

Carl Philipp Emanuel Bachs
V e r s u c h
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
mit Exempeln
und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten
erläutert.

Erster Theil.

Zweite Auflage.

In Verlegung des Auctoris.



Berlin, 1759.
Gedruckt bey George Ludewig Winter.



Vorrede.



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

V o r r e d e .

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

V o r r e d e.

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

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

Nur

V o r r e d e.

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

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

V o r r e d e.

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

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

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

V o r r e d e .

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

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

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





Einleitung.

§. 1.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§. 10.

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

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

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

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

§. II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

fen Punkten, und die abgekürzten Wörter: f. p. u. f. w. an den meisten Orten ohne hintenstehende Punkte angedeutet.

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

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



Das erste Hauptstück. Von der Finger-Setzung.

§. 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Alle

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

den Noten sind der im 33. §. angeführten Regel gemäß; die andern Tab. 1. können dem ohngeacht in gewissen Fällen auch gute Dienste thun.

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

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

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

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

§. 49. *S* moll im Absteigen treffen wir bey Fig. XXIII. einfach an. Man könnte auch mit dem kleinen Finger in der
D
rech-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- §. 69. Bey Anschlagung der Tertien mercke man, daß sie mit denjenigen Fingern gegriffen werden, welche wir bey denen
- Tab. I. unter Fig. XLII. bezeichneten vielen Exempeln finden; man siehet hier ebenfalls auf das vorhergehende und folgende; der Daumen bleibt von den halben Tönen weg, desgleichen der kleine Finger; beyde können bloß die Erlaubniß bekommen, auf solche halbe Töne gesetzt zu werden, wenn ein vorhergegangener oder nachfolgender Sprung dieses nothwendig macht. Ich habe deswegen
- Tab. II. vielerley Exempel hierbey angeführt, weil oft viele Tertien hinter einander vorzukommen pflegen, um die hierzu nöthige Abwechselung der Finger deutlich zu zeigen. Der kleine Finger kan auch auf dem halben Tone seyn, wenn der andere zugleich mit anschlagende Finger auch auf selbigem ist. Aus dieser Ursache ist die Applicatur der rechten Hand in dem bey (a) Tab. II. angeführten Exempel nicht so gut als die bey (b) und die für die lincke Hand bey (c). Dieser kleine Finger wird ebenfalls so wenig fortgesetzt, als durch einen andern abgelöst (d), sondern er kömmt nur immer einmahl und zwar in den äussersten Tönen (e) vor, es sey denn, wenn eine oder mehrere Noten zwischen die Tertien kommen, wie bey (f) zu sehen ist. Ferner mercke man aus dem dritten und folgenden Exempeln bey Fig. XLII. daß einerley Töne mit denselben Fingern genommen werden. Bey vielen hinter einander vorkommenden Tertien auf die Art wie die beyden Exempel (g) ausweisen, setzt man bey geschwinder Zeitmaasse lieber mit den Fingern fort, indem alsdenn das Abwechseln schwerer fällt. Uebrigens sehen wir, daß allerley Setzung von Fingern bey

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

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

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

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

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

§. 73. Die Septimen und Octaven werden mit $\frac{3}{4}$ gegriffen. Wer lange Finger hat und kan die Septimen, wobey ein halber Ton ist, mit $\frac{2}{3}$ oder $\frac{1}{2}$ ohne Zwang nehmen, dem steht es frey. Auffer dem aber ist es gar wohl erlaubt, daß hier der Daumen so wohl als der kleine Finger ohne Bedencken auf die halben Töne gesetzt wird.

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

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

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

§. 77.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E 3

und

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F

aber,

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

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

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

§. 95.

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

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

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

44 Das erste Hauptstück. Von der Finger-Setzung.

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

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

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





Zweytes Hauptstück.

Von den Manieren.

Erste Abtheilung.

Von den Manieren überhaupt.

§. I.

