

[Carl Philipp Emanuel Bach:]

[Auszüge aus:]

Carl Philipp Emanuel Bachs
Versuch
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
Zweyter Theil,

in welchem die Lehre von dem Accompagnement
und der freyen Fantasie
abgehandelt wird.

Nebst einer Kupfertafel.

In Verlegung des Auctoris.

Berlin, 1762.

[Zusätze nach der 2. (3.?) Auflage - Leipzig, im Schwickertschen Verlag, 1797]

Inhalt

Vorrede	4
Einleitung [§ 1-44]	4
[1.] I. Capitel. Von den Intervallen und den Signaturen [§ 1-80]	
[2.] II. Capitel. Vom harmonischen Dreyklange	
Erster Abschnitt. [§ 1-37]	
Zweyter Abschnitt [§ 1-13]	
[3.] III. Capitel. Vom Sextenaccord [§ 1-14]	
Erster Abschnitt [§ 1-22]	
Zweyter Abschnitt [§ 1-14]	
[4.] IV. Capitel. Von dem uneigentlichen verminderten Dreyklange [§ 1-7]	
[5.] V. Capitel. Von dem uneigentlichen vergrösserten Dreyklange [§ 1-6]	
[6.] VI. Capitel. Vom Sextquartenaccord	
Erster Abschnitt [§ 1-15]	
Zweyter Abschnitt [1-6]	
[7.] VII. Capitel. Vom Terzquartenaccord	
Erster Abschnitt [§ 1-12]	
Zweyter Abschnitt [§ 1-9]	
[8.] VIII. Capitel. Vom Sextquintenaccord	
Erster Abschnitt [§ 1-10]	
Zweyter Abschnitt [§1-7]	
[9.] IX. Capitel. Vom Secundenaccord	
Erster Abschnitt [§ 1-15]	
Zweyter Abschnitt [§1-4]	
[10.] X. Capitel. Vom Secundquintenaccord [§ 1-7]	
[11.] XI. Capitel. Vom Secundquintquartenaccord [§ 1-5]	
[12.] XII. Capitel. Vom Secundterzaccord [§ 1-5]	
[13.] XIII. Capitel. Vom Septimenaccord	
Erster Abschnitt [§ 1-20]	
Zweyter Abschnitt [§1-6]	
[14.] XIV. Capitel. Vom Sextseptimenaccord [§ 1-8]	
[15.] XV. Capitel. Vom Quartseptimenaccord [§ 1-15]	
[16.] XVI. Capitel. Vom Accord der grossen Septime	
Erster Abschnitt [§ 1-10]	
Zweyter Abschnitt [§1-5]	

[17.] XVII. Capitel. Vom Nonenakkord

Erster Abschnitt [§ 1-9]

Zweyter Abschnitt [§1-3]

[18.] XVIII. Capitel. Vom Sextnonenaccord [§ 1-3]

[19.] XIX. Capitel. Vom Quartnonenaccord [§ 1-6]

[20.] XX. Capitel. Vom Septimennonenaccord [§ 1-7]

[21.] XXI. Capitel. Vom Quintquartenaccord [§ 1-7]

[22.] XXII. Capitel. Vom Einklange [§ 1-10]

[23.] XXIII. Capitel. Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand allein [§ 1-9]

[24.] XXIV. Capitel. Vom Orgelpunct [§ 1-6]

[25.] XXV. Capitel. Von den Vorschlägen [§ 1-19] 7

[26.] XXVI. Capitel. Von rückenden Noten [§ 1-4]

[27.] XXVII. Capitel. Vom punctirten Anschläge [§ 1-10]

[28.] XXVIII. Capitel. Vom punctirten Schleifer [§ 1-4]

[29.] XXIX. Capitel. Vom Vortrage. [§ 1-26] 7

[30.] XXX. Capitel. Von den Schlußcadenzen [§ 1-12]

