Clavierstücke
mit einem practischen Unterricht
für Anfänger und Geübtere,

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Dritte Sammlung.

Berlin 1763
bey Haud
Königl. und der Acad

Allabreve.

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

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

Wen - de dich zu

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

Organo.

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

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

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

- - - dig, Denn ich

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

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

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

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

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

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

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

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

64 66 68 70 72 74 76

f:

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

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

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

78 80 82 84 86 88 90

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

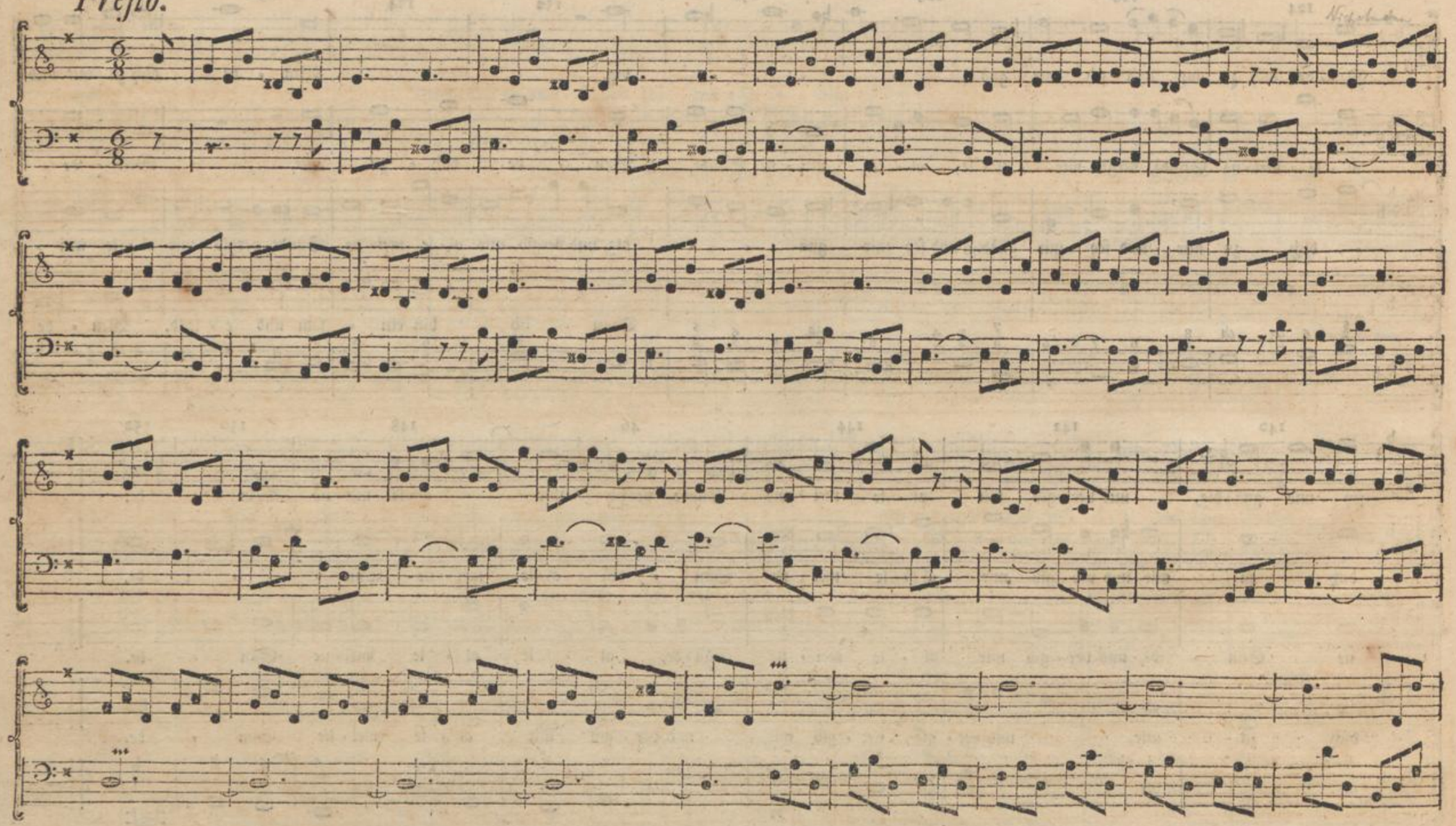
sey mir gnä - dig, und ver - gib mir al - le mei - ne Sünde, vergib mir al - le mei - ne Sün - de.

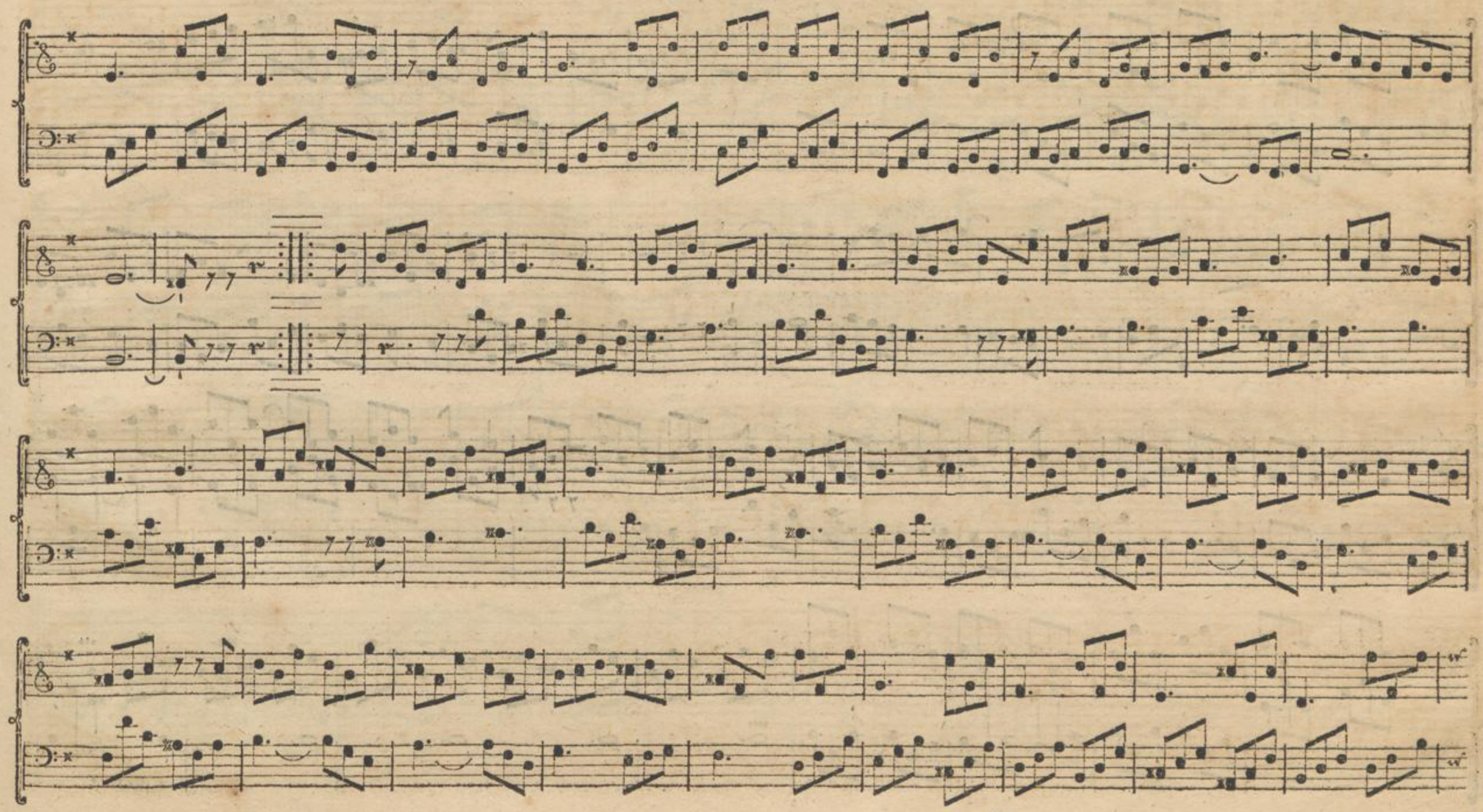
dich zu mir, und ver - gib mir al - le mei - ne Sün - de, al - le mei - ne Sün - - - - de.

