

Freiheiten, oder vielmehr Verzerrungen, die dem Spieler ohne ausdrückliche Vorschrift des Komponisten, nicht wohl erlaubt werden können.

(Von dem zweckmäßigen Gebrauche des Tempo rubato ist Seite 323. f. f. mehr gesagt worden.)

### §. 73.

So viel von den wichtigsten Erfordernissen zum guten Vortrage. Habe ich meinen Zweck in dem gegenwärtigen Kapitel, der angewandten Mühe ungeachtet, nicht ganz erreicht: so werden doch die gegebenen Winke wenigstens dem Lernenden einigen Nutzen schaffen, wenn auch der Lehrer noch manche Lücke bemerken sollte.

Außer dem, was Tosi, Bach, Quantz, Klinger und einige Andere von dem Vortrage lehren, hat vorzüglich Sulzer diesen Artikel sehr gründlich ausgearbeitet. Ich konnte nicht umhin, seinen Plan größtentheils beyzubehalten, weil er mir der Beste zu seyn schien; jedoch wird man verschiedene, nicht ganz unbedeutende Zusätze und nähere Bestimmungen in meiner Bearbeitung finden. Ob ich dabey glücklich gewesen bin, muß ich von dem Urtheile der Kenner erwarten.

## A n h a n g.

### V o r e r i n n e r u n g.

Noch kommen sehr häufig gewisse Ausdrücke vor, deren Bedeutung der Klavierspieler schlechterdings wissen muß, oder die er sich wenigstens mit leichter Mühe bekannt machen kann, wenn sie auch nicht zunächst auf das Klavierspielen Beziehung haben sollten. Die dadurch bezeichneten Gegenstände konnten in keinem der sechs Kapitel füglich berührt werden, daher will ich hier, außer der Ordnung, die etwa noch übrigen nöthigsten Ausdrücke in möglichster Kürze erklären.

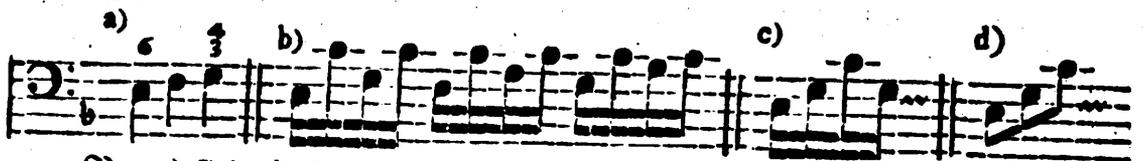
### E r s t e r A b s c h n i t t.

Von verschiedenen Ausdrücken, welche sich zunächst auf das Klavierspielen beziehen.

#### §. 1.

Sarfenbässe (harpeggirte Bässe) nennt man eine gewisse harmonische Zergliederung, wobey nämlich, außer den simplen Grundnoten, die zur Harmonis

monie gehörigen Intervalle in mancherley Figuren einzeln nachgeschlagen werden. Z. B.

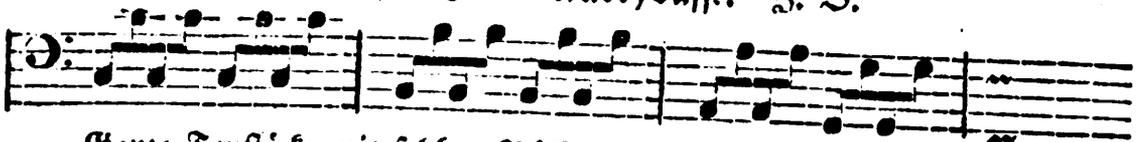


Bev a) sind die simplen Grundnoten angedeutet. In dem Beyspiele b) ist die gewöhnlichste Art von Harfenbässen bemerkt, zu welchen man auch die Veränderungen bey c) und d) rechnen kann. Aus der Benennung läßt sich vermuthen, daß diese Figuren der Harfe vorzüglich eigen seyn müssen; und so ist es auch.

Der Erfinder der Harfenbässe soll ein gewisser Alberti gewesen seyn, welcher sich in Rom und Venedig aufhielt. \*) Es ist nicht zu leugnen, daß diese Bässe, sparsam und am rechten Orte angebracht, zum Ausfüllen mancher (außerdem etwas leeren) Stellen mit gutem Erfolge gebraucht werden können; allein man hat sich derselben, besonders in verschiedenen Arbeiten für den Flügel ic. bisher so häufig bedient, daß sie mit der Neuheit auch zugleich ihren Reiz verloren haben, und Männern von feinem Geschmacke nach und nach eckhaft werden, oder vielmehr schon geworden sind.

§. 2.

Wenn der Bass lauter Oktaven nach einander (gebrochene Oktaven) anschlägt, so nennt man diese Figuren Murkybässe. Z. B.



Ganze Tonstücke mit solchen Bässen heißen Murkys.

Ehedem war diese Gattung von Tonstücken, es versteht sich nur bey einer gewissen Klasse von Spielern, so beliebt, daß man lieber etwas Andres in der Musik entbehrt hätte, als die größtentheils abgeschmackten \*\*) Murkys. Man nahm einem solchen Spieler sein Murky, und man nahm ihm alles. — Gegenwärtig scheint diese Epoche, dem guten Geschmacke zur Ehre, so ziemlich vorüber zu seyn.

§. 3.

Den Ausdruck Trommelbass gebraucht man, (mehrentheils spottweise,) wenn im Basse Ein Ton, nach Art der Trommel, in ziemlich geschwinde Bewegung oft wiederholt wird, wie in dem folgenden Beyspiele.

\*) S. Cramers Magazin der Musik, Erst. Jahrgang, S. 1377.

\*\*) Ich will durch dieses Urtheil nicht behaupten, daß es unmöglich sey, gute Tonstücke mit solchen Bässen zu setzen; denn unter andern hat auch C. P. E. Bach eines seiner charakteristischsten Stücke mit Murkybässen geschrieben. Aber ich urtheile hier im Allgemeinen.

## Allegro molto.



Wer sich hierbei in der linken Hand nicht steif spielen will, der muß mit den Fingern abwechseln. (S. §. 14. Seite 142.)

In Sinfonien, Ariett 2c. können diese Bässe oft mit Nutzen gebraucht werden, aber in eigentlichen Klaviersachen stehen sie selten am rechten Orte.

## §. 4.

Wenn man eine mehrmals vorkommende Figur nicht jedesmal wieder ganz ausschreiben will, so bedient man sich einer Abreviatur (Abkürzung). Hier sind verschiedene Beispiele von dieser Art, nebst der beygesetzten Bedeutung.

## Adagio.

wird so gespielt:

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of two staves. The first system is in 3/8 time and features a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system is in 12/8 time and features a bass clef on both staves. The third system is in 3/8 time and features a bass clef on both staves. The word 'fiegue.' is written above the first staff of each system. The word 'Adagio.' is written above the first staff of the third system. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

u. a. m.

Oft fügen die Componisten, zu mehrerer Deutlichkeit, noch das Wort *fiegue* hinzu, wie in einigen der letztern Beispiele.

Verschiedene dieser gewöhnlichen Abkürzungen können den Spieler leicht zu einer fehlerhaften Ausführung verleiten.

§. 5.

Der Ausdruck *temperiren* kommt vor, wenn vom Stimmen die Rede ist, und bedeutet ungefähr so viel, als: ein wenig von der größten Reinigkeit der Intervalle auf eine dem Gehör erträgliche Art abweichen. Dies geschieht nämlich, wenn man gewisse Intervalle nicht völlig rein, sondern ein wenig zu tief oder zu hoch stimmt. Auf theoretische Untersuchungen, (womit wohl dem praktischen Musiker ohnedies nicht viel gedient seyn möchte,) kann ich mich hier nicht einlassen. Auch hat man viele zum Theil sehr gründliche Schriften, worin

Die Lehre von der Temperatur ausführlich vorgetragen wird. Ich will daher nur so viel davon sagen, als man bey'm Stimmen eines Klaviers schlechterdings wissen sollte.

## §. 6.

Unser gegenwärtiges Tonssystem ist so beschaffen, daß wir verschiedenen Intervallen, von der ihnen eigentlich zukommenden Höhe, etwas abnehmen, andern dagegen etwas zusetzen müssen, um aus allen zwölf Tönen in beyden Tonarten (Dur und Moll) erträglich rein spielen zu können. Von dieser Nothwendigkeit kann man sich, auch ohne weitläufige Berechnungen, sogleich aus der Erfahrung überzeugen, wenn man z. B. von dem großen C an alle Quinten aufwärts (C, G, d, a, e ꝛc.) ganz rein stimmt. Die höchsten Töne werden in diesem Falle merklich zu hoch werden. Oder wie wäre es möglich z. B. dis und es, beyde rein zu stimmen, da sie einander in Ansehung der Höhe nicht gleich seyn sollen, (Seite 43. \*), und doch nur durch Eine Taste hervorgebracht werden können? u. s. w. Folglich muß man sie temperiren. Hierbei entstehen nun zwey Hauptfragen, nämlich: Welche Intervalle müssen temperirt werden? und wie groß kann die Abweichung von der größten Reinigkeit seyn?

## §. 7.

So verschieden auch die Meinungen der Tonlehrer in Ansehung der Temperatur sind, so kommen sie doch darin insgesammt überein, daß man alle Intervalle temperiren könne, nur die Oktave nicht. Denn je vollkommener eine Konsonanz ist, je merklicher wird die Abweichung von der völligen Reinigkeit. Die nächste vollkommene Konsonanz nach der Oktave ist die reine Quinte, welche dem Ohre noch erträglich bleibt, wenn man sie um den zwölften Theil eines commatis abwärts schweben (zu tief werden) läßt. Es versteht sich daß die Quarte aufwärts dadurch um so viel zu hoch wird. \*) Die Terzen und Sexten können, ohne merklichen Uebelklang, bennah um ein ganzes Komma von ihrer Reinigkeit abweichen; wiewohl sie gewöhnlich nur etwa um den dritten Theil eines commatis temperirt werden.

Man stimmt deswegen am liebsten nach konsonirenden Intervallen, weil bey diesen die erforderliche Reinigkeit ungleich leichter zu haben ist, als bey den Dissonanzen.

## §. 8.

\*) Daß ein comma ungefähr der neunthe Theil eines Tones ist, habe ich Seite 43. erklärt. Es giebt aber noch andere comma's, die ich hier übergehe. In den Schriften von Kirnberger, Warburg, Sorge, Sulzer u. a. m. findet man hinfüßlichen Unterricht hiervon.

§. 8.

Wenn Eine Quinte so viel abwärts schwebt, als die Andere, oder wenn Eine große Terz um eben so viel zu hoch gestimmt wird, als die Andere u. s. w. so heißt die Temperatur gleichschwebend. Man spielt in diesem Falle natürlicher Weise aus Einem Tone so rein, als aus dem Andern, d. h. aus keinem ganz rein. Indes ist die hierzu erforderliche Abweichung so unbedeutend, daß sich unser Ohr daran gewöhnt, und ein auf diese Art gestimmtes Klavier für rein \*) gelten läßt.

Werden die Verhältnisse aller Gattungen von Intervallen z. B. aller reinen Quinten, großen Terzen u. s. w. einander gleich gemacht, wie in der so genannten gleichschwebenden Temperatur: so hebt sich dadurch, von der Seite betrachtet, augenscheinlich das Charakteristische jedes Tones von selbst auf; denn wo keine Ursache ist, da kann auch keine Wirkung seyn. — Hat dessen ungeachtet auf dem Klaviere jeder Dur- oder Mollton einen ihm allein eigenen Charakter, so muß der Grund davon in ganz andern, als in der Temperatur liegen, z. B. in der Höhe oder Tiefe, in der Beschaffenheit der Tastatur, welche fast in jedem Tone gewisse eigene Fortschreitungen, Passagen zc. an die Hand giebt oder doch zuläßt, die in andern Tönen (der Fingerfertigkeit wegen) nicht bequem heraus zu bringen sind, und die folglich von guten Kempfisten, den jedesmaligen Umständen gemäß, sorgfältig ausgewählt werden u. s. w. \*\*) Bey den übrigen Saiteninstrumenten wird jeder Ton noch über-

B b 3

dieß

\*) Ohne das Monochord haben zu gebrauchen, dürfte überhaupt kein Klavier völlig rein gestimmt werden; denn auch das geübteste Ohr ist nicht im Stande, alle die kleinen Abweichungen, welche oft kaum den fünfzigsten Theil eines Tones betragen, genau zu bemerken. Indes ist diese Unvollkommenheit des Gehörs eine gar nicht unbedeutende Wohlthat für uns; denn welches Mißvergnügen würde bey einer, sogar von guten Spielern, nur mäßig stark besetzten Musik daraus entstehen wenn man die so viel größern und fast unvermeidlichen Abweichungen von der größten Reinheit alle deutlich bemerke! Und welche Qual müßte es seyn, eine Anzahl Musiker von gewöhnlichen Einmüthen zusammen spielen zu hören! — Es verhält sich mit dem Ohre in dieser Hinsicht eben so, wie mit dem Auge. Denn obgleich das Letztere an Empfindungsvermögen v. l. m. m. n. r. als das Erstere, so würde uns doch eine noch größere Vollkommenheit des Auges in vielen Fällen unangenehme Gegenstände darstellen. Man betrachte, um sich davon zu überzeugen nur ein sehr fein gebildetes Gesicht durch ein Vergrößerungsglas.

\*\*) Zuweilen liegt der Grund davon auch wohl nur in dem ungleichen Bezuge oder Klänge des Instrumentes. Dies ist denn freylich nicht Charakter des Tones, sondern gewissermaßen eine Unvollkommenheit des Instrumentes. Indes mögen wir wohl mehrmals durch ähnliche Nebenumstände verleitet werden, dasjenige für Charakter des Tones zu halten, was vielleicht in dem Tone selbst liegt, oder doch bloß von zufälligen Dingen abhängt. Vielleicht eignen wir diesem oder jenem Tone einen von mehreren Musikstücken abgezorenen Charakter zu, welchen er nicht so ganz aus sich selbst haben mag. Ich wenigstens weiß nicht die so sehr verschiedenen Meinungen in Absicht auf den Charakter der Töne aus nichts anderm zu erklären. Daß aber die Meinungen darüber in der That sehr verschieden sind, erhellt schon aus folgenden wenigen Stellen: Quantz behauptet S. 138. „Das (Es) dur drückt den traurigen Affekt viel mehr aus, als andre (Dur-) Töne.“ Reichardt schreibt in den Vorlesungen eines aufmerksamen Lesenden, S. 60. Der Ton Es dur scheint mir in langsamer Bewegung den Charakter des Trübsinnigen zu haben, so wie er in geschwinden Sätzen viel Pracht hat.“ In Cramers Magazin der

dies durch die oft vorkommenden leeren oder bedeckten Saiten und vielleicht durch hundert Nebendinge charakterisirt. — Stimmt man nun, nach der wirklich gleichschwebenden Temperatur, von zwey gleich guten und gehörig bezogenen Klavieren Eins einen Ton höher, als das Andere, so würde dasselbe Tonstück auf Einem Klaviere aus D, auf dem Andern aus C dur, gleich gut vorgetragen, einerley Wirkung hervorbringen müssen, die Einbildung möchte auch noch so viel dagegen einzuwenden haben. Und spielt denn nicht der Organist bey einer Kircheinmusik bey nahe überall \*) einen ganzen Ton oder eine kleine Terz tiefer, als der Violinist zc.? Warum läßt man den Organisten an der Ausführung Theil nehmen, wenn das Tonstück dadurch einen doppelten Charakter bekommt? Warum versteht man die Hörner, Trompeten zc. noch immer in das C? Oder ist etwa ein A-Horn anders temperirt, als ein C-Horn? —

## §. 9.

Aus verschiedenen Gründen, hauptsächlich aber deswegen, weil nach der gleichschwebenden Temperatur das Charakteristische jedes Tones wegfällt, (s. die Anm. zum vorhergehenden Paragraphen) fand Kirnberger die vorher fast allgemein angenommene gleichschwebende Temperatur nicht brauchbar genug. Daher verwirft sie auch Sulzer in seiner allg. Theorie ganz, und empfiehlt dafür eine ungleichschwebende von Kirnberger. Nach dieser Temperatur (über deren Beschaffenheit zc. man Kirnbergers Kunst des reinen Sanges, und Sulzers Theorie nachlesen muß) werden einige Intervalle ganz oder fast ganz rein, und Andere dagegen desto unreiner gestimmt. Daß bey einer solchen Temperatur jeder Ton einen eigenen Charakter bekommen muß, ist sogleich einzusehen. \*\*) Ob aber an die Stelle dieser Vollkommenheit nicht andere, eben so große Unvollkommenheiten eintreten — wie Einige behaupten —, ob die Musik im Ganzen durch die genannte Kirnbergersche Temperatur gewinnen würde, ob sie überhaupt, oder

der Musik heißt es S. 708. (Erf. Jahrg.) .. Es dur vielleicht minder majestätisch, (als B .. dur,) aber noch angreifender, durchaus Leben und Aktivität, edel und hitzig zc.“ *Marches* son schließt das Kapitel von der Eigenschaften und Wirkung der Töne (im Neu eröffneten Orchestre S. 252) mit folgender Bemerkung. .. Je mehr man sich bestreben wollte, etwas positives davon zu statuiren, je mehr contradictories würden sich vielleicht finden, sintemahl die .. Meinungen in dieser Materie fast unzählig sind, davon ich keine andere Raifon, als den Unterschied der Menschlichen Complexionen zu geben weiß, als wodurch es Zweifels frey hauptsächlich geschehen mag, daß ein Tohn, der einem Sanguinischen Temperament lustig und ermunternd schmecket, einem Phlegmatischen träge, kläglich und betrübt vorkommt u. s. w. Deswegen wir uns hiebey auch nicht länger aufhalten, sondern einem jeden nochmals, die Freiheit gerne lassen wollen, daß er einem oder andern Tohn solche Eigenschaften beylege, die mit seiner natürlichen Zuneigung am besten übereinkommen, da man denn finden wird, daß der liebste Leib, Tohn gar oft einer Abdankung unterworfen seyn müsse.“

\*) Wie bekannt stehen nur wenige Orgeln im gewöhnlichen oder so genannten Kammer-tone, sondern meistens einen Ton höher, das heißt, im Chortone.

