Clavierstücke
mit einem practischen Unterricht
für Anfänger und Geübtere,

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Klein

Berlin, 1762.
bey Haude und Spener,
Königl. und der Academie der Wissenschaften Buchhändlern.

Sr. Hochedelgebohrnen,

dem Herrn

Johann Philipp Sack,

Hof- und Dom-Organisten

in Berlin.

Mein Herr,

Nimmer werde ich Ihnen dasjenige öffentlich sagen, wodurch Ihre Bescheidenheit insgeheim beleidigt zu werden gewohnt ist. Es ist Ihnen genug, Verdienste zu besitzen, ohne darüber eine Lobrede zu erwarten. Ich will mit Ihnen, mein Herr, als mit einem Freunde sprechen, und den Künstler im Tempel und im Concert das aufmerksame Ohr durch die anmuthsvollsten Töne und gelehrteste Harmonien fortreissen lassen.

Sie haben schon lange in mehr als einer Art von musikalischen Ausarbeitung von der so seltnen Kunst, das Herz zu treffen, die schönsten Beweise abgelegt. Sie haben das Bravo der Musen, und Ihre Töne sind die Lieblingstöne der Grazien. Könnte mein Lob Ihrem Ansehen das geringste hinzufügen?

Sie haben, mein Herr, mit den Vorzügen Ihres Geistes jederzeit das edelste, das aufrichtigste Herz gepaaret. Erlauben Sie mir, Ihnen zu sagen, daß mein Herz Ihre Freundschaft, und mein Ohr Ihre Töne zu schätzen weiß. Ich habe die Ehre, mit der lebhaftesten und aufrichtigsten Hochachtung Lebenslang zu seyn

Mein Herr,

Berlin,
den 2. September, 1761.

Ihr ganz ergebenster Diener,
Marpurg.

Vorbericht.

Vorbericht.

Mein Vorsatz bey gegenwärtigem Werke ist, zur Bequemlichkeit des Lehrenden und Lernenden, nicht nur die Hauptgründe des Clavierspielens in einem tabellarischen Zusammenhange zu entwerfen, sondern annoch gewisse Dinge, die die Beschaffenheit eines musikalischen Stückes an sich angehen, und welche ich in meinen bisherigen Schriften vom Clavierspielen gar nicht, oder nicht gnugsam berühret habe, kürzlich abzuhandeln.

Zur Erreichung des letzten Endzwecks waren ganze Tonstücke nöthig. Ich habe nicht unterlassen, eine ziemliche Menge beyzufügen, und man kann solche zugleich als ein kleines practisches Werk verschiedener Meister, für sich ohne Rücksicht auf den dazu gehörigen Text, ansehen. Für meine in dieser Sammlung von Tonstücken vorkommende Exempel bitte ich um gütige Nachsicht. Die von fremden Federn brauchen keiner Empfehlung, indem sie sich von den größten Meistern itziger und voriger Zeit herschreiben.

Von voriger Zeit? Also bringe ich nicht lauter neue Exempel zum Vorschein? Allerdings nicht. Meine Absicht ist, gute Clavierexempel dem Publico zu überreichen; Exempel, die im wahren Clavergeschmack geschrieben sind, und weder gesungen, noch auf der Geige oder Flöte gespielet werden sollen; Exempel, die in Absicht auf die harmonische, melodische und rhytmische Zusammensetzung von groben Fehlern frey sind; Exempel endlich, die, in Ansehung des Geschmacks überhaupt, so gut vom Holländer, Engelländer, Italiäner und Franzosen, als vom Deutschen gespielet werden können. Ist es nicht vielleicht nöthig, bey dem heutigen Misbrauch der musikalischen Preße, da die Welt mit den seltsamsten Misgeburten fürs Clavier überschwemmet wird, da der Künstler und Stümper, der Lehrmeister und Schüler,

in verschiednen Sammlungen untereinander gemischt wird, und da uns unter dem anlockenden Titel von **Neuigkeiten**, die unreifsten Schulübungen junger unbekannter Leute, geliefert werden: ist es da nicht vielleicht nöthig, frage ich, daß gewisse gute Aufsätze von verstorbenen Meistern, Aufsätze, die entweder unbekannt geworden sind, oder von einer kleinen Menge ächter Kenner insgeheim aufbehalten werden, wieder hervorgesuchet, gesammelt und wieder bekannt gemacht werden? Eine solche mit den besten Stücken neuerer Zeit untermengte Sammlung von Clavierstücken, kann ohne Zweifel nichts anders als eine gute Sammlung werden, und für die gewisse Gegenden und Städte Deutschlands bedrohende Barbarey, eine Art von Präservatif seyn.

Ich weiß nicht, ob meine Kräfte hinreichen, eine solche Sammlung zu Stande zu bringen. Aber dieses kann ich meine Leser versichern, daß ich alle meine Bemühungen verdoppeln werde, es zu thun; und daß einer gewissen Art von Notenkleckerey itziger Zeit zu dem gegenwärtigen Werke schlechterdings der Zugang versagt seyn wird. Geübte Kenner mögen entscheiden, ob ich in diesem ersten Versuche einen guten Anfang damit gemacht habe. Bey der Fortsetzung desselben werde ich Sorge tragen, daß alle Tonstücke, sie mögen leicht oder schwer seyn, mit den gehörigen Fingern bemerket werden.

Daß ich mich nicht auf die Arbeiten deutscher Meister allein einschränke, giebt der Augenschein; und ich will noch erinnern, daß ich in allen zwölf harten, und zwölf weichen Tönen, die besten Stücken aussuchen, und die darunter befindliche Fugen, zum Unterricht der Anfänger, allezeit analysiren werde.

Ich empfehle meine Bemühungen dem geneigten Wohlwollen des Publici.

Berlin,
den 2ten Septemb. 1761.

Marpurg.

(I.) Anmer-

(I.)

Anmerkungen über die Applicatur in der Chaconne.

Auf eben die Art, als ich mich, wegen der Fingersetzung in diesem Tonstücke, mit den Anfängern des Clavierspielens unterhalten werde, pflegen es die Lehrmeister in ihrem mündlichen Unterrichte mit den Scholaren zu thun, damit selbige den Grund einer gewissen Applicatur an zweifelhaften Stellen einsehen, und in ähnlichen Fällen mit Gewißheit verfahren können. Uebrigens ist jedem Anfänger anzurathen, sich mit diesem Tonstücke, so gut als möglich, auf dem Griffbrette bekannt zu machen. Ich werde, bey der Fortsetzung dieses Werkes, in andern Tönen ähnliche Exempel vorzubringen bemüht seyn, damit die jedem Tone, und den in selbigen gehörenden lauffenden Passagen eigene Fingersetzung desto bequemer in Uebung gebracht werden könne.

Satz.

Mit eben denjenigen Fingern, als der erste Tact in der Oberstimme gespielt wird, wird auch der zweyte gespielet. Es gilt diese Anmerkung für alle ähnliche Fälle in den Abänderungen, wo der folgende Tact mit dem vorhergehenden, in Ansehung der Ausbildung der metrischen Figuren, übereinstimmet. Wer mit dem Daumen und dem zweyten Finger der rechten Hand einen gnugsam scharfen Triller zu machen, geschickt ist, der kann zur Passage im dritten Tact den fünften, zweyten, ersten und

zweyten Finger nehmen. Die Applicatur mit dem fünften, dritten, zweyten und ersten für diese Passage ist an sich sehr gut. Aber hier taugt sie nicht wegen der Folge, indem hernach der zweyte und fünfte das Intervall der Septime d — c, zum Anfange des vierten Tacts, machen müßten; diese Spannung aber erstlich nur im Fall der Noth, wenn man anderer Ursachen wegen es nicht besser haben kann, erlaubt ist; zweytens aber, weil sie nicht einmahl allen Händen, zumahl den Händen junger Personen, welchen man zum Unterricht allhier schreibet, bequem möglich ist. Die Achttheilnote f vor dem Schlußaccord im vierten Tact kann auch mit dem ersten Finger, und der darauf folgende Accord alsdenn mit dem zweyten, dritten und fünften Finger gemacht werden, als:

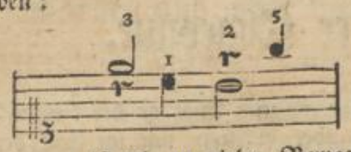
Weil aber der Griff mit dem Daumen auf der untersten Note e der Hand eine bessere Lage giebt: so ist die auf der Tabelle vorgeschriebne Applicatur besser. In Ansehung der Brechung dieses Accords ist zu merken, daß selbige auf dem ersten Achttheil des Basses gänzlich vollendet seyn muß.

Der Baß mit der nachschlagenden Mittelstimme wird am besten auf die Art gemacht, als auf der Tabelle angezeigt ist. Wer auf folgende Art

zu der Quinte den vierten und ersten, und zu der Terz den vierten und zweyten Finger nehmen, und auf diese Weise fortfahren wollte, würde der Hand ohne Noth zu viele Bewegung verursachen, und solche ist so viel als möglich, zu vermeiden.

Erste Abänderung.

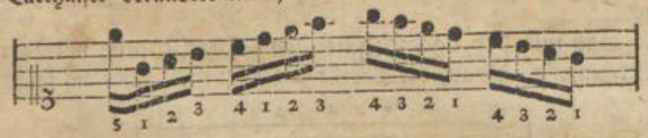
Der Diskant könnte auch, und zwar die Terz mit dem dritten und ersten, die Sexte aber mit dem zweyten und fünften Finger auf folgende Art genommen werden:



Aber diese Applicatur ist mit zu vieler Bewegung verknüpft; und deßwegen ist die vorgeschriebne besser. Der zweyte Tact im Basse könnte, mit Auslassung eines Fingers in Absicht auf den vorhergehenden Tact, auch mit dem dritten, zweyten, ersten und zweyten, hernach mit dem ersten, zweyten, vierten und fünften gegriffen werden. Die vorgeschriebne Position aber ist auf alle Weise leichter und gewisser, zumahl für etwas dicke und starke Finger, wie aus der Erfahrung bekannt ist. Man sehe die Anmerkung zu der dritten Abänderung.

Zweyte Abänderung.

Die folgende Position, fünf, eins, zwey, drey; vier, eins, zwey, drey; vier, drey, zwey, eins; und vier, drey, zwey, eins worinnen, in der ersten Tacthälfte, der Daumen erst nach dem vierten, und nicht sofort nach dem dritten Finger untergesetzt, und wodurch die Fingerordnung der letzten Tacthälfte verändert wird, als:



ist zwar ebenfalls gut. Ich habe aber die vorgeschriebne deßwegen vorgezogen, weil sie Gelegenheit giebt, den kleinen Finger zu üben. Da auch sowohl beym Untersetzen als Uebersetzen vom Daumen bis zum dritten Finger eine kleinere Entfernung ist, als bis zum vierten: so ist, in Absicht hierauf, die auf der Tabelle verzeichnete Position annoch bequemer. Wer die Terzen im Basse mit dem dritten und ersten Finger beständig machen wollte, würde der linken Hand ohne Noth zu viele Mühe machen.

Dritte Abänderung.

