

Klavierschule,
oder
Anweisung zum Klavierspielen
für
Lehrer und Lernende,
mit kritischen Anmerkungen
von
Daniel Gottlob Türk,
Musikdirektor bey der Universität zu Halle.

Leipzig und Halle.

Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwickert in Leipzig,
und bey Hennerde und Schwesfke in Halle, 1789.

Dem
Hochgebornen Herrn,
Herrn

Johann Christian von Wöllner,

Seiner Königl. Majestät von Preußen wirklichem geheimen
Stats- und Justiz-Minister, Chef des geistlichen Depar-
tements, Obercurator aller Königl. Preussischen
Universitäten &c. &c. &c.

der, bey andern erhabenen Verdiensten um den Staat,
Kenntnisse und Wissenschaften auf die Nachwelt
verbreitet,

Seinem gnädigsten und hochgebietenden Herrn

100-361500

-

in 2

unter dem Namen
dieses Lehrbuch

mit unterthänigster Ehrenbezeugung
an den Herrn

unsern hochw. Herrn
und
unsern hochw. Herrn
in der
in der

in der
in der
in der

in der
in der
in der
Daniel Gottlob Türk.

Vor Erinnerung.

Der vielen, zum Theil sehr guten, Klavierschulen ungeachtet, fehlte es doch bis jetzt noch an einer etwas vollständigeren Anweisung zum Klavierspielen mit kritischen und erläuternden Anmerkungen. Größtentheils ließ man es seit mehreren Jahren dabey bewenden, das schon oft Gesagte immer wieder zu erklären, ohne die Gründe bestimmt anzuführen, warum dies oder jenes nur so, und nicht anders, seyn könne. Daher hatten wir bisher viele Klavier- und Orgelspieler, welche mit ziemlichen Talenten zur Musik nur sehr wenige Kenntnisse verbanden. Wenn man fast in allen Wissenschaften und Künsten den Unterricht gemeinnütziger und zweckmäßiger einzurichten suchte, bessere Methoden empfahl, die Lernenden zum Selbstdenken anleitete: so war doch dies nur selten der Fall bey dem angehenden Klavierspieler. Einzelne Ausnahmen beweisen nicht viel gegen die Richtigkeit dieser Behauptung.

Um jenem Mangel wenigstens einigermaßen abzuhelpen und dem Anfänger in der Musik, wo möglich, überall deutliche Begriffe bezubringen, und ihn zu einer richtigen Erkenntniß zu leiten, ließ ich mich in diesem Lehrbuche auf gewisse Untersuchungen ein, die ich außerdem lieber gespart hätte.

Da mir es ernstlich um Wahrheit zu thun war, so konnte ich oft nicht umhin, die Meinungen verschiedener Tonlehrer von anerkannten Verdiensten frey-

Vor Erinnerung.

fremdmüthig und ohne alle Parteylichkeit zu prüfen. Mehrmals erklärte ich daher eingeschlichene Irrthümer für das, was sie sind. Hoffentlich ist dies in einem anständigen Tone geschehen. Sehr gern werde aber auch ich Fehler eingestehen, wenn man mich durch überzeugende Gründe belehrt, daß ich in der That hier und da geirrt habe. Eine solche Belehrung hätte ich nun freylich am liebsten von C. P. E. Bach gelesen; allein es hat der Vorsehung gefallen, diesen vorzüglich um das Klavierspielen so sehr verdienten Tonkünstler von seinem Posten abzurufen, ehe der bereits angefangene Druck dieses Buches geendigt werden konnte.

Das Ganze ist, wie man bemerken wird, hauptsächlich für drey Klassen von Lesern bestimmt. Der größer gedruckte Text enthält das, was Jeder, folglich auch der Lernende, wissen muß. Die Anmerkungen möchten wohl größtentheils mehr für den Lehrer seyn. In den noch kleiner gedruckten mit *) **) bezeichneten Zusätzen oder Noten kommen verschiedene Bemerkungen vor, welche dem forschenden Musiker Stoff zum weitem Nachdenken über diesen oder jenen Gegenstand geben können.

Ich habe zwar keines Weges die Absicht, mein Buch vorläufig vertheidigen zu wollen; denn was wirklich gut ist, das muß sich selbst empfehlen, und das Schlechte wird doch durch keine Vertheidigung besser: es sey mir aber erlaubt, blos über die angenommene Ordnung einige Worte zu sagen. Ich fand nämlich, daß es nicht immer bequem möglich war, jedes Kunstwort sogleich da, wo ich es gebrauchen mußte, umständlich zu erklären, weil ich dabey oft ganz von meinem Zwecke abgekommen, und dem Anfänger noch überdies unverständlich gewesen seyn würde. Daher habe ich z. B. von dem Charakter eines Tonstückes S. 114. ff. die allgemein angenommenen Kunstwörter nur namentlich angezeigt, und dann erst in dem Kapitel vom Vortrage das,

Vor Erinnerung.

Das, was zum Ausdrücke eines jeden Charakters erfordert wird, weitläufiger erklärt. Diese Bemerkung gilt auch von einigen andern Fällen. Das beigefügte Register verweist dahin, wo man etwa von gewissen Dingen mehr Unterricht findet. Wer ein vollständiges Lehrbuch zum Klavierspielen nach einem leichter zu übersehenden und zweckmäßign Plane schriebe, der hätte in der That den gerechtesten Anspruch auf die Dankbarkeit aller Lernenden.

Deutlichkeit, leichte Einkleidung, Richtigkeit, Kürze und Bestimmtheit sind, wie bekannt, die nöthigsten Erfordernisse des Lehrstiles. Diesen Erfordernissen suchte ich nach Möglichkeit Genüge zu thun. Da es aber bey einem Lehrbuche vorzüglich darauf ankommt, für welche Leser es zunächst bestimmt ist: so mußte ich mir in dieser Rücksicht zuweilen gewisse Ausdrücke erlauben, die nun einmal in der Kunstsprache aufgenommen worden sind, ob sie gleich nicht eben die besten seyn mögen. Dahin gehören unter andern: eine Note spielen, Terzen u. greiffen, Töne markiren, springende Sätze, Blasinstrumente, Klavierschule, kleine Nöthen, muntere Tonstücke u. a. m. Besonders sah ich mich oft genöthiget, statt einer Definition, blos eine längere Beschreibung zu wählen, weil ich nur wenige Leser von wissenschaftlichen Kenntnissen voraussetzen konnte. Den Takt z. B. getraute ich mir nicht so zu definiren, daß der Anfänger sogleich und unfehlbar eine richtige Idee davon bekäme, ich nahm also zu einer Beschreibung meine Zuflucht. Uebrigens habe ich, in Ansehung des deutschen Ausdrucks, der Orthographie u. größtentheils unsers Abtheilungs Grundsätze befolgt; daher findet man z. B. dessen ungrachtet, bey weiten, zwey (nicht: zwei u.) Noten, aussündig, partyisch u. s. w.

Wenn ich hin und wieder das, was Sulzer, Bach, Marpurg und Andere schon gelehrt haben, der Vollständigkeit wegen mit aufnehmen mußte: so fügte ich doch auch verschiedene eigene Bemerkungen hinzu, die mich hoffentlich

lich

Vor Erinnerung.

Sich gegen den Vorwurf des Ausschreibens sichern werden. Daß ich aber von verschiedenen Nebendingen nur wenig sagte, und z. B. schon in der Einleitung einige ziemlich seltene oder gar nicht mehr gebräuchliche Klavierinstrumente fast nur namentlich anzeigte, bedarf wohl keiner Entschuldigung.

Der Name des berühmten Mannes ist, dünkt mich, mehr werth, als sein Titel; daher habe ich das Herr ic. durchgängig weggelassen. Die Männer, deren Schriften mich belehrten, sind in dem Buche selbst mehrmals genannt worden. Bey denjenigen, die ihren Namen vielleicht lieber gar nicht darin sähen, weiß ich mich nur damit zu entschuldigen, daß mir an der Verbreitung richtigerer Grundsätze mehr gelegen ist, als an der Gunst solcher Autoren, die ohne alle Einschränkung gelobt seyn wollen, oder jeden Zweifel gegen ihre Behauptungen schon für geffentlichliche Beleidigung aufnehmen. —

Noch sey mir der Wunsch vergönnt, daß unparteyische Kenner dieses Lehrbuch brauchbar und ihres Beyfalles nicht ganz unwürdig finden mögen.

Halle, im May, 1789.

E i n l e i t u n g.

§. 1.

Es giebt so viele Arten von Instrumenten, welche mittelst einer Klaviatur gespielt werden, (Klavierinstrumente,) daß ich derselben nur in möglichster Kürze gedenke, damit man sie wenigstens dem Namen nach von einander zu unterscheiden wisse. Unter die vorzüglichsten rechne ich, außer dem eigentlichen Klaviere — von welchem nachher mehr — die Orgel, den Flügel und das Forte-piano.

§. 2.

Von der Orgel läßt sich in einigen Zeilen wenig oder gar nichts sagen, und eine ausführliche Beschreibung derselben gehört nicht zunächst hierher; ich verweise daher diejenigen Leser, welche Kenntnisse von diesem großen Instrumente zu haben wünschen, auf die Schriften von Adlung, Sorge, Werkmeister u. a. m. Unter Positiv (Portativ) und Regal versteht man kleine Orgeln.

Der Flügel oder Klavicymbel, italienisch *Cembalo*, *Clavicembalo*, französisch *Clavecin* oder *Claveffin*, ist wohl bekannt genug. Wenn der Körper desselben aufwärts steht, so wird dieses Instrument *Klavicytherium* oder ein stehender Flügel genannt. Das Spinett ist eine kleine gemeinlich nur einchörige *) Art von Flügel, worauf die Saiten schräge, nämlich von der rechten zur linken Hand gezogen sind.

Das

*) Einchörig heißt ein Instrument, wenn jeder Ton desselben nur durch eine einzige Saite hervor gebracht wird; zweychörig setzt also für jeden Ton zwey, dreychörig aber drey Saiten voraus. Daher sagt man ein zwey-, oder dreychöriger Flügel u. s. w.

Zwey oder drey Saiten, welche für einen und eben denselben Ton bestimmt sind, oder mittelst Einer Taste angeschlagen werden, nennt man ein Chor. So hat z. B. der Ton sein eigenes Chor Saiten, als dergleichen u. s. f.

Das Forte-piano hat die Form eines kleinen Flügels, wird aber durch Hämmerchen angeschlagen. Man kann auf diesem Instrumente, wovon es gegenwärtig viele Arten giebt, wie auf dem Klaviere, blos durch den stärkern oder schwächern Anschlag, folglich auch ohne einen Zug zu gebrauchen, stark und schwach spielen. Einige kleine und neue Gattungen davon haben die Form eines Klavieres.

Hier in einer Anmerkung beyläufig noch einige Worte von verschiedenen andern, zum Theil weniger bekannten, Klavierinstrumenten.

Das Pedal, (Fußklavier,) welches gewöhnlich nur die tiefern zwey Oktaven enthält, und mit den Füßen gespielt wird, ist ein besonderes Instrument für den Bass zum Klaviere ic.

Das Pantalon, (Pantaleon,) ein von seinem Erfinder Pantaleon Lebenstreit so genanntes Instrument mit Darmsaiten, ist eine verbesserte Gattung des Hackbretes, welches ursprünglich mit Alppeln geschlagen, in der Folge aber auch durch eine Klaviatur gespielt wurde; so wie es denn noch jetzt mit Dratsaiten, Hämmern und Zügen unter demselben Namen hin und wieder üblich ist.

Hämmerpantalone, Hämmerwerke ic. wahrscheinlich aus dem vorigen entsprossen, sind dem Klavicymbel, auch dem Klavichtherio in der Form ähnlich; die Saiten werden aber durch Hämmerchen angeschlagen.

Klaviorganum nennt man ein Positiv, bey welchem zugleich ein Spinett angebracht ist.

Das Cembal d'Amour, dessen Erfinder der verstorbene Silbermann in Straßburg war, wird durch Klaviertangenten mitten an die darauf befindlichen sehr langen Saiten angeschlagen, so daß beyde Theile derselben klingen; weil nämlich das Instrument auf beyden Seiten einen Steg und Resonanzboden hat. Das Griffbret liegt nicht links, wie bey dem Klaviere, sondern ziemlich in der Mitte.

Das Geigenwerk (Geigeninstrument, Violdigambenwerk, die Klavlergambe, der Geigenklavicymbel, nürnbergisches Geigenwerk ic.) von einem nürnbergischen Bürger, Hans Sayde im Jahr 1610*) erfunden, ist ein mit Darmsaiten bezogenes Instrument, welches unter dem Körper ein Rad hat, wodurch andere kleine Räderchen umgetrieben werden. Drückt man eine Taste nieder, so wird die Saite durch ein Rädchen klingend gemacht.

Der Bogenflügel, ein durch Gleichmann, Siller ic. in neuern Zeiten wieder bekannt, und (vermittelst wirklicher Pferdehaare) dem Bogenstriche noch ähnlicher gewordenes Geigenwerk, welches Hoblfeld merklich verbesserte.

Das Bogenhammerklavier ward vor kurzem von J. C. Greiner in Wehlar erfunden. Es besteht aus zwey Klavieren, wovon das obere mit Drat= das untere aber mit Darmsaiten bezogen ist. Beyde Klaviere können einzeln oder zugleich gespielt

*) Galiläus und Andere behaupten, dieses Instrument sey noch älter.

gespielt werden. Das Erstere ist mit Hämmern versehen; das Letztere wird vermittelst eines künstlich verfertigten Bogens gestrichen. *)

Die *Leyer* verdient deswegen mit genannt zu werden, weil das Geigenwerk daraus entstanden zu seyn scheint.

Das *Lautenklavier*, ein besonderes Instrument (nicht ein einzelner Zug) mit Darmsaiten bezogen, dessen Ton dem Klange der Laute ähnlich ist.

Der *Theorbenflügel*, eine Nachahmung der Theorbe. **)

Das *Pandoret* hat über den Saiten des Klaviers noch andere, welche durch hölzerne Doeken angeschlagen werden, wodurch die *Pandore* (eine Art von Zither) nachgeahmt wird.

Das *Harfenklavier* ist ein mit Darmsaiten bezogenes Instrument, dessen Ton vermittelst der angebrachten metallenen Stifte so schnarrend wird, wie auf der *Davidschharfe*.

Das (schlechtthin so genannte) Instrument, (*Symphonia, Magadis, Pektis, Virginal,*) eine Gattung von Klavieren oder Klavicymbeln, worauf die Saiten, wie bey dem *Spinette*, schräge liegen; jedoch hat es die völlige Anzahl Töne.

Das *Sortblien*, eine Art von *Pianoforte*, in der Form eines Klaviers, von *Silvaderici*.

Das *Clavecin Roial*, ebenfalls eine Art von *Pianoforte*, nur mit einigen Abänderungen, von *Wagner*.

Das *Bellesonorereal* (*Bellsonore*) soll, nach *Jürgensens* eigener Beschreibung „die Wirkung eines guten Flügels, *Dresdner Klavecın Royals*, *Friedericischen Sortbiens* und aller Arten von *Fortepiano* zusammen, und zwar vollkommen hervor bringen.“

Die *Harmonica*, ***) ein jetzt mit Recht sehr beliebtes Instrument, auf welchem der Ton nicht durch Saiten, sondern durch gläserne Glocken (Schalen) von verschiedener Größe erzeugt wird. Gegenwärtig spielt man es auch vermittelst einer Klaviatur. (S. J. L. Kölligs Fragment über die Harmonika.)

Eine ausführlichere Beschreibung der meisten angezeigten ältern (und vieler andern weniger gebräuchlichen) Klavierinstrumente findet man in *Adlungs Musica mechanica org.* 2. Band; desgleichen in seiner Anleitung zur musikalischen Gelehrtheit, nach der *Hillerschen* Ausgabe S. 396 bis 693. Hier mehr davon zu sagen ist wider meinen Zweck. Einige der erwähnten Instrumente sind ohnedies schon längst wieder vergessen; andere, besonders neuere Gattungen, die oft nur

A 2

dem

*) S. *Cramers Magazin der Musik*, erster Jahrgang, S. 654. ff.

**) Die Theorbe hat der Laute ihren Ursprung zu verdanken. Beide sind, dem Baue nach, wenig von einander verschieden; doch kann die Theorbe, weil sie in der Tiefe mehrere Töne hat, als die Laute, bequemer zum Generalbasse gebraucht werden.

***) Eine Erfindung des Dr. *Franklin*; wenigstens vollendete dieser, was *Puckaridge* vorher nur dunkel ahndete. In Deutschland ward die Harmonika zuerst durch die Engländerin *Mrs Davis* und etwas später durch den *Wadenburlachischen Hoforganisten Fric* bekannt.

dem Namen nach und in Nebendingen verschieden sind, möchten wohl nicht allgemein bekannt werden.

Es wäre zu wünschen, daß doch endlich ein sachkundiger Gelehrter über die so nöthige Verbesserung unserer musikalischen Instrumente ein, für jeden nicht ganz unwissenden Instrumentmacher, faßliches Lehrbuch schreiben möchte, welches auf die dazu erforderlichen Kenntnisse in der reinen Mathematik, besonders aber der Mechanik, Baukunst, Physik zc. gegründet wäre. Da in der praktischen Musik so sehr viel auf gute Instrumente ankommt, so muß man sich wundern, woher es gekommen seyn mag, daß wir seit so vielen Jahren kein eigenes beträchtliches Werk mit neuen, für den Bau der Instrumente wichtigen Entdeckungen, zum Gebrauche für angehende Instrumentmacher zc. erhalten haben.

§. 3.

Das Klavier oder Klavichord ist so allgemein bekannt, daß ich meine Leser mit einer überflüssigen Beschreibung desselben nicht aufhalten will: aber der Erfinder dieses so beliebten Instrumentes, welches anfangs freylich noch sehr unvollkommen war, verdient hier billig genannt zu werden. Nach Prinzen^s und verschiedener anderer musikalischen Schriftsteller Bericht wird Guido von Arezzo, ein um die Musik sehr verdienster Benediktinermönch, dafür gehalten.*) Er lebte ungefähr in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts; **) folglich wäre unser aus dem Monochord entstandenes Instrument etwas über 700 Jahre alt.

Das Monochord (der Einsaiter) bestand ursprünglich bloß aus einem etwa anderthalb Ellen langen Brete, worüber man eine Saite spannte; unter derselben war ein beweglicher Steg angebracht, vermittelt dessen man die Intervalle (Tonweiten) nach ihren Verhältnissen abmessen konnte. Man hat gegenwärtig Monochorde mit drey oder vier Saiten.***) Auch verfertigt man, des bessern Klanges wegen, hohle Monochorde, die einen Resonanzboden und Tasten zc. haben. Es giebt noch alte Klaviere, auf welchen drey bis vier Tasten an Ein Chor Saiten anschlagen; dadurch wird die obige Meinung, daß nemlich das Klavier aus dem Monochord entstanden sey, noch wahrscheinlicher.

§. 4.

Die wichtigsten Eigenschaften eines guten Klavieres sind:

1) Es muß einen starken, vollen, aber zugleich angenehmen und singenden Ton haben, welcher sich nicht gleich nach dem Anschlage der Tasten wieder

der

*) Welches aber Einige bezweifeln.

**) Andere behaupten, er habe erst im dreizehnten Jahrhunderte gelebt.

***) In diesem Falle ist freylich die beybehaltene Benennung Monochord oder Einsaiter nicht mehr passend.

- der verliert, sondern wenigstens vier (bis sechs) Achtel lang in einem mäßig langsamen Adagio fortklingt, *) und die Bewegung deutlich hören läßt.
- 2) Jeder Ton muß dem andern, in Rücksicht der ihm zukommenden Stärke und des angenehmen Klanges, gleich seyn.
 - 3) Es muß sich ziemlich leicht **) und durchgängig gleich spielen lassen; es darf nicht klappern, (Knarren, Knistern,) oder sonst ein Geräusch verursachen. Die Tasten müssen nicht nur selbst mit einer großen Geschwindigkeit und Schnellkraft wieder in die Höhe springen, sondern auch den Finger gleichsam nachheben helfen.
 - 4) Es muß bundfrey seyn; das heißt: jede Taste muß ihre eigenen Saiten (Chöre) haben, so daß z. B. nicht c und cis, oder cis und d ic. durch die nämlichen Saiten hervor gebracht werden.
- Ein Klavier, welches nicht bundfrey ist, kann man nie erträglich rein stimmen; von zwey auf Einem Chore Saiten zugleich angeschlagenen Tönen hört man nur den höhern Ton; gewisse Passagen können gar nicht, oder nur verstimmt darauf heraus gebracht werden u. dgl. m.
- 5) Der Umfang muß sich wenigstens vom großen C, jezt lieber vom contra F, bis ins dreigestrichene $\bar{f}$ erstrecken. Man fängt sogar schon an, Klaviere zu verfertigen, welche eine noch größere Anzahl Tasten haben.
 - 6) Man muß den möglichsten Grad der Stärke und Schwäche darauf hervor bringen können, ohne daß der Ton dadurch rauß und undeutlich wird.
 - 7) Es muß die Stimmung gut halten. Die Löcher, worin die Wirbel stecken, müssen daher gut und dauerhaft gearbeitet seyn. Durch den Gebrauch der Züge, besonders des so genannten Celestines, Pantalons ic. verstimmt sich das Klavier leicht; da nun noch überdies der Lernende dabey einen schlechten (hackenden) Vortrag bekommt, so sind die Züge, im Ganzen genommen, eben nicht zu empfehlen.
 - 8) Es muß eine richtige Mensur haben; das heißt: die Saiten müssen, in Absicht auf die Länge und Stärke, ein richtig abgemessenes Verhältniß
- A 3
- gegen

*) Dies ist nur von den tiefsten bis ungefähr zu den mittlern Tönen zu verstehen; denn in den höhern Octaven möchte man auf einem Klaviere den Ton wohl schwerlich so lange unverhalten können.

**) Wenn die Tasten gar zu leicht niederfallen, so gewöhnt man sich bald an eine matte Spielart, und kann hernach auf dem Flügel, der Orgel ic. nicht gut fortkommen.

gegen einander haben, sonst halten sie nicht, oder sie geben einen dumpfen Ton und verstimmen sich fast immer; nimmt man die Saite schwächer, so wird der Ton zu jung. (nicht voll genug.)

Daß übrigens ein Klavier von gutem trockenen Holze und dauerhaft gearbeitet seyn muß, versteht sich von selbst.

§. 5.

Der beträchtlichste Vorzug, welchen das Klavier ic. vor den übrigen Saiten- und Blasinstrumenten ohne eine Klaviatur hat, besteht darin, daß man bequem ganze Tonstücke zwey-, drey-, vier- und mehrstimmig darauf spielen kann; welches bey andern Instrumenten nicht der Fall ist. *)

Ein geschickter Tonkünstler bringt zwar auch auf der Violine, dem Violoncell ic. mehrstimmige Griffe heraus: allein es wird dazu schon viele Fertigkeit erfordert, und im Ganzen genommen können vergleichungsweise doch nur wenige Passagen vollstimmig gespielt werden.

§. 6.

Auch der Umfang von vier bis fünf Oktaven, welchen kein anderes Instrument hat, gehört unstreitig mit zu den Vorzügen des Klaviers. Denn daß man mit vielen Tönen mehr ausrichten könne, als mit wenigen, darf ich wohl als bewiesen voraussetzen.

Es ist bekannt, daß die Flöte, Hoboe, der Fagott und mehrere Instrumente nur einige Töne über zwey, wenigstens nicht drey bequem heraus zu bringende Oktaven enthalten. Die Violine, Viola, das Violoncell ic. haben zwar einen größern Umfang, jedoch erstreckt sich derselbe nicht weit über drey brauchbare Oktaven; man müßte denn die höchsten kreischenden Töne, mit welchen uns gegenwärtig viele Geiger ic. zum Staunen zwingen wollen, für musikalische Töne gelten lassen. —

§. 7.

Daß man es in Ansehung der Geschwindigkeit auf dem Klaviere weiter bringen kann, als auf den mehrsten andern Instrumenten, verdient gleichfalls mit unter die Vorzüge desselben gerechnet zu werden.

Ich verdanke es den Geigern und allen übrigen Instrumentisten nicht, wenn sie den Klavierspielern diesen Vorzug streitig zu machen suchen, weil Jeder mit Recht für sein Instrument eingenommen ist, und es dem Andern nicht nachgesetzt wissen will: indeß findet man doch weit mehrere außerordentlich fertige Klavierspieler, als

*) Die Harfe und einige weniger übliche Instrumente ausgenommen.

als andere Instrumentisten. Auch ist hier nicht von einzelnen Passagen, sondern vom Ganzen, die Rede.

§. 8.

Einige kleine Nebenvorzüge scheinen mir unter andern noch diese zu seyn, daß das Klavier, wenn man es gehörig in Acht nimmt, ohne viele Kosten in gutem Stande erhalten werden kann, und wegen der Drahsaiten die Stimmung länger hält, als andere Saiteninstrumente; daß ferner auch das Frauenzimmer mit Anstand darauf spielen und dazu singen kann; daß es sogar solche Personen erlernen können, welche außer gesunden, starken und gelenken Fingern, eben nicht die schärfsten Augen, den stärksten Körper und die gesundeste Lunge haben; wie das Eine oder das Andere bey verschiedenen Saiten- und Blasinstrumenten, zum Theil auch bey dem Singen, erfordert wird.

Daß dies Letztere vom Talent und einem guten musikalischen Ohre nicht zu verstehen ist, brauche ich wohl kaum zu erinnern; denn bey welchem Musiker werden diese beyden Naturgaben nicht vorausgesetzt? Da aber das Klavier weniger körperliche Kräfte erfordert, so können auch schwächlichere Personen die nöthige Übung darauf verwenden. Indesß ist derjenige freylich auch in dieser Rücksicht glücklicher, welchem die Natur jene oben genannten Gaben nicht versagt hat.

§. 9.

Das eigentliche Klavier oder Klavichord hat vor den meisten übrigen Klavierinstrumenten noch die besondern Vorzüge, daß man auf demselben die Rebung zc. vortragen, alle dem Instrumente eigene Grade der Stärke und Schwäche schnell abwechselnd hervor bringen, und folglich mit weit mehr Ausdruck spielen kann, als z. B. auf dem Flügel.

§. 10.

Aller dieser Vorzüge ungeachtet, ist das Klavichord doch auch in mancher Rücksicht sehr unvollkommen, wie kein Unparteyischer leugnen wird. So gehört z. B. die kurze Dauer des Tones, wovon aber die Orgeln zc. ausgenommen sind, unstreitig zu den Unvollkommenheiten unsers Instrumentes. Man wird selten ein Klavier antreffen, worauf der Ton, in mäßigem Zeitmaße, drey bis vier Viertel lang in gleicher Stärke fortklingt, da man hingegen auf verschiedenen andern Instrumenten einen Ton ganz bequem mehrere Takte hindurch, mit ab- und zunehmender Stärke, aus-

halten kann. Und leider! müssen wir auch dieses Anwachsen (Anschwellen) und Abnehmen des Tones, wodurch uns der Sänger und Instrumentist oft so sehr hinreißt, bey dem Klavichorde entbehren.

§. 11.

Auch die Schwäche des Tones ist eine Unvollkommenheit des Klaviers; denn obgleich die Stärke nicht immer ein Vorzug seyn mag, so ereignen sich zuweilen doch Umstände, z. B. wenn man ein Trio mit einer Violine oder einem andern Instrumente spielen will, wo man wohl einen etwas stärkern Ton wünschen möchte.

§. 12.

Eine dritte aber weniger auffallende Unvollkommenheit besteht darin, daß man auf dem Klaviere u. auch bey der besten Stimmung, nie ganz rein spielen kann; denn da, nach der gegenwärtigen Einrichtung, jede Taste die Stelle mehrerer Töne vertreten muß, die im Grunde alle von einander verschieden seyn sollten: so folgt ganz natürlich, daß es nicht möglich ist, ein solches Klavierinstrument vollkommen rein zu stimmen.*) Indes ist unser Ohr schon so verwöhnt, daß es diese kleine Abweichung von der größten Reinigkeit vertragen kann. Ein Klavier heißt daher immer noch rein gestimmt, wenn es übrigens gut temperirt ist.

§. 13.

Der angezeigten Mängel **) ungeachtet, findet das Klavier doch immer noch die mehrsten Liebhaber; und dies könnte schon einigermaßen einen Beweis abgeben, daß die Vorzüge desselben sehr überwiegend seyn müssen, besonders da dieses Instrument nicht so gar leicht zu lernen ist. Vielleicht hat auch der Umstand, daß so viele große Conserter für das Klavier geschrieben haben, viel zur fast allgemeinen Schätzung desselben beygetragen.

§. 14.

Je früher man den Anfang im Klavierspielen macht, desto weiter wird man es, wenigstens in Hinsicht der Fertigkeit, darin bringen; denn im jüngsten Alter sind die Finger noch so biegsam, daß man mit weit geringerer

*) Eine nähere Erklärung dieses Paragraphen wird weiter unten vorkommen,

**) Vielleicht ließen sich deren noch mehrere aufzählen.

gerer Mühe einen ziemlich Grad der Geschwindigkeit erlangen kann, als wenn sie schon steif und unbiegsam geworden sind. Man kann daher je früher je besser, wenn es übrigens die Größe und Stärke der Finger erlaubt, das heißt, ungefähr im siebenten oder achten Jahre, den Anfang machen. Es ist zwar nicht unmöglich, daß auch erwachsene Personen das Klavier noch lernen können: allein zu einer großen Fertigkeit darauf möchten sie es wohl schwerlich bringen.

§. 15.

Das Wichtigste, wofür man anfangs zu sorgen hat, ist ein guter Lehrer. Gewöhnlich wird es in diesem Stücke verschen; denn das Vorurtheil: die Anfangsgründe kann man bey einem Jeden erlernen, ist fast allgemein. Man glaubt etwas zu ersparen, nimmt den wohlfeilsten an, und läßt sich im Grunde weit mehr kosten, als bey dem theuersten; denn die Erfahrung bestätigt es, daß ein geschickter und gewissenhafter Lehrer seine Schüler in einigen Monaten weiter bringt, als ein schlechter die Selbigen in einem ganzen Jahre. Wie viel Zeit und Mühe geht nicht noch überdies dabey verloren? Denn gemeinlich fängt der Lernende, wenn er oft mehrere Jahre hindurch ohne richtige Grundsätze unterrichtet worden ist, und endlich, nach mancher mühsamen Stunde, seine und des Lehrers Unwissenheit einsieht, bey einem Geschicktern wieder von den Anfangsgründen an! Und wie schwer ist es, sich alte mechanisch gewordene Fehler abzugewöhnen.

Ich weiß, daß man hierin nicht immer nach Belieben wählen kann, weil sich nur wenige geschickte Meister (die überhaupt an manchen Orten wohl selten seyn möchten) mit Anfängern abgeben. Wenn man aber einen Lehrer bekommen kann, welcher viele gute Scholaren gezogen hat, so lasse man sich ja nicht durch Sparsamkeit verleiten, einen wohlfeilern anzunehmen.

§. 16.

Wer bereits einen geschickten Lehrer hat, der vertraue sich, ohne die dringendste Noth, keinem Andern an; denn gemeinlich hat jeder seine eigene Lehrart, folglich geht viel Zeit dadurch verloren, ehe sich der Lernende wieder an eine andere Methode gewöhnt, wenn auch die Lehrer in den Grundsätzen selbst nicht von einander abweichen sollten. Einige Liebhaber der Musik rechnen sich zum Verdienste an, bey vielen Meistern Unter-

nicht gehabt zu haben: aber nur Wenige haben Ursache, darauf stolz zu seyn, denn ihr Geschmack ist gemeiniglich sehr unbestimmt, und in eine fehlerhafte Ungleichheit ausgeartet.

§. 17.

Der Lehrer, wenn er auch selbst kein Spieler vom ersten Range ist — denn gut unterrichten und vortreflich spielen sind zwey sehr verschiedene Dinge — muß, außer den nöthigen Kenntnissen, wenigstens einen gebildeten Geschmack und guten Vortrag haben. Die Gabe der Deutlichkeit, Herablassung und Geduld hat er in einem sehr hohen Grade nöthig. Er muß sich in einer gewissen Achtung bey seinen Scholaren zu erhalten wissen, ohne jedoch ein mürrisches Betragen gegen sie anzunehmen; denn mit Gelassenheit richtet man bey den Meisten ungleich mehr aus, als durch Schelten u. d. g. Er darf zwar nicht den kleinsten Fehler übersehen, aber ohne die Lernenden unnöthiger Weise aufzuhalten. Ueberhaupt kann er, ihrer verschiedenen Fähigkeiten wegen, nicht mit Allen nach Einem Plane verfahren. Manche begreifen alles geschwind; mit diesen muß er bald weiter gehen, damit sie in steter Uebung erhalten werden: Andere haben lange Zeit und öftere Erinnerungen nöthig, ehe sie etwas fassen; diesen darf er auf einmal nur wenig aufgeben u. s. w. Kurz, der Lehrer muß es sich ernstlich angelegen seyn lassen, seine Schüler je eher je lieber zu geschickten Musikern zu bilden. Fehlt es ihm an Eifer, Geschicklichkeit und Gaben hierzu, so sollte er sich mit Unterrichten nicht abgeben.

§. 18.

Außer einem guten Gehöre und der nöthigen Anlage *) zur Musik wird bey einem Lernenden natürliches Gefühl fürs Schöne, Beurtheilungskraft, Lust und anhaltender Fleiß vorausgesetzt, wenn die Bemühung des Lehrers gehörig fruchten soll. Die Erinnerungen desselben muß
der

*) Genie, wenn man darunter eine vorzügliche Größe des Geistes überhaupt, oder außersordentliche Fähigkeiten zur Musik versteht, kann wohl nicht bey einem jeden angehenden Klavierspieler vorausgesetzt werden. Ueberdies läßt sich oft in den ersten Monaten noch nicht bestimmen, ob jemand viel Genie zur Musik habe, oder nicht. Ein geschickter Lehrer unterrichtete vor einigen Jahren einen jungen Menschen, welcher anfangs außerordentlich wenig verstand; denn nur mit vieler Mühe lernte er die Noten kennen, ihr Gellung gegen einander berechnen, die ersten Regeln der Fingersetzung gehörig anwenden u. s. w. und doch ist er gegenwärtig ein hoffnungsvoller Consequenz.

der Schüler auf das pünktlichste befolgen, und sich ja nicht einfallen lassen, nach eigenem Gurdünken zu handeln, oder die Übungsstücke selbst wählen zu wollen. Er muß sich der Führung des Meisters ganz überlassen; Zutrauen zu ihm haben; seine Bemühung dankbar erkennen u. s. w. Er darf nicht verdrießlich werden, wenn ihn der Lehrer gewisse Stellen so oft wiederholen läßt, bis er sie richtig vorträgt. Sieht er nicht ein, warum dies oder jenes so, und nicht anders, seyn darf: so muß er den Lehrer um den Grund davon, oder um eine nähere Erklärung bitten, damit er nicht bloß ein mechanischer Musiker werde.

§. 19.

Wer das Klavier nur zum Vergnügen spielen lernt, der hat genug gethan, wenn er täglich zwey Stunden darauf verwendet; anfangs wöchentlich etwa vier, wenn es seyn kann sechs, und in der Folge zwey bis vier Stunden Unterricht mit eingerechnet: wer aber das Klavierspielen zu seinem Hauptgeschäfte machen will, für den sind täglich drey bis vier Stunden Übung kaum hinreichend, und außer diesen ist wenigstens noch Eine Lectiionsstunde nöthig.

Da in diesem Buche nicht von der Musik überhaupt, sondern nur vom Klavierspielen die Rede ist, so kann ich mich hier auf eine nähere Bestimmung der verschiedenen Kenntnisse und Sprachen, welche der künftige Musiker, außer seinem eigentlichen Fache nöthig hat, nicht einlassen. Nur dies Einzige merke ich bey dieser Gelegenheit an, daß derjenige sich sehr irrt, welcher es für möglich hält, in sechs bis acht Jahren ein großer Tontünstler zu werden. In der praktischen Musik mag es jemand binnen dieser Zeit, unter günstigen Umständen, zu einer ziemlichen Fertigkeit bringen können: aber dann bleibt ihm noch immer sehr viel zu lernen übrig. Man stelle sich daher das Studium der Musik nicht als eine so gar leichte Sache vor. Der Umfang derselben ist größer, als man gemeinlich glaubt, und oft zu spät einsieht.

§. 20.

Zum Lernen ist das Klavier, wenigstens im Anfange, unstreitig am besten; denn auf keinem andern Klavierinstrumente läßt sich die Feinheit im Vortrage so gut erwerben, als auf diesem. Kann man in der Folge einen Flügel oder ein gutes Fortepiano daneben haben, so ist der Nutzen für den Lernenden desto größer; denn die Finger bekommen durch das Spielen auf diesen Instrumenten mehr Stärke und Schnellkraft. Nur

darf man nicht immer auf dem Flügel x. spielen, weil es auf Kosten des guten Vortrages geschehen möchte. Wer nicht beides haben kann, der wähle das Klavier. Je besser aber das Instrument ist, je mehr Nutzen hat der Lernende; denn auf einem guten Klaviere wird er sich weit lieber üben, und mit mehr Ausdruck spielen lernen, als wenn er auf einem alten elenden Kästen klappern muß; wie das oft der Fall ist.

§. 21.

Der Lehrer wähle anfangs nur sehr kurze und leichte Stücke, damit der Anfänger, der außerdem viel zu merken hat, nicht eins mit dem andern vergesse, und zugleich die Lust zur fernern Erlernung der Musik verliere. Da er jetzt wohl ohnedies an einem größern ausgearbeiteten Tonstücke z. B. an einer guten Sonate, noch keinen Geschmack findet, so wird man ihm und dem Komponisten durch die Wahl solcher Stücke eben keinen großen Dienst erzeigen.

Einige sonst verdiente Männer rathen hierin zwar das Gegentheil: allein wahrscheinlich haben sie nur sehr wenige Anfänger, oder doch nur solche unterrichtet, welche mit außerordentlichen Talenten einen unermüdeten Fleiß verbanden; und bey diesen muß man freylich eine Ausnahme machen. Haben aber alle die, welche etwas Musik lernen wollen, die genannten Eigenschaften? Will nicht jeder Lernende, oder doch der größere Theil derselben, bald das Vergnügen haben, etwas spielen zu können? Wird nicht eben dadurch, daß er bald einige Stücke nach seiner Art vortragen kann, die Lust zum Lernen ungemein unterhalten? Sollte das noch der Fall seyn, wenn man ihn gleich anfangs mit schweren Stücken martert? — Ganz etwas anders ist es aber, jemanden allzulange beym Leichten aufhalten, und gleich beym Schweren anfangen. Das erste ist allerdings nicht gut: aber das zweyte — taugt noch weniger. Man fängt ja in allen Sachen vom Leichten an; warum nicht auch in der Musik? Dem eifüßigern Scholaren kann der Lehrer immerhin schwerere Stücke geben: geschieht das aber bey Allen ohne Ausnahme, so dürfte dadurch Mancher abgeschreckt werden, das Klavier zu erlernen, weil er sich unüberwindliche Schwierigkeiten dabey vorstellt.

§. 22.

Eben so unrecht ist es, wenn man den Lernenden etwas spielen läßt, wovon er noch keinen deutlichen Begriff hat. Jede Kleinigkeit muß ihm vorher, oder nach Umständen bey dem Spielen selbst, erklärt werden. Vorzüglich vorthellhaft ist es, wenn man sich mit ihm über das vorliegende Tonstück in eine kleine kritische Untersuchung einläßt, warum er z. B.
jetzt

jezt diesen oder jenen Finger nimmt; hier und da unterseht, überschlägt; diese Noten geschwinde spielt, als jene u. s. w. Wenn man ihm alles erklärt hat, so lasse man es alsdann zur Probe den Lernenden selbst noch einmal aus einander sehen; daraus wird man bald bemerken, ob er alles gefaßt hat, und worin es ihm noch am meisten fehlt. Auch lernt er dadurch zugleich selbst etwas vortragen, sich in der Kunstsprache ausdrücken, und seine Ideen ordnen. Dann und wann mache man ihm allensfalls einen ungegründeten Einwurf, und lasse sich von ihm widerlegen; wenn er nämlich dazu schon weit genug ist. Eben so kann man ihn die in jedem Takte enthaltenen Diskantnoten gegen die im Basse berechnen lassen, besonders wenn sie nicht gehörig unter einander stehen, *) damit er die richtige Eintheilung derselben lerne. Durch dergleichen Uebungen kann ein geschickter Lehrer in den ersten Monaten, worin ich den Schüler ohnedies nicht immer ganze Stunden hindurch ununterbrochen spielen lassen würde, vielen Nutzen schaffen; nur versteht es sich, daß man die Lernenden dadurch nicht irre machen darf. Es wird hierbey schon einige Kenntniß vorausgesetzt; die ganz Schwachen muß man daher noch damit verschonen.

B 3

S. 23.

*) 3. B.



S. 23.

Personen, besonders männlichen Geschlechtes, die das Klavier lernen wollen, sollten sich frenlich mit solchen Arbeiten, wodurch die Finger steif werden, gar nicht abgeben: da das indeß nicht bey allen Musikklernenden zu vermeiden ist, so muß man ihnen wenigstens vorher sagen, daß sie in diesem Falle keine sehr fertigen Spieler werden können. Wer aber die Musik, und besonders das Klavierspielen, zu seiner Hauptbeschäftigung machen will, der muß dergleichen Arbeiten schlechterdings unterlassen, weil es nicht möglich ist, sich mit steifen Fingern die nöthige Fertigkeit zu erwerben.

S. 24.

Das Klavier muß, in dem §. 12. angenommenen Sinne, immer rein gestimmt seyn, wenn das Gehör nicht verdorben, und der Schüler dadurch zur Erlernung des Singens oder eines andern Instrument:s z. B. der Violine zc. (wobey sehr viel auf die reine Intonation ankommt,) unfähig werden soll.

S. 25.

Man hüte sich beym Unterrichten, besonders im Anfange, Klavierauszüge von Operetten, Oratorien, Kantaten u. d. g. zu wählen; denn durch diese Stücke, die in ihrer Art vortreflich seyn können, wird die Fingersetzung des Lernenden sehr vernachlässiget, und besonders die linke Hand oft auf immer verdorben. Die wenigsten *) Klavierauszüge sind hierzu brauchbar, ob sie gleich in der Folge, wenn sich der Scholar schon eine gute Fingersetzung eigen gemacht hat, zur Bildung des Geschmacks zc. nützlich werden können. Der Komponist schrieb die Arien, Duette, Chöre u. d. gl. nicht für das Klavier, sondern für verschiedene andere Instrumente. Was aber z. B. für die Violine sehr bequem gesetzt ist, das läßt sich, ohne viele Freyheiten in der Fingersetzung, auf dem Klaviere oft gar nicht, oder äußerst unbequem heraus bringen. Für den Anfänger, welcher das Richtige vom Fehlerhaften, oder von dem, was man nur aus Noth erlaubt, noch nicht zu unterscheiden weiß, sind daher dergleichen Stücke nicht. Selbst manche übrigens große Komponisten setzen für gewisse Instrumente, deren Behandlung und Eigenschaften sie nicht genug kennen,

*) Ausnahmen giebt es allerdings, aber nicht viele.

kennen, so unnatürlich, daß oft der geübteste Spieler kaum damit fertig werden kann. Ein verständiger Lehrer, welcher nicht auf den Namen, sondern auf die Sache sieht, wird seine Schüler mit dergleichen Arbeiten verschonen; denn ich setze voraus, daß er nichts zum Unterrichten wählt, was er nicht vorher genau untersucht und zu seinem Zwecke brauchbar befunden hat. Bloss also solche Stücke, die ganz eigentlich für das Klavier, und zwar von guten Meistern gesetzt sind, worin auch für die linke Hand gesorgt ist, muß man daher bey dem Unterrichten gebrauchen, sie mögen übrigens neu oder alt seyn; denn wir haben bekanntlich viele alte, aber sehr gute,*) hingegen eine Menge neuer höchst mittelmäßiger und ganz schlechter Stücke.

§. 26.

Da die Lehrer an kleinen Orten, und vorzüglich auf dem Lande, nicht immer Gelegenheit haben, die zum Unterrichten bequemen Stücke kennen zu lernen; da es ferner ihre ökonomischen Umstände gewöhnlich nicht erlauben, sich alles anzuschaffen, was von Zeit zu Zeit herauskommt: so hoffe ich ihnen einen Dienst zu erweisen, wenn ich hier einige Werke, welche bey dem Unterrichten mit Nutzen zu gebrauchen sind, nachhast anzeige.

§. 27.

Für ganz rohe Anfänger werden vielleicht die am Ende dieser Anweisung enthaltenen kleinen Handstücke **) brauchbar seyn. Auch hat C. P. E. Bach kleine und kurze Anfangsstücke fürs Klavier herausgegeben, worunter einige sehr leicht sind. Für die Güte derselben bürgt der Name des Verfassers. In C. G. Tübels kurzem Unterrichte von der Musik &c. sind unter den 77 eingerückten Uebungsbeispielen aus allen Tönen verschiedene, die ich allenfalls vorschlagen würde, wenn sie nicht im Violinschlüssel ständen, und nebst der nur aus zwey bis drey Bogen bestehenden Anweisung drey Thaler kosteten. — Oeffentlich heraus gekommene Handstücke von der Art hat man überhaupt nur wenige, weil nicht leicht ein Komponist

B 4

von

*) Hierunter rechne ich außer andern Händels Klaviersachen; Pieces de Clavecin von Couperin; (ehemaligen Hoforganisten in Paris); Sebastian Bachs Werke u. a. m. Aber freylich sind dergleichen vortrefliche Tonstücke zum Theil selten, und nur für geübte Spieler.

**) Unter Handstücken verstehe ich hier, außer kurzen Allegros, Andante u. dgl. auch leichte und gut gesetzte Menuetten, Polonoisen &c.

von Ruf damit auftreten mag; *) indeß bleibt es viele ungedruckte, die bey'm Unterrichten mit Nutzen gebraucht werden können **). Neben her gebe man dem Lernenden, in Ermangelung eigentlicher Klavierstücke von dieser Gattung, allenfalls ganz kurze, für das Klavier gesetzte Lieder. Unter die leichtesten, die mir bekannt sind, rechne ich: J. F. Reichards Lieder für Kinder 2c. 3 Theile; Eben desselben Lieder von Gleim und Jacobi; J. A. Hillers 50 geistliche Lieder für Kinder, nebst einer Violinstimme, vom Jahr 1774; Desselben Lieder, einer churländischen Dame zugeeignet; J. H. Rollens Sammlung geistlicher Lieder für Liebhaber eines ungekünstelten Gesanges; J. A. P. Schulzens Lieder im Volkstone, 2 Sammlungen u. a. m. Können die Schüler mit diesen und ähnlichen leichten Liedern und Handstücken fertig werden — darüber kann aber wohl ein halbes Jahr, und nach Beschaffenheit ihrer Fähigkeiten und des gehabten Unterrichtes, vielleicht noch mehr Zeit hingehen —: so mache man mit etwas größern Stücken den Anfang. Jetzt werden vorzüglich J. G. Wichtauers 4 Sammlungen vermischter Klavier- und Singstücke (im G-Schlüssel) gute Dienste thun; außer diesen giebt es ähnliche Sammlungen von verschiedenen Komponisten, Klavierpartien u. dgl. die hierzu zum Theil ganz nützlich sind. Nun wird es Zeit zu kleinen Sonaten überzugehen, deren man gegenwärtig in großer Menge hat. Ich selbst gab vor kurzem zwey Sammlungen heraus, die zu diesem Zwecke bestimmt waren. Schwerer sind die von E. W. Wolf, Sander und G. Schmiedt. Meine leichten Sonaten würde ich mit Anfängern im ersten Jahre nicht nehmen: denn ob gleich keine schweren Passagen darin vorkommen, so setzen sie doch einen schon etwas gebildeten Geschmack und eigenes Gefühl voraus, wenn sie dem Lernenden nicht ekelhaft werden sollen. Ob sie, nebst den übrigen zwey ältern Sammlungen, wovon die zweyte verbesserte Auflage heraus ist, in der Folge zur Erlernung eines guten Vortrages brauchbar seyn könnten, überlasse ich Kennern zur Entscheidung. Sind die Scholaren schon weiter, so kann man Greßlers, Gruners, Blums, G. Bens das, Sanders (größere,) † Zinks ***,) † Vierlings, † Haydns, E.

*) Doch machte vor einiger Zeit C. G. Tag Hoffnung zu einigen Sammlungen wirklich leichter und zweckmäßiger Handstücke 2c. womit er gewiß großen Nutzen schaffen wird.

**) Die größtentheils abgeschmackten Murkys 2c. sind ganz füglich zu entbehren.

***) Die mit einem † bezeichneten Sonaten stehen im Violinschlüssel. — Bey dieser Gelegenheit muß ich anmerken, daß die Erlernung des G- oder Violinschlüssels jetzt sehr

E. B. Wölfe, Häßler, C. P. E. Bachs u. *) Sonaten mit ihnen studieren. Daß man auch einige Trios, Quartette, Konzert u. von guten Meistern mit seinen Schülern durchnehme, ist des Taktes und Pausirens wegen nöthig. Doppelsonaten für zwey Klaviere, oder Sonaten für 4 Hände auf Einem Klaviere z. B. von P. Schilde, Mozart, Seydelmann, Kozeluch, Vanhall, E. B. Wolf u. sind zu dieser^{en}) Uebung ebenfalls brauchbar. Auch Fugen z. B. von Händel, C. Bach, C. P. E. Bach, Kirnberger u. sollte man seine Scholaren dann und wann spielen lassen; denn wann auch diese Gattung von Tonstücken jetzt weniger geschätzt wird, als ehemals; so hat doch der Klavierspieler, in Ansehung der außerdem oft vorkommenden Bindungen, Spannungen u. großen Nutzen davon, und der künftige Orgelspieler kann sie gar nicht entbehren.

Wenn ich hier manche verdienstvolle Männer nicht nenne, so geschieht dies keines Weges aus Geringschätzung; sondern weil mir ihre Arbeiten entweder nicht bekannt sind — denn welcher Musiker besitzt wohl alles, was nur seit 10 Jahren herausgekommen ist? — oder weil sie mehr für den Flügel u. als für das Klavier geschrieben haben. Ueberdies würde hier ein vollständiges Verzeichniß aller Komponisten und ihrer Arbeiten für das Klavier ganz überflüssig seyn; denn mancher Lehrer ist gewiß nicht im Stande, sich binnen etlichen Jahren nur die Hälfte der oben genannten Werke anzuschaffen, da z. B. C. P. E. Bach allein eine beträchtliche Anzahl Klaviersonaten herausgegeben hat. In zehn Jahren wird ohnedem dieser Paragraph eines starken Zusatzes bedürfen; denn bis dahin hat Deutschland wahrscheinlich einen ansehnlichen Zuwachs von Musikalien zu erwarten.

nöthig wird, theils weil viele Klaviersachen darin stehen; theils weil er manche Vorzüge hat, worunter dieser wohl der wichtigste ist, daß man bey den höhern Tönen nicht so viele Nebenlinien zu übersehen hat. Auch gut und schlecht geschriebene, gestochene und gedruckte Noten muß man den Lernenden abwechselnd vorlegen, damit sie nicht bloß an Eine Gattung gewöhnt werden.

*) Ich ordne die Namen nicht nach dem Alphabete, noch viel weniger nach dem Rang oder Werthe der Arbeiten, sondern so, wie ungefähr der Schwierigkeiten in den genannten Werken immer mehrere werden: aber freylich nur ungefähr, und zwar im Ganzen genommen; denn hin und wieder trifft man in übrigens leichten Sonaten ziemlich schwere Stellen an. Auch haben verschiedene dieser Männer z. B. Bach, Häßler, Wolf u. leichte und schwerere Sonaten geschrieben. Ueberhaupt ist es nicht möglich, das Schwere und Leichte im Allgemeinen genau zu bestimmen; denn dieser hält langsame Sätze, jener geschwinde, ein Dritter solche, die viel Ausdruck erfordern u. s. w. für schwer. Die Ursachen davon ließen sich leicht finden, wenn nur dadurch etwas gewonnen würde.

Nur laß man nicht zu viele Stücke von der Art spielen, weil sie auf die Fingersetzung und vorzüglich auf die Haltung der Hände und Arme einen schädlichen Einfluß haben können; denn mehrertheils müssen beyde Personen dabey ziemlich gepreßt sitzen, die Hände verdrehen u. dgl. m.

ten. — Indes wird man hoffentlich die angezeigten Werke auch alsdann größtentheils zu der erwähnten Absicht noch brauchbar finden. Der Geschmack ändert sich zwar oft, aber wahrer innerer Werth ist der Mode nicht so sehr unterworfen. Das beweisen unter andern S. Bachs, Handels, Hassens und Grauns Werke.

§. 28.

Der Lehrer darf zum Unterrichten nicht immer Stücke von Einem Meister wählen, denn jeder hat seine besondere Manier, mit der man endlich bekannt wird, und für die man dann vielleicht ausschließende Vorliebe gewinnt; deswegen ist aber der Lernende noch nicht im Stande, die Arbeiten anderer Tonsetzer, wenn sie auch nicht schwerer, vielleicht wohl gar leichter sind, nach dem Sinne des Komponisten vorzutragen. Man muß daher dem Scholaren durch die Abwechselung nützlich zu werden suchen; denn die Mannigfaltigkeit gewährt überhaupt mehrere Vortheile. Sie unterhält, vergnügt mehr, giebt Anlaß zu nützlichen Regeln, Vergleichen, Anwendungen; sie erweitert den Gesichtskreis, bestimmt die Empfindungen näher u. s. w. folglich sorgen diejenigen Lehrer, welche bey'm Unterrichten bloß ihre eigenen Kompositionen spielen lassen — wären sie auch noch so vortreflich — in dieser Rücksicht nicht gut für ihre Schüler.

§. 29.

Ein anderer Fehler wird sehr oft dadurch begangen, daß man den Anfänger die Stücke so lange spielen läßt, bis er sie auswendig kann. Zur Erreichung eines gewissen Endzweckes, von welchem weiter unten mehr, mag das gut seyn: aber im Notenlesen, in der Eintheilung derselben, im Takte, in der Fingersetzung zc. nimmt der Schüler bey dieser Uebung wenig oder gar nicht zu, weil er, ohne sich etwas dabey zu denken, zuletzt bloß maschinenmäßig handelt. Besser ist es daher, wenn man ihn das aufgegebenes Tonstück nur so lange üben läßt, bis er es in einer sehr mäßigen Bewegung zusammenhängend spielen kann.

Damit man mich nicht unrecht verstehe, muß ich hierbey eine Anmerkung machen. Ich halte nur die Methode für schlecht, wenn man jeden Lernenden, ohne Rücksicht auf seine Fähigkeiten, ganze Wochen hindurch mit Einem Stücke aufhält, und ihn so lange müßig läßt, oder wenigstens nur die Finger und nicht den Kopf desselben beschäftigt, bis er es ganz fertig spielen kann. Die Geschwindigkeit ist nur etwas Mechanisches, und kommt ohnedies mit der Zeit durch lange Uebung:
aber

über eigene Beurtheilung, Fertigkeit im Notendefen, Sicherheit im Takte, Mannigfaltigkeit im Vortrage u. erwirbt man sich aus wenigen Stücken nicht, Was dem Anfänger jetzt noch schwer ist; das wird ihm in einem Jahre ganz leicht vorkommen, wenn nur der Lehrer für einen hinlänglichen und gut gewählten Vorrath von Musikalien sorgt. Ist der Lernende über die ersten Schwierigkeiten hinweg, das heißt: kann er leichte Handstücke ohne große Mühe spielen: so halte man ihn dazu an, daß er die Stücke zusammenhängend, ohne einzelne Noten oder Takte u. zu wiederholen, vortragen lerne; denn dies unzeitige Unterbrechen, Wiederholen u. ist ein Fehler, welcher sich nur gar zu bald einschleicht, wenn man ihm nicht gleich anfangs vorzubeugen sucht. Ist der Schüler so weit, daß er ununterbrochen fortspielen kann, so begleite ihn der Lehrer mit der Violine; denn dieses Instrument, oder allenfalls die Fldte *) sollte billig jeder Klaviermeister spielen können. Dadurch lernt der Schölar den Takt im Ganzen weit sicherer halten, als durch andere Hülfsmittel; er gewöhnt sich mehr daran, seine Stücke zusammenhängend vorzutragen; er bekommt außerdem, wenn anders der Lehrer gut spielt, einen bessern Vortrag; er bildet den Geschmack; lernt hören, und zugleich wird die Lust zur Musik dadurch sehr vermehrt. Anfangs kann der Lehrer allenfalls nur die Noten des Schölers mitspielen, wenn dieser noch im Takte fehlt, bis er etwas sicherer wird; in der Folge wählt man Stücke mit einer obligaten Violine, d. h. worin der Violinist hin und wieder die Hauptmelodie, oder einige Takte bloß mit der Begleitung des Klavierbasses allein u. zu spielen hat. Durch dergleichen Uebungen lernt der Schölar mit fortlesen, und, weil in solchen Fällen oft Pausen vorkommen, zugleich pausiren. Wird ihm das Letztere schwer, so schreibe man die Stellen, welche der Violinspieler allein vorzutragen hat, mit kleinen Noten in des Schölers Stimme, damit er nachlesen lerne — denn auch das hat seinen Nutzen — bis er endlich Sicherheit bekommt, und ohne dieses Hülfsmittel fertig werden kann. Klaviertrios, deren es in Menge giebt, sind hierzu am bequemsten. Nur nehme man beym Zusammenspielen die Stücke etwas leichter, als sie der Lernende vorher gehabt hat; denn was er allein so ziemlich heraus brachte, das glückt deswegen noch nicht, wenn er mit einem Zwcyten ununterbrochen fortspielen soll. Kann man zuweilen noch einen Dritten zum Violoncell u. bekommen, so wird der Nutzen für den Lernenden desto größer.