[31.] XXXI. Capitel. Von den Fermaten [§ 1-6]

[32.] XXXII. Capitel. Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements [§ 1-12] 8

[33.] XXXIII. Capitel. Von der Nachahmung [§ 1-7]

[34.] XXXIV. Capitel. Von einigen Vorsichten bey der Begleitung [§ 1-4]

[35.] XXXV. Capitel. Von der Nothwendigkeit der Bezifferung [§ 1-4]

[36.] XXXVI. Capitel. Von durchgehenden Noten. [§ 1-14]

[37.] XXXVII. Capitel. Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand] [§ 1-4]

[38.] XXXVIII. Capitel. Vom Recitativ. [§ 1-9] 9

[39.] XXXIX. Capitel. Von den Wechselnoten [§ 1-4]

[40.] XXXX. Capitel. Vom Baßthema [§ 1-5]

[41.] XXXXI. Capitel. Von der freyen Fantasie. [§ 1-14] 10

Editorische Anmerkung:

Wegen der besseren Lesbarkeit habe ich die Notenbeispiele in der vorliegenden Fassung aus dem Neudruck von Walter Niemann (Leipzig, C.F. Kahnt, 1906) entnommen. – Ein Reprint des *Versuchs ...* ist erschienen im Bärenreiter Verlag, Kassel (1994), hrsg. von Wolfgang Horn.

<*1> Vorrede.

[...]

<1> Einleitung [§ 1-44]

§. 1. Die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und das Clavicord sind die gebräuchlichsten Clavierinstrumente zum Accompagnement.

§. 2. [...]

§. 3. Die Orgel ist bey Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindung wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung.

§. 4. So bald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme, durch ein <2> simpel Accompagnement, alle Freyheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muß ein Flügel dabey seyn. Man höret leyder mehr als zu oft, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfällt.

§. 5. Dieses letztere Instrument ist ausserdem bey dem Theater und in der Cammer wegen solcher Arien und Recitative unentbehrlich.

§. 6. Das Fortepiano und das Clavicord unterstützen am besten eine Ausführung, wo die größten Feinigkeiten des Geschmacks vorkommen. Nur wollen gewisse Sänger lieber mit dem Clavicord oder Flügel, als mit jenem Instrumente, accompagnirt seyn.

§. 7. Man kan also ohne Begleitung eines Clavierinstruments kein Stück gut aufführen. Auch bey den stärksten Musiken, in Opern, so gar unter freyem Himmel, wo man gewiß glauben solte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegbleibt. Hört man in der Höhe zu, so kan man jeden Ton desselben deutlich vernehmen. Ich spreche aus der Erfahrung und jedermann kann es versuchen.

§. 8. Einige lassen sich beim Solo mitder Bratsche oder gar mit der Violine ohne Clavier begleiten. Wenn dieses aus Noth, wegen Mangel an guten Clavieristen, geschieht, so muß mn sie entschuldigen; sonst aber gehen dey dieser Art von Ausführung viele Ungleichheiten vor. Aus dem Solo wird ein Duett, wenn der Baß gut gearbeitet ist; ist es schlecht, wie nüchtern klingt er ohne Harmonie! Ein gewisser Meister in Italien hatte daher nicht Ursache, diese Art der Begleitung zu erfinden. Was können nicht für Fehler entstehen, wenn die Stimmen einander übersteigen! oder will man etwa, dieses zu verhüten, den Gesang verstümmeln? Beyde Stimmen halten sich näher bey einander auf, als der Komponist wolte. Und die vollstimmigen Griffe, welche in <3> der Hauptstimme zuweilen vorkommen, wie jung klingen sie, wenn sie nicht ein tiefer Baß unterstützt? Alle Schönheiten, die durch die Harmonie herausgebracht werden, gehen verloren; ein grosser Verlust ist bey affectuösen Stücken.

§. 9. Das vollkommenste Accompagnement beym Solo, dawider niemand etwas einwenden kan, ist ein Clavierinstrument nebst Violoncell.