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

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

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

46 Das zweyte Hauptstück, erste Abtheilung.

beygefügt haben, als wenn sie ihre Sachen der Discretion unge-
schickter Ausüber hätten überlassen sollen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§. 18.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

54 Das zweyte Hauptstück, erste Abtheilung.

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

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

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

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



Zweyte Abtheilung.

Von den Vorschlägen.

§. 1.

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

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

56 Das zweyte Hauptstück, zweyte Abtheilung.

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

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

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

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

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

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

§. 8.

§. 8. Da die Zeichen der Vorschläge nebst den Zeichen ^{Tab. III.} der Triller beynah die einzigen allenthalben bekandten sind, so findet man sie gemeiniglich angebeutet. Da man sich aber dennoch nicht allezeit hierauf verlassen kan, so muß man versuchen, in wie weit es mögklich ist, den Sitz dieser veränderlichen Vorschläge zu bestimmen.

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

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

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

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

58 Das zweyte Hauptstück, zweyente Abtheilung.

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

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

§. 14. Wenn die Vorschläge Tertien-Sprünge ausfüllen, so sind sie auch kurz. Bey dem Abagio aber ist der Ausdruck schmeichelnder, wenn die Vorschläge bey diesem Exempel Fig. IX. (a) als Achttheile von einer Triole, und nicht als Sechzehnththeile gespielt werden. Bey (b) kan man die deutliche Eintheilung lernen. Manchmahl muß wegen gewisser Ursachen in einem Gefange die Resolution abgebrochen werden, allda muß der Vorschlag auch ganz kurz seyn Tab. IV. (c) Die Vorschläge vor den Triolen werden auch kurz abgefertiget, damit die Natur der Triole deutlich bleibe (d) und widrigenfalls dieser Ausdruck mit dem bey (c) nicht verwirret werde. Wenn der Vorschlag die reine Octave vom Basse hat, so kan er auch nicht lang seyn, weil die Harmonie zu leer klingen würde (f). Bey der verkleinerten Octave hingegen findet man ihn oft lang (g).

§. 15.

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

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

60 Das zweyte Hauptstück, zweyte Abtheilung.

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

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

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

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

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

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

§. 22.

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

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

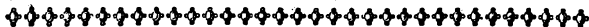
§. 24. Ueber alle bishero angeführte Fälle, welche keine Vorschläge vertragen, wollen wir noch einige oft vorkommende Fehler betrachten, welche bey Gelegenheit der Vorschläge begangen werden. Der erste ist dieser: Wenn man bey dem Schlusse nach einem scharfen Triller, in welchen man ohne Vorschlag hineingegangen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

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

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

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

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



Dritte Abtheilung.

Von den Trillern.

§. 1.

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

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

§. 3.

Das zweyte Hauptst. Dritte Abth. Von den Trillern. 63

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

66 Das zweyte Hauptstück, dritte Abtheilung.

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

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

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

schla-

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

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

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

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

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

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

68 Das zweyte Hauptstück, dritte Abtheilung.

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

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

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

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

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

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

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

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

trüg-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Vierte Abtheilung.
Von dem Doppelschlag.

§. 1.

Der Doppelschlag ist eine leichte Manier, welche den Gesang zugleich angenehm und glänzend macht. Seine Anwendung und Ausübung finden wir Tab. V. bey Fig. L. abgebildet. Wir sehen hierbey die Nothwendigkeit, bey drauff folgenden Octaven oder anderen weiten Sprüngen diesen Doppelschlag mit vier Fingern zu machen. Man pflegt in diesem Falle zwey Ziffern neben einander über die Note zu setzen.

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

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

§. 4. Man findet den Doppelschlag theils allein über einer Note, theils in Gesellschaft des unter ihm befindlichen Prall-Trillers, theils, nach einer oder zweyen kleinen drey-mahl geschwängten Nötgen, welche vor einer Note stehen und sich, wie wir in der Folge sehen werden, von den Vorschlägen unterscheiden.