§. 30.

Wenn der Schölar einen richtigen und guten Vortrag bekommen soll — und das soll er doch wohl? — so muß ihm der Lehrer das aufgebene Stück, anfangs zwar simpel, (ohne willkührliche Zusätze,) aber mit Ausdruck vorspielen; nur würde ich das alsdann erst thun, wenn der

C 2

Schöler

*) Spielt der Lehrer kein ander Instrument, so muß er Doppelsonaten u. dgl. zu dieser Uebung spielen.

Schüler schon so ziemlich damit fertig werden kann; denn sonst lernt er es vielleicht nur nach dem Gehöre, und beschäftigt bloß das Gedächtniß, aber nicht den Verstand — und das soll er niemals. Außerdem trägt das öftere Hören guter Musiken, vorzüglicher Spieler, und besonders gefühlvoller Sänger, ungemein viel zur Bildung des Geschmacks bey. Wer zugleich noch auf einem andern Instrumente z. B. auf der Violine, Flöte u. oder auch im Singen Unterricht haben kann, der wird desto größere Fortschritte im Klavierspielen machen.

In Absicht auf den richtigen Vortrag sind manche Lehrer anfangs zu saumfelig; denn sie lassen es gut seyn, wenn ihre Schüler nur einen schicklichen Finger nehmen, im Takte bleiben u. s. w. sie mögen übrigens noch so holpericht und geschmacklos klimpern. Schon in den ersten Stunden muß man den Lernenden, zwar nicht zu gewissen Feinheiten, aber doch zu einem guten singenden Tone, zum Tragen *) desselben, zur Abwechselung des Starken mit dem Schwachen u. anhalten; denn jetzt wird ihm das Schlechte in gewissen Fällen fast eben so schwer, als das Gute. Man nehme lieber weniger mit seinen Schülern, und gewöhne sie zugleich an den bessern Vortrag; denn es kommt nicht darauf an, wie viel der Lernende Stücke spielt, sondern wie er sie vorträgt. Aber freylich würde man anfangs zu viel verlangen, wenn man ihm sehr langsame oder lange Adagio gäbe; denn diese erfordern mehrere Feinheit im Ausdrucke, und einen schon gebildeten Geschmack, als man jetzt von ihm verlangen kann.

§. 31.

Viele Lehrer pflegen eine geraume Zeit hindurch beym Unterrichten nur solche Stücke zu wählen, welche nichts, oder bloß ein x, allenfalls ein b, vorgezeichnet haben. In den ersten Stunden mag das hingehen, und gewissermaßen nöthig seyn: allein in der Folge lege man ihnen Stücke mit mehreren Kreuzen und Beenen vor, damit sie bey Zeiten an die so genannten schweren Töne gewöhnt werden.

Ob es aber im Allgemeinen wirklich viel schwerer sey, aus Tönen mit etlichen Kreuzen oder Beenen zu spielen, als aus solchen, die nichts, oder nur wenig vorgezeichnet haben, ist noch immer die Frage. Vielleicht bestehen die Schwierigkeiten im ersten Falle zum Theil mehr in der Einbildung, oder im Ungewohnten, **) als in der

*) Unter dem Tragen der Töne versteht man das Aneinanderhängen derselben, so daß beym Fortschreiten von einem Tone zum andern keine Pücke (Pause) entstehe. Auf dem Klaviere ist dies so genannte Tragen sehr gut zu erreichen, weil man der Taste nach dem Anschlage noch einen Druck geben kann.

**) Weil der Anfänger, wenn er selten aus solchen Tönen spielt, unter andern gewöhnlich die Vorzeichnung vergißt, und folglich oft falsch z. B. statt des, d greift u. s. w.

der Sache selbst. Um sich hiervon zu überzeugen mache man z. B. in D, B oder A dur einen Läuffer durch mehrere Oktaven in die Höhe, und alsdann in Q, dur. Ganz gewiß ist das Erstere viel leichter, als das Letztere; denn daß sich der Daumen nach einer Obertaste weit bequemer untersetzen läßt, als nach einer untenliegenden, wird wohl ein Jeder zugestehen. Ueberdies hat man in den Tönen mit etlichen Kreuzen oder Beenen nicht erst nöthig zu überlegen, welchen Finger man nehmen will, da sie größtentheils schon bestimmt sind: allein in C dur, worin die Fingersetzung bey vielen Stellen sehr verschieden seyn kann, wählt man in Rücksicht der Folge oft nicht den schicklichsten Finger. Indesß räume ich gern ein, daß Stücke aus Tönen mit vielen Kreuzen oder Beenen schwerer seyn können, als andere; denn wenn viele Obertasten, und besonders in springenden Passagen, unmittelbar nach einander vorkommen, so kann es allerdings mit Schwierigkeiten verbunden seyn; zumal wenn der Komponist durch unspielbare Stellen die Fingersetzung geflüßentlich oder aus Nachlässigkeit erschwert hat. Aber solche Stücke sollte man auch zum Unterrichten nicht wählen.

§. 32.

Damit der Anfänger die Tasten eher finden lerne, und nicht immer von den Noten wegzusehen nöthig habe, kann man ihn einige Stücke, aber nur Einige, auswendig lernen, und im Finstern spielen lassen. Daß er aber anfangs nie von den Noten wegsehen und die Klaves suchen solle, erwarte man nur nicht — so schädlich auch dies Wegsehen des Zusammenhanges wegen ist —; denn selbst der geübteste Klavierspieler thut dann und wann einen Blick auf die Finger. Indesß ist es allerdings des Lehrers Pflicht, den Anfänger, wo möglich, davon abzuhalten. Bey stufenweise folgenden Tönen darf man ihm das Wegsehen von den Noten nur etwa in den ersten Stunden und dann nicht mehr erlauben: allein bey Sprüngen möchte dieses Hilfsmittel soaleich nicht zu entbehren seyn; nur muß man die erwähnte Nachsicht nicht zu lange gebrauchen.

§. 33.

Die ersten Uebungsbeypiel, und sollten es auch nur die Tonleitern seyn, *) lasse man den Lernenden anfangs mit der rechten Hand allein spielen. Kann er damit in mäßiger Geschwindigkeit fertig werden, so nehme man dieselbe Uebung mit der Linken, und alsdann erst mit beyden Händen zugleich vor; denn die Beyspiele mögen auch noch so leicht seyn, so gehört

*) Es versteht sich, daß hierzu noch keine Noten erfordert werden.

doch schon einige Fertigkeit dazu, wenn man mit beyden Händen zu gleicher Zeit dieselbe Tonfolge spielen soll.

§. 34.

Damit sich der Anfänger, nach einiger erlangten Kenntniß, auch in des Lehrers Abwesenheit üben könne, und dabey in der Fingersetzung nicht fehle, so bestimme man durch Zahlen bey den ersten Uebungsbeispielen jeden Finger; in der Folge thue man dies nur bey gewissen verführerischen Stellen, alsdann bloß bey einzelnen Noten. Kann man ihm endlich selbst schon genugsame Einsicht und Beurtheilung zutrauen, so sind diese Winke nicht mehr nöthig.

§. 35.

Der Triller muß gleich in den ersten Stunden fleißig geübt werden, jedoch anfangs ganz langsam, und nur nach und nach etwas geschwinder, aber so, daß der Lernende beyde Tasten, ohne die Finger dabey zu hoch aufzuheben, mit gleicher Stärke und Geschwindigkeit anschlage; denn gemeinlich wird der höhere Ton des Trillers bey Anfängern schwächer und geschwinder, als der tiefere. *) Wer aber den Triller nur selten und anfangs gar nicht übt, der dürfte ihn in der Folge wohl schwerlich gut lernen; es wird immer ein so genanntes Meckern bleiben. Mancher übrigens recht brave Klavierspieler könnte hiervon einen redenden Beweis abgeben.

§. 36.

So nöthig und schön die Geschwindigkeit bey dem Klavierspielen ist, so schädlich kann sie dem Anfänger werden, wenn man ihn zu früh dazu anhält. Denn gemeinlich leidet dabey die Deutlichkeit; gewisse Töne werden so ganz unmerklich überhüpft; die richtige Fingersetzung wird vernachlässiget, und was der Uebel mehr sind.

§. 37.

Viele Personen pflegen zu eilen, (nach und nach immer geschwinder zu spielen,) Andere verfallen in den entgegen gesetzten Fehler, den man anhalten (schleppen) nennt; der Lehrer hat daher sorgfältig darauf zu sehen,

*) Wenigstens habe ich dies immer bemerkt, wenn die höhere Taste mit dem vierten Finger (der rechten Hand) angeschlagen wurde; weil nämlich der genannte Finger schwächer und kürzer ist, als der dritte.

sehen, daß die Lernenden bis zur letzten Note in der angefangenen Bewegung bleiben. Wollen Erinnerungen nicht fruchten, so nehme man das Takt schlagen oder die Violine zu Hülfe. Schläfrigen Personen würde ich in dieser Absicht viele geschwinde, feurigen aber oft langsame Stücke zu spielen geben.

§. 38.

Alle unanständige Mienen, Verwackungen, Grimassen, wie sie den Namen haben mögen, desgleichen das Stampfen mit den Füßen, die Abtheilung des Taktes durch eine Bewegung des ganzen Körpers, das Schütteln oder Nicken mit dem Kopfe, das Schnauben bey dem Triller oder bey einer schweren Passage, u. dgl. muß man dem Lernenden, ohne Rücksicht des Standes und Geschlechtes, gleich anfangs nicht zulassen. Hier ist Artigkeit oder Nachsicht gegen ein Frauenzimmer sehr tadelhaft; denn ob gleich die Musik eigentlich nur durch das Gehör empfunden wird, so will doch auch das Gesicht dabey nicht beleidigt seyn. Mancher Musiker, welcher uns durch sein Spielen entzückt, schwächt den guten Eindruck merklich, wenn seine Parrikaturmäßigen Zierereyen uns entweder zum Lachen reizen, oder wenn dessen scheinbare Konvulsionen die Anwesenden wohl gar in Furcht und Schrecken setzen. — Ob übrigens eine dem Charakter des Stückes entsprechende Miene etwas zur Verstärkung des Ausdruckes beytragen könne, wird im Kapitel vom Vortrage untersucht werden.

§. 39.

Dann und wann lasse man seine Scholaren das, was sie gelernt haben, in Gegenwart mehrerer, auch wohl fremder Personen und Musikkenner spielen. Dies hat einen doppelten Nutzen; denn es unterhält die Lust ungemein, wenn der Lernende Gelegenheit hat, seine gemachten Fortschritte zu zeigen; sodann bekommt er dadurch zugleich eine anständige Dreistigkeit, woran es vielen schon geübten Spielern sehr zu ihrem Nachtheile fehlt. Hat der kleine Virtuose seine Stücke so vorgetragen, daß man damit zufrieden seyn kann, so wird ein ihm ertheiltes Lob, mit der Ermahnung zum fernern Fleiße verbunden, bey einer solchen Gelegenheit mehr fruchten, als in einer gewöhnlichen Lehrstunde. Fallen die ersten Versuche von der Art nicht nach Wunsch aus, so tadle man ihn deswegen nicht, oder wenigstens mit vieler Mäßigung; denn in solchen Fällen hat gewöhnlich die den Mehr-

sten

sten eigene Schüchternheit an der mißlungenen Ausführung den größten Antheil.

Ueberhaupt sollte jeder Lehrer bey'm Loben und Tadeln auf den sittlichen Charakter seiner Schüler, wenigstens in einem gewissen Alter, sorgfältig Rücksicht nehmen; denn ein ertheiltes Lob, welches den Einen zum fernern Fleiße ermuntert, das verleitet den Andern vielleicht zum Stolze. Eben so kann auch der Tadel zur Unzeit schädliche Folgen haben. Ueberdies kommt viel darauf an, ob Fehler bloß aus Uebereilung; oder aus strafbarer Unachtsamkeit begangen werden; ob der Schüler aus Mangel an Fähigkeiten, oder aus Trägheit, nicht genugsam zunimmt u. s. w.

S. 40.

Die Finger müssen bey'm Spielen alle geübt werden, weil gewisse Stellen vorkommen, welche ohne den Daumen oder kleinen Finger gar nicht, oder nur sehr unbequem und holpericht heraus zu bringen sind; es ist daher unrecht, diese beyden Finger, besonders aber den Daumen, ganz müßig zu lassen, oder nur im höchsten Nothfalle zu gebrauchen. Unsere jetzigen Tonstücke sind größtentheils so beschaffen, daß man oft noch mehrere Finger zu haben wünschen möchte. Ehedem wäre dieser Wunsch vielleicht überflüssig gewesen, weil die ältere Gekart von der unsrigen sehr abwich. Gegenwärtig ist man zuverlässig nicht im Stande, gewisse Passagen ohne den Daumen heraus zu bringen, vorausgesetzt daß man nicht immer mit den Händen auf dem Klaviere herum springen, oder wohl gar die Arme mit hin und her bewegen will. Wer aber auf diese Art spielt, der hat ganz gewiß nicht den besten Vortrag.

S. 41.

Weil bey dem Spielen selbst viel darauf ankommt, in welcher Lage man vor dem Klaviere sitzt (oder steht,) um die Hände und Finger ungezwungen, und mit der nöthigen Leichtigkeit gebrauchen zu können, so beobachte man die folgenden allgemeinen Regeln:

- 1) Man muß gerade vor dem eingestrichenen c sitzen, damit man so wohl die höchsten als tiefsten Töne bequem erreichen könne.
- 2) Der Leib muß ungefähr 10 bis 14 Zoll vom Griffbrette entfernt seyn. Es versteht sich, daß eine Person, die noch sehr kurze Arme hat, den Stuhl etwas näher rücken kann.

3) Man

2) Man darf weder zu hoch noch zu niedrig sitzen, sondern so, daß der Elbogen merklich d. h. einige Zoll höher ist, als die Hand. Sind die Gestelle, besonders für noch nicht erwachsene Personen, zu hoch — wie das gewöhnlich der Fall ist —: so erhöhe man den Sitz. Denn es ermüdet sehr und hemmt die nöthige Kraft bey dem Spielen, wenn man die Hände eben so hoch oder höher, als den Elbogen, halten muß; weil dadurch die Nerven gespannt werden. (Die Arme dürfen zwar nicht an den Leib gepreßt, aber auch nicht zu weit davon entfernt seyn.)

Daß die Befolgung dieser drey Regeln ungemein viel zur Bequemlichkeit bey dem Spielen beynahme, wird man durch einen entgegen gesetzten Versuch sogleich bestärket finden.

§. 42.

Auf die gute und richtige Haltung der Hände und Finger kommt nicht weniger an, daher merke man sich hierbey die folgenden Regeln:

1) Die drey längern (mittlern) Finger müssen immer etwas eingebogen, der Daumen und kleine aber gerade vorwärts (ausgestreckt) gehalten werden, damit man, wegen der Kürze dieser Leßtern, nicht die Hände und Arme bald vorwärts schieben, bald wieder zurück ziehen muß.

Streckt man die drey längern Finger aus, so werden zugleich die Nerven gespannt, folglich kann man nicht mit der nöthigen Leichtigkeit spielen. Bloss bey großen Sprüngen und weiten Spannungen ist es nothwendig, und also erlaubt, die drey längern Finger ausgestreckt (steif, nicht eingebogen,) zu halten.

2) Der Daumen muß immer über der Tastatur befindlich seyn, folglich darf er nie herab hangen, oder an das Leistchen gestemmt werden, weil durch die genannten beyden Fehler unter andern unvermeidliche Lücken (fehlerhafte Trennungen der Gedanken) entstehen würden, ehe der Daumen auf seinem Platze wäre.

(Daß auch die übrigen Finger nicht herab hangen dürfen, versteht sich; nur wird dieser Fehler seltener begangen.)

3) Die Finger müssen nicht zu nahe beysammen, sondern immer lieber ein wenig von einander entfernt liegen, damit man die vorkommenden Spannungen, wo möglich, ohne Bewegung der Hände nett und zusammen-

hängend heraus bringen könne; denn bloß mit den Fingern soll man spielen. Nur bey großen Sprüngen ist eine kleine Bewegung der Hände und Arme unvermeidlich.

- 4) Die Hände müssen immer (ziemlich) gleich hoch über dem Griffbrette seyn; es ist daher unrecht, wenn man sie z. B. bey abgestoßenen Tönen zu merklich in die Höhe hebt, oder bey gezogenen (geschleiften) Stellen fast auf den Tasten liegen läßt, weil leicht eine fehlerhafte Ungleichheit im Vortrage daraus entsteht.

S. 43.

Außer diesen Regeln, welche sich auf die richtige Haltung der Finger und Hände beziehen, hat der Lehrer anfangs vorzüglich darauf zu sehen, daß die Scholaren, wenn die Dauer der vorgeschriebenen Noten vorüber ist, jeden Finger sogleich von den Tasten abheben, und keinen so lange liegen lassen, bis sie ihn wieder brauchen. Denn durch den so gewöhnlichen Fehler, daß Anfänger oft alle fünf Finger auf den Tasten haben, entsteht, außer der unrichtigen Harmonie, ein matter und unzusammenhängender Vortrag, weil die Finger, wenn man sie nöthig hat, oft noch weit von ihrer Stelle entfernt sind. Es wäre nützlich, wenn solche Personen dann und wann Gelegenheit hätten, auf einer Orgel u. zu spielen, damit sie die Nothwendigkeit des Abhebens einsehen lernten.

S. 44.

Da jedem Klavierspieler daran gelegen seyn muß, sein Instrument in gutem Stande zu erhalten, so will ich hier das Nöthigste darüber anmerken.

Wenn eine Saite reißt, so muß man sogleich eine andere dafür aufziehen, weil sonst die Einzelne den Druck allein bekommt, zu sehr ausgedehnt, folglich bald zu tief wird, und bey einem nur mäßig starken Anschlage ebenfalls springt. Einige biegen zwar, um das Letztere zu verhüten, und gleich fortspielen zu können, die messingigten Blätter unter einander Chor Saiten: allein wenn dies mehrmals geschieht, so brechen diese Blätter (Stifte) ab, und außerdem wird der Eine Ton merklich unrein, der Anschlag ungleich u. dgl. m. folglich taugt dieses Hülfsmittel nicht. Die neue Saite darf weder zu stark noch zu schwach seyn. Ist sie zu stark, so muß sie zu scharf gespannt werden, und hält also nicht, oder der Ton wird

sehr dumpfig; im entgegen gesetzten Falle kann sie keinen vollen, kräftigen Ton geben. Die Klaviermacher sollten daher die Nummern der Saiten durchgängig an die Tasten, oder bey die Wirbel zc. schreiben, weil auf einen richtigen Bezug des Instrumentes sehr viel ankommt. Da aber auch nicht alle Saitenfabrikanten, in Ansehung der Stärke, einerley Maßstab haben, so daß z. B. an einem Orte No. 4. so stark ist, als an einem andern No. 3 zc. so muß man die Augen, oder noch sicherer ein Probieressen *) dabey zu Hülfe nehmen, und die neue Saite mit der alten (und den übrigen) vergleichen.

Es wäre sehr nützlich, wenn der Lehrer beym Aufziehen einer neuen Saite den Scholaren, auch den Vornehmern, selbst Hand anlegen ließe, und ihm die kleinen Vortheile dabey zeigte — so selten das auch geschehen mag —; denn oft ereignen sich Fälle, worin man diese Kenntniß nöthig hat. Fast jeder andere bloße Liebhaber der Musik (Dilettant) lernt sein Saiteninstrument, wenigstens im Nothfalle, beziehen und stimmen, nur der Klavierspieler nicht. Und doch hat selbst der Begüterte, wenn er z. B. von der Stadt entfernt lebt, nicht immer jemanden in der Nähe, der eine Saite aufziehen kann.

S. 45.

(1) Durch das gewaltsame Umdrehen der Wirbel beym Herausziehen derselben; besonders wenn es nicht gerade in die Höhe, sondern seitwärts gebogen geschieht, werden die Löcher erweitert, so daß das Instrument in der Folge die Stimmung nicht halten kann; man muß daher behutsam dabey verfahren, und die Wirbel mit einer Zange gerade in die Höhe herausziehen, oder wenn es vermittelst des Stimmhammers geschehen kann, (welches besser ist,) den Wirbel beym Umdrehen aufwärts immer mit nachgeben. Die Saiten müssen von oben herunter ordentlich reihen, nicht Klumpenweise, über einander, fest und ungefähr acht bis zwölfmal herum aufgewickelt werden, und zwar in der Mitte, so daß sie dem Stege in Absicht auf die Höhe gleich, oder etwas tiefer liegen. Windet man sie zu hoch, so biegen sich die Wirbel oben über, und erweitern die Löcher, so wie im Gegentheile der Ton gedämpft wird, wenn die Saiten auf dem Resonanzboden aufliegen. Beym letztenmal Umwinden bricht man das noch übrige Endchen ab, oder blegt es in die Höhe, daß die Saite auf den Wirbel (nicht auf das Endchen) zu liegen kommt, sonst wird sie durch-

schnit-

D 2

*) Eine eiserne Platte mit vielen Löchern von verschiedener Größe. Bey jedem Loche ist die Stärke der Saite durch eine beigefügte Nummer bemerkt.

geschnitten, und reißt gemelniglich. Die Wirbel müssen, ehe man zu stimmen anfängt, fest und ganz bis auf den Grund eingeschlagen werden, damit sie nicht nachgeben, oder sich oben über biegen, und die Löcher erweitern. Beym Aufziehen selbst darf man die Saite nicht plötzlich (ruckweise) stark anspannen, sondern nur allmählich; denn sie springt nicht so leicht, wenn man sie nach und nach ausdehnt.

§. 46.

Die so genannten Fuchschlingen, (Fuchstreifen,) durch welche die Saiten gezogen werden, haben einen doppelten Nutzen; sie verhindern nämlich das Nachklingen und halten zwey und zwey Saiten besonders zusammen, daß sie bey einem etwas starken Anschlage nicht von den messingenen Blättern abgleiten, oder gar springen, wenn die ganze Kraft des Druckes auf sie allein, oder nur auf Eine von beyden käme. (Denn selbst die nebenliegenden Chöre helfen, vermittelst der erwähnten Fuchstreifen, dem Drucke gleichsam mit widerstehen und das Springen der Saiten verhindern.) Man muß also die neuen Saiten wieder da durchziehen, wo die alten gelegen haben, und zugleich darauf sehen, daß sie neben (nicht über) einander zu liegen kommen, damit der Ton nicht gedämpft und unrein werde. Auch kommt diejenige Saite, welche nicht so vielmal, als die Andere, durch das Tuch gezogen wird, höher zu liegen, folglich erhält sie alsdann einen schwächern Anschlag, und giebt den Ton nicht in der vollen Stärke an.

§. 47.

Wenn die messingenen Blätter der Tasten, wodurch die Saiten angeschlagen werden, oben scharf geworden sind, so feilt man etwas davon ab, weil sonst die Saiten bald durchschnitten werden; nur darf man nicht viel wegfeilen, damit nicht, wegen der daraus entstehenden ungleichen Größe dieser Blätter, Ein Klavis tiefer niedersalle, als der Andere.

§. 48.

Es ist nicht rathsam, wenn eine Taste stockt, gleich etwas davon abzuschaben, oder wohl gar die Löcher derselben (unter dem Leistchen) weiter zu

zu machen. Oft liegt der Fehler bloß an den fischbeinernen Stiften, welche am Ende der Tasten in die Einschnitte gehen; wenn sie z. B. splitterig, zu lang oder auch zu kurz sind, und also im letztern Falle nicht völlig in die erwähnten Einschnitte reichen, sondern aus ihrer Bahn geschneit werden, und alsdann hängen bleiben zc. Oft klemmen sich die messingenen Blätter zwischen die Saiten; es kann Staub oder ein Sandkörnchen in die Löcher der Tasten gekommen seyn u. d. m. Diese kleinen Fehler sind alle sehr leicht zu verbessern, wenn man z. B. neue Stifte einsetzt; die messingenen Blätter wieder gerade unter die Saiten biegt; die Löcher der Tasten mit einer Krähenfeder rein macht zc. Sind alle diese Mittel fruchtlos, so ist es alsdann immer noch Zeit, zu untersuchen, wo ein Klavis sich reibt, und an derselben Stelle etwas davon abzuschaben, wenn dem Stocken dadurch, daß man die eisernen zc. Stifte unter dem Leisten ein wenig nach der andern Seite biegt, nicht abgeholfen werden kann.

§. 49.

Das Klappern entsteht oft, wenn die unter den Tasten befindlichen Fuchstreifen oder Unterlagen schadhast geworden sind; man nimmt daher die alten abgenutzten heraus, und legt neue unter. Rührt es aber von den zu weit gewordenen Löchern her, so muß man sie ausfüllen oder stärkere Stifte einsetzen lassen. Auch kann das Klappern entstehen, wenn die fischbeinernen Stifte sehr abgenutzt sind, oder gar fehlen; weil sich alsdann die Tasten beim Anschlagen hin und her schieben zc.

Damit das Klavier nicht vor der Zeit klappernd werde, muß man sich an eine sanfte Spielart gewöhnen. Das heißt aber nicht etwa, man solle immer schwach spielen, sondern nur nicht die Töne gleichsam heraus prallen; denn selbst bey dem äußersten Grade der Stärke kommt viel auf die Art des Anschlagens an. Mancher spielt aber nicht auf dem Klaviere, sondern er schlägt es. Dies letztere scheint ehemals noch üblicher gewesen zu seyn, als gegenwärtig, denn man sagte gewöhnlich: das Klavier, oder die Orgel zc. schlagen.

15.

§. 50.

Wenn die (nicht überspannenen) Saiten rostig geworden sind, so nimmt man weiches Leder, bestreicht es mit nicht allzu heiß gemachtem Leime, streut sehr fein gesiebten Kiesel sand, oder klar gestoßenen Bimstein

darunter, und läßt es zusammen trocken werden; alsdann fährt man damit, so lange über die Saite hin und her, bis die Rostflecken weg sind. Auch den neuen Saiten ist dies Vollerem zuträglich, denn außer daß sie besser halten, wird der Ton dadurch weit reiner. Allenfalls kann man sie, bloß mit Kreide, die aber nicht steinig seyn darf, von den Rostflecken reinigen.

§. 51.

Die Feuchtigkelt schadet dem Klaviere eben so sehr, als Zugluft und zu große Hitze. Wenn es z. B. in einem feuchten Zimmer steht, so wird der Leim weich, die Decke zieht sich los u. s. w. setzt man es der Zugluft aus z. B. nahe an den Fenstern, oder bey einer Thüre zc. so verstimmt sichs oft *); im Sonnenschein, oder am warmen Ofen trocknet das Holz zc. zusammen, und der Resonanzboden bekommt Risse. Besonders sind diesem Letztern alle fettichte Materien sehr schädlich, weil das Oehl, Fett zc. in die Oefnungen des Holzes (Pores) eindringt, der Luft den Zugang versperrt, und folglich den Ton schwächt. Daß aus eben diesen Gründen auch andere Dinge nicht auf den Resonanzboden gesetzt werden dürfen, läßt sich leicht begreifen. Sogar das ist dem Instrumente schädlich, wenn man es lange nicht gebraucht; da hingegen das öftere Spielen darauf viel zur Verbesserung des Tones beynträgt.

§. 52.

Wenn man nicht auf dem Klaviere spielt, so muß die Decke zugemacht werden; denn theils wird es dadurch einigermaßen vor der Zugluft verwahrt; theils hält man durch diese Vorsicht die Mäuse ab, welche, wie bekannt, den Saiten vielen Schaden thun —; auch verhütet man dadurch, daß sich nicht so viel Staub ansetzt. Dringt dieser dennoch ein, so muß man das Klavier dann und wann davon reinigen, weil, außer andern nachtheiligen Folgen, der Ton dadurch gedämpft wird. Nur blase man den Staub nicht mit dem Munde weg, weil die Saiten von dem Haus

*) Damit sich das Klavier nicht so sehr verstimme, muß es fest (unbeweglich) stehen; man lege daher etwas unter die Füße des Gestelles, wenn der Fußboden nicht überall gleich hoch ist, denn sonst senkt sich der so genannte Körper des Klaviers auf einer oder der andern Seite, und dann ist, außer mehreren nachtheiligen Folgen, das Verstimmen unvermeidlich.

Häutche anlaufen, und rostig werden. *) Besser ist hierzu ein kleiner Blasebalg, wenn man mit einer Feder nicht überall hinreichen kann.

§. 53.

Von dem Mechanischen beym Stimmen will ich hier nur noch etwas Weniges sagen. Wenn der Ton höher werden soll, so dreht man den Wirbel von der Linken zur Rechten; aber bey den längern (tiefern) Saiten ungleich mehr, als bey den kürzern. Alle Tasten müssen, indem man während des Stimmens einen Ton mit dem andern vergleicht, gleich stark angeschlagen werden, weil durch einen veränderten (stärkern oder schwächern) Druck die Saite mehr oder weniger gespannt, folglich der Ton höher oder tiefer wird. Anfangs stimmt man von jedem Chöre nur Eine Saite, und dämpft indessen die Andere. (Dies kann mit einem Stückchen Papier geschehen, welches zwischen die noch zu stimmende Saite und das nächste Chor gesteckt wird.) Alsdann stimmt man die andere Saite nach der Erstern, und zuletzt das Oktävchen, wenn eins dabey ist. Um geschwinder fertig zu werden, giebt B. Frize in seiner Anweisung nach mechanischer Art rein zu stimmen zc. den Rath: „Daß man das Papier zwischen zwey Chöre stecke, und alsdann in dem ersten Chöre die vordere, in dem andern aber die hintere Saite stimme. Hierauf „schreibt er ferner“ nimmt man das Papier weg, und stecket solches zwischen die beyden andern folgenden Chöre, und stimmt erst die vorhin bedeckten Saiten nach, und alsdann die unbedeckten Saiten des folgenden Chores zc.“ So viele Mühe wird aber wohl nur selten darauf verwandt, denn die Mehrsten nehmen es entweder nicht so genau, oder sie werden vielleicht auch ohne dieses Hülfsmittel fertig.

Bev den tiefern oder mittlern Saiten fängt man an, weil diese die Stimmung besser halten, als die höhern, und folglich sicherer, wenn ich so sagen darf, zur Richtschnur dienen können. Jedoch stimme man darnach nicht gleich das ganze Klavier durch alle Oktaven; denn da die zuerst gestimmten Saiten gewöhnlich wieder nachgeben, so muß man mehr-

D 4

mals

*) Jene kindische Gewohnheit, die Zither auf dem Klaviere nachzuahmen, ist aus eben dem Grunde den Saiten nicht vorthelhaft, weil die Finger oft feucht sind. Wer das genannte Kunststück nicht schon kann, der soll es wenigstens unmittelbar, nicht aus dieser Anweisung lernen. —

mals untersuchen, ob vielleicht Eine oder die Andere tiefer geworden ist, um nicht nach einem etwas unreinen Tone die übrigen alle zu verstimmen. In einiger Zeit z. B. den folgenden oder dritten Tag, ist es nöthig noch einmal nachzuhelfen; denn die neuen Saiten halten die Stimmung nicht sogleich. Auch die Witterung hat großen Einfluß auf das Verstimmen der Instrumente; man muß daher auf diesen Umstand Rücksicht nehmen, und z. B. nicht zu nahe am warmen Ofen stimmen, das Klavier alsdann in ein kaltes Zimmer setzen, und erwarten, daß das Instrument rein bleiben solle.

Wie man am sichersten rein stimmen kann, setzt, außer einem sehr guten Ohre, einige Kenntniß von der Temperatur voraus, ich werde daher erst im Anhang das Nöthigste davon sagen, da jetzt der Zeitpunkt noch nicht ist, solche Untersuchungen anzustellen.



Erstes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Von der Abtheilung des Klaviers in Oktaven; von der Benennung der Noten; von den Schlüsseln und Versetzungszeichen.

§. 1.

Die beweglichen Theile (Werkzeuge) worauf man spielt, oder wodurch die Saiten, vermittelt eines Druckes mit den Fingern, klingend gemacht werden, nennt man Tasten. (Tangenten, *) Klaves.) Alle Tasten zusammen heißen die Klaviatur. (das Griffbrett, die Tastatur.)

§. 2.

Einige Tasten liegen tiefer, andere höher. Die erstern mögen, der Kürze wegen, Unter-, die letztern aber Obertasten heißen.

Wer die erstere Gattung lieber breite, größere, längere oder untenliegende, und die zweyte schmale, kleinere, kürzere oder obenliegende Tasten nennen will, der kann es thun: aber falsch ist es, die unterliegenden Klaves ganze, und die Obertasten halbe Töne (Semitone) zu nennen; so häufig das auch geschieht. Weiter unten §. 15. Anm. 1. mehr hiervon.

§. 3.

Eine Reihe von acht stufenweise folgenden Tönen heißt eine Oktave;

z. B.



Man nennt aber auch bloß die beyden äußersten Töne derselben, als Intervall ***), betrachtet, eine Oktave. So ist z. B. $\bar{c}$ die Oktave von $\bar{c}$ (wie oben

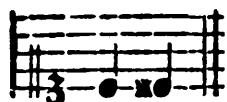
*) Unter Tangenten verstehen einige Instrumentmacher zc. bloß die messingenen Blätter welche an die Saiten anschlagen.

**) Von den übrigen dazwischen liegenden Tönen braucht der Schüler jetzt noch nichts zu wissen.

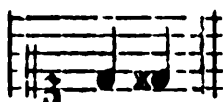
***) Das Wort Intervall wird im zweyten Abschnitte §. 24. ff. erklärt werden.

oben bey a), weil die Entfernung dieser beyden Töne, den ersten und letzten mit gezählt, acht Stufen beträgt.

Unter Stufe (Ton- oder Klangstufe) wird eine jede Linie und ein jeder Zwischenraum (spatium) verstanden. Sonach stehen z. B. c und cis

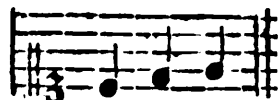


beugleichen d und dis



auf Einer Stufe; c, d

und e hingegen nehmen drey verschiedene Stufen ein, z. B.



§. 4.

Jedes Klavier enthält wenigstens vier, auch wohl noch einige Töne über fünf vollständige Oktaven. Die erste, vom großen C — man zählt von der Linken zur Rechten — bis zum nächsten H heißt die große Oktave; die folgende zweyte wird die kleine oder ungestrichene genannt; bey der dritten sagt man die eingestrichene, (einmal gestrichene,) und bey der vierten die zweygestrichene (zweymal gestrichene) Oktave. Die Töne unter dem großen C haben die Benennung Kontraltöne erhalten, und die über dem zweygestrichenen h heißen dreygestrichene, (dreyimal gestrichene,) nämlich so:

*)

Kontraltöne: 4 5 6 7	Große Oktave: 1 2 3 4 5 6 7	Kleine Oktave: 1 2 3 4 5 6 7
-------------------------	--------------------------------	---------------------------------

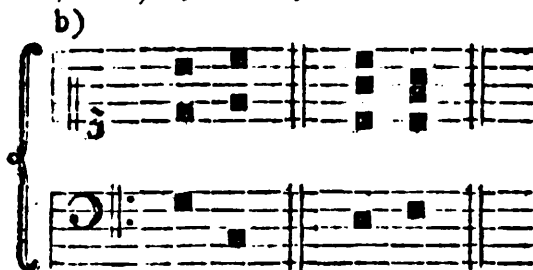
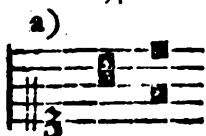
Eingestrichene Oktave: 1 2 3 4 5 6 7	Zweygestrichene Oktave: 1 2 3 4 5 6 7	Dreygestr. Okt. 1 2 3 4
---	--	----------------------------

c d e f g a h c d e f g a h c d e f

Hier.
*) Der Ausdruck Kurz Oktave bedeutet, daß auf einem Klaviere zc. in der tiefen (großen) Oktave einige Töne z. B. Cis, Dis, Fis und Gis fehlen. Dadurch wird natürlicher Weise die

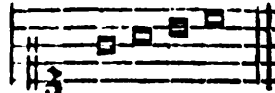
Hieraus sieht man, daß der erste Ton einer folgenden Oktave, wenn sie nicht mangelhaft seyn soll, zugleich die letzte Stelle der vorhergehenden Oktave mit vertreten muß.

Anmerkung. Die Benennung der Oktaven ist aus der ehemals gebräuchlichen so genannten deutschen Notentablatur entstanden, worin man die Töne, anstatt der Noten, durch Buchstaben bestimmte. Um nun eine Oktave von der andern unterscheiden zu können, setzte man Striche über die Buchstaben; nämlich: C, c, $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$ &c. Denn vor Guido's Zeiten wußte man von unsern jetzt gebräuchlichen weit bequemern Noten noch nichts. Dieser Guido legte den Grund dazu, indem er mehrere Linien über einander zog, und die Töne durch Punkte anzeigte. Daher schreibt sich auch noch der Ausdruck Kontrapunkt, (Punctum contra punctum,) oder Kontrapunktiren. Wenn nämlich ein solcher Punkt gegen oder eigentlich über einen andern gesetzt wurde, das heißt: wenn man zu einer Stimme noch mehrere setzte, es mochte nun auf Einer Notenreihe, oder auf zwey und mehreren Systemen geschehen, wie hier bey a) und b):



so hieß dieses Kontrapunktiren, *) oder wie wir uns ausdrücken, zwey- dreys- oder mehrstimmig setzen. (komponiren.)

Nach ihm soll ein parisischer Doktor und Domherr, *Iean de Meurs* **) die guidonischen, oder von seinem Geburtsorte, die aretinischen Noten, welche damals freylich noch sehr unvollkommen waren, merklich verbessert haben. Er schrieb nämlich auch zwischen ***) die Linien solche Punkte, da sie vorher nur auf denselben standen, daß man also nicht mehr so viele Linien zu übersehen

hatte. Anstatt der Punkte wählte er kleine Vierecke:  und bes

timimte durch die verschiedene Gestalt derselben zugleich die längere oder kürzere Dauer der Töne. Auch einige Taktzeichen führte er ein, von welchen man vorher nichts wußte. Am wahrscheinlichsten hat er gegen das Ende des 13ten, oder

E 2

in

die Lage der Tasten in dieser Oktave von den übrigen sehr verschieden, denn C, F, G, A und H liegen unten, D, E und B aber oben. Ehedem hatte man viele so mangelhafte Klaviere, und gegenwärtig giebt es noch hin und wieder Orgeln von der Art.

*) Keuner sehen, daß hier bloß vom einfachen Kontrapunkte die Rede ist.

**) Auch de *Muris* oder *Murina* &c. (deutsch: Johann von der Mauer) genannt.

***) Einige behaupten dies schon von Guido.

in der ersten Hälfte des 14ten Jahrhunderts gelebt; doch sind die musikalischen Geschichtschreiber hierin nicht einig.

Daß aber die Musik der Alten (vor Guido und *Jeau de Maris*) äußerst mühsam zu erlernen gewesen seyn müsse, erhellet schon aus der ungeheuern Anzahl ihrer Tonzeichen; denn nach *Alypius*, *Marpurgs*, *D. Burneys* u. Bericht hatten sie deren nicht weniger, als 1620. — Hieraus wird es sehr begreiflich, warum *Plato* nicht für rathsam hielt, daß junge Leute viele Zeit auf die Musik verwenden möchten, und weßwegen er ihnen nicht mehr als drey Jahre dazu erlauben wollte. Konnte man, unter solchen Umständen, binnen dieser Zeit wohl große Fortschritte darin machen? Haben nicht Guido und *Jeau de Meurs*, wenn sie auch weiter keine Verdienste um die Musik gehabt hätten, schon der erwähnten nützlichen Erfindung wegen den gerechtesten Anspruch auf unsere herzlichste Dankbarkeit?

Damit man sich aber doch nur einigermaßen einen Begriff machen könne, wie jene abschreckende Anzahl Tonzeichen möglich gewesen sey, wie sie ungefähr ausgesehen haben mögen, und wie mühsam sie von einander zu unterscheiden seyn mußten: so will ich hier eine Stelle aus *D. Burneys* Abhandlung über die Musik der Alten, von *Eschenburg* übersetzt, wörtlich einrücken. S. 11. heist es: „Um jedoch diese Zeichen“ — es ist von den Griechen und ihren Tonzeichen die Rede — „zu vervielfältigen, wurden die Buchstaben ihres Alphabets zuweilen mit großer, zuweilen mit kleiner Schrift geschrieben; einige waren ganz, andre verstümmelt; einige verdoppelt, andre in die Länge gezogen; und außer diesen Verschiedenheiten in der Form der Buchstaben, hatten sie noch andre, in Ansehung ihrer Richtung, indem sie diese Buchstaben bald rechts, bald links wandten, bald sie umkehrten, bald sie horizontal stellten. So diente z. B. der Buchstabe *Gamma*, vermittelt dieser Veränderungen, sieben verschiedene Töne zu bezeichnen: $\overline{\Gamma}$ $\underline{\Gamma}$ Γ $\equiv$ Γ Γ Γ . Einige Buchstaben wurden auch eingeschlossen, oder mit Accenten bemerkt, um ihr symbolisches Gehalt zu verändern; und auch daran hatte man noch nicht genug, sondern ließ auch die gewöhnlichen Accente, den *Gravis* und *Acutus*, für besondere Noten gelten. u. c.“ Wenn man nun noch bedenkt, daß ihr größtes System, oder ihre weitläufigste Tonleiter bloß in dem Umfange zweyer Oktaven enthalten war, so muß man über die Menge ihrer musikalischen Charaktere noch mehr erstauern.

§. 5.

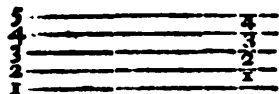
Die Noten *) vertreten in der Musik die Stelle der Buchstaben in den Sprachen. Zur Benennung derselben bedient man sich, seit *Gregors des Großen* Zeiten der sieben ersten Buchstaben des Alphabetes, nämlich a, b, *)

*) Unter Noten werden zwar überhaupt alle in der Musik gewöhnliche Zeichen verstanden; allein in der engern Bedeutung des Wortes versteht man darunter bloß die Tonzeichen, in sofern sie die Höhe oder Tiefe der Töne und die Geltung derselben bezeichnen.

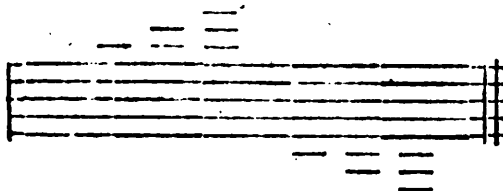
b. *) c, d, e, f, g; welche in allen Oktaven wiederholt werden. Gegenwärtig fängt man gewöhnlich vom c an, folglich entsteht daraus diese Ordnung: c, d, e, f, g, a, h. (b.)

§. 6.

Die Höhe oder Tiefe eines Tones wird gewöhnlich durch fünf **) über einander gezogene gleichlaufende (parallele) Linien bestimmt:



die zusammen das System, Linien- oder Notensystem, auch der Notenplan oder die Musikleiter genannt werden. Das Leere zwischen den Linien heiße der Zwischenraum. (*Spatium*.) Sind diese fünf Linien zur Bezeichnung verschiedener hoher oder tiefer Töne nicht hinreichend, so werden oben oder unten noch mehrere hinzugefügt, die man Nebenlinien nennt. z. B.



§. 7.

Nun würde man aber doch noch nicht wissen, wie diese oder jene Linie zu benennen sey, daher war es nöthig, zuerst eine Stufe für irgend einen Buchstaben festzusetzen, nach welchem man die übrigen der Reihe nach ordnen könnte. Um nun diesen ersten Ton zu bestimmen, wählte man gewisse Zeichen, welche gleichsam den Aufschluß zur Benennung der Noten geben; und diese Zeichen sind die so genannten Schlüssel. ***) Der Umfang eines Notensystemes ist aber nicht hinreichend, allen in vier bis fünf Oktaven enthaltenen Tönen einen leicht zu übersehenden Platz anzuweisen, daher dienen die Schlüssel zugleich zur Verlängerung des Notenplanes. Wenn nämlich die fünf Linien im Diskante unterwärts nicht zureichen, die tiefsten Baßtöne ohne viele Nebenlinien zu bestimmen, wie hier:

C 3

so

*) Der Buchstabe B wurde ehemals schicklicher für unser H gebraucht. In spätern Zeiten da B und H als zwei wirklich verschiedene Töne vorkamen, nannte man das gegenwärtig gebräuchliche b das runde, unser h aber (vermuthlich wegen der eifigen Figur des Quadrates *) das viereckige b bis man endlich den Buchstaben h an dessen Stelle einführte. Ausführlicher schreibt Mattheison in seiner *Crítica musica* P. VI S. 103. davon.

**) Von den Noten für die Laute c. besteht das System aus sechs Linien. Daß man eh dem mehrere solche Linien zu übersehen hatte, ist in der Anmerkung zum vierten Paragraphen erinnert worden.

***) Man sieht daß hier das Wort Schlüssel metaphorisch gebraucht wird.



so zeichnet man dafür weit bequemer den F. (Baß-) Schlüssel vor, bey welchem z. B. zu dem großen C, statt sieben, nur zwey Nebenlinien nöthig sind, wie oben bey a).

§. 8.

Diese Schlüssel werden zu Anfange eines Tonstückes der ersten Notenreihe, oder besser jedem folgenden Systeme vorgelegt. Oft wird auch in der Mitte u. der Zeile ein solcher Schlüssel angezeigt, wenn z. B. in dem Systeme für die linke Hand anstatt des F.-Schlüssels ein anderer eintritt u. s. w. Man hat deren überhaupt drey, nämlich 1) den C-, 2) den F-, und 3) den G.-Schlüssel.

§. 9.

Der C.-Schlüssel zeigt an, daß eine Note auf der Linie, worauf dieses Zeichen ^{oder:} steht, die Benennung des eingestrichenen c erhält. Man bedient sich desselben 1) für den Diskant, 2) für den Alt, und 3) für den Tenor:



folglich heißt im Diskante die unterste oder erste Linie $\bar{c}$, (denn man zählt von unten in die Höhe;) im Alte hingegen steht dasselbe $\bar{c}$ auf der dritten, und im Tenore auf der vierten Linie.

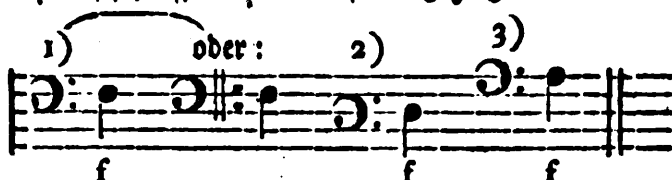
Ehedem schrieb man diesen Schlüssel auch auf die zweyte Linie für den tiefen Diskant oder hohen Alt, und auf die fünfte Linie für den tiefen Tenor. Beym Klaviere kommt gegenwärtig, zur großen Erleichterung für den Spieler, gewöhnlich bloß

*) Genau genommen sollte man, da der C.-Schlüssel gegenwärtig noch auf dreierley Art gebraucht wird, nicht sagen: der Diskantschlüssel, sondern: der C.-Schlüssel für den Diskant. oder das Diskantzeichen; und so auch beim Alt und Tenore. Aber diese genaue Bestimmung wird nicht einmal beim Schreiben beobachtet.

blos der erste von diesen C - Schlüsseln, nämlich der für den Diskant vor; ob gleich nur noch vor kurzem manche Komponisten, aus musikalischer Pedanterey, sich wer weiß wie viel darauf zu gute thaten, wenn sie, oft ganz ohne Noth, den Unkundigen durch den Gebrauch verschiedener Schlüssel und Zeichen das Spielen erschweren, und ihren steifen Arbeiten in den Augen der Ungelübten einen gelehrten Anstrich geben konnten.

§. 10.

Der F - oder Bassschlüssel *) wird so angezeigt:



Hier erhält die Note auf der Linie zwischen den zwey kleinen Punkten (:) oder Strichen (:) die Benennung des ungestrichenen f. Gegenwärtig ist der F - Schlüssel wenigstens in Deutschland, nur auf der vierten Linie, wie bey no. 1. gebräuchlich. Auf der dritten (no. 2.) wird er das hohe, und auf der fünften Linie (no. 3.) das tiefe Basszeichen genannt.

§. 11.

Im G - oder Violinschlüssel:



bezeichnet das

untere Pünktchen (oder o) das eingestrichene g. Auf der zweyten Linie, wie bey no. 1. wird er für viele Instrumente z. B. für die Flöte, Hoboe ic. besonders aber für die Violine, und auch häufig in Klaviersachen gebraucht. Die zweyte Art, auf der ersten Linie trift man blos in französischen Tonstücken an. In Rücksicht der Benennung kommt dies letztere so genannte französische Zeichen zwar mit dem gewöhnlichen F - Schlüssel überein, aber es bestimmt die Töne um zwey Oktaven höher. In französischen Zeichen steht nämlich das eingestrichene g, im F Schlüssel aber das große G auf der untersten Linie.

Ein Anfänger braucht zwar nur die Diskant- und Bassnoten zu kennen; in der Folge aber muß er sich auch mit dem Violinschlüssel bekannt machen. S. die Anmerkung zu §. 27. Seite 16. ***).

§. 12.

*) Da der F - Schlüssel bey uns Deutschen nur noch auf einerley Art, nämlich für den Bass, auf der vierten Linie, gebraucht wird, so kann man hier die Worte Schlüssel und Zeichen allensfalls für gleichbedeutend annehmen. Diese Anmerkung gilt auch vom G - Schlüssel.

§. 12.

Die Distantnoten heißen :



Die Bassnoten :



Die Noten im G- oder Violinschlüssel.



Da die Anfänger mit der Erlernung der Noten oft eine geraume Zeit hindurch gequält werden, weil manche Lehrer eine bloße Gedächtnissache daraus machen: so will ich eine Lehrart vorschlagen, die vor mancher andern den Vorzug hat, daß sie sehr leicht ist. Man verzeihe mir daher, wenn ich mich hier auf eine unbedeutende Kleinigkeit einlasse, die aber in sofern wichtig wird, als sie nun einmal erlernt werden muß, und bey einer vernünftigen Methode spielend erlernt werden kann. Wer schon eine leichtere hat, der bleibe ja dabey; denn ich will durch die Meinige keine bessere verdrängen.

Zuerst würde ich den Anfänger mit den Distantnoten allein beschäftigen, ihn aber vorher die sieben Buchstaben: c d e f g a h, und allenfalls noch das c, vor- und rückwärts auswendig lernen lassen. Anfangs zeigte ich ihm nur eine einzige Note, z. B. das eingestrichene c auf der ersten Linie. Nun ließe ich den Lernenden, ohne dabey auf die Stellung Rücksicht zu nehmen, mehrere Noten, die auf eben derselben Linie stehen, und folglich auch alle c heißen, selbst auffuchen. In einigen Augenblicken wird er dieses eingestrichene c kennen. Hierauf verführe ich etwa mit dem g auf der dritten Linie eben so; alsdann zeigte ich ihm das e und h, auf der zweiten

und

und vierten Linie. Nun wirds ihm nicht schwer werden, auch die Noten in den Zwischenräumen zu benennen; denn wenn er weiß, daß die auf der ersten Linie c, und die auf der zweyten e heißt, so wird er leicht begreifen, daß das dazwischen liegende d in dem ersten Zwischenraume stehen muß u. s. w. Auch habe ich nichts dardrüber, wenn man ihn nur das c kennen lehren, und alsdenn unter die reihenweise geschriebenen Noten die übrigen Buchstaben setzen lassen will; wie Hiller in seiner Anweisung zum Gesange S. 34. den Rath giebt. Würde der Anfänger die Noten der eingestrichenen Oktave zu benennen, so könnte man ihn allenfalls noch mit der ersten Hälfte der zweygestrichenen Oktave bekannt machen. Hierbey würde ich ihm zeigen, daß man sich der Nebenlinien bedient, (die ebenfalls ihre Zwischenräume haben,) wo die fünf gewöhnlichen (ordinairen) Linien aufhören. Die wenigen Noten unter denselben wird er in kurzem selbst benennen können, man hat daher nicht nöthig, ihm eher etwas davon zu sagen, bis sie vorkommen. Auch die noch rückständigen Noten über den fünf Linien braucht er nur gelegentlich kennen zu lernen.

Mit den Bassnoten kann man ihn, nach Beschaffenheit seiner Fähigkeiten, noch acht bis vierzehn Tage verschonen.

Wären nun dem Schüler die Noten hinlänglich bekannt, so würde ich ihm die Tasten, und zwar nach ihrer Lage, *) bekannt machen. Dies kann anfangs etwa mit c und f geschehen. Man sagt ihm nämlich, daß alle breite Tasten, neben welchen rechts zwey kurze (Obertasten) liegen, e heißen, und läßt ihn nunmehr selbst alle fünf e auffuchen. Beym f liegen rechts drey kurze Tasten. Das dreygestrichene f, welches in dieser Rücksicht eine Ausnahme macht, braucht er jetzt noch nicht zu kennen. Oder will man dem Anfänger lieber die Tasten d zuerst bekannt machen, so versteht es sich, daß man ihm alsdann eine schmale rechts und eine links zum Kennzeichen bestimmt. Die übrigen Untertasten wird er bald selbst benennen lernen, wenn man ihm sagt, daß sie in eben der Ordnung, wie die Noten, auf einander folgen. Von den Obertasten braucht er nicht eher etwas zu wissen, bis etwa fis oder ein anderer Ton vorkommt; alsdann erklärt man ihm, daß z. B. die dem e nächste rechts liegende Obertaste in jeder Oktave cis heiße u. s. w. Daß dieselbe Taste, (wenn vor der Note d ein b steht,) auch des genannt werde, sagt man ihm ebenfalls nur bey einem vorkommenden Falle; denn wer alles auf einmal vornimmt, und dem Schüler während dieser Zeit gar keine praktische Beschäftigung giebt, der dürfte nur bey Wenigen etwas ausrichten, weil der Sachen beym Klavierspielen anfangs so viele zu merken sind, daß sie nur ein sehr fähiger Kopf alle behalten möchte.

318

*) Die Methode, auf jede Taste die Benennung derselben zu schreiben, oder Buchstaben darauf zu schreiben, scheint mir nicht die beste zu seyn; denn der Schüler sucht, ohne sich um die Lage der Tasten zu bekümmern, bloß seinen Buchstaben auf. Escht oder nimmt man diesen nach einiger Zeit weg, so wech der lernende nicht viel mehr, als er vorher wußte.

Ist der Anfänger mit den Noten und Tasten so bekannt, daß er sie in und außer der Reihe zu benennen weiß, so würde ich ihm nunmehr sagen, daß diese Note:
oder:



das mittelfte c auf dem Klavicre bezeichnet. Die

Taste zu den rechts liegenden d lernt er alsdann leicht finden u. s. w. Ich halte es für überflüssig, mehr hiervon zu sagen — vielleicht bin ich schon zu umständlich gewesen — da jeder Lehrer hieraus sehen kann; wie dem Lernenden diese Dinge auf eine faßlichere Art, und in kürzerer Zeit, als es häufig geschieht, bekannt gemacht werden können.