Im Basse ist keine andere, als die vorgeschriebne Fingerordnung, möglich, wenn die Passagen rund und nett herausgebracht werden sollen. Wenn solche nicht mit einem Quartensprung, (c — g, a — e ꝛc.) sondern mit einer Sexte, so wie im Diskant der zweyten Abänderung, anhöben: so könnte hier, zur Uebung des kleinen Fingers, eben diejenige Applicatur, die bey der zweyten Abänderung vorgeschrieben ist, umgekehrt Statt finden, nemlich eins, fünf, vier, drey; zwey, eins, drey, zwey; eins, zwey, drey, eins; und zwey, drey, vier, fünf, als:

Aber weil der Sprung nur eine Quarte beträgt, und es bey geschwinde lauffenden Passagen nicht bequem ist, wenn entfernte Finger zu nahe zusammen kommen: so muß die Applicatur dieserwegen erweitert werden, und so seyn, wie sie auf der Notentafel angezeigt ist.

Vierte Abänderung.

Hier übersteigt die linke Hand die rechte; eine Spielart, die erlaubt ist, wenn die Tonfolge so beschaffen ist, daß nicht ohne Unbequemlichkeit oder Nachtheil des Vortrages die Partien anders gegriffen werden können.

Fünfte Abänderung.

Hier geschicht das Gegentheil von der vorhergehenden Abänderung, indem die rechte die linke untersteigt. Man nennet solches kreuzweise spielen.

Sechste Abänderung.

Nach der vorgeschriebnen Position im Diskant ist die folgende die beste, worinnen diejenigen Noten, die dort mit dem vierten und ersten

bezeichnet sind, mit dem dritten und ersten gemacht werden. Die Ziffern folgen alsdenn zwey, eins, drey, eins; drey, eins, fünf, drey, als:

Beyde erhalten die Hand in einer guten Lage, und dienen zugleich dazu, den Daumen zu üben. Doch, weil die letzte zu springerisch ist, so will ich nur die vorgeschriebne, und nicht diese, zum Gebrauch empfehlen. Die Applicatur zwey, eins, vier, zwey; fünf, zwey, fünf, drey brauchet viele Bewegung, und benimmt zugleich der Hand die gute Stellung.

Im dritten Tacte des Basses ist die Note e mit zwo neben einander gesetzten Ziffern bemerket, nehmlich mit vier und eins. Dieses bezeichnet eine **Ablösung** der Finger auf eben demselben Tangenten, eine Applicatur die zur Bindung des Spiels unumgänglich nöthig ist. Im vierten Tact wird auf der Baßnote c der dritte Finger mit dem Daumen eben so zur bessern Zusammenhängung der Töne abgewechselt.

Siebente Abänderung.

Die in der zweyten Tacthälfte im Basse vorkommende Passage gehört unstreitig unter die schweren Clavierpassagen. Um so vielmehr hat ein Schüler des Claviers Ursache, selbige zu üben, und ich wollte ihm rathen, solches nicht allein mit der vorgeschriebenen Fingersetzung zu thun, welche die leichteste ist, sondern annoch, um dem kleinen Finger Stärke und Biegsamkeit zu verschaffen, die Applicatur mit dem vierten und fünften Finger der linken Hand, folgendergestalt zu nehmen:

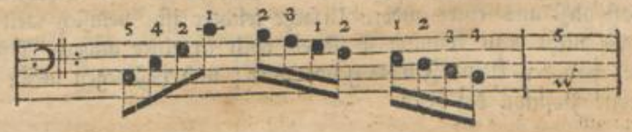
das ist mit eins, vier, fünf, vier; zwey, vier, eins und vier.

Achte Abänderung.

Bey der im **Diskant** vorgeschriebnen Applicatur hüte man sich, bey Untersetzung des Daumens eine garstige Verdrehung der Hand zu machen. Man muß zu dem Ende auf dem vorhergehenden Achttheile, das mit dem zweyten Finger gemacht wird, kurz absetzen. Ausser dieser Applicatur, ist annoch folgende anzumerken, wo die Ziffern gehen, vier, drey, zwey, eins; drey, zwey, eins, zwey; eins, zwey, vier, fünf, als:

Weil sie die Töne d̄ g h d hübsch zusammen hält, so ist sie in Absicht hierauf noch besser als die vorhergehende. Aber sie ist auch zugleich etwas schwerer, und deßwegen habe ich sie nicht vorgeschrieben. Die folgende dritte, wo die Fingern gehen, drey, zwey, eins, drey; zwey, eins, drey, zwey; eins, zwey, vier, fünf, ist deßwegen etwas beschwerlich, weil zum Anfange des folgenden Tacts ein Finger, nemlich der vierte, übergangen werden muß, um die Passage mit dem dritten Finger wieder anzufangen.

Wer im **Basse** die Töne c e g c, und die sich in der Folge darauf beziehenden, zusammen halten will, muß sich folgender aber zugleich etwas schwerern Position bedienen, wo die Fingern gehen fünf, vier, zwey, eins; zwey, drey, eins, zwey; eins, zwey, drey, vier, als:



Wer, nach der Gewohnheit unserer Vorfahren, einen Finger zweymahl hinter einander gebrauchen wollte, als fünf, vier, zwey, eins, zu den vier Achttheilen; und eins, zwey, drey, vier; eins, zwey, drey, vier, zu den acht Sechzehntheilen, der würde weit weniger Mühe haben. Aber dieses ist wider die allererste Hauptregel der Fingersetzung, vermöge welcher das Spiel so zusammenhängend und gebunden als möglich, seyn muß. Es darf dieserwegen ebenderselbe Finger, niemals auf zwo verschied-

nen Stuffen, zweymahl hinter einander gebraucht werden, als 1) nach einem Einschnitt; 2) nach einer Pause; und 3) im Nothfall, wenn keine andere bequeme Position möglich ist.

Ehe man übrigens nach den vorgeschriebnen Positionen einen Schüler beyde Partien zusammen spielen läßt, ist es gut, ihn jede Stimme besonders üben zu lassen, weil er die Sache dadurch mechanisch besser faßt.

Neunte Abänderung.

Im Diskant ist keine andere, als die vorgeschriebne Applicatur, mit Bequemlichkeit zu gebrauchen. Die folgende, worinnen die Ziffern gehen, drey, eins, vier, zwey für die Achttheile, und eins, zwey, drey, eins; zwey, drey, vier, fünf, für die Sechzehntheile, ist nicht nur mit mehrer Bewegung verbunden, sondern nöthigt auch die Hand, bey Wiederanhebung der Passage zum Umfange des folgenden Tacts, einen Finger auszulassen, nemlich den vierten. So nützlich und nothwendig die Auslassung eines, oder mehrer Finger am gewissen Oertern ist, so unnützlich und unnöthig ist sie hier.

Da die Untersetzung des Daumens unter dem vierten Finger der linken Hand beschwerlicher ist, als die unter dem zweyten, so ist die vorgeschriebne Baßapplicatur aus dem Grunde leichter, als die folgende, wo die Ziffern gehen vier, drey, zwey, eins; vier, drey, zwey, eins, für die Sechzehntheile, und zwey, vier, eins, drey, für die Achttheile. Gesetzt, daß diese aus einer andern Ursache leichter ist, nemlich weil der kleine Finger nicht dazu kömmt: so ist es doch in einer andern Absicht wieder gut, daß der kleine Finger geübt wird; und deßwegen bleibt die vorgeschriebne Position die beste.

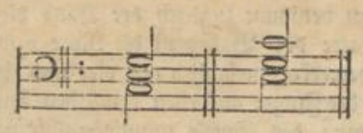
Zehnte Abänderung.

Die falsche Applicatur zu Passagen von dieser Art für die rechte Hand ist die folgende mit drey, fünf, zwey, drey; eins, zwey, drey, fünf. Solche ist deßwegen zu merken, weil sie nichts tauget. Wenn die Noten im Basse ordentlich zusammen gehänget werden sollen, so findet keine andere Position statt, als die vorgeschriebne.

Eilfte Abänderung.

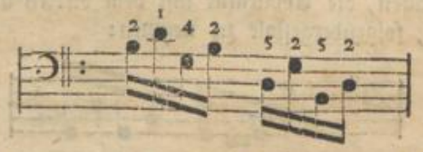
Die Baßposition mit fünf, vier, zwey, eins, für folgende Noten

ist schon öfters vorgekommen. Die falsche Applicatur für diese und ähnliche Passagen ist die mit fünf, drey, zwey, eins. Aus dem Grunde, daß die beyden Accorde c e g, und e g c.



jener nicht mit fünf, drey, zwey, und dieser nicht mit drey, zwey, eins, gegriffen werden kann, aus eben dem Grunde kann der gebrochne Satz c e g c nicht mit fünf, drey, zwey, eins gemacht werden. Hingegen kann der erste Accord mit fünf, vier, zwey, und der zweyte mit vier, zwey, eins gegriffen werden; und dieses ist der Grund, warum die vorgeschriebne Applicatur gut ist; die andere angeführte aber nichts tauget.

Wer zu der folgenden Baßpassage die Finger, zwey, eins, vier, zwey; fünf, zwey, fünf, zwey gebrauchen wollte, als:



würde der Hand nicht nur zu viele Bewegung machen, sondern selbige zugleich aus der guten Lage bringen, welche darinnen besteht, daß der Daumen nicht ein oder zween Zolle von dem Griffbrette ab gezogen wird, sondern so gut, als die übrigen Finger, nach Proportion seiner Länge, seinen Platz über selbigem einnimmt.

Zwölf-

Zwölfte Abänderung.

Es scheinet, daß, wenn die drey Zweydreyßigtheile c h c, und die sich in der Folge darauf beziehenden Noten in der Diskantstimme allezeit mit einerley Applicatur, nemlich mit drey, zwey, drey, gemacht würden, als:

daß der Effect alsdenn gleicher ausfallen würde. Aber wie unbequem ist diese Applicatur nicht! und hernach muß jeder Schüler seine Hand dergestalt üben, daß er diese Passage so gut mit zwey, eins, zwey, als mit drey, zwey, drey, heraus zubringen vermögend sey. Man braucht die vorgeschriebene richtige Position nur ein wenig zu üben, so wird sie so geläufig werden, als die unrichtige, und in der Wirkung nichts vermissen lassen.

Nach dem alten Schlendrian würde man ferner das lezte Achttheil des ersten Tacts (h), und das erste Sechzehntheil des folgenden (c), in der Diskantstimme, mit einerley Fingern greiffen, nemlich mit dem kleinen Finger. Dieses taugt allhier ganz und gar nicht, zumahl da eine bessere Applicatur möglich ist; indem man den zweyten Tact im Diskant mit dem Daumen anfangen lässet, und hernach mit dem dritten Finger über selbigen wegsteiget.

(II.)

Von verschiednen Compositionsarten fürs Clavier, und der rhytmischen Anordnung eines Tonstückes.

§. 1.

Eine Folge von drey oder mehrern Clavierstücken, die sich auf einander beziehen, und dazu gemacht sind, daß sie nicht von einander getrennet, sondern beysammen bleiben, und eins nach dem andern gespielet werden sollen, wird überhaupt bald eine Suite oder Partie (Partita), bald Sonate oder Toccate genennet. Insbesondere aber pfleget man sich der Wörter Suite oder Partita nur alsdenn zu bedienen, wenn die aus eben demselben Tone auf einander folgenden Stücke aus einem Vorspiel, einer Fuge, Allemande, Courante, Sarabande und Gique bestehen. Hiezu können noch verschiedne andere Tonstücke kommen, als die Chaconne, das Rondeau, die Gavotte, die Bourree, das Rigaudon, die Passepied, das Tambourin, die Müsette, der Marsch, die Menuet, die Polonoise, und so weiter. Anstatt des Vorspiels kann auch eine Ouvertüre, auch wohl Synfonie vorhergehen, und was dergleichen Veränderungen mehr sind.

