# Philipp Christoph Hartung
**(Humanus)**
1706-1776

# Methodische Clavier-Anweisung
# (Musicus Theoretico Practicus II)

Nürnberg 1749

Edité et traduit en français par
Gaël Liardon

L'éditeur remercie

**Thomas Leininger**,
qui lui a fait connaître ce traité,

**Thomas et Brigitte Zilocchi**,
pour leur relecture et leurs corrections.

Version du 17 juillet 2014.

Dess
**Musici Theoretico-Practici**
**Zweiter Theil**
enthaltend eine
**Methodische *Clavier*-Anweisung**
welche darleget
Eine bequeme, hurtige, künstliche und künstlich-
scheinende *Applicatur* derer Finger
In Reguln und Exempeln
Ferner eine Anweisung zum *Fantasi*ren auf *fugi*rende Art
Wie auch einige Vortheile,
welche
im *Choral* zu gebrauchen,
Und endlich einen neu-*inventi*rten *Circul* zu denen
*Transitionen* nöthig.
Ausgefertiget
von
P.C. Humano.
Nürnberg,
Gedruckt bei Adam Jonathan Felsseckers seel. Erben. 1749.

## Cap. I.
## Von der Beschaffenheit dess *Discentis* und *Docentis*.

§. 1. Ein *Incipient* muss folgende Qualitæten mit zur Clavier-Schule bringen. 1. Vernunft, damit er die Anweisung seines Lehr-Meisters verstehen möge. 2. Musicalisches Gehör, damit er die falschen Griffe von denen guten unterscheiden möge. 3. Lust, nicht nur etwann bald etwas zu können, sondern auch mit Mühe etwas zu lernen. 4. Beugsame Finger, von welchen zu hoffen, dass sie werden gelenke werden. 5. Gute Zuneigung zu dem Lehr-Meister.

**Deuxième partie du « musicien théorico-pratique »**
contenant
**une explication méthodique pour le clavier**

qui présente
une méthode facile, rapide, artistique et présentée avec art
pour les doigts
en règles et en exemples
et ensuite une explication pour improviser dans le style fugué
et aussi quelques ornements
à utiliser dans le choral

et finalement un cercle nouvellement inventé, nécessaire pour les modulations.

rédigé par P.C. Humanus,

Nürnberg,
imprimé par les héritiers de feu Adam Jonathan Felssecker, 1749.

## Chapitre I.
## Des qualités de l'étudiant et du professeur.

§. 1. Un débutant doit posséder les qualités suivantes pour entrer en cours de clavier. 1. De l'entendement, afin qu'il puisse comprendre les indications du maître. 2. Une oreille musicale, afin qu'il puisse bien discerner les fausses notes des bonnes. 3. L'envie, non seulement de savoir faire quelque chose rapidement, mais aussi d'apprendre laborieusement. 4. Des doigts souples, dont on espère qu'ils deviendront adroits. 5. Un bon sentiment à l'égard du maître.

§. 2. Fehlt eines von diesen Stücken, oder kommt nicht bald nach ; so giebt billig der *Docens* die *Information* wieder auf.

§. 3. Der Lehr-Meister muss folgende Qualitæten besitzen. 1.) Liebe gegen Gott und seinen Schüler. Daraus wird die Information folgenden Nutzen ziehen.
a) Dass der Lehr-Meister nicht aus Eigennutz *doci*ren wird.
b) Dass er den *Incipienten* mit süssen und doch un*affect*irten Worten tractiren wird.
c) Dass er diesem ein gutes Herz machen wird.
d) Dass er alle Fehler mit Gedult *corrigi*ren wird.
e) Dass er ihn nicht beschämen wird.
f) Dass er ihn mit ärgerlichen *Piec*en und *Text*en derer sogenannten *Galanterie*-Stücken verschonen wird.
g) Dass er alles mit rechter Treue thun wird.

2.) Die Treue wird den *Docentem* folgendes lehren :
a) Dass er deutlich seyn wird, und folglich :
b) Dass er ordentlich seyn wird.
c) Dass er fleissig seyn wird.
d) Dass er keinen Vortheil zurück halten wird.

3.) Die Deutlichkeit dess *Docentis* heisst :
a) Wann er dem Schüler alles auf verständliche Art mit Worten sagt, und mit Fingern vorzeigt.
b) Wann er ihm nicht mehr auf einmal zeigt, als dieser auf einmal fassen kan.
c) Wann er das schwehre, welches sich auf das leichtere gründet, erst nach dem leichtern zeiget,
d) Wann er ordentlich ist in Anweisung zu etwas neues, und eben auch ordentlich im *repetiren*.

§. 2. Si l'une de ces qualités manque ou n'apparaît pas rapidement, le professeur abandonne l'enseignement légitimement.

§. 3. Le maître doit posséder les qualités suivantes. 1.) Amour envers Dieu et son élève. L'enseignement en retirera les profits suivants :

a) Le maître n'enseignera pas pour des motifs égoïstes.
b) Il s'adressera au débutant avec des mots doux et néanmoins sans affectation.
c) Il aura bon cœur à son égard.
d) Il corrigera toutes les fautes avec patience.
e) Il ne l'humiliera pas.
f) Il lui épargnera les mauvais morceaux et textes des soi-disant « pièces galantes ».
g) Il fera tout loyalement.

2.) La loyauté enseignera au professeur les choses suivantes :
a) à être clair, et par suite :
b) à être ordonné.
c) à être assidu.
d) à ne pas garder de secrets sur son art.

3.) La clarté du professeur signifie :
a) Qu'il dise tout à l'élève de manière compréhensible, en paroles, et qu'il fasse la démonstration avec ses doigts.
b) Qu'il ne montre pas plus en une fois à l'élève, que ce que ce dernier peut saisir en une fois.
c) Qu'il ne montre les choses difficiles, qui sont fondées sur des choses faciles, qu'après avoir montré ces choses faciles.
d) Qu'il soit ordonné quand il faut présenter une nouveauté, et aussi ordonné dans la répétition.

4.) Fleissig heisst der *Docens*, wann er
a) Über seiner Lehr-Stunde aufs genaueste hält.
b) Seinem Lehrling mit genugsamen Vorspielen und genugsamen Worten alles zeiget.
c) Genau auf dessen Spielen acht hat.
d) Die begehende Fehler alle *corrigirt* ; aber
e) Mit alsbaldigen Dreinhelfen ihn nicht faul macht.
f) Das *Pensum* oft genug spielen lässt.
g) Zur *Informations*-Stund keine fremde Händel vornimmt, die der *Attention* hinderlich wären.
h) Das *Pensum* aufs genaueste fordert ; und auf die Uebung zu Hauss bringet.
i) Aus denen *Profectibus* urtheilet, ob diese Haus-Uebung auch geschehe.
k) Bey andern, z. E. bey dess *Incipienten* Verwandtschafft Nachfrage pfleget, ob und wie dass alleinige *Exercitium* zu Haus geschehe ?

§. 4. Thut sowohl der *Docens*, als auch der obbeschriebene *Discens* das seinige : so wird der Nutzen nicht ausbleiben. Dahingegen der grösste Organist den Segen seiner oft sehr mühsamen *Information* entziehet, wann eine von obgenennten Eigenschafften bey ihme fehlet.

## Cap. II.
## Von der Känntnüss der *Tastatur* und *Not*en.

§. 5. Weil auf der *Tastatur* eine *Octav* aussiehet wie die andere ; folglich leichter kan *imprimirt* werden als die *Noten*, welche nach unserer gewöhnlichen elenden Italiänischen *Tabulatur* in jeder *Octav* einer andere Stellung haben : so lehret man das leichtere, nemlich die *Tastatur*, billig voran.

§. 6. Gut wäre es, wann in der vornehmsten Italiänischen oder

4.) Le professeur est assidu lorsque
a) Il se tient exactement à son heure d'enseignement.
b) Il montre tout à son apprenti avec suffisamment d'exemples et de paroles.
c) Il prête attention avec exactitude au jeu de l'élève.
d) Il corrige toutes les fautes commises ; mais
e) Il ne le rend pas paresseux par une aide trop prompte.
f) Il le laisse jouer assez souvent son devoir.
g) Il ne prend, pendant l'enseignement, aucune affaire extérieure qui puisse porter préjudice à l'attention.
h) Exige la réalisation des devoirs de la manière la plus précise ; et donne de l'exercice pour la maison.
i) Juge d'après les progrès si l'exercice à la maison est fait.
k) Se renseigne auprès d'autrui, par exemple auprès de la famille du débutant, pour savoir si et comment les devoirs à domicile sont faits.

§. 4. Si le professeur et l'élève font chacun leur devoir : alors le profit ne manquera pas. Au contraire, le meilleur organiste ôte la bénédiction de son enseignement souvent très laborieux, lorsqu'une des qualités sus-mentionnées lui fait défaut.

## Chapitre II.
## De la connaissance du clavier et des notes.

§. 5. Comme sur le clavier les octaves ont toutes la même apparence, elles peuvent être plus facilement imprimées [dans l'esprit] que les notes [écrites] qui, selon notre habituelle et misérable tablature italienne, ont une position différente dans chaque octave : on enseigne donc légitimement d'abord ce qui est plus facile, à savoir le clavier.

§. 6. Il serait bon que, dans les prestigieuses chapelles italiennes ou

Französischen Capelle eine *Tabulatur* ersonnen würde und aufkäme, in welcher alle *Octaven* einander gleich, und jeder derer 12. Thone eine unveränderliche Stelle angewiesen wäre. Möglich ist es, so etwas zu ersinnen, aber der Inventor müsste entweder grosse *Autoritæt* haben, oder mit denen vordersten *Musicis* der jetzigen Zeit in solchem Vernehmen stehen, dass durch sie so ein nützlich Werk Platz griffe.

§. 7. Wann ein *Incipient* noch nichts von denen *Noten* weiss. so muss er ; ehe man ihm etwas mehr als die *Claves* der *Tastatur* zeigt, erst etlich Wochen *a parte* zur *Vocal-Music* gehalten werden ; doch so, dass man ihn mit dem *Alt*- und *Tenor*- Zeichen noch verschone.

## Cap. III.
## Von der ersten Uebung auf dem *Clavier*.

§. 8. Wir setzen folgende Grund-Reglen voraus :
1.) Man muss dem *Incipienten* alles so leicht zu machen suchen als möglich.
2.) Man muss die Finger alsbald angewöhnen, erstlich zur bequemen Abwechslung, hernach zur Gelenksamkeit, und folglich auch zur Hurtigkeit.
3.) Man muss ihm solche *Piecen* vorschreiben, darinnen er die rechte Abwechslung derer Finger *appliciren* lernet.
4.) Man muss ihn üben, dass ihm diese *Piecen* ohne mehr auf das *Clavier* zu zu denken, recht geläufig werden und auf das hurtigste in die Hand fallen.

§. 9. Wider die erste Regul würde ich anstossen, wann ich den *Incipienten* gleich anfänglich zum *Clavier* und zu denen *Noten* zugleich anhielte, so dass er aus dem Buche spielen solte lernen. Dann man

françaises, une tablature soit conçue et naisse, dans laquelle toutes les octaves seraient semblables, et à chacune des douze notes serait attribuée une position immuable. Il est possible de concevoir une telle chose, mais l'inventeur devrait soit avoir une grande autorité, soit être tenu en telle estime parmi les musiciens les plus éminents d'aujourd'hui, que par leur intermédiaire une œuvre si utile s'imposerait.

§. 7. Quand un débutant ne sait encore rien des notes, il doit, avant qu'on lui montre davantage que les touches du clavier, d'abord être tenu à part pendant quelques semaines pour pratiquer la musique vocale ; mais on lui épargne encore les clefs d'alto et de ténor.[1]

## Chapitre III.
## Des premiers exercices au clavier.

§. 8. Nous supposons les règles fondamentales suivantes :
1.) On doit chercher à rendre toute chose aussi facile que possible pour le débutant.
2.) On doit immédiatement habituer les doigts, tout d'abord à des mouvements confortables, puis à l'adresse, et ensuite aussi à la rapidité.

3.) On doit lui prescrire des pièces dans lesquelles il apprend à appliquer le mouvement correct des doigts.
4.) On doit l'entraîner de telle sorte que ces pièces, sans plus devoir penser au clavier, deviennent tout à fait familières et tombent dans la main avec la plus grande rapidité.

§. 9. Je me heurterais à la première règle, si je confrontais dès le début le débutant à la fois au clavier et aux notes [écrites], de telle sorte qu'il doive apprendre à jouer d'après le livre. Car il suffit de faire le calcul.

[1] L'auteur prévoit donc que l'élève apprendra par le chant la clé de soprano (ut 1) et la clé de basse (fa 4). Les exemples musicaux donnés à la fin du traité sont écrits originellement dans ces clefs.

beliebe nur nachzurechnen. Ich lehre den *Incipienten* etwas in einer viertel Stunde singen, welches er mir auch in einer halben Stunde auf dem *Clavier* lernen kan mit Beyseitlegung dess Papiers. Hingegen darf ich kecklich 2. Stunden rechnen, biss er diss Ding nur ein klein wenig herstopfen könte, wann er auf das Papier zugleich schauen, die Aufmerksamkeit verdoppeln, ja die Aufmerksamkeit *confundiren*, den Verstand und die Augen ermüden, und sich also seine gehabte Lern-Begierde verringern lassen müsste. Daher ist die beste *Methode* diese : 1.) Man lehre den *Incipienten* die *Not*en von demjenigen erstlich kennen, was man ihm auf das *Clavier* vorgeben will. 2.) Man lege das Papier weg, und zeige ihm dieses Stück allein auf dem *Clavier*. Auf solche Weise gehen kaum 3. oder 4. Wochen vorbey, so hat der *Incipient* die Vortheile der *Applicatur* recht im Gedächtnüss, recht in der Faust, und die *Claves* ohne mehr darauf zu sehen, im Griff.

En un quart d'heure, j'apprends au débutant à chanter quelque chose, et en une demi-heure il peut apprendre à jouer cela au clavier, en laissant le papier de côté. En revanche, je peux compter hardiment deux heures pour qu'il parvienne à peine à jouer cette chose, s'il doit en même temps regarder le papier, doubler son attention, ou plutôt confondre son attention, fatiguer sa raison et ses yeux, et réduire ainsi son envie d'apprendre.
Par conséquent, la meilleure méthode est celle-ci : 1.) On commence par apprendre au débutant les notes contenues dans la pièce qu'on veut lui faire jouer au clavier. 2.) On éloigne le papier, et on lui montre ce morceau uniquement au clavier. De cette manière, à peine trois ou quatre semaines sont nécessaires pour que le débutant ait les vertus de l'exercice bien en mémoire, bien dans la main, et qu'il saisisse les touches sans plus avoir besoin de les regarder.[2]

§. 10. Wider die erste Regel nicht zu fehlen, so wollen wir den *Incipient*en mit vollgriffigen Sachen anfänglich auch verschonen.

§. 10. Afin de ne pas faillir à la première règle, nous voulons également tout d'abord épargner au débutant les pièces dans lesquelles il faut jouer beaucoup de notes à la fois dans la main.

§. 11. Wider die zweyte Regel §. 8. sündigen diejenigen, welche von der *Applicatur* gar nichts oder nur wenig dem *Incipient*en zeigen können oder wollen. Etwann denkt man : Es wird schon mit der Zeit der *Incipient* die Vortheile selbst aussinnen. Aber diese Hoffnung betreugt bey denen allermeisten. Und warum will man indessen den *Incipient*en etwas lehren, welches er mit der Zeit vor unrecht erkennet, welches ihn indessen an der Gelenksamkeit und Hurtigkeit hindert, und denen Katzen-Sprüngen gleich siehet.

§. 11. Pèchent contre la deuxième règle du § 8 ceux qui ne peuvent ou ne veulent rien montrer au débutant, ou peu, de la technique. On pense parfois : Le débutant apprendra la technique par lui-même, avec le temps. Mais cet espoir est trompé dans la plupart des cas. Et pourquoi veut-on entre-temps enseigner quelque chose au débutant, dont il réalisera avec le temps que c'était faux, qui entre-temps l'empêche d'être adroit et rapide, et qui ressemble à des sauts de chats ?

§. 12. Wider die dritte Regel §. 8. ist es, wann man *Piec*en vorschreibt,

§. 12. On va à l'encontre de la troisième règle du § 8, lorsqu'on prescrit

[2] « On devroit ne commencer à montrer la tablature aux enfans qu'aprés qu'ils ont une certaine quantité de pieces dans les mains. Il est presqu' impossible, qu'en regardant leur Livre, les doigts ne se dérangent ; et ne se contorsionnent : que Les agrémens même n'en soient altérés ; d'ailleurs, La memoire se forme beaucoup mieux en aprenant par-cœur. » François Couperin, L'art de toucher le clavecin, 1716.

welche die Vortheile der *Applicatur* nicht in sich halten, und welche der Leichte und Schwehre nach nicht ordentlich nacheinander folgen.

§. 13. Wider die vierte Regel §. 8. wäre es, wann ich von einem Stück zu dem andern mit dem *Incipient*en forteilete, damit er nur sein Buch bald voll bekäme. Ich rathe vielmehr, dass man von einem jeden hier folgenden Stück nicht ehe ablasse, biss er es auch auswendig auf das fertigste wegspielet.

§. 14. Auf solche Art wollen wir es viel weiter bringen, als der, so nur immer auf das Buch schauen müssen. Aber nachdeme man etwann die Helfte von denen hier folgenden *Piec*en in der Faust hat : so ist dem *Incipient*en zu *recommendi*ren, dass er *Tischers* Sammlungen der anmuthigen *Clavier*-Früchte, bey welchen die *Applicatur* derer Finger mit Zahlen angemerkt, und in Nürnberg bey J. W. Windter Kupfferstecher verlegt, und zu haben sind, vom Papier weg zu schlagen lerne. Hat man aber vollends alle unsere *Piec*en im Kopf und in der Faust : so nehme man auch anderer *Autorum* schwehrere Sachen vom Papier weg zu spielen vor, welche dess Tactes, und der Pausen halber zu grösserer *Perfection* führen. Ist man mit unsern und andern Sachen fertig : so *transponi*re man unsere *Piec*en in höhere und tiefere Thone ; da wird man ein neues weites Feld zum *Exercitio* vor sich haben.

## Cap. IV.
## Von der *Applicatur,* oder dem Ansetzen derer Finger.

§. 15. Die Finger kan man nicht bequem ansetzen, wo nicht der *Incipient* in der rechten Höhe und Weite vor dem *Clavier* sitzt. Also setze man ihn recht mitten vor die *Tastatur*, und zwar so weit davon weg, dass wann er die Hände auf denen *Clavibus* hat, der obere Arm nicht *perpendiculair*, sondern der Ellebogen noch etwas näher gegen das *Clavier* hinstehe. So wird er die Hände recht frey haben ; und es wird ihn nicht so sauer

des pièces qui ne contiennent pas les éléments de la technique, et qui ne suivent pas une progression du plus facile au plus difficile.