\*\*) Durch diese Temperatur wird z. B. C dur der reinste, sollich wohlklingendste Durton; Es, oder wie Sulzer gewöhnlich schreibt, Dis dur gehört zu den unreinsten (härtesten) Durtduen, denn dieses Es dur wird noch härter als Cis dur.

oder nur auf einige Instrumente anwendbar sey, ob die Tonstücke, wobey der Komponist die gleichschwebende Temperatur vorausgesetzt hat, auf einem nach Kirnbergers Grundsätzen temperirten Klaviere die gehörige Wirkung hervorbringen könnten, und viele andere gar nicht unwichtige Fragen, müssen von den Theoretikern beantwortet werden.

Marpurg hat in seinem Versuch über die musikalische Temperatur zc. Breslau, bey Korn, 1776. die Gründe der Kirnbergerschen ungleichschwebenden Temperatur, und folglich auch den Artikel Temperatur in Sulzers Theorie, der Reihe nach so ausführlich untersucht, daß der damals noch lebende Kirnberger der letzten Abtheilung seiner Kunst des reinen Satzes eine für ihn günstige Recension, als eine Art von Vertheidigung, beyfügen ließ. Ob dadurch Marpurg widerlegt worden ist, kann ich nicht entscheiden. Gewiß ist es aber, daß Sulzer für den in der That großen und verdienten Theoretiker Kirnberger sehr eingenommen war. Daher wurden dessen Grundsätze, wenn sich auch noch manches dagegen einwenden lassen sollte, als die richtigsten in der allgem. Theorie empfohlen. \*) Ich will nur ein einziges, und zwar sehr unbedeutendes Beispiel zur Probe anführen, wodurch Sulzers Meinung einigermaßen verdächtig werden könnte.

Von der gleichschwebenden Temperatur (die im strengsten Sinne genommen freylich nur auf dem Clavie und in der Einbildung möglich ist) wird gesagt: „Es ist schlechterdings unmöglich Klaviere und Orgeln nach dieser Temperatur zu stimmen, wenn nicht jeder Ton in der Oktave nach einem sehr richtig getheilten Monochord besonders gestimmt wird. Denn wer kann sich rühmen, nur eine Quinte nach dem Gehör so zu stimmen, daß sie gerade um die Kleinigkeit, die die gleichschwebende Temperatur erfordert, abwärts schwebt? Was auch die geübtesten Stimmer hierüber versichern mögen, so begreift jeder unparteyische Beurtheiler, daß die Sache nicht möglich sey zc.“ Damit vergleiche man das, was von der Kirnbergerschen ungleichschwebenden Temperatur gesagt wird. „Die Stimmung dieser Temperatur, heißt es, die jeder Stimmer ohne Mühe treffen kann, ist bereits beschrieben worden zc.“ Ferner: „Wird eine Orgel, oder ein Klavier nach dieser Temperatur gestimmt, welches ganz leicht ist, so bekommt jeder Ton wegen der ihm eigenen Afforde seinen besondern Charakter, den er immer behauptet, man stimme die Instrumente im Chor: oder Kammer-tone, oder überhaupt höher oder tiefer, als gewöhnlich.“ \*\*)

Hierbey entsteht nun die doppelte Frage: Ist es leichter alle Quinten so zu stimmen, daß Eine ungefähr so viel abwärts schwebt, als die Andere; oder ist es leichter,

\*) Dies kann und soll dem Verfasser nicht zum Vorwurfe gereichen; denn welcher billig Denkende wird verlangen, daß Sulzer, der Philosoph, die Theorie aller schönen Künste und Wissenschaften bis auf den kleinften Umstand kennen mußte? Ganz gewiß ist dieses nicht die Sache eines einzigen Mannes. Aber der Künstler muß unter solchen Umständen auch nicht glauben, daß der so sehr verdiente Sulzer nie habe irren können.

\*\*) Welche Wirkung würde aber alsdann entstehen, wenn der Organist, wie gewöhnlich, aus dem unreinen Dis (Es) nur spielte, indem die übrigen Instrumentisten größtentheils aus dem F spielen? Oder sollen dies die Clavierinstrumente temperirt werden?

ter, neun Quinten ganz rein, und die übrigen drey, wie es die Kirnbergersche zweyte Temperatur erfordert, in verschiedenen Graden abwärts schweben zu lassen? Da ich mich hier weder für die Eine noch für die andere Temperatur erklären mag, so überlasse ich jedem, dem daran gelegen ist, die Beantwortung dieser Fragen, so wie aller übrigen, die sich noch aufwerfen ließen. Nur einen Verstoß wider die Chronologie kann ich nicht ganz ungeahndet hingehen lassen. Es ist nämlich auffallend, daß unter andern schon Graun bey dem bekannten Chore: *Mora, mora, Ifigenia* &c. \*) auf den Charakter, welchen nach dieser Temperatur jeder Ton erhält, Rücksicht genommen haben soll, (wie dies in Sulzers Theorie unter Temperatur, Ton 2c. und vorzüglich in Kirnbergers Kunst des reinen Sanges, zweyt. Theil, S. 71. vorauszugesetzt wird,) da doch Graun längst todt war, als Kirnberger seine Temperatur bekannt machte. Wollte man auch annehmen, Graun habe noch vor Kirnbergern oder mit ihm zugleich dieselben Grundsätze gehabt und befolgt, so mußten ja die Instrumentisten und Sängern, für welche dieses Chor geschrieben war, insgesammt nach der Kirnbergerschen Temperatur spielen und singen, wenn die große Wirkung des Tones Es dur vorzüglich aus der Temperatur entstanden seyn soll. Wer wird aber dies im Ernste behaupten. Hat man wohl jemals von einer nach Kirnbergers Grundsätzen temperirten Violine 2c. gehört? — Ueberdies kann Graun nicht einmal dieselben Grundsätze gehabt haben; denn wie konnte er dabey, um nur zwey Beispiele zum Beweise anzuführen, zu der vortrefflichen, äußerst rührenden und später geschriebenen Arie: *Ihr weichgeschaffnen Seelen* 2c. und zu dem Chore: *Sich liegen wir gerühete Sünder* 2c. eben den, für so hart und gleichsam fürchterlich erklärten Ton Es dur wählen?

Doch hiervon und überhaupt von allem, was sich auf Temperatur und Charakter der Töne bezieht, vielleicht bald ausführlicher in einer eignen Abhandlung.

### §. 10.

Nach diesen voraus geschickten Hauptbegriffen vom Temperiren, kommt es bey dem Stimmen selbst vorzüglich auf die Anwendung der einen oder der andern Temperatur an. Die Wahl wird billig jedem Stimmenden überlassen. Ich begnüge mich hier, einige Stimmungsarten anzuzeigen; doch wird bey jeder ein gutes Gehör, als das wichtigste Erforderniß, vorausgesetzt.

### §. 11.

#### Stimmung nach der gleichschwebenden Temperatur.

Man fängt bey dem kleinen c an, stimmt von diesem c zuerst die höhere Oktave, alsdann die Quinte von dem ersten c, nämlich g, von diesem g die Oktave  $\bar{g}$ , und so immer durch Quinten und Oktaven weiter, wie hier:

\*) Aus der Oper: *Ifigenia in Aulide*. Kirnberger schreibt S. 71. zweyt. Theil: „Dieses Chor hat auch bey dem unempfindsamsten Menschen Entsetzen verursacht. Es ist aus dem bk dur  $\bar{g}$  gesetzt, man versetze es in einen andern Durton, z. E. C dur oder G dur, so wird es einen „groß



Die übrigen Töne werden nach den schon reinen Oktaven gestimmt. Daß bey dieser Temperatur alle Quinten ein wenig abwärts schweben müssen, ist §. 7 und 8, erinnert worden.

Barthold Frize \*) fängt in f an, und fährt auf folgende Art fort:



Er wählt dabey den Umfang von B bis e, weil man in diesem Bezirke die Schwebungen am deutlichsten hören kann. Ein Umstand, der nicht unwichtig ist, und dieser Methode vor der obigen einen merklichen Vorzug giebt.

Da die erwähnte Schrift von Frize jetzt vielleicht nicht mehr zu haben ist, so will ich einige Zeilen daraus einrücken. S. 14. heißt es: „Ich finde dabey noch zu erinnern „ndthig, daß man wohl zuhdre, daß die beyden Seyten des Tones, (f) den man „gestimmt hat, recht rein in sich selbst (gegen einander oder im Einklange) klingen, „indem man sonst niemals eine gute Quinte dazu hören kann. Hierauf verfährt man „so lange nach Anweisung der Tabelle, bis man zu dem Haupttone durch Fortgehung „des Quintenzirkels eine Tertie dur erhält, welche alsdenit den Ausschlag giebt, ob „man bey der Stimmung recht verfahren habe, oder nicht. Z. E. habe ich nach „dem c das ungestrichene c als seine (tiefer) Oktave rein, so stimme ich dazu dessen „Quinte g auf eben die Weise, wie bey f und c angewiesen worden. Hierauf folget „die Quinte von g, nämlich d, alsdann die Octave davon ungestrichen d, und auf „diese die Quinte a. Zu solchem a habe ich nun das schon reine f, als eine Tertie „dur, und kann bey dessen Anschlage, und der Prüfung mit f hören, ob das a ge- „hörig scharf oder so viel überwärts klinge, daß die Schwebung der Geschwindigkeit „etwan den Achtern im gemeinen Tacte gleichkomme. Klingt aber dieses a, als die „erste gestimmte große Tertie so nicht, wie sie seyn soll, so muß man wieder zurück- „gehen und zuhören, wo es fehle u. s. w.“

§. 12.

„großen Theil seiner Kraft verlieren. Es ist auch nicht schwer zu sehen, woher die gleichsam „fürchterliche Kraft jenes Durtons herkommt. Vom Hauptton bis zur großen Quarte sind „lauter Fortschreitungen von großen Tönen  $\frac{x}{9}$  u.“

\*) In einer kleinen Schrift: Anweisung, wie man Claviere, Clavecins und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne u. Leipzig, bey Breitkopf.

§. 12.

### Stimmung nach der Kirnbergerschen ungleichschwebenden Temperatur.

Hierbey empfiehlt Sulzer im Artikel Stimmung die folgende Methode:



„Wenn die Töne bey 1) gestimmt worden sind, so paßt man die reine Terz e in den Dreyklang von c, wie bey 2). Von dem erhaltenen e fährt man fort bis fis 3). Nun fängt man wieder von c an, wie bey 4) und stimmt bis des. Alsdenn fehlt nur noch das einzige a, welches zwischen d und e so eingepaßt wird 5), daß es gegen beyde leidlich klinge. Nach diesen erhaltenen Tönen werden die übrigen oktaven- oder quintenweise fortgestimmt. 2c.“

Außer den angezeigten Arten zu stimmen giebt es noch viele andere; denn beynahe jeder Stimmende hat seine eigene Methode. Wer mehr Unterricht von der Temperatur und vom Stimmen zu haben wünscht, den verweise ich auf die Schriften von d'Alambert, Sulzer, Kirnberger, Marpurg, Rousscau, Reichardt, Werkmeister, Srigé, Sorge u. a. m.

## Zweyter Abschnitt.

Von verschiedenen in der Musik überhaupt gewöhnlichen Ausdrücken.

§. 13.

**Fußton** (Fuß, füßig) bezeichnet eine gewisse Höhe der Töne. Die Klaviere, die Singstimmen, die Violinen u. a. m. haben nämlich die Tonhöhe, welche wir achtfüßig oder acht Fußton nennen. Aber nicht alle Instrumente sind achtfüßig. Der Violon z. B. steht eine Oktave tiefer, und heißt daher sechzehnfüßig. Wenn nämlich auf diesem Instrumente die unten bey 1) vorgeschriebene Note c gespielt wird, so klingt nicht dieses eingestrichene c, sondern das um eine Oktave tiefere oder ungestrichene c, wie bey 2), und eben so klingt auch bey allen übrigen Tönen die tiefere Oktave. Die vierfüßigen Instrumente oder Orgelpfeifen geben jeden Ton eine Oktave höher an, als die achtfüßigen, folglich klingt anstatt des eingestrichenen c bey 3), auf einem vierfüßigen Instrumente das zweygestrichene c 4). Das Oktävchen auf dem Flügel oder bey den tiefern Tönen des Kla-

Klavieres ist also vierfüßig; denn jeder Ton klingt eine Oktave höher. Bey den Orgeln sind, außer den sechzehn acht- und vierfüßigen Registern, noch zwey und dreyßigfüßige, dergleichen zwey ja sogar einfüßige Stimmen gewöhnlich. Ich will zu mehrerer Deutlichkeit einige Noten einrücken, und den Ton, welchen Orgelregister von den genannten Fußtönen haben, in der zweyten Notenreihe bezeichnen.

1) 3) 5) vorgezeichnete Notizen 6) 7) 8) 9)

2) 4) Klang oder Höhe in 16 Fußton. 32 Fußton. 4 Fußt. 2 Fußt. 1 Fußt.

Hieraus sieht man, daß die zwey und dreyßigfüßigen Orgelregister den Ton zwey Oktaven tiefer, die zweyfößigen aber zwey, und die einfüßigen sogar drey Oktaven höher angeben, als er bezeichnet wird.

Der Ausdruck Fuß, wofür man gegenwärtig richtiger Fußton sagt, schreibt sich von der Orgelbaukunst her. Die größte Pfeife in einem achtfößigen Register war nämlich ebendem wirklich (dem Maße nach) acht Fuß hoch oder lang, die größte Pfeife in einem sechzehnfüßigen Register aber sechzehn Fuß u. s. w. Gegenwärtig ersetzt man die abgehende Höhe durch die Weite der Pfeifen. Ausführlicher habe ich mich hierüber in der Schrift: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten u. erklärt.

§. 14.

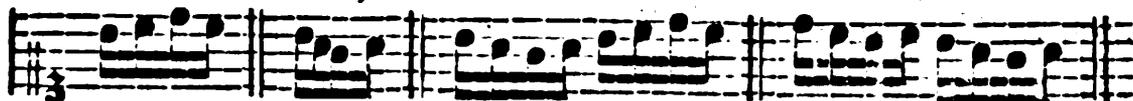
Figuren nennt man zwar überhaupt alle die Zeichen, welche in der Musik üblich sind; z. B. Noten, Pausen u. dgl. allein in der engern Bedeutung versteht man darunter gewöhnlich etliche auf verschiedene Art mit einander verbundene (zusammengesetzte) Noten, oder kleine Verzierungen eines simplen Tones. Hier folgen verschiedene Figuren.

Ein Gesang, worin ähnliche Verzierungen simplen Töne vorkommen, heißt figurirt, und wird dem unverzieren (simplen) Choralgesange u. entgegen gesetzt.

## §. 15.

Verschiedene Figuren kommen unter eigenen Benennungen vor. So ist z. B. der Halbzirkel eine aus vier Tönen bestehende Figur (Sehmanler) wie bey a) und b), in welcher die zweyte und vierte Note, so wohl im Auf- a) als Absteigen b), auf Einer Stufe stehen. Zwey solche Halbzirkel nennt man zusammen einen ganzen Zirkel c).

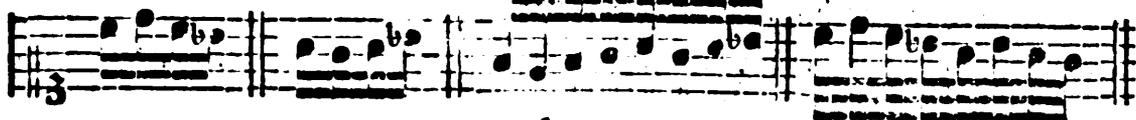
a)                      b)                      c)



## §. 16.

Die Walze ist ebenfalls aus vier stufenweise folgenden Tönen zusammengesetzt; nur mit dem Unterschiede, daß bey dieser Figur die erste und dritte Note auf Einer Stufe stehen a) b). Zwey oder mehrere Wälzen, die unmittelbar nach einander folgen, werden auch ein *Gropo* genannt. Bey c) habe ich ein solches Gropo im Auf- und bey d) eins im Absteigen bemerkt.

a)                      b)                      c)                      d)

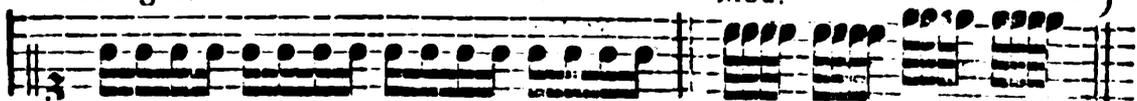


## §. 17.

Schwärmer (Kauscher) heißen die Figuren, worin Ein Ton mehrmals unmittelbar nach einander sehr geschwind wiederholt wird. Z. B.

Allegro.

Mod.



(Die Schwärmer setzen eine noch geschwindere Bewegung voraus, als die S. 377. f. f. erwähnten Trommelbässe.)

## §. 18.

Läufer (Läufe, laufende Figuren) nennt man eine Anzahl stufenweise auf- a) oder absteigender b) Töne, die sonst auch unter der Benennung Passage (Kaus

\*) Diese Sehmanler ist im Grunde nichts anders, als ein langsamer Doppelschlag, und die bey a) ein ähnlicher Schleifer von drey Tönen (umgekehrter Doppelschlag.)