§. 2.

Das Wort Sonate pfleget man in besonderm Verstande alsdenn zu gebrauchen, wenn die drey oder vier auf einander folgenden Stücke mit nichts als den die Bewegung anzeigenden Wörtern, z. E. mit Allegro, Adagio, Presto, u. s. w. characterisiret werden, obgleich in manchem Stücke das vollkommne Merkmahl einer Allemande, Courante, Gique, u. s. w. vorhanden ist. Das erste und letzte Stück, oder das mittlere und letzte wird in hurtiger Bewegung, und aus eben dem Ton und Modo; und in dem ersten Falle das mittlere, in dem andern aber das erste in langsamerer Bewegung gesetzet. Wenn das langsamere Stück in die Mitte gesetzt wird, so pfleget es nicht allezeit, weder im Tone noch in der Tonart, mit dem Haupttone und Modo der Sonate übereinzukommen. Doch wird kein anderer, als ein im ersten Grade mit dem Haupttone verwandter Nebenton dazu genommen. Auf diese Art wird es ordentlicher Weise gehalten. Ausserordentlicher Weise können alle drey Stücke einer So-

nate, im Tone und Modo von einander unterschieden seyn. Doch müssen die Töne in solcher Ordnung auf einander folgen, daß die Regeln der Anverwandschaft der Töne, und der darauf gegründten Lehre von der Modulation, dadurch nicht beleidigt werden. Man hat ein Exempel an den Probestücken unsers berühmten Herrn C. P. E. Bach.

§. 3.

Mit der vorigen Bedeutung des Worts Sonate in besonderm Verstande, kömmt die in besonderm Verstande genommene Bedeutung des Worts Toccate völlig überein, nur daß bey der Toccate mehr auf die Orgel, als auf den Flügel die Absicht gerichtet wird. So wie aber, vermittelst einer neuen Bedeutung, das Wort Toccate auch, für ein einzelnes Stück, nemlich für eine tactmäßig abgemeßne, und mit kurzen Nachahmungen für die Orgel durchflochtne Fantasie, die man vor einer Fuge vorher gehen lässet, pfleget genommen zu werden, eben so pfleget das Wort Sonate öfters für ein einzelnes abgesondertes Clavierstück von hurtiger Bewegung gebraucht zu werden, so wie solches zu zweyenmahlen in gegenwärtigem Werke geschehen ist.

§. 4.

Die Claviersonate ist entweder für das Clavier allein gesetzt; oder es nimmt noch ein ander Instrument, z. E. die Geige oder Flöte, daran Antheil. Im ersten Falle pfleget man auch anstatt Sonate, sich des Worts Claviersolo zu bedienen; im andern Falle bleibt es entweder bey Sonate, oder man sagt Trio, oder Quattuor ꝛc.; jenes, wenn der Satz nicht in eine gewisse Anzahl von Stimmen eingeschränket ist, wie z. E. die Mondonvillischen Claviersonaten mit der Begleitung einer Violine; dieses, wenn der Satz an eine gewisse Anzahl von Stimmen gebunden ist. Man hat auf diese Art gesetzte Sonaten, mit der Begleitung einer Violine vom seel. Herrn Capellmeister Bach.

§. 5.

Man muß nicht glauben, daß die Fuge nur allein in den eigentlichen Partien ihren Ort hat. Sie wird auch in Sonaten gebraucht. Zu dem dritten oder vierten Satze einer Sonate pfleget man annoch öfters kleine Tanzstücke, z. E. eine oder zwo Menuets zu nehmen ꝛc.

§. 6.

Die Wörter Vorspiel, Fantasie und Capriccio werden öfters untereinander vermischt, und eins für das andere gebraucht. Manchesmahl geht es an; manchesmahl nicht. Ein jedes Vorspiel ist eine Fantasie oder ein Capriccio; aber eine Fantasie ꝛc. kann nur alsdenn ein Vorspiel heissen, wenn sie zur Vorbereitung eines andern Stückes dienet.

§. 7.

Was ein Rondeau ist, habe ich in meiner Anleitung zum Clavierspielen, Seite 27. gezeiget. Ich bemerke hier, daß selbiges sowohl in der ungeraden, als geraden Tactart, gesetzt werden kann, und daß ein solches Stück auch deßwegen sehr gut für Anfänger ist, weil sie wegen der Wiederhohlung des ersten Satzes, der eigentlich Rondeau heisset, lange daran zu spielen haben, ehe sie es endigen, so kurz das Stück auch auf dem Papier aussiehet. Ob man gleich nur alsdenn das Wort Rondeau von einem Tonstücke zu gebrauchen pfleget, wenn auf den in den Hauptton schliessenden ersten Theil, noch zween oder mehrere in Nebentonarten schliessende Absätze (couplets) folgen: so ist dennoch leicht zu erachten, daß überhaupt gesprochen, auch jedes nur aus zwey Theilen bestehendes Stück, das bey dem zweyten Theile ein Da Capo hat, ein Rondeau ist.

§. 8.

Die Chaconne wird zwar meistens in der ungeraden, aber auch öfters in der geraden Tactart componirt. (Man sehe das erste Buch der Clavierstücke des Herrn Couperin, Seite 48.) Ob sie gleich auf verschiedne Weise bearbeitet wird, so kommen doch die meisten Setzer darinnen überein, daß sie selten mehr als einen Rhytmum von vier Tacten dazu nehmen, und daß alsdenn von vier zu vier Tacten cadenzirt wird. Einige binden sich sehr strenge an die in dem anfangenden Rhytmo zum Grunde liegende Harmonie, und arbeiten selbige wechselsweise im Diskant und Basse auf verschiedne Art melodisch durch. Andere lassen hin und wieder diese Harmonie fahren, und führen alsdenn, dem festgesetzten Rhytmo gemäß, eine andere ein, die sie aber gleichwohl ebenfalls einige mahl melodisch durcharbeiten, ehe sie die vorige wieder ergreifen. Die Veränderung des Tons aus dur in mol, und umgekehrt, findet sehr oft Statt, zumahl wenn die Chaconne sehr lang ist. In des Herrn C. P. E. Bachs Sonaten mit Veränderungen, die vor einiger Zeit aus der Winterischen Officin allhier mit sehr saubern Drucknoten herausgekommen sind, findet man ein Stück, welches eine leibhafte, und wie leichte zu erachten, sehr schöne Chaconne ist, ob gleich nur Allegro assai, und nicht das Wort Chaconne darüber steht. Es steht Seite 9.

§. 9.

Wenn eine Chaconne in der weichen Tonart, und der geraden Tactart gesetzt wird: so pfleget selbige von einigen eine Passecaille genennet zu werden. Man findet ein solches Stück in den sowohl zu London als Paris und Amsterdam edirten acht Händelischen Suiten, in der Suite aus dem G. mol. Wenn man andere Compositionsarten, als die itzt beschriebene, mit dem Worte Passecaille benennet findet, so ist solches falsch.

§. 10.

Die Beschreibung der übrigen Compositionsarten fürs Clavier verspare ich bis auf die Fortsetzung dieses Werks, um von der mechanischen Einrichtung, die ein jedes Tonstück in Absicht auf die Rhytmik hat, ein Wort allhier zu sagen. Ein jedes Tonstück besteht ordentlicher Weise aus Paragraphen, aus Perioden, und aus Sectionalzeilen.

§. 11.

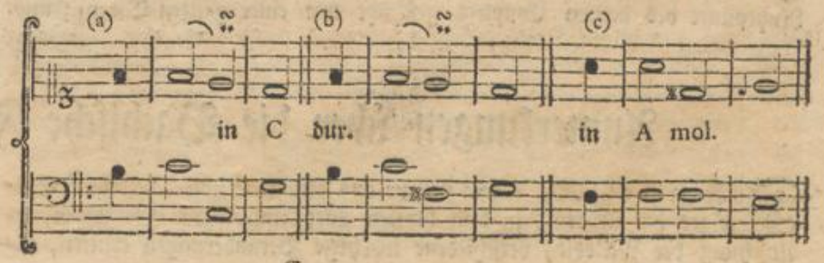
Jeder kleinere Theil einer Composition, der einige Tacte begreift, und durch einen Ruhepunct von dem folgenden abgesondert ist, heißt eine Sectionalzeile. Zwo oder mehrere Sectionalzeilen, wovon die letztere insgemein mit einer halben Cadenz geendigt wird, machen einen Perioden, und zween oder mehrere Perioden, wovon der letzte mit einer ganzen Cadenz geendigt wird, machen einen Paragraph. Alles dieses ordentlicher Weise.

Exempel,

aus der *Jeannette*, TAB. I.

Man wird in diesem Stücke, sowohl im Rondeau, als in den dazu gehörigen dreyen Couplets, durchgehends von zween Tacten zu zween Tacten eine Art von Ruhepunkt bemerken, durch welchen derjenige Gesang, der in den beyden vorhergehenden Tacten gespielet worden, von dem in den beyden folgenden gänzlich getrennet, und abgesondert ist. Wenn wir den aus zwey Viertheilen bestehenden halben Tact, womit das Stück anfängt, vorüberlassen, und den folgenden ganzen Tact, als den ersten, mit der Zahl 1, den darauf folgenden mit 2, und so weiter bezeichnen: so sind diese Ruhepuncte im zweyten, vierten, sechsten und achten Tact, und zwar zum Anfange eines jeden Tacts, sehr deutlich zu empfinden. Der erste Ruhepunct geschicht mit den Noten e — d c im zweyten Tact; der zweyte mit b — a g im vierten Tact, der dritte wieder mit den Noten des ersten, im sechsten Tact, und der vierte mit einer ganzen Cadenz, die im siebenten Tact anfänget, und zum Anfang des achten zur Wirklichkeit kömmt. Da vier Ruhepuncte vorhanden sind: so sind auch folglich vier Sectionalzeilen vorhanden, wovon die erste den Gesang vom Anfang des Stückes bis zur Mitte des zweyten Tacts; die zweyte den Gesang von der Mitte des zweyten Tacts bis zur Mitte des vierten, u. s. w. enthält. Die beyden ersten Sectionalzeilen, die sich zwar auf eine ähnliche Art, nemlich, vermittelst eines Absatzes endigen, wovon aber der letztere Absatz die Stelle einer halben Cadenz vertritt, machen einen Perioden; und die beyden letztern, nemlich die dritte und vierte, machen wieder einen Perioden. Diese beyde Perioden zusammen genommen geben einen Paragraph. Ehe wir in der Erklärung der Jeannette fortfahren, will ich kürzlich zeigen, was eine ganze und halbe Cadenz, und was ein Absatz ist. Wer weitläuftiger davon unterrichtet seyn will, dem wird der erste Theil des zweyten Bandes der kritischen Briefe über die Tonkunst Gnugthuung geben. Die ganze Cadenz findet da Platz, wo der Baß von der Quinta Toni in den Grundton; der Diskant aber entweder durch die Secundam oder Septimam Toni in den Grundton geht. Die beyden letzten Noten aus dem Basse und Diskant machen das Intervall der Octave unter sich, und beyde müssen auf einen guten Tacttheil fallen, welches man den Einschnitt der Cadenz nennet. Exempel von der ganzen Cadenz findet man am Ende des Rondeau der Jeannette, ferner am Ende des ersten und zweyten Couplet, und zum Anfange des vierten Tacts im dritten Couplet.