§. 13. J'irais à l'encontre de la quatrième règle du § 8, si je me hâtais d'une pièce à l'autre avec le débutant, dans le seul but qu'il termine rapidement son livre. Je conseille bien au contraire que chacune des pièces qui suivent ne soit pas abandonnée avant qu'il ne sache la jouer par cœur parfaitement.

§. 14. De cette manière, nous irons beaucoup plus loin que ceux qui doivent toujours regarder leur livre. Mais après qu'on ait dans la main environ la moitié des pièces qui suivent, il faut recommander au débutant d'apprendre d'après le papier la collection de Tischer « Der anmuthigen Clavier-Früchte », dans laquelle les doigtés sont indiqués par des chiffres, et qui est éditée et disponible à Nürnberg chez J. W. Windter Kupfferstecher. Si l'on a finalement toutes mes pièces dans la tête et dans la main, qu'on apprenne aussi par la lecture des choses difficiles d'autres auteurs, qui amènent à une plus grande perfection de la mesure et des silences. Si l'on a fini mes pièces et d'autres, qu'on transpose mes pièces dans des tonalités plus aiguës et plus graves ; on aura alors un nouveau et large champ d'exercice devant soi.

## Chapitre IV.
## De la technique, ou de la manière de placer les doigts.

§. 15. On ne peut pas placer confortablement les doigts, si le débutant n'est pas assis à la hauteur et à la distance convenables par rapport au clavier. Il faut donc l'asseoir juste au milieu devant le clavier, et à telle distance, que lorsqu'il pose les mains sur les touches, la partie supérieure du bras ne soit pas perpendiculaire, mais que le coude s'avance un peu vers le clavier. Ainsi, il aura les mains bien libres ; et il

werden die Hand weit aus- oder einzubiegen, als wann er näher vor der *Tastatur* sässe. Ferner setze man ihn so hoch, dass seine Hände etwas niedriger dann der Ellebogen stehen, damit die Hände nicht müde werden. Um auch an denen schwarzen *Clavibus* oder *Semi-Toniis* nicht anzustossen, so heisse man ihn die Finger etwas gebogen zu halten. Mancher wichtige *Docens* lässet diese Dinge aus der acht ; und diese Kleinigkeiten richten hernach gleichwohl viel Schaden an.

§. 16. Nun haben wir fast ein halb hundert *Claves* vor uns : diese sollen wir mit 10. Fingern bespielen. Da ist nichts anders zu thun, als dass man gewohnt werde, nicht nur die Finger nebeneinander anzuschlagen ; sondern auch mit denen längern Fingern über die kürzern hinüber zu steigen, und mit dem Daumen unter die längern Finger unter zu kriechen.

§. 17. Dieses nun zu zeigen, so wollen wir die Noten der rechten Hand mit ihren Strichen aufwärts, und die der linken Hand abwärts kehren.

§. 18. Die Finger aber wollen wir in jeder Hand so zeichnen, dass der Daume soll heissen : 1. Der Zeige-Finger : 2. etc. und der kleinste Finger : 5. Wir wollen es in diesem Fall mit der *Antiquitæt* halten. Dann die Alten haben den Daumen unter die Finger gezehlt, sonst wäre der *Numerus denarius* und das Zeichen U. oder V. ingleichen der Nahme : Mittel-Finger nicht entstanden. Und weil zumahl bey dem *Clavier* der Daume Finger-Dienste thut : so würden wir ihm entweder zu viel oder zu wenig Ehre thun, wann er sollte 0 oder *Null* heissen. *Sed hæc de lana caprina*.

§. 19. Nun zeige man dem *Incipient*en den *Accord Nr. I. Tab. 1*. und lasse ihn nach denen vorgeschriebenen Fingern entweder zusammen greiffen, wann seine Finger lang genug sind, oder man lasse die *Bass-Not*en

ne lui sera pas si pénible de tourner les mains loin dans les deux sens, que s'il était assis plus près du clavier. D'autre part, il faut le faire asseoir assez haut pour que ses mains soient un peu plus bas que les coudes, afin que les mains ne se fatiguent pas. Afin de ne pas se heurter aux touches noires ou demi-tons, il faut lui dire de tenir les doigts un peu courbés. Maint professeur important néglige ces choses ; et ces détails provoquent ensuite néanmoins beaucoup de dégâts.

§. 16. Nous avons maintenant presque une demi-centaine de touches devant nous : et nous devons les actionner avec dix doigts. Il n'y a pas d'autre solution que de s'habituer, non seulement à abaisser les doigts les uns à côté des autres ; mais aussi à faire passer les doigts longs par-dessus les courts, et à faire ramper le pouce sous les doigts longs.

§. 17. Pour montrer ceci, nous écrirons les notes de la main droite avec les hampes vers le haut, et celles de la main gauche vers le bas.

§. 18. Les doigts de chaque main seront désignés de sorte que le pouce s'appelle : 1, l'index : 2 etc. et le petit doigt : 5. Nous conserverons à cet égard l'habitude ancienne. Car les Anciens ont compté le pouce parmi les doigts, sans quoi le chiffre dix, et le signe U ou V[3], ou encore le nom « doigt médian »[4] n'auraient pas existé. Et puisque, au clavier, le pouce rend service en tant que doigt, on lui ferait trop ou trop peu d'honneur en le nommant 0 ou zéro. Mais trêve de bavardage.

§. 19. Qu'on montre maintenant au débutant le premier accord de l'exercice No I, et qu'il le joue avec les doigtés inscrits, soit tous ensemble, si ses doigts sont assez longs, soit en jouant les notes de

[3] dans le sens du chiffre romain 5.
[4] pour désigner le majeur.

nacheinander anschlagen. Ferner heisse man ihn die nemlichen *Consonantes* auch in denen 2. obersten, ebenfalls auch in denen 2. untersten *Octav*en anschlagen. Ferner alle *Consonantes* nacheinander ; mit dem Beding, dass er den ersten Finger allemahl, ehe er den folgenden anschlägt, wieder aufhebe. Diese letzte Art kan auch eine ziemlich passable *Fantasie* abgeben. Welche in möglichster Hurtigkeit und Deutlichkeit zu spielen gelernt werden muss. *Nr. II*.

§. 20. Der *Nr. III.* folgende Lauf ist nach denen vorigen Griffen unfehlbar das leichteste ; und man lernt an demselben die Finger nebeneinander hurtig aufzuheben. Dieser *Scala*-Lauf und die *Harmonie*-Sprünge der vorherigen *Nr*. folgen hier auch in einer Fantasie beysammen.

§. 21. In dem vierten *Numero* folgt ein *Præludium*, welches mit Fleiss so gesetzt ist, dass der *Incipient* darbey die Finger nur nebeneinander gebrauchen, und noch nicht überschlagen darf. Eben so in *Nr. V*. und *VI*.

§. 22. Weil das Ubersteigen der Finger fast bey allen *Clavier*-Stücken erforderlich ist ; so wollen wir es gleich jetzo vornehmen, und die *Scala*-Gänge die auf einerley Art mit Ubersteigung derer Finger gespielt werden können, in der uebenden *Numer* zusammen setzen ; ferner *Nr. 8*. die andere Art : die dritte Art *Nr. 9*. die vierte Art *Nr. 10*. Alle vier Arten zur rechten Hand gehörig. Doch ist von der zehenden *Numer* zu merken, dass die dasigen 5. *Scalæ* der *Harmoni*en *Cis, Dis, F, Gis,* und *B*. sich leicht nach der *Applicatur Nr. 9*. greiffen lassen, wann genugsame Uebung und Fleiss angewendet wird. Und alsdann hat man den Vortheil, dass die rechte Hand im Aufsteigen nur einerley *Applicatur* braucht.

§. 23. Der *Scala*-Gang geschiehet mit der linken Hand abwegs am besten auf einerley Art in allen *Harmoni*en nach *Nr. XI*. Aufwärts geht die linke

basse successivement. Ensuite on le fait jouer les mêmes consonances dans les deux octaves supérieures et inférieures. Ensuite toutes les consonances les unes après les autres ; avec l'obligation de lever toujours le doigt qui vient de jouer avant de baisser le suivant. Cette dernière manière peut engendrer une fantaisie assez passable. Il faut apprendre à jouer celle-ci aussi vite et distinctement que possible. Voir No II.

§. 20. Le trait figurant au No III est, après l'accord précédent, à coup sûr le plus facile qui soit ; et on apprend avec ce trait à lever rapidement les doigts les uns après les autres. Ce trait de gamme et les arpèges des numéros précédents sont aussi réunis en une fantaisie.

§. 21. Dans le No IV, on trouve un prélude, qui est fait soigneusement de telle sorte que le débutant n'y utilise les doigts que l'un après l'autre, et sans les faire passer les uns par-dessus les autres. De même dans les Nos V et VI.

§. 22. Comme le passage des doigts les uns par-dessus les autres est nécessaire dans presque toutes les pièces de clavier ; nous abordons ce problème dès à présent, et nous trouvons les gammes qui peuvent se jouer avec la première sorte de passage dans le No VII ; la deuxième sorte dans le No VIII ; la troisième dans le No IX et la quatrième dans le No X. Ces quatre manières sont pour la main droite. Il faut cependant remarquer, concernant le No X, que les cinq gammes qui s'y trouvent (DO#, MIb, FA, LAb, SIb) se jouent facilement selon le doigté du No IX, si on y consacre assez de temps et de zèle. Et on a alors l'avantage de pouvoir jouer toutes les gammes ascendantes à la main droite avec un seul doigté.

§. 23. La gamme descendante à la main gauche se fait de préférence dans tous les tons avec un seul doigté, selon le No XI. En montant, la

Hand nach der *Applicatur* welche *Nr. XII*. stehet : ausgenommen. *Dis* und *Gis*, wozu *Nr. XIII*. gehöret. Wiewohl es so gar schwehr nicht fällt, auch zu diesen zwo *Scalis* die *Applicatur Nr. XII*. und also überall einerley Art zu gebrauchen,

§. 24. Viele von denen Gängen in denen 7. letzten *Numern* wo wir gezeigt haben, dass man mit dem Daumen unterschlupfen solle, lassen sich auch ohne dieses zu thun mit Ubersetzung dess Mittel-Fingers spielen, nach *Nr. X*. Weil es aber leichter ist den Daumen als den kürzesten Finger unterzuschieben ; als mit dem Mittel-Finger über andere Finger die nicht viel kürzer sind als er, überzuspringen, so ziehen wir billig die Art *Nr. VII*. und *Nr. XI*. vor.

§. 25. Um erst angeregter Ursach willen ist auch dieser *Scala*-Gang, da man nur allein ein par Finger zum Abwechslen brauchen will, viel zu arm. *Nr. XIV*. Ich müsste in einer einzigen *Octav* etliche mal übersteigen, welches in sehr hurtigen Spielen einen Aufhalt verursacht, schwehrer zu treffen ist, und in etlichen *Harmonien* gar nicht gut thut. Doch muss man auch diese Art von *Scala*-Gängen durch das ganze *Clavier* hinab und herauf auf das fleissigste üben : dann man hat etwann aus Unvorsichtigkeit einsmahls die Hand so liegen, dass man mit der andern *Applicatur* nicht beykommen kan ; da giebt letztere Art alsdann einen Nothhelfer ab.

§. 26. Im *Nr. XV*. folgt eine *Piece*, die *Scala*-Gänge sowohl auf- als abwärts in beyden Händen zu exerciren. *Nr. XVI*. folgt eine andere, wie man anderthalb *Octav*en oder noch weiter fortlaufen lernen solle.

§. 27. Die Dienste, welche jene arme *Applicatur Nr, XIV*. bey vielen thun soll, können mit grösserer Behendigkeit mit denen 2. äussersten Fingern geleistet werden. Dann je mehr solche abwechslende Finger einander in

main gauche utilise le doigté figurant au No XII : à l'exception de MIb et LAb, voir No XIII. Encore qu'il ne soit pas difficile de jouer ces deux tonalités avec le doigté du No XII, et donc d'utiliser partout un seul doigté.

§. 24. Beaucoup des gammes figurant dans les sept derniers numéros, où nous avons montré qu'il faut glisser le pouce par-dessous, peuvent aussi se jouer sans cela, en faisant passer le majeur par-dessus, selon le No X. Mais comme il est plus facile de faire passer le pouce par-dessous, parce qu'il est le doigt le plus court ; que de faire sauter le majeur par-dessus d'autres doigts qui ne sont pas beaucoup plus courts que lui, nous préférons donc légitimement les manières des No VII et XI.

§. 25. No XIV. Pour la raison qui vient d'être invoquée, ce doigté de gamme, dans lequel on n'utilise que deux doigts en alternance, est beaucoup trop pauvre. Je devrais, à l'intérieur d'une seule octave, passer les doigts un nombre considérable de fois, ce qui, quand on joue très vite, provoque un arrêt, est plus difficile à réaliser, et ne fonctionne pas bien du tout dans beaucoup de tonalités. Pourtant, il faut aussi exercer cette sorte de doigté de gamme sur tout le clavier en descendant et en montant avec le plus grand zèle : car il arrive qu'on ait la main, par inadvertance, dans une position qui ne permet pas de jouer l'autre doigté ; cette dernière manière fournit alors une solution de secours.

§. 26. Le No XV est une pièce pour exercer les gammes en montant et en descendant dans les deux mains. Le No XVI permet d'apprendre les gammes sur une octave et demie ou davantage.

§. 27. Les services rendus par le pauvre doigté du No XIV, peuvent être réalisés avec une plus grande agilité avec les deux doigts latéraux. Car plus ces doigts qui marchent en alternance ont des longueurs

der Grösse ungleich sind, desto fertiger gehet das Uberspringen von statten. Dahero der *Scala*-Gang *Nr, XVII*. fleissig geübt werden muss : und zwar in allen *Harmoni*en. In welchen *Harmoni*en aber ich von einem schwarzen *Clave* auf den nächsten weissen überspringen solte, da muss ich an statt hinüber zu springen lieber mit dem Finger, den ich auf dem schwarzen *Clave* habe, hinunter auf den weissen schnappen ; nicht aber stopfen, dann das Stopfen giebt einen Aufhalt, und hindert an der Hurtigkeit. *Nr. XVIII*.

différentes, plus il est facile de réaliser le passage. C'est pourquoi le doigté du No XVII doit être exercé assidûment : et dans toutes les tonalités. Dans les tonalités où je devrais sauter d'une touche noire à une blanche, il est préférable de faire descendre le doigt qui se trouve sur la touche noire, pour attraper la blanche ; mais sans trop l'enfoncer, car cela crée un arrêt et gêne la vitesse. Voir No. XVIII.

§. 28. *Nr. XIX*. finden wir in einer *Piéce* die Nothwendigkeit, die äussersten 2. Finger zum hurtigen Abwechslen zu gewohnen.

§. 28. Le No XIX est une pièce qui montre la nécessité d'habituer les deux doigts latéraux à alterner rapidement.

§. 29. Bey *Nr. XX*. und *XXI*. giebt es weiter nichts zu erinnern- Im *Nr. XXII*. beliebe man durch das ganze *Clavier* durch die *Applicatur* der vorigen *Numer* mit beyden Händen fleissig zu üben. Wie auch die *Applicatur Nr, XXIII*. sowohl in der linken als der rechten Hand ; wie solches durch die doppelten Striche angezeigt worden.

§. 29. Les No XX et XXI ne requièrent pas d'explications supplémentaires. Le No XXII doit être exercé sur tout le clavier avec les deux mains assidûment, selon la technique du numéro précédent. De même pour le No XXIII, dans la main gauche comme dans la main droite ; comme c'est indiqué par les doubles hampes.

§. 30. In denen folgenden 6. *Nr*. kommt lauter nöthiges vor. Im *Nr*. 30. steht eine sehr bequeme, aber bissher unbekannte *Applicatur*. Es kommt dieses, wie auch, was *Nr*. 32. und 33. seltenes vorkommt, auf einigen Fleiss an, welcher nachhero niemanden gereuen wird.

§. 30. Les six prochains numéros [XXIV-XXIX] contiennent des choses extrêmement nécessaires. Dans le No XXX se trouve un doigté très confortable, mais inconnu jusqu'ici. Il demande un peu d'assiduité, de même que les No XXXII et XXXIII, dont personne ne se repentira par la suite.

§. 31. Auf was Art mit doppelten Griffen umzugehen seye lehrt der *Nr* 34. und 35. Vielstimmige Griffe aber dürfen kecklich gestopft, das ist mit einerley Fingern fortgegriffen werden : dann man darf da nicht hurtig seyn. Th. I. §. 289.

§. 31. Les No XXXIV et XXXV montrent comment on joue avec deux notes à la fois dans une main. Les positions contenant beaucoup de notes dans une main peuvent être enfoncées hardiment, c'est à dire en déplaçant les mêmes doigts d'une position à l'autre : à ce moment on ne peut pas jouer vite. Voir 1ère partie, § 289.[5]

[5] §. 289. Hingegen soll die Abwechslung derer *Harmoni*en nicht so hurtig geschehen, dass die *Attention* und das Gehör nicht nach kan. Sonst wird ein umlauffendes Rad daraus, an dem wegen Hurtigkeit man die Speichen nicht unterscheiden kan. - En revanche, le changement d'harmonie ne doit pas se produire si vite, que l'attention et l'oreille ne puisse pas le suivre. Sinon cela ressemble à une roue qui tourne si vite qu'on ne peut plus en discerner les rayons.

§. 32. Der 36. *Numerus* enthält etliche *Trillo*, welche denen 2. äussersten Fingern zum Theil müssen zugeschanzt werden. Es hilft nichts darvor. Manchem Organisten wird freylich das *Trillo* mit denen kleinsten Fingern, absonderlich in der linken Hand nicht anstehen : allein es hat bey ihm nur am *Exercitio* gefehlt. Die Erfahrung wird ihn bald besser belehren. Man saume dahero ja nicht, den *Incipienten* mit jedem par Finger das *Trillo* fleissig schlagen zu lassen.

§. 33. Die 2. folgende *Num*ern sind *Fugen*, welche in ihren *Thematibus* eine eigene *Applicatur* haben wollen, welche darbey stehet.

§. 34. Die 3. letzten *Piècen* sind sowohl mit der rechten als linken Hand allein zu spielen möglich : Sie geben Anlass zu einem solchen *Exercitio*, welches einem zu der Zeit, wann man etwann die andere Hand von *Clavier* abzuthun nöthig hat, zu statten kommen kan.

