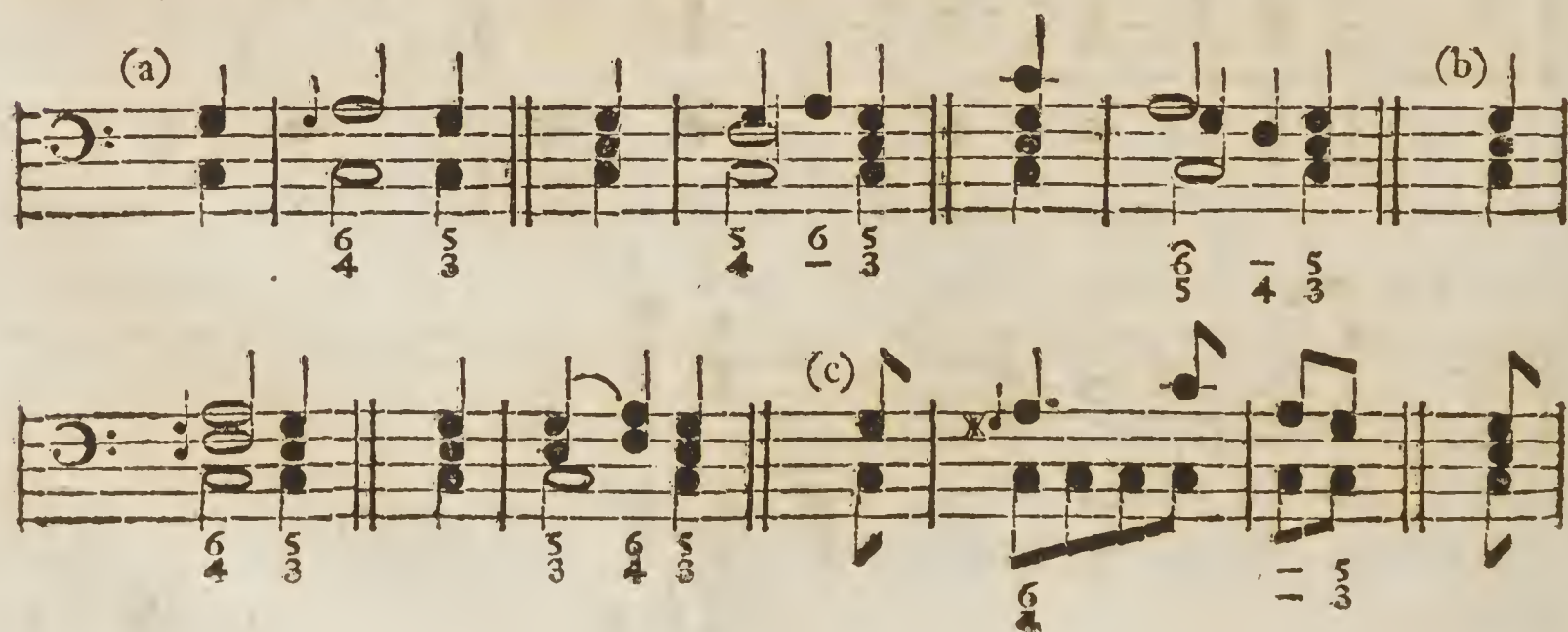
nicht gut findet, ihn mitzuspielen. Bey (b) nimmt man entweder 7 allein, und bleibet damit liegen: oder man nimmt den Vorschlag mit dazu, es muß aber alsdenn die Terz oben liegen. Bey (c) hat man unter der drey- und vierstimmigen Begleitung die Wahl. Bey der letzteren ist die vorgeschriebene Lage die beste. Zu allen Exempeln bey (d) ist die einzige zuletzt bengefetzte Begleitung mit der Pause die vorzüglichste.

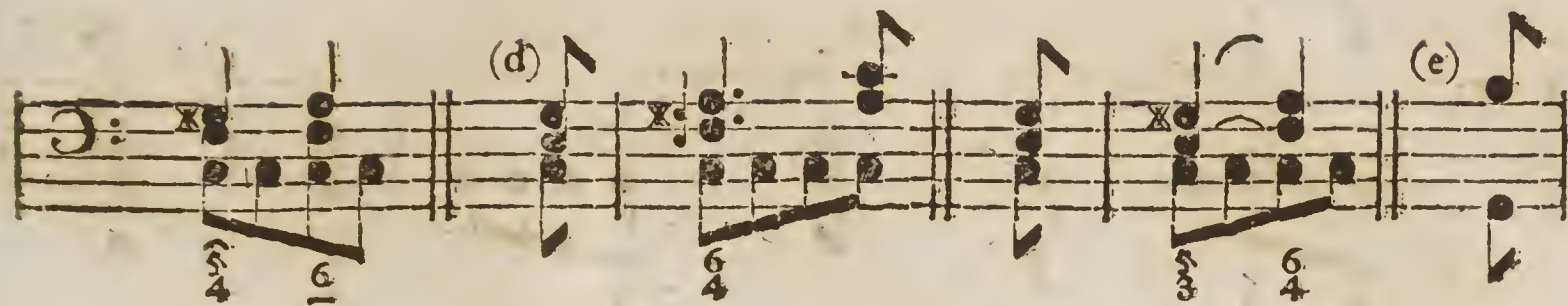
The image displays several musical examples on a single staff, illustrating different chord voicings and fingerings. The examples are labeled (a), (b), (c), and (d).

- (a)** Shows a sequence of chords with fingerings: 7/4/2, 8/4/2, 7, 7/4/2, 7/4/3, and 7/2.
- (b)** Shows a sequence of chords with fingerings: 7/4/2, 7/4/3, and 7/2.
- (c)** Shows a sequence of chords with fingerings: 7/4/2, 8/3, 7/2, 8/4/3, and 7/2.
- (d)** Shows a sequence of chords with fingerings: 7/4/2, 8/3, 7/4/2, 8/3, 7/4/2, 6/4, 7/4/2, and 8/3.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with the specific fingerings indicated by numbers 1-5.

§. 14. In folgenden Exempeln wird der Sertquartenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) hat man die Wahl, ob man den Vorschlag mit der Quarte zugleich anschlagen will, oder ob man die Quinte von der Serte will binden und nachher herunter gehen lassen. Im erstern Falle muß die Quinte oben liegen. Bey einer schwachen Begleitung wird die Quarte allein genommen. Bey (b) ist das Accompagnement dem Exempel gleich. Bey (c) verträget dieser erhöhte Vorschlag die Quarte gar wohl, wenn man ihn mitspielen will. Bey (d) ist die Ausführung des Exempels und der Begleitung einerley. Bey (e) nimmt man, so lange der Vorschlag dauert, den Dreyklang, und hernach den Sertquartenaccord. Die Begleitung dieses Exempels mit zweystimmigen Vorschlägen (ee) ist dieselbe. Bey (f) kann man den ganzen Septimenaccord zum Vorschlage nehmen, oder nur $\frac{7}{3}$, auch wohl gar bloß die Septime, nachdem der Vortrag und Affect viel oder wenig Harmonie verträget. Wenn dieses Exempel mit zweystimmigen Vorschlägen (ff) vorkommet, so ist das Accompagnement entweder dem Exempel, oder der beygefügtten Vorbildung gleich. Die Exempel (g) und (h) sind denen bey (f) und (ff) ähnlich.







§. 15. In folgenden Exempeln, das letzte ausgenommen, wird der Terzquartenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) hat man die Wahl unter dem drey- und vierstimmigen Accompanement. Bey der ersten Vorbildung desselben ist die vorgeschriebene Lage die beste. Bey (b) bleibt man bey dem Sextquintenaccord, und gehet hernach mit der Quinte in die Quarte. Man kann auch in der Begleitung den Vorschlag weglassen, wie wir bey (bb) in demselben etwas wenigß geänderten Exempel sehen. Bey (c) nimmt man den Septimenaccord, und bleibt mit der Terz liegen, indem die 7 in die 4 herunter steigen. Bey (d) kann man unter den beygefügtten vier- drey- und zweystimmigen Begleitungen diejenige wählen, welche man nöthig findet. Bey (e) wird der Nonenquartenaccord durch einen Vorschlag aufgehalten. Weil dieser letztere sich mit der Bezifferung gar nicht verträget, so wird er durch eine Pause übergangen:

3. C.

The musical score consists of five systems of notation, each with a treble and bass staff. The notation includes various chords, single notes, and rests, with fingerings indicated by numbers 1-5. Some notes are marked with an 'x'.

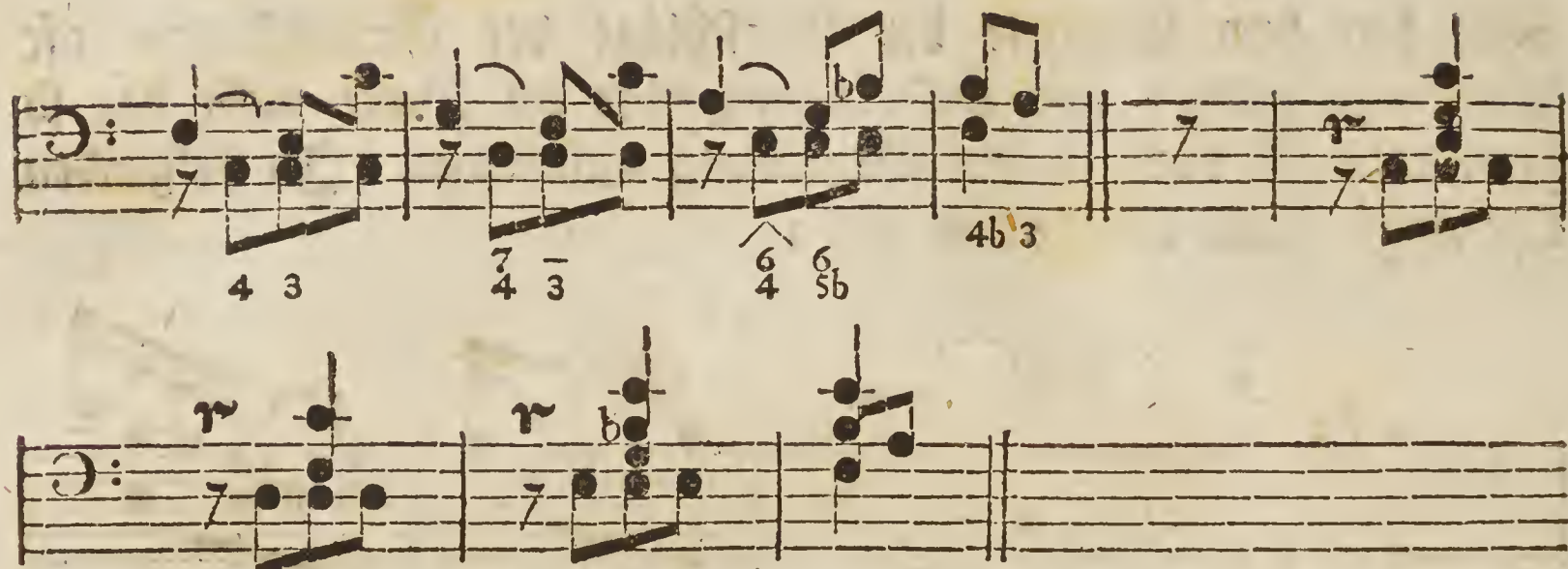
- System 1:** Labeled (a). It begins with a treble staff containing a half note G4 and a quarter note A4. The bass staff has a half note G2. A 4/3 chord is indicated below the bass staff. The system ends with a 7/4/3 chord and a 6/1 chord.
- System 2:** Labeled (b). It starts with a treble staff containing a half note G4 and a quarter note A4. The bass staff has a half note G2. A 6/5 chord is indicated below the bass staff. The system ends with a 4/3 chord and a 6/5 chord.
- System 3:** Labeled (bb). It starts with a treble staff containing a half note G4 and a quarter note A4. The bass staff has a half note G2. A 4/3 chord is indicated below the bass staff. The system ends with a 6/5 chord and a 6/5 chord.
- System 4:** Labeled (c). It starts with a treble staff containing a half note G4 and a quarter note A4. The bass staff has a half note G2. A 4/3 chord is indicated below the bass staff. The system ends with a 7/5 chord and a 6/4/3 chord.
- System 5:** Labeled (d). It starts with a treble staff containing a half note G4 and a quarter note A4. The bass staff has a half note G2. A 6/5 chord is indicated below the bass staff. The system ends with a 4/3 chord and a 4/3 chord.



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

Ende bey dem Eintritte der Vorschläge der Grundstimme oft Pausen zu geben: sind diese letztern aber im Basse nicht da, so kann man sie doch in der Begleitung anbringen. In folgenden Exempeln thun die Pausen gut:

This page contains four systems of musical notation for a guitar piece. Each system is written on a single staff with a treble clef and a common time signature 'C'. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Fingering numbers (1-4) are indicated below the notes. The piece concludes with a double bar line and a final chord.



§. 17. In den Exempeln bey (a), welche man zuweilen antrifft, sollten in der Grundstimme Punkte auf die Achttheile folgen, wie wir in der zweyten Vorbildung aller dieser Exempel sehen. Der einmahl festgesetzte Vortrag dieser Vorschläge macht diese Exempel falsch, woran eine Zerstreuung oder eine Unwissenheit Schuld seyn kann. Wenn man die Vorschläge ausschriebe, und ordentlich nach ihrer Geltung in den Tact mit eintheilete, so würden solche Fehler nicht vorkommen. Es entstehet durch den Vortrag dieser Vorschläge gegen die Grundstimme eine unleidliche Härte, an statt, daß man sonst bey allen Vorschlägen das Schmeichelnde zum Endzweck hat. Oft kann man sich hier nicht einmahl durch Pausen helfen, welche die Auflösung der Vorschläge oder den Abzug abwarten, indem nachher die rechte Hand bey dieser Auflösung wieder einfällt. Der Vorschlag, der Abzug, alles dissonirt bey der Fortschreitung der Grundstimme. Es fließen aus diesen Exempeln entweder gar keine, oder wenigstens keine natürlichen, und folglich guten Mittelstimmen. Ein sicheres Kennzeichen eines schlechten, oder wenigstens nicht recht überdachten Sazes. Wer bey der Composition richtig denken will, der muß Melodie und Harmonie zugleich denken. Es sind nicht leicht Exempel
mdg=

möglich, wo man so leicht und so viele Quinten machen kann, wie hier: Wenn aber die Grundstimme Punkte bekommt, so ist die Bezifferung und Begleitung natürlich und leichte. Bey den Exempeln, wo nur eine erträgliche Begleitung möglich ist, habe ich die letztere beygefüget, welche aber niemahls die Hauptstimme übersteigen muß. Man geräth zuweilen in Umstände, wo man nicht das geringste ändern darf. In den Exempeln, wo gar keine Begleitung darauf ist, muß man sich an das tasto solo halten. Bey (b) würde die Begleitung sehr widrig ausfallen, wenn man sie der Bezifferung gemäß einrichten wollte, welche unter dem Exempel stehet, und leyder oft so vorkommt. In den beygefügeten Accompagnement dieses Exempels ist die richtige Bezifferung davon zugleich mit angemerket. Bey (c) sollte billig im Anfange eines jeden Tacktes eine Achttheilspause in der Grundstimme stehen, damit die eckelhaften anschlagenden Quinten wegfälen. Unter den heutigen leichten Arbeiten der Italiäner trifft man zuweilen dieses Exempel an. Wenn ein verständiger Accompagnist mit leichter Mühe gewisse Fehler der Componisten aus dem Stegreife verbessern kann und darf: so hat er alle Ehre davon, wenn er es thut, ohngeacht solche Flecken allezeit auf die Rechnung des Componisten fallen. Es ist also auch bey unserm Exempel rathsam, daß man mit beyden Händen die Vorschläge durch Pausen vorüber gehen läßt. - Bey (d) ist die Begleitung dem Exempel gleich. Die Dissonanzen kommen hier im Durchgange vor, und man folget mit der rechten Hand der Hauptstimme auf das genaueste. Der Componist würde übel zufrieden seyn, wenn man hier die Strenge der Auflösung genau beobachten und nur das geringste in der Vollstimmigkeit und Fortschreitung ändern wollte. Die zwo letzten Grundnoten dieses Exempels vertragen

daß vierstimmige Accompannement. Bey (e) spielet man entweder das Cren:pel ganz mit, oder läſſet die rechte Hand ruhen. Bey (f) und (ff) darf das Accompannement die Hauptstimme nicht übersteigen.

The musical score consists of five systems, each with a treble and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-7. Some measures are marked with an asterisk (*). The score is divided into sections labeled (a).

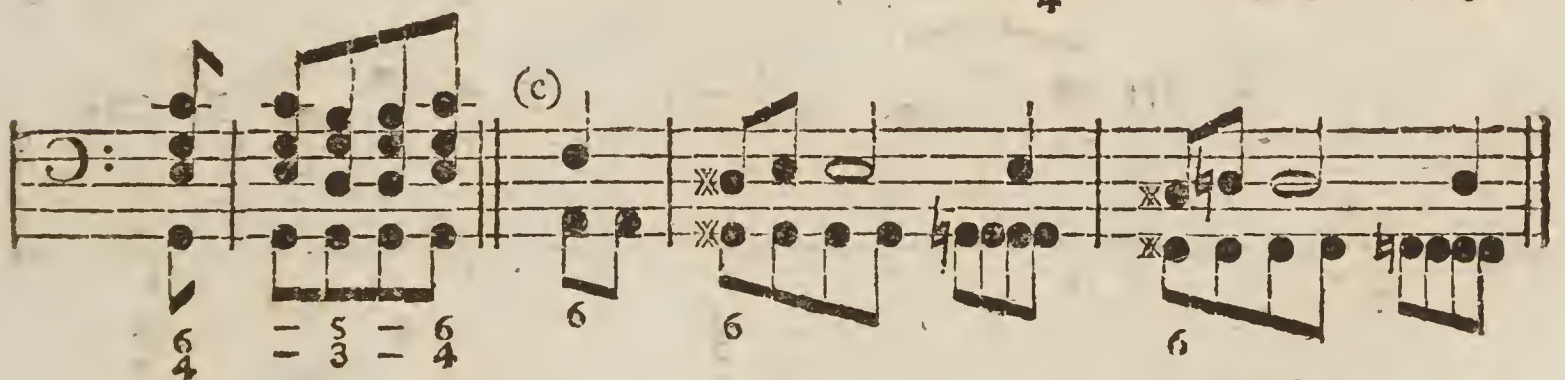
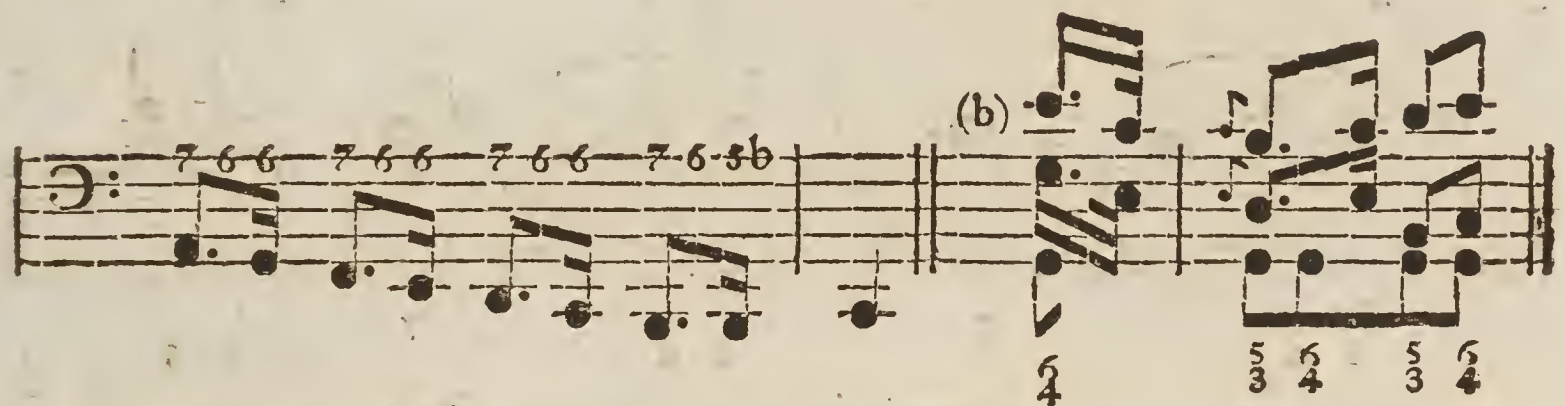
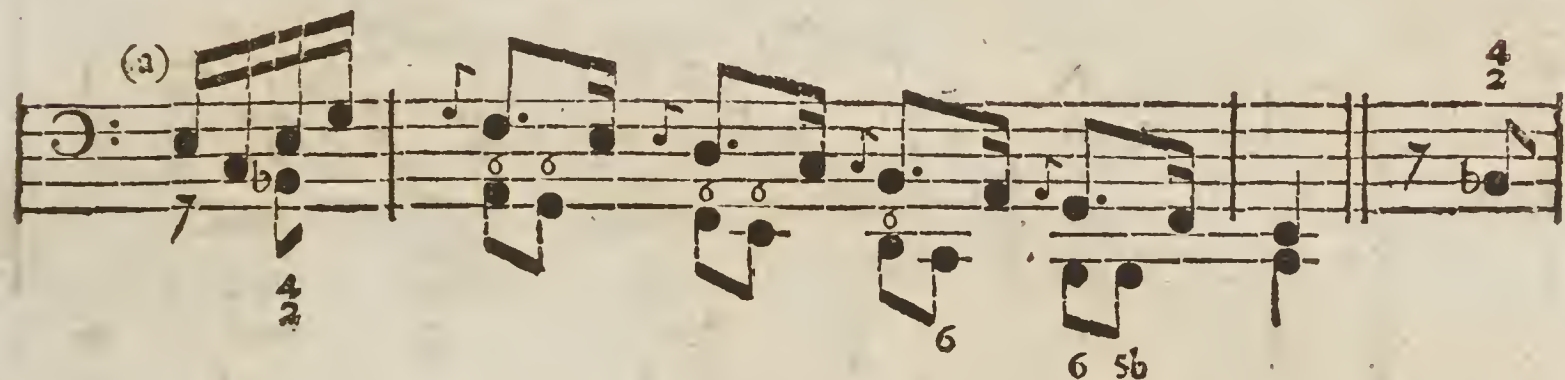
System 1: Treble staff starts with a half note G4, followed by eighth notes. Bass staff has a whole note G3. Measure 4 has a double bar line and an asterisk (*). Measure 5 has a double bar line and an asterisk (*).

System 2: Treble staff has a half note G4, followed by eighth notes. Bass staff has a whole note G3. Measure 4 has a double bar line and an asterisk (*). Measure 5 has a double bar line and an asterisk (*).

System 3: Treble staff has a half note G4, followed by eighth notes. Bass staff has a whole note G3. Measure 4 has a double bar line and an asterisk (*). Measure 5 has a double bar line and an asterisk (*).

System 4: Treble staff has a half note G4, followed by eighth notes. Bass staff has a whole note G3. Measure 4 has a double bar line and an asterisk (*). Measure 5 has a double bar line and an asterisk (*).

System 5: Treble staff has a half note G4, followed by eighth notes. Bass staff has a whole note G3. Measure 4 has a double bar line and an asterisk (*). Measure 5 has a double bar line and an asterisk (*).



The musical score is written on five systems of two staves each, using a C-clef and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with fingerings indicated by numbers 1-5. The piece is marked with dynamics like (f) and (ff). The score concludes with a double bar line and a final measure.

System 1: First staff has notes with fingerings 6 4 2 and 5 3. Second staff has notes with fingerings 5 3, 6 4, 7 5, 8 6, 6 4, 7 5, 8 6, 9 7, and 10 7 5.

System 2: First staff has notes with fingerings 6 4 2 and 5 3. Second staff has notes with fingerings 7 5, 6 4, 5 3, 7 5, 6 4, 5 3, and a final note.

System 3: First staff has notes with fingerings 5 6 and 7. Second staff has notes with fingerings 5 6, 7, 5 6, 7, and 5 6.

System 4: First staff has notes with fingerings 7, 5 6, 4 2, 5 6, and 4 2. Second staff has notes with fingerings 5 6 and 4 2.

System 5: First staff has notes with fingerings 5 6 and 4 2. Second staff has notes with fingerings 5 6 and 4 2.

§. 18. Die kurzen und unveränderlichen Vorschläge werden nicht mitgespielt. Sie machen zwar überhaupt in der Begleitung keine Aenderung: wir wollen aber dennoch einige Exempel anführen, wo bey einer langsamen Zeitmaasse gewisse Vorsichten gebraucht werden müssen. Bey (a) kann zu dem zweyten gis weder $\flat^7_5$, noch der Sextenaccord, sondern bloß die falsche Quinte und die Terz genommen werden. Bey (b) und (c) thun die Pausen gut; sie machen bey (b) in der Bewegung eine Veränderung, und die Vorschläge werden zugleich deutlich. Bey (c) sind die die Pausen nöthig, weil die mit den Grundnoten zugleich angeschlagenen Terzen ekelhafte Quintenschläge machen. Bey (d), wo viele Vorschläge hinter einander vorkommen, vermindert man ebenfalls durch Pausen den widrigen Zusammenklang, und bey (dd) mit zweystimmigen Vorschlägen lästet man die rechte Hand gar weg, weil es besser ist gar keine, als eine widrige Harmonie zu haben. Das Exempel bey (e) mit zweystimmigen Vorschlägen erfordert, aus den bey (b) angeführten Ursachen, auch Pausen:

The image contains five musical examples labeled (a) through (e). Each example is written on a single staff with a C-clef and a common time signature (C).
 (a) Shows a sequence of notes with fingerings 6, 5, 7, and 5. There are 'x' marks above some notes, indicating they are not played.
 (b) Shows a sequence of notes with fingerings 6 and 5b. There are 'x' marks above some notes.
 (c) Shows a sequence of notes with fingerings 6, 5b, and 7. There are 'x' marks above some notes.
 (d) Shows a sequence of notes with fingerings 6, 5b, and 7. There are 'x' marks above some notes.
 (e) Shows a sequence of notes with fingerings 6, 5b, and 7. There are 'x' marks above some notes.

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

Sechs und zwanzigstes Capitel.

Von rückenden Noten.

§. 1.

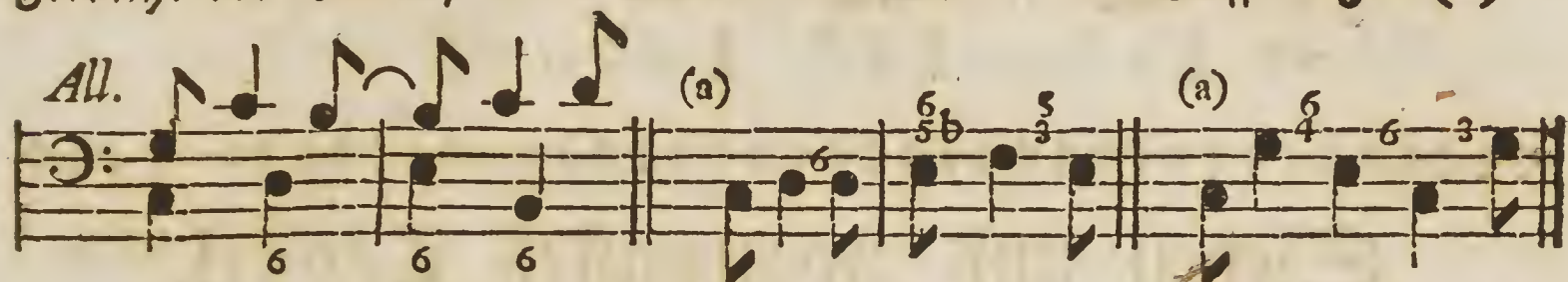
Durch Rückungen wird die gewöhnliche Harmonie entweder vorausgenommen, oder aufgehalten.

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

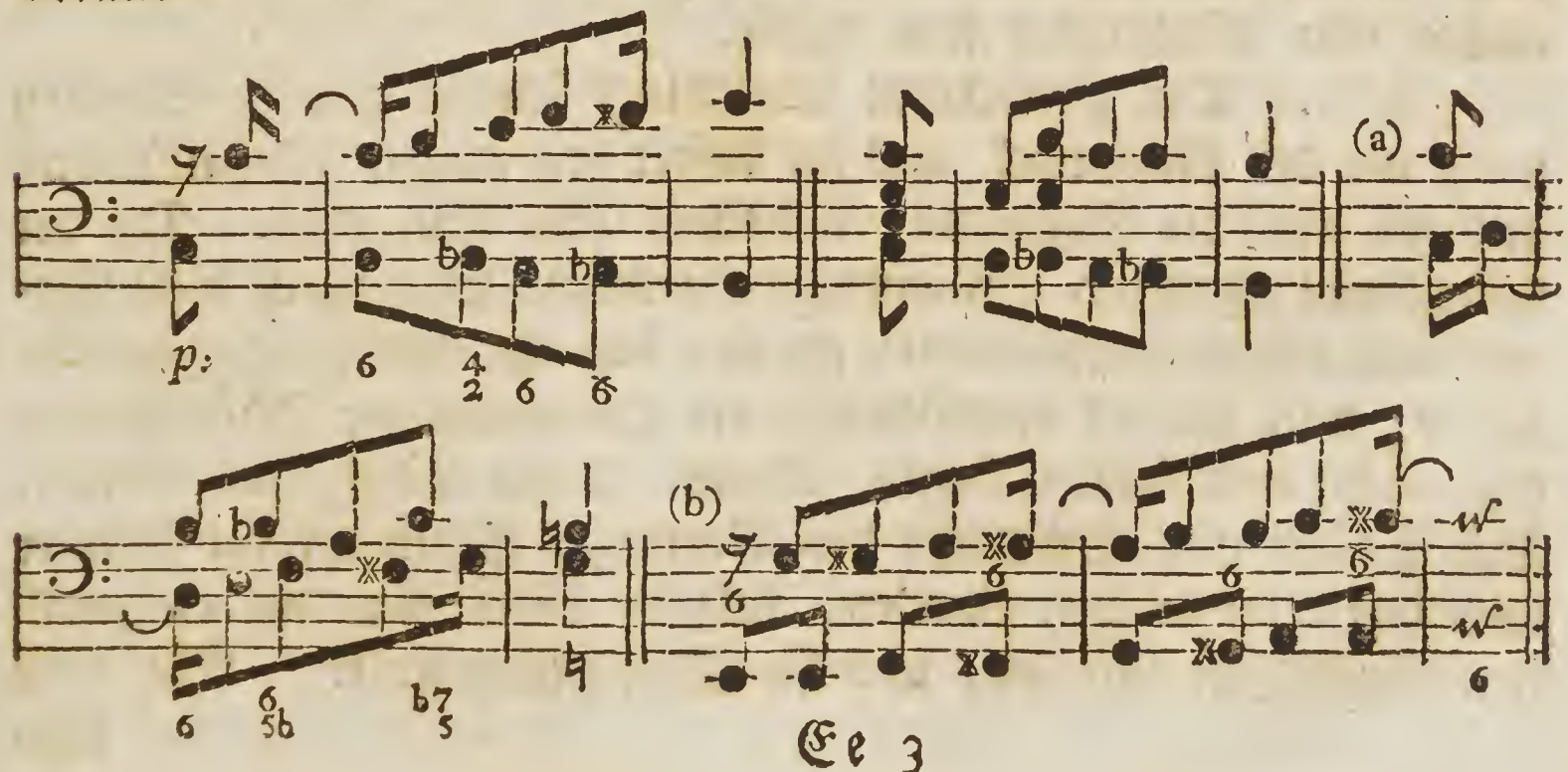
Ge 2

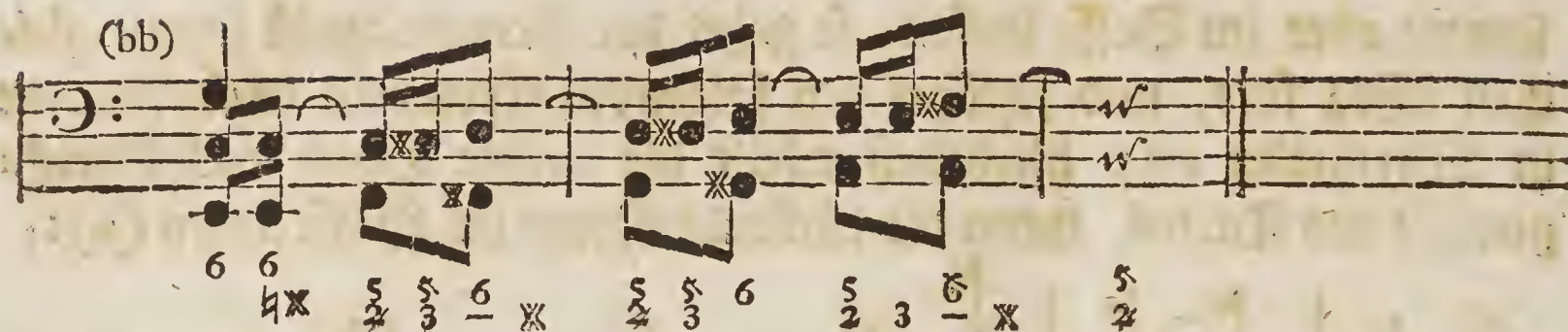
B. C.

stimme oder im Basse stecken, so gehet der Accompagnist seinen gleichen Weg fort, und schläget bey folgenden Exempeln seine Accorde in Viertheilen an; hierdurch erhält die rechte Hand das Gleichgewicht des Tactes, wenn die rückende Noten im Basse liegen (a):



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





Sieben und zwanzigstes Capitel.

Vom punctirten Anschlage.

§. I.

Dieses Capitel kann nicht mit dem gehörigen Nutzen gelesen werden, wenn man sich nicht vorher das, was im ersten Theile dieses Versuches von dieser Manier abgehandelt worden ist, bekannt gemacht hat. Man wird vieles gar nicht, und das meiste unrecht verstehen: sobald man aber unsere Manier recht kennet, so siehet man gar leicht ein, daß sie in der Harmonie von Wichtigkeit seyn müsse.

§. 2. Der punctirte Anschlag kommt nur in Stücken vor, wo der Geschmack und der Affect den meisten Antheil haben, und wo also die Begleitung besonders fein seyn muß. Die der Grundnote eigentlich zukommende Harmonie wird durch diese Manier noch länger aufgehalten, als wir bey den Vorschlägen gesehen haben, weil in der Ausführung die Hauptnote der Hauptstimme erst nach dem letzten kurzen Rötgen dieses Anschlages eintritt. Die Stärke und Schwäche des Vortrages ist bey unserer Manier und den Vorschlägen einerley, folglich höret man die aufgehaltene Hauptnote schwach, und die Vorhaltung stark. Alle diese Um-

Umstände solten billig, seit der Einführung dieser Zierde des Gesanges, in der Bezifferung eine genaue Andeutung deswegen veranlasset haben: aber wir müssen leider auch hier dasselbe beklagen, was wir schon bey den Vorschlägen gethan haben. Noch bis hieher haben die Bezifferer unsere Manier ihrer Achtsamkeit nicht werth geachtet.