Damit aber der Anfänger, während der Erlernung der Noten u. womit man ihn ohnedies nicht ganze Stunden lang beschäftigen darf, auch einige praktische Übung habe, so würde ich ihn neben bey etwa die fünf Töne: c, d, e, f, g, auf- und abwärts spielen lassen. Hätte er darin einige Fertigkeit erlangt, so erklärte ich ihm vorläufig, daß zu einer Reihe von mehreren Tönen z. B. von c bis c, fünf Finger natürlicher Weise nicht hinreichend sind; ich würde ihm daher die beiden Hülfsmittel, das Untersezen und Ueberschlagen, bekannt machen; ihn die Tonleiter von C dur durch zwey Oktaven spielen, den Triller üben, auch wohl Terzen greifen lassen u. s. w. Bey diesen Vorübungen braucht er noch nicht nach Noten zu spielen; denn anfangs muß man ihm ohnedies erlauben, auf die Finger zu sehen; lernt er diese dadurch richtig halten und nach der Reihe gebrauchen, so hat er Nutzen genug davon.

Doch nun wieder zur Hauptsache.

§. 13.

Die sieben Töne ohne x und b werden unabhängige, oder, in so fern sie nicht erst von andern abgeleitet werden müssen, zuweilen auch wohl Haupttöne genannt. Jeder derselben hat gewöhnlich zwey abhängige oder Nebentöne, nämlich einen erhöhten und einen erniedrigten, folglich giebt es, außer den zweymal erhöhten oder erniedrigten, vierzehn abhängige Töne. Zur Bezeichnung dieser letztern bedient man sich der so genannten Versetzungszeichen.

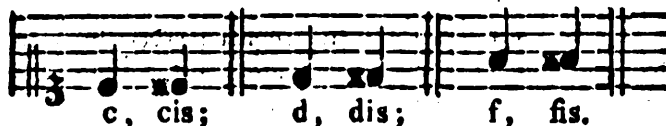
§. 14.

Diese Versetzungszeichen können in zwey Klassen eingetheilt werden. In die erste gehören die einfachen, und in die zweyte die doppelten. Einfacher Versetzungszeichen giebt es überhaupt drey, nämlich 1) das Erhöhungszeichen: x (Kreuz, b cancellatum, das gegitterte) 2) das Erniedrigungszeichen: b, (das runde Be, b rotundum) und 3) das Widerrufungs-
oder

oder Wiederherstellungszeichen: ♯. (Quadrat, b quadratum), das vier-
eckige Be.)

§. 15.

Wenn ein solches ♯ vor einer Note steht, so wird dadurch der unabhängige
Ton um einen kleinen *) halben Ton erhöht, wie hier:



Diese erhöhten Töne erhalten ihre Benennung von den unabhängigen; man fügt
nämlich dem Buchstaben der Hauptnote die Silbe is bey, folglich wird aus

{ c, d, e, f, g, a, h.
{ cis, dis, eis, **) fis, gis, ais, **) his.

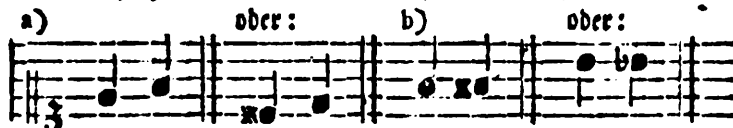
(Abgekürzt schreibt man: ♯c, ♯d u. s. w.)
oder in Noten:



Anm. 1. Hierbey muß man dem Lernenden erklären, daß sich zwey zunächst liegende
Tasten, es mögen breite oder schmale seyn, wie ein halber Ton gegen einander ver-
halten. So beträgt z. B. die Entfernung von c zu cis, oder cis zu d u. nur einem
halben Ton, denn es liegt keine dritte Taste dazwischen. Aus diesem Grunde ist
auch c mit h (oder f mit e) verglichen nur ein halber Ton; folglich ergibt sich hier-
aus,

§ 2

*) Die halben Töne werden in große und kleine eingetheilt. Ein großer halber Ton steht auf
zwey Stufen, wie bey a); der kleine nimmt auf dem Notenplane nur Eine Stufe ein b):



Jeder ganze Ton enthält zwey halbe Töne, wovon einer groß, der andere aber klein ist. Um
dies zu verstehen, muß man sich vorstellen, daß auf einen ganzen Ton (c - d) d. h. auf die
Entfernung von c bis d, gewöhnlich neun Theile (commata) gerechnet werden, oder mit an-
dern Worten, daß d neun commata höher ist, als c; auf den großen halben Ton z. B. d es,
rechnet man fünf, auf den kleinen (es - e) aber nur vier solcher Theilchen, oder von d bis dis
vier, und von dis bis e fünf commata. Hieraus wird es begreiflich, daß auf dem Klaviere
z. B. dis um ein halbes Komma zu hoch, und es dagegen eben so viel zu tief ist, weil näm-
lich beide Töne durch eine Taste, folglich gleich hoch, angegeben werden müssen, da doch dis
und es ungefähr um den neunten Theil eines Tones verschieden seyn sollten.

(Neun solche commata betragen zwar etwas mehr, als einen ganzen Ton, indes ist diese an-
genommene Eintheilung für weniger Verächte am nützlichsten.)

**) Als zwey Silben ausgesprochen.

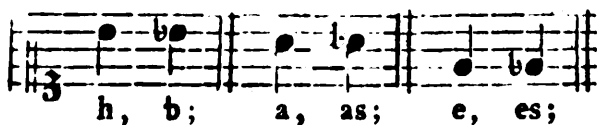
aus, daß es falsch ist, die unten liegenden Tasten, einzeln betrachtet, ganze und die obere halbe Töne zu nennen; denn die Größe eines Tones läßt sich nur alsdann erst bestimmen, wenn man ihn mit einem andern vergleicht, weil man dabei bloß auf die Entfernung beider Töne sieht. *)

Liegt zwischen zwey Tasten noch Eine, wie zwischen c und d (cis), zwischen es und f (e), zwischen e und fis (f), zwischen fis und gis (g) u. so verhalten sie sich, ohne Rücksicht ihrer Lage, wie ganze Töne gegen einander.

Anm. 2. Wenn ein Ton um einen halben erhöht werden soll, so greift man anstatt der vorgeschriebenen unabhängigen **) Taste, die nächste rechter Hand, es sey nun eine oben- oder untenliegende. Die Anfänger fehlen hierin sehr oft; denn wenn sie ein *x* vor einer Note sehen, so schlagen sie gewöhnlich eine *Vertasie* an. Daß dies nicht immer statt finde, beweiset eis, welches man, aus Mangel einer eignen Taste, wie *f* greifen muß; und eben so vertritt *c* die Stelle des *his*.

§. 16.

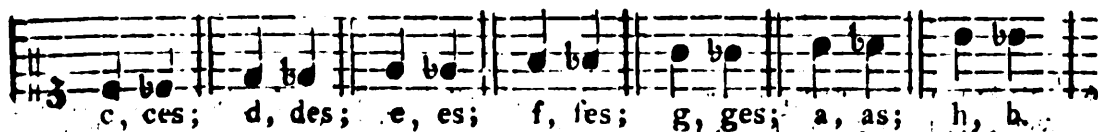
Steht ein *b* vor einer Note, so wird der Ton dadurch um einen kleinen halben erniedriget, z. B.



Hierbey setzt man zu dem Buchstaben der Note die Silbe *es*, ***) folglich wird aus

c,	d,	e,	f,	g,	a,	h
ces;	des,	es,	fes,	ges,	as,	b.

oder in Noten:



In Absicht auf die Benennung finden sich hierbey drey Ausnahmen; denn bey *e* sollte man *ees*, und bey *a*, *aes* sagen: allein der Bequemlichkeit wegen wird das mittlere *e* bey beyden weggelassen. *k* war ehemals selbst unabhängig und bezeichnete den Ton, welchen wir jetzt *H* nennen, in so fern sollte unser gegenwärtiges *k* eigentlich *Bes* heißen. — Man sehe §. 5. S. 37. die erste Note *).

Anm. 1.

*) Ich würde mich hierüber anders ausdrücken, wenn mir nicht hauptsächlich daran gelegen wäre, daß auch Ungerübtere diese Anmerkung verstehen sollten.

**) In diesem Falle wird das an der Stelle des wirklichen *es* zu greifende *f*, welches eigentlich um ein Komma zu hoch ist, ebenfalls abhängig. So auch das *c*, wenn es anstatt des *his* gebraucht wird.

***). Ehemal hießen Einige in den Buchstaben *c*, *d* u. f. w. die Silbe *es*, folglich entstand *ces*, *des* u. s. w. d. d. l. u. g. o. d. e. l. e. i. t. u. n. g. zur musikalischen Gelahrtheit u. a. m.

Anm. 1. Diejenigen, welche z. B. bey *e* mit einem *b* noch immer *dis*, anstatt *es*, setzen, könnten schon aus der angeführten ganz natürlichen Ableitung einsehen, daß diese Benennung unrichtig ist. Da aber *dis* und *es* (so wie alle enharmonische Töne) auch in der Höhe und Tiefe um ein Komma verschieden sind, oder doch seyn sollten, wie in der Note zu §. 15. gezeigt wurde: so sollte man sie doch wohl mit allem Rechte auch in der Benennung von einander unterscheiden. Auffallend ist es daher, wenn übrigens große Theoretiker, die sich über den gassen Theil eines Tones ja noch über kleinere Intervalle — auf weitläufige und mühsame Untersuchungen einlassen, wenn diese in ihren Lehrbüchern und Theorien ic. sehr häufig *Dis* anstatt *Es* schreiben. Sollte man nicht erwarten, daß so äußerst sorgfältige Tonspäher sich, ihren eigenen Grundsätzen gemäß, vor allen Andern richtig ausdrücken würden?

Wenn man aber auf dem Klaviere die genannten Tongrößen nicht nach ihren wahren Verhältnissen haben kann, so gehört das zu den schon erwähnten Unvollkommenheiten des Instrumentes, und beweist wider die wirkliche Verschiedenheit jener Töne nichts. Auf der Violine, Flöte, *) Heboe und vielen andern Instrumenten, auch im Gesange, können und sollen diese in Ansehung der Höhe und Tiefe verschiedenen Töne nach ihrem wahren mathematischen Verhältniß hervor gebracht werden. Daß es aber bey vielen Musikern bloß heym sollen bleibt, liegt freylich nicht an den Instrumenten. — Man hatte ehemals Klaviere mit doppelten (gepaltenen, gebrochenen) Overtasten (Subsemitonen) z. B. mit einer besondern Taste für *cis* und einer andern zum *des* ic. allein diese Einrichtung war theils noch immer unvollkommen, weil auch die Untertasten zuweilen mehr als Eine Stelle vertreten müssen, wenn z. B. vor *f* ein *b*, oder vor *h* ein *x* steht; theils hatte sie viele Unbequemlichkeiten für den Spieler, **) weil man diese schmalen Tasten, ohne die nächstliegenden mit zu berühren, auch bey der äußersten Behutsamkeit kaum einzeln anschlagen konnte; noch überdies bekam man eine Anzahl Tasten mehr zu übersehen u. dgl. m. Daher ist diese sonst nützliche Einrichtung nicht beybehalten worden.

Anm. 2. Einen halben Ton tiefer greifen, heißt: anstatt der vorgeschriebenen unabhängigen die zur Linken nächst liegende Taste anschlagen. Auch hierbey ist es also nicht immer richtig, eine Overtaste zu greifen, weil *h* und *e* die Stellen der Töne *ces* und *fes* vertreten müssen.

§. 17.

Wenn diese beyden Versetzungszeichen zu Anfang eines Tonstückes vorgezeichnet sind, so werden sie wesentliche genannt, und gelten, im Fall sie nicht durch eine neue Vorzeichnung widerrufen werden, das ganze Stück hindurch. Zu mehrerer Deutlichkeit, und um sich derselben immer zu erinnern, pflegt man sie

§ 3

ben

*) Quanz, der doch so sehr nicht spekulierte, brachte den seinen Flöten, wie bekannt, eine *Dis*- und *Es*-Klappe an; bestimmte größtentheils so wohl für die mit einem *a* als *b* bezeichneten Töne verschiedene Fingersetzungen u. s. w.

Auf der Violine greift man *cis* und *des*, *dis* und *es*, *gis* und *as* ic. ganz verschieden. Gute Hobospieler beobachten eben dasselbe.

**) Des sehr mühsamen Stimmens nicht zu gedenken.

bei jeder Notenzeile wieder anzumerken. Diejenigen Versetzungszeichen aber, welche nicht anfangs, oder vorn auf jeder Zeile, vorgezeichnet sind, sondern erst im Stücke selbst, bei der Ausweichung in andere Töne, unmittelbar vor den No-

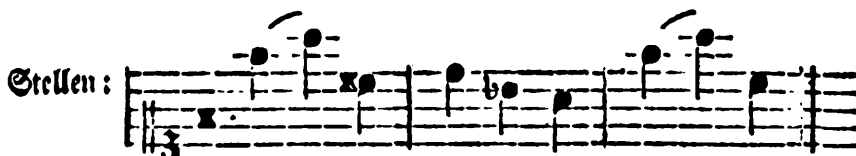
ten stehen, wie hier:

heissen zufällige, und gelten eigentlich nur Einen Takt hindurch; doch muß man diese Regel nicht zu streng beobachten wollen, denn oft bleibt ein solches Versetzungszeichen mehrere Takte hindurch, oder wohl so lange gültig, bis es durch ein $\sharp$ widerrufen wird. Vorzüglich gelten die Kreuze und Bee alsdann noch fort, wenn die erste Note des folgenden und die letzte des vorigen Taktes auf Einer Stufe stehen, z. B.



folglich muß hierbei das Ohr *) oft mehr entscheiden, als die festgesetzte Regel.

Und zwar deswegen, weil viele Tonsetzer mit dem Hinzufügen der Versetzungszeichen so sparsam sind, daß wenigstens der Anfänger, **) welcher das Ganze noch nicht übersehen kann, oft zu Fehlern verleitet wird. Denn sehr häufig findet man solche



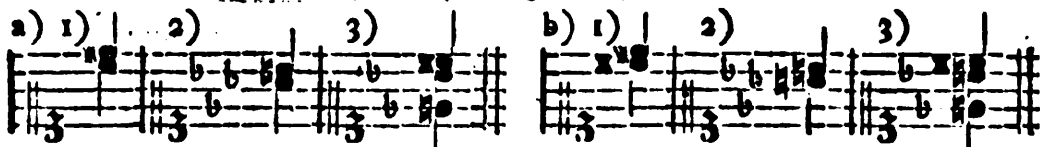
Wie soll nun die letzte Note dieses Beispiels heißen? *c* oder *cis*? — Der obigen Regel nach *c*. Und das wäre auch wirklich der Fall, wenn etwa *b* oder *h* folgte: hieße aber die folgende Note *d*, so müßte man natürlicher Weise *cis* greifen. — Wird wohl der Ungelübte, besonders wenn er eine bloß begleitende Stimme spielt, und nicht lange Zeit zum Nachdenken hat, den richtigen Ton jedesmal aus dem Zusammenhang errathen?

Die Anfänger hingegen versehen es oft darin, daß sie bei mehrstimmigen Griffsen, wenn bloß vor Einer Note ein Versetzungszeichen steht, auch zugleich die übrigen Töne

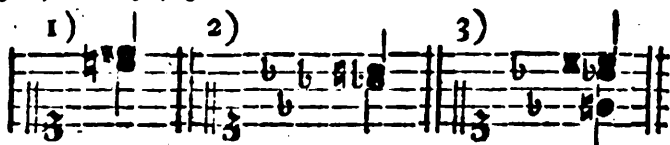
*) Kenntnisse vom Generalbasse und von der Modulation kann man bei dem Anfänger noch nicht voraussetzen.

**) Auch wohl schon ziemlich Geübte spielen in gewissen zweifelhaften Fällen eine Zeit lang immer noch aus der harten Tonart, wenn der Komponist in einen verwandten Modus ausgewichen ist, bis sie endlich ihren Irrthum hören.

Töne erhöhen oder erniedrigen; denn nicht selten hört man, statt der nachstehenden Griffe bey a), die fehlerhafte Ausführung bey b).



Man muß ihnen daher zugleich erklären, daß sich diese Zeichen nur auf die Note beziehen, vor welcher sie stehen. Verschiedene Komponisten pflegen daher, nicht ohne Grund, in solchen verführerischen Stellen zur Warnung lieber ein überflüssiges Versetzungszeichen beizufügen, wie hier:



als daß sie der Einsicht und dem Gehöre des Spielers zu viel zutrauen, und ihre Arbeiten unrichtig vortragen lassen sollten. Ueberdies giebt es Stellen, wo man aus einer einzelnen Stimme die Versetzungszeichen gar nicht errathen kann, und wober also selbst der geübteste Harmoniker zweifelhaft ist.

§. 18.

Wenn ein $\sharp$ vor einer Note steht, so wird dadurch das vorher gegangene $\times$ oder b ungültig (aufgehoben) und folglich der Ton wieder unabhängig, z. B.



Hieraus sieht man zugleich, daß das $\sharp$ nach einem vorher gegangenen $\times$, wie bey 1) und 2), einen (kleinen) halben Ton erniedriget, und nach einem b eben so viel erhöht, 3) und 4).

Einige Tonlehrer halten aus diesem Grunde die Einführung des Quadrats für eine Sache, wodurch, wo nicht Verwirrung, doch wenigstens unnöthige Schwierigkeiten entstanden. Sie behaupten, man hätte das $\sharp$ ganz entbehren können, weil das $\times$, ihrer Meinung nach, in jedem Falle zum Erhöhen, und das b zum Erniedrigen gebraucht werden könne*). Man trifft daher noch hin und wieder, beson-

*) Sulzer schreibt in seiner allgem. Theorie der schönen Künste 1c. im Artikel Versetzungszeichen: „Sie (die Alten) setzten z. B. vor Es ein $\times$, wenn es E, und vor Fis ein b , wenn es F werden sollte. Unstreitig ist diese Bezeichnung wegen ihrer Simplicität der un-
„stigen vorzuziehen.“ 1c.

Außerdem gilt das $\sharp$ nur Einen Takt hindurch; doch kann man bedwegen die im 17ten §. gemachte Bemerkung über die Dauer der zufälligen Versetzungszeichen nachlesen; denn auch hierbey wird es nicht immer so genau genommen.

§. 20.

In die zweyte Klasse der Versetzungszeichen gehört 1) das so genannte einfache Kreuz ($\times$), 2) das große oder zweifache b , und wenn man will 3) das Widerrufungszeichen, welches einen doppelt erhöhten oder erniedrigten Ton wieder in seine einfache Erhöhung *ic.* versetzt. ($\sharp\sharp$, oder $\sharp b$.)

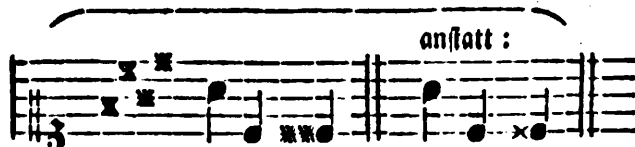
§. 21.

Das einfache *) Kreuz: $\times$ oder $+$, von Einigen auch das große oder doppelte Kreuz genannt, zeigt an, daß ein schon durch $\times$ erhöhter Ton noch um einen (kleinen) halben höher werden soll; (denn ein $\times$ muß in diesem Falle schon vorgezeichnet oder sonst vorhergegangen seyn;) folglich wird die Note, vor welcher ein solches $\times$ steht, zwar um einen kleinen ganzen Ton, oder um zwey kleine halbe Töne **) erhöht, aber nicht blos durch das $\times$, sondern durch beyde Kreuze zusammen ***,) *z. B.*



Die

*) Man hätte freylich schicklicher zur einmaligen Erhöhung dieses Kreuz: $\times$, und zur doppelten dieses: $\sharp$ wählen können, damit beides, Figur und Name, der Wirkung entsprochen hätte; allein dies ist nun einmal nicht geschehen, wir müssen daher schon, der eingeführten Gewohnheit wegen, die angenommenen Figuren beibehalten. — Einige Tonsetzer, die das Unschickliche dieser Bezeichnung einsehen, schreiben daher anstatt des einfachen Kreuzes $\times$ zwey solche $\sharp$, *z. B.*



Diese Schreibart ist zwar für das Auge deutlich, aber im Grunde auch nicht ganz zu billigen; denn nun ständen auf Einer Stufe zusammen drey Kreuze, weil schon eins vorgezeichnet ist.

**) Hieraus erhellet, daß es auch zweyerley ganze Töne giebt, nämlich große und kleine — obgleich die Letztern auf dem Klaviere nicht zu haben sind —; denn ein ganzer Ton, welcher aus zwey kleinen halben Tönen besteht, und folglich nur acht comrata enthält, wie c-ciscis, kann nicht so groß seyn, als ein solcher: c-d *ic.* von dessen beyden halben Tönen einer groß, der andere klein ist.

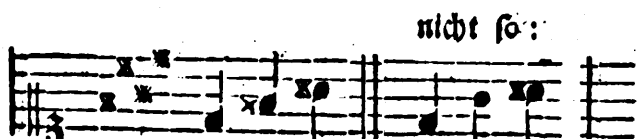
***) G. F. Wolf hat sich ein wenig übereilt, wenn er in der zweyten, ganz ungearbeiteten Ausgabe seines Unterrichtes im Klavierspielen S. 22 schreibt: „Wer das Gegentheil hiervon

Die Benennung dieser doppelt erhöhten Töne ist sehr verschieden. Am schicklichsten sagt man wohl z. B. von cis, dis 2c. Doppelcis, Doppeldis, oder Ciscis, Disdis u. s. w. Abgekürzt schreiben Einige dafür $\times$ cis oder cisis, $\times$ dis oder disdis 2c. Außerdem sind auch die Benennungen dcis (anstatt ciscis) edis (statt disdis) u. s. w. ja sogar ein, d. n. 2c. vorgeschlagen worden.

Daß Ciscis wird auf dem Klaviere vermittelt der Taste d angegeben; für disdis greift man e, für fisis-g, für ggis-a, für aisais-h, nämlich:



Warum aber die Komponisten anstatt ciscis nicht gleich d 2c. hinschreiben, möchte man dem Anfänger wohl schwerlich so beantworten können, daß er für jetzt völlig das durch befriedigt wird. Denn erst bey der Erlernung des Generalbasses kann man ihm ganz * begreiflich machen, daß z. B. nicht g, sondern fisis die große Terz von dis ist; weil dieses Intervall, (wenn es auch auf dem Klaviere dadurch nicht tiefer wird,) auf der dritten und nicht auf der vierten Stufe des angenommenen Haupttones stehen muß, wie hier z.



Eben so wird er alsdann erst einsehen, daß die übermäßigste Gerte von cis auf der sechsten Stufe nicht h heißen kann, sondern aisais genannt werden muß u. s. w. Indes können-Ungeübte vielleicht durch die folgenden, um einen halben Ton versetzen,

„von lesen will, der kann jeden andern Unterricht im Klavierspielen nachschlagen, wo es heißt: das doppelte Kreuz erhöht einen halben, und das einfache einen ganzen Ton 2c.“ Einige z. B. Werbach, Schmidchen 2c. lehren dies freylich; aber Tübel schreibt in seinem kurzen Unterrichte 2c. S. 9. „erhöhet einen ganzen Ton 2c. nämlich mit dem vorhergesendenden *.“ Ja sogar in Löhleins Clavierschule, die, der vielen Auflagen ungeachtet, gewiß nicht zu den besten Anweisungen gehört, heißt es S. 11. „Das einfache Kreuz kommt vor, wenn der Ton schon vorne in der Vorzeichnung durch ein erhöht ist, und nun noch um einen halben Ton soll erhöht werden.“ Dies ist, dünkt mich, ziemlich bestimmt gesagt. —

*) Wenn er durch das, was S. 43. *) und S. 45. Anm. 1. davon gesagt wurde, noch nicht völlig von der Nothwendigkeit dieser Schreibart überzeugt seyn sollte.

ten, Stellen einen Begriff von der Nothwendigkeit dieser doppelten Erhöhung bekommen.:

1)

2)

einen halb. Ton höher versetzt:

3)

wird so gespielt:

Können sie nicht begreifen, daß das bey 1) vor der dritten Note stehende x, bey 2) in ein x verwandelt werden, die Note selbst aber auf derselben Stufe stehen bleiben muß, und daß die Schreibart bey 3), wenn sie auch richtig wäre, *) in gewissen Fällen, wie hier :

anstatt :

dem Auge ungleich mehrere Schwierigkeiten verursachte: so müssen sie sich indessen damit beruhigen, daß diese Untersuchung nicht für Anfänger gehört. (Ich dachte aber, nach alle dem, was davon gesagt worden ist, könnten auch dem Ungelübtesten keine erheblichen Einwendungen übrig bleiben.)

Eben das gilt auch von den doppelten oder großen Be. (bb.)

§. 22.

Wenn ein Ton schon durch ein vorgezeichnetes b erniedriget worden ist, und noch um einen kleinen halben Ton tiefer werden soll: so bedient man sich eines etwas größern Bees (b) oder zwey kleiner bb, und nennt diese Bezeichnung das große oder zweysache Be, z. B.

oder :

oder :

G 2

Diese

*) Das G vertritt nur aus Noth die Stelle des fis, weil man hierzu keine eigene Taste hat.

Diese doppelt erniedrigten Töne: $\{ b, as, ges, es, des.$
 heißen: $\{ bb, asas, gesges, eses, desdes.$

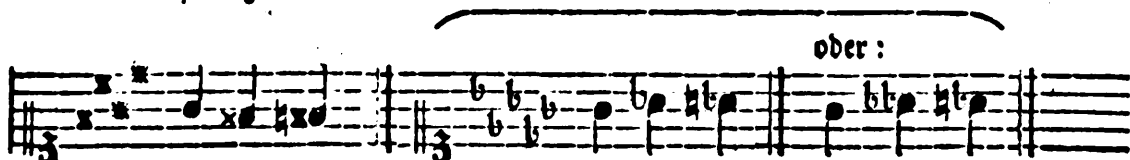
Auch sagt man Doppelbe, Doppelas, Doppelges u. s. w. Einige haben anstatt desdes ic. die Benennung *edes, deses, dasdas* oder *dems* einführen wollen.

Desdes wird vermittelst der Taste c angeschlagen; statt eses greift man d, statt gesges - f, statt asas - g, statt bb - a.

Das große b kann, besonders bey geschriebenen Noten, Anlaß zu Fehlern geben, weil viele Abschreiber den Unterschied nicht wissen. Auch selbst der Spieler übersieht leicht ein etwas größeres b *); dieses könnte daher eine andere Figur haben, z. B. diese: B. **) Noch deutlicher sehen Einige vor die Noten, welche doppelt erniedriget werden sollen, zwey Bee (bb); ob sich gleich, genau genommen, auch wider diese Schreibart manches einwenden läßt. (S. die Note zu §. 21.) Uebrigens ist die Benennung des einfachen und doppelten Bees richtiger, als jene bey den Kreuzen.

§. 23.

Soll ein solches x oder großes b wieder aufgehoben werden, (und das x oder b fortgelten,) so wird es wohl am deutlichsten so angezeigt: $\sharp x$, oder nach einem bb: $\sharp b$, z. B.



Man findet zwar auch diese Schreibart:



in manchen Lehrbüchern: allein sie ist etwas unbestimmt und verführerisch; denn wenigstens die Ueingeübten würden glauben, das $\sharp$ mache beyde Kreuze oder Bee ungültig, da doch nur Eins dadurch aufgehoben werden kann und soll. Daher möchte

*) Zumal da man seit einiger Zeit in manchen Druckereyen, aus einer vermeinten Verbesserung, schon etwas größere und kleinere Bee (die aber beyde nur eine einfache Erniedrigung bezeichnen) eingeführt hat.

**) Mantheson schlägt in der großen Organ. Probe das gleichische β vor.

möchte wohl Mancher bey 1) *f* anstatt *fis*, bey 2) für *as*, *a*, und besonders bey 3) *b* statt *b* greifen. *)

Sollten wirklich zwey Kreuze oder Dee zugleich aufgehoben werden, so hätte man dazu auch zwey Quadrate ($\square$) nöthig. Dieser Fall kann sich aber in einem regelmäßig gesetzten Tonstücke nicht ereignen.

Zweiter Abschnitt.

Von den Intervallen; von den Tonleitern und Tonarten; von der Vorzeichnung und von den Tonarten der Alten.

§. 24.

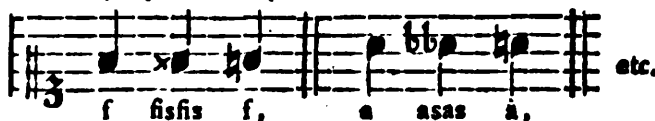
Jeder (höhere) Ton, welcher mit einem tiefern verglichen wird, oder, wie Sulzer schreibt: „das Verhältniß zweyer Töne in Absicht auf ihre Höhe“ **) heißt ein Intervall, weil beyde Töne in einer gewissen Weite von einander entfernt sind. Da nun die Entfernung (der Abstand) der Töne verschieden ist, so entstehen auch mancherley Intervalle, die ihre Hauptbenennung, Sekunden, Terzen &c. von der zweyten, dritten &c. Stufe erhalten.

Man zählt nämlich die Intervalle aufwärts d. h. von dem angenommenen tiefern Tone bis zum höhern, nach Stufen ab; folglich heißt ein Intervall, welches z. B. auf der vierten Stufe steht — die erste und letzte mit gerechnet — eine Quarte, wie *d* und *g*, oder wie *e* und *a* &c. Ob diese beyden Töne unabhängig sind, wie *g* und *e*, oder Versetzungszeichen haben, wie *f* und *b*, oder *gis* und *cis* &c. das verändert in der Hauptbenennung nichts; nur durch gewisse Benwörter wird das Verhältniß der Intervalle genauer bestimmt, wie weiter unten gezeigt werden soll.

§. 3

§. 25.

*) Wie denn auch Werbach in seiner Klavierschule für Kinder S. 13. S. 14. schreibt: „Das Quadrat hebt alle Vorzeichnung wieder auf, und die Note, vor der es steht, erhält ihren ersten Namen und Platz wieder. B. E.“

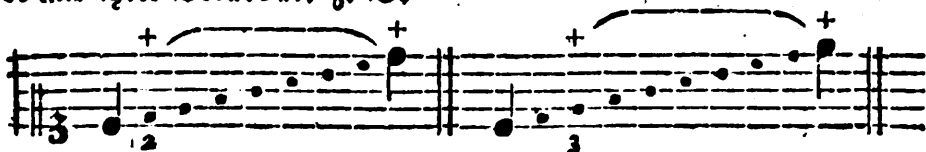


Außer dem schon erwähnten Irrthume ist noch überdies ohne ein vorhergegangenes *as* kein *as* möglich.

**) Noch Andere sagen: „Der Raum oder die Entfernung von einem Tone zum andern;“ dergleichen: „Die Bestimmung eines Tones nach seinem Abstande von seinem Grundtone“ u. dgl. m. Auch übersetzen Einige das Wort Intervall durch Ton, oder Stimmweite.

§. 25.

Einige Intervalle pflegt man einfache, andere zusammengesetzte zu nennen. Einfach heißen die, welche nicht weiter als eine reine Oktave von einander entfernt sind, oder welche, nach der Kunstsprache, den Umfang (Sprengel) der reinen Oktave ($\bar{c} - \bar{c}2c.$) nicht überschreiten; die übrigen werden zusammengesetzte oder verdoppelte genannt, weil sie aus den einfachen Intervallen, und überdies noch aus der hinzugefügten Oktave entstehen, wie die None aus der Sekunde und ihrer Oktave zc. z. B.



§. 26.

Die brauchbarsten *) Intervalle mit ihren Unterarten sind:

a) solche, deren beyde Töne auf Einer Stufe stehen, oder Primen:



Anm. Der Einklang ist eigentlich kein Intervall, denn zwischen $\bar{c}$ und $\bar{c}$ zc. läßt sich kein Raum denken; jedoch wird diese reine Prime gewöhnlich mit zu den Intervallen gerechnet.

Eine

*) Auf dem Notenplane lassen sich noch viele Intervalle vorstellen — wie man denn auch weitläufige Tabellen davon hat — sie kommen aber in der Ausübung nicht vor. So wären z. B. für die Augen noch folgende zum Theil sehr sonderbare Terzen möglich:



die aber wohl nicht leicht jemanden nach mehreren ähnlichen Intervallen läßern machen werden.

Einflang sagt man weil c und c auf zwey Instrumenten hervor gebracht, in Rücksicht der Höhe und Tiefe einerley Ton (Klang) haben; doch wollen einige Tonlehrer die Benennung Einflang nicht gelten lassen.

Eine Note, welche aus gewissen Gründen den Einflang oder das Zusammenkommen zweyer Stimmen auf Einer Tongröße anzeigen soll, wird durch zwey Striche, wovon einer auf = der andere abwärts steht, kenntlich gemacht a). Bey ganzen Taktnoten setzt man deren zwey dicht neben einander b).



Was der Spieler dabey zu beobachten hat, das wird zu seiner Zeit erklärt werden.

2) Intervalle auf der zweyten Stufe, oder Sekunden:

a) große Sekunden:	b) kleine:	c) übermäßige oder vergrößerte:
ein ganzer Ton.	ein großer halber Ton.	ein ganzer und ein kleiner halber Ton.

Anmer. Diejenigen Intervalle, welche mehr als zwey Stufen einnehmen, heißen im Allgemeinen Sprünge. Schon die übermäßige Sekunde wird von Vielen darunter gerechnet.

3) — auf der dritten Stufe, oder Terzen:

a) große Terzen:	b) kleine:	c) verminderte od. ve. kleinste.
2 ganze Töne.	1 ganzer und ein großer halber Ton.	2 große halbe Töne.

4) — auf der vierten Stufe, oder Quartan:

a) reine oder vollkommene:	b) übermäßige od. vergrößerte:	c) verminderte:
2 ganze Töne und 1 großer halber Ton.	3 ganze Töne.	1 ganzer Ton u. 2 große halbe Töne.

5) Intervalle auf der fünften Stufe, oder Quinten:

a) reine oder vollkommene:

b) falsche, unvollst. ob. verminderte: c) übermäßige ob. vergrößerte:



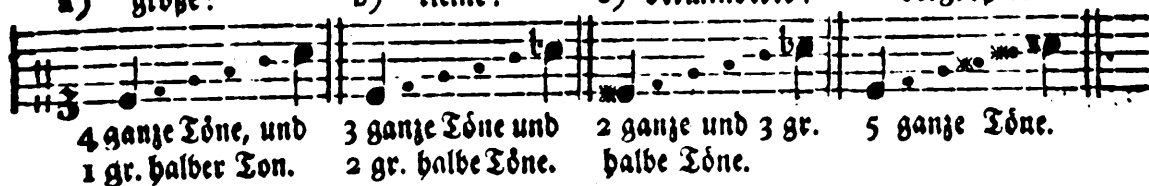
6) — auf der sechsten Stufe, oder Sexten:

a) große:

b) kleine:

c) verminderte:

d) übermäßige ob. vergrößerte.

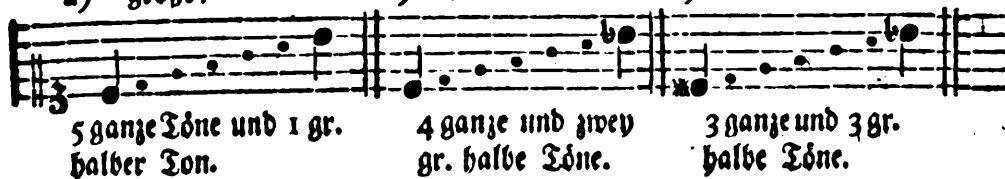


7) — auf der siebenten Stufe, oder Septimen:

a) große:

b) kleine:

c) verminderte:



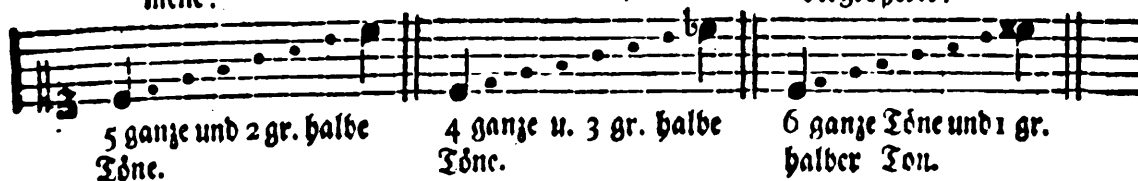
8) — auf der achten Stufe, oder Oktaven:

a) reine oder vollkom-
mene:

b) verminderte:

c) übermäßige oder
vergrößerte:

*)

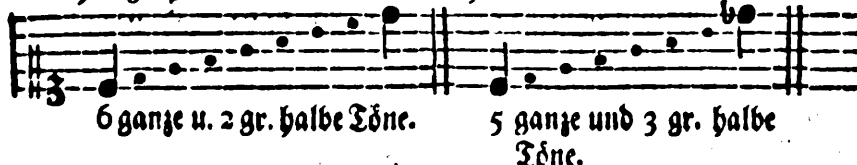


Zusammengesetzte oder doppelte Intervalle:

9) — auf der neunten Stufe, oder Nonen:

a) große:

b) kleine:



*) Die übermäßige Oktave gehört, nach der im vorigen §. enthaltenen Erklärung, schon mit zu den zusammengesetzten Intervallen, denn sie überschreitet den Sprengel der reinen Oktave.

Die Intervalle auf der zehnten Stufe werden *Decimen*, die auf der elften *Undecimen* u. genannt. Ob sie etwas anders, als um eine Oktave erhöhte Terzen und Quarten sind, mögen die Theoretiker entscheiden. Der Klavierspieler hat sich diese Benennungen deswegen zu merken, weil sie unter andern auch bey der Fingersehung vorkommen.

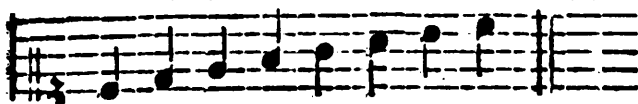
§. 27.

Einige der angezeigten Intervalle heißen *Konsonanzen*; nämlich 1) die reine Oktave, (zu welcher vorzüglich die reine Prime oder der eigentliche Einklang gehört,) 2) die reine Quinte, 3) die reine Quarte, *) 4) die große und kleine Terz, und 5) die große und kleine Sexte. Von diesen sämtlichen Konsonanzen werden die bey 1) und 2), allenfalls auch noch die bey 3) vollkommene, die übrigen aber unvollkommene genannt. Alle andere Intervalle sind in einem größern oder kleinern Grade *Dissonanzen*; denn die kleine Septime z. B. (c — b) ist bey weiten nicht so widrig, als die große (c — h) u. s. w. **).

Mehr braucht ein angehender Klavierspieler, um gewisse hin und wieder vorkommende Ausdrücke zu verstehen, von den Intervallen nicht zu wissen. Die nähere Bestimmung des Begriffes von Kon- und Dissonanzen gehört in die Lehre vom Generalbasse, und erfordert schon mehrere Einsichten, als man von einem Anfänger verlangen kann.

§. 28.

Die stufenweise Folge von diatonischen Tönen:



wird eine *Tonleiter* genannt, weil

man

*) Ob die reine Quarte eine Kon- oder Dissonanz sey, darüber haben sich die Tonlehrer, nach vielen und heftigen Streitigkeiten, bis jetzt noch nicht vereinigen können. Diese Quarte wird zwar oft, aus Gründen die ich hier nicht aus einander setzen kann, in der Ausübung wie eine Dissonanz behandelt; an und für sich aber ist sie wohl unstreitig eine Konsonanz, wie unter andern L. Euler, Sulzer, Rörnberger u. sehr deutlich gezeigt und mathematisch bewiesen haben. Wenn sie aber in manchen Fällen aufgelöst u. seyn will, so folgt hieraus noch nicht, daß sie eine Dissonanz ist. Denn selbst die reine Oktave (bey $\frac{2}{1}$) die reine Quinte (bey $\frac{5}{4}$) die große und kleine Terz (bey $\frac{4}{3}$) die große und kleine Sexte (bey $\frac{7}{6}$) u. s. w. werden wie Dissonanzen behandelt, und doch erkennt sie jeder ohne Widerspruch für konsonirende Intervalle. — Wäre die Sache für den Anfänger von Wichtigkeit, so würde ich mich ausführlicher darüber erklären.

**) Da das Konsoniren u. nichts Abso'lutes ist, so läßt sich überhaupt nicht genau bestimmen, wo das Konsoniren zweyer Töne aufhöre und das Dissoniren anfangen. S. Sulzers Theorie u. Dissonanz.

Türks Klavierschule.

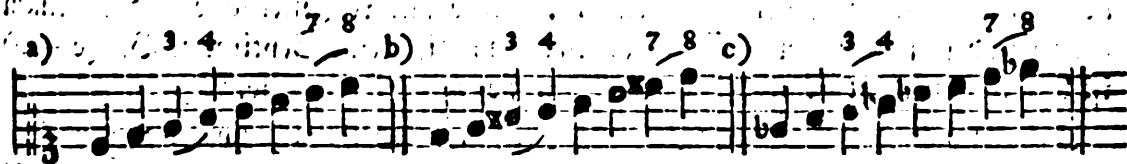
§

man durch diese Fortschreitung auf dem Notenplane gleichsam wie auf einer Leiter auf- und absteigt. Da die obige Tonleiter von c bis c die erste gewesen ist, nach welcher man in unsrer gegenwärtigen Musik verschiedene andere gebildet hat, so wird sie gewöhnlich die Haupt, oder Stammleiter (primitive) genannt.

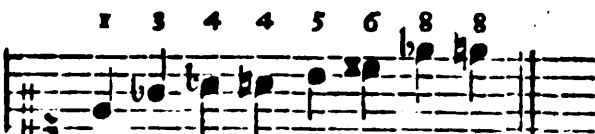
Ganz von einander verschiedene Tonleitern giebt es überhaupt drey, nämlich 1) die diatonische, 2) die chromatische, und 3) die enharmonische.

§. 29.

Diatonisch heißt die Tonleiter, wenn sie vom Haupttone bis zur Oktave aus fünf ganzen und zwey großen halben Tönen besteht, z. B.

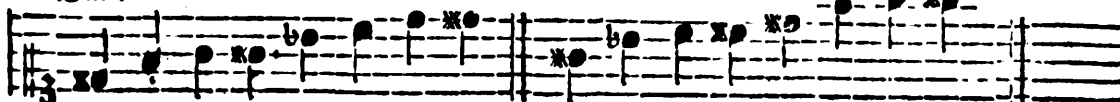


Natürlich nennt man diese Tonleiter, wenn die darin enthaltenen Töne alle unabhängig sind, wie bey a); versetzt heißt sie, wenn einige Töne durch ein x oder b bestimmt werden müssen, wie bey b) und c), damit nämlich die beyden halben Töne, nach dem zuerst angezeigten Muster, ebenfalls auf die vierte (gegen die dritte) und auf die achte (gegen die siebente) Stufe fallen, oder mit andern Worten: damit alle versetzte Tonleitern einerley Verhältnisse, nämlich die große Sekunde, die große Terz, die reine Quarte, die reine Quinte, die große Septe und die große Oktave erhalten, wie das der Fall in der eingezeichneten Stammleiter ist.

Diese Fortschreitung:  wäre keine Tonleiter *), denn sie enthält zwey verschiedene Quarten und eben so viele Oktaven,

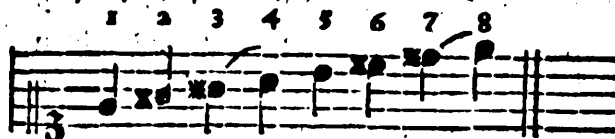
*) Und doch schreibt J. J. Klein in seinem Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik x: 1783. S. 48. f. unter andern die nachstehenden Tonleitern mit Buchstaben vor:

Dur:



Moll:

den, wofür zwei andere Intervalle, die Sekunde und Septime, ganz fehlen. Eine Tonleiter von E müßte so heißen:



§. 30.

Die diatonische Tonleiter wird auf zweyerley Art gebraucht, nämlich hart (dur) und weich (moll)*). Von den harten Tonleitern, deren Muster die von C dur ist, habe ich in den vorhergehenden beyden Paragraphen das Nöthigste gesagt.

Die weiche Haupt- oder Stammleiter (primitive) ist die von A moll. Sie unterscheidet sich wesentlich durch die kleine Terz von jener (der harten Tonleiter); man wird daher bemerken, daß der erste halbe Ton nicht auf die vierte, sondern auf die dritte, gegen die zweite, Stufe fällt. In Ansehung der Lage des zweyten halben Tones im Aufsteigen sind die Tonlehrer verschiedener Meinung, denn Einige wollen die kleine Sexte und Septime a), Andere die kleine Sexte und große Septime b), und noch Andere die große Sexte und Septime haben c):

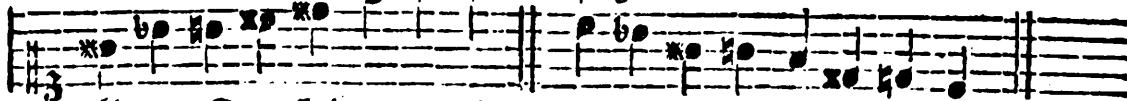


§ 1

folg.

Moll:

Aufsteigend:



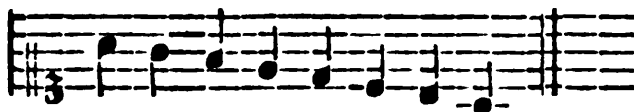
nachdem er S. 30. ff. den ganzen Ton gehörig in neun commata getheilt, zweyerley halbe Töne, große und kleine bestimmt u. und S. 32. ausdrücklich gesagt hat: „Und glaube man ja nicht, weil auf unsern Clavierinstrumenten eine Octave nur zwölf verschiedene Töne hält, daß es mit dieser enharmonischen Octave nur eine Geisse sey. Man wird ohne Kenntniß derselben sowohl bey der Bezeichnung der Noten, als bey Bestimmung der Intervallen, „vielsältige Fehler begehen.“ —

*) Folglich erhält man überhaupt vier und zwanzig Tonleitern, nämlich zwölf harte und eben so viele weiche, weil beyde Stammleitern, von C dur und A moll, eilsmal 3. W. in Cis, D u. s. w. versect werden können. Anstatt der Worte hart und weich, womit ehemals ein ganz anderer Begriff verbunden war, wollen einige Tonlehrer lieber groß und klein gebraucht wissen, 3. W. die große Tonleiter von C u. s. w.

folglich fielen bey a) der zweyte halbe Ton auf die sechste, und bey c) auf die achte Stufe; in dem Beispiele b) aber entstanden, außer dem ersten halben Tone, noch zwey solche Intervalle, nämlich auf der sechsten und achten Stufe. Dagegen befände sich in dieser Tonleiter eine Fortschreitung durch die übermäßige Sekunde, nämlich von f in gis, welche wohl in einer diatonischen Tonleiter nicht vorkommen sollte.

Wessen Gründe überwiegend sind, lasse ich dahin gestellet seyn. Am gewöhnlichsten ist die Fortschreitung bey c), durch die große Sexte und Septime.

Im Absteigen wird die weiche Tonleiter von Allen auf die nachstehende Art angenommen:



§. 31.

Chromatisch (diatonisch, chromatisch) wird die Tonleiter genannt, wenn sie aus sieben großen und fünf kleinen, folglich überhaupt aus zwölf, halben Tönen besteht, wie hier:

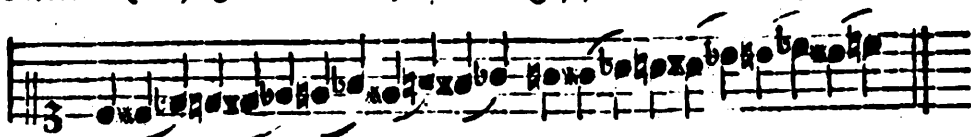


Bei dieser Gelegenheit kann man sich merken, daß es ganz unrichtig ist, die Töne ohne Versetzungszeichen diatonische, und die mit einem $\sharp$ oder $\flat$ chromatische Töne zu nennen; denn ein Ton, für sich allein betrachtet, ist weder diatonisch, noch chromatisch oder enharmonisch; bloß mit einem andern verglichen wird er eins von diesen dreien. So ist z. B. der Ton f , einzeln betrachtet, weder das eine, noch das andere; aber gegen e oder g wird er diatonisch, weil beyde Entfernungen von f einen großen halben Ton betragen. Mit $f\sharp$ verglichen ist f chromatisch; denn f und $f\sharp$ sind einen kleinen halben Ton von einander entfernt. Gegen $e\flat$ betrachtet wird f enharmonisch, weil diese beyden Töne nur um ein Komma von einander verschieden sind, oder doch seyn sollten.

Eben so irrig ist es, die Versetzungszeichen ohne Einschränkung chromatische Zeichen zu nennen; denn wenn z. B. in E dur vier Töne durch Kreuze, oder in Es dur drey Töne durch Bce angedeutet werden, so bleiben die erwähnten Tonleitern und wesentlichen Versetzungszeichen doch diatonisch, weil die Fortschreitung durch lauter ganze und große halbe Töne geschieht.

§. 32.

Enharmonisch*) (diatonisch, chromatisch, enharmonisch) heißt die Tonleiter, wenn, außer den großen und kleinen halben Tönen, noch die sogenannten Viertel- (richtiger Neuntel-) töne eingeschaltet werden, z. B.



Die enharmonischen Töne werden zwar auf zwey verschiedenen Stufen angegeben, wie cis und des zc. allein bekanntermaßen müssen sie auf dem Klaviere durch Eine Taste angegeben werden. Ich habe sie mit einem Bogen bemerkt, und deswegen fes und ces vor eis und his eingerückt, da man sie sonst in dieser Ordnung: c, eis, fes, f zc. folgen läßt.

§. 33.

Von den erwähnten drey Tonleitern wird, nach der gegenwärtigen Einrichtung, blos die diatonische wesentlich gebraucht, oder in einem Tonstücke zum Grunde gelegt; und nur zuweilen, bey Ausweichungen aus dem Haupttone in Nebentöne zc. werden einzelne Intervalle aus einer der beyden andern Tonleitern entlehnt.

Einzelne chromatische**) Stellen trifft man fast in allen, und enharmonische in verschiedenen Tonstücken an ***); aber außer einer enharmonischen Klaviersonate, wenn ich nicht irre, von C. P. E. Bach, in dem musikalischen Vielerley, und einer enharmonischen Fuge von Stölzel, erinnere ich mich nicht, ein ganzes Tonstück von der Art gesehen zu haben. Indessen mag es deren vielleicht mehrere geben ****); denn welcher Musiker kennt alles, was nur seit 30 Jahren heraus gekommen ist?

§ 3

§. 34.

*) Sulzer will die fast durchgängig angenommene chromatische und enharmonische Tonleiter nicht gelten lassen, denn er schreibt in den Artikeln: Tonleiter, System, Chromatisch und Enharmonisch, daß die genannten beyden Tonleitern „im Grunde aus mehreren „diatonischen Tonleitern zusammengeschoben, und übrigens an und für sich von gar keinem „Nutzen und Gebrauch in unserer Musik seyen.“

**) Besonders bedient sich C. W. Wolf in Weimar chromatischer Stellen in seinen Arbeiten für das Klavier oft mit vielem Glücke.

***) Zwey enharmonische Verwechselungen findet man unter andern in Bachs zweyter Fortsetzung von sechs Sonaten zc. S. 29 und 30.

****) Ich schreibe hier von der neuern Musik, folglich nicht von dem enharmonischen Klangge- schichte der Griechen.

§. 34

Das Wort **Tonart** (modus) bedeutet in der heutigen Musik beynahe eben das, was man sonst die diatonische Tonleiter nennt. Wenn nämlich der Komponist in einem Tonstücke die Tonleiter von C zum Grunde gelegt, oder C zum Haupttone gewählt hat, d. i. wenn am häufigsten nur diejenigen Intervalle vorkommen, welche in der angenommenen Haupttonleiter ohne zufällige Versetzungszeichen befindlich sind: so sagt man, das Stück geht aus der Tonart c, oder aus dem Tone c, auch wohl nur aus c. Da nun die natürliche diatonische Tonleiter auf zweyerley Art gebraucht wird, so entstehen daraus auch zwey Haupttonarten, (Tonarten,) nämlich die harte oder große, (dur) und die weiche oder kleine, (moll,) wovon C dur und A moll, wie bey den Tonleitern erinnert wurde, die Muster oder Haupttonarten (primitive) sind.

Anm. 1. Man spricht zwar gewöhnlich von vier und zwanzig Tonarten, allein sie sind *) bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, aber nicht ihren innern Verhältnissen nach, verschieden. So ist z. B. D dur nur die um Einen Ton, und F dur die um drey Stufen höher versetzte Durtonart u. s. w. Eben so verhält sich in den Mollstönen; folglich bleiben im Grunde nur zwey Haupttonarten, die übrigen sollte man also, in sofern sie mit diesen verglichen werden, Nebentonarten oder versetzte Tonleitern nennen. Aber nur selten wird in dieser Rücksicht bestimmt gesprochen.

Anm. 2. Ich besorge, daß mancher Lernende nicht weiß, was man eigentlich damit meint, wenn es heißt, diese Sonate oder jene Arie geht z. B. aus G dur. Höchstens denkt er sich etwa dakey, der Komponist hat in der harten Tonart G angefangen und auch darin geschlossen. Etwas Wahres ist allerdings dabey, aber zu einem völlig deutlichen Begriffe ist dieses Etwas nicht hinreichend. Man sage daher dem Scholaren, daß es, außer dem angenommenen Haupttone, noch fünf gewöhnliche Nebentöne **) giebt, in welche der Tonsetzer, der nöthigen Mannigfaltigkeit wegen, ausweichen kann. Gesezt nun ein Tonstück aus G dur bestände überhaupt aus hundert Takten, so müßte der Komponist verhältnißmäßig am längsten, folglich ungefähr 30 bis 40 Takte hindurch, besonders anfangs und gegen das Ende, im Haupttone G geblieben seyn; folglich wären für alle die übrigen fünf gewöhnlichen Nebentöne nur noch 60 bis 70 Takte übrig, wovon alsdann die Quinte, als die so genannte Dominante, (die nächst dem Haupttone gleichsam herrschet) den größern Theil,

*) Die fast durchgängig eingeführte gleichschwebende Temperatur vorausgesezt.

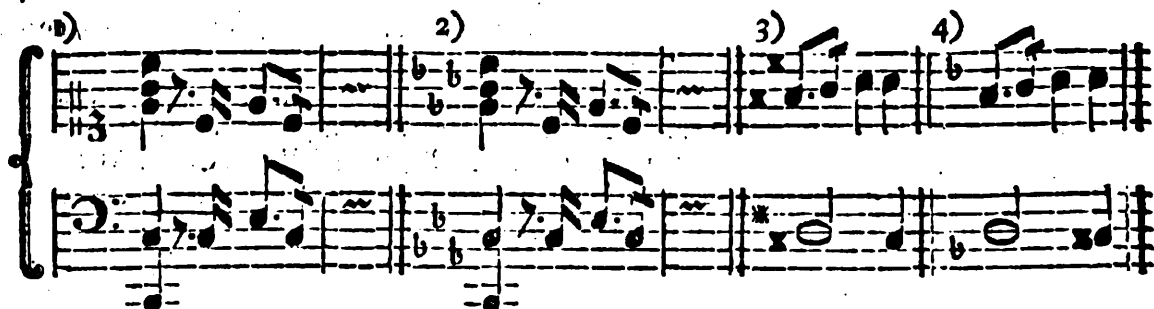
**) Daß der Komponist in längern Tonstücken, oder aus gewissen Ursachen, anstatt der harten Tonart die weiche auf eine Zeitlang annehmen, und von dieser wieder in andre verwandte Töne ausweichen könne u. braucht der Anfänger, zur Erlangung des Begriffes vom Haupttone, nicht zu wissen. Auch daran ist nicht viel gelegen, wenn der Schüler jetzt noch nicht weiß, daß in den mehresten Recitaven und in einigen Fantasien gar kein Hauptton festgesezt ist; denn diese Gattungen von Tonstücken machen hierin, so wie in mancher andern Rücksicht, eine Ausnahme von der Regel.