§. 35. Ehe diese letztere *Piêcen* alle recht in der Ubung sind, *recommendi*rt man billig wieder die neu-heraus kommende obig bemerkte Tischerische *Clavier*-Sammlungen. Wie auch ein gut *Choral*-Buch, in welchem die Stimmen alle ausgesetzt sind.

§. 36. Viele meynen, dem *General-Bass* geschehe dardurch eine Ehre, wann sie die *Incipient*en bey dem *Choral* alsbald mit Ziffern plagen. Weil es aber leichter ist, die *Not*en auf der *Tabulatur* gleich lesen, als erst vom Bass an abzehlen ; und weil der gesuchte Vortheil nachhero sich ohnehin in ein par Tagen wird lernen lassen : so wäre gut, man verschonete die Anfänger mit Ziffern.

§. 37. Nachdem man sich schon in vielstimmigen Sachen geübet, viel *Musiqu*en zugehört, oder selbst beygewohnt, je nachdem ist auch der *General-Bass* leichter zu lernen.

§. 32. Le No XXXVI contient des trilles, qui doivent parfois être joués par les doigts latéraux. Il n'y a pas d'autre solution. Assurément, beaucoup d'organistes ne réussissent pas bien le trille avec le petit doigt, surtout à la main gauche : ce n'est que parce qu'ils ne l'ont pas suffisamment exercé. L'expérience leur sera bientôt un meilleur professeur. Qu'on ne tarde donc pas à faire jouer assidûment au débutant des trilles avec toutes les paires de doigts.

§. 33. Les deux numéros suivants sont des fugues, dont les thèmes contiennent chacun un exercice, dont le doigté est écrit.

§. 34. Les trois dernières pièces peuvent être jouées aussi bien avec la main droite toute seule qu'avec la gauche : elles donnent l'occasion de développer une aptitude, qui est parfois utile, lorsqu'on doit éloigner une main du clavier.

§. 35. Avant d'en finir avec ces dernières pièces, on recommande à nouveau la « Clavier-Sammlung » de Tischer, à paraître, qui a été mentionnée plus haut. Ainsi qu'un bon livre de chorals, dans lequel toutes les voix soient écrites.

§. 36. Beaucoup pensent faire honneur à la basse continue en accablant tout de suite le débutant avec des chorals chiffrés. Mais comme il est plus facile de lire les notes dans la tablature que de les calculer depuis la basse ; et comme l'aptitude recherchée sera de toute manière apprise plus tard en quelques jours : il serait bon de faire grâce des chiffres aux débutants.

§. 37. Après s'être exercé à des musiques à beaucoup de voix, avoir écouté beaucoup de musique, ou y avoir participé soi-même, la basse continue devient d'autant plus facile à apprendre.

§. 38. Nachhero kan man mit desto wenigern Reguln auskommen ; und das *Accompagnement* dess *Docentis* wird ihm anfänglich viel Hülfe thun.

§. 39. Inzwischen muss man dem *Discipel* nicht bereden wollen, als ob der *Gen. Bass* einen zum *compon*iren *habilit*ire. Dann man lernt hier aufs höchste nur die Folgen derer *Quint*en und *Octav*en vermeiden. Hingegen greift man alle Augenblick eine *Tertz* zu viel. §. 95. I. Theil. Die Griffe dess *Gen. Bass*es machen zu denen hohen Mit-Stimmen alle Augenblick eine unerlaubte Folge von *Octav*en. Ist man *capable* mit der rechten hand schön *melod*isch zu greiffen, so ist es alle Augenblick wider den *Affect* dess Tertes. Sind auf dem *Bass* die unrechten *Harmoni*en nacheinander gesetzt, wie in denen vermeynten künstlichsten *Recitativ*en, so hat der Organist keine Wahl, es muss mit *pecci*ren. Und also wird er auf das höchste nur ein guter Treffer seiner Ziffern : und hat von grossem Glück zu sagen, wann er durch seine *General-Bass*-Ubung, die er ohne *Accompagnement* vornimmt, sich nicht an elende *Melodi*en gewöhnt, und also zum *compon*iren untauglich wird.

§. 40. Man muss dahero zwar den *Gen. Bass* zu seiner Zeit fleissig üben ; aber ohne ungebührliche Hochachtung gegen denselbigen, und mit Beybehaltung der andern nützlichen *Clavier*-Ubung. Dort muss er so fleissig seyn, dass er in *Matthesons* Organisten-Probe seine Probe aushalten lernet, und hier muss er sich an alle sowohl gedruckte als geschrieben vorkommende *Clavier*-Stücke endlich machen dürfen. *NB.* Von gedruckten Sachen sind neuerlich sehr *inventiö*se *Præludia* und *Fug*en von Herrn *Simon* zu Augspurg bey Lottern seel. Erben heraus kommen, welche keinen Anfänger erfordern.

§. 38. Après cela, on peut s'en sortir avec d'autant moins de règles ; et l'accompagnement du professeur aidera beaucoup l'élève au début.

§. 39. Entre-temps, on ne doit pas faire croire au disciple que la basse continue le rendra capable de composer. Car on y apprend tout au plus à éviter les quintes et les octaves consécutives. En revanche, on y joue à tout moment des tierces surnuméraires. Voir le § 95 de la 1ère partie.[6] Les accords de la basse continue font à tout moment des octaves consécutives avec les voix aiguës que l'on accompagne. Si l'on est capable de jouer de manière mélodique avec la main droite, alors on va à tout moment contre l'affect de la tierce. Si des accords incorrects sont écrits sur la basse, comme dans les récitatifs, l'organiste n'a alors pas le choix, il doit participer à ces erreurs. Et il devient donc tout au plus un bon viseur de chiffres : et a beaucoup de chance si, au travers de ses exercices de basse continue, qu'il pratique sans accompagnement, il ne s'est pas habitué à des mélodies misérables et est devenu ainsi inapte à la composition.

§. 40. Certes, on doit par conséquent exercer assidûment sa basse continue en temps voulu ; mais sans estime excessive à son endroit, et tout en continuant de pratiquer les autres exercices de clavier. Il faut y consacrer assez de zèle pour être en mesure de passer l'examen de la « Organisten-Probe » de Mattheson, et il faut pour cela jouer toutes les pièces disponibles, imprimées ou manuscrites. NB. Parmi les musiques imprimées, des préludes et fugues pleins d'invention, de M. Simon, ont été publiés récemment à Augsburg par les héritiers de feu Lottern, qui ne sont pas destinés aux débutants[7].

---

[6] §. 95. Wer den §. 70. recht überlegt, der wird schliessen : dass, wo das C. dreymal, und G. zweymal vorhanden seye, die *Terz* einmal genug seye ; folgender Gestalt : C. G. c. e. g. c. - Celui qui réfléchit correctement au § 70 conclura que, lorsqu'on a trois DO et deux SOL, une seule tierce suffit ; comme ceci : DO SOL do mi sol do.

[7] Johann Caspar Simon, Vierzehn leichte Praeludien und Fugen, Schott ED 3877

§. 41. Von *Nr. XLII*, an biss *LXVI*. sind noch einige *Fantasi*en, welche sowohl zur Gelenksamkeit derer Finger dienen, als auch Anlass geben zu einem *fugi*renden *extemporani*siren. *Nr*. 48. 49. 54. erscheinen Dinge, welche, wie die unter- oder über sich stehende Striche anzeigen, mit überschlagenden Händen gegriffen werden. Es lassen sich diese Sachen sehr hurtig wegspielen. Auch hoffe ich nicht, dass sie zur *musicali*schen *pedant*erey gehören, wie andere Stücke, in welchen man ohne Noth die Hände überschlägt, oder gar dem *Clavier* den Rücken zukehrt. *Nr*. 63. muss das doppelte fugiren, welches klärer gedruckt, und der rechten Hand allein gewidmet ist, erst allein gelernt, hernach erst der gröber gestochene *Bass* darzu genommen werden. Und so auch die *Nr*. 64. Die beyden *Nr*. 65. und 66. werden allein mit der linken gegriffen ; und haben den §. 34. gemeldeten Nutzen.

§. 42. Alle bissherigen *Nume*rn müssen nicht nur vom Papier, sondern auch auswendig auf das fertigste und deutlichste gelernt werden.

§. 43. Nachdeme *transponi*re man alles in die *Harmoni*en, welche es der Höhe oder Tiefe halben zu lassen. Und wann man das alles kan : so halte man sich doch nicht vor einen *Virtuo*sen.

## Cap. V.
## Wie man sich bey *Choral*en nach der vernünftigen *Clavier*-Kunst verhalten solle.

§. 44. Am andächtigsten ist es meistentheils, wann man simple bey dem Choral wegspielet : wie dann auch in manchen Hof- und Stadt-Kirchen die hochweissliche Verordnung gemacht worden, dass der Organist die hurtigen Sachen weglassen solle.

§. 41. Du No XLII au LXVI, il y a encore quelques fantaisies, qui servent autant à l'agilité des doigts, qu'à apprendre à improviser dans le style fugué. Dans les No XLVIII et LIV[8] apparaissent des choses qui, comme l'indiquent les hampes orientées vers le bas ou vers le haut, doivent être jouées en croisant les mains. Ces choses se jouent très vite. Et je n'espère pas qu'elles paraissent pédantes, comme d'autres pièces, dans lesquelles les mains se croisent inutilement, ou même on tourne le dos au clavier. Dans le No LXIII, il faut tout d'abord apprendre la basse, imprimée en grosses notes, et seulement ensuite le canon à deux voix, imprimé en petites notes, à jouer dans la main droite. De même pour le No LXIV. Les deux numéros LXV et LXVI se jouent seulement avec la main gauche ; et servent au but décrit au § 34.

§. 42. Tous ces numéros ne doivent pas seulement être joués en lecture, mais aussi être appris par cœur le plus vite et le plus clairement possible.

§. 43. Ensuite, on transposera tout cela dans les tonalités permises par la tessiture. Et lorsqu'on sait faire tout cela : qu'on ne se prenne pas pour un virtuose.

## Chapitre V.
## Comment on doit jouer les chorals selon l'art raisonnable du clavier

§. 44. En général, la manière la plus recueillie est de jouer le choral avec simplicité : comme il a été ordonné dans mainte église de cour ou de ville, que l'organiste devait s'abstenir de jouer vite.

[8] Le texte original mentionne aussi le No LXIX, mais il semble que ce soit une erreur.

§. 45. Weil es aber Lieder oder einzelne *Stroph*en giebt, welche einen erweckten Inhalt haben : so sündigt der Organist nicht wider die *Music*, wann er hier denen Fingern mehr zu thun giebt. Wolte er aber aus Prahlerey spielen : so wäre er einer derer grössten offentlichen Sünder.

§. 46. Auf die erlaubten Fälle geben wir hier von Nr. 67. an einige *Fantasi*en vor : und geben darbey diese Erinnerungen.
1.) Die *Fantasi*en müssen gewisse *Harmoni*en angeben.
2.) Kleine *Fantasi*en setzt man vor die Sylben, grosse aber vor die Zeilen.
3.) Man muss zusehen, ob sich jetzt eine Grund- oder *Quint-Harm*, mit der *Sept* herschicke.
4.) Wo in der *Melodie* die *Harmoni*en *secund*en-weise abwechslen : so müssen die darzwischen gehörige *Harmoni*en mit *Fantasi*en ausgedrückt werden. I. Theil, §. 281.
5.) Folgt einerley *Harm*. zweymal nacheinander : so kan zwischen denen Sylben eine kleine *Fantasie* von der *Quint*- oder von allen 3. hergehörigen *Harmoni*en angebracht werden.
6.) Die *Fantasi*en auf denen Sylben selbst müssen Deutlichkeit halber den *Bass* und *Discant*-Thon, wenigstens den *Discant*, auf der *Melodie*, so lang die Sylbe gesungen wird, liegen lassen ; wann man eine Gemeine dirigiren soll, bey welcher kein accurater oder starker Vorsinger sich befindet.

§. 47. Zur vierten Regul folget hier ein Exempel *Nr. LXVII*. und wer nachsinnen will, der kan alle solche *Secund* weise Abwechslungen derer *Harmoni*en mit denen darzwischen gehörigen *Harmoni*en versehen.

§. 48. Zu denen Fantasien zwischen denen Sylben und Zeilen können gerechnet werden. *Nr. III. Nr. IV*. die ersten par Tacte, das zweyte par Tacte, das dritte par Tacte. *Nr. V*. das erste par Tacte. *Nr. XV.* der eilste

§. 45. Mais comme il y a des chants ou des strophes dont le texte est énergique : alors l'organiste ne pèche pas contre la musique s'il fait travailler davantage ses doigts à cet endroit. Mais s'il le faisait par vantardise : il serait l'un de ses plus grands pécheurs.

§. 46. Pour les cas autorisés, nous donnons quelques fantaisies à partir du No LXVII : et rappelons à ce sujet les préceptes suivants.
1.) Les fantaisies doivent indiquer des harmonies précises.
2.) On place de petites fantaisies avant les syllabes, mais des grandes avant les vers.
3.) On doit regarder s'il y a une harmonie fondamentale ou de quinte avec la septième.
4.) Lorsque dans la mélodie, les accords changent par secondes : il faut alors exprimer par des fantaisies les harmonies qui doivent se placer entre eux. Voir 1ère partie, § 281[9].
5.) Si un accord est répété : on peut ajouter une fantaisie entre les syllabes, sur la quinte ou sur toutes les trois notes de l'accord.
6.) Les fantaisies sur les syllabes elles-mêmes doivent, pour les besoin de la clarté, laisser sonner la note de basse et de soprano, au moins le soprano, aussi longtemps que la syllabe est chantée ; si on doit diriger une paroisse dépourvue de chantre précis ou vigoureux.

§. 47. Voici un exemple au No LXVII pour illustrer la quatrième règle, et celui qui voudra y réfléchir pourra compléter de cette manière tous les changements d'accord par secondes avec les accords appropriés.

§. 48. Pour faire des fantaisies entre les syllabes et les vers, on peut utiliser :
No III,

[9] Ce § 281 est trop long pour être reproduit ici. En résumé, il semble que Hartung soit influencé par les théories de Rameau, et considère qu'une basse fondamentale qui procède par seconde est mauvaise, et qu'il faut intercaler des accords pour la rendre bonne.

Tact. *Nr. XXII*. *Nr. XXVI*. die 3. ersten Tacte. *Nr. XXVIII*. der 5te und 10te Tact. *Nr. XXXI*. die ersten 2. Tacte. *Nr. XXXII*. der 1. und 3te. *Nr. XXXIII*. der erste, ingleichen der 13. Tact. *Nr. XXXVII*. der erste, auch der andere, *item*, der dritte *Nr. XLVII*. der erste Tact. *Nr. LVI*. der erste Tact. *Nr. LVII*. 1. Tact. *Nr. LXI*. 1. *Nr. LXII*. 2. erste Tacte. *Nr. LXIII*. die 2. ersten Tacte. *Nr. LXV*. 1. Tact.

No IV, les première, deuxième et troisième paires de mesures,
No V, la première paire de mesures,
No XV, la mesure la plus rapide,
No XXII,
No XXVI, les trois premières mesures,
No XXVIII, la cinquième et la dixième mesure,
No XXXI, les deux premières mesures,
No XXXII, la première et la troisième,
No XXXIII, la première et la treizième mesure,
No XXXVII, les trois premières mesures,
No XLVII, la première mesure,
No LVI, la première mesure,
No LVII, première mesure,
No LXI, première,
No LXII, deux premières mesures,
No LXIII, deux premières mesures,
No LXV, première mesure.

§. 49. Zu diesem par Duzend wollen wir noch etliche *Fantasi*en zwischen die Sylben zu gebrauchen, von *Nr. LXVIII*. an beyfügen, und zwar die vordersten wollen wir gebrauchen, eine ordentliche *Harmonie* damit anzuzeigen, biss *Nr. LXXIX*.

§. 49. A ces deux douzaines, nous ajoutons encore un certain nombre de fantaisies à utiliser entre les syllabes, du No LXVIII au No LXXIX, et les premières sont à utiliser pour indiquer une bonne harmonie.

§. 50. Hierauf folgen etliche Läufe zu *Quint-Harmoni*en zwischen die Sylben und Zeilen. Von *Nr. LXXX*. an biss *LXXXVI*.

§. 50. Suivent quelques traits pour les harmonies de quinte entre les syllabes et les vers, du No LXXX au LXXXVI.

§. 51. Nun noch ein par Manieren so lang die *Melodie* auf denen Sylben hält, zu gebrauchen.
1.) Da der *Discant* die *Octav*, und der *Bass* den Grund-Thon hat. *Nr. LXXXVII*. biss *Nr. XCI*.
2.) Da der *Discant* die *Tertz* und der Bass den Grund-Thon hat. *Nr. XCII*. Weil die *Tertz* nicht wohl in 2. *Octaven* lautet, und doch bey dem

§. 51. Et encore quelques formules à utiliser lorsque la mélodie reste sur les syllabes.
1.) Lorsque le soprano fait l'octave, et la basse la fondamentale, No LXXXVII à XCI.
2.) Lorsque le soprano fait la tierce, et la basse la fondamentale, No XCII. Comme la tierce ne sonne pas bien dans deux octaves, et que

*Fantasi*ren nicht viel gutes ohne die *Tertz* heraus zu bringen ist : so bleibt diese Art von Griffen gar arm.
3.) Da der *Discant* die *Quint* und der *Bass* den Grund-Thon hat. *Nr. XCIII. XCV.*

§. 52. Ein par Manieren der liegenden *Melodi*en, woselbst der Bass die *Tertz* hat. *Nr. XCVI. - XCVIII*.

§. 53. Nun folgen etliche Manieren zu *Quint-Harmoni*en, da die *Melodie* auf einem *Consonante* der *Quint.Harmonie C.E.G.B*. liegt. *Nr. XCIX*. biss *CVII*. Die letzte 9. *Nume*rn geben einem Anlass, die *Final* und *Cadent*zen zu strecken und darinnen ein wenig zu *balanci*ren.

## Cap. VI.
## Von dem Ubergang aus einer Grund-*Harmonie* in die andere, und vom *Circulo Musico*.

§. 54. Bey offentlichen *Musiqu*en wäre das beste, dass man keine solche *Transitiones* nöthig hätte, und dass keine *Musiqu*en anderst nacheinander folgeten. als entweder so, dass sie einerley oder dass sie recht nahe verwandte Grund-Thone hätten : damit dem Gehör keine Gewalt geschehe.

§. 55. Es thut aber auch sonsten Noth, dass man aus einer Grund-Harmonie in die andere gehe : dahero ist auch diese Sache von Alters her nicht unerörtert geblieben.

