

Abbed Vogler's

Musik = Skole.

---

Anden Deel.

---

Claveer- og Generalbaß = Skole.



---

Kjøbenhavn, 1800.

Trykt hos Niels Christensen.

Wiederholungs

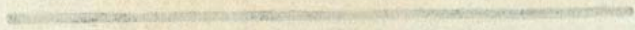
Wiederholungs

Wiederholungs

Wiederholungs

Wiederholungs

Wiederholungs



Wiederholungs

Wiederholungs

---

# Claveerskole.

## Første Afdeling.

### Almindelig Elementar bog for Musikken.

---

#### Første Capitel.

##### Om Toner.

§ 1. Kundskaben om at fornøie Øret og røre Tones  
kunsten  
Hjertet formedelst Toner, kaldes Tonekunst i). Med  
Toner er det altsaa, at Musikken egentligen har  
at gjøre.

§ 2. Tonerne betragtes som Trinene paa Scala.  
en Trappe k), saaledes at man begynder fra den  
groveste eller laveste, og gaaer videre og videre frem  
til den fineste eller høieste, og denne Orden kaldes  
derfor Scala.

§ 3. Naar man begynder med Døgstaverne Moll  
Scala.  
a, h, c, d, e, f, g, saa kaldes det Moll Scala l),  
ehi Hovedtonen A med sine to nærmest beslægtede  
Toner

i) See Indledning til Harmoniken Cap. II. § 1.

k) Cap. II. §. 10. 11. l) Cap. II. § 7.

Toner, nemlig E den femte og D til hvilken A er den femte, have sine Terzer c til A

g E  
f D.

Dur  
Scala

§ 4. Moll Scalaen have de gamle Auctorer meest benyttet sig af m); men efterdi den ei er directe grundet i Naturen, og den lille Terz ei findes i den harmoniske Progression n), saa begynder man med C, hvis nærmest beslægtede o) Toner G og F have store Terzer: e til C

h G  
a F.

Transpo-  
sitioner.

§ 5. Vil man spille i andre Toner, d. e., skal f. Ex. G eller F blive Hovedtonen; saa bør Trinnene stilles i samme Forhold, som de ved Scalaens Oprindelse i den een Gang valgte Tone, nemlig i C, allerede have været antagne p); i det første Tilfælde skal D have den store Terz hvilken f ikke kan være, følgelig maae f ophøies en halv Tone; i det andet Tilfælde kan f ikke være Qvint til H, følgelig maae H blive en halv Tone lavere. Til en saadan Tonernes Ophøielse og Fornedrelse, behøves særskilte Tegne, hvilke ere x og b.

x og b

Coenfas-  
berne af  
x og b

Krydset forhøier Tonen en halv Tone, og b fornedrer den en halv Tone. Naar man sætter et Kryds for C, bliver det til Cis; sætter man et b for D saa bliver det des, som med cis indtager een og den samme Tangent paa Claveret. De Toner, som

m) Cap. II. § 2. 3. 4. n) Anhang § 5 og den første til samme Bog hørende Tabel. o) Cap. II. § 5, 6, 7. p) Cap. II. § 9, 12.

som opkomme ved et  $\mathbb{X}$ , benævnes med Tillæg af Stavelsen is, f. Ex. cis, dis, eis, fis, gis, ais, his; til dem derimod, som fremkomme ved et  $\flat$ , lægges Stavelsen es saasom des, es, fes, ges; dog maae herfra undtages a og h, som naar de fornedres med et  $\flat$ , kaldes as og b i Steden aes og hes q).

At benævne en og den samme Tangent paa to Maader, er nødvendigt for ei at forblande de Intervaller, som disse, sammenlignede med andre Zoner, udgiøre, i Besynderlighed da de til en Tangent formedelst Temperaturen indskrankede Toner ere i sig selv forskellige, og staae i Nodesystemet altid paa forskellige Trin r).

§ 6. En og den samme Scala og Toneart kan skrives paa forskiellig Maade, f. Ex. Ges med sex  $\flat$  i Steden for Fis med 6  $\mathbb{X}$ ; Des med 5  $\flat$  i Steden for Cis med 7  $\mathbb{X}$  s) og efterdi Scalan indbesfatter alleneft fem hele og to halve Toner, Octaven iberegnet, hvilke sammenregnede udgiøre sex hele Toner, saa behøves aldrig mere end 6  $\mathbb{X}$  eller 6  $\flat$  til Toneartens Betegning.

§ 7. Naar disse Forhøielses- eller Fornedreses-Tegn staae ved Begyndelsen af et Stykke og ved Begyndelsen af ethvert Nodesystem, betegne de, at alle de Moder eller Toner, som forekomme paa de med disse Tegn udmærkede Linier og Mellemrum, ere ophøiede eller fornedrede hele Stykket igiennem, og disse ophøiede eller fornedrede Toner, kaldes de naturlige t); men forekomme de aleneft

$\mathbb{X}$  2

og

q) Cap. I. § 4. r) Cap. I. § 3. s) Cap. II. § 12.

t) Cap. II. § 12.

og herudi Stykket selv, saa gielde de i Almindelighed blot for de forinden Taktstregen paa det betegnede Trin forekommende Noder og kaldes tilfældige.

Bed naturlige Toner forståes altsaa de, som tilhøre Tonearten, eller den antagne Hovedtones Scala, og disse udgiøre i en stræng Forstand den sikkerste Grund til Tonseenhed u), som altid er en Hovedegenskab i alle ordentlige Compositioner. Vilkaarlige Phantasier, Præludier, om de lede fra et til andet Stykke af ulige Tonart, og Recitativer, hvorudi Hovedtonen ombyttes næsten i hver Periode, og ingen Modulation støtter sig paa en i hele Stykket herskende Hovedtone, ere undtagne derfra.

§ 8. Naar en Tone saaledes har været ophøiet eller fornedret en halv Tone, og skal sættes tilbage i sin forrige Tilstand, saa udfordres endnu et Tegn; dertil bruger man Tilbagekaldelsestegnet ♯.

§ 9. To Kryds ophøie Toner en heel Tone, og to b fornedre den en heel Tone; saaledes indtager fisis samme Tangent paa Claveret som g og eses samme Tangent som d v).

En heel Tones Forhøining betegnes i Stæden for 2 X med et enkelt X. En heel Tones Fornedrelse have adskillige Autorer betegnet med et stort b, hvilket for Tvetydighedens Skyld bør forkastes. Naar et enkelt fis eller cis ic. forekommer efter fisis, cis cis ic., saa kan man undvære ♯ og behøves da blot et eneste X til Tegn for den følgende Tone og lige

saa

faa, naar der efter ese følger et enkelt es, kan et enefte b være nok til at betegne omtalte es.

§ 10. Forhvielssestegnet X kaldte de Gamle b cancellatum, Fornedrelsestegnet b, b rotundum og Tilbagekaldelsestegnet q, b quadratum, til hvilke De nævnelser Tegnenes da brugelige Figur gav dem b quadratum. Anledning.

§ 11. Den simple Scala, som kaldtes paa Scala af Græsk diatonisk, indbefatter egentligen syv syv og af Toner, tolv Toner f. Gr. c, d, e, f, g, a, h; den blandede Scala hvis Navn er chromatisk, indbefatter tolv Toner, f. Gr. c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h x.

§ 12. I Italien benævnes de Toner, som a, bfa, ligge imellem a og c med det Navn bmi og bfa f. Gr. bmi c, a, bfa, bmi, c, y) men Tydskerne kalde den efter a følgende halve Tone altid b, og til den efter a følgende hele Tone bruge de det ottende Bogsstav h og stille dem i følgende Orden, a, b, h, c.

§ 13. Den Diatoniske Orden kan ogsaa an- Scala af sees som Toneart, men den chromatiske blot 4 Toner som X for to og X for fire Commata Scala; Aristorenes Scala H His c e (i hvilken et X for fire Commata Kors af to Tværstrager skulde betyde to commata og et af fire X fire commata) kaldes enharmonisk, og derfor kaldes alle saadanne Udvigninger, ved hvilke mat Henseende til de særskilte Intervaller nødes til at ombytte Navnet paa een og den samme Tan- gent, f. Gr. his, c, enharmoniske Udvigninger.

§ 14. Følgende Tabel fremstiller de Toner, Een og som paa Claveret angives ved een og samme Tan- den samme Tan- gent, og som her ere forenede ved en understrøgen Tone snart med X og snart med h his c

his c        cis des        dis es        e fes eis f        fis ges        fisfis g

       gis as        ais b        h ces. See Claveer Skolens T. 1. S. 4.

**§ 15.** Udi Fortegningen forøges Antallet af Krydsene progressionsviis formedelst stigende Qvinter, og Antallet af Beerne formedelst faldende Qvinter: saaledes at G som er den stigende Qvint fra C, faaer et X, D den stigende Qvint fra G to X og saa videre; ligesaa fgaer F, som er den faldende Qvint fra C, et b og B, den faldende Qvint fra F, to b o. s. v.

**§ 16.** Forskiellen i Fortegningen imellem samme Toners Dur- og Moll-Scalar bestaaer af tre Tonzers Omverling fra store til smaae eller tværtimod. For altsaa at forandre Dur-Scalarnes i C, F, B ic. til Moll-Scalar, tilføies tre nye b i enhver af dem, og i A, E, H ic. borttages tre X i hver af dem. For at giøre G moll af Tonzarten G dur borttages det Kryds, som denne sidstnævnte har og tilføies to b. For at giøre D dur af D moll borttages det b, som D moll tilkommer, og tilføies to Kryds o. s. v.

**§ 17.** Claviaturets Omfang, d. e. Indbegrebet af alle Tangenter tilsammentagne, søms med et Diekast kan giennemløbes, deles i fem Afdelinger med syv Toner i hver (man kalder dem ogsaa endstigning urigtigt Octaver). Disse Afdelinger ere hver for sig, Repetitioner af den givne Scala. Den første som begynder med det paa vort sædvanlige Orgelværk grove otte Fods) C, kaldes den store Afdeling, den næst følgende den lille eller ufrøgne Af-

deling;



deling; efter den kostimer den eenstrøgne, derefter den tostrøgne og saa den trestrøgne Afdeling. Og de Toner, som er lavere end store C, kaldes Contratoner og udmærkes ved en understrøgen Linie for at skille dem fra dem, som høre til den store Afdeling: saaledes siges Contra F Contra A o. s. v.

Efterfølgende Omfang af vore sædvanlige Fortopiano'r oplyser denne Inddeling.

Contratoner	Store Afdeling	lille eller ustrøgne
F G A H	C D E F G A H	c d e f g a h
	1.	2.

Den enstrøgne	Den tostrøgne	den trestr.
c d e f g a h	c d e f g a h	c d e f
3.	4.	5.

## Andet Kapitel.

### Om Reglerne.

§ 1. Nødeplanet indeholder fem Linier og fire Nødeplaz<sup>net</sup> Melleinrum, altsaa 9 Tonertrin, og da der kan sættes een Nøde under den første og een over den femte Linie, saa kunde 11 Toner forestilles Diet. For at opnaae et større Omfang, forøges Nødeplanet i visse Tilfælde med Vilinier over og under samme Vilinier.

Claves eller Nøgler § 2. Men om man endog sætter fem Linier over og ligesaa mange under de fem Linier i Noddeplanet, saa faaer man endda ikke Linier nok til at kunde notere f og c paa et Noddeplan; for denne Aarsags Skyld har man indført de saa kaldte Claves eller Nøgler til forskjellige høiere og lavere Scalat.

§ 3. Disse Nøgler har man imidlertid anseemange taget flere af end der virkelig behøvedes, og jeg paa-  
 staar, at blot de tre Nøgler nemlig: Violin: Alt: og  
 Basnøglen havde været mere end tilstrækkelige, om  
 vore Forgiængere ei havde vant deres Clever til at  
 forestille sig de samme Toner i forskellige Claves, i  
 forskellige Num, næsten som forskellige Toner.

§ 4. Paa Titelbladet til Tabellerne af Claves har jeg fremstillet de fem sædvanlige og de  
 tre gamle Claves.

af otte er  
 tre unnd-  
 værlige to  
 unndvæns-  
 dig: og tre  
 usædvæn-  
 lige

Unndværlige ere Violin:, Alt: og Bas: Clavis;  
 unndværlige men sædvanlige ere Diskant: og Tenor:  
 Clavis; usædværlige ere Fransk Violin:, Halvdisk-  
 cant:, og Bariton: eller halv Bas: Clavis.

De Tab. I. med Stjerner udmærkede Claves,  
 ere nu ikke mere brugelige, men det er dog værdt at  
 kiende dem, deels for Transpositionens Skyld, og  
 deels for at forstaae gamle Aurover.

§ 5. For Tenorstemmen skriver man sielden  
 under e, men ofte over f og g til a; altsaa passer  
 Altnøglen bedst for den. Discantstemmen gaar  
 sielden under e, men altid over f; følgelig er Bio-  
 linnøglen den mest passende for den. Fig. 2 og 3  
 paa Titelbladet, viser sienssynligen det sande For-  
 hold.

hold. Og det er baade ubehageligt og forvildende for mange for Dier, og udfordrer tillige en besværlig Anstrængelse af Opmærksomheden, naar man i Arier finder den samme Melodie, som i Ritornellen er spillet paa Violin, noteret i Diskant Clavis, naar Syngestemmen begynder.

§ 6. Den Nytte, som man kan have af at kende alle disse otte Claves er 1) at kunde læse de Gamles Partiturer f. Ex. Rameau's og Lulli's Operaer, som ere skrevne i Franssk Violin:Clavis, og Italienske Kirkemusiker f. Ex. af Palestrina, hvori Haly-Diskant og Haly-Bas:Clavis, som kaldtes Baritono forekomme og 2) at kunde sammenligne alle Slags Baldthorn: Clarinet: og Trompet: Saker med Violinens eller Claverets Omfang. Saaledes forestiller en Componist sig C Trompeten eller det høie C Baldthorn i Unifono med Violinen, men det lave eller sædvanlige C Baldthorn otte Toner eller en Octav lavere end Violinen; D Baldthorn i Unifono med Altvidlen eller Altnøgslens Omfang, D Trompeten en Octav høiere; E Baldthorn en Octav høiere, og E Trompeten to Octaver høiere end den sædvanlige Bas:Clavis; F Baldthorn i Unifono med Haly:discant-Clavis; F Trompeten en Octav høiere; G Baldthorn en Octav høiere end Haly: Bas: Clavis; A Baldthorn i Unifono med den sædvanlige Discant:Clavis; det dybe B Baldthorn i Unifono med Tenor: Clavis, og det høie B Baldthorn en Octav høiere. C Clarinetten i Unifono med C Trompeten. A og B Clarinetter i Unifono med A og høie B Baldthorn.

Det gamle Nodoplan med fire Linier, §. 7. Det gamle Choral-System, som bruges i Catholiske Dom-Kirker og Kloostere, har blot fire Linier, men naar Melodien stiger høiere eller falder dybere end Omfanget af disse Linier, saa forandres Stillingen af Nøglen, saaledes at den Nøgle som f. Ex. stod paa den anden Linie, forskjøttes til den tredie, o. s. v.

## Tredie Kapitel.

Om Noder, Tacter, Pauser og Puncter, Tactboile og Rhytmer.