Thell, also ungefähr 25 Takte, erhalten würde. In jedem der nun noch übrigen vier Nebentöne könnte sich der Komponist etwa 8 bis 12 Takte verweilen. — Hieraus, denke ich, wird Jeder begreifen können, was man unter dem Haupttone versteht.

§. 35.

Die harte und weiche Tonart wird unter andern hauptsächlich aus der Terz erkannt, welche im ersten Falle groß, im zweyten aber klein ist.

Um dies zu verstehen stelle man sich vor, vier verschiedene Tonstücke hängen so an:



In den ersten beyden Beyspielen ist C der Hauptton; da nun bey 1) die Terz von C (nämlich e) groß, und die bey 2) der Vorzeichnung nach es, folglich klein ist: so liegt im ersten Falle die harte, im zweyten aber die weiche Tonart zum Grunde, oder wie man sich gewöhnlicher ausdrückt: No. 1. geht aus C dur, und No. 2. aus C moll. In dem Beyspiele 3) zeigt die große Terz (fis) D dur an, so wie die kleine Terz (f) bey 4) D moll kenntlich macht.

§. 36.

Aus dem, was oben von den versetzten Tonleitern gesagt wurde, läßt sich leicht einsehen, daß bey jedem Dur- und Molltone, nur C dur *) und A moll ausgenommen, gewisse Versetzungszeichen nöthig sind, die man zu Anfange **) eines

*) Abgekürzt schreiben Einige anstatt dur: $\text{C}\sharp$, und für moll: $\text{C}\flat$, z. B. C dur: $\text{C}\sharp$. A moll: $\text{A}\flat$ u. s. w. Daß diese Abkürzung, die man wohl von einem ehemals angenommenen Grundsätze beibehalten haben mag, gegenwärtig nicht mehr passend ist, beweisen diese Beispiele: $\text{E}\sharp$, $\text{H}\flat$, $\text{B}\sharp$ etc. besser schreibt man dafür: $\text{E}\sharp$ dur, $\text{A}\flat$ moll, $\text{B}\sharp$ dur u. s. w.

**) „Könnte man aber nicht die zu jeder Tonart erforderlichen Versetzungszeichen jedesmal im Stücke selbst unmittelbar vor die Noten setzen, und auf diese Art die so genannte Vorzeichnung zu Anfange eines Tonstückes ganz entbehren?“ Ja freylich könnte man dies: — aber den Schüler, welcher diese Frage vorbringt, lasse man nur etwa ein Tonstück aus E oder $\text{E}\sharp$ dur

eines Tonstückes (oder bey jeder Notenreihe) anmerket, und zusammen die Vorzeichnung nennt. Aus dieser Vorzeichnung und der letzten Bassnote läßt sich der Hauptton eines Stückes am sichersten bestimmen; denn auf die Harmonie, Modulation u. dgl. kann man den Anfänger nicht verweisen.

Den Hauptton aus der letzten Note erkennen wollen, mag neben bey als ein bloßes Hilfsmittel, welches aber sehr trüglisch und nicht allgemein anwendbar ist, gut seyn; nur mache man es nicht zum einzigen Kennzeichen.

Trüglisch ist es, weil manches einzelne Tonstück nicht mit dem Takte, welcher seinem Plaze nach der letzte ist, sondern in der Mitte zc. schließt, (wie bey einem Da Capo, dal Segno etc.) oder in einem Nebentone aufhört, auch wohl durch eine kurze oder längere Einleitung mit dem Folgenden verbunden wird u. s. w. Ich könnte unzählig viele Beispiele von der Art anführen, wenn mirs nöthig zu seyn schien, eine so bekannte Sache erst zu beweisen. Wer nicht davon überzeugt seyn sollte, der nehme irgend eine Sammlung Sonaten von C. P. E. Bach, Häßler, E. M. Wolf zc. vor sich, und er wird finden, wie trüglisch es ist, den Hauptton eines Stückes ohne Einschränkung aus der letzten Note erkennen wollen.

Nicht allgemein anwendbar ist dieses Kennzeichen, weil bey einer vollständigen Harmonie doch nicht alle Stimmen am Ende eines Tonstückes den Hauptton haben können. Wie soll nun der, welcher die zweyte Violine, die Violen, die zweyte Fagotte, Hoboe zc. spielt, oder auch der, welcher den Alt oder Tenor singt, aus seiner letzten Note den Hauptton erkennen? — Bey dem Klavierspielen müßte man die letzte Bassnote dazu festsetzen, und doch würden sich, wie ich schon erinnert habe, manche Ausnahmen dabey finden. Ueberdies ließe sich durch die letzte Bassnote allein doch nur der Hauptton, aber nicht die Tonart (hart oder weich) bestimmen; folglich muß hierin doch immer wieder die Vorzeichnung entscheiden; ob ich sie gleich, einiger Ausnahmen wegen, auch nicht zum einzigen Kennzeichen anzunehmen verlan-

§. 37.

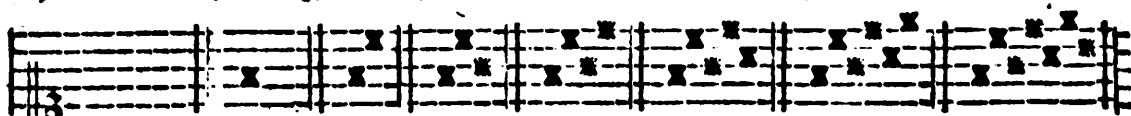
Die Vorzeichnung aller Dur- und Molltöne ist folgende:

(mit

dur ohne Vorzeichnung abschreiben, und die erforderlichen Versetzungszeichen jedesmal vor die Noten setzen; — ganz gewiß wird er einsehen, daß es dem Auge beschwerlich werden müßte, wenn man, anstatt der drey oder vier vorgezeichneten Versetzungszeichen, deren auf jeder Zeile ungleich mehrere zu übersehen hätte. — Bloß also zur Erleichterung für den Spieler bedient man sich dieser Vorzeichnung, und nur wenige Komponisten machen hiervon einige unbedeutliche Ausnahmen, die bald angezeigt werden sollen.

(mit Kreuzen:)

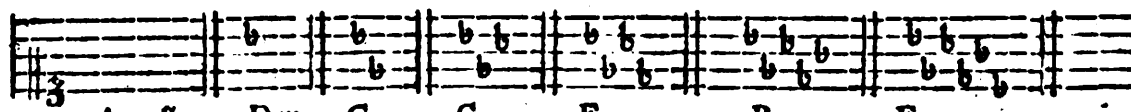
1) C dur. 2) G^b. 3) D. 4) A. 5) E. 6) H. 7) Fis. 8) Cis.



A moll.	E m.	H.	Fis.	Cis.	Gis.	Dis.	Ais.
Leitton:*) gis.	dis.	ais.	eis.	his.	fisfis.	ciscis.	gisgis.

(mit Beenen:)

1) C dur. 2) F^b. 3) B. 4) Es. 5) As. 6) Des. 7) Ges.



A moll.	D m.	G.	C.	F.	B.	Es.
Leitton: gis.	cis.	fis.	h.	e.	a.	d.

Hieraus sieht man, daß Cis dur und Ais moll, anstatt der sieben Kreuze, auch als Des dur und B moll bequemer mit fünf Beenen, Fis dur und Dis moll aber, statt der sechs Kreuze, als Ges dur und Es moll, mit sechs Beenen vorzeichnet werden können. In den beyden Molltönen, woraus aber nur wenige Tonstücke gehen, pflegt man sich auch gewöhnlich dieser bequemern Vorzeichnung mit Beenen zu bedienen.

Es hat wenig Nutzen, wenn man den Anfänger die Vorzeichnung eines jeden Tones auswendig lernen läßt! denn wie viele Zeit geht darüber hin, und wie bald vergißt der Schüler wieder, was er mit vieler Mühe bloß seinem Gedächtniß anvertraute. Besser ist es, wenn man ihm die S. 29. erwähnten Gründe, warum dieser Ton ein **x** oder **b**, der Andere aber mehrere Versetzungszeichen erhalten muß, vorher genau bekannt macht. Denn außer, daß bey'm Behalten sehr viel darauf ankommt, wie deutlich und bestimmt etwas gefaßt wird, so giebt auch diese Methode abermals eine gute Gelegenheit zum Selbstdenken.

Man lasse den Lernenden nach der Tonleiter von C die in der Quinte G bilden, so wird er begreifen, daß bloß auf der siebenten Stufe f, um die große Septime oder den so genannten Leitton zu erhalten, ein **x** nothwendig wird, welches also die ganze Vorzeichnung von G dur ausmacht; denn a ist ohne Versetzungszeichen die erforderliche

*) Was das Wort Leitton zu bedeuten hat, wird weiter unten erklärt werden.

**) Es ist unrichtig, die Töne, welche Kreuze vorgezeichnet haben, Dur, und die mit Beenen Molltöne zu nennen; denn außer daß C dur und A moll weder zu dem einen noch zum andern Geschlechte gehörten, wird diese irrige Meinung schon dadurch widerlegt, weil einerley Vorzeichnung allemal einen Dur, und Mollton zugleich bezeichnet.

Türks Klavierschule.

liche große Sekunde von dem angenommenen Haupttone G, h die große Terz, a die reine Quarte u. s. w. Nun nehme man die Quinte von G, nämlich D, woben, außer dem schon vorhandenen a auf f, aus dem angezeigten Grunde auch eins auf der siebenten Stufe c hinzukommen muß; folglich hat D nur zwey Kreuze, eins auf f, das andere auf c, vorgezeichnet. Nach D folgt die Quinte A mit dem hinzu gekommenen g; von A ist die Quinte E, und so durch reine Quinten *) weiter bis zum Cis.

Jetzt lasse man wieder von C anfangen, und nun die Quinten unterwärts, nämlich zuerst F, nehmen. Hiervon ist g ohne Versetzungszeichen die erforderliche große Sekunde, a die große Terz, nur b wäre die übermäßige Quarte. Um nun dafür die reine zu erhalten wird auf dieser vierten Stufe, (vom angenommenen Haupttone F,) nämlich auf H, ein b erfordert. Die übrigen Intervalle haben inöge-sammt das ihnen zukommende Verhältniß, und bleiben also unverändert, folglich hat F nur ein b vorgezeichnet. Von der nächsten reinen Quinte unterwärts, welche B ist, kommt ebenfalls auf der vierten Stufe E ein b hinzu, so daß B nur zwey Bee, eins auf H, das andere auf E, vorgezeichnet hat. Nach B folgt Es mit b, es und as u. s. w. Von Des und Ges nur ic. wird man es bestätigt finden, daß diese Töne, nach der oben gemachten Bemerkung, sowohl Kreuze als Bee vorgezeichnet haben können.

Die Vorzeichnung der Molltöne hat der Schüler zugleich mit gefunden; denn von jedem Durtone, er werde durch Kreuze oder Bee bestimmt, hat der in der Tonleiter enthaltene sechste Ton (oder der dritte abwärts) z. B. von G nur E moll ic. eben die Vorzeichnung. Dieser Ähnlichkeit wegen pflegt man auch zwey solche Tonarten verwandte oder Paralleltönarten zu nennen.

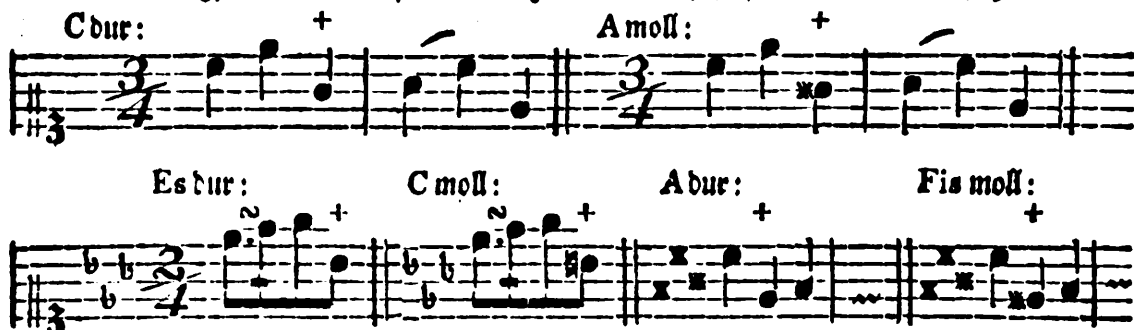
Nun ist also nur noch zu untersuchen, ob ein Tonstück z. B. aus C nur oder A moll gehe; und hierin entscheidet, außer der letzten Bassnote, sehr wenig zweifelhafte Fälle ausgenommen, vorzüglich der oben in dem Schema jedem Molltone beigefügte Leitton. **) In der Durtonart ist er wesentlich, oder in der Vorzeichnung mit ent-

halt-

*) „Warum aber nach lauter reinen Quinten? „Weil dies die leichteste Methode und zugleich die natürlichste Folge oder Verwandtschaft der Töne (Tonleitern) ist. Um den Grund dieser Verwandtschaft einzusehen, darf man nur die Tonleitern mehrerer Töne mit einander vergleichen, und man wird finden, daß, außer der so genannten Paralleltönart, die Tonleiter der (Ober- und Unter-) Quinte mit dem jedesmal angenommenen Haupttone, in Ansehung der Vorzeichnung, am meisten überein kommt, oder, wie man in der Kunstsprache sagt, im ersten Grade verwandt ist. C nur z. B. hat nichts, die Oberquinte G nur aber nur ein * vorgezeichnet, folglich ist G nur mit C einen Grad näher verwandt, als E nur, welches letztere zwey Kreuze vorgezeichnet hat u. s. w. Eben so verhält es sich mit den Unterquinten oder Oberquarten. F nur, als die Unterquinte von C, hat nur ein b vorgezeichnet, und ist daher diesem C näher verwandt, als B nur u. s. f. Jetzt wird man einigermaßen einsehen, was die Tonlehrer unter der Verwandtschaft der Töne oder Tonleitern verstehen. Die nähere Untersuchung dieses Gegenstandes gehört in ein theoretisches Lehrbuch.

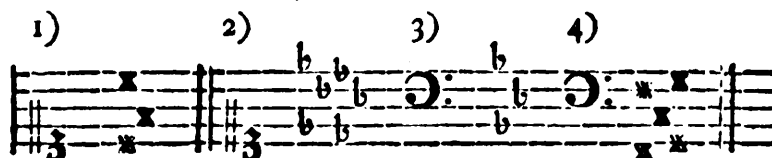
**) Unter diesem Leitton (welcher auch die charakteristische oder bezeichnende Note, das *Semitonium modi* oder *Oktava* französisch *ton* oder *note sensible* ic. genannt wird) versteht man die große Septime, oder den seinem Haupttone zunächst liegenden großen halben Ton unterwärts,

halten, wie es in d dur u. s. w.; in den Molltönen hingegen wird der Leitton nicht mit in der Vorzeichnung, sondern durch ein Versetzungszeichen erst in dem Tonstücke unmittelbar vor der Note selbst bestimmt. In A moll z. B. ist der Leitton gis; dieses gis wird aber nicht mit vorgezeichnet, ob es gleich in einem Tonstücke aus A moll, besonders zu Anfange und gegen das Ende desselben, häufig vorkommt; und durch dieses häufig vorkommende gis unterscheidet sich vorzüglich A moll von seiner Paralleltönart C dur. Eben so findet man in H moll häufig as, in D moll cis, in C moll h u. s. w. welche Töne in den Durttönen mit eben der Vorzeichnung entweder gar nicht, oder wenigstens in den ersten und letzten Takten sehr selten vorkommen, z. B.



Hier von läßt sich die Anwendung leicht auf andere Fälle machen.

Num. 2. Wenn man den Hauptton aus der Vorzeichnung bestimmen will, so muß man dabei nicht bloß auf die Anzahl der vorgezeichneten Kreuze oder Bees sehen, sondern ob dadurch wirklich verschiedene Intervalle angedeutet werden; denn einige Komponisten (und Notenschreiber) pflegen gewisse einen und eben denselben Ton bezeichnende Kreuze oder Bees doppelt anzumerken, z. B.



§ 2

Daß

würde, (z. B. von A, gis, von E, dis, von B, a u. s. w.) welcher gleichsam in den Hauptton leitet oder führt. Außerdem giebt es noch verschiedene Leitöne, die aber hierin nichts unterscheiden. Nur muß ich dabei erinnern, daß die erniedrigten Leitöne von dem Tone, in welchem ausgewichen wird, gemeinlich die Quarte und nicht die Septime sind. Wenn der Komponist z. B. aus C in F dur übergehen wollte, so wäre b der Leitton; von F führete er ins B u. s. w. Diese Bemerkung von den erniedrigten Leitönen, die aber nicht für Anfänger gehört, mußte ich vorausschicken, damit man das Folgende desto leichter versteht.

Könnte jeder erhöhte Leitton, ohne Nachtheil des Ganzen, auf dem Klaviere, so wie auf der Violine, im Gesange u. etwas höher, als gewöhnlich, und jeder erniedrigte Leitton etwas tiefer angegeben werden: so würde er seinem Endzwecke desto vollkommener entsprechen. (Obgleich die Theoretiker alle Töne mit Kreuzen z. B. cis u. ohne Ausnahme nicht so hoch als die mit Bees wie des u. haben wollen.) Denn gewiß ist es, daß die Erwartung um so viel höher gefaßt wird, je näher der Leitton seinem bezeichnenden Tone kommt. Auch philosophisch läßt sich dieses erweisen: aber freylich hier nicht,

Daß hier bey 1) *cis*, bey 2) *es* und *des*, bey 3) *b*, bey 4) *fis* und *gis* doppelt, folglich einmal überflüssig, vorgezeichnet sind, kann einen Irrthum verursachen, wenn man z. B. bey 1) drey verschiedene Kreuze zu sehen glaubt, und anstatt des angezeigten *D* dur oder *H* moll, *A* dur oder *Fis* moll vermuthet.

Noch verführerischer ist in dieser Rücksicht die Gewohnheit mancher älteren Komponisten, welche aus der Vorzeichnung einiger Moll- auch wohl Duröne ein Versetzungszeichen weglassen, und es jedesmal vor die Note setzen. So findet man z. B. *F* moll und *As* dur nur mit drey Beccen *re*. unter andern auch noch in Grauns *Tod Jesu*. Da dies aber in den Stücken neuerer Komponisten gar nicht, oder nur sehr selten geschieht, so kann der Lernende die obige Vorzeichnung immer als Regel annehmen; die Ausnahmen können ihm bey vorkommenden Fällen erklärt werden.

Eben so gehört die Art, in den Molltönen die charakteristische Note mit in die Vorzeichnung aufzunehmen, und z. B. bey *E* moll, außer dem *fis*, noch *dis*, bey *G* moll *b*, *es* und *fis* vorzuzeichnen, zu den noch seltnern Ausnahmen; ob sich gleich manches für, aber auch vieles wider diese Bezeichnung sagen läßt.

§. 38.

Die Tonarten der Alten (Kirchentöne) sind von den unsrigen, in mehr als einer Rücksicht, sehr verschieden. Gegenwärtig hat man sie größtentheils nur noch in Kirchengesängen (Chorälen) beybehalten; ich will daher, da ohnedies in vielen Büchern sehr weitläufig davon gehandelt wird, nur einige Worte darüber sagen, damit der Lernende doch einigermaßen einen Begriff davon bekomme.

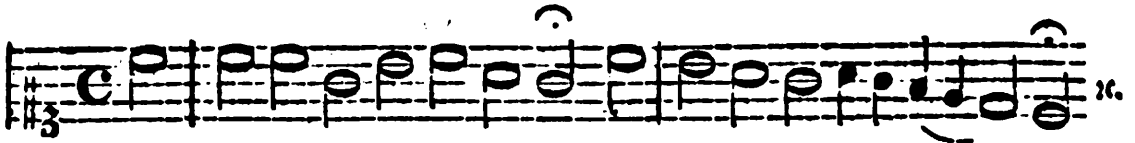
Die Anzahl dieser Tonarten belief sich, mit allen Unterabtheilungen, auf zwölf (oder funfzehn); *) jedoch waren sie im Grunde wenig von einander verschieden. Man merke sich daher nur die folgenden sechs Haupttonarten, die ihre Benennung von den griechischen Provinzen, worin sie am meisten üblich waren, erhalten haben, nämlich 1) die Ionische, 2) die Dorische, 3) die Phrygische, 4) die Lydische, 5) die Mixolydische **), die 6) die Aeolische.

§. 39.

Alle Melodien, die in der ionischen (jaspischen) Tonart stehen, haben ihren Umfang von *c* bis *c*, ohne Versetzungszeichen, wie unsere harte diatonische Tonleiter, z. B. das Lied: Ein' feste Burg ist unser Gott *re*.

*) Marpurg, *Kritische Einleitung in die Geschichte re. der alten Musik*, S. 123. ff.

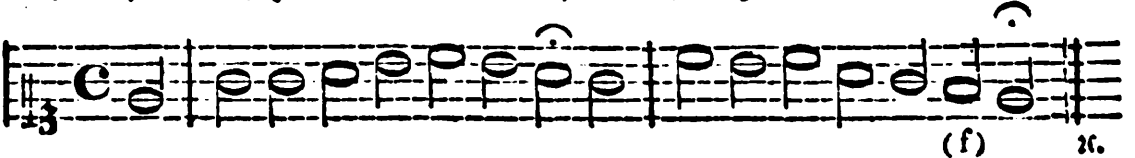
**) Conrad Matthai, *de modis mus.* leitet diese Tonart von den Mixolydiern her, obgleich die Bewohner dieser Provinz außer ihm niemand kennt. — Wahrscheinlicher dürfte dieses Wort wohl aus *mixtus Lydus (modus)*, d. i. eine vermischte lydische Tonart, zusammen gesetzt seyn.



Die Dorische, von d bis d', ohne Versetzungszeichen, folglich weder unser D dur, noch D moll, z. B. Wir glauben all' an einen Gott etc.



Die Phrygische, von e bis e', ohne Versetzungszeichen, folglich weder E dur, noch E moll, z. B. Erbarm' dich mein, o Herre Gott etc.

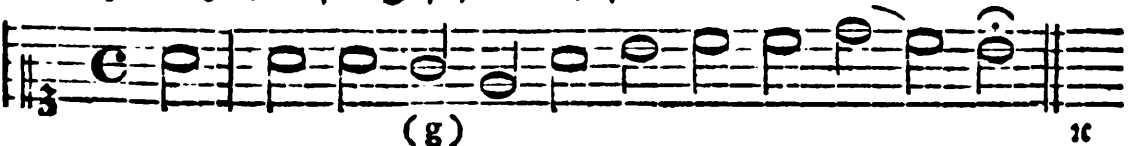


Die Lydische, von f bis f', ohne Versetzungszeichen, kommt acht in keiner Kirchenmelodie mehr vor. Die in dieser Tonart gesetzten Lieder werden gegenwärtig, nach Art der Ionischen, mit der reinen Quarte gesungen, da dies Intervall hingegen in der lydischen Tonart übermäßig seyn müßte.

Die Mixolydische, von g bis g', ohne Versetzungszeichen, folglich weder G dur, noch G moll, z. B. Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist etc.



Die Aeolische, von a bis a', ohne Versetzungszeichen, unsre weiche Tonleiter, z. B. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen etc.



*) Das f, unter dem Haupttone G, zeigt die plagalische Behandlung dieser Tonart an. Ich würde zu weit von meinem Zwecke abkommen, wenn ich mich auf eine nähere Erklärung dieses Gegenstandes einließe. Auch dürfte vielleicht nur Wenigen damit gelehrt seyn.

Wer von der authentischen und plagalischen Behandlung dieser Tonarten, von ihrer Modulation, von den Tonschlüssen, Versetzungen, Charakteren u. dergleichen unterrichtet seyn will, den verweise ich auf die Schriften von Butstett, Sur, Kirnberger, Marpurg, Mattheson, Prinz, Sulzer, Walther u. a. m. Auch in meiner Abhandlung: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, kommt mehr davon vor.

D r i t t e r A b s c h n i t t.

Von der Geltung der Noten; von den Punkten und Pausen.

§. 40.

So wie die Höhe und Tiefe der Töne, außer den Schlüsseln und Versetzungszeichen, vorzüglich durch die Linien u. auf welchen die Noten stehen, bestimmt wird: so zeigt man die Dauer (Länge, Geltung, den Werth) der Töne durch die verschiedene Form (Figur, Gestalt) der Noten an. Hier sind die jetzt noch gebräuchlichen Arten derselben, nebst der beygefüigten Geltung:

- 1) Ganze Taktnote: 2) Halbe Taktnote*) 3) Viertel: 4) Achtel:
(oder die Runde:) (weisse oder Zwey: **) (***)
viertheilnote:)

Semibrevis. Minima. Semiminima. Fusa oder Unca.
oder die Halbkurze. (die Kürzeste.) (Semiminime.) (Krome od. Fufe.)

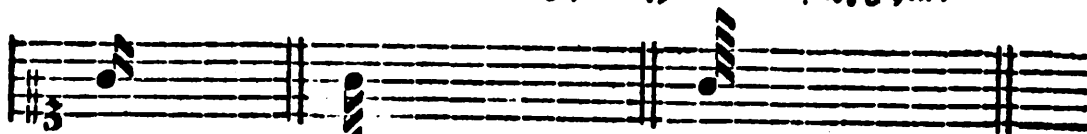
5)

*) Genau genommen läßt sich freylich wider die gewöhnliche Bestimmung des Werthes unserer Notengattungen gegen einander manches einwenden, weil z. B. der Ausdruck halbe Taktnote u. nicht allgemein, sondern eigentlich nur auf den Viervierteltakt ($\frac{3}{4}$ u.) passend ist; denn im $\frac{3}{4}$ beträgt diese Note mehr als die Hälfte, und im $\frac{3}{4}$ sogar die völlige Dauer eines Taktes, da sie hingegen in verschiedenen andern Taktarten z. B. im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{2}$ u. bey weiten nicht die Hälfte eines Taktes gilt. Besser wären daher allerdings andere den Werth der Noten bezeichnende Kunstwörter, woben man nicht auf eine einzelne Taktart Rücksicht zu nehmen hätte, z. B. die Runde $\bigcirc$, die Weisse P , die Gefüllte $\bullet$ u. s. w. wie mehrere Tonlehrer schreiben; indeß ist diese Art sich auszudrücken, vor der Hand nicht

Von der Gestalt der Noten.

71

5) Sechzehntel: 6) Zwey und dreyßigtheil: 7) Vier und sechzigtheil:



Semifusa oder bis
unca.
(Semikrome oder
Semifuse.)

Subsemifusa oder ter
unca.
(dreygeschwänzte.)

Fusella oder quater
unca.
(viergeschwänzte.)

§. 41.

Aus der zunächst unter den Noten angezeigten ehemals gewöhnlichen Benennung sieht man, daß unsere ganze Tactnote bey 1) die Halbkurze hieß. Um sich dies erklären zu können muß man wissen, daß es wirklich noch drey längere Notengattungen gab. Hier folgen sie:

1)

nicht allgemein zu erwarten, weil alsdann auch andere Kunstwörter, die sich auf die Tactarten, Pausen u. beziehen, nicht füglich beibehalten werden könnten. Wir müssen daher schon bey den eingeführten Ausdrücken und Zeichen C , $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ u. bleiben, bis etwa ein Mann von Ansehen gewisse Dinge in der musikalischen Zeichenlehre verbessert.

Wollte man anstatt halbe Tactnote lieber Zweyviertelnote sagen, wie es Einige aus einer vermeinten Verbesserung thun, so hätte man mit andern Worten eben dasselbe gesagt, und folglich dadurch im Grunde nichts verbessert, weil sich die Eintheilung in Viertel u. ebenfalls nur auf den Viervierteltact bezieht. Denn bloß in sofern sagt man Viertel, Achtel u. s. w. weil deren vier, acht u. die Dauer eines ganzen oder Viervierteltactes haben. Im

$\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und allen übrigen Tactarten ist aber das Viertel u. auch nicht der vierte Theil eines Tactes u. s. w.

**) Es hat auf die Gestalt einer Note keinen Einfluß, ob der Strich (Stiel) derselben herunter: (↓) oder hinaufwärts (↑) gezogen ist; ob die Note auf einer Linie, oder in einem Zwischenraume steht.

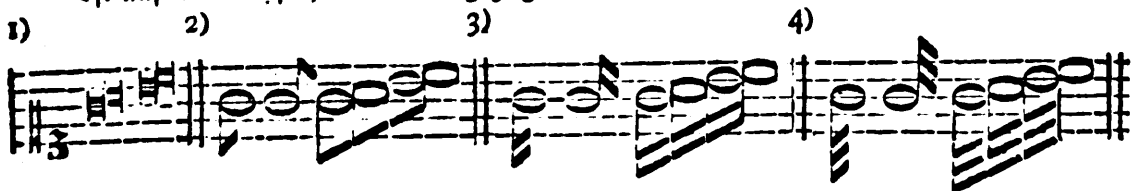
**) Durch die größere oder kleinere Anzahl der so genannten Häkchen oder Querstrieche an verschiedenen Noten (↓, ↓↓, ↓↓↓ u.) wird zwar die kürzere oder längere Dauer der dadurch bezeichneten Töne bestimmt; aber gleichgültig ist es in Absicht auf die Gestalt derselben, ob mehrere Noten durch solche Häkchen mit einander verbunden sind, (↓ ↓ ↓ ↓) oder nicht.

1) Acht Takte: 2) Vier Takte: 3) Zwey Takte: 4) 128 Theil.



Die bey 1) und 2) trifft man in unsern gegenwärtigen Tonstücken wohl gar nicht mehr an; aber die bey 3) kommt in Chorälen, Fugen und großen Taktarten noch dann und wann vor. Auch unser Hundert und acht und zwanzigtheilchen bey 4) wird selten gebraucht.

Wey dieser Gelegenheit kann man sich noch merken, daß ehemals die Geltung der Noten oft auf die nachstehende Art angezeigt wurde:



Wenn nämlich zwey oder mehrere Breves mit einander verbunden waren, wie bey 1), so verloren sie die Hälfte ihres Werths; folglich galten alsdann zwey Breves zusammen nur zwey Takte, da sonst Eine solche Note dieselbe Dauer anzeigte. Eben so wurden die halben Taktnoten bey 2), einzeln oder zusammen verbunden, durch den beigefügten Haken zu Vierteln; die bey 3) zu Achteln, und die bey 4) zu Sechzehnthteilen.

Die einzelnen Noten bey 2) welche noch hin und wieder, besonders in ältern Tonstücken vorkommen, muß man mit dieser jetzt gewöhnlichen Abkürzung:

oder , wodurch vier Achtel () angezeigt werden, nicht für einerley

halten. Auch die übrigen beyden Gattungen bey 3) und 4) hat man mit ähnlichen Abkürzungen nicht zu verwechseln.

Ganz anders verhält sich mit denenjenigen Noten, durch welche ein Taktstrich gezogen ist, wodurch sie gleichsam zerschnitten werden. Diese behalten ihren vollen Werth, folglich trägt man die Noten bey a) eben so vor, wie die bey b):



Diese Schreibart a) kommt noch in dem so genannten gebundenen Style vor.

§. 42.

Die §. 40. erwähnte ganze Taktnote, wofür man gewöhnlich ein **ganzer Takt** sagt, wird bey uns gleichsam zum Maßstabe genommen, um den Werth der übrigen kleinern Noten darnach zu bestimmen. So wie nämlich sonst ein Ganzes z. B. ein Jahr, eine Meile ic. in Hälften, Viertel, Achtel ic. getheilt wird, so auch hier; folglich kann ein ganzer Takt (Schlag) in zwey halbe, oder vier Viertel, acht Achtel ic. gleichsam zerlegt werden; oder mit andern Worten: ein ganzer Takt hat eben die Dauer, welche zwey halbe, oder vier Viertel ic. haben.

Ein halber Takt (Schlag) gilt natürlicher Weise vom Ganzen nur die Hälfte, folalich zwey Viertel, oder vier Achtel, acht Sechzenthelle ic.

Ein Viertel, als der vierte Theil eines ganzen Taktes, hat nur die Dauer, welche zwey Achtel, oder vier Sechzenthelle haben u. s. w.

Aus der nachstehenden Tabelle kann man das Zeitverhältniß aller Notengattungen gegen einander übersehen:

	1 ganzer Takt.	2 halbe	4 Viertel	8 Stel.	16 16 th.	32 32 th.	64 64 th.
1.							
2.							
3.							
4.							
5.							
6.							
7.							

(Der Raum erlaubt es nicht diese letzte Zeile, wie es eigentlich seyn müßte, mit 64 Noten auszufüllen.)

Wer nun wissen wollte, wie viel z. B. ein Achtel, Vierundsechzigtheile enthält, den suchte auf der vierten Zeile die Zahl 1, und in eben dem Fache unterwärts die letzte Reihe, wo die 8 Vierundsechzigtheile angezeigt sind. Wollte man 8 Sechzenthelle nach Vierteln berechnen, so suchte man zuerst auf der Reihe der Sechzenthelle, nämlich auf der fünften, die Zahl 8, und dann in eben dem Fache aufwärts die auf der Zeile der Viertel befindliche Ziffer, wo man die verlangte Anzahl, nämlich 2, findet u. s. w.

§. 43.

Die Triole entsteht, wenn eine Note z. B. ein Viertel in drey gleiche Theile, nämlich in Achtel, getheilt wird a). In Rücksicht der Geltung macht die Triole eine eigene Klasse aus, *) denn der Werth der Noten ist in diesem Falle um ein Drittel geringer, als außerdem, d. h. die drey Noten einer Triole gelten nur so viel, als sonst zwey ähnliche b); folglich müssen diese drey Noten auch in eben der Zeit gespielt werden, binnen welcher man sonst nur zwey solche Noten spielt, z. B.



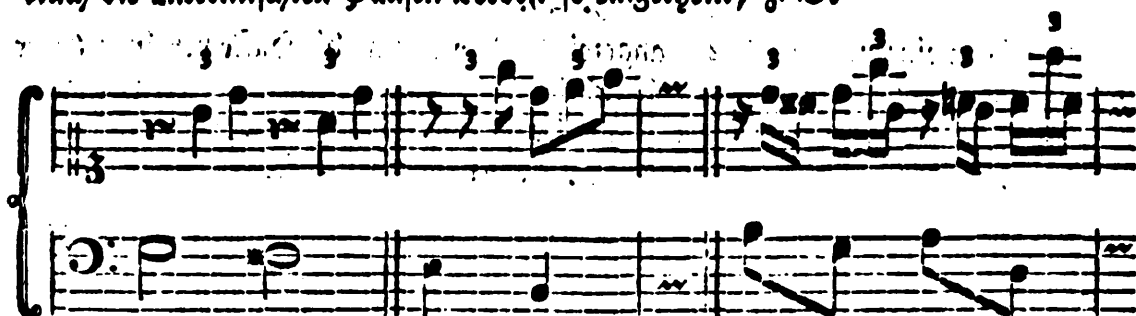
Wenn also außerdem zwey Achtel auf ein Viertel re. gerechnet werden, so gehören deren bey der Triole drey dazu, wie hier:



Auch

*) Da die Triolen noch nicht lange, d. h. wahrscheinlich erst in dem gegenwärtigen Jahrhundert, oder gegen das Ende des vorigen, allgemein bekannt geworden sind so können wohl die dreigliedrigen Taktarten nicht daraus entstanden seyn, wie Einige lehren. Brosard, Heinichen, Rousseau und Walther schreiben von den Triolen nichts; aber desto mehr von den Tripelnoten oder dreigliedrigen Taktarten. Sulzer sagt: „die Triolen sind eine Erfindung der Neuern, und bey Gelegenheit des verzierten oder bunten Contrapunkts entstanden.“ Doch an ihrem Alter kann uns wenig gelegen seyn, wenn wir sie nur richtig vortragen.

Auch die untermischten Pausen werden so eingetheilt, z. B.



Anm. 1. Man pflegt zwar die Triolen gewöhnlich durch eine über die Noten gesetzte 3 kenntlich zu machen, und oft mag dieser Wink — denn weiter ist es nichts — gut und nöthig seyn; aber der Spieler muß sich nicht zu sehr darauf verlassen, und glauben, es ließe sich keine Triole ohne die erwähnte 3 denken *). Oft wird sie aus bloßer Bequemlichkeit weggelassen, oder auch vergessen; außerdem würde die 3 in gewissen Fällen sogar verwirrende Zweideutigkeit veranlassen, z. B. bey einer bezifferten Bassstimme, oder wenn man die Fingersetzung in einem Tonstücke bestimmen wollte u. dgl. Es ist daher nöthig, die Triolen, in Ermangelung der 3, aus dem Zusammenhange zu erkennen a), oder wenn dieser nichts entscheidet, die Anzahl der in einem Takte enthaltenen Viertel oder Achtel u. zu berechnen b), z. B.



In allen diesen Fällen würde der Takt überzählig werden, wenn man die in den Beyspielen 1) und 3) enthaltenen Triolen wie Achtel, und die in 2) wie Sechzehntheile spielte.

So leicht die Triolen hier zu erkennen sind, so giebt es doch gewiss Fälle, besonders bey untermischten Pausen, wo das unzeitige Weglassen der 3, wenigstens bey dem ersten flüchtigen Anblicke, den Spieler zweifelhaft machen kann. Von der Art sind die folgenden Beyspiele:

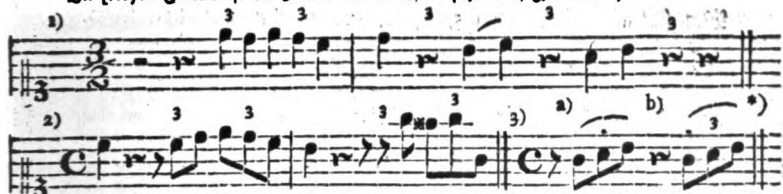


R 2

In

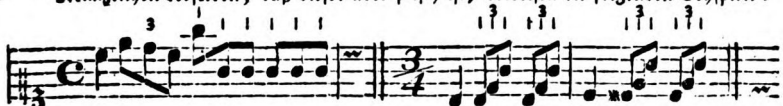
*) In einem bekannten musikalischen Lehrbuche heißt es: „Triolen werden diejenige drey Noten genannt, welche oben oder unten mit einem 3. er angezeichnet werden.“ Eine treffliche Lehre, wie man sieht.

In solchen Fällen ist die 3 über den Triolen sehr nöthig, nämlich:



wer sie aber nicht beysägt, der erwart' sogar von dem schon geübtern Spieler nicht, daß er die Eintheilung des Taktes sogleich treffe.

Anm. 2. Einige halten auch den über die Triolen gesetzten Bogen für ein wesentliches Kennzeichen derselben; daß dieses aber falsch ist, beweisen die folgenden Beispiele:



denn der Bogen bezieht sich bloß auf den Vortrag, und nicht auf die Eintheilung. Wenn nun die Töne kurz angegeben (gestoßen) werden sollen, wie in den obigen Beyspielen, so findet natürlicher Weise der Bogen nicht statt.

§. 44.

Die Sextolen, welche wahrscheinlich aus den Triolen entstanden sind, bestehen aus sechs äußerlich gleich langen Noten z. B. aus Sechszentheilen, die aber nur so viel gelten, als sonst vier ähnliche a), oder als ein viermal längere Note b):



In Absicht auf die Eintheilung sind sie also nichts anders, als zwei zusammen gezogene Triolen; ob sie gleich übrigens in mehr als Einer Rücksicht merklich

*) In diesem Beispiele müssen die mit einem Punkte bezeichneten Noten einen Nachdruck (Accent) erhalten, folglich wird bey a) der mittlere Ton, bey b) aber der erste stark angezeu-
ben. (markirt.)

nich von einander verschieden sind *). Der ausübende Musiker braucht bloß zu wissen, daß bey Triolen nur von sechs und sechs Tönen der erste, folglich der erste, ste,

R 3

*) Einige Tonlehrer halten es für eine bloße Grille, die Triolen von den Triolen zu unterscheiden. Ihrer Meinung nach besteht nämlich der ganze Unterschied einzig und allein in der Benennung. Dies verhält sich aber nicht also. Denn schon der Umstand, daß diese beyden Gattungen verschieden vorgetragen werden sollen, und von guten Spielern auch wirklich verschieden vorgetragen wurden, macht zwischen den Triolen und Triolen einen wesentlichen Unterschied. Außerdem hat der Komponist — der denkende wenigstens — hierzu noch andere Gründe; er weiß nämlich, daß bey Triolen drey und drey Noten a), bey Triolen aber nur sechs und sechs b) eine andere Harmonie bekommen können.

a) b) a) Triolen: b) Triolen:



Wer hier den Unterschied nicht fühlt, oder nicht fühlen will, dem ist weiter nicht zu rathen. Auch würde es in solchem Falle wohl überflüssig seyn, mich überdies noch auf Sulzers allgem. Theorie u. wo beynähe eben das gelehrt wird, zu berufen.

Daß die Achtel des $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ u. Taktes ebenfalls nur in der Einbildung von den Triolen verschieden seyn sollen, und daß folglich ein Tonsüßer im $\frac{3}{4}$ Takte mit Triolen ganz süglich in $\frac{6}{8}$ versetzt werden könne, wie einige neuere Schriftsteller der Musik lehren, beweist wohl auch, daß man eben nicht scharf darüber nachgedacht habe. Das folgende Beispiel a) wird doch wohl niemand in den Zwenvierteltakt b) umschaffen wollen? Denn außer, daß die Triolen leichter vorgetragen werden müssen, als die so genannten Tripelsnoten des $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ u. kann in den genannten Taktarten jedes Achtel eine andere Harmonie haben, da hingegen in Triolen eigentlich nur bey drey und drey Noten Eine Satz findet, wie bey c).

a) b) (falsch:) c)

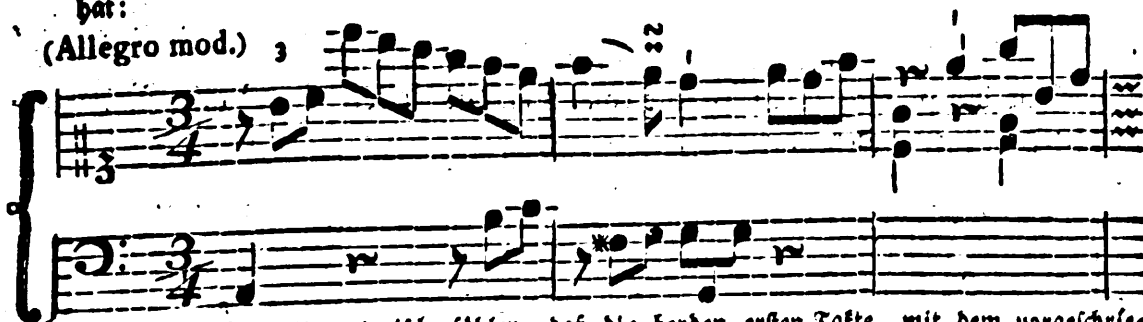


ste, siebente, dreyzehnte u. bey Triolen hingegen von drey und dreyen der erste, also der erste, vierte, siebente, zehnte u. Ton stärker vorgetragen (marcirt) werden muß. Was übrigens von der 3 über den Triolen, von dem Vogen und von den eingemischten Pausen gesagt wurde, das gilt größtentheils auch hier von der 6 u. s. f.

§. 45.

„Ob dies von allen Komponisten beobachtet wird?“ Das freilich nicht; aber soll darin die ganze Widerlegung bestehen? — Wenn z. B. ein C. P. Bach in seinen vortreflichen Sonaten mit veränderten Reprisen S. 48. die folgende Stelle im Dreivierteltakte gebraucht hat:

(Allegro mod.) 3



so muß doch jeder Unparteiische fühlen, daß die beiden ersten Takte, mit dem vorgeschriebenen Takte, schicklicher im Neunachteltakte stehen würden.

Vor einiger Zeit schrieben sogar manche zum Theil berühmte Komponisten zu Einer Stimme z. B. im $\frac{9}{8}$ die Andere im $\frac{3}{4}$ Takte mit untermischten Triolen a), um etwa die Punkte b) oder Pausen c) zu ersparen.

) Mod.

a) Presto.



b) anstatt.



Gewiß in verschiedener Rücksicht eine sehr sonderbare Gewohnheit, welche noch auffallender wird, wenn man liest, daß selbst einias dieser Männer bey jeder Taktart einen ihr eigenen Vortrag, Charakter u. vorausgesetzt haben sollen.

S. 45.

Man hat auch Figuren von 5, 7, 9, 10, 11 oder 13 Noten, z. B.



Diese wollen gut geübt seyn, um sie in gleicher Geschwindigkeit, nach ihrem in der untern Stimme angezeigten Werthe, so heraus zu bringen, daß man nicht zu früh fertig wird, oder mit den leßtern Noten eilen muß. Nur jeder erste Ton solcher Figuren wird ein wenig markirt. Um die Anzahl der Noten sogleich übersehen zu können, sind hier die Ziffern 5, 7, 10, nöthiger, als bey den weit gewöhnlichern Triolen. Eigene Benennungen haben diese Figuren bisher noch nicht gehabt; wenigstens sind die schicklichen Namen: Quintolen, Septimolen u. s. w. noch nicht allgemein bekannt und angenommen worden *).

S. 46.

*) Da ich mich nicht erinnere, etwas Bestimmtes über die erforderlichen Eigenschaften u. d. d. Figuren gelesen zu haben, so will ich hier einige Worte davon sagen. Den Kritikern sey es überlassen, ob sie mir bestimmen, oder mich eines Bessern belehren wollen.

Wenn bey einer Triole (Sextole) eigentlich nur Eine Harmonie statt findet, und blos der erste Ton markirt wird, so muß das wohl auch bey ähnlichen, besonders aus einer ungeraden Anzahl Noten bestehenden, Figuren der Fall seyn. Hieraus folgt, daß die Quintolen, Septimolen u. s. w. in sofern sie nämlich dem Taktgefühle nicht abichtlich entgegen seyn sollen, nie die Dauer eines Taktes, sondern höchstens nur eines Takttheiles haben dürfen. Je geschwinde aber die Bewegung ist, desto weniger stören diese Figuren, weil man die etwas widerliche Eintheilung in der Geschwindigkeit nicht so deutlich empfindet. Wenn hingegen in gemäßigtem Zeitmaße, bey einer Figur von neun gleich langen Noten, wie unten bey c, ein Was (und zwar weder mit der fünften noch sechsten Note, sondern, wo möglich zwischen beyden) eintreten soll: so werden die Takttheile oder Glieder durch den Was sichtbar gemacht, indem die Oberstimme gleichsam dagegen arbeitet; folglich kann in diesem alle keine angenehme Wirkung entstehen. Ich würde daher die folgenden Beispiele, aus Bachs Sonaten mit veränderten Reprisen und aus seiner ersten Sammlung für Kenner und Liebhaber, nicht eben

§. 46.

Wenn eine von den §. 40. angegebenen Noten um die Hälfte verlängert werden soll, so geschieht dies am gewöhnlichsten durch einen Punkt. Man hat nämlich die Regel festgesetzt, daß der Punkt halb so viel gilt, als der Werth der unmittelbar vorher gehenden Note beträgt. Hier sind Beispiele:

Auch

zur Nachahmung empfehlen, sondern wenigstens in einem *Allegretto grazioso* nur mit jeder ersten Note, aber nicht in der Mitte u. solcher Figuren, einen Haß eintreten lassen.

(Allegretto grazioso.)

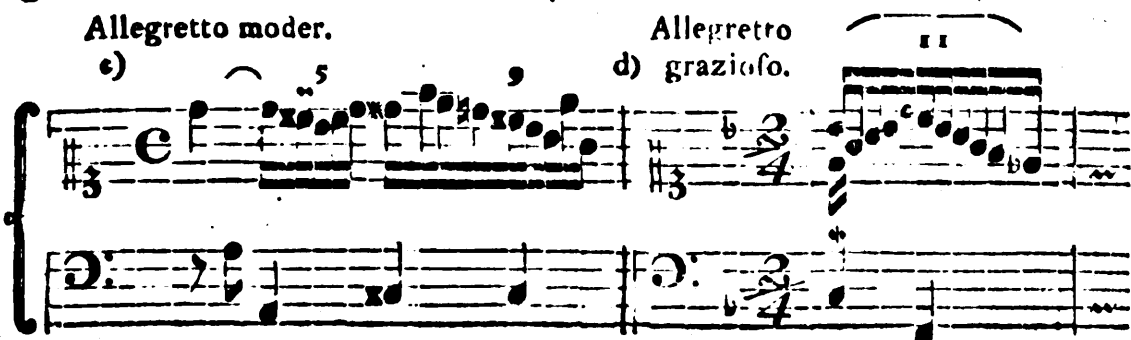


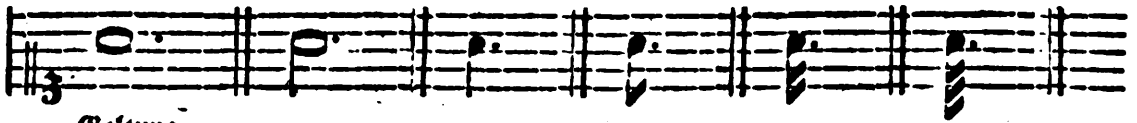
Allegretto moder.

Allegretto

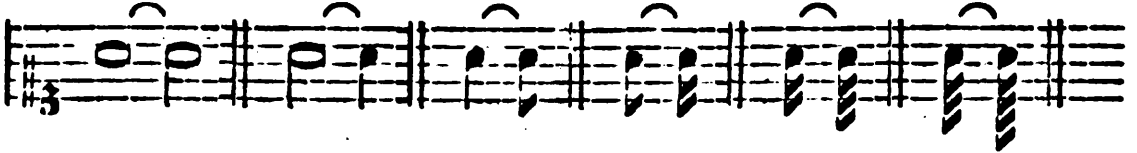
c)

d) grazioso.





Geltung:



Auch sogar alsdann, wenn der Punkt erst im folgenden Takte steht, bekommt er den



In dem letzten Beispiele hat der Verfasser zu den dreizehn Noten, welche in drei gleichen Zeiträumen (Takttheilen) gespielt werden sollen, zwar keinen Paus gesetzt; aber auch ohne denselben thut diese Figur, in der vorgeschriebenen ziemlich mäßigen Bewegung, auf mich keine angenehme Wirkung, weil ich die Eintheilung in drei Viertel ohne ein gewisses Widerstreben nicht sogleich aus den Gedanken bringen kann. Gern würde ich zugeben, daß dies bloß an meinem Gefühle liegen könne, wenn nicht Sulzer eine ähnliche Bemerkung gemacht hätte. Er schreibt nämlich im Artikel Triole: „Sie (die Noten von 5, 7, 9 und mehreren „Noten) erfordern aber einen geschickten Spieler, und sind bey dem allen, zumal wenn sie „von keiner beträchtlichen Geschwindigkeit sind, und ihrer etliche auf einander folgen, (wie in den erwähnten Sonaten mit veränderten Reprisen S. 26. und für Kenner und Liebhaber oben bey 2) „von widriger Wirkung auf den Zuhörer, weil sie die natürliche Taktbewegung ganz aufzuheben scheinen etc.“ Von den Fällen, wo dies letztere zweckmäßig geschieht, und dann zur Schönheit werden kann, ist hier die Rede nicht.

Türke Klavierschule.

den halben Werth der vorher gehenden Note, wie hier:



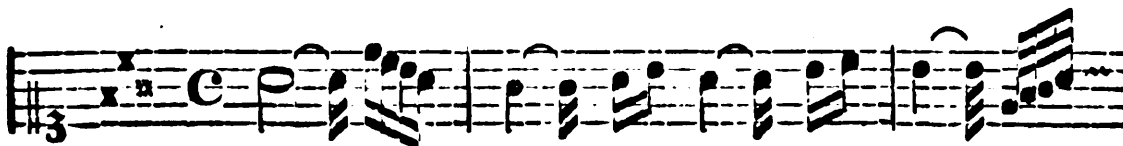
Geltung:



Die mehrmals gedruckte Regel, daß der Punkt so viel gelte, als die darnach folgende Note, ist also offenbar falsch, wie man aus diesem Beispiele sehen kann:

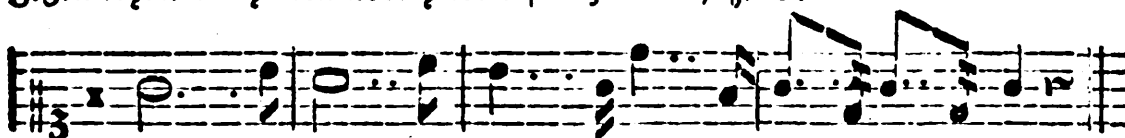


Wer hier den Punkten nicht mehr, als den Werth der darnach folgenden Note, geben wollte, der würde sehr unvollständige Takte erhalten, nämlich:



§. 47.

Wenn zwey Punkte unmittelbar nach einander stehen, so gilt der erste (der obigen Regel gemäß,) die Hälfte der vorher gehenden Note, der zweyte hingegen erhält den halben Werth des ersten Punktes, z. B.

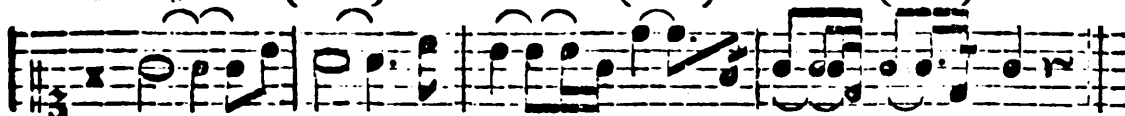


Geltung:

(oder:)

(oder:)

(oder:)



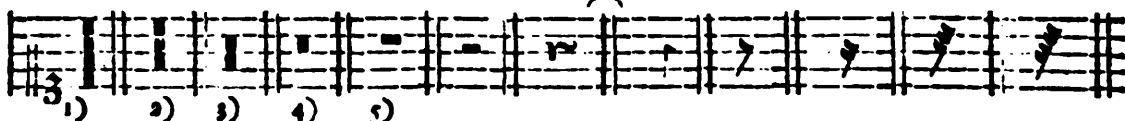
Aus diesen und den §. 46. eingerückten Beyspielen erhellet, daß man, statt der Punkte, dieselbe Geltung allenfalls auch durch (gebundene) Noten anzeigen könnte; allein der Spieler hätte dabei mehr zu übersehen, folglich wählt man dafür mit Recht die weit bequemern Punkte. Uebrigens wird im Kapitel vom Vortrage

trage gesetzt werden, daß man in vielen Fällen bey den Punkten etwas länger verweilen muß, als ihre eigentlich bestimmte Dauer beträgt.

§. 48.

Oft soll der Spieler bald mit Einer Hand allein, bald mit beyden Händen zugleich, eine Zeit lang still seyn, (inne halten, ruhen, nicht spielen, pausiren,) man hat daher gewisse Zeichen festgesetzt, wodurch die erforderliche Dauer des Schweigens bestimmt wird. Diese Zeichen heißen Pausen oder Schweigezeichen. Ihre Gestalt und Geltung ist folgende:

8 Takte:	6 Takte:	Vier	Zwey	Eine	Eine	Eine	4tel-pause:	Eine	Eine	Eine	Eine	64
Takte:	Takte:	Takte:	halbe	paufe.	Takte*.)	oder **).	8tel-p.	16tel-pause:	32tel-pause:	64tel-pause:	128tel-pause:	ic.



Die erstern beyden Pausen sind fast gar nicht mehr gebräuchlich, und die bey 3) und 4) kommen in Tonstücken, welche für das Klavier allein gesetzt sind, nur selten vor; aber desto häufiger die letztern. Ist ein einziges von diesen Zeichen nicht hinlänglich, eine gewisse Zeit des Pausirens zu bestimmen, so bedient man sich dazu mehrerer Pausen. Fünf Takte z. B. würden so wie bey a), sieben Takte und fünf Achtel aber wie bey b) angezeigt werden.



Zu mehrerer Deutlichkeit pflegt man über die Pausen, deren Geltung einen Takt und mehr beträgt, auch noch die Zahl der zu pausirenden Takte zu schreiben, wie in den Beyspielen a) und b).

§. 49.

Bei den ersten fünf Arten von Pausen ist noch zu merken, daß sie nicht immer einerley Werth behalten, und daher veränderliche Pausen heißen.

*) Man verwechsle die ganzen und halben Takt-pausen nicht mit einander. Bey der erstern steht dieses Zeichen = nahe unter oder an, bey der letztern hingegen über (auf) irgend einer Linie.

