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:

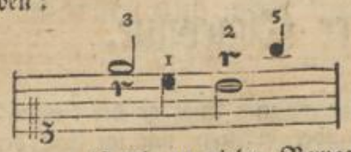
Weil aber der Griff mit dem Daumen auf der untersten Note e der Hand eine bessere Lage giebt: so ist die auf der Tabelle vorgeschriebne Applicatur besser. In Ansehung der Brechung dieses Accords ist zu merken, daß selbige auf dem ersten Achttheil des Basses gänzlich vollendet seyn muß.

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.

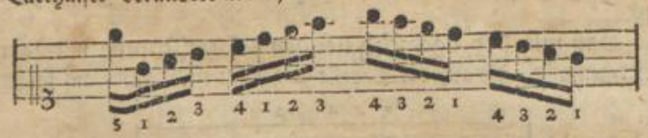
Der Diskant könnte auch, und zwar die Terz mit dem dritten und ersten, die Sexte aber mit dem zweyten und fünften Finger auf folgende Art genommen werden:



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:

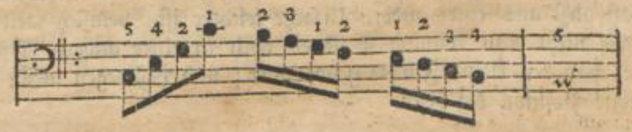
das ist mit eins, vier, fünf, vier; zwey, vier, eins und vier.

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.

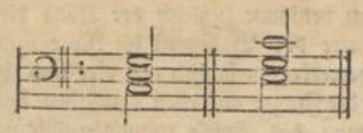
Zehnte Abänderung.

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.

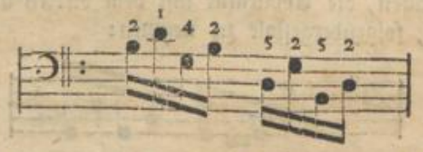
Die Baßposition mit fünf, vier, zwey, eins, für folgende Noten

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.

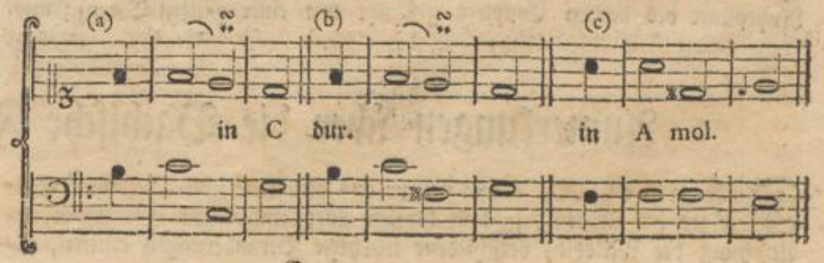
Jeder kleinere Theil einer Composition, der einige Tacte begreift, und durch einen Ruhepunct von dem folgenden abgesondert ist, heißt eine Sectionalzeile. Zwo oder mehrere Sectionalzeilen, wovon die letztere insgemein mit einer halben Cadenz geendigt wird, machen einen Perioden, und zween oder mehrere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

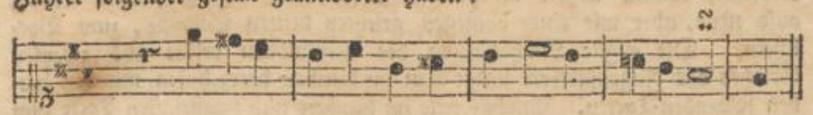
Es kommen in der Musik sehr oft die Wörter Rythmus und Metrum vor. Ich will ihre Bedeutung hier kürzlich erklären. Das Wort Rythmus bezeichnet nicht nur eben das, was sonst Sectionalzeile genennet wird; sondern annoch den Verhalt, den eine Sectionalzeile mit der andern in Absicht auf die Anzahl der Tacte 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.

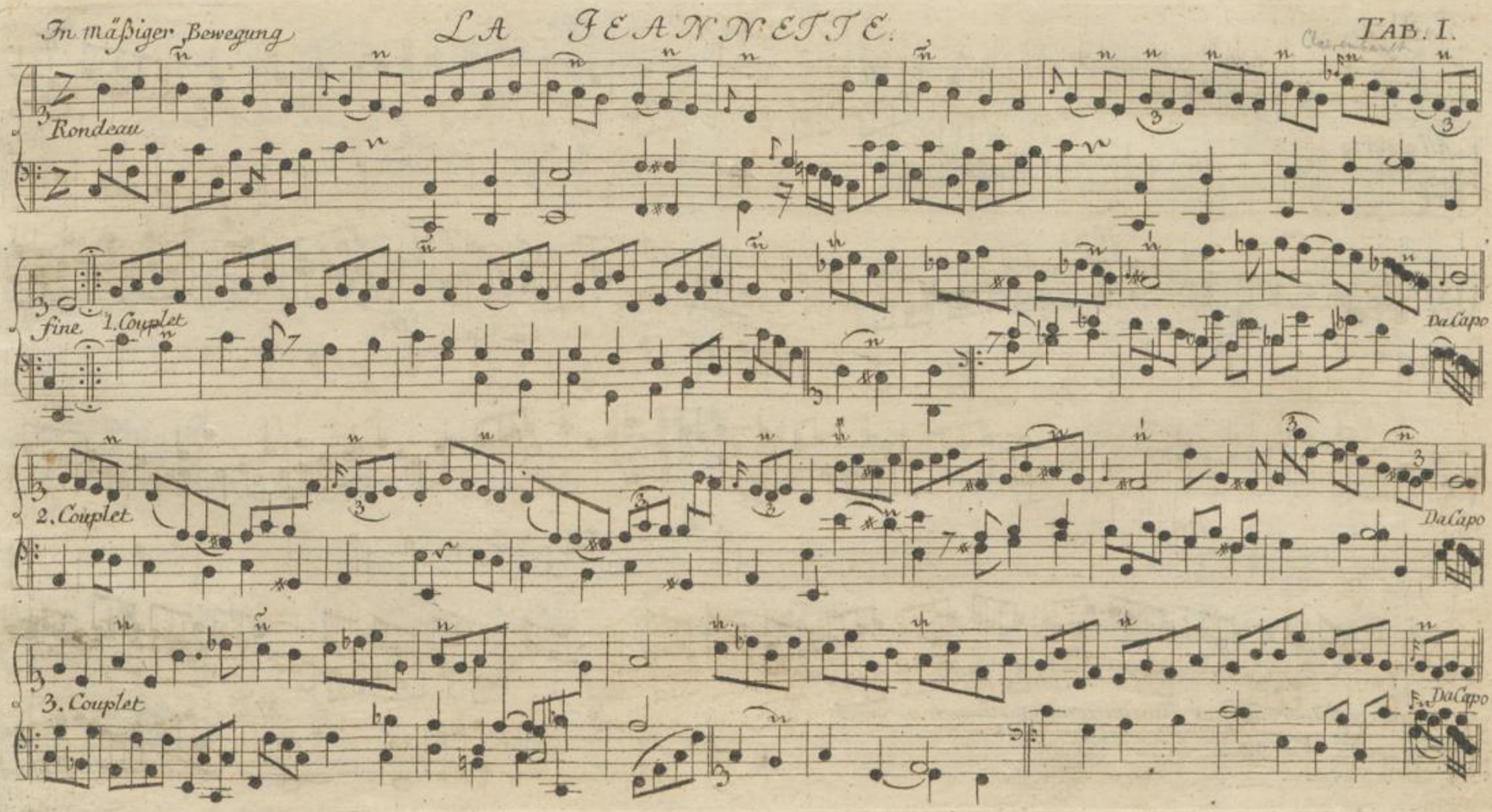
Nun folget, vom fünf und funfzigsten Tacte an, die auf den zweyten Absatz des Thematis erbaute zweyte Zergliederung, in verkleinter Notengrösse, und in ähnlicher und entgegengesetzter Bewegung; an welcher Zergliederung auch der Baß im vier und sechzigsten Tacte Antheil nimmt. Die Nachahmung zwischen 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

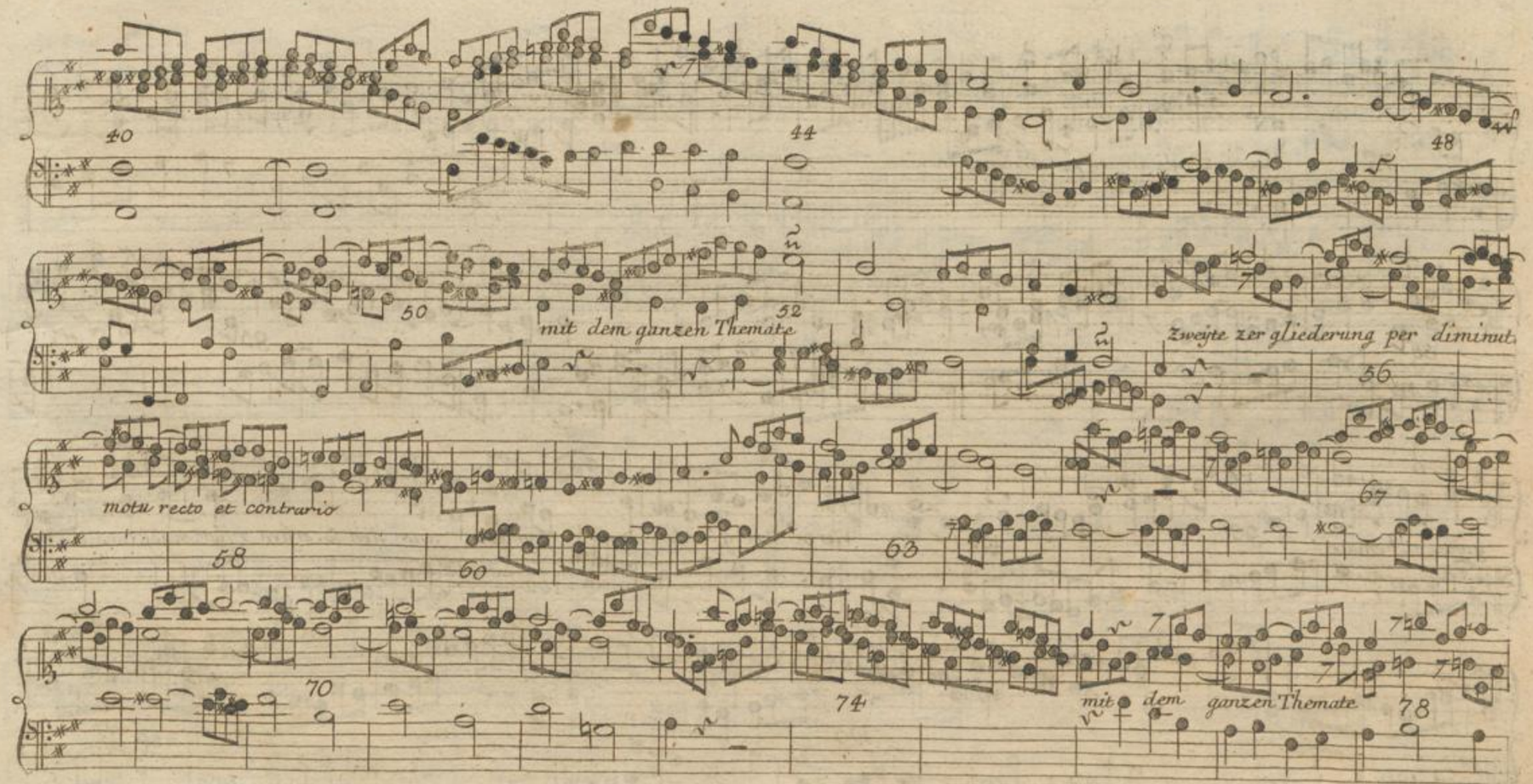

In mäßiger Bewegung
LA JEANNETTE.
TAB. I.
Rondeau
fine
1. Couplet
Da Capo
2. Couplet
Da Capo
3. Couplet
Da Capo

TAB. II.

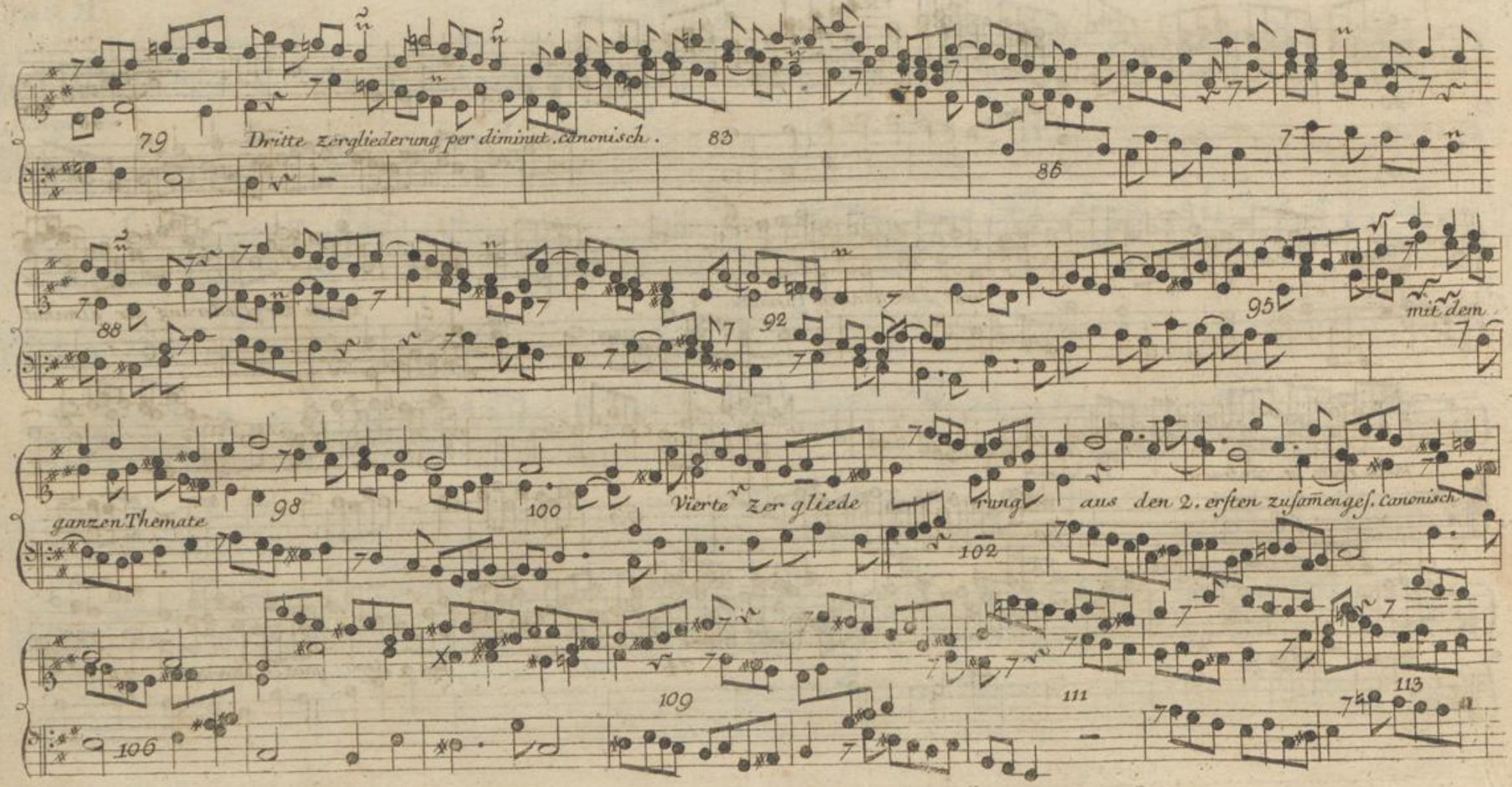
FUGA

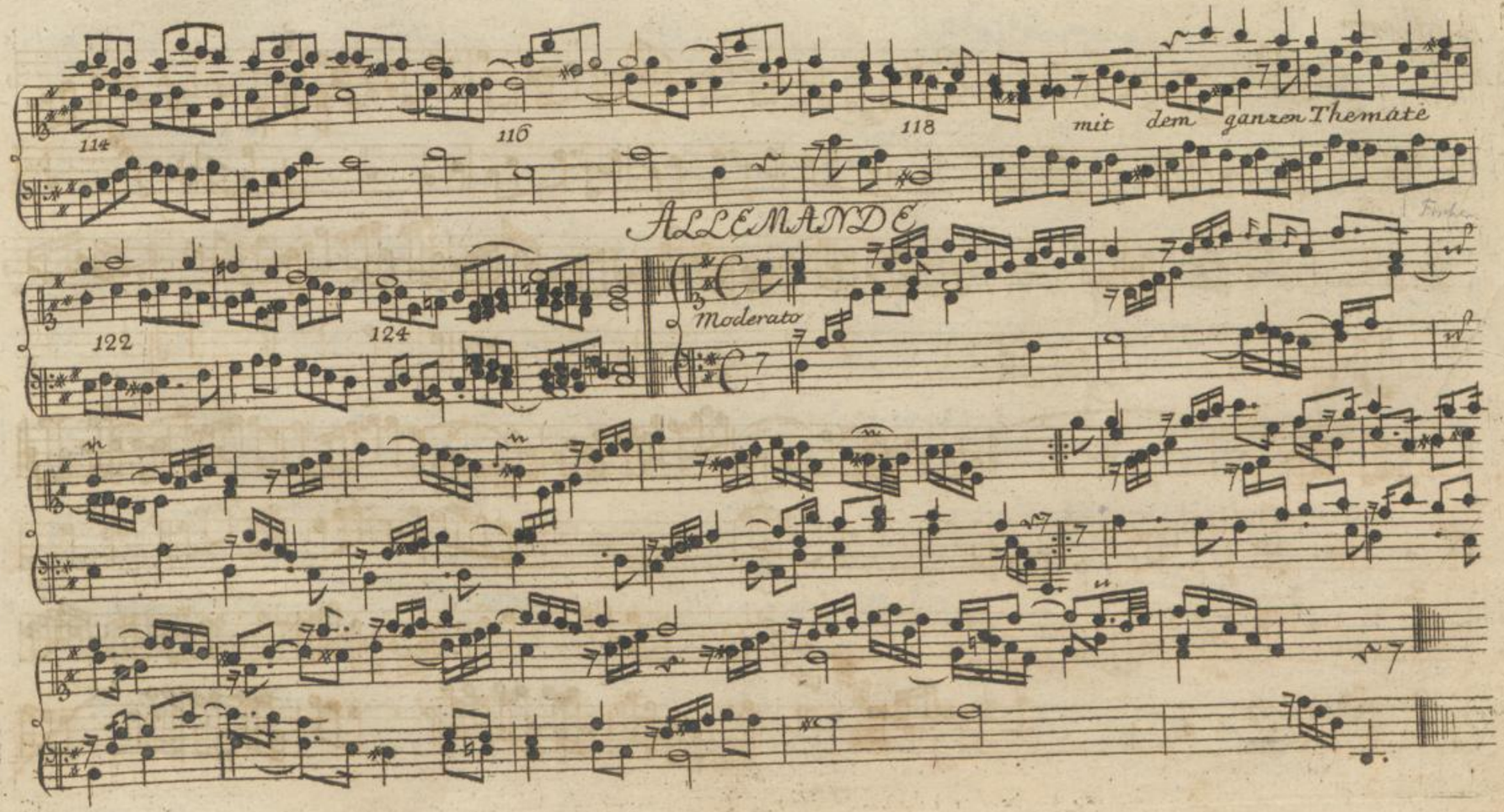
Allegretto

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.

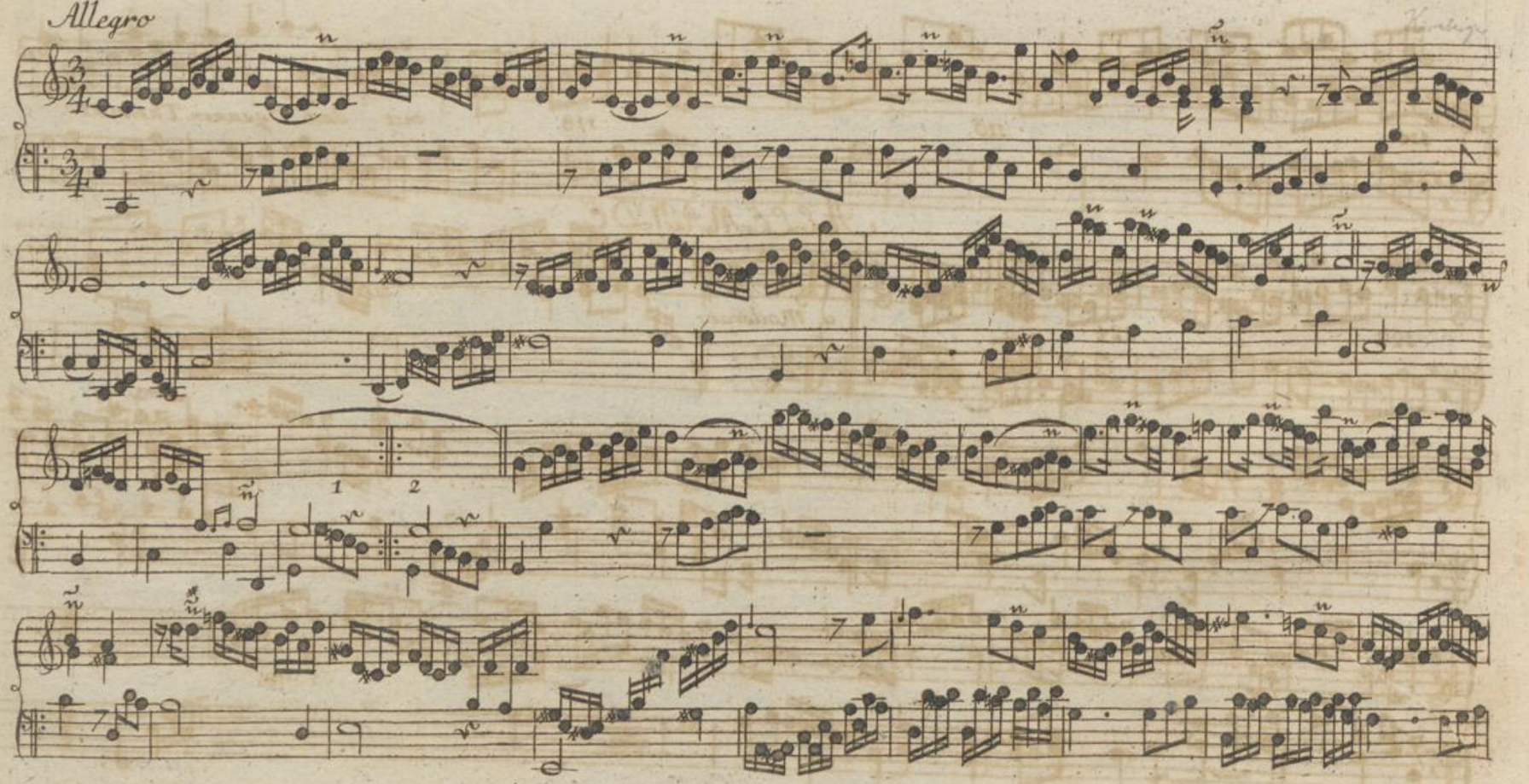

79
Dritte zergliederung per diminut. canonisch.
83
86
88
92
95
mit dem
ganzen Themate
98
100
Vierte zer gliede
rung
aus den 2. ersten zusamengef. canonisch
102
106
109
111
113

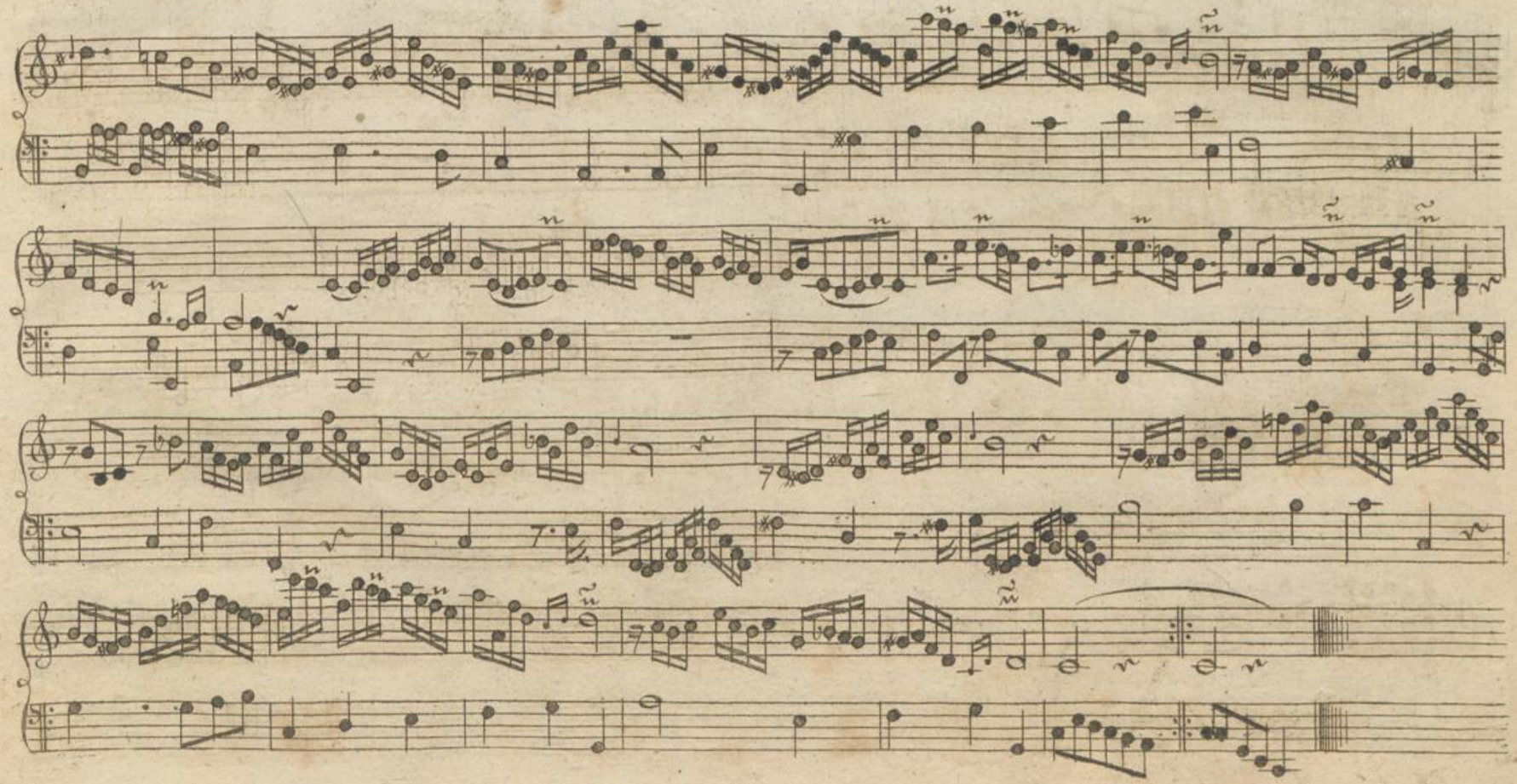

114
116
118
mit dem ganzen Themate
ALLEMANDE
122
124
Moderato

TAB. VI.

SONATE

Allegro

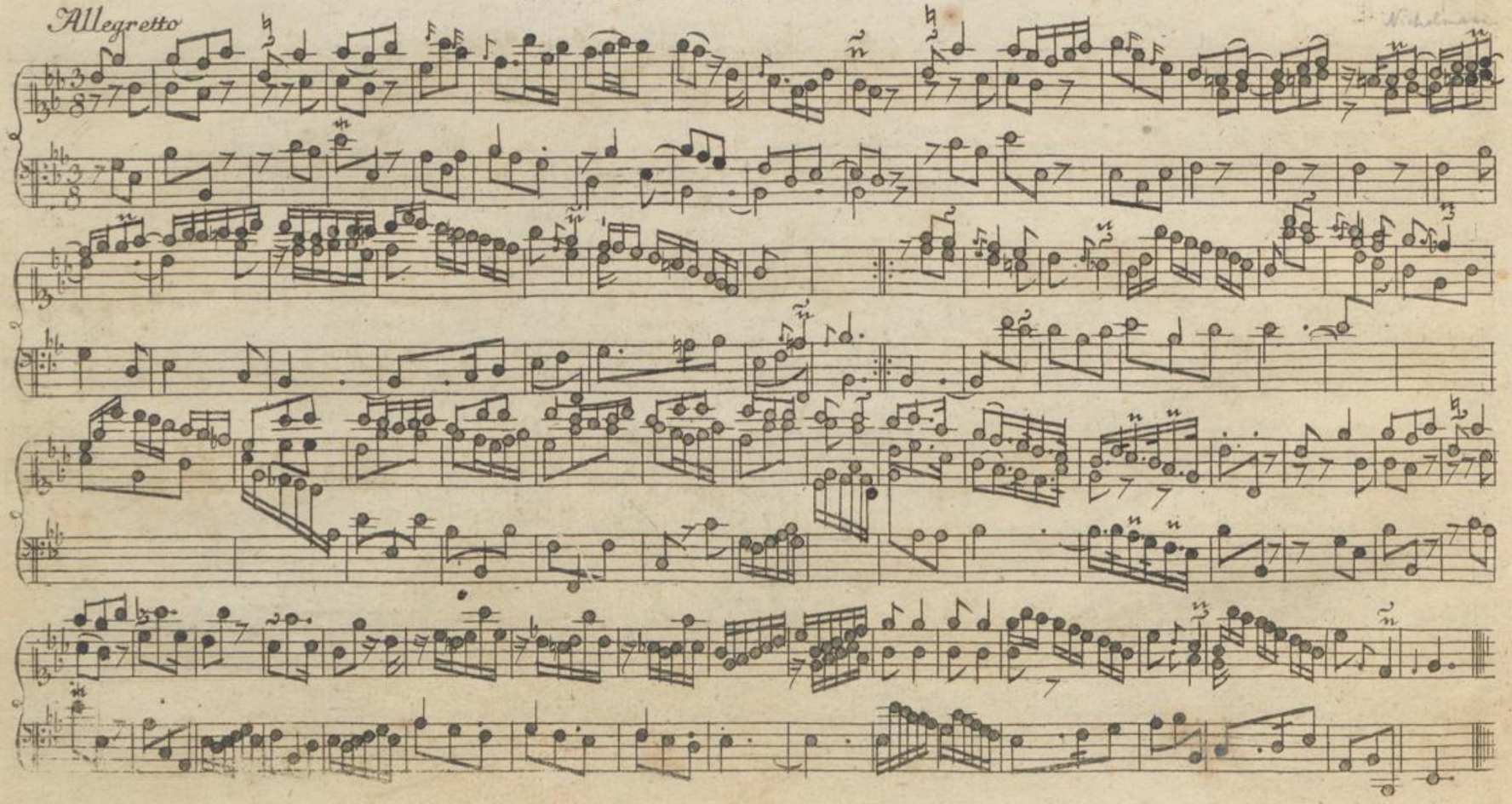




TAB. VIII.