Choral- og Figural Musik §. 1. Forskiellen imellem Choral- og Figuralmusikken er, at Tonerne i den sidste antage flere Slags Figurer, da derimod i Choralen blot tvende Slags, nemlig lange og korte Udholdninger forekomme. §. 2. Inddelingen af Figurerne udfordrer en vis Maalestok, som inddeler hele Musikken i visse Grader eller Afdelinger, hvilke kaldes Tacter, og Tacterne i mindre derunder hørende Dele, som kaldes Noder. Saaledes bestaer Musikken af Toner, som figuralitet inddeles, og de allerbedste harmoniske Sammenblandninger af Lyden kunne ganske jielden virke paa Hørelsen uden den Bevægelse, som frembringes af en symmetrisk Orden, hvorudi Tonerne følge i et vist Forhold af Tact og Rhytme. §. 3. Ethvert musikalsk Stykke inddeles derfor i smaae Afdelinger, som er i lige indbyrdes Forhold, saa at enhver af Afdelingerne, hvad Quantitet af Noder eller Toner den end saa indeholder,

all-

alligevel ved Spillingen ikke kommer til at optage en længere Tid end nogen af de øvrige, med mindre Autors Forskrift eller Tacthvilen (hvorum siden længere hen) udfordrer det. Disse Dele kaldes Tacter, og Tegnet, hvormed de afdeles, er en perpendicular Linie, der ligesom affikrer Nodeplanet og kaldes Tactstreg. Moderne blive saaledes afdeelte, at et større eller mindre Antal hverken forøger eller formindsker det Tidsrum, som den foreskrevne Bevægelse og Tactens Egenkab bestemmer for hver Afdeling; og ifald der i en Stemme, sammenholdt med en anden i samme Stykke, eller i Henseende til Stykkets Rhytmiske Indhold, feiler en Tact; eller ifald der i nogen Tact savnes det samme egentlig tilkommende Antal af Moder, saa bør saadant erstattes med Pauser.

§ 4. Moderne have tvende Egenkaber; de betegne særskildte Toner formedelst de særskildte Trin, som de indtage paa Nodeplanet; de betegne ogsaa Tiden for disse Toner i Proportion af Stykkets Bevægelse formedelst særskildte Figurer.

Pauser ere derimod Taushedstegn, som formedelst deres Stilling og Figurer udmærke en til Modernes Værd svarende Tid for Tausheden.

§ 5. Den store hele Tact, som kaldes Firsfirdedeels tact og er nu sædvanligen den største Tactart, indeholder enten

1	—	hele Node eller
2	—	halve
4	—	Fierdedeels
8	—	Ottendedeels
16	—	Sextendedeels
32	—	Do og tredivtebeels
64	—	Fire og tredindsty-

ven:

vendedeels = Noder, eller og en Blanding af disse Nodcarter med Pauser, som svare til deres Værd, men altid saaledes, at alle Figurerne imellem de to Tactstregger udgiøre hverken meer eller mindre end fire Fierdedele, d. e. en Heel.

Saaledes forholder det sig og med alle andre Slags Tacter, saa at hver Tact altid indeholder den ved Stykkets Begyndelse paa det første Noddeplan foreskrevne radicale Quantitet af Noder.

§ 6. En dobbelt Node som indtager to hele Tacter og følgerigen gielder for to hele Noder, hvilken man har kaldet Riste-node, brugesielden og næsten blot allene i Kirkemusik. See Tab. II. Fig. 2.

2 Tacters Pause hvor den nederste Linie forestiller en saadan Node med dens lignende Pause (a) som indtager Nummer imellem tvende Linter af Noddeplaner.

5 Tacters Pause En Pause, som rækker fra den anden til den fjerde Linie (b) betegner en Taushed af fire Tacter.

Heel og halv Tacts Pause Forskiellen imellem en heel, og en halv Tacts Pause er, at den første forekilles hængende under, og den anden liggende paa Nodelinien.

De øvrige Figurer af saavel Noder som Pauser, forestilles i ovenmeldte Tabel og Figur saaledes, at Noderne staae i perpendicular Linie, men de til dem svarende Pauser i Horizontallinie paa høire Haand, og Værdien af dem er udmærket ved brudne Tal paa venstre Haand.

§ 7. Da ethvert Stykke i Figural-Musiken inddeles i Tacter, saa har ogsaa enhver Tact sin særskilte Inddeling, og en Slags Hvile ligesom Cæsuren eller Bershvilen i Poesien.

§ 8. Naar en saadan Tacthvile befindes midt <sup>Den</sup> <sup>Virking</sup> <sup>og</sup> <sup>Laens</sup> <sup>Staber</sup> udi Tacten, og følgerigen deler den i tvende lige Dele, saa kaldes Tactarten lige; men træffes den først efter de to første Tredjedele af Tacten, saa kaldes Tactarten ulige.

Tacthvilen er Aarsagen til at en mathematisk Tact ikke kan antages i Musiken. Man har opfundet et Slags Chronometer bestaaende af en Perpendikel, hvis langsammere eller hastigere Bevægelse efter Behag kan bestemmes for at udmærke Tactslaget, og man troede formedelst samme at kunde fastsætte en vis Tid, i hvilken et givet Antal af Tacter kunde spilles. Men Hølelsen følger ikke Mathematikens Regler, da Udtrykket fordrer Bevægelsens uformærkede Forøgelse eller Formindskelse, og en længere eller kortere Tacthvile; følgerigen var Opfindelsen af en saadan Tidmaaler i den Henseende unyttig for Musiken.

Tacthvilen hindrer ogsaa Nodefølgen at antage en mechanisk Stilling, eller en lige Afstand fra den ene Note til den anden; den beforder en vigtig Tuddeling af smaa Meninger endog i en Følge af Noder, som i Henseende til Værdie, Tone og Bevægelse ere lige, hvorved Udtrykket bliver baade sandt, behageligt og indtagende.

§ 9. Exemplet paa saavel lige som ulige Tactarter viser den anden Tabel Fig. 3. hvor Tacthvilen er udmærket formedelst en Tverstreg (—) som staaer udi

C,  $\frac{3}{4}$  eller Heel Tactart efter de 2 første Fierdedele (i) <sup>lige</sup> <sup>Tactarter</sup>  
 D,  $\frac{3}{8}$  Tolv Ottendedeels — 6 første Ottendedele (k)  
 E, Alla breve — — 2 første Fierdedele (l)

$\frac{5}{4}$  To fjerdedeels efter de første Ottendedele (m)  
 $\frac{6}{8}$  Sex ottendedeels — 3 første Ottendedele (n)  
 og saaledes midt udi Tacten, saa at et lige Antal  
 Noder findes haade foran og efter Tacthvilen; søl-  
 geligen ere disse fem anførte Tactarter lige.

§ 10. Denne til Tacthvilens Betegning  
 brugte Tversreg findes i den ovenmeldte Figur  
 ulige udi  $\frac{3}{8}$  Tactarten efter den anden Ottendedeel (o)  
 $\frac{3}{4}$  — — — — — anden Fjerdedeel (p)  
 $\frac{3}{8}$  — — — — — fette Ottendedeel (q)  
 $\frac{3}{2}$  eller Tretoendedeels efter den anden halve (r)  
 og blot en tredie Deel af Tacten følger efter Tact-  
 hvilen; i Folge heraf ere disse fire sidstbenævnte Tact-  
 arter ulige.

§ 11. Til de ulige Tactarter regnes ogsaa  
 $\frac{3}{2}$  eller Sexfjerdedeels Tact, forsaavidt den kommer  
 $\frac{3}{2}$  og  $\frac{3}{4}$  Tact  
 dverreens med  $\frac{3}{2}$  eller Tretoendeelstact, samt  $\frac{3}{4}$  Nie  
 Fjerdedeels Tact, som forholder sig som  $\frac{3}{4}$  eller Ni-  
 ottendedeels Tact.

Begge disse Tactarter nemlig  $\frac{3}{2}$  og  $\frac{3}{4}$  bruges  
 nu ikke meer; de findes blot og for det meste i gammel  
 Kirkemusik.

$\frac{3}{4}$  Tact  
 § 12.  $\frac{3}{4}$  eller Femfjerdedeels Tacten, som  
 ikke bruges, men som dog giver den allerbedste Op-  
 lysning om Tacthvile, om Nedslag og Opslag, om  
 stærke eller tunge, og svage eller lette Tactdele, er  
 sammensat enten af en  $\frac{3}{4}$  og en  $\frac{3}{4}$ , eller af en  $\frac{3}{4}$  og en  $\frac{3}{4}$   
 Tact. See Claveer: Skole Tab. II. Fig. 3. (s) (t)

er same  
 mensat af  
 $\frac{3}{4}$  og  $\frac{3}{4}$   
 Naar man betragter den som sammensat af  $\frac{3}{4}$  og  
 $\frac{3}{4}$  (s): saa findes Tacthvilen efter d, og dette d  
 som den sidste Tredeedeel og Opslag i  $\frac{3}{4}$  Tact er svagt,  
 men



men c som den første Note og Medslag ubi  $\frac{2}{4}$  Tact bliver stærkt.

Betragter man den derimod som sammensat af  $\frac{2}{4}$  og  $\frac{2}{4}$  (c), saa findes Tacthvilen efter c og dette c som den sidste Note og Opflag i  $\frac{2}{4}$  Tact er svagt, men d som den første Note og Medslag i  $\frac{2}{4}$  Tact bliver stærkt.

§ 13. Man seer heraf, at Musikken eier mere Gradation af Størten eller Bøgen ten imellem Noder af lige Værdie gen mere Precision i sine Noder end Poesien i sine Stavelses. Thi ubi en heel Tact, som indbefatter otte Ottendedele, findes ingen Ottendedeel, som i Henseende til Med- og Opflag, stærke og svage, d. e. tunge og lette Tactdele, ligner den anden. Af saadanne otte Ottendedele ere alle ulige stærke eller tunge næsten i ulige Forhold til hverandre; og alle lige svage eller lette ligeledes i ulige Forhold til hinanden. Derfor inddeler den Musikalske Kundskab og den Rythmiske Følelse hele Tacten først i to Dele, hvoraf enhver er  $\frac{2}{4}$  stor og siden hver af disse Dele igjen i to Lede, hver Led  $\frac{1}{4}$  stor.

Hele Tacten (a) Tab. IV. Fig. 9 er deelt i tvende lige Dele ved (b) og (c) og i fire Lede (d), (e), (f) og (g) af hvilke den første (d) er den vægtigste; dernæst den tredje (f) forsaavidt den er den første i den anden Deel; saa den anden (e) og tilsidst den fjerde (g). Da nu enhver af disse Lede har to Noder, hvoraf den anden er svagere end den første, saa have disse fire svagere Noder ligeledes sin Gradation i Vægten, ligesom de fire stærkere, saa at alle otte Ottendedele paa denne Maade faae en Slags Rang-ordning i Styrken imellem dem selv

felv indbyrdes, hvilken udmærket med Cifferer, samt bestemme Kortrinet eller Gradationen af Stykken for hver Ottendeedel er følgende;

1. 5. 3. 7. 2. 6.  
4. 8.

Den første, anden, tredie, fjerde, femte, siette, syvende, ottende Ottendeedel. Denne Rang-ordning er i den nylig anførte Figur forestillet ved Romerske Cifferer under de til Tactdelene hørende Noder.

§ 14. Naar Anføreren for Orchestret angiver Tacten ved at slaae op og ned med Haanden, faa bekomme de stærke Tactdele Medslag, og de svage Opflag.

§ 15. Medslag og Opflag have en saa betydelig Birkning i Musikken, at man ved Dissonancernes Behandling eller Anvendelse ikke kan, uden at støde den almindelige Følelse, andet end i Opflag forberede, i Medslag anslaae, og i Opflag igien opløse dem.

Med stærke og svage Noder forstaaes i de foregaaende §. §. egentlig Bagten af dem, eller deres indvortes Værdie eller Længde; men ikke det stærke og svage Udtryk, som under en Passage eller en vis Note bestemmes ved de Ord: Forte, Piano, Rinforzando &c. thi ofte fordrer Expressionen et Forte for Opslaget eller den svage, og tvertimod et Piano for Medslaget eller den stærke Tactdeel, Leed, eller Note.

Man maae altsaa ikke forveyle Klangens Styrke med Rhytmens Styrke. Den første bliver ved et tilføiet Forte foreskrevet der, hvor Sangeren eller Symphonisten mærkelig skal forstærke sin Stemme eller

eller sit Instruments Tone. Den anden ligger i Naturen af Taktledene og deres metriske Følge. Derfor opkommer der en paafaldende Contrast, naar man sætter et Forte paa den anden, fjerde, siette eller ottende Ottendeel, og ved denne Forstærkning lægger en overordentlig Vægt paa de ellers svage Taktdele.

§ 16. For at forlænge en Note, benytter Punctes man sig af Puncter.

En Punct gielder Halvdelen af den foregaaende Note; naar altsaa den foregaaende Note er:

en Heel Note gielder Puncten  $\frac{1}{2}$  d. e. forlænger Note til  $1\frac{1}{2}$   
 en Halv — — —  $\frac{1}{4}$  — — —  $\frac{3}{4}$   
 en Fierdedeel — — —  $\frac{1}{8}$  — — —  $\frac{7}{8}$   
 en Ottendedeel — — —  $\frac{1}{16}$  — — —  $\frac{15}{16}$   
 og saa fremdeles.

Naar tvende Puncter staae efter hinanden, saa regnes den anden Punct for Halvdelen af den første, f. Ex., om en Fierdedeelsnote forekommer med to Puncter, saa regnes den første Punct for en Ottendedeel og den anden for en Sertendedeel; folgelig bliver Noten forlænget til  $\frac{7}{8}$ , saa at der blot behøves een Sertendedeel for at opfylde den anden Fierdedeel. See Tab. IV. Fig. I.

To Puncter efter en Note

Puncterne have og samme Egenskab, naar de følge efter Pauser, saa at de forlænge den foregaaende Pause Halvdelen af dens Værdie.

Puncter efter Pauser

§ 17. Til at forklare Forskiellen imellem Tactarterne, hvilke for det meste alle ere anførte i Tab. II. Fig. 3, tiener følgende Anmærkninger:

Forskiellen imellem Tactarterne

Den Takte, som i Heel = Tact i) og  $\frac{1}{2}$  Tact k) forekommer med ulige Figurer, kan all-

gevel Dret ikke adskille, efterdi Tactdelene og Ledene i begge ere lige lange, uagtet Puncterne udi den sidste, hvilke uden en expresse Bevægelse ikke kunne distingveres.

Den samme Saks, som forekommer i Allabrede Tact h), er ogsaa sat i  $\frac{3}{4}$  Tact m); Forskiellen bestaaer i Figureerne, som i den sidste er mindre. Componisten retter sig i Valget af Tactarten efter Stykets Character; er den majestætisk, saa præfereres C); er den let og munter, saa bruges  $\frac{2}{4}$ .

Naar tvende  $\frac{3}{8}$  Tacter o) forenes under Rubriqven  $\frac{6}{8}$  n), saa bliver den ulige Tactart lige.  $\frac{3}{8}$  Tacter bruges ikke mere i hastigt Tempo.