§. 56. Es sind *Progressus* möglich durch alle *Dur*- und *Moll*-Thone, biss man wider zu dem ersten kommt. Die Sache ist sehr leicht, und wie ich nebst noch andern weiss, mehr als einmal erfunden worden. *Heinichen* aber und *Mattheson* haben sie dess Druckes gewürdiget.

d'autre part on ne peut pas faire grand' chose dans les fantaisies sans la tierce : cette formule reste bien pauvre.
3.) Lorsque le soprano fait la quinte et la basse la fondamentale, No XCIII [à] XCV.

§. 52. Quelques formules pour la mélodie statique, lorsque la basse fait la tierce. No XCVI à XCVIII.

§. 53. Et maintenant quelques formules pour une harmonie de quinte, lorsque la mélodie se trouve sur une consonance de l'accord DO-MI-SOL-SIb. No XCIX à CVII. Ces neuf derniers numéros donnent l'occasion d'allonger la finale et la cadence, et d'équilibrer un peu.

## Chapitre VI.
## Du passage d'une harmonie fondamentale à une autre et du *Circulo Musico*.

§. 54. Dans les musiques publiques, le mieux serait de ne pas utiliser de telles modulations, et que les musiques ne se succèdent pas autrement, qu'en ayant soit la même tonalité, soit des tonalités bien voisines : afin qu'on ne fasse pas violence à l'oreille.

§. 55. Cependant, il est parfois nécessaire de moduler : pour cette raison, ce sujet a fait l'objet de discussions depuis longtemps.

§. 56. Il y a des progressions qui font passer par toutes les tonalités majeures et mineures, jusqu'à ce qu'on revienne au point de départ. Ce procédé est très facile, et autant que je sache, il a été ré-inventé plus d'une fois. Heinichen et Mattheson en parlent dans leurs livres.

§. 57. Weil es so gar etwas leichtes ist : so hätten die Alten ohnfehlbar auch dergleichen an das Tages-Licht gebracht, wann si nicht hätten eingesehen, dass es zum Verderb de *Music* gereichete.

§. 58. Ich weiss nicht, was man mit dem *Circulo Musico* heut zu Tage vorhat. Man findet jetzo *Clavier*-und andere Sachen, welche durch alle *Harmoni*en als ihren *Quasi*-Grund wandern. Das sind Verir-Speisen. Man setzt einem erstlich etwas *Solid*-Gekochtes vor ; wann man zu langen will, wird plötzlich ein Brey daraus, und ehe man sichs versiehet, ist es eine dünne Brühe. Soll *Music* eine rechte *Music* seyn, so gehören nur darzu eine Haupt-Grund-*Harmonie*. und nur zwo *Interims*-Grund-*Harmoni*en auf den Seiten. §. 140. dess ersten Theils.

§. 59. *Circuli* sind Noth-Wege (*Harmoniæ nothæ*) durch welche man kan und zum Theil muss, wann man das Gehör betriegen will, dass es meynen solle, es seye noch immer die vorige Grund-*Harmonie*.

§. 60. Die bekannten *Circuli* sind zum Theil unnöthige und weitläuftige Wege. Dann es kommen darinnen *Dur*- und *Moll Harmoni*en durcheinander, welches mir zu viel ist wann ich aus *dur* wieder in eine *dur*, oder aus *moll* wieder in eine *Moll-Harmonie* fallen möchte.

§. 61. Diesemnach beliebe man den neu-inventirten *Circul* zu merken *Nr. CVIII*. Die Fächer zeigen an, wie die *Harmoni*en neben einander wohnen. Die kleine Buchstaben sind die Grund-Thone derer *Moll-Harmoni*en ; die

§. 57. Comme c'est une chose très facile : les Anciens auraient pu immanquablement la faire connaître largement, s'ils n'avaient pas prévu qu'elle entraînerait la corruption de la musique.

§. 58. Je ne sais pas pourquoi on est si intéressé aujourd'hui par le *Circulo Musico*. On trouve aujourd'hui des musiques pour clavier ou d'autres choses, qui errent dans toutes les tonalités comme dans une quasi-fondamentale. Ce sont des nourritures gâtées. On s'assied devant un mets solide ; au moment où on veut le saisir, il se transforme en bouillie, et avant qu'on ait pu s'en apercevoir, il s'est changé en maigre bouillon. Si la musique doit être une vraie musique, elle ne doit posséder qu'une tonalité fondamentale, et seulement deux tonalités par interim sur les côtés. Voir le § 140 de la 1ère partie.[10]

§. 59. Les *Circuli* sont des chemins de secours, qu'on peut ou parfois qu'on doit emprunter, lorsqu'on veut tromper l'oreille, de sorte qu'elle croie se trouver toujours dans l'harmonie fondamentale.

§. 60. Les *Circuli* connus sont pour une part des chemins inutiles et trop longs. Car on y trouve des tonalités majeures et mineures dans le désordre, ce qui me paraît excessif lorsque d'une tonalité majeure je veux aller dans une autre tonalité majeure, ou d'une mineure dans une mineure.

§. 61. Observons le *Circul*, nouvellement inventé, au No CXI[11]. Les cases montrent comment est organisé le voisinage des tonalités. Les petites lettres représentent les fondamentales des tonalités mineures ;

[10] §. 140. Die Grund-*Harmonie* muss das erste in der *Music* seyn §. 103. Die Grund-*Harmonie* muss erst ein parmal hin und her wiegen ; wann man die Mittelste *Harmonie* recht einprägen will. §. 125. Die Grund-*Harmonie* muss nicht vergessen noch verlohren werden. §. 104. Und auf solche Bedingung dürfen beyde Neben-*Harmonien G**. und *F**. zu *Interim*s-Grund-*Harmoni*en werden. - L'harmonie fondamentale doit être la première dans la musique. § 103 L'harmonie fondamentale doit seulement osciller quelques fois de-ci de-là ; si l'on veut imposer fortement l'harmonie médiane. § 125 L'harmonie fondamentale ne doit pas être oubliée. § 104 Et selon ces conditions, les deux harmonies voisines SOL et FA peuvent devenir des harmonies fondamentales par interim.

[11] Erreur dans le texte original.

grossen aber sind Grund-Thone derer *Dur-Harmoni*en. Wir haben in diesem *Circul* 7. Reihen oder Wege. Die 3. äussersten Wege gehören zusammen, und zeigen alle *Harmoni*en, in welche ich aus einer *Dur-Harm*. darf. Zum Exempel : aus *C*. habe ich offen, die *Harm. G**. und *F*. item Ab. Db.* und *Eb*. Wer nun aus *C**. ins *Dis moll* gehen wolte der könnte entweder also gehen : *C*. G*. D*. A*. E*. H*. Fis*. Dis.moll.* Oder : *C*. F*. B*. Dis*. Gis*. Cis*, Dis.moll*.

§. 62. Aus *C**. in das *Dis moll* kan er die Reise auch also thun. *C*. Eb. Hb. Fisb. Cisb. Gisb. Disb.* Oder : *C*. Db. Gb. Cb. Fb. Bb. Disb.* Oder : *C*. Ab. Db. &c. &c. &c*.

§. 63. Der zweyte, dritte und vierte Weg zeigen uns, wie wir gehen müssen, wann wir von einer *Moll*-Grund-*Harm*. angangen sollen. Z.E. aus *a moll* im dritten Weg hab ich neben die *Harmoni*en *C*. F*. G*. Eb. Db.* Der *Modus procedendi* ist wie §. 61. 62.

§. 64. Wann die neue Grund-*Harm*. *dis moll* sich *imprimi*ren soll, so muss ich noch um eine *Harmonie* weiter fortgehen, und dort eine *Interims*-Grund-*Harmonie* hören lassen, nachhero aber zuruck auf *Dis Moll* gehen : so ist dieses aufs beste *imprimi*rt.

§. 65. Diese Art der Grund-*Harmonie* Veränderung ist die manierlichste : aber man gehet am längsten mit um.

§. 66. Nun kommt eine etwas unmannierlichere Art, da man sich ein*practici*rt durch Verwandlung der *Dur-* in *Moll- Harmoni*en, und *vice versa*.

les grandes lettres, les fondamentales des tonalités majeures. Nous avons six[12] rangées ou chemins[13] dans ce *Circul*. Les trois cercles placés à l'extérieur forment un ensemble, et montrent toutes les tonalités dans lesquelles je peux aller à partir d'une tonalité majeure. Par exemple : à partir de DO, j'ai à disposition SOL et FA. De même pour LAb : REb et MIb. Maintenant, si on veut aller de DO à ré# mineur, on peut soit procéder ainsi : DO-SOL-RE-LA-MI-SI-FA#-ré#, ou DO-FA-SIb-RE#-SOL#-DO#-ré#.

§. 62. Pour aller de DO à ré# mineur, on peut aussi procéder ainsi : DO-mi-si-fa#-do#-sol#-ré#, ou DO-ré-sol-do-fa-sib-ré#, ou DO-la-ré-etc. etc. etc.

§. 63. Les deuxième, troisième et quatrième cercles montrent comment procéder si l'on part d'une tonalité mineure. Par exemple, en partant de la mineur dans le troisième cercle, les tonalités voisines sont DO, FA, SOL, mi, ré. La procédure est la même qu'au § 61 et 62.

§. 64. Si la nouvelle tonalité ré# mineur doit s'imposer, il faut avancer encore vers une autre tonalité, pour la faire entendre en tant qu'harmonie par interim, et ensuite revenir à ré# mineur : cette dernière s'impose alors de manière optimale.

§. 65. Cette manière de moduler est la plus gracieuse : mais elle est aussi celle qui prend le plus de temps.

§. 66. Voyons maintenant une manière un peu disgracieuse, qu'on peut exercer en transformant les tonalités majeures en mineures, et vice-versa.

---

[12] Le texte original dit « 7 », mais le schéma en contient six.

[13] Ces termes désignent les cercles concentriques du schémas. Pour plus de clarté, le mot « cercle » sera systématiquement utilisé dans la suite de la traduction.

§. 67. Man verrichtet diesen Betrug vermittelst der gestreckten *Quint-Harmonie*. welche sowohl in *Dur*- als *Moll*-Grund-*Harmoni*en selbst *dur* ist : und weil sie ein wenig gestreckt wird, Anlass giebt, dass man vergisst, ob sie zu einer *Dur* oder *Moll*-Grund-*Harm*. gehöret habe.

§. 68. Diese Art von *Transition* gebrauchen zu können, so gehören hierzu die 3. innersten *Circul*, worinnen alle mögliche *Transitiones* sehr nahe beysammen anzutreffen. Z.E. ich wolte aus *C**. ins *H**. so finde ich bey dem *C.* des vierten Weges die *Passage* von einer *Harm*. auf die andere mit *punct*irten *Lini*en angezeigt. Noch auf eine andere Art vom *C*. dess fünften Weges, und noch auf eine andere Art vom *C.* dess innersten Weges. Und diese dreyfache Wahl habe ich bey allen *Transition*en. *Nr. CXI*.

§. 69. Nun folgt noch eine gewaltsamere Art von *Transition*en. Von einem halben Thon zum andern. *Nr. CX*. In einen Gang wird der Grund-Thon zur *Tertz* der neuen *Quint-Harm*. Im andern wird die *Tertz* der *Quint-Harm*. zum neuen Grund-Thon : und betreügt also das Gehör.

§. 70. Die Art vom §. 61. an heisst eingebettelt. Die §. 66. heisst gestohlen. Die §. 69. heisst geraubt. Dieses sind unlöbliche Arbeiten. Sie sind nicht schön : sondern im hohen, höhern und höchsten Nothfall nur erlaubt.

§. Dieses wenige aber nöthige habe vor meinen Theil der *Clavier*-Kunst beytragen wollen. Wer es begehret zu nutzen, dem gratulire ich, dann ich weiss, es wird ihn nicht gereuen. Wer es aber sich schon zu Nutzen gemacht, und da er alle meinen Rath gefolget ist, nunmehro meynet, er seye ein *Virtuose* : dem wollen wir zum Beschluss die *Idée* eines *Virtuos*en zu seiner Demüthigung beybringen.

§. 67. On accomplit cette feinte au moyen de l'harmonie de quinte étendue, qui, tant dans les tonalités majeures que mineures, est toujours majeure : et comme elle est un peu étendue, elle permet de faire oublier si elle appartenait à une tonalité majeure ou mineure.

§. 68. A cette sorte de modulation sont destinés les trois cercles intérieurs, dans lesquels toutes sortes de modulations se côtoient. Par exemple, si je veux aller de DO à SI, en partant du DO du quatrième cercle, la modulation est indiquée en pointillés. Une autre possibilité est indiquée à partir du DO du cinquième cercle, et encore une à partir du sixième. Et ces trois possibilités sont applicables à toutes les modulations. Voir le schéma No CXI.

§. 69. Voici encore une sorte de modulation plus violente, pour procéder par demi-ton. Voir No CX. Dans un premier temps, la fondamentale devient la tierce de la nouvelle tonalité. Dans un deuxième temps, la tierce de la tonalité devient une nouvelle fondamentale : et feinte ainsi l'oreille.

§. 70. La manière décrite au § 61 est appelée « mendiée ». Celle du § 66 « volée ». Celle du § 69 « dérobée ». Ce sont des œuvres sans valeur. Elles ne sont pas belles : il ne faut les utiliser qu'en cas de grande, totale et absolue nécessité.

§. J'ai voulu insérer ces indications peu nombreuses mais nécessaires dans la partie consacrée à l'art du clavier. Celui qui désire les utiliser, je l'en félicite, car je sais qu'il ne le regrettera pas. Quant à celui qui les a déjà mises en pratique, et qui, ayant suivi tous mes conseils, se considère désormais comme un virtuose : je lui montrerai, pour conclure, et pour sa modestie, ce qu'est un virtuose.

Mein Freund ! mit was vor Kunst und Vortheil spielest du ?
Gehts auf der Orgel auch recht leicht und hurtig zu ?
Hier will ich dir ein Stück, das schwer gesetzt ist, reichen ;
Es steht im Cis : nun komm und spiels aus allen Zeichen.
Jetzt liegt das Stück verkehrt ; jetzt liegt es in die Quer :
Wohlan ! schlags gleich behend, aus allen Thonen her.
Ich spiele dir darzu : nicht vorn ; nein, weiter hinten.
Ist dein Gehör recht gut ; so wirst du mich schon finden.
Nun variire mir diss Stück recht schön und reich :
Nimm selbst die *Paritur* ; und spiel und sing zugleich.
Doch wirst du deine Stimm jetzt *transponi*ren müssen :
Und das was unten steht, das trittst du mit den Füssen.
Jetzt zeig, was deine Kunst im *General-Bass* sey.
Dort sind die Zeichen schwer. hier stehn sie nicht darbey.
Du wirst vielleicht diss Ding mit *Melodi*en zieren ;
Und deine linke Hand wird künstlich variiren.
Du musst zu gleicher Zeit der *Tenorist*e seyn :
Und aus der *Partitur* hilf auch den andern ein.
Jetzt muss ich deine Kunst im *Fantasi*ren sehen ;
Und ob du meistens pflegst auf *Fug*en-Art zu gehen.
Nebst diesem suche ich die schönste *Melodie*
In aller Thonen-Art bey deiner *Fantasie*.
Wird auch die Leidenschafft, nach dem du wilt, entstehen !
Gehts glücklich, wann du wilt in fremde Thone gehen ?
Bezeugst du im *Choral* Vernunft und Hurtigkeit ?
Ist deine *Fantasie* zu allem Tact bereit ?
Vermagst du aus dem Kopf mit uns zu *musici*ren,
Und doch mit andern auch darbey zu *discuri*ren ?
Du bist recht brav, mein Freund ! Nun spiel zu gutte letzt
Ein Kunst-Stück, das du selbst erfunden und gesetzt.
Du machst es treflich gut. Doch, lass dir etwas sagen :
Mich dünkt du seyst dabey ein wenig hoch getragen.

Mon ami ! avec quel art et quelle adresse joues-tu ?
Joues-tu à l'orgue avec légèreté et rapidité ?
Je te tends alors une composition difficile ;
Elle est en do dièse : viens et joue-la *prima vista*.
Et maintenant, je pose la partition à l'envers ou d'équerre :
Très bien ! joue-la tout de suite agilement, dans tous les tons.
Puis je te joue quelque chose, pas devant toi : loin derrière toi.
Si ton oreille est bonne, tu me trouveras.
Et maintenant, fais de belles et riches variations sur cette pièce :
Prends la partition ; et joue et chante simultanément.
Puis tu devras transposer ta voix :
Et ce qui est écrit en-dessous, joues-le avec les pieds.
Montre à présent ta maîtrise de la basse continue.
Parfois les chiffres sont compliqués, parfois ils sont absents.
Pourrais-tu peut-être orner cela avec des mélodies ?
Et ta main gauche fera d'artistiques variations.
En même temps, chante le ténor :
Et aide les autres chanteurs d'après ta partition.
Je veux à présent voir ta maîtrise de l'improvisation ;
Et surtout si tu sais faire des fugues.
En plus de cela, de sublimes mélodies
Dans tous les tons, quand tu improvises.
Sauras-tu susciter les émotions à ta guise ?
T'en sors-tu bien, quand tu modules dans des tonalités étrangères ?
Montres-tu dans le choral du bon sens et de la vélocité ?
Peux-tu improviser dans toutes les mesures ?
Peux-tu jouer de tête avec nous,
Et discuter simultanément avec d'autres ?
Tu es bien brave, mon ami ! Joue maintenant, pour finir,
Une belle pièce de ta propre composition.
Tu fais cela fort bien. Et pourtant, écoute ceci :
Il me semble que cela te monte un peu à la tête.

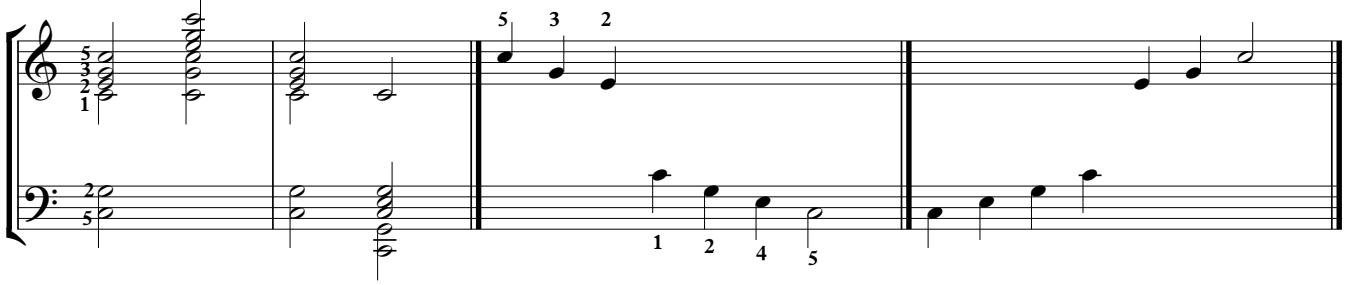
Ich rathe : Dünkt dich nicht mit deinen Künsten gross :
Du bist noch lange nicht, der grösste *Virtuos*.
Und dieser grösste kan noch immer grösser werden :
Drum denke nicht : du seyst ein Wunder-Werk auf Erden.