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

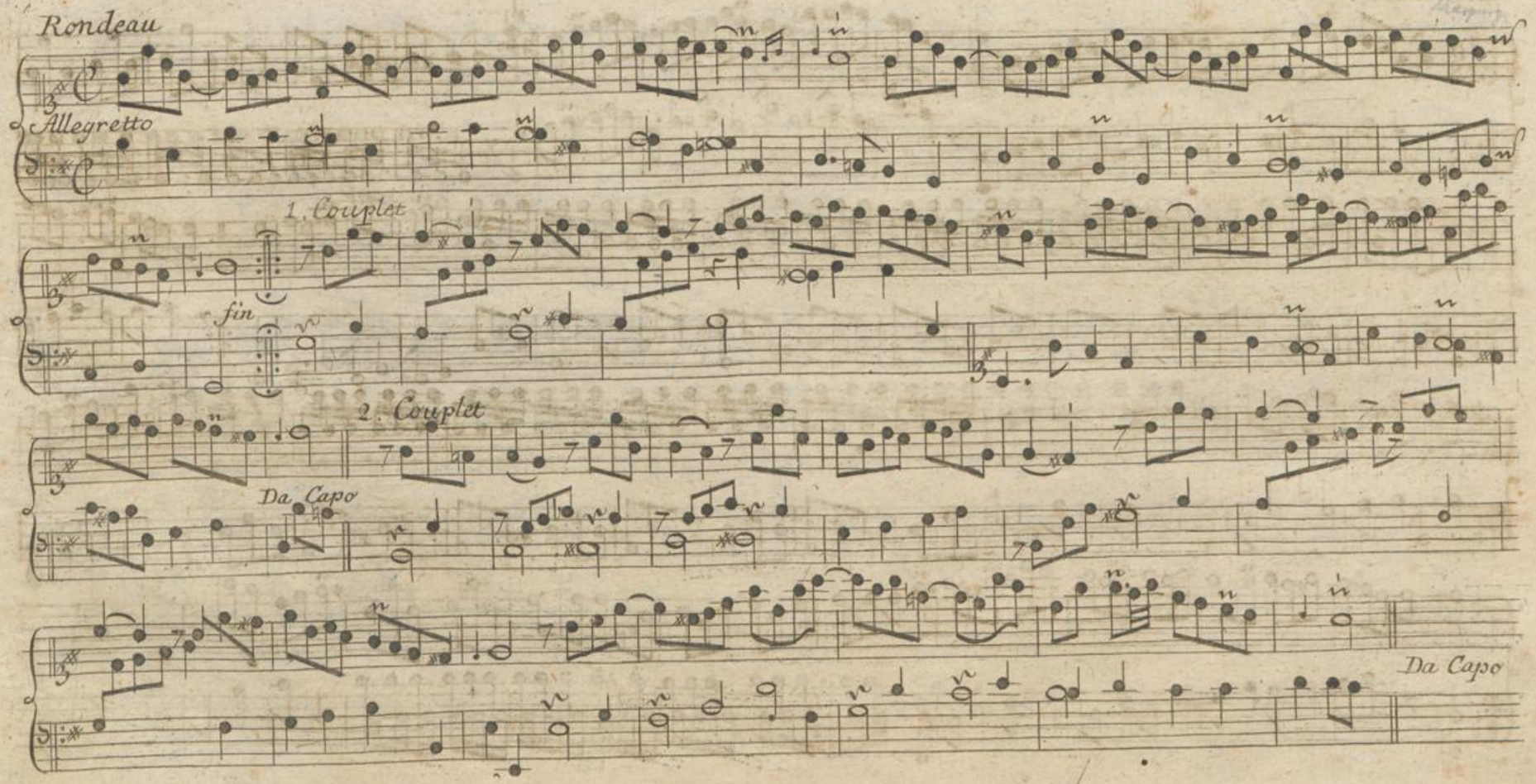
9.te Abänderung

10.te Abänderung

11.te Abänderung

12.te Abänderung

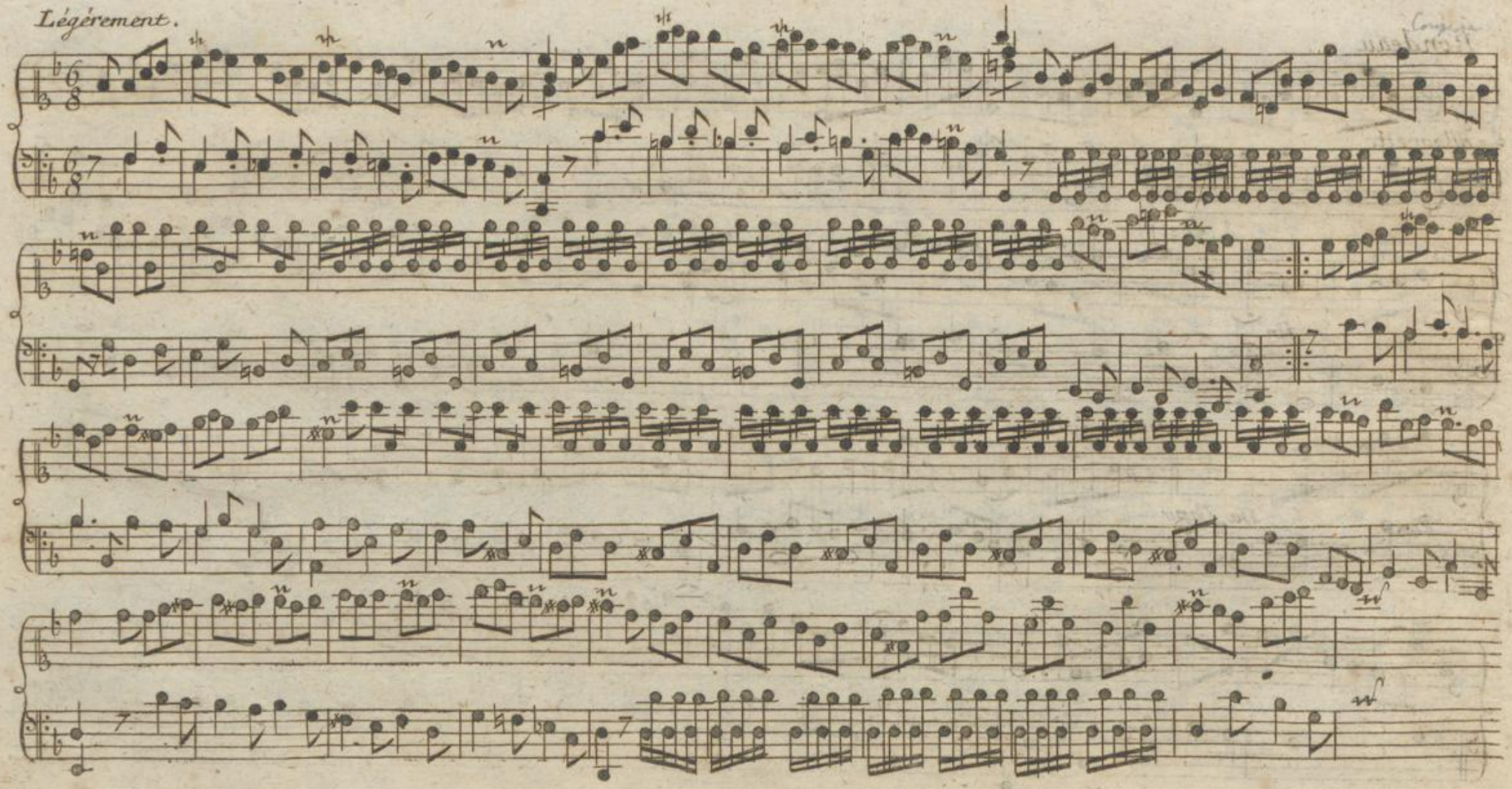
LA BADINE.

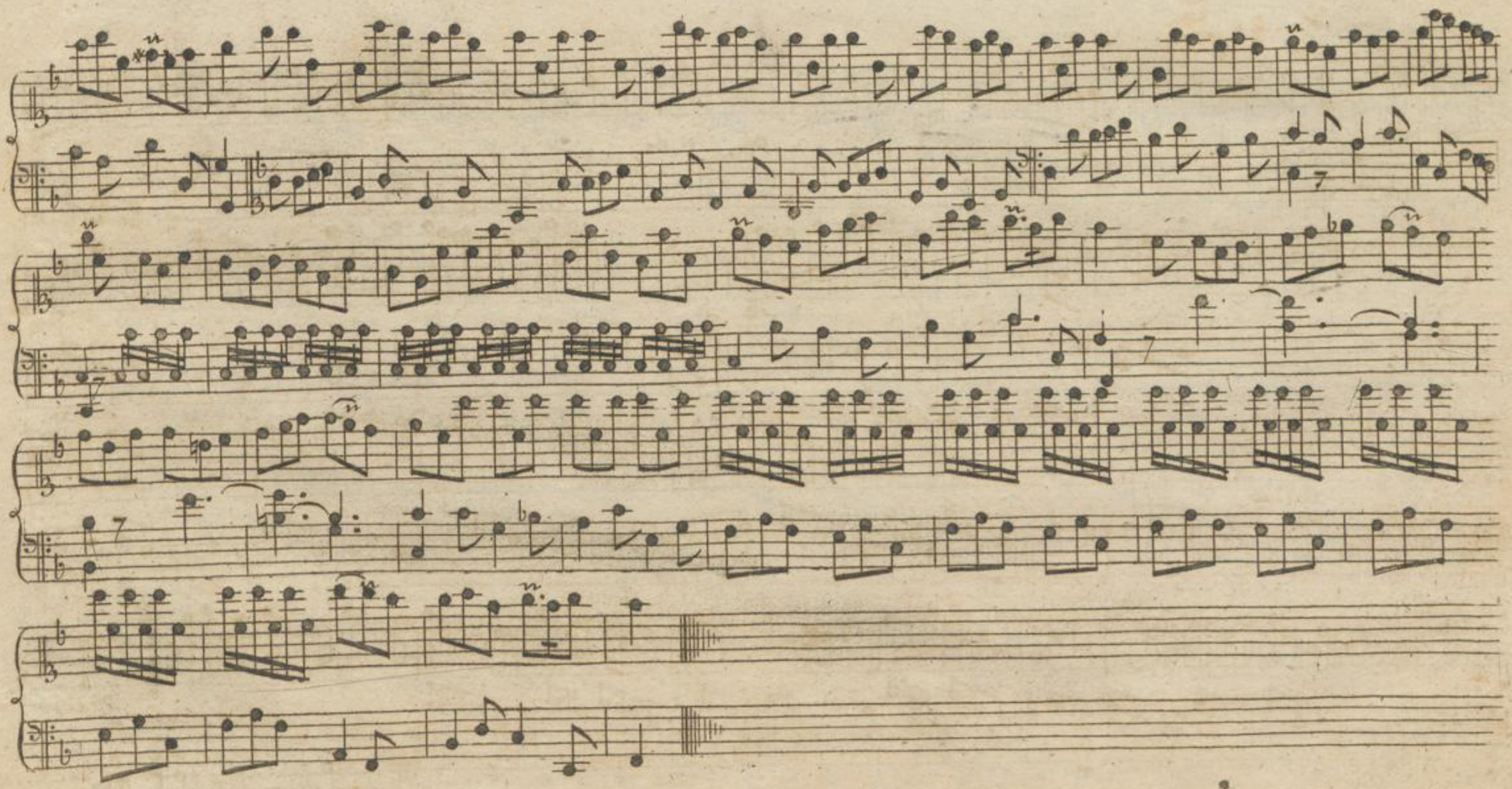


TAB. XII.

LE REVEIL MATIN

Légérement.





TAB. XIV.

L' ENGAGEANTE.

Premiere Partie

Allegretto

fin

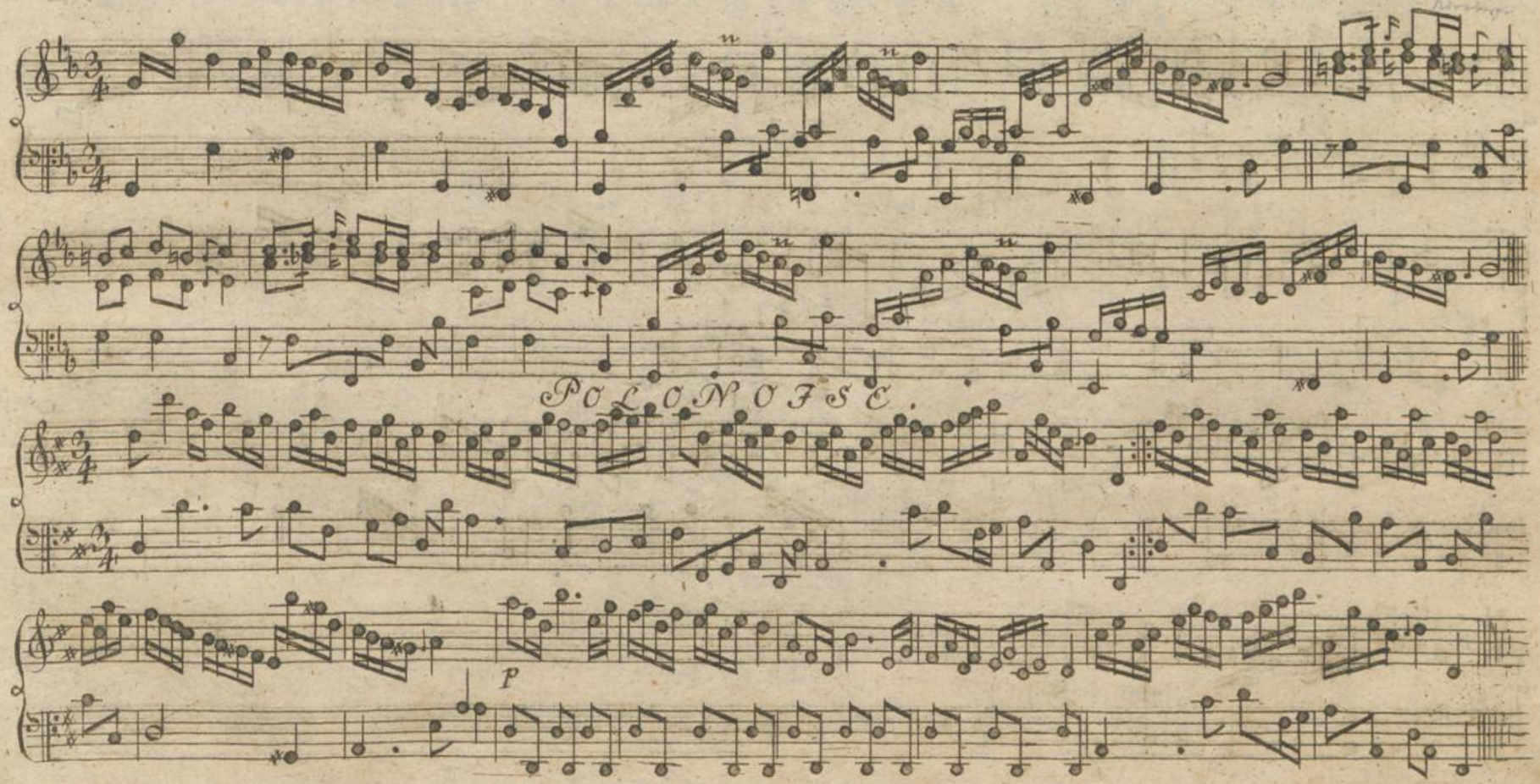
Seconde Partie

Da Capo

Da Capo

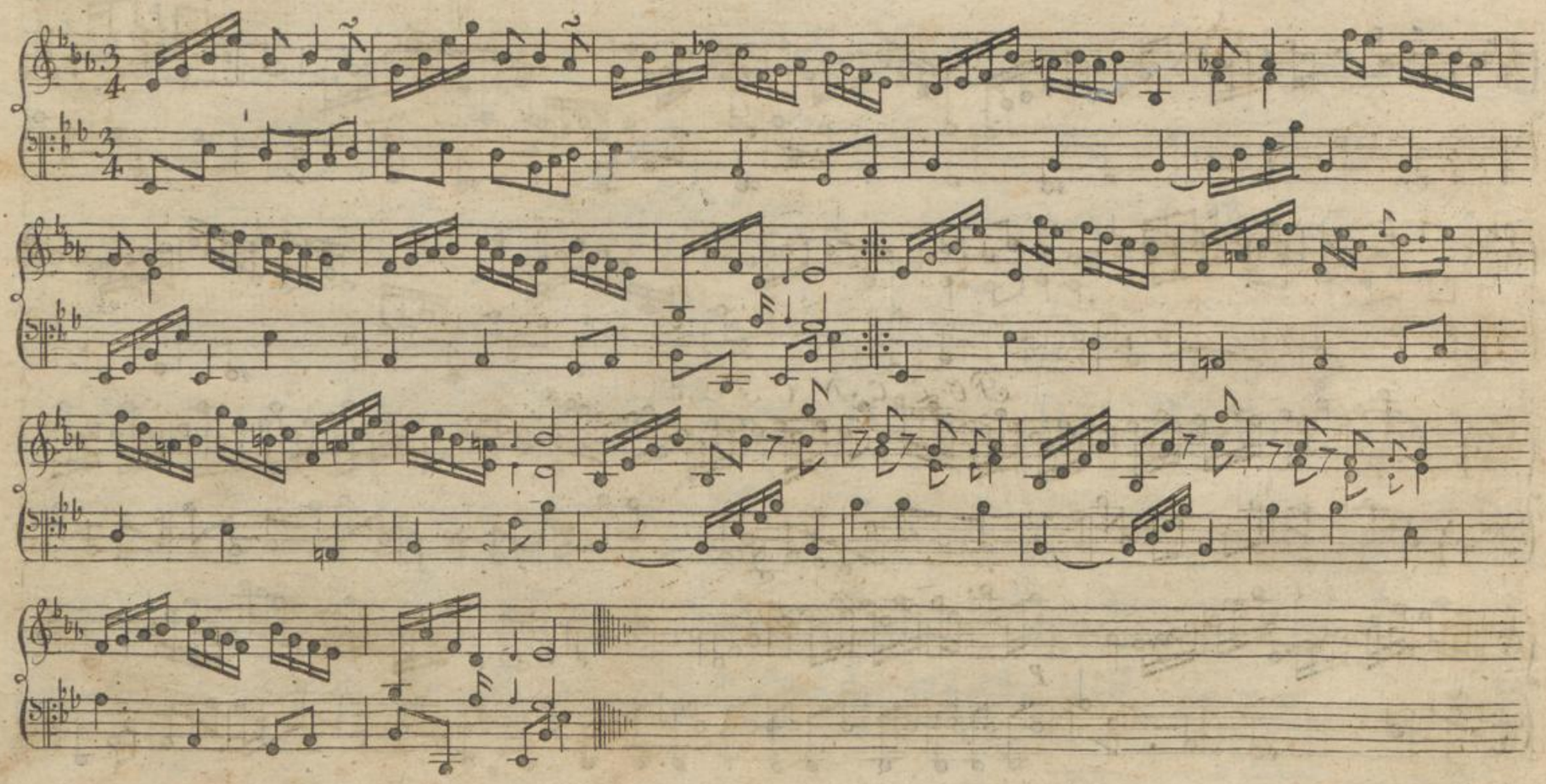
e poi alla prima Parte

POLONOISE.



TAB. XVI.

POLONOISE



Clavierstücke
mit einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere,

von

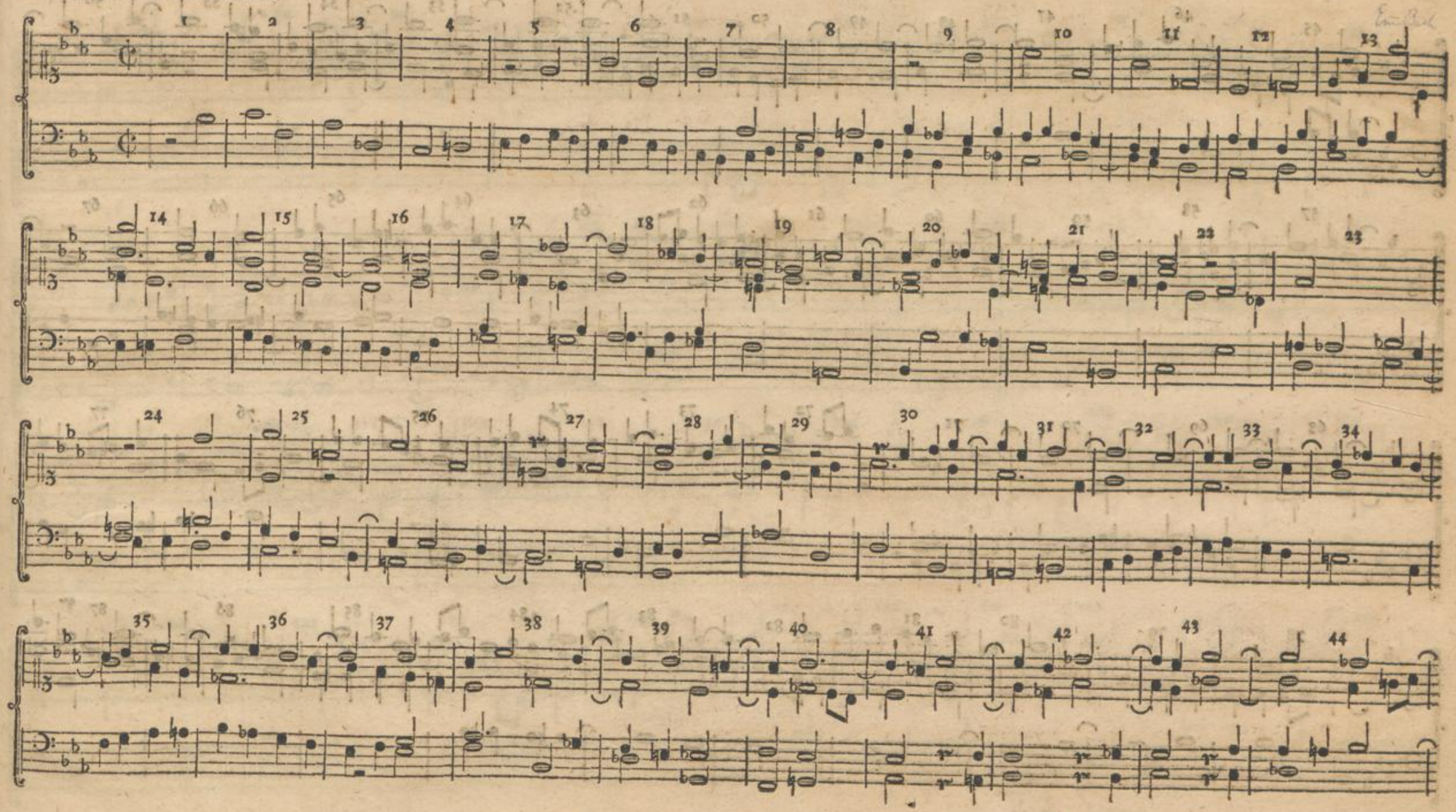
Friedrich Wilhelm Marpurg.

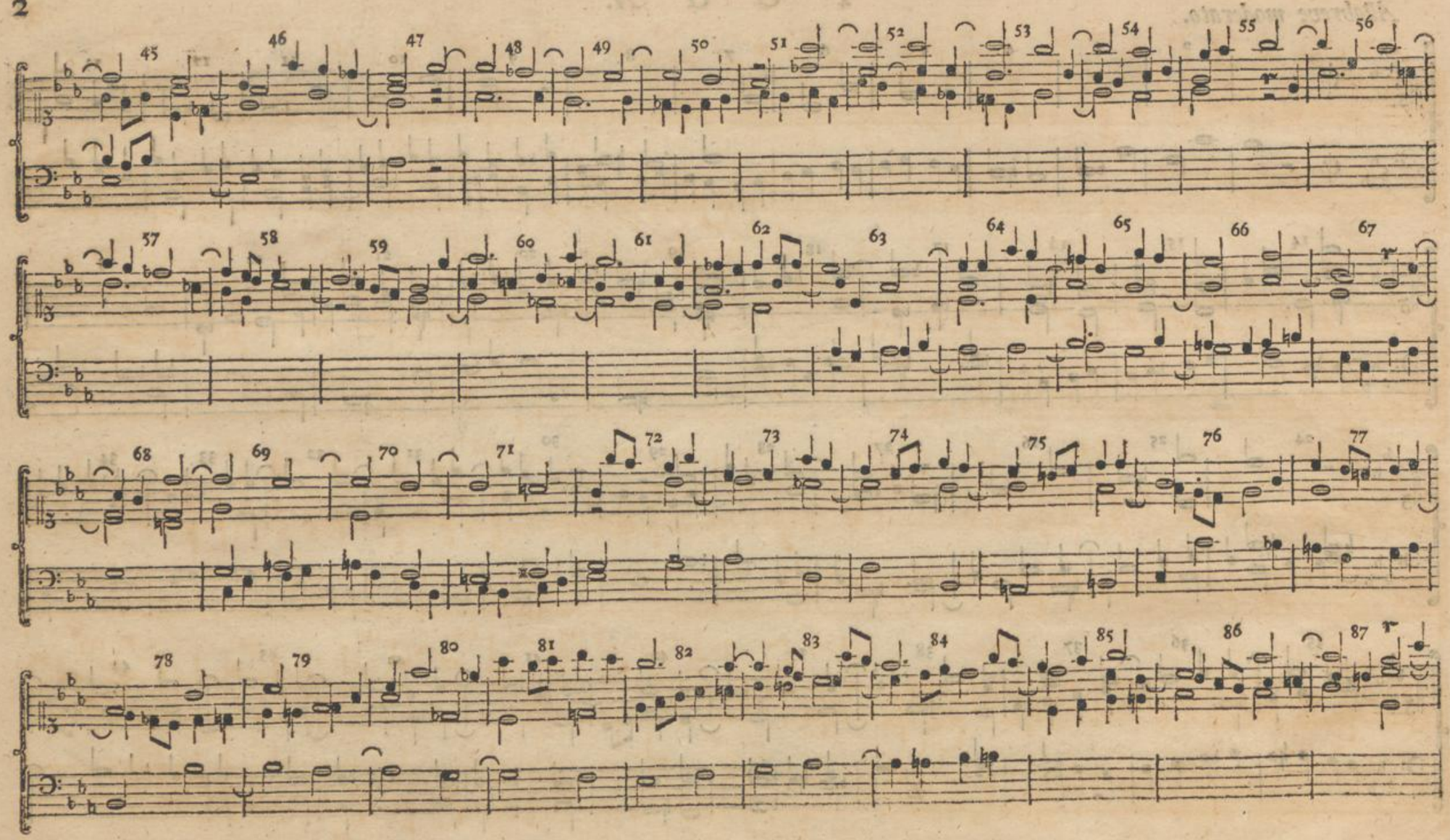
Zweyte Sammlung.

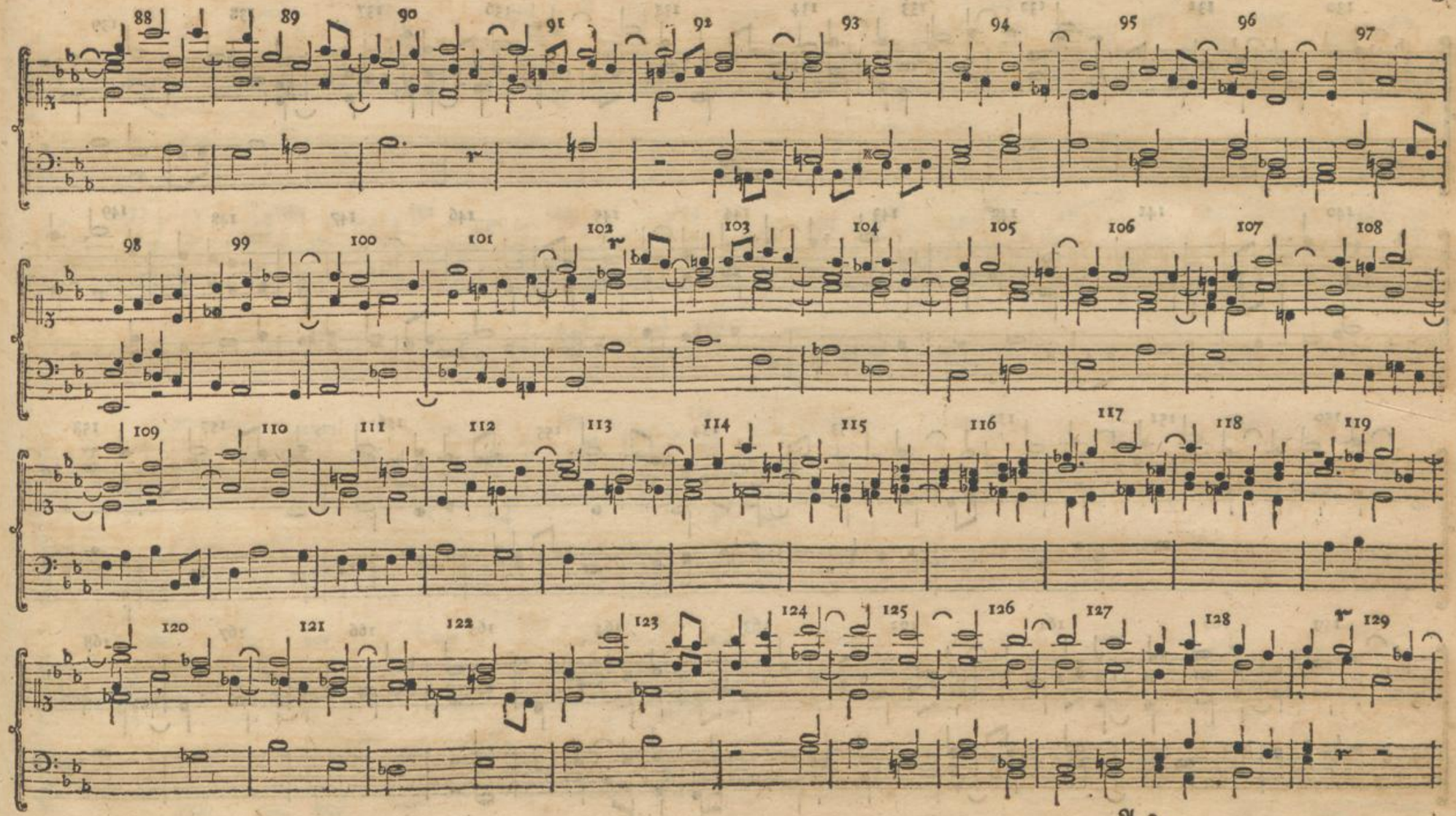
Berlin, 1762.
bey Haude und Spener,
Königl. und der Academie der Wissenschaften Buchhändlern.

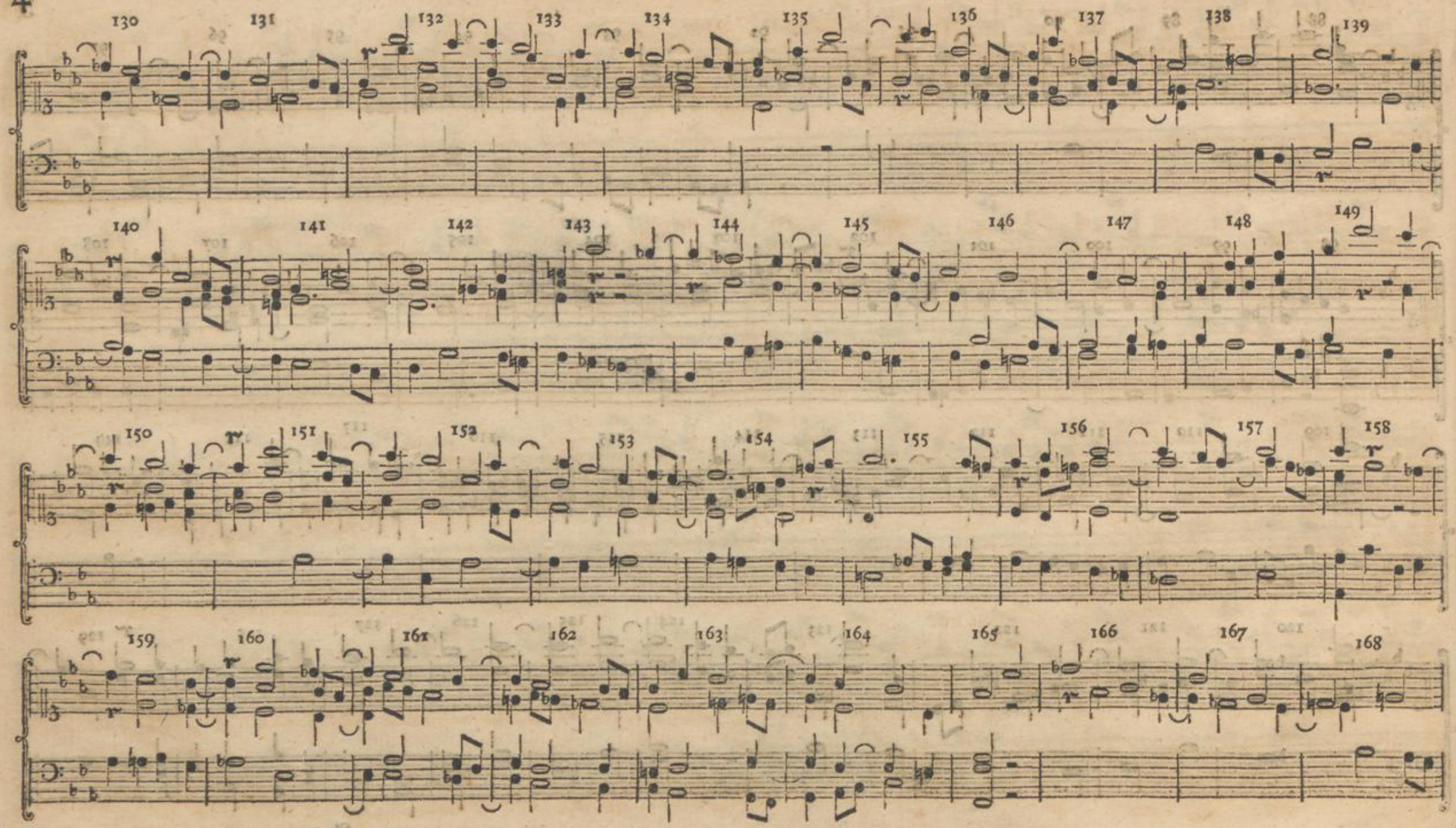
F U G A.

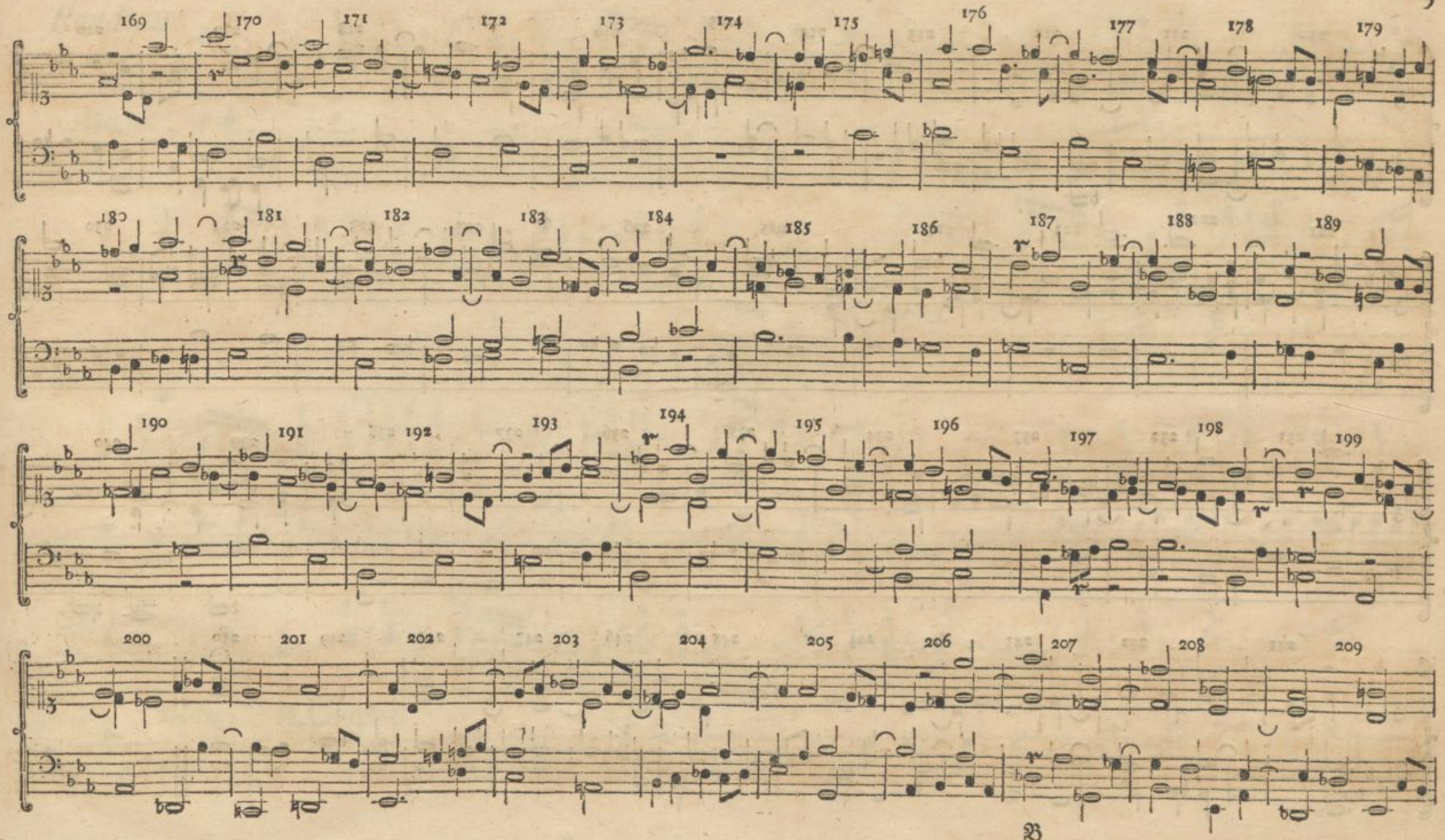
Allabreve moderato.