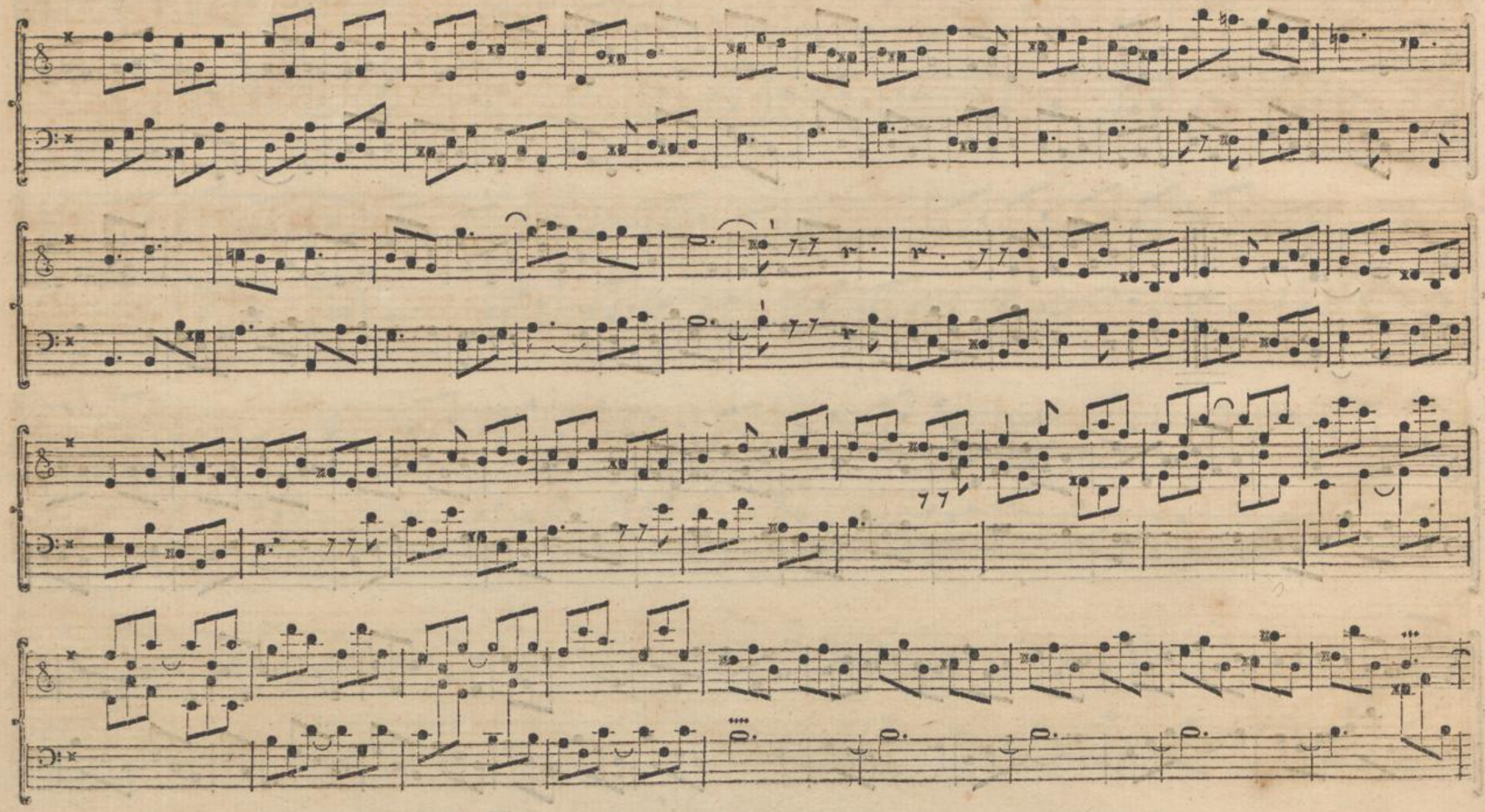
ne Sün - de, und ver - gib mir al - le mei - ne Sün - de, al - le, al - le mei - ne Sün - de.

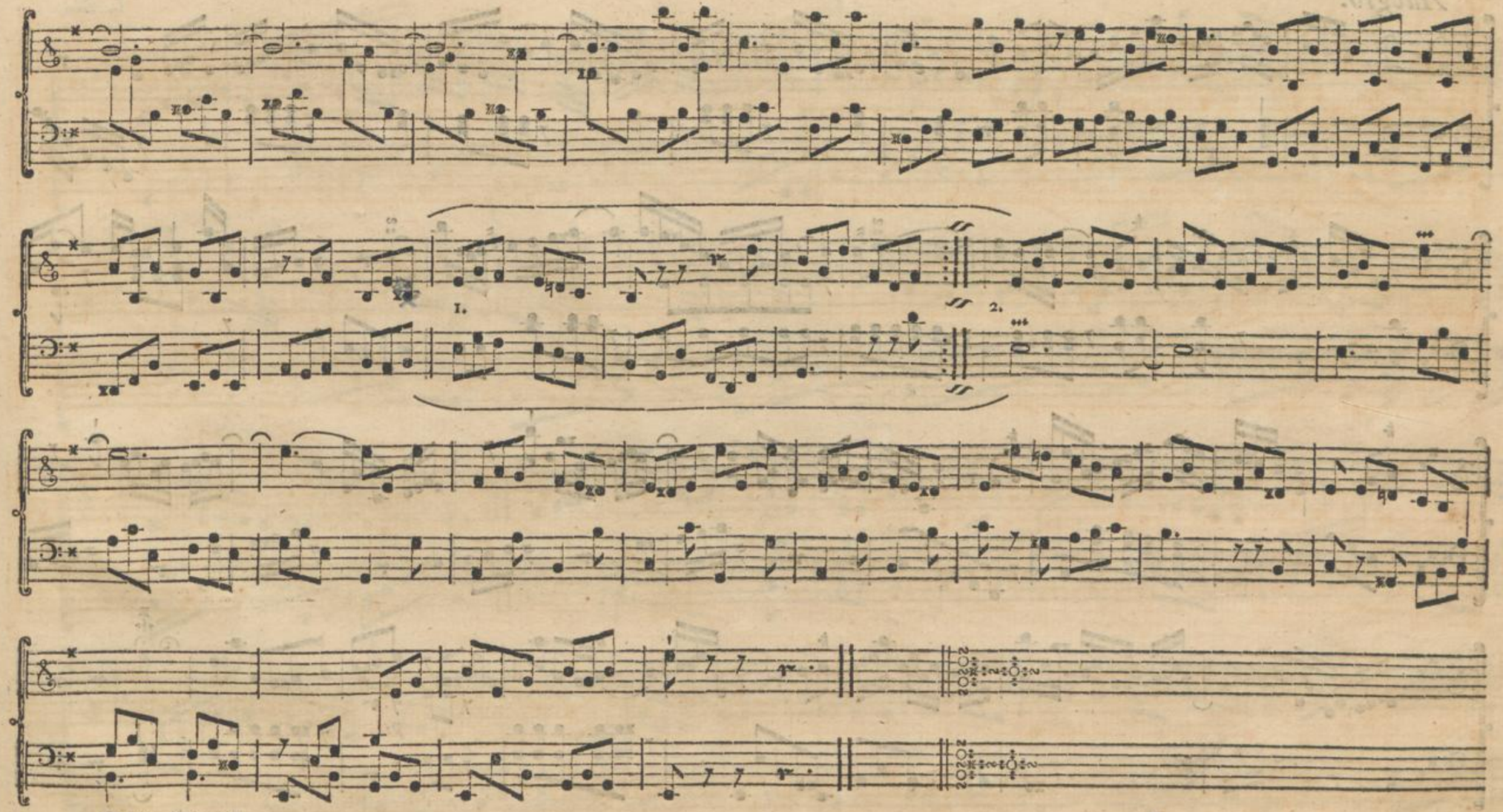
dich zu mir, und ver - gib, ver - gib mir, und ver - gib mir al - le mei - ne Sün - de.