§. 10. Wir sehen also, daß wir heut zu Tage wegen de Generalbaßspieler eckler sind, als vor dem. Nichts, als die Feinigkeiten der jetzigen Musik, sind hieran Schuld. Man ist nicht mehr zufrieden, einen Accompagnisten zu haben, der als ein wahrer musicalischer Pedant weiter nichts als Ziffern gesehen und gespielt hat; der die dazu gehörigen Regeln auswendig weiß und sie bloß mechanisch ausübt. Man verlangt etwas mehrers.

§. 11. [...]

§. 12. Damit man sich zur Erlernung des Generalbasses hinlänglich geschickt mache, so ist nöthig, daß man vorher eine geraume Zeit gute Handsachen spielt.

§. 13. Gute Handsachen nenne ich die, waorinn eine gute Melodie und reine Harmonie steckt, und wobey hede Hand hinlänglich geübt wird.

§. 14. Das Gehör gewöhnt sich durch diese Beschäftigung bey Zeiten an einen guten Gesang, auf welchen, wie wir in der Folge bemerken werden, beym Accompagnement hauptsächlich mit gesehen wird.

<4> §. 15. Man bekommt einen empfindbaren Begriff von allerhand Tactarten und Zeitmasse, samt ihren Figuren; eine sehr nutzbare Bekanntschaft mit den meisten Aufgaben des Generalbasses; eine Fertigkeit in den Fingern und Leichtigkeit vom Blatte zu spielen; folglich werden durch diese Handsachen zugleich Augen, Ohren und Finger geübt.

§. 16. Das fleißige Anhören guter Musiken, wobey man auf gute Begleiter genau Achtung giebt, ist besonders anzurathen; das Ohr wird dadurch gebildet, und zur Aufmerksamkeit gewöhnt.

§. 17. Diese genaue Aufmerksamkeit läßt keine Schönheit in der Musik ohne Rührung vorbehey. Man empfindet sogleich, wie ein Musicus auf den andern genau höret, und seinen Vortrag darnach einrichtet, damit sie vereint den gesuchten Endzweck erreichen. Dieses Lauschen ist überhaupt bey der Musik und also auch bey dem Accompagnement, ohngeachtet der besten Bezifferung, unentbehrlich.

§. 18. Der heutige Geschmack hat einen ganz andern Gebrauch der Harmonie, als vordem, eingeführet. Unsre Melodien, Manieren und der Vortrag erfordern dahero eine andere Harmonie, als die gewöhnliche. Diese Harmonie ist bald schwach, bald stark, folglich sind die Pflichten eines Begleiters heut zu Tage von einem weit grössern Umfange, als ehemals, und die bekannten Regeln des Generalbasses wollen nicht mehr zureichen, und leiden auch oft eine Abänderung.

§. 19. Ein Accompagnist muß also jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem rechten Vortrag die ihm zukommende Harmonie, und zwar in der gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen. Er muß hierinnen dem Componisten auf das genaueste zu folgen suchen, und zu dem Ende beständig auf die <5> Ripienstimmen mit gut Achtung geben. Ist aber keine Harmonie in Mittelstimmen ausgesetzt, z.E. bey dem Solo, oder Trio, so wird die Begleitung ganz allein nach dem Affecte des Stückes und dem Vortrag der Mitmusicirenden eingerichtet, damit die Absichten des Componisten und der Ausführer befördert werden.

§. 20. Auch hier ist das Vorhersehen auf die Folge ebenso nöthig, als bey dem Notenlesen überhaupt.

[...]

<185> [25.] XXV. Capitel. Von den Vorschlägen [§ 1-19]

§. 1. [...]