Je te conseille de ne pas faire trop de cas de ton art :
Tu n'es pas encore le plus grand virtuose, et de loin.
Et le plus grand peut encore grandir :
Par conséquent, ne pense pas que tu sois un miracle sur la terre.

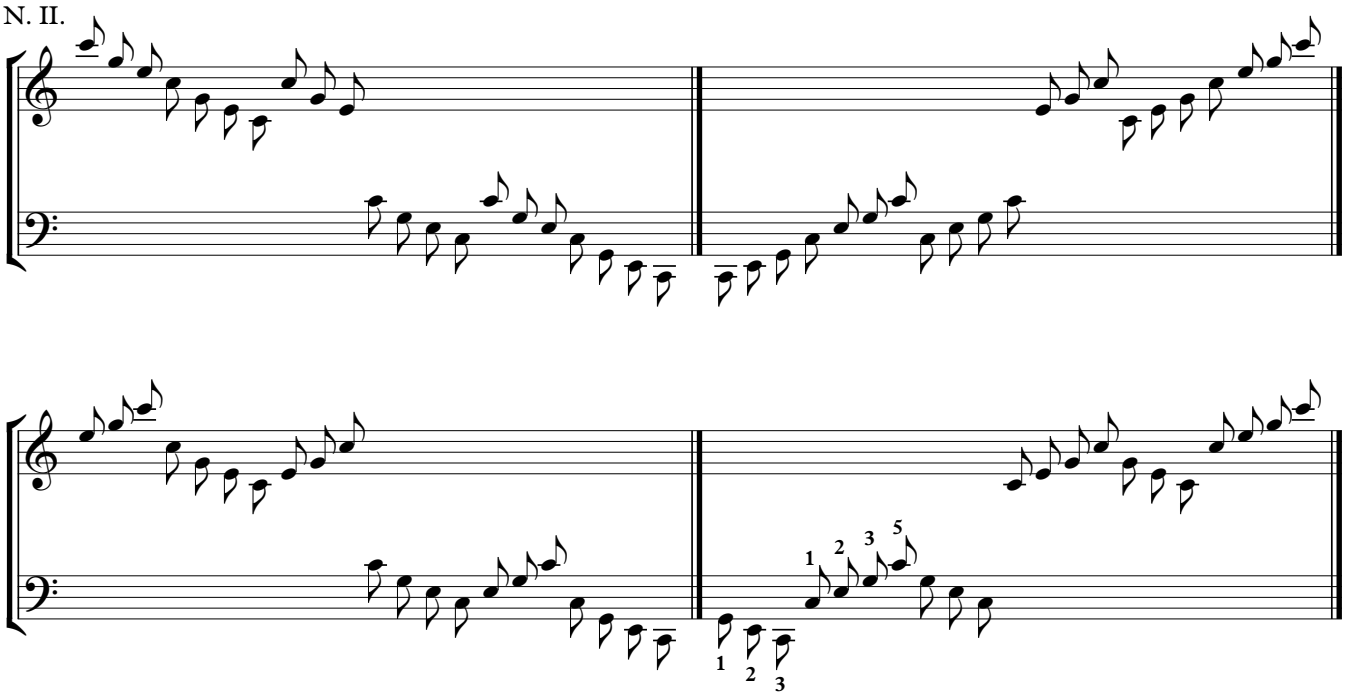
Dans l'original, la main droite est en clé d'ut 1.
Quelques fautes évidentes ont été corrigées sans être signalées.



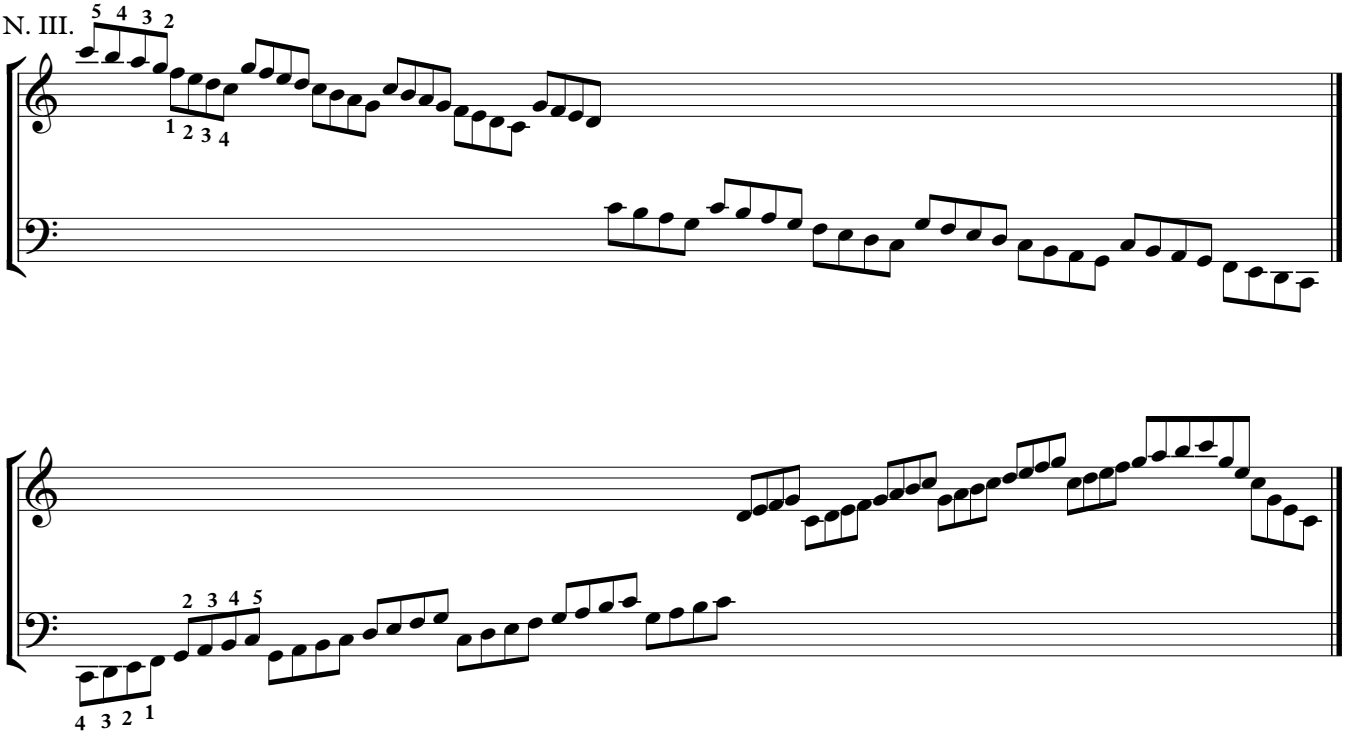
N. I.



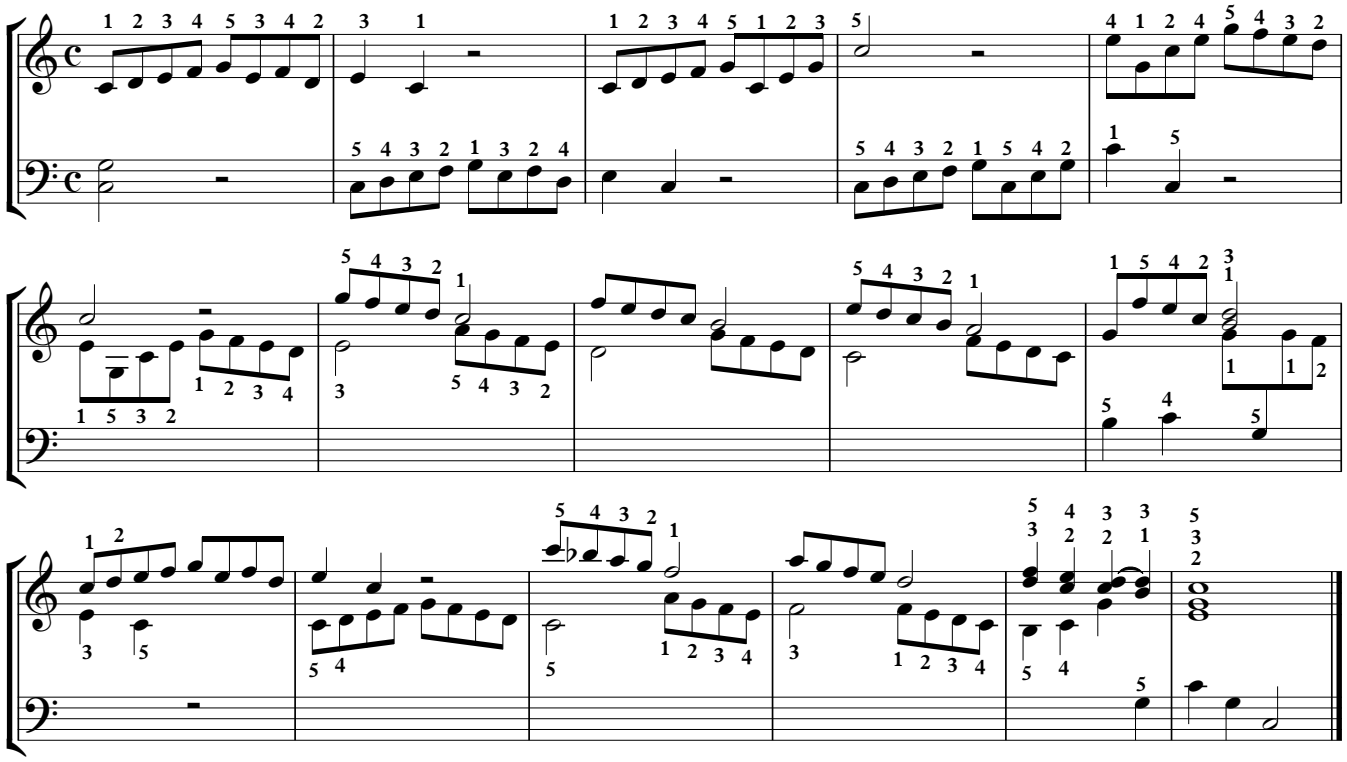
N. II.



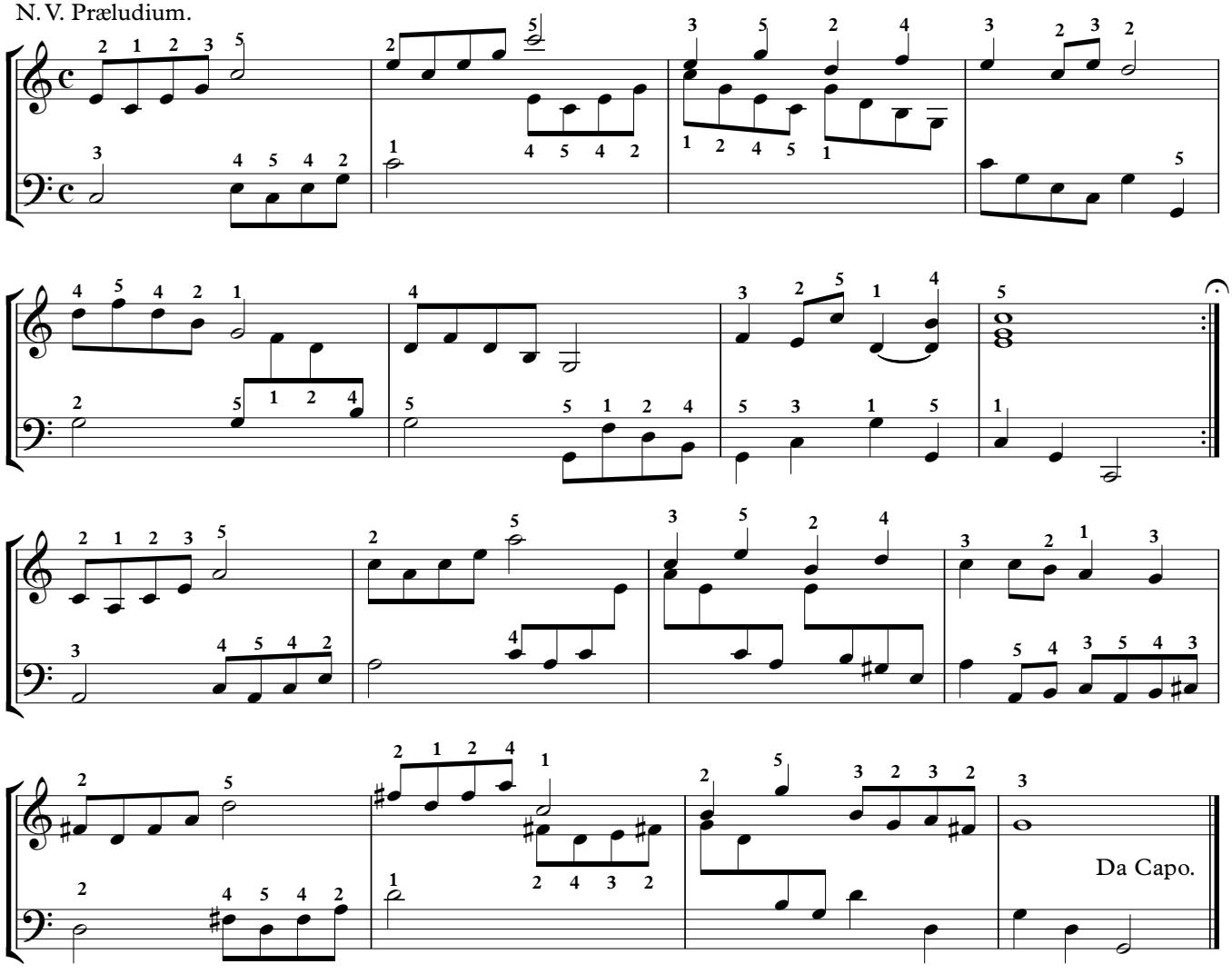
N. III.

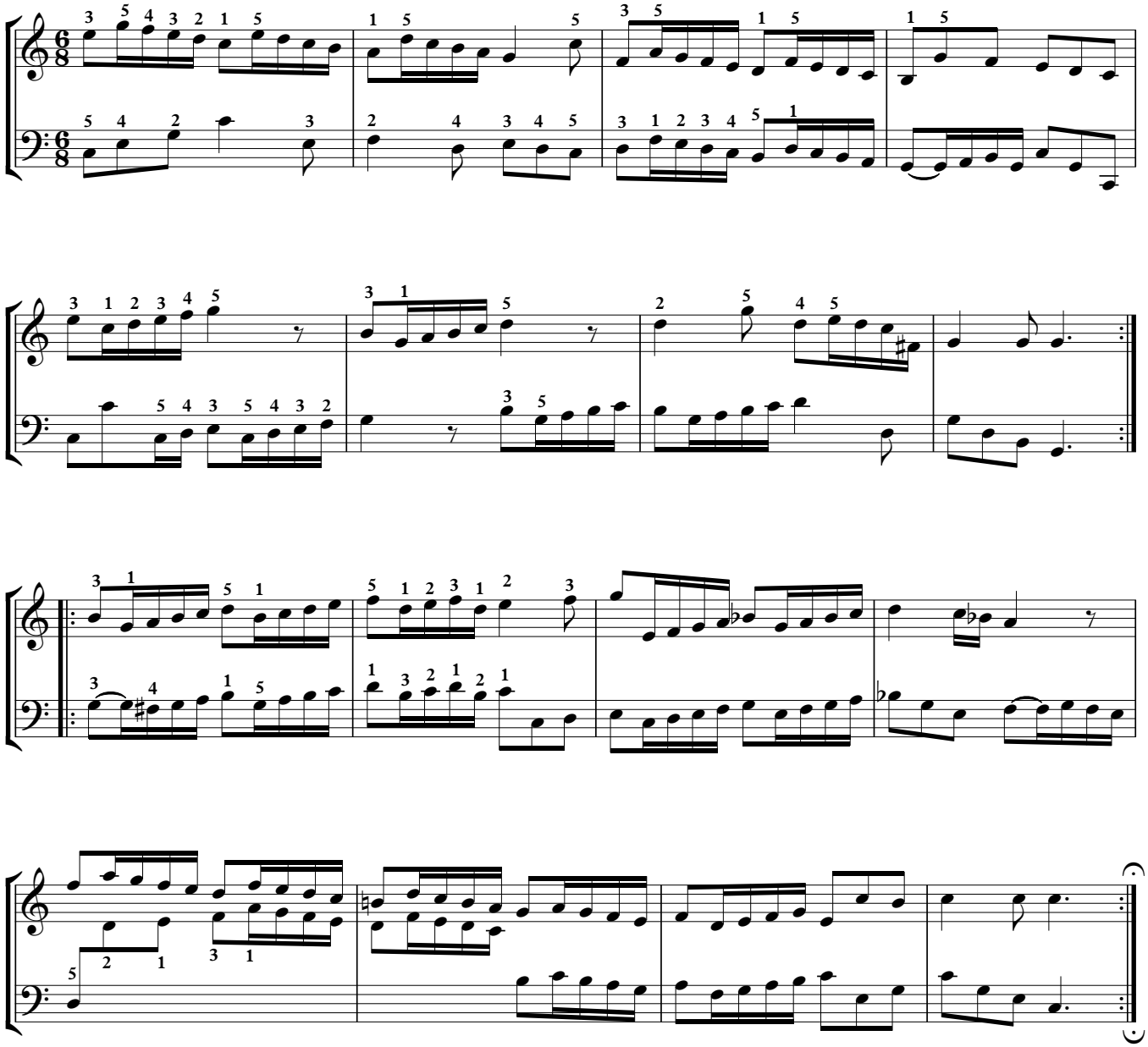


N. IV. Præludium.

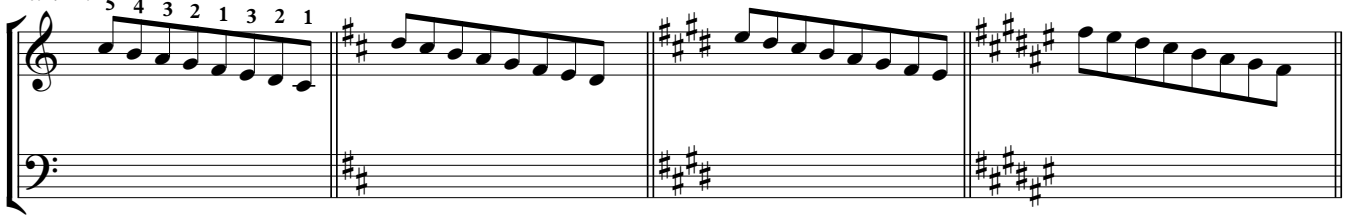


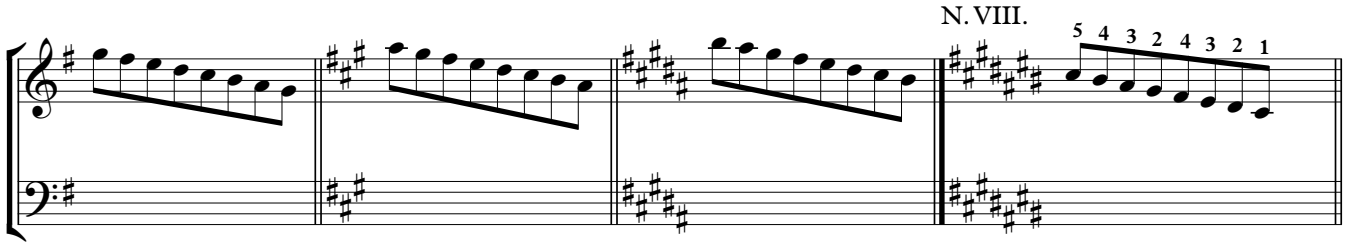
N. V. Præludium.