76 Das zweyte Hauptstück, vierte Abtheilung.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

78. Das zweyte Hauptstück, vierte Abtheilung.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

82 Das zweite Hauptstück, vierte Abtheilung.

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

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

schlä-

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

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

84 Das zweyte Hauptstück, vierte Abtheilung.

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

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

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

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

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

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

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

86 Das zweyte Hauptst. vierte Abth. Von dem Doppelsch.

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

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



Fünfte Abtheilung.

Von dem Mordenten.

§. 1.

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

§. 2.

§. 2. Ohngeachtet man gemeinlich einen langen Mordenten nur allein über lange Noten, und einen kurzen über kurze Noten abzubilden pflegt; so findet sich dennoch jener oft über Vierteltheilen und Achttheilen, nachdem die Zeit-Maasse ist, und dieser über Noten von allerley Geltung und Länge.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

90 Das zweite Hauptstück, fünfte Abtheilung.

Tab. VI.

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

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

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

Sechste

Sechste Abtheilung. Von dem Anschlage.

§. 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sein

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

§. 9. Man kan wegen des Anbringens dieser Manier nicht
leicht fehlen, so bald man ihren Ursprung erweget. Wenn eine
Note durch einen veränderlichen Vorschlag von unten um
eine Secunde hinauf gehet, Fig. LXXXVI. (a), und, ehe die fol-
gende Note angeschlagen wird, ein neuer kurzer Vorschlag
von oben darzu kommt (b), so entsethet zwischen diesen zwey
Vorschlägen ein Punkt und folglich unsere Manier (c). Nur ist
die Nothwendigkeit darbey, daß nachher eine oder mehrere No-
ten herunter steigen müssen.

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

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

Siebente Abtheilung. Von den Schleifern.

§. I.

Tab. VI. **D**ie Schleifer kommen ohne und mit einem Puncte vor. Ihr Vortrag liegt im Worte angedeutet. Sie machen die Gedanken fließend.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Achte Abtheilung.

Von dem Schneller.

§. 1.

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

§ Das zweyte Hauptstück, achte Abth. Von dem Schneller.

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

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

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



Neunte Abtheilung.

Von den Verzierungen der Fermaten.

§. 1.

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

§. 2.

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

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

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

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

100 Das zweyte Hauptst. neunte Abth. Von den Verzier.

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





Drittes Hauptstück. Vom Vortrage.

§. I.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



E x e m p e l
nebst achtzehn Probe-Stücken
in
S e c h s S o n a t e n
zu
Carl Philipp Emanuel Bachs
B e r s u c h e
über die wahre Art
d a s C l a v i e r z u s p i e l e n
auf XXVI. Kupfer-Tafeln.

T.A.B.: I.

This page contains 42 numbered figures of guitar tablature, arranged in 11 rows. Each figure is presented on a six-line staff with fret numbers (1-5) written above or below the lines. The figures are labeled as follows:

- Fig. I: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. II: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. III: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. IV: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. V: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. VI: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. VII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. VIII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. IX: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. X: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XI: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XIII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XIV: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XV: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XVI: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XVII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XVIII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XIX: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XX: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXI: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXIII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXIV: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXV: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXVI: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXVII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXVIII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXIX: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXX: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXXI: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXXII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXXIII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXXIV: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXXV: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXXVI: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXXVII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXXVIII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XXXIX: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XL: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XLI: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1
- Fig. XLII: 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1

TAB. II.

First staff of guitar tablature, featuring various fret numbers (1-5) and rhythmic markings above the staff.

Second staff of guitar tablature, including circled letters (c), (d), (e), (f) and fret numbers.

Third staff of guitar tablature, including circled letters (g) and the label *Fig. XLIII.*

Fourth staff of guitar tablature, including circled letters (c) and the label *Fig. XLIV.*

Fifth staff of guitar tablature, including circled letters (a), (b), (c) and fret numbers.