Den Saks, som er skrevet i Heeltact, d. e. C i) i  $\frac{1}{2}$  k) i  $\frac{6}{8}$  n) og  $\frac{3}{8}$  Tact o) viser, at man paa flere Maader kan udtrykke een og den samme Tanke; men og tillige at den samme Figur eller Tanke udi Melodien i  $\frac{6}{8}$  og  $\frac{3}{4}$  Tact blive ulige formedelst Tacthvilens forskjellige Stilling. Det accompagnerende Partie, d. e. den underste Stemme paa ethvert Nodesystem i foregaaende Tab. og Fig., tiener til mere at characterisere eller tydeligere at udvikle dette Forhold.

$\frac{3}{8}$  Tact r) kommer overeens med  $\frac{3}{4}$  Tact p)

endskiønt Figureerne ere større; thi Tacthvilen og Ledene forholde sig lige; men  $\frac{3}{8}$  Tacten q) hvorvel den selv er en ulige Tactart, adskiller sig alligevel mær-

kelig fra samme, efterdi Tacthvilen gjør en Slags Forandring i den valgte Melodie. Bærstragen, som

findes i  $\frac{3}{4}$  Tacten efter Ottendedelen e og i  $\frac{3}{8}$  Tacten for e (her supponeres Violin-Clavis) oplyser dette nærmere.

$\frac{3}{8}$  for-

$\frac{2}{4}$  forholder sig til  $\frac{3}{4}$  ligesom  $\frac{1}{8}$  til  $\frac{1}{4}$  eller C og som  $\frac{1}{6}$  til  $\frac{2}{3}$   
 $\frac{2}{3}$  — — til  $\frac{1}{2}$  ligesom C til  $\frac{1}{4}$ .

§ 18. Rhythmus er en Inddeling i Musikken, Rhythmer  
hvilken tiener til Maalestof for Noder, ligesom den  
mathematiske Tonedeling til Maalestof for Toner.  
Den er og en Hvile i den musicalske Mening, lige-  
som en Periode er det i den logiske.

Rhythmus bestaaer af et lige Antal Tacter, f.  
Ex. 8, 4 eller to Tacter. Men efterdi ulige Tacter  
tillades, saa kan man undertiden ei undgaae Rhyt-  
mer af ulige Tact, f. Ex. af 3 Tacter; dog bruger  
man ligesaa lidt Rhythmer af 5 Tacter som  $\frac{1}{2}$  Tact-  
arter, hvilken blot i Sammensætning kan forekomme  
exempelviis som udi § 12 eller ved noget besynderligt  
Tilfælde, men bruges aldrig i Almindelighed. I  
Dandsemusik tillades ikke ulige Rhythmer.

§ 19. Rhythmer kunne begynde med hvilket  
Antal af Tactdele eller Lede man lyster. Man kan  
efter Behag begynde Rhythmen med Halvdelen, Fier-  
dedelen eller Ottendedelen af Tacten, blot at man  
iagttager samme ulige Tacthvile i de efterfølgende  
til de foregaaende svarende Rhythmer.

---

## Fjerde Kapitel.

### Om Tempo.

§ 1. Naar vi have klædt Tonerne i Noder og  
ved Noderne anvist Tonerne den Slags Orden,  
hvori de skulle virke paa Dret og sætte Drehinden i  
Bewægelse; naar vi have indeelt det hele musicalske

Stykke i sine Tacter og Rhythmer m. m., saa staaer der endnu tilbage at bestemme om den almindelige Bevægelse, som i en Composition antages, skal være hastig eller langsom, især da Forskiellen er saa stor, at Forholdet imellem et Stykke i Firefjerdedeels Tact, som gaaer langsomt, og et andet i samme Tact, som gaaer hastig, kan være lige med Forholdet imellem den hele Tact og Allabrevetacten, i hvilken sidste stelden forekommer mindre Notearter end Otteendedele, og som uagtet dens alvorlige Character fordrer en dobbelt saa hastig Bevægelse som den første.

§ 2. Den almindelige Bevægelse eller Movement, som kaldes Tempo, foreskrives særskilt for hvert Stykke, og disse Tempo's eller Forskrifter for ethvert Stykkes langsommere eller hastigere Gang, foreskilles i følgende Orden fra den langsomste til den allerhastigste Grad.

Graderne  
i Bevæ-  
gelsens  
Hastighed

Adagio

Grave

Largo

Lento

Larghetto

Mæstoso

Andantino

Andante

Allegretto

Allegro

Presto

Prestissimo

Og efterdi Bevægelsen deles i trende Hoveddele, nemlig langsomt, maadeligt og hastigt, saa ere og de tre Hovedforskrifter:

Adagio langsomt  
 Andante (efter Ordets egentlige Betydning) gaaende og  
 Allegro muntert.

§ 3. Grave og Maestolo ere Forskrifter, som egentlig ikke udmærke nogen Bevægelse, thi Grave betyder: alvorligt, og Maestoso: pragtfuldt; men da de nu engang ere blevne antagne som Tempos, saa ere de her satte i den Orden og det Forhold, hvorudi de sædvanligen anvendes.

Grave  
 Mae-  
 stolo  
 ic. ere  
 egentlig  
 ikke Be-  
 vægelses  
 Grader

Daade Largo og Lento betyde langsomt, men Sædvanen, som ofte tiener isteden for Loo, har tillagt hver sin characteristiske Egenskab.

30 Larghetto, Andantino og Allegretto ere Diminutiver af Largo, Andante og Allegro, men bliver af samme Marsag ligeledes anseete for Grader af Bevægelsen, og bemærke som Forskrifter for samme: noget langsomt, noget gaaende, noget muntert.

§ 4. Til Tempos eller Grader af Bevægelsen, regnes ogsaa de Tillægs- eller Bi-ord, som forekomme ved Forskrifterne i de fleste Compositioner, saasom:

Un poco	noget lidet
Con moto	Med Bevægelse
Moderato	Maadeligt
Molto	Meget
Affai	Meget (tages for endnu mere end molto)
Non tanto	Ikke saa meget
Non troppo	Ikke alt for meget
Non molto	Ikke meget
Piu tosto	Snarere, mere som
Si, quasi	næsten som

m. fl. Saaledes tages Adagio molto langsommere end Adagio, og Un poco Adagio ikke aldeles saa langsomt som Adagio. Andante con Moto noget hastigere end Andante. Un poco Allegro munterere end Allegretto, men ei saa hastig som Allegro; Allegro Assai næsten ligesaa hastig som Presto.

§ 5. Foruden disse Forskrifter forekomme adskillige, som blot have Hensyn til Expressionen og til visse Characterer eller Passioner, og ere i Henseende til Bevægelsen overladte til den Spillendes Skionsomhed, saafremt ikke noget vist Tempo tillige er bestemt, .f. Ex.

Affettuoso	rørende; følelsesfuldt
Agitato	heftigt
Amabile	behageligt
Amoroso	Jubforderer et, let fint og
Amorevole	behageligt Foredrag
Animoso	Modigt
Ardito	Dristigt
Brioso; con Brio; Brilliante.	Glimrende
Brusco; con moto brusco	Humpt, wildt
Cantabile, Arioso	Syngende
Commodo	Bequemmeligt
Doloroso	Smertefuldt, sorgeligt
Focoso; con Foco; Spiritoso; con spirito	Med Ild
Furioso	Rasende
Graziolo, con Grazia	Med Ynde
Lamentoso; Lamentabile	Klagende
Mesto	Bedrøveligt
Pastorale	Hyrdemæssigt
Romance	Simplet, Ukonfølet
Scherzando	Spøgefuldt

Tempo



Tempo giusto                      Tilpas, netop  
 Vivace                                Levende, med Liv.  
 med flere deslige.

§ 6. Nationalstykkerne have ogsaa deres egne <sup>National-</sup> <sup>stoffer</sup> <sup>Dands-</sup> <sup>musik</sup>  
 Overskrifter, f. Ex. Alla Polacca eller Polonoise, Scozzese eller Ecossoise, Inglesé eller Angloise, Si-  
 ciliana, Unghareze, Zingarese, Kozak ic. og Dands-  
 semusiken sine, saasom: Allemande, Bourée, Cha-  
 conne, Fandango, Gavotte, Hornpipe, Loure, Ma-  
 sure, Menuetto, Passacaille, Passepied, Rigaudon,  
 Sarabande, Tambourin, Villanella, ic. hvilke mere  
 eller mindre bestemme Bevægelsen.

§ 7. Det hænder som oftest, at Tactbevægelse <sup>Tactbe-</sup> <sup>ættens</sup>  
 bliver forandret længere hen i Stykket selv, hvil- <sup>forand-</sup> <sup>ring læn-</sup> <sup>gere hen-</sup> <sup>Stykker</sup>  
 ket, i Overeensstemmelse med hvad der i foregaaende  
 Capitel er anført, berøder ei allene paa Tacthvilens  
 og Hølelsen, men og paa Autors For skrift, enten  
 formedelt et nyt anmærket Tempo ved det Sted,  
 hvor Bevægelsen skal forandres eller og ved visse der-  
 til brugelige Kunstudtryk, saasom: Allungando il  
 tempo, hvilket bemærker, at Bevægelsen lidt efter  
 lidt bør blive langsommere, saa at Tempo forlænges.  
 Melodien og Harmonien bestemmer Graden af denne  
 Forlængelse. Rallentando eller Ritardando bemærker  
 ligeledes, at Bevægelsen skal tages langsommere.  
 Stringendo il tempo eller con piu di moto, at den  
 lidt efter lidt skal forages, indtil a tempo eller Tempo  
 primo paa nye udfordrer den fra Begyndelsen fore-  
 skrevne Bevægelsesgrad.

## Anden Afdeling.

### Almindelige Grundsætninger om Haandens Stilling, Fingersætningen, og Manererne.

§ 1. Saa undværlig den rette Applicatur eller Fingersætning er for at spille net og tydeligt, saa fielden træffer man en Claveerspiller, som bruger et regelmæssigt Valg af Fingrene, passende til det Stykkes Character, som han erequærer.

§ 2. Og da den allerbedste Fingersætning ikke er tilstrækkelig til Expressionen, naar Haandens Stilling ei er rigtig, saa er det ubegribeligt, at ingen Autor hidindtil har omtalt, eller henvendt sin Opmærksomhed paa de forskellige Haandstillinger, som gjøre saa mærkelig en Forskiel i Touchen eller Anslaget, og følgerigen i Tønen eller Udtrykket.

§ 3. Haanden bør stilles saaledes paa Claveret, at den indtager en Strækning af en Octav, og begge Hænderne i Omfatning af treende C, det vil sige,  $c \quad c \quad c$ .

§ 4. Hænderne bør vel nærme sig Overtasterne, men dog saaledes, at Haanden ei bliver for svag, som indtræffer, naar Fingrene sættes imellem disse Tøner, hvoraf følger, at Undertasterne udfordre et langt stærkere Tryk. Det er nødvendigt, at Fingrene ei sættes for langt fra Overtasterne, paa det at Tømmelfingerne ikke skal, ligesom til ingen Nytté blive hængende uden for Claviaturet, hvilket man seer hos dette Claveerspiller.

§ 5. Hændernes og Fingrenes forskjellige Bøining under Spillingen, forandrer mærkelige Lyden af Instrumentet, og da en færdig Spiller kan, formedelst en passende Applicatur, skabe Tonen, og lade Claveret blive meer eller mindre syngende, saa have vi egentligen at betragte trende saadanne forskjellige Haandstillinger, i hvilke Hænderne og Fingrene blive mere og mindre bøiede.

§ 6. Den Sandhed, at man formedelst en behørig Application af Haanden, saavel paa Fortepiano som paa Claveret, kan gjøre Instrumentet den ene Gang mere syngende, den anden Gang mere afprellende d. e. efter Behag anholde eller forkorte Tonen, hvilket svarer til Italienernes Legato og Staccato, og at saadant ei saa meget kommer an paa Fingrene, som paa Haandens forskellige Stilling har ingen Lærer, det mig vitterligt er, før berørt; jeg formoder altsaa, at den Anviisning, jeg her giver, er aldeles nye.

§ 7. Den første Haandstilling er den, som allermeest bruges, og følgelig er sædvanlig og bekjendt. Derved iagttages, som sagt er, at Haanden stilles noget nærmere til Overtasterne, og saaledes, at den med Bequemmelighed kan spænde en Octav; saavel Hænderne som Fingrene maa i denne Stilling hverken være for meget eller for lidet krummede.

§ 8. Den anden bestaaer deri, at Haanden krummes meget, og at Fingrene ligeledes blive noget bøiede, for at Kunde med Lethed ligesom udkaſte Tonerne. I denne Stilling, som er tienkligst for Staccato og vibrato, spiller man mere med Nerverne end med Fingrene.

§ 9. Udi den tredje Haandstilling bliver Haanden slet ikke krummet, ei heller Fingrene paa nogen Maade bøiede, men tværtimod udstrakte, hvorved Tonerne forenes eller, saa at sige, sammenlænkes, saa at der ikke mærkes noget mathe-

matisk Vællestrum i Tonernes Følge. Instrumentet bliver da paa en usædvanlig Maade syngende, især Fortepiano't, hvilket ellers, naar det spilles med en stet Touche, som oftest ligner et Haffebrødt.

§ 10. Naar man har erhvervet sig Kundskab om Hændernes forskiellige Stilling i Forhold til de forskiellige Udtryk man vil frembringe, eller med et Ord, naar man kiender Haandstillingen, saa er det at formode, at de Grundfætninger, som bestemme det behørigte Valg af Fingrene vil læres og anvendes med megen mere Nytte. Der er altsaa en mærkelig Forskiel i Begrebet om Haandstilling, Fingerbøining og Fingersætning eller Applicaturen.

§ 11. Den som vil spille godt Claveer, maae nøie vogte sig for at Tilhørerne aldrig mærke de Steder, hvor han ombytter Fingrene, tvertimod bør det i en Moulade eller et Løb af, f. Ex. Tyve Toner synes som at Spilleren havde ligesaa mange Fingre.

§ 12. Dette kan iværksættes, naar man undersøger Fingrenes Natur, og derefter indretter saavel Haandstillingen som Fingersætningen, saaledes, at de komme overeens med Tangenternes Veligheden i Claviaturet f. E.

a) Tommelfingeren er den laveste Finger, følgelig bør den aldrig bruges til en Overtaste, saasom fis, es, b &c. undtagen at Haanden skal udstrækkes for at gribe en Octav af tvende saadanne Tangenter.

b) Tommelfingeren er ogsaa den korteste Finger, og kan altsaa lettest bøies under de andre Fingre, hvorfor ogsaa ingen Passage eller Moulade, som bestaaer af flere Toner end Haanden har Fingre, bør fortsættes ved nogen anden Finger end Tommelfingeren.

c) Og da Tommelfingeren tillige af Naturen er den tungeste og ubehandigste Finger, saa bør man gjøre sig

den

den yderste Flid, for ved bestandig Øvelse at gjøre den lettere, saa at den ei falder stærkere end de øvrige Fingre; paa det at den nødvendige Liighed imellem Fingrene kan erholdes, efterdi det altid er ubehageligt og stødende for Øret at mærke et ulige, ujævnt eller plumpt Anslag i en Passage.