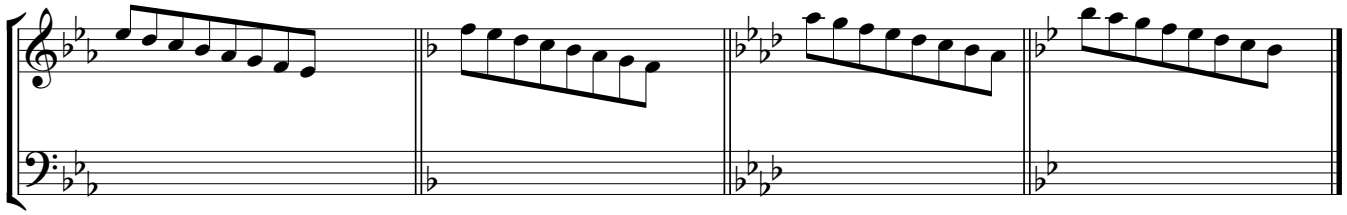
N. VII.



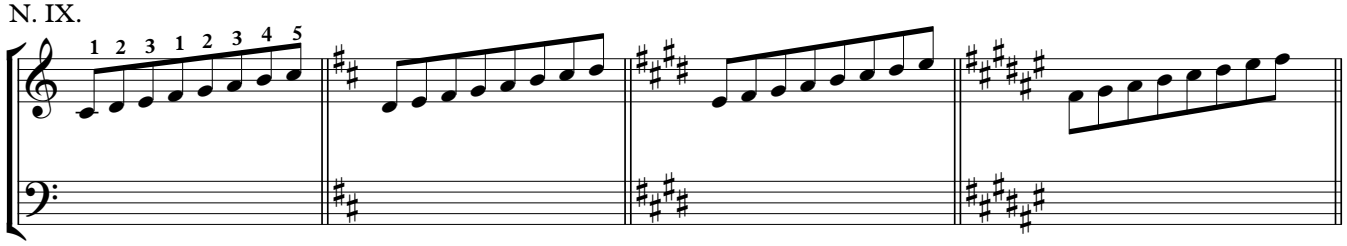


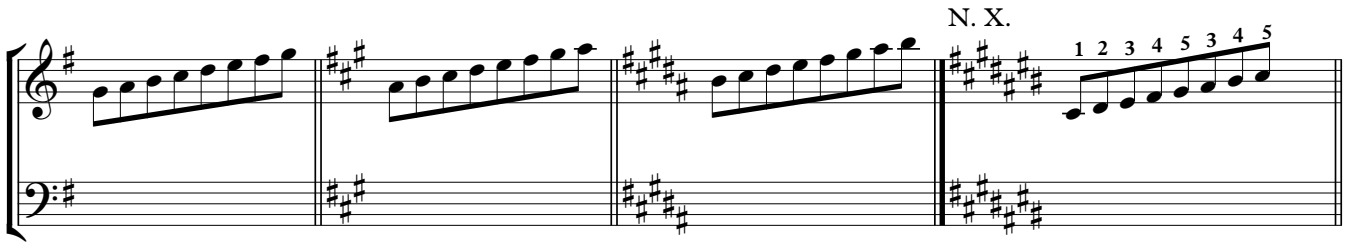
N. VIII.





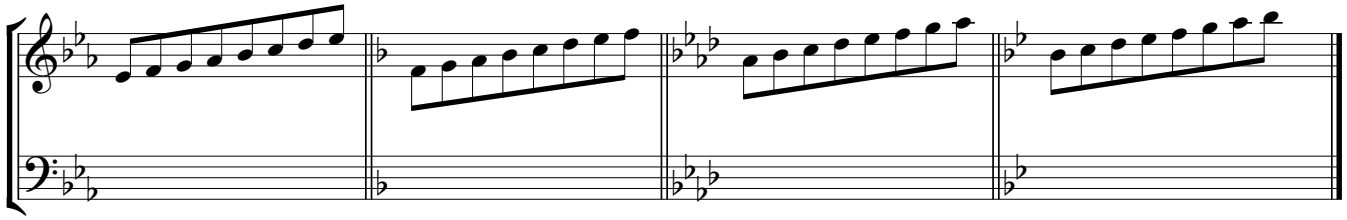
N. IX.





N. X.

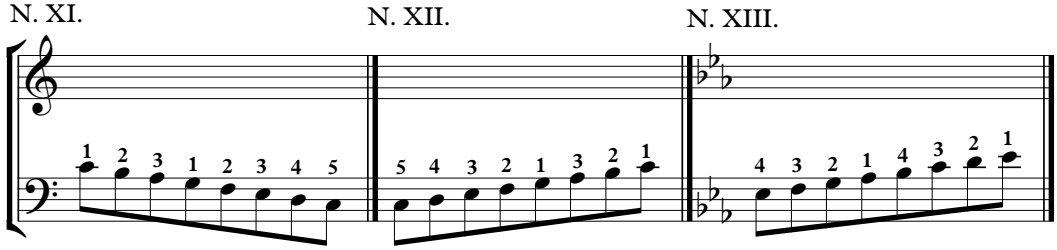




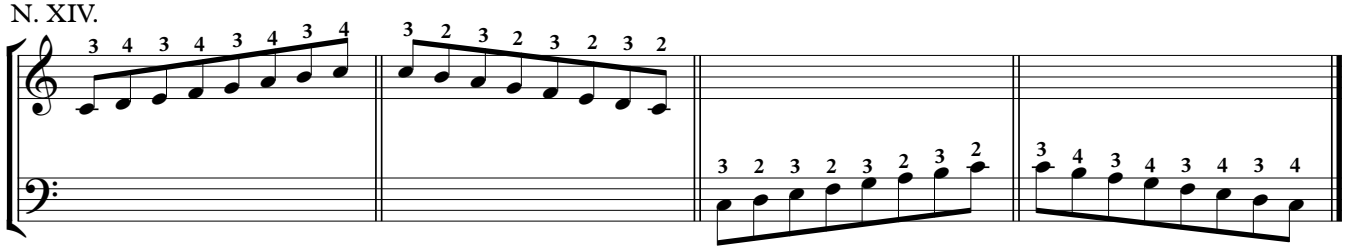
N. XI.

N. XII.

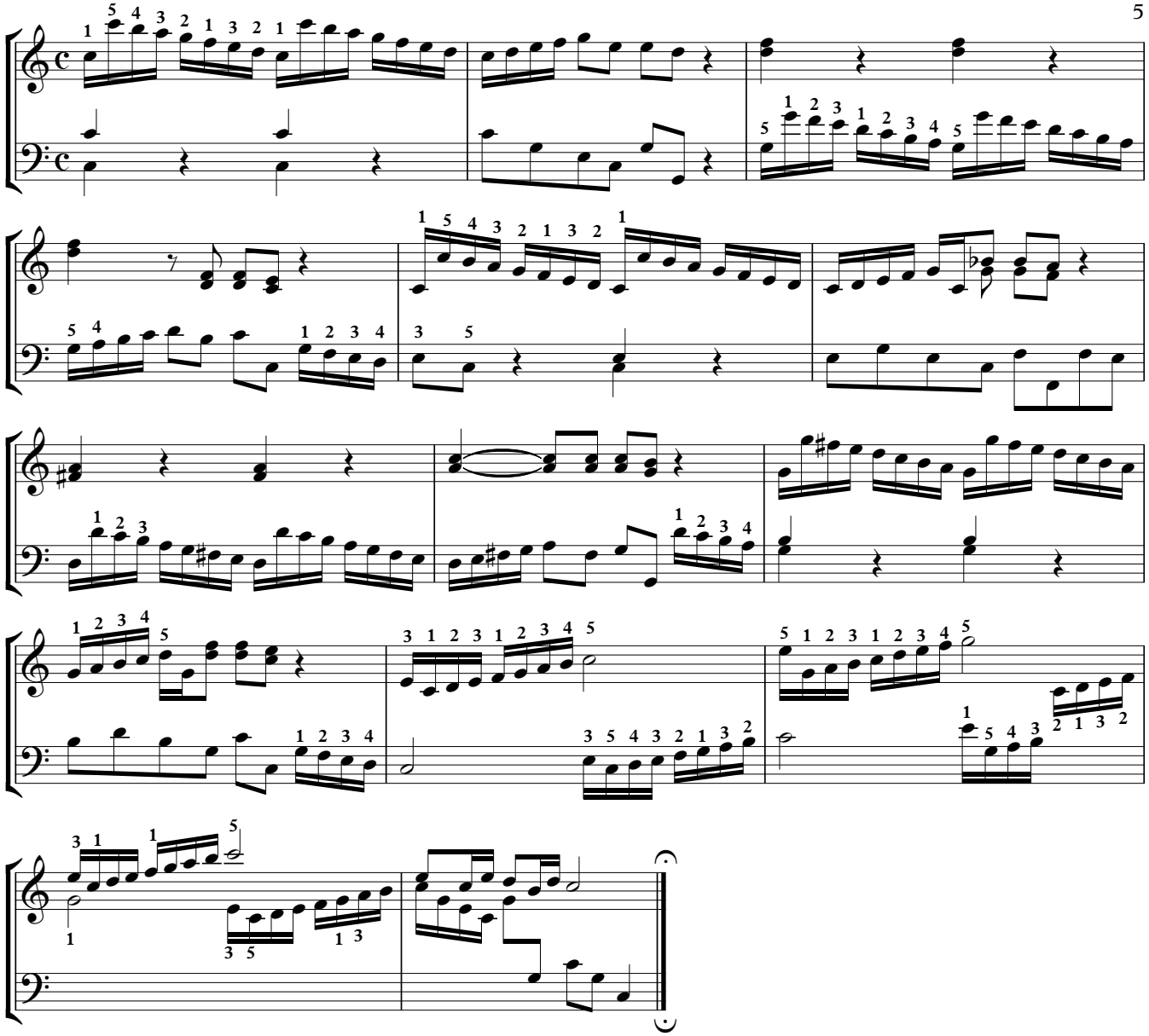
N. XIII.



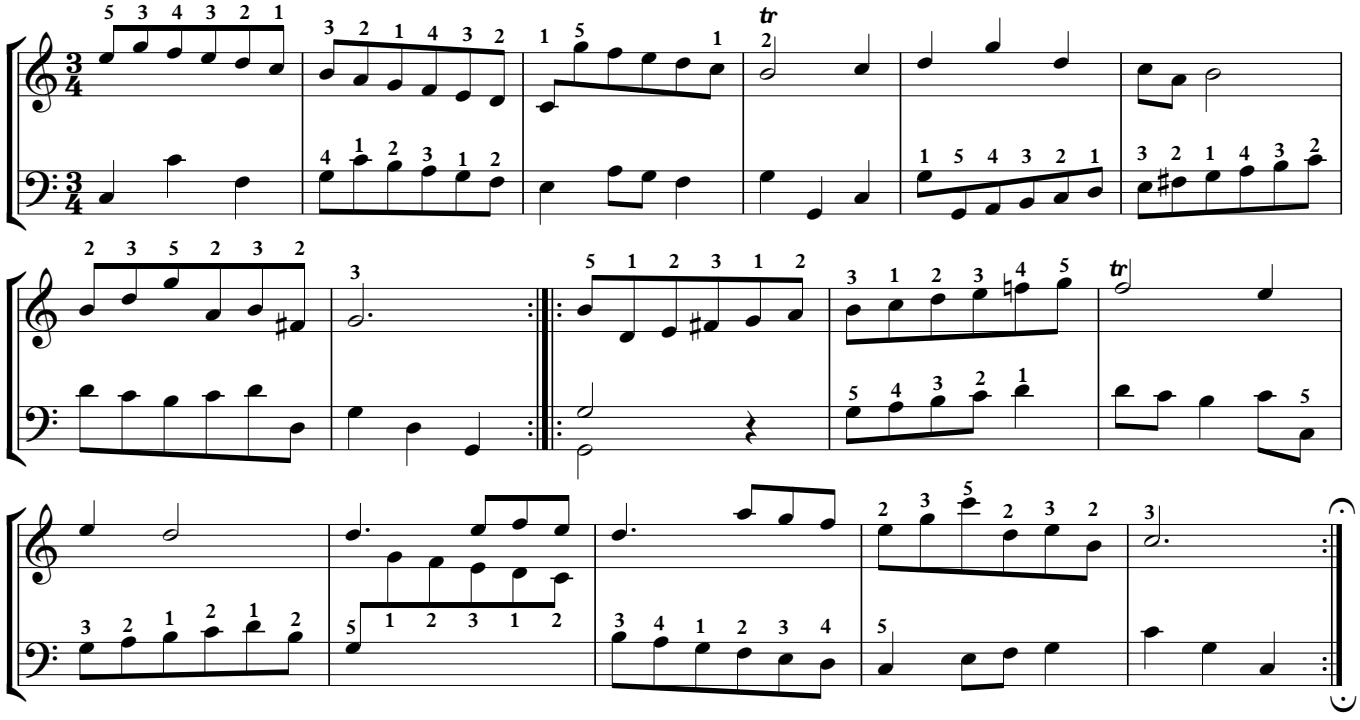
N. XIV.



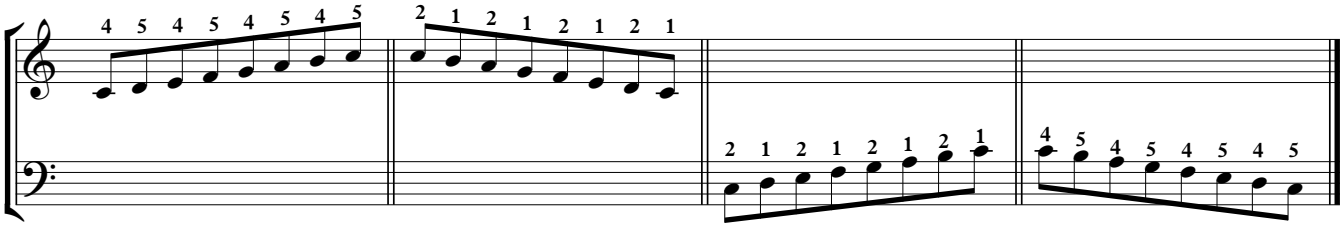
N. XV. Præludium.



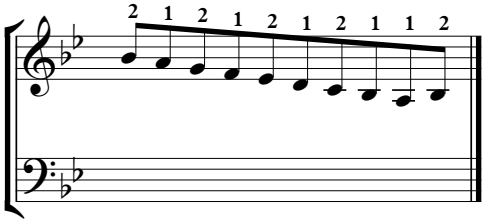
N. XVI. Menuet.



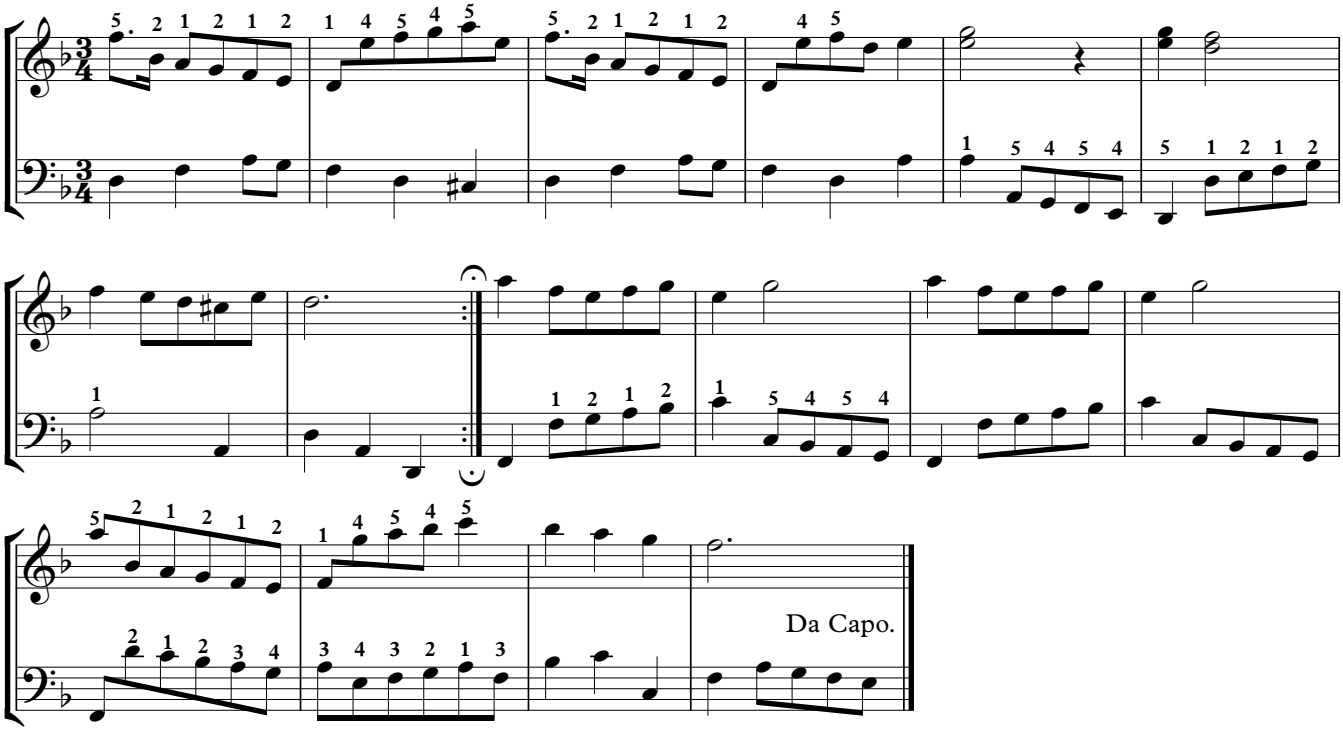
N. XVII.