Presto.



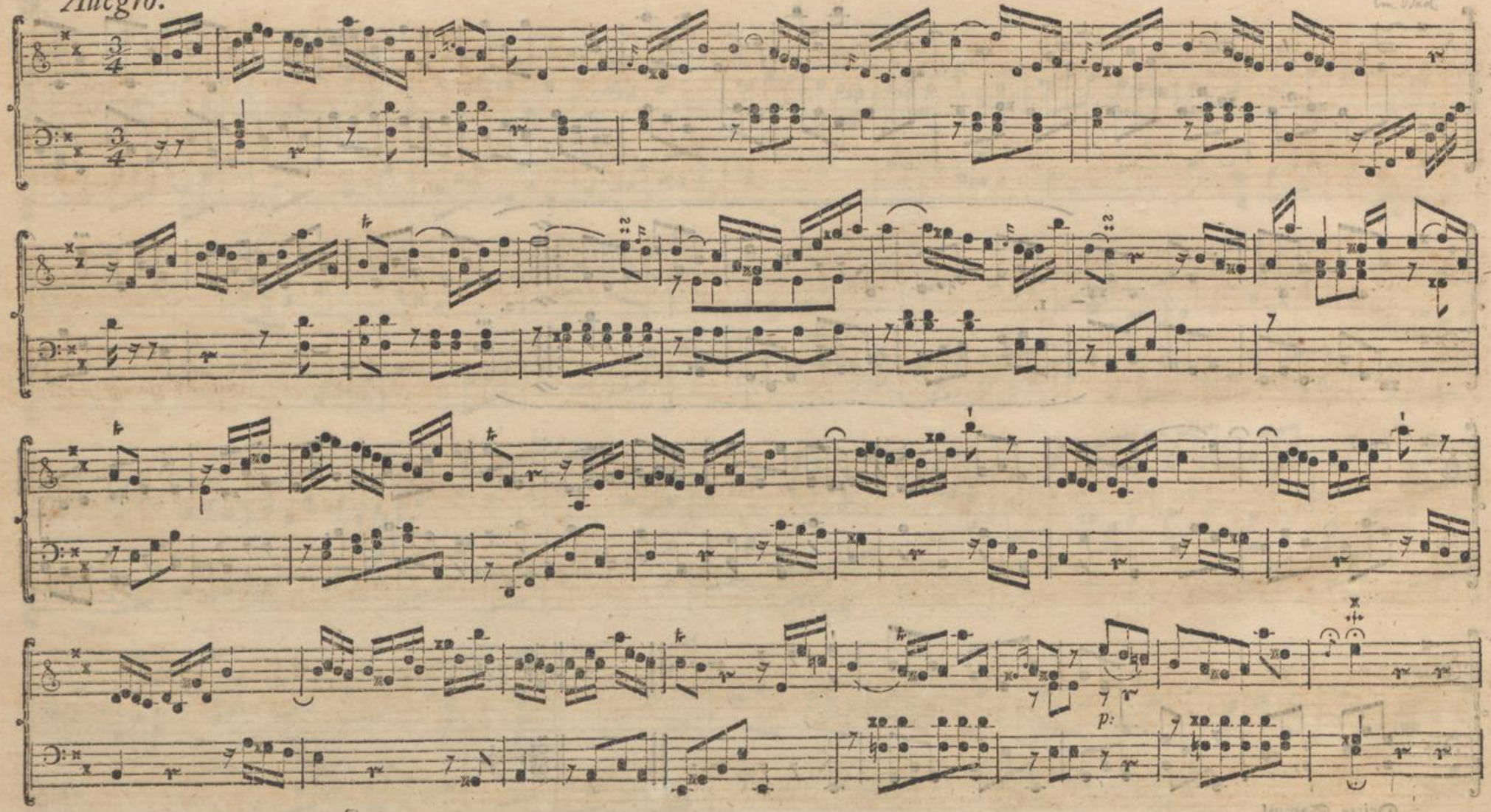


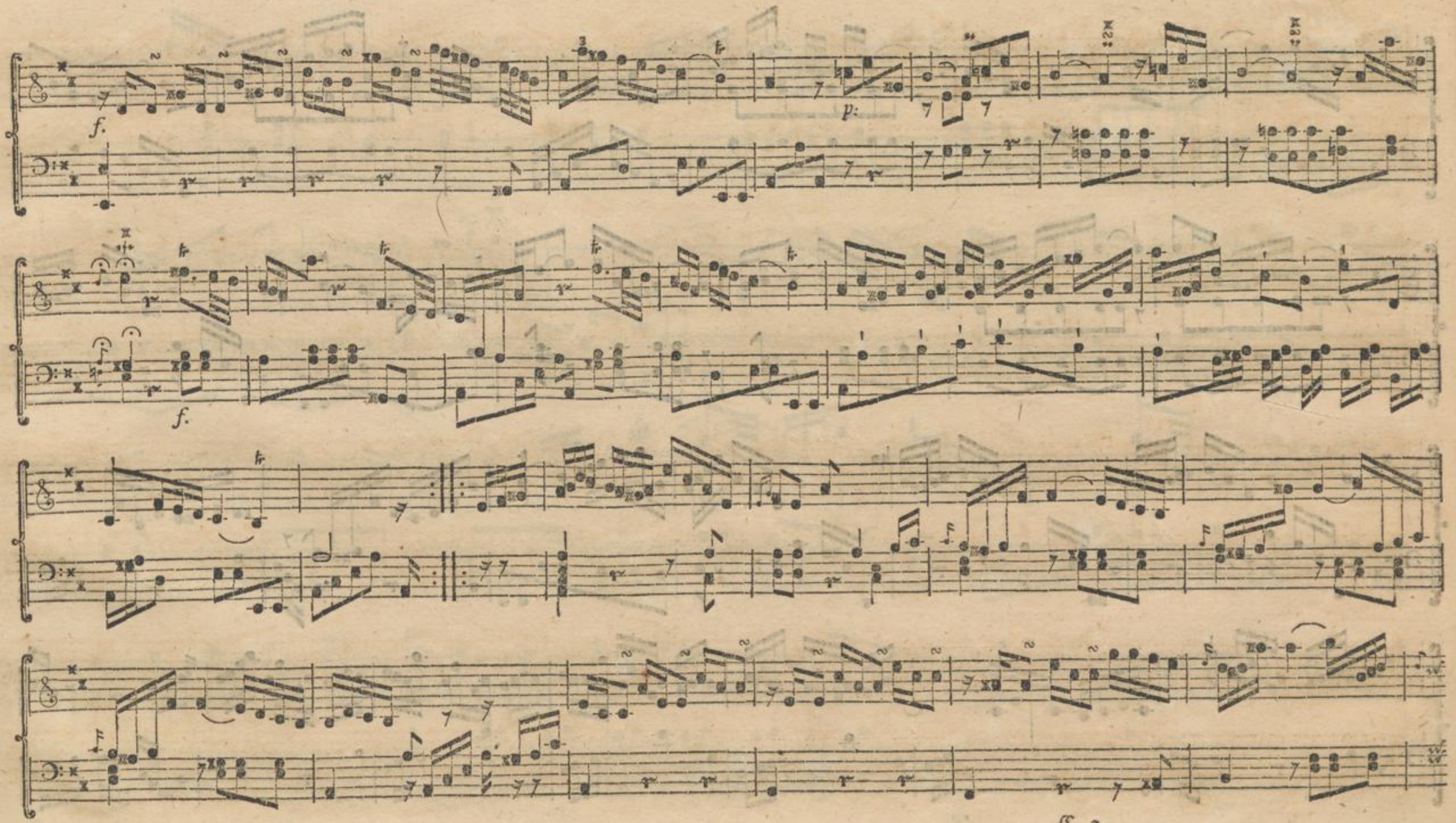