Die halbe Cadenz wird dadurch characterisirt, daß der Baß aus dem Haupttone, oder der Quarte, oder der Sexte, in die Quinte geht. Der Einschnitt muß, wie bey der ganzen Cadenz, auf einen guten Tacttheil fallen, z. E.



Die beyden letzten Noten machen bey (a) und (b) das Intervall einer Quinte, und bey c) einer Octave unter sich.

Das Abzeichen der Absätze ist, daß die Oberstimme meistentheils eine Terz gegen den Baß macht. Sie werden sehr oft an die Stelle einer halben Cadentz gesetzt, so wie diese wiederum für jene gebraucht wird: die Folge wird dieses deutlicher machen. Ich komme zu dem ersten Couplet der Jeannette, wo ebenfalls, so wie im Rondeau, vier Ruhepuncte vorhanden sind; als im zweyten, vierten, sechsten, und achten Tact. Sowohl der erste als zweyte Ruhepunct endiget sich auf eine Art, die in Ansehung der beyden letzten Noten nach dem vorhin gesagten eine halbe Cadenz zu bemerken scheinet. Es ist aber keine allhier, sondern nur ein blosser Absatz vorhanden. Denn der Einschnitt fällt nicht auf das erste, sondern auf das zweyte Viertheil; und das zweyte Viertheil in einem zweytheiligen Tacte ist kein Tacttheil, sondern ein Tactglied, und zwar ein schlimmes Tactglied. Der dritte Ruhepunct in der ersten Hälfte des sechsten Tacts, wo der Einschnitt regelmäßig fällt, ob er gleich durch einen Vorschlag verzögert wird, kann so gut für eine halbe Cadenz, als für einen Absatz angesehen werden, jenes wegen der Fortschreitung des Basses und dieses, weil der Ruhepunct mit einer Terz geschicht. Uebrigens enthalten die beyden ersten Sectionalzeilen einen Perioden, und die beyden letzten auch. Wer die Länge des ersten Perioden bis zum dritten Ruhepunct ausdehnen wollte, würde wegen der, nach der zweyten Sectionalzeile sich verändernden Modulation, solches unrechtmäßiger Weise thun. Die beyden Perioden machen wieder einen Paragraph, und zwar den zweyten des Stückes aus.

Mit dem zweyten Couplet ist es just wie mit dem ersten beschaffen. Es endigt sich damit der dritte Paragraph des Stückes. Der zweyte Ruhepunct des dritten Couplets geschicht mit einer ganzen Cadenz; und der vierte mit einer halben; denn die Verzögerung des Einschnitts hebet das Wesen der halben Cadenz nicht auf. In diesem dritten Couplet findet sich bey der ganzen Cadenz in b der vierte Paragraph des Stückes, der zwar kurz, aber nichts destoweniger ein Paragraph ist. Denn die Folge enthält nichts als einen eingeschobnen Perioden, der zur Vorbereitung da steht, um wieder zu dem ersten Paragraphen zu kommen, womit das Stück schliesset.

§. 12.

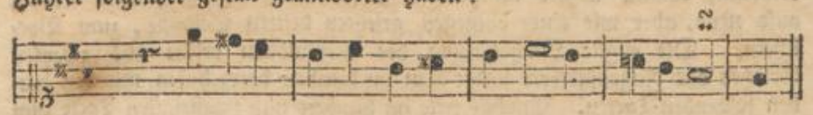
Es kommen in der Musik sehr oft die Wörter Rythmus und Metrum vor. Ich will ihre Bedeutung hier kürzlich erklären. Das Wort Rythmus bezeichnet nicht nur eben das, was sonst Sectionalzeile genennet wird; sondern annoch den Verhalt, den eine Sectionalzeile mit der andern in Absicht auf die Anzahl der Tacte hat. In der letzten Bedeutung wird eine Sectionalzeile von vier Tacten ein Vierer, einer von dreyen ein Dreyer, von zween ein Zweyer, und von einem Einer genennet. Das Wort Metrum hingegen bezeichnet die Beschaffenheit der Noten in Ansehung ihrer Figur, Fortschreitung und Bewegung, die in einem Rhytmo herrschet. Wenn man die Jeannette hiernach untersucht, so ist in selbiger vom Anfang bis zum Ende der numerus binarius, oder der Zweyer vorhanden, ohne von einem Dreyer unterbrochen zu werden, und der Verhalt ist durchgehends richtig; oder wie man sonst sagt, es ist nirgends wider den Rythmum gefehlet worden. Das Metrum ist aus der Beschaffenheit der Noten und ihrer Bewegung zu erkennen, und, da keine widersinnische Figuren untereinander gemischet worden, wovon einige für das Tempo zu langsam, und andere zu geschwinde wären, sondern alles untereinander aufs beste übereinstimmet, so hat es auch mit dem metrischen Verhalt seine vollkommne Richtigkeit. Inskünftige von dieser Materie ein mehrers.

(III.)

Anmerkungen über die Bachische Fuge aus dem A dur. Tab. II. sqq.

Die Fuge ist einfach, indem sie nur aus einem Subject besteht. Selbiges hat in dem, in dem fünften Tact eintretenden Gefährten, in Ansehung der Melodie, verschiedene nöthige Veränderungen erlitten, indem die Secunde a gis in die Terz e cis; die Secunde e fis in die Terz a cis; die Quarte fis cis in die Quinte cis fis, und noch einmahl die Secunde e fis in die Terz a cis verändert worden ist. Wie mancher vermeinter Fugist würde

würde getrost weg, und voller Freude über die Tiefe seiner Einsichten, dem Führer folgender gestalt geantwortet haben?



Die Antwort würde nun freylich sehr galant, aber wegen des übertretnen Umfangs der Haupttonart A dur, welche nicht in Secundam Toni, das ist in H dur, ausschweifen soll, zugleich sehr falsch und fehlerhaft gewesen seyn. Diesen Fehler zu verhüten, konnte der Gefährte nicht anders eingerichtet werden, als es von dem Herrn Verfasser geschehen ist. (Man sehe den ersten Theil meiner **Abhandlung von der Fuge**, 3tes Hauptstück, Seite 31. sqq.)

Im neunten Tact kommt wiederum der Führer, und zwar in der nunmehro anhebenden dritten Stimme, zum Vorschein. Nach einem Zwischenspiele von fünf Tacten, in welchem die, auf die sich einander übersteigende Nonen, erbauete Nachahmung, besonders merkwürdig ist, wird das Thema, aber in einer ganz andern Modulation als vorhin, im achtzehnten Tacte wiederum eingeführet, worauf der Baß, obwohl in einer wieder veränderten Tonführung, im vier und zwanzigsten Tacte repliciret. Mit dieser, zum Anfange des acht und zwanzigsten Tacts sich endigenden Replik, geht der erste **Paragraph** der Fuge zu Ende.

Die Absicht des Herrn Verfassers bey der Bearbeitung seines Subjects scheinet gewesen zu seyn, die ganze Kunst der Zergliederung an selbigem zu erschöpfen. Er theilet dasselbe zu dem Ende in **drey Absätze**, als:

Ohngeachtet schon hin und wieder Stellen vorhanden gewesen sind, bey welchen man den ersten Absatz in einer kurzen Nachahmung in verkleinerter Notengrösse erblicket: so ist doch die in der Mitte des acht und zwanzigsten Tacts, in ähnlicher und unähnlicher Bewegung, und per diminutionem anhebende zergliedernde Nachahmung diejenige, auf welche man hauptsächlich acht zu haben hat. Mitten unter derselben tritt, im fünf und dreyßigsten Tacte, der Baß auf eine überraschende Art ein, und zwar mit verkürztem Themate, nemlich mit den vier ersten Noten des Fugensatzes, worüber die Nachahmung angestellet wird, aber in der ihnen eigenen Grösse, nemlich mit Viertheilen. Bey veränderter Modulation höret man im neun und dreyßigsten, und hernach noch einmahl im drey und vierzigsten Tacte die Antwort auf diese Stelle. An allen drey Oertern ist die Auflösung des ersten Absatzes des Fugenthematis in sich selbst, durch die Verbindung der Diminution mit der eigentlichen Grösse der Noten, zu merken. Diese Auflösung ist eine Art der **engen Nachahmung**. Wenn der Herr Verfasser Geschmack daran gefunden hätte, die Noten a.a, gis. gis, im fünf- und sechs und vierzigsten Tacte, in runde Noten zu verwandeln, so hätte hier, nebst der Verkleinerung der Noten, zugleich eine **Vergrösserung**, und zwar eine doppelte, (*augmentatio duplex*) vorhanden seyn können. Nach einem im 48. 49. und 50ten Tacte geschehenen ähnlichen Zwischenspiele, als wir im 16. und 17. Tacte wahrgenommen, kommt endlich das ganze Thema, und zwar in der Mittelstimme, im ein und funfzigsten Tacte, wiederum zum Vorschein, gegen welches theils der Diskant, theils der Baß, solches verkürzt, nemlich mit dem ersten Absatze des Subjects, und zugleich verkleinert, und bald in ähnlicher, bald in unähnlicher Bewegung ausführet. Dieses Spiel endiget sich zum Anfange des fünf und funfzigsten Tacts, und mit selbigem der **zweyte Paragraph** der Fuge.