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

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

§. 5. In folgenden Exempeln wird durch unsere Manier die Secunde des Grundtones vorgehalten. Bey den Exempeln dieses Capitels selbst ist wiederum die gewöhnliche Bezifferung, ohne Rücksicht auf den Anschlag, beygesetzt: bey der Ausführung aber folget die richtige Bezeichnung. Bey (a) wird bey dem ersten Viertel zur Grundnote h pausirt, und der Sextquintenaccord nachgeschlagen. Unsere Manier ist bey (a) nach ihrer wahren Geltung abgebildet; bey (x) ist ihre gewöhnliche Schreibart zu sehen. Das Exempel (b) hat dieselbige Begleitung. Bey (c) wird zum h ganz

ganz allein die Septime gendmmen und die Terz nachgeschlagen. Bey (d) wird die Septime und falsche Quinte, und nachher der Sextquintenaccord gegriffen. Bey (e), wenn die Begleitung schwach seyn soll, nimmt man die Septime allein und schläget die Terz nach: wenn aber der Vortrag mehr Harmonie verlangt, so kann man gleich zur Septime die Secunde mit anschlagen. Diese Anmerkung gilt bey allen Fällen von dieser Art. Bey (f) greift man die falsche Quinte allein, oder die Secunde mit dazu, nachdem es nöthig ist; die Sexte bleibt weg. Bey (g) wird pausirt und der Sextenaccord nachgeschlagen. Bey (h) nimmt man die Sexte und allenfalls die Secunde mit darben. Bey (i) schläget man den Nonenaccord, und bey (ii) den Nonenquartenaccord an, und die gewöhnliche Auflösung folgt darauf. Bey einem schwachen Vortrage können in beyden Fällen diese Accorde wegbleiben, indem man nach einer Viertelheelpause den Dreyklang nimmt. Bey (k) und (l) kann die Quinte in Gesellschaft der Secunde, oder allein genommen werden. Bey (l) kann man auch, nach dem ersten Septimenaccorde, den durchgehenden Secundenaccord und den Dreyklang darauf greifen, und die Begleitung drey- oder vierstimmig einrichten, nachdem man es gut findet (x). Bey (m) schlägt man nach einer Achttheil-pause die Quinte allein an, und die Terz nachher darzu. Bey (n) nimmt man entweder die Septime allein, und schlägt die übermäßige Sexte mit der Terz nach, oder man greift gleich zur Septime die Secunde mit, oder man pausiret ein Achttheil und schlägt darauf die $\frac{5}{2}$ an. Alle drey Arten von Begleitung sind gut, nachdem der Vortrag und Affect stark oder schwach ist. Bey (o) ist es am besten, daß man pausirt, und $\frac{5}{2}$ nachschläget. Bey (p) nimmt man bloß die Sexte und übermäßige Quarte, und läßet die Terz weg. Bey (q) machen die Pausen
in

in der Oberstimme den Anschlag deutlich; die Septime kann gleich eintreten. Bey (r) wird nach der Achttheilspause die Quinte allein, oder die Terz mit dazu angeschlagen, nachdem es nöthig ist. Bey (s) nimmt man die Septime und Quarte, und löset beyde Dissonanzen nachher auf.

The musical notation consists of eight systems, each with a single staff in C-clef. The systems are labeled (a) through (h). Each system contains a series of notes and rests, with figured bass notation (numbers 1-7, flats, and accidentals) written below the staff. Some systems include performance instructions like 't. f.' (tutti forte) or 'f' (forte). The notation is in a historical style, with some notes beamed together and others written as whole or half notes. The figured bass notation is used to indicate the harmonic structure and fingerings for the basso continuo.

[illegible]

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The melody is written in a single line, with notes and rests. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure starts with a treble clef and a common time signature. The melody begins with a quarter note G, followed by a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The lyrics "The Rose Tree" are written below the first four notes. The score continues with more notes and lyrics, including "The Rose Tree" and "The Rose Tree". The score ends with a double bar line.

(q)

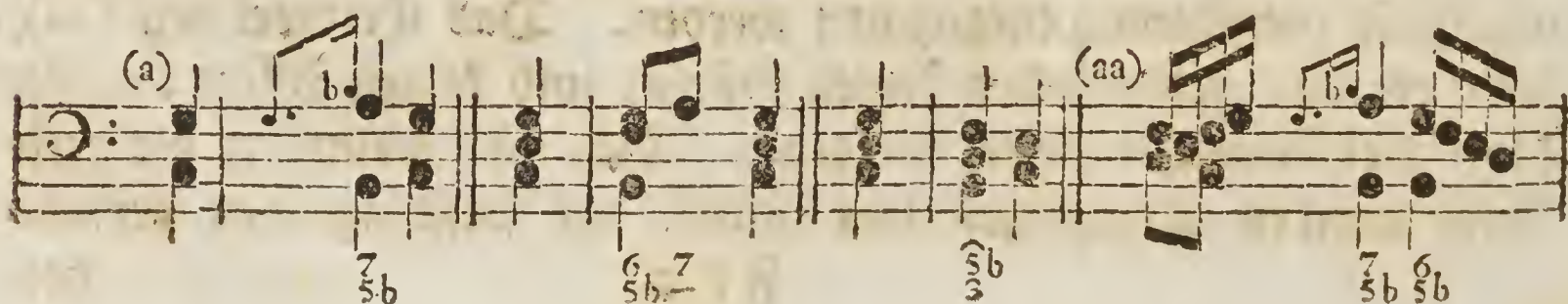
The musical score consists of five systems of notation, each with a treble and bass staff. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals, and double sharps) and fingerings (numbers 1-7). Some notes are marked with an 'x' and a star, indicating specific performance techniques. The systems are labeled with (r) and (s) in parentheses. The first system shows a sequence of notes with various accidentals and fingerings. The second system includes a measure with a double sharp and a star. The third system has a measure with a double sharp and a star. The fourth system has a measure with a double sharp and a star. The fifth system has a measure with a double sharp and a star.

§. 6. Ausser diesen Vorhaltungen in der Secunde sind noch mehrere zu betrachten übrig. In folgenden Exempeln wird der Septimenaccord durch unsere Manier aufgehalten. Bey (a) kann man unter beyden Begleitungen wählen. Die erstere kann allenfalls vierstimmig eingerichtet werden. Das Exempel bey (aa), weil es aus geschwinden Noten bestehet und keinen Affect enthält, kann vierstimmig begleitet werden. Bey (b) vermehret die erste Note unseres Anschlages das Rauhe der anschlagenden vermin-

F f 2

der.

derten Septime; also pausirt man am besten ein Achttheil, und schläget $\frac{b7}{5b}$ dreystimmig nach. Bey (c) kann man die bengesezte Begleitung nehmen, oder statt $\frac{7}{4}$, eine Achttheilpause wählen, und darauf $\frac{7}{5b}$ ohne Terz nachschlagen. Die zwey letztern Exempel bey (d) klingen widrig, ob sie gleich vorkommen. Der Endzweck des Gefälligen und Schmeichelnden ist durch unsere Manier hier verfehlet. Der Gedanke ohne die letztere klinget weit besser, und wenn ja eine Manier angebracht werden soll, so ist es der Geschwinde Anschlag mit dem Terzensprunge. Man lässet am besten einen Theil unserer Manier bey der Begleitung durch eine Achttheilpause vorbegehen und schläget $\frac{b7}{5b}$ dreystimmig nach: hingegen bey dem ersten Exempel (d) kann man auch $\frac{7}{3}$ dreystimmig nehmen. Das Exempel (e) ist deswegen nicht gut, weil durch unsere Manier der Satz einem platten Sertengange ähnlich, und die Septime, welche die Schönheit von diesem Satze ist, kaum gehdret wird. Man nimmt bey dem Eintritte der Manier die Terz allein, und zum letzten Viertel die Sexte und Terz. Das Exempel (f), mit der schon vorherliegenden $5b$, ist besser. Man nimmt $\frac{7}{3}$ dreystimmig und zum letzten Viertel den Sextquintenaccord. Bey (g) kann man unter den zweyen Begleitungen wählen, oder bey dem Eintritt der Manier ein Achttheil pausiren, und zum zwentzen Achttheil entweder $\frac{7}{3}$, oder $\frac{7}{3}$, beydes dreystimmig, anschlagen. Die Ursache von der Weglassung eines Intervalles bey dem letztern Septimenaccord ist die Schwäche des Vortrages, womit das letzte Nötgen unserer Manier, und die Hauptnote ausgeführet werden.



[illegible]

§. 7. Bey (a) wird der Secundenaccord durch unsern Anschlag aufgehalten. Diese lange Vorhaltung machet das

Bf 3

Exem=

Exempel etwas widrig. Ein kurzer Anschlag thut hier besser. Man nimmt zum f den Dreyklang, und schläget den Secundenaccord nach. Die dreystimmige Begleitung ist hier die beste. Bey (b), (c) und (d) wird der Sextenaccord aufgehalten. In dem Exempel (b) wird der Dreyklang genommen, und der Sextenaccord nachgeschlagen. Man kann auch zu dem f bloß die Terz nehmen, und nachher die Sexte. Bey (c) hat man unter den beygefügten Begleitungen die Wahl, wenn man eine Achttheil-pause nicht brauchen will. Das Accompannement von (d) ist dem bey (b) gleich. Die Exempel von (dd) wo der Dreystimmige Satz $\frac{3}{8}$ aufgehalten wird, werden auf einerley Art begleitet. In den noch übrigen hierunter angeführten Exempeln wird der Dreyklang aufgehalten. Bey (e) ist einerley Begleitung, nemlich $\frac{2}{3}$ dreystimmig, oder eine Achttheil-pause mit dem nachgeschlagenen Dreyklange. Bey (f) nimmt man entweder $\frac{4}{3}$ dreystimmig, oder man pausirt ein Achttheil und schlägt den Dreyklang nach. Bey (g) wird der Nonenaccord mit seiner Auflösung genommen. Bey (h) findet der Nonenquartenaccord Statt und wird nachher aufgelöst. Bey (i) wird $\frac{7}{4}$ und nachher $\frac{3}{4}$ genommen.



The musical score consists of five systems of notation, each with a treble and bass staff. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals, double flats) and fingerings (numbers 1-5). The systems are labeled with letters in parentheses: (dd), (e), (f), (g), (h), and (i). The first system has a key signature of one flat and a time signature of 4/2. The second system has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The third system has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The fourth system has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The fifth system has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The notation is in a historical style, with some notes beamed together and some accidentals written as 'dd' for double flat.

§. 8. Bey (a) und (b) wird der Sertquintenaccord durch unsere Manier aufgehoben. Unter den dreyen beygefügtten Begleitungen zu (a) kann man wählen; ingleichen unter den zweyen bey (b). Bey den übrigen Exempeln wird der Accord der

der grossen Septime verzögert. Das Exempel (c) thut mit dem kurzen Anschlage besser als mit dem punctirten. Der letztere klinget wegen der lange vorgehaltenen Octave leer, und die Begleitung muß es wieder gut machen; beyde Arten von Accompannement sind gut. Bey (d) und (e) ist die Begleitung einerley, und kann drey und vierstimmig genommen werden. Bey (f) nimmt man den vierstimmigen Accord der grossen Septime gleich bey dem Eintritt der Manier; die Hauptstimme muß die Begleitung in diesem Exempel übersteigen, damit die Sexte und Septime zerstreuet liegen. Bey (g) und (h) thut der kurze Anschlag besser, als der punctirte. Bey (g) verlangt das Ohr ohne Pause, gleich bey dem Eintritte der Manier, Harmonie; bey (h) findet eine Viertelheilspause statt.

(a)

(b)

(c)

(d)

Handwritten musical score for three systems of chords. Each system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various chord symbols and dynamic markings.

System 1:

- Measure 1: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$
- Measure 2: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$
- Measure 3: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ with dynamic marking *t. f.*
- Measure 4: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$
- Measure 5: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$
- Measure 6: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ with dynamic marking *(e)*
- Measure 7: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$
- Measure 8: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ with dynamic marking *(f)*

System 2:

- Measure 1: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$
- Measure 2: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$
- Measure 3: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$
- Measure 4: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$
- Measure 5: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 8 \\ 3 \end{smallmatrix}$
- Measure 6: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ with dynamic marking *(g)*
- Measure 7: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$
- Measure 8: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$
- Measure 9: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$
- Measure 10: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$

System 3:

- Measure 1: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ with dynamic marking *(h)*
- Measure 2: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$
- Measure 3: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$
- Measure 4: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$
- Measure 5: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ with dynamic marking *t. f.*
- Measure 6: Chord symbol $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$

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

3. E.

The image displays musical notation for three examples (a, b, c) and their accompaniments (d, e, f). Each example is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the staff, there are numerical figures (6, 4, 5, 3) and some letters (t. f., x) indicating specific musical details or fingerings. The examples are arranged in two rows: (a) and (b) in the first row, (c) and (d) in the second row, and (e) and (f) in the third row.

§. 10. Bey (a) und (b) wird der Quintquartenaccord aufgehalten. Das Exempel (a) ist deswegen nicht gut, weil die Schönheit der angebrachten Dissonanz durch die Länge unserer Manier mehrentheils verlohren geht. Ein kurzer Anschlag thut hier besser. Die Begleitung kan nicht anders seyn, als wie sie vorgeschrieben ist; oder man müste bey dem ersten g ein Achtheil pausiren, und den ganzen Quintquartenaccord nachschlagen. Bey (b) ist die Begleitung einerley, das erste c mag 4, oder 2 über sich haben. Das Accompagnement zu (c) ist dasselbige. Bey (b) und (c) wird der Quartenonienaccord, und bey (d) der

der Septimennonenaccord aufgehalten. Die Begleitung des
 letztern Exempels kann drey- und vierstimmig seyn. Bey dem
 Eintritt der Manier pausirt man ein Achttheil, und schlägt 7 nach.

The musical notation consists of four examples, (a) through (d), written on a single staff. Each example shows a sequence of notes and accidentals, with some notes marked with numbers 1 through 8. Example (a) starts with a C-clef and a key signature of one flat. Example (b) starts with a C-clef and a key signature of one flat. Example (c) starts with a C-clef and a key signature of one flat. Example (d) starts with a C-clef and a key signature of one flat. The notation includes various note values, accidentals, and dynamic markings such as 't. f.' and 'w'.



Acht und zwanzigstes Capitel.

Vom punctirten Schleifer.

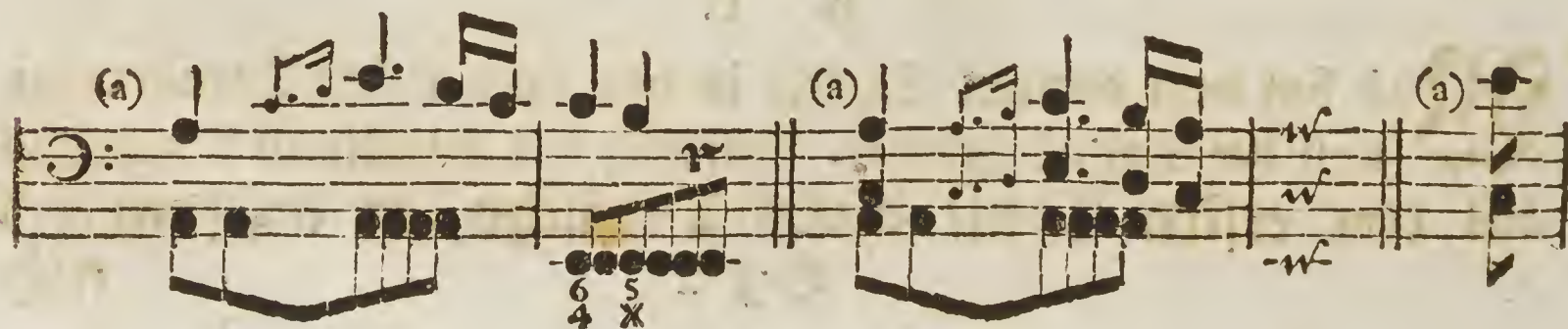
§. I.

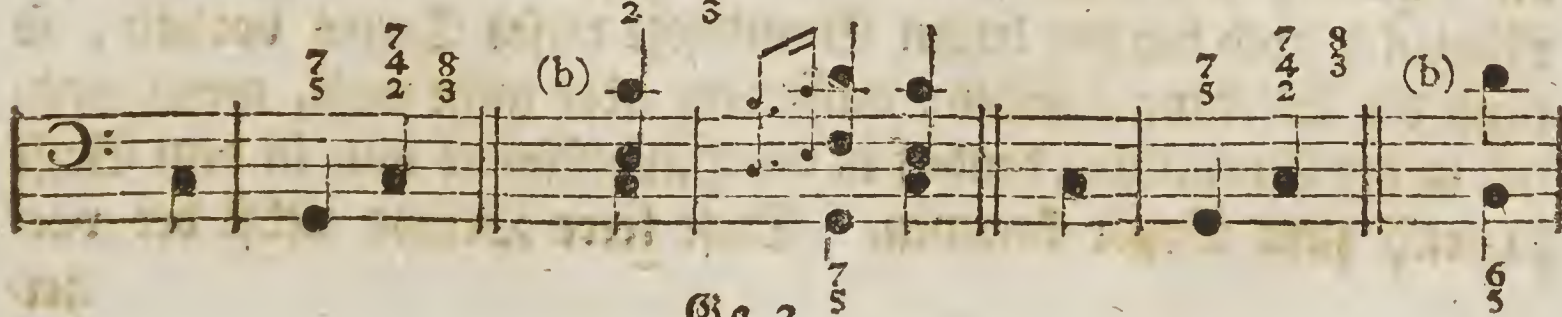
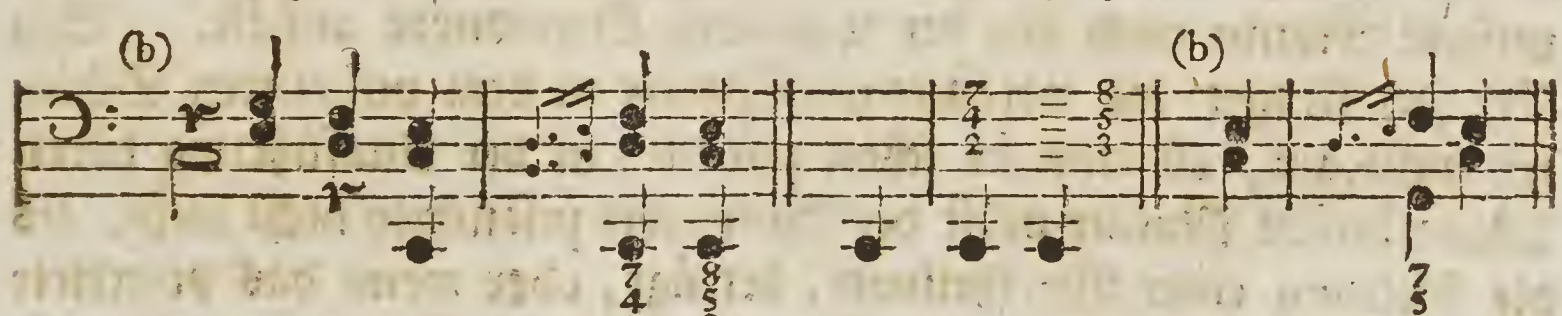
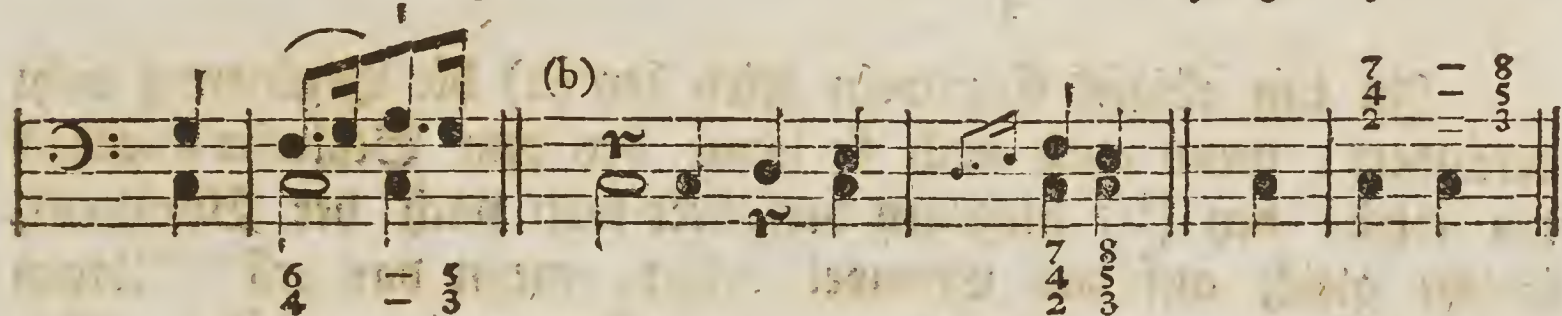
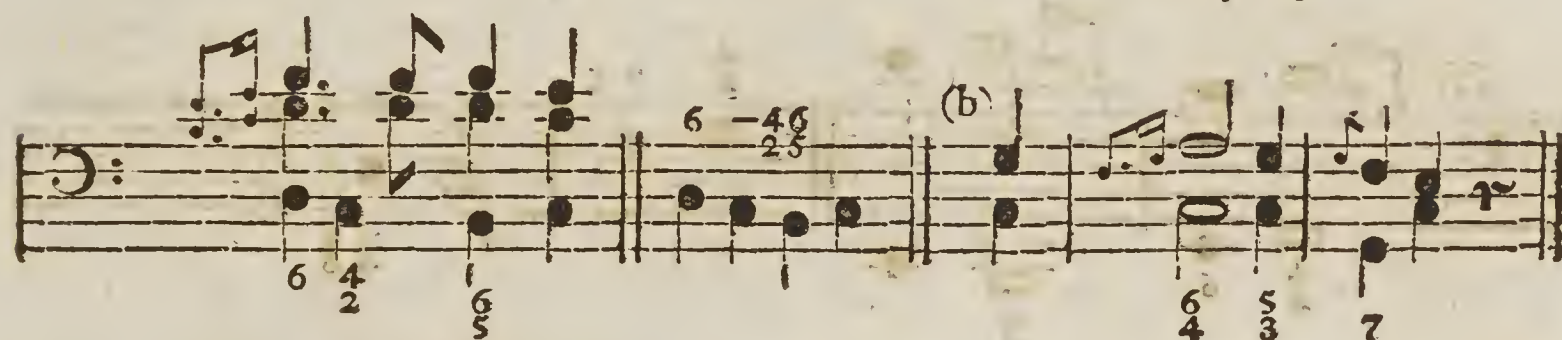
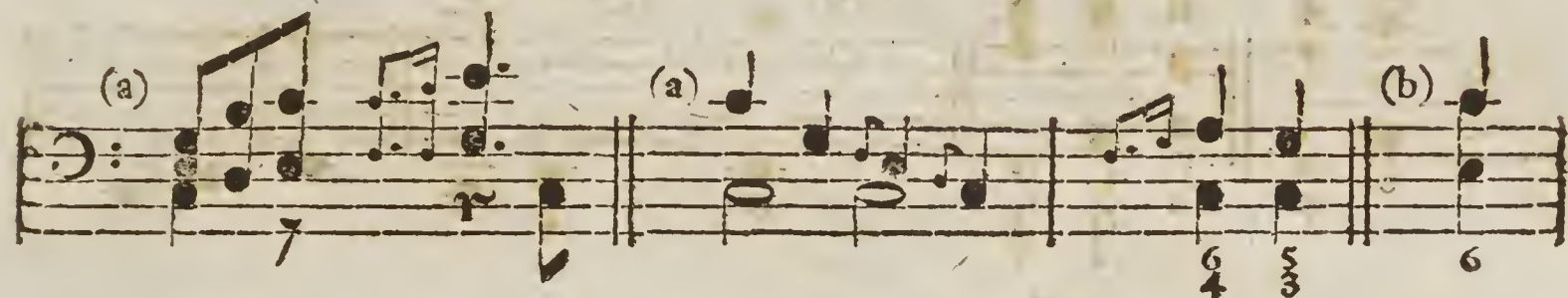
Was bey dem vorigen Capitel in den zwey ersten Paragraphen
 von der unentbehrlichen Kenntniß des punctirten Anschlages
 aus dem ersten Theile dieses Versuchs, in Ansehung des

wichtigen Antheils, welchen diese Manier an der Harmonie nimmt, und von der daraus folgenden nothwendigen Bezeichnung derselben gesagt worden ist, kann mit allem Rechte auch von dem punctirten Schleifer gesagt werden.

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

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





The image contains three staves of musical notation, each with a treble clef and a common time signature 'C'. The notation is in a historical style, using a system of numbers and letters to denote intervals and ratios. The first staff shows a dotted note with a suspended fourth (6/5) and a measure with a 9/4 ratio. The second staff shows a dotted note with a suspended fourth (6/5) and a measure with a 4/3 ratio. The third staff shows a dotted note with a suspended fourth (6/5) and a measure with a 4/2 ratio. The notation is in a historical style, using a system of numbers and letters to denote intervals and ratios.

In den obigen Exempeln wird bey (a) die Begleitung nicht verändert, wenn auch noch so lange bey dem Schleifer angehalten wird: bey (b) hingegen verfähret man nach der Vorschrift, welche gleich auf das Exempel folget, wenn das erste Nötgen unserer Manier noch bey der folgenden Grundnote anhält. Bey (b) (x) klinget die vorhaltende Quarte in dem punctirten Schleifer nicht gut, ob man sie schon zuweilen in der Ausführung höret. Wenn unsere Manier nebst der Hauptnote zusammen nicht mehr, als die Geltung einer Viertheilnote, beträgt, oder wenn das punctirte Nötgen d noch bey der letzten Grundnote dieses Tactes vorhält, so kann die Wirkung paßiren: ausserdem aber nicht wohl, wenn nemlich in der Eintheilung beyde f in der Hauptstimme und in dem Basse zugleich zum Gehör kommen. Diese leere Octave nebst der vor-

her-

hergegangenen nüchternen Quarte machen hintereinander unangenehme Zusammenflänge. Die Ausführungen dieses Exempels (b) (x) mögen indessen seyn, wie sie wollen, so verfähret man dreystimmig und nimmt die Sexte und Terz, oder auch die Quarte und Terz, wie wir beides angemerkt haben. Bey (b) (y) darf von Rechtswegen die leere Octave nicht zu lange vorgehalten werden: wenn es aber dennoch geschieht, und das f zur letzten Grundnote c anschläget, so wird zu diesem c, statt des Dreyflanges, 4 3 genommen.

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

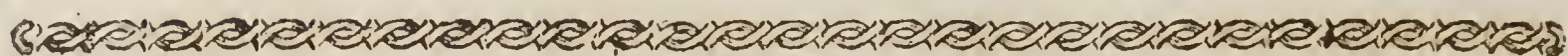
(a)

(b)

(c)

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major. The score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The systems are labeled (d) through (i). The piano accompaniment includes figured bass notation, such as 6, 5, 4, 3, 2, 1, and 7, indicating fingerings and chord structures. The score is written on aged, yellowed paper.

Bey (b) vermindert der Schleifer die Härte der anschlagen-
 den Septime. Ob diese letztere gleich in der Harmonie vorher
 schon da ist, so thut man doch wohl, wenn man sie in der
 Begleitung wegläßet, und bloß die falsche Quinte und Terz zu
 der Manier und zu dem ganzen Tacte durch anschläget. Beyde
 Exempel von (c) haben einerley Accompannement. Bey (d) kann,
 wegen der Serte, womit der Schleifer eintritt, der Dreyklang nicht
 genommen werden: da nun dem ohngeacht der Dreyklang und
 kein anderer Accord dieser Grundnote zukommt, so nimmt man
 entweder bloß das Intervall, welches der Sertenaccord ausser der
 Octave mit dem Dreyklange gemein hat, nemlich die Terz, oder man
 schlägt die Grundnote allein an. Wenn sich mit diesem Exempel ein
 Stück anfängt, so ist es am besten, daß der Baß bey dieser Manier
 pausiret. Wenn bey (e) der Schleifer gewöhnlich lang ist, daß nem-
 lich in der Hauptstimme das g mit dem letztern h in dem Basse
 zugleich eintritt, so schläget man mit der rechten Hand zu diesem
 letztern Viertel des Tactes den vollen Sertquintenaccord noch
 einmal an: wenn aber das erste kleine punctirte Nötchen in un-
 serer Manier noch bey dem letztern h der Grundstimme anhält,
 so muß die Begleitung so eingerichtet werden, wie sie neben dem
 Exempel abgebildet ist. Beyde Exempel (f) haben die zwischen
 inne stehende Begleitung. Bey (g) muß gleich bey dem zweyten
 Viertel der Sertquartenaccord in beyden Exempeln eintreten.
 Bey (h) nimmt man den Terzquartenaccord, und bey (i) die
 dreystimmige Aufgabe $\frac{5}{4} \frac{2}{3}$; wenn bey diesem letztern Exempel die
 erste Note des Schleifers länger als gewöhnlich, gehalten wird,
 so wird die Terz erst bey dem letzten Achttheile des Tactes nach-
 geschlagen, und die Serte noch einmal dazu wiederholet, wie
 wir in der letzten Ausführung angemerket haben.



Neun und zwanzigstes Capitel.

Vom Vortrage.

§. 1.

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

§. 2. Je wenigerstimmig ein Stück ist, je feiner muß die Begleitung dabey seyn. Ein Solo, oder eine Soloarie giebet also die beste Gelegenheit, einen Accompagnisten zu beurtheilen. Hier muß man die meiste Vorsicht anwenden, damit die Absichten der Hauptstimme gemeinschaftlich erreicht werden. Ich weiß nicht, ob dem Begleiter alsdenn nicht noch mehr Ehre gebühre, als dem, der begleitet wird. Dieser letztere kann vielleicht lange Zeit

zuge-

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

§. 3. Die Schönheit eines guten Accompagnements bestehet nicht in vielen bunten Figuren und einem starken Geräusche, welches man ohne Vorschrift erfindet. Hierdurch kann der Hauptstimme leicht Tork geschehen; man benimmt ihr die Freyheit allerley Veränderungen bey dem Wiederholen, und auch ausserdem anzubringen. Der Begleiter kann zuweilen am meisten hervorragen, und die Aufmerksamkeit verständiger Zuhörer auf sich ziehen, wenn er in seinem ganz gelassenen Accompagnement eine bloße Festigkeit und edle Einfalt blicken läßt, und dadurch den glänzenden Vortrag der Hauptstimme nicht stöhret. Ihm darf nicht bange seyn, daß man ihn bey dem Zuhören deswegen vergißt, weil er nicht alle Augenblicke mit lärmet. Nein, einem verständigen Zuhörer kann nicht leicht etwas entwischen; in den Empfindungen seiner Seele sind Melodie und Harmonie jederzeit untrennbar. Erfordert es die Gelegenheit und der Character eines Stückes, so kann der Begleiter alsdenn seinem aufgehalteneu Feuer allenfalls den Zügel schießen lassen, wenn die Hauptstimme pausiret, oder simple Noten

vorträget. Es wird jedoch hierzu viele Geschicklichkeit und Einsicht in den wahren Inhalt eines Stückes erfordert, und man kann schon mit einem Accompagnement zufrieden seyn, welches bloß die Anforderungen, auch ohne ausdrückliche Andeutung, erfüllet, welche im 19ten Paragraph der Einleitung geschehen sind. Wir werden zu dem Ende in diesem Capitel, und in der Folge fortfahren, unsere Anmerkungen nebst der Reinigkeit zugleich hauptsächlich mit auf das Feine der Begleitung zu richten.

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

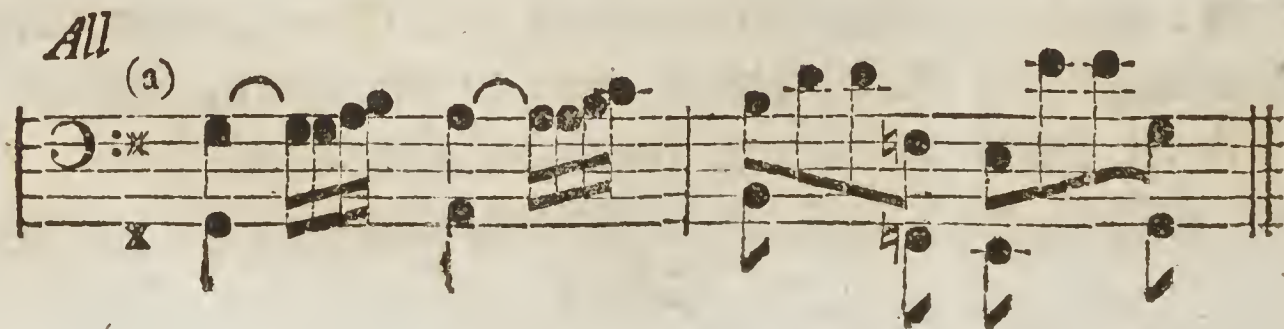
§. 5. Wir machen unter den Gegenständen des Vortrages den Anfang bey der Stärke und Schwäche, und finden, daß der Flügel mit einer Tastatur unter allen Instrumenten, worauf man den Generalbaß spielt, den Begleiter wegen des Forte und Piano am meisten in Verlegenheit setzet. Es bleibt ihm hier nichts übrig, als daß er durch eine verstärkte und verminderte Harmonie diese Unvollkommenheit des Instruments zu verbessern suchet. Man muß sich alsdenn in acht nehmen, damit keine nöthige Ziffer ausgelassen, und keine unrechte verdoppelt werde. Einige nehmen zur Herausbringung des Piano einen ganz kurzen Anschlag der Tasten noch mit zur Hülfe: allein der Vortrag leidet hierbey erstaunlich, und selbst unter den abgestossenen Noten vertragen die wenigsten diesen so gar kurzen Druck. Durch einen seltenern Anschlag mit der rechten Hand, bey durchgehenden Noten, kann man

man noch eher die Stärke der Begleitung schwächen. Die schöne Erfindung unsers berühmten Herrn Holfelds, wodurch man seit kurzem alle Register des Flügels in währendem Spielen, vermittelst eines leichten Fußtrittes ab- und anziehen kann, hat die Flügel überhaupt, und besonders diejenigen, welche nur ein Manual haben, vollkommener gemacht, und die Schwierigkeit, wegen des Piano, bey den letztern glücklich gehoben. Es wäre zu wünschen, daß alle Flügel in der Welt zur Ehre des guten Geschmacks so eingerichtet würden.