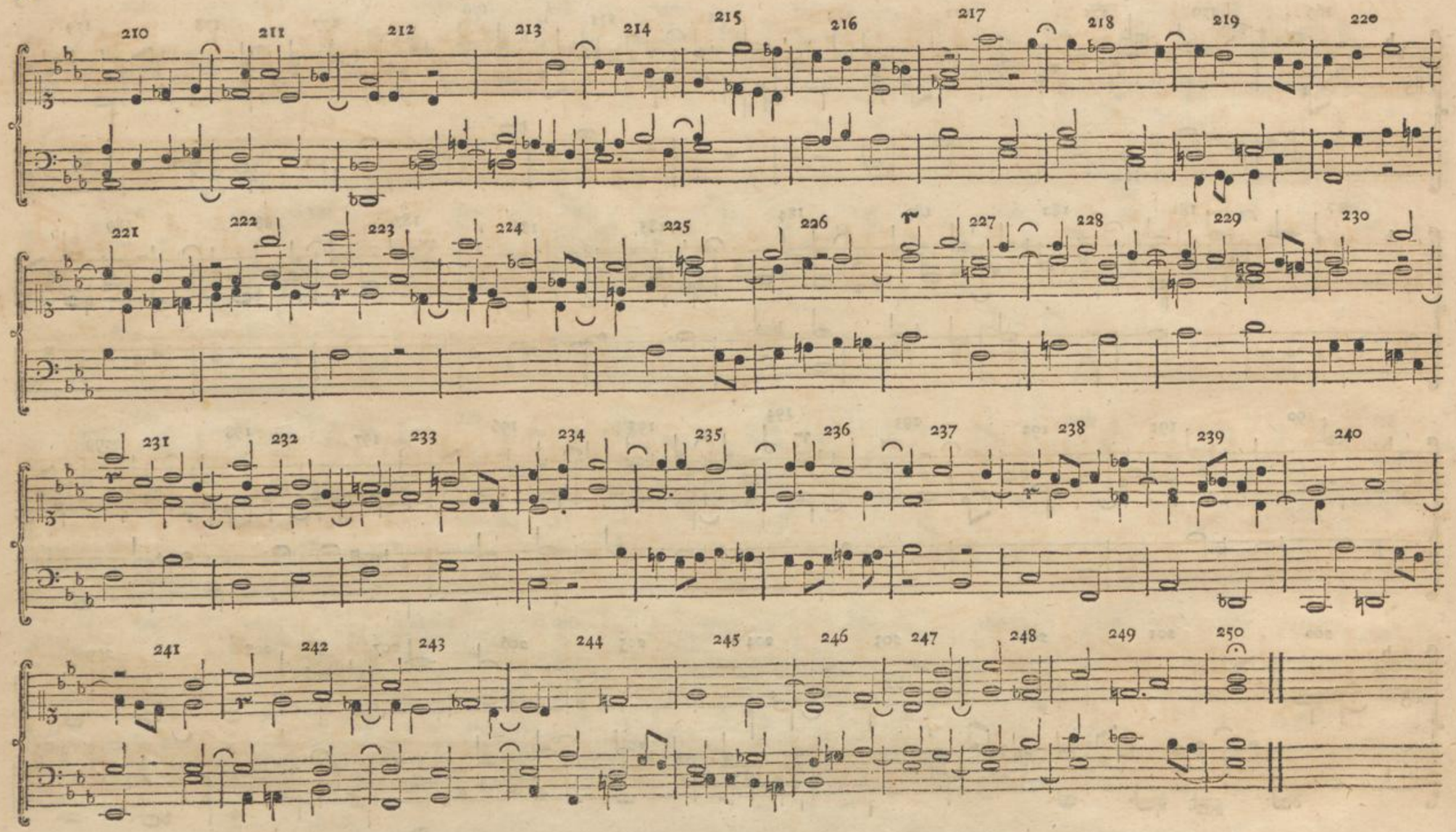


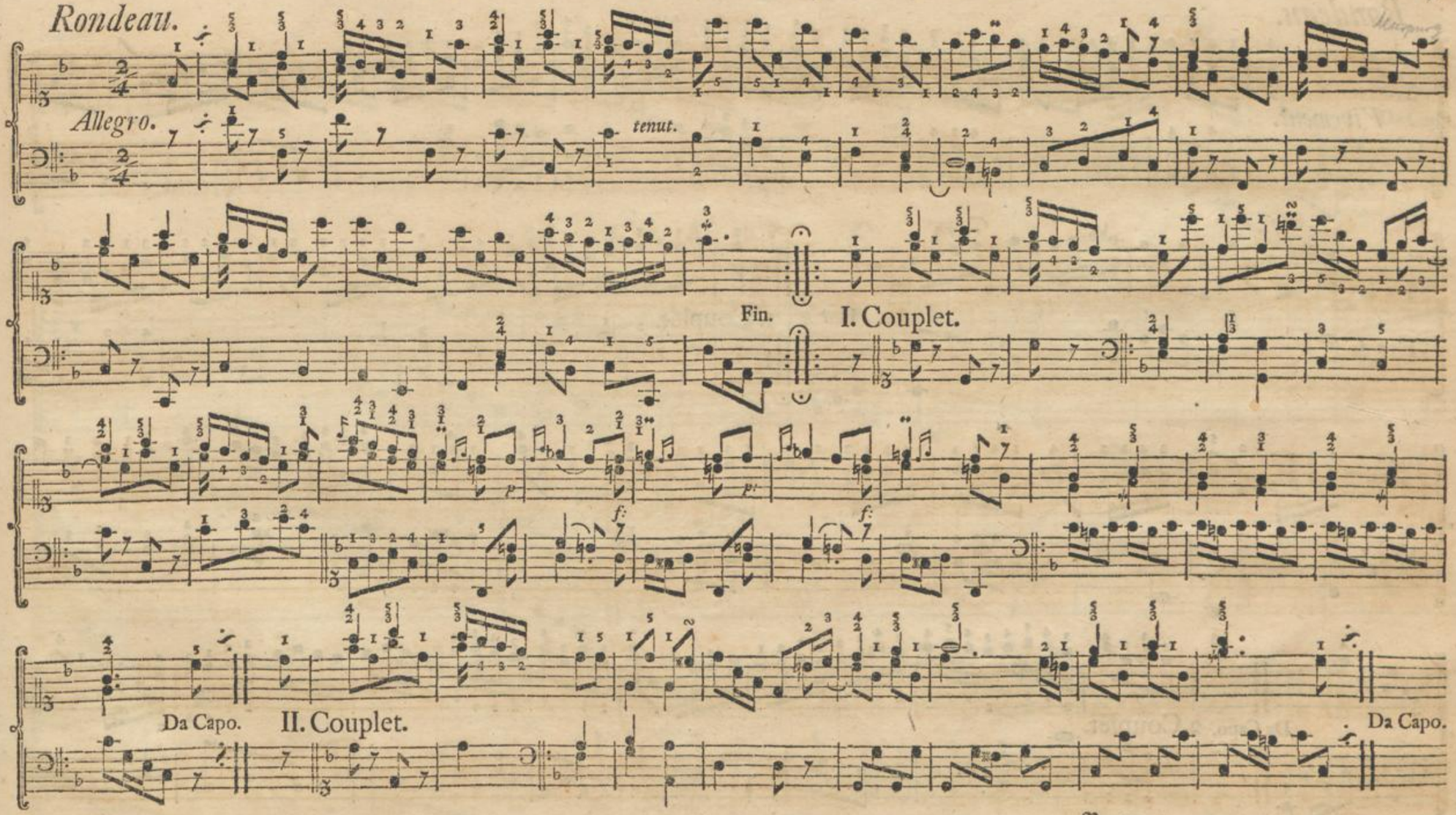

45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87

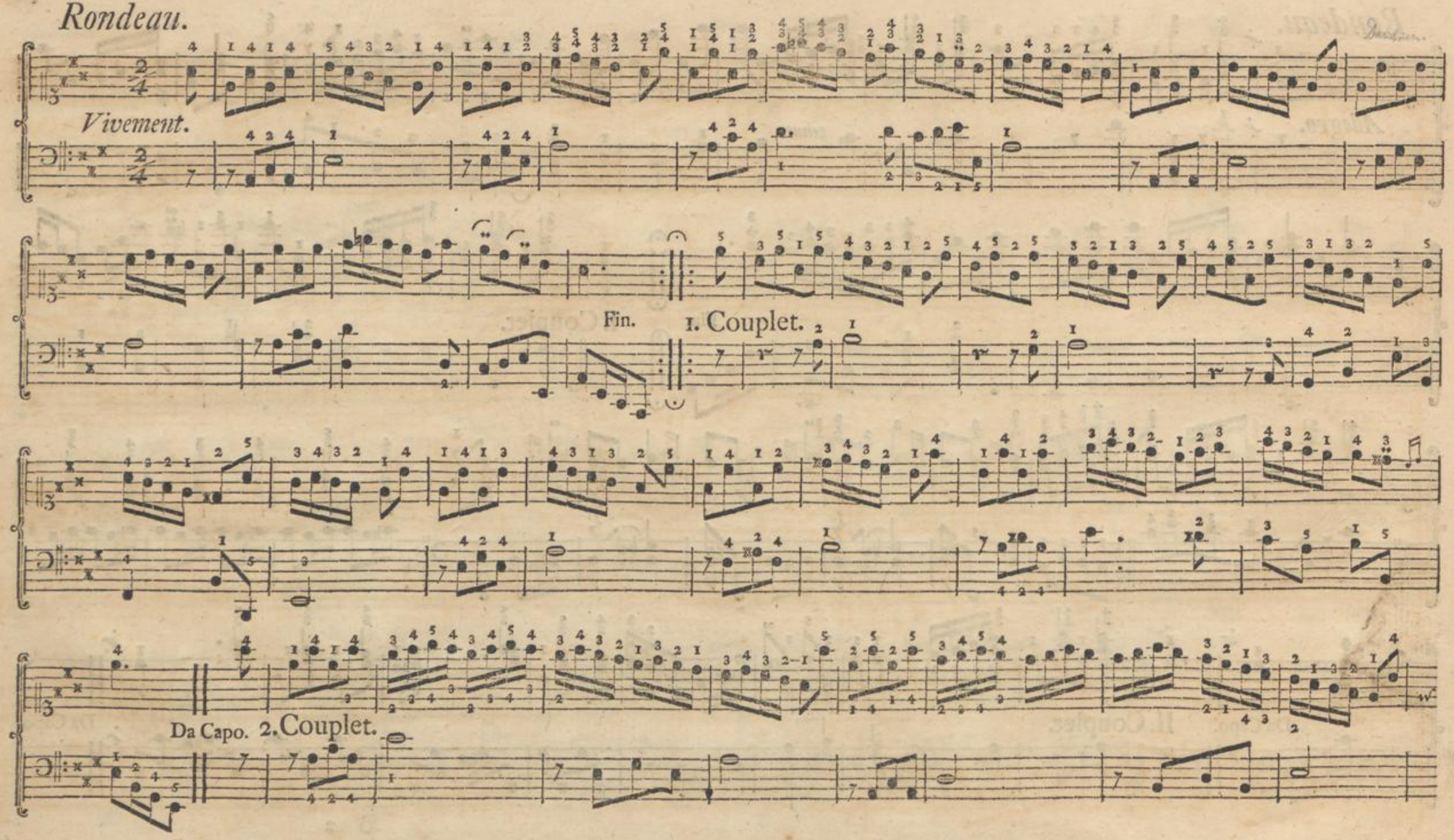


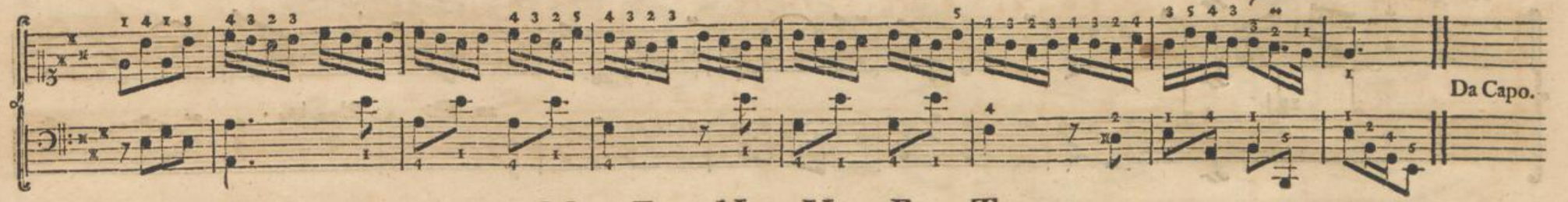

130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168


169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179
180 181 182 183 184 185 186 187 188 189
190 191 192 193 194 195 196 197 198 199
200 201 202 203 204 205 206 207 208 209

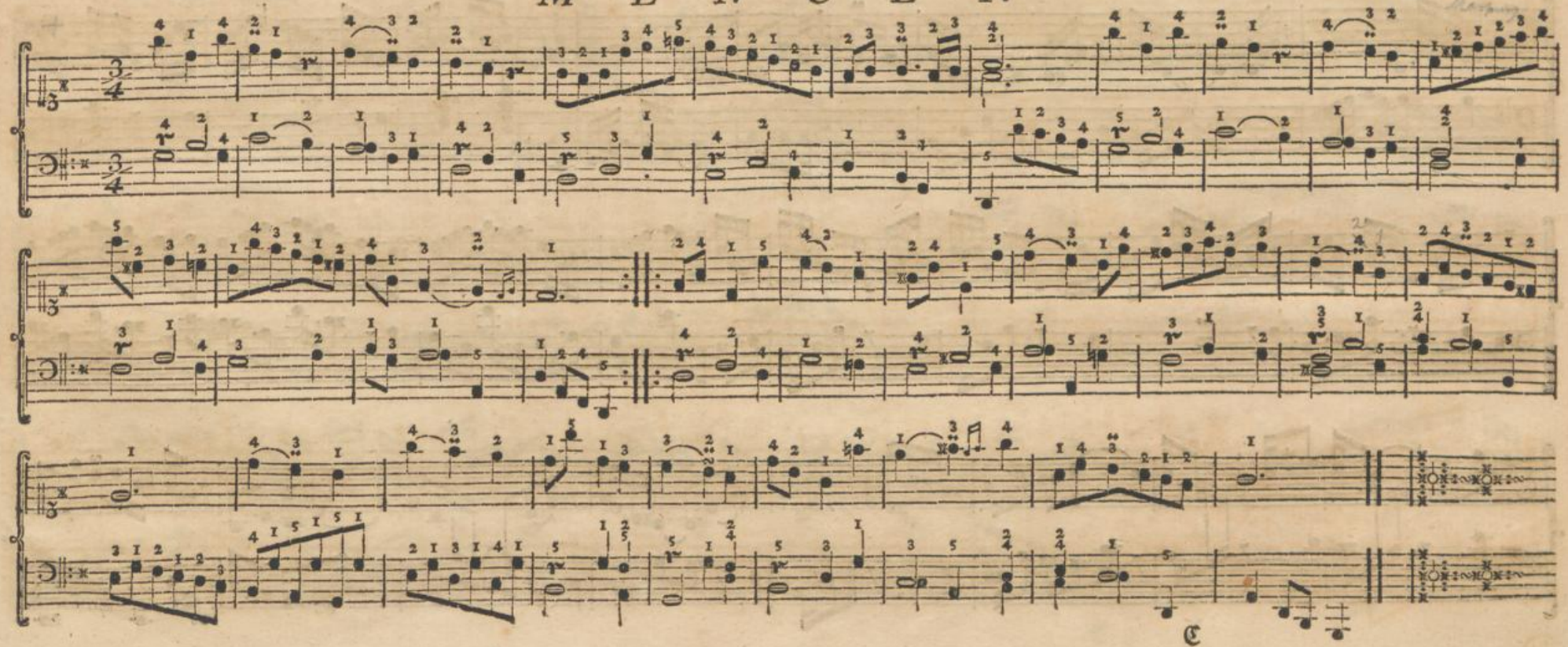

210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250


Rondeau.
Allegro.
tenut.
Fin.
I. Couplet.
p
p
f
f
Da Capo.
II. Couplet.
Da Capo.


Rondeau.
Vivement.
Fin.
1. Couplet.
Da Capo.
2. Couplet.

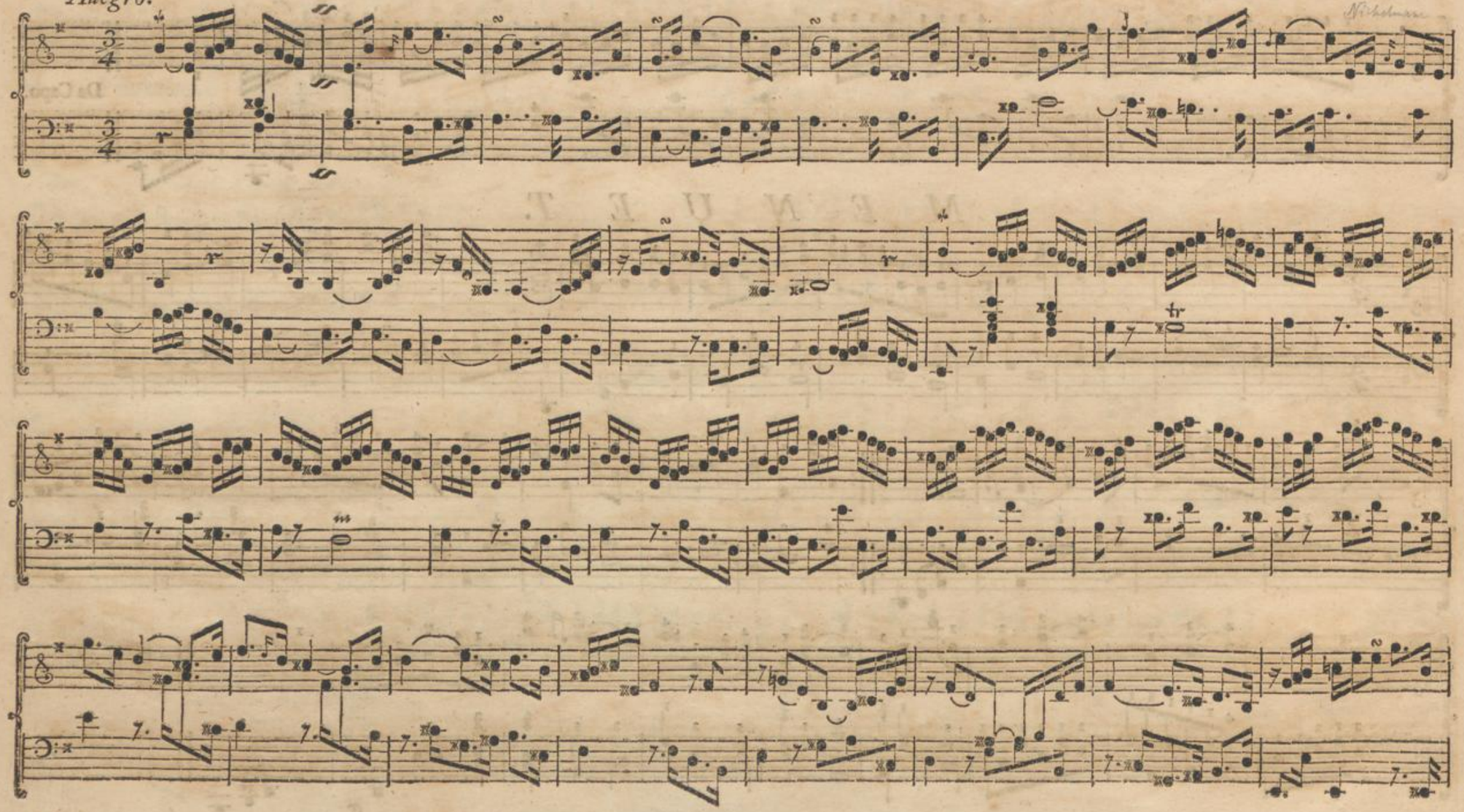


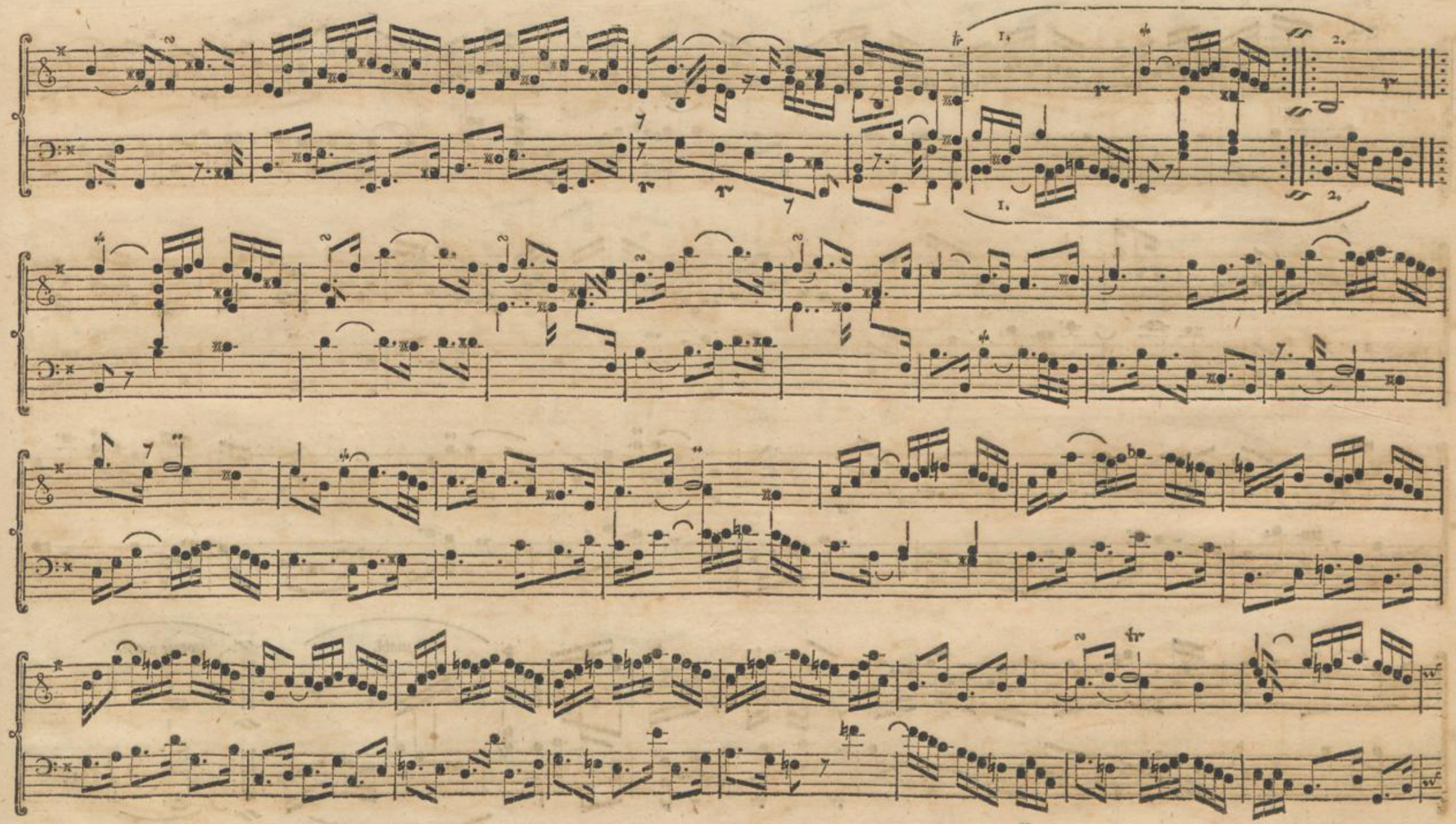
M E N U E T.

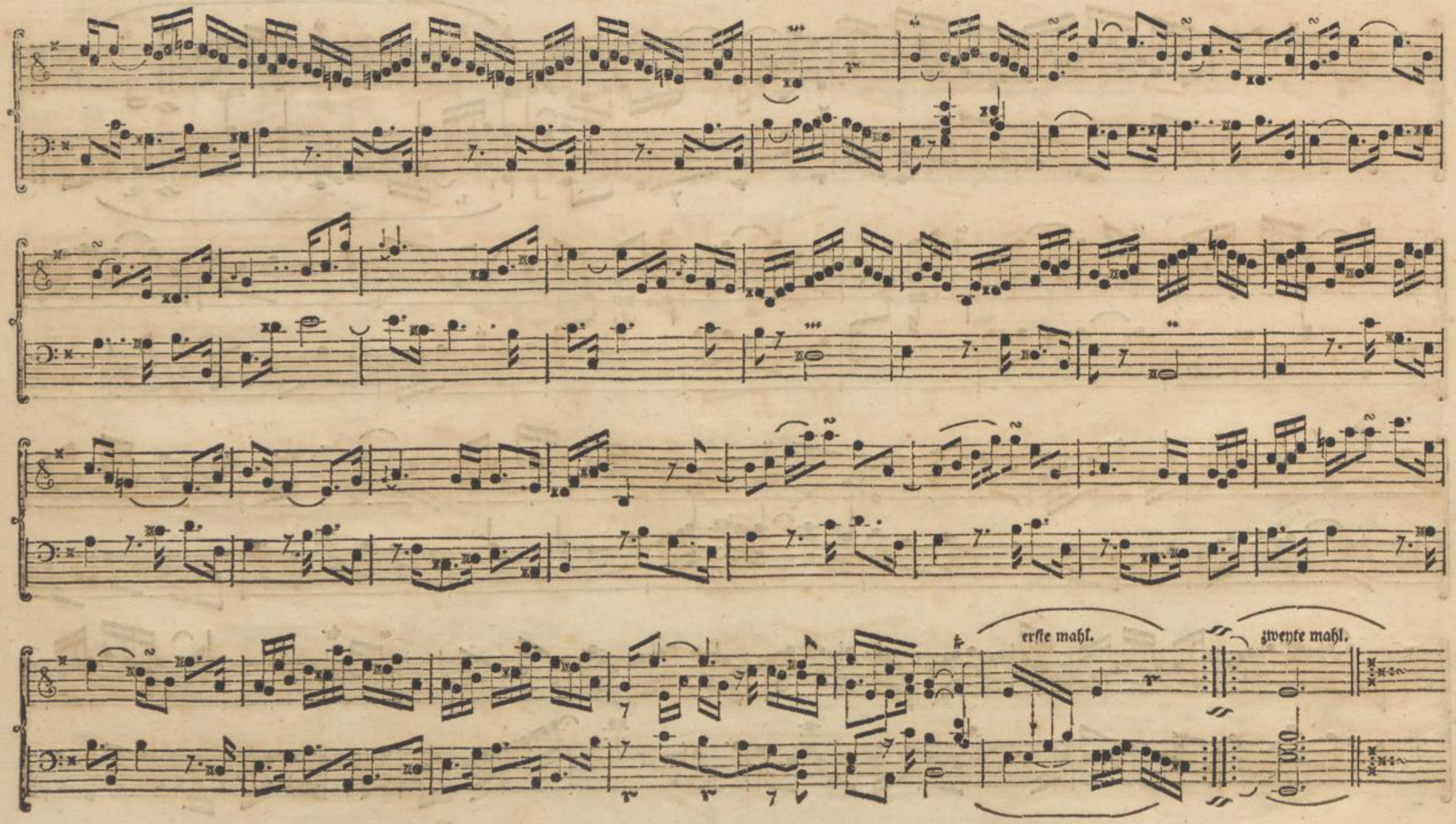


S O N A T A.

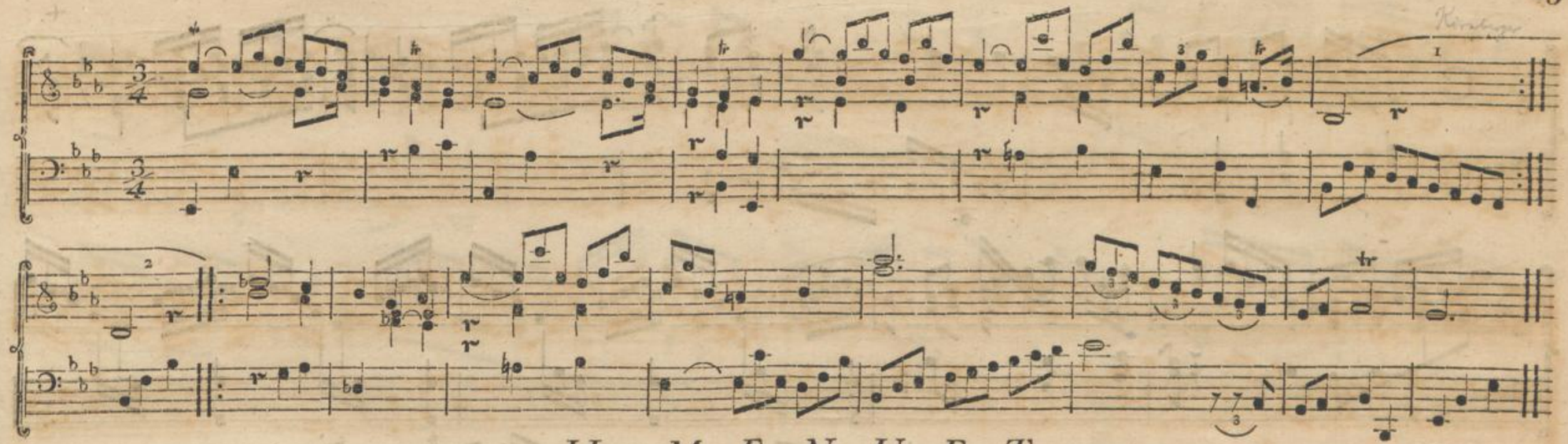
Allegro.



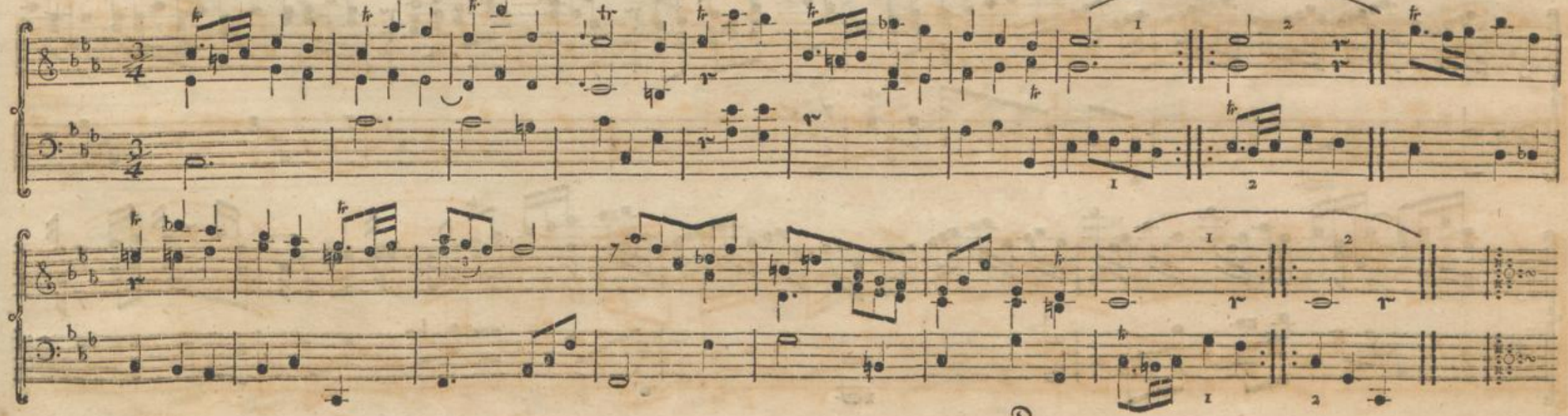



erste mahl.
zweyte mahl.