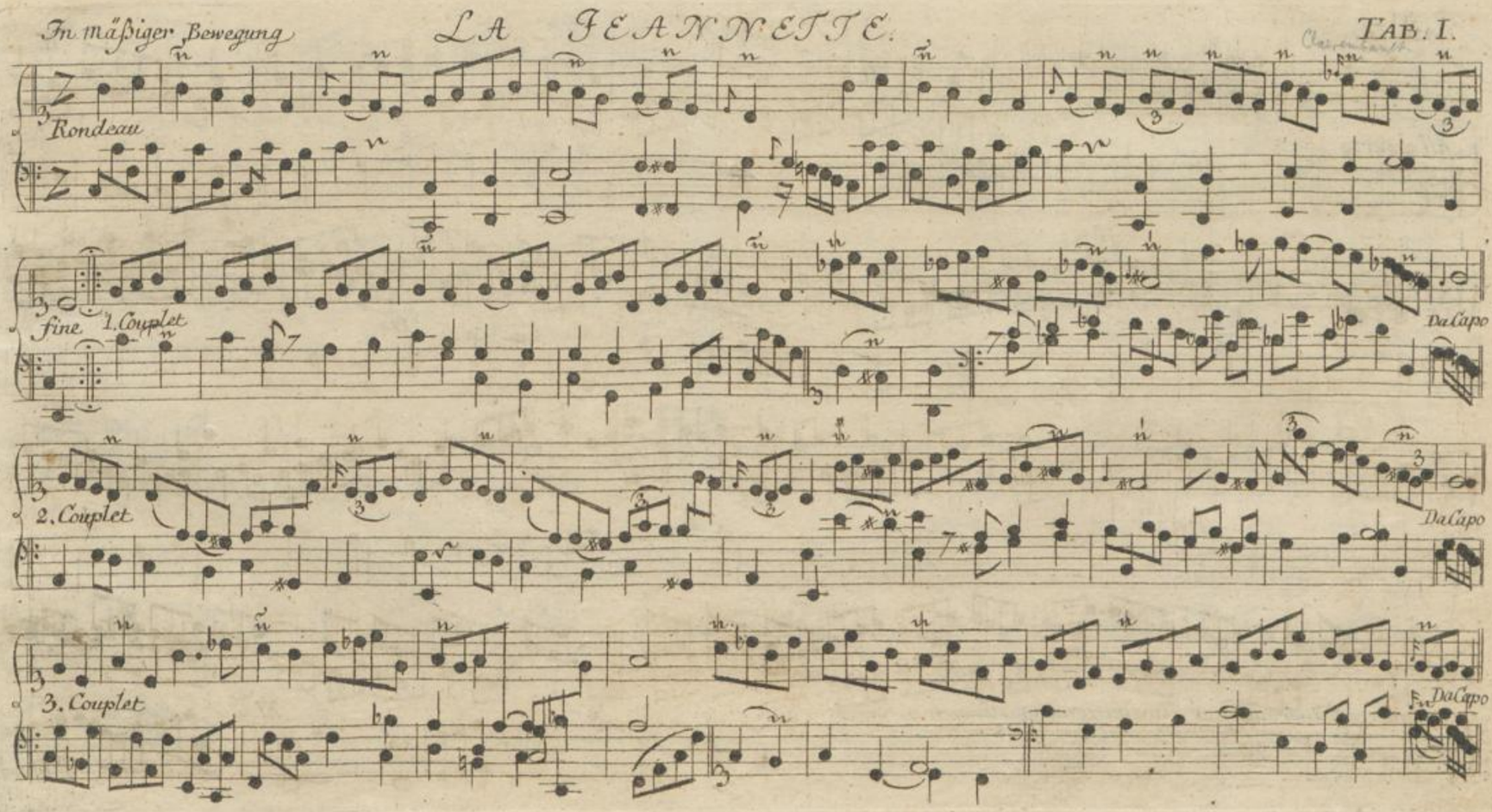
Nun folget, vom fünf und funfzigsten Tacte an, die auf den zweyten Absatz des Thematis erbaute zweyte Zergliederung, in verkleinter Notengrösse, und in ähnlicher und entgegengesetzter Bewegung; an welcher Zergliederung auch der Baß im vier und sechzigsten Tacte Antheil nimmt. Die Nachahmung zwischen den beyden Oberstimmen, im 65. 66. 67. 68. und 69ten Tacte, meistens in ähnlicher, und die im 70. 71. und 72. in ähnlicher und unähnlicher Bewegung, ferner die Nachahmung per thesin & arsin im 74. und 75ten Tacte, verdienet angemerkt zu werden. Nach dieser Vorbereitung wird das ganze Thema im sechs und siebzigsten Tacte, und zwar im Basse wiederum zusammen gefasset; die Zergliederung des zweyten Absatzes aber zwischen den zwo Oberstimmen ununterbrochen dagegen fortgesetzt, und damit auf eine neue Art eine enge Nachahmung des Thematis zum Theil gemacht. Dieses dauret bis zum achzigsten Tacte, mit welchem sich der **dritte Paragraph** endiget.

Wir gehn also zum vierten Paragraph fort, welcher mit der Zergliederung des dritten Absatzes, in verkleinerter Notengrösse, und zugleich canonisch anhebt, damit fortfähret, und im hunderten schließt, nachdem, zum Anfange des sechs und neunzigsten Tacts, das ganze Thema dagegen eingeführet worden. Das ist wieder eine zum Theil geschehende enge Nachahmung des Fugensatzes. Die Oerter, wo in der dritten Zergliederung, die eine canonische Nachahmung aufhöret, um einer andern wieder Platz zu machen, ingleichen wo sich bald die dritte Stimme imitirend darzu gesellet, sind Oerter, die einem aufmerksamen Auge sofort aufstossen werden.

Der fünfte und lezte Paragraph hebet sich, im hundert und ersten Tacte, mit der vierten Zergliederung an, welche aus den Tonformeln des ersten und zweyten Absatzes canonisch zusammen gesetzt ist. Der schon bey der zweyten Zergliederung, im 58. und 60ten Tacte, in der Verkehrung ad Octavam, gegen den zweyten Absatz gebrauchte chromatische Modulus kommt allhier im hundert fünften und den folgenden Tacten aufs neue, aber mit einer entgegen gesetzten dritten Stimme, zum Vorschein. Die engste Nachahmung des verbundnen ersten und zweyten Absatzes des Fugensubjects findet man im hundert dreyzehnten, und den beyden folgenden Tacten. Endlich tritt im hundert und zwanzigsten Tacte zum lezten mahl das ganze Thema ein, dessen ersten und zweyten Absatz von dem vorhergehenden Tacte an, die Baß- und Mittelstimme canonisch hören lassen. Die verkleinerte Wiederholung dieser beyden Absätze im 119. und 120ten Tacte, nebst der Wiederhohlung des ersten Absatzes im 121ten Tacte, gegen die beyden ersten Absätze des in seiner eigentlichen Grösse im Diskant erscheinenden Fugensatzes, macht einen sogenannten contrapunctus obstinatus aus. Hiemit endigt sich eine der schönsten Fugen, die in der Musik möglich sind.

Verzeichniß der Stücke.

1) la Jeannette, vom Herrn Clairembault. Tab. I.
2) Fuge vom Herrn C. P. E. Bach. Tab. II. bis V.
3) Allemande, vom Herrn Fischer. Tab. V.
4) Sonate, vom Herrn Kirnberger. Tab. VI. VII.
5) Sonate vom Herrn Nichelmann. Tab. VIII.
6) Chaconne vom Herrn Pebusch. Tab. IX. X.
7) La Badine von F. W. Marpurg. Tab. XI.
8) le Reveil matin vom Herrn Couperin. Tab. XII. XIII.
9) L'Engageante von F. W. Marpurg. Tab. XIV.
10) Polonoise
11) Polonoise } vom Herrn Kirnberger. Tab. XV. XVI.
12) Polonoise

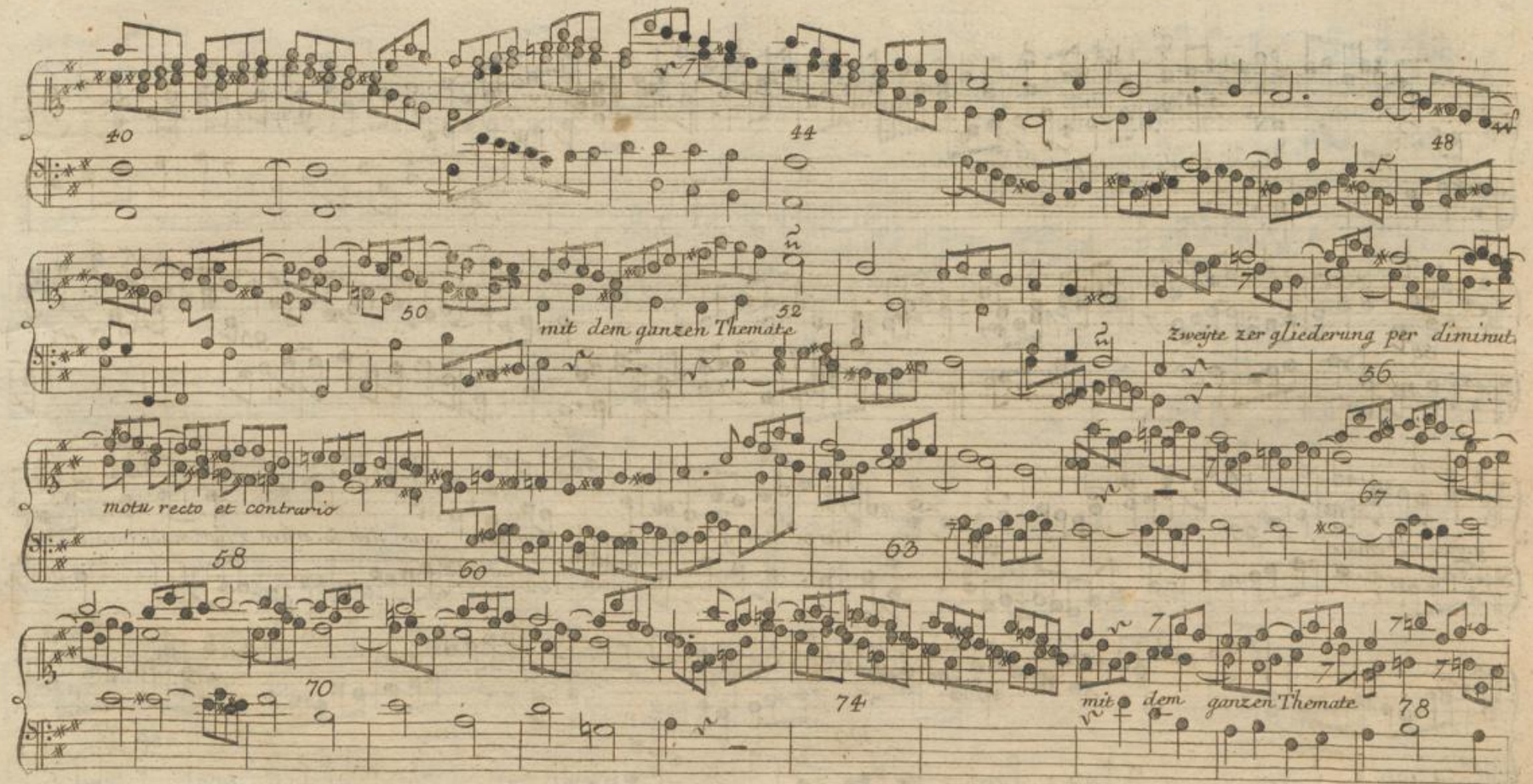

In mäßiger Bewegung
LA JEANNETTE.
TAB. I.
Rondeau
fine
1. Couplet
Da Capo
2. Couplet
Da Capo
3. Couplet
Da Capo

TAB. II.