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

§. 7. Die Regeln, welche man überhaupt wegen des Forte und Piano bey einer Orgel und einem Flügel mit zwey Tastaturen geben kann, sind folgende: Das Fortissimo und das Forte wird auf dem stärkern Manuale genommen. Bey jenem können die consonirenden Accorde ganz, und bey den dissonirenden, nur die Consonanzen daraus in der linken Hand mit gegriffen werden, wenn es die Ausführung der Grundnoten erlaubt. Diese Verdoppelung muß alsdenn nicht in der Tiefe, sondern nahe an der rechten Hand geschehen, damit die Harmonie beyder Hände zusammen gränze, und kein Zwischenraum entstehe, zu geschweigen,

daß widrigenfalls durch die brummende Tiefe eine ekelhafte Un-
 deutlichkeit verursacht würde. Die bloße Verdoppelung der Grund-
 noten mit der Octave in der linken Hand ist ebenfalls von einer
 durchdringenden Wirkung, und alsdenn unentbehrlich, wenn diese
 Noten nicht sehr geschwind sind, und leicht heraus gebracht wer-
 den können, dabey aber einen gewissen Gesang enthalten, welcher
 eine ziemliche Weite einnimmt. Bey Fugen, wenn das Thema
 eintritt, bey Nachahmungen, welche stark vorgetragen werden
 sollen, thut diese Verdoppelung der Grundnoten sehr gut. Wenn
 aber bey einem Thema, oder überhaupt bey einem Gedanken, wel-
 cher einen besondern Ausdruck erfordert, einige bunte Figuren vor-
 kommen, welche mit einer Hand in Octaven nicht wohl heraus
 gebracht werden können: so verdoppelt man wenigstens die Haupt-
 noten, und spielet die übrigen einfach (a). Hierdurch behält die
 rechte Hand ihre Harmonie, welche bey contrapunctischen Sachen
 nicht wohl gemisset werden kann. Bey dem mezzo forte kann die
 linke Hand mit den Baßnoten allein auf dem stärkern Manuale
 bleiben, indem die rechte auf dem schwächern ihre Harmonie vor-
 trägt. Bey dem Piano spielen beyde Hände auf dem schwächern
 Manuale. Das Pianissimo wird auf eben dieser Tastatur durch
 die Verminderung der Harmonie heraus gebracht. Man muß,
 um diesen Vorschriften genug zu thun, das Ohr beständig mit
 zu Hülfe nehmen, weil die Andeutungen nicht allezeit genau be-
 gesetzt sind, und weil auch oft die Schwäche und Stärke des Vor-
 trages von der Willkühr des Ausführers der Hauptstimme ab-
 hängen.



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

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

§. 10. Wenn sich die Modulation ändert, so giebt man es durch eine Verstärkung in der Begleitung zu erkennen. Wenn der Vortrag alsdenn z. E. fortissimo seyn soll, so nimmt man beyde Hände voller Harmonie, bricht die letztere von unten hurtig herauf, und läßt hernach in der linken Hand bloß die Grundnote mit ihrer Octave, in der rechten Hand aber alle Ziffern liegen (a). Wenn gewisse Gänge durch eine Versetzung wiederholet werden, so verdoppelt man mit der linken Hand bloß die Hauptgrundnoten zu mehrerer Deutlichkeit (b). Sind diese Gänge so beschaffen, daß sie ganz durch mit der Octave mitgespielt werden können, so unterscheidet man solche Hauptnoten durch eine verstärkte Harmonie, allenfalls mit beyden Händen. Die Noten bey (c) mit einem darüber gesetzten Striche sind es, von denen hier die Rede ist. Außer der guten Ausnahme dieses Forte, bekommen bey kurzen Pausen die vorschlagenden Noten dadurch ein besonderes Gewicht, und die Mitspielenden eine große Erleichterung, weil bekann-

ter-

termaassen dergleichen kurze Pausen, ausser dem Clavier, viele Schwierigkeiten machen (d). Diese letztere Anmerkung erstreckt sich auf alle Gelegenheiten, wo kurze Pausen vorkommen.

The image contains four musical staves labeled (a), (b), (c), and (d), each illustrating a specific performance technique for short pauses. Staff (a) shows a sequence of notes with a fermata over the first note, followed by a double bar line and the word 'All.' above the staff. Staff (b) shows a sequence of notes with a fermata over the first note, followed by a double bar line and the word 'ff.' below the staff. Staff (c) shows a sequence of notes with a fermata over the first note, followed by a double bar line and the word 'w' below the staff. Staff (d) shows a sequence of notes with a fermata over the first note, followed by a double bar line and the word 'w' below the staff.

§. 11. Die erste Note nach einer Fermate oder General-pause schläget man gerne stark an. Wenn auch schon piano unter dieser Note stehen sollte, so giebet man ihr dennoch durch einen mäßig starken Anschlag einen Nachdruck. Diese Freyheit des Vortrages ist alsdenn besonders nöthig, wenn der vorhergegangene Stillstand von dem Basse allein zuerst gebrochen wird. Es ist besser, daß man alsdenn eine Note etwas stärker, als es eigentlich seyn sollte, anschläget, und dadurch die Mitspielenden in der Ordnung erhält: als wenn man aus einer übertriebenen Genauigkeit dieses, denen übrigen Mitmusicirenden, wegen der gehörigen Nachfolge, unentbehrliche Zeichen weglassen, und dadurch wagen wolte, daß ein ansehnlicher Theil vom Stücke, wo der Com-

Componist oft eine besondere Schönheit angebracht hat, durch eine Unrichtigkeit verdorben würde. In dergleichen Fällen ist der erste Anfänger der Führer, und wenn es auch die Bratsche trifft.

§. 12. Die Noten, welche in eine Schlußcadenz einleiten, werden stark vorgetragen, wenn es auch nicht ausdrücklich angedeutet ist. Man giebet der Hauptstimme dadurch zu verstehen, daß man eine verzierte Cadenz erwarte, und daß man deswegen anhalten werde. Dieses Zeichen ist besonders bey dem Allegro nothwendig, weil die verzierten Cadenzen bey dem Adagio mehr eingeführet sind, als bey jenem. Die Hauptstimme pfleget oft in diesem Falle die letzten Noten vor der Schlußcadenz durch ein schleppendes Forte vorzutragen, damit die Begleiter vorher wissen, daß die Cadenz verzieret werden soll.

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

§. 14. Bey Gelegenheit der abgestossenen und gezogenen Noten merken wir an, daß man bey den Accorden, wozu die Grundnoten nicht ausdrücklich abgestossen werden sollen, nicht nöthig hat, alle Stimmen auf das neue anzuschlagen. Die Intervallen, welche im vorhergehenden Accorde schon da sind, und im darauf folgenden liegen bleiben können, läset man liegen. Durch diesen Vortrag, wenn er zumal mit fließenden Progressionen in der besten Lage vergesellschaftet ist, erhält die Begleitung eine singende Wirkung. Bey gezogenen Noten ist er unentbehrlich. Aus dieser guten Ursache sind die meisten Exempel dieses

Buches in dergleichen Ausführung vorgebildet worden, damit die Lernenden beyzeiten an diese Art von unterhaltendem Vortrage gewöhnet, und vor dem so gewöhnlichen als ekelhaften Gehacke bey dem Generalbasse bewahret werden. Wenn die Zeitmaasse so sehr langsam, und das Instrument worauf man spielt, so ungemein schlecht ist, daß die liegen gebliebenen Intervallen nicht hinlänglich nachklingen: so ist alsdenn ein wiederholter Anschlag nöthig. Auf den Orgeln brauchet man diese Nothhülfe nicht.

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



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



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

der deswegen im ersten Theile dieses Versuchs, in der Einleitung, in einer Note gegebenen Vorschrift folgt.

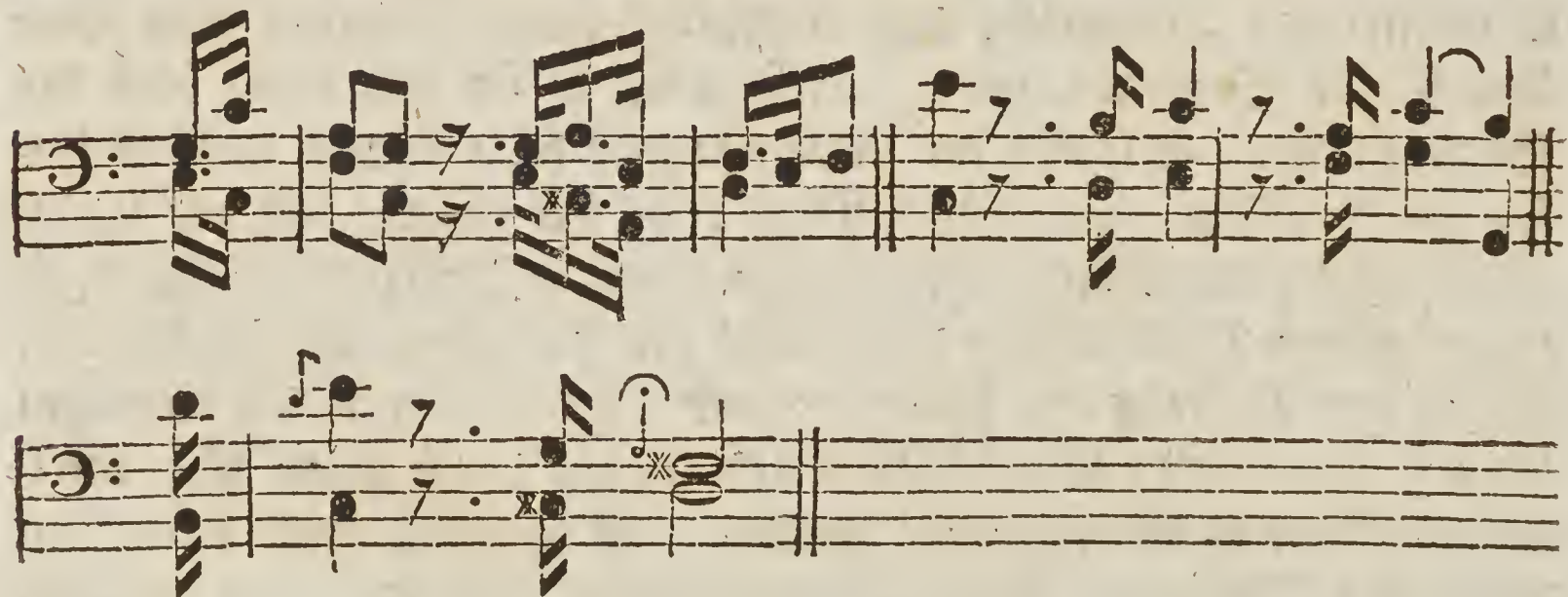


§. 18. Wenn bey einem Concert, oder überhaupt bey einem viestimmigen Stücke der Baß mit allen Ripienstimmen eine Aushaltung hat, da unterdessen die Hauptstimme ihre besondere Bewegung beybehält, auch solche wol gar zuweilen durch Rückungen verändert: so thut der Accompagnist wohl, wenn er zur Aufrechthaltung des Tactes, und zur Sicherheit der übrigen Mitmusizirenden die Tactheile mit der rechten Hand harmonisch anschläget, ob sich auch schon die Harmonie bey der Aushaltung nicht ein einziges mahl verändern sollte. Hat der Baß ganz allein eine lange Aushaltung, so kann man die auszuhaltende Grundnote alsdenn einfach wieder anschlagen, wenn sie nachzuklingen beynahe aufgehört hat. Nur muß dieses nicht, wie man zu sagen pflaget, wider den Tact geschehen. Bey den geraden Tacten

Tacten kann diese Wiederholung im Anfange und in der Mitte geschehen, nachdem die Tactart viele Theile hat, und nachdem das Tempo langsam oder geschwinde ist. Bey den ungeraden Tacten findet dieser wiederholte Anschlag nur im Niederschlagen Statt: kommt aber im wählenden Aushalten ein Forte vor, nachdem ein Piano vorhergegangen ist, so kehret man sich nicht an die angeführte Tacteinteilung, sondern schläget, so viel man abmerken kann, gleich bey dem Eintritt des Forte die Grundnote nebst der Harmonie mit beyden Händen, und wenn ein Fortissimo angezeigt ist, mit vollen Händen an. Auch hier kann man, wegen Mangel an Zeichen, den Eintritt der Stärke und Schwäche bey der Grundnote und ihren Ziffern nicht pünctlich andeuten.

§. 19. Wenn mit dem Basse zugleich mehrere Stimmen die vorgeschriebenen Noten gerissen (pizzicato) auszuführen haben, so pausirt der Clavierist, und überläßt diesen Vortrag dem Violoncell und Contraviolon. Trift aber dieses pizzicato bloß die Grundstimme, so spielt der Accompagnist seine Noten mit der linken Hand allein, und stößet sie ab: es sey dann, daß der Componist aus guten Ursachen Ziffern über die Noten gesetzt hätte, so trägt man mit der rechten Hand auch die Harmonie abgestossen vor. Wenn der Vortrag des pizzicato und coll'arco nur mit wenigen Noten abwechselt: so muß jenes von diesem durch einen sehr mercklichen Vortrag unterschieden werden, es geschehe nun durch ein gänzlichcs Pausiren, durch ein abgestoffenes *tasto solo* oder *unisoni*, oder durch einen kurzen Anschlag der Harmonie. Wenn bey dieser Nothwendigkeit des Abstossens in der Hauptstimme Vorschläge vorkommen, welche man in der Begleitung sonst nicht übergeht, so spielt man sie nicht mit, sondern nimmt bloß die übrigen dazu gehörigen Ziffern, weil der geschleifte Vortrag der Vorschläge und Abzüge sich mit dem Abstossen nicht wohl verträgt.

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



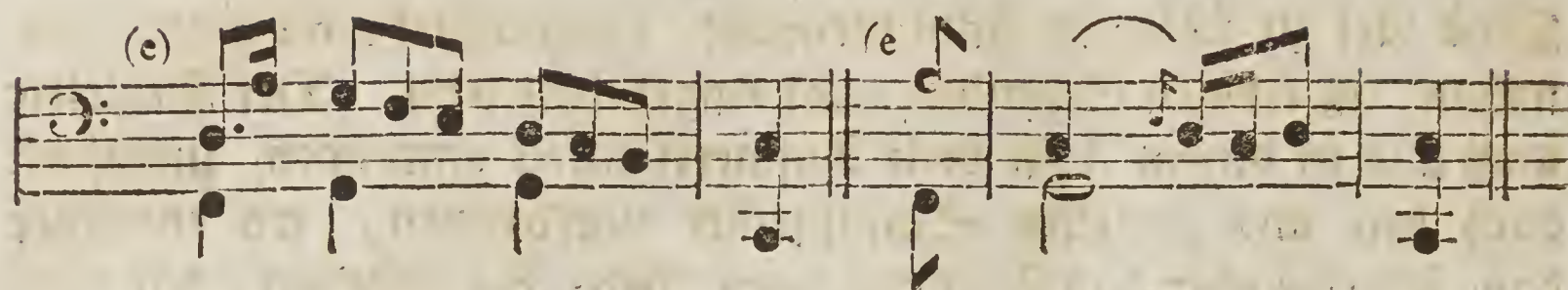
§. 21. Bey dem Schlußtriller eines Stückes wird mehrentheils angehalten, das Tempo sey wie es wolle. Hat das Stück Reprisen, so wird dieser Triller, und folglich auch die Grundnote dazu, erst bey der letzten Wiederholung am Ende, verlängert. Hierdurch giebet man dem Schlusse des Stückes noch zuletzt ein Gewicht, und läßt den Zuhörer empfinden daß es aus sey.

Diese

Diese Art zu schliessen kann vielleicht, ohngeachtet ihrer guten Ausnahme, in einigen Gegenden nicht eingeföhret seyn. Der Begleiter muß also in diesem Falle viele Aufmerksamkeit anwenden, zumal da auch bey uns zuweilen Schlußtriller vorkommen, wo entweder das Feurige oder das Traurige eines Gedanken erfordert, daß man in dem Tempo gerade fortgehe (a). Es versteht sich von selbst, daß der Accompanist ebenfalls nicht anhält, wenn die Grundnoten bey dem Schlußtriller fortgehen (b). Wenn aber bey diesem Fortgange der Grundstimme die letzte Note die Quinte der Tonart ist, so hält man dabey noch so lange stille, bis man merket, daß die Hauptstimme, oder die übrigen Mitmusicirenden mit ihrem Triller fertig sind (c). Eben so verfähret man, wenn in der Grundstimme, nach dem Eintritt des Trillers bloß die Quinte der Tonart in der höhern oder tiefern Octave wiederholet wird (d). Wenn sich ein Stück ohne Schlußtriller endiget, so gehet man auch, ohne anzuhalten, gleich weiter fort (e).

The image contains five musical examples, labeled (a) through (e), illustrating different trill techniques and accompaniment handling. Each example is written on a grand staff (treble and bass clefs).

- (a) all.**: Shows a trill (tr) on a note in the treble clef, with the accompaniment continuing. The tempo marking is *all.*
- and. (a)**: Shows a trill (tr) on a note in the treble clef, with the accompaniment continuing. The tempo marking is *and.*
- (a) ad.**: Shows a trill (tr) on a note in the treble clef, with the accompaniment continuing. The tempo marking is *ad.*
- (b)**: Shows a trill (tr) on a note in the treble clef, with the accompaniment continuing. The tempo marking is *pp.*
- (c)**: Shows a trill (tr) on a note in the treble clef, with the accompaniment continuing. The tempo marking is *pp.*
- (d)**: Shows a trill (tr) on a note in the treble clef, with the accompaniment continuing. The tempo marking is *pp.*
- (e)**: Shows a trill (tr) on a note in the treble clef, with the accompaniment continuing. The tempo marking is *pp.*



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

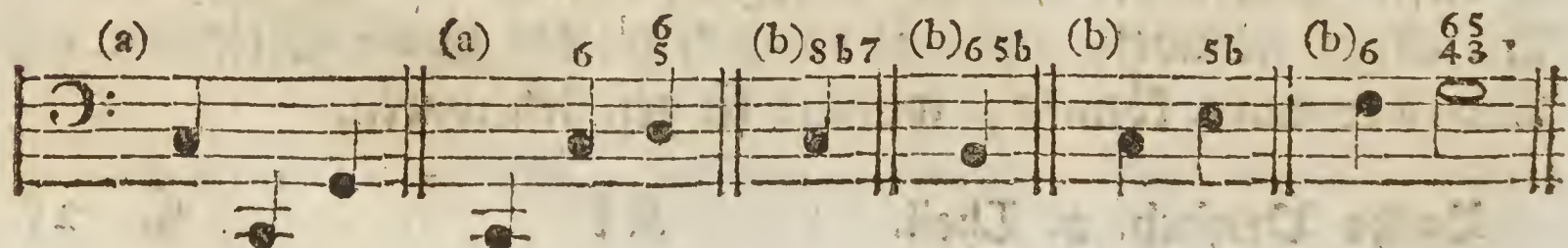
§. 23. Sind Ripienstimmen zu einem Stücke mit einer tiefen Hauptstimme gesetzt, so muß man auf die Höhe und Tiefe der erstern genau hören, und die Begleitung des Claviers in derselben Weite nehmen. Der Gesang der Hauptstimme muß durch übersteigende Mittelstimmen alsdenn nicht undeutlich gemacht werden. Aus dieser Ursache setzen zuweilen die Componisten, der guten Ausnahme und Veränderung wegen, die Mittelstimmen in die Tiefe, wenn der Hauptgesang sich daselbst aufhält, und wechseln nachher glücklich wieder mit der Höhe bey den Rittornellen ab. Nach allen diesen muß der Accompagnist sich genau richten. Gewisse Fälle, wobey man sich in Ansehung der Höhe und Tiefe der Harmonie, der Zierlichkeit wegen, gewisser Freyheiten bedienen kann, werden an einem andern Orte abgehandelt werden. Hier wollen wir nur dasjenige den Begleitern nochmals anrathen, worauf wir schon öfter gedrungen haben, nemlich, daß in der Oberstimme

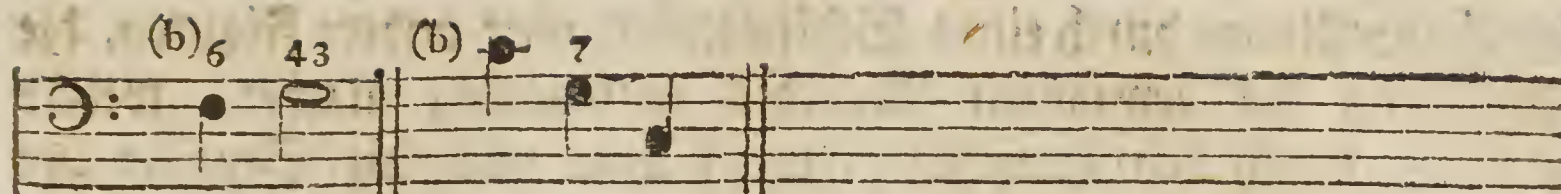
stimme auf einen guten Gesang gesehen werde. Die besten Lagen sind hierbey, so viel es nur möglich ist, zu nehmen, und wenn man ja in der Nothwendigkeit stehet, die Hauptstimme mit der Harmonie zu übersteigen, so muß man diejenigen Intervallen in die Oberstimme legen, welche mit andern Mittelstimmen unter sich (a), oder mit der Hauptstimme (b), oder mit dem Basse (c) in Terzen oder Sexten fortschreiten:



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

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





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



Dreißigstes Capitel.

Von den Schlußcadenzen.

§. 1.

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

§. 2. Bey dem Eintritt der verzierten Cadenzen, sie mögen durch ein Ruhezeichen in der Grundstimme angedeutet seyn oder nicht, hält der Accompanist den Sextquartenaccord eine Weile aus, und ruhet hernach so lange, bis bey dem Ende der Cadenz

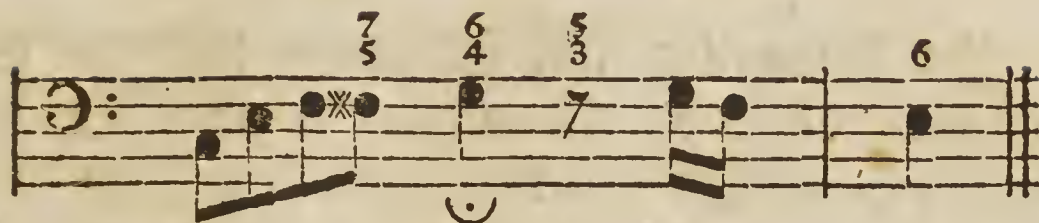
K f 2

die

die Hauptstimme durch einen Schlußtriller, oder andere Figuren, die Auflösung des erwähnten Accordes nothwendig macht, welche alsdenn durch den Dreyklang, wozu man noch die Septime zur fünften Stimme nimmt, auf dem Claviere vor sich gehet. Vom Adagio molto an bis zum Andante wird der Sextquartenaccord sowohl, als der darauf folgende Dreyklang langsam, oder etwas hurtiger von unten hinauf gebrochen, nachdem es die Zeitmaasse, oder der Affect erfordert.

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

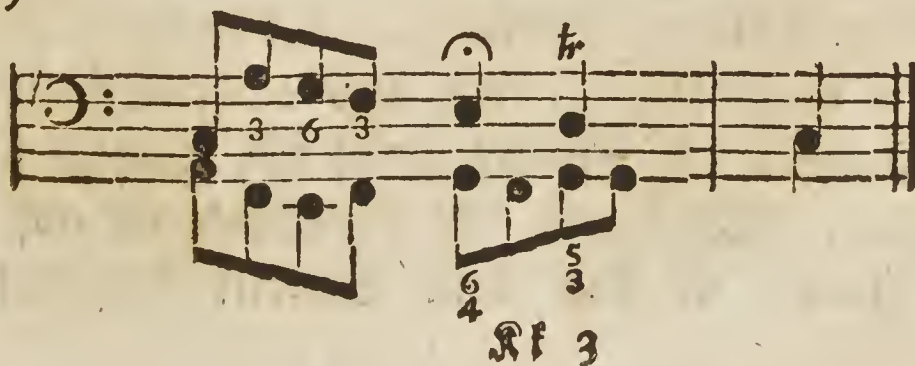
§. 4. Wenn nach einer verzierten, oder auch nur nach einer mit einem blossen langen Triller aufgehaltenen Cadenz, der Baß gleich darauf fortgehen soll: so muß dieses mit einer Festigkeit und sichern Wiederergreifung des Tempo sogleich geschehen, als man merket, daß der Triller von der Hauptstimme lange genug geschlagen worden ist, und daß er matt werden möchte. Die Noten, womit der Baß gleich nach dem Triller fortgeht, müssen, auch ohne Andeutung, kräftig und stark vorgetragen werden, damit die übrigen Ausführer das wieder ordentlich fortgehende Tempo deutlich fühlen. Solten diese nach der Cadenz sich gleich weiter fortbewegenden Grundnoten mit einem Piano bezeichnet seyn, welches aber selten vorkommt, so schläget man wenigstens die ersten, welche vor dem Eintritte des folgenden Tactes vorkommen, stark an, oder giebet allenfalls den Mitmusicirenden durch eine Bewegung des Körpers die Tacteintheilung zu erkennen.



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



§. 6. Wenn im folgenden Exempel der Componist bey der Schlußcadenz, ohne Rücksicht auf eine Verzierung derselben, die Bewegung der Grundnoten fortgehen läßt: so hält der Accompagnist bey dem ersten 3 gleich an, und wiederholet dieses Intervall bey dem Triller, worauf er den folgenden Tact anfängt. Dieser Fall kommt oft im Allegro vor, und erfordert alsdenn ein aufmerksames Ohr:



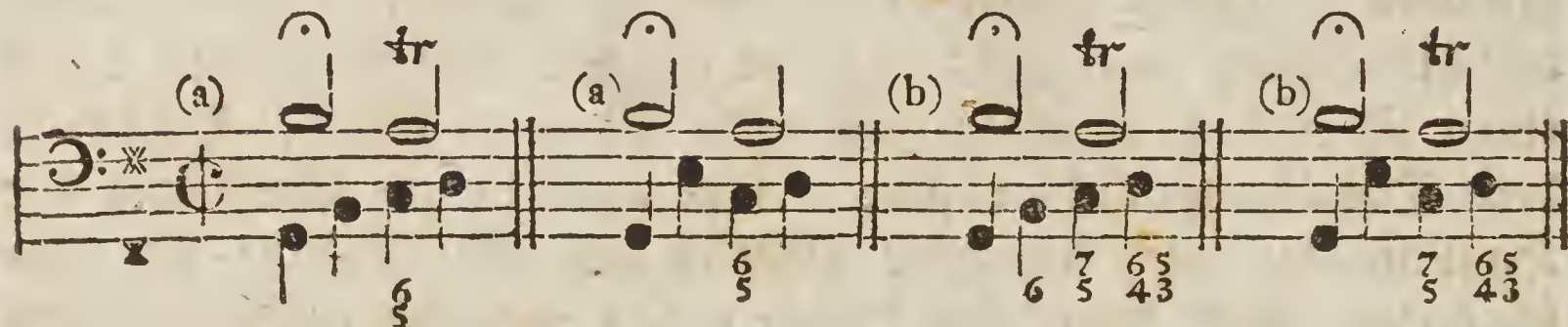
§. 7. Im Andantino und Allegretto wird zur Cadenz sowohl der Sextquartenaccord, als auch der folgende Dreyklang kurz von unten hinauf gebrochen und liegen gelassen. Im Allegro hingegen schläget man, vor der Verzierung der Cadenz, den Sextquartenaccord sammt der Grundnote mehrentheils ganz kurz an. Die Hauptstimme erhält dadurch die Freiheit, bey einem feurigen Stücke ihre Verzierungen, nach einem ganz kurzen Stillstand, gleich anzufangen, und viele geschwinde, und zugleich solche Noten anzu- bringen, welche sich auf den vorgeschlagenen Accord nicht eben beziehen. Es ist dieses auch nicht allezeit nöthig, ohngeacht man dennoch so viel möglich bey dem Anfange der Verzierung auf den Sextquartenaccord mit siehet. Wenn man das Feld der verzierten Cadenzen zu sehr einschränken wolte, so würde der Miß- brauch davon, den man nun schon mit Geduld ertragen muß, und nicht leicht abschaffen kann, noch unleidlicher werden, als er schon ist. Ausser dem Falle, da die Hauptstimme gleich nach dem Sextquartenaccord mit der Verzierung anfänget, pflegen sich die Ausführer der gedachten Hauptstimme, um an die nachklingende Harmonie der 4 nicht zu sehr gebunden zu seyn, dadurch zu hel- fen, daß sie ihre Note mit dem Ruhezeichen noch eine Weile aushalten und alsdenn erst ihre Schönheiten anbringen, wenn der Nachklang des Claviers mehrentheils vorbey ist. Diese Art des Vortrages ist auch deswegen gut, weil die Zuhörer auf die Cadenz gehörig vorbereitet werden, nachdem vorher der Sexquar- tenaccord ihrem Gehör gut eingepräget worden ist.

§. 8. Der Triller, womit man die verzierte Cadenz endiget, wird mehr aus Gewohnheit, als aus einer Schuldigkeit in der Quinte, und wenn die Tonart weich ist, zuweilen auch in der Sexte geschlagen. Weil nun der Accompagnist auf diesen Triller lauren muß, damit er bey dem Eintritt desselben den Drey-
klang

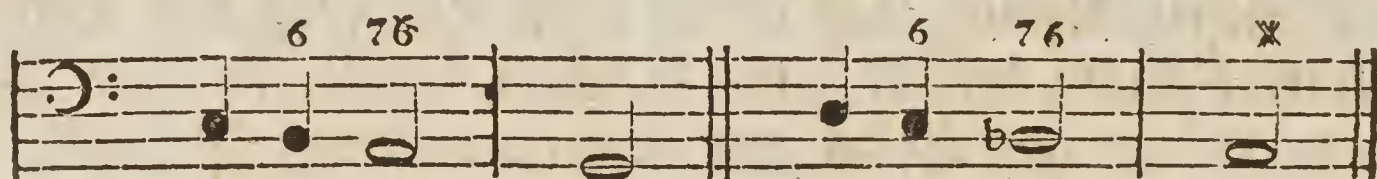
Klang sogleich darzu anschlagen könne: so muß man sich bey solchen Cadenzen, welche mit Ketten von Trillern verziert werden, durch eine allzu grosse Sorgfalt nicht verführen lassen, und mit dem Dreyklange gleich zuplätzen, so bald ein etwas langer Triller in der Terz geschlagen wird. Dieser Triller ist gemeiniglich ein sicheres Kennzeichen, daß die Cadenz noch nicht zu Ende ist, und man waget also durch einen zu frühen Anschlag noch viele Töne zu hören, welche zu dem Dreyklange nicht passen. Ein verständiger Ausführer der Hauptstimme wird sich zwar alsdenn auf alle mögliche Art einschränken, und, damit das Gehör nichts widriges empfinde, bald zum Schlusse eilen: allein diesen Zwang muß ein Accompagnist nicht veranlassen. Solte jemand aus besonderm Gefallen mit einem solchen Triller in der Terz der Grundnote seine Cadenz endigen wollen: so muß er sich gefallen lassen, wenn der Clavierist mit seinem Dreyklange nicht gleich bey der Hand ist, sondern diesen Triller zuvor eine Weile anhört, bis er gewiß weiß, daß die Cadenz damit geschlossen werden soll. Einige Ausführer der Hauptstimme haben einen Wohlgefallen daran, wenn sie den Accompagnisten durch einen langen Triller in der Quinte hintergehen und vermögen können, daß er mit seiner Auflösung des Sextquartenaccordes dabey einfällt, ob sie schon nachher in ihren Verzierungen, welche sehr oft zu der vorhergegangenen Auflösung nicht harmoniren, fortfahren: allein der Accompagnist kann bey dieser Heldenthat ganz geruhig und vor allen rechtmäßigen Vorwürfen sicher seyn. Er gönnet seinem Führer dieses Vergnügen, und überläßt ihm zugleich die Ehre der guten Ausnahme.

§. 9. Bey folgenden Exempeln, welche zuweilen vorkommen, wird zur ersten Note der Dreyklang genommen, womit man, wenn die Zeitmaasse hurtig ist, bis zur letzten Note liegen bleibt, und alsdenn erst anhält. Die mittlern Noten läßt man, ohngeacht

geacht der darüber gesetzten Ziffern, ohne Begleitung mit der rechten Hand durchgehen (a). Bey einem langsamen Tempo muß die Bezifferung geändert werden, indem man die Begleitung nach der Abbildung bey (b) einrichtet, und bey dem d anhält:



§. 10. Die halben Cadenzen, woben über der vorletzten Note eines Stückes 76 oder 75 steht, kommen jeko nicht mehr so oft vor, wie vordem. Man hält dabey mit dem Septimenaccorde so lange an, bis in der Hauptstimme die Auflösung erfolgt, welche mehrentheils mit einem langen Triller in der Sexte oder Terz der Grundnote geschieht, nachdem zuweilen einige Verzierungen vorhergegangen sind. Der Begleiter schläget alsdenn seinen Sextenaccord sogleich ausgehalten, und wenn das Tempo langsam ist, gebrochen an.

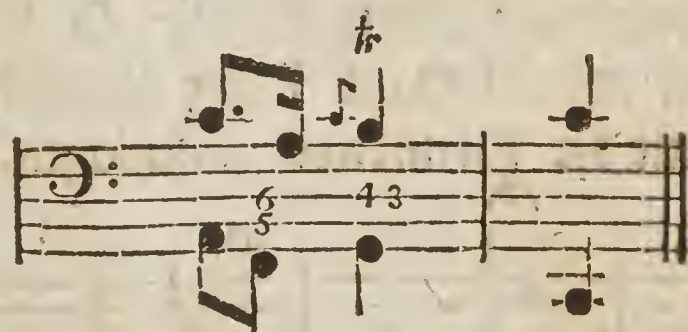


§. 11. Wenn in Arien oder andern Stücken, aus einer harten Tonart, der zweite Theil in die weiche übergeht, und ein Da Capo darauf folget: so muß nach der Cadenz des zweiten Theiles der Accord der letzten Grundnote auch ohne Andeutung hart seyn. Eben dasselbe ist bey Stücken aus einer harten Tonart in acht zu nehmen, wo der Componist zuweilen mit einem Gedanken aus derselben weichen Tonart in die Cadenz hinein geht. Ob gleich in diesem Falle, statt der grossen Septime und Sexte, diese Intervallen

vallen klein vorkommen: so muß dennoch der letzte Dreyklang, nach der Cadenz, hart seyn:



§. 12. Bey dem unten angeführten Exempel, wo die Bezifferung ohne Rücksicht auf eine Aufhaltung der Cadenz über die Grundnoten gesetzt ist, lehret sich der Accompagnist nicht an die vorgeschriebene Aufgabe, sondern nimmt zum 9, statt 43, $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$, so bald er merket, daß die Hauptstimme bey der Cadenz anhalten will, es mag dieses mit, oder ohne Verzierung geschehen. Es werden auf diese Art alle Exempel in dem angeführten Falle abgefertiget, sie mögen beziffert seyn, wie sie wollen.





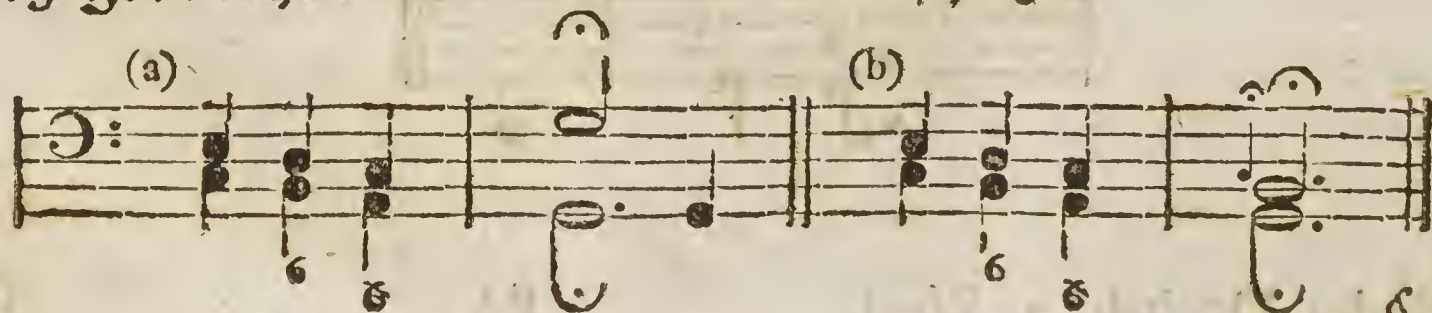
Ein und dreißigstes Capitel.