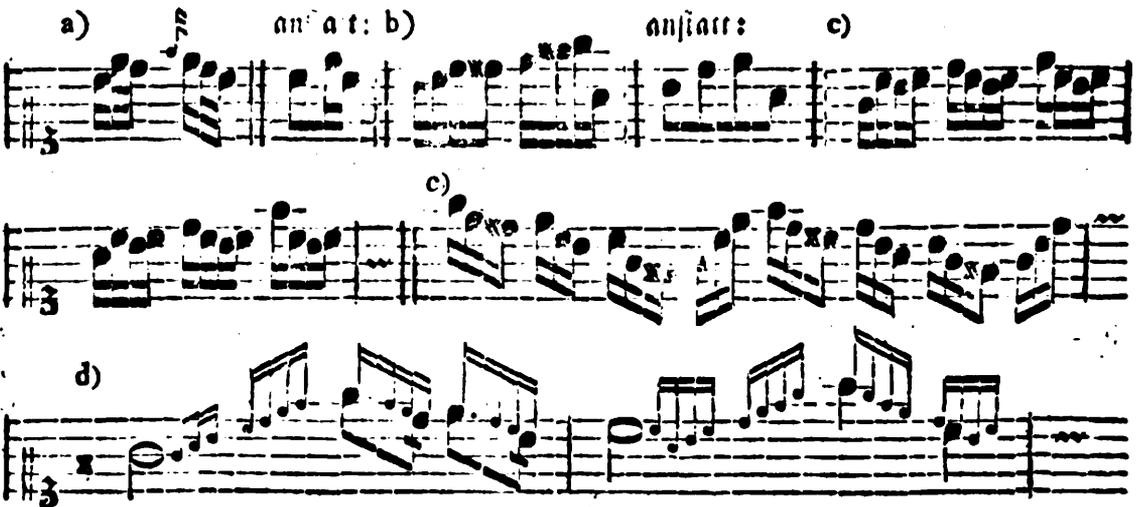
\*\*) Ähnlicher Figuren habe ich mich in der zweyten Sammlung der ältern Sonaten, Seite 47. bedient. Allein einer unserer ersten und strengsten Kunstrichter, Forkel, tadelt (im zweyten Bande der musikalisch-kritischen Bibliothek) den Gebrauch dieser Figuren in Klaviersachen mit Recht; ich ließ daher bey der zweyten verbesserten Auflage das vierte Couplet nicht wieder mit abdrucken.

(Roulade) vorkommen. Ein chromatischer Lauffer schreitet durch lauter (oder viele) halbe Töne fort c). Die in äußerst geschwindter Bewegung auf- und absteigenden Figuren bey d) und e) pflegt man ins besondere Tiraden zu nennen.



§. 19.

Unter Passage (Passage, ital. *Passaggio*, franz. *Roulade*) versteht man zwar überhaupt jeden kurzen merkwürdigen Gedanken; in der engeren Bedeutung \*) aber werden kleine Verzierungen simpler Töne darunter verstanden. Von dieser Art Passagen sind die bey a) und b). Außerdem nennt man eine Reihe von Tönen, welche aus verschiedenen einzelnen Figuren bestehen, ebenfalls eine Passage, sie mag nun von dem Komponisten vorgeschrieben c), oder von dem Spieler willkürlich angebracht werden seyn d). In dem letztern Falle gehören also auch die größern willkürlichen Verzierungen zu den Passagen.



§. 20.

§. 20.

\*) Das Itallänische Wort *Passaggio* heißt auf deutsch ein Durchgang. Man hat nämlich deswegen den Ausdruck Passage gewählt, weil zu den simplen Tönen noch durchgehende hinzu kommen.

## §. 20.

Die Coloraturen sind beynähe eben das, nämlich ganze Passagen aus verschiedenen Figuren zusammengesetzt. Z. B.



Es wäre wohl nicht der Mühe werth, den Unterschied zwischen den Coloraturen und Passagen weitläufig zu zeigen.

Einige veraltete Ausdrücke und Eintheilungen verschiedener Figuren übergehe ich. In Walkers Lexicon sind deren noch eine Menge zu finden.

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

## Von den vorzüglichsten Instrumentalstücken.

## §. 21.

Die Sonate verdient unter den Tonstücken, welche für das Klavier bestimmt sind, wohl mit dem mehresten Rechte die erste Stelle. Was man in der Dichtkunst unter der Ode versteht, ungefähr eben das ist in der Musik die eigentliche, wahre Sonate. \*) Folglich setzt diese Gattung von Instrumentalstücken einen vorzüglichen Grad der Begeisterung, viel Erfindungskraft und einen hohen, fast möchte ich sagen musikalisch-poetischen, Schwung der Gedanken und des Ausdruckes voraus. So wie aber die Gegenstände der Ode ungemein verschieden und bey weiten nicht von gleicher Größe sind, eben so verhält es sich auch mit der Sonate. Der Tonsetzer ist daher — was den Charakter betrifft — in keinem Instrumentalstücke weniger eingeschränkt, als in der Sonate; denn jede Empfindung und Leidenschaft kann darin ausgedrückt werden. Je mehr aber eine Sonate Ausdruck hat, je mehr man den Tonsetzer gleichsam in Tönen sprechen hört, je mehr der Komponist alltägliche Wendungen zu vermeiden weiß u. c., je vortrefflicher ist die Sonate. — Gemeinlich besteht ein solches Instrumentalstück aus drey, seltener aus zwey, vier oder mehreren einzelnen Sätzen, \*\*) die zwar ge-

\*) Krensch nicht völlig eben das; Indes dürfte wohl schwerlich eine treffendere Vergleichung möglich seyn.

\*\*) Durch das Wort Satz werde ich, zu mehrerer Deutlichkeit, in diesem ganzen Abschnitte ein einzelnes Tonstück z. B. ein Allegro oder ein Adagio &c. bezeichnen.

gewöhnlich einen verschlenen Charakter haben; doch sollte in dem Ganzen wohl billig irgend eine Hauptempfindung herrschen. \*)

Es giebt auch Sonaten, wozu mehrere Stimmen gesetzt sind. Sie werden *Sonate a due, a tre &c.* genannt. Die Stimmen, in welchen keine Hauptgedanken ausgeführt werden, und die also ohne merklichen Nachtheil des Ganzen wegbleiben können, pflegt man begleitende Stimmen zu nennen, z. B. Sechs Sonaten mit einer begleitenden Violine. Sind aber in der dazu gesetzten Stimme gewisse Hauptgedanken, Nachahmungen u. dgl. angebracht worden, so heißt sie obligat, z. B. Drey Sonaten mit einer obligaten Flöte.

Diejenigen Sonaten, welche für zwey Spieler (auf Einem Klaviere) bestimmt sind, werden gemeiniglich Sonaten für vier Hände genannt, da hingegen die Sonaten für zwey Spieler auf zwey verschiedenen Klavierinstrumenten schlechthin Doppelsonaten heißen. Wiewohl diese letztere Benennung auch andern Sonaten für zwey konzertirende Instrumente zukommt.

Das Wort *Sonatine* bezeichnet eine kleine (kurze) Sonate.

§. 22.

Das Klaviersolo, als ganzes Instrumentalstück von drey 1c. Sätzen betrachtet, ist von der Sonate wenig verschieden, außer daß ein Klaviersolo ohne Begleitung anderer Instrumente gesetzt, folglich für den Klavierspieler allein bestimmt ist, und größtentheils fertige Finger erfordert.

Einzelne Stellen, welche in den Hauptstimmen allein ausgeführt werden, woben die übrigen Instrumentisten also nur zur Begleitung mit spielen, (akkompagniren,) heißen ebenfalls Solos. In dieser Rücksicht wird das Solo dem Tutti entgegen gesetzt.

§. 23.

Die Sinfonie (Symphonie) ist ein aus drey 1c. \*\*) Sätzen bestehendes Instrumentalstück, von einem großen, feyerlichen, erhabenen, kühnen, feyer-

\*) Eine mit vielem Scharfsinne geschriebene Abhandlung über die Theorie der Sonate befindet sich im musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784 (von Forkel.) Unter andern heißt es S. 27. „Eine Reihe lebhafter, ausdrucksvoller musikalischer Ideen, (Sätze,) wenn sie nach der Vorschrift einer musikalisch begeisterten Einbildungskraft auf einander folgen, ist in der Musik die Sonate.“ Nur muß der Tonsetzer dabey „Ordnung und Plan in den Fortgang der Empfindung bringen.“ Dies wird im Folgenden näher bestimmt und durch Beispiele erläutert.

\*\*) Wenn man die hier gewiß ganz zweckmäßigen Menuetten und Trios mitrechnen will, so besteht eine Sinfonie auch wohl aus vier bis fünf Sätzen.

gen 1c. Charakter. Sie erlaubt zwar mancherley Schattirungen, doch ist ihr das Vollstimmige, Prachtige u. dgl. vorzüglich eigen. Daher erfordert die Sinfonie im Ganzen einen nachdrücklichen, lebhaften Vortrag ohne willkürliche Verzierungen.

Ganz eigentlich für das Klavier geschriebene Sinfonien hat man bis jetzt noch wenige, vielleicht deswegen, weil ihre Bestimmung für das Große, und für eine starke Besetzung ist. Indes sollte ich doch nicht meinen, daß Klaviersinfonien dem guten Geschmack entgegen wären. Der ungeübte Spieler, welchem der wahre Sonatenstyl noch nicht faßlich und genießbar ist, würde durch Sinfonien allmählich an größere Stücke gewöhnt werden. Da man sich unter der Sinfonie ein stark besetztes Instrumentalstück denkt, so müßte der Komponist kühne Gedanken und vollstimmige Griffe mit melodischen Stellen abwechseln lassen, um dadurch die gewohnte Mannigfaltigkeit der Instrumentalsinfonien einigermassen nachzuahmen.

Sulzer vergleicht die Sinfonie mit einem Instrumentalchore, die Sonate aber mit einer Instrumentalkantate.

#### §. 24.

Charakteristische Sinfonien könnte man vorzugsweise diejenigen Sinfonien nennen, welche, statt der sonst gewöhnlichen Ouvertüren, zur Eröffnung einer Oper 1c. bestimmt sind. Die erwähnte Benennung kommt aber der Sinfonie nur alsdann zu, wenn darin der Charakter der darauf folgenden Oper im Allgemeinen dargestellt wird, \*) oder wenn der Tonsetzer eine gewisse unmittelbar vorhergehende Handlung in der Sinfonie ausgedrückt hat. \*\*)

Wie weit ein Komponist hierin gehen dürfe, kann hier nicht untersucht werden. Sehr umständlich hat Scheibe im 66sten s. f. Stücke des kritischen Musikus davon geschrieben.

#### §. 25.

Ouvertüre (Intrade, Einleitung) heißt ein aus zwey oder drey Sätzen bestehendes Instrumentalstück, welches zur Eröffnung einer großen Musik z. B. eines Oratoriums, einer Oper 1c. gebraucht wird. Die Ouvertüre muß viel Pracht, Größe und Mannigfaltigkeit haben, vorzüglich soll sie dem Hauptcharakter der folgenden Musik entsprechen. Ehedem wählte man zum ersten Satze einer Ouvertüre gewöhnlich ein Tonstück von ernsthaft feyerlichem Charakter, mit vielen punktirten Noten, alsdann folgte eine gut gearbeitete Fuge, und nach dieser wohl noch ein etwas munterer oder dem ersten ähnlicher Satz. Allein  
in

\*) S. die Sinfonie zu Raumanns Cora.

\*\*) Wie Salieri in der Einleitungssinfonie zur Armida.

in den neuern Werken findet man wenige Overtüren von dieser Art. Doch haben Schweizer (zur Alceste) und Kollé (zum Lazarus &c.) solche Overtüren geschrieben.

## §. 26.

Das Divertiment (*Divertimento*, *Divertissement*) ist ein für das Klavier oder für mehrere Instrumente gefetztes Luststück; welches aus zwey, drey oder mehreren Sätzen besteht, und gemeinlich, außer der Belustigung, (dem Zeitvertreib,) keine Bestimmung zu haben scheint. Wer ein Instrumentalstück fertig hat, wozu er keine schickliche Benennung weiß, weil er selbst fühlt, daß es als Sonate nicht ausdrucksvoll und charakteristisch genug, als Sinfonie zu matt ist u. s. w. der wählt mit Rechte die Ueberschrift: *Divertimento*.

Bei dieser Beschreibung hatte ich Divertimente von Sinnhaber in Gedanken; es giebt aber, außer diesen, auch Divertimente von großem Werthe.

## §. 27.

Die Benennung Konzert (*Concerto*) haben zweyerley Gattungen von Instrumentalstücken. Wenn nur Eine Hauptstimme (konzertirende Stimme) darin vorkommt, so sagt man schlechtthin ein Konzert. (Kammerkonzert.) Hierher gehören z. B. die Konzerte für den Flügel, für die Violine, Flöte u. s. w. Gemeinlich nimmt man bei dieser Gattung von Instrumentalstücken mehr auf die Fertigkeit des Spielers, als auf einen besondern Charakter Rücksicht; daher ist es oft nicht zu bestimmen, welcher Affect in einem Konzerte hat ausgedrückt werden sollen. — Das Ganze besteht gewöhnlich aus drey Sätzen. Ehe in der Hauptstimme das erste Solo eintritt, spielen die Begleiter einige Perioden, (Rhythmen,) welche man das Ricornell (*Tutti*) nennt. Auch nach jedem Solo führen die begleitenden Instrumentisten einen kürzern oder längern Zwischensatz aus. Nach dem letzten Solo schließt jeder Satz wieder mit dem Ricornelle, oder nur mit einer Stelle desselben. Alle drey Sätze sind gewöhnlich von einander abgefordert, so daß jeder ein Ganzes für sich ist, doch giebt es auch Konzerte, worin Ein Satz mit dem Andern zusammenhängt.

Die zweyte Gattung von Konzerten hat mehrere Hauptstimmen z. B. einen Flügel und eine Violine; oder eine Flöte, Violine und Violen &c. Ein Konzert von zwey Hauptstimmen nennt man gemeinlich ein Doppelkonzert; sind mehrere Stimmen konzertirend, so ist die Benennung *Concerto grosso* gebräuchlich.

## §. 28.

Die konzertirenden Sinfonien haben zwar die Form, und größtentheils auch den Charakter der Sinfonien, jedoch sind oft längere Solostellen für verschiedene Instrumente z. B. für zwey Violinen, Flöten ic. darin angebracht. Diese Gattung von Tonstücken hält also gewissermaßen das Mittel zwischen den Konzerten und Sinfonien.

## §. 29.

Die Serenade, (*Serenada*,) \*) als Instrumentalstück betrachtet, hat einen sehr einfachen, ungekünstelten, gefälligen Charakter; der Vortrag dieser Stücke muß daher angenehm und schmeichelnd seyn. Man könnte auch blos für das Klavier gefetzte Serenaden schreiben, \*\*) ob sie gleich, wie die Sinfonien, für mehrere, besonders Blasinstrumente bestimmt sind, und eigentlich in der Dämmerung oder bey eintretender Nacht gespielt werden sollen.

## §. 30.

Die Suiten, (*Partien*,) welche jetzt etwas seltener werden, bestehen aus einer Folge mehrerer kurzen Stücke z. B. aus einem Marsche (oder aus einer kleinen Ouvertüre, Intrade ic.) aus einem Allegro, Andante u. dgl. m. Besonders enthalten die Suiten gewöhnlich eine Anzahl kleiner Tanzstücke.

## §. 31.

Unter Duett versteht man ein Instrumentalstück von zwey konzertirenden Stimmen ohne Bass, wozu aber in Duetten für Singstimmen, außer dem Bass, noch begleitende Instrumente gefetzt seyn können. Instrumentalstücke z. B. für zwey Flöten, oder für das Klavier und für die Violine ic. pflegt man auch wohl Duo's zu nennen, um sie dadurch von den Singduetten zu unterscheiden. Da auf dem Klaviere der Bass gewissermaßen als eine besondere begleitende Stimme anzusehen ist, so kann man hierbey das Wort Duo (oder Duett) wohl nicht ganz richtig gebrauchen; denn ein solches Instrumentalstück für den Flügel und für die Violine ic. mit einem begleitenden Klavierbasse, gehört eigentlich zu den Sonaten, mit welchen es auch die mehrsten übrigen Eigenschaften gemein hat.

## §. 32.

\*) Die Musiker schreiben nur alsdann *Serenata*, wenn sie dadurch eine Art von kleiner Oper bezeichnen wollen.

\*\*) Einen Versuch in dieser Art habg ich im zweyten Theile meines kleinen Sonaten gemacht.

§. 32.

Das Wort **Trio** \*) kommt in mehr als Einer Bedeutung vor. Genau genommen versteht man darunter ein Instrumentalstück von drey oder mehreren Sätzen für drey konzertirende Stimmen; wo also der Bass ebenfalls gewisse Hauptgedanken, Nachahmungen u. dgl. auszuführen hat. Allein in dieser Bedeutung wird das Wort **Trio** gegenwärtig selten gebraucht; denn man nennt gewöhnlich schon jedes Tonstück von zwey Hauptstimmen und einem blos begleitenden Basse ein **Trio**. Von der Art sind die mehrsten Klaviertrio's mit einer obligaten Violine u. dgl.

Außerdem wird auch der zweyte Satz einer Menuett das **Trio** genannt, und zwar deswegen, weil die Menuett selbst eigentlich nur zweystimmig, das **Trio** aber zur Abwechslung dreystimmig gesetzt seyn soll. Den zweyten Satz einer Polonoise und anderer Tanzstücke bezeichnet man ebenfalls oft, allein nur selten passend, durch das Wort **Trio**,

§. 33.