§ 13. Er der sex Toner i Passagen, saa bruges to Gange de tre første Fingre, som altid ere de stærkeste, og Tommelfingeren sættes altsaa paa den fjerde Tangent for at continuere Passagen forudsat at den fjerde Tangent ikke er en Overtaste.

§ 14. Bestaaer Passagen af syv Toner, saa kan Tommelfingeren indtage den fjerde eller, og den femte Tangent. Det er alligevel bedre om Tommelfingeren kan sættes paa den fjerde, isald den ei er en Overtaste, thi jo nærmere Fingrene holdes sammen, desto sikkrere er deres Bevægelse.

§ 15. Har Passagen en Folge af otte Toner, saa bruges Tommelfingeren ligeledes enten paa den fjerde eller femte Tangent. Og da de i Claviaturet liggende Overtaster forvolde, at enhver Tonart faaer et eget characteristisk Folge af Tangenter, saa passer ei den samme Fingersætning eller en og den samme Slags Fingeromskiftning til alle Toner, tvertimod bør begge lempes eller rette sig efter Overtasternes Beliggenhed.

§ 16. Naar der efter en Overtaste følger en Under-taste, saa er det overeensstemmende med Naturen, at der i saadant et Tilfælde bør følge en lavere Finger efter den høiere, det vil sige, at Tommelfingeren bør indtræde.

§ 17. I C dur Scalan, som er den naturligste og simpleste, forekommer ingen Overtaster som occupere de høiere eller længere Fingre, derfor er det saa meget nødvendigere at anvende al muelig Flid for at gjøre Tommelfingeren let

i denne Scala, saa at den i Lobet ei falder tungere og plum-  
pere end de øvrige Fingre. Man seer, at den be- og kryds-  
løse C dur, som har slet ingen Fortegn og er saa let at læse,  
ei er lige saa let at spille, efterdi Tømmelfingeren maae til  
de lavere og lige langt fra hinanden liggende Taster med  
Letthed og Hurtighed anvendes, bøies under og være paa  
Tasten inden Tonen anslaaes blot for at fortsætte Passa-  
gen, hvorved al Uliighed med yderste Omhyggelighed bør  
undviges.

§ 18. Erfarenhed lærer os, at alle de som spille  
Claveer uden at have øvet sig slittig i Scalarne, aldrig be-  
sidde den Liighed i Attouchementer, som er saa uundværlig og  
nødvendig for Precisionen. For at opnaae en saadan Liig-  
hed og tillige Hærdighed i Passagerne bør man slittig øve  
sig i de 24 dur og moll Scalas, som findes i den anden og  
tredie Tabel.

§ 19. Sifferne, som ere satte over Nodeplanet, be-  
tegne Fingersætningen for den høire Haand, og de som staae  
under samme, betegne Fingersætningen for den venstre  
Haand. Da Tømmelfingerens Egenskaber i Følge de foran-  
førte Grundsætninger skiller den fra de øvrige fire Fingre,  
saa adskiller jeg den ogsaa i Betegningen og udmærker den  
med et o.

§ 20. Den høire Haand forholder sig i den opsti-  
gende Scala ligesom den venstre udi den nedstigende, og lige-  
saa den venstre Haand i Opstigende ligesom den høire i den  
nedstigende Scala.

§ 21. Saaledes faaer den høire Haand Tømmelfin-  
geren paa den fjerde Tangent i Opstigende, og den venstre  
Haand derimod faaer den paa den fjerde Tangent i Nedsti-  
gende, i følgende Dur Tonarter, nemlig C, G, D, A og  
E. Ligeledes sættes i H dur Tømmelfingeren paa den fjerde

Tangent i Opstigende, og i F dur sættes Tømmelfingeren paa den fjerde Tangent i Nedstigende.

§ 22. Da den fjerde Tone i F dur i Opstigende har en Overtaste, ligesom den fjerde i H dur i Nedstigende; saa kan Tømmelfingeren ikke bruges paa disse Toner, men maae nødvendigst indtage den femte Tone.

§ 23. Tonearterne Es, As, Des og Ges ere vanskeligere i Henseende til Fortegningen end Fingersætningen. Tangenternes ulige Beliggenhed i disse Toner ere mere overensstemmende med Fingrenes ulige Længde og just denne Overensstemmelse befordrer mere Liighed i Anslaget. Tømmelfingeren har ogsaa her af Naturen en sikkrere Anvisning til de Stæder hvor den bør anvendes.

I es dur forekommer fire Undertaster, af hvilke Tømmelfingeren indtræder paa de to, som i Opstigende følge næst efter en Overtaste, nemlig paa f og c.

I As ere tre Undertaster, c, f og g, af hvilke c og f tilhøre Tømmelfingeren.

Des og Ges have allene to Undertaster, nemlig f og c i den første, ces og f i den sidste, til hvilke Tømmelfingeren hører.

§ 24. Men i B dur, hvor der efter en Overtaste, nemlig es, følger tre lavere Tangenter f, g og a, savnes det Stød, som alle de andre Scaler besidde; derfor har jeg paa disse indført Tømmelfingeren to Gange, nemlig paa f og a, hvorved denne Scala vinder mere Styrke.

§ 25. Efterdi den venstre Haand i Almindelighed bruges mindre, og er følgerigen i Mangel af Dvælsmeget ubehændigere end den høire, saa er det magtpaaliggende for enhver Claveerspiller, som ei af Naturen eller Vanen er Reithaandet, at fordoble Dvælsen for den venstre

fre Haand i Scalarne og alle Slags Passager for at opnaae en lige Færdighed i begge Hænderne.

§ 26. Enhver Dur = Tonart eller Dur = Scala har i Op = og Nedstigende samme Fingersætning; men Moll = Scalarne have ulige Toner i Op = og Nedstigende og udfordrer derfor en særskilt dertil passende Fingersætning.

§ 27. Vil man f. Ex. gjøre en brillant Roulade i A, saa ligger gis (ihvorvel det ikke egentlig hører til A moll = Scalan) meget beqvemt for Fingrene næsten paa alle Instrumenter; men saasnart gis indføres i Scalan eller i en fortløbende Passage, saa kan f ikke faae noget Sted her, efterdi Graderne da blive ulige, da f og gis snarere ligne en liden Terz og passe desuden ikke til A Harmonien.

§ 28. Men da det er mere naturligt, at Moll = Scalsans syvende Tone udi Opstigende bliver ophøiet, saa er det i dette Tilfælde ogsaa nødvendigt for at faae Liighed i Graderne, at den fiette Tone ligeledes ophøies; (dog blive begge disse Toner i Nedstigende igjen fornædrede) thi, som sagt er, en Passage f. Ex. i A, som allene har den syvende Tone ophøiet og hvorudi altsaa baade f og gis forekomme, kan uagtet den ligner A moll Scalan alligevel ikke eje A til Hovedlyd \*.

§ 29. I begge Moll = tonarterne A og E kan Tommelfingeren sættes paa den femte Tangent. Haanden vinder derved mere Styrke, at Tommelfingeren indtræder næst førend Overtasterne følge.

Enavel i disse Scalas som i B dur ser Fingersætningen udsat paa tvende forskjellige Maader, af hvilke den

\*) See Indledning til Harmoniken. Cap. IX § 9 og den dertil hørende Tab. VIII Fig. k) l) m) n) o) p).



den Spillende efter Behag kan vælge den, som han finder meest passende.

§ 30. Scalarne i alle 24 Toner bør i Begyndelsen dagligen øves, og, inden hver Lection foretages, med Flid og Opmærksomhed giennemgaaes; fornemmelig i de Tonarter, hvorudi den Sonate eller det Stykke, som skal spilles, er componeret. Men de bør aldeles ikke tages hurtigen inden man kan spille dem med tilbørlig Præcision; det vil sige, at Anslaget bør skee med al muelig Egalité, saa at den ene Tone fuldkommen ligner den anden, enten man begynder Staccato eller Legato. Det bør ogsaa nøie iagttages, at Fingrene opløstes i samme Forhold, som de nedsettes paa Tangenterne, og at enhver Finger, naar den har anslaget Tasten, strax igien løstes op, alligevel i Forhold til som Passagen er meer eller mindre bunden; og om man vil spille med Nerverne, saa bør ligeledes hele Haanden løstes lidet ved hver Fingers omfløitning i Passagen. Fingrene bør i øvrigt gives en passende Spænding, saa at de næsten ligne elastiske Staaftredre. Til alt dette fordres en Præcision, som sielden træffes hos Claveerspillere, men som dog enhver Musikkelsker, naar han ved Øvelsen følger disse Anviisninger, let kan erhverve sig.

§ 31. Naar man længe og flittig har øvet nybetemlede 24 diatoniske Scalae, saa kan man til Øvelse foretage den Chromatiske. See Tab. IV. Fig. 2. Denne Scala forholder sig paa een og den samme Maade i alle Toner, og hvad for en Tangent man end begynder med, saa bliver Tonefølgen altid den samme.

§ 32. Moulader, i hvilke de samme Toner blive repeterede, som i Fig. 3. hvor de forskjellige Fingersætninger ere anmærkede, blive derefter meget nyttige at øve.

§ 33. Naar tvende Grader i Scalan formedest en Zones Ophøielse eller Hornedrelse blive ulige, saa at de ligne en lille Terz, eller virkelige Terzer forekomme i Løbet af Passagen; saa kan den for Scalan antagne Succession af Fingrene ikke længere beholdes; men ligesom i saadant Tilfælde en Zone i Scalan bliver forbigaaet, saa maae ogsaa en Finger i Applicaturen forbigaaes.

Terzer bør i Følge heraf tages enten med Tømmelfingeren og den anden Finger, eller med den første og tredie, eller og med den anden og fjerde Finger. Og da Tømmelfingeren ligger længst fra den første Finger eller har en meget større Afstand fra dens næste Finger end de øvrige Fingre have imellem dem selv indbyrdes, saa kan Terzer ligeledes tages med Tømmelfingeren og den første Finger, allene som forud er sagt, at Tømmelfingeren ikke kommer paa nogen Overtaste. At gribe Terzer med den første og anden, anden og tredie, eller tredie og fjerde Finger seer ei allene ikke godt ud, men Fingrene faae en tvungen Stilling ligesom en Gaffel. Det forstaaer sig, at tre og firestemmige Accorder giøre en Undtagelse heri.

§ 34. Exempler af dobbelte Noder eller tostemmige Passager findes udi Fig. 4, 5 og 6.

§ 35. Een og den samme Finger maae aldrig bruges paa to forskiellige Tangenter, som følge efter hverandre undtagen i Løb, som bestaaer af Octaver, hvilke tages med Tømmelfingeren og den fjerde Finger; men vel kan og bør to særskildte Fingre bruges paa een og den samme Tangent, naar den flere Gange efter hinanden skal anslaaes, saasom i Fig. 7 og 8 og ived et Moulement som efterligner Trommens Bevægelse eller Trompet = Søker i Feldtmusik.

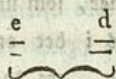
§ 36. Til Harmonien regnes ikke alle i Scalarne forekommende Toner. Iblant de Toner, som under Navn af væsentlige og uvæsentlige afhandles i det ottende Capitel af Indledningen til Harmoniken, ere de sidste ikke regnede til Harmonien, og af disse indtager Forslaget den første Plads.

§ 37. Forslaget betegnes ved en ganske lille Note foran Noden af sædvanlig Størrelse, med hvilken det sammenbindes og ligesom sammensmelter. See Claveerskolens Tab. IV Fig. 10, 11, 12. Der gives tvende Arter af Forslag, nemlig korte og lange. Et kort Forslag har ingen bestemt Værdie, men forsvinder ligesaa hastig, som det anslaaes Fig. 10, men et langt derimod gielder Halvdelen af den paafølgende Note, og indtager dens halve Værdie, for saavidt den er deelig, Fig. 11; men er den udeelig som i Fig 12, saa faaer det lange Forslag to Trediedele, og den væsentlige Note eller Hovednoden, som følger efter, faaer blot en Trediedeel af Værdien. Dette forekommer i Særdeleshed i Menuetter. For Resten bruges de lange Forslag for det meste i Stykker af langsomt Tempo; de korte ere derimod mere passende for saadanne Stykker, som have hastig Bevægelse.

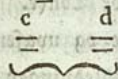
§ 38. Der gives fire Slags Hovedmanerer eller Prydelser, som fremkomme ved Tilføjelsen af de Toner, som ligge nærmest ved den Tone, paa hvilken Maneren eller Prydelserne skal anvendes. Disse ere Mordenten, Schnelzeren, Tremulanten og Trillen.

§ 39. Mordenten bestaaer af to med Hovednoden sammensatte Forslag, nemlig: dens i Scalan nærmest liggende høiere og lavere Note; man begynder med den høiere, tager derpaa Hovednoden, derefter den lavere, og saa til, sidst atter Hovednoden; eller ogsaa tvertimod, saa at man begynder med den lavere. See Fig. 13.

Naar Mordenten altsaa gøres paa d, f. Ex., saa er



Det første Forslag.



Det andet Forslag.

For at faae Mordenten ret rund, bør begge Fingrene, med hvilke Vitonerne tages, og som naturligt blive den tredje og første Finger, være paa deres Plads, inden Mordenten gøres, saa at Haanden ikke paa mindste Maade løstes op under Udførelsen.

Mordenten betegnes sædvanlig ved et over Moden liggende  $\text{S}$  ( $\text{S}$ )

§ 40. Da Forslagene i denne Mordent kan være forhøjede, fornærede eller tilbagefaldte Toner, og saaledes i det foregaaende Exempel enten es eller cis, alt efterfom Mordent d forholder sig i Scalan, f. Ex.

som Qvint til den femte Tone G i C dur Fig. 13

Octav til Hovedtonen D moll Fig. 14

Tert til Hovedtonen B dur Fig. 15

Qvint til Hovedtonen G moll Fig. 16;

saa pleier man at sætte et  $\text{Z}$ ,  $\text{b}$ , eller  $\text{H}$  over Mordenttegnet, som for Nummets Skyld er paa Tabellen sat under nybenævnte Figurer; men for at forebygge Feiltagelse, gjør Componisten bedre i at udsætte Mordenten med smaa Morder, saaledes som Figuren udviser.

§ 41. Den væsentlige Tone d, som i de fire nyanførte Mordenter havde sit Sted imellem Vitonerne, kan og gaae foran dem som ved Fig. 17, saa at alle fire Prydelsesnoderne derefter regnes til Tacten. See Fig. 18.

§ 42. Schnelzeren er en meget hastig Bevægelse af et og det samme Forslag med den væsentlige Tone. Fig. 19 viser dens Tegning, og Fig. 20 og 21 dens Udførelse.

Fig.

Fig. 20 er mere sædvanlig og mere bestemt, efterdi den har nogen Liighed med Trillen, som forekommer i § 45.

§ 43. Tremulanten er en bævende Bevægelse, som anvendes til at erstatte den Claveret manglende Egenkab at kunde udholde Tonerne ligesom Syngestemmen og Blæse- og Bue-Instrumenterne og især Orgelet.

For at gjøre Tremulanten, f. Ex. paa c Fig. 22, tilføies enten den næst under liggende Semitone b Fig. 23, eller og een af de Toner, som ligge næst over den væsentlige Tone. See Fig. 24 og 25.