Von den Fermaten.

§. 1.

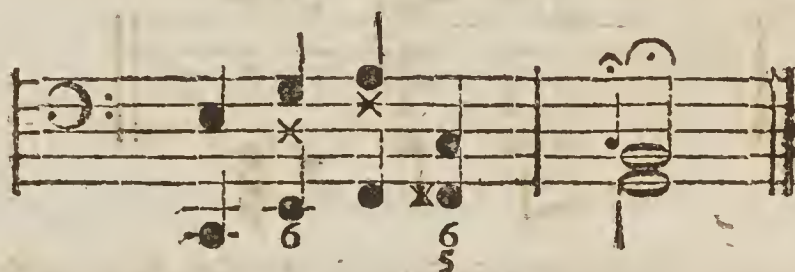
Aus dem ersten Theile dieses Versuches wissen wir, daß die Fermaten auf verschiedene Art ausgeföhret werden. Es bleibet uns hierbey nichts übrig, als zu zeigen, wie man bey der Begleitung mit diesen Fermaten zu verfahren habe.

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



§. 3.

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

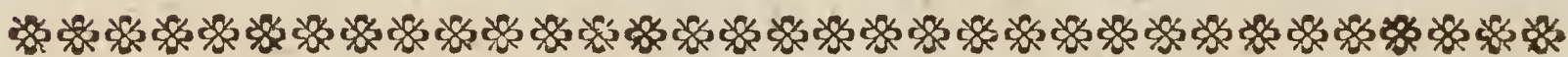
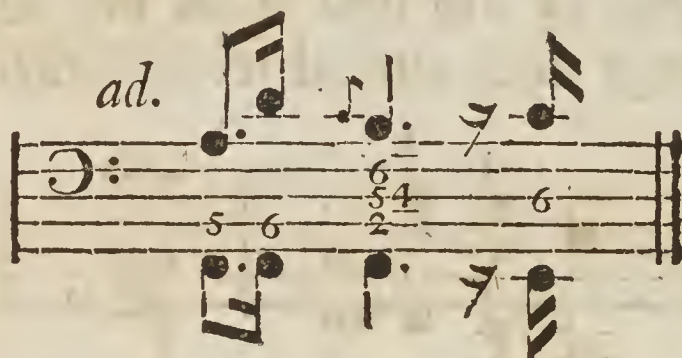


§. 4. Der Begleiter muß sich überhaupt wegen des Anhaltens und Fortgehens bey den Fermaten nach der Vorschrift genau richten, welche wir deswegen im ersten Theile dieses Versuches angemerket finden. Es beruhet alles darauf, daß bey der Hauptstimme sowohl die simplen Noten, als auch die Auszierungen vor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

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

§. 6. Folgendes Exempel, dergleichen wir im 20sten Paragraph des neun und zwanzigsten Capitels mehrere gesehen haben, wird zuweilen wie eine Fermate ausgeföhret, ohne geacht kein Ruhezeichen angedeutet ist. Die Hauptstimme pfleget alsdenn aus Affect, wider die Strenge des Tactes, mit dem

Vorschlage c ganz langsam in das h zugehen, dieses letztere lange auszuhalten, die Sechzehnthheilpause zu verlängern, und alsdenn erst weiter zu gehen. Der Accompagnist muß auf alles dieses genau Achtung geben, und vornehmlich die Quinte bey dem dritten f, welche sich auf den Vorschlag beziehet, nicht zu frühzeitig auflösen. Diese Auflösung wird in einer langsam gebrochenen Harmonie des Secundenaccordes nachgeschlagen, wenn die Hauptstimme kurz vorher in das h gegangen ist.



Zwey und dreyßigstes Capitel.

Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements.

§. I.

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

§. 2. Es wird in diesem Capitel unterschiedenes vorkommen, woran ein Accompagnist nicht eher Theil nehmen muß, als bis seine
Ein-

Einsichten so weit sind, daß er pünctlich weiß, wenn, und wo Zierlichkeiten angebracht werden können. Ausserdem ist es besser, daß er sich nicht weiter versteiget, als ihm die Flügel gewachsen sind.

§. 3. Der gewöhnlichste Ausdruck, wodurch man einen guten Accompagnisten kennbar macht, pfleget dieser zu seyn: er accompagniret mit Discretion. Dieses Lob ist von weitläuftiger Bedeutung, und man will damit so viel sagen: Der Begleiter weiß gut zu unterscheiden, und hiernach seine Einrichtungen zu machen, nachdem der Inhalt eines Stückes, dessen Vollstimmigkeit, die Mitgehülfsen in der Ausführung, besonders der Ausführer der Hauptstimme, die Instrumente oder Singstimmen, der Ort, die Zuhörer u. s. w. beschaffen sind. Er suchet mit der grössten Bescheidenheit denenjenigen, die er begleitet, ohngeacht er sie zuweilen mit seinen Kräften übersiehet, die erwünschte Ehre mit zu erwerben. Diese Bescheidenheit zeigt er besonders gegen Personen, die nicht vom Metier sind. Er läset diese letztern lieber hervorragen, als daß er sie verdunkeln sollte. Ueberdem schläget er in die Absichten des Verfassers und der Ausführer eines Stückes jederzeit ein; er suchet diese Absichten zu befördern und zu unterstützen; er ergreift alle mögliche Schönheiten des Vortrages und der Begleitung überhaupt, so bald es der Inhalt eines Stückes fordert; er wendet aber auch bey dem Gebrauche dieser Schönheiten zugleich die nöthige Behutsamkeit an, damit er niemanden einschränke; zu dem Ende bringet er seine Künste nicht alle Augenblicke, sondern sparsam und nur alsdenn an, wenn sie die gute Ausnahme befördern. Keine allzu grosse Weisheit darf ihn drücken, und er vergißt niemals, daß er nur begleitet und nicht führet; er weiß, daß ein gutes Accompagnement die Ausführung eines Stückes belebet, und daß im Gegentheil der beste Ausführer durch

eine elende Begleitung ungemein verliehret, weil ihm alle Schönheiten verdorben werden, und was das vornehmste ist, weil er dadurch aus der guten Disposition, worin er war, kommen muß. Mit einem Worte, ein discreter Accompagnist muß eine gute musicalische Seele haben, welche vielen Verstand und guten Willen hat.

§. 4. Mit Discretion accompagniren heisset auch zuweilen die Fehler anderer übertragen, und denenselben nachgeben. Oft befiehet dieses die Höflichkeit, oft auch die Nothwendigkeit, wenn z. E. ein vielstimmiges Stück von vielen Ausfüh-rern, welche nicht gleiche Fähigkeiten besitzen, ordentlich ausgeführt werden soll. Der beste Anführer muß alsdenn nachgeben, und folglich auch der Accompagnist.

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

und nachgeben, wie die Hauptstimme in ihren Verzierungen mit der Harmonie nicht auf den Punct eintrifft, wie es die vorgeschriebene Signatur eigentlich erfordert (b):



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

(a)

The musical score consists of seven staves, each beginning with a C-clef and a colon. The notation is a form of lute tablature, where notes are represented by dots on the staff lines, often grouped by brackets or slurs to indicate chords or arpeggios. Some measures contain the numbers '7' and '6', likely indicating fret positions. The first staff is marked with '(a)' in the upper left. The notation is dense and characteristic of early printed music manuscripts.



§. 7. Wenn bey einem zweystimigen Stücke die Grundnoten so beschaffen sind, daß sie in der rechten Hand mit fortschreitenden Terzen Edanten begleitet werden, die Hauptstimme aber hat entweder diese Terzen, oder andere sich fortbewegende Intervallen vorzutragen, welche mit den Grundnoten von gleicher Geltung sind: so nimmt man die Accorde simpel und läßt die Fortschreitung mit Terzen weg. Man würde ausserdem im erstern Falle dieselben Noten mitspielen, welche bloß der Hauptstimme zukommen, und im zweyten Falle den Gesang der Hauptstimme und des Basses durch eine neu hinzu gekommene dritte Bewegung, von derselben Art verdunkeln. Folglich hat der Fort-

gang mit Terzen in der rechten Hand mit den Grundnoten alsdenn am besten Statt, wenn die Hauptstimme entweder eine Aushaltung hat (a), oder sich in einem Tone bewege (b), oder simplere Noten (c), oder wenigstens noch einmal so hurtige Noten, als der Baß, vorzutragen hat (d). Im letztern Falle muß man die Behutsamkeit, welche überhaupt bey dem Gebrauche dieser Terzen nöthig ist, verdoppeln, damit keine widrige Zusammenklänge (e), oder verbotene Fortschreitungen (f) dadurch verursacht werden.

The image contains six musical examples, labeled (a) through (f), arranged in three rows. Each example shows a bass line (bottom staff) and a right-hand part (top staff) in a treble clef. The time signature is 7/8.

- (a) Shows a right-hand part with a whole note followed by a half note, while the bass line has a series of eighth notes. A '6' is written below the bass line.
- (b) Shows a right-hand part with a half note followed by a quarter note, while the bass line has a series of eighth notes. A '6' is written below the bass line.
- (b) Shows a right-hand part with a half note followed by a quarter note, while the bass line has a series of eighth notes. A '7' is written below the bass line.
- (c) Shows a right-hand part with a half note followed by a quarter note, while the bass line has a series of eighth notes. A '6' is written below the bass line.
- (d) Shows a right-hand part with a half note followed by a quarter note, while the bass line has a series of eighth notes. A '6b' is written below the bass line.
- (e) Shows a right-hand part with a half note followed by a quarter note, while the bass line has a series of eighth notes. A '6' is written below the bass line.
- (f) Shows a right-hand part with a half note followed by a quarter note, while the bass line has a series of eighth notes. A '6b' is written below the bass line.

§. 8. Zuweilen werden bey diesem Fortgange die Terzen mit Sexten vermischet (a). Man kann dadurch vielen Fehlern aus dem Wege gehen, indem man die Intervallen der Mittelstimme gegen die durchgehenden Noten des Basses vertauschet (b).
 Bey

Bei (c), wo presto darüber steht, belästigt man sich nicht bei der ersten Note mit einem vollstimmigen Accord, sondern richtet die Begleitung so ein, wie sie gleich neben dem Exempel abgebildet ist. Diese Ausführung ist leicht, und die Geschwindigkeit macht, daß sie vollstimmiger klinget, als sie ist. Von dem Exempel (d) läßt sich dasselbe sagen. Bei (e), wo der Bass mit einer Note, worüber eine 6 steht, eine Terz herunter, und wieder zurück springet, kann man sowohl alle drei Grundnoten mit Terzen abfertigen, als auch die Terz zur ersten Grundnote liegen lassen, und in der Mittelstimme 6, 3, 6 nehmen. Die Exempel bei (f) sind deswegen merkwürdig, weil in der Hauptstimme allerley Bewegungen, Bindungen und Aushaltungen darbey vorkommen. Bei (g), wo der Bass geschwinde Noten hat, würde die Leichtigkeit des Vortrages leiden, wenn man die vierstimmige Begleitung durchaus brauchte: folglich verfähret man bei den beigefügten Abbildung gemäß, welcher auch mäßige Finger gewachsen sind. Man siehet aus diesen Exempeln, wie bequem man sich solche geschwinde fortgehende Bässe theils durch die Terzen und Sexten, theils auch vornehmlich durch das Liegenlassen schon dasenender Intervallen machen kann. Folglich ist dieses Liegenlassen aus vielen Ursachen gut; es bindet und singet mehr, ist auch leichter und unschädlicher als das Anschlagen. Dieses letztere ist, zumal bei der vierstimmigen Begleitung, in geschwinder Zeitmaasse bey nahe unmöglich und von schlechter Wirkung. Bei (h) ist ein Septimengang mit der Begleitung in Terzen abgebildet. Da das Accompaniment hierzu vierstimmig ist, so darf das Tempo nicht sehr hurtig seyn. Bei (i) verhindert die Gegenbewegung der untersten Mittelstimme die Octaven, und man brauchet alsdenn nicht herunter in die Quinte zu springen. Bei (k) können zu allen Grundnoten Terzen mitgespielt werden. Bei (l) darf

man, wegen der Modulation, den Fortgang in Terzen nicht brauchen; man schläget also die Accorde simpel an, oder gehet mit der ersten Terz in der Gegenbewegung mit dem Basse fort. Bey (m) und (n) sind ein Haufen Exempel vorgestellt, wo zuweilen die rechte Hand mit dem Basse zierlich fortgeht. Bey (o) kann man von den angeführten Exempeln auf die Beschaffenheit mehrerer und anderer schliessen, welche in der rechten Hand eine Terz oder Sexte tiefer durchaus mitgespielt werden können, wie wir in der Abbildung sehen. Dieses Accompannement findet nur bey zweystimrigen Stücken Statt, wo die Hauptstimme über dem Basse steht. Die gleiche Stärke des Vortrages sowohl in der Hauptstimme, als in der Begleitung, wird hier vorausgesetzt.

The image contains three musical examples, labeled (a), (b), and (c), each consisting of two staves. The top staff of each example has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Example (a) shows a series of chords and moving lines. Example (b) shows a similar pattern with a different melodic line. Example (c) shows a more complex arrangement with a final measure marked with a cross and a '6' below it.

(b)

6 5 4 7 6 4 3 6 5

(b) *Presto.* (c)

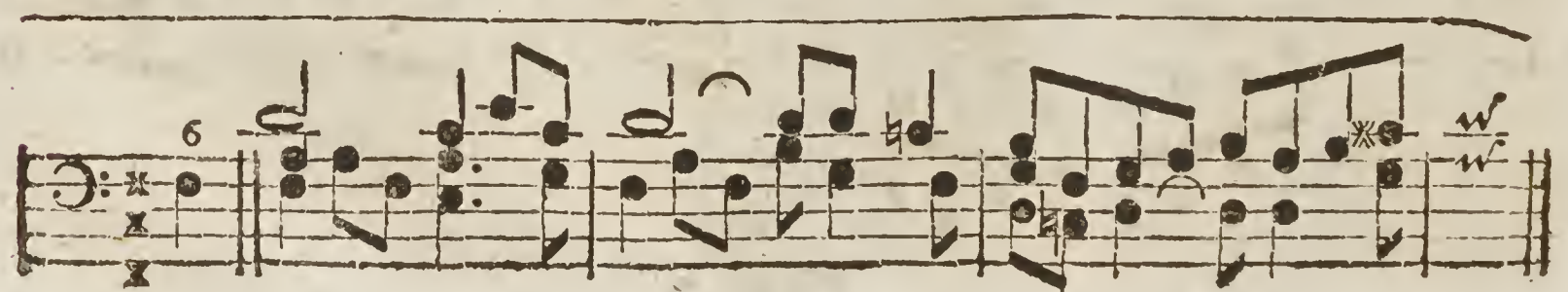
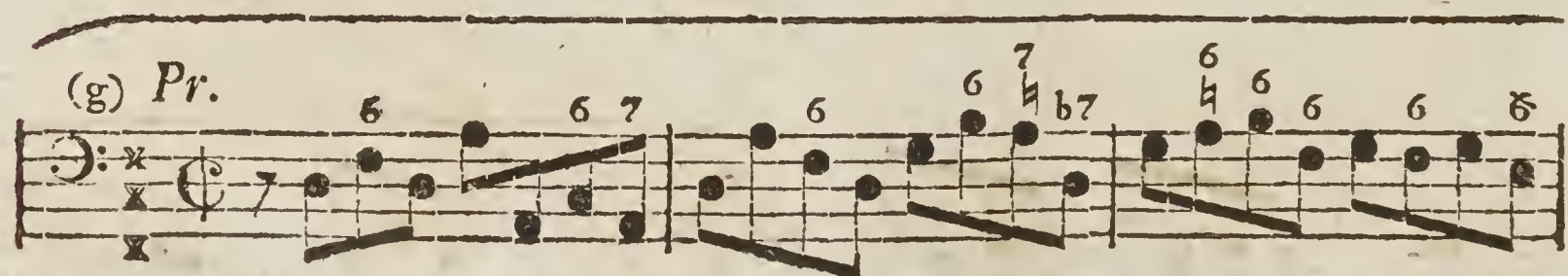
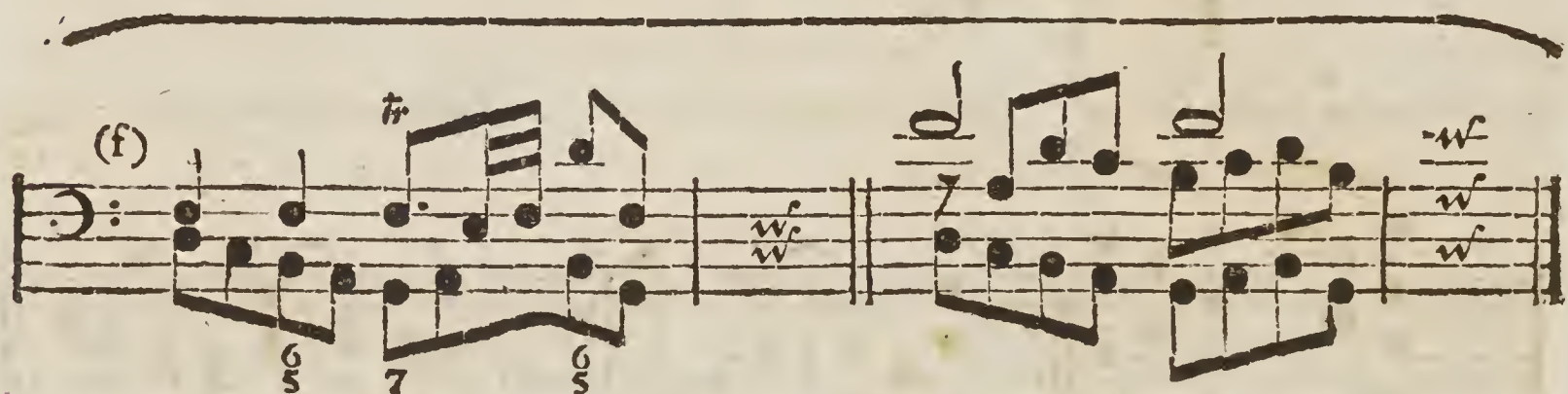
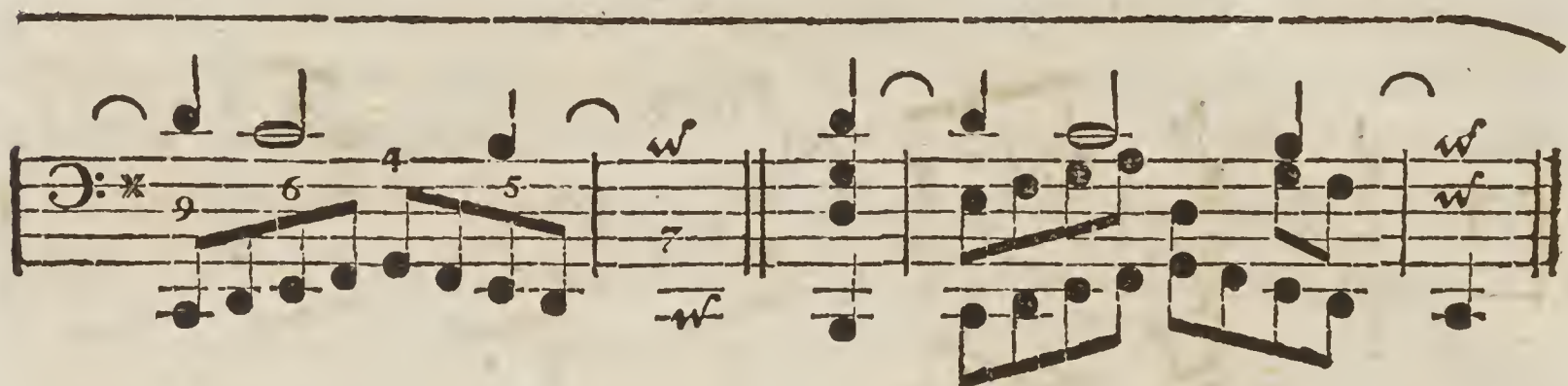
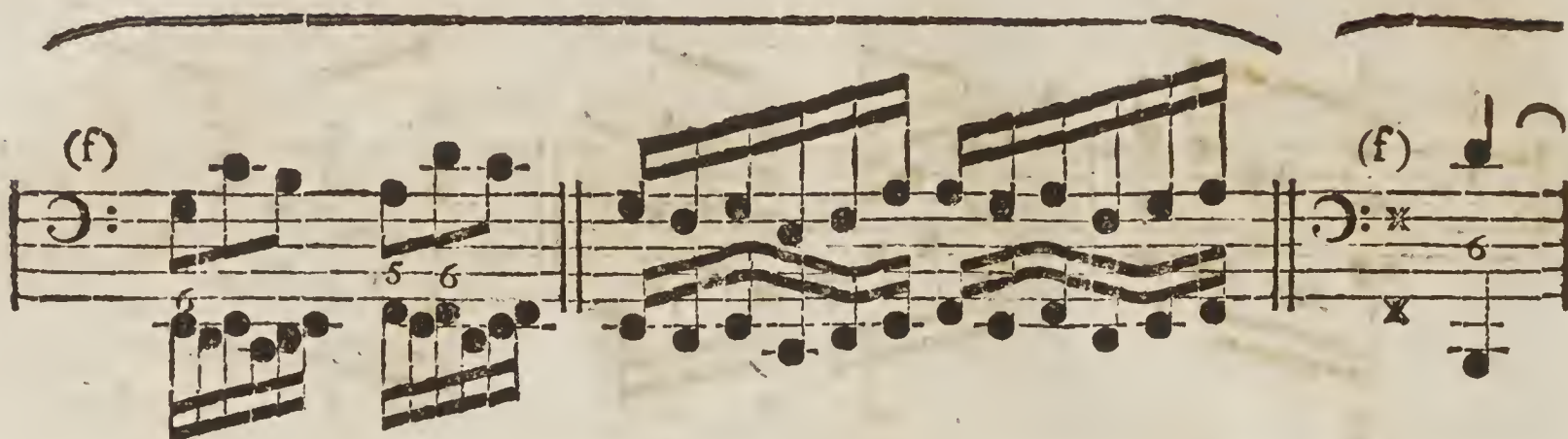
4 2 6 6 4 5 3 6 5

Pr. (c)

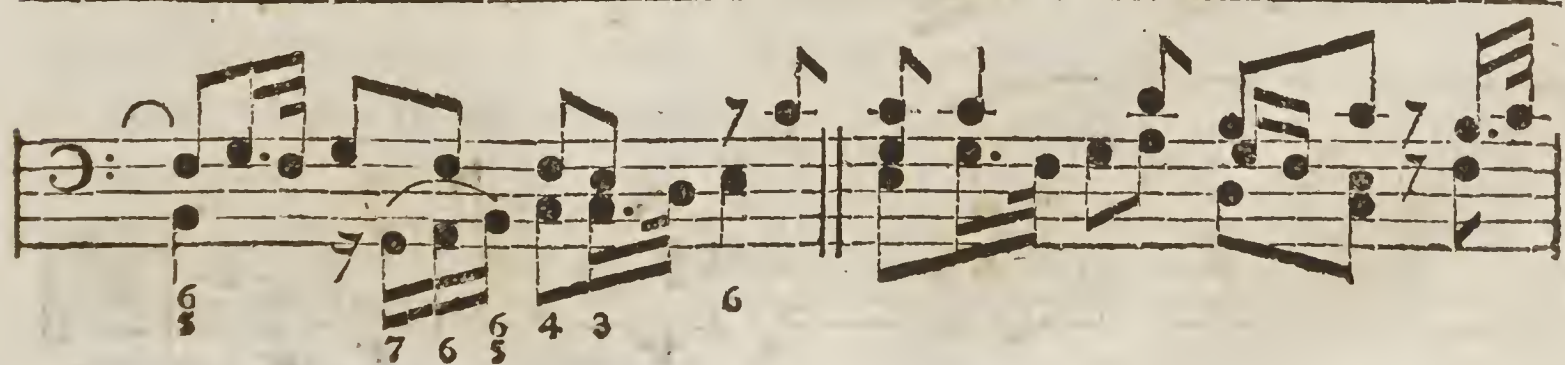
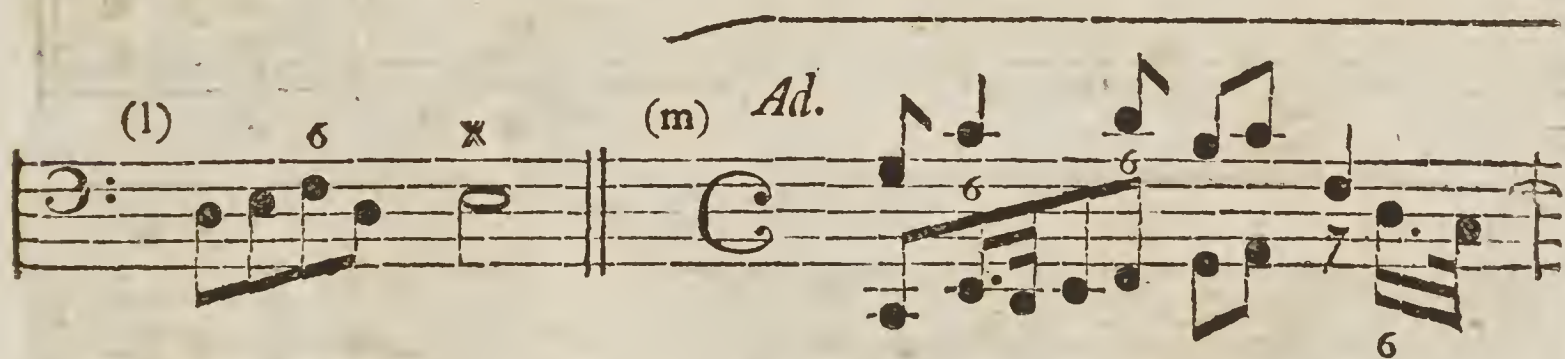
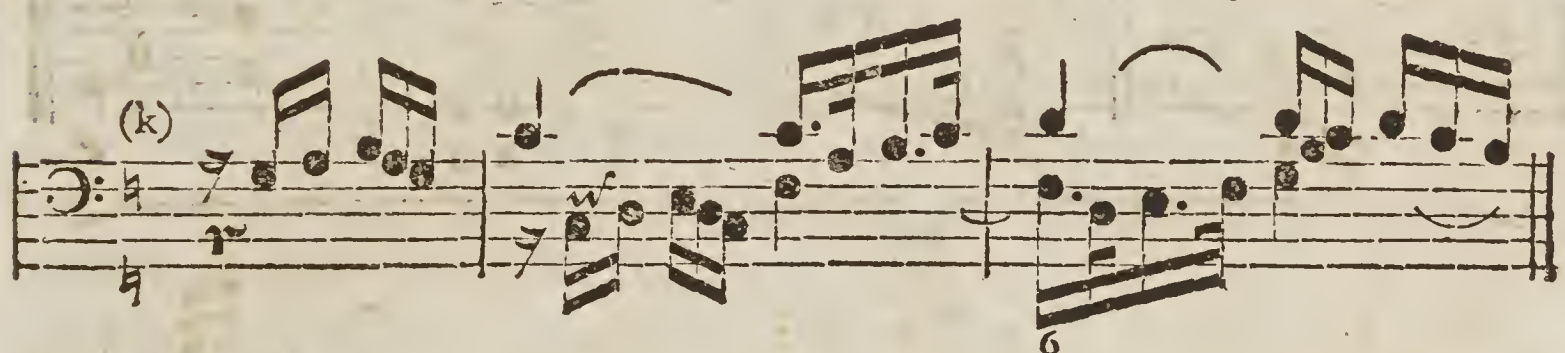
6 6 5

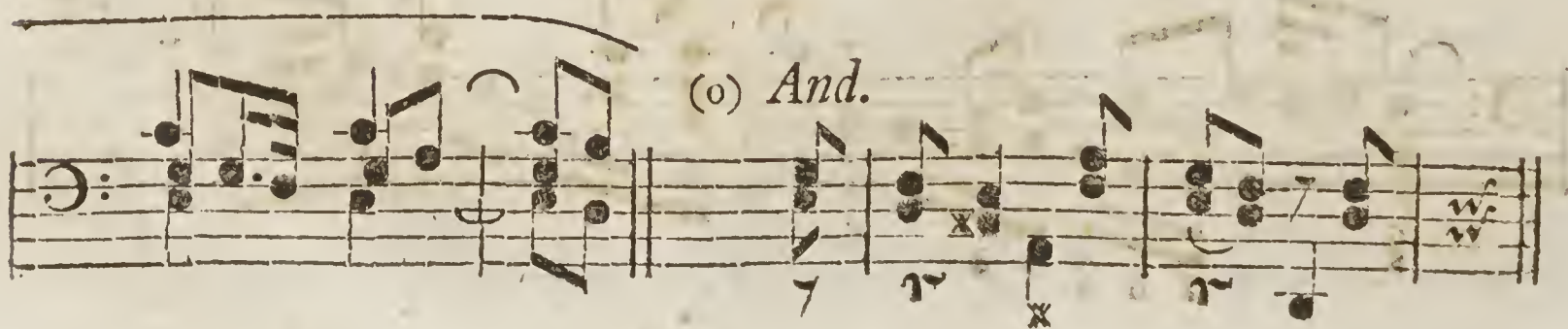
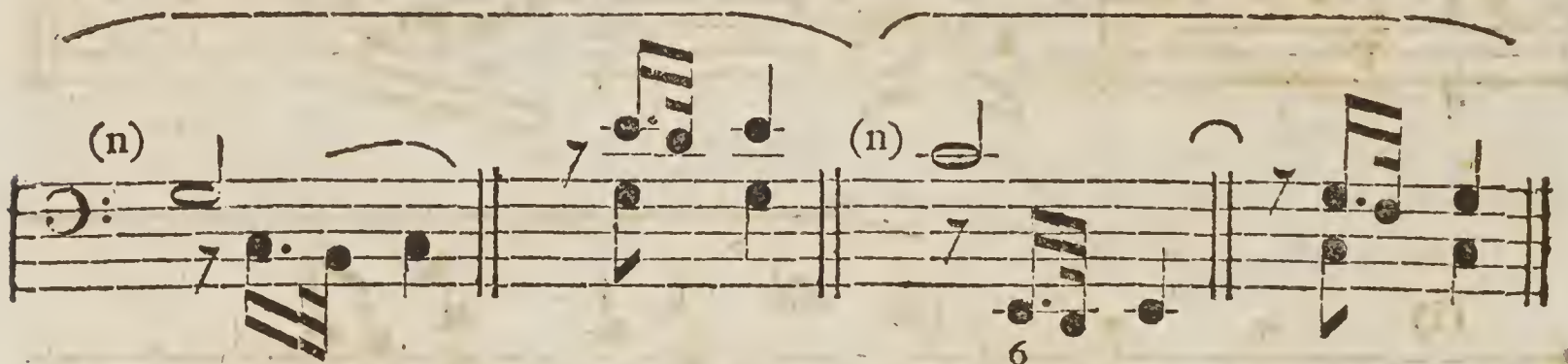
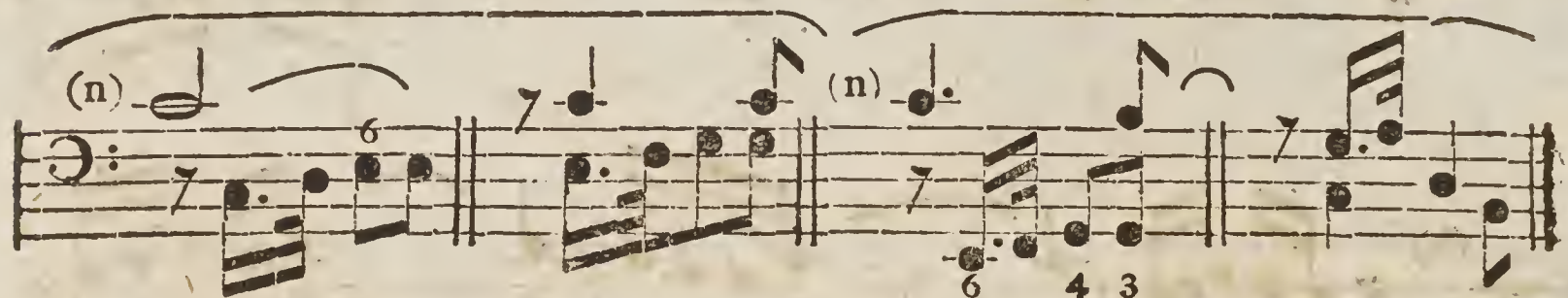
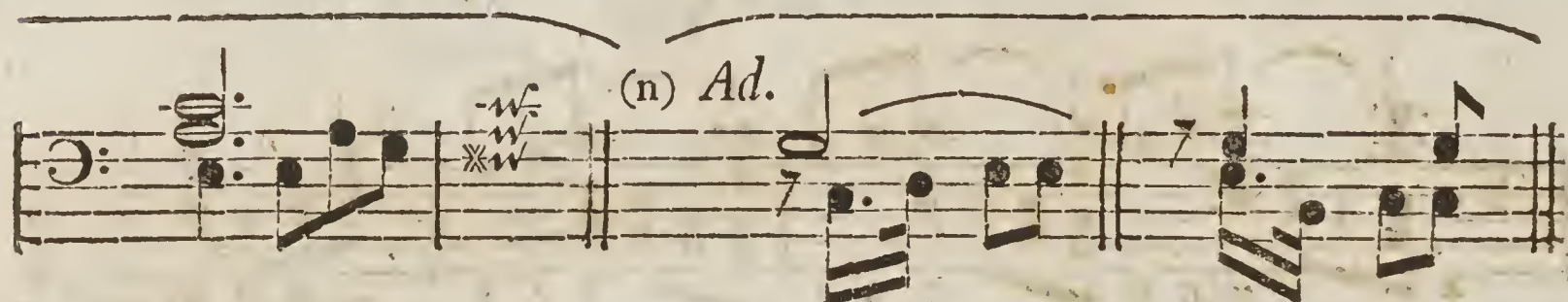
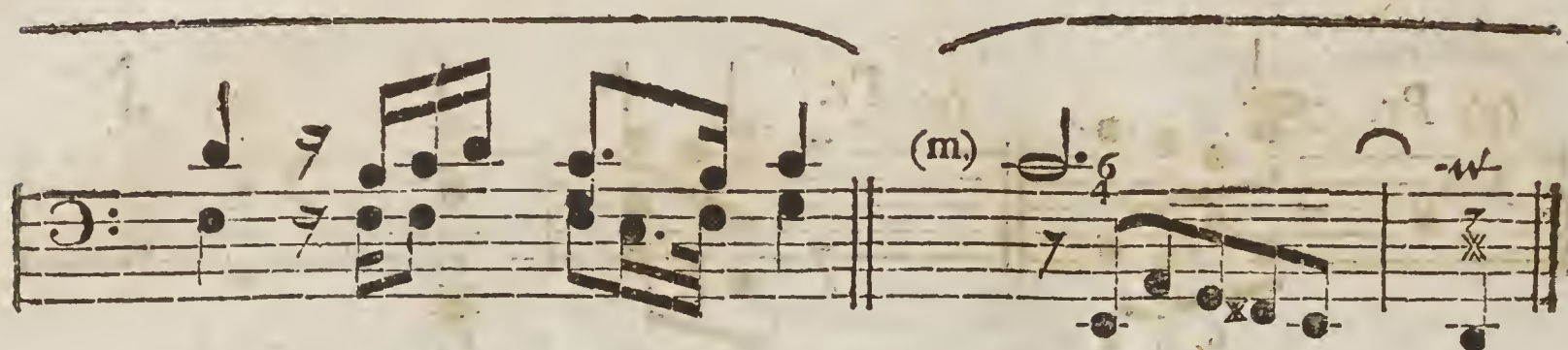
(d) *Pr.* (e) *Pr.*