Die Instrumentalstücke, welche unter der Benennung **Quatuor**, **Quin- quor** &c. bekannt sind, bestehen aus vier, fünf &c. Hauptstimmen, wovon sogar der Bass nicht blos begleitend seyn sollte. Gegenwärtig heißt aber leider alles, was vier Stimmen hat, ein **Quatuor** oder **Quartett**, wenn auch zu einer Hauptstimme blos drey begleitende Instrumente gesetzt sind. —

§. 34.

**Charakteristische Stücke** nennt man vorzugsweise \*\*) diejenigen einzelnen Tonstücke, worin entweder der Charakter einer Person &c. oder irgend eine Leidenschaft z. B. die Liebe, der Stolz &c. ausgedrückt wird. Von der erstern Gattung haben wir von **Bach**, **Fasch**, **Schütz** u. a. m. vortreffliche Muster. Auch fehlt es nicht an einigen guten Stücken von der zweyten Gattung; ob wir gleich andere süglich hätten entbehren können.

§. 35.

Die **Fantastie** wird größtentheils erst während des Spielens erfunden, doch giebt es auch **Fantasien**, welche, wie andere Tonstücke, schon vorher komponirt und in Noten gesetzt worden sind. Frey heißt eine **Fantastie**, wenn sich der Erfinder weder an einen gewissen Hauptsatz, (Thema,) noch an den Takt oder Rhythmus bindet, (obgleich bey einzelnen Gedanken eine Taktart statt finden kann,) wenn er in Ansehung der Modulation ausschweift, wenn er verschiedene, oft ent-

D d b 2

gegen

\*) Von Tonstücken für Stimmstimmen sagt man **Terzett**, **Quartett**, **Quintett** &c. weil dabey auch der Bass eine Hauptstimme hat.

\*\*) Einen Charakter sollten alle Tonstücke haben. —

gegen gefetzte Charakter ausdrückt; kurz, wenn er sich völlig seiner Laune überläßt, ohne einen bestimmten Plan auszuführen. Gebunden heißen diejenigen Fantasien, in welchen eine Taktart zum Grunde liegt, woben man sich mehr an die Gesetze der Modulation bindet, worin mehr Einheit beobachtet wird u. s. w.

## §. 36.

Das Kapriccio \*) (Capriccio) ist ebenfalls eine Art von Fantasie, ohne festgesetzten Plan u. dgl. Das Ganze scheint nur ein Einfall zu seyn, welcher sich von selbst dargeboten hat. In Händels Klavierstücken kommen mehrere Kapriccio's vor.

Von diesen Tonstücken schreibt Mattheson im vollkommenen Kapellmeister: „Je wunderlicher und ausserordentlicher sie sind, je mehr verdienen sie ihren Namen.“

## §. 37.

Das Präludium (Vorspiel) hat mit der Fantasie vieles gemein z. B. das Uneingeschränkte in Absicht auf den Takt, auf die Modulation u. s. w. Der Charakter eines Präludiums, mit welchem die ältern Komponisten gewöhnlich eine Fuge verbunden, ist größtentheils sehr unbestimmt. Billig sollten aber die Organisten beim Präludiren vor den Liedern auf den Inhalt des folgenden Gesanges Rücksicht nehmen. — Ganz unerträglich ist das so gewöhnliche Präludiren der Instrumentisten vor einer Musik; da die Zuhörer ohnedies schon bey dem starken und langen Stimmen genug erdulden müssen.

Ueber das zweckmäßige Präludiren habe ich in der mehrmals gedachten Schrift: Von den wichtigsten Pflichten zc. einen eignen Abschnitt beygefügt.

## §. 38.

Die Fuge ist ein zwey- drey- vier- oder mehrstimmiges Tonstück, worin der Hauptsatz (das Thema, Subjekt, der Führer, dux) anfangs nur von Einer Stimme, nach und nach aber von den übrigen, in eben dem Tone oder in einem Andern (mit kleinen Veränderungen) ausgeführt wird. Auch in der Mitte, und überhaupt sehr oft, kommt das Thema in irgend einer Stimme vor. Man hat einfache, doppelte, drey- und vierfache Fugen. Einfach (nicht einstimmig) heißt eine Fuge, wenn sie nur Ein Thema hat, welches in allen Stimmen beygehalten wird. Eine Doppeltuge muß zwey, eine dreyfache drey, und eine vierfache vier solche Hauptsätze haben. Von der letztern und schwersten Gattung ist z. B. die Fuge aus F dur in Händels Alexanders Fest. Unter den Doppelfugen zeichnet sich die von Braun: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen zc.“ sehr

\*) Wozu auch die Toccate, Bourade, Ricercate zc. gerechnet werden kann.

zu ihrem Vortheile aus. Bey den Worten: „Auf daß wir sollen nachfolgen &c.“ tritt das zweyte Thema ein.

Fugirte Sätze heißen einzelne nachahmende Stellen, deren in Duetten, Trio's u. dgl. häufig vorkommen.

Eine sehr ausführliche Beschreibung von allem, was zur Kenntniß und Verfertigung einer Fuge nöthig ist, findet man in Marpurgs Abhandlung von der Fuge.

## §. 39.

Der Kanon \*) (*canon*, die Richtschnur, Regel,) ist ein kleines zwey- oder mehrstimmiges Tonstück, worin die erste Stimme, oder der vorgeschriebene Satz, den übrigen Stimmen gleichsam zur Richtschnur dient; d. h. Alle singen oder spielen immer den nämlichen Satz, welchen der erste Spieler &c. anfangs bis zu einer bestimmten Stelle allein vorträgt, entweder in eben dem Tone oder höher, (auch wohl, tiefer,) je nachdem es von dem Komponisten bestimmt worden ist. Ein solches Tonstück wird so oft wiederholt, als es den Ausfühern beliebt. Wer zuerst anfängt, der hört auch zuerst wieder auf; denn ein Kanon schließt nie in allen Stimmen zugleich, weil Jeder seinen später angefangenen Satz völlig bis zu Ende spielt oder singt. Man pflegt oft alle Stimmen in eine einzige Notenreihe zu schreiben, und durch ein beygefügtes Zeichen zu bestimmen, wenn jede Stimme eintreten soll. Ein leichtes und ganz kunstloses Beispiel wird dies deutlicher machen.

Can. all' unifono, für 4 Stimmen.

Moderato.



Hier die Erklärung:

\*) Ehedem verstand man unter diesem Ausdrucke ein Monochord.

Es versteht sich, daß Jeder den in der ersten Notentelhe vorgeschriebenen Satz ganz spielt oder singt. (Bey der Wiederholung gelten die Pausen nicht; denn sie bestimmen nur bey dem erstenmal das Eintreten jeder Stimme.)

Man hat eine Menge solcher Tonstücke, wovon einige vor- und rückwärts, mit verkürzten oder verlängerten Noten, andere bey der Wiederholung einen ganzen oder halben Ton höher gesungen oder gespielt werden müssen u. dgl. m. Da oft die erforderliche Ausführung entweder gar nicht, oder doch etwas unbestimmt angedeutet wird, so entstehen dadurch musikalische Räthsel. In dieser Rücksicht sagt man: einen Canon auflösen. Auch hiervon hat Marpurg in der gedachten Abhandlung von der Fuge sehr ausführlich geschrieben.

## §. 40.

Das Rondo, (Rondeau, Rondo, Zirkelstück, bey dem Singen der Rondo gesang) ist ein einzelnes Tonstück, worin ein kurzer Hauptsatz von einem zärtlichen, muntern, tänzelnden u. Charakter zum Grunde liegt. Nach jedem Zwischensatze, (couplet,) deren ein Rondo oft zwey, drey und mehrere hat, wird der Hauptsatz wiederholt. Daß dieses nicht immer im Haupttone selbst geschehen müsse, sondern in verschiedenen Nebentönen statt finde, hat E. Bach in seinen Rondo's gezeigt.

## §. 41.

Die Romanze, welche sich jetzt auch in die Instrumentalmusik eindrängt, muß, ihrem ursprünglichen Endzwecke gemäß, eine simple, gefällige, naive Melodie haben, wie schon von Rousseau ganz richtig angemerkt worden ist. Der Spieler hat sich dabey vor allen Manieren und Zusätzen sorgfältig zu hüten; denn die simple Melodie wird bloß durch zunehmenden Ausdruck, nicht durch Verzierungen oder Zusätze, veredelt und eindringender gemacht.

## §. 42.

Das Wort *Solfeggio* wird eigentlich vom Gesange gebraucht, und bezeichnet ein Tonstück zur Uebung im Treffen, nach den bekannten Silben: ut, re, mi, fa, sol, la, (si,)\*) wofür Braun weit schicklicher die folgenden sieben: da, me, ni, po, tu, la, be, wählte. Beym Klavierspielen versteht man unter *Solfeggio* ebenfalls ein Tonstück, welches bloß zur Uebung im Spielen, und um sich Fertigkeit zu erwerben, bestimmt ist. *Solfeggiren* heißt daher, sich im Treffen oder Spielen schwerer Stellen u. dgl. üben.

## §. 43.

\*) Man spricht nämlich bey dem Singen, anstatt der Worte oder Buchstaben c, d, e u. diese Silben aus, welche Guido (von Arezzo) einführte. Ursprünglich bediente man sich zu dem so genannten *Solmisiren* nur der obigen sechs ersten Silben; denn das eingeschlossene *f* ist eine neuere Erfindung der Franzosen.

§. 43.

*Passaggio*; als ein Ganzes für sich betrachtet; ist ein kurzes aus verschiedenen laufenden und springenden Figuren zusammen gefestetes Tonstück, welches ebenfalls mehr die Uebung der Finger, als irgend einen andern Endzweck hat.

Durch das Wort *Finale* bezeichnet man den letzten Satz einer Oper, eines Actes, eines Ballets, einer Sinfonie u. s. w. Mehrentheils erfordern diese Endstücke, besonders in Sinfonien, außer der geschwinden Bewegung, einen muntern, lebhaften Vortrag.

Noch verdient hier angemerkt zu werden, daß die Komponisten zuweilen, vorzüglich zu kurzen Tonstücken, eine Anzahl Veränderungen, (*Variationen*, franz. *Doubles*) hinzu fügen. Daher sagt man z. B. ein *Andantino* mit sechs, acht, zehn zc. Veränderungen. Unter die besten Stücke von dieser Art rechne ich die von E. Bach, Fasch, Häßler, Haydn, Rust, Tag und Zelter.

Die Tonstücke, welche zunächst für den Gesang bestimmt sind, so wie einige seltner vorkommende und weniger wichtige Instrumentalstücke, muß ich übergehen. Mehr Unterricht hiervon findet man in den Schriften von Mattheson, Rousseau, Sulzer, Walther u. a. m.

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

Von verschiedenen Tanz- und andern kleinen Tonstücken.

§. 44.

Die *Allemande*, steht im *Viervierteltakte*, fängt im *Auftakte* an, wird ernsthaft vorgetragen, und nicht zu geschwind gespielt. Sie kommt oft in *Suiten* und *Partien* vor. Die Benennung soll sich von den *Allemanen*, einem alten deutschen (dem schwäbischen) Volke, herschreiben.

Eine zweite Gattung wird als *Tanzstück* gebraucht. Diese steht im *Zweyvierteltakte*, und hat einen muntern Charakter, daher erfordert sie, außer der geschwinden Bewegung, einen leichten Vortrag.

Die *Angloisen* (englischen Tänze, *Contertänze*, *Country-dances*.) sind größtentheils von sehr lebhaftem Charakter, welcher oft bis an das mäßig *Romische* gränzt. Sie stehen im *Zweyviertel-* oder *Drey-* auch wohl im *Sechshierteltakte*, und werden sehr munter, beynähe hüpfend vorgetragen. Die erste Note eines jeden Taktes wird stark *accentuirt*. Die Bewegung ist zwar geschwind, doch nicht immer in gleichem Grade.

## §. 45.

Die **Ballette** bestehen eigentlich aus einer Reihe zusammenhängender Tonstücke zu einer ganzen Handlung auf der Bühne. In der engern Bedeutung versteht man unter **Baller** einen einzelnen Tanz im Vier- oder Zweivierteltakte von ziemlich geschwinder Bewegung.

Die **Bourree** wird im Zweyzweytel- oder Viervierteltakte geschrieben, und fängt mit einem Viertel im Auftakte an. Ihr Charakter ist etwas munter, daher muß sie mäßig geschwind gespielt und ziemlich leicht vorgetragen werden.

## §. 46.

Die **Canarien** stehen entweder im Drey- oder im Sechszehnteltakte. Sie erfordern eine fast noch schnellere Bewegung, als die **Biquen**. Die punktirten Noten werden stark accentuirt, übrigens aber kurz abgestoßen. Diese Tonstücke sollen auf den canarischen Inseln entstanden seyn.

Die **Ciaconne** (*Chaconne, Ciaccona*) ist ein Tonstück von mäßig geschwinder Bewegung im Dreyvierteltakte. Jede erste Note eines Taktes wird ziemlich stark markirt. Die Komponisten pflegen die zum Grunde liegende Melodie dieses Tanzstückes oft, aber immer etwas verändert, zu wiederholen.

Die **Courante** (*Corrente*) steht im Dreyzweytel- (oder Dreyviertel-) Takte, und fängt gemeiniglich mit einer kurzen Note im Auftakte an. Sie wurde wenigstens ehemals als Tanzstück gebraucht, und war aus vielen laufenden Figuren zusammengesetzt. Ihr Vortrag muß ernsthaft, doch beynah mehr gestoßen als geschleift seyn. Die Bewegung ist nicht sehr geschwind.

## §. 47.

Die **Entree**, ein marschartiges einzelnes Tonstück, gewöhnlich im Viervierteltakte, erfordert, ihrem ernsthaften Charakter gemäß, eine ziemlich langsame Bewegung und einen kräftigen Vortrag.

**Solie d'Espagne** ist ein sehr einfacher spanischer Tanz im Dreyvierteltakte, von ernsthaftem Charakter. Hiervon kann man auf die erforderliche Bewegung und auf den Vortrag schließen.

**Sorlane** heißt ein Tanz im Sechsviertel- oder gewöhnlicher im Sechszehnteltakte, welcher zu Venedig bey dem gemeinen Manne sehr üblich ist. Die ziemlich geschwinde Bewegung dieses Tanzes erfordert einen etwas leichten Vortrag.

Die **Furie** wird sehr geschwind gespielt, und dabey feurig und scharf accentuirt vorgetragen. Ihre Taktarten sind ganzer oder Dreyvierteltakt.

## §. 48.

Die **Gaillarde** (*Gagliarda*) hat einen fast ausgelassen lustigen Charakter; daher muß die Bewegung dieses, gewöhnlich in einem Tripeltakte gesetzten, Tonstückes sehr lebhaft genommen werden.

Die Gavotte erfordert eine mäßig geschwinde Bewegung im Allabreve C. Sie fängt zwey Viertel im Aufstake an, und hat einen angenehmen, ziemlich muntern Charakter. Hieraus läßt sich der Vortrag leicht bestimmen.

Die Gigue (*Giga, Gigue*) wird etwas kurz und leicht vorgetragen. Ihr Charakter ist größtentheils Fröhlichkeit, folglich muß die Bewegung geschwind seyn. Die Taktarten sind Sechs-, oder Zwölff-, auch wohl Dreyachtel.

§. 49.

Die Loure wird langsam, ernsthaft und kräftig vorgetragen. Die punktirten Noten dürfen nicht abgesetzt werden. Gewöhnlich fangen diese im Dreyviertel-, seltener im Sechsvierteltakte gesetzten Tonstücke mit einem Achtel und Viertel:  im Aufstake an; doch ist dies nicht immer der Fall. Mattheson nennt die Loure eine Art langsamer Giquen.

§. 50.

Ein Marsch muß in so gemäßigter Bewegung gespielt werden, daß auf jeden Takt (im Vierteltel) zwey Schritte kommen; im Allabreve fällt nur Ein Schritt auf jeden Takt. Da der Charakter des eigentlichen Marsches mutzig, kühn, ermunternd ic. ist, so muß der Vortrag kräftig seyn. Besonders erfordern die punktirten Noten einen vollen, nachdrücklichen Vortrag. (Die Märsche, welche zu gewissen nicht kriegerischen Aufzügen geschrieben sind, machen hiervon eine Ausnahme.)

Die Menuett, (*Minuetto*), ein bekanntes Tanzstück von edlern, reizendem Charakter, im Dreyvierteltakte, (seltener im  $\frac{3}{8}$ ), wird mäßig geschwind gespielt und gefällig, aber ohne Verzierungen, vorgetragen. (In einigen Gegenden spielt man die Menuetten, wenn sie nicht zum Tanzen bestimmt sind, viel zu geschwind.)

Die Musette hat eine etwas langsamere Bewegung, als die Gigue; der Charakter ist naïv, sanft und gefällig; der Vortrag muß daher sehr schmeichelnd und geschleift seyn.

§. 51.

Die Passacaille (*Passataglio*) wird etwas langsamer, oder wie Andere wollen, beynah ein wenig geschwinder gespielt, als die Chaconne. Der Charakter ist auf jeden Fall zärtlich und etwas ernsthaft; folglich muß der Vortrag dieses im Dreyvierteltakte gesetzten Tonstückes angenehm seyn.

Passepied nennt man ein französisches Tanzstück im Drey- oder Sechshechteltakte, welches mit der Kennett vieles gemein hat. Der Charakter ist eben-

falls edel, aber etwas munterer, als bey der Menuett; daher muß auch die Bewegung ein wenig geschwinder und der Vortrag etwas leichter seyn.