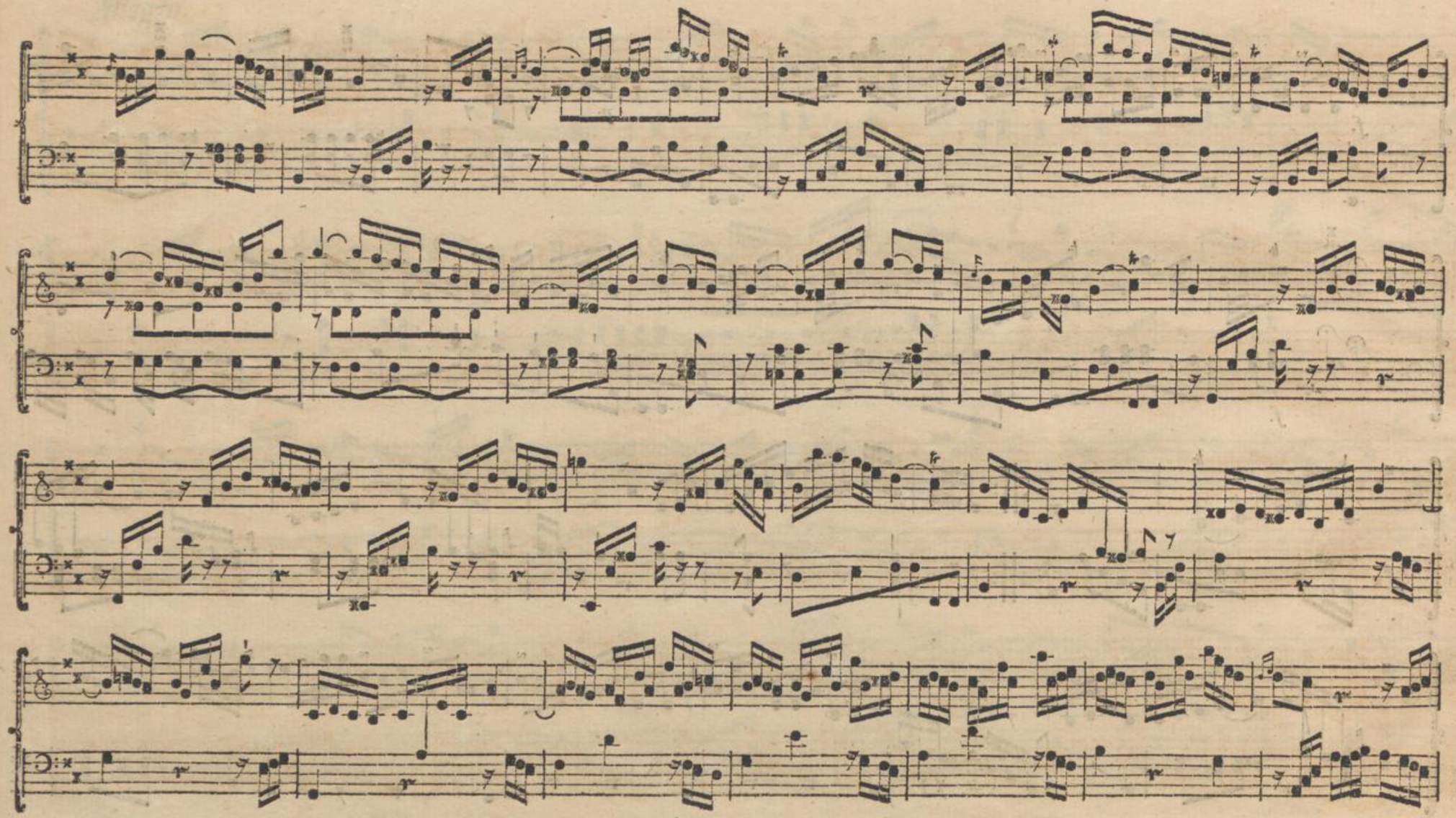

1.
2.

S O N A T A.

Allegro.