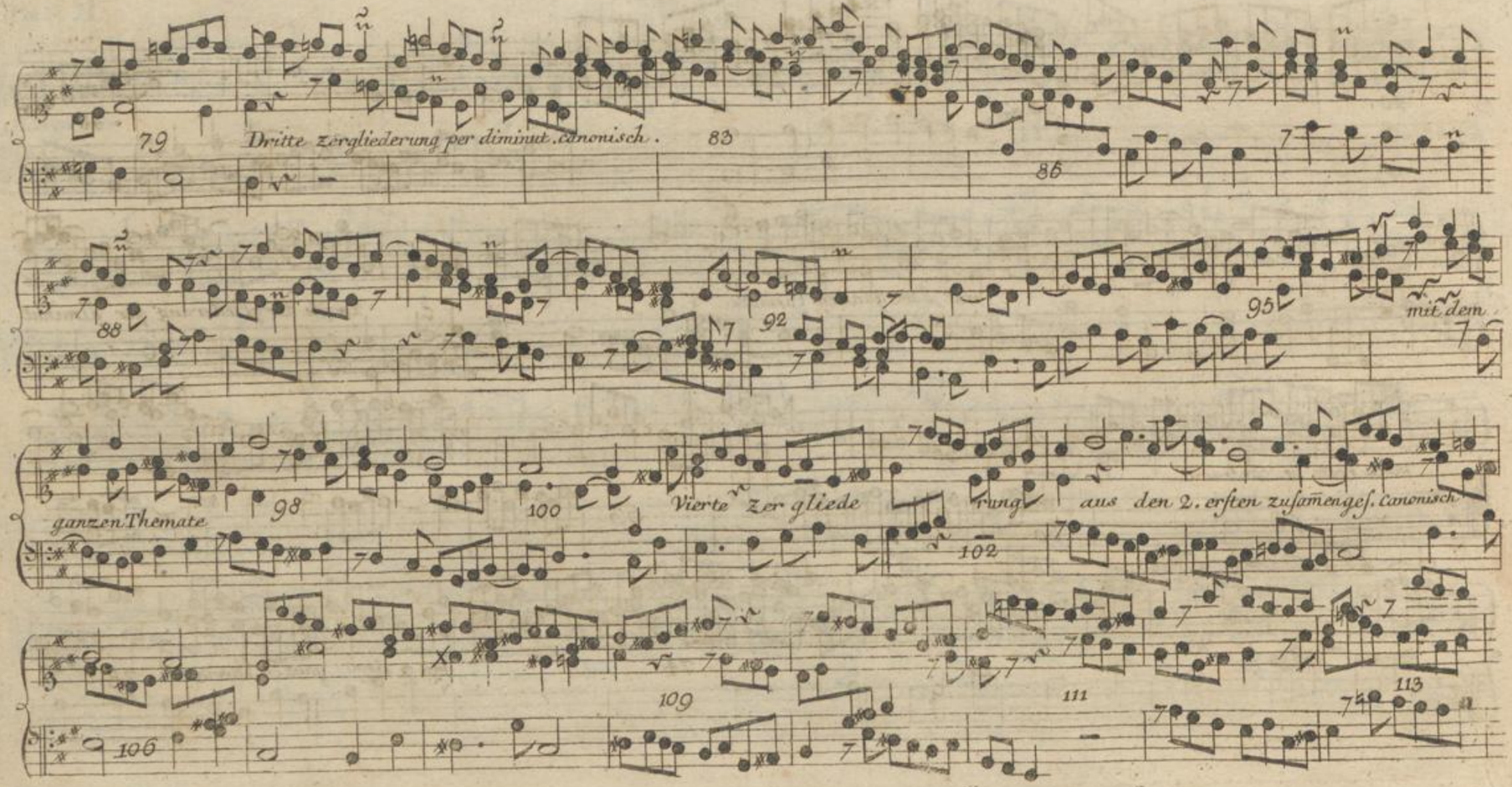
FUGA

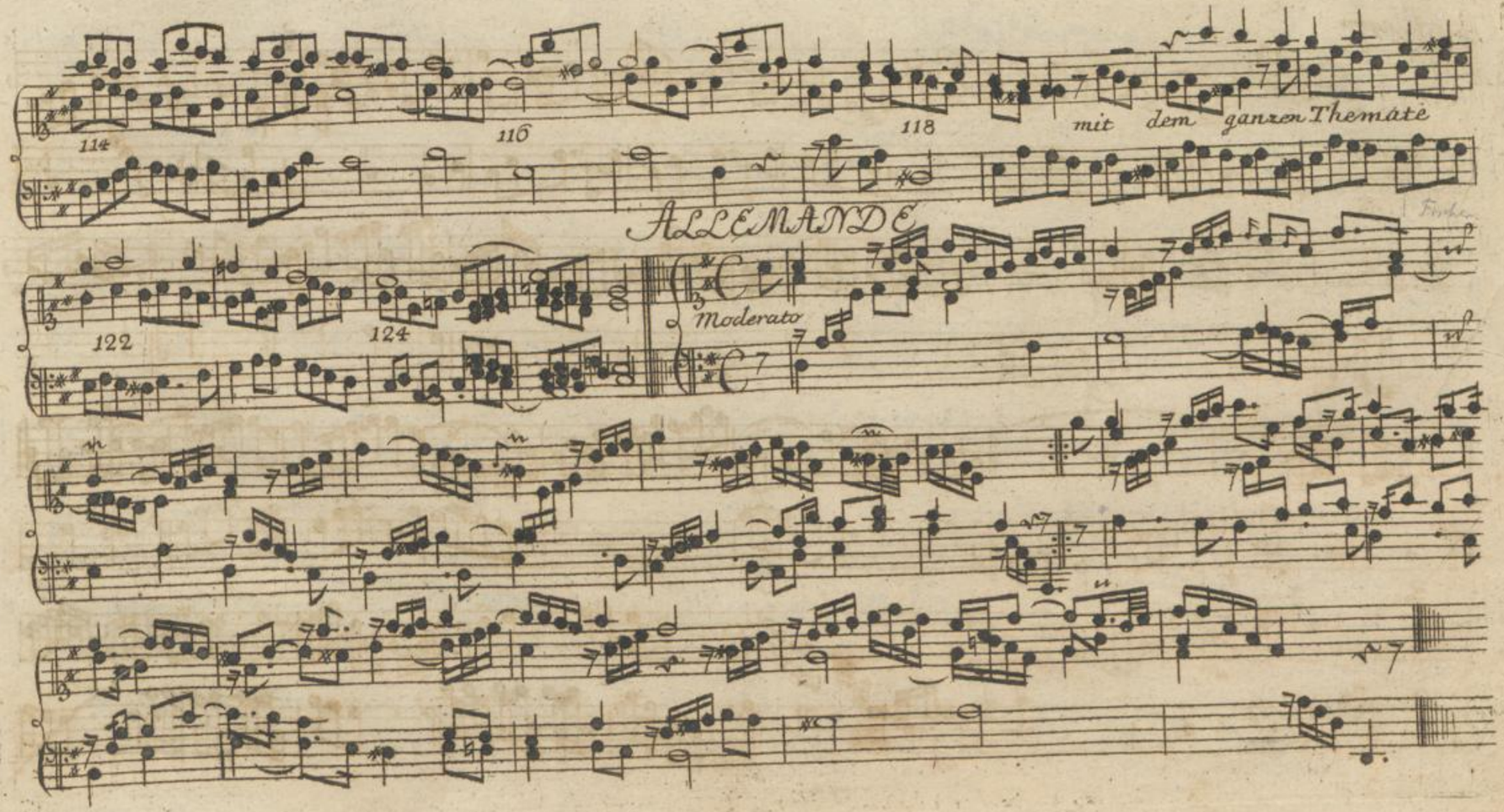
Allegretto

erste zergliederung per diminutionem motu recto et contrario


40
44
48
50
52
mit dem ganzen Themate
Zweyte zer gliederung per diminut.
56
motu recto et contrario
58
60
63
67
70
74
mit dem ganzen Themate
78

TAB. IV.

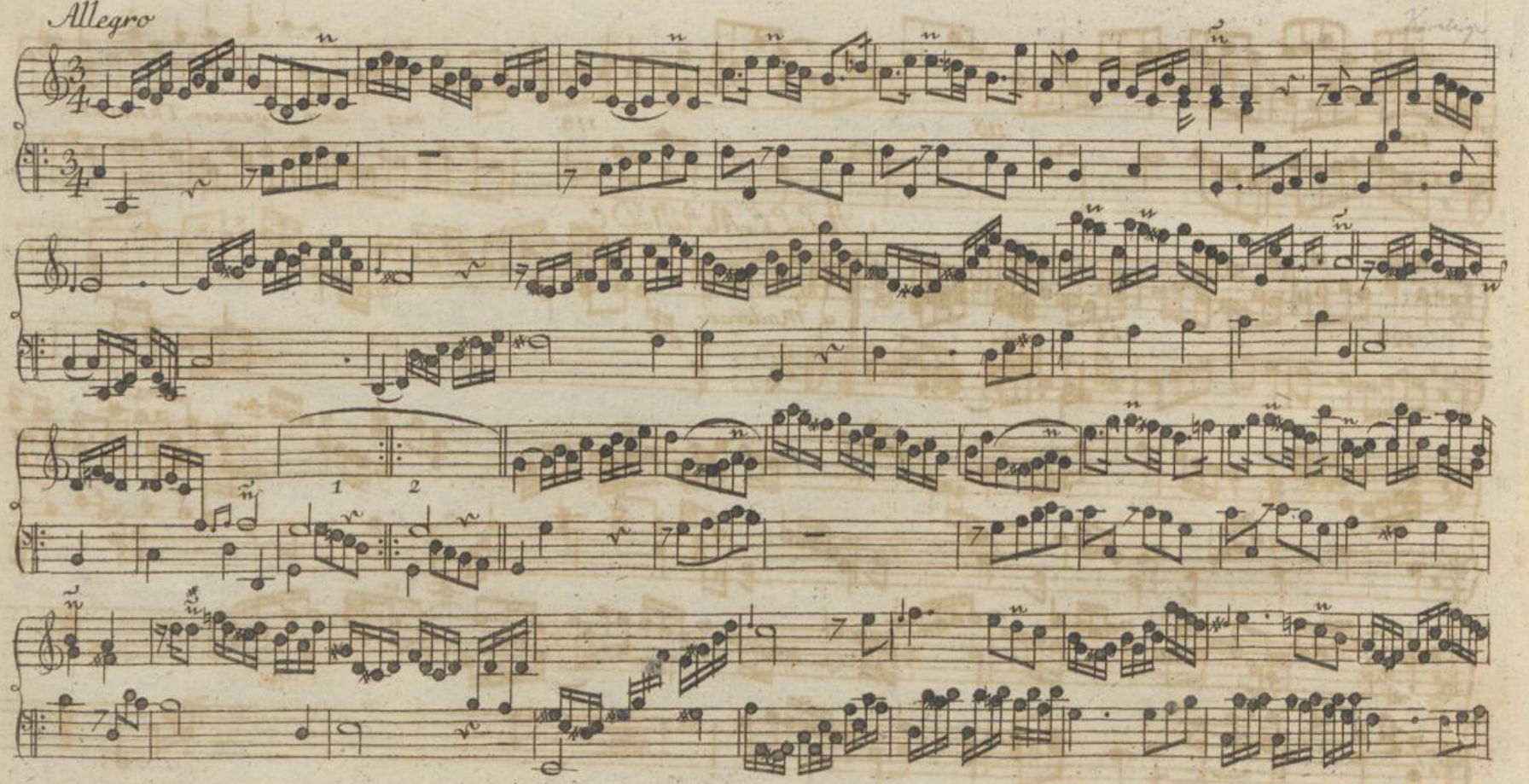

79
Dritte zergliederung per diminut. canonisch.
83
86
88
92
95
mit dem
ganzen Themate
98
100
Vierte zer gliede
rung
aus den 2. ersten zusamengef. canonisch
102
106
109
111
113