Das Pastorale hat als Tanzstück im Sechsstücktafte, außer der etwas langsamern Bewegung, vieles mit der Musette gemein. Eine zweyte Gattung dieser Tonstücke wird Pastorello genannt, steht gewöhnlich im Viervierteltafte, und ist von einem angenehmen ländlichen Charakter. Auch kleine Schäferopern führen den Namen Pastorale.

Die Polonoise, \*) ein polnisches National-Tanzstück im Dreyvierteltafte, von feyerlich gravitatischem Charakter. Die Bewegung der wahren Polonoisen, worin nur wenige Zwen und Dreyfigtheile vorkommen, ist geschwinder, als wir sie gewöhnlich nehmen. Ueberhaupt haben nur wenige Polonoisen, welche von deutschen Komponisten geschrieben und in Deutschland getanzet werden, den Charakter einer ächten Polonoise.

## §. 52.

Rigaudon heißt ein kleines munteres Tonstück im Allabreve C, welches mit einem Viertel im Aufsteige anfängt. Da der Charakter desselben fröhlich ist, so muß die Bewegung geschwind und der Vortrag leicht seyn.

Die Sarabande, ein vorzüglich in Spanien üblicher Tanz im Dreyzweytel- oder Dreyvierteltafte, hat einen ernsthaften mit Ausdruck und Würde verbundenen Charakter, und erfordert daher, außer dem schweren Vortrage, eine ziemlich langsame Bewegung.

Ein Siciliano (*alla Siciliana*) wird schmeichelnd vorgetragen und in einer sehr gemäßigten Bewegung gespielt. Diese Tonstücke sind größtentheils im Sechsstücktafte gesetzt. Die häufig vorkommenden punktirten Noten dürfen nicht abgestoßen werden.

## §. 53.

Das Tambourin hat, bey seinem größtentheils nur Eintönigen Basse, einen muntern Charakter, und erfordert daher einen leichten Vortrag. Die Bewegung muß ziemlich geschwind genommen werden.

*Vaudeville* bezeichnet einen Volksgesang. (ein gemeines Gassenlied.) Dergleichen Lieder wurden ehemals zu Ende der französischen Komödien gesungen. Geht ein, so hörte man es bald auf allen Straßen.

Villa-

\*) Marburg schreibt in seiner Anleitung zum Klavierspielen S. 27. „Es wäre zu wünschen, daß man die Anfänger des Klavierspiels eher mit dieser Art von Klavierstücken (Rondo's) als mit so vielen polnischen Tänzen und dergleichen albernem Zeuge mehr bekannt machte.“ — Ueber Mangel an Rondo's können wir gegenwärtig wohl nicht mehr klagen; ob aber die Polonoisen im Allgemeinen ein so unfreundliches Kompliment verdienen, müssen wir den Verfasser verantworten lassen.

*Villanella*, ein Bauernlied, dessen Strophen sich alle auf einerley Art endigen.

Die Tänze, welche unter der Benennung Bayerisch, Cosakisch, Deutsch, Masurisch, Schwäbisch, (Walzer, Schleifer,) Steyerisch u. s. w. bekannt sind, werden größtentheils ziemlich geschwind gespielt und leicht vorgetragen. Nur der Janakische Tanz, welcher im Dreiviertelakte steht, erfordert eine gemäßigte Bewegung.

## F ü n f t e r A b s c h n i t t.

Vom Style, von der Manier, vom Kontrapunkte und von der Umkehrung.

§. 54.

**U**nter dem Style (der Schreibart) versteht man einen gewissen eigenthümlichen Charakter der Komposition, oder die Art und Weise, wie Jeder komponirt. Der verschiedene Styl erfordert daher auch eine Verschiedenheit im Vortrage. (S. Seite 364.) Vorzüglich ist der Styl in Ansehung des Ortes und der Nationen verschieden. In Rücksicht des Ortes unterscheidet man nämlich den Kirchen-, Theater-, und Kammerstyl, in Rücksicht der Nationen aber hauptsächlich den italiänischen, französischen und deutschen Styl. (Geschmack.)

§. 55.

Der Kirchenstyl erfordert einen ernsthaften mit Würde verbundenen Charakter, Feierlichkeit, Pracht, erhabene Größe, kräftige Harmonien, strenge Befolgung der Regeln u. s. w. Vorzüglich bedient man sich dabey der gebundenen Schreibart. \*)

Im Kirchenstyle geschriebene Stücke sind Dratorien, Passionen, geistliche Kantaten, Messen, Hymnen, einzelne so genannte Kirchenstücke, Psalmen, Motetten u. dgl.

Der Theaterstyl ist in einer gewissen Rücksicht weniger an die Regeln gebunden; \*\*) dagegen muß der Ausdruck feurig, glänzend, und in einem hohen Grade charakteristisch seyn. Oft gränzt dieser Ausdruck sogar an das Malerische. Kurz der Theaterstyl sucht die Empfindungen und Leidenschaften in ihrer ganzen Größe darzustellen, und bedient sich zur Erreichung dieses Endzweckes mancher im Kirchenstyle nicht erlaubter Mittel.

E e e 2

Ernst:

\*) Hiervon s. 57. mehr.

\*\*) Ich möchte lieber sagen, der Theaterstyl braucht weniger schulgerecht zu seyn; doch werden dadurch Seyler wider die Regeln der Harmonie ic. nicht entschuldigt.

**Erafftliche Opern, komische Operetten, Pastorale, Serenaden u. dgl. sind im Theaterstyle geschrieben.**

Der **Kammerstyl** hält gleichsam das Mittel zwischen dem Kirchen- und Theaterstyle, und vereinigt das, was man in den genannten beyden Schreibarten nur einzeln antrifft. Kunst der Harmonie, auffallende Wendungen, Kühnheit, Feuer, Ausdruck der Empfindungen, Pracht, Wohlklang — kurz alles, was nicht wider die Regeln der Komposition und des reinen Sazes läuft, steht hier am rechten Orte. Vorzüglich nehmen die Tonsetzer in dieser Schreibart auf die Fertigkeit der Spieler oder Sänger Rücksicht, und suchen jedes Instrument nach Möglichkeit zu benutzen.

Die Stücke im Kammerstyle sind: ein Theil Kantaten, Gefänge und Lieder; außer diesen: Sinfonien, Sonaten, Duo's, Trio's, Quatuor ic. Konzerte, Solo's, Diversimente, Partien, ein Theil Tänze u. v. a.

### §. 56.

Der **italiänische Styl** ist gefällig, singend, voll, (oft überladen,) glänzend, mannigfaltig und ausdrucksvoll. So charakterisirte man ihn wenigstens ehedem. Gegenwärtig trifft man freylich auch viel Zweckloses, oft Gehörtes, Unbedeutendes, Leichtes u. dgl. in den Werken verschiedener italiänischen Tonsetzer an; doch muß man ihnen größtentheils das Verdienst zugestehen, daß ihr Gesang eine gewisse (einnehmende) Geschmeidigkeit hat.

Der **französische Styl** soll, nach Rousseaus Urtheil, fade, platt oder hart, schlecht abgetheilt und monotonisch seyn. \*) Ein Urtheil, welches ganz gewiß zu hart ist, und von der ausschließenden Vorliebe zeugt, die der Verfasser für die italiänische Musik hatte. \*\*) Denn außer daß die französischen Komponisten wohl zuweilen etwas leer und trocken schreiben, oder auch den harmonischen Theil ein wenig vernachlässigen, muß man dennoch ihrem Geschmacke gegenwärtig mehr Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Daß sie aber unter den Tonsetzern für das Klavier schon längst einen ansehnlichen Rang behauptet haben, und in dieser Rücksicht den italiänischen Komponisten weit vorgezogen zu werden verdienen, ist außer allem Zweifel.

Die **deutsche Schreibart** kannte Rousseau ebenfalls von keiner vortheilhaften Seite. Er sagt nämlich, sie sey hüpfend, (loutillant,) hackend, (coupé,) dabey

\*) S. Dictionnaire de Musique, unter dem Artikel: *Style*.

\*\*) Selbst Deutsche urtheilen von der Schreibart der Franzosen billiger. Walther z. B. schrieb noch vor Rousseau, der Styl der Franzosen sey natürlich, fließend, zärtlich ic. In Scherbens kritischem Musikus heißt es S. 146. (Zweite Auflage) „Die Schreibart der Franzosen .. ist kurz und sehr natürlich, entfernt von allen weltbergesuchten und schwülstigen Ausschweifungen ic.“ Auch Quantz würdigt den Styl der Franzosen nicht so weit herab, als Rousseau.

dabey aber doch harmonisch. — Wenn dies ja (in Ansehung des Hüpfenden und Gehackten), ehebem etwa bey Klaviersachen der Fall, gewesen seyn sollte, so ist er es doch gegenwärtig gewiß nicht mehr. Ich denke, unser Styl zeichnet sich im Ganzen vielmehr durch Fleiß, Gründlichkeit und kräftige Harmonie aus. Ueberdies haben wir von den Italiänern und Franzosen manches, und vielleicht nicht immer das Schlechteste, angenommen. Auch können wir den Ausländern viele wirklich große Meister in der Komposition und auf Instrumenten, ja sogar im Gesange, entgegen setzen. Indes hätten wir freylich den Italiänern manches überlassen können; denn mich dünkt, unser ausgezeichnete kräftige Styl fängt seit einiger Zeit an, in leichte Ländelej ic. auszuarten. —

Den Engländern hat man bis jetzt noch keinen eigenen Styl in der Musik zugestanden. Merkwürdig ist es allerdings, daß ein großer Theil ihrer wichtigern Tonsetzer Deutsche waren z. B. Händel, E. Bach, Sischer, Abel, Schröter u. a. m.

In den ältern Schriften findet man noch mancherley Eintheilungen des Styles, die zum Theil überflüssig, zum Theil gar lächerlich sind. So gedenkt z. B. Walther unter andern auch eines kriechenden und niederträchtigen Styles.

## §. 57.

Außer den angezeigten Eintheilungen des Styles unterscheidet man gewöhnlich auch noch die gebundene Schreibart von der freyen. Gebunden (gearbeitet) heißt sie, wenn der Tonsetzer alle Regeln der Harmonie und Modulation auf das strengste befolgt, künstliche Nachahmungen und häufige Bindungen einmischet, das Thema sorgfältig durchführt u. s. w. kurz, wenn er mehr Kunst, als Wohlklang, hören läßt. In der freyen (galanten) Schreibart ist der Komponist nicht so slavisch an die Regeln der Harmonie, Modulation u. dgl. gebunden. Oft erlaubt er sich kühne Wendungen, die sogar den allgemein angenommenen Regeln der Modulation ic. entgegen seyn können, vorausgesetzt daß der Komponist dabey mit gehöriger Einsicht und Beurtheilung handelt, und dadurch einen gewissen Endzweck erreichen kann. Ueberhaupt hat also die freye Schreibart mehr den Ausdruck, Wohlklang ic. als die Kunst, zum Hauptzwecke.

## §. 58.

Wenn von der besondern Art die Rede ist, wie Ein Tonsetzer, ohne Rücksicht des Nationalgeschmackes, in Ansehung des Planes, der Ausführung ic. von dem Andern abweicht: so nennt man dies die Manier. Daher sagt man in der Bach'schen, Vandal'schen, Glück'schen, Haydn'schen ic. Manier. Da nun fast jeder Komponist seine eigene Manier hat, die mehr oder weniger von einer andern verschieden ist, so muß auch der Spieler seinen Vortrag darnach einrichten. (S. 364.)

## §. 59.

Daß man unter dem Ausdrucke Kontrapunktiren überhaupt jede mehrstimmige Art zu sehen versteht, ist bereits in der Anmerkung Seite 35. erinnert worden. Wer nämlich zu Einer Stimme mehrere setzt, oder zwey-, drey- und mehrstimmig komponirt, der schreibt blos im einfachen oder gemeinen Kontrapunkte, wenn er auch zu einer Melodie noch zwölf oder mehrere Stimmen hinzusetzt. Die Tonstücke oder einzelnen Stellen im doppelten Kontrapunkte müssen so eingerichtet seyn, daß man zwey Stimmen ohne Fehler in der Harmonie zc. verwechseln (versetzen, umkehren) oder die tiefere zur höhern, folglich die höhere zur tiefern Stimme machen kann. Hier sind einige Beispiele von dieser Art:

versetzt:

Dreyfach heißt ein Kontrapunkt, wenn eine ähnliche Versetzung in drey Stimmen möglich ist u. s. w. Gemeinlich verbindet man den Begriff des doppelten oder mehrfachen Kontrapunktes damit, wenn man sagt: dieses Stück ist im Kontrapunkte geschrieben, oder einzelne Stellen sind kontrapunktisch gearbeitet. Außerdem nennt man diese Art zu sehen, aber oft nicht bestimmt genug, die kanonische Schreibart.

Die fernern Eintheilungen, Benennungen zc. der mancherley Arten von Kontrapunkten findet man in vielen Lehrbüchern zur Komposition z. B. in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, in Sux Gradus ad Parnassum &c. der Reihe nach angezeigt, und durch Beispiele erläutert.

## §. 60.

Das Wort Umkehrung wird, außer dem eben erwähnten Falle, worin es eine Versetzung der Stimmen anzeigt, noch in einer ganz andern Bedeutung genom-

genommen. Man schreibt nämlich *Riverfo* (*Roverfcio* \*) oder *al roverfcio*) über solche Tonstücke, welche das Eigene haben, daß man sie verkehrt d. h. vor- und rückwärts spielen kann, wie die folgende Menuett.

Min. riverfo. (al roverfcio.)

The first system of the minuet consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4.

The second system of the minuet consists of two staves. The treble staff continues the melody from the first system. The bass staff continues the accompaniment. Between the two staves, the text "ndmlich rückwärts, als zweyter Theil:" is written, indicating that the second part of the piece is a reverse of the first.

The third system of the minuet consists of two staves. The treble staff continues the melody, and the bass staff continues the accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

Sonst

\*) Die Ausdrücke *Roverfcio* und *al roverfcio*, oder nach der neuern Schreibart *roverfcio* &c. bezeichnen eigentlich eine andere Art der Umkehrung, wenn nämlich die Töne in Einem Sage so viel steigen, als sie in dem Andern fallen, wie hier bey a) und b).

The footnote examples consist of two short musical phrases on a single staff. Example a) shows an ascending interval of a fourth (G4 to C5) followed by a descending interval of a fourth (C5 to G4). Example b) shows a descending interval of a fourth (C5 to G4) followed by an ascending interval of a fourth (G4 to C5).

Sonst pflegt man diese Behandlungsart auch durch eine am Ende des Stückes umgekehrte oder vielmehr verkehrte Bezeichnung der Schlüssel, Taktart und Vorzeichnung zu bestimmen, wie hier:

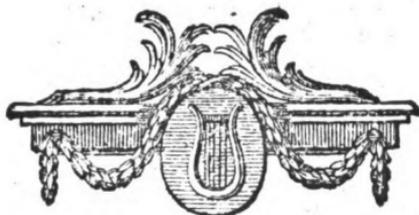
Trio.



Auf dergleichen Kunststücke verwendet man gegenwärtig überhaupt weniger Zeit und Mühe, als ehemals, und mich dünkt mit Recht; denn sie sind größtentheils mehr für das Auge, als für die Empfindung.

Und hiermit schließe ich denn dieses Lehrbuch, das ich gern zur Beförderung des wahren, geschmackvollen Klavierspielers geschrieben haben möchte. Ich will wünschen, daß die darin enthaltene Anweisung einen recht ausgebreiteten Nutzen schaffen, daß diese oder jene eingestreute Anmerkung dem denkenden Musiker zu einer ausführlicheren Bearbeitung Anlaß geben, und daß besonders der bisher noch so wenig in Regeln gebrachte musikalische Vortrag, durch die hin und wieder gegebenen Winke, recht viel gewinnen möge.

\*) S. die Anmerkung Seite 68: „Eben so gehört ic.“



# R e g i s t e r

## der gewöhnlichsten Kunstwörter und Ausdrücke.

- A.**
- A**bbreviatur, (Abkürzung,) Seite 72. 378.
- Abgleiten, 134.
- Ablösen der Finger, 143. 176.  
— fehlerhaftes, 144.
- Abkürzt, 343.
- Absetzen, abstoßen, 353.
- Abwechseln der Hände, 186 bis 190.  
— der Finger, 142 - 176.
- Abweichungszeichen, 125 ff.
- Abzug, 218.
- Accelerando*, 371.
- Accent, Nachdruck, 335.  
— Bezeichnung desselben, 338.
- Accentuiren, anzuwendende Mittel dabey, 335. 338.  
— welche Noten zu accentuiren sind, 335 ff.
- Accentuirte (innerlich lange) Takttheile, Noten ic. 91.
- Accentuirte Vergliederung, (Brechung,) 281.
- Accent, Vorschlag, 200.
- Acciaccatur, 279.  
— gebrochene, 280. 281. 296.
- Accolade, 99.
- Uchiel, Uchtelnote, 70.
- Uchtelpause, 83.
- Adagio, 108. *Adagissimo*, 109.
- A. l. (ad libitum,) 128.
- Neolistische Tonart, 68 f.
- Affettuoso*, con *Affetto*, 115.
- Afflizione* (con), 115. 359.
- Agitato*, con *agitazione*, 115.
- Allabreve*, 94. 109. 361.
- Alla capella*, 94.
- Alla Polacca*, *Siciliana* &c. 110.
- Alligretto*, 109.
- Allegrezza* (con), 115. 359.
- Allegro*, 108. 360. *Allegroffimo*, 109.
- Allemande*, 399.
- All'ottava*, *all'unifono*, 128.  
— Vortrag desselben, 364.
- Al rigore di tempo*, 128.
- Al* (dal) *Segno*, 123.
- Alta* (nämlich *ottava*), 128. \*)
- Alternativo*, *alternamente*, 129.
- Altzeichen, 38. \*)
- Amabile*, *amarevole*, 115.
- Amarrezza* (con), 115. 359.
- Amoroso*, 115.
- Andante*, 108. *Andantino*, 109.
- Anfang im Klavierspielen, wenn er gemacht werden kann, 8.
- Anfangsnote einer Periode müssen markirt werden, 336.
- Angloisen, 399.
- Animoso*, 115.
- Anschlag, eine Manier, 241. ff.
- Anschlag der Tasten, 29. 350. 335. 366.
- Anschlagende Noten ic. 92.
- Anticipatio*, 374. *Anticipiren*, 234.
- A piacimento*, (*al piacere*), 128.
- A poco a poco*, 117.
- Appassionato*, 115.
- Appellatur (Fingersetzung), 129 ff.
- Appoggiato*, 115. 354.
- Appoggiature*, 200.
- Ardito*, *arioso*, 115.
- Arpeggio*, 294. ff.
- Arpeggirte (Sarsen-) Bässe, 376.
- Arfis*, 92.
- Asiai*, 109. 116.
- A. t.* (a tempo), 128.
- Ausstellungszeichen, 120. ff.
- Ausfall, 97.