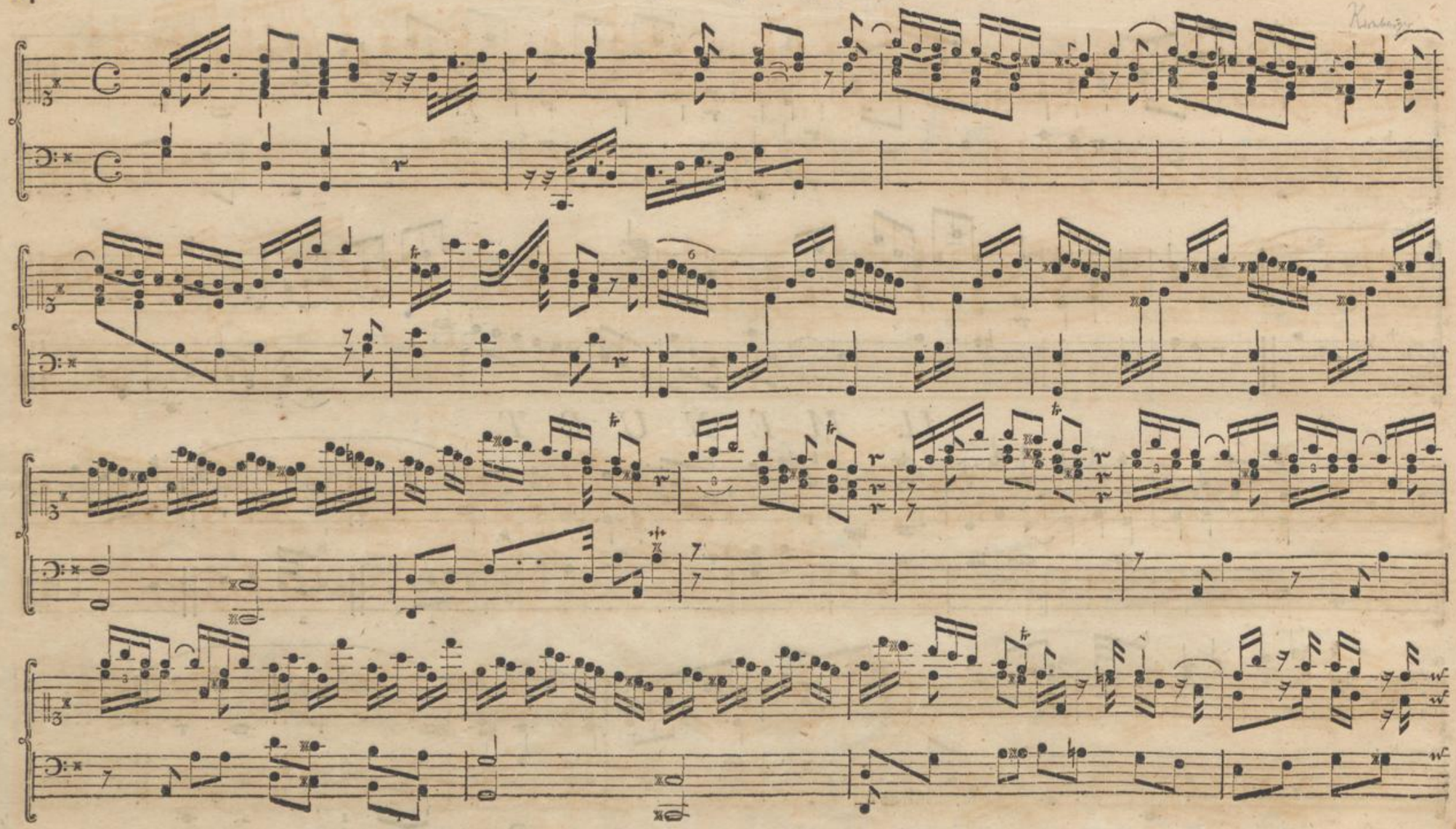
I. MENUET.

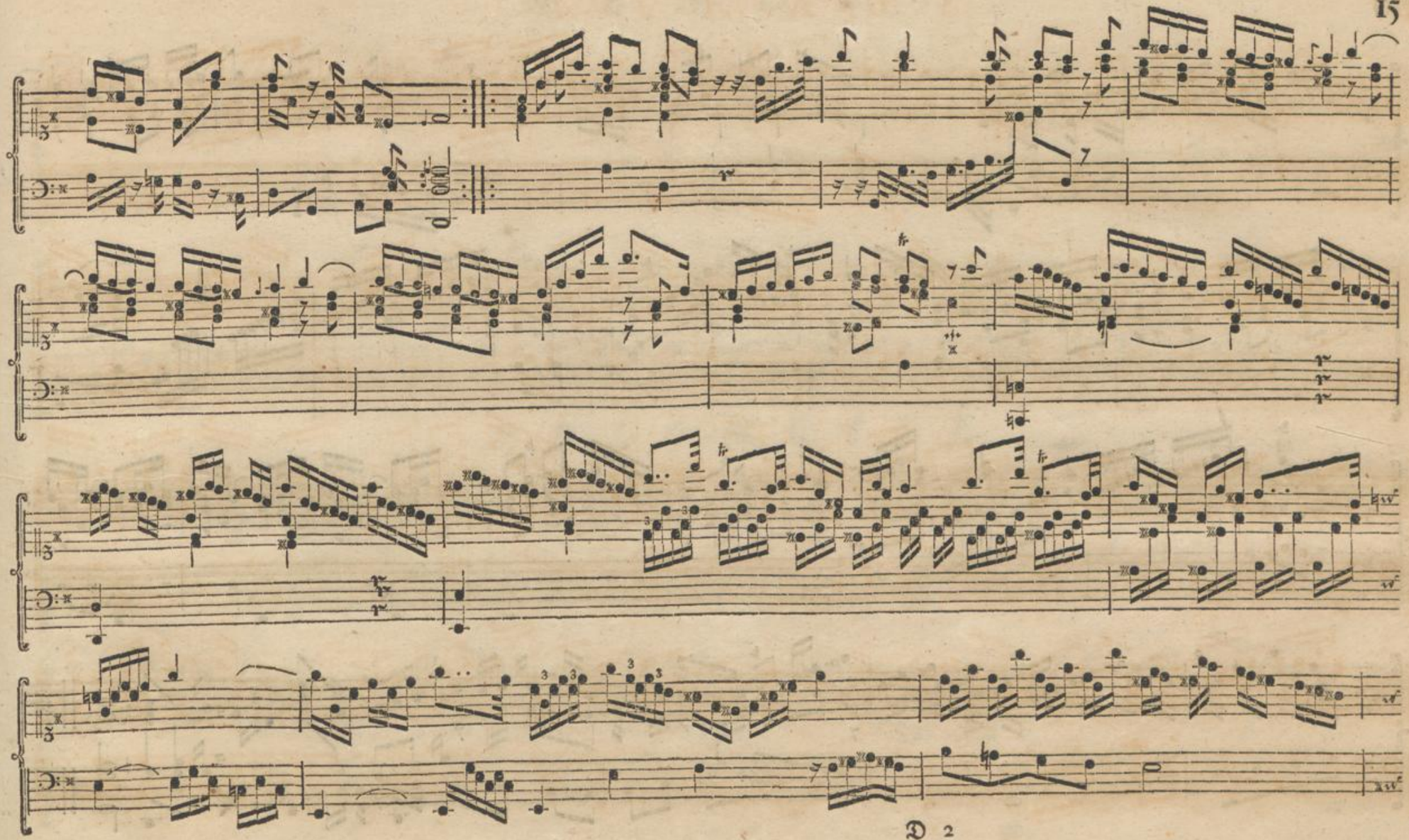


II. MENUET.

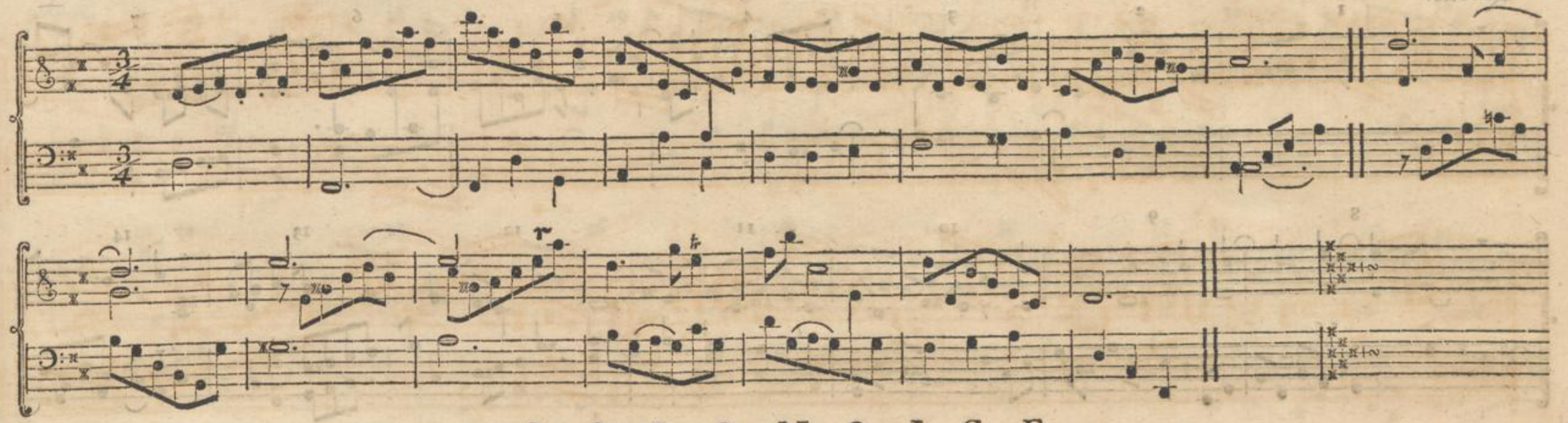


SONATA.

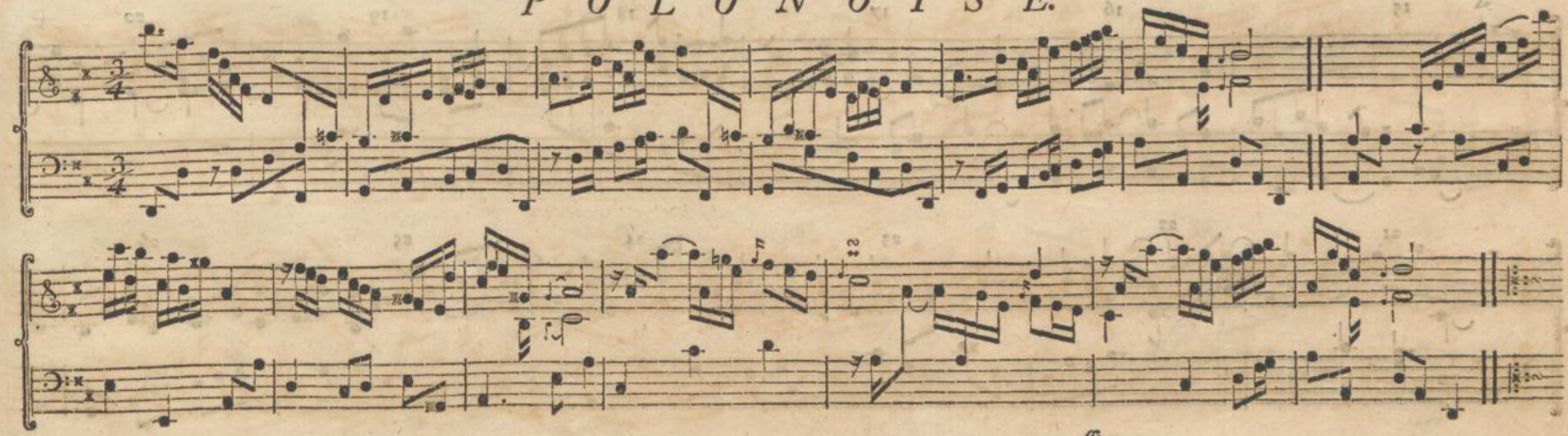




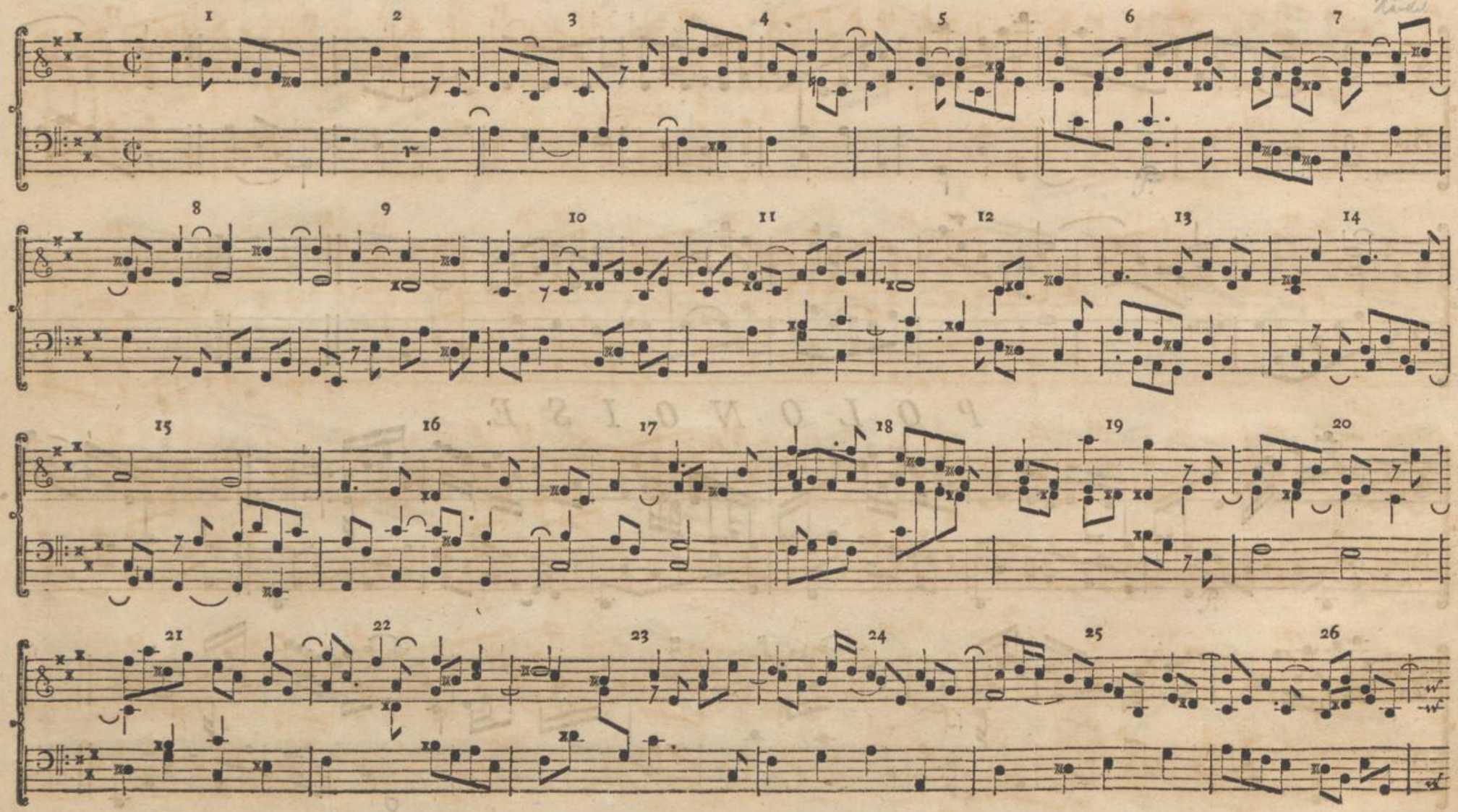
MENUET.

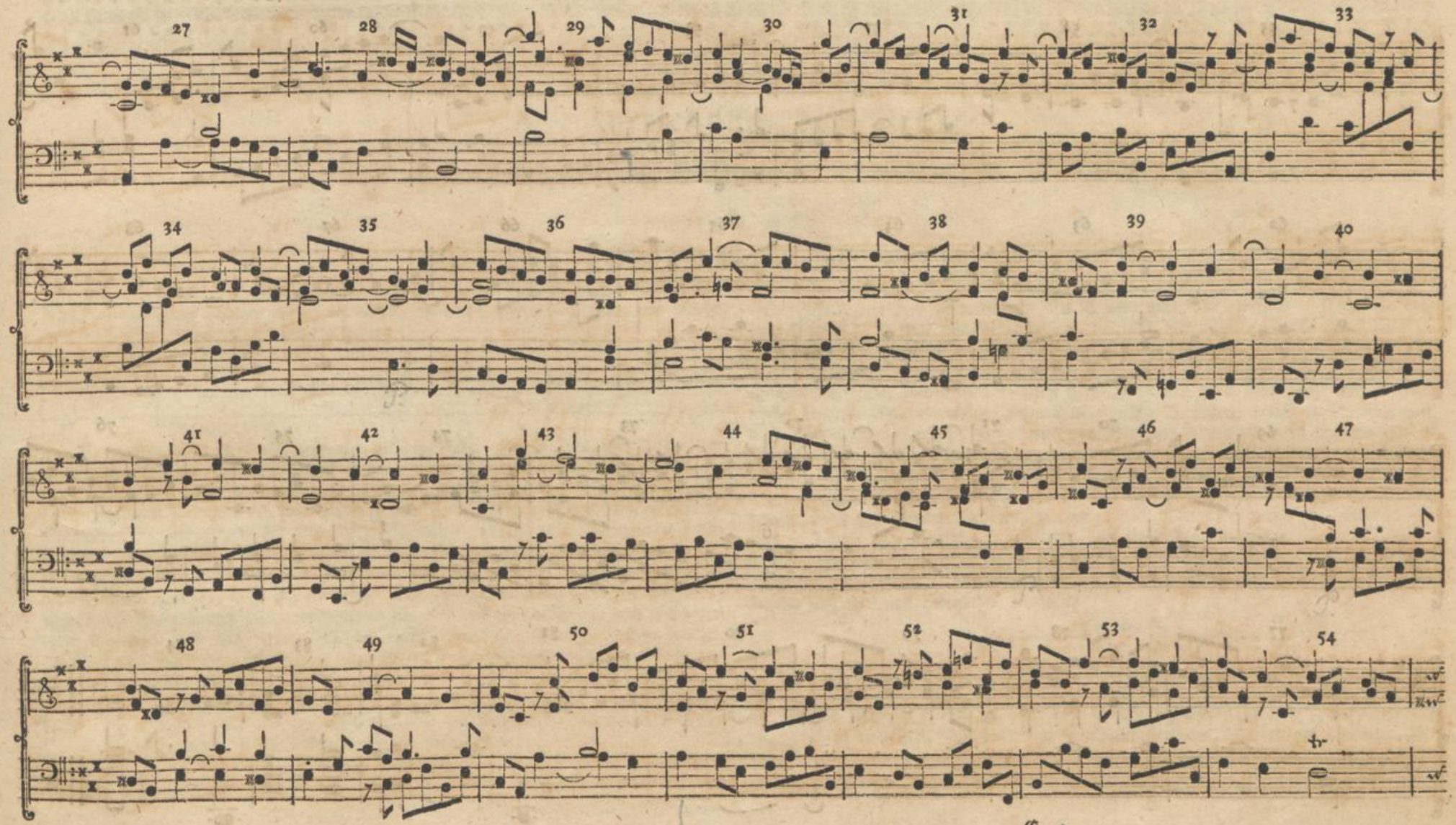


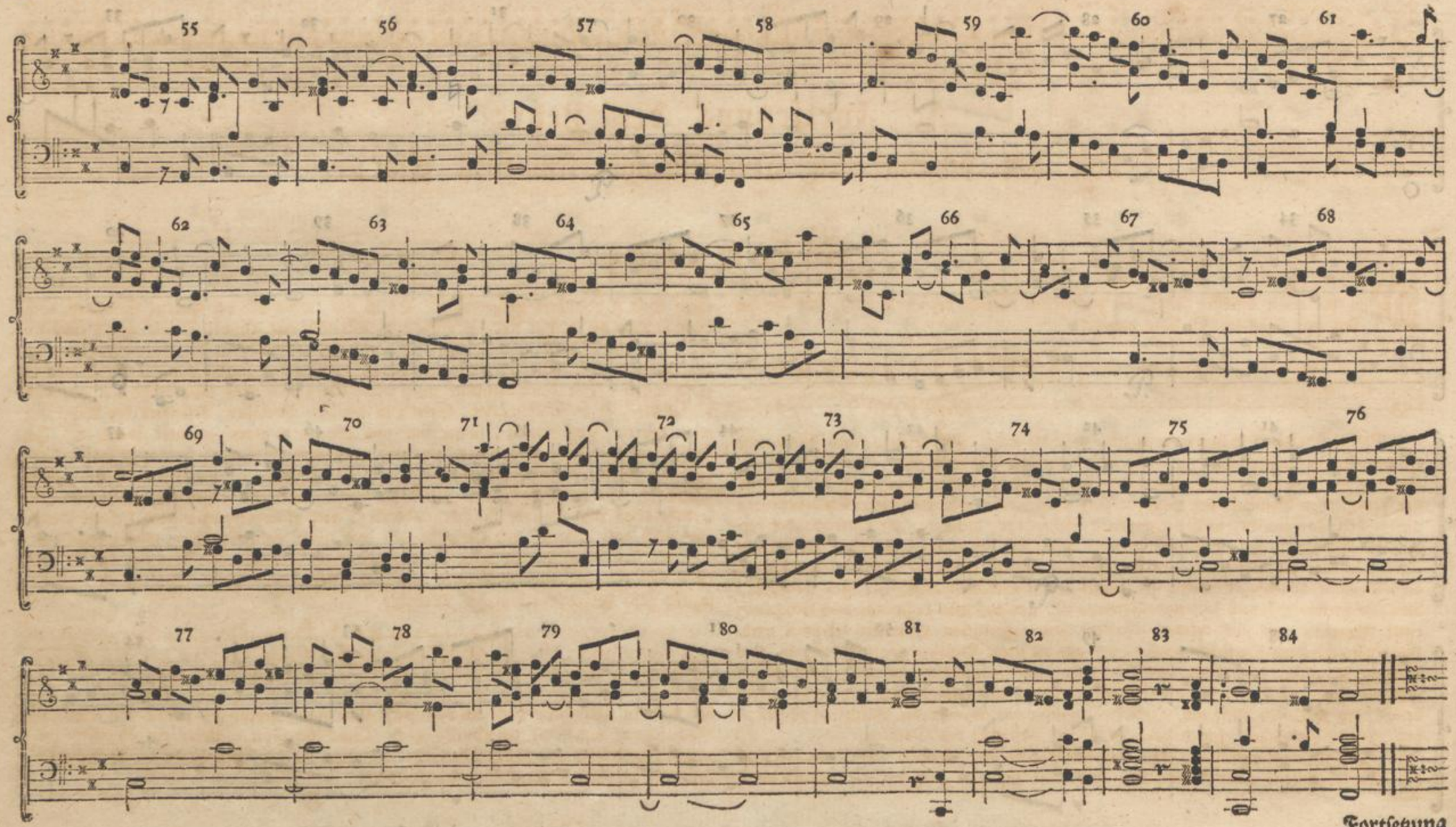
POLONOISE.



F U G A.




27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54



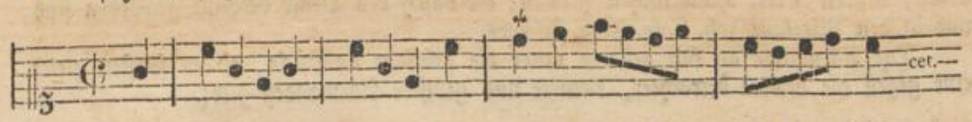
Fortsetzung

A. Fortsetzung der Lehre von den verschiedenen Compositionsarten fürs Clavier.

I.

Allemande.

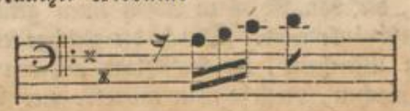
Man hat einen gewissen Tanz, der mit diesem Namen bezeichnet wird, und welcher sich mit folgender Melodie anhebet:



Von diesem Tanze ist hier im geringsten nicht die Rede. Ich verstehe durch Allemande ein gewisses Instrumentalstück, welches in der geraden Tactart gesetzet, im Aufschlage mit einer kurzen Note angefangen, und aus leichten, ungekünstelten, ernsthaften, und zwischen den verschiednen Stimmen sich entweder kurz imitirenden, oder sonst unter sich arbeitenden melodischen Tonformeln, in der gebundnen Schreibart, mit dergestalt untereinander verbundnen Sectionalzeilen, zusammen gewebet wird, daß bey jedem Einschnitte derselben in einer Stimme, die Bewegung des herrschenden Metri, durch die Wirksamkeit einer andern Stimme dagegen, beständig fortgesetzet und unterhalten wird. — Ich weiß, daß diese Beschreibung annoch sehr unvollkommen ist, und daß man besser aus dem Anschauen einer Allemande, als aus meinen Worten ihren eigentlichen Character erkennen wird. Man wird mir aber zugestehen müssen, daß alle bisherige Beschreibungen davon, in jeder Aussicht betrachtet, noch weit unvollkommner sind. Vielleicht gebe ich einem scharfsinnigen Kopfe vermittelst der meinigen Gelegenheit, eine weniger mangelhafte auszugrübeln. Ich will noch allerhand Anmerkungen über das was in der Allemande zu geschehen pfleget, beybringen, jedoch hauptsächlich in Ansehung des Claviers.

1) Eine wohlgearbeitete Folge auf verschiedene Art abwechselnder Harmonien ist der Hauptgegenstand einer Allemande, und keine Stimme darf vor der andern durch ihren Gesang besonders hervorragen. Es ist gut, wenn alle verschiedene Stimmen, doch hauptsächlich die höchste und die mittelsten, ungefähr mit gleicher Stärke gegen einander arbeiten; und also ist nicht die Melodie dasjenige, worauf man bey Allemanden vorzüglich zu sehen hat. Indessen darf man den Satz in keine gewisse Anzahl von Stimmen einschränken. Der dreystimmige muß herrschen; aber man kann nicht nur hin und wieder vier, ja mehr Stimmen, sondern in gewissen Vorfällen, besonders bey Anhebung einer kurzen Nachahmung, so gar nur zwo Stimmen gegen einander brauchen. In Absicht auf die Beschaffenheit des drey- oder vierstimmigen Satzes, so braucht solcher nicht nach der Strenge eines ordentlichen Trios oder Quattuors, sondern nach dem, dem Clavier eigenen Geschmack, eingerichtet zu werden, vermöge wessen die verschiednen Intervalle eines zum Grunde liegenden Accordes, nach einer proportionirten kleinen Pause, eins nach dem andern, und also gebrochen oder zergliedert, eingeführet werden können.

2) Zur Nachahmung nimmt man nur kurze Formeln von drey bis vier Noten. Man sehe die Fischersche Allemande aus dem ersten Theile dieser Clavierstücke, wo der sogleich zum Anfange gebrauchte Modulus



der bald in ähnlicher, bald in verkehrter Bewegung gebrauchet wird, den Stof zur Nachahmung und Versetzung durchs ganze Stück hergiebet. Ueber ein ähnliches Förmelchen findet man eine schöne Allemande in A dur, in der ersten Suite der in London ꝛc. herausgekommnen VIII. Suiten von Händeln.

3) Es ist in der Beschreibung der Allemande gesaget worden, daß die Schreibart gebunden seyn soll; das heißt, die Dissonanzen müssen gehörig vorbereitet und aufgelöset, und nicht wie in der freyen, sondern wie in der strengen Schreibart, gehandhabet werden.

4) Es ist gut, wenn eine Allemande durch ein gewisses allgemeines Metrum, in Ansehung der Bewegung characterisirt wird, z. E. durch ein Achttheil mit zwey darauf folgenden Sechzehntheilen, u. s. w. In der vorhin angeführten Fischerschen Allemande herrschet vom Anfang bis zum Ende des Stückes das Sechzehntheil, vermittelst wessen in jedem Tactraum sechzehn auf verschiedne Art zwischen die Stimmen vertheilte Sechzehntheile zum Vorschein kommen. Dieses Tactmetrum ist aus der Bewegung des melodischen Metri, welches bey der zweyten Anmerk. oben in Noten dargeleget worden, entstanden, wie der Augenschein lehret.

5) Man brauchet nicht mehr als zween Paragraphen zu einer Allemande, sie müßte denn sehr lang seyn. Doch pfleget man, wenn auch der Gesang bey dem Lauffe der Modulation, in der Mitte der zweyten Clausel, zu einer vollkommnen Cadenz Gelegenheit geben sollte, selbiger insgemein, nach den Regeln der unterbrochnen, oder ausfliehenden Cadenz, auszuweichen.

6) Man schreibt die Allemande in den Vierviertheiltact, und pfleget insgemein die Anzahl der Tacte in beyden Clauseln gleich zu machen. Jede Clausel muß wenigstens aus sechs Tacten bestehen. Insgemein aber machet man sie aus acht, und selten versteiget man sich über sechzehn. Es ist nicht allezeit ein Fehler, wenn eine Clausel aus einer ungeraden Anzahl von Tacten, z. E. aus sieben, oder neun rc. besteht. Die Verschiedenheit des rhytmischen Numerus kann dazu Gelegenheit geben.

7) Was die Ausführung einer Allemande betrift, so ist leicht zu erachten, daß, da ihre Melodie ernsthaft ist, man die Bewegung derselben im geringsten nicht übertreiben, sondern sie in mäßigem Tempo, nicht zu geschwinde, und auch nicht zu langsam, spielen muß. Doch muß man bey jeder Allemande die Natur ihres Metri und ihrer Harmonie untersuchen. Einige wollen etwas langsamer, und andere etwas geschwinder vorgetragen seyn.

8) Man wird verschiedne Tonstücke finden, besonders aus den neuern Zeiten, worüber das Wort Allemande steht, und in welchen nichts weniger als der Geist einer Allemande zu erkennen ist. Das sind nicht diejenigen Allemanden, aus welchen die vorhergehende Beschreibung abgezogen worden ist. Aechte Muster von der Allemanden-Schreibart findet man hauptsächlich in den VI. franz. Suiten vom seel. Herrn Capellm. Bach; in den VIII. Händelischen Suiten, die durch den Druck bekannt geworden sind; und in den Werken Joh. Casp. Ferd. Fischers.

Die Allemande an sich gehöret unter die grössern Tonstücke, ob es sonsten gleich, eine gegen die andere betrachtet, kleinere und grössere Allemanden giebt.

II.

Gavotte, oder Gavote. (*)

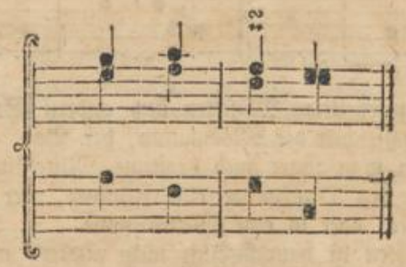
Die Gavotte ist ein Tonstück, welches in der geraden Tactart, und zwar im Zweyzweytheil gesetzet, mit zwey Viertheilen oder gleichgeltenden Noten im Aufschlage angehoben, aus einer ungekünstelten leichten Melodie zusammen gesetzet, und in eine gerade Anzahl von Tacten, die von Absatz zu Absatz einen geraden Verhalt gegen einander machen müssen, eingeschränkt wird. Durch die gleichgeltenden Noten, womit die Gavotte anstatt der beyden Viertheile, im Aufschlage anheben kann, und welche die Anlage zum ganzen Metro machen, versteht man entweder vier Achttheile, (wovon auch das erste und dritte punctirt, und das zweyte und vierte in Sechzehntheile verwandelt werden kann;) oder ein punctirtes Viertheil mit einem darauf folgenden Achttheile; oder ein Viertheil mit zwey darauf folgenden Achttheilen, oder zwey Achttheile und ein Viertheil; oder endlich eine Weisse.

Keine Gavotte kann weniger als vier Tacte zu jeder Clausel, oder zu jedem Theile, haben. Insgemein nimmt man acht zu jedem Theile. Wenn der erste in eine Nebentonart schliesset: so lässet man insgemein den zweyten nur aus einem einzigen Paragraph bestehen; d. i. man weichet in selbigem in keine Nebentonart aus. Wenn aber die erste Clausel ihre Cadenz in den Hauptton machet, so wird, in der Mitte der zweyten Clausel, in einen Nebenton cadenziret.

Der Einschnitt der ganzen Cadenzen muß allezeit männlich seyn, wie es die Regel

(*) Die Franzosen schreiben insgemein Gavote. Denjenigen Musikern, die dieses Wort wie Schafotte lesen, dienet zur Nachricht, daß sie falsch lesen, und daß sie das g, wie g, und nicht wie sch, zugleich aber das v wie ein w, und also das ganze Wort wie Gawotte aussprechen müssen.

des Zweyzweytheiltacts erfordert; und die Einschnittsnote also, ohne Zergliederung des Niederschlages, den Wehrt der dazu gehörigen Weissen ausfüllen. Indessen erlaubet man, doch nur in Gavotten, die zum Tanze bestimmet sind, und alsdenn nur hauptsächlich bey einer Cadenz in der Mitte der zweyten Clausel mancheomahl einen weiblichen Einschnitt, das ist, einen Einschnitt auf dem zweyten Viertheil des zergliederten Niederschlages, z. E.



Das Metrum kann auf verschiedene Weise gebildet werden, mit herrschenden Viertheilen, oder mit herrschenden Achttheilen, oder vermischt. Man kann hin und wieder den Punct zu Hülfe nehmen, und was dergleichen Veränderungen mehr sind, deren Wahl, so wie der Anfang im Auftact, von dem Character und der Bewegung abhänget, die man der Gavotte geben will. Denn die Gavotte kann zu allerhand Arten von Ausdrücken, frölichen und traurigen von verschiedenem Grade gebraucht, und also in einer mehr und weniger geschwindern, und mehr und weniger langsamen Bewegung ausgeführet werden.

Dieses Tonstück an sich gehöret unter die kleinen Tonstücke; das Tempo und Metrum davon aber hat bey grössern Sing- und Spielstücken Platz. Viele Rondeaux pflegen gavottenmäßig gesetzet zu werden. Ein Exempel davon hat man an der Jeannette in dem ersten Theile dieser Clavierstücke. Zu merken ist annoch, daß sich einige Tonmeister des Zweyviertheils, anstatt des Zweyzwertheils, bey der Gavotte zu bedienen pflegen. Im Grunde ist es einerley, so lange das Zeitmaaß durch die dazu erforderlichen Wörter gehörig angezeiget wird. Doch erfordert es die Gewohnheit, bey der eigentlichen Gavotte den Zweyzweytheiltact zu gebrauchen.

III. und IV.

Rigaudon. Bourree, oder Bourree.