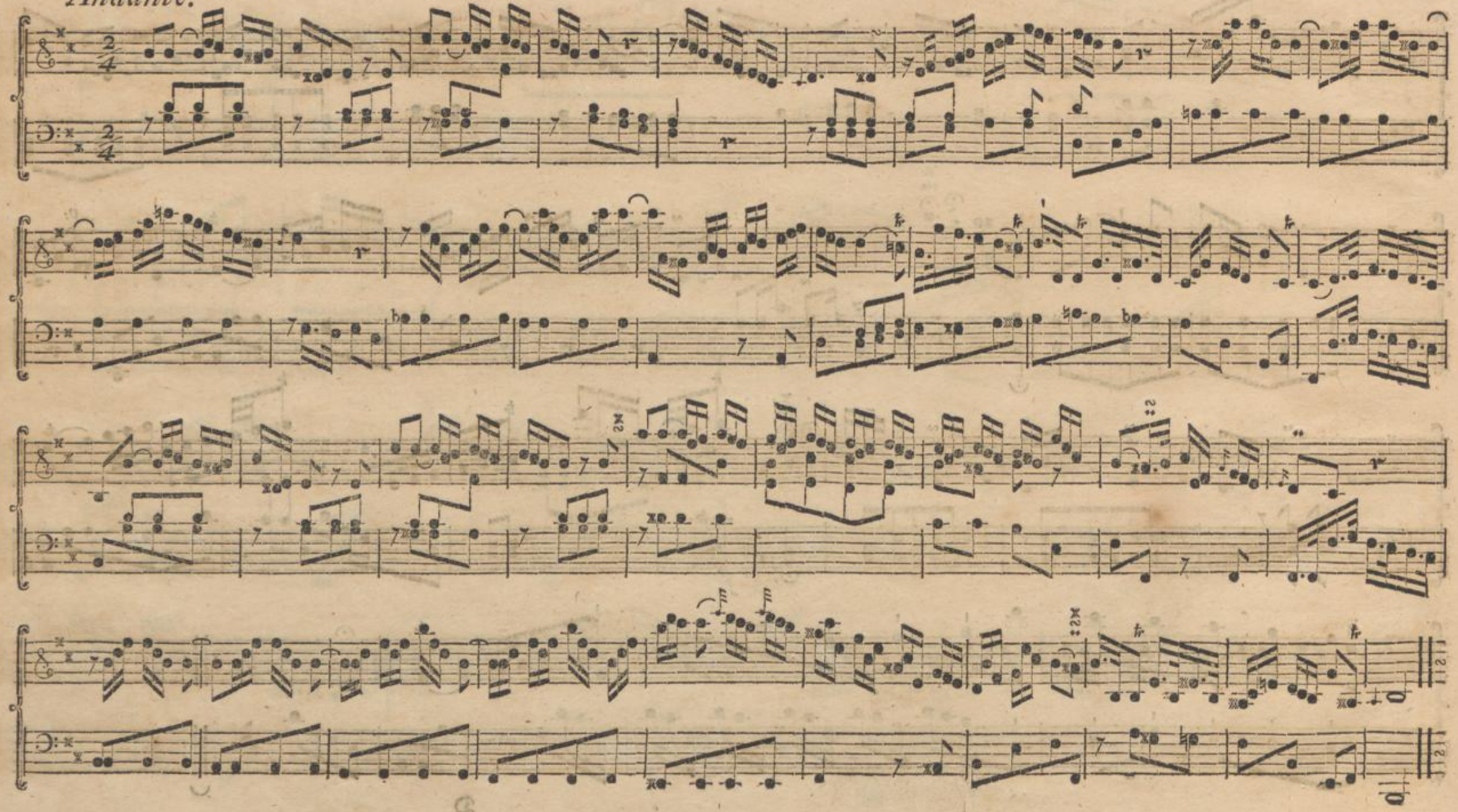



f.
p:
f.