# R e g i s t e r

**Aufziehen der Saiten, Seite 26. ff.**  
**Ausdruck, 347. ff.**  
**Ausführung, ungezwungene, 366.**

## B.

**B, unrichtige Benennung desselben, 37.**  
*b, cancellatum, rotundum, 42.*  
*— quadratum, 43. 47.*  
*b* das große oder zweifache, 51.  
**Balancement, 293.**  
**Ballet, 399.**  
**Bassa (nämlich ottava), 128. \***  
**Baßzeichen (Schlüssel), 39.**  
**Battem ne, Battimento, 281. f.**  
**Battuta (a), 128.**  
**Bayrisch, 403.**  
**Bebung, 293.**  
**Begleitend, 391.**  
**Begriffe, deutliche, muß man dem Lernenden beizubringen suchen, 12.**  
**Beißer, 275. 279.**  
**Bellesonoreal (Wellsonore), 3.**  
**Bes, 44.**  
**Bewegung, 108. ff. Eintheilung derselben, 110. f. muß so genau, als möglich, bestimmt werden, 113. unrichtige, schadet der Wirkung des Tonstückes, 112. 354. bestimmt den Vortrag, 360.**  
**Bindung, Bindungszeichen, 357.**  
**Bis, 120. Bis unca, 71.**  
**Blasen, den Staub vom Klaviere, ist den Saiten schädlich, 30.**  
**Bogen über oder unter den Noten, 354. f.**  
*— mit Punkten über mehreren Noten, 354.*  
*— über einer einzelnen Note, 293.*  
*— mit Einem Punkte, 120.*  
**Bogenflügel, 2. Bogenhammerklavier, 2.**  
**Bourree, 400.**  
**Boutade, 396. \*)**  
**Brechung, 294. ff.**  
**Brevis, 72.**  
**Brillante, 115.**  
**Brio (con), brioso, 115.**  
**Bundfrey, 5.**  
**Burlesco, 115. 359.**

## C.

**Cadenz f. Kadenz.**  
**Cadenza d'inganno, 352.**  
**Cäsur, 343. 344.**  
**Cal. (calando), 117.**  
**Canarie, 400.**  
**Canon, 397.**  
**Cantabile, 115.**  
**Capella (alla), 94.**  
**Capo (da), 125.**  
**Capriccio, 396.**  
**Cas, das u. f. w. 44. \*\*)**  
**Catena di trilli, 266.**  
**Cembal d'Amour, 2.**  
**Cembalo, 1.**  
**Charakter, herrschender, 114. Ausdruck desselben, 347. ff. bestimmt den schwerm oder leichtern Vortrag, 359.**  
**Charakter der Töne, (Tonarten,) 381. ff.**  
**Charakteristische (bezeichnende) Note, 66. \*\*)**  
**Charakteristische Stücke, 395.**  
**Chörig, Chor, 1.**  
**Chorton, 382. \*)**  
**Chromatische Tonleiter, 60. Käufer, 389. Töne und Zeichen, 60.**  
**Ciaconne, (Chaconne), 400.**  
**Ciscis, cisis, Disdis &c. cins, + cis &c. 50.**  
**Clavecin, Claveffin, Clavicembalo, 1.**  
**Clavecin Royal, 3.**  
**Coda, 128.**  
**Cölestin, ein Zug, 5.**  
**Coloraturen, 390.**  
**Come, (sopra), 128.**  
**Comma, der neunte Theil eines Tones, 43.**  
**Commodetto, 109. Commodò, 108.**  
**Compiacevole, 115. 359.**  
**Concerto grosso, 393.**  
**Confusione (la), 93.**  
**Contertänze, Country-dances, 399.**  
**Corrente, Courants, 400.**  
**Cosakisch, 403.**  
**Coulé, 245.**  
**Couplet, 398.**  
**Cresc. (crescendo), 117.**  
**C-Schlüssel, 38.**  
**Custos, 127. (Die übrigen Wörter f. unter B.)**

## der gewöhnlichsten Kunstwörter und Ausdrücke.

D.

**Da Capo**, Seite 125.  
**Dal Segno**, 123.  
**Daumen**, dessen Gebrauch wird empfohlen, 24. 130. 144. erforderliche Haltung desselben, 25. darf ohne Noth nicht auf eine Obertaste gesetzt werden, 131.  
**Decimen**, 57. Fingersehung dabey, 173. f.  
**Decimole**, eine Figur von zehn Noten, 79.  
**Decresc.** (decrescendo), 117.  
**Desdes, dens &c.** 52.  
**Deutlichkeit** wird zum guten Vortrage erfordert, 374. ff.  
 — legische, 340. f.  
**Deutsch**, ein Tanz, 403.  
**Deutsche**, ihr Styl, (Geschmack,) 404.  
**Deutsche Komponisten**, Vortrag ihrer Kunststücke, 364.  
**D.** (dextra), 187.  
**Diatonische Tonleiter**, 58. — Töne, 60.  
**Dil.** (diluendo), 117. 371.  
**Dim.** (diminuendo), ebend.  
**Discrezione** (con), 115. 373. f.  
**Diskantzeichen**, 38. \*)  
**Dissonanzen**, 57. ihr Vortrag, 350. f.  
**Dissonirende Akkorde**, 351.  
**Divertiment** (*Divertimento*), 393.  
**Dolce, dolcemente, con dolcezza**, 115. 359.  
**Doloroso**, 115. 359.  
**Dominante**, 62. 300.  
**Doppelbe**, **Doppelas** u. 52.  
**Doppelcis**, **Doppeldis** u. 50.  
**Doppelfugen** und mehrfache, 396.  
**Doppelgriffe**, Fingersehung dabey, 157. ff.  
**Doppelkonzert**, 393.  
**Doppelter Kontrapunkt**, 406.  
**Doppelschlag** (*Double*), 282. ff. geschnellter, 287. von unten (der geschleifte, vermehrte), 289. langer oder punktirter, 289. f. prallender (getrillerter), 290. ff. umgekehrter (aufsteigender), 245. 247. f.  
**Doppelschleifer**, 246. 247. 300.  
**Doppelsenaten**, 391.  
**Doppelvorschlag**, 241.  
**Dorische Tonart**, 69.  
**Doubles**, (Verdoppelungen, Veränderungen), 399.

**Dreistigkeit**, anständige, 23.  
**Dreygestrichene Oktave**, 34.  
**Dreystimmige Griffe**, Fingersehung dabey, 177. ff.  
**Due volte**, 120.  
**Duett, Duo**, 394.  
**Eur**, 59. 63. **Duröne**, 65. 67.  
**Durchgehende Noten** u. 92.  
**Dux**, 396.

E.

**Eilen**, fehlerhaftes, 22. zweckmäßiges, 371.  
 Andeutung desselben, 373.  
**Eincó** u. 1.  
**Eindringen der Hände**, 193.  
**Eingestrichene Oktave**, 34.  
**Einheit**, 211. 224.  
**Einlang**, 54. f. Fingersehung dabey, 159. ff.  
**Einleitung**, (*Intrede*), 392.  
**Einsaiter**, 4.  
**Einschnitt**, 343. ff. Bezeichnung desselben, 342.  
**Einsetzen der Finger**, 140. 141. 143.  
**Einstimmige Gänge**, Fingersehung dabey, 146-156.  
**Eintrittszeichen**, 123.  
**Endzeichen**, 122.  
**Englische Tänze**, 399.  
**Enharmonische Tonleiter**, 61. — Töne 60.  
 — Tonverwechslung, 357.  
**Entree**, 400.  
**Erhöhungszeichen**, einfaches, 42. 43.  
 doppeltes, 49. 50.  
**Erniedrigungszeichen**, einfaches, 42. 44.  
 doppeltes, 51. 52.  
**Espressione** (con), *espressivo*, 115.

S.

**Santasia**, 395.  
**Fastoso**, 115.  
**Sermate**, ihre Bezeichnung, 120. die Dauer des Verweilens dabey, 121. Regeln, welche bey der Verzierung zu befolgen sind, 301. ff.  
**Sertigkeit im Spielen** wird zum guten Vortrage erfordert, 333.  
**Figuren** (*Serzmanieren*), 387.  
**Figurirte Kadenzen**, 309.

# R e g i s t e r

**Figurirter Gesang, Seite 387.**

*Finale*, 399.

**Finalzeichen**, 122.

*Fine* (il), 127.

**Singer, kleiner**, darf ohne Noth nicht auf Obertasten gesetzt werden, 131.

**Singersetzung**, 129 - 199. allgemeine Regeln dabey, 131 - 145. Fehler dagegen, 144. f.

**Flügel**, 1. wird zum Lernen nur neben her empfohlen, 11.

**Solie d'Espagne**, 400. Sorlane, ebend. Sortbien, 3.

**Forte**, (f.) *fortissimo*, (ff.) *poco forte*, *più forte*, (pf.) *mezzo forte*, (mf.) 116. 349.

**Sortepiano (Pianoforte)**, 2. wird zum Lernen empfohlen, 11.

**Sortschreitung der Intervalle** bestimmt den Vortrag, 363.

**Sortrücken der Hand**, zulässiges, 141. Anm. — der Finger, fehlerhaftes, 133. erlaubt, 133. 170. 251. unvermeidliches, 172. 175.

**Frantzösischer Styl**, 404.

**Frantzösische Komponisten**, Vortrag ihrer Tonstücke, 354.

**F. Schlüssel**, 39.

**Führer (der)**, 396.

**Fuge**, 396. fugirte Sätze, 397.

**Fugen** werden zum Lernen empfohlen, 17.

*Fuoco* (con), 115.

**Furie**, 400. *Furioso*, 115.

**Fusa**, (Fusa,) *fusella*, 70. 71.

**Fuß**, metrischer, 92.

**Fuß**, Saiten, fäßig, 286.

**Fußclavier**, 2.

## G.

**Gaillarde (Gagliarda)**, 400.

**Ganze Taktnote**, 70. 73.

**Gavotte**, 401.

**Geberden**, 367. \*)

**Gebrochene Akkorde**, 294 ff.

**Gebundene Töne**, 357.

**Gefühl**, eigenes, wird zum guten Vortrage erfordert, 369 ff.

**Gefüllte Note**, 70. \*)

**Gehör**, musikalisches, wird bey einem Lernenden vorausgesetzt, 10.

**Geigenwerk, Geigeninstrument, Geigenclavicymbel** u. 2.

**Generalbass**, Kenntnisse davon werden zum guten Vortrage erfordert, 334.

— hat Einfluß auf die Fertigkeit im Spielen, ebend.

— ist zur richtigen Behandlung der Vor- und Nachschläge nothwendig, 228 f. 232 ff.

**Generalpause**, 87. 88.

**Genie**, 10.

**Gerader Takt**, 90. 92. 94.

**Gesang**, Nachahmung desselben, wird empfohlen, 331.

**Gesang**, figurirter, 387.

**Geschmack**, italiänischer, frantzösischer, deutscher, 404 f.

**Geschwindspielen** kann Anfängern schädlich werden, 22.

*Giocoso*, 115. 359.

**Gigue**, (Giga), 401.

**Glieder**, Taktglieder, 90.

*Glissicato*, 115. 359.

**Grave**, 108. 110. 359. 365.

*Gravità* (con), 115.

*Grazioso*, con *grazia*, 115.

**Griffbret**, 33.

**Grimassen**, 23. 366.

**Große Oktave**, 34.

*Grosso*, 287. 388.

**G-Schlüssel**, 39. wird empfohlen, 16. \*\*)

*Gustoso*, con *gusto*, 115.

**Gute (anschlagende) Noten**, Taktglieder u. 92.

## H.

**Hämmerpantalon, Hämmerwerke**, 2.

**Halbe Taktnote**, 70. nicht passende Benennung derselben, ebend. \*)

**Halbe Töne**, 43. unrichtige Benennung derselben, 33. 43 f.

**Halbkurze Note**, 70. 71.

**Halbtriller**, 272.

**Halbzirkel**, eine Schmanier, 388.

**Halbzirkel** wird zur Bezeichnung des *Allabrevetakt*es gebraucht, 95. \*)

## der gewöhnlichsten Kunstwörter und Ausdrücke.

- Halt, Aufhaltung, Seite 120. 121.**  
**Haltung, richtige, der Hände und Finger, 25 f.**  
**Hanatisch, 403.**  
**Handstücke, 15.**  
**Harfen-Ässe, harpeggirte Bässe, 576.**  
**Harfenklavier, 3.**  
**Harmonie, die zum Grunde liegende, bestimmt den Vortrag, 363. die Dauer verschiedener Vorschläge, 228 f. und Manieren, 250.**  
**Harmonische Kenntnisse werden vorzüglich bey doppelten Kadenzzen 320. und willführlichen Verzierungen vorausgesetzt, 326. sind auch außerdem nothwendig, 264. d) 265. i) 298. 323. 326. 7)**  
**Harmonika, 3.**  
**Harpeggio, 294 ff.**  
**Hart f. Dur.**  
**Hauptabschnitt, 343.**  
**Hauptnoten, 207. \*)**  
**Hauptsatz, f. Thema.**  
**Hauptton, was man darunter versteht, 62. trügliche Kennzeichen desselben, 64.**  
**Haupttonarten, 62.**  
**Hauptreihen, 90.**  
**Heulen, 354.**  
**Höhe, Tonhöhe, nach Fusston bestimmt, 386.**  
**Hören (das) guter Musiken ist zur Bildung des Geschmacks und Vortrages nothwendig, 20. 348.**  
**Hülftöne, 252. 262 ff.**  
**Hundert und acht und zwanzigtheil, 72.**
- J.**
- Imbroglia, 93.**  
**Innocentemente, 115.**  
**Instrument, das schlechthin so genannte, 3.**  
 — für welches ein Tonstück geschrieben ist, kommt in Rücksicht des Vortrages in Betrachtung, 364.  
**Interpunktion, musikalische, 340 ff.**  
**Intervall, 53.**  
**Intervalle, einfache und zusammengesetzte, 54. Ton: mit dissonirende, 57.**  
**Intrada, 52.**
- Ionische (Jaspische) Tonart, 62.**  
**Italiänische Komponisten, Vortrag ihrer Tonstücke, 364.**
- K.**
- Kadenz, ganze harmonische, 300. halbe, ebend.**  
**Kadenz, willführliche Verzierung u. 308 ff. verschiedene Arten derselben, 310. figurirte, 309. doppelte und mehrstimmige, 319 ff.**  
**Kammerstyl, 404.**  
**Kammerton, 382. \*)**  
**Kanon (der), 397. kanonische Schreibart, 406.**  
**Kirchenstyl, 403.**  
**Kirchentöne, 68.**  
**Klang, oder Tonleiter, 57.**  
**Clappern der Tasten, wie ihm abzuhelfen ist, 29.**  
**Klaves, Klaviatur, 33.**  
**Klavicymbel, Klavicytherium, 1.**  
**Klavier, Klavichord, Eigenschaften eines guten, 4. ist zum Lernen am besten, 11. muß immer rein bestimmt seyn, 14. wie es im guten Stande erhalten und verbessert werden kann, 26. 30. 31.**  
**Klavierauszüge sind bey dem Unterrichten nicht brauchbar, 14.**  
**Klavierinstrumente, 1.**  
**Kleine Oktave, 34.**  
**Konsonanzen, 57. ihr Vortrag, 350 f.**  
**Kontrastöne, 34.**  
**Kontrapunkt, Kontrapunktiren, 35. 406.**  
**Konzert, Kammerkonzert, 393.**  
**Kräusl, 275.**  
**Kreuz, das gewöhnliche, 42. 43. das große, doppelte, (einfache) 49. unrichtige Benennung des letztern, 49. \*)**  
**Krome, 70.**  
**Kurze Oktave, 34.**  
**Kurze Vorschläge, 219 ff.**
- L.**
- L. (linke Hand), 187.**  
**Lagrimeso, 115. 359.**  
**Lamentoso, Lamentabile, 115.**

# R e g i s t e r

**Ränge Vorschläge**, 209 ff.  
**Languido, languente**, 115. 359.  
**Larghetto**, 109. **Largo**, 108.  
**Läufer**, verschiedene, chromatische, 388 f.  
**Lautenflavier**, 3.  
**Legato, legato**, 115. 354.  
**Ligaturen**, = 57.  
**Leggiere, leggiemente**, 115.  
**Lepra**, erforderliche Eigenschaften u. des-  
 selben, 10.  
**Leichte Stücke** werden Anfängern empfoh-  
 len, 12.  
**Leidenschaften** sollen vorzüglich durch Dis-  
 sonanzen erregt werden, 350.  
**Leitton**, 66. 4\*)  
**Lento**, 101.  
**Lernender**, erforderliche Talente und Ei-  
 genschaften desselben, 10.  
**Leyer**, 3.  
**Linien**, 37.  
**Listesso tempo, moto**, 128.  
**Lombardischer Geschnack**, 223. 270.  
**Longa**, 72.  
**Loure**, 401.  
**Lugubre**, 115.  
**Lusingando, (lusingante)**, 115. 359.  
**Lydische Tonart**, 69.