Das **Rigaudon** und die **Bourree** mögen vielleicht in den Zeiten, da sie entstanden sind, in Absicht auf ihre rhytmische, und metrische Einrichtung in der Musik, von einander sehr unterschieden gewesen seyn. Aber heutiges Tages sind sie es gewiß nicht, und man findet, daß ganz ähnliche Tonstücke von dem einen Meister mit **Rigaudon**, und von dem andern mit **Bourree** bezeichnet werden. Indessen nimmt man dennoch den Auftact mit zwey Achttheilen, und im Metro das vermischte Viertheil und Achttheil, zum Kennzeichen der **Bourree**; hingegen den Auftact mit einem Viertheil, und im Metro das herrschende Viertheil zum Kennzeichen des **Rigaudon**. Mit der Tactart, dem rhytmischen Verhalte der Tacte, der Anzahl derselben für jeden Theil, oder Clausel, und mit dem Einschnitte der ganzen Cadenz hat es eben die Bewandtniß, als mit der Gavotte.

Das **Rigaudon** würde nach dem vorhingesagten etwann auf folgende Art erkläret werden müssen, daß es ein kleines Tonstück wäre, welches in der geraden Tactart, und zwar im Zweyzweytheil gesetzet, mit einem Viertheil im Auftact angehoben, aus einer leichten Melodie, worinnen das Viertheil herrschte, zusammen gesetzet, und in eine gerade Anzahl von Tacten, die von Absatz zu Absatz einen geraden Verhalt gegen einander machten, eingeschränket würde. Man behalte die vorige Erklärung bey, und ändere nichts als die Wörter, **worinnen das Viertheil herrschte**, in: **wo das Metrum in vermischten Viertheilen und Achttheilen fortgeht**; und hernach die Wörter **mit einem Viertheil im Auftact**, in: **mit zwey Achttheilen im Auftact**: so hat man die Beschreibung einer **Bourree**.

Das **Rigaudon** und die **Bourree**, lassen nach ihren beyden Hauptreprisen, eine kleine Nebenreprise zu, die insgemein aus einer Veränderung der vier lezten Tacte des zweyten Theils zu bestehen pflegt. Man setzet allerhand Arten von grössern Tonstücken im Styl der **Bourree** und des **Rigaudon**. Beyde Stücke werden zu nichts als zum Ausdruck der Freude in höherm und geringern Grade, gebrauchet.

V. VI. VII. VIII. und IX.

Vielle, Müsette, Tambourin, Murky und Masure.

Die französische Leyer wird eine **Vielle**; die französische Sackpfeiffe eine **Müsette**, und eine Art von kleinen Trommeln, deren sich die Biscayer zur Begleitung des Flageolet bedienen, auf französisch ein **Tambourin** genennet. Wenn man das, in Absicht auf die Einrichtung des Gesanges und der Harmonie, diesen Instrumenten eigene auf andern Instrumenten nachahmet: so wird eine solche Art von Nachahmung nach demjenigen Instrumente, welches man nachahmet, entweder eine **Vielle**, **Müsette**, oder **Tambourin** genennet.

Dieses eigene bestehet darinnen, daß sowohl bey der Vielle als Müsette ein tiefer Ton von bestimmter Grösse, welchen man mit dem Nahmen **Bourdon** bezeichnet, das ganze Stück hindurch zum Grunde lieget, nach welchem die ganze Melodie eines Tonstücks eingerichtet werden muß. Bey dem Flageolet machet das Tambourin diesen Bourdon, welcher sowohl für die Prime, als für die Dominante einer harten oder weichen Tonart gilt, und also dasjenige vorstellet, was sonsten in der Composition mit dem Nahmen **Orgelpunct** angedeutet wird.

Alle drey Stücke, die Vielle, die Müsette, uud das Tambourin können sowohl in der geraden als ungeraden Tactart componirt werden. Das Tambourin verlanget eine rasche Melodie; die Müsette einen angenehmen, schmeichelnden, zärtlichen und schäfermäßigen Gesang. Die Vielle verträget allerhand Arten von Modulis.

In den gemeinen Tonstücken von dieser Art fürs Clavier, lässet man entweder nur die blosse Prime des Tons, aus welchen das Stück gesetzt ist, oder die Prime und Dominante wechselsweise im Basse hören, z. E. in C dur:

Aber in den fleißiger gearbeiteten Müsetten und andern Stücken, wird nicht nur hin und wieder, nach Beschaffenheit der Modulation, der Baß aus der Prime in die Dominante versetzet, sondern man füget auch bequeme Mittelstimmen hinzu. Oefters verlässet man ganz und gar den Orgelpunct eine Zeitlang, oder man bringet ihn aus der Baßstimme in die höchste, oder in eine Mittelstimme.

Die **Masure** der Pohlen ist hauptsächlich nicht anders, als dem Nahmen nach von der Müsette der Franzosen unterschieden. Man beschreibt sie als eine Tanzcomposition, die insgemein mit eben demselben fortdauernden Baßton, oder mit den brechenden Octaven dieses Baßtons begleitet wird. Die Pohlen haben die Gewohnheit, in ihren Polonoisen, besonders im zweyten Theile, etliche Tacte vor dem Ende, Masurenpassagen anzubringen.

Die **Murky** der Deutschen, eine ums Jahr 1721. oder 1722. (*) aufgekommene Art vom Claviercomposition, und die von einigen falsch **Mourqui** oder **Mourky** geschrieben wird, ist ein kleines Tonstück, dessen Gesang so eingerichtet wird, daß der Baß, wo nicht länger, doch wenigstens einen ganzen Tact durch eben denselben Ton behalten kann, welcher aber mit brechenden Octaven ausgeführet wird.

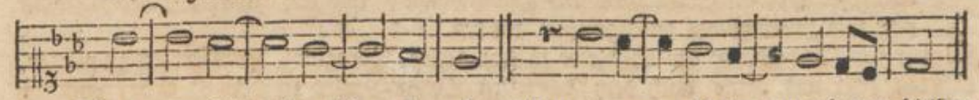
B. Anmerkungen über die Bachische Fuge aus dem Es dur. Seite 1 - 6.

Diese vierstimmige Fuge ist über drey Subjecte componirt, wovon das erste, oder das **Hauptthema**, so rebellisch es auch ist, von den Händen eines Bach nicht anders als glücklich übermeistert werden konnte. Die erstern acht Noten der Fuge, vom ersten Tacte an bis zur ersten Note des fünften Tacts, enthalten den Gesang dieses Haupthematis. Die beyden andern Subjecte, oder die beyden Nebenthemate, sind im Gesange nicht so abstechend von einander unterschieden, als es die Regel der Fugensätze verlanget, indem nemlich nichts als die Art der Rückung, die bey dem zweyten Subject mit ganzen Tacttheilen, und bey dem dritten mit den Tactgliedern gemacht wird, den einen Satz von dem andern unterscheidet, und sich beyde, bey ihrer Zusammenkunft, also nicht anders als eine enge **Nachahmung in der Verminderung**

(*) Man sehe die **Krit. Briefe über die Tonkunst**, I. Band, 36. Br. pag. 286.

rung (per diminutionem) gegen einander verhalten. Man sehe sie hier beyde neben einander:

Thema secundum. *Thema tertium.*



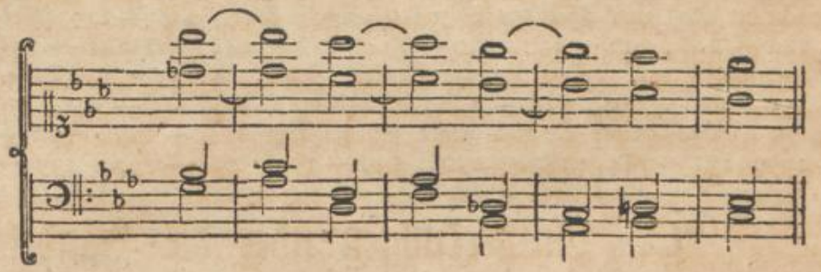
Aber vermuthlich lassen sich zu dem Hauptthemate, wenn solches unverändert bleiben soll, keine bequemere und abstechender von einander unterschiedne Gegensätze finden, wie man aus einer damit anzustellenden Probe leicht erfahren könnte. Je schwerer übrigens das Hauptthema an sich zu behandeln ist, und je weniger die beyden Nebensubjecte im Gesange von einander unterschieden sind, desto mehrere Ehre macht die weitläuftige, und auf die tiefste Känntniß der verborgensten harmonischen Künste gegründete Bearbeitung derselben ihrem berühmten Verfasser. Die Fuge theilet sich nach der Art der Ordnung, als die Fugensätze entweder jeder für sich allein, oder einer gegen den andern, durchgeführet worden sind, in vier Hauptabschnitte oder Paragraphen.

In dem ersten Paragraph, der sich vom ersten bis zum sieben und vierzigsten Tact erstrecket, und auf der Quarte des Tons, mit einer Cadenz in As dur schliesset, kommt nichts als das erste Thema, und zwar achtmahl vor, als von 1—5, 5—9, 9—13, 13—17, 21—25, 24—28, 28—32, und 38—41. Ich werde diese Art, den Eintritt der Subjecte anzuzeigen, beständig in der Folge beybehalten, ohne dabey zu sagen, ob solches im Diskant, Alt, Tenor oder Basse geschicht. Meine Ursache dazu ist diese, weil sich die vier Stimmen der gegenwärtigen Fuge, hin und wieder dergestalt einander über- oder untersteigen, und in einander verliehren, daß eine tiefere Stimmen von einer höhern, und umgekehrt, eine höhere von einer tiefern zuweilen eine Fortsetzung wird; und da man bey diesen Umständen, die also untereinander verwechselten Stimmen nicht nach dem Orte, den sie auf dem Papiere einnehmen, benennen kann, so kann man auch den Eintritt der Subjecte nicht bequem nach den Stimmen anzeigen. Der Herr Bach hat bey dieser Fuge nicht jeder Stimme einen gewissen bestimmten Umfang geben, und sich der Regel der vierstimmigen Fugenpartitur nicht unterwerfen wollen.

In dem zweyten Paragraph, der vom sieben und vierzigsten bis zum hundert neun und zwanzigsten Tact gehet, wird zuerst das zweyte Subject allein, und hernach das erste mit dem zweyten, auf verschiedene Art verbunden, durchgeführet. Das zweyte Thema tritt im sieben und vierzigsten Tact, in der Oberstimme, zu allererst ein, und findet sich in diesem Paragraph sechzehnmahl, als vom 47—51, 51—55, 59—63, 63—67, 68—72, 72—76, 78—82, 86—90, 90—94, 94—98, 101—105, 102—106, 108—112, 119—123, 124—128. Zwischen dem 101. und 106ten Tacte wird das zweyte Subject in der engen Nachahmung (alla stretta), und vom 124—128 Sextenweise, und also an diesem lezten Orte, in zwo Stimmen zugleich, durchgeführet.

Das erste Thema zeiget sich in diesem Paragraph dreyzehnmahl, als im 68—72, 72—76, 78—82, 86—90, 90—94, 94—98, 102—106, 108—112, 119—123, und 124—129. In zwo Stimmen zugleich findet es sich hierunter vom 94—98, 119—123, und 124—129.

Verbunden sind die beyden Themata in diesem Paragraph zehnmahl, als vom 68—72, 72—76, 78—82, 86—90, 90—94, 94—98, 101—106, 108—112, 119—123, 124—129. Die Verbindung geschicht auf verschiedne Art, als 1) mit dem einfachen, ersten und zweyten Themate; 2) mit dem ersten Themate gedoppelt gegen das einfache zweyte Thema; 3) mit dem zweyten Themate gedoppelt gegen das einfache erste Thema, und 4) mit beyden Thematibus gedoppelt, als zwischen 124—129.



Vermuthlich hat der Herr Bach, zur Erfindung der beyden ersten Subjecte, diesen vierstimmigen Satz, der zwar keiner totalen, aber doch einer partialen contrapunctischen Umkehrung fähig ist, mit einmahl concipiret. Es hat derselbe auch nicht ermangelt, sich diese Umkehrungen auf verschiedne Art zu Nutze zu machen, wie man aus der Vergleichung des einen Orts mit dem andern siehet. Denn, wenn man die Vereinbarung der Subjecte zwischen 68—72, ingleichen 86—90, mit der zwischen 108—112 vergleichet, so entdecket sich der doppelte Contrapunct in der Octave; und wenn man die zwischen 72—74, ingleichen 90—94, mit der zwischen 78—82 vergleichet, so zeiget sich der doppelte Contrapunct in der Decime. Der nöthigen Harmonie wegen ist zur Ausfüllung des Contrapuncts, an allen diesen Oertern eine Nebenstimme hinzugefüget worden. Bey derjenigen Vereinbarung des ersten und zweyten Subjects, wo

jenes oder dieses terzen- oder decimenweise vorkömmt, ist das zweyte allezeit in der obersten, und das erste in der tiefsten Stimme, weil die Umkehrung mit drey Stimmen nicht möglich ist.

Ich schreite zum dritten Paragraph der Fuge, welcher sich im hundert neun und zwanzigsten Tact anhebet, und im hundert fünf und sechzigsten endiget. In diesem Paragraph wird nichts als das dritte Subject für sich allein durchgearbeitet. Man findet selbiges zwischen 129 — 132, 132 — 135, 136 — 139, 139 — 142, 143 — 146, 144 — 147, 149 — 153, 150 — 154, 151 — 154, 158 — 161, 159 — 162, 160 — 163, 161 — 164, und also dreyzehnmahl. Die zweystimmige Nachahmung *alla stretta* zwischen 143 — 147, ingleichen die dreystimmige zwischen 149 — 154, und endlich die vierstimmige zwischen 158 — 164 sind hierunter besonders merkwürdig.

Der vierte Paragraph hebet in dem hundert und fünf und sechzigsten Tacte an, und dauret bis zum Ende. Der Anfang des Paragraphs wird mit der Vereinigung des ersten und dritten Thematis gemacht. Hernach gesellet sich das zweyte Thema dazu. Das erste Thema kommt hieselbsten zwischen 165 — 169, 169 — 173, 175 — 179, 180 — 184, 186 — 190, 189 — 193, 193 — 196, 198 — 202, 206 — 210, (hier macht der Baß zum Theil das Thema terzenweise mit;) 216 — 220 (hier ebenfalls;) 222 — 226, 226 — 230, 230 — 234, 237 — 241, und 241 — 245, und also siebzehnmahl vor. Das zweyte Thema findet man zwischen 180 — 184, 193 — 196, 206 — 210, 226 — 230, 230 — 234, und 241 — 245, und also sechsmahl. Das dritte Thema zeiget sich zwischen 166 — 169, 170 — 173, 176 — 179, 181 — 184, 187 — 190, 190 — 193, 194 — 197, 199 — 202, 207 — 210, 217 — 220, 223 — 226, 227 — 230, 231 — 234, 238 — 241, und 242 — 245, und also funfzehnmahl.

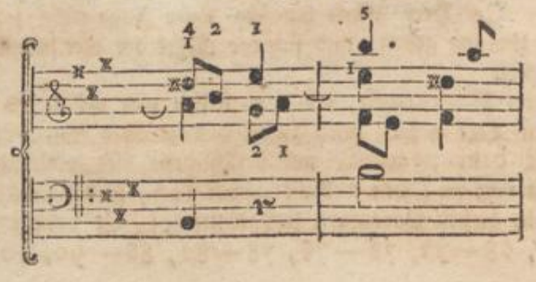
Das Hauptthema ist in dieser Fuge also überhaupt gerechnet, acht und dreyßigmahl; das erste Nebenthema zwey und zwanzigmahl; und das zweyte Nebenthema acht und zwanzigmahl durchgeführet worden.

Wegen der Verbindung der Subjecte in dem lezten Paragraph ist zuförderst zu merken, daß das erste und dritte nach dem doppelten Contrapunct in der Octave, zwischen 165 — 169, oder 169 — 173, in Vergleichung mit 175 — 179, oder 186 — 190, oder 198 — 202, unter einander verbunden ist. Gegen diese Verbindungen formiret die zwischen 216 — 220, wo das erste Thema gedoppelt vorkömmt, den doppelten Contrapunct in der Decime. Hernach sind alle drey Themata, theils ad Octavam, theils ad Decimam, unter sich verbunden worden. Auf den doppelten Contrapunct ad Octavam gründen sich die Verbindungen zwischen 180 — 184, 193 — 196, 206 — 210, 226 — 230, und 230 — 234. Gegen diese steht die Verbindung der drey Subjecte zwischen 241 — 244, in Ansehung des zweyten Subjects, ad Decimam. Allenthalben ist, theils zur Ausfüllung, theils zur Bedeckung gewisser Fortschreitungen, eine Nebenstimme hinzugefüget worden.

Es könnten wegen einiger, theils zur Begleitung, theils als Zwischensätze vorkommenden Tonformeln, nach allerhand Anmerkungen beygebracht werden. Da sie aber sichtbarer sind, als die Erscheinungen der Subjecte hin und wieder, und deren contrapunctische Beziehungen, so sind solche übergangen worden. Ich habe meine Absicht bey der Zergliederung dieser vortreflichen Fuge mehr auf das Haupt- als das Nebenwerk gerichtet.

C. Anmerkungen über die Händelische Fuge aus dem Fis mol. Seite 18 - 20.

Ohne Zweifel ist die gegenwärtige Fuge eine der schönsten, die jemahls gemacht sind, weil sie die beyden Vorzüge in sich vereiniget, sowohl den Kenner, als den blossen Liebhaber zu entzücken; jenen durch die Nettigkeit der Arbeit, und diesen durch die gefällige, angenehme und deutliche Melodie, die auch nirgends durch die Harmonie ersticket worden ist. Sie ist nächstdem, ein paar Oerter ausgenommen, für das Griffbrett ganz bequem, und was kann man mehreres von einer Clavierfuge verlangen? Bey den etwas unbequemen Oertern muß die eine Hand der andern zu Hülfe kommen, und, um die Rundigkeit des Spiels nicht zu verhindern, und die Bindungen nicht zu verderben, einer Note in einer vorhergehenden Partie etwas am Wehrte abbrechen. Ich gebe ein Exempel aus dem acht und zwanzigsten und neun und zwanzigsten Tacte der Fuge, wo man nicht anders, als auf folgende Manier bequem verfahren kann. Das mit 2 1 bezeichnete gis und a wird von der linken Hand genommen.



Die Fuge besteht aus zweyen nach dem doppelten Contrapunct in der Octave unter sich umkehrbaren Subjecten. Die anfangende oberste Stimme leget das erstere Subject vom ersten Tact bis zum Einschnitt der Melodie im vierten Tacte, und die nachfolgende mittlere Stimme das zweyte aus acht Noten bestehende Subject, vom Ausgange des zweyten Tacts, bis zum Einschnitte des vierten, dar.

Der Satz der Fuge ist herrschend dreystimmig, indem die vierte Stimme nur hin und wieder beyläuffig hinzugefüget wird. Er ist keiner regelmäßigen Partitur fähig.

Das erste Subject kommt in seinem ganzen Umfange vor zwischen 1 — 4, 6 — 10, 12 — 16, 18 — 21, 29 — 32, 37 — 41, und also sechsmahl; das zweyte aber zwischen 2 — 4, 8 — 10, 14 — 16, 19 — 21, 30 — 32, 32 — 34, 39 — 41, 41 — 43, und also achtmahl.

Dieses würde für eine Fuge von vier und achzig Tacten ohne Zweifel nicht genug seyn, wenn der sinnreiche Verfasser mit seinen Subjecten nicht auf eine andere Art gespielet hätte. Er zergliedert sie nemlich, und arbeitet sie, auf verschiedene Art, mit Hülfe der Versetzung, der Nachahmung, und des doppelten Contrapuncts, stückweise durch.

Die Art, wie von der zweyten Hälfte des siebzehnten Tacts an, das erste Thema, zweymahl stückweise, und einmahl ganz erscheinet, sieht freylich der Einrichtung einer fünfstimmigen Fuge ähnlicher, als einer dreystimmigen. Aber die Fuge ist nun einmahl so da, und sowohl der erste verkürzte Eintritt, zwischen 17 — 18, cis. h | a gis fis, als der zweyte, zwischen 18 — 19, gis fis | e dis c, dienen dazu, eine enge Nachahmung gegen das in der Oberstimme in seinem völligen Umfange enthaltne erste Subject, hervorzubringen, und vermittelst dieser Art von Nachahmungen das Ohr auf eine angenehme Art zu überraschen.

Vom Ausgange des zwey und dreyßigsten Tacts an bis zum Einschnitt im vier und dreyßigsten zeiget sich die zweyte Hälfte des ersten Subjects gegen das ganze zweyte Subject. Im fünf und dreyßigsten Tact ergreift der Baß das erste Subject; vollführet es aber nicht, um es im sieben und dreyßigsten Tact bey Gelegenheit der veränderten Modulation, in einer andern Tonart vorzunehmen.

Das Gewebe zwischen 41 — 46, worinnen zwar das zweyte Thema einmahl ganz, das erste aber nur mit seiner lezten Hälfte verschiedentlich erscheinet, ist nichts als ein Vorspiel zu der contrapunctischen Arbeit zwischen 46 — 54, vermittelst welcher die drey Stimmen mit dem zerstückten ersten und zweyten Subject unter sich concertiren.

Mit dem Zwischensatze zwischen 54 — 57 ist es wie mit dem zwischen 23 — 28, 10 — 12, 16 — 17, und 5 — 6 beschaffen. Seine Beschaffenheit fliesset zum Theil aus den Subjecten.

Den größten Schimmer in dieser Fuge wirft ohne Streit die vortrefliche canonische Nachahmung von sich, die über den ersten Absatz des ersten Subjects, theils dreytheils zweystimmig angestellet ist. Beyde Nachahmungen sind in der Octave, und die dreystimmige darunter, die in der Mitte des sieben und funfzigsten Tacts im Basse anhebet, ist in Thesi und Arsi. Die zweystimmige fänget in der Mitte des drey- und sechzigsten Tacts in der Oberstimme an. Die Anfänger in der Lehre von der Harmonie können Gelegenheit nehmen, den Nutzen des Canons, besonders in der Fuge, aus diesen Exempeln einsehen zu lernen.

Zwischen 67 — 71 findet man nicht nur das verkürzte erste Subject annoch zweymahl, sondern annoch ein Förmelchen daraus in ähnlicher und unähnlicher Bewegung dagegen angebracht. Wenn hernach zwischen 71 — 74 die Oberstimme ihr Gewebe aus dem zweyten Subject fortsetzet, die mittlere und untere Stimme aber nach Anleitung des ersten Subjects dagegen wirken: so formiret sich hingegen bey dem zwischen 74 — 82 herrschenden Orgelpunct, die Oberstimme aus dem Metro des ersten, und die Mittelstimme aus dem Metro des zweyten Subjects. Der ganze erste Absatz des ersten Subjects erscheinet zum Schlusse des Orgelpuncts zwischen 81 — 83 noch einmahl, und machet der Fuge ein Ende.

D. Von dem doppelten Contrapunct in der Octave.

§. 1.

Es ist in den Anmerkungen über die Bachische und Händelische Fuge zu verschiedenen mahlen des doppelten Contrapuncts gedacht worden. Um den angehenden Clavieristen hievon eine Idee zu geben, so ist zu merken, daß man mit dem Nahmen eines doppelten Contrapuncts eine solche Composition bezeichnet, wo, ohne Nachtheil der Regeln der harmonischen Fortschreitung, die Stimmen umgekehret werden können, d. i. wo eine Oberstimme zu einer Unterstimme, und gegentheils eine Unterstimme zu einer Oberstimme gemacht werden kann. Eine solche auf den doppelten Contrapunct gegründete Composition kann zwey- drey- vier- und mehrstimmig seyn. Ich werde mich aber allhier auf den zweystimmigen doppelten Contrapunct einschränken. Unter

den vielerley möglichen Arten desselben, sind die folgenden drey, als der doppelte Contrapunct in der Octave, der in der Decime, und der in der Duodecime die brauchbarsten und vorzüglichsten. Es wird aber allhier von keinem andern, als dem zweystimmigen doppelten Contrapunct in der Octave kürzlich gehandelt werden. Bey der Umkehrung der Stimmen in selbigem verwandelt sich die Prime in die Octave, die Secunde in die Septime, die Terz in die Sexte, die Quarte in die Quinte, die Quinte in die Quarte, die Sexte in die Terz, die Septime in die Secunde, und die Octave in die Prime, wie man aus folgender Vorstellung siehet:

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

§. 2.

Diese Art der Umkehrung ist der Grund folgender Regeln:

1) Daß die Prime und Octave nur als durchgehende, nicht aber als anschlagende Intervalle gebrauchet werden müssen, um den Satz in gehöriger Vollständigkeit zu erhalten, und nicht leer zu machen. Diese Regel kann eine Ausnahme leyden, a) zum Anfang und zum Schlusse eines contrapunctischen Satzes, und b) wenn die beyden den Contrapunct führenden Stimmen mit einer, bey der Umkehrung derselben, stehen bleibenden Nebenstimme vermehret werden.

2) Daß die Harmonie der Terz in solchen Fortschreitungen mit Vorsicht gebraucht werden muß, wo, bey der Umkehrung der Stimmen, die daraus entstehende Sexte die Quarte zur Mittelstimme erfordert. Dieser Fall trift hauptsächlich die dritte Tonseyte eines Modi, z. E. e in C dur. Wenn nun e und g zusammengesetzet, und diese Sextenharmonie bey der Umkehrung, in g und e, und also in eine Sextquartenharmonie verwandelt wird: so ist es, der gegebnen Regel zufolge nöthig, daß die Progreßion des Gesanges in den beyden Stimmen so eingerichtet werde, daß, in selbiger kein Fehler wider die Fortschreitung des Sextquartenaccordes verborgen sey. Wenn der zweystimmige contrapunctische Satz mit einer geschickten tiefen Nebenstimme unterstützet wird, so ist dieser Fehler nicht zu besorgen.

3) Daß, wenn die beyden Stimmen eine Sexte unter sich machen, und nicht der Sexten- sondern der Sextquartenaccord, zum Grunde lieget, der zweystimmige Satz in dem ganzen Umfange der zum Grunde liegenden Harmonie gedacht, und dem zu Folge so eingerichtet werden muß, daß in der Fortschreitung der Sextquartenharmonie kein Fehler verborgen liege. Die Hinzufügung einer tiefen Nebenstimme leistet allhier wiederum gute Dienste.

4) Daß die Quinte nicht anders, als entweder, 1) im Durchgange, oder 2) als eine Wechselnote, oder 3) auf eine gewisse Art in Bindungen, und also auch in Thesi, gebrauchet werden kann. Die Hinzufügung einer Baßstimme ist wieder allhier nützlich.

5) Daß die None nicht als None, sondern als Secunde, ausgeübet werden muß.

6) Daß die Stimmen ordentlicher Weise nicht weiter als eine Octave, auseinander gehen müssen.

7) Daß die beyden den Contrapunct führenden Stimmen in der metrischen Ausbildung der Harmonien von einander unterschieden seyn müssen, wenn keine Nachahmung dabey Statt finden soll.

8) Daß beyde Stimmen nicht zu gleicher Zeit anfangen müssen.

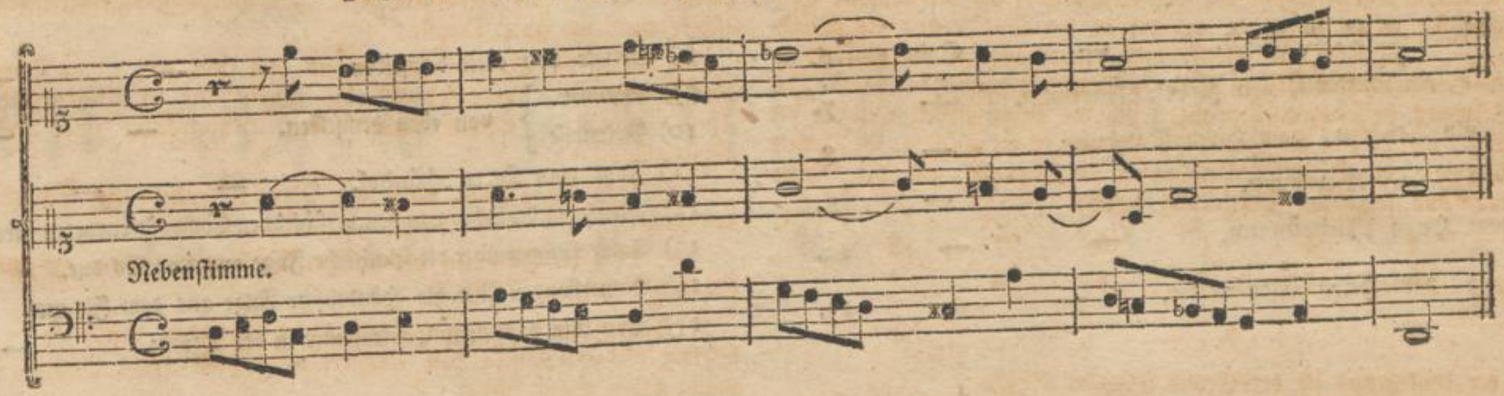
§. 3.

Hier folgen ein Paar Exempel, ohne und mit dem Zusatz einer tiefen Nebenstimme:

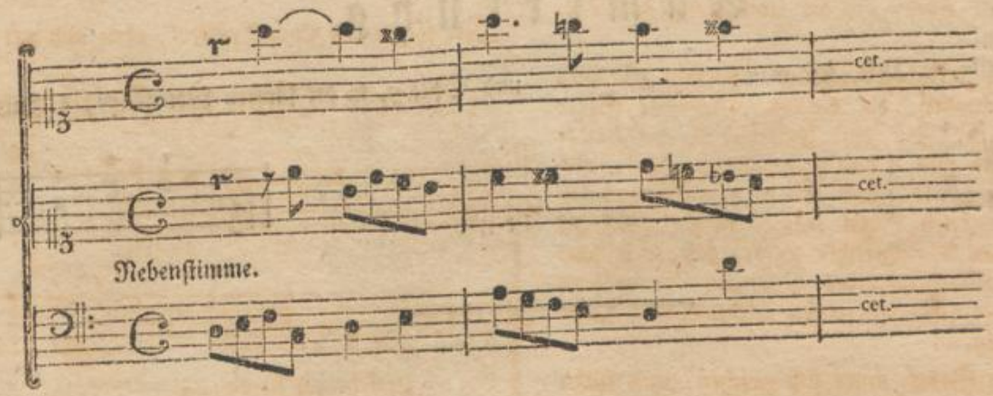
No. I. Ohne den Zusatz einer tiefen Nebenstimme.

No. II.

No. II. Mit einer hinzugefügten Nebenstimme.



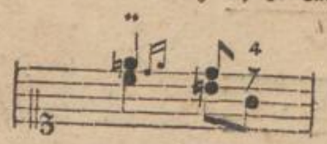
Umkehrung des Exempels bey No. II.



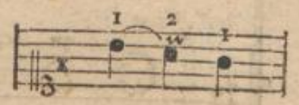
Inhalt.

Anmerkung.

Seite 7. in der fünften Notenzeile, 8. Tact, lese man:



und Seite 9. in der fünften Notenreihe, 6. Tact der zweyten Clausel, lese man:



Clavierstücke
mit einem practischen Unterricht
für Anfänger und Geübtere,

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Dritte Sammlung.

Berlin 1763
bey Haud
Königl. und der Acad

Allabreve.

Wen - de dich zu mir, und sey mir gnä - - dig.

Wende dich zu mir, und sey mir gnä - - - - dig. Wen - de, wen - de dich zu mir, und sey mir

Wen - de dich zu

Wen - de dich zu mir, und sey mir gnä - - -

Organo.

Denn ich bin ein - - sam und e - - - - lend.

gnä - - - - dig. Denn ich bin ein - sam, sey mir gnä - dig.

mir, und sey mir gnä - - dig, sey mir gnä - dig. Denn ich bin ein - - sam und

- - - dig, Denn ich

Die Angst mei - nes Herzens ist groß. Wen - de dich zu mir, und sey mir

Denn ich bin ein - sam. Wen - de dich zu mir und sey mir gnä - - - - - dig, und

e - lend, denn ich bin einsam und e - lend. Die Angst mei - nes Her - zens ist groß. Die Angst meines Her - - -

bin ein - sam Wen - de dich zu mir und sey mir gnä - - dig. Die Angst meines Her - - -

gnä - - - - - dig, sey mir gnä - dig, sey mir gnä - - - - - dig, - - -

sey mir gnä - - - - dig, sey mir gnä - dig, sey mir gnä - dig, sey mir gnä - dig, - - - -

- - - - - zens ist groß. Sie - he an mei - nen Jam - - -

- - - - - zens ist groß, sey mir gnä - - - - - - - dig. Sie - he an mei - nen

64 66 68 70 72 74 76

f:

Sie - he an mei - nen Jam - - - - - - - -

- - - mer und Elend. Sie - he an mei - - nen Jam - - - - - mer, mei - nen

Jam - mer und E - - lend, Sie - he an mei - nen

78 80 82 84 86 88 90

- - - Sie - he an mei - nen Jam - - - - - mer und E -

mer und E - - - lend, Sie - he an mei - nen Jam - - mer, mei - nen

Jammer und E - - lend, Sie - he an,

Jam - - - - mer und E - Sie - he an

lend, Wende dich zu mir und sey mir gnä - dig.