§ 44. Den underiagte Harmonie viser, til hvilken Hovedlyd Tremulanten hører. Årsagen, hvorfor man ikke ligesaavel tager den under liggende hele Tone b dertil, er den, at Tremulanten paa c med denne hele Tone (see Fig. 26) aldeles ligner en Tremulo paa b med den næstliggende høiere hele Tone ligesom Fig. 25 paa c.

De udi disse fire Figurer forekommende halve og Fierdedeels Noder, som findes med to Strager overstrøgne, ere Abbreviaturer, som Begyndere bør gjøre sig bekiendte med; de forholde sig ligesom de vare deelte i Sertendedeels, og udskrevne med Sertendedeels Noder.

§ 45. Trillen forekommer egentligen ved Sluttesald. Det allerfuldkomneste Sluttesald skeer, naar Hovedtonen følger efter sin nærmest beslægtede Tone, som er den femte, saaledes, f. Ex. i C om Harmoniens Folge er saadan, at Qvinten gaaer i Forveien og Hovedtonen C følger efter, saa skeer et saadant fuldkomment Sluttesald til C. Men det er naturligt, at dette G medfører eller ledsages af sin nærmest beslægtede Tone, nemlig d, som er den femte til G; og paa dette d, Qvinten til den femte Tone, følger

geligen den anden Tone fra Hovedtonen C \*), er Trillens egentlige og rette Plads, naar Sluttesaldet stæer til C. NB. Her tales om Hovedstemmen eller Principalpartiet. See Fig. 27.

§ 46. Bassen slaaer sin Trille paa selve Hovedlyden Fig. 30. Den accompagnerende Stemme paa Terzen Fig. 28. Ogsaa paa den fornsiende Septime kan Trillen slaaes Fig. 29.

§ 47. Alle fire Stemmerne kunde alligevel ikke have Trillen paa eengang, efterdi dette vilde støde Dret og være stridende imod Harmoniens Love.

I Henseende til Følgen af to Qvinter, som i Harmonien er forbuden, kunne ikke Triller paa eengang tillades i flere end to Stemmer; saaledes kan Hovedstemmen Fig. 27 og den accompagnerende Stemme Fig. 28 have Triller tilfammen; ligeledes kan Qvinten og Septimen Fig. 27 og 29 slaae Triller paa eengang.

Den accompagnerende Stemme Fig. 28 og Bassen Fig. 30, som imellem sig udgiøre en Terz, kunne folgeligen have Triller paa eengang, uden at Harmonien lider derved; men det vilde være smagløst i Henseende til Melodien, og den imellem Bassen og Overstemmen saa meget contrasterende Egenkab tillader det ikke.

§ 48. Forskiellen imellem Trillen og Tremulanten er den, at Trillen har en Slags Begyndelse og en Slutning, som characteriserer den; tager man dens Begyndelse og dens Slutning bort, saa bliver den blotte Tremulant tilbage.

Trillens Begyndelse er ved Fig. 27 udmærket ved det første Bogstav af Alphabetet (a), og dens Slutning er betegnet med det sidste Bogstav (z); Mellemrummet, som en

punkt

\*) See Indledning til Harmoniken. Cap. III. § 8.

puncteret Linie indskrænker, og som indbefatter en Værdie af 24 To og tredivtedele, udgjør blot en Tremulant.

§ 49. Tremulanten har følgelig hverken særskilt Begyndelse eller særskilt Slutning.

Schnelzeren, som er udsat med Noder ved Fig. 20, har ligesom Tremulanten ingen særskilt Begyndelse, men den har ligesom Trillen en bestemt Slutning; og

Trillen

har, som Fig. 27 viser, sin særskilte baade Begyndelse og Ende.

Begyndelsen kaldes Anslag, og Slutningen Bortslag.

Tremulanten bliver altsaa hverken anslaaet eller bortslaaet; Schnelzeren (som man ogsaa kan kalde Halvtrille) bliver blot bortslaaet; men Trillen bliver baade anslaaet og bortslaaet.

§ 50. Schnelzeren eller Halvtrillen betegnes over Noden ved et  $t$  uden  $r$ , Tremulanten ved et  $t$  som har en puncteret Linie efter sig, og Trillen ved de to første Bogstaver af Ordet trillo, nemlig  $tr$ .

§ 51. Korspring eller Overkastninger, d. e. naar den ene Haand maae overstige den anden som ved Fig. 31, bruges af mange Componister. De ere ikke altid at foragte, men det var dog at ønske, at man i Stedet for disse Børnestræger, som de som oftest blot er, vilde indføre bundne Tanker, som kunde bidrage til at forædle Claveerspillet, især siden disse Overspring ere mere for Diet, og sætte Ukyndige, som indbilde sig at slige hoppende Passager ere forenede med store Vanskeligheder, mere i Forundring end Kiendere, som vide, at det er en Claveerspillers sande Fortieneste at udføre de vanskeligste Løb med den mindste Hændernes Bevægelse, saa utvungede og saa lidt affecteret som mueligt er.

Enhver, som vil forsøge at erquire disse Haandoverskiftninger, vil snart finde, at de ere meget lettere, end de synes, og at om der skulde forefalde nogen Vanskelighed ved deres Udførelse, den da egentlig ligger deri, at man i en Hast kan læse Moderne, ved hvilke de paa forskellige Maader og undertiden med Ombytning af Nøglerne ere udsatte.

§ 52. Ved det i den foregaaende § brugte brugte Udtryk: bundne Tanker, forstaaes egentlig de saa kaldte Bindinger.

Der gives enkelte, dobbelte og tredobbelte Bindinger.

Naar f. Ex. fire Moder sammenbindes ved et Baand \*) saa at blot en Hvile mærkes som i Fig. 32, saa er Bindingen enkelt; blive nu disse fire Moder saaledes sammenbundne, at en liden Hvile bemærkes imellem hver to og to, saa er Bindingen dobbelt. Fig. 33. Tredobbelt er den, naar f. Ex. to saadanne dobbelte Bindinger af fire Moder i hver forenes ved et Baand, saa at alle otte Moder blive tilfammenbundne til een Hvile, og deriblant ei allene mærkes tvende mindre Hvilser af fire og fire, men endog fire endnu finere Underhvilser af to og to Moder. See Fig. 34.

§ 53. Ved disse Bindinger kan man paa Claveret udtrykke Tonens Sammenlængning, og imitere det, som den italienske Syngeskole kalder Rubamento del tempo, i Særdeleshed om man tillige bruger de fine Forstærkninger som Italienerne kalde rinforzi og som i Fig. 35 ere udmærkede.

\*) Baand kaldes den Vue-Linie, som drages over saa mange Moder, som skal indbefattes i en Binding.



bede med smaae Triangler, i Følge hvilke de Toner, som staae ved Triangelens brede Side, blive accentuerede, d. s. noget stærkere anslagne og appuyerede eller nogenledes trykte, og de som staae ved dens Spidse noget svagere og kortere. Naar tvende Noder paa eet og det samme Trin eller til een og den samme Tone ere forenede ved et Baand, saa bliver den sidste ikke anslaaet men liggende, saa at begge tilsammentagne ansees som en eneste Note af begges Værdie; saaledes forholder sig f. Ex. to saadanne paa et Trin sammenbundne Fierdedele aldeles lige som en Halv-Note paa samme Trin.

§ 54. Endeligen ere Gradationerne af Staccato til Legato udsatte i Fig. 36.

Den første Tact indeholder blot de sædvanlig anslagne Noder.

Expressionen af den anden med smaae Stræger over Noderne kaldes Staccato eller Spiccato; hver Tone bliver angivet meget kort og adskilt fra den foregaaende; paa Vues Instrumenter udtrykkes dette ved et Vuestrøg til hver Note. Foredraget af den tredie Tact med Puncter over Noderne kaldes vibrato; Tonerne blive her mindre korte, seligelig mere runde, og paa Vues Instrumenter stødes flere Toner ved et Strøg; Foredraget af den fjerde med baade Puncter og Vuer eller Baand kaldes con portamento; i dette sidstbenævnte Tilfælde faae Tonerne hver for sig et lidet Tryk, og blive for Resten svagt tilsammenfæiede; de udtrykkes paa Vues Instrumenter i et og det samme Strøg tilligemed et Tryk paa enhver af den, dog saaledes, at Vuen ikke forlader Strængen.

De øvrige Tacter nemlig den 5te, 6te og 7de, indeholder Ligaturer eller Bindinger, som i den 52de § er forklarede.

Disse almindelige Grundsætninger og Anmærkninger, haaber jeg, skal være tilstrækkelige til at meddele en Begynder, som af Naturen har Genie til Musik eller en ung Claverist den behørigte Indsigt i alt det som væsentligen hører til Claveerspillet, og deres Jagttagelse, samt flittig Øvelse vil forskaffe ham Færdighed, og inden kort Tid erhverve ham Ret til at regnes iblant de dueligere; jeg henven-der mig nu til deres Anvendelse, ved de til dette Dæ- med af mig udgivne Haandskrifter, og i Særdeleshed de Stæder, hvor jeg med Siffrer har udsat Fingerskiftningen i den følgende Afdeling.

## Tredie Afdeling.

Anvendelse af de foregaaende almindelige Grund-  
sætninger, til Fingerøvelse udi de femten  
hertil hørende Kobberstukne Haandstykker,  
under den Titel af Pieces de Clavecin &c.

Da de Tabeller, som indbefatte de i foregaaende Anviis-  
ning ofte citerede Figurer, ere numererede med romerke  
Siffrer, saa anmærkes her for mere Tydeligheds Skyld, at  
Siderne og Tacterne af de Haandstykker, i hvilke den Fin-  
gersætning *ic.*, som i denne Afdeling omtales, forekommer,  
altid er anført med de sædvanlige Tal.

### Nro 1. Pastorale pag. 3.

I den anden Tact overspringes Tømmelfingeren i den  
venstre Haand af den første Finger, paa det at Tømmelfin-  
geren kan komme paa *g* i den tredie Tact, som den der er  
nærmest til den i Scalan forekommende Overtaste, hvorved  
der vindes Liighed i Forholdet imellem Tømmelfingerens og  
den første Fingers naturlige Stilling og disse Tangenters  
Beliggenhed.

Wordenten i den 13de Tact gøres alleneſte med Tom-  
melfingeren og den første Finger; thi den Fingersætning,  
som ellers ſkulde bruges dertil, og ſom ſtaaer udfat i den  
øverſte Linie af Siffrerne, er af tvende Aarsager mindre

tienlig, 1) fordi Claveerspillere sjelden besidde tilstrækkelig Styrke i den lille Finger, i Forhold til de øvrige, og 2) fordi der fordres den allerstørste Accurateffe for at kunne, saa hastig som Bevægelsen fordrer, flutte Tømmelfingeren under den tredie og fjerde Finger, uden at forstyrre Egalteten i Touchen.

At den tredie Finger paa Tonen gis i den 16de Tact følger efter Tømmelfingeren, som for Wordentens Skyld har indtaget den foregaaende Tone a; at e i den 24de Tact faaer den fjerde Finger i Steden for den nærmestliggende tredie, som stod saa at sige for Touren, og at i samme Tact den venstre Haand tager e med Tømmelfingeren, skeer, fordi der ved denne Stilling allerede i den 24de Tact forbedres den beqvemmeste Fingersætning for de fire paafølgende Tacter, hvorved en fleersfoldig Ombytning og en let Anvendelse af Fingrene for den hele Octav eller Scalan fra a til a erholdes.

Denne Følge af Fingrene kaldes Sammendragning, og ved Fingrenes Sammendragning erholdes en mere forenet Styrke, end der kan finde Sted naar de ere adspredte, hvilket ogsaa her siadfæster det latinske Ordspog: *Vis unita fortior.*

Udi Allegretto pag. 3 og det nederste System findes Anviisning for Tømmelfingeren i den venstre Haand til Tonen cis; dette er egentligen et Hielpemiddel i Nødsfald for dem, som i denne Beliggenhed ikke kunde række den ovenmeldte Tone med den første Finger, hvilket sidste dog, isald det kan lade sig gjøre, er bedre i Henseende til, at Tømmelfingeren da beholder sin rette Stilling, som altid er under den anden Finger.

## Nro 2. Barcarolle de Venise pag. 5.

I den anden Tact af den første Variation, faaer fi den første Finger i Cteden for den anden, og det for at kunde faae to særskilte Fin:re til de tvende midt under Tacten forekommende e, saa at det første e faaer Tømmelfingeren og det andet e den første Finger. Derved bliver Melodien tydeligere; thi om een og den samme Finger her skulde anslaae een og den samme Tone, saa blev Tacthvilen ikke saa tydeligen udmærket, som naar begge Anslagene skeer ved Fingerskiftning, hvorom man lettest kan overtude sig ved Expressionen af de to første Tacter udi den anden Variation; Terzen e g bliver ogsaa lettere, formodest denne Omskiftning af Fingrene, esterdi den herved bekommer en Fingersætning, som egentligen tilhører Terzen, nemlig den første og tredie Finger.

## Nro 3. Romance africaine pag. 6.

Esterdi den første Finger i den høire Haand har anslaaet den sidste Ottendedeel a i den første Tact, har samme Finger faaet Anviisning til den første Note f i den anden Tact; dette, ihvorvel det strider imod den Regel som forbyder at bruge een og den samme Finger paa to særskilte, efter hinanden følgende Tangenter, (§ 35. den anden Afdeling) er alligevel en i dette Tilfælde nødvendig Undtagelse for at spare Tømmelfingeren til den sidste Ottendedeel d i den anden Tact, og derved at udtrykke den slående Character, som udmærker dette Stykke. Opslaget næst foran den første Tact, og ligesaa den siette eller sidste Ottendedeel som Opslag udi den anden Tact, med hvilken Stykkets Thema igientages, udgjør en væsentlig Deel af Expressionen i den benævnte Character, og det er derfor bedre, her at gjøre en Undtagelse fra Reglen, end at fordærve det Udtryk, som dette

ette Thema udfordrer. Ogsaa tillades det af samme Narsag, heller at bruge Tømmelfingeren til en Overtaste, som f. Ex. i den høire Haand paa den første Note b i den ellefte Tact, end at Effecten skulde lide ved Grundsætningernes Strængthed; saa meget mere som Fingrene ved det næstfølgende b strax igientager deres naturlige Stilling.

Den trettende og fiortende Tact kan for den venstre Haand tiene til et Exempel paa Sammendragning.

Da Tømmelfingeren og den første, saavelsom den tredie og fjerde Finger ere mere udspændte eller ligge længere fra hinanden end den første og anden, eller den anden og tredie Finger i begge Hænderne, saa er Applicaturen for den venstre Haand i den 17de Tact saaledes valgt, at den første Finger kommer paa d og Tømmelfingeren paa f, den fjerde paa F, og den tredie paa A.

Udi de sex sidste Tacter ere næsten alle Noderne besifrede, og iblant disse bør i Særdeleshed mærkes, at den første Hjerdedeels-Note i den femte Tact (naar man regner fra Slutningen) b, og ligesaa den derunder liggende, nemlig d, have to Sifferer, som betegne en Fingerskiftning paa den samme Tone uden nyt Anslag. Narsagen til denne Succession eller Omskiftning af Fingrene, (som jeg kalder Hændragning) er ligeledes indbegrebet i den foregaaende Forklaring, angaaende Characterens rette Udtryk.