§. 2. Die Vorschläge kann man bey der Begleitung nur sehr selten übergehen; sie haben mehrentheils einen grossen Antheil daran. Sie kommen am öftersten in Stücken vor, wo der Geschmack herrschet, a weil sie eine der vornehmsten Zierden desselben sind. Diese Stücke erfordern ein feines Accompagnement, welches die darinnen vorkommendne Schönheiten, an statt sie zu verdunkeln, oder gar zu verderben, vielmehr auf alle mögliche Art erheben muß.

§. 3. Die Vorschläge halten die Harmonie auf, welche der Grundnote eigentlich zukommt. Es ist bekannt, daß nach den Regeln des guten Vortrages der Vorschlag stark, und der Abzug schwach ausgeführet werden. [...]

[...]

<242> [29.] XXIX. Capitel. Vom Vortrage. [§ 1-26]

§. 1. [...]

§. 2. Je wenigerstimmig ein Stück ist, je feiner muß die Begleitung dabey deyn. Ein Solo, oder eine Soloarie giebet also die beste Gelegenheit, einen Accompagnisten zu beurtheilen. Hier muß man die meiste Vorsicht anawenden, damit die Absichten der Hauptstimme gemeinschaftlich erreicht werden. Ich weiß nicht, ob dem Begleiter alsdenn nicht noch mehr Ehre gebühre, als dem, der begleitet wird. Dieser letztere kan vielleicht lange Zeit <243> zugebracht haben, um sein Stück, welches er nach jetziger Mode selbst verfertigt haben muß, gut heraus zu bringen [...]. Der Accompagnist hingegen hat manchmal kaum so viele Zeit, das ihm vorgelegte Stück nur flüchtig anzusehen, und muß demohngeachtet aus dem Stegreife alle die Schönheiten unterstützen und befördern helfen, welche mit so vieler Mühe und Zeit ausstudiret sind. [...]

§. 3. Die Schönheit eines guten Accompagnement bestehet nicht in vielen bunten Figuren und einem starken Geräusche, welches man ohne Vorschrift erfindet. Hierdurch kan der Hauptstimme

leicht Tork geschehen; man benimmt ihr die Freyheit allerley Veränderungen bey dem Wiederholen, und auch ausserdem anzubringen. [...]

[...]

<268> [32.] XXXII. Capitel. Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements [§ 1-12]

§. 1. Wir erinnern hier nochmahls, daß die Zierlichkeit des Accompagnements nicht in bunten Figuren und Manieren, welche man zur Unzeit erfindet, und wodurch einige sogar den Gesang der Grundnoten verstellen, bestehen müsse. [...]

§. 2. [...]

<269> §. 3. Der gewöhnlichste Ausdruck, wodurch man einen guten Accompagnisten kennbar machet, pfleget dieser zu seyn: er accompagniret mit Discretion. Dieses Lob ist von weitläufiger Bedeutung, und man will damit so viel sagen: Der Begleiter weiß gut zu unterscheiden, und hiernach seine Einrichtungen zu machen, nachdem der Inhalt eines Stückes, dessen Vollstimmigkeit, die Mitgehülffen in der Ausführung, besonders der Ausführer der Hauptstimme, die Instrumente oder Singstimmen, der Ort, die Zuhörer u.s.w. beschaffen sind. Er suchet mit der grössesten Bescheidenheit denenjenigen, die er begleitet, ohngeacht er sie zuweilen mit seinen Kräften übersieht, die erwünschte Ehre mit zu erwerben. Diese Bescheidenheit zeigt er besonders gegen Personen, die nicht vom Metier sind. Er lässet diese letztern lieber hervorragen, als daß er sie verdunkeln sollte. Ueberdem schläget er in die Absichten des Verfassers und der Ausführer eines Stückes jederzeit ein; er suchet diese Absichten zu befördern und zu unterstützen; er ergreift alle möglichen Schönheiten der Vortrages und der Begleitung überhaupt, so bald es der Inhalt eines Stückes fordert; er wendet aber auch bey dem Gebrauche dieser Schönheiten zugleich die nöthige Behutsamkeit an, damit er niemanden einschränke; zu dem Ende bringet er seine Künste nicht alle Augenblicke, sondern sparsam und nur alsdenn an, wenn sie die gute Ausnahme befördern. [...]