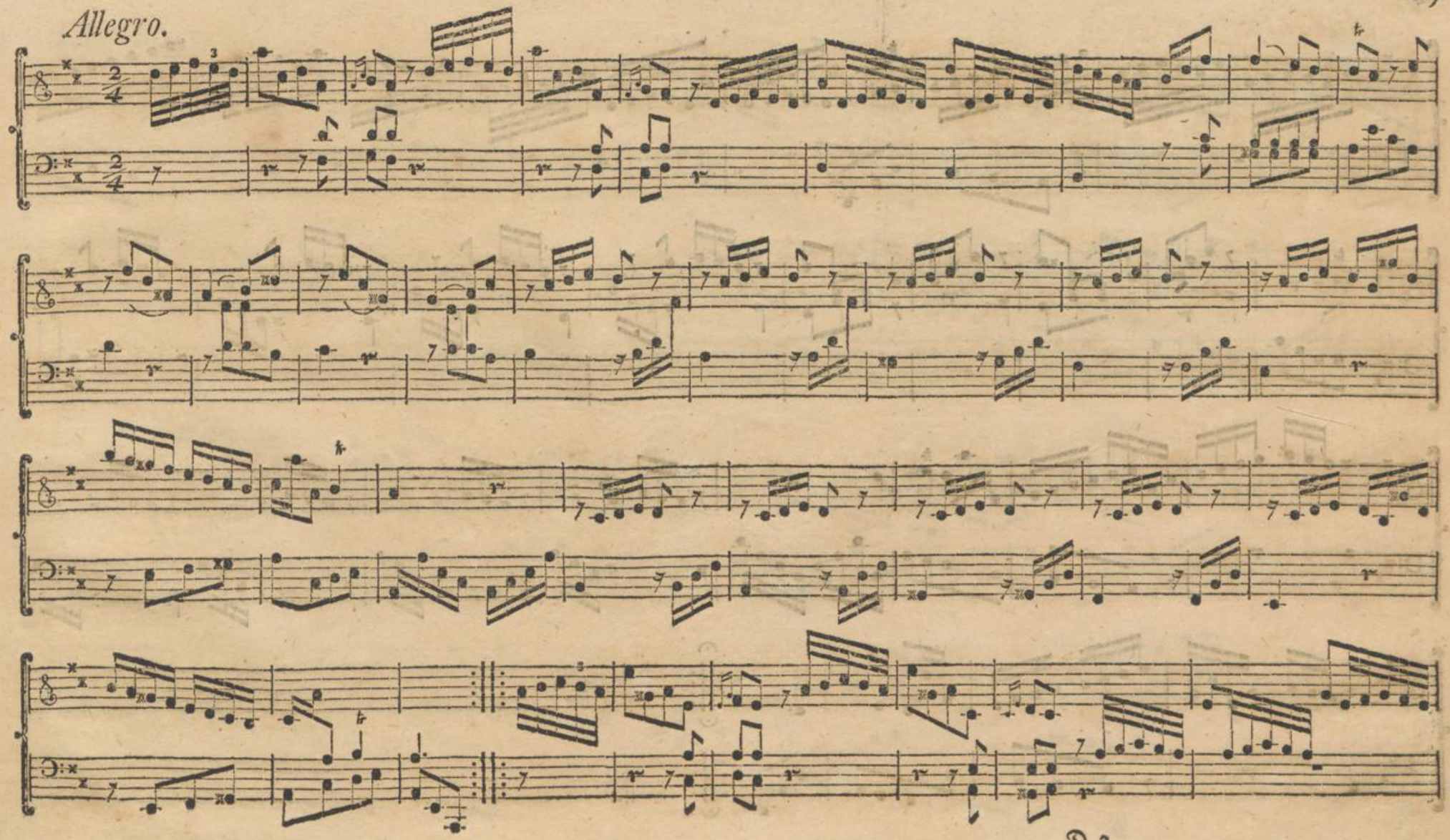


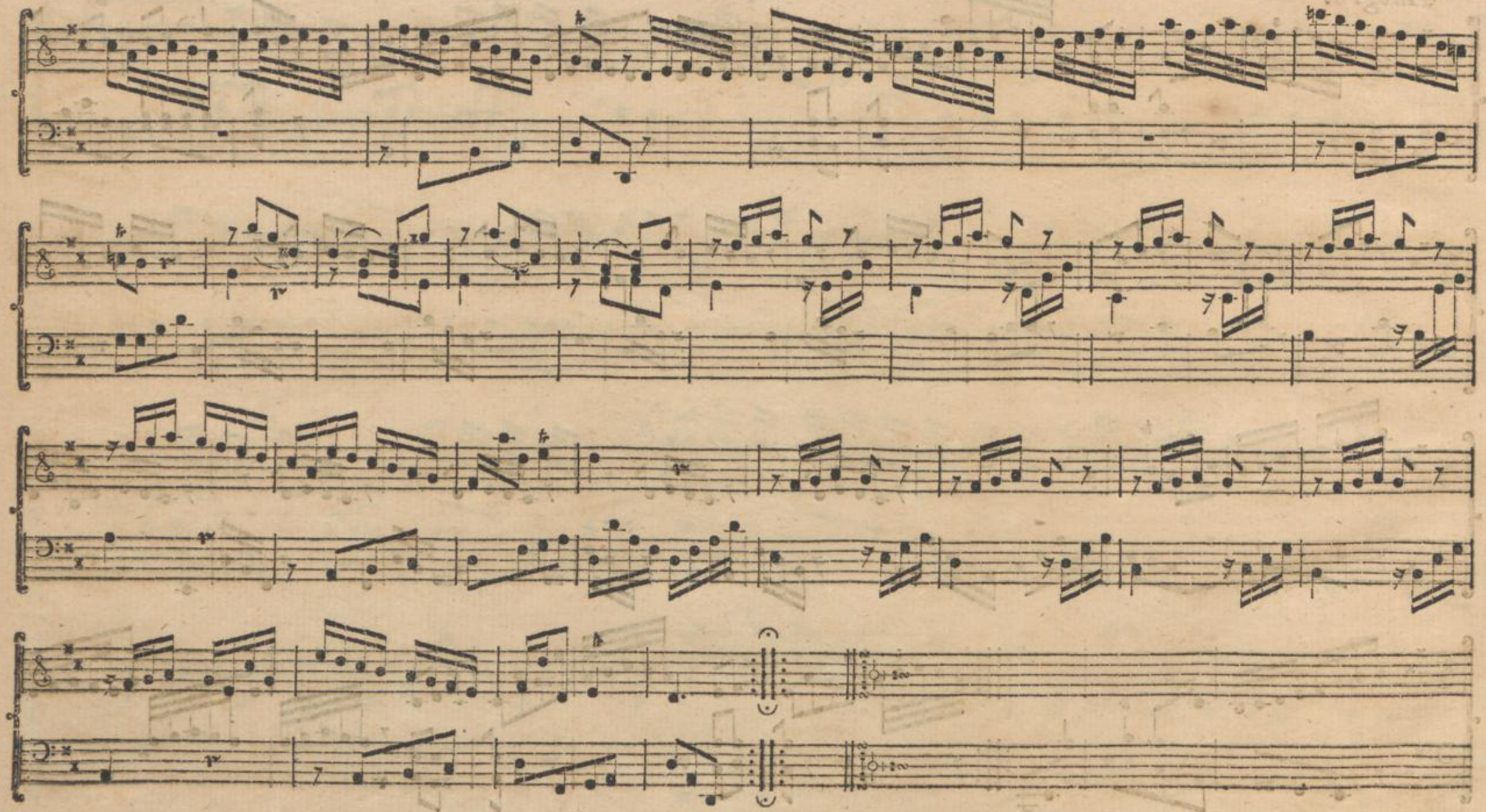
p.
f.

Andante.

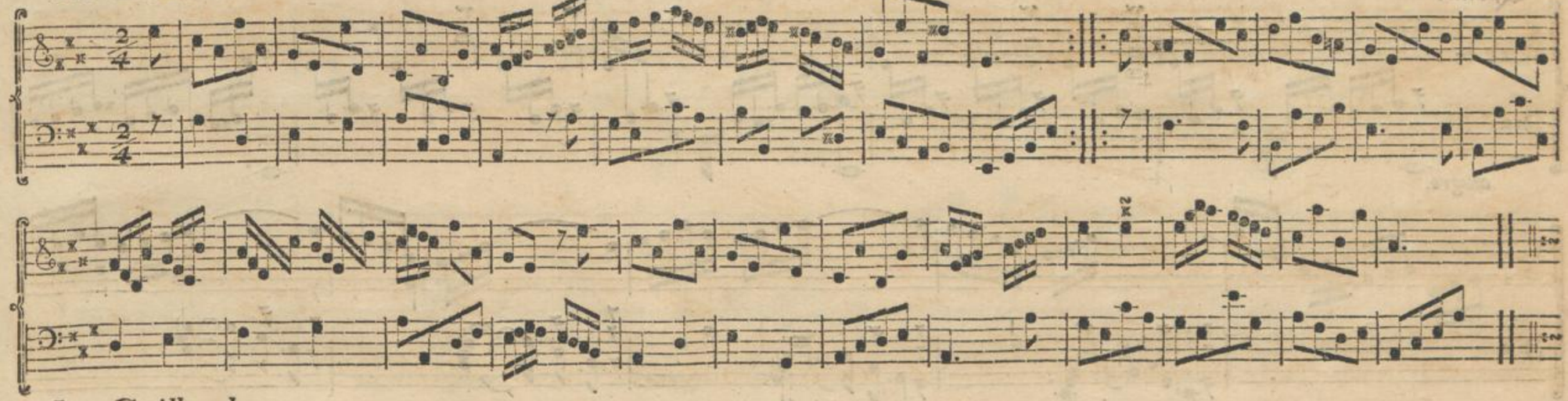


Allegro.