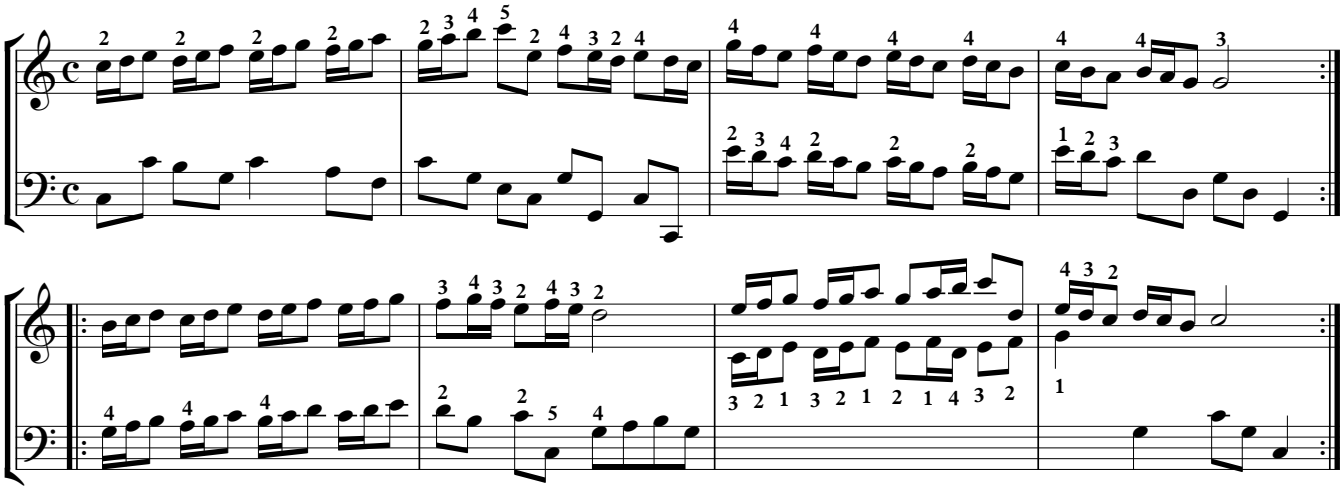
N. XVIII.

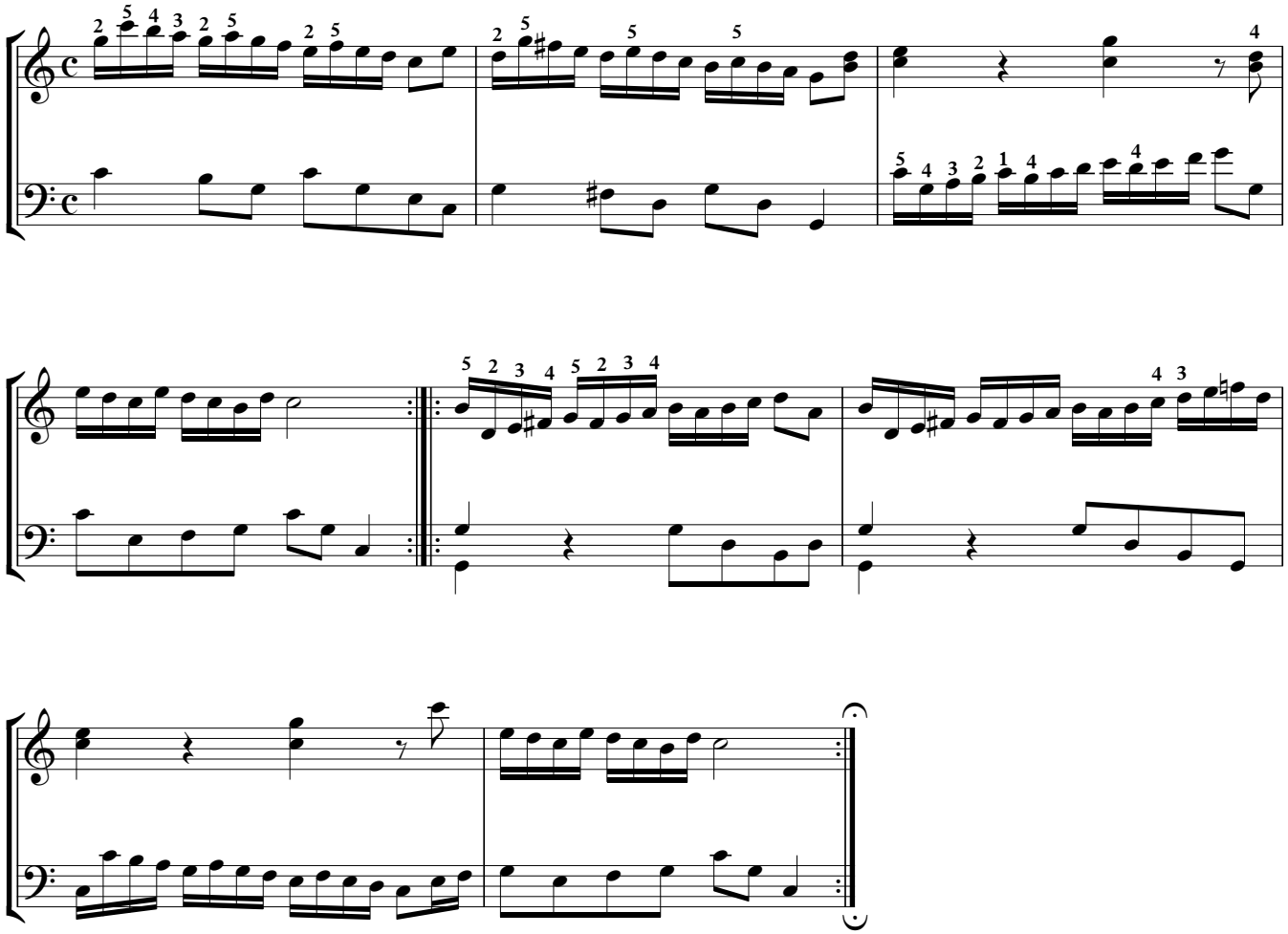


N. XIX. Menuet.

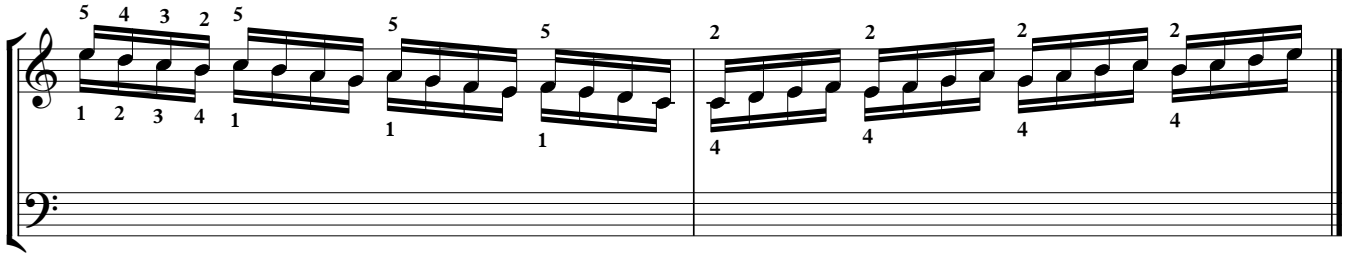



N. XX. Aria.

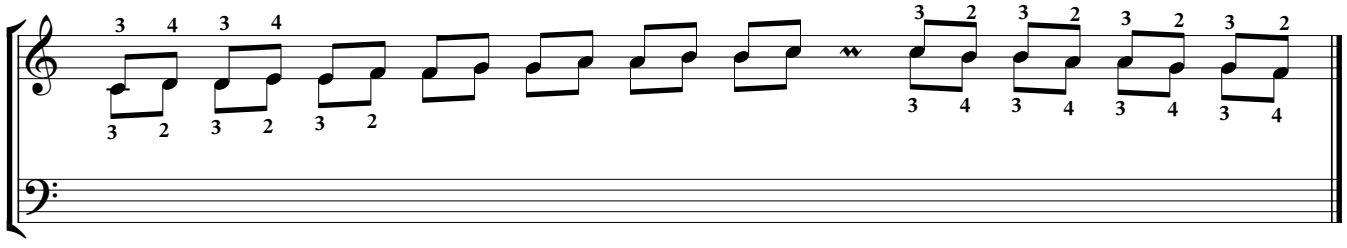




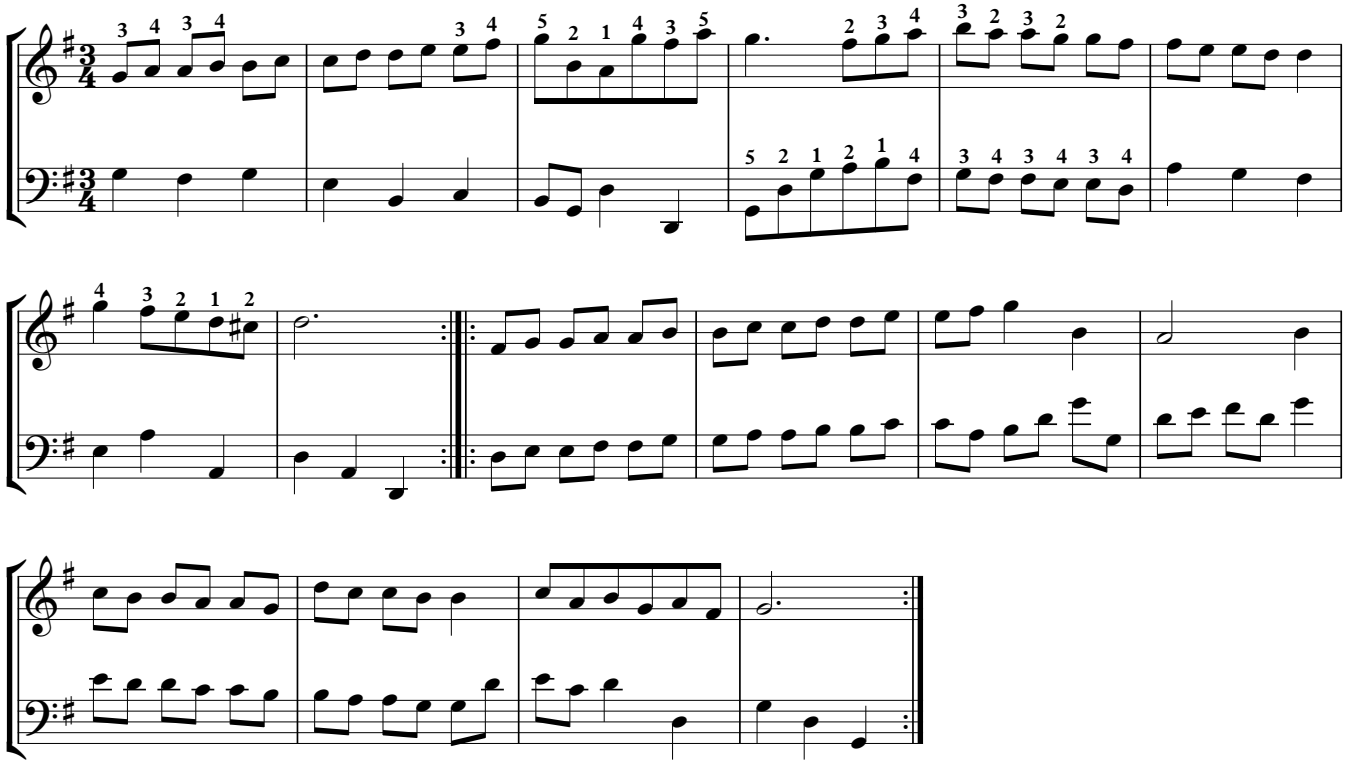
N. XXII.



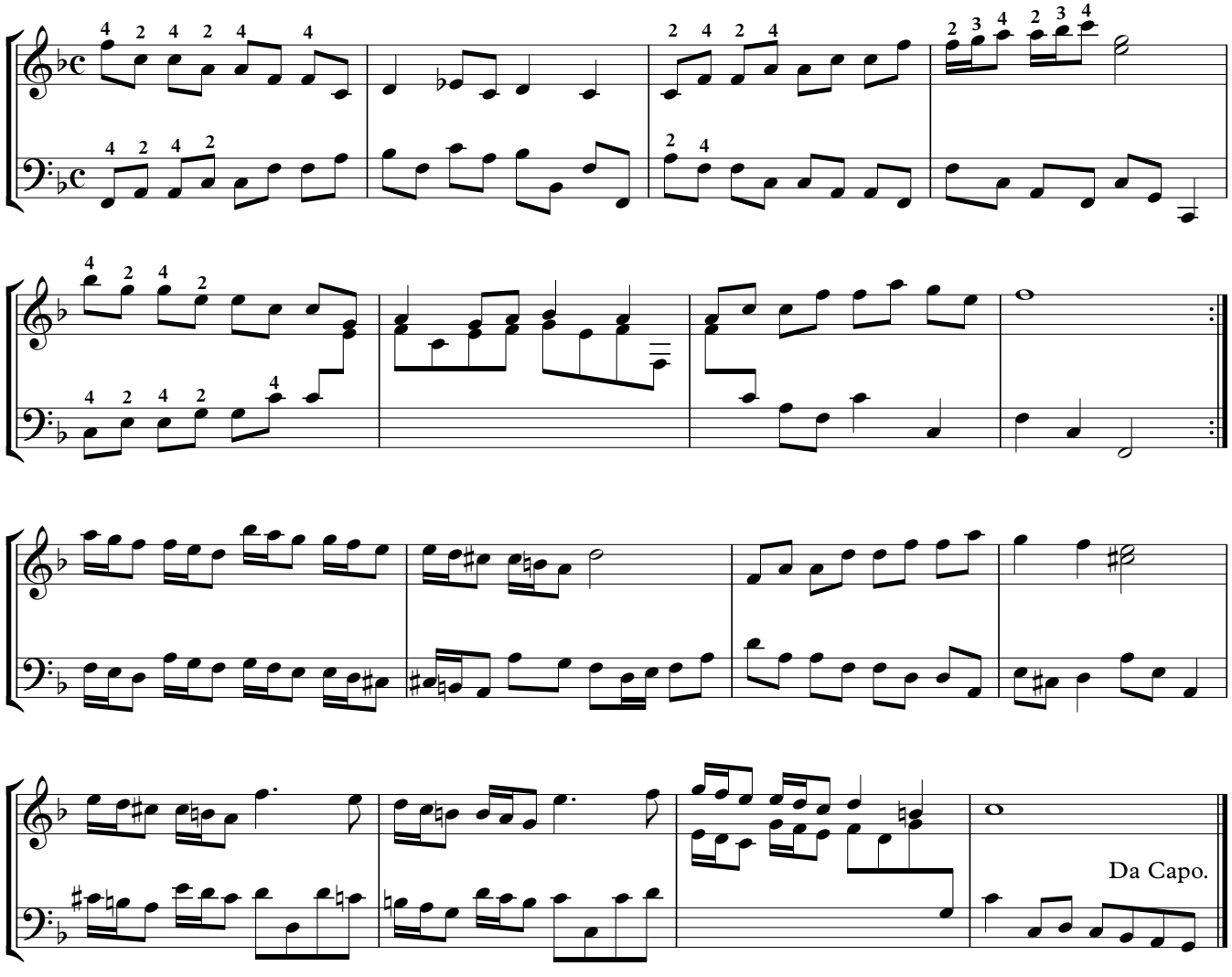
N. XXIII.



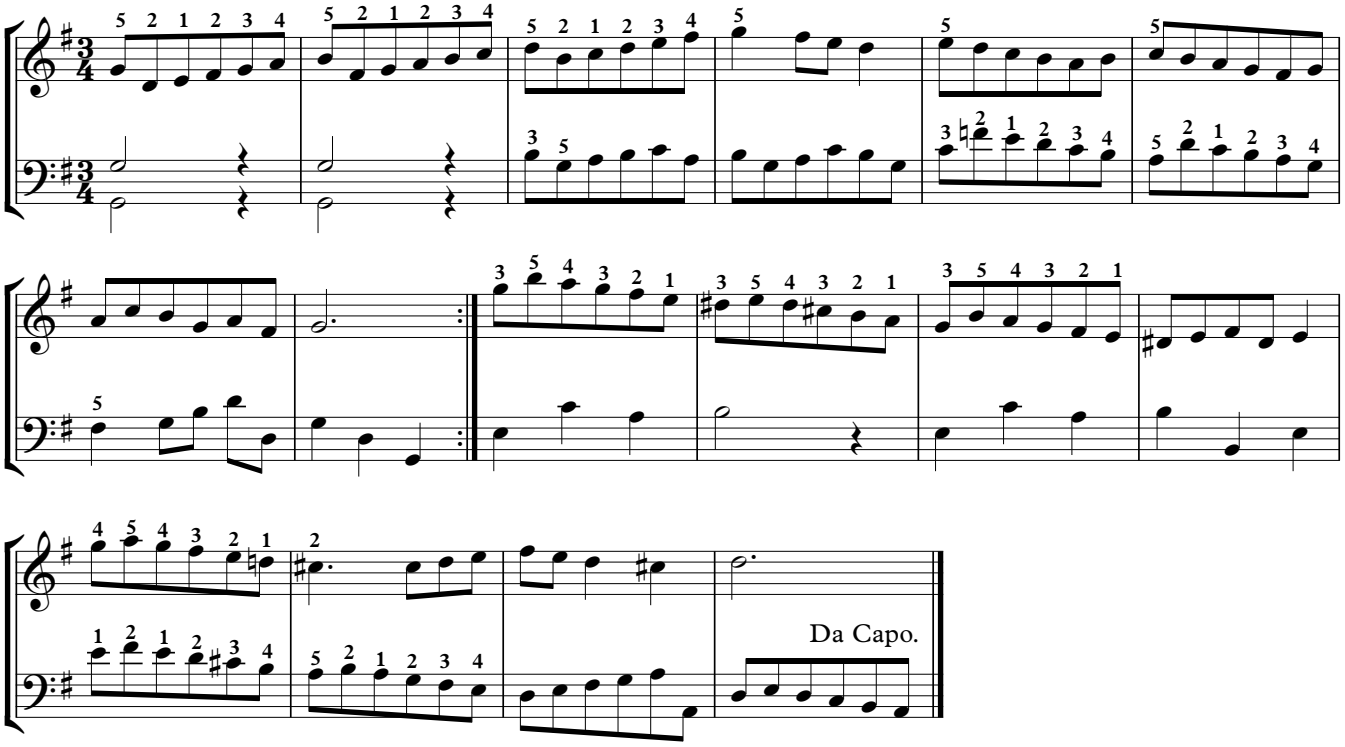
N. XXIV. Menuet.