§. 4. [...]

<270> §. 5. Mit Discretion accompagniren heisset auch gewissen Freyheiten, welche sich die Ausführer der Hauptstimme zuweilen herausnehmen, nachgeben. Diese letztern pflegen alsdenn bey der Auszierung oder Veränderung des Gesanges, ohne daß es eigentlich seyn solte, von der Vorschrift in etwas abzugehen. Dem verständigsten Ausführer der Hauptstimme kan dieses begegnen, wenn er weiß, daß er einen tüchtigen Accompagnisten hat, und sich folglich mit aller möglichen Freyheit dem Affecte überlässet. Diese Freyheiten müssen nicht aus einer Unwissenheit, sondern aus einer vernünftigen Souveränität herrühren, und betreffen nur gewisse Kleinigkeiten, welche einem erfahrenen Accomompagnisten nichts, als ein wenig Aufmerksamkeit kosten. [...]

[...]

<313> [38.] XXXVIII. Capitel. Vom Recitativ. [§ 1-9]

§. 1. Die Recitative waren vor nicht gar langer Zeit von lauter Verwechselungen der Harmonie, der Auflösung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepfropfet. Man suchte, ohne mehrentheils die geringste Ursache zu haben, in diesen harmonischen Seltenheiten eine besondere Schönheit, und man hielte die natürlichen Abwechselungen der Harmonie für zu platt zum Recitativ. Dank sey es dem vernünftigen Geschmacke, vermöge dessen man heut zu Tage nur sehr selten, und mit zureichendem Grunde in den Recitativen harmonische Sonderheiten anbringeret. [...]

[...]

<315> §. 4. Die Geschwindigkeit und Langsamkeit des Harpeggio bey der Begleitung hängt von der Zeitmaasse und dem Inhalte des Recitatives ab. Je langsamer und affectuöser das letztere ist, desto langsamer harpeggiert man. Die Recitative mit aushaltenden Instrumenten vertragen das Harpeggio besonders wohl. So bald aber die Begleitung, statt der der Aushaltungen, kurze und abgestossene Noten krieget, sogleich schlägt auch der Clavierist die Harmonien, ohne Harpeggio, kurz und trotzig mit vollen Händen an [...]

<316> §. 5. Bei einem Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten bleibt man auf der Orgel blos mit der Grundnote im Pedale liegen, indem man die Harmonie bald nach dem Anschlage mit den Händen aufhebet. Die Orgeln sind selten rein gestimmt, und folglich würde die Harmonie zu den erwehnten Recitativen, welche oft chromatisch ist, sehr widrig klingen, und sich mit der

Begleitung der übrigen Instrumente gar nicht vertragen. Man hat oft zu thun, ein Orchester, welches nicht das schlechteste ist, in diesem Falle reinklingend zu machen. Das Harpeggio fällt überhaupt auf dem Pfeifwerke weg. Ausser der gebrochnen Harmonie brauchet man auch auf den übrigen Clavierinstrumenten zu der Begleitung der Recitative keine andere Manier und Zierlichkeit.

§. 6. [...]

<317> §. 7. Wenn der Sänger nicht recht tonfeste ist, so thut man besser, daß man die Harmonie zugleich einigemal hintereinander anschläget, als wenn man einzelne Intervallen anbietet. Bey Recitativen kommt es hauptsächlich auf die Richtigkeit der Harmonie an, und man muß nicht allezeit fordern, daß der Sänger, zuumal bey gleichgültigen Stellen, just die vorgeschriebenen Noten, und keine anderen singen soll. Es ist genug, wenn er in der gehörigen Harmonie declamirt. [...]

[...]