Sixth staff of guitar tablature, including circled letters (a), (b), (c) and the label *Fig. XLV.*

Seventh staff of guitar tablature, including circled letters (a), (b), (c) and the labels *Fig. XLVI.* and *Fig. XLVII.*

Eighth staff of guitar tablature, including circled letters (a), (b) and the labels *Fig. XLVIII.* and *Fig. XLIX.*

Ninth staff of guitar tablature, including circled letters (a), (b) and the labels *Fig. LI.* and *Fig. LIV.*

Tenth staff of guitar tablature, including circled letters (c), (d), (e), (f) and the label *Fig. LII.*

Eleventh staff of guitar tablature, including circled letters (1), (2) and the label *Fig. LIII.*

Twelfth staff of guitar tablature, including circled letters (1), (2) and the label *Fig. LIV.*

Thirteenth staff of guitar tablature, including circled letters (a), (b), (c) and the label *Fig. LV.*

Fourteenth staff of guitar tablature, including circled letters (c) and the label *Fig. LVII.*

Fifteenth staff of guitar tablature, including circled letters (a), (b), (c) and the label *Fig. LVIII.*

Sixteenth staff of guitar tablature, including circled letters (a), (b), (c) and the label *Fig. LIX.*

TAB. III.

This page of guitar tablature, titled "TAB. III.", contains 19 figures (Fig. LX to Fig. IX) with musical notation and fret numbers. The figures are arranged in a roughly vertical sequence, with some containing multiple parts (a, b, c, d, e, f, g, h). The notation includes standard musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *fp* and *fu*. Fret numbers are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. Some figures include asterisks (*) or circled asterisks (**) to denote specific techniques or accents. The figures are as follows:

- Fig. LX (a), (b)
- Fig. LXI
- Fig. LXII
- Fig. LXIII
- Fig. LXIV
- Fig. LXV (a), (b)
- Fig. LXVI
- Fig. I (a), (b)
- Fig. II (a)
- Fig. III (b)
- Fig. IV (a), (b)
- Fig. V (a), (b)
- Fig. VI (a), (b)
- Fig. VII
- Fig. VIII (a), (b), (c), (d), (e), (f), (g), (h)
- Fig. IX (a), (b)

TAB. IV.

(c) (d) (e) (f) (g) Fig. X. (a) Fig. XI.

Fig. XII. (a) (b)

Fig. XIII. Fig. XIV. Fig. XV. (a) (b) (c) (d)

(e) Fig. XVI. Fig. XVII. Fig. XVIII. (a) (b) (c) (d)

Fig. XIX. (a) (b) Fig. XX. (a) (b) (*)

(*) (*) Fig. XXI. (a) (b) (c)

(d) (e) (f) Fig. XXIII. (a) (b) (c) (d) Fig. XXIV. (b) (c) Fig. XXV.

Fig. XXVI. Fig. XXVII. (b) (c) (d) (e) (f) (g)

(b) Fig. XXVIII. (b) (c) (d)

(*) (e) Fig. XXIX. Fig. XXX. (a) (b) (*)

(c) (d) Fig. XXXI. Fig. XXXII. Fig. XXXIII. Fig. XXXIV.

(*) (*) Fig. XXXV. (a) (b) (c) (d)

Fig. XXXVI. (a) (b) (c) Fig. XXXVII.

Fig. XXXVIII. Fig. XXXIX. Fig. XL. Fig. XLI. (*)

Fig. XLII. Fig. XLIII. (a) (b) (c) Fig. XLIV.

Allegretto

Fig. XLV. Fig. XLVI. Fig. XLVII. (b) (c) Fig. XLVIII.

TAB. V.

This page contains 35 numbered figures of guitar tablature, arranged in a roughly grid-like fashion across 12 staves. The figures are labeled as follows:

- Fig. XLIX. Fig. L.
- Fig. LI. (a) (b) (c) (d) (e)
- Fig. LII. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (k) (l) (m)
- Fig. LIII. Fig. LIV. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)
- Fig. LV. Fig. LVI. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)
- Fig. LVII. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)
- Fig. LVIII. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)
- Fig. LIX. Fig. LX. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)
- Fig. LXI. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)
- Fig. LXII. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)
- Fig. LXIII. Fig. LXIV. Fig. LXV. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)
- Fig. LXVI. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)
- Fig. LXVII. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)
- Fig. LXVIII. Fig. LXIX. Fig. LXX. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)
- Fig. LXXI. Fig. LXXII. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)
- Fig. LXXIII. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)
- Fig. LXXIV. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)
- Fig. LXXV. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, as well as performance instructions like *ad.*, *moder.*, *presto.*, *pp.*, *mod.*, and *all.*. Some figures are marked with an asterisk (*). The figures are numbered in the top left corner of each staff.