Jam - - mer und E - lend. Wende dich zu mir, und sey mir gnä - dig. Wen - de dich zu

Wen - de dich zu mir, Wen - de dich zu mir, und sey mir gnä - -

Wen - de - - dich zu mir, und sey mir gnä - - - - dig, und sey mir

Wen - de dich zu mir, und sey mir gnä - - - dig, und vergieb mir al - le mei - ne Sünde.

mir, und sey mir gnä - - - - dig, und sey mir gnä - - - dig. - - Wende dich zu mir, und vergieb mir

dig, und sey mir gnädig, und sey mir gnä - - - - - - - dig. - - Wen - de

gnä - - dig, und sey mir gnä - - - - - - - dig. Wen - de dich zu mir,

Wen - de dich zu mir, und sey mir gnä - - - dig, Wen - de dich zu mir und

al - le mei - ne Sünde, vergib mir al - le, al - le mei - ne Sünde, Wen - de dich zu mir, Wen - de

- dich zu mir und sey mir gnädig, und sey mir gnä - - dig, und vergib mir al - le mei - ne Sünde, vergib mir al - le mei -

Denn ich bin ein - sam und e - lend. Wen - de

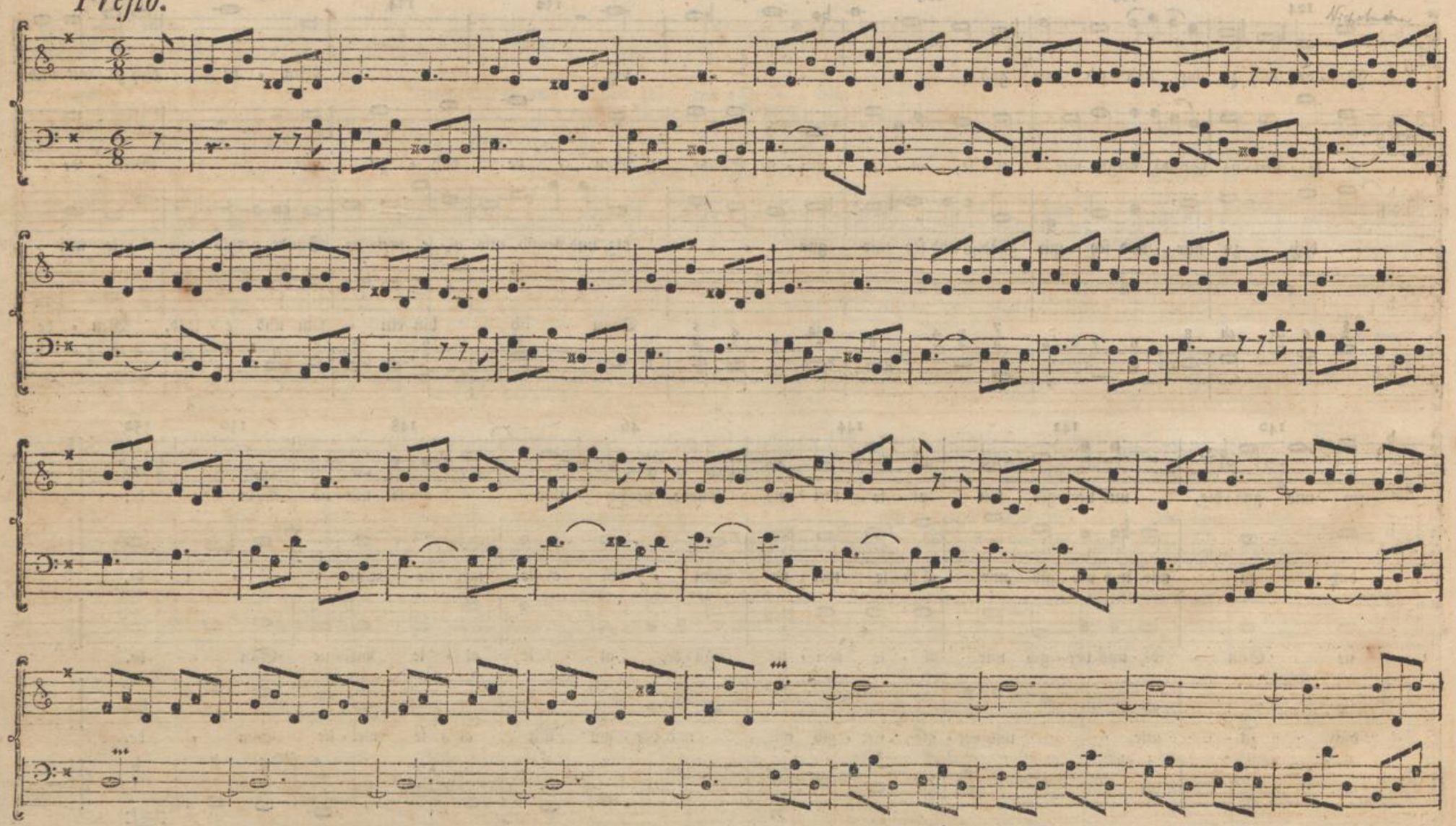
sey mir gnä - dig, und ver - gib mir al - le mei - ne Sünde, vergib mir al - le mei - ne Sün - de.

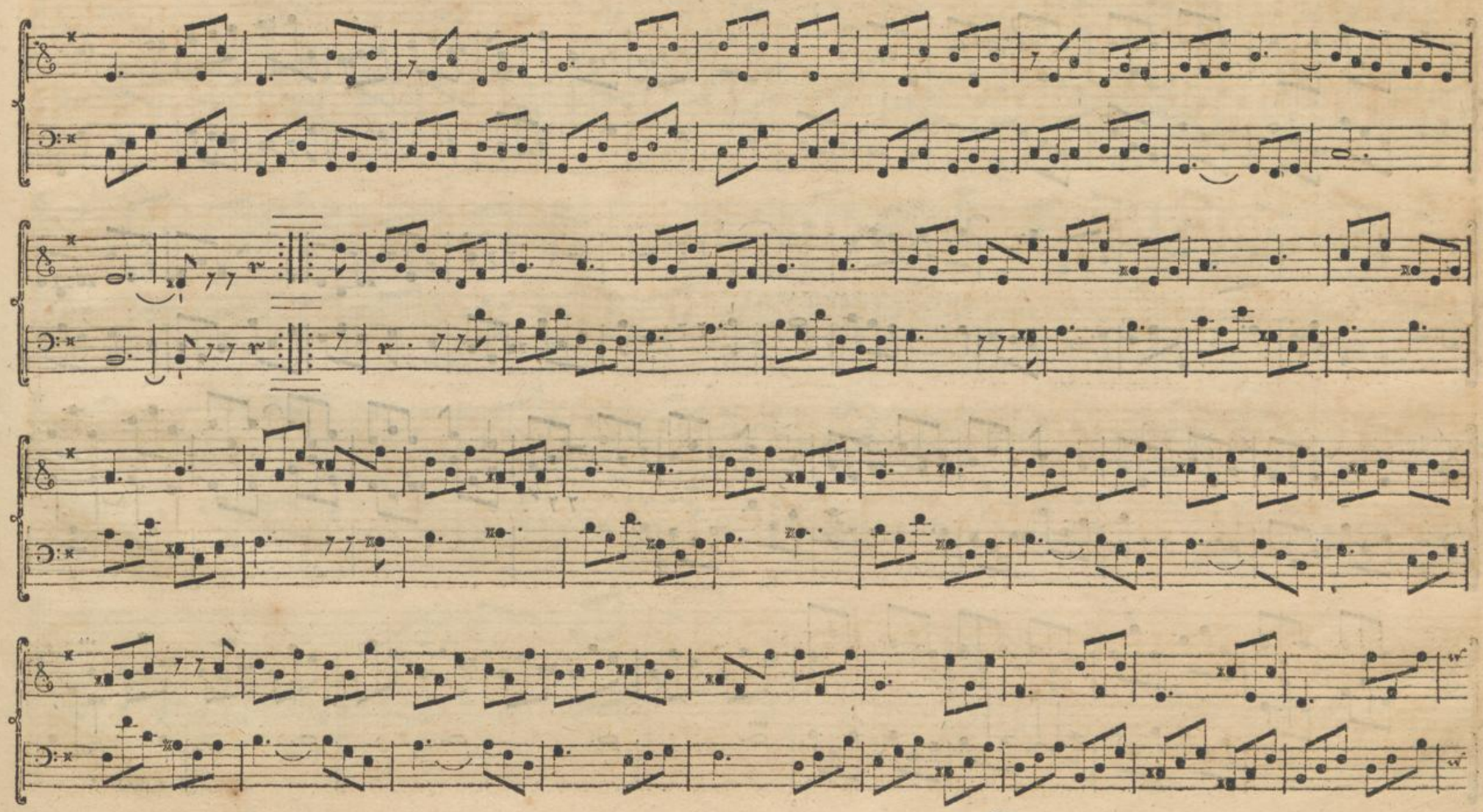
dich zu mir, und ver - gib mir al - le mei - ne Sün - de, al - le mei - ne Sün - - - - de.

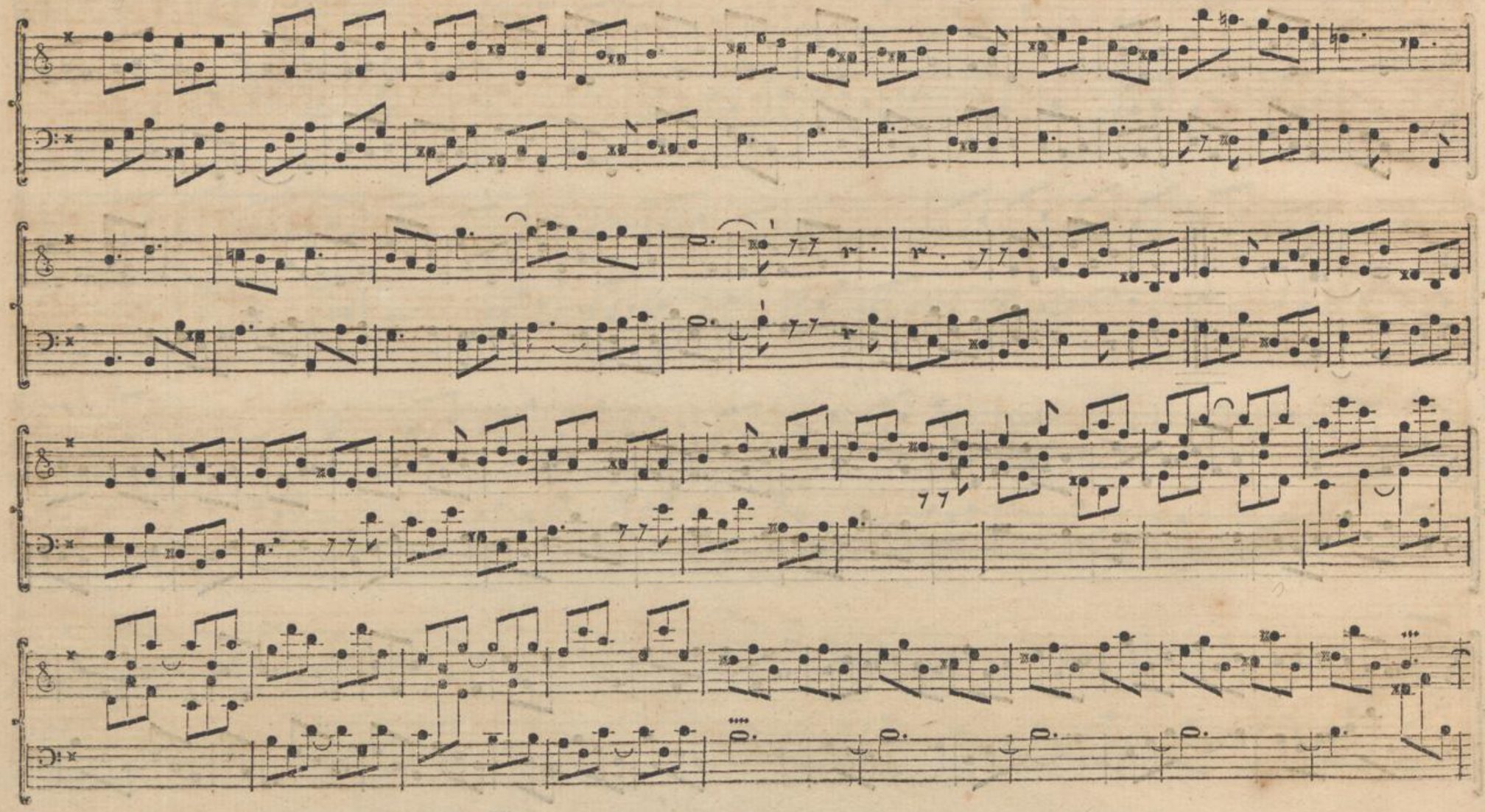
ne Sün - de, und ver - gib mir al - le mei - ne Sün - de, al - le, al - le mei - ne Sün - de.

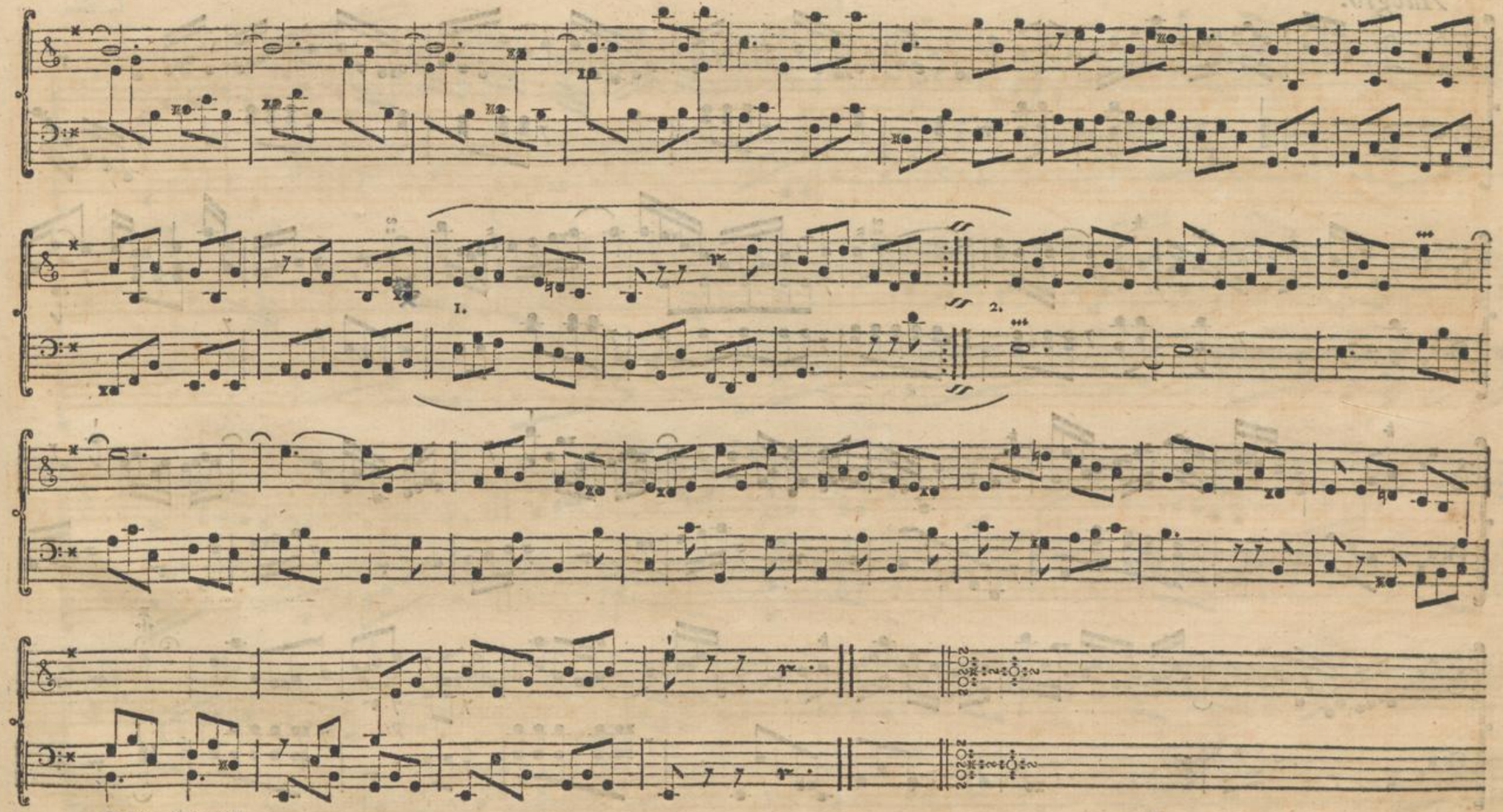
dich zu mir, und ver - gib, ver - gib mir, und ver - gib mir al - le mei - ne Sün - de.

Presto.



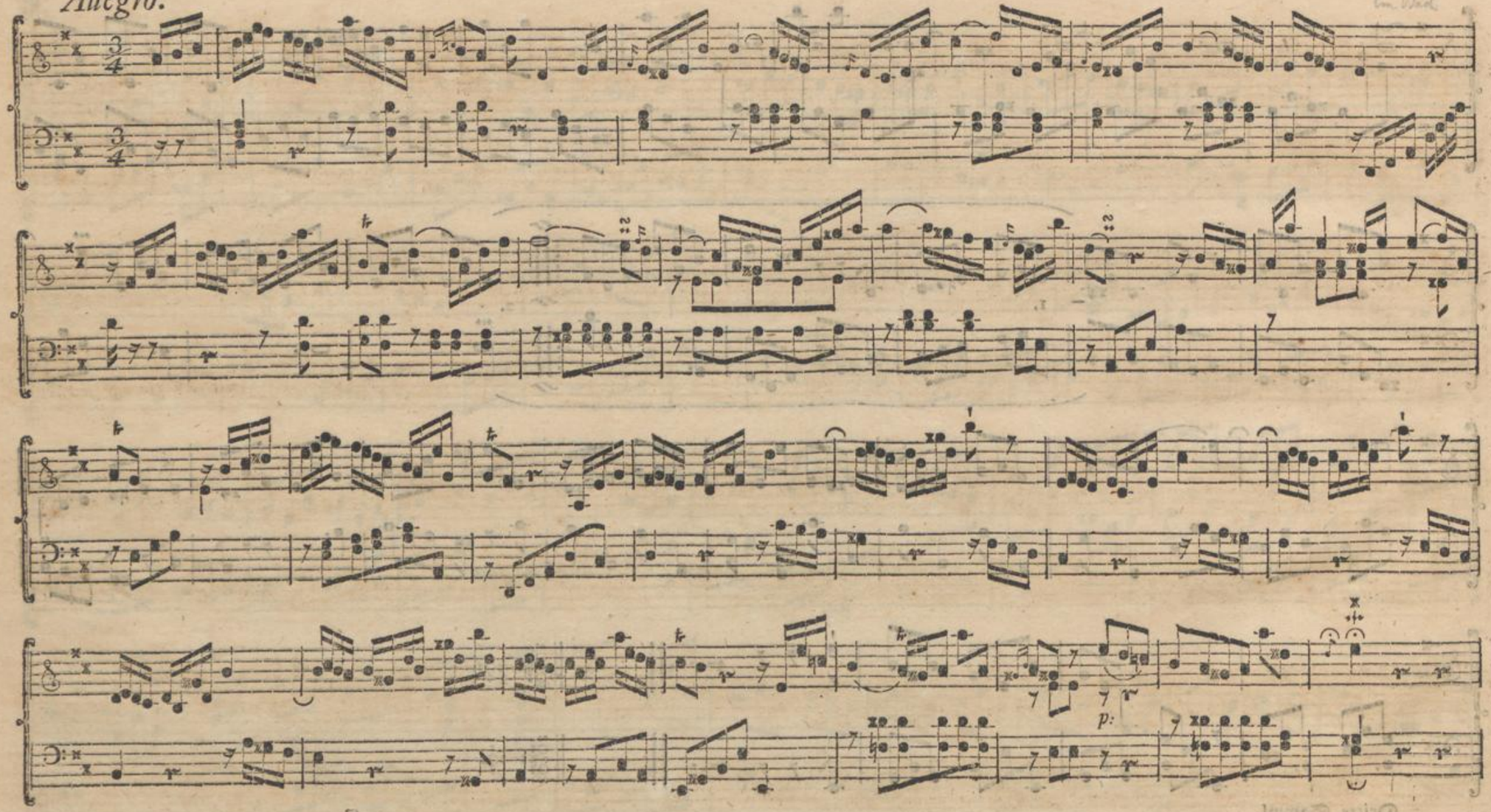


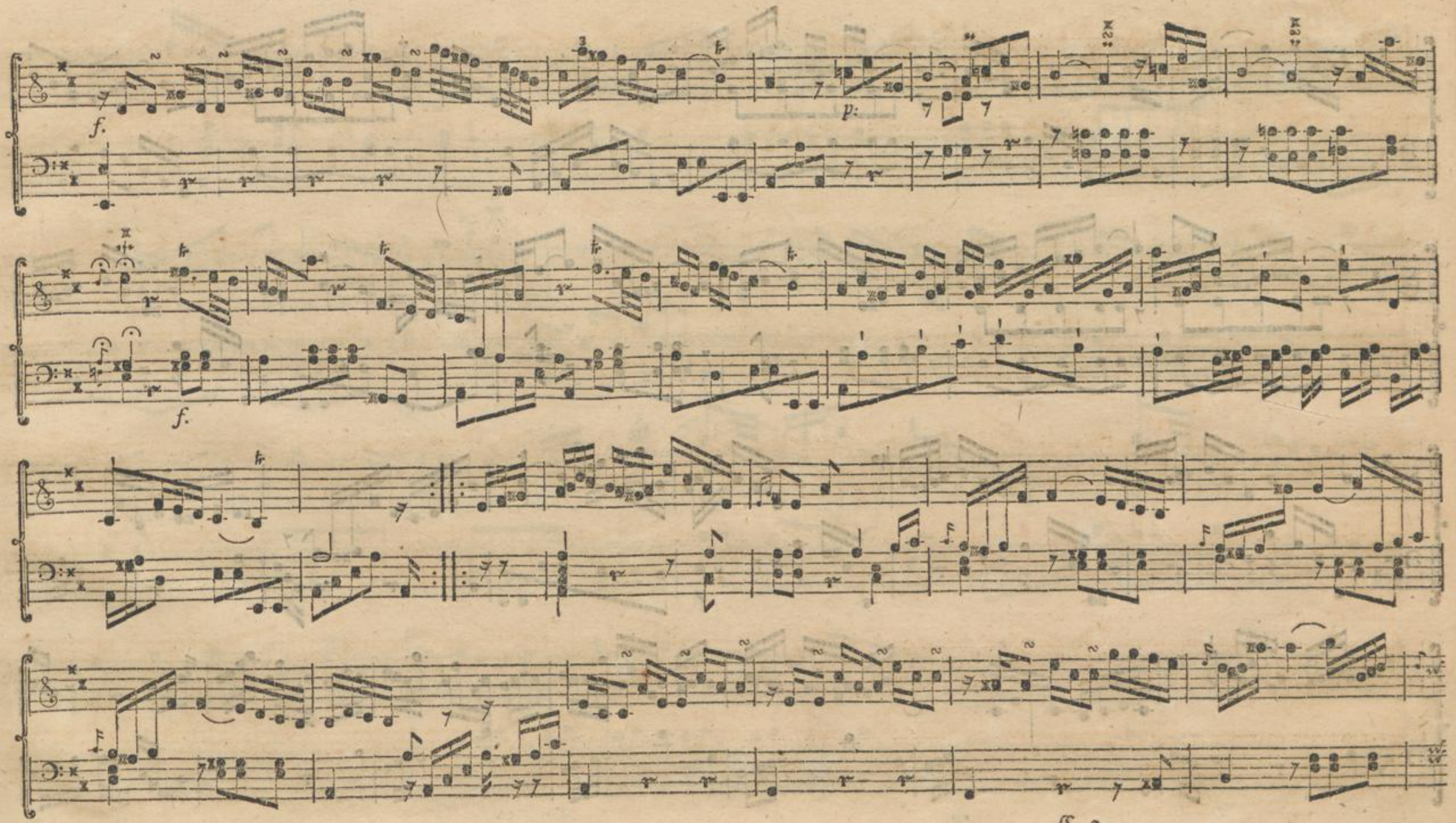


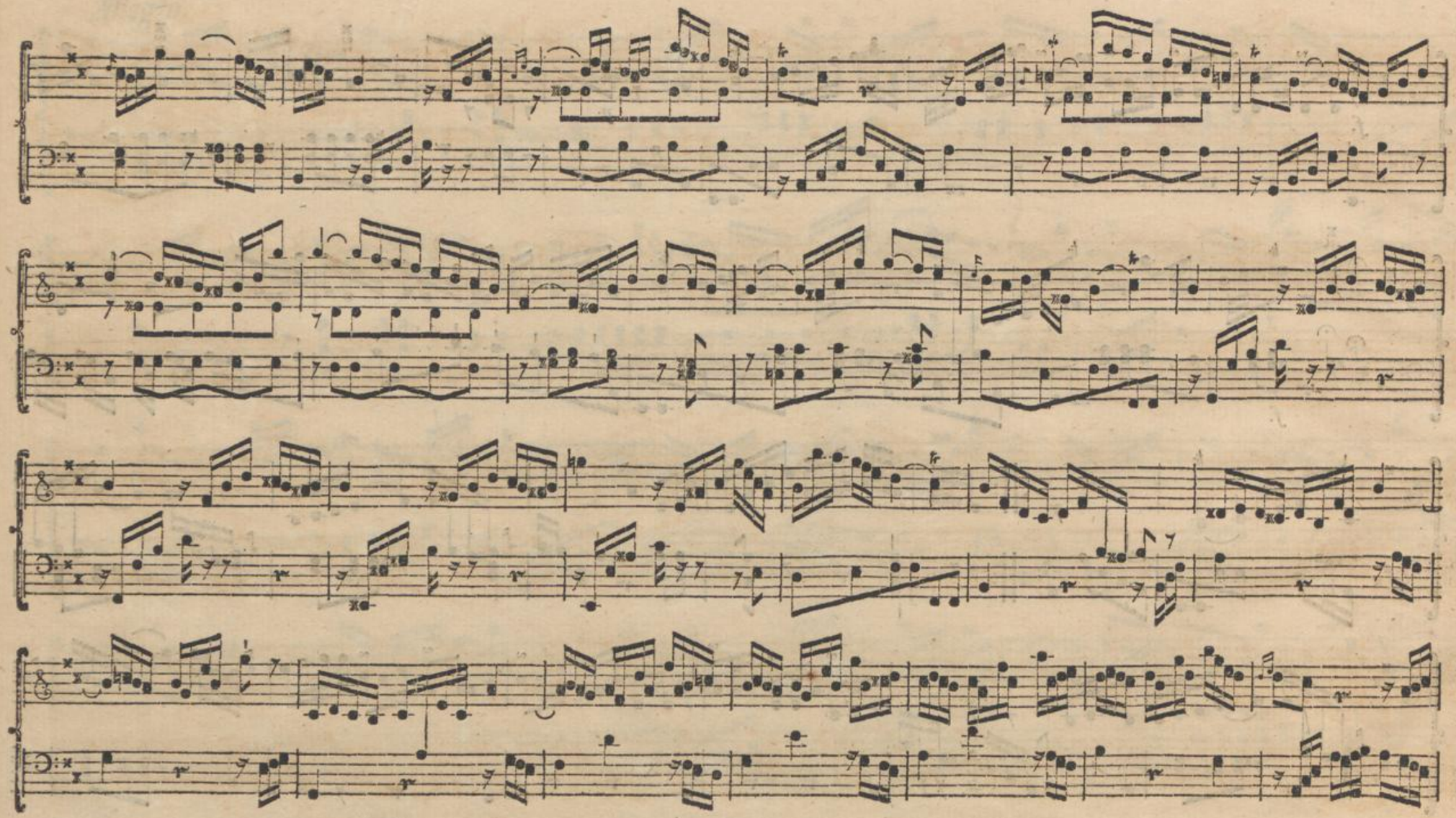

1.
2.

S O N A T A.

Allegro.

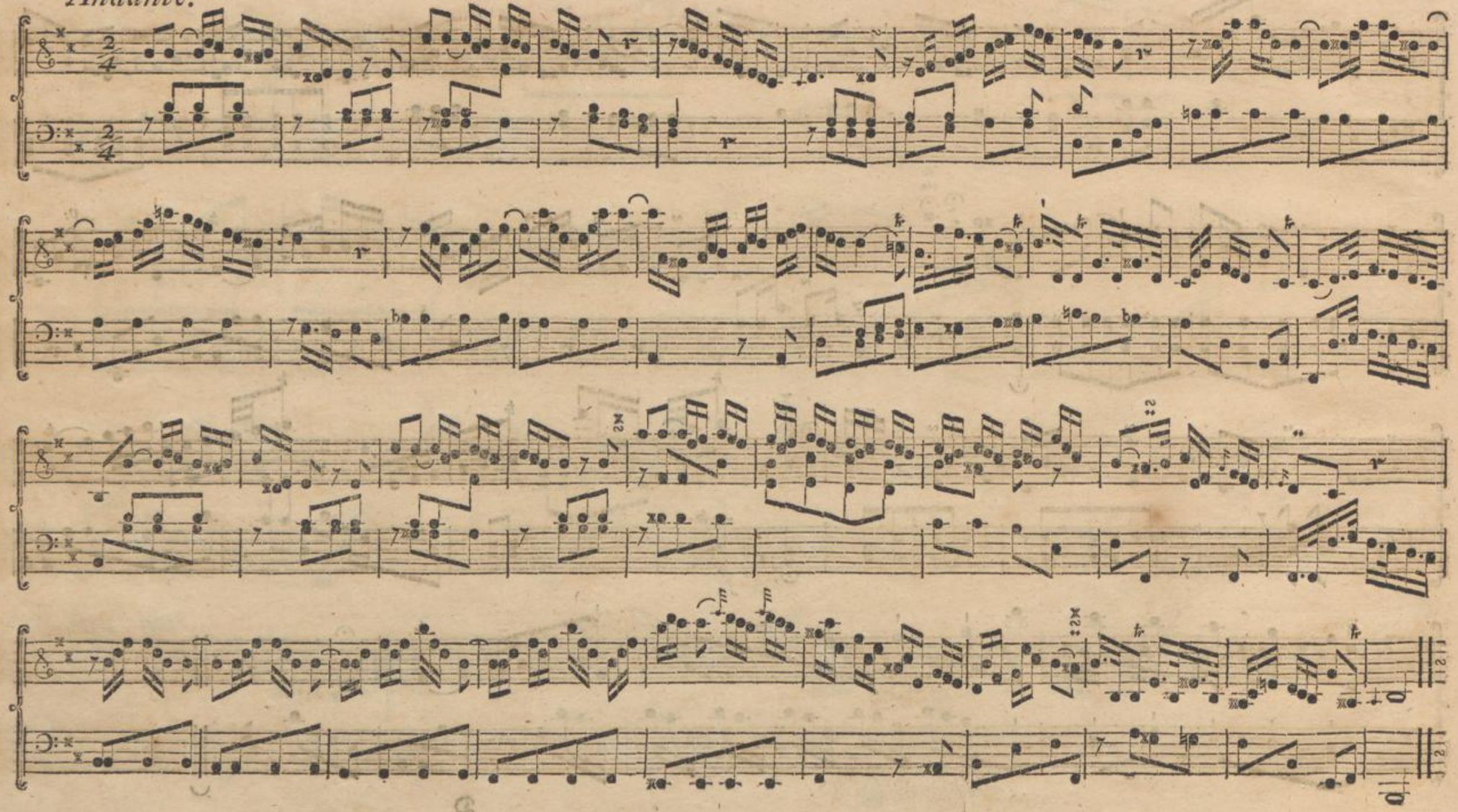



f.
p:
f.