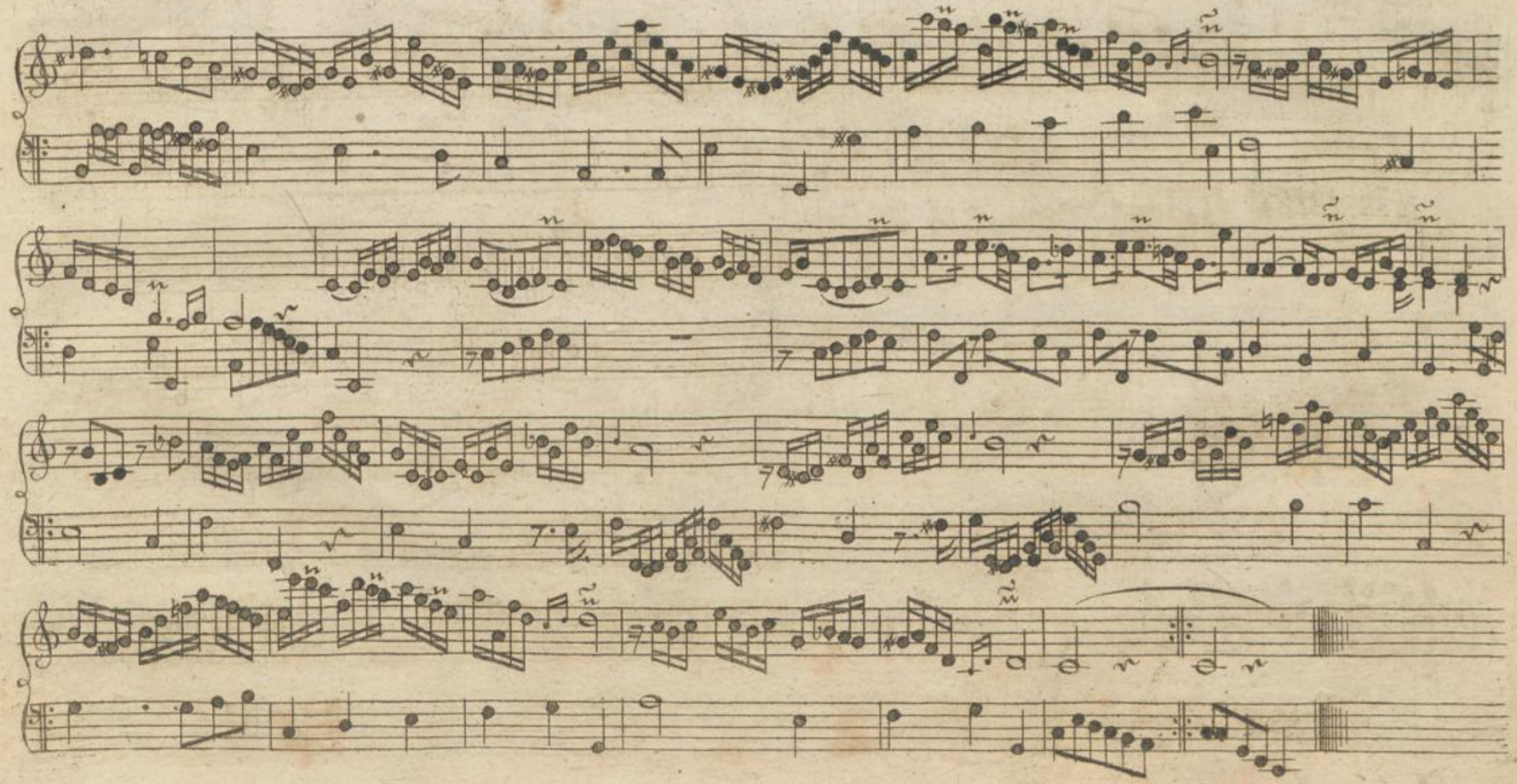

114
116
118
mit dem ganzen Themate
ALLEMANDE
122
124
Moderato

TAB. VI.

SONATE

Allegro

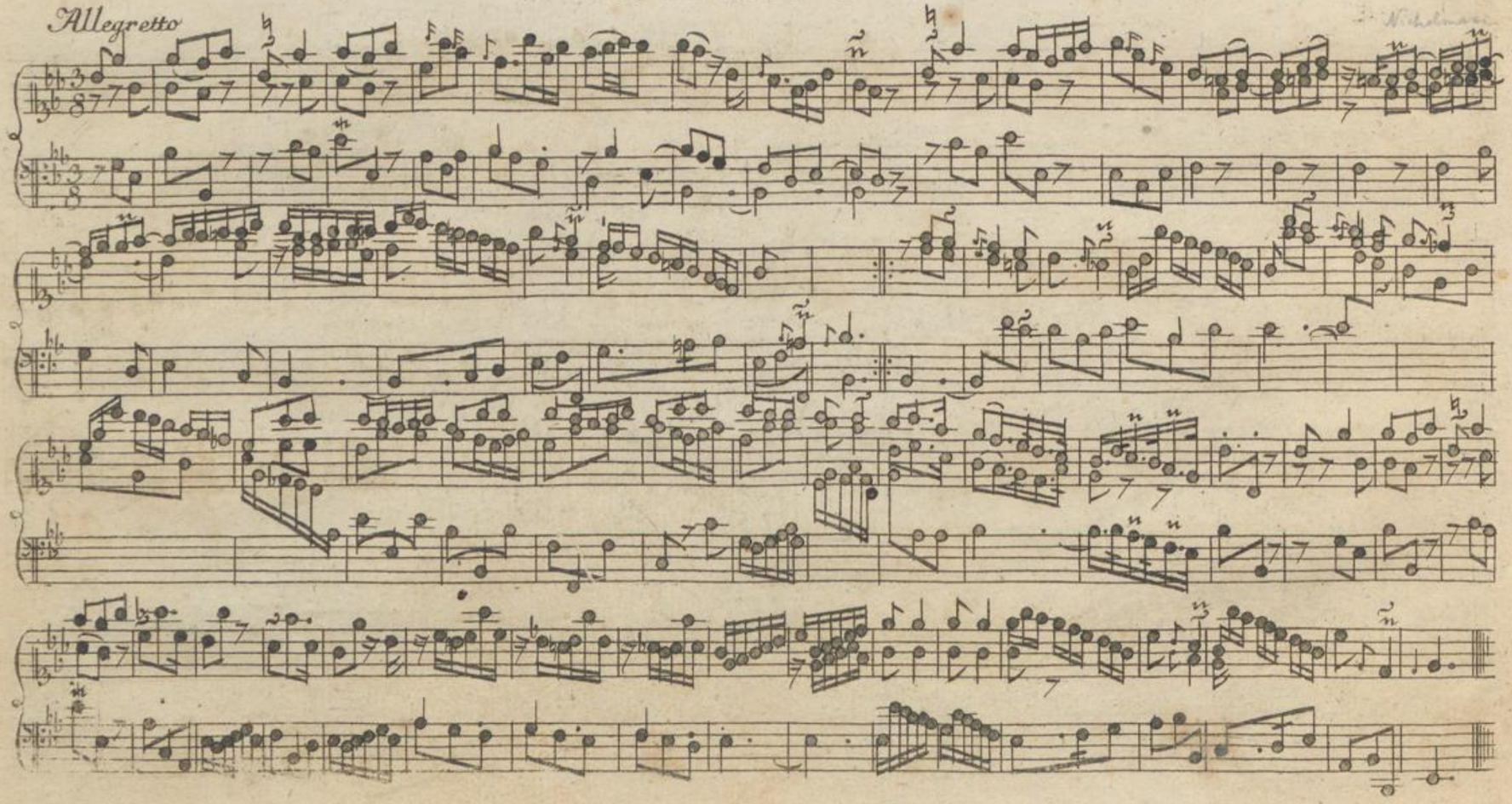




TAB. VIII.

SONATE

Allegretto



CHACONNE

Satz

1.te abánderung

2.te abánderung

3.te abánderung

4.te abánderung

5.te abánderung

6.te abánderung

7.te abánderung

Tab. X.