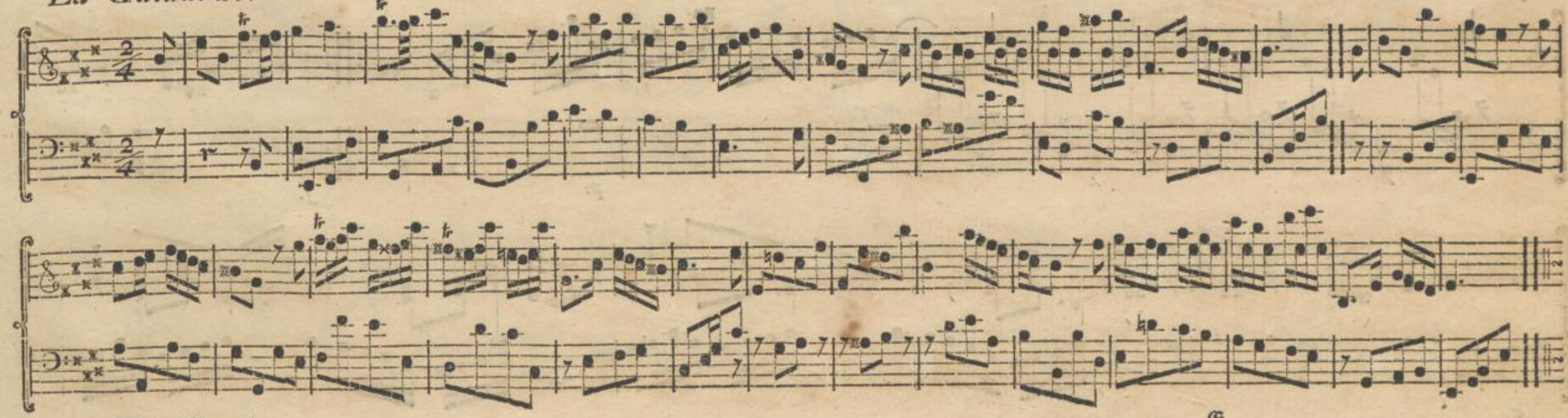




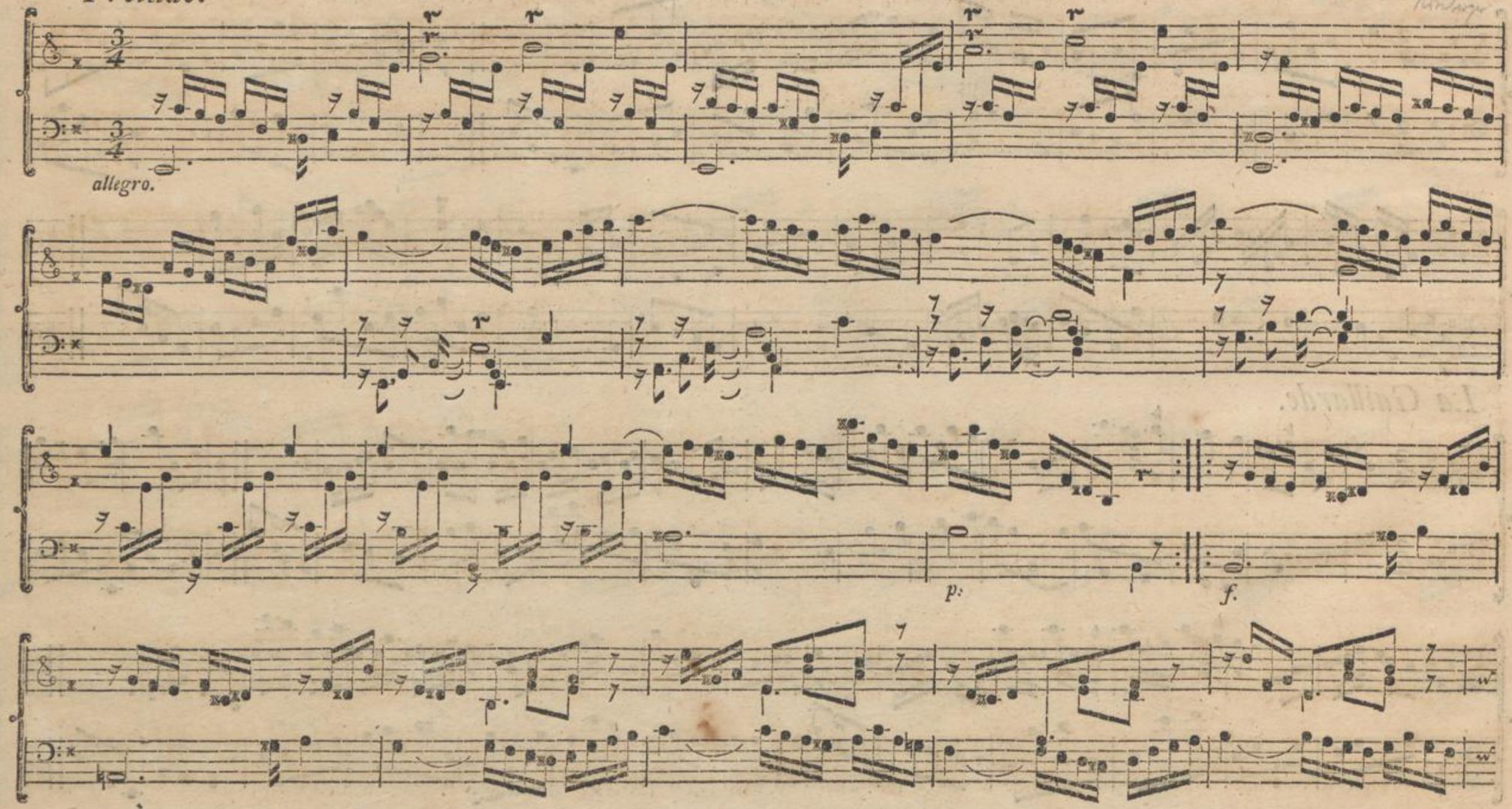
La Lutine.

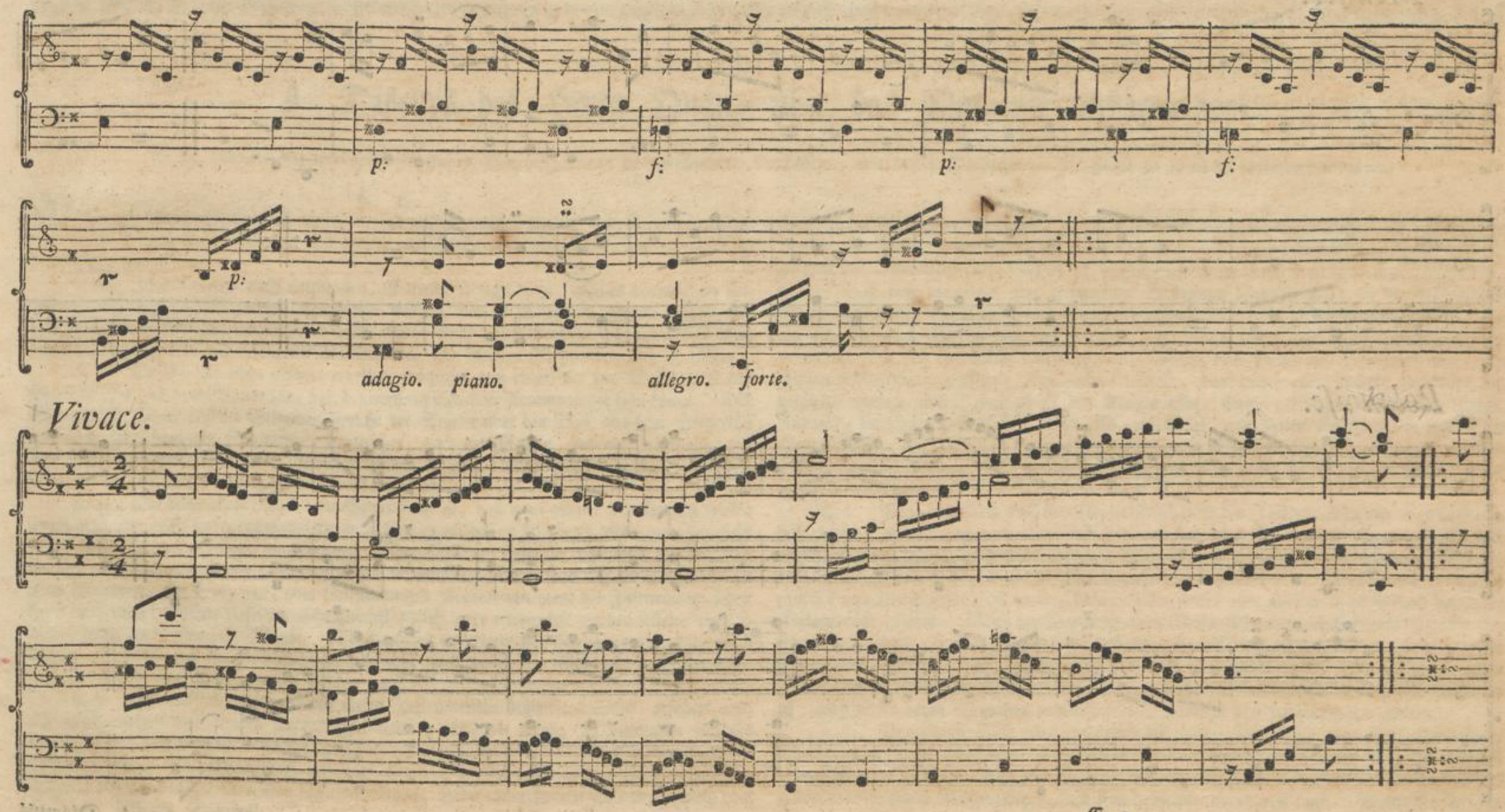


La Gaillarde.