<325> [41.] XXXXI. Capitel. Von der freyen Fantasie. [§ 1-14]

§. 1. Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bey andern Sücken zu geschehen pfeget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzt sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.

§. 2. [...]

<326> §. 3. Eine freye Fantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführet werden können. Man muß hierbey eine Tonart festsetzen, mit welcher man anfänget und endiget. Ohngeachtet in solchen Fantasien keine Tacteintheilung Statt findet, so verlangt dennoch das Ohr, wie wir weiter unten hören werden, ein gewisses Verhältniß in der Abwechselung und Dauer der Harmonien unter sich, und das Auge ein Verhältniß in der Geltung der Noten, damit man seine Gedanken aufschreiben könne. Es pfeget alsdenn gemeiniglich der Vierviertheiltact diesen Fantasien vorgesetzt zu werden, und man erkennt die Beschaffenheit der Zeitmaasse aus den im Anfang darüber geschriebenen Wörtern.

Wir sind bereits aus dem ersten Theile dieses Versuchs, in dem letzten Hauptstücke desselben, von der guten Wirkung der Fantasien belehret worden, wohin ich meine Leser verweise.

Der Flügel und die Orgel erfordern bey einer Fantasie eine besondere Vorsicht; jener, damit man nicht leicht in einerley Farbe spiele, diese, damit man gut und fleißig binde, und sich in den chromatischen Sätzen mäßige; wenigstens muß man diese letzteren nicht wohl kettenweise vorbringen, weil die Orgeln <327> selten gut temperirt sind. Das Clavicord und das Fortepiano sind zu unserer Fantasie die bequemsten Instrumente. Beyde können und müssen rein gestimmt seyn. Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendste zum Fantasiren.

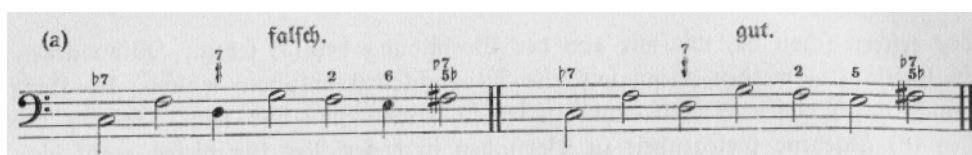
§. 5. Es giebt Gelegenheiten, wo ein Accompagnist nothwendig von der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muß. Bey dieser Art von der freyen Fantasie, weil sie als ein Vorspiel angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll, ist man schon mehr eingeschränkt, als bey einer Fantasie, wo man, ohne weitere Absicht, blos die Geschicklichkeit eines Klavierspielers zu hören verlangt. Die Einrichtung von jener wird durch die Beschaffenheit des aufzuführenden Stückes bestimmt. Der Inhalt oder Affect dieses letztern muß der Stoff des Vorspielers seyn: bey einer Fantasie hingegen, ohne weitere Absicht, hat der Clavierist alle mögliche Freyheit.

§. 6. Wenn man nicht viele Zeit hat, seine Künste im Vorspielen zu zeigen, so darf man sich nicht zu weit in andere Tonarten versteigen, weil man bald wieder aufhören muß, und dennoch im Spielen die Haupttonart im Anfange nicht zu bald verlassen, und am Ende nicht zu spät wieder ergreifen darf. Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiß höre, woraus gespielt wird: man muß sich aber auch vor dem Schlusse wider lange darinnen aufhalten, damit die Zuhörer zu dem Ende der Fantasie vorbereitet werden, und die Haupttonart zuletzt dem Gedächtnisse eingeprägt werde.

[...]

<336> §. 12. Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantasie. Bey der letztern müssen allerhand Figuren, und alle Arten des guten Vortrages vorkommen. Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene, oder gebrochene vollstimmige Griffe ermüden das Ohr. Die Leidenschaften werden dadurch weder erregt, noch gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie

vorzüglich sollte gebraucht werden. Durch die Brechungen darf man nicht zu hurtig, noch zu ungleich [\[Notenbeispiel\] \(a\)](#) von einer Harmonie zur andern schreiten.