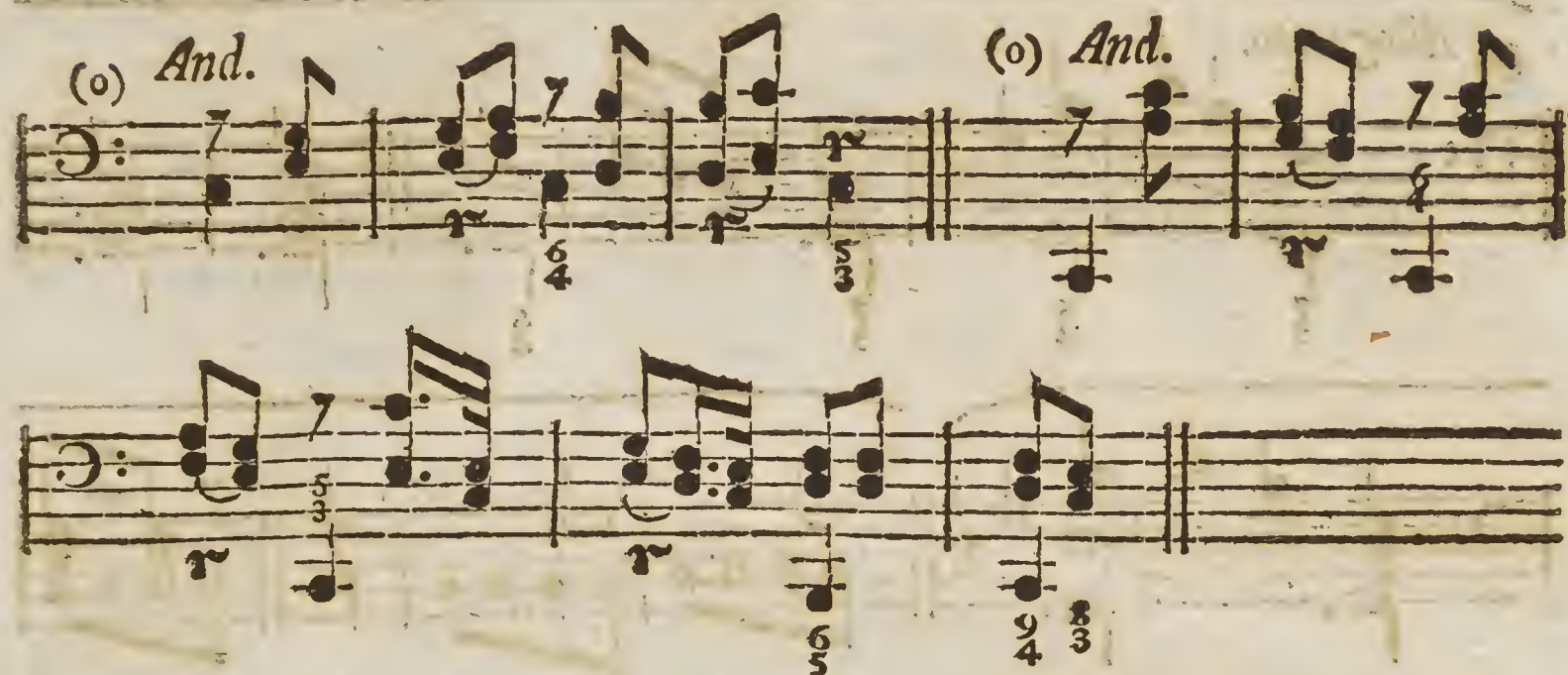
6 6 4 3 6 6 6 4 3



Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements. 279







§. 9. Eine feine Begleitung, welche sich an eine gleiche Anzahl von Mittelstimmen nicht allezeit bindet, verträget zuweilen gewisse Sprünge mit der Harmonie in der rechten Hand. Die gute Ausnahme wird oft dadurch befördert. Die Fälle, wo-
 bey diese Freyheit am meisten Statt findet, werden veranlasset durch gewisse Gedanken, welche Nachahmungen vertragen (a); durch Aus-
 haltungen (b), durch Passagien, worinnen sich die Hauptstimme meh-
 rentheils in einerley Tönen aufhält, und welche mit (c), und ohne
 Versetzung (d) wiederholet werden. Ein verständiger Accompagnist
 kann bey diesen Passagien die gerechten Ansprüche, welche das Ohr,
 wegen ihrer allzu grossen Gleichförmigkeit, auf Veränderungen ma-
 chet, gar leicht, und mit vieler Freyheit befriedigen. Man kann über-
 haupt anmerken, daß derjenige Gedanke am bequemsten eine Verände-
 rung in der Einrichtung der Harmonie erlaube, welcher in sich wenig
 Abwechselung hat. So sehr, als man einem Stücke, worin solche
 Gedanken sind, durch eine feine und freye Begleitung aufhelfen kann:
 so viel Behutsamkeit ist dem ohngeacht nöthig, damit auch diese
 Schönheit des Accompagnements nicht zu oft, und nicht zur Un-
 zeit gebrauchet werde.

(a) *Allegretto.*

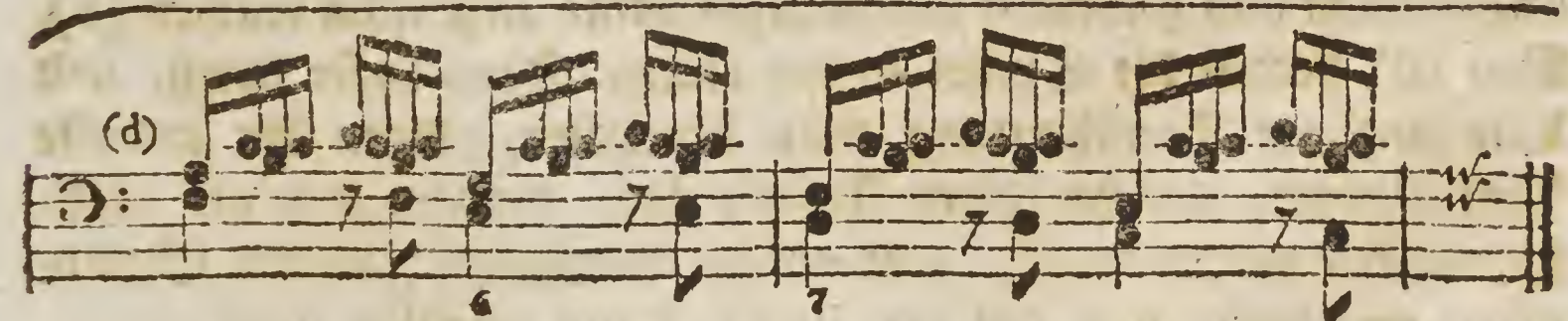
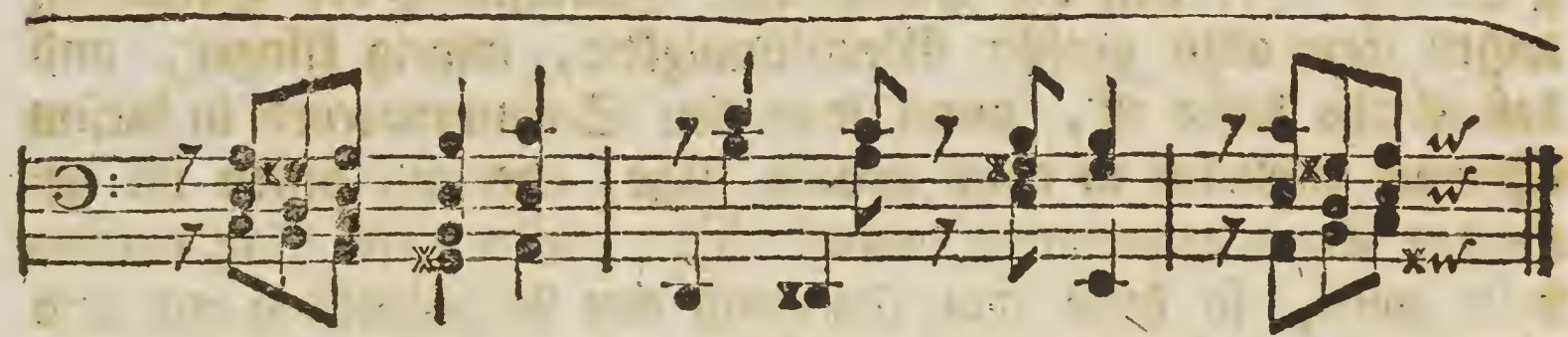
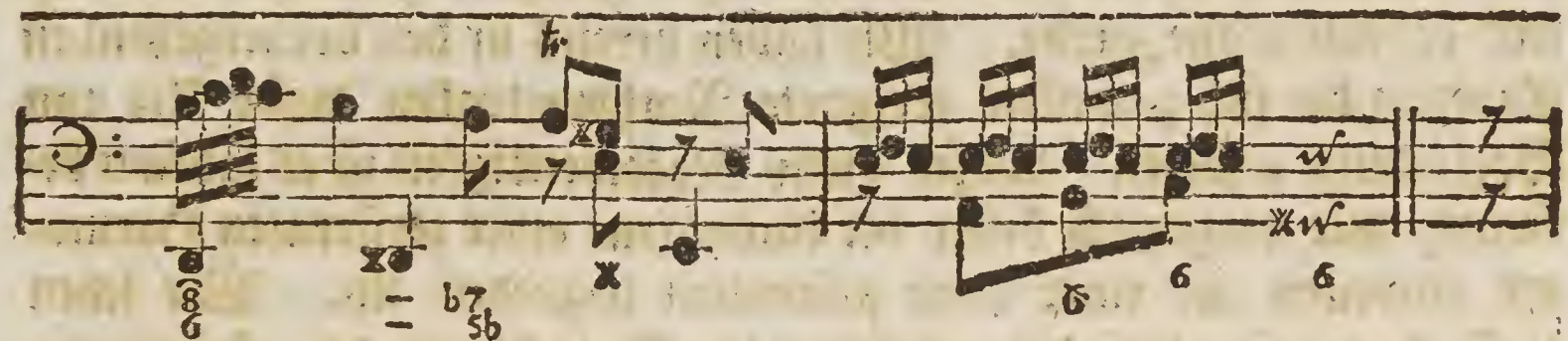
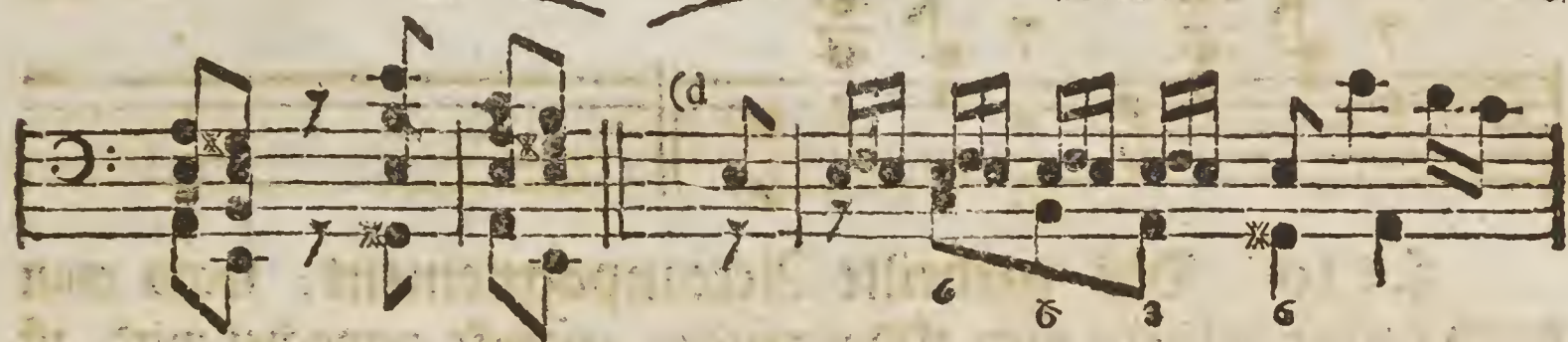
(a) *Allegretto.*

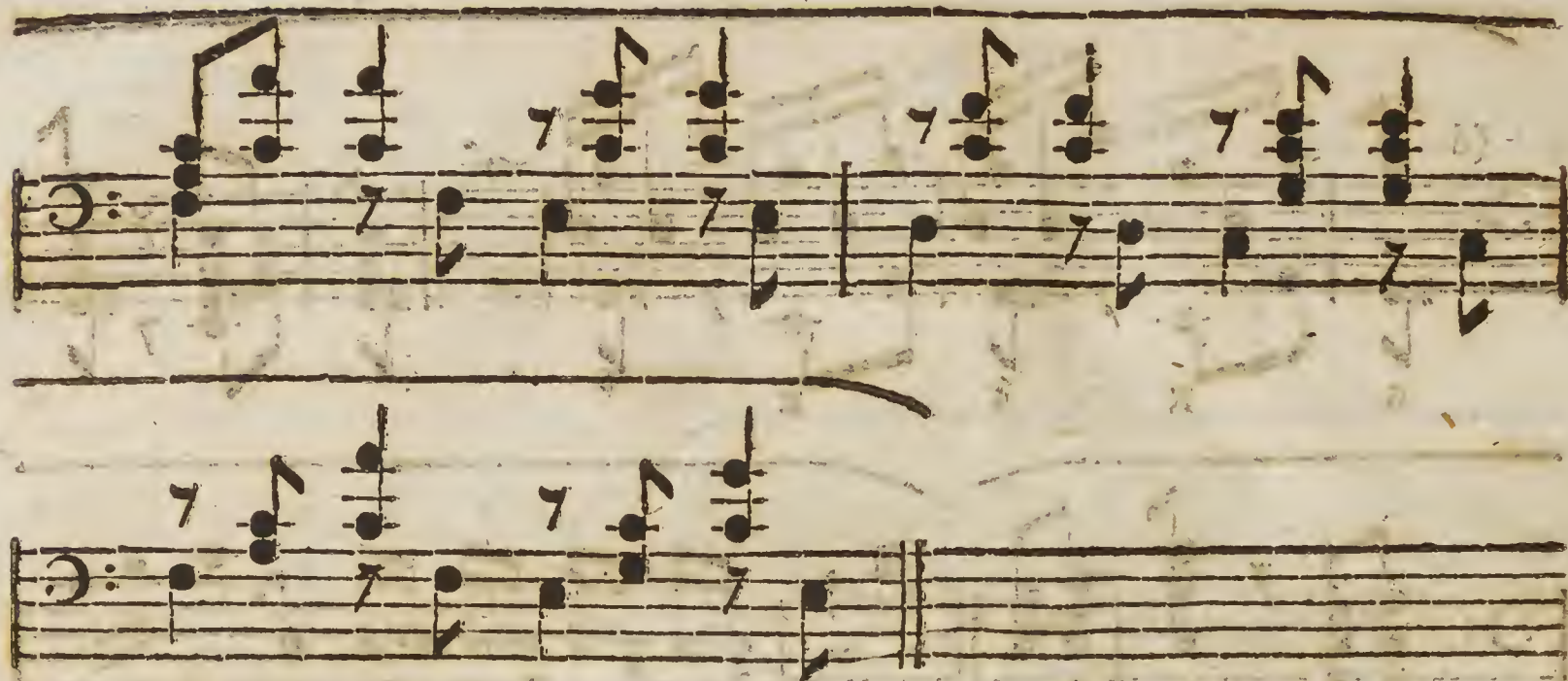
A single staff of handwritten musical notation. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes several measures with notes, rests, and a double bar line. A circled 'b' is written above the staff. The notation is somewhat stylized and appears to be a personal or working draft.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The music features a series of chords and single notes, with a prominent section marked with a circled 'c' and a slur, suggesting a specific musical phrase or exercise.

A single staff of handwritten musical notation in brown ink on aged, yellowed paper. The notation includes a C-clef on the first line, a common time signature 'C', and various note values: minims, crotchets, and quavers. There are several bar lines and rests throughout the piece. The paper shows signs of age, including foxing and staining.

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The bottom staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The bass line is written in a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure of the top staff is marked with a double bar line and a common time signature (C). The first measure of the bottom staff is marked with a double bar line and a common time signature (C). The score is written in a cursive, handwritten style.





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

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

Wenn

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

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

The musical score consists of six staves. The first staff, labeled (a), shows a complex accompaniment pattern with many beamed notes and rests. The second staff, labeled (b), shows a similar pattern but with some notes marked with an 'x'. The third staff, labeled (c) *Ad.*, shows three variations of a simple accompaniment, each with a different rhythm and note value. The fourth staff, labeled (d), shows a variation of the accompaniment with a trill. The fifth staff, labeled (1), shows a simple accompaniment pattern. The sixth staff, labeled (2) and (3), shows two more variations of the accompaniment, each with a different rhythm and note value.

§. 12. Endlich merken wir noch gewisse Ziffern an, welche von einigen bey der Unterweisung bloß der Zierlichkeit wegen über die Grundnoten gesetzt werden. Man findet diese Ziffern zuweilen einzeln, dann und wann auch mehrere über einander. Sie werden entweder nach dem Eintritt einer Grundnote, oder auch mit durchgehenden Noten zugleich angeschlagen, und zeigen eine zierliche Progreßion einer oder mehrerer Stimmen an. Die Dissonanzen, welche hier im Durchgange vorkommen, haben keiner Auflösung nöthig, Die übrigen Intervallen der vorhergegangenen Aufgabe läßt man liegen. Alle hier unten vorgebildete Exempel haben eine vierstimmige Begleitung, bis auf die vier letztern, welche dreystimmig abgefertiget werden. Die Signaturen, welche auf diese zierliche Fortschreitung eingerichtet sind, findet man unter dem System: die gewöhnliche Bezifferung aber ist über dem System zu sehen. Zu dem Gebrauche dieser harmonischen Schönheiten wird viele Vorsicht erfordert, damit die Hauptstimme niemals dadurch eingeschränket oder verdunkelt werde.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). Above and below the notes are numerous numbers (Ziffern) used for figured bass and ornamentation. Some numbers are placed directly above the notes, while others are placed below the staff. Some numbers are enclosed in boxes or have other markings. The first system contains 10 measures, and the second system contains 10 measures. The notation is typical of 18th-century musical manuscripts.

The musical score is presented in four systems, each containing a treble and bass staff. The notation includes various ornaments and fingerings. The first system shows a series of chords and single notes with ornaments. The second system continues with similar patterns, including a large mordent-like figure. The third system features more complex ornamentation, including a mordent-like figure with a grace note. The fourth system concludes the piece with a final chord and a repeat sign.



Drey und dreyßigstes Capitel

Von der Nachahmung.

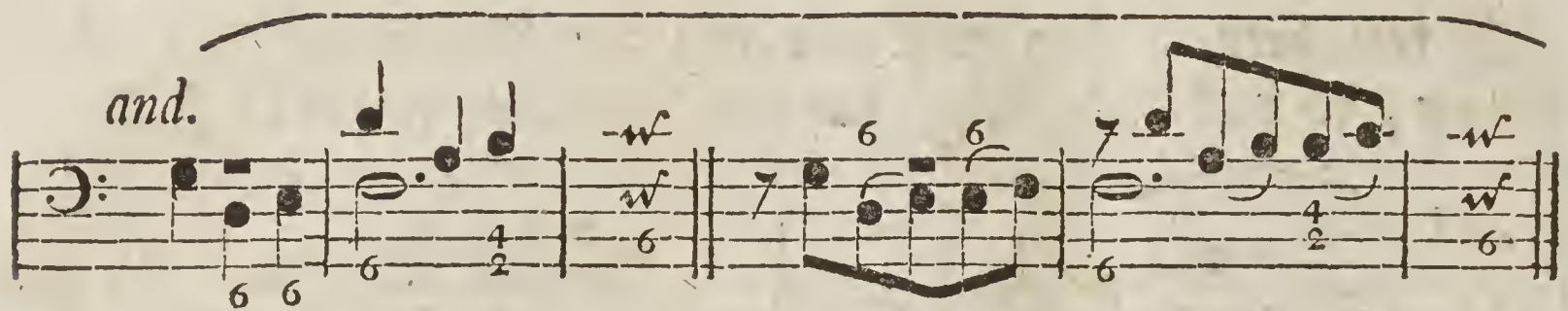
§. I.

Die Nachahmungen gehören mit unter diejenigen Gedanken, welche bey der Wiederholung pflegen verändert zu werden. An dieser Veränderung muß ein Accompanist Theil nehmen, damit die Nachahmungen deutlich bleiben und folglich ihre Schönheit nicht

nicht verlihren. Man muß also mit der Begleitung dem Vorgänger, so viel möglich, auf das genaueste folgen: Z. E.

The musical score consists of three systems of music. The first system is marked 'and.' and the second 'all.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first system has a tempo marking 'and.' and the second 'all.'. The score is written for piano accompaniment and includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

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



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

§. 4. Ist der Mitspieler des Accompagnisten hinlänglich geschickt und vernünftig, so kann ihn der letztere, so wie überhaupt durch eine gute Begleitung, also besonders auch bey den veränderten Nachahmungen durch einen geschickten Vorgang und eine richtige Nachfolge aufmuntern, und zuweilen in ein Feuer und in eine gute Disposition bringen, worinnen er vorher nicht war. Nur muß der Accompagnist, wenn er mit den Veränderungen anfängt, seinem Mitspieler hernach die hinlängliche Freiheit lassen, richtig nachzufolgen. Man muß hierbey mit dem Glänzenden und Simplen vernünftig abwechseln und überhaupt so verfahren, wie im letzten Paragraph des ersten Theils dieses Versuchs gezeigt worden ist. Der Accompagnist, als Anfänger der Nachahmung, muß auf die Art von Noten, welche in der Hauptstimme, wenn sie keine Pausen hat, zugleich mit der anfangenden Nachahmung vorkommen, sehr wohl Acht haben, damit er eine Veränderung erfinde, welche sich hinlänglich unterscheidet. Ebenfalls bey dem Ende der Veränderungen muß man mit der Begleitung sogleich zur Einfalt wieder zurück kehren, damit die Hauptstimme ihre Nachfolge, wenn sie zumahl aus vielen Figuren bestehet,
aus-

ausnehmend endigen könne. Es ist eben so unrecht, wenn beyde zugleich lärmten, als wenn sie beyde zugleich einschlafen wollten. Beyde dürfen also weder unwissend noch böshaft seyn. Im erstern Falle wird einer dem andern ohne böse Absicht, im zweyten aber mit Fleiß das Seinige verderben.

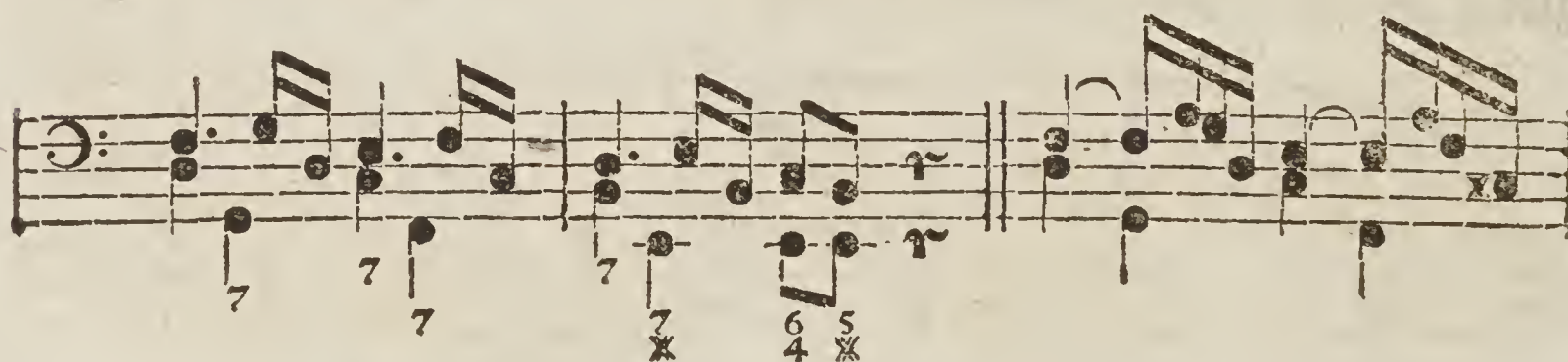
§. 5. Wenn der Clavierist mehrere Bässe bey sich hat, so muß er mit seinen Veränderungen zurück halten, wenn er nicht gewiß weiß, daß ihm die andern zugleich nachfolgen werden.

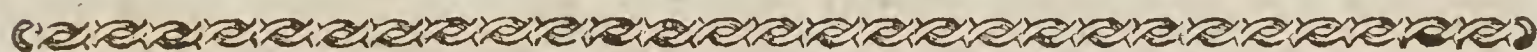
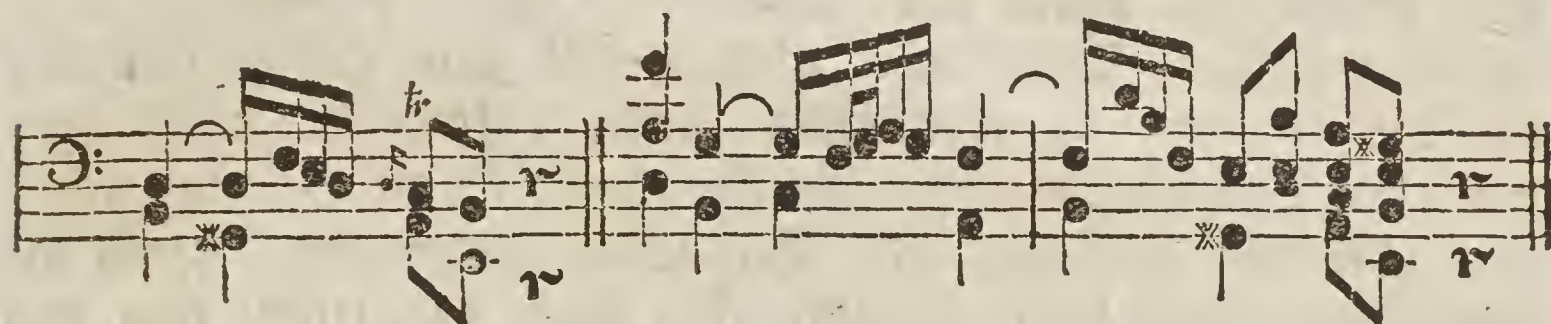
§. 6. Zuweilen erlauben gewisse Sätze, welche mit blossen Terzen begleitet werden, daß die Mittelstimme die veränderte Nachahmung mit dem Basse zugleich in Terzen nachmachet (a). Wenn die Hauptstimme, statt des einfachen Satzes bey (b), die Veränderung von (c) anbringeret: so kann weder der Bass noch die Mittelstimme just in derselben Fortschreitung nachfolgen; man begnüget sich alsdenn eine Nachahmung zu erfinden, welche dieselben Figuren hat und die simplen Grundnoten beybehält, ob sie gleich etwas weniges verändert ist.





§. 7. Wer eine gute Einsicht in die Kunst besitzt, kann auch zuweilen, statt der gewöhnlichen Begleitung, eine Mittelstimme erfinden, welche die Hauptstimme zierlich nachahmet. Die Sätze, woben viele Septimen- und Sextquintenaccorde vorkommen, indem die Grundnoten steigen und fallen, sind hierzu die bequemsten. Die Zeitmaasse darf aber nicht sehr geschwind seyn, sonst fällt man in den Fehler der Undeutlichkeit:





Vier und dreyßigstes Capitel.

Von einigen Vorsichten bey der Begleitung.

§. I.

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

§. 2. Bey (a) nimmt man, statt der 6, lieber 7 6 zum h, damit keine Quinten vorgehen, wenn die Hauptstimme das Accompagnement übersteiget. Bey (b) läßt man zum e die Sexte weg, und nimmt dafür $\frac{3}{2}$, und nachher zum Puncte $\frac{3}{8}$. Bey (c) läßt man zum erstern a ebenfalls die Sexte aus, und greift dafür die doppelte

doppelte Terz und Quinte. In beyden Fällen (b) und (c) würde man in der vorgeschriebenen Lage Quinten machen, wenn die Begleitung nach den Signaturen eingerichtet würde. Wir haben bereits im 17ten Capitel, §. 8. des ersten Abschnittes ein ähnliches Exempel angeführet. Alle Aufgaben, wobey Fortschreitungen in Quarten vorkommen, sind wegen der Quinten gefährlich, wenn die Lage verändert wird. Wenn man kann, so nimmt man freylich die besten und sichersten Lagen: zuweilen aber ist es unmöglich. Man suchet alsdenn mit guter Gelegenheit aus der Gefahr, und in eine andere Lage zu kommen, indem man durch die Verdoppelung einer Consonanz die fünfte Stimme ergreift, oder den Anschlag der Harmonie wiederholet, wenn die Grundnote etwas lang ist, oder eine Folge von einer, oder von mehreren durchgehenden Noten bey sich hat. Wenn man aber alle diese Hülfsmittel nicht brauchen kann, so müssen diejenigen Ziffern wegbleiben, welche Fehler veranlassen. Die Figuren bey (d) sind sehr bequem, die Harmonie in einer andern Lage über den durchgehenden Noten zu wiederholen, wenn es die Vermeidung der Fehler erfordert. Bey (e) ist die zweyte Begleitung der erstern vorzuziehen, wenn man die Noten der Hauptstimme nicht in der Oberstimme mit spielen will. Die erstere Begleitung, wenn sie die Hauptstimme übersteiget, mit welcher sie in der gleichen Bewegung fortgehet, verursacht Quinten. Bey (f), wo die Grundstimme in gebrochener Harmonie Dissonanzen auflöset, muß man in der Begleitung eine Aenderung vornehmen, damit die nachschlagende eckelhaften Octaven vermieden werden. Man läßt daher die in den Signaturen des ersten Tactes steckenden Dissonanzen mit gutem Gewissen aus. Bey (g) bleiben die Anhänge weg, welche man zuweilen am Ende eines Stückes in der Grundstimme findet, wenn bey dem Schlußtriller vorher angehalten worden

den ist. Der Accompagnist höret alsdenn mit der Hauptstimme zugleich auf.

besser.

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

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

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



Fünf und dreyßigstes Capitel.

Von der Nothwendigkeit der Bezifferung.

§. 1.

Wir sehen allenthalben aus dem Inhalte unserer Anleitung, daß zu einem guten Accompagnement noch sehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung so ist, wie sie seyn soll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anforderung, unbezifferte Bässe zu accompagniren, und man siehet zugleich die Unmöglichkeit ein, die letztern dergestalt abzufertigen, daß man nur einigermaßen zufrieden seyn könnte. Man hat

hat seit einiger Zeit angefangen, mit mehrerm Fleiße, als vorher, die kleinen wesentlichen Manieren, und die nöthigen Zeichen des guten Vortrages in der Schreibart zu bemerken; möchten doch auch die unbezifferten Bässe nach und nach rarer werden, und die Clavieristen weniger Gutwilligkeit zeigen, alles dasjenige gleich zu thun, was man von ihnen fordert! Jeder anderer Ripienist darf sich beschweren, wenn man ihm eine unrichtig geschriebene Stimme vorleget, da hingegen der Accompanist zufrieden seyn muß, wenn seine Grundstimme entweder gar nicht, oder so sparsam beziffert ist, daß die wenigen Ziffern, welche man noch etwa findet, mehrentheils da angebracht sind, wo sie leicht zu errathen waren. Kurz zu sagen: Man verlangt mit Unrecht von einem Begleiter, daß er den Generalbaß mit, und ohne Ziffern aus dem Grunde gelernet haben soll.

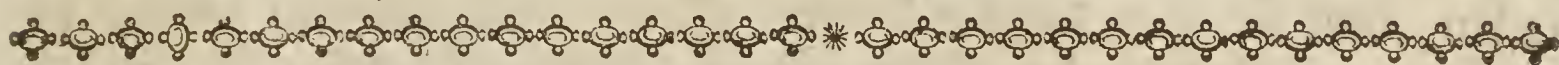
§. 2. Es haben sich einige wegen der Abfertigung unbeziffelter Bässe viele Mühe gegeben, und ich kann nicht läugnen, daß ich zuweilen selbst Versuche von dieser Art angestellt habe: allein, je mehr ich hierüber nachdachte, desto reicher fand ich die Harmonie an Wendungen, welche durch die Feinigkeiten des Geschmacks noch alle Tage dergestalt vermehret werden, daß man unmöglich den freyen Gedanken eines Componisten, welchem die gütige Natur das Unererschöpfliche seines Metiers einsehen läßt, durch fest gesetzte Regeln gleichsam Schranken setzen, und seine willkührlichen Wendungen errathen kann. Und gesetzt, es liesse sich etwas hierinnen bestimmen: soll man etwa mit dem Auswendiglernen dieser Regeln, deren Anzahl nicht geringe seyn kann, und die dennoch nicht allezeit Stich halten, das Gedächtniß martern? Soll man nachher auf das neue, wenn man nun endlich die gegebenen Regeln gelernet hat, viele Zeit und Mühe verschwenden, um die Ausnahmen wider diese Regeln zu behalten? Und

dessen allen ohngeacht würde der Nutzen sehr geringe seyn, weil der geschickteste Musiker fehlen kann, wo nur zwei Möglichkeiten da seyn, geschweige bey mehrern.

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

§. 4. Bey der Bezifferung muß man zwar nicht alle Kleinigkeiten berühren, und aus einem Generalbaß ein Handstück machen: indessen muß dennoch das Nothwendige und Wesentliche nicht vergessen werden. Viele gehen mit ihren Bezeichnungen zu sparsam um, weil sie das Auge des Accompagnisten nicht zu stark bemühen wollen: allein ein geübter Clavierspieler übersieht gar leicht eine Grundstimme, wenn sie auch etwas mehr Andeutungen,

gen, als insgemein Mode ist, über sich hat, weil er lange vor der Erlernung des Accompaniments zwey Systeme, manchmal mit vielen Noten, Versetzungszeichen und andern über einander stehenden Characteren hat übersehen müssen. Was ist aber leichter zu übersehen, jene Systeme mit so vielen verknüpften Schwierigkeiten, oder drey, höchstens vier Ziffern über einander, welche man ohnedem bey der Lehre des Generalbasses kennen lernen muß, welche bey dem fleißigen Accompaniren alle Augenblicke vorkommen, und folglich so unbekannt und fürchterlich nicht seyn können, als mancher bequemer Accompanist vielleicht glaubet?