Sonata I.

Allegretto.
tranquillamente.

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of two staves each. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The tempo and mood are indicated as *Allegretto* and *tranquillamente*. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *ten* (tension). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Four empty musical staves are located at the bottom of the page, below the main score.

Andante.
ma innocentemente.

Tempo di
Minuetto.
con tenerezza.

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/8. The piece is marked 'Tempo di Minuetto. con tenerezza.' The notation includes numerous slurs, ties, and grace notes, indicating a delicate and expressive performance style. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'f' (forte). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Two empty musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, located at the bottom of the page.

Sonata II.

Allegro.
con Spirito.

This page contains eight systems of musical notation for a piano and violin. Each system consists of a grand staff (piano) and a single staff (violin). The piano part is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages, often with complex fingering indicated by numbers 1-5. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout. The violin part features melodic lines with various ornaments and slurs. The tempo and mood are indicated by the text *Allegro. con Spirito.* at the beginning of the page.

Adagio
sostenuto.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a bass line with similar note values and rests. Both staves are heavily annotated with guitar-specific markings, including fingerings (1-5), slurs, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

The second system of musical notation continues the piece with two staves. The upper staff features complex melodic passages with many slurs and fingerings. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Dynamic markings like *p* and *f* are used throughout to indicate volume changes.

The third system of musical notation shows further development of the melodic and harmonic themes. The upper staff has intricate phrasing with many slurs and fingerings. The lower staff continues with a steady accompaniment. Dynamic markings such as *f* and *p* are present.

The fourth system of musical notation continues the piece. The upper staff has a melodic line with many slurs and fingerings. The lower staff provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings like *f* and *p* are used.

The fifth system of musical notation continues the piece. The upper staff has a melodic line with many slurs and fingerings. The lower staff provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings like *f* and *p* are used.

The sixth system of musical notation continues the piece. The upper staff has a melodic line with many slurs and fingerings. The lower staff provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings like *f* and *p* are used.

The seventh system of musical notation continues the piece. The upper staff has a melodic line with many slurs and fingerings. The lower staff provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings like *f* and *p* are used.

The eighth system of musical notation continues the piece. The upper staff has a melodic line with many slurs and fingerings. The lower staff provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings like *f* and *p* are used.

Sonata III.

Poco Allegro

ma cantabile.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The music begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The first measure contains a treble clef, a key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. The melody in the treble staff starts with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes D4, G4, and F#4.

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff features a more active melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

The third system of musical notation shows further development of the melody. The treble staff has a prominent melodic line with many accidentals and fingerings. The bass staff provides harmonic support. Dynamics range from *p* to *f*.

The fourth system of musical notation continues the melodic and harmonic progression. The treble staff has a complex melodic line with many accidentals and fingerings. The bass staff provides harmonic support. Dynamics range from *p* to *f*.

The fifth system of musical notation continues the melodic and harmonic progression. The treble staff has a complex melodic line with many accidentals and fingerings. The bass staff provides harmonic support. Dynamics range from *p* to *f*.

The sixth system of musical notation continues the melodic and harmonic progression. The treble staff has a complex melodic line with many accidentals and fingerings. The bass staff provides harmonic support. Dynamics range from *p* to *f*.

The seventh system of musical notation continues the melodic and harmonic progression. The treble staff has a complex melodic line with many accidentals and fingerings. The bass staff provides harmonic support. Dynamics range from *p* to *f*.

The eighth system of musical notation concludes the piece. The treble staff has a complex melodic line with many accidentals and fingerings. The bass staff provides harmonic support. Dynamics range from *p* to *f*.