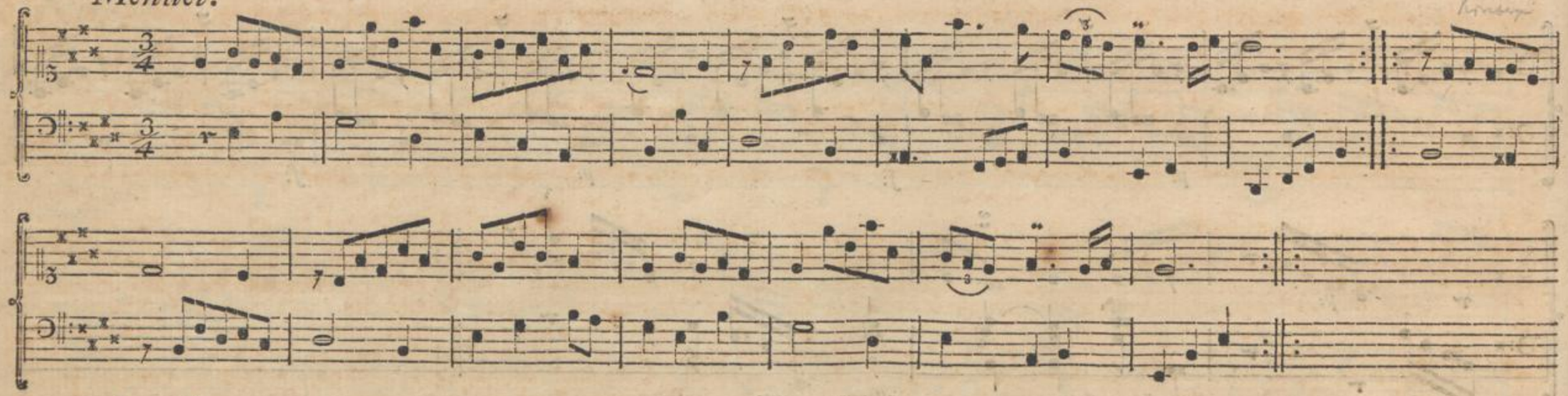


Prelude.

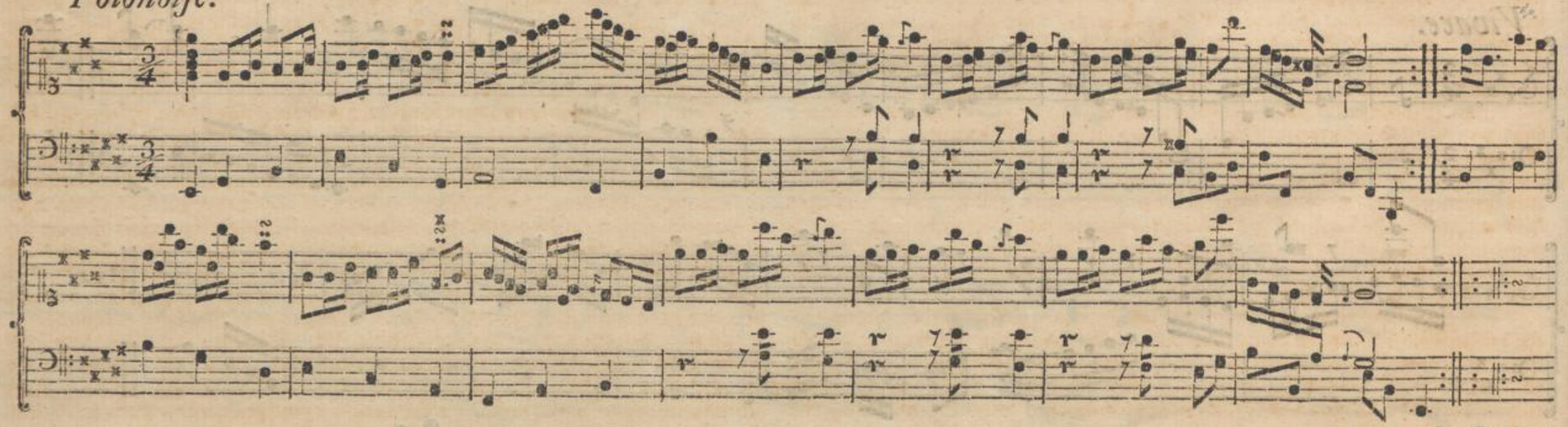



p:
f:
p:
f:
p:
adagio.
piano.
allegro.
forte.
Vivace.

Menuet.



Polonoise.



A. Discurs des Herrn Quanz über das Clavieraccompagnement.

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

§. 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zur zweyten Classe forte gehören:

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

Zur dritten Classe fortissimo zähle man zu:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Affettuoso di molto.

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

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

cetera.

f: p: pp: f: p:

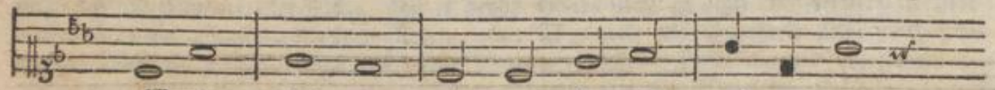
B. Anmerkungen über das Allabreve des Herrn Kirnbergers,

von Seite 1 bis 5.

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

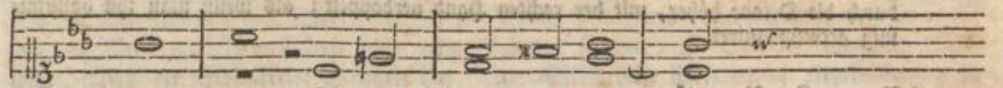
Die gegenwärtige Motette theilet sich hauptsächlich in sechs Abschnitte, wovon der erste von 2 bis 20 gehet. Der zweyte gehet von 20 bis 58 und 60; der dritte von 58 und 60 bis 92; der vierte von 92 bis 118; der fünfte von 118 bis 132; und der sechste von 132 bis 152.

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



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

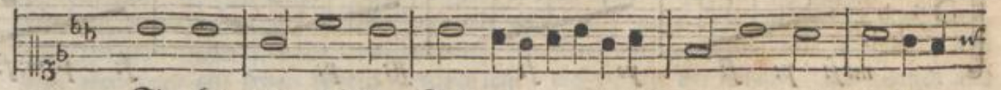
Thema.



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

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

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



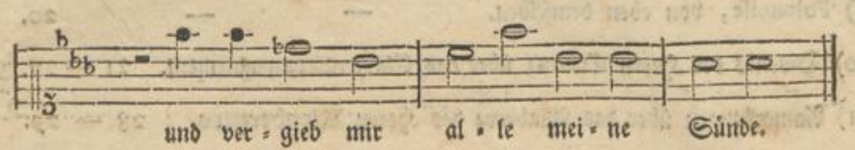
Die Nachahmungen und Repliken findet man bey 66. im Alt; bey 68. im Tenor, und bey 74. im Basse. Währender Zeit der Diskant und Alt bey 82. und 84. sqq. diesen Satz alla stretta canonisch durchnehmen: verkürzen den Tenor und Baß bey 86. und 88. denselben.

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

Ehe

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

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



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

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

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

Inhalt.