**) Diese Figur ist vorzüglich bey gestrichenen Noten gewöhnlich.

Eine ganze Taktpause z. B. gilt im Viervierteltakte wirklich vier Viertel, im $\frac{3}{8}$ nur drei Achtel, im $\frac{6}{4}$ sechs Viertel u. s. w. je nachdem die Taktart größer oder kleiner ist *). Eben so verhält sichs mit den noch größern Pausen.

*) Broßard lehrt in seinem *Dictionnaire de Musique*, daß z. B. im $\frac{12}{4}$, wenn ein ganzer

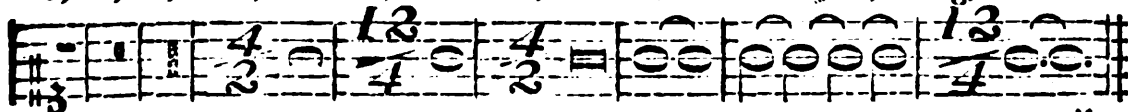
Takt pausirt werden solle, nur die Pause einer Kunden, (eine Taktpause a,) zu zwei Takten die Pause zweier Kunden b) nöthig sey u. s. w. Marpurg hingegen schreibt in seiner *Anleitung zur Musik* zc. S. 93. f. „Dieses“ (daß nämlich ein Takt durch die Pause einer Kunden a) angezeigt werde) „geschieht in allen oben vorgebrachten Taktarten, einfachen und „zusammen gesetzten, zwey- und dreigliedrigen, ausgenommen im Vierzweytheil; (nach den *Kritischen Briefen über die Tonkunst* S. 124. auch im Sechszweytheil; und Zwölztheil; theiltakte) „in welchem ein ganzer Takt mit der Pause von zwei Kunden b); zweien Takten „mit der Pause von vier Kunden c) u. s. w. bezeichnet wird zc.“

Deutlicher ist es unstreitig, wenn man in jeder Taktart, sie sey groß oder klein, einfach oder zusammengesetzt zc. das Zeichen bey a) wie es gewöhnlich geschieht, für einen Takt gelten läßt; aber analogisch richtiger ist die von Marpurg vorgeschlagene Bezeichnung

allerdings; denn man deutet z. B. im $\frac{4}{2}$ und $\frac{12}{4}$ einen Ton, welcher den ganzen

Takt hindurch ausgehalten werden soll, nicht so an, wie bey d) und e), sondern auf die bey f) und g) angezeigte Art.

a) b) c) d) e) f) oder: desgleichen: g)

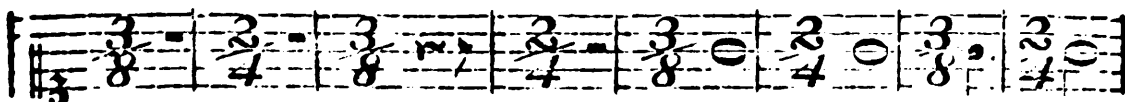


Nur möchte es, der Analogie nach, wohl ebenfalls nöthig seyn, zur Pause eines Taktes z. B. im

$\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ zc nicht mehr die Taktpause h) i), sondern dafür die Bezeichnung bey k)

und l) zu wählen, weil man in den genannten Taktarten Töne, welche einen Takt hindurch ausgehalten werden sollen, nicht wie bey m) und n), sondern vermittelt der Noten bey o) und p) ansetzt.

h) i) k) l) m) n) o) p)



Wenn man nun das angenommene Zeichen der Taktpausen bey einzelnen Takten nicht in allen Taktarten gelten lassen wollte, so könnten aus eben dem Grunde auch die, welche zwei und mehrere Takte zu pausiren anzeigen, außer dem Viervierteltakte (C , $\frac{4}{4}$ 2)

nicht mehr statt finden. Welch eine Menge neuer Bezeichnungen würden aber alsdann zu den verschiedenen Taktarten erfordert! Und wie viele unnöthige Schwierigkeiten — vielleicht auch Unordnungen — würden durch diese analogisch richtigere Bezeichnung der Taktpausen entstehen!

ten. Eine halbe Taktpause zeigt gewöhnlich *) die Dauer zweyer Viertel an.

Die kleinern Pausen sind unveränderlich, das heißt, sie behalten in jeder Taktart ihren bestimmten Werth, folglich gilt eine Viertelpause immer zwey Achtel u. Eben so unverändert bleiben auch die übrigen Pausen, die man, von dem Viertel an, insgesammt Sospiren u. B. Achtersospiren u. nennt.

Anm. 1. Anfänger lassen gewöhnlich, während der Pausen, die Finger auf den Tasten liegen, wodurch denn oft ein unerträglicher Uebelklang entsteht, wie hier:

anstatt: oder: anstatt.

Dieser Fehler hat außerdem noch auf die Fingersezung einen schädlichen Einfluß. Denn ließe man z. B. bey dieser Stelle:

die Finger während der Pause auf der Taste c liegen, so würden die folgenden Achtel äußerst unbequem heraus zu bringen seyn, da man sonst den Daumen nach der Pause

*) Nur in den größern Taktarten weichen einige Ältere Tonlehrer hiervon ab. Im $\frac{12}{4}$ u. B. eins

soil eine halbe Taktpause die Hälfte des Taktes, folglich sechs Viertel anzeigen. Marpurg schreibt in der erwähnten Anleitung S. 94. f. „daß, wenn ein halber Takt (die Hälfte eines Taktes) pausiret werden soll, solches angezeigt werden muß im Vierzweytheil mit der Pause von einer Kunden a); im Vierviertheil und Zweyzweytheil mit der Pause einer Weissen b); im Zweyviertheil mit einer Viertelheispause c); im Sechsviertheil mit der Pause von einer Weissen und einer Viertelheispause d); im Zwölfsachttheil entweder mit zwey punktirten Viertelheispausen e), oder wenn man den Punkt nicht gebrauchen will, mit zwey Viertelheispausen, deren jede eine Achttheispause hinter sich hat f); im Sechsaachttheil entweder mit einer punktirten Viertelheispause, oder einer Viertel- und Achttheispause g).“

a) b) c) d)

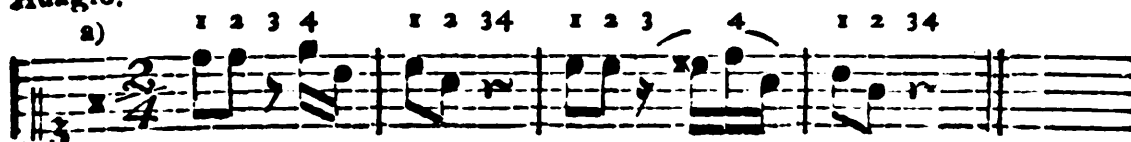
e) f) g)

einsetzen, und dann ganz ungezwungen weiter spielen kann. Schon hieraus sieht man, wie nöthig es ist, die Finger bey den Pausen gehörig abzuheben.

Anm. 2. Das Pausiren wird manchem Anfänger schwerer, als das Spielen selbst. *)

Kleinere Pausen sind indeß auf dem Klaviere leichter zu erlernen, als auf den meisten andern Instrumenten, weil wenigstens in den ersten Übungsstücken doch gewöhnlich immer Eine Hand geschäftig bleibt, und nicht leicht für beyde Hände zugleich solche schwer zu fühlende Pausen vorkommen. Sollte sich aber dieser Fall ereignen, so lasse man den Lernenden während der Pausen anfangs laut zählen, damit man höre, wo er etwa fehlt. In langsamer Bewegung würde ich nach Achteln a) zählen lassen; denn diese sind leichter zu fühlen, als die längern Notengattungen. Ist aber die Bewegung geschwind, so nimmt man die Viertel b), in Taktarten mit triplirten Noten **) die Zeiten c) zum Maßstabe; wie ich dies in den nachstehenden drey Beyspielen durch die beygefügtten Zahlen bestimmt habe.

Adagio.



Allegro.



Presto.



Mehrere Takte lernen die Schüler am leichtesten in kurzen Taktarten ($\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ u.) pausiren, besonders wenn die Bewegung geschwind ist. Haben sie darin einige Sicherheit, so kann' man mit $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, C u. ebenfalls in geschwin dem Zeitmaße einen Versuch machen. Hierbei wird das Taktschlagen gute Dienste thun. Ist die Bewegung langsam, folglich der Takt schwerer zu fühlen, so lasse man den Lernenden in geraden Taktarten anfangs nicht nach ganzen, sondern nach halben Takten zählen. Es versteht sich aber, daß in diesem Falle die Anzahl der zu pausir

*) Woher das kommt, wäre psychologisch sehr leicht zu erklären, wenn dadurch nur die Schwierigkeiten gehoben würden.

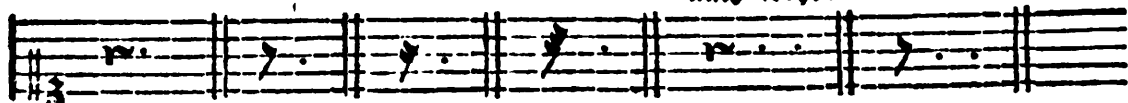
**) Eine nähere Erklärung dieser Ausdrücke wird in dem dazu bestimmten folgenden Kapitel vorkommen. Hier schien mirs nöthig zu seyn, nur im Allgemeinen etwas über das Pausiren zu sagen.

pausirenden Takte verdoppelt werden muß. Wenn nämlich vier ganze Takte zu pausiren wären, so zählte man dafür acht halbe u. s. w.

§. 50.

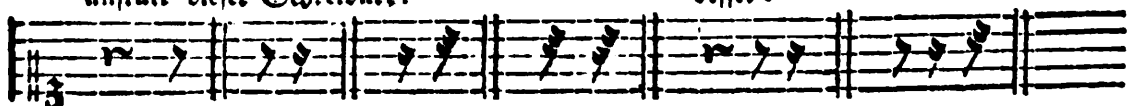
Man pflegt auch einige Pausen, vorzüglich die kleinern', der Kürze und Bequemlichkeit wegen, durch Punkte um die Hälfte zu verlängern, da man außerdem zwey Pausen von verschiedener Geltung dafür schreiben müßte, nämlich:

auch wohl:



anstatt dieser Schreibart:

besser:



§. 51.

Zwey oder mehrere Pausen über einander zeigen blos an, daß man in zwey oder mehreren Stimmen zugleich pausiren soll, folglich wird dadurch die Zeit des Pausirens nicht verlängert, z. E.



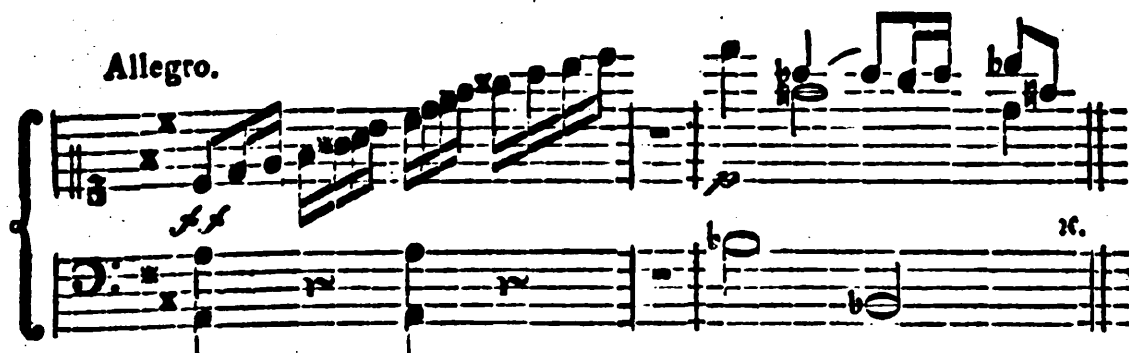
u.

In dem Beispiele a) pausirt man also, der zwey Achtelpausen ungeachtet, nicht länger, als die Dauer Eines Achtels beträgt. Bey b) wird das erste Viertel in beyden Stimmen zugleich pausirt; da aber in der obern Stimme noch eine Viertelpause folgt, so versteht sich, daß man das a erst nach dem f, nämlich in der Zeit des dritten Viertels, anschlägt. Hiervon ist die Anwendung leicht auf andere Fälle zu machen.

§. 52.

Längere Pausen, die in allen Stimmen zugleich vorkommen, werden gemeinlich Generalpausen genannt. Sie sind oft von großer Wirkung, besonders wenn sie unerwartet eintreten, wie in diesem Beispiele:

Alle-



Der Spieler hat in solchen Fällen vorzüglich den Finger, nach dem Anschlage des letzten Tones, (in dem obigen Beispiele *cis*,) sogleich von der Taste abzuheben, damit die Pause desto mehr überrasche. Uebrigens verweilt man bey diesen Generalpausen nicht länger, als es die vorgeschriebene Geltung derselben erfordert. *)

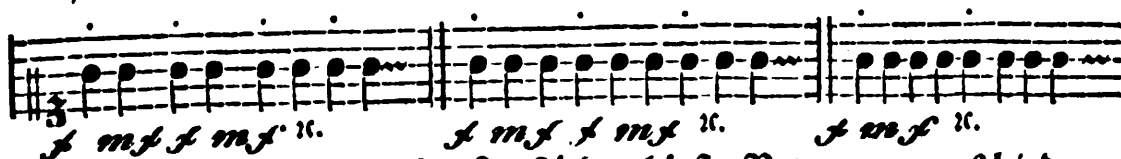
Was bey den Pausen mit einem so genannten Ruhezeichen $\curvearrowright$ zu beobachten ist, das wird am gehörigen Orte (§. 85.) erinnert werden.

Vierter Abschnitt.

Vom Takte.

§. 53.

Wenn man, bey einer Folge mehrerer äußerlich gleich langen Töne, einigen derselben, in einer gewissen anhaltenden Ordnung, (Einförmigkeit,) mehr Nachdruck giebt, als den andern: so entsteht schon durch diese Accente das Gefühl, welches wir Takt nennen. Z. B.



Da aber in den mehrsten Tonstücken häufig Noten von verschiedener Länge vorkommen, so muß man, außer den erwähnten Accenten, jeder längern oder

*) Einige halten zwar die Generalpausen und Fermaten für einerley; allein ich würde beyde unterscheiden. Denn die eigentliche Fermate setzt ein Verweilen über die bestimmte Dauer voraus, die Generalpause aber nicht; wenn nämlich der Komponist gewohnt ist, sich bestimmt auszudrücken. Auch tritt die Fermate nicht unerwartet ein, wie die Generalpause.

oder kürzern Note, Pause u. ihre bestimmte Dauer geben. Geschieht dieses, so spielt man nach dem Takte. — Unter Takt, in sofern von der Ausübung die Rede ist, *) versteht man daher gemeinlich, die richtige Eintheilung einer gewissen Anzahl Noten u. welche in einer bestimmten Zeit gespielt werden sollen. **)

Außerdem wird das Wort Takt noch in mancher andern Bedeutung genommen. Man versteht nämlich darunter 1) die Noten, welche in einem einzigen, zu Anfange des Tonstückes bestimmten Zeiträume enthalten, und zwischen zwey Strichen |  eingeschlossen sind; daher sagt man im dritten, vierten u. Takte des ersten Allegro u. s. w. 2) Heißt Takt oft so viel, als Taktart, z. B. dieses Tonstück steht im geraden Takte; 3) wird zuweilen, wiewohl nicht ganz richtig, die Bewegung darunter verstanden, z. B. dieser Satz hat sehr geschwinden Takt; 4) sagt man Takt, wenn von der äußern Abtheilung durch die Bewegung mit der Hand u. die Rede ist, z. B. den Takt schlagen, geben, führen u. dgl. 5) Heißt auch oft die ganze Taktnote, wenn man sich kurz ausdrückt, ein ganzer Takt.

§. 54.

Ehe ich etwas von den mancherley Taktarten sage, muß ich anmerken, daß die Tonlehrer über die Eintheilung, den Nutzen, die Nothwendigkeit u. derselben sehr verschiedener Meinung sind. Hier ist der Ort nicht, alle Gründe der Reihe nach anzuführen und selbige zu beurtheilen; denn die nähere Untersuchung, ob und warum diese oder jene Taktart nöthig sey, wodurch sie sich von andern unterscheidet u. dgl. gehört in ein theoretisches Lehrbuch. Ich werde mich also nur auf das einschränken, was der praktische Musiker etwa von den Taktarten zu wissen nöthig hat. Für jezt merke man, daß die jedesmal zum Grunde gelegte Taktart zu Anfange des Tonstückes, gleich nach den Schlüsseln und Versetzungszeichen, bestimmt wird. Soll aber in der Mitte u. eines Tonstückes statt der ersten Taktart eine andere eintreten, so muß dies bey dem vorkommenden Falle aufs neue bestimmt werden,

§. 55.

Man pflegt alle Taktarten in zwey Hauptklassen zu bringen; in die erste gehören die geraden und in die zweyte die ungeraden (Tripel,) Taktarten:

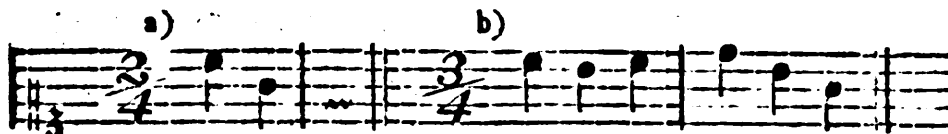
Ges

*) Eine philosophisch richtige Definition vom Takte würde dem Anfänger nicht verständlich seyn, ich suche ihm daher durch die obige Beschreibung einen Begriff vom Takte beizubringen.

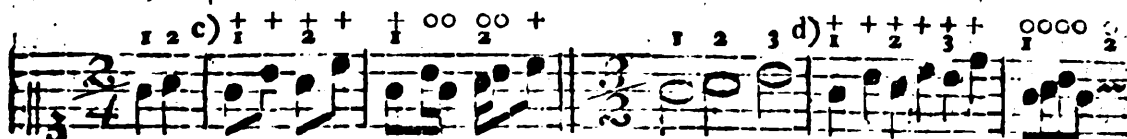
**) Andere sagen: der Takt ist das Verhältniß, nach welchem in der Musik eine Anzahl von Noten in einen gewissen Zeitraum eingetheilt wird; oder: Er ist eine Abtheilung nach einander folgender Töne in gleiche Theile nach einem gewissen Zeitmaße; dergleichen: Der Takt ist das Maß der Bewegung eines musikalischen Satzes; oder: Er ist das Zeitmaß der Musik, die Abmessung der Zeit und der Noten; die Seele der Musik u. s. w.

Gerade, oder gleiche Taktarten heißen die, welche aus zwey oder vier Hauptzeiten (Takttheilen) bestehen; die ungeraden oder Tripeltakte enthalten drey Hauptzeiten.

Ann. 1. Unter Zeiten, Taktzeiten, Hauptzeiten, Takttheilen u. versteht man die merklich fühlbaren Theile, in welche eine Taktart zerfällt. So hat z. B. der Zweyvierteltakt zwey a), der Dreyviertel aber drey b) solche Zeiten oder Takttheile. Daher sagt man eine zwey- dreytheilige u. Taktart.

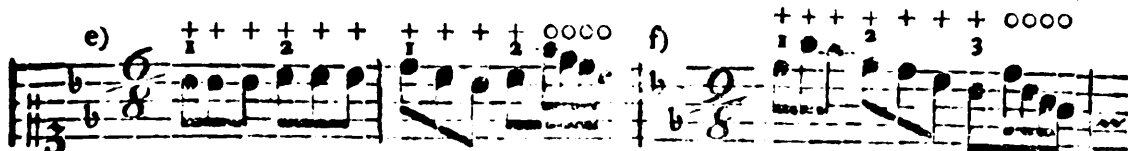


Die Takttheile zerfallen in Glieder. Wenn nämlich in einer Taktart die Viertel als Takttheile gebraucht werden, so heißen die Achtel in diesem Falle Glieder. (Taktglieder.) Der Zweyvierteltakt enthält also zwey Takttheile, nämlich Viertel, oder vier Glieder c) (Achtel,) der $\frac{3}{2}$ hingegen hat drey Takttheile, oder sechs Glieder d) u. s. w.



Die Takttheile habe ich durch Zahlen, die Glieder aber durch + bemerkt. Die noch kleinern mit o bezeichneten Notengattungen pflegt man schlichthin Noten oder Taktnoten zu nennen.

In verschiedenen Taktarten z. B. im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ u. zerfällt jede Hauptzeit in drey kleinere Zeiten, oder, wenn man will, in drey Glieder. Aus diesem Grunde nennt man die erwähnten und ähnliche Taktarten triplirte d. h. dreygliedrige. Der nachstehende Sechsahteltakt z. B. besteht aus zwey e), der Neunachteltakt aber aus drey f) Hauptzeiten, deren jede drey kleinere (Glieder) enthält.



(Daß die Tonlehrer in der Benennung der Takttheile, Glieder u. von einander abweichen, habe ich eben schon im Allgemeinen erinnert.)

Ann. 2. Zur Bestimmung der Taktarten bedient man sich größtentheils zweyer über einander stehenden Zahlen: $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{2}$ u. wovon die obere ($\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{2}$ u.) die Anzahl der in einem Takte enthaltenen Zeiten andeutet. Durch die un-

untere Ziffer ($\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ u.) bestimmt man, ob halbe Taktnoten, Viertel oder Achtel, als Takttheile anzusehen sind.

In den Taktarten, welche aus triplirten Zeiten bestehen, bezeichnet die obere Zahl nicht die wirklichen Takttheile oder Hauptzeiten, sondern nur die Glieder; wenn man sich nämlich z. B. im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ u. dgl. die Achtel bloß als Glieder, aber nicht als wirkliche Takttheile denkt.

Anm. 3. Jede Taktart hat gute und schlechte Takttheile *), das heißt, obgleich z. B. alle Viertel, ihrem äußern Werthe oder ihrer Dauer nach, einander gleich sind, wie in den nachstehenden Beispielen, so liegt doch auf Einem mehr Nachdruck, (innerer Werth,) als auf dem Andern. Denn Jeder fühlt daß bey a) von zwey, und bey b) von drey Vierteln jedesmal das erste wichtiger ist, als das zweyte u. c. **).



Aus diesem Grunde werden auch die guten Takttheile innerlich lange, anschlagende, accentuirte u. genannt. Beym Takt schlagen fallen sie in die Zeit des Niederschlagens. (thesis.)

M 2

Die

*) Wenn anders diese allgemein angenommene Theorie richtig ist, so müssen alle Taktarten aus mehreren Zeiten bestehen. Hieraus folgt, daß es gar keine Taktart von einer einzigen Zeit geben kann. Indes hat doch einer unserer ersten Tonkünstler für das Klavier, C. F. C. Bach, in seinen vier Klavierfonaten mit einer Violine u. 1777. ein Allegretto aus E moll im Einsvierteltakte ($\frac{1}{4}$) geschrieben, welches wohl eine Verwechselung mit dem Zweyachteltakte ($\frac{2}{8}$) seyn mag; wie denn die zwey Takttheile in dem erwähnten Allegretto sehr merklich zu fühlen sind. Ueberhaupt scheint mir der Charakter dieses Stückes zu einer so kurzen Taktart nicht munter genug zu seyn, solallch den sehr leichten Vortrag nicht zu erfordern, welchen ähnliche Taktarten voraussetzen. Uebrigens wäre nun zu untersuchen, ob Zeiten von gleich langem innern Werthe, die sich nicht einmal in Gedanken in kleinere (Zeiten) abtheilen lassen, das Gefühl, welches wir Takt nennen, in uns erregen könnten? oder, wenn das indigk wäre, ob eine solche Taktart Reiz für uns haben würde? Ich bin sehr geneigt, diese Fragen mit nein zu beantworten. In der Poesie hat man noch kein Metrum von lauter einfüßigen Füßen einzuführen für gut befunden. Eschenburg schreibt in seinem Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften S. 43. „Füße des Silbenmaßes oder Verses sind nämlich die einzelnen aufgeschiednen Theile der poetischen Rede, die nach einer festgesetzten prosodischen Abmessung aus zwey, drey oder vier Silben von bestimmter Länge und Qualität bestehen u.“ In Sulzers allgem. Theorie heißt es: „Fuß ist ein kleines, aus zwey, höchstens vier Silben bestehendes Glied der Rede, welches nur einen einzigen Accent (in der Musik: guten Takttheil) hat u.“

**) Es würde daher nicht schwer seyn, die Taktstriche auch alsdann am gehörigen Orte beizusetzen, wenn ich die Taktart nicht bestimmt hätte.

Die schlechten Takttheile nennt man sonst auch innerlich kurze, durchgehende, unaccentuirte u. s. w. Sie werden im Aufheben der Hand vorgetragen, welches in der Kunstsprache *arjis* heißt.

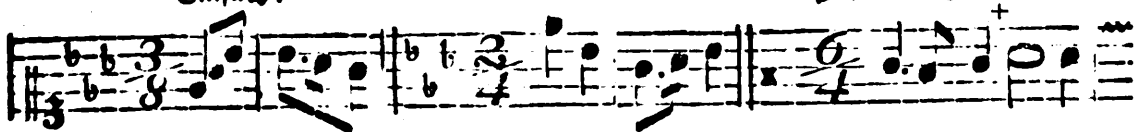
In jeder zweytheiligen Taktart ist nur Ein guter Takttheil, nämlich der erste; aber die viertheiligen Taktarten haben zwey gute Takttheile, nämlich den ersten u. d. den dritten, wovon der erste den größern Nachdruck erhält. In den dreytheiligen Taktarten ist eigentlich nur der erste Takttheil gut; indeß erhält auch dann und wann der dritte einen Nachdruck, so wie in einigen Fällen der zweyte innerlich lang, und dafür der dritte kurz wird. Auch die Taktglieder sind sich in Ansehung ihres innern Werthes nicht gleich; denn in zweygliedrigen Figuren ist das erste, dritte, fünfte, siebente u. in dreygliedrigen aber das erste, vierte, siebente, zehnte Taktglied gut oder anschlagend, die übrigen heißen schlecht oder durchgehend. Eben so verhält sichs auch mit den kleinern Notengattungen.

§. 56.

Beide Haupttaktarten (gerade und ungerade) werden wieder in einfache und zusammengesetzte eingetheilt. Einfache sind die, worin nur Ein Fuß *) enthalten ist, die man also in der Mitte nicht theilen kann; zusammengesetzte Taktarten hingegen bestehen aus zwey Füßen, und können daher in der Hälfte eines jeden Taktes getheilt werden. 3. B.

Einfach:

Zusammengesetzt:



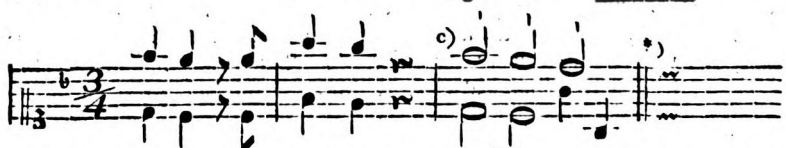
Es giebt Fälle, wo die Komponisten aus gewissen Gründen einen einzelnen Takt unvollständig lassen, oder ihn um die Hälfte verkürzen. Von der Art sind unter andern die nachstehenden beyden Beispiele, das bey a) aus einer Bachischen Sonate, und das bey b) aus Reinwards Ariadne auf Naxos.

Hingegen wird auch wohl ein einzelner Takt verlängert, oder zwey Takte werden in Einen zusammen gezogen. Ein sehr bekanntes Beispiel von großer Wirkung kommt in Brauns Tod Jesu vor, welches ich bey c) auszugsweise einrückte (Wozu länfig merke ich mit an, daß in diesem verlängerten Takte alle drey Noten nachdrücklich vorgetragen werden müssen.)

Ada-

*) Fuß (metrischer Fuß) ist in der Musik ungefähr eben das, was man in der Poesie darunter versteht. So wie in der Dichtung lange und kurze Silben zu einem Fuße gehören, eben so müssen auch in der Musik gute und schlechte Takttheile in einem Fuße (Takte) enthalten seyn.

Adagio.



Zu den Freyheiten, welche sich die Komponisten wider den Takt erlauben, kann auch die so genannte Verwirrung (*la confusione, imbroglia*) gerechnet werden. Diese Verwirrung entsteht, wenn in einem Tonstücke einzelne Stellen aus einer ganz entgegen gesetzten Taktart untermischt sind; z. B. das Stück wäre im Dreyvierteltakte geschrieben, und enthielte einzelne Stellen im $\frac{2}{4}$ u. f. w. Hier folgt ein Beyispiel von der Art. ∞)



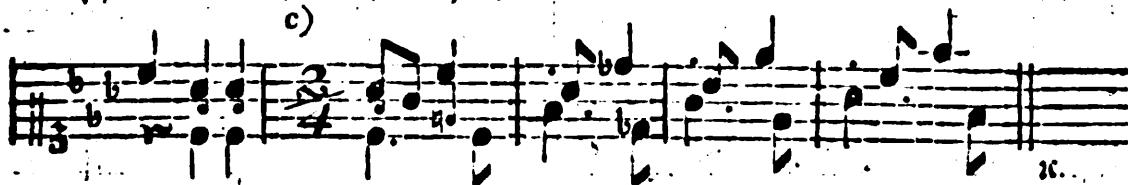
M 3

Rey

∞) Aus dem Chöre: Freuet euch alle ic.

$\infty\infty$) Aus dem Schlußchöre der Nigritime von Sasse. Den Bass dazu denke man sich eine Oktave tiefer.

Bei a) tritt Zweyvierteltakt, und erst weiter unten wieder $\frac{3}{4}$ ein, obgleich der Komponist nichts angemerkt hat. Folglich müßte diese Stelle eigentlich so geschrieben werden, wie hier bei c).



Was Lassen zu dieser Abänderung der Taktart bewegen hat, kann hier nicht erklärt werden. Daß es aber aus Gründen geschehen ist, wird man ohnedies vermuthen.

§. 57.

Andere theilen die sämtlichen Taktarten ein 1) in den zwey-, drey- und viertheiligen, und 2) in den zwey- und dreygliedrigen Takt. Auch die Einteilung in gerade zwey- und dreygliedrige, und in ungerade zwey- und dreygliedrige Taktarten trifft man in manchen Lehrbüchern an. Eben so machen einige Lehrer drey Klassen daraus, und rechnen zur ersten die Taktarten, welche sich in vier gleiche Theile (Zeiten) theilen lassen; zur zweyten die, welche in drey gleiche Theile zergliedert werden können, und zur dritten die zusammengesetzten. Noch Andere unterscheiden 1) die einfachen oder ursprünglichen, 2) die vermischten, und 3) die zusammengesetzten Taktarten. Der Kürze wegen übergehe ich alle diese, so wie verschiedene andere Klassifikationen, und bleibe bei der §. 55. angenommenen Einteilung.

§. 58.

Die einfachen geraden Taktarten zerfallen in zwey Unterabtheilungen; zur ersten gehören a) die von zwey, und zur zweyten b) die von vier Zeiten.

a) Gerade Taktarten von zwey Zeiten sind:

- 1) Der Zweyeintel - oder der große Allabrevetakt: $\frac{2}{1}$ oder C ; 2) der Zweyzeintel - oder der kleine (gemeine) Allabrevetakt: $\frac{2}{2}$ oder C^* , auch P oder I ; 3) der Zweyvierteltakt: $\frac{2}{4}$; und 4) der Zweyachteltakt: $\frac{2}{8}$.

b) Ges

- *) Hierben erklärt man dem Lernenden, daß der Strich durch das C (C^*) nicht der Stillschicht wegen beigefügt wird, sondern eine geschwinde Taktart, nämlich den Allabrevetakt anzeigt. Außer der Bewegung ist dieses Alla breve (oder Alla capella) noch darin von dem gemeinen Vierteltakte (C^*) verschieden, daß jenes zwar auch vier Viertel, aber nur zwey Zeiten enthält; da hingegen der Vierteltakt wirklich aus vier Zeiten besteht.

Eine genauere Beschreibung des Alla breve wird unten bei der Bewegung vorkommen.

b) Gerade Taktarten von vier Zeiten sind:

- 5) Der Vierzwenteltakt: $\frac{4}{4}$ oder $\bigcirc^*$, welcher aber oft mit dem großen Allabrevetakte verwechselt wird; 6) der große Biervierteltakt: $\mathbf{C}$, oder bestimmter: $\frac{4}{4}$, (dessen geschwindeste Noten die Achtel sind,) hat einen kräftigen, schweren Vortrag, und eine langsame Bewegung; 7) der gemeine, schlechte, gerade, kleine Biervierteltakt: $\mathbf{C}$; 8) der Vierachteltakt: $\frac{4}{8}$.

Hierzu können noch gerechnet werden: $\frac{8}{4}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{8}{16}$, $\frac{4}{16}$, und in sofern nur von zwey und vier Hauptzeiten die Rede ist: $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$; $\frac{12}{8}$ und $\frac{12}{16}$.

Zusammengesetzte gerade Taktarten sind:

- 1) Der Sechsvierteltakt: $\frac{6}{4}$ von zwey Hauptzeiten, jede in drey kleinere (Zeile, Glieder) eingetheilt; 2) der Zwölfsvierteltakt: $\frac{12}{4}$; 3) der Sechsaachteltakt: $\frac{6}{8}$; und 4) der Zwölfsachteltakt: $\frac{12}{8}$.

Hierzu kann man noch zählen: $\frac{24}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{6}{16}$; so wie auch $\mathbf{C}$ und $\frac{4}{8}$ aus kleinern Taktarten zusammengesetzt seyn können.

§. 59.

Ungerade einfache Taktarten, oder wirkliche Tripeltakte **) sind:

- 1) Der Drenzwenteltakt: $\frac{3}{2}$; 2) der Drenvierteltakt: $\frac{3}{4}$; und 3) der Drenachteltakt: $\frac{3}{8}$.

Außer diesen können noch hinzukommen: $\frac{3}{8}$ und $\frac{3}{16}$.

Ungerade zusammengesetzte Taktarten sind:

- 4) Der Neunvierteltakt: $\frac{9}{4}$; 5) der Neunachteltakt: $\frac{9}{8}$; zu welchen noch $\frac{9}{16}$ gezählt werden kann.

Verschiedene dieser genannten Taktarten sind jetzt nicht mehr gebräuchlich, und werden von einigen neuen Tonlehrern und Komponisten als höchst überflüssige Dinge und

mu=

*) Ehedem wurde der Vierzwenteltakt durch $\bigcirc$ bezeichnet, daher wählte man für den Drenzwenteltakt einen so genannten durchschnittenen Halbzirkel $\bigcirc$, woraus denn nach und nach unser oben erwähntes $\mathbf{C}$ mit dem Striche entstanden ist.

**) Die Taktarten, welche nur aus zwey oder vier triplirten (drenigliedrigen) Zeiten bestehen, wie $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$ ic. gehören eigentlich nicht zu den Tripeltakten, ob sie gleich von Einigen dafür erklärt werden.

musikalische Pedantereyen verworfen. — Es kann seyn, daß die Ältern Tonlehrer zum Theil einen zu großen Werth in einige dieser Taktarten gesetzt, und davon bey weitem zu viel Wirkung erwartet haben mögen. Indes verfallen wir dagegen, wie es denn so oft zu geschehen pflegt, in den entgegen gesetzten Fehler, und schreiben alle unsere Tonstücke nur in wenigen Taktarten *) auf. Hieraus wird es ziemlich gewiß, daß bey uns der gute und charakteristische Vortrag nicht mehr so allgemein seyn kann, als ehemals, wenn wir dabey auf die Taktart wenig oder gar keine Rücksicht nehmen. Kame wirklich auf die Taktart nichts an, so müßte man ein Tonstück von vier Hauptzeiten, z. B. im $\frac{12}{8}$, ohne Nachtheil in eine Taktart von zwey solchen Zeiten, z. B. in $\frac{6}{8}$, setzen können. Allein dies wäre — der daraus entstehenden Fehler in der Komposition nicht zu gedenken — selbst für den ausübenden Musiker gar nicht gleichgültig. Denn im $\frac{12}{8}$ a) fällt nur auf jede erste Note des Taktes ein Hauptnachdruck, folglich darf das siebente Achtel nicht völlig so stark angegeben (markirt) werden, als das erste; da hingegen im $\frac{6}{8}$ b) von sechs und sechs Achteln jedes erste, also das siebente wieder so stark, als das erste, accentuirt werden muß.



Hoffentlich wird man den Unterschied dieser beyden Taktarten fühlen, und die Anwendung auf andere Fälle machen können. Was übrigens den Vortrag der mancherley Taktarten betrifft, das soll an seinem Orte näher bestimmt werden.

§. 60.

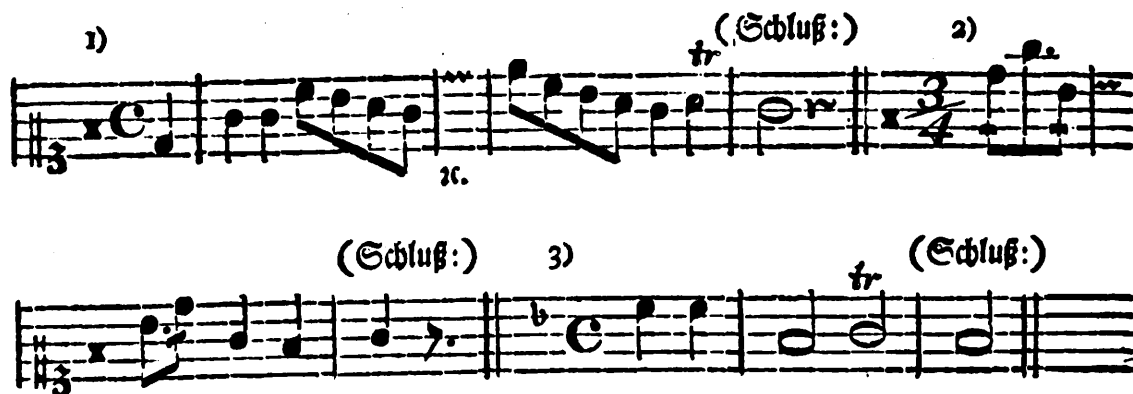
- *) Ich nehme hiervon einige neuere vortrefliche Komponisten, z. B. Schulz, Reichardt u. a. m. aus, die den Unterschied gewisser sich gleich scheinenden Taktarten für wesentliche halten, und Tonstücke in $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{16}$ u. schreiben. Wenn aber der übrigens scharfsinnige Rousseau und seine Anhänger nicht so feine Praktiker waren, daß sie die Verschiedenheit des Charakters, der Bewegung u. mancher sich gleich scheinenden Taktarten empfanden; so folgt doch hieraus keines Weges, daß Andere diese Verschiedenheit nun auch nicht fühlen sollten.

§. 60.

Wenn ein Takt voll ist, d. h. wenn die zu Anfange des Tonstückes bestimmten Takttheile, in dem nachstehenden Beispiele zwey Viertel, oder an deren Stelle vier Achtel u. s. w. jedesmal vorhanden sind: so zeigt man es durch einen so genannten Taktstrich an. Daher heißen alle die Noten, Pausen und Punkte, welche zwischen zwey solchen Strichen stehen, in jeder Taktart zusammen ein Takt. (S. die Anm. zu §. 53.)



In verschiedenen Tonstücken ist der erste Takt unvollständig; die fehlenden Noten u. sind dafür im letzten Takte eines Tonstückes oder Theiles enthalten, so daß der erste und letzte Takt zusammen für Einen gelten, wie in diesen Beyspielen:



Man sagt von solchen Tonstücken, sie fangen im Aufstake an.

§. 61.

Ich komme nun zur mechanischen Eintheilung des Taktes überhaupt, oder wie der Anfänger nach dem Takte spielen lernen kann. Es erfordert nicht wenig Mühe und Geduld, demjenigen die richtige Abmessung der Noten nach ihrem verschiedenen äußern Werthe beizubringen, welcher nicht viel natürliches Taktgefühl

fühlt hat; indeß kann man dem Schwächern auch hierin durch mancherley Vortheile zu Hülfe kommen *).

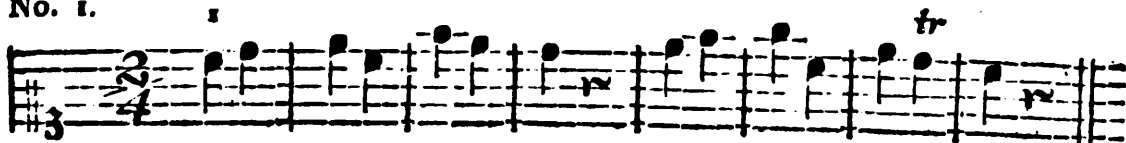
Der Grundsatz, mit Anfängern muß man es in Rücksicht des Taktes so genau nicht nehmen, ist von sehr schädlichen Folgen. Die Erfahrung lehrt es, daß viele übriggelassene fertige Spieler keinen Takt halten. Hieran ist oft der erste Lehrer am meisten Schuld; denn wird der Takt im Anfange vernachlässiget, so möchte es schwer seyn, bey mehrerer Fertigkeit taktfest zu werden. Man dringe daher ja gleich anfangs auf das Taktthalten, und versäume dafür lieber, wenn eins von beidem seyn muß, die Fertigkeit im Spielen, die mit der Zeit durch viele Uebung noch zu erwerben ist.

Nicht ohne Nutzen würde es seyn, wenn der Lehrer dann und wann einige Tonstücke spielte, und den Lernenden, nach gegebener Anweisung, den Takt dazu schlagen ließe.

§. 62.

Zur mechanischen Erlernung des Taktes wird eine genaue Bekanntschaft mit den mancherley Notengattungen und ihrer verhältnißmäßigen Dauer gegen einander vorausgesetzt. Ist diese da, so lasse man den Schüler, anfangs nur mit Einer Hand, lauter gleich lange Noten (z. B. Viertel,) spielen, bis er sie auf das genaueste taktmäßig eintheilt. Die nachstehenden Beispiele, worin die Fingersetzung äußerst leicht und über der ersten Note bemerkt ist, können vielleicht zu den ersten Uebungen im Takte dienen.

No. 1.



Allmäh.

*) Man gebe nicht gleich alle Hoffnung auf, wenn der Anfänger häufige Fehler wider den Takt begeht, wenn er die Eintheilung dieser oder jener Taktart nicht sogleich treffen kann, wenn er die Dauer der Noten in gewissen verführerischen Stellen um die Hälfte verkürzt u. s. w. Von allen diesen Fehlern kann jemand noch immer Anlage zum Taktthalten haben; denn die völlige Sicherheit darin kommt erst spät, und durch viele Uebung in mancherley Taktarten. Wer aber den guten und schlechten Takttheil auch alsdann, wenn man ihn darauf aufmerksam gemacht hat, nicht untersteht den kann; wer statt des Dreachteltaktes Zweenvierteltakt schlägt; wer sogar nicht einmal gleiche Zeiträume abtheilen kann u. dgl., von dem ist in der That wenig zu erwarten.

Allmählig untermischt man Noten von verschiedener Dauer, z. B.
No. 2.

(Mangzble:) 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

1 2 3 4 1 2 3 4

(Zur Aufmunterung kann der Lehrer, wenn dem Anfänger die Eintheilung der Noten bekannt ist, die darunter stehende zweite (waldhornartige) Stimme dazu spielen, und in dem vorletzten Takte den Lernenden durch die kleine Abweichung auf die Probe stellen.)

Geht es damit, so spiele man etwa den nachstehenden Baß statt der obigen Waldhornstimme dazu, damit der Anfänger daran gewöhnt werde, Töne von verschiedener Dauer zu der ihm vorgeschriebenen Melodie zu hören.

Nunmehr läßt man den Schüler mit beyden Händen spielen, anfangs Noten von gleich langer Dauer, z. B.

*) No. 3.

u. f. w.

*) Durch den Haken , welchen die Franzosen Accolade nennen, wird angezeigt, daß die Noten beyder oder mehrerer Systeme zugleich gespielt werden sollen.

alsdann aber kann man ihm die verschiedene Geltung und Eintheilung derselben, etwa auf die nachstehende Art, begreiflich zu machen suchen.

No. 4.



Wäre nun dem Lernenden die Eintheilung nach lauter gleich langen Noten (in Einer Hand) bekannt, so könnte man wechselseitig für beyde Stimmen Noten von verschiedener Dauer vorschreiben, z. B.

No. 5. Langsam.



Anm. Wenn der Schüler anfängt, mit beyden Händen zu spielen, so erklärt man ihm, daß die Noten auf dem obern Systeme gewöhnlich für die Rechte, und die auf der untern Notenreihe für die Linke gehören. Erst bey vorkommenden Fällen macht man ihm bekannt, daß dann und wann einzelne Noten für die rechte Hand mit in der Basszeile, wie unten bey a), oder einzelne für die Linke bestimmte Noten in der Reihe des Diskantes stehen b). Auch werden zuweilen die Noten für beyde Hände in Ein System geschrieben; die für die Rechte sind alsdann auf= und die für die Linke, abwärts gestrichen c). Daß aber die Noten in den Beyspielen c) für beyde Hände gehören, läßt sich daraus beurtheilen, weil es entweder ganz unmöglich, oder wenigstens unbequem seyn würde, die vorgeschriebenen Tasten alle mit Einer Hand anzuschlagen. Nur alsdann, wenn in dem Systeme für den Bass Pausen stehen, wie bey d), ist es gemeinlich ein Zeichen, daß die auf= und abwärts gestrichenen Noten in dem obern Systeme alle für die Rechte bestimmt sind; da hingegen aus eben dem Grunde die Noten bey e) bloß mit der Linken gespielt werden. Wie=

*) Schöne Gedanken wird man bey dieser Art Übungsstücke, woben von der Fingersetzung noch keine oder nur sehr wenige Kenntniß vorausgesetzt werden kann, heftentlich nicht erwarten. Auch dürften die Lernenden wohl nicht solche verüßte machen, daß sie sogleich von No. 3 zu 4 und 5 übergehen könnten. Hier ist aber auch nur von der Methode die Rede; denn hinlängliche Beispiele von allen Arten einzurücken, würde dies Buch sehr vertheuern.

Wiewohl hierbey manche unmdglich zu bestimmende Ausnahmen statt finden können, wovon ich nur zwey Beyspiele anführe. In dem ersten, bey f), beziehen sich die Pausen bloß auf Eine Stimme der linken Hand; folglich nimmt diese, der Pausen ungeachtet, doch an der Ausführung Theil. Dasselbe gilt auch bey g) von der rechten Hand. Ueberhaupt giebt es nur wenige Stellen, wobey man in dieser Rücksicht zweifelhaft seyn könnte. Mehr hiervon wird in dem Kapitel von der Fingersetzung erinnert werden.

Außer den angezeigten Fällen tritt auch oft in der untern (für den F-Schlüssel bestimmten) Notenreihe das Diskantzeichen, oder in dem obern Systeme der Bassschlüssel ein; folglich ist die Bezeichnung bey h) mit der Schreibart bey i) einerley.

The image displays nine examples of musical notation, labeled a) through i), arranged in three rows. Each example consists of two staves, with the upper staff using a treble clef and the lower staff using a bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

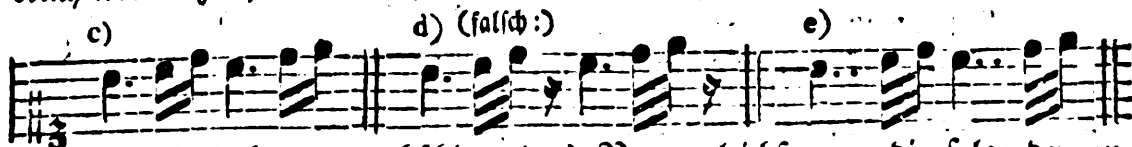
- a)** Shows a sequence of eighth and sixteenth notes in both hands.
- b)** Features a trill (tr) in the upper staff and a dotted note in the lower staff.
- c)** Shows a whole note in the upper staff and a dotted half note in the lower staff.
- d)** Shows a whole note in the upper staff and a dotted half note in the lower staff.
- e)** Shows a whole note in the upper staff and a dotted half note in the lower staff.
- f)** Shows a trill (tr) in the upper staff and a dotted note in the lower staff.
- g)** Shows a whole note in the upper staff and a dotted half note in the lower staff.
- h)** Shows a whole note in the upper staff and a dotted half note in the lower staff.
- i)** Shows a whole note in the upper staff and a dotted half note in the lower staff.

§. 63. Bey den ersten Uebungen im Takte, oder vielmehr bey jeder Uebung, muß man vorzüglich die kleinern Notengattungen richtig einteilen lassen; denn es kann jemand den Takt im Ganzen halten, und doch in einzelnen Theilen sehr davor fehlen. Wer z. B. in dem Zeitraume eines Taktes alle vorgeschriebene Noten spielt, und zu Ende desselben weder zu früh noch zu spät fertig wird, der hat den Takt im Ganzen allerdings gehalten; aber einzelne Noten kann er dessen ungeachtet zu geschwind, und andere dafür zu langsam gespielt haben. Ich warne daher vor den nachstehenden und ähnlichen Fehlern.

Anstatt zweyer gleich langen Noten, besonders wenn die vorhergehenden und folgenden länger sind, wie bey a), hört man oft eine von den fehlerhaften Einteilungen bey b).



Auch werden zwey Noten nach einem Punkte c) sehr häufig eingetheilt wie bey d):



Da man doch die kurzen (nachschlagenden) Noten gleichsam an die folgenden anschließen muß, und in vielen, weiter unten nahmhast zu machenden, Fällen lieber die Ausführung bey e) wählen sollte.

Eben so werden vier gleich lange Noten f) oft so unrichtig eingetheilt, wie bey g), daraus entstehen in längern Passagen die häßlichen Trennungen bey h).



Man halte daher strenge darüber, daß von mehreren gleich langen Noten jede ihre völlige Dauer bekomme.

§. 64.

Bei Triolen und Tripelnoten wird ebenfalls sehr häufig gefehlt; denn drey gleich lange Noten a), von welchen jede erste bloß einen gelinden Druck, aber keine längere Dauer, erhalten sollte, werden von Vielen so eingetheilt, wie bey b) c) d) e) oder f).



Eine Ausführung ist immer schlechter, als die Andere.

Anm. Einige Komponisten setzen häufig zwey: a) oder viergliedrige b) Figuren gegen dreygliedrige c):



Ob diese Gehart überhaupt dem Gefühl angenehm oder widrig sey, die Einheit befördere oder zerstöre, überlasse ich, nach dem, was §. 45. S. 79. von den Quintolen u. gesagt worden ist, Andern zur Entscheidung. Aber gewiß sind für Anfänger solche Stellen ganz und gar nicht, besonders wenn sie in langsamer Bewegung vorkommen, in welcher sie wohl mancher übrigens taktfeste Spieler nicht nach ihrer wahren Eintheilung heraus bringen dürfte. Man quäle daher keinen Anfänger damit; denn höchstens möchte doch nur alles, was man etwa von ihm erlangen würde, ungefähr eine von den nachstehenden unrichtigen Eintheilungen seyn.



Sollte aber der Schüler solche Stellen richtiger eintheilen lernen, so müßte man ihn wohl zuerst jede Stimme einzeln üben lassen, bis er sich eine mechanische Sicherheit in beyden Händen erworben hätte. Alsdann könnte es vielleicht in beyden Stimmen zusammen glücken, besonders wenn man die Bewegung ziemlich geschwind nehmen

nehmen ließe; denn in diesem Falle ist es schwerer, langsam zu spielen, als geschwind. Außerdem könnte man auch anfangs die in dem nachstehenden Beispiele klein gedruckten Noten pausiren, und bloß die Viertel spielen lassen:



denn ich besorge, daß die richtige Ausführung ähnlicher Stellen nur erst bey mehrerer Fertigkeit gelingen dürfte.

Die Eintheilung punktirter Noten gegen Triolen hat ebenfalls Schwierigkeiten, und ist daher von Anfängern auch nicht auf das Genaueste zu verlangen. In dem Beispiele a) sollten die Sechzehnthheile erst nach der letzten Note der Triole gespielt werden, und zwar so, daß zwischen den beyden Triolen keine Lücke entstände; allein gewöhnlich theilen sie Anfänger so ein, wie bey b). Dafür wäre es aber noch besser, man ließe an der Dauer des Punktes etwas fehlen, und schlug das Sechzehnthheil zur dritten Note der Triole an, wie bey c). Diese letztere Eintheilung mögen auch wohl verschiedene Komponisten bey ähnlichen Fällen in Gedanken haben.



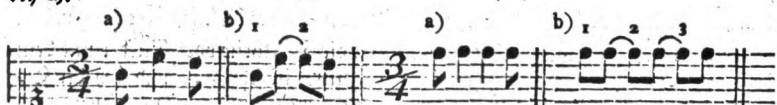
In Tonstücken von einem heftigen u. Charakter, worin viele punktirte Noten vorkommen, würde die letztere Eintheilung zwar dem Ganzen nicht entsprechen; aber solche Stücke gehören auch nicht für Anfänger.

§. 65.

Synkopirte (rückende *) durchschnittenen) Noten nennt man diejenigen, welche bey'm Auszählen der Tacttheile oder Glieder in Gedanken zertheilt werden

*) Die Benennung rückende Noten (Rückungen) besteht sich auf das Verrücken der Tacttheile (Glieder) von der ihnen eigentlich zukommenden Stelle; denn der gute Tacttheil wird in die Zeit des vorhergehenden schlechten gezogen oder versetzt.

werden müssen, oder wovon die Eine Hälfte zum vorhergehenden, die Andere aber zum folgenden Takttheile zc. gehört. Bey a) sind solche synkopirte Noten, die man sich bey'm Auszählen der Takttheile so zertheilt vorstellen mußte, wie bey b).



Die synkopirten Noten sind zwar auf dem Klaviere nicht so schwer zu spielen, als auf verschiedenen andern Instrumenten, weil in den Tonstücken für das Klavier gewöhnlich irgend eine Stimme während der genannten Noten eintritt, wie in diesem Beyspiele:



Kommen aber in allen Stimmen beyder Hände zugleich solche synkopirte Noten vor, wie bey c), so kann man allenfalls eine Zeit lang die Viertel im Tasse dazwischen anschlagen d), oder mit dem Fuße bemerken lassen u. dgl. m.



Bey dieser Gelegenheit merke man, daß es übrigens fehlerhaft ist, die rückenden Noten so vorzutragen, wie oben bey c) *), denn der gute Takttheil zc. soll bey diesen Notengattungen nicht durch eine Verstärkung des Tones fühlbar gemacht werden. Mehr hiervon im Kapitel vom Vortrage.

§. 66.

Der Hilfsmittel zur Erlernung des Taktes giebt es verschiedene. Man kann z. B. anfangs dem Schüler während des Spielens die Viertel zc. laut vorzählen, und ihn, nach einiger erlangten Fertigkeit, selbst mitzählen lassen. Kann

er

*) Ein Fehler, welchen verschiedene Instrumentisten sehr häufig begehen, und wodurch der Absicht des Komponisten gerade entgegen gearbeitet wird.

Fünfter Abschnitt.

Von der Bewegung und dem Charakter eines Tonstückes.

§. 69.

Taktmäßig spielen hieß nach §. 53. „eine bestimmte Anzahl Noten u. ihrer „Dauer gemäß in einem gewissen Zeitraume spielen; wie lange aber ein solcher Zeitraum dauern, oder wie geschwind ein Takt gespielt werden soll, das wird durch die vorgeschriebene Bewegung (das Zeitmaß, Tempo, Movement, die Mensur) näher bestimmt. - Da nun zum Ausdrucke der verschiedenen Leidenschaften und Empfindungen, nach allen ihren Modifikationen, unter andern vorzüglich die geschwindere oder langsamere Bewegung viel beiträgt, so hat man auch mehrere Grade derselben angenommen, und zu deren Bestimmung verschiedene größtentheils italienische Worte gewählt.

§. 70.

Die vorzüglichsten davon sind:

Presto, geschwind; *Allegro*, hurtig *), d. h. nicht ganz so geschwind, als *Presto*; *Veloce*, schnell; *Vivace*, lebhaft; *Commodo*, (*comodo*.) bequem, gemächlich, nicht geschwind; *Moderato*, mäßig; *Tempo giusto*, in der rechten Bewegung; **) *Maeftoso*, majestätisch, erhaben, in Absicht auf die Bewegung mehr langsam, als geschwind; *Andante*, eigentlich gehend, schrittmäßig u. in der Musik eine mittlere Bewegung, die also weder ganz langsam, noch geschwind ist; *Grave*, ernsthaft, folglich mehr oder weniger langsam; *Adagio*, langsam; *Lento*, desgleichen, doch nicht immer ganz so langsam, als *Adagio*; *Largo* ***), eigentlich weit, geräumig, gedehnt, folglich langsam; (beynahe noch langsamer, und gewöhnlich ernsthafter, als *Adagio*.)