Blos bey chromatischen Gängen leidet diese Vorschrift zuweilen mit guter Wirkung einige Ausnahme. Man muß nicht beständig in einerley Farbe die Harmonie brechen. Ausserdem kann man zuweilen mit beyden Händen aus der Tiefe in die Höhe gehen; man kann dieses auch blos mit der vollen linken Hand thun, indem man die rechte in ihrer Lage läßt. Diese Art des Vortrages ist auf den Flügeln gut, es entstehet daraus eine angenehme Abwechselung eines gekünstelten Forte unb Piano. Wer die Geschicklichkeit besitzt, thut wohl, wenn er nicht beständig gar zu natürliche Harmonien brauchet, sondern das Ohr zuweilen betrüget: wo aber die Kräfte nicht so weit hinreichen, so muß eine verschiedene und gute Ausführung in allerhand Figuren diejenige Harmonie angenehm machen, welche <337> durch einen platten Anschlag desselben einfältig klinget. In der linken Hand können die meisten Dissonanzen ebenfalls verdoppelt werden. Die dadurch entstehende Octaven verträget das Ohr bey dieser starken Harmonie: die Quinten hingegen sind zu vermeiden. Die Quarte, wenn sie bey der Quinte und None ist, und die Nonen überhaupt verdoppelt man nicht.

§. 13. Alle Accorde können auf vielerley Art gebrochen, und in geschwinden und langsamen Figuren ausgedrucket werden. Die Brechungen eines Accordes, wobey sowohl dessen Haupt= als auch gewisse Nebenintervallen wiederholet werden [\[Notenbeispiel\] \(a\)](#) [alle Notenbeispiele auf der nächsten Seite], sind besonders angenehm, weil sie mehr Veränderungen hervorbringen, als ein simples Harpeggio, wobey man blos die Stimmen so, wie sie in dne Händen liegen, nach und nach anschläget. Bey allen gebrochenen Dreyklängen und Aufgaben, welche sich auf einen Dreyklang zurück führen lassen, kann man aus Zierlichkeit vor jedem Intervalle die grosse [\[Notenbeispiel\] \(b\)](#) oder kleine Untersecunde (c) mit berühren, ohne sie nachher liegen zu lassen. Dieses nennet man: mit Acciaccaturen brechen. Bey den Läufern werden die ledigen Intervallen der Accorde ausgefüllet; mit dieser Ausfüllung kann man eine, und mehrere Octaven, in der gehörigen Modulation herauf und hinunter gehen. Wenn bey solchen Läufern Wiederholungen vorkommen (d), und zugleich fremde Intervallen eingeschaltet werden (e): so entstehen hieraus angenehme Veränderungen. Die Läufer, wobey viele Progreßionen durch halbe Töne vorkommen, erfordern eine mäßige Geschwindigkeit. <338> Es können zuweilen mitten in dem Laufwerk allerhand

Aufgaben abwechseln (f). Der Dreyklang mit seinen Verkehrungen kann einerley Läufer haben, und der Septimenaccord mit seinen Verkehrungen ebenfalls. Man vermeidet zuweilen bey den Aufgaben, worin eine überflüssige Secunde steckt, die Progreßion in dieses letztere Intervall (g); in gewissen Figuren kann diese Fortschreitung angehen (h). Gewissen Nachahmungen, sowohl in der geraden als Gegenbewegung, lassen sich sehr gut in verschiedenen Stimmungen anbringen (i). Die im eilften Paragraph angeführten chromatischen Accorde schicken sich am besten zu langsamen Figuren und tiefsinnigen Erfindungen, wie wir aus dem letzten Probestück des ersten Theils dieses Versuchs sehen.

(b) (c) (e)

[339]
(d)

(e)

(f)

(g) (h)

(i)

[...]