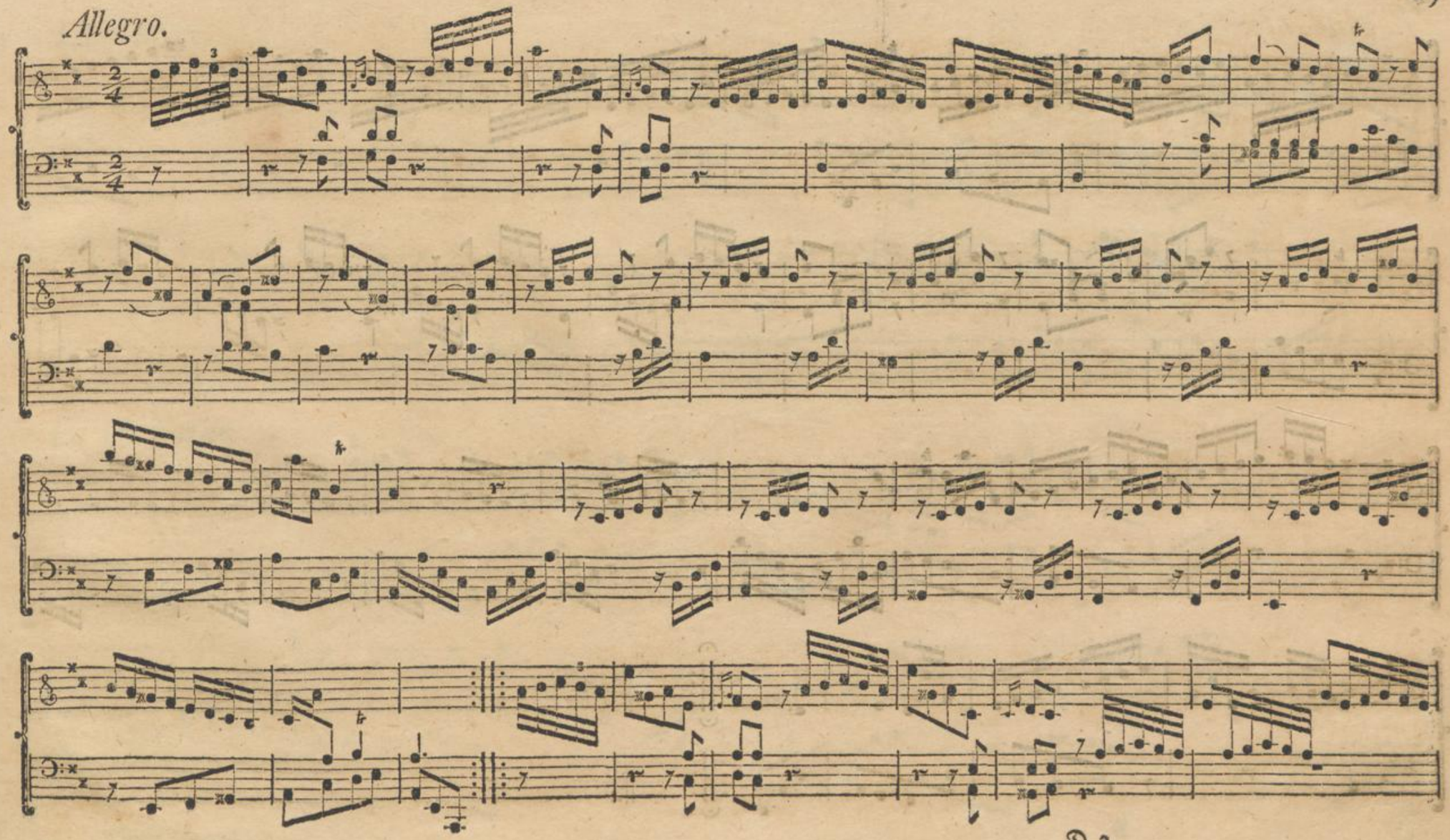


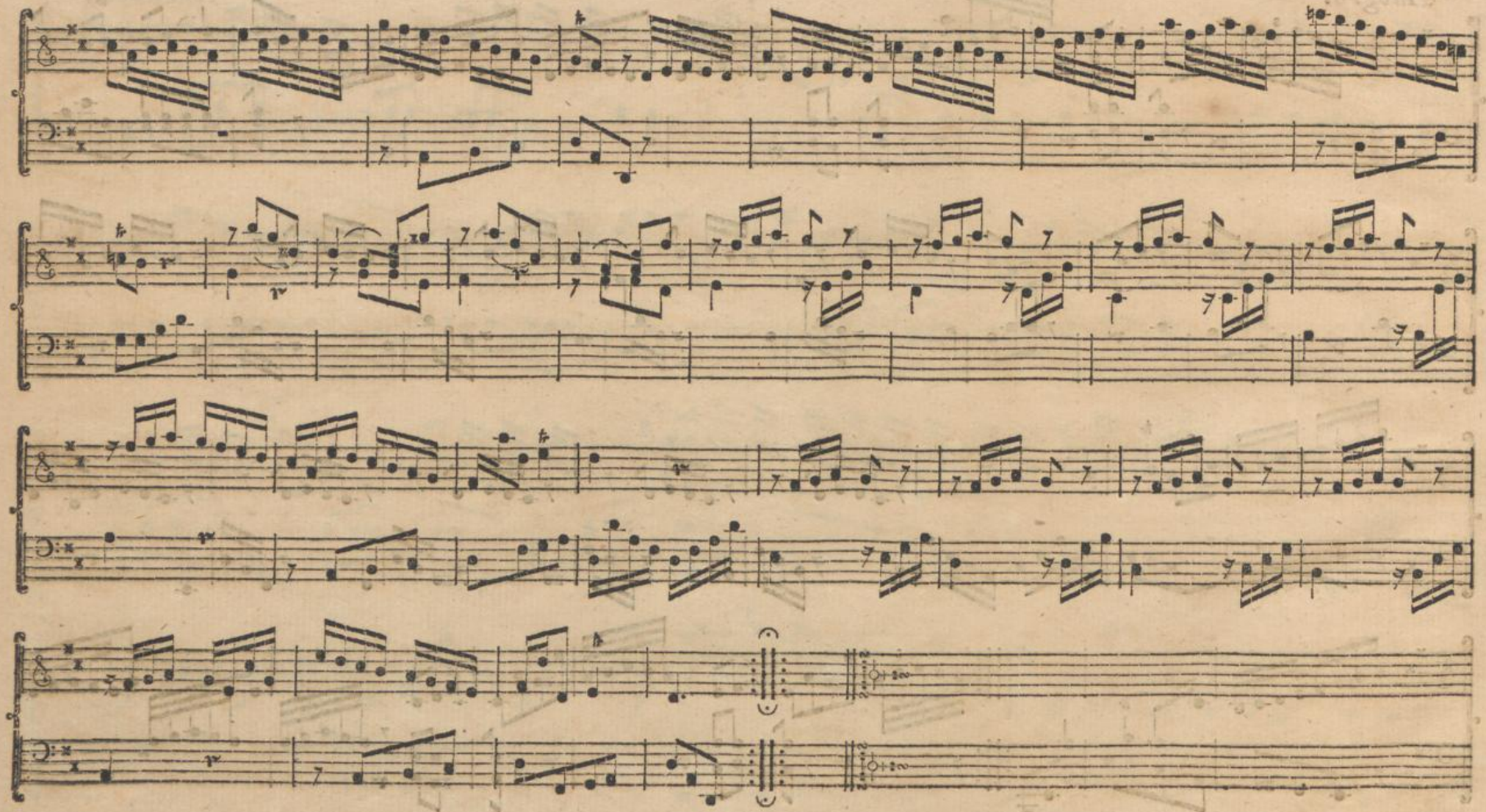
p.
f.

Andante.

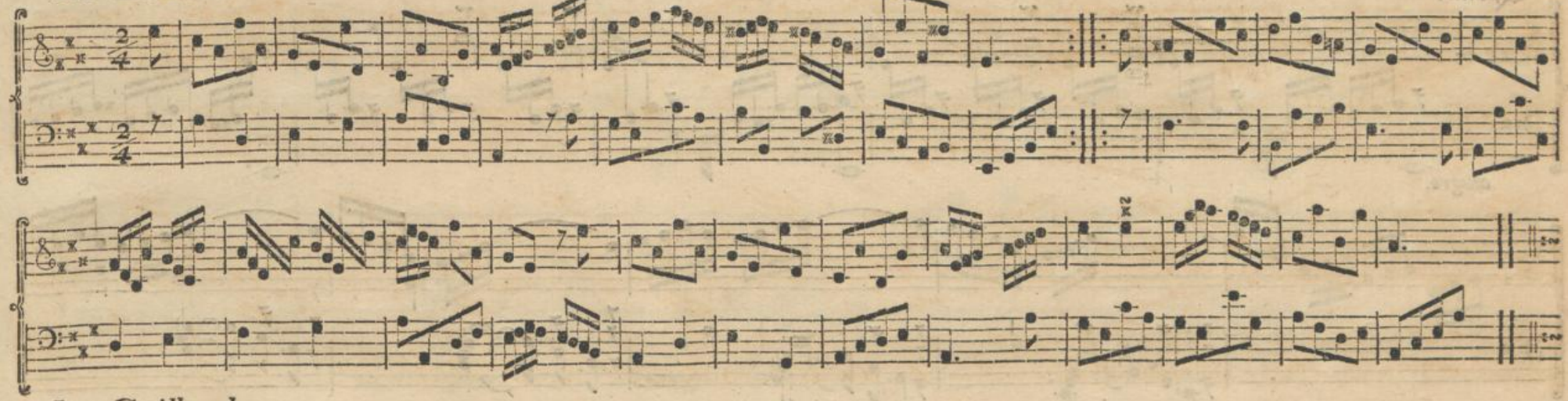


Allegro.

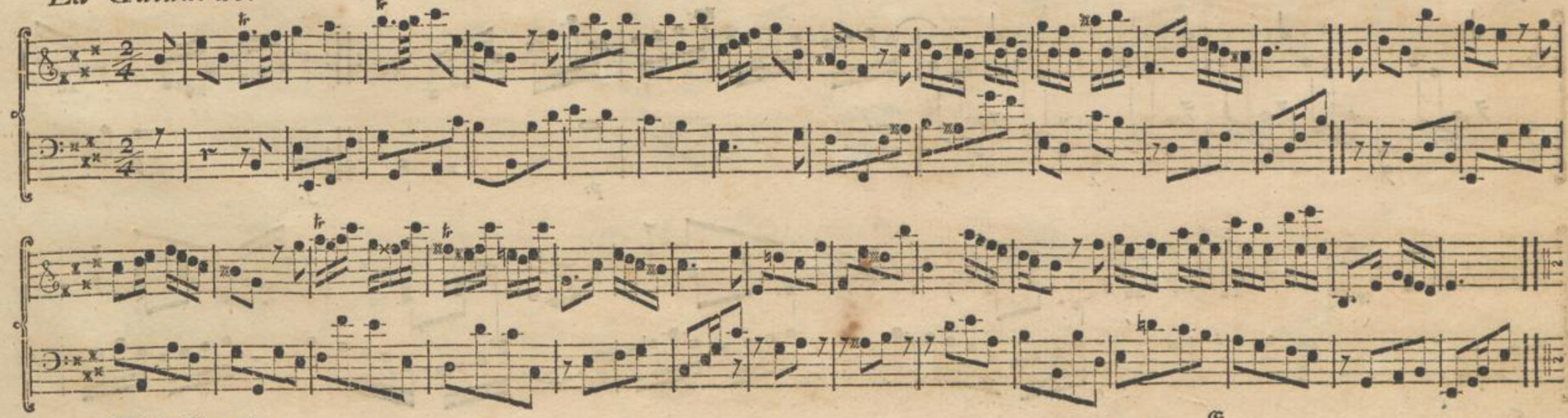




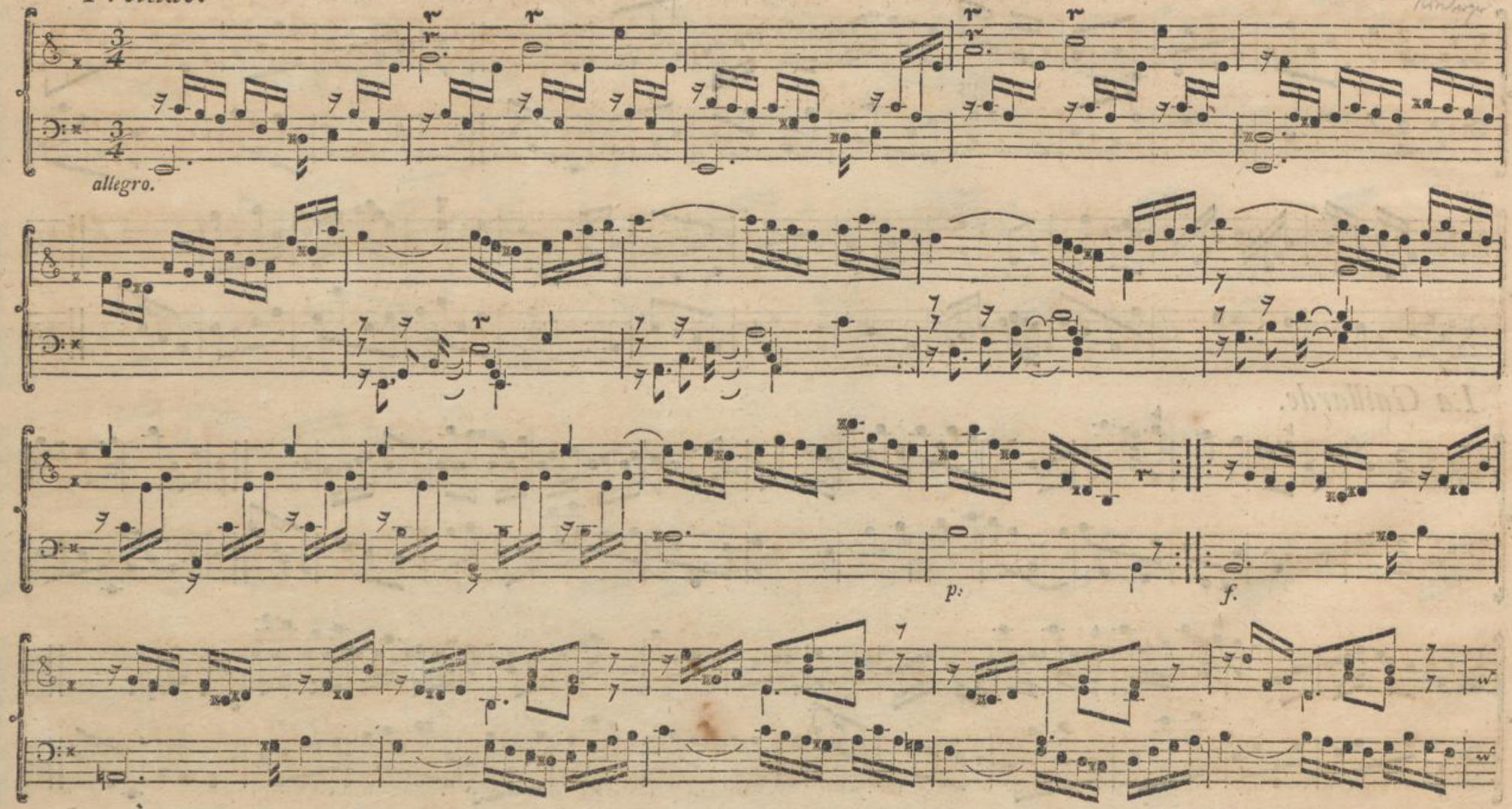
La Lutine.

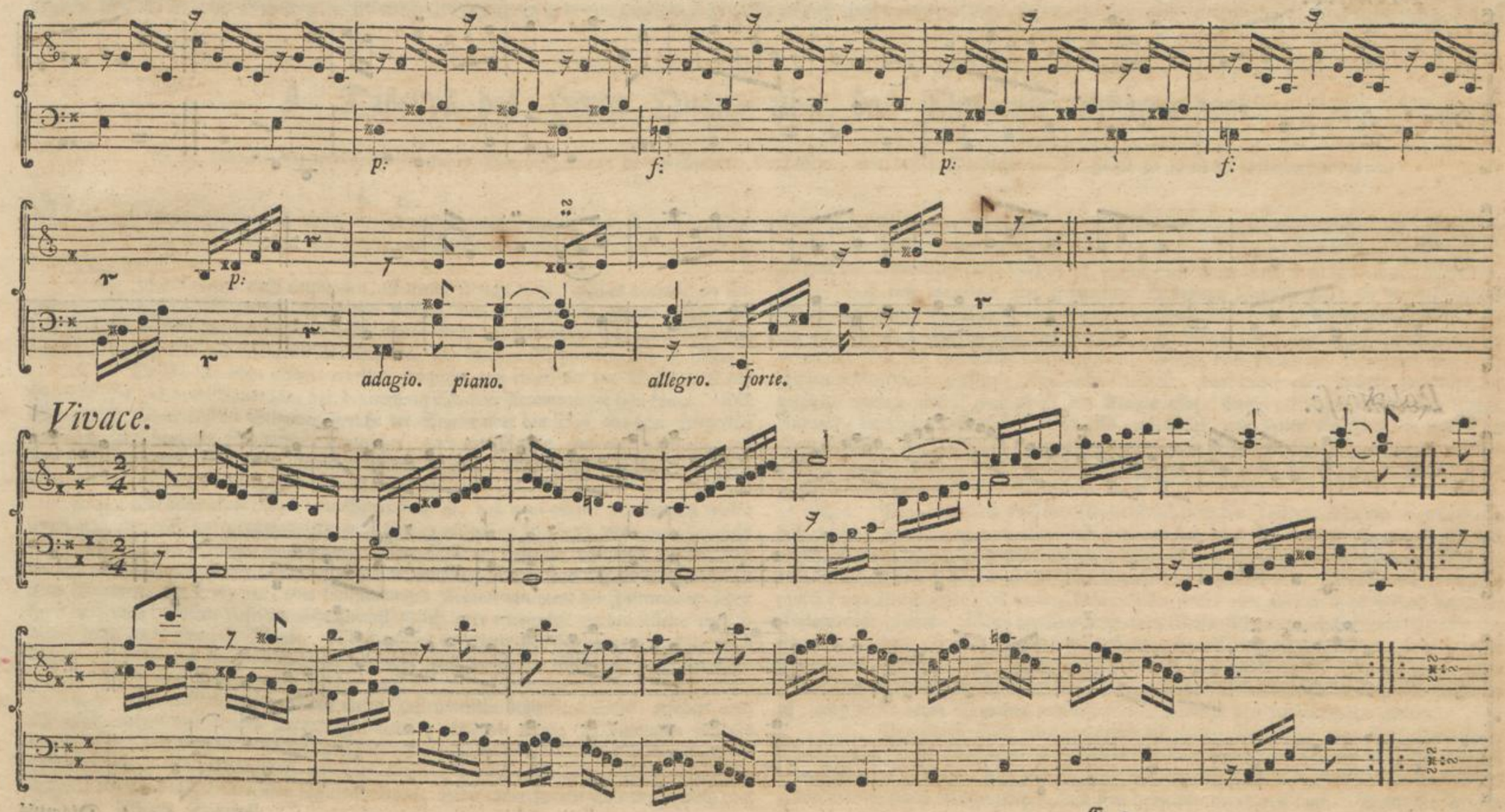


La Gaillarde.

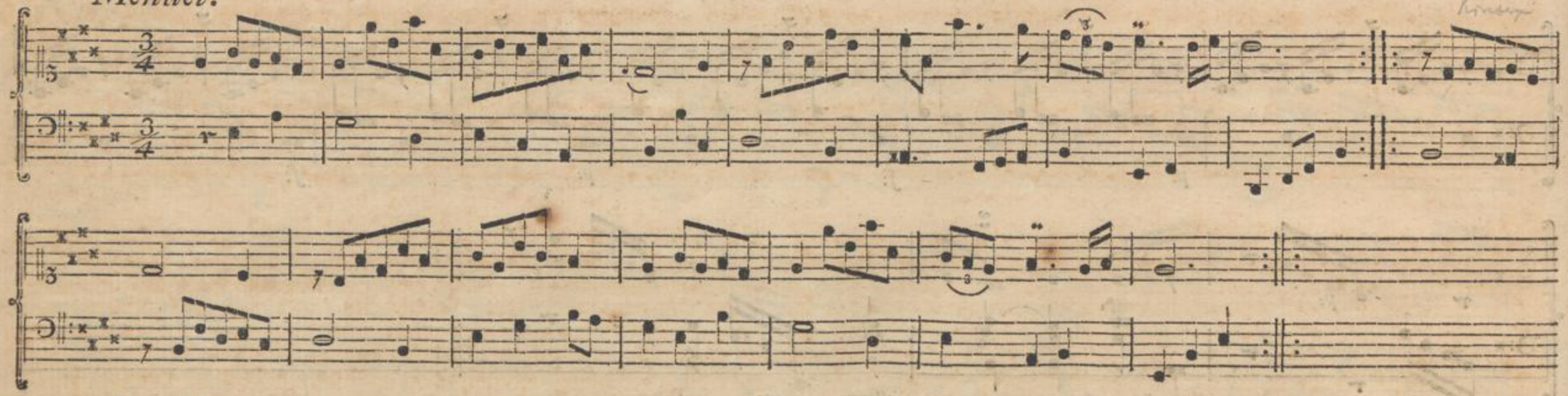


Prelude.

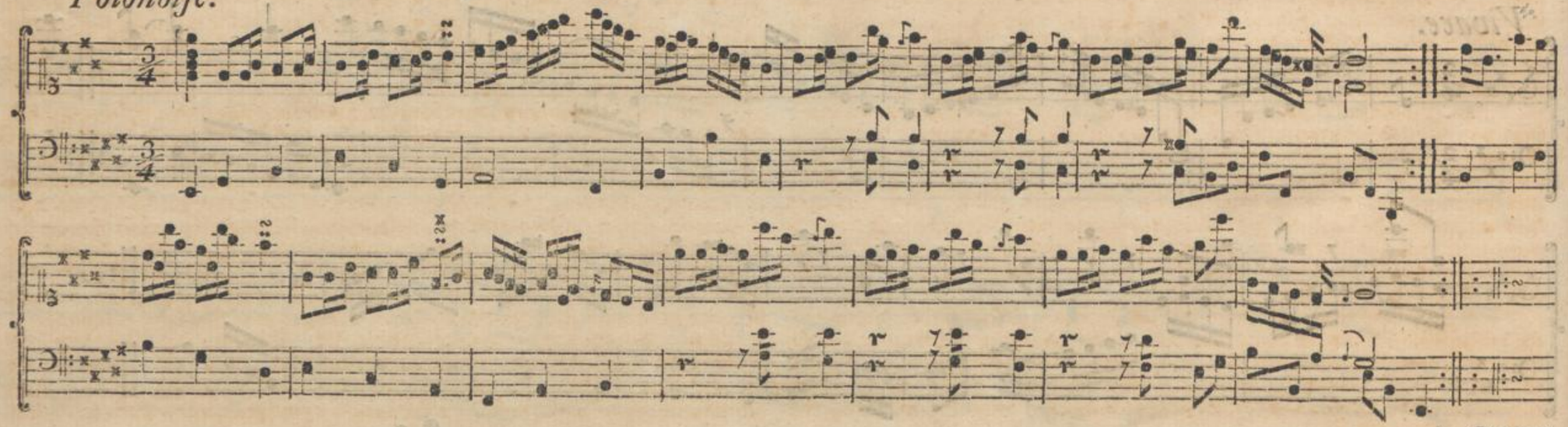



p:
f:
p:
f:
p:
adagio.
piano.
allegro.
forte.
Vivace.

Menuet.



Polonoise.



A. Discurs des Herrn Quanz über das Clavieraccompagnement.

(Dieser Discurs ist, mit verhoffentlicher Genehmhaltung des berühmten Verfassers, aus dessen Versuche rc. die Flöte zu spielen, entlehnet worden.)

§. 1.

Nicht alle, die den Generalbaß verstehen, sind auch deswegen zugleich gute Accompagnisten. Eines muß durch Regeln; das andere aus Erfahrung, und endlich aus eigener Empfindung erlernet werden.

§. 2. In das erstere mich einzulassen, ist meine Absicht nicht: weil es darinne an Anweisung nicht fehlet. Wegen des letztern aber, will ich, weil es zu meinem Zwecke gehöret, mit Erlaubniß der Herren Clavieristen, nur in der Kürze etwas weniges erinnern; das übrige aber, einem jeden geschickten und erfahrnen Clavierspieler, zum weitern Nachdenken anheim stellen.

§. 3. Es ist, wie oben gesaget worden, möglich, daß einer, der die Wissenschaft des Generalbasses aus dem Grunde inne hat, dennoch ein schlechter Accompagnist seyn könne. Der Generalbaß erfodert, daß die Stimmen, welche der Spieler über den Baß, aus dem Stegreife, und nach Anleitung der Signaturen hinzusetzet, nach den Regeln, und als wenn solche auf dem Papiere geschrieben stünden, gespielet werden müssen. Die Kunst zu begleiten, erfodert nicht nur dieses, sondern auch noch viel ein mehrers.

§. 4. Die allgemeine Regel vom Generalbaß ist, daß man allezeit vierstimmig spiele: wenn man aber recht gut accompagniren will, thut es oft bessere Wirkung, wenn man sich nicht so genau hieran bindet; wenn man vielmehr einige Stimmen wegläßt, oder wohl gar den Baß mit der rechten Hand, durch eine Octave höher, verdoppelt. Denn so wenig ein Componist zu allen Melodien, ein drey- vier- oder fünfstimmiges Accompagnement der Instrumente setzen kann noch muß; wofern dieselben nicht unverständlich, oder verdunkelt werden sollen: eben so wenig leidet auch eine jede Melodie ein beständiges vollstimmiges Accompagnement auf dem Claviere: weswegen ein Accompagnist sich mehr nach der Sache selbst, als nach den allgemeinen Regeln des Generalbasses richten muß.

§. 5. Ein vollstimmiges und mit vielen Instrumenten begleitetes Stück, erfodert auch ein vollstimmiges und starkes Accompagnement. Ein mit wenig Instrumenten besetztes Concert, verlanget in diesem Stücke schon eine Mäßigung; besonders unter den concertirenden Stellen. Man muß alsdenn Acht haben, ob dieselben Stellen nur mit dem Basse allein, oder auch mit den andern Instrumenten begleitet werden; ob die concertirende Stimme schwach oder stark, in der Tiefe oder Höhe spiele; ob sie aneinander hangende und singende, oder springende Noten, oder Passagien auszuführen habe; ob die Passagien gelassen oder feurig gespielet werden; ob dieselben consonirend sind, oder ob sie, um in eine fremde Tonart auszuweichen, dissoniren; ob der Baß eine langsame oder geschwinde Bewegung darunter hat; ob die geschwinden Noten des Basses stufenweise oder springend gesetzet sind; oder ob sie zu vieren oder achten auf einerley Tone vorkommen; ob Pausen, oder lange und kurze Noten unter einander vermischet sind, ob das Stück ein Allegretto, Allegro, oder Presto ist, davon das erste, bey Instrumentalsachen, ernsthaft, das andere lebhaft, das dritte aber flüchtig und tändelnd gespielet werden muß; oder ob es ein Adagio assai, Grave, Mesto, Cantabile, Arioso, Andante, Larghetto, Siciliano, Spiritoso, u. s. w. ist, von denen ein jedes, so wie in der Hauptstimme, also auch im Accompagnement einen besondern Vortrag erfodert. Wird solcher von einem jeden recht beobachtet: so thut auch das Stück bey den Zuhörern die gesuchte Wirkung.

§. 6. Bey einem Trio muß der Clavierist sich nach den Instrumenten, die er zu begleiten hat, richten; ob solche schwach oder stark sind; ob bey dem Claviere ein Violoncell ist, oder nicht; ob die Composition galant oder gearbeitet ist; ob der Clavicymbal stark od r schwach, auf- oder zugedecket ist; und ob die Zuhörer nahe oder entfernet sind. Denn der Clavicymbal rauschet und klingt zwar stark in der Nähe; in der Ferne aber wird er nicht so stark als andre Instrumente gehöret. Wenn der Clavierist einen Violoncell neben sich hat, und schwache Instrumente begleitet, kann er mit der rechten Hand einige Mäßigung gebrauchen; besonders bey einer galanten Composition, und noch mehr wenn eine Stimme pausiret, und die andere allein spielet: bey starken Instrumenten aber, und wenn das Stück sehr harmoniös und gearbeitet ist, auch wenn beyde Stimmen zugleich spielen, kann er viel vollstimmiger greifen.

§. 7. Bey einem Solo wird eigentlich die größte Discretion oder Bescheidenheit erfodert: und kömmt allda, wenn der Solospieler seine Sache gelassen, ohne Sorge, und mit einer Zufriedenheit spielen soll, sehr viel auf den Accompagnisten an; weil dieser dem Solospieler so wohl einen Muth machen, als ihm denselben benehmen kann. Wenn der Accom-

pagnist im Zeitmaße nicht recht sicher ist, und sich entweder bey dem Tempo rubato, und durch das Verziehen der Manieren, welches eine Schönheit im Spielen ist, zum Zögern, oder, wenn anstatt einer Pause die folgende Note vorausgenommen wird, zum Eilen verleiten läßt; kann er den Solospieler nicht nur aus seinem Concepte bringen; sondern er versetzet ihn auch in ein Mistrauen gegen ihn, den Accompagnisten; und macht ihn furchtsam, weiter etwas mit Verwegenheit und Freyheit zu unternehmen. Auf gleiche Art ist der Accompagnist zu tadeln, wenn er mit der rechten Hand zu viel Bewegung machet; oder wenn er mit derselben, am unrechten Orte, melodiös spielet, oder harpeggiret, oder sonst Sachen, die der Hauptstimme entgegen sind, mit einmenget; oder wenn er das Piano und Forte mit dem Solospieler nicht zu gleicher Zeit ausdrücket; sondern alles ohne Affect, und in einerley Stärke spielet.

§. 8. Was hier von der Begleitung der Instrumentalstücke gesaget worden ist, kann größtentheils auch auf die Begleitung der Singstücke angewendet werden.

§. 9. Das stark und schwach Spielen kann zwar auf dem Clavicymbal oder Flügel, besonders wenn derselbe nur ein Clavier hat, nicht so ab- und zunehmend ausgedrücket werden, als auf dem Instrumente, welches man **Pianoforte** nennet, allwo die Seyten nicht mit Federn gerissen, sondern durch Hämmer angeschlagen werden: dessen ungeachtet aber, kömmt doch, bey dem Flügel, viel auf die Art des Spielens an. Man kann sich deswegen auf demselben, bey dem Piano, so wohl durch die Mäßigung des Anschlages, als durch die Verminderung der Stimmen; und bey dem Forte durch stärkeres Schlagen, und durch die Vermehrung der Stimmen in beyden Händen, helfen.

§. 10. Verschiedene Noten, so einen Nachdruck erfodern, muß der Accompagnist mit mehr Lebhaftigkeit und Stärke anzuschlagen, und von andern Noten, welche dieses nicht verlangen, zu unterscheiden wissen. Hierher gehören die langen Noten, so unter geschwindere vermischet sind; ferner die Noten mit welchen ein Hauptsatz eintritt; und denn hauptsächlich die Dissonanzen. Die langen Noten, zu welchen die Octave tiefer zugleich mit angeschlagen werden kann, unterbrechen die Lebhaftigkeit der Melodie. Das Thema erfodert allezeit eine Erhebung in der Stärke des Tones, um seinen Eintritt desto deutlicher zu machen: und die Dissonanzen dienen eigentlich zum Mittel, die unterschiedenen Leidenschaften abzuwechseln.

§. 11. Es kommen zwar im Accompagnement öfters noch andere lange Noten vor, so eigentlich keinen besondern Ausdruck erfodern; sondern nur die Melodie begleiten, oder in Ruhe setzen. Von diesen ist hier die Rede nicht. Es kömt hier vielmehr auf diejenigen Noten an, welche eine geschwinde und heftige Bewegung, so wohl durch Consonanzen als Dissonanzen, unterbrechen; doch aber in der Folge gleich wieder durch andere geschwindere Noten abgewechselt werden. Ferner gehören hierher die Noten, vermittelst welcher der Baß die Cadenz der Hauptstimme unterbricht, um einen sogenannten Betrug (inganno) zu begehen; weiter die Noten so zur Hauptcadenz vorbereiten; ferner diejenigen Noten, welche durch ein Kreuz, oder Wiederherstellungszeichen, um einen kleinen halben Ton, erhöhet werden, und die gemeiniglich die kleine Quinte und Sexte über sich haben; und denn ferner die, welche durch das runde b erniedriget werden; wie bereits im vorigen Abschnitte dem Violoncellisten gesagt worden ist. Aus dem nun was hier angeführet worden, können noch mehr andere dergleichen Vorfälle entdecket werden: wenn man nur ein jedes Stück in seinem Zusammenhange, und mit rechter Aufmerksamkeit, betrachtet; und das Absehen der Musik, welche die Leidenschaften beständig erregen, und wieder stillen soll, nicht aus dem Gedächtnisse kommen läßt.

§. 12. Eben diese Erregung der abwechselnden Leidenschaften, ist auch die Ursache, warum die Dissonanzen überhaupt stärker als die Consonanzen angeschlagen werden müssen. Die Consonanzen setzen das Gemüth in eine vollkommene Ruhe, und Zufriedenheit; die Dissonanzen hingegen erwecken im Gemüthe einen Verdruß. Wie nun ein niemals unterbrochenes Vergnügen, es sey von welcher Art es wolle, unsere Empfindungskräfte dermaaßen schwächen und erschöpfen würde, daß das Vergnügen endlich aufhören würde ein Vergnügen zu seyn: also würden auch lauter Consonanzen, in einer lange auf einander folgenden Reihe, dem Gehöre endlich einen Ekel und Verdruß verursachen, wenn sie nicht dann und wann mit Ubelklängen, dergleichen die Dissonanzen sind, vermischet würden. Jemehr nun eine Dissonanz im Spielen von den andern Noten unterschieden, und empfindlich gemacht wird; ie mehr greift sie das Gehör an. Je verdrüßlicher aber die Sache ist, welche unser Vergnügen stöhret; ie angenehmer kommt uns das darauf folgende Vergnügen vor. Je härter also der Verhalt der Dissonanzen ist; ie gefälliger ist ihre Auflösung. Ohne diese Vermischung des Wohlklanges und des Ubelklanges, würde in der Musik kein Mittel übrig seyn, die verschiedenen Leidenschaften augenbliklich zu erregen, und augenbliklich wieder zu stillen.

§. 13. Wie aber der Verdruß nicht immer von einerley Heftigkeit seyn kann; also haben auch von den Dissonanzen, einige mehr, einige weniger Wirkung; und muß also davon immer eine stärker als die andere angeschlagen werden. Die None, die None und Quarte, die None und Septime, die Quinte und Quarte, sind dem Gehöre nicht so empfindlich, als die Quinte mit der großen Sexte, die falsche Quinte mit der kleinen Sexte, die falsche Quinte mit der großen Sexte, die kleine Septime mit der kleinen oder großen Terz, die große Septime, die mangelhafte Septime, die Septime mit der Secunde und Quarte, die übermäßige Sexte, die große Secunde mit der Quarte, die kleine Secunde mit der Quarte, die große und die übermäßige Secunde mit der übermäßigen Quarte, die kleine Terz mit der übermäßigen Quarte. Die erstern erfodern also deswegen bey weitem nicht den Nachdruck im Accompagnement, als die letztern. Unter diesen letztern aber, ist wieder noch ein Unterschied zu machen. Die kleine Secunde mit der Quarte, die große und die übermäßige Secunde mit der übermäßigen Quarte, die kleine Terze mit der übermäßigen Quarte, die falsche Quinte mit der großen Sexte, die übermäßige Sexte, die mangelhafte Septime, die Septime mit der Secunde und Quarte, erfodern noch mehr Nachdruck als die übrigen; und

müssen deswegen von dem Accompagnisten, vermittelst eines stärkern Anschlags, noch kräftiger vorgetragen werden.

§. 14. Um die Sache noch deutlicher zu machen, will ich über die vor erwähnten Dissonanzen, und über den Unterschied ihres Ausdrucks, in Ansehung der Mäßigung und Verstärkung, am Ende dieses Discurses ein Exempel beyfügen, woraus man deutlich wird ersehen können, daß das Piano und Forte, um die Affecten gehörig auszudrücken, bey der Ausführung, eines der nöthigsten Dinge sey. Man spiele dieses Exempel etliche mal, so, wie es mit dem Piano, Pianissimo, Mezzo forte, Forte, und Fortissimo bezeichnet ist (*): hernach wiederhole man es in einerley Stärke des Tones; und gebe dabey, sowohl auf die Verschiedenheit der Ziffern, als auch auf die eigene Empfindung wohl Achtung. Ich bin versichert, wenn man sich nur erst ein wenig, ohne Vorurtheil, an diese Art zu accompagniren gewöhnet hat; wenn man die verschiedenen Wirkungen der Dissonanzen erkennen lernet; wenn man auf die Wiederholungen der Gedanken, auf die haltenden Noten, welche die Lebhaftigkeit unterbrechen, auf die Betrugsgänge, so öfters bey den Cadenzen vorkommen, und auf die Noten, welche zu einer fremden Tonart führen, und die durch das Kreuz oder eckigte b erhöhet, oder aber durch das runde b erniedriget werden, genau Acht hat, ich bin versichert, sage ich, daß man alsdenn das Piano, Mezzo forte, Forte, und Fortissimo, ohne daß es dazu geschrieben ist, sehr leicht wird errathen können. Ich theile dem oben gesagten zu Folge, die Dissonanzen, in Ansehung ihrer Wirkungen, und des hernach einzurichtenden Anschlags, um mehrerer Deutlichkeit willen, in drey Classen ein. Die erste bezeichne ich mit mezzo forte; die zweyte mit forte; und die dritte mit fortissimo. Zur ersten Classe mezzo forte kann man rechnen:

Die Secunde mit der Quarte,
Die Quinte mit der großen Sexte,
Die große Sexte mit der kleinen Terze,
Die kleine Septime mit der kleinen Terze,
Die große Septime.