Zu

*) Die gewöhnliche Uebersetzung durch lustig, munter, froh u. ist nicht immer richtig und passend, z. B. bey *Allegro furioso*, lustig wüthend u. — Ueberhaupt beziehen sich die Beiwörter lustig, munter, froh u. mehr auf den Charakter, als auf die Bewegung, von welcher Letztern doch hier eigentlich die Rede ist.

**) Für einen Anfänger, welcher die rechte Bewegung noch nicht fühlen, oder aus dem Tonstücke selbst beurtheilen kann, ist dieser Ausdruck sehr unbestimmt.

***) *Sistato*, eng, das Gegentheil von *Largo*, wird in Absicht auf die Bewegung selten gebraucht.

Zu diesen, die Bewegung bezeichnenden, Kunstwörtern kann man noch zählen: *Allabreve* *), jede Note noch einmal so geschwind, als gewöhnlich.

Von einigen dieser Hauptbenennungen leitet man Andere ab, und zwar, 1) um einen sehr hohen Grad des Geschwinden oder Langsamen anzuzeigen; (im Superlativ.) z. B.

Prezissimo, sehr, äußerst geschwind, am allerschneldesten; *Allegro*, sehr, äußerst hurtig, am allerhurtigsten; eben so: *Velocissimo*, *Vivacissimo*, *Adagissimo* etc.

2) um einen kleinern Grad zu bestimmen; (als Diminutive,) z. B.

Allegretto, ein wenig hurtig; *Commodetto*, ein wenig gemächlich; *Larghetto*, ein wenig langsam; *Andantino*, ein wenig, folglich nicht stark gehend, d. h. etwas langsamer, als *Andante* **).

Zu einigen der oben angezeigten Kunstwörter werden, um einen größern oder kleinern Grad des Langsamen oder Geschwinden zu bestimmen, noch verschiedene Beywörter ic. gesetzt, nämlich:

Assai, genug; (sehr;) z. B. *Allegro assai*, hurtig genug, sehr (ziemlich) hurtig; ic. *Molto* oder *di molto*, viel; (sehr;) z. B. *Adagio molto*, sehr langsam; *Moderato*, mäßig; z. B. *Allegro moderato*, mäßig hurtig; *Vivo*, lebhaft; z. B. *Allegro vivo* etc. *Poco* oder *un poco*, ein wenig; *Non tanto*, nicht so (zu) sehr; *Non troppo*, dergleichen; *Non molto*, nicht viel; (nicht sehr;) *Non presto*, nicht geschwind; *Con moto*, mit Bewegung; z. B. *Andante con moto*, gehend mit Bewegung; (nämlich den Schritt etwas beschleunigt;) *Piu tosto* (*piu tosto*) vielmehr, lieber, z. B. *Andante, piu tosto Allegretto*, gehend,

D 3

*) *Allabreve* kann als Haupt- oder auch nur als Beywort gebraucht werden. In beiden Fällen hat es einerley Bedeutung; nur versteht es sich, daß ein *Andante allabreve* nicht so geschwind gespielt wird, als ein *Allegro allabreve*. Obgleich das eigentliche *Allabreve* im *Allegro* gewöhnlicher ist, als im *Adagio*, so kann doch auch das Letztere im *Allabreve* geschrieben seyn. Sind z. B. die geschwindesten Noten in einem *Adagio* C nur Achtel oder einzelne Gekleintheile, so muß die Bewegung etwas geschwinder genommen werden; denn in diesem Falle ist es schon eine Art von *Allabreve*.

**) In den meisten Lehrbüchern wird *Andantino* durch etwas geschwinder als *Andante* übersetzt. Wenn man aber bedenkt, daß zu *molto Andante* (stark gehend) ein größerer Grad der Geschwindigkeit oder Bewegung nöthig ist, als zu *Andante*, so wird man vielleicht meine obige Uebersetzung des Wortes *Andantino*, welches nur einen kleinen Grad des Gehens oder der Bewegung anzeigt, der Sache angemessen finden.

gehend, lieber ein wenig geschwind; *Quasi*, fast, beynabe; z. B. *Andante*, *quasi Allegretto*, gehend, fast ein wenig geschwind.

Einige der genannten Benwörter werden auch oft allein über ein Tonstück geschrieben, z. B. *Moderato*, *vivo* etc. so wie *Grave*, *marcato* u. dgl. dann und wann nur als Benwörter zur Bestimmung des Charakters gebraucht werden. Andere beziehen sich auf den Vortrag und Charakter zugleich, z. B. *Vivace*, *alla Siciliana* u. dgl. Außerdem giebt es noch einige Tonstücke, welche in der Bewegung gewisser Tänze vorgetragen werden sollen. Sie sind überschrieben: *alla Pollaca*, nach Art einer Polonoise, *Tempo di Minuetto*, *Gavotta*, *Sarabanda* etc., in der Bewegung einer Menuett, *Gavotte*, *Sarabande**) u. s. w.

Bis jetzt pflegen wenige deutsche Komponisten über ihre größern Tonstücke, die für die Kirche etwa ausgenommen, deutsche Worte zu schreiben. Nur bey kleinern Absätzen z. B. bey Liedern und in Singstücken geschieht dies hin und wieder. Sollte es nicht möglich seyn, bey deutschen Tonstücken deutsche Ueberschriften einzuführen, wenn sie auch anfangs etwas auffielen? Wenigstens würde denen Musikern, die der italienischen Sprache unkundig sind, sehr damit gedient seyn.

§. 71.

Alle die oben angezeigten Grade der Bewegung bringen einige Tonlehrer in vier Hauptklassen. In die erste gehören, dieser Eintheilung nach, die sehr geschwinden Arten, nämlich das *Presto*, *Allegro assai* etc. in die zweite, die mäßig geschwinden, z. B. das *Allegro moderato*, *Allegretto* etc. in die dritte, die mäßig langsamen, wie *Un poco Adagio*, *Larghetto*, *Poco Andante* etc. und in die vierte, die sehr langsamen, z. B. *Largo*, *Adagio molto* u. s. w.

Andere nehmen nur drey Hauptarten der Bewegung an, nämlich 1) die sehr schnelle z. B. *Prestissimo*, *Presto*, *Allegro assai*, *Allegro*, *Allegretto* etc. 2) die mäßige, als *Andante*, *Andantino* etc. und 3) die langsame z. B. *Largo*, *Adagio* u. s. f.

Noch Andere machen sechs Hauptklassen daraus, und rechnen zur ersten alle Tonstücke, welche eine sehr geschwinde Bewegung haben, zur zweiten, die geschwinden; zur dritten, die nicht so geschwinden, zur vierten, die sehr langsamen, zur fünften, die langsamen, und zur sechsten, die nicht so langsamen.

Auch

*) Von der Bewegung, dem Charakter, Vortrage ic. der gewöhnlichsten Tonstücke wird im Anhang das Nöthigste vorkommen.

Auch theilten Einige alle Tonstücke in Absicht auf die Bewegung nur in zwey Hauptklassen ein. Sie unterscheiden nämlich blos die geschwinde Bewegung von der langsamen.

§. 72.

Wüßte man nur, daß z. B. ein Allegro geschwinde gespielt werden muß, als ein Largo etc.: so hätte man einen noch sehr unbestimmten Begriff von dem Zeitmaße. Es fragt sich daher: Wie geschwind wird die Bewegung in einem Allegro assai, und so verhältnißmäßig in den übrigen Tonstücken, genommen? Ganz bestimmt läßt sich diese Frage nicht beantworten, weil gewisse Nebenumstände hierin sehr viele Abänderungen nöthig machen. So darf z. B. ein Allegro mit untermischten Zwenunddreißigtheilen nicht so geschwind gespielt werden, als wenn die geschwindesten Passagen desselben nur aus Achteln bestehen. Ein Allegro für die Kirche oder in geistlichen Kantaten, in einem gearbeiteten Trio, Quartett ic. muß in einer weit gemäßigtern Bewegung genommen werden, als ein Allegro für das Theater, oder im so genannten Kammerstyle z. B. in Sinfonien, Divertimenten u. dgl. Ein Allegro voll erhabener, feyerlich großer Gedanken erfordert einen langsamern und nachdrücklicheren Gang, als ein eben so überschriebenes Tonstück, worin hüpfende Freude der herrschende Charakter ist u. s. w.

Diese und ähnliche Nebenumstände abgerechnet, lehrt Quantz, in seinem Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, man solle auf jeden halben Takt eines Allegro assai im gemeinen (Vierviertel-) Takte die Zeit eines Pulschlags rechnen: (er setzt nämlich hierbei den Pulschlag eines gesunden und etwas feurigen Menschen voraus;) in einem Allegretto erhielte jedes Viertel, und im Adagio cantabile (Larghetto) jedes Achtel einen Pulschlag, im Adagio assai aber kämen zwey Pulschläge auf ein Achtel. Tonstücke im Allabreve, oder im so genannten Tempo maggiore, würden noch einmal geschwinde gespielt, so daß ein ganzer Takt (von vier Vierteln) in einem Allegro assai nicht länger, als ein Pulschlag, dauern dürfe u. s. w. *)

Wenn sich auch gegen diesen Maßstab, wie Quantz selbst anmerkt, manches einwenden läßt; wenn überdies vielleicht der Abstand vom Allegro assai bis zum Ada-

*) Man bedenke aber hierbei, daß Quantzens Regeln nur die Bewegung im Allgemeinen bestimmen und daß besondere Fälle zu den Ausnahmen gehören, die wohl schwerlich ein Tonsetzer auch in der weltläufigsten Abhandlung, alle namhaft machen dürfte. Ueberdies sind die Komponisten selbst in der Bestimmung des Zeitmaßes und der dabei gebräuchlichen Kunstwörter nicht durchgängig einerley Meinung; denn der Eine versteht unter Allegro einen weit größern Grad der Geschwindigkeit, als der Andere.

Adagio molto doch etwas zu groß angenommen seyn sollte: so bin ich doch sehr geneigt, Anfängern seine Regel zu empfehlen, denn diese lernen wenigstens daraus, daß ein Allegro assai ungefähr noch einmal geschwinde gespielt werden muß, als ein Allegretto u. s. w. Auch bekommen sie dadurch wenigstens einigermaßen einen Begriff davon, wie geschwind die Bewegung eines oder des andern Tonstückes genommen werden muß.

§. 73.

Ein anderes, dem Quanzischen ähnliches Hülfsmittel, könnte vielleicht eine Taschenuhr, welche einen mittelmäßig geschwinden Schlag hat, oder in einer Minute ungefähr 260 bis 270 Schläge *) thut, zur Bestimmung des Zeitmaßes abgeben. In diesem Falle müßte man auf jedes Viertel eines Allegro assai zwei, im Allegretto vier Schläge rechnen u. s. w. folglich kämen auf einen gewöhnlichen Vierteltakt im Allegro assai acht Schläge. Die übrigen Notengattungen und Taktarten ließen sich alsdann nach diesen bestimmen.

Es wäre der Mühe werth, daß sich jemand entschloße, ein sicheres und allgemein anwendbares Mittel ausfindig zu machen, welches man hierin zum Maßstabe nehmen könnte; denn das Meinige bleibt, wie ich selbst überzeugt bin, immer noch sehr unvollkommen. Und doch ist mir bis jetzt noch kein ganz untrügliches Mittel bekannt geworden, obgleich die Sache für den, der kein richtiges Gefühl von den verschiedenen Graden der Bewegung hat, und gern etwas Bestimmtes davon wissen möchte, gar nicht unwichtig ist.

§. 74.

Das vortrefflichste Tonstück thut wenig oder keine Wirkung, wenn die Bewegung merklich dabei verfehlt wird. Diesen Satz bestätigt die Erfahrung nur allzuoft. Viele Dilettanten, zum Theil auch eigentliche Musiker, spielen die meisten Tonstücke in einer mittelmäßig geschwinden Bewegung, folglich das Presto etc. viel zu langsam, das Adagio etc. aber zu geschwind. Wenn Anfänger aus Mangel an Fertigkeit die Bewegung im Allegro zu langsam nehmen, so mag dies zu verzeihen seyn; daß sie aber auch das Largo u. dgl. eben so geschwind spielen, ist auf keine Weise zu entschuldigen. Und was soll man von solchen Musikern sagen, die das Adagio in ein Andante, oder das Presto in ein Allegro moderato umschaffen? So etwas ist in der That unverzeihliche Nachlässigkeit.

*) Jeden Schlag, hin und her, mit gezählt. Auf 5 bis 10 Schläge mehr oder weniger kommt bei der ziemlich großen Anzahl (260) nicht sehr viel an. Wenigstens wird der Unterschied bei weitem nicht so groß, als er bei dem Pulsschlage merklich ist.

lässigkeit, und manchmal wohl noch etwas Mehr —) wodurch dem besten, kräftigsten Tonstücke seine abgezielte Wirkung gerade zu benommen wird.

§. 75.

Die Bewegung unter allen Umständen genau zu treffen, erfordert, außer vieler Beurtheilungskraft mit eigenem richtigen Gefühle verbunden, eine lange Uebung, und ist daher nicht die Sache eines Anfängers; indeß hat der Lehrer größtentheils die Schuld, wenn seine geübtern Schüler nicht wenigstens eine Art von mechanischem Gefühl in den gewöhnlichsten Gattungen des Zeitmaßes bekommen. Denn ganz gewiß wird der Lernende sich dieses Gefühl mit der Zeit in einem gewissen Grade erwerben, wenn man ihn nur dazu anhält, jedesmal die möglichst richtige Bewegung zu nehmen.

Von dem verstorbenen Konzertmeister Pisendel in Dresden erzählt man, daß er nie, auch nicht ein einzigesmal, die Bewegung eines Tonstückes verfehlt habe; ja daß sogar Haffe, dessen Opern damals aufgeführt wurden, versichert haben soll, Pisendel treffe die Bewegung richtiger, als er selbst. Wenn diese Sage gegründet ist, so besaß Pisendel Einsichten und Talente, deren sich wohl Wenige zu rühmen haben möchten.

§. 76.

Oft sind die Tonsezer selbst Schuld daran, wenn ihre Arbeiten nicht in der richtigen Bewegung gespielt werden. Und dies ist, dünkt mich, fast nicht zu vermeiden, wenn die Komponisten das Zeitmaß nicht genau genug, oder wohl gar nicht bestimmen; wie unter andern der verstorbene Kirnberger in verschiedenen gedruckten Liedersammlungen weder Bewegung noch Charakter angezeigt hat *). Geseht, und zugestanden, daß man das Zeitmaß nicht allezeit genau bestimmen kann, so ist es doch auf alle Fälle immer noch besser, von einem unbekannten Wege, welchen man gehen soll, nur eine, wenn auch nicht völlig hinreichende, Beschreibung zu erhalten, als ihn ganz aufs Gerathewohl betreten zu müssen.

„Nie-

*) Und doch schreibt Kirnberger im zweiten Theile seiner Kunst des reinen Sanges S. 112. „Endlich muß der Tonsezer nicht verabsäumen, die Bewegung seines Stückes, so bald sie aus den oben angegebenen Kennzeichen (nämlich aus der Taktart und den Notengattungen, welche für den Liederspieler wohl schwerlich hinreichend sind) nicht getroffen werden könnte, so genau als ihm möglich ist, zu bezeichnen. ic.“ Haffe ist so sorgfältig in der Bezeichnung seiner Bewegungen, daß er oft lange Beschreibungen davon macht, wie das Stück vorgetragen werden soll. ic.“

„Niemand, als der,“ schreibt Sulzer, „welcher ein Stück gesetzt hat, ist im Stand, die den richtigsten Grad der Bewegung desselben anzugeben. Ein kleiner Grad dazu, über oder darunter kann der Wirkung des Stückes viel Schaden thun. So viel Wörter man auch hierzu ausgedacht hat, so sind sie dennoch nicht hinlänglich. Genau könnte die Bewegung durch wirkliche Festsetzung der Zeit, in welcher das ganze Stück gespielt werden soll, angezeigt werden u. d.“

Der letztern Meinung war auch Schelbe, welcher in seinem Werke: Ueber die musikalische Komposition, S. 299. u. den Rath giebt, der Komponist solle die Dauer aller Sätze nach Minuten oder Sekunden bestimmen, und die Anzahl derselben über die Tonstücke schreiben, z. B. Allegro assai, muß mit der Wiederholung beider Theile 5 Minuten und 3 Sekunden dauern u. s. w.

So gut und nützlich dieses Mittel seyn mag, so bleibt es doch immer unvollkommen; *) denn erst alsdann, wenn ein Tonstück schon ganz gespielt worden wäre, könnte man urtheilen, ob die Bewegung desselben zu geschwind oder zu langsam gewesen sey, und nur bey einer unmittelbar darnach folgenden Wiederholung ließe sich der Fehler vielleicht verbessern. „Aber doch auch alsdann gewiß, wenn man das Stück ein andermal wieder spielte?“ Nicht immer; denn ein andermal könnte man die Bewegung, vorausgesetzt daß man die vorige noch genau in Gedanken hätte, doch wieder verfehlen, und z. B. das Tonstück, welches man gestern zu langsam vortrug, heute zu geschwind spielen. Es bleibt also wohl vor der Hand das Beste, wenn der Komponist an seinem Theile die Bewegung so genau als möglich bestimmt; der Spieler hingegen hat dennoch eigenes Gefühl, Beurtheilungskraft und lange Übung nöthig, das richtige Zeitmaß, besonders bey unbekannten Tonstücken, zu treffen; denn alle nur mögliche Regeln, die man etwa darüber geben könnte, möchten doch wohl hierzu nicht völlig hinreichend seyn. Indesß lernt der schon etwas Geübte, nach einem kurzen sehr zu empfehlenden Ueberblicke des Tonstückes, die erforderliche Bewegung aus den Notengattungen, Figuren, Passagen u. dgl. ziemlich sicher treffen.

§. 77.

Ein jedes gute Tonstück hat irgend einen bestimmten **) (herrschenden) Charakter, das heißt, der Komponist hat einen gewissen Grad der Freude oder Traurigkeit, des Scherzes oder Ernstes, der Wuth oder Belassenheit u. s. w. darin ausgedrückt. Damit aber der Spieler vorher schon wisse, welcher Charakter in einem Tonstücke der herrschende ist, und wie er also seinen Vortrag im Ganzen einzu-

*) Ueberdies bezieht es sich nur auf einzelne Tonstücke, da doch hier von der jedesmal (bey allen Tonstücken) zu treffenden richtigen Bewegung die Rede ist.

**) Aber wo bleiben die winzigen Gedankenspiele? — Sind nicht gegenwärtig viele Instrumentalstücke, besonders für das Klavier, bloße künstliche Spielerexen., die nur geschrieben zu seyn scheinen, um allenfalls Bewunderung über die Fertigkeit des Spielers zu erregen?

eingurichten habe, so pflegen sorgfältigere Komponisten, außer der Bewegung, auch noch den Charakter anzuzeigen; daher sind eine Menge Kunstwörter entstanden, welche den erforderlichen Vortrag bestimmen.

§. 78.

Hier folgen die gewöhnlichsten dieser Kunstwörter in alphabetischer Ordnung:

Affettuoso, oder *con affetto*, rührend, affektivoll, mit Empfindung; *con afflizione*, mit Bekümmerniß oder Traurigkeit; **Agitato**, oder *con agitazione*, bewegt, ungestüm, ängstlich, unruhig; *con allegrezza*, munter, mit Munterkeit; **Amabile**, *amarevole*, lieblich, angenehm; *con amarezza*, mit Betrübniß; **Amoroso**, jätlich, liebeich; **Animoso**, muthig, frisch, beherzt; **Appassionato**, leidenschaftlich; **Appoggiato**, eigentlich: angelehnt, gestützt u. in der Musit: getragen; **Ardito**, kühn, frisch, beherzt; **Arioso**, melodisch, sangbar.

Brillante, schimmernd, glänzend, d. h. lebhaft, munter; *con brio*, **briso**, feurig, hitzig, schimmernd, lermend; **Burlesco**, scherzhast, possierlich.

Cantabile, singend; **Compiacevole**, gefällig, angenehm.

Con discrezione *), mit Einsicht oder Beurtheilung; **Dolce**, *dolcemente*, *con dolcezza*, angenehm, süß, sanft; **Doloroso**, schmerzhaft.

Espressivo, *con espressione*, ausdrucksvoll, mit Ausdruck.

Fastoso, prächtig; **Con fuoco**, mit Feuer; (sehr lebhaft;) **Furioso**, wüthend.

Giocoso, scherzhast; **Glislicato**, sanft schleifend; **Grave**, *con gravità*, ernsthaft, schwer, mit Würde; **Grazioso**, *con grazia*, angenehm, gefällig, reizend, mit Anmuth; **Gustoso**, *con gusto*, geschmackvoll, mit Geschmack.

Innocentemente, unschuldig.

Largrimoso, fliegend, wehmüthig, weinend; **Lamentoso**, *lamentabile*, fläglich, fliegend; **Languido**, languente, schmachkend, seufzend; **Legato**, oder *ligato*, gebunden; (geschleift;) **Leggiere**, *leggiemente*, leicht vorgetragen; **Lugubre**, traurig, fläglich, stöhnend; **Lusingando**, schmeichelnd.

Maestoso, majestätisch, erhaben; **Mesto**, traurig, betrübt; **Minaccioso**, drohend.

Pastorale, hirtendäßig, d. i. anmuthig und mit edler Einfalt; **Patetico**, *patetisch* d. h. in einem sehr hohen Grade rührend, auch mit einer gewissen Größe;

*) Von diesem Worte und dessen vielfacher Bedeutung, wird unten im sechsten Kapitel S. 71. mehr erinnert werden.

Pesante, nachdrücklich, schwerfällig; **Piacévole**, gefällig, angenehm; **Pietoso**, mitleidig, theilnehmend; **Pomposo**, prächtig, volltönig.

Risoluto, entschlossen, beherrscht; **Risvegliato**, munter, lebhaft, aufgeweckt.

Scherzando, scherzo, scherzoso, scherzhaf, tändelnd; **Sciolto**, frey, ungebunden; (folglich das Gegentheil von legato;); **Serioso**, ernsthaft, nachdrücklich; **Alla Siciliana**, wie ein sicilianischer (Schäfer-) Tanz; **Soave**, **Soavemente**, lieblich; **Sostenuto**, getragen, d. i. mit ausgehaltenen (nicht kurz abgesetzten) Tönen; **Spiccato**, deutlich, nett von einander abgefordert; **Spiritoso**, **con spirito**, feurig, hitzig; **Staccato**, kurz abgestoßen.

Tempestoso, stürmisch, ungestüm, heftig; **Tenero**, **con tenerezza**, zärtlich, rührend, weich; **Tenuto**, gehalten, ausgehalten; **Tranquillamente**, ruhig, gelassen, zufrieden.

Vigoroso, **vigorosamente**; stark, nachdrücklich, kräftig; **Vivo**, **con vivezza**, **vivace**, lebhaft.

Zeloso, **con zelo**, eifrig, mit Eifer.

§. 79.

Der zum Ausdruck dieser Charaktere erforderliche Grad der Stärke und Schwäche wird auf die nachstehende Art bestimmt:

ff bedeutet fortissimo, sehr (äußerst) stark, am stärksten;

f — forte, stark.

pf — 1) poco forte, ein wenig stark, auch wohl 2) più forte, *) stärker;

mf — mezzo forte, halb (mittelmäßig) stark;

rf oder **rinf.** — rinforzando, rinforzato, verstärkt;

sf oder **sforz.** — sforzando, sforzato, stark vorgetragen, den Ton gleichsam mit Gewalt herausgepreßt; (bezieht sich oft nur auf die Note, woben es steht.)

p — piano, schwach, gelinde;

pp **) — pianissimo, sehr (äußerst) schwach, am schwächsten; auch più piano, schwächer;

(Das angemerkte forte, piano u. bezieht sich auf beyde Hände, wenn nicht das Gegentheil ausdrücklich verlangt wird.)

piu, — mehr, } werden ebenfalls von Einigen zur Bezeichnung eines
meno, — weniger, } größern oder kleinern Grades der Stärke oder Schwä-
assai, — genug, } che gebraucht. } sein.

*) Aber nicht piano forte, schwach stark — wie es in einigen Anweisungen erklärt wird.

) Um einen sehr großen Grad der Schwäche zu bestimmen, drückt man sich auch wohl so aus: **ppp.

~~sempre~~ ~~allezeit~~, zeigt an, daß man das ganze Stück, oder eine einzel-
ne Stelle stark, schwach u. spielen soll, z. B. *sempre piano*,
beständig schwach.

a mezza voce — mit halber Stimme, d. i. nur halb stark;

sotto voce — mit leiser Stimme, folglich schwach;

cresc. — *crescendo*, wachsend, zunehmend; (stärker werdend;) wird

auch durch dieses Zeichen: <—^* angedeutet.

Da man bey dem Worte *crescendo* nicht genau wissen kann, wie weit
dieses allmähliche Anwachsen gehen soll, so pflegen Einige unter die
wieder mit völliger Stärke zu spielenden Noten ein *f* (*forte*) zu
schreiben.

A poco a poco crescendo fino al (il) forte, nach und nach wachsend bis zur
Stärke.

Decresc. (*decrescendo*) *cal.* (*calando*) *man.* (*mancando*) und *scem.* (*sce-*
mondo) abnehmend; *dim.* (*diminuendo*) vermindern, *dil.* (*dilu-*
endo) verlöschend, *smorz.* (*smorzando*, oder *smorzato*) und *mor.*
(*morendo*) sterbend, *perd.* (*perdendo*) sich verlierend u. a. m. be-
zeichnen insgesamt, daß man nach und nach schwächer, und zuletzt äu-
ßerst schwach spielen soll; besonders zeigen die Worte *dil.* *smorz.*
mor. *perd.* ein völliges Verschwinden, Ersterben u. des Tones an.
Auch bedient man sich dieses Zeichens: —> statt der Worte *de-*
cresc. *dim.* u.

Eine Stelle, welche anfangs schwach, alsdann bis zur Stärke anwachsend, und
hernach wieder allmählich schwächer vorgetragen werden soll, pflegt man so
zu bezeichnen: <—>

soll sie aber anfangs stark, gegen die Mitte immer schwächer, und dann wie-
der anwachsend gespielt werden, so gebraucht man diese Bezeichnung: >—<

§. 80.

Die nähere Erklärung der übrigen Kunstwörter und Zeichen, wodurch der
Vortrag genauer bestimmt wird, so wie eine ausführlichere Anweisung zum Aus-
drucke der verschiedenen, oben nur namentlich angezeigten Charaktere, soll in dem
dazu bestimmten Kapitel vom Vortrage folgen. Es war nöthig, dem Anfän-
ger einen vorläufigen Begriff von den zum Ausdruck erforderlichen Mitteln be-
zubringen, damit er wenigstens die verschiedenen Grade der Stärke und Schwä-
che u. kenne, und sie gelegentlich anzuwenden wisse.

P 3

Sech-

*) Soll sich dieses Zeichen nur auf eine einzelne Note beziehen, so ist die Figur desselben ganz
klein, nämlich: <

Sechster Abschnitt.

Von verschiedenen Nebenzeichen und Kunstwörtern.

§. 81.

Außer den Noten, Schlüsseln, Versetzungszeichen, Pausen, Punkten u. dgl. sind noch verschiedene so genannte Nebenzeichen und Kunstwörter üblich, wodurch die Wiederholung ganzer Theile oder einzelner Takte, ein Verweilen (Halt,) das Ende eines Tonstückes u. s. w. angezeigt wird. Hier folgen die gebräuchlichsten derselben nebst der beigefügten Erklärung.

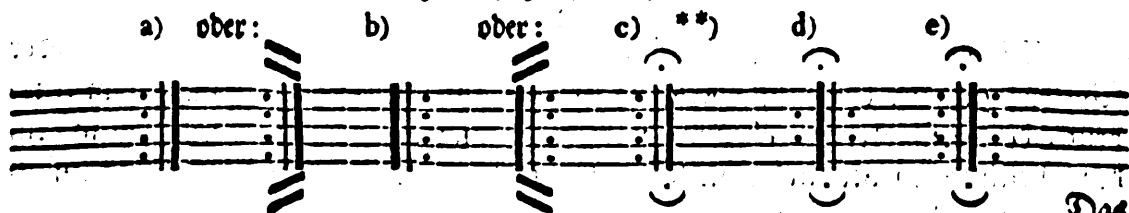
§. 82.

Der Wiederholungszeichen (Reprisen) giebt es zwey; nämlich ein großes und ein kleines.

Das große Wiederholungszeichen wird auf zweyerley Art gebraucht. Einmal zeigt es an, daß so wohl der vorhergehende als nachfolgende Theil wiederholt (zweymal gespielt) werden soll. In sofern kann es das doppelte Wiederholungszeichen heißen, nämlich:



Sodann wird auch nur die Wiederholung eines Theiles, entweder des vorhergehenden a) oder des nachfolgenden b) dadurch angedeutet. In diesem Falle nennt man es das einfache Wiederholungszeichen, z. B.



Das

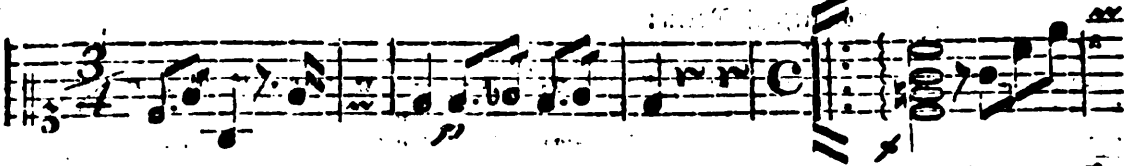
*) Diese vier Bezeichnungen sind zwar der Figur, aber nicht der Bedeutung nach, verschieden.

**) Das Wiederholungszeichen bey c) wodurch zugleich, vermittelt der Bogen mit dem Punkte , der Schluß eines Tonstückes angezeigt wird, ist, genau genommen, auch nur einfach.

ob

Das Zeichen bey a) setzt voraus, daß nur der vorhergehende Theil (nicht der folgende) wiederholt werden soll; so wie durch die Figur bey b) blos die Wiederholung des folgenden (nicht des vorhergehenden) Theiles bestimmt wird. Dieser letztere Fall ereignet sich dann und wann in Sinfonien, Sonaten u. dgl. wenn z. B. vor einem Allegro mit zwey Theilen eine Einleitung enthalten ist, welche nicht mit wiederholt werden soll, wie in diesem Beispiele:

Largo maestoso. Allegro assai.

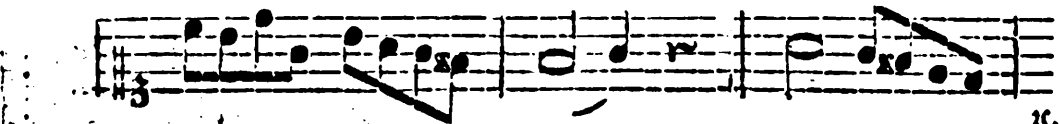


Hier wird also, wenn der erste Theil gespielt worden ist, nur vom Allegro assai an (nicht vom Largo) wiederholt.

Bei dem einfachen Wiederholungszeichen muß man genau bemerken, ob die Punkte oder Querstriche (denn beyde haben einerley Bedeutung) vor: || oder nach: || den zwey so genannten Vertikalstrichen stehen; denn im ersten Falle wird nur der vorhergehende, im zweyten aber blos der folgende Theil wiederholt.

Num. 1. Der Lehrer halte seine Schüler dazu an, daß sie sich gewöhnen, jeden zu wiederholenden Theil sogleich ununterbrochen zweymal zu spielen. Denn erlaubt, er ihnen, bey den Reprisen (wie es gewöhnlich geschieht) länger zu verweilen, als es die Geltung der Noten oder Pausen erfordert, so leidet natürlicher Weise der Zusammenhang dabey, und in der Folge, wenn mehrere Personen mit spielen, entstehen daraus mancherley Unordnungen.

Num. 2. In einigen Tonstücken findet man hin und wieder zwey solche Vertikalstriche || ohne beygefügte Bogen und Wiederholungspunkte. Gemeinlich will der Komponist dadurch zu verstehen geben, daß an derselben Stelle ein Hauptabschnitt geendigt sey, welchen der Spieler allenfalls wiederholen kann, z. B.



11.

Wird

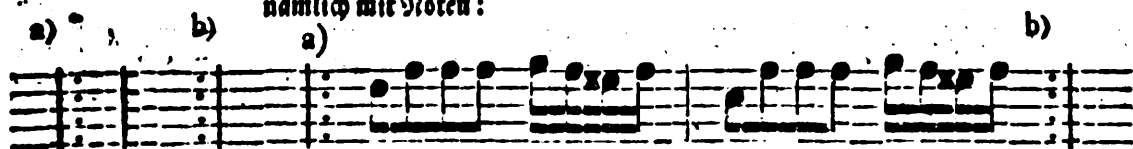
obgleich die nicht ganz richtige Bezeichnung bey d) und e) in diesem Falle gewöhnlicher seyn mag. Die beyden letztern Arten sollten eigentlich nur alsdann gebraucht werden, wenn nach der Reprise noch ein zu wiederholender Theil folgt, nach welchem das Tonstück wieder vom Anfange oder von einer andern bestimmten Stelle bis zum Wiederholungszeichen mit dem gespielt werden soll. Doch das sind Kleinigkeiten, woben man es nicht so genau zu nehmen pflegt.

Wird ein solches Tonstück von mehreren Personen zugleich gespielt, so pflegt man es gerade durch, d. h. ohne Wiederholung zu spielen, wenn nicht das Gegentheil verabredet worden ist.

§. 83.

Das kleine Wiederholungszeichen wird gesetzt, wenn nur einzelne Takte eines Theiles wiederholt werden sollen. Man schließt die zweymal zu spielende Stelle zwischen die nachstehenden zwey Figuren bey a) und b) ein,

nämlich mit Noten:



Das Wiederholungszeichen dem Auge noch merklicher zu machen, pflegt man auch wohl über die zu wiederholenden Noten einen Bogen zu setzen c), und außerdem noch *bis* (zweymal) oder *due volte* beizufügen, wie bey d) und e);



Die Wiederholung in der Mitte, oder gar beym zweyten, dritten u. Achtel eines Taktes anfangen zu lassen f), ist zwar nicht ganz ungewöhnlich, aber der weniger geübte Spieler kann dadurch leicht zu einem Versehen verleitet werden.

Eben so verführerisch ist die Art derjenigen, welche aus übertriebener Sparsamkeit durch das begefügte Wort *ter* (drehmal), wie bey g), eine drehmalige Wiederholung anzeigen. Einige verdoppeln in diesem Falle, zu mehrerer Deutlichkeit, das Wiederholungszeichen, wie bey h). Auch die unmittelbare Folge zweyer Wiederholungszeichen i) ist nicht ungewöhnlich, und erfordert ebenfalls die Aufmerksamkeit des Spielers.



§. 84.

Das Ruhezeichen (Aushaltungszeichen) $\circ$ wird auf zweyerley Art gebraucht, nämlich 1) eine Fermate d. h. ein Verweilen, Anhalten, oder wie man

man auch sagt, einen Halt, mit oder ohne willkürliche Verzierungen, in der Mitte zc. eines Tonstückes anzuzeigen, wie hier:



In den Beyspielen a) und b) verweilt man bey den mit einem $\frown$ bezeichneten Noten, und bey c) vorzüglich bey der Pause länger, als es die eigentliche Geltung derselben erfordert.

Wie lange man bey einer Fermate verweilen (inne halten) soll, läßt sich nicht ganz genau bestimmen, weil hierbey vieles auf die jedesmaligen Umstände ankommt, ob man z. B. allein, oder mit mehreren Personen zugleich spielt; ob das Tonstück einen munteren, oder traurigen Charakter hat; ob die Fermate verziert (d. h. durch willkürliche Zusätze verschönert) wird, oder nicht u. s. w. Wenn man auf dergleichen zufällige Umstände keine Rücksicht zu nehmen hätte, so würde ich rathen, in langsamer Bewegung bey Noten mit dem Ruhezeichen ungefähr noch einmal so lange zu verweilen, als ihre eigentliche Dauer beträgt, folglich bey einem Viertel mit dem $\frown$ etwa eine halbe Taktnote zc. In geschwindem Zeitmaße wäre diese Verzögerung zu kurz, daher könnte man bey einem Viertel ungefähr die Dauer von viieren abwarten. Bey längern Notengattungen mit einem $\frown$ brauchte man nur etwa noch einmal so lange zu verweilen, als die Dauer der Note beträgt. Steht das Ruhezeichen über einer kurzen Pause, wie in dem obigen Beyspiele c), so kann man ungefähr drey bis vier Viertel lang über die vorgeschriebene Geltung inne halten, wenn nämlich das Zeitmaß geschwind ist; in langsamer Bewegung aber wäre es mit der Hälfte genug. Quanz setzt hierbey die Regel fest, man solle „in allen Tripeltakten, wie auch im „Allabreve- und im Zweyvierteltakte, außer dem Takte, worüber das Ruhezeichen „steht, noch einen Takt mehr pausiren.“ (In einigen Fällen möchte dieß wohl zu viel seyn.) „Bey dem gemeinen geraden Takte hingegen soll man sich nach den Einschnitten richten, und wenn sie in das Aufheben fallen, noch einen halben Takt, „fangen sie aber im Niederschlage an, noch einen Takt mehr pausiren.“ Gesetzt, Quanz hätte etwas zu allgemein geschrieben, so verdient er doch dessen ungeachtet für diese Bemerkungen Dank. Was steht denn in gewöhnlichen Lehrbüchern viel mehr, als: „Das $\frown$ zeigt eine Fermate zc. an?“ In der That weniger könnte dem Lernenden darüber nicht gesagt werden.

Bey den Pausen nach einer Fermate, es mag ein $\frown$ darüber stehen, oder nicht, wird gemeiniglich auch länger verweilt, als es die bestimmte Dauer der Pause erfordert. Wie lange? kann man aus dem, was oben deswegen erinnert worden ist, ungefähr beurtheilen.

Das Ruhezeichen wird 2) gebraucht, die Stellen zu bezeichnen, wo eine verzierte Kadenz angebracht werden kann, wie hier:



Wer keine Kadenz machen will, der verweilt bey der Note mit dem  ein wenig, und schließt alsdann mit einem ungefähr noch einmal längern Triller, als die Dauer der vorgeschriebenen Note beträgt.

So wohl von den Fermaten als Kadenzgen wird weiter unten eine ausführliche Abhandlung folgen. Hier kam es bloß darauf an, die Bedeutung des Ruhezeichens zu erklären.

§. 85.

Durch das **Schlusszeichen** (Sinal-Endzeichen)  oder besser  wird, wie man schon aus der Benennung hört, der Schluss oder das Ende eines Tonstückes, aber kein Verweilen (Aufhalten) im Takte, angezeigt, z. B.

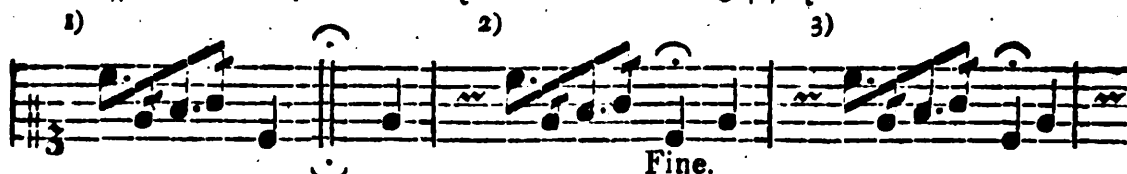


Die Figur bey a) bezeichnet, außer dem Ende des Tonstückes, zugleich eine Wiederholung des vorhergehenden und folgenden Theiles; die bey b) und c) aber nicht. Auch die Art, den Schluss wie bey d) kenntlich zu machen, ist nicht ungewöhnlich, ob sich gleich manches dawider einwenden läßt, wie ich hernach zeigen werde. Oft schließt ein Tonstück nicht mit dem Takte, welcher seinem Plaze nach der letzte ist, sondern etwa in der Mitte u. bey einer mit dem Schlusszeichen bemerkten Stelle; in diesem Falle wird, wenn der folgende Theil zweymal gespielt werden soll, (wie in den Stücken mit einem Da capo oder Dal Segno,) das oben bey a) enthaltene Zeichen mit Recht gesetzt. Soll aber der folgende Theil nicht wiederholt werden, wie in den mehrsten Arien u. dgl. so bedient man sich richtiger der Bezeichnung bey c).

In

*) Einige Tonlehrer setzen es mit in die Klasse der Ruhezeichen; dahin gehört es aber wohl nicht, man müßte denn bloß auf die Ähnlichkeit der Figuren, und nicht auf den ganz verschiedenen Endzweck derselben Rücksicht nehmen. Besser würde freylich ein weniger ähnliches Zeichen, oder die Verdoppelung desselben seyn, weil Ungeübte oft das Eine Zeichen mit dem Andern verwechseln, und da einhalten, wo sie ununterbrochen weiter spielen sollen.

In den folgenden dreyn Beyspielen wird mit dem $\bar{c}$ geschlossen, doch ist der Schluß bey 1) schicklicher angezeigt, als bey 2), besonders wenn etwa das Wort Fine nicht unter der letzten Note steht 3), weil in diesem Falle ein Ungerübter das Schlußzeichen für ein Ruhezeichen ansehen, und nach einem kleinen Verweilen weiter spielen könnte, wie es wohl dann und wann geschieht.

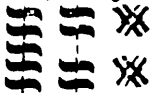


Noch in andern Tonstücken z. B. in Liedern von mehreren Strophen, fällt der Schluß nicht auf die letzte Note eines Taktes, wie hier:



In solchen Fällen spielt man die nach dem Schlußzeichen folgenden Noten, ohne Verweilen im Takte, jedesmal mit, und nur erst bey der letzten Strophe wird das Schlußzeichen geltend.

§. 86.

Das Eintretungszeichen, wozu man irgend eine beliebige Figur, am gewöhnlichsten eine von diesen  wählt, zeigt an, daß der Spieler bey der Note u. c. vor oder über welcher es steht, wieder anfangen soll, wenn er bis zu einer weiter unten im Tonstücke bestimmten Stelle gespielt hat. Folglich hat man sich den Standort dieses Zeichens zu merken, um es hernach sogleich finden und ununterbrochen weiter spielen zu können. Am Ende des Tonstückes, dann und wann (z. B. in Rondo's) auch nur bey'm Ende eines Hauptsatzes u. c. folgen die Worte: *al* oder *dal Segno*, d. h. vom (ersten) Zeichen (soll nämlich wieder angefangen werden). Gemeiniglich wird hier zur Erinnerung dasselbe Zeichen, welches vorher stand, wieder beugefügt, z. B.

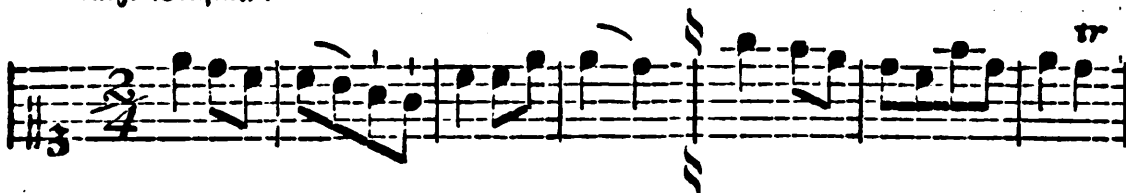


Oder dafür ganz ausgeschrieben:

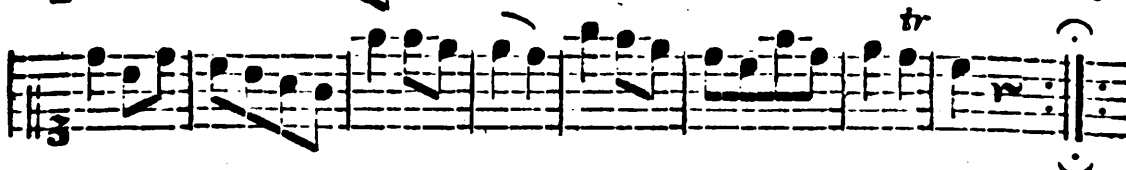
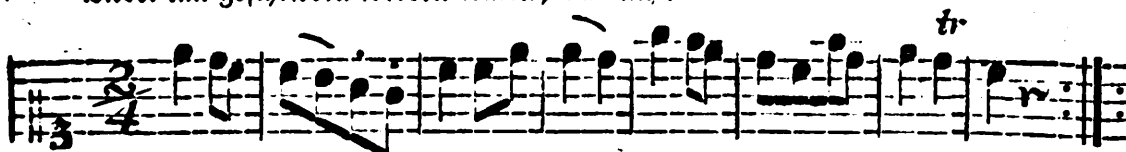


Das zweyte Zeichen bey 2) wird, aus einem leicht zu errathenden Grunde, der Rückweiser genannt.

Die Anfänger wollen gewöhnlich, wenn ein Tonstück zwey zu wiederholende Theile hat, wobey am Ende ein Rückweiser steht, nur das erstemal wieder bey dem Eintretungszeichen anfangen, und bey der Wiederholung des zweyten Theiles am Ende desselben schließen, da man doch beydemaal wieder bey dem Eintretungszeichen anfangen, und erst bey dem Schlußzeichen aufhören muß. Man erkläre ihnen daher, daß dieses kurze Tonstück:



eben so gespielt wird, als wenn die vier Takte nach dem Eintretungszeichen am Ende wieder mit geschrieben worden wären, nämlich:



Hieraus erheller, daß man sich des Eintretungszeichens und Rückweisers, so wie aller großen und kleinen Wiederholungszeichen, bloß zur Ersparung des Raumes u. bedient.

In den jetzt gewöhnlichen Rondo's kommt bey mehreren Stellen dal Segno vor, wie hier:



Das heißt, die ersten acht Takte werden gerade durch (ohne Wiederholung) gespielt, alsdann folgen die mit c) bezeichneten vier Takte, nach diesen fängt man beym Zeichen

b) an. Sind diese vier Takte bis zum || wiederholt worden, so folgen unmittelbar darnach die mit d) bemerkten vier Takte, dann wieder die beym Zeichen b), hierauf sogleich beym Buchstaben e) weiter, und endlich wieder beym Zeichen b) bis zum . Von diesem kurzen Beispiele wird man die Anwendung leicht auf ähnliche längere Tonstücke machen können.

§. 87.

Eine Art von Rückweiser ist auch das *da Capo* (vom Anfange). Wenn nämlich ein Tonstück nach dem letzten Takte, oder nach einer andern bestimmten Stelle wieder vom Anfange gespielt werden soll, so deutet man es durch die erwähnten Worte an. Hierbey gilt größtentheils alles das, was deswegen bey dem *dal Segno* erinnert worden ist. Die dann und wann beygefügtten Worte *Sin' (fino) al* heißen: bis zum Schlußzeichen.

§. 88.

Das Abweichungszeichen *) wird gesetzt, wenn eine Stelle bey der Wiederholung anders gespielt werden soll, als zum erstenmal. Man gebraucht, diese Abweichung zu bemerken, mehrentheils die Zahlen 1. und 2. über und unter den Noten, z. B.

2 3

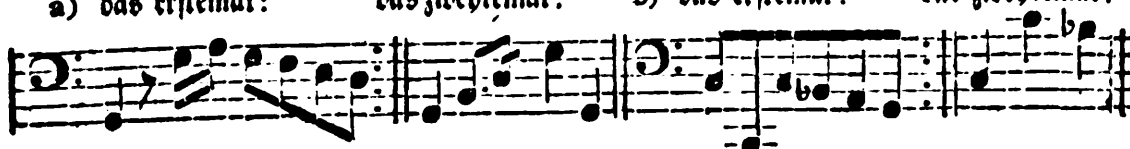
a)

*) So könnte man es vielleicht am schicklichsten nennen.



Das heißt, bey a) spielt man das erstemal die mit der Zahl 1 bemerkten aufwärts, und bey der Wiederholung die übrigen abwärts gestrichenen Noten; eben so in dem Beispiele c). Bey b) hingegen werden das erstemal die abwärts, und bey der Wiederholung die aufwärts gestrichenen Noten gespielt, folglich so:

a) das erstemal: das zweytemal: b) das erstemal: das zweytemal:



c) das erstemal: das zweytemal:



Auch im Diskante wird eine solche Abweichung auf diese oder eine ähnliche Art angezeigt; nur kommt der Fall im Bass öfter vor.

Wenn bey der Wiederholung beyde Stimmen zugleich abweichen sollen, so pflegt man es auch so anzuzeigen:



Hier wird nämlich das erstemal der mit einem Bogen und der Zahl 1 bemerkte Takt gespielt, alsdann fängt man das Tonstück wieder vom Anfange an. Bey der

*) Einige Komponisten bezeichnen diese Abweichung bloß vermittelt des Bogens und tr , ohne bemessene Zahlen und Wiederholungszeichen. S. Bachs zweyte Fortsetzung von sechs Sonaten, Seite 6. Andere schreiben den Bogen nur über Eine (gemeiniglich über die obere) Notenreihe. Beide Bezeichnungsarten haben aber mit der obigen einerley Bedeutung.

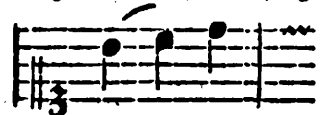
der Wiederholung läßt man den erwähnten Takt ganz weg, und spielt, statt dessen, sogleich den mit der Zahl 2 bezeichneten Takt, folglich so:



Daß bey der Wiederholung des zweyten Theiles nach der zweyten Reprise, folglich bey dem mit + bemerkten Takte angefangen wird, versteht sich von selbst. Das doppelte Wiederholungszeichen in dem Beispiele a) ist daher unrichtig gebraucht worden, denn die mit der Zahl 2 bezeichneten Noten sollen nicht wiederholt werden. (S. §. 82.)

§. 89.

Der Notenzeiger $\approx$ (*cussos*) wird unter andern dazu gebraucht, dem Spieler, bey dem Ende einer einzelnen Notenreihe oder ganzen Seite, die folgende Note voraus zu bestimmen, z. B.



In sofern ist der Nutzen desselben freylich nicht groß, wenn man weiter nichts weiß, als auf welcher Stufe die folgende Note steht. —

Auch zeigt man dadurch an, daß ein Tonstück noch nicht völlig geendigt ist. Das würde man nun allenfalls wohl ohnedies bemerken, wenn nicht etwa bey dem Ende einer Seite eben ein Haupttheil geendigt ist, nach welchem weiter nichts zu folgen scheint. In diesem Falle wäre doch der Notenzeiger nicht ganz ohne Nutzen.

Daß $\approx$ in der Musik oft so viel bedeutet, als in der Sprache *ic.* oder *u. s. w.* wird man wohl schon bemerkt haben.

§. 90.

Noch einige oft vorkommende Kunstwörter und Ausdrücke sind:

Fine, il fine, (das Ende,) zeigt den völligen Schluß eines Tonstückes an.

Coda,

Coda, (kein Anhang,) steht über solchen Stellen, welche nach dem förmlichen Schlusse gleichsam obenein gegeben werden.

Si replica, (*si repl.*) man wiederhole, z. B. *si replica il Minuetto primo*, man wiederhole die erste Menuett.

Si volti, (*s. v.*) *volti*, *volti subito*, (*v. s.*) man wende (das Blatt) plötzlich um.

Verte, hat dieselbe Bedeutung.

Segue, (*Siegue*) es folgt, z. B. *Segue la seconda parte*, es folgt der zweyte Theil.

Come sopra, wie oben, oder wie vorher.

Senza tempo (*s. t.*) oder **ad libitum** (*ad lib.*) ohne Takt, oder nach Willkühr, zeigt an, daß eine Stelle nicht streng nach Takt vorgetragen werden soll.

A piacere, oder **al piacere**, nach Willkühr.

A tempo (*a. t.*) oder **al rigoro di tempo**, (besgl. *a battuta*) nach Takt, oder nach der Strenge des Taktes, wird gesetzt, wenn man wieder taktmäßig spielen soll.

Tempo primo, oder **a tempo primo**, im ersten Zeitmaße; wenn z. B. anfangs die Bewegung geschwind war, sodann eine langsamere eintrat, und nun wieder die erstere (geschwinde) genommen werden soll.

L'istesso oder **medesimo tempo**, (auch *moto*) in eben dem Tempo oder Zeitmaße.

All' unisono, (*all' un.*) oder **all' ottava** (*all' ott.*) schreibt man über Stellen, woben, außer den vorgeschriebenen Noten a) noch die tiefere b) oder höhere c) *) Oktave mit gespielt werden soll. Die Zahl 8, bey d), hat dieselbe Bedeutung.



Minore findet man über einzelnen Stellen eines Tonstückes, welche die kleine Terz haben, oder aus einem Molltone gehen, und in sofern von dem vorhergehenden.

*) Die tiefere Oktave wird, bey einer sorgfältigen Andeutung, durch *basso*, und die höhere durch *alto* bestimmt.

gehenden *Maggiore* (dyl) verschieden sind. Die veränderte Vorzeichnung bestimmt dies noch näher, und macht die erwähnte Ueberschrift allensfalls entbehrlich.

Alternativo oder *alternamente*, wechselsweise, eins ums andere, zeigt an, daß man z. B. eine Menuett und das darnach folgende Trio wechselsweise spielen soll.

Verschiedene andere Ausdrücke, die nicht für den Anfänger gehören, werden im Anhange dieses Buches erklärt werden.

Zweites Kapitel.

Von der Fingersezung.

Erster Abschnitt.

Von der Fingersezung überhaupt.

§. 1.

Die Fingersezung (Applikatur) macht bekanntermaßen einen wesentlichen und in mehr als Einer Rücksicht sehr wichtigen Theil beim Klavierspielen aus; der Lernende muß daher gleich anfangs allen Fleiß anwenden, sich eine gute Fingersezung eigen zu machen, weil es nicht möglich ist, mit einer schlechten und fehlerhaften Applikatur alles rund und zusammenhängend heraus zu bringen. Auch kann man sicher behaupten, daß ein großer Grad der Fertigkeit mit einer schlechten Fingersezung entweder gar nicht, oder nur durch außerordentlich viele Übung zu erlangen ist, da hingegen weit weniger Zeit und Mühe erfordert wird, mit einer richtigen Applikatur auch ziemlich schwere Stücke fertig und gut spielen zu lernen.

§. 2.

Die bequemste Fingersezung, oder die, welche die wenigste Bewegung der Hände verursacht, ist überhaupt genommen die beste. Denn jede Regel, die nicht die Bequemlichkeit und zugleich den guten Anstand zur Hauptabsicht hat, ist

Türk's Klavierschule.

X

zweck.

zweckwidrig und folglich schlecht. Man irrt also, wenn man die Regeln zur guten Fingersezung für Dinge hält, wodurch das Klavierspielen erschwert wird; denn eben um dem Spieler die Ausführung zu erleichtern, haben Männer, welche im Praktischen selbst viel leisteten, oder denen wenigstens die anzuwendenden Vortheile bekannt waren, gewisse Regeln darüber festgesetzt.

Die erwähnte Bequemlichkeit muß aber nicht bloß in der Einbildung, oder in einer gleichsam verjährten Gewohnheit bestehen. Denn es kann sich jemand auch an eine schlechte Fingersezung gewöhnt haben, und diese nun bequemer finden, als jede bessere. Daß aber hier eigentlich nur von einer wahren, in der Natur gegründeten, Bequemlichkeit die Rede ist, darf kaum erinnert werden.

§. 3.

Wir haben einige Werke, worin dieser Gegenstand sehr gut und zum Theil ziemlich ausführlich abgehandelt worden ist. Unter diese gehört des schon mehrmals gedachten Franzosen Couperin 1717. zu Paris herausgegebene: *Art de toucher le Clavecin etc.* worin gleichsam die Bahn gebrochen, und Andern vorgearbeitet ward. In Deutschland war Sebastian Bach, der größte Klavier- und Orgelspieler seiner Zeit, einer der ersten, welcher sich bemühet, eine zweckmäßigere Fingersezung, und vorzüglich den Gebrauch des vor ihm sehr vernachlässigten Daumens einzuführen. Diese damals noch wenig bekannte Fingersezung ist es, welche C. P. E. Bach in seinem Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen zum Grunde legte, wodurch er denn auch zur Verbreitung einer bessern Applikatur in Wahrheit ungemein viel beygetragen hat *). Nach ihm schrieb Marpurg zwey kleine Werke: *Die Kunst das Klavier zu spielen*, und *Anleitung zum Klavierspielen* 1c. worin über diesen Gegenstand viele gute Bemerkungen enthalten sind. Auch Andere haben in ihren Schriften manches Nützliche davon gesagt, z. B. Petri in seiner *Anleitung zur praktischen Musik* 1c. Indesß ist doch die gute Fingersezung und besonders der erforderliche Gebrauch des Daumens so allgemein noch nicht, als man erwarten sollte; ich werde daher in möglichster Kürze die hin und wieder zerstreuten Regeln hier aufnehmen, und diesen noch einige, vielleicht nicht allgemein bekannte, Bemerkungen beyfügen.