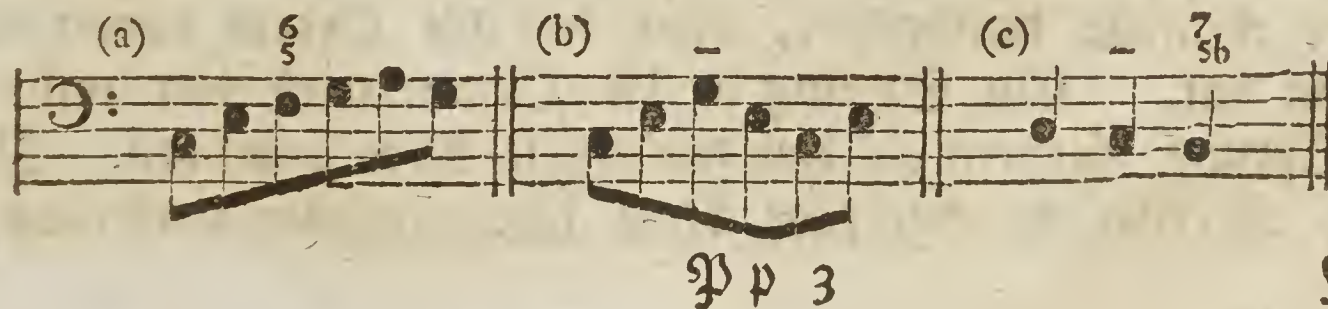


Sechs und dreyßigstes Capitel.

Von durchgehenden Noten.

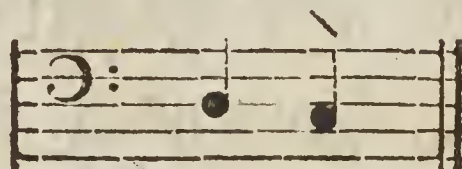
§. I.

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



§. 2.

§. 2. Man hat zwar einige Regeln, die durchgehenden Noten zu erkennen: sie sind aber auch nicht immer zuverlässig. Da man also auf diese Regeln nicht allezeit sicher bauen kann, da sich die durchgehenden Noten nicht allezeit gewiß errathen lassen, und da man weiß, daß es ungleich mehr schlechte als gute Begleiter giebet: so handelt man durch eine genaue Andeutung am sichersten, und thut allenfalls lieber zu viel, als zu wenig. Ein guter Accompagnist läßt sich durch einige überflüssige Querstriche nicht verwirren, und einem Anfänger ist dadurch sehr geholfen. Man muß den Franzosen die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie ihre durchgehenden Noten mit großem Fleisse bezeichnen. Sie brauchen hierzu insgemein einen schrägen Strich:



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

ist die Andeutung durch unsern Querstrich eben so nothwendig, als wenn langsame Noten durchgehen sollen (e).



§. 4. Unter den Grundnoten pflegen ihr eigenes Accompagnement zu haben: Die Zweyviertheilnoten im Allabreve: und Drenzwentheiltacte, wenn der letztere kein langsames Tempo hat, und die geschwindesten Noten Achttheile sind; Die Vierteltheile im langsamen Drenzwentheiltacte, in der sogenannten schlechten Tactart vom Allegretto an, wo keine geschwindere Noten als Zweyhunddrenßigtheile vorkommen, bis zum Presto, und im Drenz- und Sechsvierteltheiltacte bey geschwinder Zeitmaasse; Die Achttheile im Viervierteltheiltacte vom Adagio an, bis an das Allegretto, und in langsamen $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ Tacten. Wenn diese letztern Tactarten ein geschwindes Tempo haben, so hat jede Figur, welche drey Achttheile oder drey Vierteltheile enthält, ihr eigenes Accompagnement.

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

§. 6.

§. 6. Auf was Art gewisse durchgehende Noten mit blossen Terzen begleitet werden, ist bereits im zwey und dreyßigsten Capitel angeführet worden.

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

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

§. 9. Vom Largo und Andante an, bis zum Allegro werden in der rechten Hand zu den Bassviertheilen, Achttheilen, noch geschwinderen Noten, und zu den Triolen ganz ausgehaltene Vierteltheile angeschlagen. Die langsamern Noten werden mit beyden Händen ausgehalten.

§. 10. Im Siciliano, es sey geschwind oder langsam, werden die Vierteltheile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen und ausgehalten. Die einzelne Achttheile, welche auf die Vierteltheile folgen, werden in der rechten Hand ebenfalls mitgespielt. Ausserdem mögen die Figuren im Basse aussehen, wie sie wollen, so schläget die rechte Hand bloß zu dem Inhalte von drey Achttheilen einmal an.

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

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

§. 13. Wenn man die Einleitungsclauseln nicht mit Tacten, oder auf eine andere zierliche Art, dergleichen wir im zwey- und dreyßigsten Capitel angeführet haben, begleiten kann: so läßt man sie durchgehen. Die Anhänge nach dem Schlusse eines Stückes gehen ebenfalls durch.

§. 14. Wir wollen dieses Capitel mit folgenden merkwürdigen Exempeln beschliessen. Bey (a) erfordert zuweilen ein besonderer Ausdruck, den man aus dem Inhalte des Stückes, oder

auch aus der Begleitung der Ripienstimmen entdeckt, daß die rechte Hand die Harmonie zu jeder kurzen punctirten Note wiederhole, anstatt daß man ausserdem die zwente davon allezeit durchgehen läßt. In Recitativen mit Accompagnement kommt dieser Fall oft vor. Wenn der Componist die bey (b) im ersten Tacte befindliche durchgehende Note e, wegen des Ausdruckes, begleitet wissen will: so muß er ausdrücklich eine 6 darüber setzen. Bey (c) werden durchgehende Noten begleitet, um Fehler zu vermeiden; man wechselt alsdenn entweder in einer Stimme mit der Basnote, oder wiederholet die vorige ganze Harmonie. Bey (d) erfordert die Vorbereitung der Septime zu fis, daß die durchgehende Note e durch eine neue Einrichtung des Septimenaccordes besonders begleitet werde. Wenn man mit der rechten Hand nicht zu weit herunter gehen will, und zugleich Quinten zu vermeiden hat: so wiederholet man bey (e) über den durchgehenden Noten die vorige Harmonie. Bey (f) vermeidet man durch diese Wiederholung Quinten, wenn vorher zum a die Terz verdoppelt ist, und Octaven, wenn zu diesem a $\frac{6}{3}$ genommen wird, und man bleibet in der Lage. Bey (g), wo man voraus setzt, daß zu der ersten Grundnote f die vorgeschriebene Verdoppelung mit der Sexte oder Terz nöthig ist, muß der Sextenaccord ohne Verdoppelung zu den durchgehenden Noten gleichfalls wiederholet werden, damit man bey dem gis die nöthige Verdoppelung, ohne unreine und ungeschickte Fortschreitungen zu machen, vornehmen könne und in keine tiefere Lage komme. Nach der Italianischen guten Singart pflegen die Sänger vor dem Ende einer Aushaltung um einen ganzen oder halben Ton, nachdem die Modulation ist, in die Höhe zu steigen, und hernach wieder in das vorige Intervall zu fallen, ohne daß das geringste hievon angedeutet ist. Bey (h) sehen wir die Schreibart, und bey (i) die

Die Ausführung einer solchen Aushaltung. Diese Art des Vortrages findet man zuweilen ausgeschrieben. Man läßt alsdenn diesen Zierat ohne Begleitung durchgehen, und schläget die Harmonie mit der rechten Hand nur einmal an, damit das Steigen und Fallen der Hauptstimme seine Deutlichkeit erhalte. Bey (k) sind zwey Exempel von dieser Art vorgebildet. Das Accompagnement dazu ist gleich hinterher bemerkt. Die Bezifferung dieser Exempel bey (l) ist unrecht. Wenn der Componist nicht genau genug beziffert, besonders wenn er bey solchen Stellen, wo man eine Auflösung vermuthet (m), die durchgehenden Noten nicht andeutet, ingleichen, wenn er die durchzugehene scheinenden Noten, welche aber doch ihre eigene Harmonie erfordern (n), nicht beziffert: so ist auch der geübteste Accompagnist Fehlern unterworfen, und ist außer Schuld, wenn die Hauptstimme nicht über dem Basse steht. Wir haben dieses überhaupt bereits im fünften Paragraph angemerkt. Bey (o) sehen wir die gute Art, zur Warnung überflüssige Ziffern über durchgehende Noten zu setzen. Man giebet dadurch mäßigen Accompagnisten die Nothwendigkeit der Verdoppelung deutlich zu erkennen, damit Fehler vermieden werden. Bey (p) ist der Queerstrich deswegen nöthig, damit man nicht, statt die vorige Harmonie zu wiederholen, den Drenklang zur folgenden Note über der Pause anschlage.

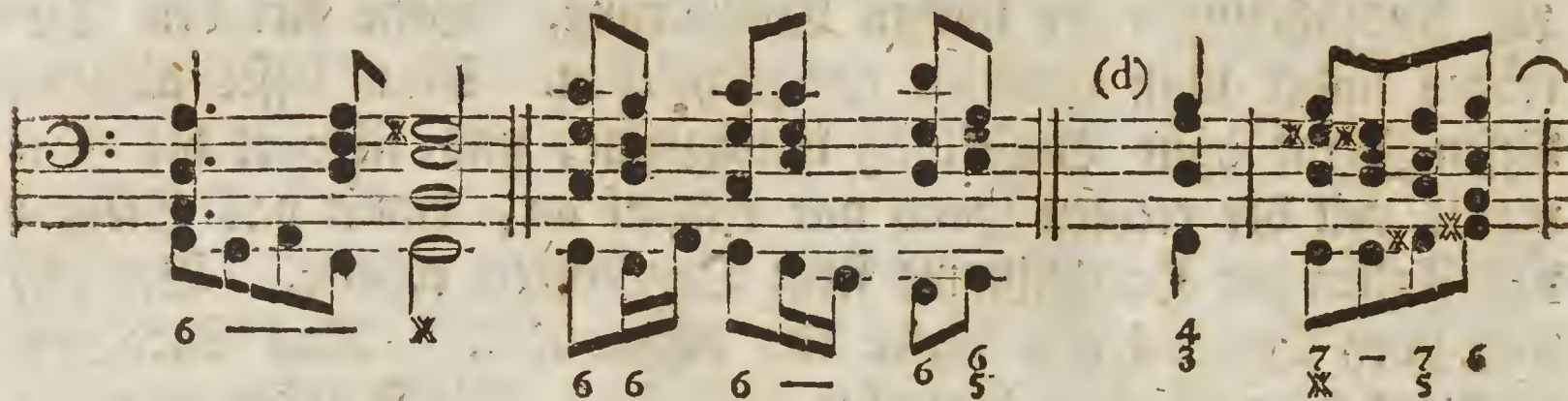
(a) (b) 6 6 1 6

p: f:

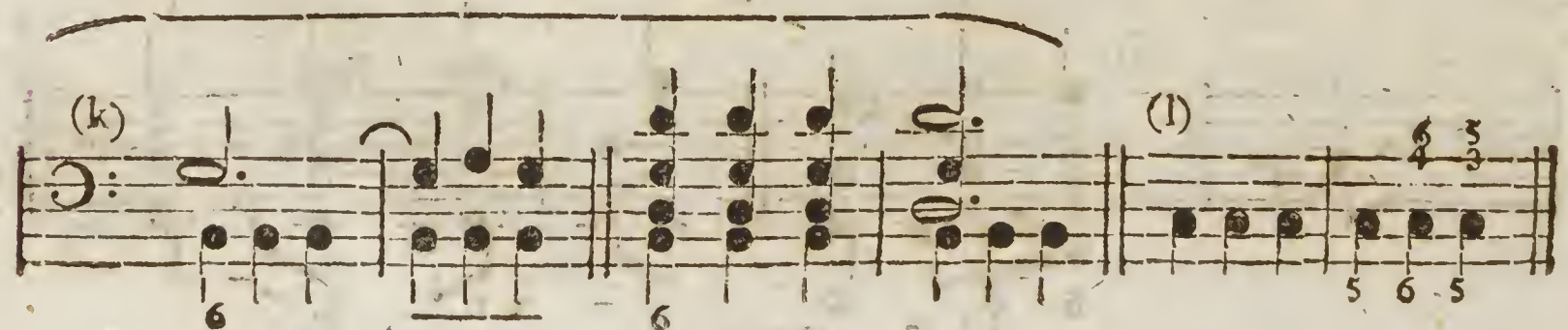
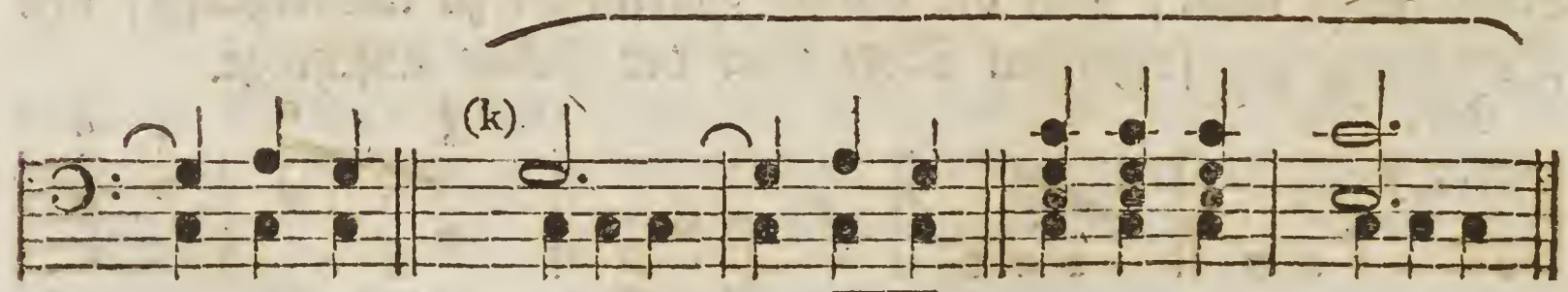
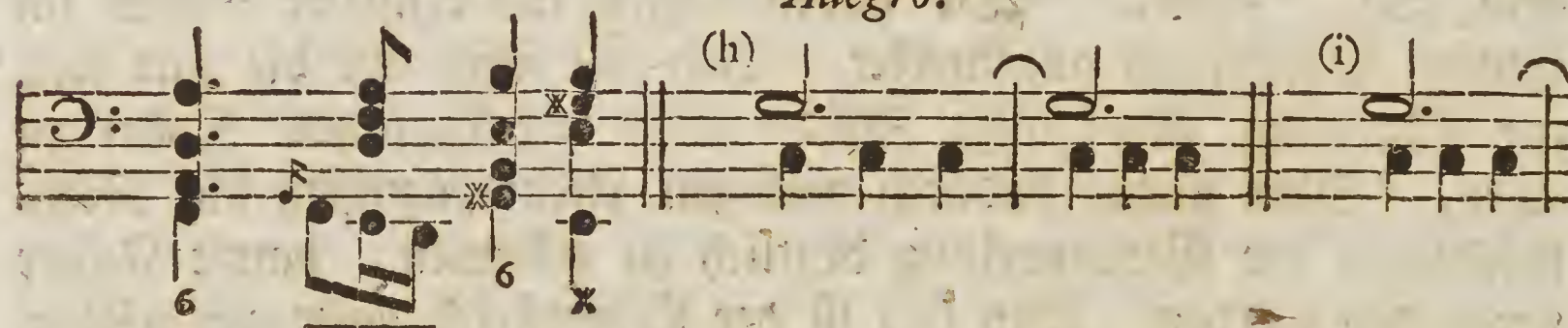
(c)

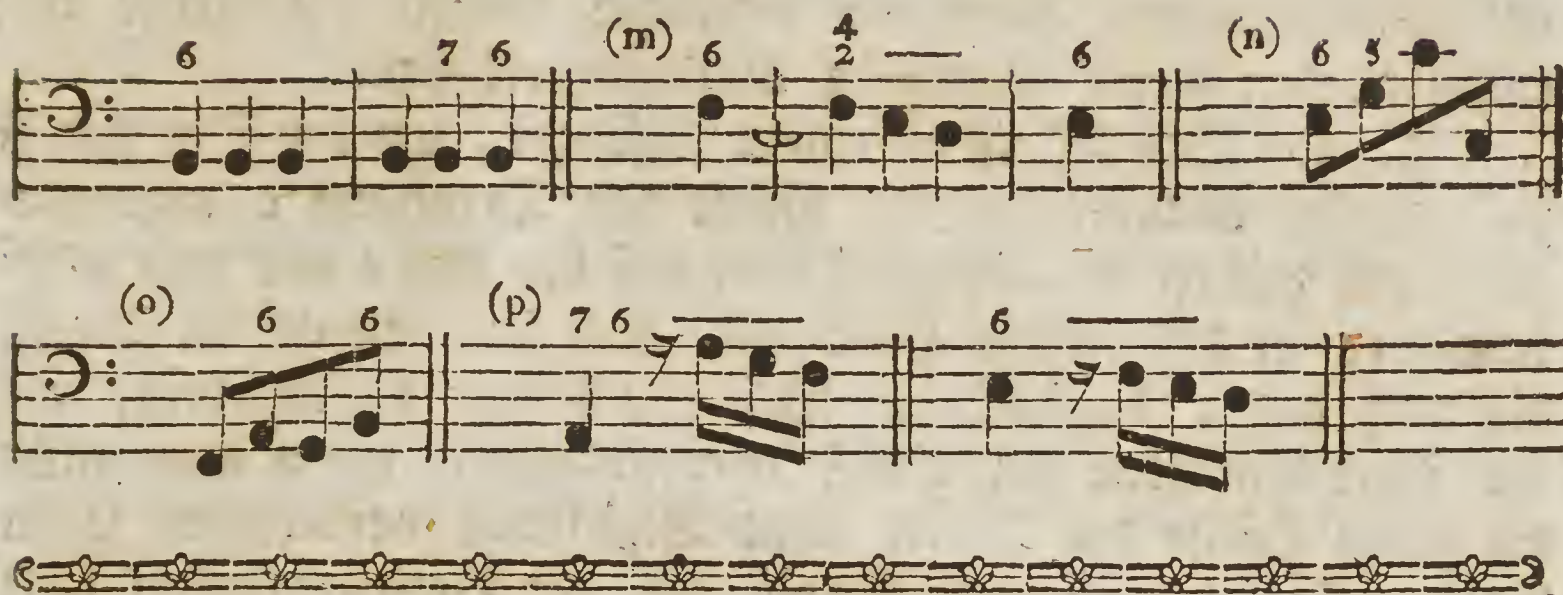
6 3 6 4 3 2 4 3 6 6 5b

2 2



Allegro.





Sieben und dreyßigstes Capitel.

Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand.

§. I.

Daß Vorschlagen mit der Harmonie in der rechten Hand zu kurzen Pausen in der Grundstimme ist oft nothwendig, die Ordnung zu erhalten und eine gute Ausnahme zu befördern.

§. 2. Diejenigen Bezifferer, welche dieses Vorschlagen andeuten, indem sie die Aufgabe, oder den Queerstrich, welcher der auf die kurze Pause folgenden Grundnote zukommt, über die Pause setzen, thun sehr wohl, und es wäre zu wünschen, daß jedermann, zur Erleichterung vieler Accompagnisten, diese Genauigkeit im Bezeichnen in Acht nähme.

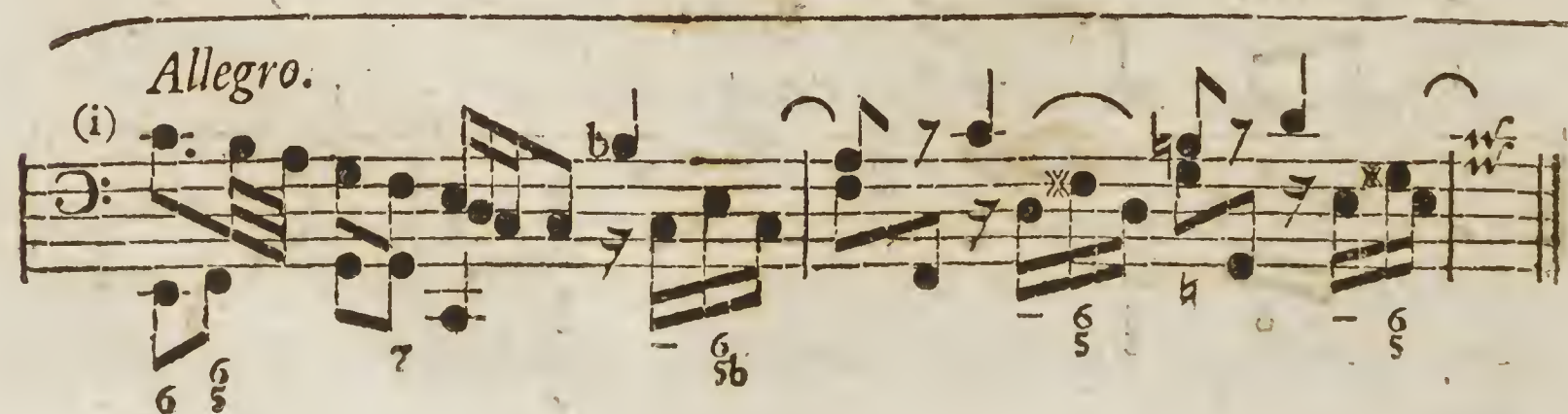
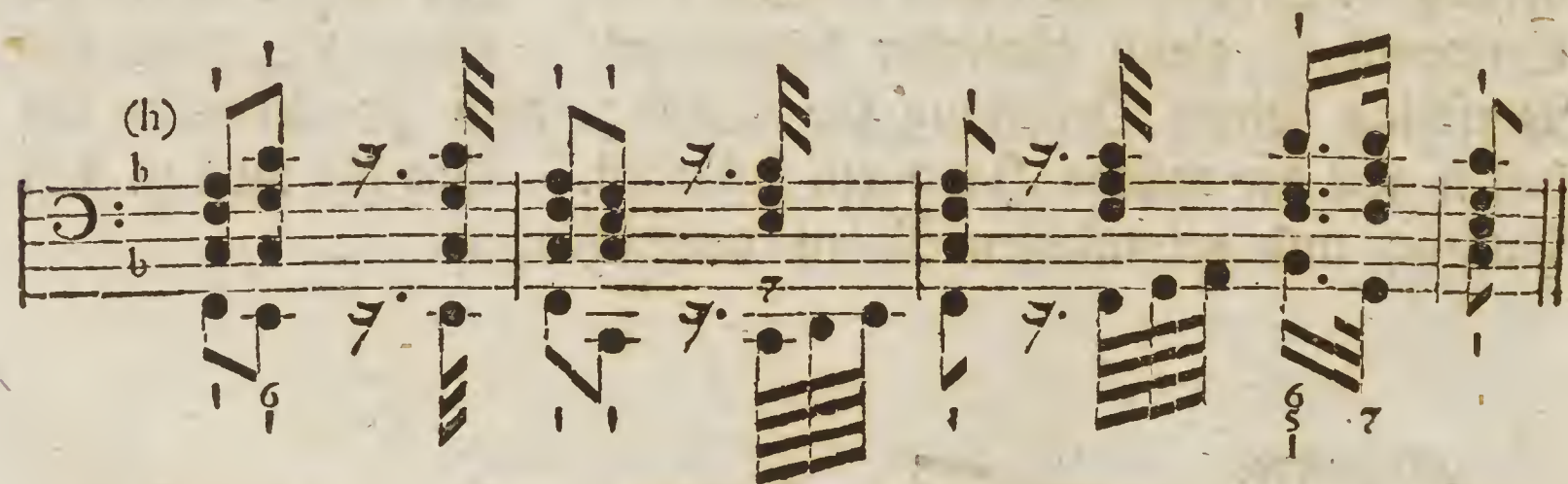
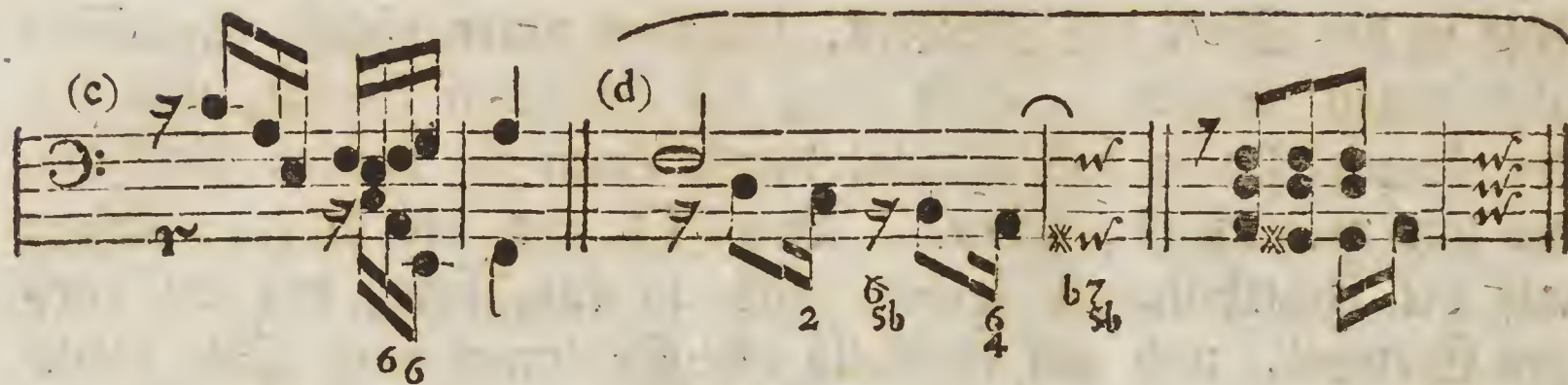
§. 3. In Ermangelung der gehörigen Andeutung wollen wir überhaupt zweyerley anmerken: erstlich, daß die Pausen, wovon wir in diesem Capitel handeln, nicht langsamer, als ein Sechzehntel im Allegretto seyn dürfen; zweytens, daß die mit der Pause eintretenden Noten der übrigen Stimmen sich mit der

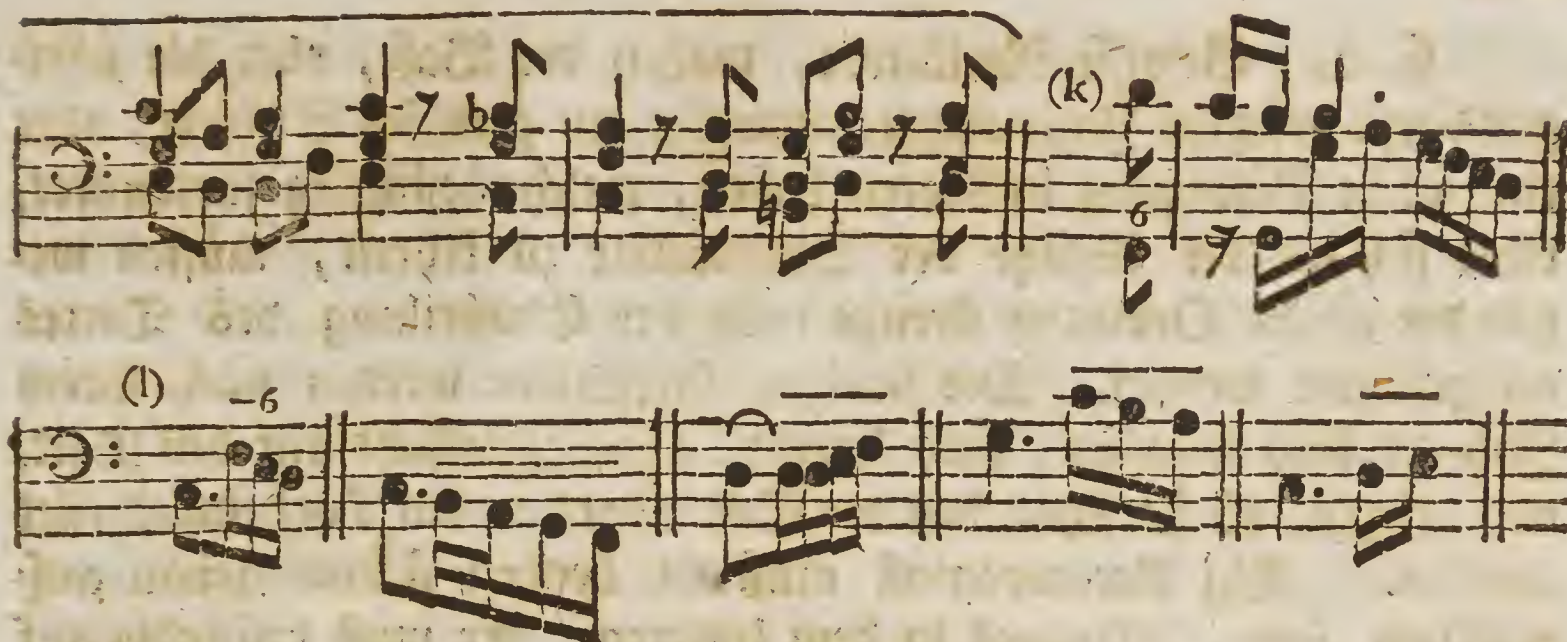
vorausgenommenen Harmonie vertragen müssen. Folgende Exempel werden meine Meynung deutlicher erklären.

§. 4. Bey (a) ist es einem Anfänger, um den Tact gewiß zu nehmen, erlaubt, zu der Pause den Dreyklang c anzuschlagen: ein geübter Accompagnist fällt erst bey dem e mit dem Sextenaccord in der rechten Hand ein, und läßt sowohl die Pause, als auch das c durchgehen. Bey (b) bleibt nichts übrig, als die Nothwendigkeit zur Pause vorzuschlagen, wenn man nicht die ganze Hälfte des Tactes ohne Begleitung vorbegehen lassen will. Die Hauptstimme sowohl als der Begleiter haben diese Tacthülfe bey hurtiger Zeitmaasse sehr nöthig. Dieses Exempel darf nicht geschwinder als Andante seyn, wenn man mit der rechten Hand erst nach den Pausen anschlagen will, weil sonst dieser Anschlag eine widrige Bewegung im Tacte veranlassen würde. Bey (c) mag das Tempo beschaffen seyn, wie es will, so kann man den Dreyklang c nicht eher, als bey dem Eintritt der ersten Grundnote, anschlagen, weil dieser Dreyklang nicht mit dem f in der Hauptstimme harmoniret. Bey (d) ist es wegen der Unbeweglichkeit der Hauptstimme, und wegen der rückenden Noten im Basse nöthig, daß die Harmonie, auch bey einer langsamen Zeitmaasse, in Achttheilen angeschlagen werde. Das erste Achttheil kann allenfalls ohne Begleitung vorbegehen, um das Piano, womit gemeiniglich eine Aushaltung angefangen wird, nicht zu verdunkeln. Bey (e) ist das Vorschlagen zur Pause unentbehrlich, zumal wenn dieses Exempel bey einem weitläuftigen und stark besetzten Orchester, wo alle Stimmen mit solchen kurzen Noten zugleich eintreten, vorkommt. Dieser Umstand ereignet sich besonders oft in Opern bey affectuösen Recitativen mit accompagnirenden Instrumenten, welche von den Sängern, wegen der vielen und heftigen Actionen, bald ganz hinten, bald vorne, bald auf der Seite, und bald

bald in der Mitte des Theaters, zuweilen unter vielem Geräusche abgesungen werden. Hier muß der Clavierist führen, und bey der kurzen Pause das Signal durch einen so starken Anschlag, als nur möglich ist, geben. Bey (f), wo die Noten, welche auf die Achttheilpause folgen, nicht so kurz sind, wie im vorigen Exempel, und wo ebenfalls alle Stimmen nach einer Generalpause mit dem Einklange zugleich einfallen, wird nicht vorgeschlagen. Bey dem Exempel (g) mit punctirten Noten schlägt der Accompagnist ebenfalls nicht vor, weil in der Hauptstimme ein Vorschlag da ist, welcher sich erst nach der kurzen Grundnote auflöst. Das Exempel (h) mit dem pathetischen Basse nach französischem Geschmacke muß ohne vorzuschlagen accompagnirt werden, weil es sonst vieles von seinem Trokigen verlihet. Die Abbildung bey (i) stellet einen Fall vor, wo der Componist zuweilen ein gewisses Gewicht in den Ausdruck der Hauptstimme leget, und zugleich verlangt, daß die letztere mit der Veränderung der Modulation allein anfangen soll. Die Begleitung dieses Exempels ist gleich hinterher beygefüget. Bey (k) leidet der Vorschlag keinen Dreyklang zur Pause; man pausirt also am besten mit der rechten Hand ein Achttheil. Bey (l) wird zu den Puncten und gebundenen Noten vorgeschlagen.







Acht und dreyßigstes Capitel.

Vom Recitativo.

§. 1.

Die Recitative waren vor nicht gar langer Zeit von lauter Verwechselungen der Harmonie, der Auflösung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepfropfet. Man suchte, ohne mehrentheils die geringste Ursache zu haben, in diesen harmonischen Seltenheiten eine besondere Schönheit, und man hielt die natürlichen Abwechselungen der Harmonie für zu platt zum Recitativo. Dank sey es dem vernünftigen Geschmacke, vermöge dessen man heute zu Tage nur sehr selten, und mit zureichendem Grunde in den Recitativen harmonische Sonderheiten anbringeret. Der Accompagnist darf also bey der Abfertigung der Recitative von der jetzigen Art nicht so sehr mehr schwizen, wie vordem. Indessen ist doch noch allhier eine genaue Bezifferung nöthig, wenn auch die Hauptstimme über dem Basse stehet.

§. 2. Gewisse Recitative, woben der Baß, oder die übrigen darzu gesetzten Instrumente entweder ein gewisses Subject, oder eine solche Bewegung in Noten haben, welche beständig fortdauret, ohne sich an die Absätze der Singstimme zu kehren, müssen wegen der guten Ordnung strenge nach der Eintheilung des Tactes ausgeführet werden. Die übrigen Recitative werden nach ihrem Inhalte bald langsam, bald hurtig, ohne Rücksicht auf den Tact, abgesungen, ob sie schon bey der Schreibart in den Tact eingetheilet werden. Ein Accompagnist muß in beyden Fällen genau aufmerksam seyn, besonders in dem letzteren. Er muß beständig auf den Ausführer der Hauptstimme hören, und wenn das Recitativ mit Action ist, auch sehen, damit er mit seinem Accompagnement bey der Hand sey, und den Sänger niemals verlasse.

§. 3. Declamirt der letztere hurtig, so muß die Harmonie auf das bereiteste da seyn, besonders alsdenn, wenn sie bey den Absätzen der Hauptstimme vorgeschlagen werden muß. Der Anschlag einer neuen Harmonie muß auf das geschwindeste geschehen, so bald die vorige Harmonie zu Ende ist. Hierdurch wird der Sänger in seinem Affecte, und in dem daher nöthigen geschwinden Vortrage niemals gestöhret, weil er bey Zeiten die Modulation und Beschaffenheit der Harmonie beständig voraus weiß. Wenn man unter zweyen Uebeln wählen müste, so würde hier das Eilen dem Schleppen vorzuziehen seyn. Doch besser ist allezeit besser. Bey der geschwinden Declamation muß sich der Accompagnist des Harpeggirens enthalten, zumal wenn sich die Harmonie oft ändert. Man hat hierzu keine Zeit, und wenn man sie auch hätte, so würde der Clavierist selbst, der Sänger und die Zuhörer leicht dadurch in eine Verwirrung gerathen. Dieses Harpeggiren ist auch alsdenn unnöthig, weil es bloß ausser diesem Falle, und bey langsamen Recitativen und lange daurender Harmonie gebrauchet wird,
um

um den Sänger zu erinnern, daß er in derselben Harmonie bleiben soll, anstatt daß er widrigenfalls durch die Länge der Dauer gar leicht aus dem Tone kommen, oder in eine Veränderung der Harmonie gerathen könnte. Kommen dergleichen feurige Recitative in der Oper vor, wo der Umfang des Orchesters weitläufig ist, wo der Sänger auf dem Theater von seinen Begleitern entfernt declamiren muß, wo noch darzu die Bässe zertheilet spielen: so wartet der erste Flügel, wenn zween da sind, die Cadenzen der Singstimme nicht völlig ab, sondern schläget schon bey den letzten Silben die von Rechtswegen erst darauf folgende Harmonie an, damit die übrigen Bässe oder Instrumente sich bey Zeiten hernach richten und mit einfallen können.