**Nro 4. En chinessk Vise som kaldes Cheu Teu,**  
pag. 7.

I denne Melodie, som efter den Chinesiske Keisers Befaling er blevet sat i Noder af en Europæer, sendt og meddeelt mig af Ministeren i London, hvor adskillige Automater bleve forfærdigede, som vare destinerede til Peking, og som ved Balthser skulde spille denne Cheu Teu, har

jeg blot fundet sex Facter anvendelige for den Melodie og Harmonie, som paa de tre Sider Pag. 7, 8 og 9 findes udførte.

Naar rouserende Moder forekomme paa een og den samme Tangent, som her i den anden Tact paa g, og i den fiette Tact paa c ic., saa kan de efter Behag anslaaes enten med den første og anden, eller anden og tredie Finger. Jeg har hørt fire saadanne Anslag af en Tone, vel erøperede med de tre første Fingre og Tømmelfingeren, og overlader det derfor til enhver Claveerspillers eget frie Valg, derved at bruge den Applicatur, som han allerede har vant sig til, eller at antage den Fingerskiftning, som er lettest og beqvemst for hans Fingre.

Udarbejdelsen af dette simple Thema begynder med den syvende Tact, og de Overkripter, som derved forekomme, nemlig legato, staccato, naive og dolce, ere brugte for nogenledes at bestemme, hvorledes Foredraget bør være.

Udi den 6te og 8de Tact i den anden Deel af Mineuren \*) fordrer Beliggenheden for den høire Haand i Henseende til Mellemstemmen, at den tredie Finger følger efter den fjerde udi Opstigende, og den anden efter den fjerde Finger i den sidste udi Nedstigende, men da den udsatte Applicatur, som medfører, at den første Finger til Tonen h i Mellemstemmen udfordrer en overordentlig Spanding eller Udstrækning imellem den første og tredie Finger, hvilken maaskee for de fleste vilde være næsten umulig, saa er det bedre

\*) Naar et Stykke har flere særskilte Dele, som bevislig gaae af Hovedronens Dur eller Moll Tonart, saa kalder man disse Dele i Forhold til Tonarten majeur eller mineur.

bedre, ogsaa her at giøre en Undtagelse fra Regelen, og bruge Tommelfingeren til c og til h i den 5te, 6te, 7de og 8de Tact, ligesom og ved den sidste Note i den 10de, og den første i den 11te Tact f og es udi Mellemstemmen.

Nro 5. Min Jar ic. En Svensk Vise, pag. 10.

Paa det at een og den samme Finger, nemlig Tommelfingeren i venstre Haand, ikke skal komme paa to særskilte Tangenter: g og f i den femte Tact af den anden Deel, saa er den første Finger placeret paa f; og følgerigen kommer Tommelfingeren og den anden Finger paa c, og e i den siette Tact.

Udi den tredie Variation, som er mineur, findes for den venstre Haand, og i den fjerde og siette Variation for den høire, adskillige Exempler paa Sammendragning og Hændragning.

3de første Afstryk er i den siette Variation pag. 11, 4de Linie, anden Tact, en Trykfeil, som jeg her maae anmærke; over begge Moderne d og e i Overstemmen, staer Tallet 1, hvilket maae saaledes corrigeres, at over d sættes Tallet 2, og over e, 3.

Nro 6. Pentechordium, pag. 12.

Dette Stykke kaldes saaledes, fordi det er sammensat af blot fem Toner: Fis, Gis, Ais, Cis og Dis eller deres Octaver, og da Tommelfingeren just her er nødvendig, saa faaer den i dette Tilfælde (forsaavidt Haanden ikke udspændes) som er en Exception fra Regelen, Rettighed til at indtage hvilken som helst af Overtasterne i Claviaturet.



Dvølsen af dette Haandstykke, som i øvrigt er meest mærkværdig for dets Besynderlighed, er ganske nyttig for at vænne Fingrene til at holde sig tæt til Overtasterne, og i denne Hensigt pleger deslige Stykker at componeres.

### Nro 7. Ak minan rakas &c. En Fjinf Wise.

Udi den første Variations fjerde Tact, anvendes den tredie Finger først til Forslaget d, og siden ligeledes til Forslaget c. Ved en saadan Forsløttelse vænnes denne Finger til mere Lethed, end den af Naturen synes at besidde, og derved bliver Udtrykket mere brilliant.

I den fiette, syvende og ottende Tact, forekommer ogsaa hastige og i Folge deraf brisante Omskiftninger for Tømmelfingeren i den høire Haand.

Den tredie Variation, som er mineur, indbefatter flere finere Udviigninger, ved hvilkes Udførelse man vænner sig til ligesom at slæbe Fingrene sagte med ganske liden Oploftning, hvilket gjøre denne Variation syngende og kunden. Den harmoniske Udarbeidelse af Thema't, som følger efter den fjerde Variation, bestaaer meest udi den venstre Haands Bevægelse og af adskillige Modulationer \*), see pag. 14, den 3de, 4de, 5te, 6te, 7de, 8de, 9de og 10de Tact. Der i disse Tacter udsatte Applicatur er meget tienlig til Dvølse for Tømmelfingeren, som meest holder sig under den første Finger, hvilken oftest sættes over samme.

Efter Fermaten og Udholdet i den anden Tact paa den tredie Linie, hvilken paa den sædvanlige Maade er udmærket med en Punct over den Note, som skal udholdes, samt en over denne Punct draget Bue eller Halvcirkel, følger en

\*) Songange.

formelig Cadence. Jeg beholder Ordet Cadence i denne Betydning, det vil sige, for saavidt derved forstaaes de Prydelser, som lede til et Hoved-Sluttefald; da jeg derimod til at betegne de Tilfælde, i hvilke man enten slutter i een og samme Tone, eller falder ind i en nye, har indført det Ord Sluttefald. Den Fingersætning, som med Siffre er udsat for de tre første Fierdedele eller rettere for de første tolv Sertendedele efter det ovenmeldte Kermat, bruges ligeledes til de derpaa følgende 36 ubesiffrede Sertendedele. Herefter følger en Sammensætning udi Trioler \*), bestaaende hver af en Hovednode med begge sine Forslag, nemlig den nærmest liggende høiere og lavere Tone, f. Ex.

F Dis Forslag til E  
 A Fis — — G  
 C A — — B  
 f dis — — e og saa videre.

Herved observeres, at de Noder, som staae paa det nederste System eller Nodeplan, spilles med den venstre — og de som staae paa den øverste med den høiere Haand.

Nu og efter et senere Udhold forekommer Middeltrillen; jeg kalder den Middeltrille, fordi, saavel over som under samme visse med Thema't analogue Melodier videre udføres. Den begyndes med den anden og tredje Finger, fort-

\*) Saaledes kaldes den Figur af tre Noder, f. Ex. tre Ottendedele, som tilsammentagne optage en lige Tid med en Fierdedeelsnode, og kaldes Ottendedeels Trioler. See Tab. II. Fig. 3. 1) anden og fjerde Fierdedeel. Sertendedeels Trioler bestaaer af tre Sertendedele, som tilsammen optage en lige Tid med en Ottendedeelsnode. For at skille Trioler fra andre af tre Ottendedele eller tre Sertendedele sammensatte Figurer, pleier man at sætte Tallet 3 over hver Triol.

fortsættes med den første og anden; dernæst med Tommel-  
fingeren og den første, og endelig igien med den første og  
anden Finger. Disse Omflisninger, som rette sig efter Fin-  
grenes Bequemhed til Passagerne, oven over og neden un-  
der Trillen, bør gøres saa uformærkt, at man ikke sporer  
den mindste Standsning eller Ujævnhed i Trillen derved.

Den dobbelte Trille, under hvilken den høire Haands  
Tommelfinger endnu syffelsætter sig med en, Themat lig-  
nende, Melodie, og den chromatiske Scala i den venstre  
Haand, gjør endeligen Slutningen paa denne for Fingrene  
usædvanligen vanskelige, men dog tillige høist nyttige Øvelse.

Den femte og sidste Variation er en Slags Gigue,  
som, ihvorvel den er i  $\frac{3}{4}$  Takt, alligevel vedligeholder Ho-  
vedmelodien, og tiener til dens summariske Udførelse, hvor-  
udi (nemlig i den 5te og 6te Takt fra Slutningen tilbage  
regnet) Forslag med Octaver forekomme. Her blive Fingrene  
enten slæbde fra Overtasterne ned paa Undertasterne, eller  
dragne fra den ene Undertaste til den anden næstved liggende.

### Nro 8. Solfeggio di Cembalo pag. 15.

Er et Haandsstykke uden Melodie eller Sang, som be-  
staar af en foreløbende, og blot ved Slutningen af hver  
Reprise\*), afbrudt Bevægelse; det tiener allene til Fin-  
ger-

\*) De mindre Stykker i Særdeleshed deles sædvanligen i to  
Dele, af hvilke hver spilles to Gange, isald der paa begge  
Sider af Repetitionsregnet staae Puncter. Repetitionsreg-  
net bestaaer i tvende over alle fem Linier eller hele Noder-  
planet dragne perpendicularare grove Stræger eller Linier,  
samt nysomtalte Puncter ved den Side eller Deel, som skal  
spilles nok eengang, og denne Deel kaldes Reprise. See  
Pag. 16 hvor Stykkets første Deel har Repetitions Regn  
med Puncter, men den anden ikke.

gerøvelse, ligesom de ældre Auctores i den gamle Syngeskunst for Stemmemernes Øvelse satte følesløse Solfeggi.

Det er egentligen componeret for den venstre Haand, men kan ligesaavel, om ikke lettere, spilles med den høire, hvorfor ogsaa Applicaturen er udsat for begge, nemlig den høire Haands med Cifferne neden under Nodoplanet.

Den som har Taalmodighed til først at lære sig at erequere disse Passager fermt med hver Haand for sig, eller og siden paa eengang med begge Hænderne i Octaven, vil derved ufeilbarlig ei allene erhverve sig megen Færdighed i Fingersætningen, men desuden ogsaa vænne sig til ved Hændernes lige Bevægelse alligevel at benytte sig af ulige Fingre i Henseende til Hændernes af Naturen ulige Stilling, hvilket altid har sine store Vanskeligheder for Begyndere,

#### Nro 9. Hönsgummans Visa. pag. 16.

I den første Variation er Fingersætningen for den venstre Haand næsten overalt udsat med Cifferer, paa det at en Skolar maae derved vænne sig til en rigtig Applicatur, saavel for denne som andre deslige forekommende Passager; men i den anden Variation behøves ingen anden Anviisning til Fingersætningen, end den, som allerede er givet ved de Tilfælde, hvor Haandens Udstrækning er omtalt; Spilleren maae allene vogte sig for, at Tommelfingeren, ved den halve Tact, som slutter det første System Pag. 17, og den halve, som begynder det andet System, ikke kommer paa fis, som er en Overtaste.

Her maae ligeledes en paa Pag. 17 og det nederste System indløbet Trykfeil i de første aftrykte Exemplarer anmærkes

mærkes og rettes, nemlig under den sidste Note c i den ellefte Tact staaer Tallet 3 i Stedet for 0, efterdi Tommelfingeren og ikke den tredie Finger hører til denne Note.

I den trettende eller den næst sidste Tact paa samme System, komme begge Tommelfingrene til at møde hinanden paa een og den samme Tangent d; de afløse hinanden, hvilket bidrager til, at hele Passagen for den venstre Haand, som her begynder og fortfarer til Reprisens Slutning Pag. 18, bliver mere brillant.

Den Harmonie, som forekommer udi den fjerde Variation og den tredie Tact af den anden Deel, forklares paa følgende Maade;

fis er Hovedlyden, og VII ophøiede Tone udi G Scalas

es — den formindskede Septime.

d — Forslag i Bassen.

c — Qvinten, og

a — Terzen.

Udviklingen af den femte Tacts Hovedlyd i den fjerde Variations anden Reprise er følgende:

g 5                      c Forslag

es 3b                    b 7b

cis Hovedlyden g 5

b 7b                    es 3b

g 5                      Cis Hovedlyden IVx.

c                      Den rette Stilling med

C Forslag              Hovedlyden i Bassen.

Omvending.

Fra den siette til den fiortende Tact, har den venstre Haand en Passage med springende Octaver, for hvilken det strængeste Legato recommenderes, saa at Haanden løstes saa lidet op som mueligt; den bør snarere ligesom hefte sig ved Tangenterne, og uformærket glide fra den ene til den anden, ligesom Majeuren i den tredie Variation har imiteret Baldehorn, Fløiter og Fagotter, saa forestiller Majeuren i den femte Variation (naar man undtager den 5te, 6te, 7de og Begyndelsen af den 8de Tact som indbefatte en Quartet af Stræng-Instrumenter) Trompeter og Pauker. Expressio- nen, hvor disse sidstbemeldte Instrumenter skulle imiteres, udfordrer det allerstærkeste Staccato; derimod udfordrer den efterfølgende siette Variation Pag. 19 det exacteste Legato med svag og efterhaanden langsommere Bevægelse, hvilket det franske Ord *Ralentissant* betyder. Disse begge contrasterende Udenk gjøre upaatvilelig, naar de udføres ret, en god Effect, i hvilken Henseende de ogsaa her ere valgte. Udi den anden Deels anden, fjerde og siette Tact, forekomme dobbelte Bindinger. Ved den ottende Tact begynder Variationen at blive en virkelig Trio, hvortil den udarbejdede Bas meget bidrager. Ved denne og deslige musicalske Tanker, vænner man sig efterhaanden til contrapunterede Stykker.

Her ere Piano, Forte, Crescendo, Rinzorizando, Staccato, Legato, Fortissimo og Pianissimo, med et Ord, næsten alle finere Foredragsmaader anvendte for at give Exempel paa den Smag, med hvilken saavel dette som andre Stykker, hvorudi disse Foredragsmaader ikke ere anmærkede, bør execveres.

#### Nro 10. Air Barbaresque, pag. 20.

De to og tyve første Tacter indbefatte en africanisk National-Melodie, hvilken jeg under mit Ophold i Marocco

dagligen hørte, og paa et medbragt Claveer ligesaa ofte spille for Maroccanerne, for at erfare, hvorvidt jeg paa det nærmeste kunde træffe deres barbaresque Originalsmag.

Jeg har tilføjet Harmonien, hvilken de ikke kiende. Ved den 23 Tact har jeg begyndt Udarbeidelsen af denne baroque Melodie, og desuden souteneret dens originale Character, saa at den barbaresque Egenskab bestandig tiltager, og Slutningen bliver et summarisk Begreb, som kan ansees som et Slags Malerie af dette Folks Bildhed.

Det er unægteligt, at denne Sang ikke kan være behagelig for europæiske Øren, og den havde, forskionnet med melodiske Forandringer, kunnet blive taaleligere, om jeg havde villet afvige fra Sandheden, d. v. s. om jeg, i det jeg opfattede den, ikke havde havt ovenmeldte Originalcharacter til Formaal, eller om jeg ved Udarbeidelsen var saa at sige blevet mit Thema mindre troe; men udi en Samling af Nationalstykker, har jeg troet, at denne Sang formedelst sin Besynderlighed kunde fortiene en Plads, og da jeg tillige har fundet den just her i sin Orden passende til Øvelse for unge Claverister, har jeg ikke taget i Betænkning, at indlemme den iblant nærværende Øvelsesstykker.