Andante.
tr:ingando.

9

p *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

f *p* *p*

7

Allegro.

This page of musical notation is a single system of a piece titled "Allegro." It consists of eight systems of music, each with a treble and bass staff. The notation is highly technical, featuring numerous fingerings (numbers 1-5), slurs, and dynamic markings such as *p*, *ff*, and *pp*. The key signature is two sharps (F# and C#). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Allegretto grazioso.

This page contains ten systems of musical notation for a piano and violin. The piano part is written on the lower staff of each system, and the violin part is on the upper staff. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegretto grazioso'. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *f*, *ff*, *mf*, and *ten* (tenuto). It features numerous fingerings, slurs, and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Allegro Siciliano e scherzando.

This is a handwritten musical score for guitar, consisting of ten systems of two staves each. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo and mood are indicated as "Allegro Siciliano e scherzando". The score is densely written with complex fingerings, including triplets, sixteenth notes, and slurs. Dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo) are used throughout. The notation includes various articulations like accents and slurs, and the piece concludes with a double bar line.

Allegro di molto. Sonata V.

This page contains ten systems of handwritten musical notation for a piece titled "Allegro di molto. Sonata V." Each system consists of two staves, likely representing the right and left hands of a piano. The notation is highly detailed, featuring numerous slurs, accents, and specific fingering instructions (numbers 1-5) above or below notes. The music is written in a treble and bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is indicated as "Allegro di molto." The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth system.

Allegretto
arioso ed
amoroso.

This page contains a handwritten musical score for guitar, consisting of ten systems of two staves each. The music is written in a 2/4 time signature and features a variety of complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The notation includes numerous slurs, ties, and fingering numbers (1-5) for both hands. Dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo) are used throughout. Performance instructions like *ten* (tension) and *rit* (ritardando) are also present. The score is highly detailed, with many notes beamed together and intricate phrasing. The overall style is characteristic of a personal manuscript or a composer's draft.

This page of handwritten musical notation for guitar consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The notation is highly detailed, featuring complex chords, arpeggios, and extensive fingerings (numbers 1-5) above and below notes. Dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *ten* (tension) are used throughout. The piece concludes with a double bar line and a large 'X' mark on the final system.

Allegro di molto. Sonata VI.

This page contains a handwritten musical score for Sonata VI, marked 'Allegro di molto'. The score is written on ten systems of staves, each system consisting of a treble and bass clef staff. The notation is highly detailed, featuring numerous fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, z), dynamics (p, f), and articulation marks. The music is characterized by rapid, intricate passages, particularly in the right hand, with frequent use of slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment with various rhythmic patterns and chordal textures. The overall style is that of a classical manuscript, with clear handwriting and a focus on technical precision.

*Adagio, affettuoso
e sostenuto.*

This page of musical notation is a complex piece for guitar, consisting of ten systems of staves. Each system typically contains a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is highly detailed, featuring a wide variety of fingerings (numbers 1-5) and techniques such as triplets, slurs, and accents. Dynamics like *p* (piano) and *f* (forte) are indicated throughout. The piece is marked *Adagio, affettuoso e sostenuto*, suggesting a slow, expressive, and sustained performance. The notation includes many slurs and ties, indicating long, flowing lines of music. The overall style is characteristic of classical guitar repertoire, with a focus on technical precision and emotional depth.

19.
Fantasia.

Allegro.
moderato.

This musical score is for a piano piece titled "Fantasia" (No. 19). It is written in G-flat major (two flats) and 3/4 time. The tempo is marked "Allegro moderato". The score consists of 12 systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is characterized by its technical complexity, featuring numerous trills, slurs, and intricate fingerings. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a *Cresc.* (Crescendo) marking and a final flourish.

Largo. 3/4

allegro moderato

arpeggio

The musical score is written for a grand piano and consists of two systems of staves. The first system is marked *Largo* and the second *allegro moderato*. The music features complex fingering, dynamic markings like *pp*, *p*, *f*, and *ff*, and various articulations such as slurs and accents. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

-

.

.

.

.