## M.

**Maestoso**, 108. 110. 115. 359. 365.  
**Magadis**, 3.  
**Maggiore**, (seltener *major*.) 111. 129.  
**Manier**, eigenthümliche des Componisten,  
 405. erfordert einen verschiedenen Vor-  
 trag, 364.  
**Manieren**, wesentliche, 235 ff. Einthei-  
 lung derselben, 237. allgemeine Be-  
 merkungen über den Gebrauch dersel-  
 ben, 238. erhalten ihre Dauer von der  
 folgenden Note, 238 ff. müssen bey  
 Zeiten geübt werden, 240.  
**Manieren**, willkührliche (Verzierungen),  
 299 ff.  
**Marsch, Marcia**, 401. 365.  
**Masurisch**, 405.  
**Maxima**, 72.

**Meccen**, ein Fehler bey'm Triller, 21.  
**Medesimo tempo**, 122.  
**Meno**, 116.  
**Mensur** (Zeitmaß), 108.  
**Mensur**, ein Kunstwort, welches sich auf  
 die Einrichtung eines Instrumentes be-  
 zieht, 5.  
**Mesto**, 115. 359.  
**Metrometer**, 365.  
**Menuett, Minuetto**, franz. *Menuet*, 401.  
**Mezza (a) voce**, 117.  
**Mezzo forte**, (mf.) 116.  
**Mienen**, unanständige, 23. 366.  
**Misacciofo, misaccevole**, 115.  
**Minima**, 70.  
**Minore**, 122.  
**Mixolydische Tonart**, 69.  
**Moderato**, 108. 109. 110.  
**Modus** s. **Tonart**.  
**Moll**, 59. 63 **Molltöne**, 65. 67.  
**Molto (di)**, 109.  
**Monochord**, 4.  
**Monotonie**, 221. 9)  
**Mor.** (morendo, moriendo,) 117.  
**Mordant** (Mordant), 275 ff.  
**Moto (con)**, 109.  
**Mouvement**, 108.  
**Murky, Murkybässe**, 377.  
**Musette**, 401.  
**Musikleiter**, 37.

## N.

**Nachabmung**, was dabey zu beobachten  
 ist, 329. 330.  
**Nachschlag des Trillers**, 258 ff. wo er nicht  
 statt findet, 265.  
**Nachschläge**, außer dem Triller, 230 ff.  
 erhalten ihre Dauer von der vorherge-  
 henden Note, 230.  
**Nachziehen der Finger**, 140. 141.  
**Nationalgeschmack**, erfordert einen ver-  
 schiedenen Vortrag, 364.  
**Nebenlinien**, 37.  
**Nebenseichen**, musikalische, 118.  
**Neuntektöne**, 61. 43. \*)  
**Niederschlag (thesis)**, 91.

## der gewöhnlichsten Kunstwörter und Ausdrücke:

- Non tanto, non troppo* *Et.* 109.  
**Noten**, 56. Fingersehung dabey, 173 ff.  
**Note**, charakteristische, (bezeichnende,) *Note sensible*, 65. \*)  
**Noten**, 36. 37. Benennung, 40. Geltung, 70 ff. leichte Erlernung derselben, 40 f. zwey und mehrere über einander, 157. zwey auf Einer Stufe dicht neben einander, 55.  
 — die Ausdrücke, welche den Werth derselben bezeichnen, sind nicht passend, 70. \*)  
 — synkopirte, durchschnittene, rückende, 104. 105.  
 — gute und schlechte, 92.  
**Noten**setzungen, größere oder kleinere, bestimmen den Vortrag, 361.  
**Noten**lesen, was es heißt, 333.  
**Noten**plan, **Noten**system, 37.  
**Notenzeiger**, 127.  
**Novemole**, eine Figur von 9 Noten, 79.  
**Nummern** der Saiten müssen bey dem Bezuehen genau gewählt werden, 26. 27.
- O.**
- Obertasten**, 33. doppelte (gespaltene), 45.  
 — dürfen ohne Noth nicht mit dem Daumen oder kleinen Finger angeschlagen werden, 131.  
**Obligat**, 391.  
**Oktave**, eine Reihe von acht Tönen, 33. Eintheilung und Benennung derselben, 34.  
**Oktave**, ein Intervall, 33. 56. Fingersehung dabey, 171 ff.  
**Orgel**, 1. *Orgelspielen* wird zu einer gewissen Absicht empfohlen, 26.  
**Ouverture**, 392.
- P.**
- Pandoret**, 3. **Pantalon**, 2.  
**Paralleltonarten**, 66.  
**Partie**, 394.  
**Passacaille**, (*Passacaglio*, *Passagallo*,) 401.  
**Passage**, 389.  
**Passagen** bestimmen den Vortrag, 363.  
*Passaggio*, 399.
- Passeped**, 402.  
**Pastorale**, 115. 359. 402.  
**Pastorello**, 402.  
**Pausen**, 83 ff. veränderliche. 83. zwey über einander, 87. werden zuweilen verlängert, 362 ff.  
 — Fehler dabey, 85. *Ann.* 1.  
**Patetico**, 115. 359.  
**Pektis**, 3.  
**Pedal**, 2.  
**Pendul**, 365.  
**Perd.** (*perdendo*,) 117.  
**Periode**, musikalische, 343.  
**Pesante**, 116.  
**Phrygische Tonart**, 69.  
**Piacévole**, 116. 359.  
**Piano**, (*p.*) *pianissimo*, (*pp.*) 116.  
**Pietoso**, 116.  
**Pincé**, 275. *Pincé etouffé*, 279.  
*Pincé rinversé*, 251.  
**Piu**, 116. *Piútosto*, 109.  
**Poco** (*un*), 109.  
**Polonoise**, 402.  
**Polacca** (*alla*), 110.  
**Pomposo**, 116. 359.  
**Portativ**, **Positiv**, 1.  
**Ports de voix**, 200.  
**Präludium**, 396.  
**Prallender Doppelschlag**, 290 ff.  
**Pralltriller**, 271 ff.  
**Prestissimo**, 109. **Presto**, 168. 360.  
**Prime**, 54.  
**Punkte**, Geltung desselben, 80 ff.  
**Punkte** zwey, ihre Geltung, 82.  
 — nach **Pausen**, 87. über den **Noten**, 352.  
 — vertreten ehemals die Stelle der **Noten**, 35.  
**Punktirte Noten**, ihre Eintheilung *ic.* 361 f.  
 — gegen **Triolen** gesetzt, 104.  
 — nach einer kurzen **Note**, 363.
- Q.**
- Quadrat** (*q*), 47.  
**Quarten**, 55. Fingersehung dabey, 166 f.  
**Quasi**, 110.
- Qua-**

# R e g i s t e r

*Quater unca*, 71.  
*Quatuor*, Quartett, *Quadro*, 395.  
*Querstand*, unharmonischer, (*relatio non harmonica*,) 258.  
*Quinzen*, 56. Fingersehung dabey, 167 f.  
*Quintole*, 79.  
*Quintuor*, Quintett, 395.

## R.

R. (rechte Hand), 187.  
*Rallentando* s. *tardando*.  
*Rauscher*, 388.  
*Recitativo*, 370.  
*Regal*, 1.  
*Regel* (die) *Richtschnur*, 397.  
*Reprise*, 118.  
*Rhythmus*, als Glied eines Tonstückes betrachtet, 343 f.  
*Ribattuta*; 298.  
*Ricercate*, 396. \*)  
*Rigaudon*, 402.  
*Rinf.* (*rinforzando*), 116.  
*Risoluto*, 116.  
*Risvegliato*, 116. 359.  
*Ritornell*, 393.  
*Ritorno*, 407.  
*Rolle* (die), 287. umgekehrte, 289.  
*Romanze*, 392.  
*Rondo*, *Rondeau*, *Rundgesang*, 398.  
*Rostige Saiten* müssen bey dem Aufziehen gereinigt werden, 29.  
*Roulade*, 389.  
*Roverscio* (al), *rovescio*, 407.  
*Rückfall*, 234.  
*Rückung* (*Syncopatio*), 104. \*) 221. 6)  
*Rückwaiser*, 124.  
*Ruhezeichen*, 120 ff.  
*Runde* (Note), 70.

## S.

*Saiten*, was bey dem Aufziehen derselben zu beobachten ist, 26 ff.  
*Sarabande*, 402.  
*Scala* s. *Tonleiter*.  
*Scem.* (*scemando*), 117.  
*Scherzando*, *scherzo*, *scherzoso*, 116. 359.

*Schlag* (Takt), ein ganzer, 73.  
*Schlechte* (durchgehende) *Noten*, *Takttheile* zc. 92.  
*Schleifen*, ziehen, 354 ff.  
*Schleifer* (der), eine *Manier*, 245 ff.  
*Schleifer*, ein *Tanz*, 403.  
*Schleppen*, (*Anhalten*,) fehlerhaftes, 22.  
*Schlüssel*, 37 ff.  
*Schlussnote*, ist ein trügliches Kennzeichen des Haupttones, 64.  
 — einer *Periode* zc. muß abgesetzt werden, 341. 2)  
*Schlusszeichen*, 122.  
*Schneller* (der), eine *Manier*, 252.  
*Schreibart*, musikalische, 403.  
*Schwäbisch*, 403.  
*Schwärmer*, eine *Figur*, 388.  
*Schwebung* s. *Behung*.  
*Schweigezeichen*, 83 f.  
*Sciolto*, 116.  
*Sechzehnteilnote*, 71. *Sechzehnteilpaufe*, 83.  
*Segue*, *siegue*, 128. 295. 379.  
*Sekunden*, 55. Fingersehung dabey, 160 ff.  
*Semibrevis*, *semiminima*, 70.  
*Semifusa*, 71.  
*Semitone*, unrichtige Benennung derselben, 33. 42.  
*Semitonium modi* oder *Oktavae*, 66. \*\*)  
*Sempre*, 117.  
*Senza ornamenti*, ohne *Verzierungen*.  
*S. t.* (*senza tempo*,) 128. 372.  
*Se piace*, wenn es beliebt.  
*Septimen*, 56. Fingersehung dabey, 170 f.  
*Septimolen*, 79.  
*Serenade*, *Serenada*, 394.  
*Serioso*, 116.  
*Seymanieren*, 388 ff.  
*Sexten*, 56. Fingersehung dabey, 168 ff.  
*Sextolen*, 76. Unterschied zwischen ihnen und den *Triolen*, 77.  
 — ihr *Vortrag*, 77 f.  
*Sf.* (*Storzando*), 116.  
*Si tace*, man *schweige*, (*pausire*.)  
*Si replica*, *si volti* (s. v.) 128.

## Der gewöhnlichsten Kunstwörter und Ausdrücke.

- Siciliano**, alla *Siciliana*, Seite 110. 116. 402.  
**Sinfonie**, (Symphonie,) 391. charakteristische, 392. konzertirte, 394.  
**Sin.** (*Sinistra*,) 187.  
**Sinil**, (al,) 117. 125.  
**Sino**, anstatt des abgekürzten *Sin*, ebend.  
**Sitzen** oder **Stehen** vor dem Klaviere in der gehörigen Entfernung u. 24 f.  
**Smorz.** (*sinorzando*,) 117. 125. 371.  
**Soave**, *soavemente*, 116.  
**Solfeggio**, **Solmifiren**, 398.  
**Solo**, Klaviersolo, 391.  
**Solo**, eine einzelne Stelle, ebend.  
**Sonate**, 390. **Sonatine**, 391.  
**Sospiren**, 85.  
**Stenuto**, 116. 359.  
**Sotto voce**, 117.  
**Spatium**, 32.  
**Spiccato**, 116.  
**Spiclen** in Gegenwart mehrerer Personen wird empfohlen, 23.  
**Spiclen** öfters auf dem Klaviere, trägt zur Verbesserung des Klanges bey, 30.  
**Spinett**, 1.  
**Spiritoso**, *con spirito*, 116.  
**Staccato**, 116. 353.  
**Stärke**, erforderliche zum Ausdrucke, 349 ff.  
**Stammleiter**, 58. 59.  
**Staub** dämpft den Ton, 30.  
**Steyerisch**, 403.  
**Stimmen** des Klaviers, Vortheile dabey, 31.  
**Stimmung** nach der gleichschwebenden Temperatur, 384. nach einer ungleichschwebenden, 386.  
**Stimmung** des Gemüthes hat Einfluß auf die Ausführung eines Tonstückes, 379.  
**Stocken** der Tasten, wie ihm abzuhelfen ist, 28.  
**Stoßen**, **Abstoßen**, 353.  
**Stretto**, 108.  
**Strich** über den Noten, 353.  
 — zwey an Einer Note (auf- und abwärts,) 55.  
 — zwey (Vertikalstriche) neben einander, 119. Anm. 2.  
**Stufe**, **Ton** oder **Klangstufe**, 34.  
**Styl**, 403. italienischer, französischer, deutscher, 404. gebundener, freyer, 405.  
**Subjekt**, 396.  
**Subsemifusa**, 71.  
**Suite**, 394.  
**Symphonia**, ein Instrument, 3. ein Tonstück s. **Sinfonie**.  
**Synkopirte Noten**, 104. ihr Vortrag, 105. ihr Endzweck, 337.  
**System**, **Linien** oder **Notensystem**, 37.
- T.**
- Tabelle** zur Bestimmung des Werthes der Noten gegen einander, 73.  
**Tablatur**, **Notentablatur**, 35.  
**Täuschungen**, 352. 318. p)  
**Takt**, was man darunter versteht, 88. 89. Eintheilung in geraden und ungeraden, 89. 94. Erlernung desselben, 98. 100. Hilfsmittel dazu, 105. ff. Sicherheit darin wird zum guten Vortrage erfordert, 333. Fehler dagegen darf man dem Anfänger nicht erlauben, 98. Anm.  
**Takt**, ein einzelner, 89. 1)  
**Taktarten**, einfache, 92. 94. zusammengesetzte, 92. 95. erfordern einen verschiedenen Vortrag, 96. 360.  
**Taktglieder**, 90.  
**Taktnote**, ganze, 70. 73.  
**Takt schlagen** wird empfohlen, 98. 86.  
**Taktstrich**, 97.  
**Takttheile**, **Taktzeiten**, 90. gute, *accentuirt*, innerlich lange, 91. müssen markirt werden, 96. 335. schlechte, *unaccentuirt*, innerlich kurze, 92. *triplicate*, dreigliedrige, 90.  
**Taktzeichen**, 90. Anm. 2.  
**Tambourin**, 402.  
**Tangenten**, 33.  
**Tanto** (non), 109.  
**Tanzstücke**, 399 ff. werden empfohlen, 347.  
**Tardando**, 371. 373.  
**Tasten**, **Tastatur**, 33.  
**Temperatur**, gleichschwebende, 381. ungleichschwebende, 382. hat Einfluß auf den Charakter eines Tones, ebend.

**Temperiren**, Seite 379 f.  
**Tempo** *sofo*, 116.  
**Tempo** (a), 128.  
**Tempo di Minuetto, Gavotta &c.** 110.  
**Tempo giusto**, 108.  
**Tempo maggiore**, 111.  
**Tempo primo**, 128.  
**Tempo rubato (robbato)**, 374 ff. wozu auch Einige *accelerando* und *tardando* rechnen.  
**Tenero, con tenerezza**, 116.  
**Tenorzeichen**, 38. \*)  
**Tenuto**, 116. 297. 356.  
**Ter** (*tre*), 120. **Ter unca**, 71.  
**Terzdecimole**, eine Figur von 13 Noten, 79.  
**Terzen**, 55. Fingersetzung dabey, 162. ff.  
**Terzett**, 395.  
**Theaterstyl**, 403.  
**Theil**, ganzer, womit er verglichen werden kann, 343.  
**Theile eines Tonstückes**, müssen ohne Aufhaltung wiederholt werden, 119. Anm. 1.  
**Thema**, Hauptsatz, 396. in Fugen, muß nachdrücklich vorgetragen werden, 364.  
**Theorbenflügel**, 3.  
**Thesis**, 91.  
**Tirade**, (*Trata*), 389.  
**Toccate**, 396. \*)  
**Töne**, abhängige und unabhängige, 42. zu accentuirende, 337. verschiedene Wirkung derselben, 381 ff.  
**Ton**, ganzer, 43. Anm. 1. halber, ebend.  
 — ganzer ist groß und klein, 49. \*)  
 — halber ist groß und klein, 43. \*)  
 — man muß Anfänger nicht immer nur aus Einem Tone spielen lassen, 20.  
 — schöner, wird zum guten Vortrage erfordert, 365.  
**Tonart**, 62. 63. ist groß, (hart,) oder klein, (weich,) 62.  
**Tonarten der Alten**, Kirchenöne, 68 f.  
**Tonica**, 300.  
**Tonleiter**, *Scala*, 57. natürliche und versetzte, 58. harte und weiche, 59. primitive (Haupt- oder Stammleiter), 57 ff.  
 — Fingersetzung dabey, 146 ff.