Applicaturen er blot anmærket paa de Stæder, hvor jeg har fundet det nødvendigt, hvorover ingen anden Forklaring behøves end den, som i de foregaaende Stykker allerede er givet.

### Nro 11. Polonoise, pag. 23.

Maar en Passage findes indsluttet imellem Puncter inden for Tactstregerne, saaledes som de tvende Takter, nem-

lig den femte og flette paa det første System i dette Stykke saa er det og et Slags Repetitions-Tegn, som bemærker, at Passagen bør spilles to Gange; for mere Tydeligheds Skyld drages sædvanlig en puncteret Linie eller Due over et saadant Sted, hvorunder det Ord his sættes. Dette forekommer ofte i nærværende Polonoise. Man bruger det egentlig til Besparelse af Rum paa mindre Format, og selvfølgelig for at spare Papiir og Etik.

Den venstre Haands Omfatning af en Decime i den 3die, 5te, 7de og 8de Tact paa det andet Node-System, gjør Passagen meget brillant.

De med smaae Puncter bemærkede Noder i de to sidste Tacter paa det tredie Nodesystem bør execveres naivt, med megen Finhed, eller med saa lette Fingre, som mueligt er.

Det første e udi den 3die Tact paa det fjerde Nodesystem maae stærkt marqveres, og til det andet maae Tommel-fingeren af den hvire Haand placeres paa den foregaaende Tone d, thi ellers skulde e tages med den fjerde Finger, som er for svag til denne Expression.

Den Passage, som begynder paa den sidste Tact paa det fjerde Nodesystem, spiller jeg saavel i høire, som venstre Haand, blot med tredie og første Finger, hvilke ere de meest passende for et stærkt Staccato.

Paa det at den finere Passage udi den fjerde og følgende Tact paa det femte Nodesystem maae lykkes saa meget desto bedre, saa tiener det foregaaende Staccato til en udmærket Contrast, dog alligevel ønskede jeg, at den stærke



Udfastning af Tonerne maatte allerede i den 3die Tact paa det femte Nodsystem formindskes og forandres til vibrato, hvorved Hænderne mindre løstes op, og Tonerne blive mere syngende; derved forberedes lidt efter lidt den paafølgende bløde Melodie, som ellers ved en alt for hæftig Affætning vilde tabe meget i Henseende til Effecten.

Samme Gradation foreslaer jeg ligeledes ved pag. 24 og det første Systems sidste samt det andet Systems anden Tact saaledes nemlig, at et svagt vibrato eller et, saa at sige, sammentrængt og mere ved Tangenterne fæstet Staccato følger efter det, formedelt Fingrenes Opløftelse og Tonernes Udfastning foregaaende stærke Staccato.

I hele Mineuren vil jeg raade til et finere Anslag for at gjøre Expressionen mere behagelig, de fire med bis udmærkede Tacter undtagne, som ligeledes for Contrastens Skyld bør spilles meget stærkt og staccato.

Jeg ønsker ogsaa, at de i det andet System Pag. 25 udi de to Tacter forekommende To og tredivedele maae blive udførte saa meget legato, som mueligt er, saa at Løbet bliver sammenbundet og sløifet. Hvis denne Passage var i C dur og uden Overtaster, saa havde jeg helst foreslaaet, at lade den første Finger ene og allene glide hele Octaven opad, eller (om man saa vil) sagte at slæbe denne Finger over alle i C Scalen liggende Taster; en Anmærkning, som maaskee en Claveerspiller med Smag og Bedømmelseskraft turde ved forekommende Tilfælde anvende med Fordeel.

Nro 12. En Marche, som blev spillet, da Carl den 12te nærmede sig til Narva, pag. 25.

Melodien af denne Marche, som efter Sigende skal være componeret af en Fransmand, har jeg erholdt ved Tradition, tilføjet den en harmonisk Bas, og troet, at den kunde fortjene en Plads i denne Samling, for dens Besynderligheds Skyld, da den nemlig, endstignet den er brugt som Krigsmarche ved en Attaque, er componeret i en Molltonart.

Den fjerde Tact, som vel meget ligner den anden Tact, kunde man uden at skade Tanken eller Characteren forandre paa følgende Maade i Discanten eller Overstemmen

$$\begin{array}{ccc} e & f & e \\ \hline & \hline & \hline \end{array} \quad \begin{array}{c} e \\ \hline \end{array}$$

Fierdedeel, Ottendedele, Fierdedeel.

Dette Stykke udfordrer et characteristisk, eller i sit Slags eget Foredrag; til den Ende foreslaaer jeg en tør Spillemaade, som de franske Forfattere ogsaa kalde Sec, d. e. uden al Binding, altid staccato, dog saaledes, at Fierdedelen udholdes efter deres Vardie, hvorved Fingrene ikke løstes meget op, paa det at de, nemlig Fierdedelene, ei maae klinge som Ottendedele med Ottendeelspauser imellem sig.

Bassen i Variationen bør bestaae af en frappant Udfasning af Tonerne, som just passer sig til Characterens rette Udtryk.

Nro 13. Air Russe, pag. 26.

Er en gammel characteristisk Russisk Vise, bestaaende af to Perioder, hver af fire Tacter, hvilke atter bestaae af

to Rhytmer, hver af to Tacter. Den første Periode er i C dur, den anden i A moll.

Dens Thema er ganske simpelt, og om jeg saa tør sige, meget plat; men Characteren bliver i høieste Graad baade blødagtig, bizar og vellystig, naar den udtrykkes med det tilføiede forte for den anden halve Deel af hver lige Tact, d. e. den sidste Halvdeel af den anden, fjerde, siette og otte-tende Tact, hvilke maae paa den omtalte Maade ret udmærkes. Dette Bizarrerie er ogsaa ved Slutningen beholdt i de fire sidste Tacter.

Da dette Thema er meget eensformigt, men let at variere, saa har jeg søgt at erstatte denne eensformighed ved en hyppig Omverling af adskillige tildeels lærde og meget contrasterende Variationer.

For desto lettere at kunde dechiffere de Dissonanser, som forekommer i den tredie og syvende Variation, ere deres Hovedlyd her neden under udsatte, nemlig:

I den tredie Variation.

I 3 I 2				II IO I 3 I 2			
5	II IO	9 8	II IO	—	9 8	II IO	9 8
	7		7		7		7
C	G	C	G	Gis	A	E	A
I	V	I	V	VII	I	V	I

Om c, i den femte Tact af denne Variation, havde havt sin Forholdning d paa den første Halvdeel af Tacten; og om h i den siette Tacts første Halvdeel, havde havt sin Forholdning c saa havde den første Tone A og den femte Tone E faaet Tillæg af Tredecimen, saaledes som den forekommer udi den anden og syvende Tact.

## I den syvende Variation.

13	12											987	11	10	13	12	9	8
11	11	10			11	10	9	3	5	5	7	5	7	5				
5	7	9	8	7	3 $\frac{1}{2}$	5	7	3 $\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{2}$	
C	G	C	Gis	A	F	H	E	A	E	A	E	A	E	A	E	A	E	
I	V	I	VII	I	VI	II	V	I	V	I	V	I	V	I	V	I	V	

Septimen a til den anden Tone H i Moll-Scalan udi den fette Tact, maae nødvendig forbedres i Overensstemmelse med de mathematicke Grundsætninger, som ere anførte i Indledningen til Harmoniken, Anhanget § 8.

Naar man har fattet disse Forklaringer ret, vil det blive let at begribe, hvorledes de Dissonanser, som forekomme udi den tiende og tolvte Variation, bør henføres til deres Hovedlyd.

Iblant de særskildte Figurer, i hvilken denne Wise er omklædt, forekommer saavel Allabreve-, som  $\frac{6}{8}$  Deels Tactarter.

Den første, fjerde, femte, tiende og ellefte Variation, maae spilles staccato; men den anden og den ottende, meget legato. Den syvende Variation udfordrer en jævn og næsten umærkelig Bevægelse i den høire Haand, hvortil den venstre Haand bør, ihvorvel med udmærkede Anslag saa meget som mueligt, sammenbinde og udholde Tonerne. Den fette og niende Variation bør foredrages cantabile med megen Fiinhed i Udtrykket; udi den anden og tredie Tact af den sidste, hvor Haanden udstrækkes, og en Slags Medestemme høres, kan det ikke undgaaes, at Tommelfingeren indtager tre særskilte efter hinanden følgende Tangenter.

For at beholde Tømmefingeren paa Tonen  $c$  i de to sidste Tacter af den ellefte Variation maae den første Finger i den høire Haand kastes over og indtrage en Terz lavere, nemlig  $c$ .

Nro 14 pag. 28 er en for et fuldstemmiat Orchester componeret og her for Claveret arrangeret Marche, som i det Kongelige Svenske Slots Capel i Stockholm Seraphimerdagen den 28 April 1795 erequeredes under Processionens Indtrædelse.

Hovedlyden i den anden Variation.

Første Reprise.

Anden Reprise.

3 <sup>b</sup>	3 <sup>b</sup>	3 <sup>b</sup>	7 <sup>b</sup>	5 <sup>z</sup>	3 <sup>b</sup>	5 <sup>b</sup>	3 <sup>b</sup>	5	5	3 <sup>b</sup>	5	5	5	5 <sup>b</sup>	7 <sup>b</sup>
G	D	G	D	Gis	A	D	Cis	D	F	B	G	C	F	B	Cis
IV	I	IV	I	VII	V	I	VII	I	I	IV	II	V	I	IV	VII
				IV <sup>z</sup>											IV <sup>z</sup>

Gis har den formindskede Septime og ingen Terz, om dertil sættes Terz minor bliver Gis den syvende Tone til A minor, men ved den formindskede Terz bliver Gis den fjerde ophøjede Tone i D moll Scalas.

Mellemklangene  $h$  i den anden Deels tredje Tact, kommer ikke i harmonisk Betragtning.

Om den anden Deels fjerde Tact skulde besiffres, og det mee  $4$ , saa vilde hele Besiffringen blive Forslag, thi efter Gis (VII eller IV<sup>z</sup>) kan unueligen D følge som Hovedlyd.

Efterdi den fjerde Tone udi en Moll-tonart har den lille Terz, saa kan G i 4de Tact følge efter den femte Tone A med den store Terz cis, hvilket ellers er forbudet i en Dur-tonart.

See Indledning til Harmoniken. Cap. IX § 7.

Tonefølgen i den tredje Variations anden Reprise, ligner meget den sluttesaldmæssige Stil af Kirkemusiken.

	7			7					
	5	5	5 $\sharp$	5 $\sharp$	3 $\sharp$	3 $\sharp$	3 $\sharp$	7	5
	D	D	G	Cis	Fis	H	E	H	Gis

Hovedlyden til den fjerde Variations anden Reprise.

		7	7 <sup>b</sup>			7			
	7 $\sharp$	3 $\sharp$	3 $\sharp$	3 $\sharp$	5	5	3 $\sharp$	3 $\sharp$	5
	Dis	H	E	Cis	A	D	G	E	Ais
							H	Gis	A

Nro 15. Quarndansen, (Møllerdansen) pag. 30.

Thema't bør spilles, om jeg saa maae sige, plump og bondagtigt: ligesaa de to første Tacter af begge Repriser i den 3die Variation; de to første Tacter af den anden Reprise i den 5te Variation og de to første Tacter af Phantasien. (See Pag. 32.)

For begge de første Tacter af den anden Reprise i den 3die Variation, har jeg foruden Græske Tonarter valgt et Accompagnement, som efter Traditionen kaldes Whrygiff, og bruges i Choraler, men er forskiellig fra det sædvanlige Musicalske Accompagnement deri, at her i E Scalan forekommer f i Stedet for fis.

Den tredje og fjerde Tact af begge Repriserne i den 3die Variation bør spilles med Künhed eller Delicatelye. Jeg siger ikke Smag, thi derved forståes Evnen til at vælge det meest passende Foredrag til ethvert musicalsk Stykke.

Den

Den tredie Variations første Reprise er contrapunktisk og i dens chromatisk Bas omverle Haardhed og Liffighed.

En naiv og dansende Character findes i den fjerde Variation, som er en Gavotte; en Militair Character og Bevægelse af en Marche i den fiette Variation.

En Slags ydmyg eller bedende Character forekommer i den syvende Variation. Der hør Tonerne anslaaes med en Slags Blødhed, og ligesom smelte i hinanden.

Den første Variation indeholder brillante Passager og Øvelser. Den ottende brukne Accorder i Liighed med de Italienske Arpeggi. Den anden buldrende Tonkastninger. Den niende, en udarbejdet Bas, som kan spilles første Gang stærkt og staccato, den anden Gang derimod svagt og legato.

Den tiende udfordrer Øvelse i den Spillemaade, som jeg tilforn har behandlet under Navn af Glidende, hvilken saa at sige, bør ligne Vindens Susen. At spille dette Staccato er temmelig vanskeligt, thi her bør hele Haanden med spændte Fingre løftes ved hver en Tone; naar det derimod skeer Legato, bruges Tømmelfingeren og den fjerde eller tredie Finger, som let glide over den jævne C Scala.

Den femte og ellefte Variation indeholde uventede og ligesom bedragelige Udvingninger; i Phantasien forekommer contrapuncterede firestemmige harmoniske, uharmoniske og chromatisk Procedureer.

Paa det at Bassen maage beholde sin rette Tone, og være tydelig, endog naar den spilles Piano, vil jeg raade Claveerspillere, at borttage paa deres Claverer den tredie

Stræng eller Octavinen, som ofte kan komme til at høres allene, hvorved Bassen bliver en Octav højere. Den behøves desuden ikke, thi Contratonerne spilles altid endda med Octaven. For at vænne Claveerspillere til, ei for meget at løfte Hænderne op paa Paukeslagernes Maneer, og for ligesom at fæste deres Hænder ved Claveret, vil jeg raade dem til, at lade Claverets Laag gaae ned og at borttage Hagen, som hører til Laasen. Den som derefter øver sig i at spille, endog de hastigste Passager, uden at røre Laaget, faaer til Slutningen en blød syngende og behagelig Touche eller Maade at berøre Tangenterne paa.

### Contrapunctisk og Æsthetisk Betragtning over Phantasiën.

Phantasiën begynder med Contrapuncten i Decimen. Den Stemme, som synes at være accompagnerende, as, des, des re, er selve Subjectet. Discanten indtræder i en Slags Fuga med Qvarndandsens Thema; Tenoren svarer ved Imitation, og gjør en dobbelt Contrapunct med Discanten, hvorpaa et lidet Contra-Subject følger, og siden vedligeholdes bestandig den dobbelte Contrapunct i adskillige Former imod samme Contrasubject; indtil den saakaldte bedrægelige Tonefølge indtræder, hvor ges omkiftes til fis, hvilket leder til en Fermate med den feinte Tone G, som ligeledes er sluttefaldmæssig for C moll eller dur. I denne hele Progression forekommer paa eengang Formindskningen af Harmonie, Tact og Styrke; eller tydelig talt: de uventede Tonefølger faae en Slags Udvikling; Tacten en langsommere Gang, og Styrken af Tonen formindskes lidt efter lidt, og forsvinder til Slutningen næsten ganske. Epille-

maa:



maaden selv følger ligeledes denne forimndskede Progression, nemlig fra Staccato til Vibrato og derefter, saavidt Pauerne tillade, legato.