§. 4. Die Geschwindigkeit und Langsamkeit des Harpeggio bey der Begleitung hängt von der Zeitmaasse und dem Inhalte des Recitatives ab. Je langsamer und affectuöser das letztere ist, desto langsamer harpeggirt man. Die Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten vertragen das Harpeggio besonders wohl. So bald aber die Begleitung, statt der Aushaltungen, kurze und abgestossene Noten krieget, sogleich schlägt auch der Clavierist die Harmonien, ohne Harpeggio, kurz und trozig mit vollen Händen an. Wenn auch schon in diesem Falle weiße gebundene Noten da stehen solten, so bleibt man dennoch bey dem kurz abgestossenen Vortrag. Die Stärke des Anschlagens ist vor dem Theater, bey auswendig gesungenen Recitativen wegen der Entfernung am nöthigsten. Ausserdem muß allerdings der Accompagnist auch zuweilen vor dem Theater, am allermeisten aber in der Kirche und in der Kammer, wo die lärmenden und furieusen Recitative nicht eben hingehören, seine Begleitung ganz schwach anschlagen, weil die Harmonie ebenfalls den Recitativen in der gehörigen Stärke angepaßet werden muß.

§. 5. Bey einem Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten bleibt man auf der Orgel bloß mit der Grundnote im Pedale liegen, indem man die Harmonie bald nach dem Anschlage mit den Händen aufhebet. Die Orgeln sind selten rein gestimmt, und folglich würde die Harmonie zu den erwähnten Recitativen, welche oft chromatisch ist, sehr widrig klingen, und sich mit der Begleitung der übrigen Instrumente gar nicht vertragen. Man hat oft zu thun, ein Orchester, welches nicht das schlechteste ist, in diesem Falle reinklingend zu machen. Das Harpeggio fällt überhaupt auf dem Pfeifwerke weg. Außer der gebrochenen Harmonie brauchet man auch auf den übrigen Clavierinstrumenten zu der Begleitung der Recitative keine andere Manier und Zierlichkeit.

§. 6. Bey einem Intermezzo und einer comischen Oper, wo viele lärmende Actionen vorkommen, ingleichen bey andern theatralischen Stücken, wo zuweilen die Actionen ganz hinten auf dem Theater vorgehen, muß man beständig, oder wenigstens sehr fleißig harpeggiren, doch so, daß die Sänger und der Accompagnist einander beständig deutlich hören können. Wenn der Inhalt der Worte, oder eine darzwischen kommende Action machet, daß der Sänger nach der vorgeschlagenen Harmonie nicht gleich anfängt: so bricht der Accompagnist die Harmonie noch einmal langsam von unten in die Höhe, bis er merket, daß die Declamation wieder angehet. Man muß überhaupt, wenn es nicht höchstnöthig ist, weder zu viel noch zu wenig Leeres bey der Begleitung übrig lassen. Wenn gewisse Recitative mit mehreren Instrumenten, als mit dem Basse, ohne Aushaltung begleitet werden: so muß der Clavierist die darzwischen kommenden kleinen Veränderungen der Harmonie, dergleichen 8b7 oder 65b seyn, wenn sie bloß die Grundstimme angehen, und zuweilen oft hintereinander vorkommen,

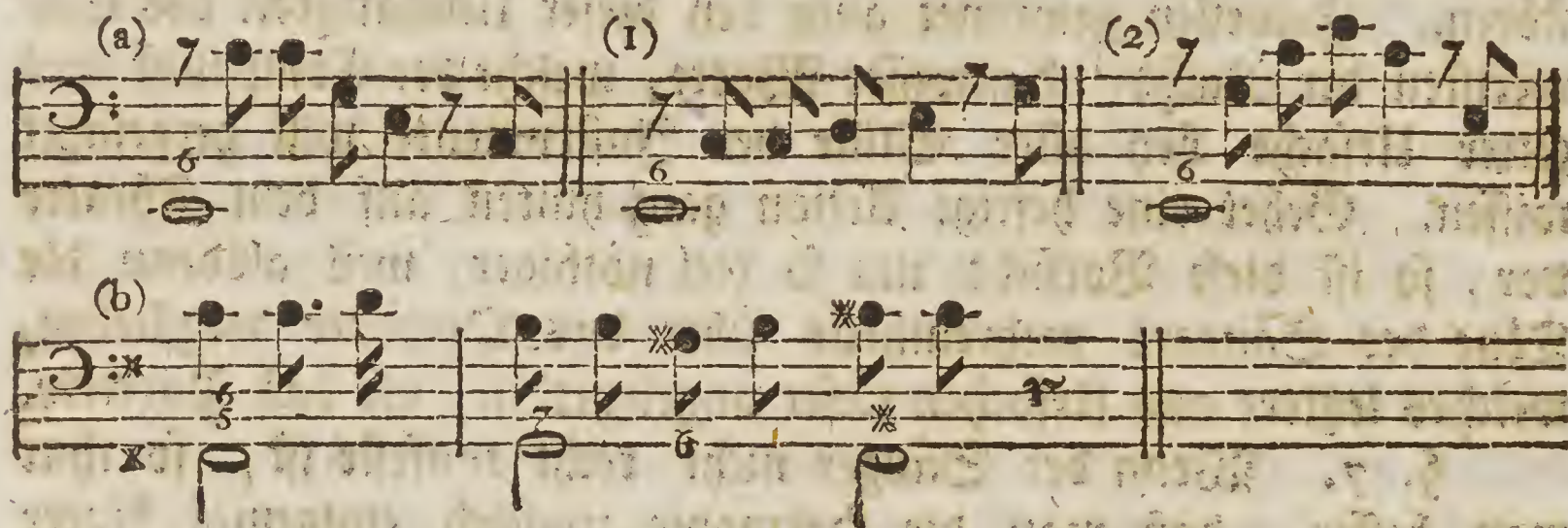
kommen, entweder ganz schwach anschlagen, oder gar übergehen, damit die Hauptstimme nicht zu viel accompagnirt werde, und damit die übrigen Instrumente den Sänger deutlicher hören, und folglich besser Acht haben können, wenn sie nachher wieder einfallen sollen. Das Geräusche des Flügels, welches die Instrumentisten in der Nähe sehr stark hören, zumal, wenn der Ton desselben durchdringend ist, kann alsdenn oft die gute Ordnung gar leicht stören. Zuweilen gewinnt auch bey dieser Unthätigkeit des Clavieristen der Nachdruck gewisser Worte, welche der Componist aus guter Ursache bey aller Stille der Instrumente will hergesaget wissen. Gehet eine heftige Action ganz hinten auf dem Theater vor, so ist diese Vorsicht um so viel nöthiger, weil alsdenn die Töne des Sängers mehrentheils über das Orchester wegfliehen, welches letztere aus Ursachen tiefer angeleget ist, als das Parterre.

§. 7. Wenn der Sänger nicht recht tonfeste ist, so thut man besser, daß man die Harmonie zugleich einigemal hinter einander anschläget, als wenn man einzelne Intervallen angiebet. Bey den Recitativen kommt es hauptsächlich auf die Richtigkeit der Harmonie an, und man muß nicht allezeit fordern, daß der Sänger, zumal bey gleichgültigen Stellen, just die vorgeschriebenen Noten, und keine anderen singen soll. Es ist genug, wenn er in der gehörigen Harmonie declamirt. Bey einer fremden Ausweichung kann man allenfalls das schwere Intervall allein anschlagen. Wenn man sich auf die Geschicklichkeit des Sängers hinlänglich verlassen kann, so muß man nicht gleich stutzen, wenn er in folgendem Exempel (a), statt der Vorschrift, die Ausführung von (1) und (2) wählet. Oft ist hieran eine Bequemlichkeit wegen der Höhe und Tiefe Schuld, oft auch eine Vergessenheit, weil die Sänger bey dem Auswendiglernen, die sich immer ähnlichen Recitationmodulationen leicht verwechseln, indem

Nr 3

sie

sie sich mehr die Grundharmonien, als die vorgeschriebenen Noten einprägen. Ich vergebe es eher einem Accompagnisten, daß er von dem zuweilen vorkommenden Exempel (b) überrascht wird, wenn die Ziffern fehlen, das Tempo hurtig ist, und die Hälfte des Exempels vielleicht gar auf dem Anfange einer neuen Zeile geschrieben steht: als wenn er vor den verwechselten Ausführungen bey (a) stühet.

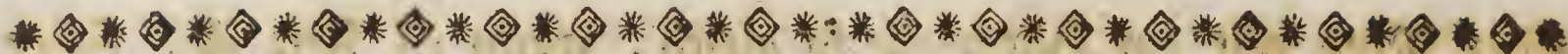


§. 8. Der Accompagnist thut wohl, wenn er überhaupt, besonders aber bey fremden Modulationen, das erste Intervall des Sängers, zu dessen Erleichterung, bey der letzten Brechung der vorgeschlagenen Harmonie in der Oberstimme nimmt, weil es da am deutlichsten zu hören ist. Ehe man diese Hülfe unterläßt, so erlaubt man lieber einige Unregelmäßigkeiten, wenn es nicht zu ändern ist, und gehet aus der Vorbereitung einer Dissonanz, oder nimmt die Auflösung derselben in einer unrichten Stimme vor, bloß damit man geschwinde in die Lage kommen könne, wo es die Noth erfordert, welches letztere jedoch, ohne sich einer solchen Freyheit zu bedienen, mehrentheils durch ein geschwindes Harpeggio gar leicht ist.

§. 9. Wenn bey einem Recitativo mit begleitenden Instrumenten nach einer Cadenz, oder nach einem Absatze, der Bass vorschlägt und die übrigen Instrumente nachschlagen: so muß der Clavierist seine

seine Note mit der Harmonie so gleich, wenn es Zeit ist, sicher und stark anschlagen, zumal wenn das Orchester weitläufig ist (a). Haben aber alle Begleiter den Anschlag zugleich, so muß der Clavierist sich nicht übereilen, sondern zuvor denen übrigen mit dem Kopfe oder mit dem Leibe bey Zeiten ein merkliches Zeichen geben, damit sie alle zugleich geschwind einfallen können (b). Das Exempel (c) erfordert zum f den Sertquartenaccord, woben man gerne die Octave in der obersten Stimme nimmt; zur Pause wird nachher die Septime und Quinte vom f angeschlagen. Endlich gehöret noch hieher das Exempel (c) des vierten Paragraphen im vorigen Capitel mit der dazu gehörigen Anmerkung, wohin ich meine Leser verweise. Man kann von diesem Exempel auf mehrere von derselben Art schliessen.





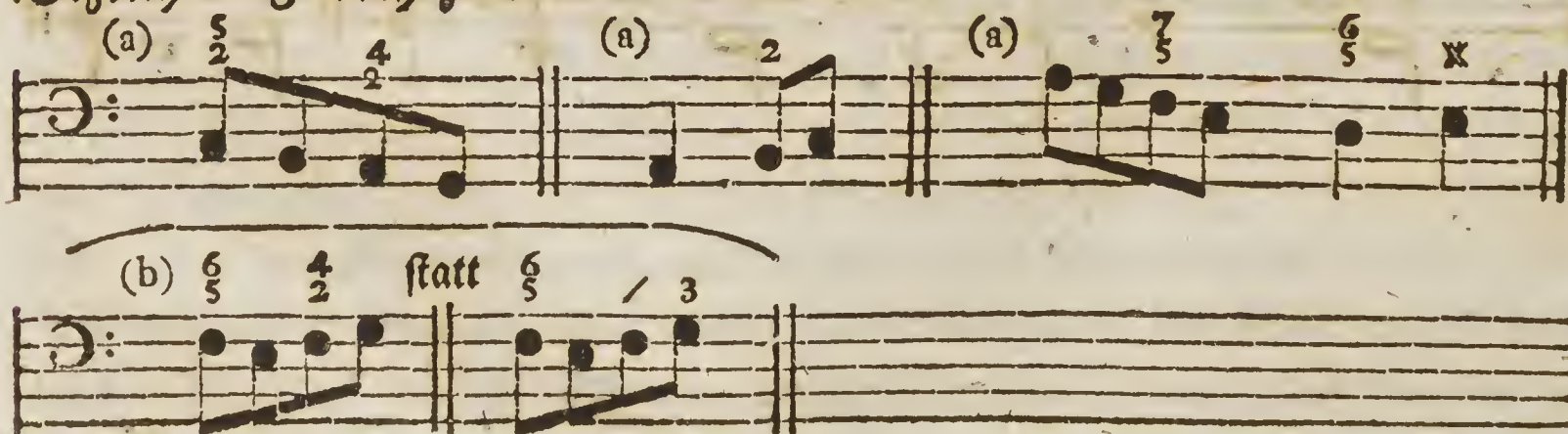
Neun und dreyßigstes Capitel.

Von den Wechselnoten.

§. 1.

Wir haben bereits im ersten Capitel erklärt, was unter dem irregulären Durchgange, oder unter den Wechselnoten verstanden werde. Die Andeutung davon ist sehr nothwendig, weil die Anfänger im Generalbasse diese Noten nicht leicht errathen können.

§. 2. Einige beziffern die dem innerlichen Werthe nach lange, und zur Harmonie anschlagende Note; andere setzen die Ziffern über die nachschlagende Note. Jene Art der Bezifferung ist nicht zu verwerfen, zumal wenn sie solche Aufgaben betrifft, welche bey dem Accompagnement gewöhnlich sind (a), und wenn eine Zweydeutigkeit dadurch gehoben werden kann (b). Ausserdem aber erhält man durch die Andeutung der Wechselnoten mit einem schrägen Striche leichtere Signaturen, und der Accompagnist darf wegen der ungewöhnlichen Folge, welche sich bey der erstern Art der Bezifferung mehrentheils äussert, nicht leicht stutzen. Indessen wollen wir dem ohngeacht jedem Generalbassschüler rathen, sich mit den Ziffern recht bekannt zu machen, weil beyde Arten von Bezeichnung noch zuweilen vorkommen.



§. 3.

§. 3. Die dem innerlichen Werthe nach lange Noten bey dem irregulären Durchgange sind als ausgeschriebene und in den Tact mit eingetheilte Vorschläge zu betrachten, davon die Geltung genau bestimmt ist. Die rechte Hand nimmt zu diesen Vorschlägen die Harmonie, welche der folgenden Grundnote eigentlich zukommt, voraus. Wenn also gleich die vorausgenommenen Consonanzen zu der anschlagenden Grundnote dissoniren: so behalten sie doch ihre Freyheit und Eigenschaft. Sie können verdoppelt werden (a), und haben weder einer Vorbereitung noch Auflösung nöthig (b). Eben so wenig verlieren die vorausgenommenen Dissonanzen von ihrem Wesentlichen und ihren Gerechtsamen, ob sie gleich zu der anschlagenden Grundnote consoniren (c).



§. 4. Bey den Wechselnoten kann der Dreyklang ohne Andeutung nicht seyn, sondern er muß wenigstens durch eine Ziffer vorgebildet werden (a). Wenn nach dem schrägen Striche Aufgaben folgen, woben die Verdoppelung nöthig ist (b), oder welche überhaupt mehr, als eine Art der Begleitung haben (c), so muß

Bachs Versuch 2. Theil. S 8 der

322 Neun und dreyßigstes Capitel. Von den Wechselnoten.

der Accompagnist schon vorher auf die rechte Einrichtung der Harmonie bedacht seyn, besonders wenn Fehler vermieden werden sollen (d):



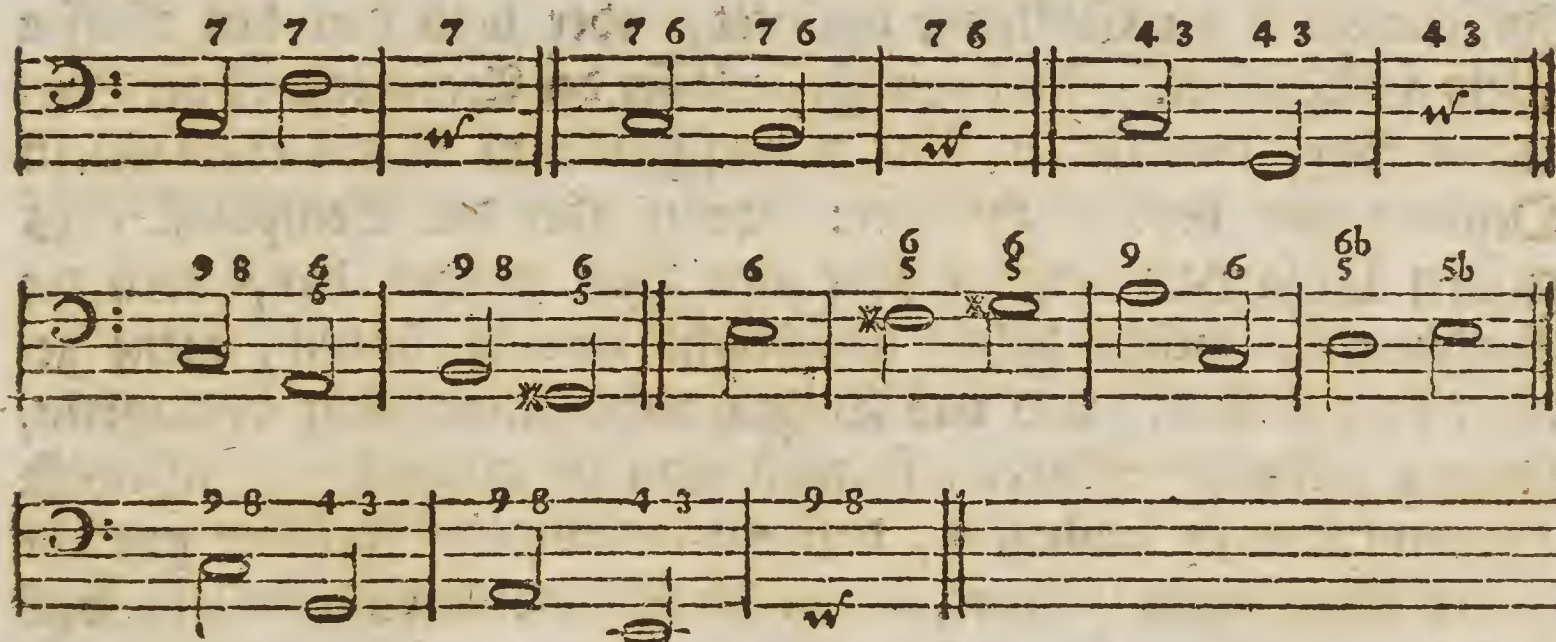
Vierzigstes Capitel.

Vom Baßthema.

§. I.

Ein gutes Baßthema mit einer ungezwungenen Ausarbeitung gehöret mit zu den Meisterstücken der Composition. Die berühmten Capellmeister Telemann und Graun, nebst meinem seligen Vater, haben in dieser Art vortrefliche Proben abgelegt, welche zu vollkommenen Mustern dienen können. Der Gesang eines solchen Thema muß eine männliche Annehmlichkeit haben, welche zuweilen aus den übrigen Stimmen der dazu gehörigen Harmonie durch eine Brechung derselben, oder durch andere Auszierungen der Modulation etwas hervorsetzt, ohne das Fundament zu ver-

verstecken. Die Modulation darf nicht ausschweifen. Die Cadenzen und Einschnitte müssen baßmäßig seyn, wenigstens müssen die letzteren eine natürliche Harmonie über sich vertragen. Die Vorschläge müssen in der Grundstimme mit grosser Behutsamkeit gebraucht werden, damit sie das Fließende der Harmonie nicht stöhren; ausserdem überläßt man diese und andere Schönheiten des Gesanges lieber der Hauptstimme, welche zu sehr eingeschränkt seyn würde, wenn der Baß an allen diesen Zierden gleichen Antheil nehmen wolte. Statt dessen müssen die Grundnoten eine Harmonie mit vielen und guten Bindungen bey sich haben, damit darüber eine sangbare Hauptstimme gebauet werden könne. Die Gänge, wobey viele Septimen: Quintquarten: Sextquinten: und Nonenaccorde vorkommen, sind besonders vorzüglich, wie wir aus folgenden simplen Grundnoten sehen:



§. 2. Bey der Einrichtung eines Baßthema können es gewisse Componisten gar leicht auf zweyerley Art versehen: zuweilen wollen sie dabey ihren guten Gesang auf einmal, und zur Unzeit ausschütten; sie schreiben also eine gute Melodie hin, welche jung und ohne Grundnoten ist, und zu welcher sich allenfalls

ein guter Baß setzen ließe. Einem verständigen Accompagnisten würde es alsdenn bey der Begleitung gar leicht seyn, anstatt einen besondern Gesang zu diesem Thema zu erfinden, dieses Thema in der rechten Hand zu nehmen, und mit der linken aus dem Stegereife eine Grundstimme dazu, mit der gehörigen Harmonie zu machen. Im andern Falle pflegen die Baßthemata gar zu trocken zu seyn, indem der Componist, um den jetzt gedachten Fehler zu vermeiden, und sich zur Ausarbeitung der Hauptstimme alle mögliche Bequemlichkeit zu verschaffen, einen guten, ehrlichen und simplen Baß hinschreibet, der weiter nichts ausdrückt. Diese letztern Themata haben jedoch noch dieses Gute, daß sie ein geschicktes Accompagnement zulassen, indem bey jenen oft gar keine Harmonie darauf ist.

§. 3. Die Baßthemata werden entweder von den übrigen Instrumenten im Einklange begleitet, oder bloß von den Bässen allein ausgeführt. In jenem Falle läßt der Accompagnist die Harmonie weg, und spielt seine vorgeschriebenen Noten ebenfalls in Octaven mit beyden Händen: wenn aber der Componist aus guten Ursachen Ziffern über den Baß gesetzt hat, weil die Bindungen, welche dabey angebracht werden können, gerne gehört seyn wollen, und das Thema nicht allein nicht verdunkeln, sondern vielmehr erklären, so muß man sie mitspielen. Gewisse Themata sind so beschaffen, daß ein verständiger Zuhörer nur ein halbes Vergnügen spühret, wenn die Harmonie dazu fehlet, weil diese letztere in der Vorstellung seiner Seele von den Tönen, die er höret, untrennbar ist. Die Orgel ist alsdenn, sowohl wegen der Bindungen, als auch wegen der durchdringenden Stärke zur Begleitung das vorzüglichste Instrument. Im zweiten Falle, welcher bey zweystimmigen Sing- und Spielsachen vorkommt, ist eine harmonische Begleitung nöthig.

§. 4. Das Accompagnement eines Baßthema kann zweyerley seyn, und giebet allezeit einem geschickten Accompagnisten eine gute Gelegenheit, seine Wissenschaft zu zeigen. Wer hinlängliche Einsichten in die Sefkunst hat, und bey einem glücklich erfinderischen Geiste eine gute Beurtheilungskraft besizet, der kann bey den Pausen der Hauptstimme, auch allenfalls bey gewissen simplen Noten oder Aushaltungen derselben, einen besondern Gesang erfinden, und ihn mit der rechten Hand, statt der gewöhnlichen Harmonie, vortragen. Dieser Gesang muß nach dem Inhalt und Affect des Stückes abgepaßet seyn, und darf die Hauptstimme niemals einschränken.

§. 5. Wer aber die hierzu gehörigen Fähigkeiten nicht besizet, bleibt bey seiner vorgeschriebenen Harmonie, und trägt sie nach den Regeln des guten Vortrages vor, wobei allezeit, so viel es nur möglich ist, die besten Fortschreitungen und Lagen gewählt werden, und auf eine sangbare Oberstimme gesehen wird.

Ein und vierzigstes Capitel.

Von der freyen Fantasie.

§. 1.

Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bey andern Stücken zu geschehen pfleget, welche nach einer Tacteintheilung gesezet sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.

§. 2. Zu diesen lezttern Stücken wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert: bey jener hingegen sind

blos gründliche Einsichten in die Harmonie, und einige Regeln über die Einrichtung derselben hinlänglich. Beide verlangen natürliche Fähigkeiten, besonders die Fantasien überhaupt. Es kann einer die Composition mit gutem Erfolge gelernet haben, und gute Proben mit der Feder ablegen, und dem ohngeacht schlecht fantasiren. Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewißheit einen guten Fortgang in der Composition prophezeien kann, wenn er nicht zu spät anfängt, und wenn er viel schreibt.

§. 3. Eine freye Fantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführet werden können. Man muß hierbey eine Tonart festsetzen, mit welcher man anfängt und endiget. Ohngeacht in solchen Fantasien keine Tacteintheilung Statt findet, so verlangt dennoch das Ohr, wie wir weiter unten hören werden, ein gewisses Verhältniß in der Abwechselung und Dauer der Harmonien unter sich, und das Auge ein Verhältniß in der Geltung der Noten, damit man seine Gedanken aufschreiben könne. Es pfleget alsdenn gemeiniglich der Vierviertheiltact diesen Fantasien vorgesezet zu werden, und man erkennet die Beschaffenheit der Zeitmaasse aus den im Anfange darüber geschriebenen Wörtern. Wir sind bereits aus dem ersten Theile dieses Versuchs, in dem letzten Hauptstücke desselben, von der guten Wirkung der Fantasien belehret worden, wohin ich meine Leser verweise.

§. 4. Der Flügel und die Orgel erfordern bey einer Fantasie eine besondere Vorsicht; jener, damit man nicht leicht in einerley Farbe spiele, diese, damit man gut und fleißig binde, und sich in den chromatischen Sätzen mäßige; wenigstens muß man diese letztern nicht wohl kettentweise vorbringen, weil die Orgeln

geln selten gut temperirt sind. Das Clavicord und das Fortepiano sind zu unserer Fantasie die bequemsten Instrumente. Beyde können und müssen rein gestimmt seyn. Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendste zum Fantasiren.

§. 5. Es giebet Gelegenheiten, wo ein Accompagnist nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muß. Bey dieser Art der freyen Fantasie, weil sie als ein Vorspiel angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll, ist man schon mehr eingeschränkt, als bey einer Fantasie, wo man, ohne weitere Absicht, bloß die Geschicklichkeit eines Clavierspielers zu hören verlangt. Die Einrichtung von jener wird durch die Beschaffenheit des aufzuführenden Stückes bestimmt. Der Inhalt oder Affect dieses letztern muß der Stoff des Vorspielers seyn: bey einer Fantasie hingegen, ohne weitere Absicht, hat der Clavierist alle mögliche Freyheit.

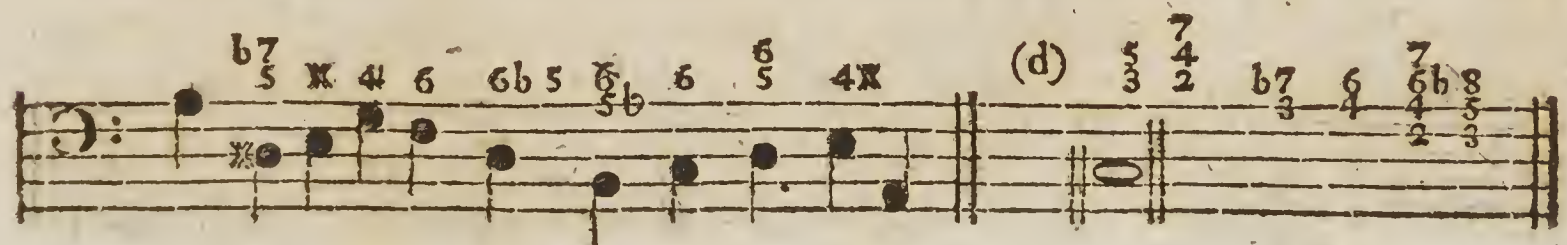
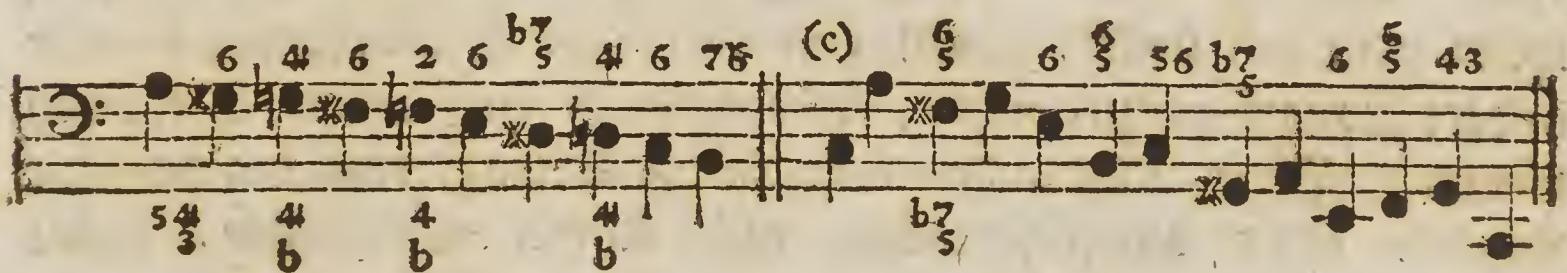
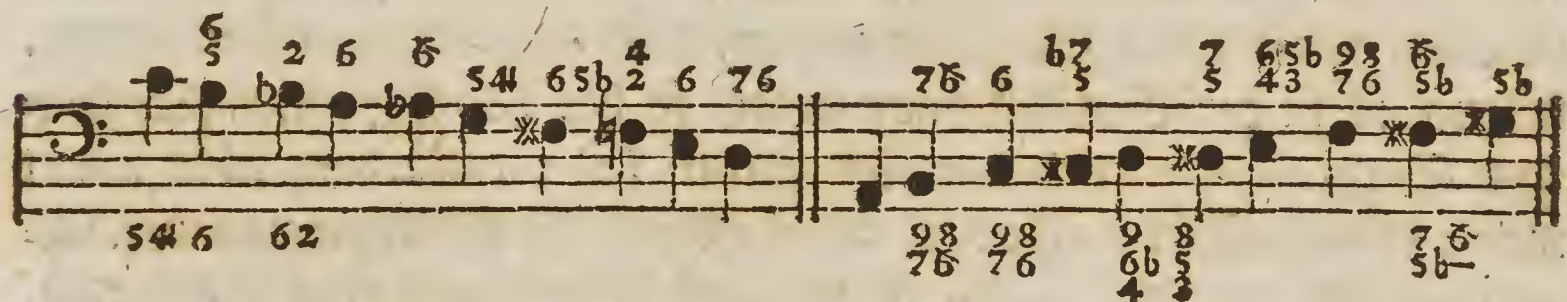
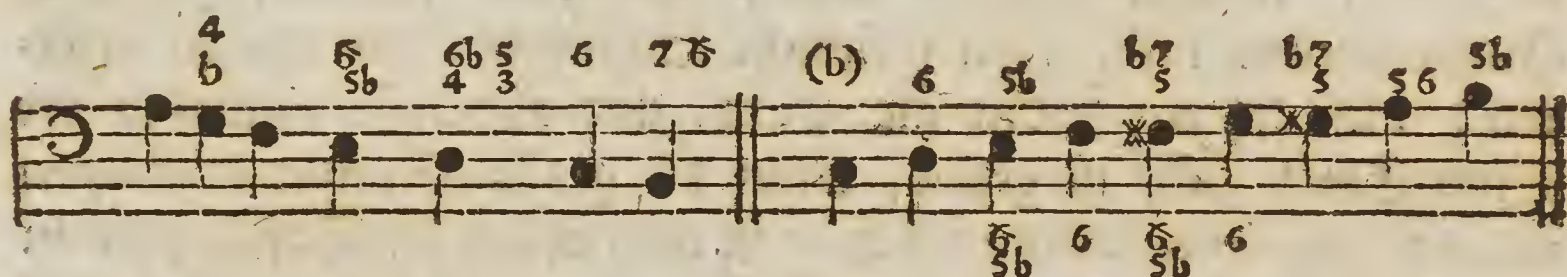
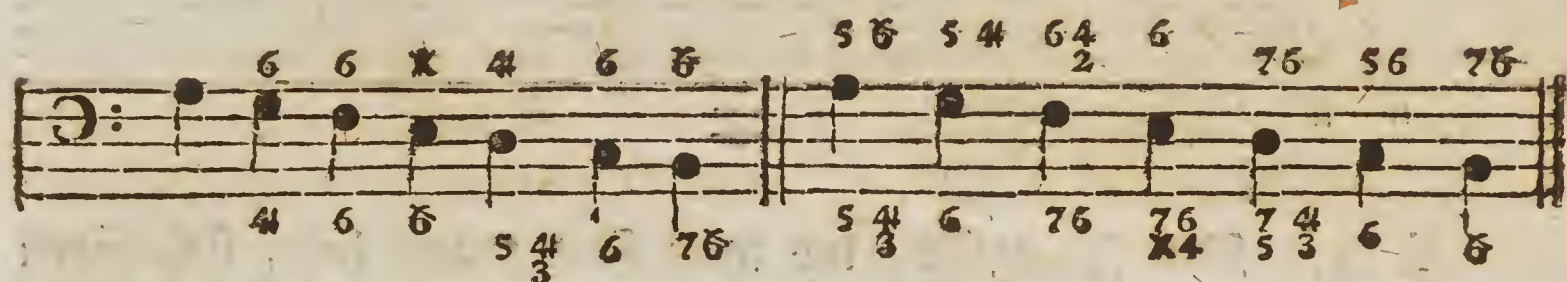
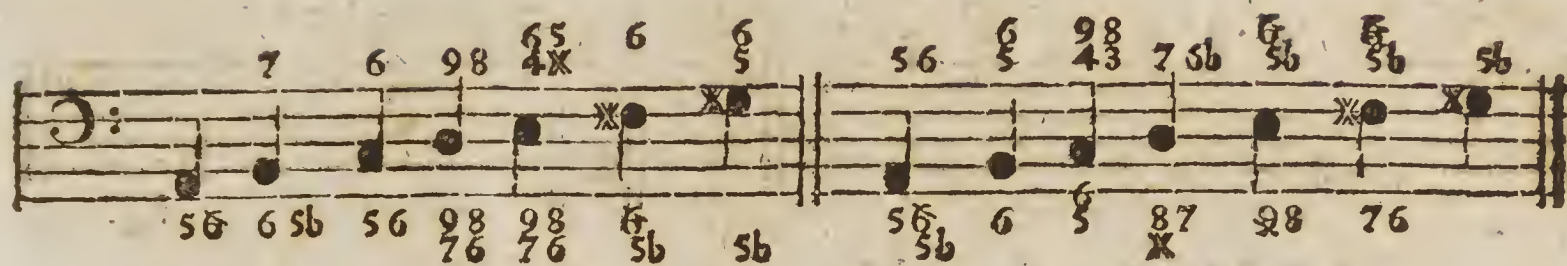
§. 6. Wenn man nicht viele Zeit hat, seine Künste im Vorspielen zu zeigen, so darf man sich nicht zu weit in andere Tonarten versteigen, weil man bald wieder aufhören muß, und dennoch im Spielen die Haupttonart im Anfange nicht zu bald verlassen, und am Ende nicht zu spät wieder ergreifen darf. Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiß höre, woraus gespielt wird: man muß sich aber auch vor dem Schlusse wieder lange darinnen aufhalten, damit die Zuhörer zu dem Ende der Fantasie vorbereitet werden, und die Haupttonart zuletzt dem Gedächtnisse gut eingepräget werde.