8.te Abänderung

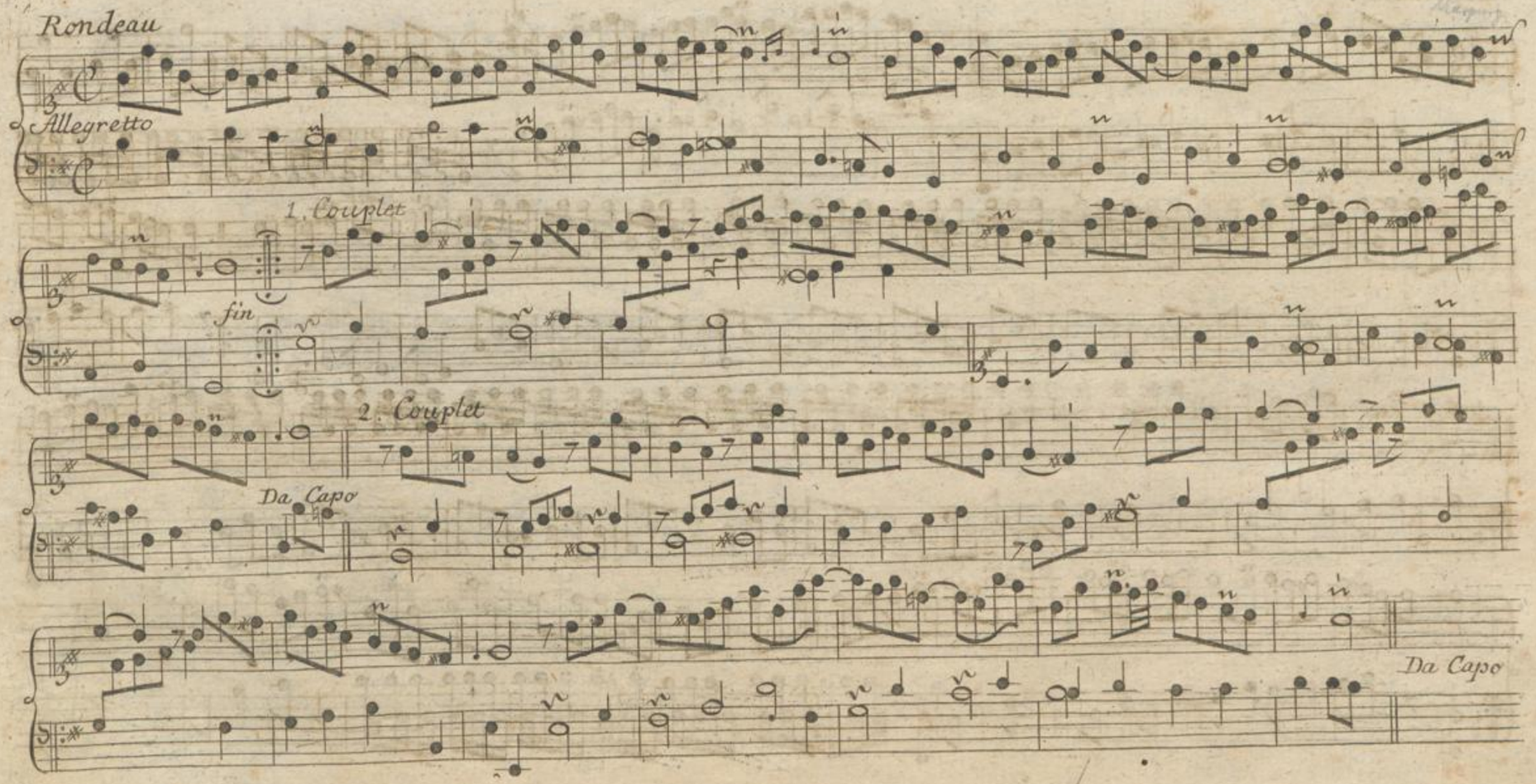
9.te Abänderung

10.te Abänderung

11.te Abänderung

12.te Abänderung

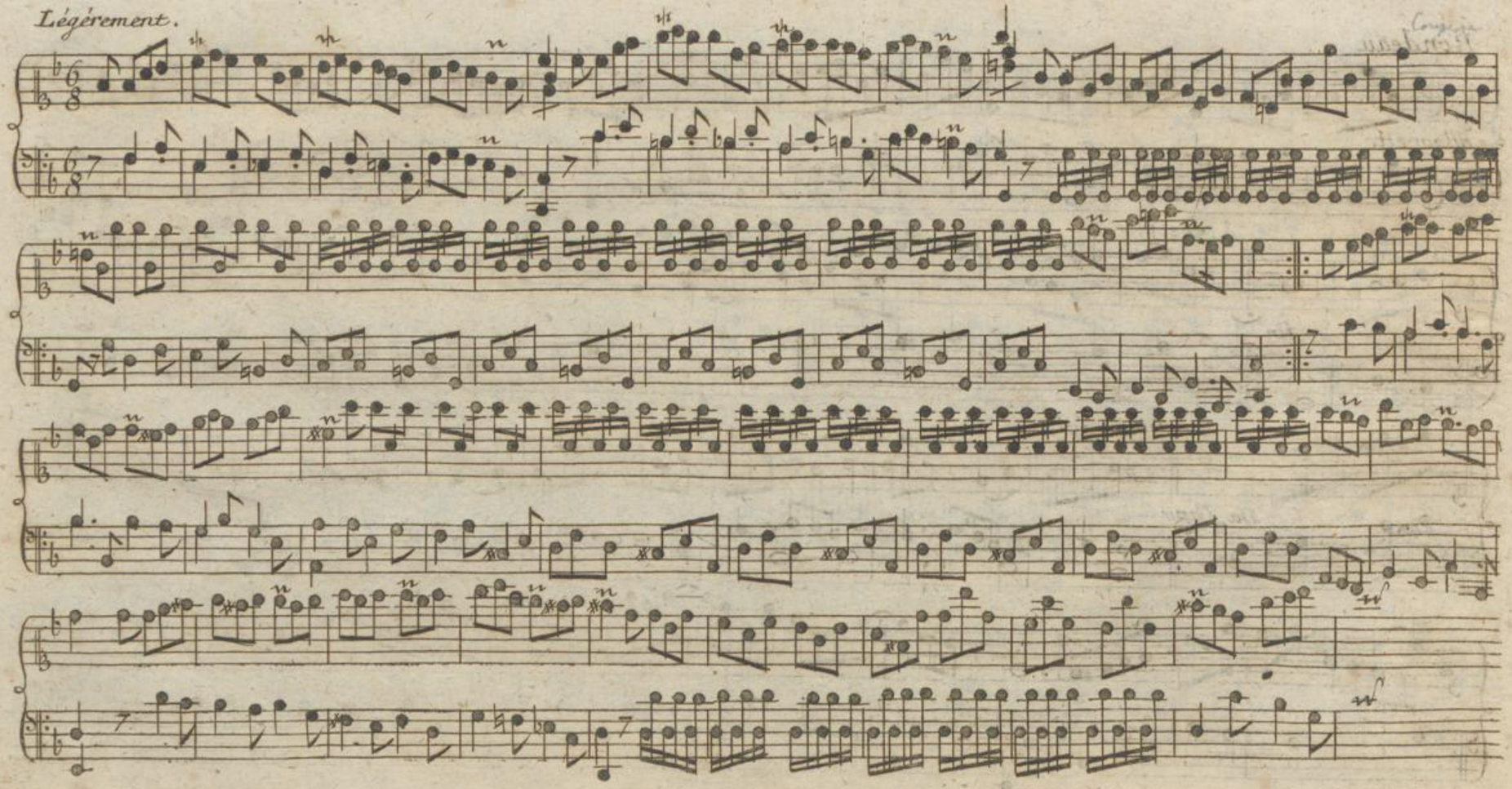
LA BADINE.

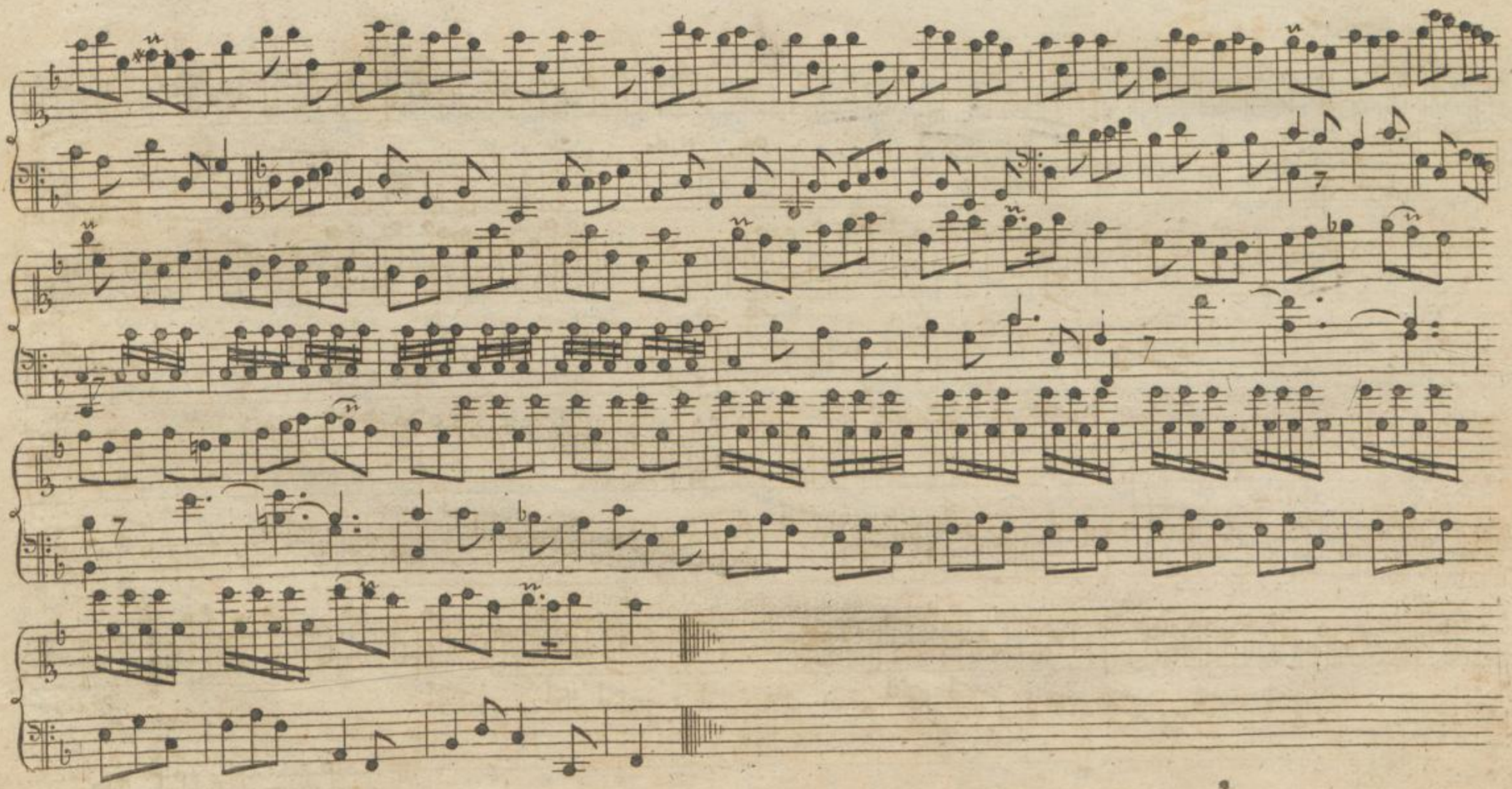


TAB. XII.

LE REVEIL MATIN

Légérement.





TAB. XIV.

L' ENGAGEANTE.

Premiere Partie

Allegretto

fin

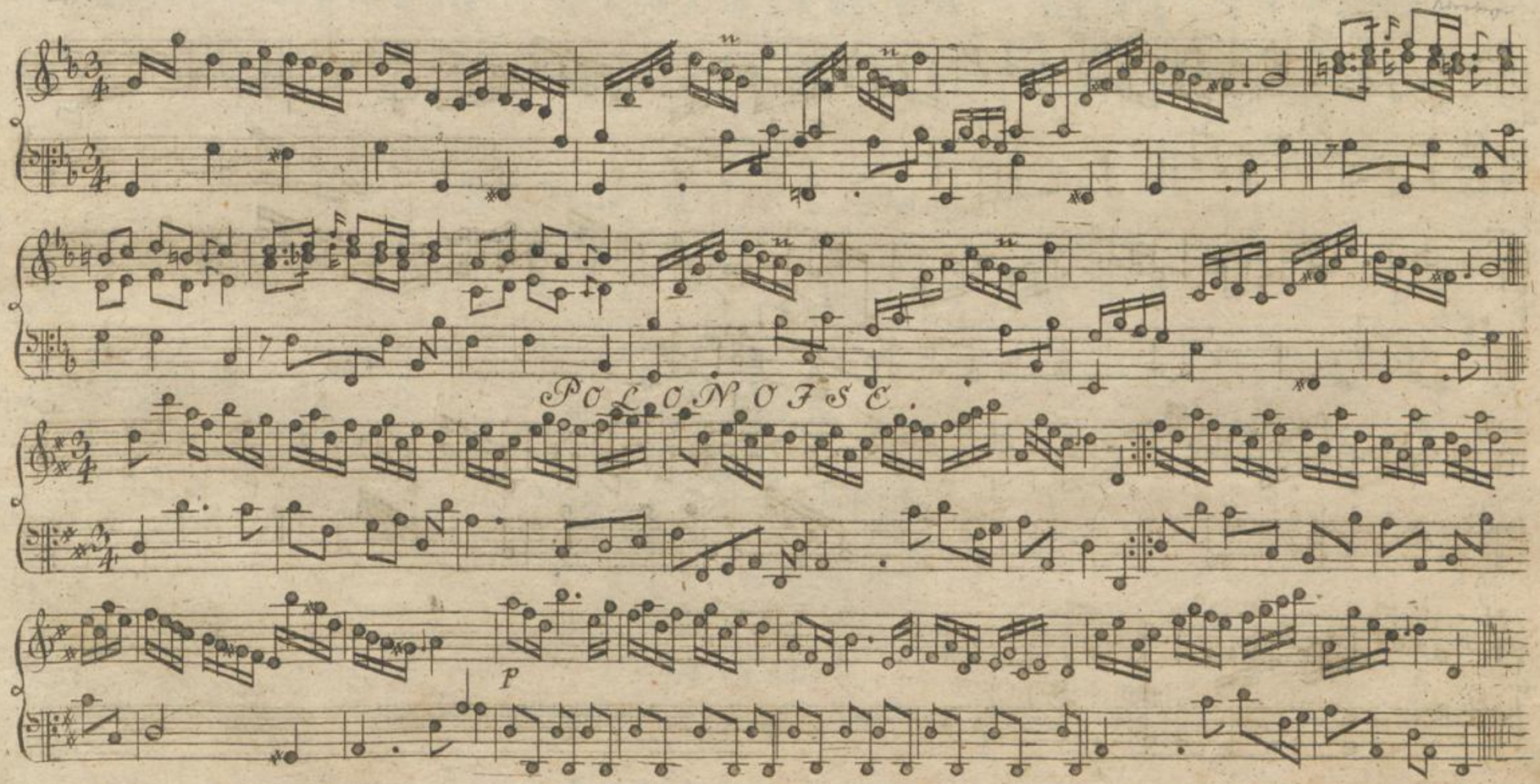
Seconde Partie

Da Capo

Da Capo

e poi alla prima Parte

POLONOISE.



TAB. XVI.

POLONOISE