§. 4.

Es giebt Stellen, woben schlechterdings nur Eine gute Fingersezung möglich ist, da andere hingegen auf mancherley Art herausgebracht werden können.

Die

*) Wie denn überhaupt seine Verdienste um die bessere Art das Klavier zu spielen so groß sind, daß sie kein Unparteyischer verkennen kann.

Die Anzahl der Regeln würde daher ungeheuer groß werden, und ein eigenes Buch erfordern, wenn man, ohne dabey auf die kürzern oder längern Finger des Spielenden Rücksicht zu nehmen, die Applikatur eines jeden einzelnen Falles bestimmen wollte; vorausgesetzt, daß dies möglich wäre. Da aber in den meisten Fällen die erforderliche Fingersehung theils durch das, was unmittelbar vorhergeht, theils und hauptsächlich aber durch die Folge der Töne bestimmt wird: so hat man bey'm Klavierspielen vorzüglich auf die folgenden Töne zu sehen, und darnach die Finger zu wählen, weil zu einer und eben derselben Stelle, aus der erwähnten Ursache, oft eine ganz verschiedene Fingersehung erfordert wird.

Bei dieser Gelegenheit muß ich anmerken, daß nicht leicht zwey Klavierspieler gefunden werden dürften, welche in einem etwas längern Tonstücke durchgängig einerley Applikatur gebrauchen *). Beyde können dessen ungeachtet vortreflich spielen, und eine gute Fingersehung haben, weil (wie oben schon erinnert wurde) verschiedene Stellen auf mancherley Art heraus gebracht werden können. Aus diesem Grunde wird es sehr begreiflich, woher das kommt, daß zuweilen auch große Klavierspieler in Absicht auf die Fingersehung von einander abweichen. Daher darf ich denn wohl ebenfalls nicht hoffen, daß man mir überall beystimmen werde.

§. 5.

In welcher Entfernung u. man vor dem Klaviere sitzen muß, und wie man die Hände bey'm Spielen zu halten hat, ist bereits in der Einleitung §. 41. und 42. erinnert worden. Man merke jetzt nur noch, daß die Zahl 1 den Daumen, 2 den nächst liegenden, folglich 5 den kleinen Finger beyder Hände bezeichnet.

§. 6.

Allgemeine Regeln bey der Fingersehung sind: **)

- 1) Man darf den kleinen Finger selten ***), und den Daumen beyder Hände nur alsdann auf eine Obertaste setzen, wenn die vorgeschriebene Stelle gar nicht anders

R 2

*) Um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur zwey gleich gute Klavierspieler die Fingersehung zu irgend einem Tonstücke, besonders aus C dur u. beysügen lassen. Ganz gewiß werden sie hin und wieder von einander abweichen, und bey'm Spielen vielleicht noch mehr.

**) Die Erklärung, und zum Theil auch die Anwendung derselben, nebst einigen zur Verständlichkeit nöthigen Beyspielen u. füge ich gleich bey, um dem Leser das lästige Nachschlagen anderswärts zu ersparen. Die Anwendung auf verschiedene besondere Fälle soll gelegentlich gemacht werden. In wie fern die Manieren auf die Fingersehung Einfluß haben, werde ich in dem dazu bestimmten Kapitel zeigen.

***) Ueber das selten in eben dem Paragraphen mehr. Hier bemerke ich ein für allemal, daß man den kleinen Finger noch eher auf eine Obertaste setzen darf, als den merklich kürzern Daumen.



§. 7.

2) Man darf mit Einem Finger nicht unmittelbar nach einander zwei Tasten z. B. c, d, anschlagen, weil durch das Fortsetzen eines Fingers von einer Taste zur andern (welches man in einigen Gegenden Rutschen, Fortrutschen u. nennt) eine Trennung oder Pause entsteht, und folglich der Ton zur Unzeit abgesetzt, mithin der Zusammenhang dadurch unterbrochen wird. Daher wäre die vorgeschriebene Fingersetzung in dem nachstehenden Beispiele a) unrichtig.

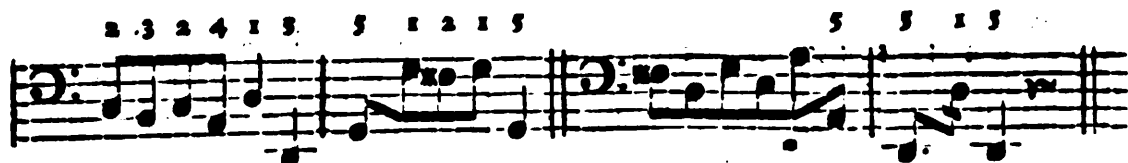
Wenn aber die Töne abgestoßen werden sollen b), oder wenn Pausen zwischen zwei Tönen vorkommen c): so ist dieses Fortrücken dem richtigen Vortrage nicht entgegen, und folglich auch nicht mehr fehlerhaft, ob man es gleich so viel als möglich vermeidet, weil leicht eine üble Gewohnheit daraus entstehen kann.



Auch außerdem läßt sich das Fortsetzen der Finger, besonders in der linken Hand, nicht immer gut vermeiden, z. B.

R 3

*) Damit man die Striche (') nicht mit der Zahl 1 verwechsle, wähle ich zur Bezeichnung der kurz zu haltenden Töne in diesen Beispielen Punkte (·).



Da hier keine andere, oder wenigstens keine viel bessere Fingersehung, als die angemerkte, möglich ist: so muß man sie hingehen lassen.

Eine andere Art von erlaubtem Fortrücken (wenn nämlich in gewissen Fällen der Finger von einer Obertaste herunter gezogen und auf die nächste unterliegende gesetzt wird,) nennt man: abgleiten. s. B.



Dieses Abgleiten wird so wohl bey gestoßenen, als geschleiften Stellen gebraucht.

§. 8.

- 3) Wenn in der rechten Hand aufwärts die Finger nicht zureichen, so setzt man den Daumen, je nachdem es den Umständen am angemessensten ist, entweder nach dem zweiten a) dritten b) oder vierten c) Finger unter; das heißt, man steckt (biegt oder zieht) den Daumen, welcher seiner Kürze und Lage wegen am geschicktesten hierzu ist, allmählig unter die längern Finger, und läßt ihn gleichsam unvermerkt darunter hinkriechen. Dies sehr gewöhnliche Hülfsmittel, vermittelst dessen der Klavierspieler sich auch bey Läusern durch mehrere Oktaven eine hinlängliche Anzahl Finger verschaffen kann, nennt man mit Einem Worte: untersetzen.



In der linken Hand setzt man im Absteigen unter, s. B.

a)

*) Um die Nothwendigkeit des Abgleitens zeigen zu können, mußte ich hier eine Manier wählen; denn gegen die Beispiele f) und g) könnte noch manches eingewandt werden.



Das Unterseßen nach dem fünften Finger ist in beyden Händen unbequem oder wenigstens unsicher, und also nicht erlaubt.

Auch bey Sprüngen wird das Unterseßen sehr häufig erfordert, ob es gleich oft etwas unbequem ist, und daher viele Uebung voraussetzt, z. B.



Wenn man willkürlich hier oder da unterseßen kann, so geschieht es am bequemsten nach einer etwas längern Note a); daher ist die Fingersehung bey b) und c) weit besser, als die bey d) und e).



Außerdem setzt man, im Fall es nicht durch andere Ursachen verhindert wird, bey zwey = f) drey = g) und viergliedrigen h), besonders zu schleifenden, Figuren gern mit jeder ersten Note derselben unter.



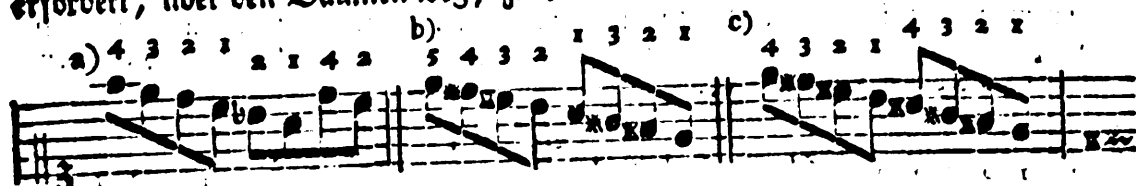
Daß aber dieser Vortheil nicht überall anwendbar ist, beweisen schon die folgenden Stellen:

zu a)

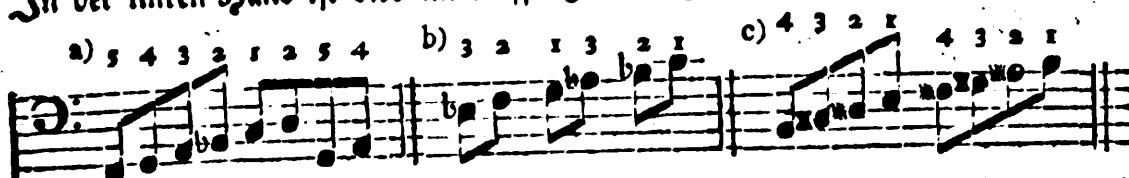


§. 9.

4) Reichen in der rechten Hand abwärts die Finger nicht zu, so setzt man den zweyten a), dritten b), oder vierten c), wie es jedesmal die Folge der Töne erfordert, über den Daumen weg, z. B.



In der linken Hand ist dies im Aufsteigen der Fall:



Dieses Hilfsmittel heißt in der Kunstsprache: überschlagen; seltener, wie wohl nicht ganz ungewöhnlich, sagt man: übersetzen.

Das Ueberschlagen mit dem fünften Finger ist unsicher u. folglich nicht erlaubt.

Man setzt (mit einem der drey längern Finger) gewöhnlich nur über den Daumen, weil kein Finger so kurz ist, als der erste; doch kann man in gewissen Fällen auch den dritten über den vierten a), den vierten über den fünften b), ja sogar den dritten über den kleinen Finger wegsetzen c). Nur findet dieses Ueberschlagen alsdann nicht statt, wenn man mit dem kürzern Finger unmittelbar vorher eine Obertaste anzuschlagen hatte. Daher wären beyde Fingersetzungen in dem Beispiele d) nicht gut.



Im äußersten Nothfalle geht man auch wohl einmal mit dem dritten Finger über den zweyten, wenn der letztere eine Untertaste, der längere dritte aber eine oben liegende anzuschlagen hat, wie hier:

Allegro.



Daß man keinen kürzern Finger über einen längern z. B. den Daumen über den zweyten, oder diesen über den dritten ic. setzen darf, läßt sich leicht begreifen. — Uebrigens muß man auch oft in springenden Passagen überschlagen, z. B.



Das Untersetzen und Ueberschlagen, welches beydes einen sehr wesentlichen Nutzen bey der Fingersetzung hat, muß so lange geübt werden, bis man es auf eine geschickte Art, ohne Verdrehen der Finger und Hände, anwenden kann. Vorzüglich darf, auch sogar bey Sprüngen, nicht die kleinste Trennung dadurch entstehen, die Taste darf keinen stärkern Anschlag bekommen u. dgl. Kurz, man muß nicht hören können, ob und wo der Spieler eines dieser beyden Hülfsmittel angewandt hat. Am leichtesten läßt sich das Untersetzen wohl nach einer Obertaste z. B. nach fis ic. anfangs mit dem zweyten a), alsdann mit dem dritten b), und endlich mit dem vier-

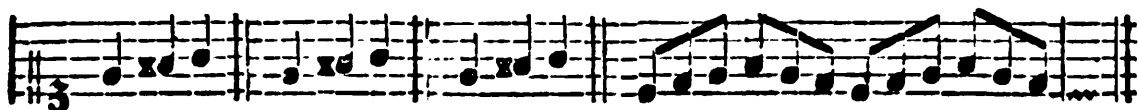
*) Ueber diese Fingersetzung werde ich S. 19. eine Anmerkung machen.

**) Das Ueberschlagen des dritten Fingers über den zweyten wird zwar in den meisten Anweisungen als fehlerhaft verboten, und ich stimme in dieses Verbot, überhaupt genommen, ebenfalls mit ein; indeß würde ich die erwähnte Fingersetzung im äußersten Nothfalle — wovon in den obigen Beyspielen nur die Rede ist — auf die bemerkte Art schon einmal hingehen lassen.

ten c) Finger lernen. Nur gewöhne man sich, den Daumen bey Zeiten unter die übrigen Finger zu biegen, und ihn nicht so lange, bis er nöthig ist, über oder auf der vorigen Taste liegen zu lassen. Zur fernern Übung kann man Stellen wie bey d) und e) mit der angezeigten Fingersetzung spielen, ob sie gleich auf eine andere Art viel leichter heraus zu bringen wären.

Eben so lernt man das Ueberschlagen f) g) h), welches gemeiniglich weniger Übung erfordert.

a) 1 2 1 b) 2 3 1 c) 3 4 1 d) 1 2 3 1 3 2 1 2 3 1 3 2



e) 1 2 3 4 1 4 3 2 1 2 3 4 1 4 3 2 f) 1 2 1 g) 1 3 2 h) 1 4 3



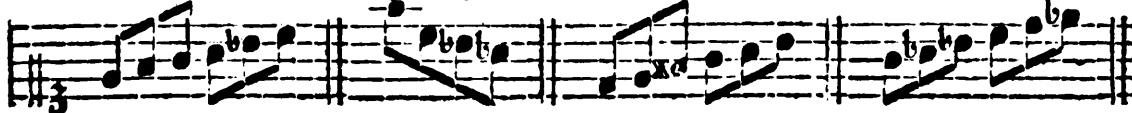
Was übrigens in der Anmerkung zum achten Paragraphen, des bequemen Untersetzens wegen, erinnert wurde, das gilt größtentheils auch vom Ueberschlagen. Folglich würde die bey i) angezeigte Fingersetzung besser seyn, als die bey k).



§. 10.

5) Den Daumen setzt man, wenn es nicht durch Umstände verhindert wird, gern unmittelbar vor a) oder nach b) einer Overtaste ein.

a) 1 2 3 1 2 3 a) 5 1 3 2 b) 1 2 3 1 2 3 b) 1 2 3 1 2 3



a) b)

a) b)



Eine Ausnahme von dieser Regel machen die folgenden und ähnliche Stellen:



wo man in den Beyspielen a) den Daumen nicht bequem unmittelbar vor, und bey b), der Folge wegen, nicht gleich nach der Obertaste gebrauchen kann.

Der Lehrer halte die Lernenden fleißig zum Einsetzen des Daumens vor und nach einer Obertaste an, auch alsdann, wenn es nicht schlechterdings nöthig ist, damit dieser Finger dadurch nach und nach geschickt, und gleichsam thätig werde. (S. S. 16.)

§. 11.

6) Man gebraucht die Finger, wie sie der Reihe nach folgen, (ohne einen weg zu lassen,) wenn die vorgeschriebenen Stellen stufenweise *) fortschreiten, wie hier bey a). In den Beyspielen b) ist gegen diese Regel gefehlt.



Wenn man willkürlich bald diesen bald jenen Finger weglassen wollte, so würde es, außer andern daraus entstehenden Unbequemlichkeiten, natürlicher Weise auch bey kurzen Tonreihen sehr oft an Fingern fehlen. Dies ist der Hauptgrund, weswegen man die obige Regel festgesetzt hat, wovon aber die Folge der Töne häufige Ausnahmen nöthig macht. Wenn z. B. der Daumen auf eine Obertaste zu stehen kommen würde, **) so läßt man einen a) oder mehrere b) Finger ungebraucht:

§ 2

a)

*) Ob die Töne unabhängig sind, wie c, d re. oder durch Versetzungszeichen bestimmt werden, z. B. c¹, d¹ re. das verändert hierin nichts; denn die Fortschreitung von fis in gis geschieht eben so wohl stufenweise, als die von f in g u. dgl.

**) Auch verschiedene Manieren, der besondere Vortrag gewisser Stellen u. dgl. können die obige (sechste) Regel ungünstig machen.



In der Kunstsprache sagt man gewöhnlich: einen Finger auslassen, besser: weg- oder ungebraucht lassen.

So nöthig das Weglassen eines Fingers bey verschiedenen Stellen ist, so fehlerhaft wird dieses Hülfsmittel alsdann, wenn es bloß aus einer übeln Gewohnheit und ganz ohne Zweck geschieht. Man sieht zuweilen Klavierspieler, welche z. B. den zweyten Finger fast nie gebrauchen, sondern ihn immer in die Höhe halten, als wenn er die übrigen bewachen sollte. — Daß dadurch der Vortrag nicht gewinnen kann, ist leicht zu begreifen.

§. 12.

7) Man kann und muß sehr oft (wider die im vorigen Paragraphen enthaltene Regel,) wenn das Uberschlagen und Untersetzen nicht statt findet, außer der Reihe einen noch weit entfernten Finger auf eine Taste einsetzen, (nachziehen,) um die folgenden Töne bequemer heraus zu bringen, z. B.



Dies so genannte Einsetzen (Nach- oder Aneinanderziehen der Finger) muß man nicht mit dem Untersetzen oder Uberschlagen verwechseln; denn hier, beym Einsetzen, wird der Finger, welcher der Reihe nach nicht folgt, weder unter noch über, sondern neben einen andern gesetzt, und vorher, so viel sich ohne Verdrehen der Hände thun läßt, schon dicht an denselben gezogen, damit man kein Absetzen bemerke. Daß dieses Hülfsmittel, sich in der Geschwin-

dig-

bigkeit wieder eine hinlängliche Anzahl Finger zu verschaffen, zur rechten Zeit angewandt bey sehr vielen Stellen von großem Nutzen ist, erhellet unter andern aus den obigen Beyspielen. Nur bediene man sich des Einsetzens nicht ohne hinlängliche Ursachen; denn ganz am unrichtigen Orte wäre es in diesem Falle angebracht:



Uebrigens findet das Einsetzen oder Nachziehen eines Fingers in beyden Händen, bey stufenweise folgenden und springenden Gängen statt, wenn es nur, nach der oben enthaltenen Vorschrift, ohne Verdrehen und Rücken der Hände geschieht.

Noch eine besondere Art des Einsetzens, woben die Hand in der größten Geschwindigkeit von ihrer Stelle gerückt werden muß, kann in den nachstehenden Beyspielen statt finden.



Hier, wo das Abstoßen jeder ersten Note ausdrücklich verlangt ist, mag dieses Fortrücken (nicht Untersetzen) hingehen; übrigens aber ist es mit vieler Behutsamkeit anzuwenden.

Auch in dem folgenden Beyspiele a) kann das Fortrücken der Hand, während der längern (punktirten) Noten, statt finden; wiewohl es beynahе besser wäre, wenn man den Daumen auf eine Obertaste setzte b).



§. 13.

8) Bey Springen richtet man sich in Ansehung der wegzulassenden Finger nach Stufen, das heißt: wenn Eine Stufe übersprungen worden ist, so bleibt auch Ein Finger ungebraucht u. s. w. Folglich rechnet man auf eine Terz tren Finger, wovon aber der mittlere zu der dazwischen liegenden Stufe leer bleibt a), auf eine Quarte vier b), und auf eine Quinte fünf Finger c).



Aber auch diese Regel leidet viele Ausnahmen, die zum Theil bey den zwey- und mehrstimmigen Sätzen nachhast gemacht werden sollen. Hier merke ich nur im Allgemeinen an, daß man die weiter entlegenen Intervalle, welche etwa mit zwey zunächst liegenden Fingern gegriffen werden müssen, wo möglich, mit dem ersten und zweyten Finger spannt, weil diese ihrer Lage nach am geschicktesten dazu sind. Folglich ist die Applikatur bey a) ungleich besser, als die bey b). Daß man aber dessen ungeachtet bey Spannungen nicht allezeit die genannten beyden Finger gebrauchen kann, beweisen schon die Stellen bey c).



§. 14.

9) Kommt Ein Ton in geschwinder Bewegung mehrmals unmittelbar nach einander vor, so wechselt man bey zwey- und viergliedrigen Figuren mit zwey a) auch wohl mit vier b), bey dreigliedrigen aber mit drey Fingern ab c).

Allegro di molto. Moderato.



Weil dieses Abwechseln eine ziemliche Schnelligkeit erfordert, damit man jeden Ton deutlich von dem andern abgesondert höre, so ist der kleine Finger, seiner Schwäche wegen, außer etwa auf dem jedesmaligen ersten Tone u. dergl. nicht gut zu gebrauchen.

Auch

Auch wenn Ein Ton nur zweymal unmittelbar nach einander vorkommt, macht die Folge zuweilen das Einsetzen eines andern Fingers nöthig, z. B.

1 3 2 5 4 5 1 5 2 1 1 2 3 5 1 2 3 5 Presto. 1 2 3 2 3

In solchen Fällen kann man jeden nach Umständen schicklichen Finger einsetzen.

§. 15.

10) Bey einem etwas lange auszuhaltenden Tone erfordert es dann und wann die Folge, den zuerst gebrauchten Finger abzuheben, und dafür einen andern einzusetzen, z. B.

5 4 3 2 1*) 3 1 4 1 3 1 5 4 3 2 1 3 1 2 4

Auch hierzu ist jeder Finger brauchbar; nur darf bey diesem so genannten Ablösen die Taste nicht zweymal angeschlagen werden. Man muß daher den an-

*) Dieses Einsetzen eines andern Fingers auf derselben Taste werde ich allemal durch zwey neben einander stehende und mit einem Bogen  bemerkte Zahlen anzeigen, z. B. 1 4 u.

anfangs aufgesetzten Finger so lange stehen lassen, bis der, welcher ihn ablösen soll, schon völlig eingefest ist, oder auf der Taste steht; denn ganz falsch wäre es, wenn man z. B. anstatt des Einen Tones bey a) zwey Viertel b) hörte.

a) 1 4 b) 1 4



So nützlich übrigens das Ablösen bey gewissen Stellen ist, so fehlerhaft kann es werden, wenn man dieses Hülfsmittel zu oft und ohne hinlängliche Gründe anwendet, wie in dem nachstehenden Beyspiele.



§. 16.

Noch einige zum Theil sehr gewöhnliche Fehler wider eine oder die andere der obigen Regeln kann ich nicht ganz ungerügt lassen.

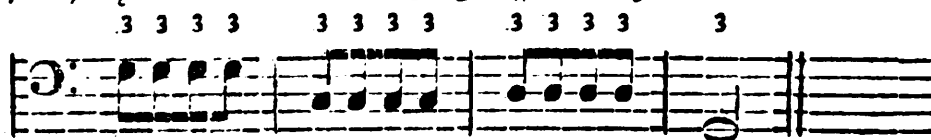
Seit Bach gezeigt hat, wie wichtig der Daumen bey'm Klavierspielen ist, gebraucht man ihn zwar mehr, als ehemals, aber doch noch nicht allgemein genug. Besonders vernachlässigen bejahrte oder an die ältere Fingersehung gewöhnte Klavierspieler diesen, in den gegenwärtigen Tonstücken, ganz unentbehrlichen Finger noch immer sehr häufig. Ich kann daher nicht umhin, den Gebrauch des so überaus nothwendigen Daumens hier noch einmal angelegentlichst zu empfehlen. Lieber würde ich, wenn eins von beyden seyn sollte, statt des Daumens den kleinen Finger müßig lassen. Denn nach dem Daumen kann man im nöthigen Falle überschlagen, und hat gleichsam einen Hinterhalt; da hingegen das Unterseßen nach dem kleinen Finger nie, und das Ueberschlagen nur in gewissen Stellen, mit dem vierten oder dritten Finger über den fünften, erlaubt ist. (S. §. 9.) Hat nun ein Anfänger nicht weit genug vorausgesehen, und den kleinen Finger etwa zur Unzeit gebraucht, so kann er hernach ohne Fehler nicht weiter spielen. — Doch, man sieht wohl, daß ich hierdurch keinesweges den erforderlichen Gebrauch des kleinen Fingers widerrathen, sondern nur vor dem Mißbrauch desselben warnen will.

Ganz fehlerhaft ist die Gewohnheit einiger Anfänger, welche auf Eine Taste zugleich *) zwey Finger setzen, und sie auch beyde, bis nach verflorener Dauer der vorgeschriebenen Note, stehen lassen. Wahrscheinlich mag sie die Schwäche ihrer

*) Nicht nach einander, wie bey'm Ablösen.

Ihrer Finger zu dieser fehlerhaften Applikatur verleiten. Allein so viele Kräfte erfordert das Klavier wohl schwerlich, daß nicht sogar ein Kind von acht Jahren einzelne Tasten mit Einem Finger niederdrücken könnte, das Instrument müßte denn ungewöhnlich hart zu spielen, oder vielmehr zu schlagen seyn. In diesem Falle hätte der Lehrer für ein ander Klavier zu sorgen; denn jene Fingersehung, die einen sehr schädlichen Einfluß auf die ganze Spielart hat, darf er schlechterdings nicht erlauben.

Eben so fehlerhaft ist die Gewohnheit derer, welche, besonders in der linken Hand, beynahe alles mit Einem Finger spielen, z. B.



So unglaublich es Manchem scheinen mag, daß jemand sich an eine solche Fingersehung gewöhnen könne, so gewiß ist sie mir mehrmals vorgekommen. Das Fehlerhafte derselben zeigen zu wollen, halte ich für überflüssig.

Noch andere Klavierspieler vermeiden es so viel als möglich, den vierten Finger auf eine Obertaste zu setzen. Dies heißt aber die Bequemlichkeit zu weit treiben. Man lasse sie oft aus Tönen mit drey bis vier Versetzungszeichen spielen, damit sie den erwähnten Finger gehörig üben müssen, und zugleich einsehen lernen, wie nöthig man ihn oft zum Anschlagen der Obertasten gebraucht.

§. 17.

Diese vorausgeschickten zehn Regeln und Bemerkungen machen gleichsam die Grundlage zu einer guten Fingersehung aus. Anfänger, welche auch hierbey nicht bloß das Gedächtniß, sondern hauptsächlich den Verstand beschäftigen, werden aus diesen allgemeinen Grundsätzen die besondern Regeln von ein- zwey- und mehrstimmigen Griffen entweder selbst ableiten, oder doch leicht fassen können. Ich werde daher nur die merkwürdigsten Fälle jeder Art anzeigen, und sie mit den nöthigsten Anmerkungen begleiten; da es ohnedies nicht rathsam ist, dem Lernenden alles vorzusagen, und ihm dadurch die Gelegenheit zu eigener Anwendung dieser oder jener Regel zu entziehen.

Von den besondern Fällen, worin Eine Hand der Andern zu Hülfe kommen oder sie übersteigen muß, desgleichen wo man Eine Taste mit zwey Fingern anzuschlagen hat u. dgl. soll weiter unten das Nöthigste erinnert werden.

plikatur zu verwerfen, ob ich sie gleich nur in wenigen Fällen erlauben würde *). Der verstorbene Friedemann Bach, (ehedem in Halle,) unstreitig einer der größten und gründlichsten Orgelspieler, die damals in Deutschland lebten, soll mit diesen beyden Fingern, wie man hier allgemein behauptet, gewisse Läufer rund und mit einer erstaunenswürdigen Geschwindigkeit heraus gebracht haben. Von einem Friedemann Bach läßt sich dieses gar wohl denken, zumal da auch der Bau seiner Hände und Finger manches Eigene gehabt haben soll.

Das öftere Abwechseln des ersten Fingers mit dem zweyten bey c), wovon in mehreren Tonleitern Beispiele vorkommen, ist in der rechten Hand ebenfalls nur bey ab- und in der Linken blos bey aufsteigenden Gängen, folglich bey Ueberschlagen gewöhnlich; ob es gleich auch außerdem in einzelnen Fällen nothwendig werden kann, den Daumen einigemal gleich nach dem zweyten Finger unterzusetzen.

§. 20.

Die Tonleiter von A moll für die rechte Hand :



Für die Linke:



Auch in dieser Tonleiter wären noch mehrere Applikaturen möglich, die man aber ganz füglich entbehren, oder im erforderlichen Falle selbst auffuchen kann.

§. 21.

*) Setze man den dritten Finger bey den so genannten guten Noten über den vierten, wie in der obigen Tonleiter bey c): so würde der Vortrag, meines Erachtens, weniger darunter leiden, als wenn man den dritten Finger bey den schlechten Noten überschläge.

**) Ich lege hier und in allen übrigen Molltönen diejenige Tonleiter im Aufsteigen zum Grunde, welche in Klaviersachen, wenigstens wenn die Bewegung geschwind ist, mehrentheils gebraucht wird, ohne mich auf die Untersuchung einzulassen, ob die Fortschreitung durch die große Sexte und Septime recht ist, oder nicht. Man kann hierüber den 30sten §. des ersten Kapitels nachlesen.

G dur :

§. 21.

Handwritten musical notation for G major, §. 21. The notation consists of two staves. Above the first staff are three sets of fingerings: c) 1 2 3 4 3 4 3, b) 1 2 3 4 3 2, and a) 1 2 3 4 3 2. Above the second staff are three sets of fingerings: c) 4 3 2 1 2 3 2, b) 4 3 2 1 2 3 2, and a) 4 3 2 1 2 3 2. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Hierbey ist blos zu bemerken, daß man allenfalls auch in den Tonleitern mit Obertasten (in beyden Händen) den dritten Finger über den vierten, und den zweyten über den Daumen setzt c). Wiewohl diese Applikatur — anderer Einschränkungen nicht zu gedenken — auch alsdann nicht statt findet, wenn der vierte Finger auf eine Obertaste zu stehen kommt. (S. §. 9. d)

E moll :

Handwritten musical notation for E minor. The notation consists of two staves. Above the first staff are three sets of fingerings: c) 3 4 1 2 1 2 3, b) 1 2 3 4 3 2, and a) 1 2 3 4 3 2. Above the second staff are three sets of fingerings: c) 1 2 3 4 3 2, b) 1 2 3 4 3 2, and a) 1 2 3 4 3 2. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Die Fingersehung bey b) erklärt Bach für schlecht: „E moll, sagt er, hat im Aufsteigen nur die einzige gute Applikatur ic.“ nämlich die bey a), und warnt vor dem Einsetzen des Daumens nach fis. Indessen giebt es doch verschiedene Fälle, wo die Fingersehung bey b) gut zu gebrauchen ist, und jene bey c), wenn man fis nun einmal mit dem vierten Finger gegriffen hat, zur Noth schon hingehen kann, z. B.

zu b) 1 2 3 4 1 2 3 4 5 3 2 1 2 5 3 2 1 zu c) 4 3 2 1 3 4 1 2 3 4

Für die Linke:

Handwritten musical notation for the left hand. The notation consists of two staves. Above the first staff are three sets of fingerings: 4 3 2 1 4 3 2, 1 2 1 2 1 2 1 2, and 1 2 3 4 1 2 3 4. Above the second staff are three sets of fingerings: 4 3 2 1 4 3 2, 1 2 1 2 1 2 1 2, and 1 2 3 4 1 2 3 4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

§. 22.

§. 22.

§. 22.

D dur:



H moll:



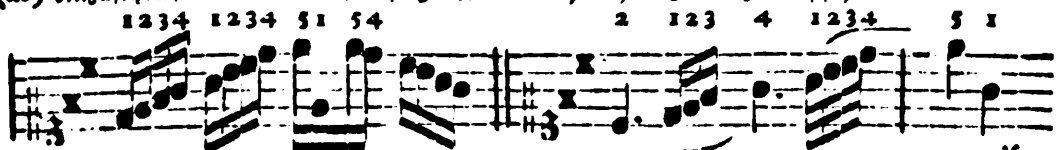
(Man hüte sich hierbey, der §. 10. erwähnten Regel gemäß, im Aufsteigen den Daumen nach der Obertaste (cis) einzusetzen, weil die Folge der Töne diese Fingersetzung in der Tonleiter von H moll schlechterdings nicht zuläßt.)



In diesen und allen den Tonleitern mit mehreren Versetzungszeichen giebt es wenige Verschiedenheiten, die gut sind.

§. 23.

*) Den Daumen erst auf der fünften Stufe des Haupttones, und nicht gleich nach der Obertaste (fis) einzusetzen, wäre nur in den folgenden und ähnlichen Fällen zu empfehlen:

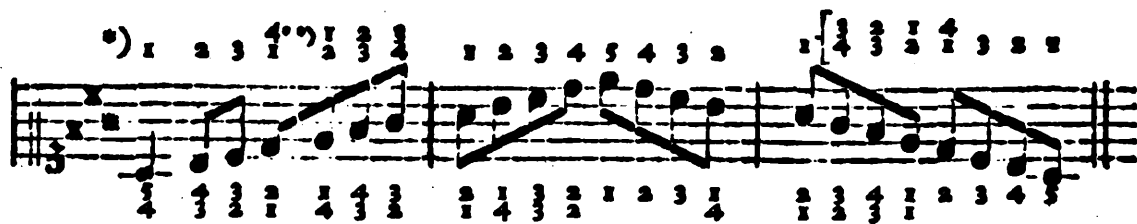


Diese Anmerkung paßt, unter veränderten Umständen, ebenfalls auf A dur, E dur, C moll, und G moll.

**) In diesem Falle kann man allenfalls fis mit dem kleinen Finger greifen; aber freylich alsdann nicht, wenn höhere Töne folgen. (S. §. 6.)

§. 23.

A dur:



Fis moll.

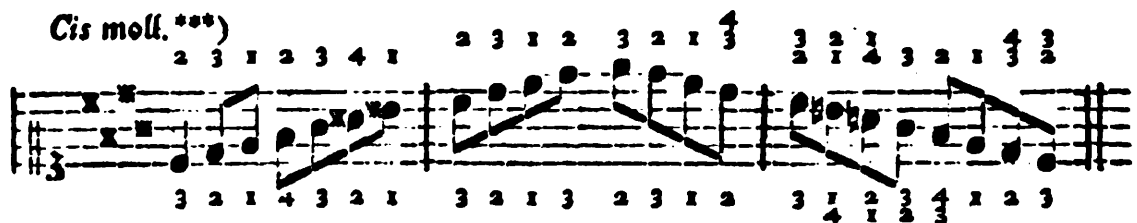


§. 24.

E dur:



Cis moll. ***)



§. 25.

*) Da die Fingersetzung in den Tonleitern mit mehreren Versetzungszeichen wenig Verwickelungen zuläßt, so bezeichne ich von hier an durch die Ziffern über den Noten die Appikatur für die rechte, und vermittelst der Zahlen unter den fünf Linien die Fingersetzung für die linke Hand. Uebrigens versteht sich, daß man die Tonleitern für die Linke eine oder zwei Oktaven tiefer spielen muß.

**) Man sehe die Anmerkung bey D dur.

***) Wenn auch aus einigen der folgenden Töne wenig oder gar keine Stücke gesetzt werden, so muß doch dem Klavierspieler die erforderliche Fingersetzung bekannt seyn, weil der Komponist oft in Stücken aus andern Tönen in diese ausweicht.

§. 25.

F dur: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 4 3 2 1 3 2 1

4 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 2 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4

Gis moll: 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 3 2

3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3

§. 26.

Fis dur: 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 4 3 2

4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4

Es moll: 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3

2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2

Es moll kann auch mit sechs Kreuzen, als Dis moll (wie Fis dur) vorgezeichnet werden. Dieser Ton kommt aber als Hauptton überhaupt selten vor, und wenn es ja geschieht, so ist die Vorgezeichnung mit Veen gewöhnlicher, als die mit Kreuzen. Die Fingersetzung bleibt in beyden Fällen ewerley.

§. 27.

Des dur: 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2

3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 3 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3

Des dur wird auch mit sieben Kreuzen, als Cis dur, vorgezeichnet; doch bleibt die Fingersetzung unverändert.

B moll:

*) Hier kann der Lernende das, was im ersten Kapitel S. 49. und 59. f. von den Vorgezeichnungen und den Tonleitern gesagt ward, wieder nachlesen.

B. moll: $\frac{3}{4}$ 1 2 3 4^{*)} 2 3 3 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 2



§. 28.

A. dur:



F. moll:



§. 29.

E. dur:



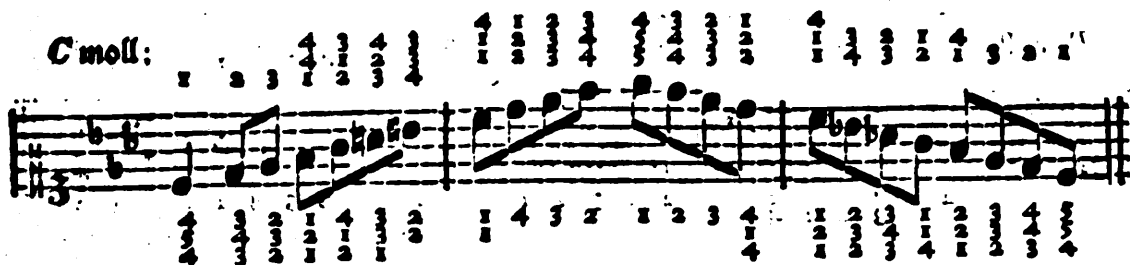
C. moll:

*) Diese Fingersetzung wäre nur etwa in einem solchen Falle brauchbar:

2 1 2 3 4 1 2 3 4 5 1 oder: 3 4 5 4 3 1 2 1



C moll:



§. 30.

B dur:



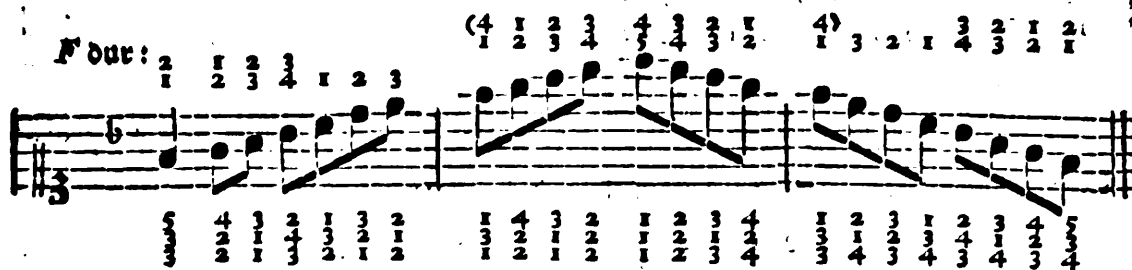
Die Applikatur bey b) für die linke Hand im Absteigen findet nur bey gewissen Fällen d. h. vorzüglich bey dreigliedrigen Figuren statt, und ist daher ohne Noth nicht nachzuahmen.

G moll:



§. 31.

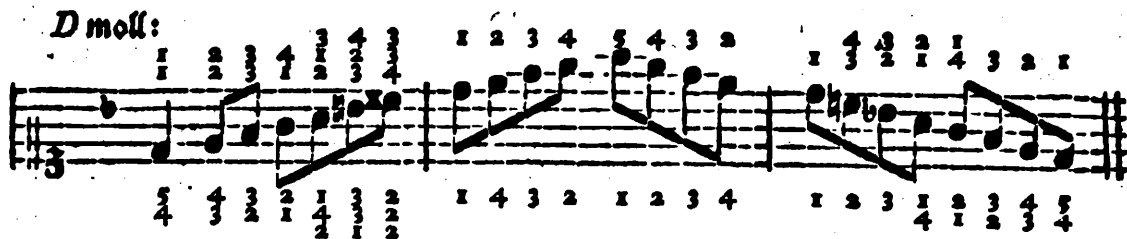
F dur:



(Hier wären noch mehrere Abweichungen möglich.)

D moll:

*) Wenn der Fall etwa so wäre, wie ich in B moll einen auszeichnete.



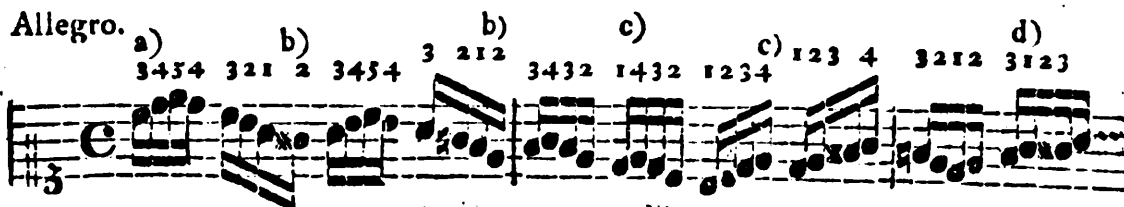
(Auch bey dieser Tonleiter lassen sich im erforderlichen Falle noch mancherley Veränderungen in der Applikatur anbringen.)

§. 32.

Daß in den mehrsten Tonleitern andere Finger genommen werden können und müssen, wenn ein Läufer nicht mit dem Hauptstone selbst, sondern höher oder tiefer anfängt, ist §. 18. schon erinnert worden. *) Die Umstände entscheiden alsdann, welche Fingersezung die bequemere und folglich die bessere ist. Einmal habe ich in dieser Rücksicht mit einem etwas ungewöhnlichen Finger angefangen, um zu zeigen, wie man sich in besondern Fällen etwa helfen könne. Uebrigens ist das öftere Spielen der Tonleitern, wie ich nochmals wiederhole, dem Anfänger sehr zu empfehlen. Denn eben hierdurch wird unvermerkt der Grund zu einer guten Fingersezung gelegt.

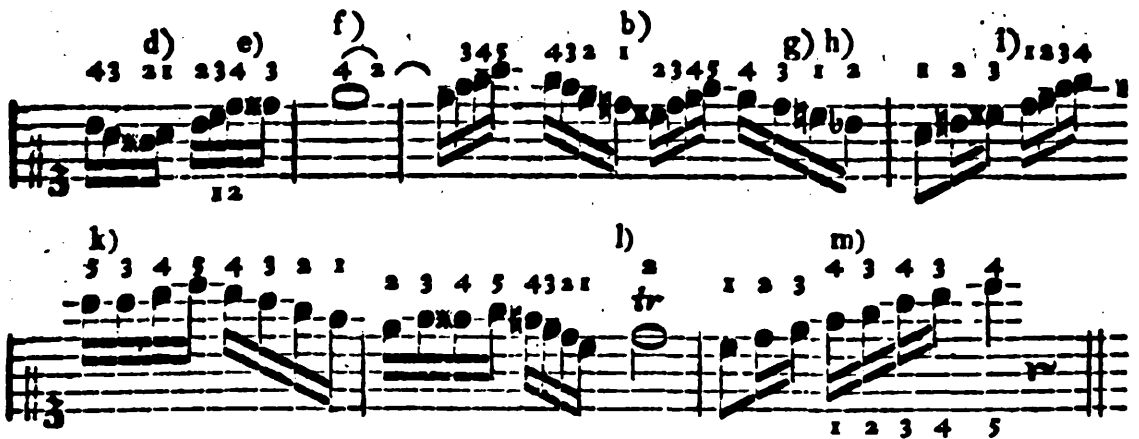
§. 33.

Zur anderweitigen Uebung in mancherley einstimmigen, bloß stufenweise fortschreitenden, Figuren kann das folgende Beispiel dienen. Ich habe mich bemüht dadurch, in möglichster Kürze, zur Anwendung der mehrsten Regeln Gelegenheit zu geben; man wird daher dieses Allegro nur nach seinem Endzwecke beurtheilen. Ist der Lernende im Stande, diese Takte in C dur zu spielen, so versetze man sie in andere Töne, und lasse den Schüler die Fingersezung, welche in jedem Tone nach Umständen verändert werden muß, selbst auffuchen, und allenfalls durch beygefügte Ziffern bestimmen.



U 2

*) Von einer sehr feinen Ausführung nimmt man in Ansehung der Applikatur sogar auf die sogenannten guten und schlechten Noten Rücksicht, d. h. man setzt lieber bey den guten Taktbetslen u. unter, als bey den schlechten. Aber freylich ist dies in mehreren Fällen nicht möglich.



Man sieht, ohne mein Erinnern, daß bey verschiedenen Stellen mehr als Eine richtige Fingersehung möglich ist. Hier wählte ich die über den Noten bemerkte Applikatur, um dabey manche Regeln anwenden zu können. Bey dem Buchstaben a) hat man Gelegenheit den lernenden auf die zweyte und sechste Regel §. 7 und 11. aufmerksam zu machen. Eben so kann und muß bey b) die vierte Regel §. 9. befolget werden. Die Fälle c) findet man unter der siebenten Regel §. 12. enthalten. Bey d) bringt man die fünfte Reg. §. 10. wieder in das Gedächtniß. Von der Fingersehung bey e) ist in der vierten Reg. §. 9. etwas erinnert worden. Bey f) kann die zehnte Reg. §. 15. angewandt werden. Das Weglassen eines Fingers bey g) ist unter der sechsten Reg. §. 11. mit begriffen, und wird hier deswegen nothwendig, weil bey h) der Daumen, nach der ersten Regel §. 6, nicht auf die Obertaste gesetzt werden darf. Zur Anwendung der dritten und fünften Reg. §. 8. u. 10. findet sich bey i) Gelegenheit; so wie bey k) die in der neunten Regel §. 14. erwähnte Fingersehung gebraucht werden kann. Auch für die nöthige Uebung des Trillers mit dem zweyten und dritten Finger ist bey l) gesorgt. Ueber die bey m) bemerkte Applikatur findet man §. 9. und vorzüglich in der Note zu §. 19 eine Anmerkung. Für besser halte ich in diesem Falle die unter den Noten bestimmte Fingersehung.

Ein Lehrer, welcher sichs ernstlich angelegen seyn läßt, seine Schüler gründlich zu unterrichten, wird mündlich noch manche Bemerkung über diese oder jene dabey mögliche Fingersehung hinzu fügen.

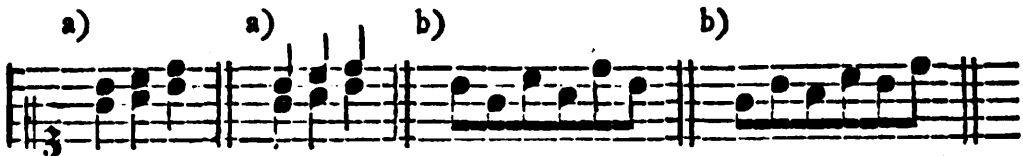


D r i t t e r . A b s c h n i t t .

Von der Fingersehung bey zweystimmigen Sätzen (Doppelgriffen)
und von einigen daraus entstehenden Sprüngen.

§. 34.

Ghe ich etwas von der Fingersehung bey den Doppelgriffen sage, muß ich erinnern, daß alle über einander stehende Noten a) zugleich gespielt werden, da man hingegen die Töne, deren Noten neben einander stehen b), nach einander (nicht zu gleicher Zeit) aniebt.



Eigentlich sollten die Noten aller zugleich anzugebenden Töne gerade (senkrecht) über einander stehen, nämlich so:



allein oft verstoßen Notenschreiber bloß aus Nachlässigkeit gegen diese Regel a); auch ist es dann und wann (selbst bey dem sorgfältigsten Drucke) nicht wohl möglich, die Noten, so wie es seyn sollte, ganz gerade über einander zu setzen b):



Der Spieler muß daher in solchen Fällen die obige Regel nicht zu streng befolgen, sondern die Töne, wo es die Eintheilung erfordert, von selbst zu gleicher Zeit angeben. Daß aber in den Beyspielen a) beyde Noten zugleich gespielt werden müssen, erhellet daraus, weil in der tiefern Stimme, deren Noten zu weit rechts stehen, keine Pausen enthalten sind. Wenn also das d), im ersten Beyspiele, die Dauer von vier Vierteln bekommen soll, so versteht es sich, daß dieses d gleich bey dem Anfange des Taktes, folglich mit dem g zugleich angeschlagen werden muß. Hier ist die erforderliche Ausführung der obigen drey Beyspiele genauer bezeichnet.



Soll hingegen Eine Stimme früher eintreten oder eher fortschreiten, als die Andere, so wird es im ersten Falle durch Pausen c), im zweyten durch Noten von ungleichem Werthe d) bestimmt.



Hierbey muß man den Finger genau so lange auf der Taste liegen lassen, als es die Dauer der Noten in jeder Stimme erfordert. Fehlerhaft wäre daher die nachstehende Ausführung des ersten Versuches bey c).



§. 35.

Bei verschiedenen, besonders weit zu spannenden, Doppelgriffen und Sprüngen findet gar keine besondere Regel statt, weil man sie entweder mit denjenigen Fingern greifen muß, die etwa unmittelbar vorher nicht gebraucht wurden, oder mit welchen man sie am bequemsten erreichen kann. Indes liegt hierbey doch vorzüglich die §. 13. enthaltene achte allgemeine Regel zum Grunde, welche man so lange befolgt, bis andere und wichtigere Gegengründe Abweichungen nöthig machen. Auch vieles von den erstern sechs Regeln ist bey den zwey-stimmigen Sätzen anwendbar, wie ich hernach näher zeigen will.

§. 36.

Der Einklang *) wird nur mit einem Finger gegriffen, wenn nämlich ein so genannter Einklang in zwey Stimmen vorkommt, die nur für Eine Hand bestimmt sind, wie in den Beyspielen a). Treffen aber beyde Hände im Einklange zusammen, so wird die Taste mit einem Finger der rechten und auch mit einem der linken Hand, (folglich mit zwey Fingern) angeschlagen, wie bey b).

Ist die Dauer des mit + bezeichneten $\bar{c}$ vorüber, so hebt man den zweyten Finger der rechten Hand von der Taste auf, da hingegen der linke Daumen den ganzen Takt hindurch liegen bleibt. Hiervon läßt sich die Anwendung auf die übrigen unter b) bemerkten Fälle von der Art machen. In den für Eine Hand bestimmten Beyspielen c), worin Eine Stimme früher fortschreitet, als die Andere, muß derjenige Finger, mit welchem man den Einklang angegeben hat, so lange es die Dauer der auf- oder abwärts gestrichenen längern Note erfordert, ununterbrochen auf der Taste liegen bleiben, indem man die übrigen fortschreitenden (kürzern) Notengattungen spielt. Folglich müssen diese Stellen eben so getragen werden, als wenn der Komponist die etwas umständlichere und schwerer zu übersehende Schreibart bey d) gewählt hätte. Zu mehrerer Deutlichkeit ist der Finger, welcher in den Beyspielen c) liegen bleiben muß, über und unter den Noten mit Ziffern bemerkt worden.

a) 

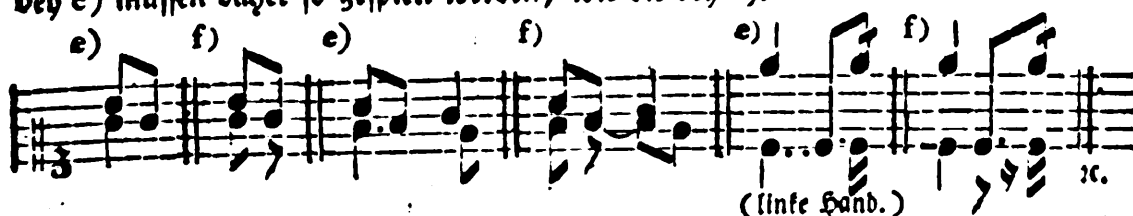
b) 

c) 

*) Hier ist zwar nicht der Ort, die Nothwendigkeit des Einklanges zu erweisen, da diese Untersuchung in ein Lehrbuch vom Generalbasse gehört; indeß will ich nur so viel davon sagen, als jeder Klavierspieler wissen muß. Es trifft sich nämlich oft, daß in zwey Stimmen zugleich ein und eben derselbe Ton vorkommt, welchen man auf zwey Instrumenten z. B. auf der Violine und



Bei Einklängen, welche nicht zugleich, sondern nach einander angeschlagen werden, muß man den Finger von der Taste abheben, so bald die andere Stimme eintritt, obgleich die Dauer der Note noch nicht vorüber ist, weil man sonst den im Einklange anzugebenden (zweyten) Ton nicht hören würde. Die Stellen bey e) müssen daher so gespielt werden, wie die bey f).



Auf Orgeln oder Flügeln u. mit zwey Klavieren kann man diese zuletzt angezeigten Einklänge ununterbrochen aushalten, wenn nämlich Eine Stimme auf dem untern, die Andere aber auf dem obern Klaviere gespielt wird.

§. 37.

Sekunden, welche zugleich angeschlagen werden, greift man mit zwey neben einander liegenden Fingern, z. B. mit dem ersten und zweyten, oder mit dem zweyten und dritten u. s. f. a) b) c) und d), jedoch hüte man sich, wenn irgend eine andere Applikatur möglich ist, den Daumen oder den kleinen Finger da-

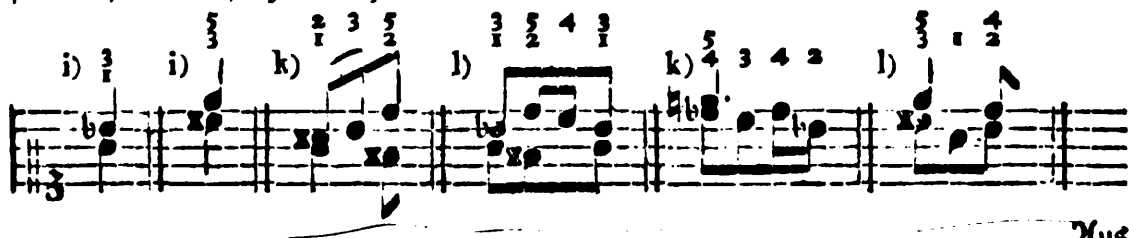
und Flöte, auch doppelt hört. Da dies letztere auf dem Klaviere nicht der Fall ist, so könnte man leicht auf den Gedanken kommen, die Bezeichnung des Einklages sey blos für das Auge, und habe auf die Fingersezung und den Vortrag u. keinen Einfluß. Daß diese Meinung aber in verschiedenen Fällen irrig ist, beweisen schon einige der bey b) und c) enthaltenen Stellen.

*) Es ist leicht zu begreifen, daß sich der Punkt in diesem Beispiele nur auf die längere abwärts gestrichene Note beziehen kann; denn in der andern (fortschreitenden) Stimme würde dadurch der Takt überzählig werden, da schon vier Viertel (ohne den Punkt) darin enthalten sind. In dem vierten und fünften Beispiele gehören die Punkte zu den aufwärts gestrichenen Noten.

dabey auf eine Overtaste zu sehen. Daß dies aber nicht in allen Fällen bequem vermieden werden kann, zeigen die Beispiele e) und f). Bey g) macht es die Folge nöthig, eine Sekunde mit zwey Fingern zu greifen, welche nicht zunächst neben einander liegen.



Aus diesen Beispielen erhellet, daß es von den Umständen abhängt, und folglich nicht genau zu bestimmen ist, mit welchen zwey Fingern man die Sekunden zu greifen hat. Die beyden unter h) enthaltenen Töne, welche, der etwas entfernten Lage der Tasten ungeachtet, doch nur zu den Sekunden gehören, müssen wohl ebenfalls mit zwey neben einander liegenden Fingern angegeben werden. *) Ganz anders wäre der Fall, wenn dieselben Tasten auf dem Notenblatte d. cy Stufen einnehmen, wie unten bey i); denn alsdann würde die Folge der Töne in beyden Fällen verschieden seyn, und also auch eine verschiedene Fingersetzung erfordern, wie bey k) und l).

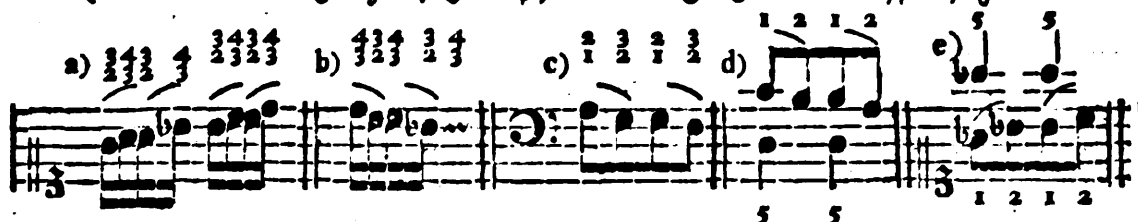


Aus

*) Nur etwa den dritten und vierten Finger ausgenommen, welche man mit solchen Spannungen, wo möglich, verschonen muß.