§. 7. Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenfalls Clavierspieler von wenigen Fähigkeiten bey dem Vorspielen

spielen bedienen können, ist diese: daß man die auf- und absteigende Tonleiter der Tonart, woraus gespielt werden soll, mit allerhand Bezifferungen (a), und einigen eingeschalteten halben Tönen (b), in, und ausser der Ordnung (c) mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde leget, und die dabey vorkommenden Aufgaben gebrochen, oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vorträget. Die Orgelpuncte über der Prime sind bequem, die erwählte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen (d); Vor dem Schlusse können auch sehr wohl Orgelpuncte über der Dominante angebracht werden (e):

(a)

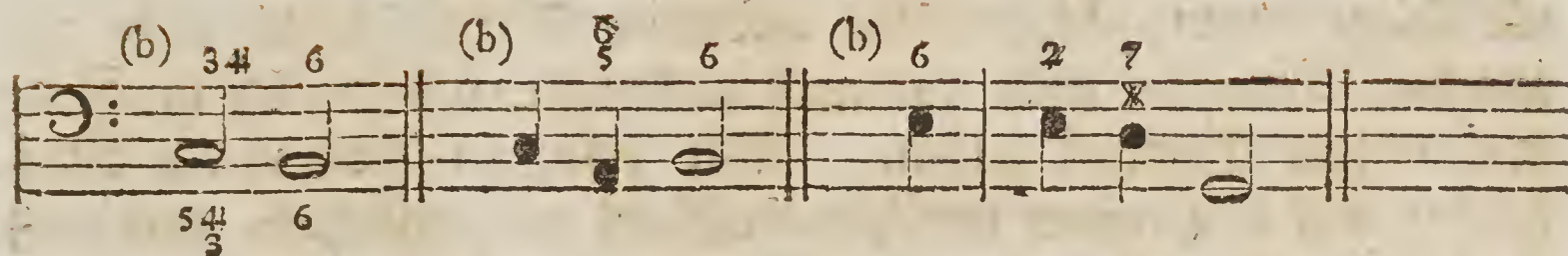
The exercise (a) consists of four staves of music, each with a treble clef and a common time signature (C). The notes are connected by stems, and the fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The first staff has a key signature of one flat (Bb). The second staff has a key signature of two flats (Bb, Eb). The third staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The fourth staff has a key signature of four flats (Bb, Eb, Ab, Db). The exercise is divided into four measures by bar lines. The first measure of each staff contains a sequence of notes with fingerings. The second measure contains a sequence of notes with fingerings. The third measure contains a sequence of notes with fingerings. The fourth measure contains a sequence of notes with fingerings. The exercise is designed to be played in a single tempo.





§. 8. Bey Fantassien, wo man Zeit genug hat, sich hören zu lassen, weicht man in andere Tonarten weitläufiger aus. Hierzu werden nicht eben förmliche Schlußcadenzen allezeit erfordert; diese letztern finden am Ende, und allenfalls einmal in der Mitte Statt. Es ist genug, wenn die grosse Septime derjenigen Tonart, (semitonium modi), worein man gehet, im Basse, oder in einer andern Stimme da ist. Dieses Intervall ist der Schlüssel zu allen natürlichen Ausweichungen, und das Kennzeichen davon. Wenn es in der Grundstimme lieget, so hat der Septimen- Sexten- und Sertquintenaccord darüber Statt (a): ausserdem aber findet man es bey solchen Aufgaben, welche durch die Verkehrung jener Accorde entstehen (b). Es ist bey dem Fantasiren eine Schönheit, wenn man sich stellet, durch eine förmliche Schlußcadenz in eine andere Tonart auszuweichen, und hernach eine andere Wendung nimmt. Diese, und andere vernünftige Betrügereyen machen eine Fantasie gut: allein sie müssen nicht immer vorkommen, damit das Natürliche nicht ganz und gar darbey verstecket werde.





§. 9. Man kann bey einer freyen Fantasie auß der Haupttonart in die nächstverwandten, in die etwas entfernten, und in alle übrigen Tonarten ausweichen. So wenig man bey Stücken, welche strenge nach dem Tact ausgeführet werden, fremde und viele weitläuftige Ausweichungen vornehmen darf: so einfältig klinget eine Fantasie, welche bey den nächsten Tonarten stehen bleibt. In den harten Tonarten geschehen die nächsten Ausweichungen bekannter maassen in die Quinte mit der grossen Terz, und in die Sexte mit der kleinen. Aus den Molltönen gehet man zunächst in die Terz mit dem harten Dreyflange, und in die Quinte mit dem weichen. Wenn man in entlegenere Tonarten gehen will, so geschieheth es bey den Durttönen in die Secunde und Terz mit dem weichen Dreyflange, und in die Quarte mit dem harten. Aus den Molltönen weichet man alsdenn in die Quarte mit der kleinen Terz, und in die Sexte und Septime mit der grossen. Die übrigen Tonarten insgesammt gehören unter die entlegensten, und können bey einer freyen Fantasie gleich gut berühret werden, ob sie schon in einer ungleichen Entfernung von der Haupttonart abstehen. Dieses letztere kann man aus den bekannten musicalischen Cirkeln sehen, an welche man sich aber bey der Einrichtung einer Fantasie nicht weiter binden darf, weil es ein Fehler seyn würde, im Fantasiren alle vier und zwanzig Tonarten cirkelmäßig durchzugehen. Wir überlassen dem eignen Nachsinnen unserer Leser, durch eine geschickte Ergreifung des semitonii modi Proben in den nähern Ausweichungen vorzunehmen, und wollen,

der Kürze wegen, bloß einige besondere Arten, in die nahe verwandten Tonarten nach und nach zu kommen, durch die hierunter vorgebildete Exempel zeigen. Wir erkennen hieraus die Möglichkeit, auf eine immer verschiedene Weise auszuweichen, man mag nach der ersten Grundnote ein Intervall nehmen, welches man nur will. Die Weitläufigkeit schreckt uns ab, diesen Satz klar zu beweisen.

The musical notation consists of five staves, each representing a different sequence of intervals and notes. The notes are written on a five-line staff with a treble clef. The figured bass numbers are written above the notes, indicating the intervals and accidentals. The staves are separated by double bar lines.

Staff 1: 6 5, 6b b7 5, 6 5, 8 b7 3 4 6, b7 5 6 6 5 4x

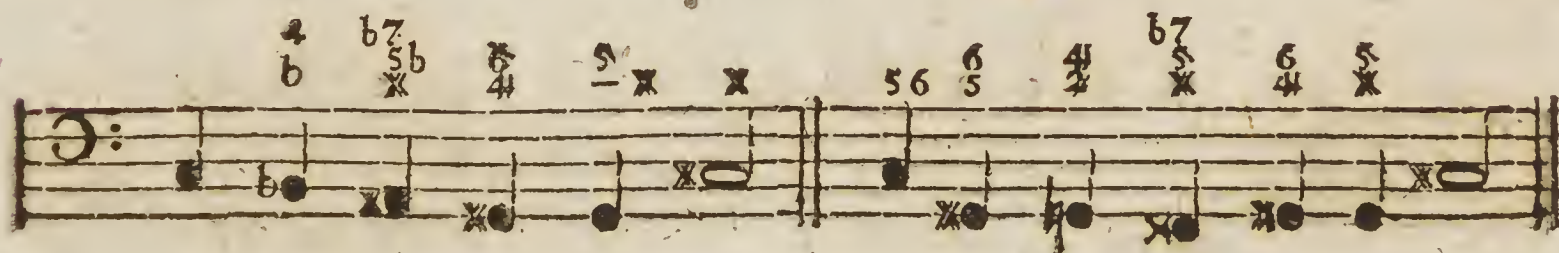
Staff 2: 4 3 4, 6 7 6 2 6, 4 3, 5 6, b7 6 5, 4 6 6 5 4x

Staff 3: 6 5b, 6b 4, b7 5, 6 5b 6, x, 2 6 6 4 3

Staff 4: b7 5, 6 4, 6 5b, b7 5 6, 4 6 x, 5 6 2, 5 6 6 4 b7 5 x

Staff 5: 7 4 2, 6 b7 5 6, 6 4 3, b7 5 6 5b, b7 6 5 4 3 6 5 x

§. 10. In folgenden Exempeln wird die Art vorgebildet, aus einer harten Tonart durch wenige Umwege in die übrigen Tonarten, welche im vorigen Paragraph noch nicht berührt worden sind, auszuweichen. Die nahe Verwandtschaft des a moll mit dem c dur überhebt uns der Weitläufigkeit, noch eben so viele Exempel, wo die weiche Tonart zum Grunde lieget, anzuführen. Wenn man entlegenere Tonarten nicht nur obenhin berühren, sondern darein förmlich ausweichen will: so muß man bey der blossen Ergreifung des semitonii modi nicht beruhen, und alsdenn glauben, daß man nunmehr da sey, wo man hin wolte, und daß man so gleich weiter gehen müsse: man muß vielmehr das Ohr durch einige andere eingeschaltete harmonische Sätze zu der neuen Tonart allmählig vorbereiten, damit es nicht auf eine unangenehme Art überraschet werde. Man wird Clavierspieler antreffen, welche die Chromatik verstehen, und ihre Sätze vertheidigen können: aber nur wenige, welche die Chromatik angenehm vorzutragen wissen, und ihr das Rauhe benehmen können. Wir merken überhaupt, besonders aber bey diesen hierunter angeführten Exempeln an, daß man sich bey den Aufgaben, wobey man anfänget, sich etwas weit von der festgesetzten Tonart zu entfernen, etwas länger aufhalten müsse, als bey den übrigen. Durch das Versetzen dieser, und der bereits angeführten Exempel, und durch die Verbindung derselben erlanget man nach und nach eine besondere Fertigkeit im Ausweichen.



4 6 4 5 x x 2 6 sb 8b7 b7 sb = 6b 5 b

6 4 6 9 8 b7 9 8 6 5 x x 2 6 sb 6b 5 b

6 4 7 4 2 6 4 5 6 7 x x 4 6 4 6 7 7

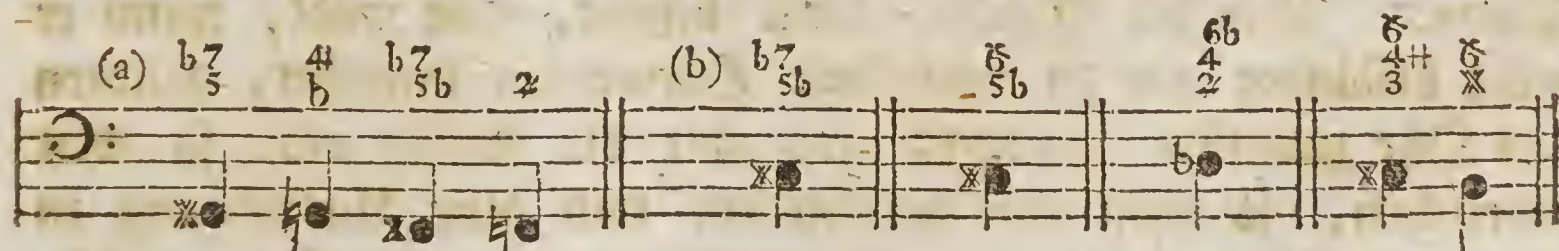
b7 - 6b 5 b sb sb 2b sb

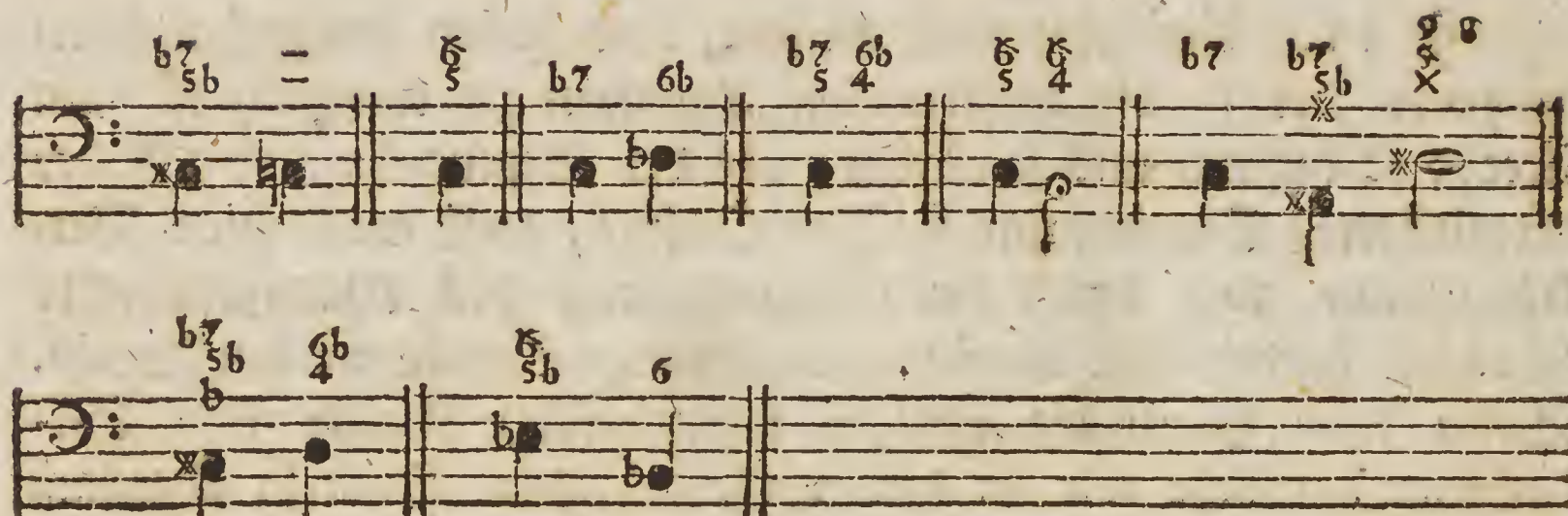
b7 6b sb 2b 4 6b b7 b sb sb 4 6 4 x x

b7 6 2 sb 6b 6 2 6 sb 9 8 6b 5 b

4 6 sb 4 6 x 6 7 x 7 6 7 - 2 b7 sb 6 5

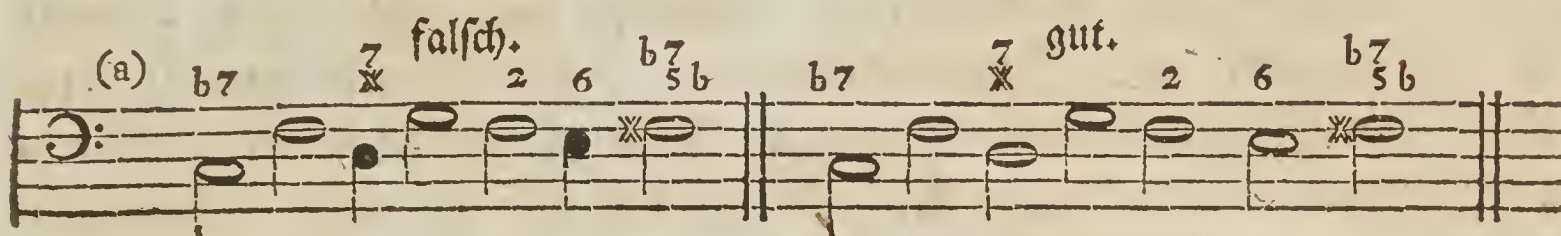
§. II. Auf eine noch kürzere, und dabey angenehm überraschende Art in die entferntesten Tonarten zu kommen, ist kein Accord so bequem und fruchtbar, als der Septimenaccord mit der verminderten Septime und falschen Quinte, weil durch seine Verfehrungen, und durch die Verwechselung des Klanggeschlechts sehr viele harmonische Veränderungen vorgenommen werden können. Wenn man hierzu die übrigen harmonischen Künste und Seltenheiten, welche wir in den vorhergehenden Capiteln abgehandelt haben, mit zur Hülfe nimmt: was eröffnet sich nicht alsdenn für ein unzuübersehendes Feld von harmonischer Mannigfaltigkeit! Sollte es alsdenn wohl noch schwehr fallen, dahin zu gehen, wo man nur will? Nein, man darf nur wählen, ob man viele, oder gar keine Umwege nehmen will. Es sind von dem oben gedachten Accorde, welcher aus dreyen über einander gesetzten kleinen Terzen bestehet, nur dreye möglich; bey dem vierten ist die Wiederholung des erstern schon da, wie wir aus der Vorbildung bey (a) sehen. Wir würden zu weitläufig werden, wenn wir alle Möglichkeiten anführen wolten, die Harmonie durch diesen Accord dahin zu lenken, wohin man nur will. Es sey die bey (b) gegebene Gelegenheit zu Versuchen in dieser Art für dieses mahl hinlänglich. Wir wiederholen nochmals, dergleichen chromatische Sätze nur dann und wann, mit guter Art, und langsam vorzutragen.





§. 12. Daß Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantasie. Bey der letztern müssen allerhand Figuren, und alle Arten des guten Vortrages vorkommen. Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene, oder gebrochene vollstimmige Griffe ermüden das Ohr. Die Leidenschaften werden dadurch weder erregt, noch gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie vorzüglich sollte gebraucht werden. Durch die Brechungen darf man nicht zu hurtig, noch zu ungleich (a) von einer Harmonie zur andern schreiten. Bloß bey chromatischen Gängen leidet diese Vorschrift zuweilen mit guter Wirkung einige Ausnahme. Man muß nicht beständig in einerley Farbe die Harmonie brechen. Ausserdem kann man zuweilen mit beyden Händen aus der Tiefe in die Höhe gehen; man kann dieses auch bloß mit der vollen linken Hand thun, indem man die rechte in ihrer Lage läßt. Diese Art des Vortrages ist auf den Flügeln gut, es entstehet daraus eine angenehme Abwechselung eines gekünstelten Forte und Piano. Wer die Geschicklichkeit besizet, thut wohl, wenn er nicht beständig gar zu natürliche Harmonien brauchet, sondern das Ohr zuweilen betrüget: wo aber die Kräfte nicht so weit hinreichen, so muß eine verschiedene und gute Ausführung in allerhand Figuren diejenige Harmonie angenehm machen, welche
durch

durch einen platten Anschlag derselben einfältig klingen. In der linken Hand können die meisten Dissonanzen ebenfalls verdoppelt werden. Die dadurch entstehende Octaven verträget das Ohr bey dieser starken Harmonie: die Quinten hingegen sind zu vermeiden. Die Quarte, wenn sie bey der Quinte und None ist, und die Nonen überhaupt verdoppelt man nicht.

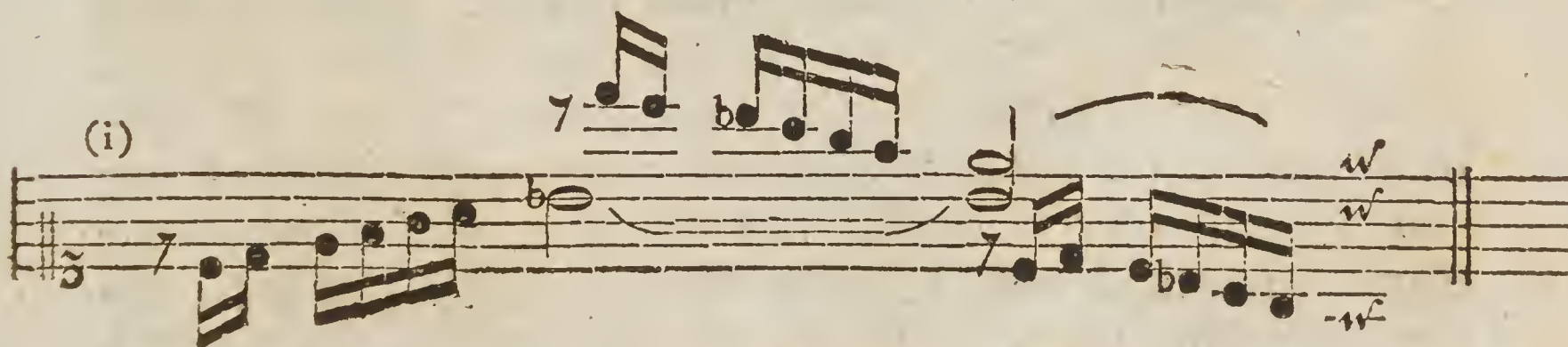
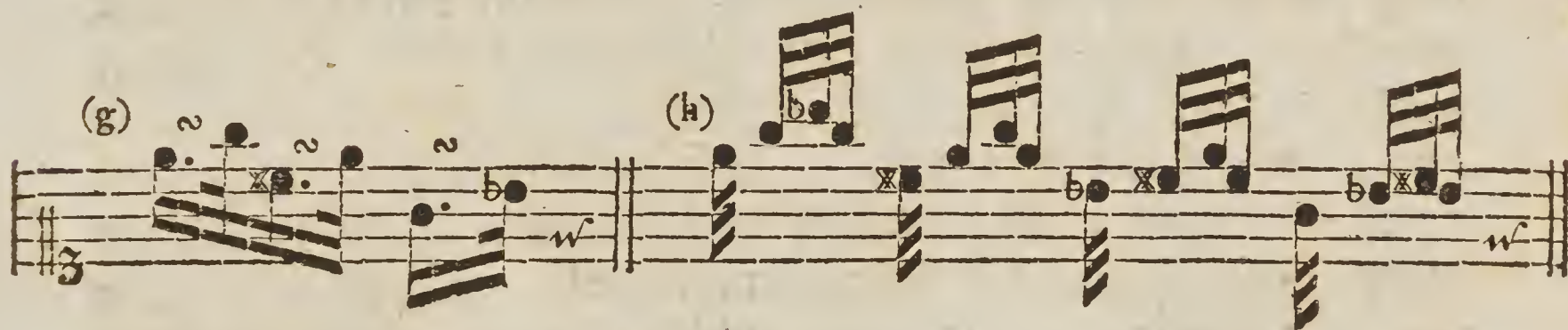
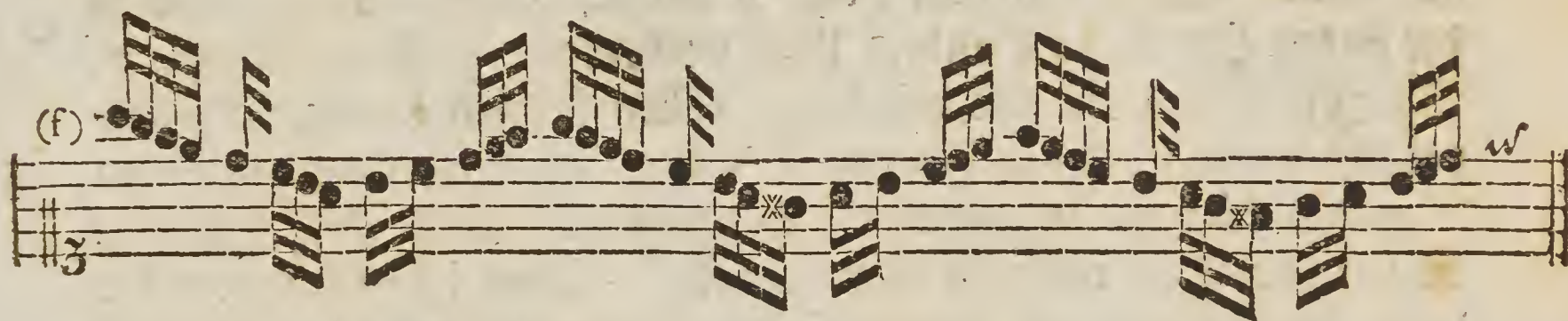
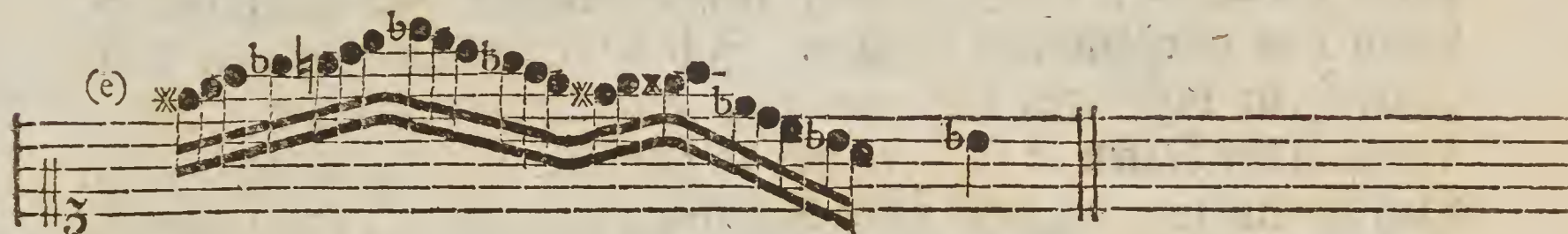


§. 13. Alle Accorde können auf vielerley Art gebrochen, und in geschwinden und langsamen Figuren ausgedrucket werden. Die Brechungen eines Accordes, woben sowohl dessen Haupt: als auch gewisse Nebenintervallen wiederholet werden (a), sind besonders angenehm, weil sie mehr Veränderungen hervor bringen, als ein simples Harpeggio, woben man bloß die Stimmen so, wie sie in den Händen liegen, nach und nach anschläget. Bey allen gebrochenen Dreyklängen und Aufgaben, welche sich auf einen Dreyklang zurück führen lassen, kann man aus Zierlichkeit vor jedem Intervalle die grosse. (b) oder kleine Untersecunde (c) mit berühren, ohne sie nachher liegen zu lassen. Dieses nennet man: mit Acciaccaturen brechen. Bey den Läufern werden die ledigen Intervallen der Accorde ausgefüllet; mit dieser Ausfüllung kann man eine, und mehrere Octaven, in der gehörigen Modulation herauf und hinunter gehen. Wenn bey solchen Läufern Wiederholungen vorkommen (d), und zugleich fremde Intervallen eingeschaltet werden (e): so entstehen hieraus angenehme Veränderungen. Die Läufer, woben viele Progreßionen durch halbe Töne vorkommen, erfordern eine mäßige Geschwindigkeit.

Es können zuweilen mitten in dem Laufwerk allerhand Aufgaben abwechseln (f). Der Dreyklang mit seinen Verkehrlungen kann einerley Läufer haben, und der Septimenaccord mit seinen Verkehrlungen ebenfalls. Man vermeidet zuweilen bey den Aufgaben, worin eine überflüssige Secunde steckt, die Progression in dieses letztere Intervall (g); in gewissen Figuren kann diese Fortschreitung angehen (h). Gewisse Nachahmungen, sowohl in der geraden als Gegenbewegung, lassen sich sehr gut in verschiedenen Stimmen anbringen (i). Die im eilften Paragraph angeführten chromatischen Accorde schicken sich am besten zu langsamen Figuren und tiefsinnigen Erfindungen, wie wir aus dem letzten Probestück des ersten Theiles dieses Versuchs sehen.

The image contains three musical examples labeled (a), (b), and (c), each on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

- (a)** This example consists of two staves. The top staff shows a sequence of chords, each with a slur over it, indicating a single melodic line (Läufer) moving through different harmonic positions. The bottom staff shows a single melodic line with various intervals and accidentals, including a sharp sign (♯) and a flat sign (♭).
- (b)** This example shows a single staff with a sequence of chords, each with a slur over it, illustrating a chromatic progression of chords.
- (c)** This example shows a single staff with a sequence of chords, each with a slur over it, illustrating a chromatic progression of chords.



§. 14. Damit meine Leser in verbundenen Exempeln von allerhand Art einen deutlichen und nußbaren Begriff von der Einrichtung einer freyen Fantasie bekommen: so verweise ich sie auf das im vorigen Paragraph angeführte Probestück, und auf das in der beygefügtten Kupfertafel befindliche Allegro. Beyde Stücke enthalten eine freye Fantasie; jenes ist mit vieler Chromatif vermischt, dieses bestehet mehrentheils aus ganz natürlichen und gewöhnlichen Sätzen. Ich habe das Gerippe von dem leßtern, in bezifferten Grundnoten, hierunter vorgestellt. Die Geltung der Noten ist so gut, als es hat seyn können, ausgedruckt. Bey der Ausführung wird jeder Accord im Harpeggio zweymahl vortragen. Wenn bey dem zweyten mahle, in der rechten, oder in der linken Hand, eine andere Lage vorkommt, so ist es angedeutet. Die Intervallen in den langsamen vollen Griffen, welche alle harpeggiert werden, haben einerley Geltung, ob man schon des engen Raumes wegen, zu mehrerer Deutlichkeit, weiße und schwarze Noten hat über einander setzen müssen. Bey (1) sehen wir die lange Aufhaltung der Harmonie im Haupttone bey dem Anfange und Ende. Bey (2) gehet eine Ausweichung in die Quinte vor, worinnen man eine ganze Weile bleibt, bis bey (x) die Harmonie in das weiche e gehet. Die drey Noten bey (3), worunter ein Bogen stehet, erklären die Einleitung in die darauf folgende Wiederholung des Secundenaccordes, welchen man durch eine Verwechselung der Harmonie wieder ergreift. Die Einleitung bey (3) geschiehet in der Ausführung durch langsame Figuren, woben die Grundstimme mit Fleiß weggelassen worden ist. Der Uebergang vom h mit dem Septimenaccord, zum nächsten b mit dem Secundenaccord verräth eine Ellipsin, weil eigentlich der Sertquartenaccord vom h oder c mit dem Dreyflange hätte vorhergehen sollen. Bey (4) scheint die Harmonie in das weiche d über-

überzugehen: Statt dessen aber wird bey (5) mit Auslassung des weichen Dreyklanges d die übermäßige Quarte im Secundenaccorde zum c genommen, als wenn man in das harte g ausweichen wolte, und ergreift dem ohngeacht die Harmonie des weichen g (6), worauf man mehrentheils durch dissonirende Griffe wieder in die Haupttonart gehet, und die Fantasie mit einem Orgelpuncte beschliesset.

Allegro. (1) 6 6 7 2 (2)

(x) (3) (4) (5)

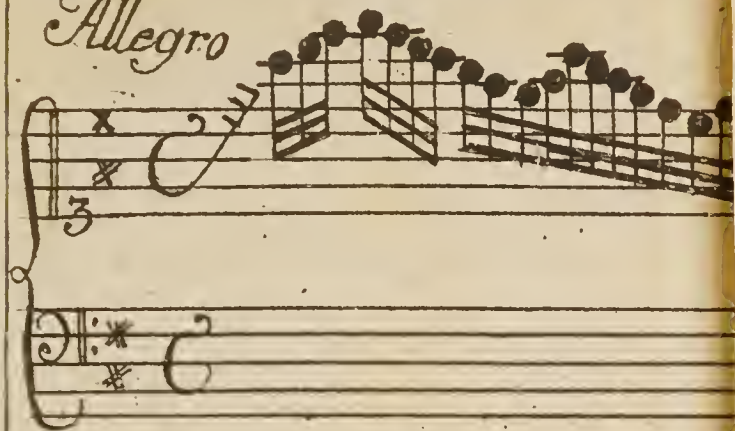
(6) (1)



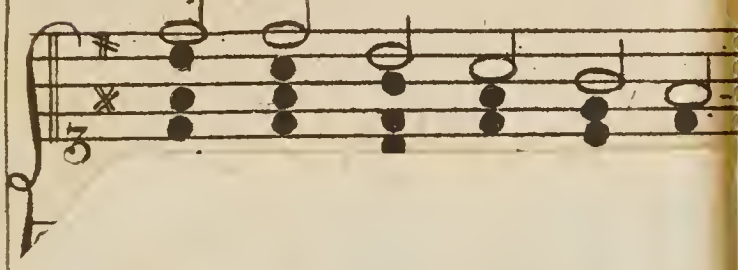
Druckfehler.

- Seite 1. §. 3. Linie 2. statt **Bindung**, lies **Bindungen**.
- S. 46. in der untersten Linie, statt **in diesem einzigen**, lies **auch in diesem**.
- S. 51. L. 2. muß (b) weggestrichen werden.
- S. 58. System 2. muß vor der vorletzten Note h ein $\times$ stehen.
- S. 62. System 1. muß über der ersten Note a eine 6 stehen.
- S. 62. System 3. muß über dem c eine 6 stehen.
- S. 66. muß über dem System der Bogen, welcher zwischen dem dritten und vierten Exempel steht, weg, und die zwey h des vierten Exempels müssen durch einen Bogen gebunden werden.
- S. 80. L. 4. von unten, muß bey **None** und **Quarte** noch hinzu gesetzt werden: **Septime**.
- S. 86. Syst. 1. muß bey der Begleitung des Exempels die erste Octave c wegleiben, und dafür die Terz e mit dem Einklange verdoppelt werden.
- S. 88. L. 2. statt eine **Vorausnahme**, lies eine **Verwechselung der Harmonie und eine Vorausnahme**.
- S. 89. L. 5. von unten, muß über 4 ein Queerstrich stehen.
- S. 103. Syst. 2. muß über dem letzten Exempel (b) statt $\sharp$, $2b$ stehen.
- S. 105. Syst. 1. muß über dem letzten Exempel (a) stehen.
- S. 105. Syst. 3, Tact 3. muß über $\frac{8}{6}$ kein Queerstrich, sondern ein Bogen stehen.
- S. 113. §. 2. L. 2. muß am Ende das Wort **Terz** hinzu gesetzt werden.
- S. 113. §. 3. L. 4. muß das erste Wort **Terz** weggestrichen werden.
- S. 126. Syst. 2. muß bey dem Exempel (d) über der ersten Note eine 7 stehen.
- S. 134. Syst. 1. muß bey dem Exempel (a) das unterste vorgezeichnete b auf der zweyten Linie stehen.
- S. 136. L. 1 und 2. statt **Quarte von der Terz**, lies **Terz von der Quarte**.
- S. 148. auf der untersten Linie muß statt $\frac{7}{2}$, $\frac{7}{4}$ stehen.
- S. 149. muß das dritte Exempel, statt (b), (c) über dem System haben.
- S. 151. L. 8. statt **bleibt sie**, lies **bleibt die Secunde**.
- S. 153. L. 1. statt **die grosse**, lies **die in die Höhe gehende grosse**.
- S. 155. Syst. 1. Tact 2. statt $\frac{8}{2}$, muß $\frac{8}{3}$ stehen.
- S. 163. Syst. 1. muß im zweyten Exempel die zweyte Grundnote c ein Viertel seyn.
- S. 202. L. 2. statt f, muß stehen c.
- S. 202. Syst. 3. muß bey dem Exempel (b) die erste Grundnote g seyn.
- S. 207. Syst. 3. muß im zweyten Exempel, unter der zweyten Grundnote g, $\frac{6}{4}b$ stehen.
- S. 237. Syst. 4. muß das erste f ein Viertel, und das darauf folgende g ein Achtheil seyn.
- S. 271. L. 1. statt **wie die**, lies **wenn die**.
- S. 279. Syst. 5. muß die zweyte Note in der Oberstimme e seyn.
- S. 289. Syst. 3. Exempel 2 muß über dem System statt $\frac{5}{43}$, $\frac{5}{44}$ stehen.
- S. 319. L. 10 muß statt (c), (e) stehen.

Allegro



arpeggio



Allegro

arpeggio

p. f. *arp:*

arp: p

f: p f: *arp:*