**Ton sensible**, 66. \*\*)  
**Tonschluss**, ganzer und halber, 300. 344.  
**Tonstücke**, brauchbare beim Unterrichten, 15 f.  
 — man muß damit abwechseln, 18.  
**Tonverwechslung**, enharmonische, 357.  
**Converzieren**, 375.  
**Ton- oder Stimmweite**, 53. \*\*)  
**Tonsachen** s. **Noten**.  
**Tragen der Töne**, 20. 354.  
~~**Tranquillamente**, 116.~~  
**Tremblement**, 252.  
**Tremolo (tremulo)**, 293.  
**Trennen (Absetzen)** ist nöthig, 340. ist fehlerhaft, ebend.  
**Triller**, 252 ff. ohne Nachschlag (gemeiner, simpler, ordentlicher), 256 ff. mit dem Nachschlage, 258 ff. von unten (mit dem Vorschlage), 267 ff. von oben, 269 ff. vorausgeschickt, 270. umgekehrter, 278. erhöheter, 271. halber, oder kürzer, 271. muß bey Zeiten geübt werden, 255.  
**Trillerkette**, 266.  
**Trio**, 395.  
**Triole**, Werth und Kennzeichen derselben, 74 ff. ihr Vortrag, 78. ist von der Sextole verschieden, 77. \*)  
**Triolen** müssen leichter vorgetragen werden, als die Trielpnoten, 77. gegen Achtel, Sechzehnthelle, 103. 223. d) 224. h) oder punktirte Noten gesetzt, 104 f.  
 — Fehler dabey, 103. 189.  
**Trielpakte**, 90. 95.  
**Triplrte (dreygliedrige) Taktarten**, 90.  
**Trommelbasse**, 377 f.  
**Troppo (non)**, 109.  
**Trugschlüsse**, 352.  
**Tuchschlingen, Tuchstelsen**, ihr Nutzen, 28.  
**Tutti**, 393.  
 U.  
**Ueberblick eines Tonstückes** wird empfohlen, 114.  
**Uebergang nach einer Fermate oder Einleitung in den Hauptsatz**, 305 ff.  
 Ueber-

## der gewöhnlichsten Kunstwörter und Ausdrücke.

- Ueberschlagen (Uebersetzen) der Finger,**  
 136 ff.  
 — geschieht am besten bey guten No-  
 ten, 148. \*) 155. \*)
- Ueberschlagen der Hände,** 190 ff.  
**Ueberschreiten der Stimmen,** 192.  
**Ueberschriften, deutsche,** 110. Anm.  
**Uebertreiben des Tones,** 349. Anm. 2.  
 293. Anm.
- Ueberwurf, (Ueberschlag,)** 234.  
**Uebung, erforderliche,** 11.  
**Umgekehrter Doppelschlag,** 245. 247.  
**Umgekehrter Triller,** 278.  
**Umkehrung,** 406.  
*Un poco,* 109.  
*Unca,* 70.  
**Undecimen,** 57.  
**Undecimole, eine Figur von 11 Noten,** 79.  
**Ungerade Taktarten,** 93.  
**Unterschlag,** 234.  
**Untersetzen,** 134. 135. geschieht am besten  
 nach einer langen, 135. oder bey einer  
 guten Note, 135. 155. \*)
- Untertasten,** 33.  
*Ut, re, mi, fa, sol, la,* 398.  
**Unvollkommenheiten des Klaviers,** 7. 8.
- V.**
- Variation, *Variatione,*** 399.  
*Vaudeville,* 402.  
*Veloce,* 108. *Velocissimo,* 109.  
**Veränderungen, willführliche,** 322 ff.  
**Verbindungszeichen. s. Bindungszeichen.**  
**Verkürzung und Verlängerung eines Tak-  
 tes,** 92 f.  
 — der Noten, 324. c) d). 374 f.
- Verrücken der Noten,** 323.  
**Verrücken, (Abändern) des Taktes bey will-  
 führlichen Veränderungen ist fehler-  
 haft,** 325.
- Verrücktes Zeichnen,** 374.  
**Versetzen, Verziehen der Noten,** 375.  
**Veretzungszeichen, einfache,** 42 ff. doppelte,  
 49 f. wesentliche, 45. 48. zufällige, 46.  
 gelten eigentlich nur Einen Takt hin-  
 durch, ebend. beziehen sich mit auf die  
 Vorschläge, 210. und Manieren, 240.
- über Manieren, 263. 264.  
 — werden zuweilen doppelt (einmal  
 übersüssig) vorgezeichnet, 67. Anm. 2.
- Verstimmen (dem) kann einigermaßen ver-  
 gebrugt werden,** 30.  
*Verte,* 128.  
**Verwandschaft der Töne,** 66. \*)  
**Verwandte Tonarten, ebend.**  
**Verweilen, ein Mittel zu accentuiren,** 338 f.  
 — bey Fermaten, 121.
- Verwirrung,** 93.  
**Verzerrung der Fermaten, 301 ff. der Kadenz-  
 zen, 308 ff. eines Tonstückes überhaupt,  
 322 ff. gewisse Tonstücke und einzelne  
 Stellen muß man ganz damit verschö-  
 nen, 325. 329. 238. 1)**
- Verzögerung, (retardatio,)** 374.  
**Vierecke, kleine, bezeichneten ehemals die  
 Töne ic. 35.**
- Vierstimmige Sätze, Fingersehung dabey,**  
 182 ff.
- Viertel, Viertelnote, 70. Viertelpause, 83.  
 Viertelnote, unrichtige Benennung dersel-  
 ben, 61.**
- Vierundsechzigtheilnote, 71.  
 Vierundsechzigtheilpause, 83.  
*Vigorofo, vigorosamente,* 116.  
*Villanella,* 403.**
- Violinschlüssel, 59.  
 Virginal, 3.  
*Vivace,* 108. 110. 116. 364. *Vivacissimo,* 109.  
*Vivezza* (con), 116. *Vivo,* 109. 110.  
*Volti subito,* (v. f.) 128.**
- Vorausnahme, (anticipatio,)** 374.  
**Vorbereitung zur Kadenz, 319. 316. a)**  
**Vorhalt, 209.**
- Vorschläge, 200 ff. erhalten ihre Dauer von  
 der folgenden Note, 201. 207. Einthei-  
 lung derselben, 207. 208. veränderlich  
 lange, 209 ff. Hauptregeln dabey, 210 ff.  
 verlängerte oder punktirte, 213 f. müssen  
 stark vorgetragen und an die folgende  
 Note geschleift werden, 217 f. sehr ge-  
 wöhnliche Fehler dabey, 215.**
- Vorschläge, unveränderlich kurze, 219 ff.  
 ihre Dauer, 208. 209. zweifelhafte  
 oder unbestimmte, 222 ff.**

# Register der gewöhnlichsten Kunstwörter und Ausdrücke.

Vorschläge deren Dauer durch die Harmonie ic. bestimmt wird, 228 f. die der Einheit wegen kürzer werden müssen, 221.  
vor Appoggiaturen, 297.

Vorspiel, 396.

Vorspielen muß der Lehrer dem Lernenden die aufgegebenen Tonstücke, 19.

Vortrag, 332 ff. Haupterfordernisse desselben, 333. schwerer und leichter, 353 ff. was man unter dem schweren und leichteren Vortrage versteht, 358. S. 43.

Vorzeichnung, 64. aller Dur- und Molltöne, 65. wie sie leicht zu erlernen und zu behalten ist, 65 f.

Vorzüge des Klaviers, 5. 6.

## W.

Walze (die), 388.

Walzer (der), 423.

Weglassen eines Fingers, 139. 140.

Weglassen (Ueberhüpfen) der Töne, 335.

Wegsehen von den Noten wird widerrathen, 21

Weich s. Moll.

Weisse (Note), 70.

Wenig muß man mit Anfängern durchnehmen, 20.

Wiederherstellungszeichen, Wiederungszeichen, 42. 43.

Wiederholungszeichen, 115 ff.

Wirbel müssen fest eingeschlagen werden, 28.

Wirkung der Töne, (Tonarten,) 381 ff.

## Z.

Zählen, ein Hülfsmittel zur Erlernung des Taktes, 105. und Paußrens, 86.

— nach welchen Notengattungen man zählt, 107.

Zeichen, Tonzeichen, 36.

Zeichen, (Diofantzeichen,) 98. französisch. 39.

Zeiten, Taktzeiten, 90.

Zeltmaß, 108.

Zelofo, con zelo, 116.

Zergliederung, 294. accentuirte, 281.

Ziehen, (schleifen,) 354.

Zirkel, ganzer, 388.

Zirkelstück, 398.

Zögern, zweckmäßiges, 371. 372. Bezeichnung desselben, 373. fehlerhaftes, 22.

Züge am Klaviere sind nicht zu empfehlen, 5.

Zurückschlag, 298.

Zusätze, (Verzierungen,) 322 ff.

Zusammenschlag, 279. 281.

Zusammenspielen mit einem Zweyten, Dritten ic. ist nützlich, 19.

Zweck der Tonstücke bestimmt den Vortrag, 360.

Zweystimrige Sätze, Fingersetzung dabei, 157 ff.

Zweygestrichene Oktave, 34.

Zweyunddreyßigtheilnote, 71.

Zweyunddreyßigtheilpause, 83.

Zwischenraum, 37.

## D r u c k f e h l e r .

Seite 48. Zeile 3 muß heißen: .. Eben so findet man für das erniedrigende  $\sharp$  ein  $\flat$ .

S. 57. Z. 28. Die stufenweise Folge von acht diatonischen Tönen.

S. 81. fehlt bey Allegretto moder. die Bezeichnung:  $e$ ), und in der dritten Zeile von unten soll es heißen: .. ol in bey  $e$ ).

S. 95. S. 59. Z. 4. .. Außer diesen können noch hinzu kommen:  $\frac{3}{1}$ , statt  $\frac{3}{8}$ .

S. 96. Z. 5. von unten: wesentlich, statt: wesentliche.

S. 120. Z. 2. von unten: Ausbaltungszeichen, statt: Ausbaltungszeichen.

S. 136. muß in dem Beispiele g) vor der Note a ein  $\times$  stehen.

S. 163. fehlt in dem Beispiele b) ein Ziffer, nämlich:  $\frac{3}{2}$  anstatt:  $\frac{1}{2}$ .

S. 249. Z. 10. muß es heißen: Seite 212. anstatt: 221.

S. 263. sollte in dem Beispiele d) ein  $\flat$  vorgezeichnet seyn.

S. 273. Z. 3. bekomme, statt: bekommt.

S. 285. Z. 1. bringen, statt: bringen.

Einige andere, noch unbedeutendere, Kleinigkeiten verdienen keine besondere Anzeige.

# Zwölf Handstücke

## zum Gebrauche bey'm Unterrichten.

Daß ich bey folgenden Handstücken vorzüglich auf den Geschmack der Anfänger Rücksicht nahm, bedarf wohl keiner Entschuldigung. Nur das All. gro. No. 2. hat vielleicht für den Schüler zu wenig Wohlklang; indeß glaubte ich doch, wenigstens Ein Tonstück von dieser Art mit einrücken zu müssen. — In Ansehung der bestimmten Finger würde ich bey verschiedenen Stellen noch eine oder die andere Anmerkung hinzufügen; allein der Raum erlaubt es nicht. Ich beziehe mich daher, statt einer umständlichen Erklärung, auf den vierten Paragraphen Seite 39, vorzüglich aber auf die Anmerkung S. 131, überzeugt, daß man die daselbst enthaltene Behauptung gegründet finden wird.

No. 1. *Arioso. Poco Adagio.*

(B)

(A)

(C)

(A) Seite 132. \*) (B) S. 342, 3, 22. und S. 341, 2) (C) S. 140, 5. 12.

# 2. In D Major: Gubik's Handspiel

No. 2. Allegro.

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (treble clef) and a guitar part (bass clef). The piano part features a melodic line with various ornaments and dynamics, including a section marked *sf* (sforzando) labeled (A). The guitar part provides a rhythmic accompaniment with specific fingerings indicated by numbers 1-5. The second system continues the piece, with the piano part featuring a section marked *sf* labeled (C) and the guitar part continuing its accompaniment. The score concludes with a final cadence in the piano part.

(A) ©. 275. §. 69. und ©. 203. (B) ©. 140. §. 12. (C) ©. 337. §. 15. d)  
 (D) ©. 356. §. 41. (E) ©. 97. la conclusiva.

zum Gebrauche beim Unterrichten.

3

No. 9. Andantino.

(A) G. 356. S. 40. d). (B) G. 286. c). (C) G. 138. „Von Sprüngen ic. (D) G. 133. „Von Sprüngen ic. (E) G. 318. a) und b). (F) G. 337. e). (G) G. 371. S. 45. e). (H) G. 371. S. 45. e).

Großes Handb. für die Gitarre

N. 4. Minuetto. (A)

Antonín B. & J. V. A.

Handwritten musical notation for the first system, including treble and bass staves with notes and fingerings. Includes markings (A) and (B).

Handwritten musical notation for the second system, including treble and bass staves with notes and fingerings.

Handwritten musical notation for the third system, including treble and bass staves with notes and fingerings. Includes marking (b).

Handwritten musical notation for the fourth system, including treble and bass staves with notes and fingerings. Includes marking (C).

(A) G. 407. (B) G. 190. (C) G. 223. 12. (D) G. 196. 12. (E) G. 196. 12. (F) G. 196. 12. (G) G. 196. 12. (H) G. 196. 12.

zum Gebrauche beim Unterrichten.

5

No. 5. Trio.

The musical score consists of two staves: a piano (treble clef) and a bass (bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into several measures, with specific sections labeled (A) through (E).  
 - Section (A) is marked with a piano (*p*) dynamic.  
 - Section (B) follows section (A).  
 - Section (C) is marked with a *Min. da Capo* instruction.  
 - Section (D) follows section (C).  
 - Section (E) follows section (D).  
 The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) for both hands. There are also some handwritten annotations and a 'p' dynamic marking.

(A) S. 210. Zweite Regel. (B) S. 159 c). (C) S. 126. (Die Siphren heissen sich also hier nicht auf die Fingersequenz). (D) S. 38, 5. 16. und S. 35. 1. 12. (E) Mit der Rechten, S. 100, und 101. a).



zum Gebrauch beim Unterrichten.

(F) E. 82. S. 47. (G) E. 46. „Vorzüglich selten die 1c.“



zum Gebrauche beim Unterrichten.

No. 8. Poco Largo.

4 3 1 4 3 1 2 3 4 3 1 4 3 1 4 3 1

(A)

2 1 2 3 1 2 4 5 4 4 2 5 4

*cresc.* *ff* *pp* (B) *mf*

(B)

4 3 1 2 4 2 5 4 4 3 2 1 3 2 3 1 4(5) 5(4)

*p* *pp* *cresc.* *ff*

(C)

5 4 5

*pp*

(A) ©. 215. §. 16. u. ©. 239. §. 9. (B) ©. 119. Anm. 2. (C) ©. 348. Anm. „Wenn das Abheben 10. Handstücke 3. Türks Klavierschule. b

12 Zwölf Handsstücke

No. 9. Marcia. Maestoso.

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The first system has a treble clef and a common time signature. The second system has a bass clef and a common time signature. The third system has a treble clef and a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *p*, *f*, and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs.

(A) G. 170. (B) Für Blechbläser der Trompete. —

(A)

Musical notation for system (A) consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features various chords and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A circled 'A' is placed above the first measure of the upper staff.

(C)

Musical notation for system (C) consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music continues with similar patterns to system (A). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled 'C' is placed above the first measure of the upper staff.

Musical notation for system (B) consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music continues with similar patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled 'B' is placed above the first measure of the upper staff.

An empty musical staff consisting of five horizontal lines.

An empty musical staff consisting of five horizontal lines.

(C) 6. 141. „Noch eine besondere Art 1c.“

# Zwölf Handstücke

No. 10. Arietta. Andantino con espressione.

(A) ©. 218. Abzug. (B) ©. 350. 5. 32. (C) ©. 336. „So notwendig jeder 10.  
(D) ©. 354. 5. 37. (E) ©. 286. und die Ann.

zum Gebrauche beim Unterrichten.

No. 18. Sbnatina. Allegretto grazioso.

(A)

(B)

(C)

*p* *f*

*volti subito.*

(A) G. 225. 15) und G. 226. (B) G. 136. u. 137. §. 9. b). (C) G. 258. §. 36. c).

Zwölf Handstücke

(D) dolce. 3 4 5 3 4

p

(F) 2 1 5 3 4 1 2

Adagio. 2 3 5 1 2 5 4 3 2 3 4 5 1 2 3 4 3 2

(G) (H)

No. 12. Finale. Allegro.

(A) 5 1 2 3 2 1 3 2 5 4 4 3 2 1

p (A)

(D) ©. 373. tard. (E) ©. 210. Erste Regel, und ©. 217. §. 19. (F) ©. 126. Wenn bei  
 der 10. (G) ©. 287. §. 78. und ©. 288. (H) ©. 245. §. 19. c. (A) ©. 251. §. 24.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass clef staff. The exercises are marked with letters (B), (C), (D), and (E). Fingerings and dynamics are indicated throughout.

- System 1:** Treble clef has fingering 4 3 2 1 and dynamic *f*. Bass clef has fingering 1. Dynamic *f*.
- System 2:** Treble clef has fingering 4 3 2 1 2 (B) 3 5 4 2 1 and dynamic *mf*. Bass clef has fingering 1 5 2 and dynamic *Fine.* (C)
- System 3:** Treble clef has fingering 3 2 3 4 5 and dynamic *bis*. Bass clef has fingering 2 3 2 2/4 3/5 and dynamic *f* (D)
- System 4:** Treble clef has fingering 5 1 2 and dynamic *Coda.* Bass clef has fingering 1 2/5 2(1) 3 and dynamic *Da Capo fin'al* (E)