Aus den vier leßtern Beispielen wird es einleuchtend, daß die obige Anmerkung ihren Grund hat, und nicht blos in der Einbildung besteht, obgleich auch hierbey Ausnahmen möglich sind.

Bei mehreren nach einander folgenden (gebrochenen) Sekunden kann man (der neunten Regel §. 14. gemäß) mit den Fingern abwechseln, z. B.



Weil in ähnlichen längern Stellen gewöhnlich auch Overtasten untermischt sind, so wechselt man am sichersten mit dem zweyten und dritten, oder mit dem dritten und vierten Finger ab a), b), obgleich der Daumen, besonders in der linken Hand, hiervon ebenfalls nicht ausgeschlossen ist c) d). Die muß man diesen (ersten) Finger sogar auf eine Overtaste setzen e). Wiewohl die leßtern zwey Beispiele mehr zu den weiten Spannungen, als unter die Sekunden, gehören.

§. 38.

Terzen, die zugleich angeschlagen werden, greift man, der Regel nach, mit zwey Fingern, zwischen welchen noch ein anderer liegt, folglich mit $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{2}$ oder $\frac{5}{3}$, z. B.



Folgen mehrere Terzen unmittelbar nach einander, so kann man einige derselben mit dem ersten und zweyten Finger greifen, um das Uberschlagen und Untersehen zu vermeiden a), oder eine so genannte Schleifung b) zusammenhängender herauszubringen:





statt der folgenden, übrigens auch erlaubten, und gelegentlich anzuwendenden Fingersezung c).

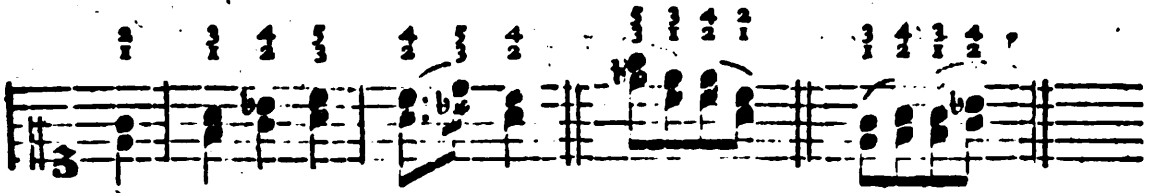


Das Fortsetzen des kleinen Fingers bey d), welches in einigen Lehrbüchern erlaubt wird, ist ohne Noth nicht nachzuahmen. Besser wäre dafür, wenigstens in zweigliedrigen Figuren, das Fortsetzen des vierten (und zweyten) Fingers, wie bey c); denn es giebt allerdings Fälle, worin man die zweyte Regel (§. 7.) auch bey Doppelgriffen in Einer Stimme, oder wohl in beyden zugleich, übera-treten muß. Z. B.



Auch das Abwechseln der Finger findet dann und wann bey Terzen statt, Wenn man dadurch einer größern Unbequemlichkeit entgehen kann, wie in den folgenden Beyspielen.

*) Besonders ist diese Fingersezung mit Vortheil zu gebrauchen, wenn man außerder unmittelbar vor einem Einschnitte 12. bey geschweiften Noten oder Vorstrichen überschlagen müßte, wie in dem obigen Beyspiele.



Nach Umständen kann man die Terzen auch mit dem ersten und vierten a), zweiten und dritten b), oder vierten und fünften c), nur nicht leicht auf die bey d) angezeigte Art mit dem dritten und vierten Finger greifen.

a) $\frac{1}{4}$ b) $\frac{1}{4}$ b) $\frac{1}{4}$ a) $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$ c) $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$ c) $\frac{1}{4}$ d) $\frac{1}{4}$ d) $\frac{1}{4}$



Ob man gleich aus hinlänglichen Gründen die Terzen zuweilen mit dem ersten und vierten Finger anschlagen kann, so werden sich doch nur äußerst wenige Fälle ereignen, worin es nöthig ist, eine Terz mit $\frac{1}{4}$ oder gar mit $\frac{1}{4}$ zu greifen. Daher wäre diese Applikatur ohne Noth nicht nachzunehmen, wenn sie auch in einigen Anweisungen vorgeschrieben seyn sollte.

§. 39.

Den Daumen und kleinen Finger darf man bey Terzen ebenfalls nicht auf eine Oberkaste setzen, es müßte denn z. B. eines großen, außerdem nicht wohl zu erreichenden, Sprunges wegen nöthig werden, wie hier:

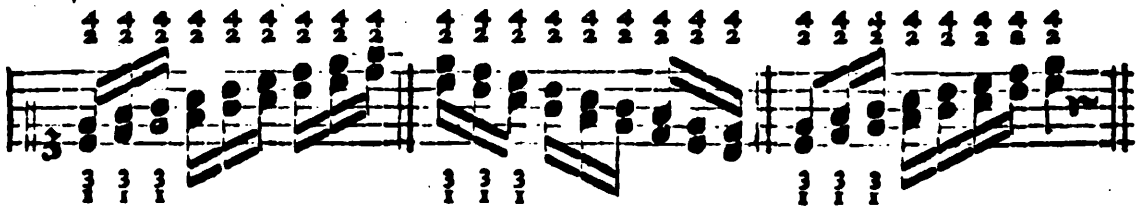


Auch alsdann ist es erlaubt, den Daumer oder kleinen Finger auf eine Oberkaste zu setzen, wenn der dritte zugleich darauf kommt, z. B.

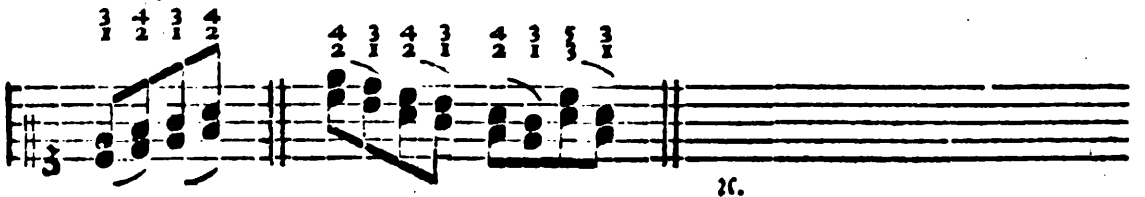


Viele nach einander folgende stufenweise fortschreitende Terzen ohne Oberkaste pflegt man, vorzüglich in geschwinde Bewegung, wider die §. 7. enthaltene

eine Regel, ohne Abwechslung mit dem zweyten und vierten (auch wohl mit dem ersten und dritten) Finger zu greifen:



weil dergleichen Passagen mit den vorgeschriebenen Fingern bequemer heraus zu bringen sind, als durch jede Abwechslung derselben. Wenn die angezeigte Applikatur auch nicht zu empfehlen ist, so kann man sie doch zulassen, und gelegentlich gebrauchen. In langsamer Bewegung und bey gezogenen Stellen würde aber die nachstehende Fingersehung besser seyn.



§. 40.

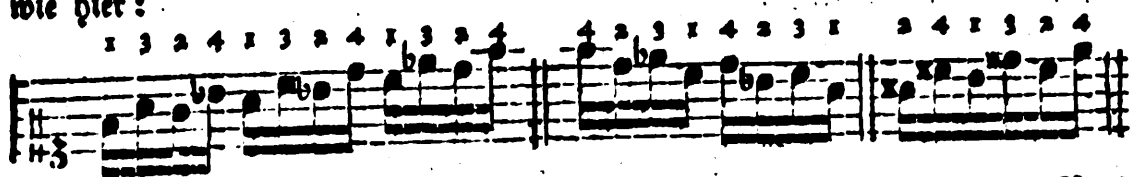
Ben gebrochenen (nach einander anzuschlagenden) Terzen gebraucht man ebenfalls abwechselnd den ersten und dritten a), zweyten und vierten b), dritten und fünften c), auch wohl den ersten und zweyten Finger d).



Kommen aber ähnliche Stellen ohne eingemischte Overtasten in geschwinder Bewegung vor, so greift man diese Terzen gemeiniglich alle mit dem ersten und dritten, oder noch gewöhnlicher mit dem zweyten und vierten Finger, z. B.



Diese Freyheit fällt weg, so bald hin und wieder Obertasten vorkommen, wie hier:



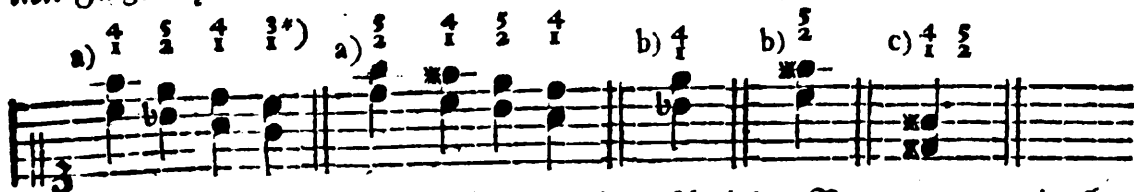
weil man auch in solchen Fällen den Daumen und kleinen Finger nicht ohne Noth auf Obertasten setzen darf. Doch sind die nachstehenden und ähnliche Stellen davon ausgenommen;



wie denn überhaupt das Meiste, was oben von der Fingersehung bey zugleich anzuschlagenden Terzen gesagt wurde, ebenfalls auf die gebrochenen anwendbar ist.

§. 41.

Quarten greift man mit dem ersten und vierten, oder mit dem zweyten und fünften Finger, allensfalls auch mit $\frac{3}{4}$; doch vermeidet man, wo möglich, den Daumen und kleinen Finger auf eine Obertaste zu setzen. Folglich ist die Applikatur bey a) viel besser, als die bey b), obgleich die letztere in einzelnen Fällen ebenfalls nöthig werden kann. Kommen aber beyde zu einer Quarte erforderlichen Finger auf Obertasten zu stehen, wie bey c), so kann man den Daumen oder kleinen Finger ohne Bedenken dabey gebrauchen.



Folgen viele gebrochene Quartan in geschwinde Bewegung unmittelbar nach einander, so kann man sie insgesamt mit dem ersten und vierten, oder mit dem zweyten und fünften Finger greifen, besonders wenn kurze Pausen dazwischen
ste.

*) Ohne Daß wird eine solche Reihe Quartan freylich nicht vorkommen; aber diese Beispiele stehen auch blos der Fingersehung wegen da.

sehen, und feine Obertasten untermischt sind, wie bey d); da man hingegen in dem Beispiele e), wegen des fis und gis, mit den Fingern abwechseln muß, und allenfalls $\frac{3}{2}$ gelegentlich einmal gebrauchen kann f).



Bei weiten Spannungen muß man die Quartan sogar mit $\frac{3}{2}$ g), oder $\frac{3}{2}$ h) erreichen.



Daß es auch bey gebrochenen Quartan dann und wann nöthig wird, den Daumen und kleinen Finger auf eine Obertaste zu setzen, kann man aus den folgenden Beispielen sehen.



§. 42.

Quinten greift man mit dem ersten und fünften a), auch mit dem zweiten und kleinen b), oder mit dem ersten und vierten Finger c), sie mögen zugleich, oder nach einander angeschlagen werden.

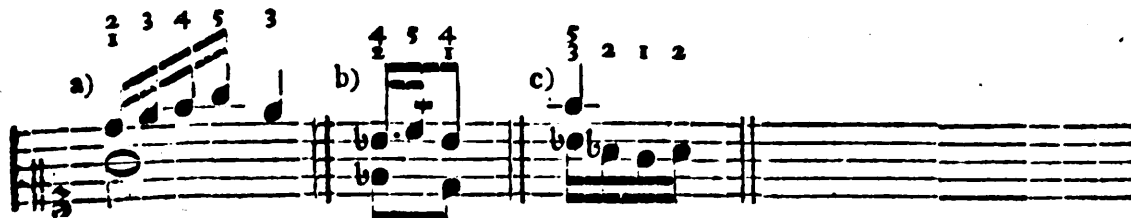




Bei diesen Intervallen kann man den kleinen Finger, so bald es nöthig ist, ohne Bedenken auf eine Obertaste setzen. In den folgenden Beispielen muß sogar der Daumen (nebst dem dritten oder vierten Finger) dazu gebraucht werden.



Ja es giebt Fälle, in welchen man die Quinten, (besonders wenn mehrere Stimmen hinzukommen,) nicht wohl anders, als mit dem ersten und zweiten a), oder mit dem zweiten und vierten b), auch mit dem dritten und fünften Finger c) greifen kann:



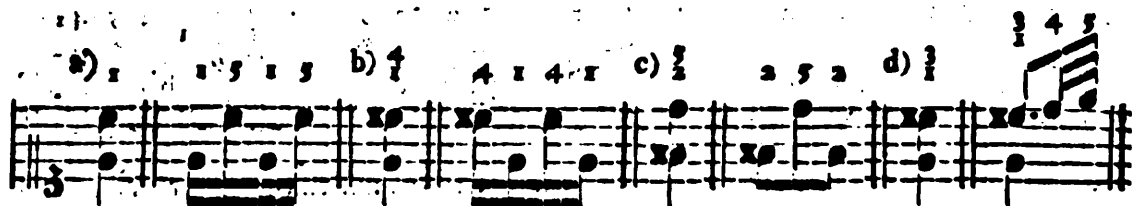
Da es in der Komposition nicht erlaubt ist, mehr als Eine reine Quinte unmittelbar nach einander folgen zu lassen, so wäre es auch überflüssig, Regeln zu geben, welche Finger man bey mehreren solchen Quinten gebrauchen müsse.

§. 43.

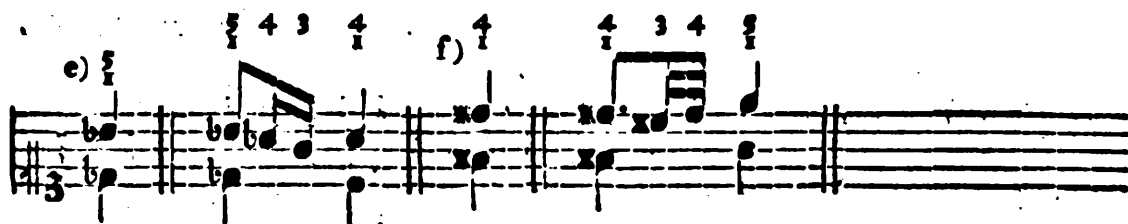
Sexten, sie mögen zugleich oder nach einander angeschlagen werden, greift man, nach Umständen, mit $\frac{2}{1}$ a), oder mit $\frac{4}{1}$ b), auch mit $\frac{5}{3}$ c), und mit $\frac{7}{5}$ d); wiewohl zu den letztern beyden Spannungen schon etwas lange Finger nöthig sind.

a)

*) Eine Nocheverzierung.



So viel sichs vermeiden läßt, setzt man auch hierbei den Daumen nicht auf eine Obertaste, der kleine e) oder vierte f) Finger müßte denn ebenfalls darauf zu stehen kommen.



Bei mehreren in langsamer und mäßig geschwinder Bewegung nach einander folgenden Sexten wechselt man mit den Fingern ab a), besonders wenn Ober-
tasten untermischt sind, wie in den Beyspielen b).





Hieraus sieht man, daß in einigen Fällen das Fortrücken mit einem Finger, auch wohl mit beyden zugleich, nicht bequem zu vermeiden ist.

Wenn in geschwinde Bewegung viele stufenweise folgende, und nicht zu schleifende, Septen ohne Obertasten unmittelbar nach einander vorkommen, so kann man sie alle, ohne abzuwechseln, mit dem ersten und vierten a), oder allenfalls mit dem zwenten und fünften b) Finger greifen. Doch scheint mir die Applikatur bey a) besser zu seyn, als die bey b).



(Da dieses Fortrücken bey den Terzen erlaubt wird, so kann es hierbey wohl noch eher statt finden.)

Kommt aber hin und wieder eine Obertaste vor, so wechselt man dabey mit den Fingern ab, z. B.



§. 44.

Septimen greift man mit dem ersten und fünften Finger, z. B.



*) Für kürzere Finger.

Diese Fingersetzung ist sogar alsdann noch erlaubt, wenn der Daumen oder der kleine Finger eine Obertaste anzuschlagen hat:



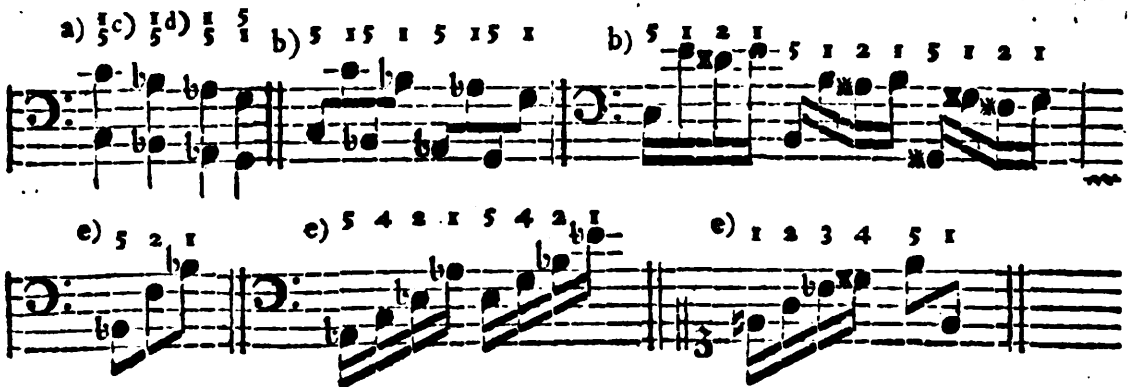
wiewohl es besser ist, in dem Beispiele c) den ersten und vierten Finger zu gebrauchen d), wenn dies nicht durch die Folge der Töne verhindert wird, wie bey e). Wer lange Finger hat, der greift die Septimen, nach Umständen, wohl mit $\frac{2}{2}$, besonders wenn eine Obertaste dabey ist, wie in den nachstehenden Beyspielen.



Doch versteht es sich, daß man von Personen mit kurzen Fingern ähnliche Spannungen nicht verlangen kann.

§. 45.

Oktaven, sie mögen zugleich a), oder nach einander b), angeschlagen werden, auf eine Unter- c) oder Obertaste d) fallen, greift man mit dem Daumen und kleinen Finger, wenn auch einige Töne dazwischen eingeschaltet sind e).



Das Fortrücken der Finger ist selbst bey mehreren unmittelbar nath einander folgenden gebrochenen Oktaven (Oktavensprüngen) unvermeidlich, z. B.



(nicht fort)

5. 2 1 2 3 2 1 2

(nicht fort)

5 2 1 2

Das oben erwähnte Spannen mit dem ersten und vierten Finger ist auch bei den nachstehenden Oktavensprüngen nöthig.

4 1 2 1 4 5 4 1 2 1 4 5 1 4 1 2 1 4 5 4 1 (nicht so:)
5 1 2 1 5 5

(auch nicht so:) (gut:) (schlecht:)

1 5 4 5 1 4 5 4 1 4 5 4 1 4 5 4 1 5 4 5 1 5 4 5

Aber in den folgenden Stellen greift man die Oktaven mit $\frac{1}{2}$.

5 1 2 1 5 4 5 1 2 1 5 4 1 5 1 2 1 5 1 2 1 3 1 4 2

5 1 2 1 5 1 2 1 5 1 2 1 5 1 2 1

5 1 2 4 3 4 1 4 2 1 5 1 4

§. 46.

Nonen und Decimen zc. die überhaupt selten vorkommen, und nicht Zedermanns Sache sind, werden natürlicher Weise, ohne Rücksicht auf Ober- oder Untertasten, mit dem Daumen und kleinen Finger gegriffen, z. B.



Wer sehr lange Finger hat, der erreicht die Nonen wohl mit 4 oder 1. Es wäre überflüssig hierüber noch Regeln zu geben, da bey diesen Intervallen alles bloß auf das Spannen ankommt.

§. 47.

In Fugen und andern drey- oder mehrstimmigen Tonstücken kommen zuweilen Spannungen vor, wobey man genöthigt ist, eine Stimme, welche anfangs mit der rechten Hand gespielt wurde, mit der linken fortzuführen; und so auch im umgekehrten Falle. Hier sind zwey kurze und leichte Beispiele von der Art.

Adagio.

ndmlich:

Largo.

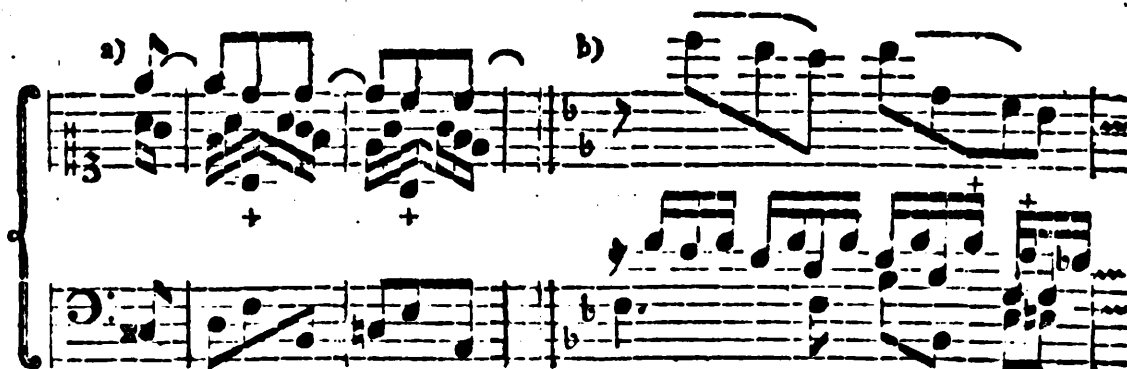


*) Wer kurze Finger hat, der wird ähnliche Spannungen schwerlich heraus bringen; indeß würde ich ihm doch ratben, solche Stellen fleißig zu spielen, weil man durch viele Uebung etwas weiter spannen lernt.

nämlich:



Dann und wann übernimmt eine Hand nur einzelne Töne, welche mit der Andern nicht zu erreichen sind, obgleich alle Noten derselben Stimme dem Ansehen nach für Eine Hand bestimmt zu seyn scheinen. Die in dem nachstehenden Beispiele a) mit + bezeichneten Noten gehören daher für die Linke, und die bey b) mit derselben Bezeichnung für die Rechte.



§. 48.

Ich habe schon einigemal gesagt, daß man in verschiedenen Fällen die zweite Regel §. 7. übertreten, und mit dem Fingern von einer Taste zur andern vorrücken muß. Am häufigsten wird dieses Vorrücken bey Bindungen nöthig, weil hierbey oft keine andere oder bessere Fingersetzung möglich ist. Z. B.



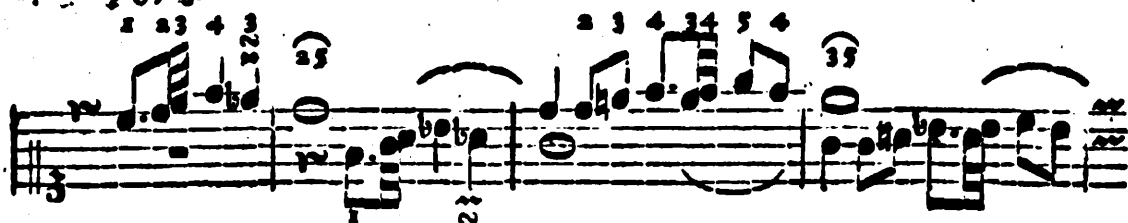


S. 49.

Da es nach §. 14 und 15 bey einstimmigen Stellen erlaubt ist, einen andern Finger einzusetzen, oder den vorigen abzulösen, so versteht es sich von selbst, daß diese beyden Hülfsmittel bey Doppelgriffen um so viel eher erlaubt seyn müssen. In den folgenden Beyspielen a) ist das Einsetzen, und bey b) das Ablösen unvermeidlich.



Das letztere (Ablösen) wird vorzüglich bey Nachahmungen, Bindungen &c. oft nöthig, s. B.



Vierter Abschnitt.

Von der Fingersehung bey drey- und vierstimmigen Sätzen, und von einigen daraus entstandenen Passagen.

§. 50.

Bei den drey- und vierstimmigen Griffen hat man weit weniger zu merken; als bey den im vorhergehenden Abschnitte angezeigten zweystimmigen Sätzen, weil nämlich die Fingersehung bey mehreren Stimmen größtentheils durch die Umstände so bestimmt wird, daß nur wenige Verschiedenheiten möglich sind, und folglich nicht viele Regeln dabey statt finden. Man merke sich vorläufig, daß bey denjenigen drey- und vierstimmigen Sätzen, welche in dem Umfange (Bezirk) einer Quarte oder Quinte enthalten sind, der kleine Finger, vorzüglich aber der Daumen ohne Noth nicht auf eine Obertaste gesetzt werden darf, es müßten denn beyde genannte Finger zugleich auf Obertasten zu stehen kommen. Die übrigen dabey anzuwendenden Vortheile werde ich da näher anzeigen, wo ein besonderer Fall die Veranlassung dazu giebt.

§. 51.

Drey in dem Umfang einer Quarte enthaltene Töne, die zugleich angegeben werden, greift man in der rechten Hand mit $\frac{4}{2}$ a), oder $\frac{3}{2}$ b), wenn sich nämlich der höchste Ton zu dem mittlern wie eine Terz verhält; sind aber die tiefern beyden Töne eine Terz von einander entfernt, so gebraucht man $\frac{4}{2}$ c), oder $\frac{3}{2}$ d). Mit eben den Fingern werden auch die daraus entstandenen gebrochenen Sätze gespielt.



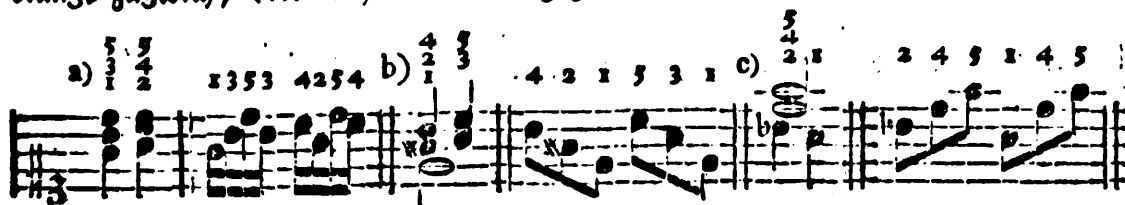
(Die Applikatur für die linke Hand habe ich unter den Noten bemerkt; doch versteht es sich, daß die Folge eine Abänderung in der Fingersehung nöthig machen kannt.)

In den folgenden und ähnlichen Fällen ist es erlaubt, den kleinen Finger e) oder den Daumen f) auf eine Overtaste zu setzen; und in den Beyspielen g) muß man sogar zu dreym in dem Umfange einer Quarte enthaltenen Tönen, wider die obige Regel, drey zunächst liegende Finger gebrauchen.



§. 52.

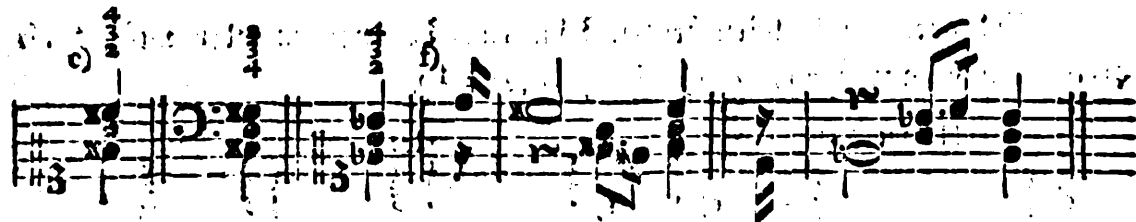
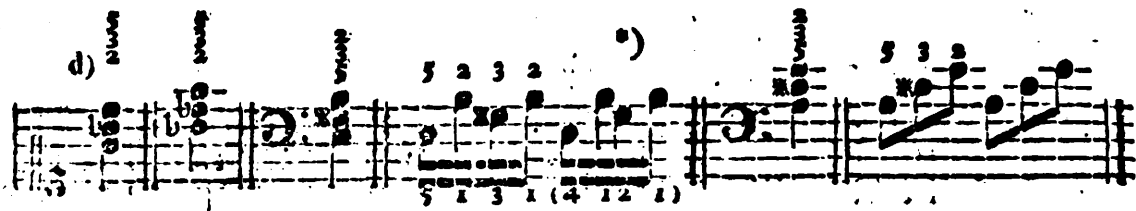
Drey in dem Bezirk einer Quinte, und zwar terzenweise von einander entfernte Töne greift man mit $\frac{5}{1}$ a), $\frac{4}{1}$ b), oder $\frac{3}{1}$ c), es sey, daß diese Drey Klänge zugleich, oder nach einander angegeben werden.



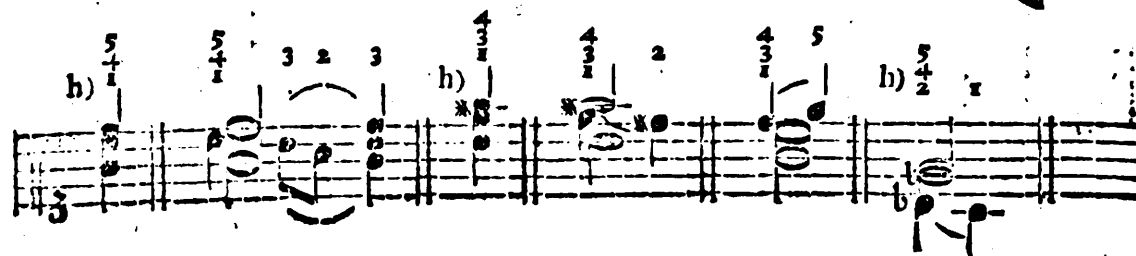
Auch die Fingersehung bey d) ist nicht ganz ungewöhnlich. *) Die übrigen eben nicht zu empfehlende Applikatur bey e) dürfte nur etwa in Fällen vor der bey f) angezeigten Art zu entschuldigen seyn.

d)

*) Marburg, in seiner Kunst das Klavier zu spielen 2c. erklärt diese Applikatur ohne Einschränkung für falsch; Nach hingegen erlaubt sie deswegen, weil die Overtaste am bequemsten mit dem dritten Finger angeschlagen wird.



Liegen die Töne innerhalb einer Quinte nicht in gleicher Entfernung von einander, so werden sie mit den bey g) und h) bemerkten Fingern gegriffen.



§. 53.

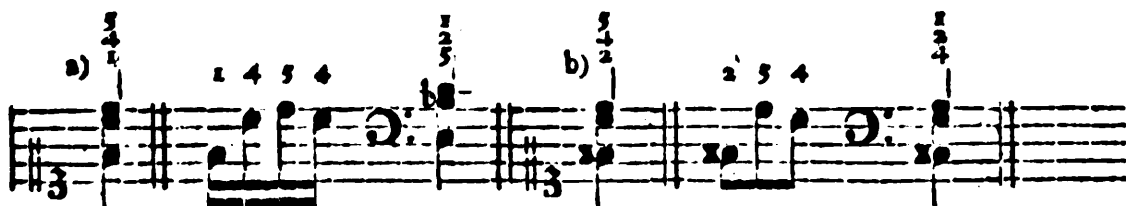
Zu dreyen in dem Umfang einer Sexte liegenden Tönen, wovon sich die beyden höchsten wie eine Sekunde zu einander verhalten, gebraucht man $\frac{5}{4}$ a), in der linken Hand $\frac{3}{2}$ b), oder $\frac{5}{4}$ b), (in der Linken $\frac{1}{4}$).

3 2

a)

*) Es ist nöthig, den Klavierspieler mit der Fingering bey den jetzt so beliebten und fast bis zum Ekel gemißbrauchten Barsenbässen bekannt zu machen, da sie nun einmal Mode sind. Damit aber der Lernende nicht auf den Gedanken kommen möge, diese Barsenbässe müßten immer mit der, nur in besondern Fällen anzuwendenden, Fingering über den Noten gespielt werden, so habe ich zwei gewöhnlichere Applikaturen unter den Noten angezeigt.

**) Nur etwa alldann, wenn die Folge so wäre, wie in dem obigen Beispiele.



Sind aber die höchsten beyden Töne eine Terz von einander entfernt, so greift man sie mit $\frac{3}{4}$ c), $\frac{5}{4}$ d), $\frac{4}{4}$ e), oder $\frac{5}{4}$ f).

(nicht gut:)



Verhalten sich die höchsten beyden Töne wie Quartan zu einander, so wählet man eine der nachstehenden Applikaturen,



Und wenn die höchsten beyden Intervalle eine Quinte von einander entfernt sind, so gebraucht man die in den folgenden Beyspielen angedeuteten Finger.



*) Man sieht hierbey, daß eine Applikatur gut seyn kann, welche bey eben den Griffen, zwey Oktaven höher oder tiefer, ohne große Unbequemlichkeit gar nicht statt findet. Eine Anmerkung, die auf mehrere Fälle paßt,

§. 54.

Drey in dem Bezirk einer Septime liegende Töne greift man in der rechten Hand mit $\frac{5}{4}$, oder allenfalls mit $\frac{3}{2}$, wenn die beyden höchsten Töne, wie bey a), nur eine Sekunde von einander entfernt sind. Verhalten sich aber die beyden höhern Töne wie Terzen, Quartan, Quinten oder Sexten zu einander, so wählt man die bey b) c) d) und e) angezeigten Finger.

a) $\frac{5}{4}$ 3 5 4 1 3 2 4 5 b) $\frac{5}{4}$ (3) $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ c) $\frac{5}{4}$ (2) d) $\frac{5}{4}$

e) $\frac{5}{4}$ a) $\frac{3}{2}$ b) $\frac{3}{2}$ c) $\frac{3}{2}$ (3) $\frac{3}{2}$ 4 d) $\frac{3}{2}$ (3) $\frac{3}{2}$

(Für die linke Hand:)

Es ist kaum nöthig, noch einmal zu erinnern, daß bey solchen und noch größern Spannungen der Daumen oder kleine Finger, nach Umständen, ohne Bedenken auf eine Obertaste gesetzt werden darf, wie in diesen Beyspielen.

$\frac{5}{4}$ 4 $\frac{5}{4}$ (4) $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ (3) $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{4}$ (2)

§. 55.

Drey Töne in dem Umfang einer Oktave werden mit $\frac{5}{4}$ (in der Linken mit $\frac{3}{2}$) angegeben, wenn nämlich die höhern beyden Intervalle nur eine Sekunde von einander entfernt sind, wie bey a); verhalten sich aber die beyden höhern Töne wie Terzen, Quartan, Quinten, Sexten oder Septimen zu einander, so gebraucht man die Fingersetzung bey b) c) d) e) und f).



Wer lange Finger hat, der greift in gewissen Fällen die Oktaven mit 1, und wählet zum mittlern Tone den bequemsten Finger.

§. 56.

Sind drey Töne in dem Umfang einer Note, oder Decime enthalten, so greift man die äußersten beiden ohne Ausnahme mit 1; denn hierbey fallen alle Fingeln in Absicht auf die Obertasten und das Fortrücken ic. weg. Die dabey befindliche dritte Taste schlägt man mit demjenigen Finger an, welcher der Lage nach am bequemsten dazu ist. Hier sind einige Beispiele von der Art.



Wer diese Stellen mit einer andern Applikatur bequemer heraus bringen kann, dem steht es frey, sich derselben zu bedienen.

§. 57.

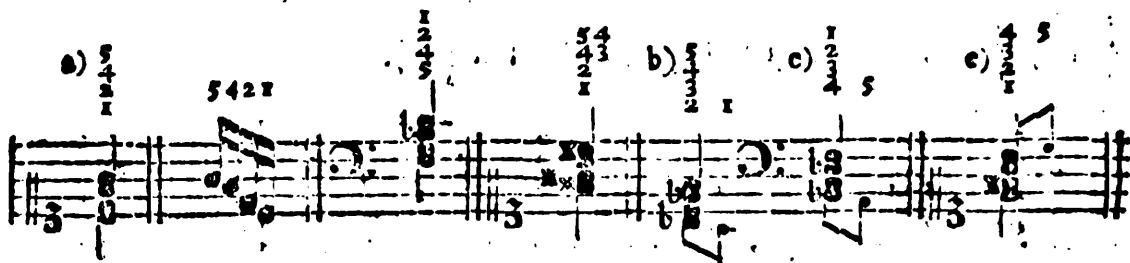
Da bey den vierstimmigen Griffen und den daraus entstandenen gebrochenen Sätzen nur Ein Finger ungebraucht bleibt, so kommt es hierbey hauptsächlich darauf an, welchen man wegzulassen hat. In den folgenden vier Paragraphen will ich das Nöthigste hiervon sagen, überzeugt, daß man von den

darin

darin enthaltenen wenigen Beispielen die Anwendung auf jeden ähnlichen Fall wird machen können.

§. 58.

Vier Töne, welche in dem Umfang einer Quinte enthalten sind, werden mit dem ersten, zweyten, vierten und fünften Finger gegriffen.



Die bey b) und c) angezeigte Applikatur finde ich zwar in keinem Lehrbuche, indeß wird, bey der durch kleine Noten bemerkten Folge, wohl nicht viel dagegen einzuwenden seyn. Andere vierstimmige harmonische Zusammensetzungen in dem Bezirk einer Quinte giebt es nicht, folglich habe ich nicht nöthig, mehr davon zu sagen.

§. 59.

Zu vier Tönen, wovon die beyden äußersten in der Entfernung einer Sexte liegen, gebraucht man nach Umständen $\frac{3}{2}$ a), oder $\frac{5}{2}$ b),



Die Applikatur bey c) kann als eine Ausnahme von der obigen Regel angesehen werden. Wer es bequemer findet, der setzt den Daumen auf eine Overtaste.

§. 60.

Vier in dem Bezirk einer Septime enthaltene Töne greift man mit $\frac{5}{2}$ a), $\frac{5}{1}$ b), $\frac{3}{1}$ c), auch wohl mit $\frac{5}{2}$ d), oder mit $\frac{4}{1}$ e).

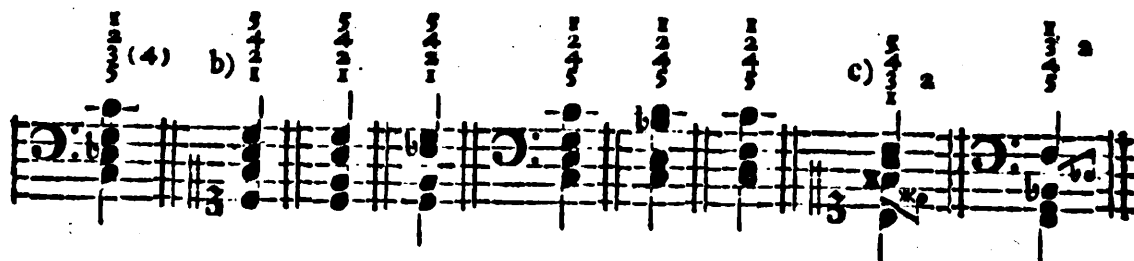


Die bey d) angezeigte Applikatur erfordert lange Finger; wer diese nicht hat, der setzt den Daumen ohne Bedenken auf Overtasten.

§. 61.

Vier Töne, wovon sich die beyden äußersten wie eine Oktave zu einander verhalten, greift man mit $\frac{5}{2}$ a), oder mit $\frac{5}{1}$ b), auch wohl mit $\frac{5}{3}$ c).





Sollten bey vierstimmigen Griffen die beyden äußersten Töne eine None oder Decime von einander entfernt seyn, so wird man die größtentheils nur einzige dabey mögliche Fingersetzung den Umständen gemäß selbst finden können.

§. 62.

In den folgenden und ähnlichen aus drey- und vierstimmigen Sätzen entstandenen Passagen, welche aus höher oder tiefer versetzten Akkorden bestehen, finden hin und wieder mancherley Fingersetzungen statt. Ich will die, welche ich für die beste halte, beyfügen; wer sie hin und wieder für seine Hand nicht bequem findet, der kann eine andere wählen.



186 Zwent. Kap. Viert. Absch. Von drey- und vierstimmigen Sätzen.

Fünfter Abschnitt.

Von einigen Passagen: c. welche abwechselnd mit beyden Händen gespielt werden müssen, und von dem so genannten Ueber- schlagen und Eindringen der Hände.

S. 63.

Es giebt gewisse Stellen, welche mit Einer Hand entweder gar nicht, oder ziemlich unbequem heraus zu bringen sind, da sie zum Theil nur wenig Uebung erfordern, wenn man dabey mit be den Händen abwechselst. Einige Bemerkungen darüber werden hinreichend seyn, dem Anfänger einen Begriff davon beyzubringen. Die Hauptfrage hierbey ist diese: Woran erkennt man die Noten, welche für die eine oder die andere Hand bestimmt sind? Der Merkmale giebt es vorzüglich vier, nämlich: die Noten stehen 1) auf beyden Systemen, in ihrem gewöhnlichen oder in einem veränderten Schlüssel, wie bey a), in diesem Falle spielt jede Hand die ihr ohnedies zukommenden Noten; 2) fügt man auch wohl noch Pausen hinzu, um dadurch anzudeuten, daß die Eine Hand so lange

lange einhält, bis die Andere indessen die vorgeschriebenen Töne angegeben hat b); 3) sind die in Einem Systeme enthaltenen Noten beyder Hände für die linke abwärts gestrichen, folglich gehören alsdann die aufwärts gestrichenen für die Rechte, wie bey c); und in gewissen Fällen, besonders wenn bey längern Stellen etwa eine Verwechselung zu besorgen ist, bestimmt man 4) die Noten für die Rechte durch ein beygefügtes R. oder *dextra*, abgekürzt: *d.* (rechte Hand,) so wie L. oder *sinistra*, abgekürzt: *f.* die Linke andeutet d).

The image contains four musical examples labeled a), b), c), and d), each consisting of a grand staff with two staves. Example a) shows a sequence of chords and single notes. Example b) shows a sequence of chords and single notes. Example c) shows a sequence of chords and single notes. Example d) shows a sequence of chords and single notes, with some notes marked with 'R.' and 'L.' to indicate the right and left hands respectively.

§. 64.

Zur ersten Uebung in dergleichen Passagen kann man etwa die Tonleitern; anfangs auf die nachstehende Art, sodann rückwärts, spielen lassen. Nur muß der Lehrer seine Schüler dazu anhalten, daß sie beim Abwechseln der Hände den zuletzt gebrauchten Finger, z. B. in dem ersten Takte der folgenden Tonleitern den Daumen der linken Hand, von dem mit + bemerkten f und c, gehörig abheben. Denn gemeinlich lassen sie den jedesmal zuletzt gebrauchten Finger auf der Taste liegen, wie bey b).

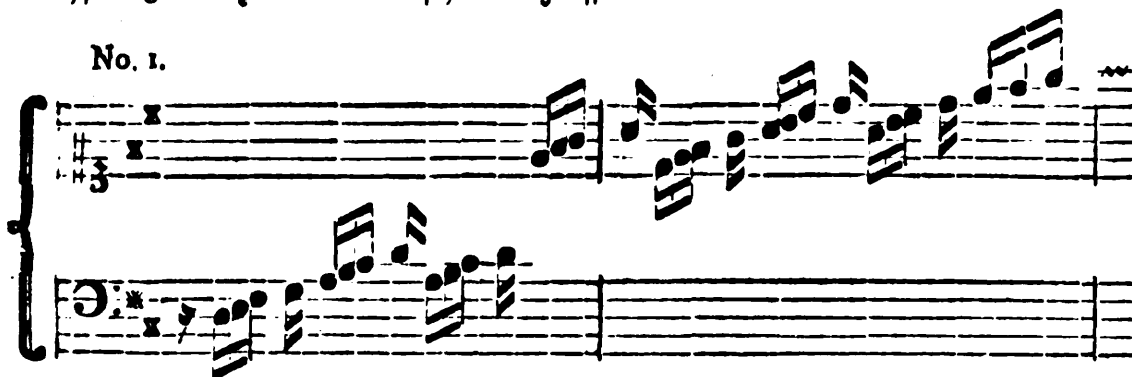
Na 2

*) In diesen Beispielen, wo es hies darauf ankommt, die Bedeutung der beygefüzten Buchstaben zu erklären, würde man auch ohne dieses Merkmal die für jede Hand bestimmten Noten errathen; es werden aber weiter unten einige Stellen vorkommen, woben die Buchstaben nöthiger sind.



In Absicht auf den Vortrag sind die Tonleitern zc. mit der folgenden Abwechselung der Hände etwas schwerer zu spielen :

No. 1.



No. 2.



No. 3.

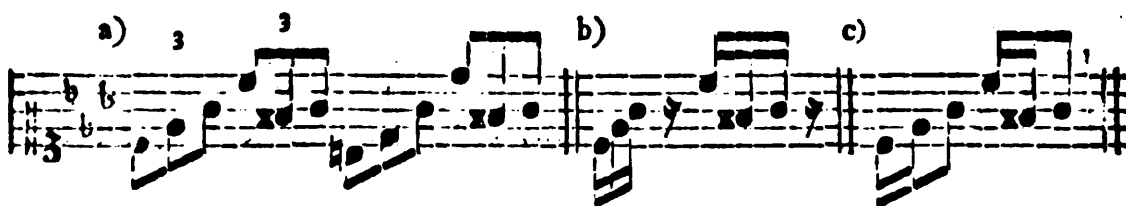


weil

weil hierbei die guten Noten, welche einen merklichen Nachdruck erhalten müssen, *) nicht immer mit dem Abwechseln der Hände zugleich, sondern später oder früher eintreten. Gewöhnlich aber geben Anfänger, wenn sie eine andere Hand einsetzen, den ersten Ton stärker an, als die übrigen, da dies doch in vielen Fällen (z. B. bey den mit + bezeichneten Noten in No. 2. und 3.) ganz falsch ist.

§. 65.

Ein anderer ziemlich gewöhnlicher Fehler besteht darin, daß Anfänger oft beim Abwechseln der Hände etwas verweilen. Denn nicht selten hört man, statt der vorgeschriebenen Triolen bey a), die fehlerhafte Eintheilung bey b) oder c).



Die Triolen werden zwar sehr häufig so ungleich eingetheilt, vorzüglich aber ist dies der Fall beim Abwechseln der Hände. Man bemühe sich daher, diese und ähnliche Passagen so zusammenhängend vorzutragen, als würden sie mit Einer Hand gespielt.

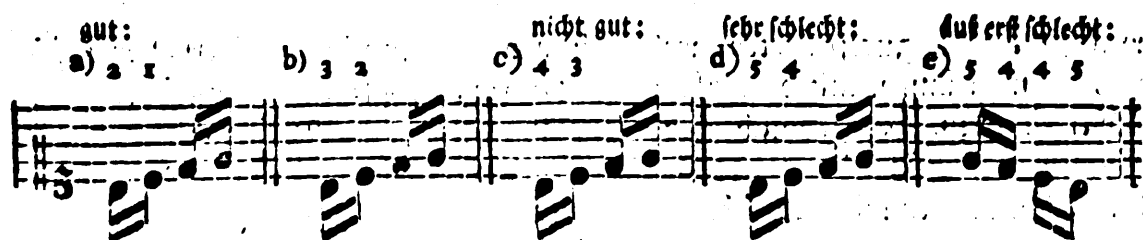
§. 66.

Alles, was von der Fingersetzung überhaupt erinnert worden ist, das muß auch hierbei beobachtet werden. Neue Regeln sind hierzu nicht nöthig, da sich alles auf die schon bekannten zurück führen läßt. Nur dies Einzige merke man, daß es beim Abwechseln der Hände, besonders in stufenweise fortschreitenden Passagen u. nicht gut ist, mehrere Finger übrig zu behalten. Man suche daher, wo möglich, bey aufsteigenden Stellen in der linken Hand mit dem Daumen oder wenigstens mit dem zweyten Finger aufzuhören, damit die Rechte ungehindert an ihren Platz kann. Im Absteigen gilt das in Ansehung der rechten Hand, was vorher von der linken gesagt wurde. Wie nöthig diese Anmerkung ist, läßt sich einigermaßen aus den folgenden Beyspielen beurtheilen.

A a 3

a)

*) Ein Umstand, worauf man bey längern Passagen mit abwechselnden Händen vorzüglich zu achten hat.



Daß aber auch das Ueberschlagen der Hände, bey d) und e), in gewissen Fällen nöthig und folglich gut seyn kann, werde ich weiter unten zeigen.

§. 67.

Das Abwechseln der Hände, oder eines einzelnen Fingers, kommt dann und wann auf Einer Taste vor, und wird so angezeigt, wie in den folgenden Beispielen. Man muß dabei denjenigen Finger, mit welchem dieselbe Taste vorher angeschlagen wurde, schnell abheben, damit jeder Ton deutlich von dem andern abgesondert zu hören sey.



§. 68.

Das Ueberschlagen der Hände, worunter auch das Untersetzen derselben mit begriffen ist, wurde ehemals für ein sehr wesentliches Kunststück gehalten. Man würde daher die Geschicklichkeit desjenigen Klavierspielers, welcher nicht irgend eine Menuett ic. mit (kreuzweise) überschlagenen Händen, oder eine Vastaille mit donnernden Kartthäuten, auf die angezeigte Art hätte spielen können, sehr bezweifelt haben. — Gegenwärtig trifft man zwar auch von guten Meistern gesetzte Tonstücke an, worin diese Spielart vorkommt; allein man gebraucht sie seltner, und nicht leicht eher, bis sie eines besondern Gedankens wegen notwendig wird. Indes lassen freilich noch verschiedene neuere Komponisten zuweilen bloß aus Tändelei die Hände überschlagen.

§. 69.

Mehrentheils, kann man aus dem Zusammenhange beurtheilen, mit welcher Hand das Ueberschlagen nöthig ist, wie in diesen Beyspielen.

a) Andante. 1) oder:

u. f. w.

b) Allegro.

oder:
2)

Denn daß man bey a) die Rechte über die Linke, und bey b) die Linke über die Rechte setzen (schlagen) muß, läßt sich gar nicht verfehlen. Ist aber zu besorgen, daß vielleicht Einer oder der Andere die Noten für die linke Hand mit der Rechten, oder die für die Rechte mit der Linken spielen möchte: so pflegen sorgfältigere Komponisten entweder den Schlüssel für Eine Hand zu verändern, wie in den obigen Beyspielen 1) und 2), oder sie bestimmen die Rechte nach §. 63. durch ein beygefügtes *R. dext.* oder *d. rc.* die Linke aber durch *L. sn.* oder *f. rc.* wie hier:

(Höfner.)

§. 70.

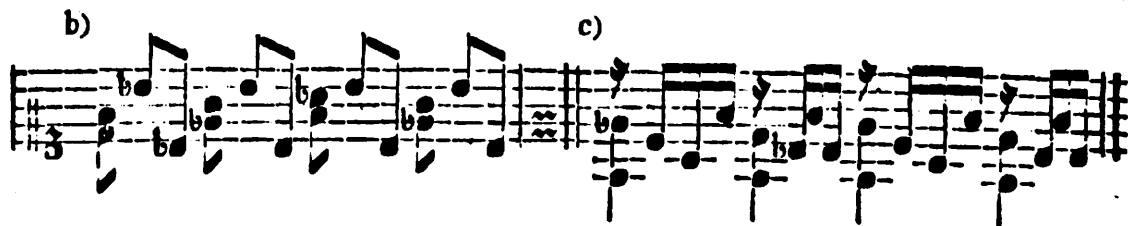
Ueberschreitet (in Stellen für beyde Hände) Eine Stimme die Andere, so muß man, auch ohne ausdrückliche Andeutung, Eine Hand über oder unter die Andere setzen, z. B.

dext. d. u. f. w.

Dieselbe Spielart wird auch erfordert, wenn die Noten für beyde Hände in Einem Systeme stehen, wie hier:

§. 71.

Außer den erwähnten Fällen, worin man die Hände überschlagen muß, giebt es noch eine besondere Art, wobey die Eine Hand auf ihrem Plaze bleibt, (und nicht gerückt werden darf,) indem die Andere an derselben Stelle gleichsam eindringt, z. B.



Welche Hand man in solchen Fällen über oder unter die andere zu setzen hat, läßt sich im Allgemeinen nicht bestimmen; denn dies hängt jedesmal von der Bequemlichkeit, nur selten von der Willkür des Spielers ab. In den Beispielen a) c) und d) muß die Linke über, bey b) aber unter die Rechte gesetzt werden. Doch wären allensfalls auch die beyden Takte a) auf die letztere Art, (mit der Linken unter der Rechten, wiewohl nicht so bequem, heraus zu bringen. Bey e) läßt man die Rechte, wenn ich so sagen darf, unter der Linken hinkriechen. In dem Beispiele f) kann man die Linke unter die Rechte setzen. Soll aber diese Stelle auf die bey + angezeigte Art vorgetragen werden, so setzt man die Linke über die Rechte.

§. 72.

Den Beschluß mögen verschiedene schwere und leichtere, von guten Meistern gesetzte Stellen machen, welche zur Uebung im Abwechseln, Uberschlagen, Untersetzen und Eindringen der Hände dienen können.

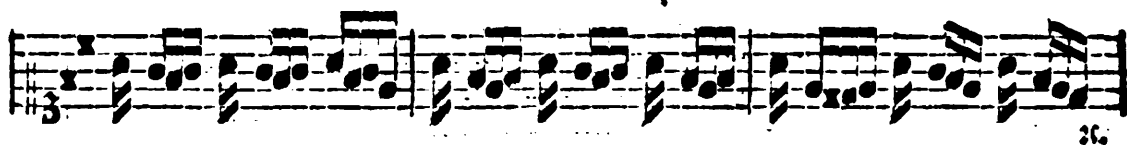
Sebastian Bach.



Vom Abwechseln, Ueberschlagen und Einbringen der Hände. 195



Friedemann Bach.



Emanuel Bach.





Georg Benda.



Haydn.



(Derfelbe.)



Vom Abwechseln, Ueberschlagen und Eindringen der Hände. 197

Bäßler.



(Derselbe.)

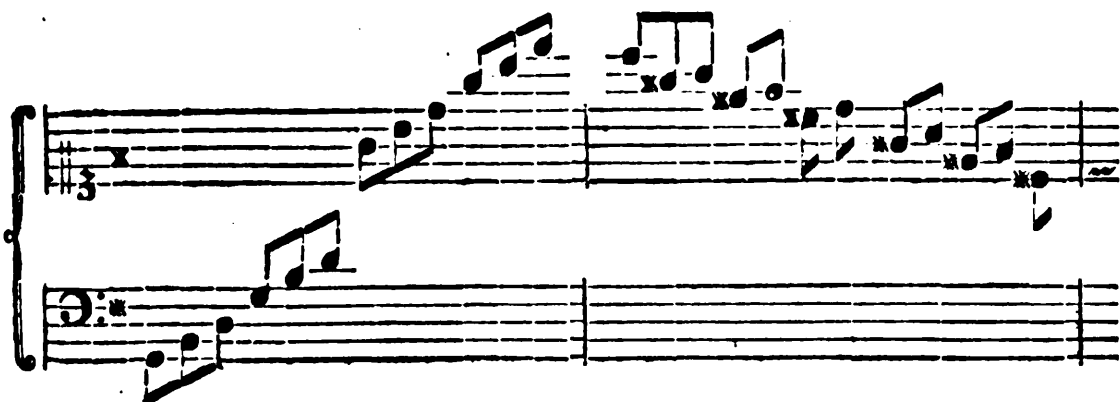


Kirnberger.



J. A. P. Schulz.





E. W. Wolf.



Mit gutem Bedacht habe ich diese Stellen aus den Arbeiten älterer und neuerer Komponisten von anerkannten Verdiensten entlehnt, um dadurch Einige, welche das Ueberschlagen u. der Hände gern ohne Einschränkung zu einer bloßen Tändelen herabwürdigen möchten, bey dieser Gelegenheit, wo möglich, eines Bessern zu überzeugen. Daß aber diese Spielart sehr oft gemißbraucht wird, habe ich §. 68. schon zugegeben.

§. 73.

Zur Uebung in ein- zwey- und mehrstimmigen Sätzen füge ich am Ende dieses Buches einige zum Theil sehr leichte Handstücke bey. Ich nahm dabey zwar hauptsächlich auf die Fingersehung Rücksicht; indessen war es auch nothwendig, zur Erlernung der Manieren Gelegenheit zu verschaffen. Ob ich meinen Endzweck erreicht habe, mögen die entscheiden, welche angehende Klavierspieler unterrichten, und die damit verbundenen Schwierigkeiten, bey dem Mangel an guten Handstücken von der Art, aus der Erfahrung kennen.