Men strax efter dette hendøende Piano overfalder Ører af buldrende Tonkastninger ved Allegro i C dur Fortissimo.

Fra den femte Tact til Fermaten (see pag. 32 det første System) have vi allene contrapuncteret med den første Halvdeel af Qvarndandsens første Tact. Det øvrige af dens Thema er uddeelt i det andet Systems tredie og fjerde Tact, og den første Halvdeel af den femte. Men efter Fermaten udarbeides den anden Halvdeel af Qvarndandsens første Tact. Fire Takter vedligeholde den dobbelte Contrapunkt, den femte Tact udvikler den endnu mere, og det tredie Systems fire første Takter, indeholde en firedobbelt Contrapunkt og Canon, hvorved følges den Rhetoriske Grundsatning: *Oratio crescit eundo.*

Men jeg maae her nærmere forklare, hvad man forstaaer ved det Ord: Canon. Naar tvende Stemmer begynde en aldeles lige Sang paa ulige Tid, men passe dog i Harmonien til hverandre, kaldes det Canon. Er Sangen ei aldeles lige, kaldes det Imitation eller Canonisk Udarbeidelse.

Efter den ovenmeldte Canon kommer (3die Nodesyst. 5 Tact, en Enharmonisk Tonesølge af 3 Takter, hvorefter man ganske ufornodentligen træffer Themat igjen, og det i den saa fremmede Tone Des dur; for at dette kan endnu mere contrastere med det foregaaende, bør det spilles ligesom baderende med den fineste Touche, hverken staccato eller legato, og med en Slags Stødning, ligesom om der stod Puncter over den første af hver to Sertendedele.

Derefter følger en liden Omverfing af Enharmoniff Tonefølge og Themat, paa samme Maade udført i andre Toner, og faa endelig en enharmoniff Tonefølge, som leder til Trillen.

Den begyndes i det fjerde Systems ottende Tact i G dur paa Tasten  $\underline{d}$ , og varer otte Tacter. Contrapunctiffe Imitationer sammentrænges derunder i Discant, Tenor og Bassstemmen. Efter denne enkelte Trille følger en dobbelt med fire Fingre, og varer i otte Tacter. Den canoniffe Bevægelse eller de canoniffe Moulader, som imidlertid anbringes i Bassen med alle Fingre, og hielpes med Tommelfingeren af den høire Haand, ere netop tagne af Hovedtexten (*ex visceribus causæ*) og siden sluttes altsammen med en nye Variation i Characteren af en Musette, ved hvilket Ord man i det franske Sprog forstaaer saavel Instrumentet selv, (Sækkepibe) som de dertil componerede Stykker.

Denne Variation har jeg her indført for at afvige fra den sædvanlige Etik, altid at slutte med selve Hovedthema't, hvilket ofte er ganske plat. Denne eenfoldige landlige Musik kontrasterer med den forrige Udarbeidning, og Dret hviler med Fornøielse ved en Slags Monotonie efter Contrapunctiffe Saker, og en hastig Følge af fremmede Udvigninger.

Begge de sidste Tacter, som efter Sædvanen blot tiene til Slutningens Forkyndelse, beholde her deres Rhytmiske Character, og noget af selve Thema'ts Bizarrerie, i Følge hvilken de svage Tactdele udmærkes med Accent og Vægt.

Phantasiens Sluttesalb pag. 32, første System den  
5te Tact. siette o. s. v.

				13 12		13 12	
7b	11b	10	11	10	11	10	11
As	Des		As	Des	As	Des	
			7b	98	7b		7b 98
			As	Des	As	Des	

								7
11	10	11	10	7b	7b	6b	6b	6b
As	Des	As	Fis	Fis	G	G	G	G
		7b	3b	3b	4	4	4	3b
		As	Fis	Fis	G	G	G	G

7  
5  
3b  
G  
G  
G  
G  
G

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

Generalbass

## Fjerde Afdeling.

Anvendelse af alle i Indledningen til Harmoniken beviste Grundføringer paa Generalbassen.

Generals  
bas, Bes  
siffred, Bes  
libesif  
fred  
Bas.

§ 1. Generalbassen er den Videnskab, som lærer at finde i Bassen hele Harmonien, og ved Besiffring at udsætte den, eller til en ubesiffreret Bas at finde de passende Recorder.

§ 2. Indledningen til Harmoniken bestemmer Oprindelsen af alle muelige musicalske Materialer; den viser Harmonia simultanea, eller hvorledes Toner kan forenes, og Harmonia successiva, eller hvorledes Toner kan følge paa hinanden.

Tonerne  
Forening,  
Følge.

§ 3. Denne Afdeling bliver saaledes en Anvendelse paa Praktiken, og viser 1) alle Intervaller paa deres egentlige Stød; 2) alle muelige Udvingninger; 3) næsten alle de Feil, som kan begaaes ved at udsætte en besiffreret Bas tilfældigemed deres Rettelse.

Intervals  
lerne Ud  
vigning.  
Urigtige  
Beflignens  
heder

§ 4. For desto lettere at kunne finde Intervallernes virkelige Størrelse, følger her en Tabel, som bestemmer samme.

Man sammenligne hermed Clav. Sk. Tab. V.

C des	Den lille Secund	$\frac{1}{2}$	Tone
C d	— store —	1	
C dis	— Overstigende	$1\frac{1}{2}$	
His d	Den formindskede Terz	1	
C es	— lille —	$1\frac{1}{2}$	
C e	— store —	2	
His e	Den formindskede Quart	2	
C f	— lille —	$2\frac{1}{2}$	
C fis	— store —	3	
C ges	Den lille Quint	3	
C g	— store —	$3\frac{1}{2}$	
C gis	— overstigende —	4	
C as	Den lille Sext	4	
C a	— store —	$4\frac{1}{2}$	
C ais	— overstigende	5	
His a	Den formindskede Septime	$4\frac{1}{2}$	
C b	— lille —	5	
C h	— store —	$5\frac{1}{2}$	

§ 5. For at give Exempel paa 44 Udvinginger, for at vise paa hvor mangfoldige Maader de kunde anbringes, og for at gjøre Begyndere bekiendte med alle Slags  $\times$  og b Fortegninger, har jeg udvalgt tre meget forskiellige Toner, saa at jeg gaer ud i

Tab. VI	fra C	} dur	i alle
Tab. VIII	fra E		andre
Tab. X	fra As		Dur-
Tab. VII	fra C	} moll	og
Tab. IX	fra E		Moll-
Tab. XI	fra Gis		Toner.
	og As		

§ 6. For let at kunde oversee alle Procedu-  
 formedelst Sluttes fald rer, udmærkes ved C. alle Udvingninger, som see formedelst et nær-  
 mere Sluttesfald;

Fleertydighed, ved Fl. saadanne, som see formedelst Fleertydighed;  
 fordelagtige Beslignen ved B. de som see formedelst den fordelagtige  
 Beslignen.

Tab. VI C. 3) 4) 5) 7) 8) 9) 10) 13) 14) 18) 19) 20) 21)  
 Fl. 1) 2) 6) 11) 12) 15) 16) 22)  
 B. 9) 16) 17) 18) 21)

Tab. VII C. 1) 5) 6) 9) 10) 11) 14) 15) 16) 19) 20)  
 Fl. 2) 3) 4) 8) 12) 17) 18) 22)  
 B. 7) 9) 10) 14) 15) 16) 19) 21) 22)

Tab. VIII C. 3) 4) 7) 8) 9) 10) 13) 17) 18) 19)  
 Fl. 1) 6) 11) 14) 15) 16) 20) 21) 22)  
 B. 1) 2) 5) 11) 12) 14) 15) 17) 19) 20) 21) 22)

Tab. IX C. 3) 4) 5) 8) 9) 10) 13) 14) 15) 18) 19) 20)  
 Fl. 1) 2) 6) 12) 16) 17) 22)  
 B. 1) 2) 4) 5) 6) 10) 11) 12) 13) 19) 21)

Tab. X C. 3) 4) 5) 7) 8) 9) 13) 14) 17) 18) 19) 21)  
 Fl. 1) 2) 6) 10) 11) 12) 15) 16) 20) 22)  
 B. 6) 8) 9) 11) 12) 13) 15) 17) 20)

Tab. XI C. 1) 5) 6) 9) 10) 11) 13) 14) 15) 16) 18) 19) 20)  
 Fl. 2) 3) 4) 7) 8) 12) 17) 21) 22)  
 B. 2) 4) 9) 11) 13) 19) 20) 22)

§ 7. Nu staaer tilbage at forklare den tolvte  
 Tabel. Et regelmæssigt Accompagnement forestiller  
 en firestemmig Harmonie; de tre øverste Stemmer,  
 som accorderer til Bassen, og som spilles med den  
 høire Haand, kalder jeg Accorder.

§ 8. En Generalbassist bør være i Stand til  
 at sætte til fire Stemmer, hvorved observeres i)  
 naar

naar i den foregaaende Harmonie den ene af Stemmerne har en Zone, som netop ogsaa forekommer i den følgende Harmonie, saa beholdes den igien i den samme Stemme; 2) er det en Septime, om det endog er den fornviende, som ellers ei behøver Forberedelse, maae den i dette Tilfælde beholdes i samme Stemme; 3) hver Stemme, for sig betragtet, bør gives en, saa at sige, melodisk Bevægelse, eller være syngende, og i Særdeleshed de yderste Stemmer, d. e. Discanten og Bassen; 4) ingen af de fire Stemmer maae gjøre med en anden ved Opstigen eller Nedstigen flere Gange Octaver eller Qvinter; usige Qvinter tillades i Mellemstemmer, men i de yderste er Følgen af den store eller lille Qvint, f. Ex. f g for stedse forbudet. I mine

H c

Compositioner forekommer vel i Mellemstemmerne g f, men andre Qvint-Følger støde mine Grund-  
c h  
 sætninger mindre end mine Dren.

I en stræng Satz af Stemmer tillades aldrig, at een Stemme træffer den anden i Octaven mere end eengang allene, hvad enten det saa er opstigende eller nedstigende.

Bed en Instrumentalsatz for et Orchester, kan det ikke undgaaes, at de høie og lave Blæse-Instrumenter, nemlig Fløiten og Oboen, samt Fagotten og Clarinetten, følges ad i Octaver.

§ 9. Alle herimod i Tab. XII forekommende Feil kunne bringes under 6 følgende Rubriker:

I. Forbudne Octaver.	I den første Tact	Altstemmen	<u>c</u> <u>a</u>
		til Bassen	<u>c</u> <u>a</u>
	i den tredie og fjerde Tact	Altstemmen	<u>h</u> <u>c</u>
		til Bassen	<u>H</u> <u>c</u>
	i den fjerde Tact	Discant St.	<u>e</u> <u>d</u>
		til Bassen	<u>e</u> <u>d</u>
	i den fjerde Tact	Altstemmen	<u>c</u> <u>h</u> <u>a</u>
		til Bassen	<u>c</u> <u>h</u> <u>a</u>
	i den niende Tact	Altstemmen	<u>a</u> <u>s</u> <u>g</u>
		til Bassen	<u>a</u> <u>s</u> <u>g</u>
	i den trettende Tact	Tenorstemm.	<u>f</u> <u>e</u>
		til Bassen	<u>f</u> <u>e</u>
II. Forbudne Duinten.	I den første Tact	Tenorstemm.	<u>g</u> <u>e</u>
		til Bassen	<u>c</u> <u>a</u>
	i den fjerde Tact	Discant St.	<u>d</u> <u>c</u> <u>d</u> <u>e</u>
		til Tenorstemm.	<u>g</u> <u>fis</u> <u>g</u> <u>a</u>
	i den tiende Tact	Discant St.	<u>a</u> <u>s</u> <u>g</u> <u>g</u>
		til Tenorstemm.	<u>d</u> <sup>*)</sup> <u>d</u> <u>c</u>
III. Mangelforberedelse.	i den sextende Tact	Altstemmen	<u>g</u> <u>a</u>
		til Tenorstemm.	<u>c</u> <u>d</u>
	c ved den 1 Tact ligger i Disc. St. ved 2 Tact i Altst.		
	f ved den 2 Tact ligger i Bassen, og strax i Tenoren.		
	es ved den 9 Tact ligger i Altst. ved den 10 T. i Tenst.		
	g ved den 11 Tact ligger i Disc. St. og strax i Altst.		

I den

\*) At Oplosningen af Nonan d forhales, erstatter ikke Feilen.



Manget af  
Beslutning

§ den tredie og tolvte Tact  
opstiger Septimen f.

Harmonie  
Spørgsmaal

§ Ved den siette Tact følger  
cis efter b i Altstemmen, og  
ved den ellefte Tact følger  
fis efter es i Altstemmen.

VI Svingne  
og flier Des  
liggerheder.

§ See den 3, 5, 7, 8, 13, 14 og 15 Tact,  
hvislbehagelighed bedst ved Rettelsen bliver  
viensynlig.

§ 10. Sædvanligen fordobles Terzernerne. For  
at forberede den femstemmige Harmonie, som fore-  
kommer i den anden Tact, har jeg ved den anden  
Halvdeel af den første Tact fordoblet Quinten. Dog  
maae jeg raade uerfarne Generalbassister med Vaer-  
somhed at bruge saadanne Beliggenheder.

§ 11. Efterdi alle Dissonanzer udfordrer Op-  
løsning, og denne blot kan skee paa een Maade, saa  
kan ingen af dem fordobles, uden at indføre forbudne  
Octaver.

§ 12. Dersom man i en trestemmig Harmo-  
nie kan indbefatte alle nødvendige Toner, som den  
tredie, fjerde, siette, syvende og niende Tact udvi-  
ser; saa bør en saadan Simplicitet foredrages for  
en tvungen firestemmig Sags.

§ 13. Om endogsaa Modernes Værdie ophø-  
rer, vedbliver dog Harmoniens Character; derfor sættes  
ei Pauser i den tredie og ottende Tact ved den  
Haands Accorder.

Om 8, 3,  
5 ved  
Elevation  
gen.

§ 14. Ved Slutningen af en betydende Melodiering gjør Qvinten i den øverste Stemme en æffel Virkning; Terzen er bedre, og Octaven den allerbedste. See den femte Tact.

§ 15. Dette Exempel paa den tolvte Tabel har ingen anden Hensigt end at fremstille alle Feil og deres Forbedring.

I denne Tab. af 8 Moderækker, forekommer

Hese Ger i den 3die og 7de Moderække en besiffret Bas.  
neralbass  
fen paa en i — 4de og 8de — — dens Hovedlyd.  
Tabel af 8  
Moderæks  
ter og 16 i — 1ste og 5te — — uregelmæssige Belig  
Tacter. genheder.

i — 2den og 6te — — deres Forbedring,

I Vassen ere alle  
Forslag anmærkede ved F;  
Efterslag ved E;  
Mellemsklang ved M.

Saaledes finder man i de 16 Tacter under 6  
2e Feil Rubriquer 25 Feil, og deres Rettelse tilligemed en  
Rubriquer Indbefatning af alt det, som bør udgiøre Generals  
forbedres. basistens Kundskab.