Zur zweyten Classe forte gehören:

Die Secunde mit der übermäßigen Quarte,
Die falsche Quinte mit der kleinen Sexte,

Zur dritten Classe fortissimo zähle man zu:

Die übermäßige Secunde mit der übermäßigen Quarte,
Die kleine Terze mit der übermäßigen Quarte,
Die falsche Quinte mit der großen Sexte,
Die übermäßige Sexte,
Die mangelhafte Septime,
Die große Septime mit der Secunde und Quarte.

Ich habe zu diesem Beyspiele ein Adagio erwählet; denn dieses Zeitmaaß ist, zu genauer und deutlicher Ausdrückung der Verschiedenheit der Dissonanzen, das bequemste. Ich setze dabey voraus, daß man die consonirenden Accorde des Adagio zu einem Solo nicht in der äußersten Stärke, sondern überhaupt mezzo piano accompagniren müsse, damit man den Vortheil behalte, wo es nöthig ist, schwächer und stärker spielen zu können. Wenn aber an einigen Orten piano oder pianissimo dabey gesetzet ist; so müssen alsdenn, die darinne vorkommende Dissonanzen, mit einer proportionirlichen Stärke ausgedrücket werden; dergestalt, daß beym Pianissimo die Dissonanzen aus der dritten Classe, nur die Stärke von der ersten; und beym Piano die Stärke von der zweyten Classe bekommen: die übrigen aber nach diesem Verhältniß auch gemäßiget werden: widrigenfalls würde der Abfall, wenn solcher mit einer allzu großen Heftigkeit geschähe, dem Gehöre mehr Verdruß, als Vergnügen erwecken. Man will durch diese Art zu accompagniren, eine Nachahmung der Menschenstimme, und solcher Instrumente, welche das Wachsen und Verlieren des Tones in ihrer Gewalt haben, anstellen. Es muß aber freylich auch, bey dieser Art mit dem Clavicymbel zu accompagniren, die gute Beurtheilungskraft, und eine feine Empfindung der Seele, ein Vieles wirken. Wem diese beyden Stücke fehlen, der wird es darinne nicht weit bringen: es sey denn, daß er sich durch ein ernstliches Bemühen, und durch viele Erfahrung dazu fähig machte: weil man durch Fleiß sich Erkenntniß zuwege bringen; durch Erkenntniß aber der Natur zu Hülfe kommen kann.

(*) Wo das Mezzo forte steht, muß man nicht die Note über dem M, sondern die über dem F verstehen: weil es der Raum nicht anders zu schreiben erlaubet.

§. 15. Noch ist zu bemerken, daß wenn mehrere Dissonanzen von verschiedener Art auf einander folgen, und Dissonanzen in Dissonanzen aufgelöset werden; man auch den Ausdruck durch Verstärkung des Tones, und Vermehrung der Stimmen, immer mehr und mehr wachsen, und zunehmen lassen müsse. Daß aber die Quinte und Quarte, die None und Septime, die None und Quarte, und die Septime, wenn sie mit der Sexte und Quarte abwechselt, oder wenn sie über einer durchgehenden Note steht, keinen besondern Ausdruck erfodern; wird man nicht allein aus dem vorhabenden Exempel, sondern auch, und zwar noch vielmehr, durch die eigene Erfahrung und Empfindung sattsam erkennen können. Denn die Dissonanzen sind, wie oben schon gesaget worden, nicht alle von gleicher Erheblichkeit: sondern sie müssen wie das Salz und Gewürz an den Speisen betrachtet werden; da die Zunge von der einen Art immer mehr Wirkung empfindet, als von der andern.

§. 16. Sollen aber die Dissonanzen ihre gehörige Wirkung thun, daß nämlich die darauf folgenden Consonanzen desto angenehmer und gefälliger klingen; so müssen sie nicht nur, wie bisher gelehret worden, eine vor der andern, nachdem es ihre Art erfodert; sondern auch überhaupt gegen die Consonanzen stärker angeschlagen werden. Und wie ein jeder

consonirender Accord auf dreyerley Art genommen werden kann; nämlich, daß entweder die Octave, oder die Terze, oder die Quinte oder Sexte in der Oberstimme liegen, und jedesmal eine andere Wirkung thun: so hat es auch gleiche Bewandniß mit den dissonirenden Accorden. Man versuche es z. E. mit der kleinen Terze, übermäßigen Quarte, und Sexte, mit dem Grundtone zugleich angeschlagen; und nehme einmal die Terze, das anderemal die Quarte, das drittemal die Sexte in die Oberstimme; oder man verkehre die Septime, welche zwo von den Oberstimmen gegen einander machen, in die Secunde; so wird man finden, daß die dissonirenden Klänge, wenn sie nahe bey einander liegen, viel härter klingen, als wenn sie weit aus einander liegen. Es kömmt demnach hierinne auf die Beurtheilungskraft des Accompagnisten an; daß er die Klänge so zu versetzen wisse, wie es jedesmal der Sache Beschaffenheit erfodert.

§. 17. Auf einem Clavicymbal mit einem Claviere, kann das Piano durch einen gemäßigten Anschlag, und durch die Verminderung der Stimmen; das Mezzo forte durch Verdoppelung der Octaven im Basse; das Forte durch eben dieses, und wenn man noch in der linken Hand einige zum Accorde gehörige Consonanzen mitnimmt; das Fortissimo aber, durch geschwinde Brechungen der Accorde von unten herauf, durch eben diese Verdoppelung der Octaven, und der Consonanzen, in der linken Hand, und durch einen heftigern und stärkern Anschlag, hervor gebracht werden. Auf einem Clavicymbal mit zweyen Claviren, hat man über dieses noch den Vortheil, zum Pianissimo sich des obersten Claviers bedienen zu können. Auf einem Pianoforte aber, kann alles erfoderliche am allerbequemsten bewerkstelliget werden: denn dieses Instrument hat vor allem, was man Clavier nennet, die zum guten Accompagnement nöthigen Eigenschaften am meisten in sich: und kömmt dabey blos auf den Spieler und seine Beurtheilung an. Auf einem guten Clavichord hat es zwar eben dieselbe Beschaffenheit im Spielen, nicht aber in Ansehung der Wirkung; weil das Fortissimo mangelt.

§. 18. Wie auf einem jeden Instrumente der Ton auf verschiedene Art hervor gebracht werden kann; so verhält es sich auch gleichergestalt mit dem Clavicymbal: ungeachtet man glauben sollte, daß es bey diesem Instrumente nicht auf den Spieler, sondern nur auf das Instrument allein ankäme. Dennoch giebt es die Erfahrung, daß wenn das Instrument bald von dem einen, bald von dem andern gespielet wird, der Ton von dem einen besser als von dem andern heraus gebracht wird. Die Ursache davon muß folglich auf den Anschlag, den ein jeder verschieden hat, ankommen: ob derselbe, bey einem jeden Finger mit gleicher Kraft und Nachdruck, und mit dem rechten Gewichte geschieht; ob man den Seyten die gehörige Zeit gönnet, daß sie ihren Schwung ungehindert machen können; oder ob man die Finger mit allzugroßer Gelassenheit niederdrücket, und ihnen nicht, durch einen Schneller, eine gewisse Kraft giebt, daß die Seyten, um den Ton länger auszuhalten, in eine länger anhaltende Zitterung versetzet werden können; um den Fehler, so dieses Instrument von Natur hat, daß sich die Töne nicht, wie auf andern Instrumenten, an einander verbinden, so viel als möglich ist zu vermeiden. Es kömmt auch viel darauf an, ob man mit einem Finger stärker als mit dem andern stößt. Dieses kann daraus folgen, wenn man sich gewöhnet hat, einige Finger einwärts zu beugen, andere aber gerade auszustrecken: welches nicht nur eine ungleiche Stärke im Spielen verursachet; sondern auch hinderlich ist, geschwinde Passagien rund, deutlich und angenehm vorzutragen. Wie es denn bey manchem, wenn er einen Lauf von etlichen Noten stufenweis zu machen hat, nicht anders klingt, als wenn er über die Noten wegstolperte. Gewöhnt man sich aber gleich Anfangs, alle Finger, einen so weit als den andern, einwärts zu beugen; so wird man diesen Fehler nicht leicht begehen. Man muß aber bey Ausführung der laufenden Noten, die Finger nicht so gleich wieder aufheben; sondern die Spitzen derselben vielmehr, auf dem vordersten Theile des Tasts hin, nach sich zurücke ziehen, bis sie vom Taste abgleiten. Auf diese Art werden die laufenden Passagien am deutlichsten herausgebracht. Ich berufe mich hierbey auf das Exempel eines der allergrösten Clavierspieler, der es so ausübte, und lehrete.

§. 19. Wenn die Hauptstimme in einem Adagio vor der Terze und Sexte bisweilen vorhaltende Noten machet, da denn die vor der Terze, zur Quarte, und die vor der Sexte, zur Septime wird; so thut es keine gute Wirkung, wenn man zu dem Vorschlage der die Quarte macht, die Terze, und zu dem der die Septime ausmachet, die Sexte zugleich anschlägt. Der Accompagnist thut also besser, wenn er nur das, was sonst noch zum Accorde gehöret, anschlägt; die Terze oder Sexte aber erst bey der Auflösung des Vorschlags hören läßt: sonst entstehen daraus solche Dissonanzen, die weder eine Vorbereitung noch Auflösung bekommen, und dem Gehöre folglich sehr unangenehm fallen. Bey den Vorschlägen so von unten genommen werden, wenn vor der in der Höhe liegenden Terze die None vorgehalten wird, klingt die zugleich bey dem Vorschlage mit dem Flügel angegebene Terze nicht so übel: wenn nur die zum Accorde der Hauptnote gehörige Terze nicht über, sondern unter der Hauptstimme genommen wird; denn diese wird alsdenn, anstatt der Secunde, gegen den Vorschlag zur Septime von unten.

§. 20. Einem jeden Clavierspieler, der die Verhältnisse der Töne versteht, wird auch zugleich bekannt seyn, daß die Subsemitone, als: D mit dem Kreuz, und E mit dem b, u. s. w. um ein Komma unterschieden sind; und folglich, aus Mangel der gebrochenen Tasten, auf diesem Instrumente, einige Ungleichheit im Stimmen, gegen die andern Instrumente, welche diese Töne in ihrem Verhältnisse rein greifen, verursachen: zumal wenn sie das Clavier, mit einem der letztgedachten Instrumente, im Einklange spielet. Weil nun diese Töne nicht allemal können vermieden werden; besonders in denen Tonarten, wo viel b und viel Kreuze vorkommen: so thut der Accompagnist wohl, wenn er, so viel als möglich ist, suchet, dieselben entweder in die mittelste oder unterste Stimme zu verstecken; oder, wenn einer davon die kleine Terze ausmachet, ihn gar weg zu lassen. Denn wenn besonders diese kleinen Terzen, in der

obersten Octave, mit der Hauptstimme im Einklange angeschlagen werden, klingen sie sehr faul und unvollkommen. Ich verstehe unter diesen kleinen Terzen, hauptsächlich das C, D, und E der zweygestrichenen Octave, wenn vor denselben ein ♭ steht; oder kürzer zu sagen, das Ces, Des, und Es. Ich rechne aber auch hierher das eingestrichene G und A, und das zweygestrichene D und E, wenn ein Kreuz davor steht, denn wenn diese letztern große Terzen sind, so schweben sie zu sehr über sich, und sind also zu hoch. Es ist wahr, daß man diesen Unterschied, wenn man entweder allein auf dem Flügel spielt, oder wenn derselbe zu einer starken Musik accompagniret, nicht so deutlich bemerken kann: wenn aber oben gemeldete Töne auf einem andern Instrumente den Einklang berühren, so lassen sie, weil die andern Instrumente diese Töne in ihrem Verhältnisse angeben, da sie hingegen auf dem Claviere temperiret sind, ihren Unterschied mehr als zu wohl hören: und ist also besser sie gar zu vermeiden, als das Gehör zu beleidigen. Wem aber allenfalls das Weglassen nicht gefällt, der nehme diese oben angezeigten kleinen und großen Terzen, so wie ich von den andern Subsemitonen gelehret habe, zum wenigsten in der Tiefe, allwo sie das Gehör noch eher vertragen wird. Der Einklang thut ohne dem zu einem Instrumente nicht so gute Wirkung, als zu einer Singstimme. Uberdem ist auch das Unreine in der Tiefe dem Gehöre nicht so empfindlich als in der Höhe. Wer sich hiervon überzeugen will, der stimme auf einem Claviere des Flügels eine Octave unter oder über sich schwebend; alsdenn stimme er, auf dem andern Claviere, eine Seyte von dem hohen Tone mit dem tiefen ganz rein. Man versuche hierauf den verstimmten Einklang, und sehe, ob derselbe dem Gehöre nicht mehr, als die verstimmte Octave, misfallen wird.

§. 21. Es ist schon von langen Zeiten her die Regel gewesen, daß man beym Spielen des Generalbasses, die Hände nicht allzuweit von einander entfernen, und folglich mit der rechten nicht allzuhoch spielen solle. Diese Regel ist vernünftig und gut; wenn sie nur allezeit beobachtet würde. Denn es thut eine viel bessere Wirkung, wenn die begleitenden Stimmen auf dem Flügel, unter der Hauptstimme, als wenn solche mit der Oberstimme, oder wohl gar über derselben, genommen werden. Wenn die Alten das Accompagnement um eine Octave höher haben wollten, so setzten sie anstatt der Terze, Quarte, Quinte, u. s. w. die Decime, Undecime, und Duodecime, über den Baß. Da aber zwischen diesen Ziffern kein solcher Unterschied zu machen ist, als zwischen der Secunde und None: so kann auch solches von ihnen nicht ganz und gar ohne Ursache geschehen seyn. Aus oben gesagten Ursachen, darf man einen Violoncellisten, wenn er Solo spielet, nicht so, wie einen Violinisten, begleiten. Bey dem erstern muß man mit der rechten Hand alles in der Tiefe spielen: und soferne der Baß, von dem Componisten, aus Unwissenheit etwan zu hoch gesetzet wäre, und die Hauptstimme überstiege; so kann man denselben ebenfalls eine Octave tiefer spielen: damit die Quinten nicht in Quarten verwandelt werden. Bey Begleitung der Violine, welche einen großen Umfang der Töne hat, muß der Accompagnist Achtung geben, ob der Violinist viel in der äußersten Tiefe, oder sehr hoch zu spielen habe: damit er weder die Tiefe übersteige, noch bey der äußersten Höhe zu weit entfernet sey.

§. 22. Wenn der Baß in langsamen Stücken etliche Noten auf einerley Tone zu wiederholen hat, welche mit $\frac{5}{3}\,\frac{6}{4}\,\frac{7}{5}\,\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$, u. d. gl. beziffert sind, da denn vermuthlich die Hauptstimme die obersten Ziffern in ihrem Gesange hat: so klingt es sehr gut, wenn der Accompagnist die obersten Ziffern in der Tiefe spielet, und folglich die Terzen, so beyde Stimmen gegen einander machen, in Sexten verwandelt. Solches wird nicht nur harmoniöser klingen, sondern auch mehr einem Trio als Solo ähnlich werden. Will er aber nur die untersten Ziffern spielen, und die, welche die Hauptstimme hat, gar weg lassen, so ist es noch besser. Wenn er solches bey allen dergleichen Gelegenheiten beobachtet, und im Accompagnement die zweyte Stimme zur obersten, und die oberste zur untersten machet; so wird die Hauptstimme niemals verdunkelt: und der Solospieler bekömmt dadurch seine gehörige Freyheit. Geschieht aber das Gegentheil, so möchte es scheinen, als wollte der Accompagnist das Stück mit dem Solospieler im Unison spielen.

§. 23. Mit der rechten Hand muß der Accompagnist im Adagio weder harpeggiren, noch melodiös spielen: es wäre denn, daß der Solospieler haltende Noten oder Pausen hätte. Die accompagnirenden Stimmen darf er nicht vor dem Basse hervor ragen lassen. In einem Adagio im gemeinen geraden Tacte, kann er zu einem jeden Achttheile mit der rechten Hand anschlagen. In einem Arioso aber, wenn der Baß eine geschwindere Bewegung zu machen hat, sie bestehe aus Achttheilen, Sechzehntheilen oder Triolen, von beyderley Art Noten, klingt es nicht so gut, wenn er zu einer jeden Note mit der rechten Hand anschlägt, als wenn er bey gleichen Noten, eine, und bey Triolen, zwo, vorbey gehen läßt: wenn anders über den durchgehenden Noten keine eigene Ziffern stehen.

§. 24. Wenn ein Sänger oder Solospieler, im Adagio, eine lange Note im Tone wachsen und wieder abnehmen läßt, und der Baß unter derselben eine Bewegung von verschiedenen Noten zu machen hat: so ist es gut, wenn der Accompagnist ebenfalls, nach Maaßgebung der Hauptstimme, Note vor Note stärker und wieder schwächer anschlägt.

§. 25. Wenn die Hauptstimme in einem Adagio, durch ein Paar geschwinde punctirte Noten, etwas besonderes auszudrücken, und der Baß solches mit eben dergleichen Noten nachzumachen hat; so muß der Accompagnist dieselben, es mögen Consonanzen oder Dissonanzen seyn, ganz vollstimmig und erhaben anschlagen. Hat aber die Hauptstimme einen traurigen oder schmeichelnden Gesang; so muß der Accompagnist im Anschlage sich mäßigen, die Stimmen vermindern, und also bey allen Fällen sich der Hauptstimme bequemen, und mit derselben alle Leidenschaften, eben so gut, als wenn er selbst Solo spielete, zu Herzen nehmen. Wäre von dem Componisten, zum Unglücke, wenig oder gar kein Affect ausge-

drücket worden: so kann der Accompagnist dennoch, wechselsweise, einige Noten, nach eigenem Gutbefinden, durch einen stärkern Anschlag erheben, und die folgenden wieder mäßigen. Dieses läßt sich am besten, bey einer Aehnlichkeit oder Wiederholung der Gedanken, anbringen; es geschehe in demselben Tone, oder in der Versetzung, oder, wie bereits gemeldet worden, wenn Dissonanzen vorkommen.

§. 26. Nachahmungen, so aus laufenden oder melodiösen Gängen bestehen, thun eine bessere Wirkung, wenn sie mit der rechten Hand in der höhern Octave mitgespielet werden, als wenn man sie vollstimmig accompagniret. Auf gleiche Art kann man auch mit dem Unison verfahren.

§. 27. Wenn der Baß seine ordentliche Lage verläßt, und in der Lage vom Tenor etwas zu spielen hat, welches öfters in der Singmusik vorzukommen pfleget; so muß die rechte Hand mit wenig Stimmen, und ganz nahe bey der linken Hand accompagniren: damit das folgende, in der Baßlage, mit desto mehrerer Pracht ausgedrückt werden könne.

§. 28. Wofern, in einem ganz langsamen Stücke, im Basse Bindungen, welche mehrentheils mit Secunde, Quarte und Sexte bezifferet sind, vorkommen; und der Accompagnist keinen Violoncell oder ander Baßinstrument neben sich hat; kann derselbe, ohne Nachtheil der Generalbaßregel, die gebundenen Noten, mit den dazu gehörigen Dissonanzen anschlagen: weil der Ton des Clavicymbals sich bald verliert; die Dissonanzen aber, ohne den Grundton, dem Gehöre nach, sich in Consonanzen verwandeln; und folglich die darunter gesuchte Wirkung verlohren geht. Wenn etliche ganze Tacte auf einem Tone gebunden sind; kann gleichfalls ein jeder besonders angeschlagen werden.

§. 29. Hat der Solospieler das Zeitmaaß, beym Anfange, nicht so wie er sollte gefasset: so muß der Accompagnist ihm nicht hinderlich seyn, solches nach seinem Gefallen zu ändern.

§. 30. Um das Zeitmaaß, besonders in ganz langsamen Sätzen, nicht zu verrücken, muß sich der Clavierspieler hüten, daß er beyde Hände nicht zu hoch oder ungleich aufhebe; und daß er die accompagnirenden Noten, als: Viertheile oder Achttheile nicht zu kurz anschlage, und die Hände zu geschwind vom Claviere abziehe. Denn wenn er die Hände länger in der Höhe, als auf dem Claviere hält; so verliert er den Vortheil, die Zeit bey einer jeden Note richtig abmessen zu können. Macht er aber mit den Händen eine gleiche Bewegung, so daß er dieselben eben so lange in der Höhe hält, als er sie auf dem Claviere liegen läßt; so theilen sich bey den Viertheilen, die Achttheile, und bey den Achttheilen, die Sechzehntheile, richtig und ohne vieles Nachdenken von sich selbst ein: auch bekommen die Noten dadurch einen unterhaltenen Klang, und das Instrument wird angenehmer. Da hingegen, wenn dieses nicht beobachtet wird, die Seyten durch den geschwinden Rückfall der Federn, an dem erfoderlichen Schwunge zu zeitlich gehindert werden: und also der natürliche Ton, so im Instrumente liegt, nicht so wie er soll heraus kommen kann. Nicht zu gedenken, daß auch widrigenfalls unter dem Staccato und andern Noten kein Unterschied bleiben würde. Bey einem Sostenuto aber, müssen die Finger ganz bis zur folgenden Note liegen bleiben.

§. 31. Wenn in einem Adagio, bey einem Einschnitte, beyde Stimmen pausiren, und die Oberstimme, mit einer Note im Aufschlage des Tacts, allein anzufangen hat, die folgende Note im Niederschlage aber eine Quarte, Quinte, Sexte, oder Septime höher steht, allwo der Solospieler Freyheit hat, eine willkührliche Auszierung anzubringen: so muß der Begleiter, dessen erste Note, bey solchen Fällen, gemeiniglich erst mit dem Niederschlag wieder anfängt, so lange warten, bis die Oberstimme die Note im Niederschlage berühret; und darf sich im Zeitmaaße nicht übereilen: weil solches bey dergleichen Fällen, nicht nach der Strenge genommen wird. Hat aber die Hauptstimme Bindungen, oder sonst haltende Noten, der Baß aber Bewegungen darunter: so muß der Accompagnist das Zeitmaaß nach der Strenge beobachten; und findet hierbey kein Nachgeben statt: weil der Solospieler verbunden ist, sich mit den Auszierungen nach dem Basse zu richten.

§. 32. Was bisher gesaget worden, geht hauptsächlich das Adagio an. Ob nun wohl, in geschwinden Stücken, nicht alles nach der Strenge, die bey dem Adagio erfodert wird, beobachtet werden kann: so kann doch das meiste von dem, was zu der Discretion und dem Ausdrucke gehöret, auch bey dem Allegro angewendet werden. Hauptsächlich aber kömmt es bey dem Allegro darauf an: daß der Accompagnist das Zeitmaaß nach der größten Strenge hälte, und sich weder schleppen lasse, noch eile; daß er in der linken Hand eine Fertigkeit besitze alles deutlich und rein zu spielen: wozu überhaupt die Instrumentalmusik vortheilhafter ist als die Singmusik: weil bey dieser nicht so viel Fertigkeit und Feuer, als bey jener erfodert werden kann; daß er, wenn viele Achttheile auf einem Tone vorkommen, dieselben mit der linken Hand alle anschlage; nicht aber, wie einige aus unzeitiger Bequemlichkeit zuweilen, absonderlich bey Singstücken, thun, eine anschlage, und drey oder wohl gar sieben vorbey streichen lasse; daß er mit der rechten Hand gelassen und bescheiden verfahre; daß er weder gar zu vollstimmig, noch die Hauptstimme mit spiele; daß er nach kurzen Pausen die Hände nicht zu hoch aufhebe: denn hierdurch kann das Zeitmaaß leicht verrücket werden; weswegen er mit der rechten Hand den Accord zur folgenden Note, anstatt der vorhergehenden kurzen Pause anschlagen kann (*); daß er mit der rechten Hand nicht solche geschwinde Bewegungen mache, wodurch er zum Zögern verleitet werden kann, und der Solospieler an seiner Geschwindigkeit verhindert wird; daß er die durchgehenden Noten nicht mit vielen Stimmen belade; daß er das Piano und Forte zu rechter Zeit ausdrücke; daß er die Baßnoten in ihrer Lage, und die Intervalle so, wie sie gesetzt sind, spiele; auch bey denselben nichts zusetze; daß er endlich, in Ansehung

der Stärke und Schwäche, sich nach der Stärke der Hauptstimme richte. Ist es eine Flöte, so muß er, wenn dieselbe in der Tiefe spielet, besonders in Molltönen, das Accompagnement sehr mäßigen.

(*) Dieses versteht sich nur von blos begleitenden Noten. Wenn aber der Hauptsatz einer Fuge oder eine andere Nachahmung im Aufschlage des Tactes anfängt, so würden diese verdunkelt werden, wenn man über der vorhergehenden Pause den folgenden Accord anschlagen wollte. Bey solchen Umständen thut es bessere Wirkung, wenn man den Hauptsatz, durch die Octave höher, mit der rechten Hand verdoppelt; als wenn man ihn vollstimmig accompagniret.

§. 33. Bey einem Recitativ so auswendig gesungen wird, geschieht dem Sänger eine große Erleichterung, wenn der Accompagnist die ersten Töne desselben bey einem jeden Einschnitte voraus nimmt, und ihm, so zu sagen, in den Mund leget; indem er nämlich erstlich den Accord durch eine geschwinde Brechung anschlägt, doch so, daß des Sängers erste Note, wo möglich, in der obersten Stimme liege; und gleich darauf ein Paar der nächsten Intervalle, die in der Singstimme vorkommen, einzeln nachschlägt; Dieses kömmt dem Sänger, so wohl wegen des Gedächtnisses, als auch wegen der Intonation, sehr zu statten.

Affettuoso di molto.

pia: me:f: p: f: p: m:f: p: f: p: m:f: f: p:

m:f: p: f: p: f: ff: p: f: p: m:f: p: m:f: ff: p:

cetera.

f: p: pp: f: p:

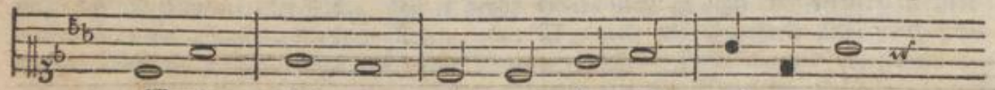
B. Anmerkungen über das Allabreve des Herrn Kirnbergers,

von Seite 1 bis 5.

Ob gleich dieses Allabreve eigentlich für den Gesang bestimmet ist: so ist es doch nicht allein auf dem Claviere zu gebrauchen, sondern es ist annoch auf selbigem, besonders auf der Orgel, mit sehr glücklichem Erfolg zu gebrauchen. Die in diesem Allabreve, oder eigentlicher zu reden, in dieser Motette enthaltenen verschiedenen harmonischen Kunststücke, verrathen einen mit den verstecktesten Geheimnissen der Fuge und der Harmonie aufs genaueste bekannten Meister; und in der That hat sich Herr Kirnberger schon vorlängst, durch seine gelehrte contrapunctische Ausarbeitungen von mehr als einer Art, unter den Frescobalden, Frobergern, Bachen, Händeln, und andern sehr wenigen ächten Componisten, seinen würdigen Platz erworben.

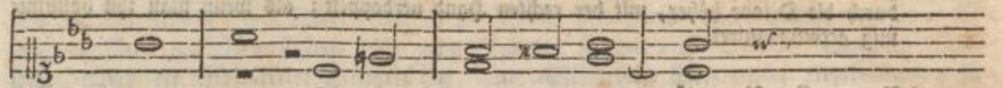
Die gegenwärtige Motette theilet sich hauptsächlich in sechs Abschnitte, wovon der erste von 2 bis 20 gehet. Der zweyte gehet von 20 bis 58 und 60; der dritte von 58 und 60 bis 92; der vierte von 92 bis 118; der fünfte von 118 bis 132; und der sechste von 132 bis 152.

Der erste Abschnitt enthält das herrschende Subject, oder das Hauptthema, welches in den übrigen Abschnitten mit den nach und nach sich vermehrenden Thematibus auf verschiedene Art verbunden wird. Der Alt machet bey 2. mit diesem Subjecte den Anfang des Stückes; und der Discant folget bey 6. in enger Nachahmung mit selbigem in der Oberstimme nach. Bey 10 zeiget sich wieder der Dux im Basse, und bey 14. der Comes im Tenor. Das Thema, wovon die Rede ist, ist folgendes:



Der zweyte Abschnitt hebet bey 20 über den Worten: Denn ich bin einsam, ein neues Thema im Discant an, womit bey 22. im Tenor ein kurzer Gegensatz verbunden wird. Man sehe dieses Thema und den Gegensatz:

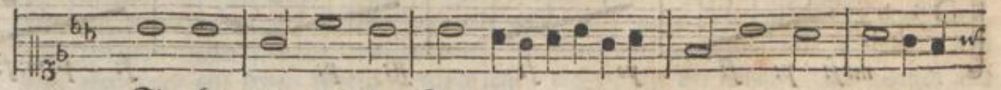
Thema.



Bey 24. wird das Thema im Alt nachgeahmet; und bey 28. und 32. dort im Tenor, hier im Basse replicirt. Der ad Octavam versetzte Gegensatz erscheinet bey 30. und 32. im Alt.

Bey 34. und 36. wird nicht allein das Thema des zweyten Absatzes, in gerader und verkehrter Bewegung, vermittelst der engen Nachahmung, sondern bey 36. zugleich das Hauptthema, Wende dich zu mir, im Basse dagegen eingeführet. Dieses Hauptthema kömmt vermittelst einer andern Art von Verbindung, per arsin und thesin, mit dem Themate des zweyten Abschnittes, zwischen dem Alt und Tenor, bey 40. zum Vorschein. Der Gegensatz des zweyten Abschnitts, sey mir gnädig, gesellet sich bey 42. im Basse dazu.

Der dritte Abschnitt hebet bey 58. im Tenor mit folgendem neuen Satze an:



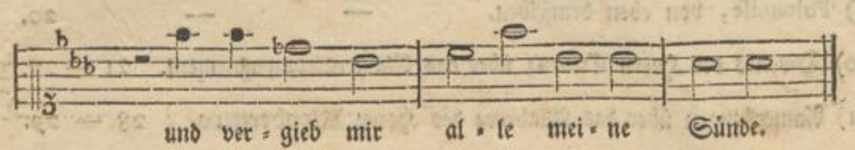
Die Nachahmungen und Repliken findet man bey 66. im Alt; bey 68. im Tenor, und bey 74. im Basse. Währender Zeit der Diskant und Alt bey 82. und 84. sqq. diesen Satz alla stretta canonisch durchnehmen: verkürzen den Tenor und Baß bey 86. und 88. denselben.

Der vierte Abschnitt hebet mit dem Hauptthemate, Wende dich zu mir, bey 92. und zwar im Tenor motu contrario, und im Basse per augmentationem an.

Ehe

Ehe die Augmentation annoch vollendet ist, ergreift der Diskant und Alt bey 96. dasselbe per diminutionem. Bey 100. tritt das Hauptthema motu recto im Tenor ein, wogegen der Baß die Augmentation fahren, und den übrigen Theil desselben dagegen hören lässet. Der Alt und Diskant repliciren auf gehörige Art das Thema bey 104. und 108.

Der fünfte Abschnitt hebet über den Worten: **Und vergieb mir alle meine Sünde**, bey 118. mit einem andern Satze an, nemlich



Gegen diesen neuen Satz, der bey 122. im Alt replicirt wird, führet der Baß den ersten Theil des Hauptthematis bey 118. ein. Der Alt fasset eben diesen Theil bey 120. motu contrario, und der Tenor bey 122. motu recto, aber per arsin und thesin. Ehe der Tenor seine Arbeit vollbringet, erscheinet der Diskant bey 124. mit dem Hauptthemate motu contrario.

Sogleich zum Anfange des fünften Abschnitts bey 132. findet man drey Themata mit einander verbunden, als den ersten Theil des Hauptthematis: **Wende dich zu mir**, im Alt; das Thema des fünften Absatzes: **Und vergieb mir alle meine Sünde**, im Tenor; und das Thema des zweyten Abschnitts: **Denn ich bin einsam und elend**, im Basse. Nachdem bey 136. und 138. das Hauptthema vom Diskant und Alt aufs neue verkürzt in enger Nachahmung ergriffen worden: so lässet sich das Thema des fünften Abschnitts, bey 142. zwischen dem Diskant und Baß alla stretta sehen. Der Baß repliciret selbiges noch einmal bey 146. und darauf lenket sich die Harmonie zum Schlusse.

Ich habe vielleicht verschiedenes bemerkenswürdiges ausgelassen. Ich habe auch nicht untersuchet, auf was für Contrapuncte sich die Versetzungen der Subjecte hin und wieder gründen. — Die Zeit erlaubet mir nicht, anitzo weitläuftiger zu seyn; verschiedene andere Geschäfte zerstreuen mich. — Man nehme meine Abhandlung von der Fuge zu Hülfe, und studire selbst. Ich wünsche, daß das gegenwärtige Allabreve zum Muster vieler andern genommen, und dadurch die wahre Fuge und Harmonie in ihrer Vollkommenheit wieder hergestellet werden möge.

Inhalt.