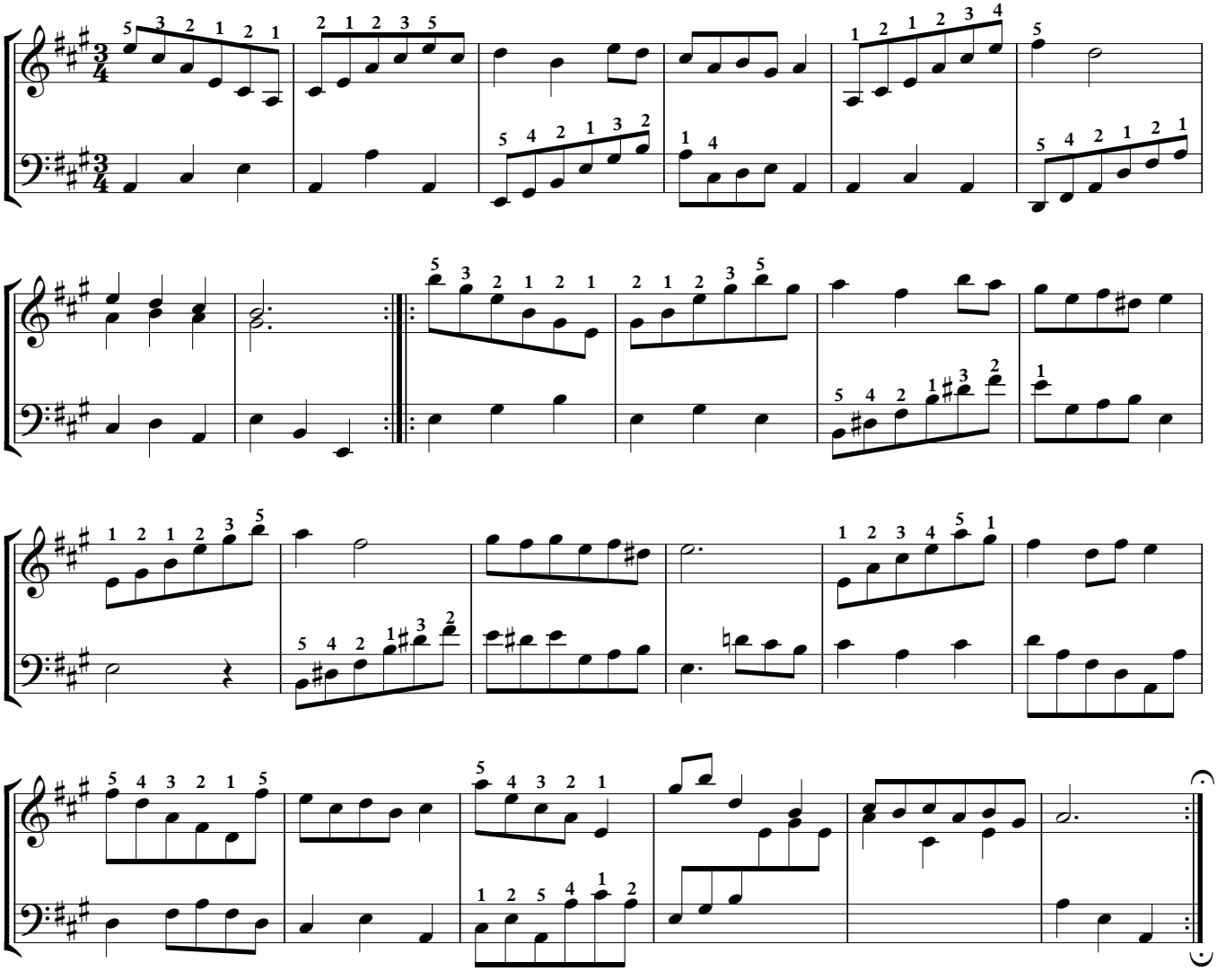
N. XXV. Præludium.

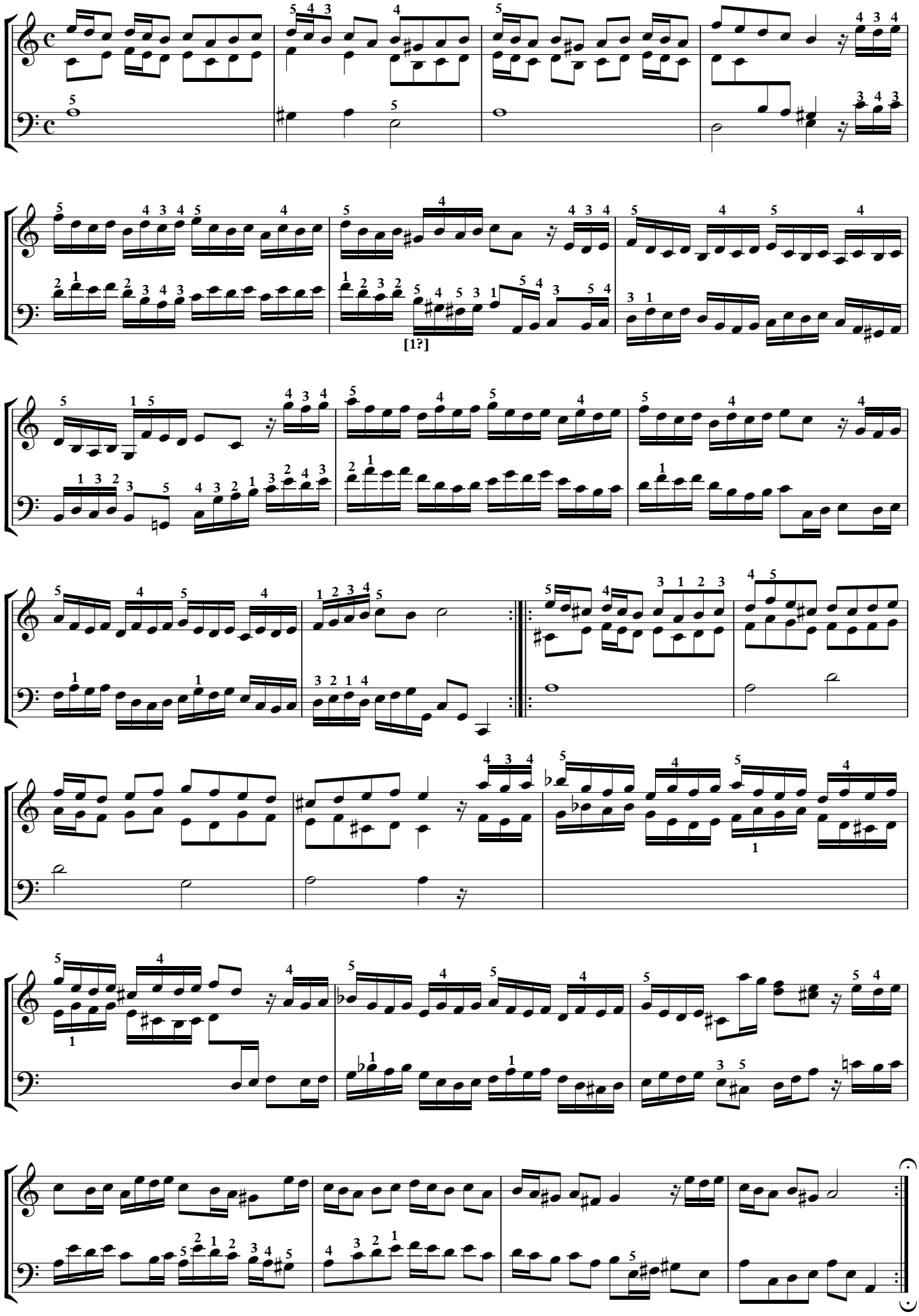


N. XXVI. Menuet.

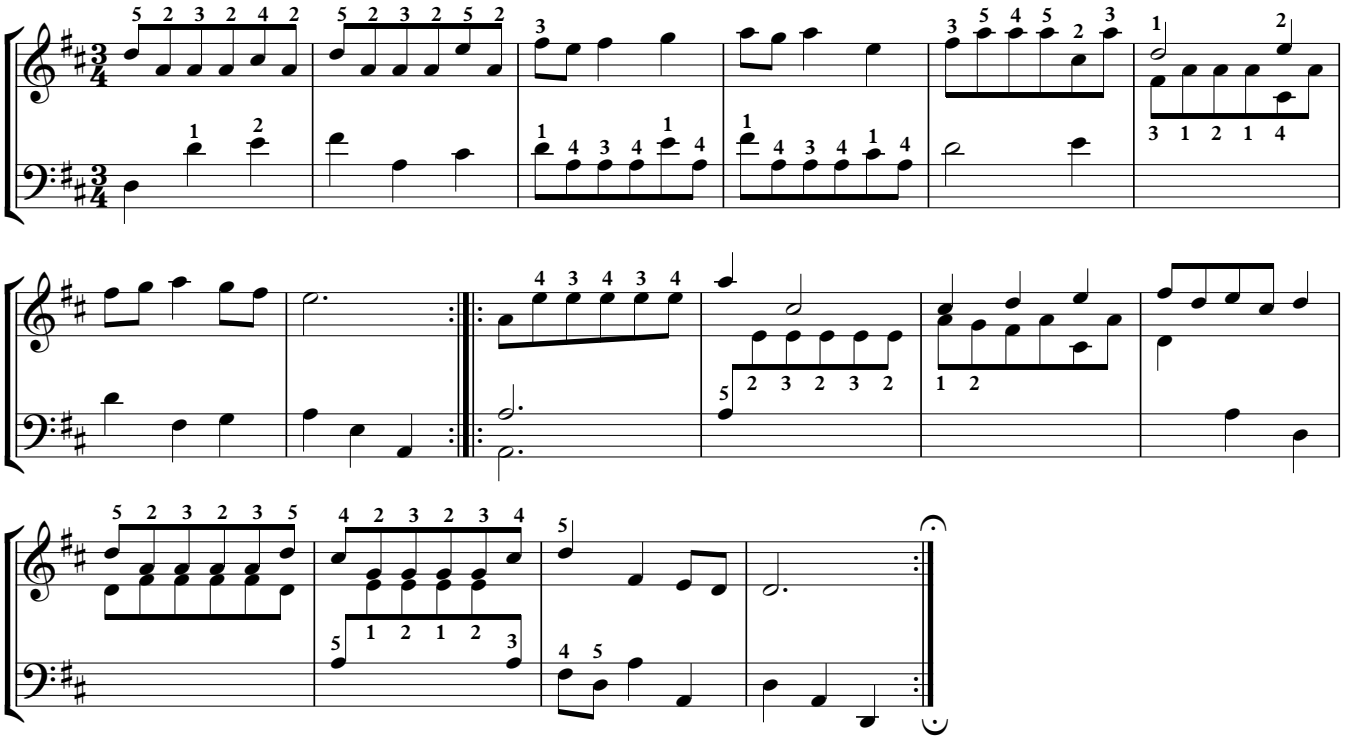



N. XXVII. Menuet.

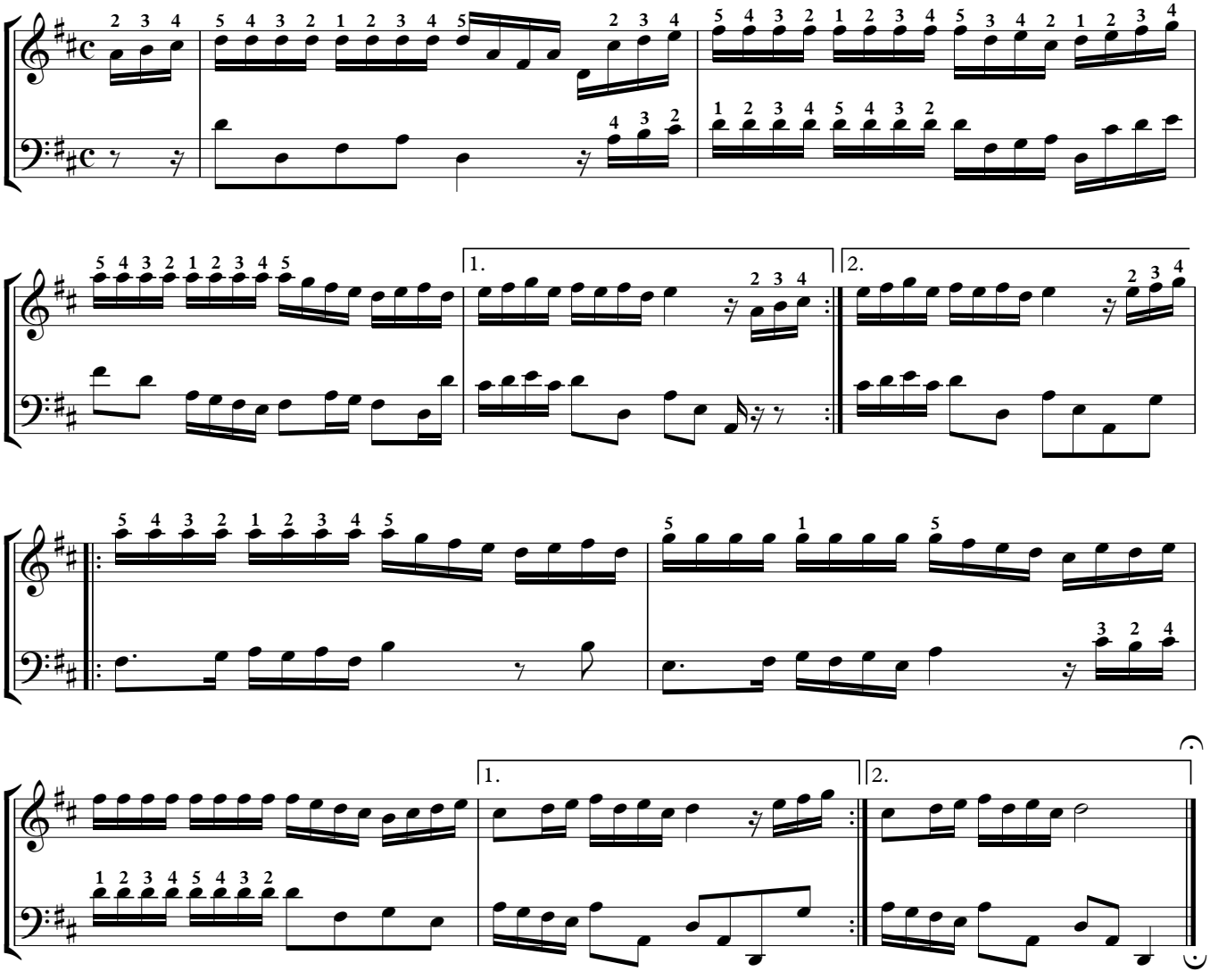



[1?]

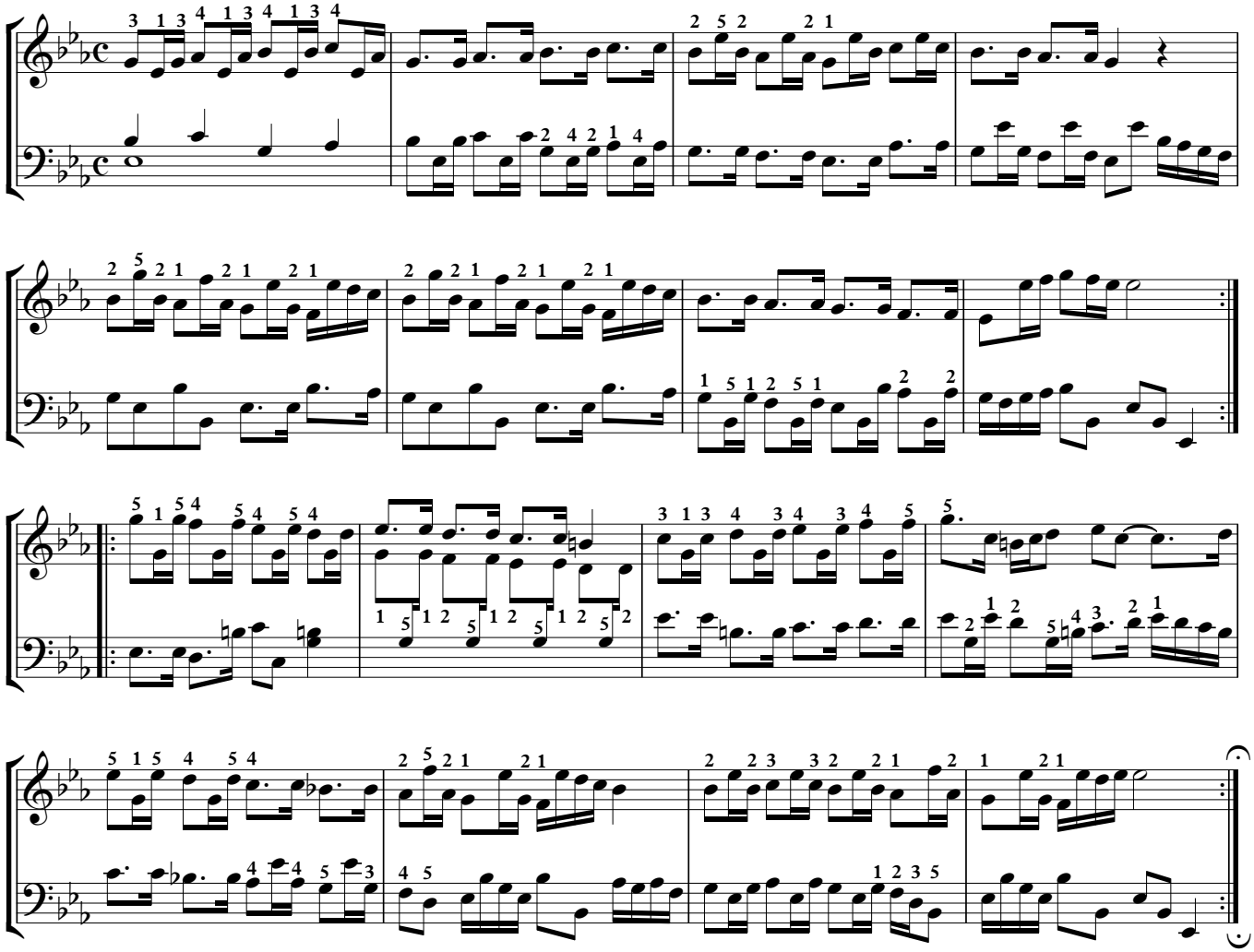
N. XXIX. Menuet.



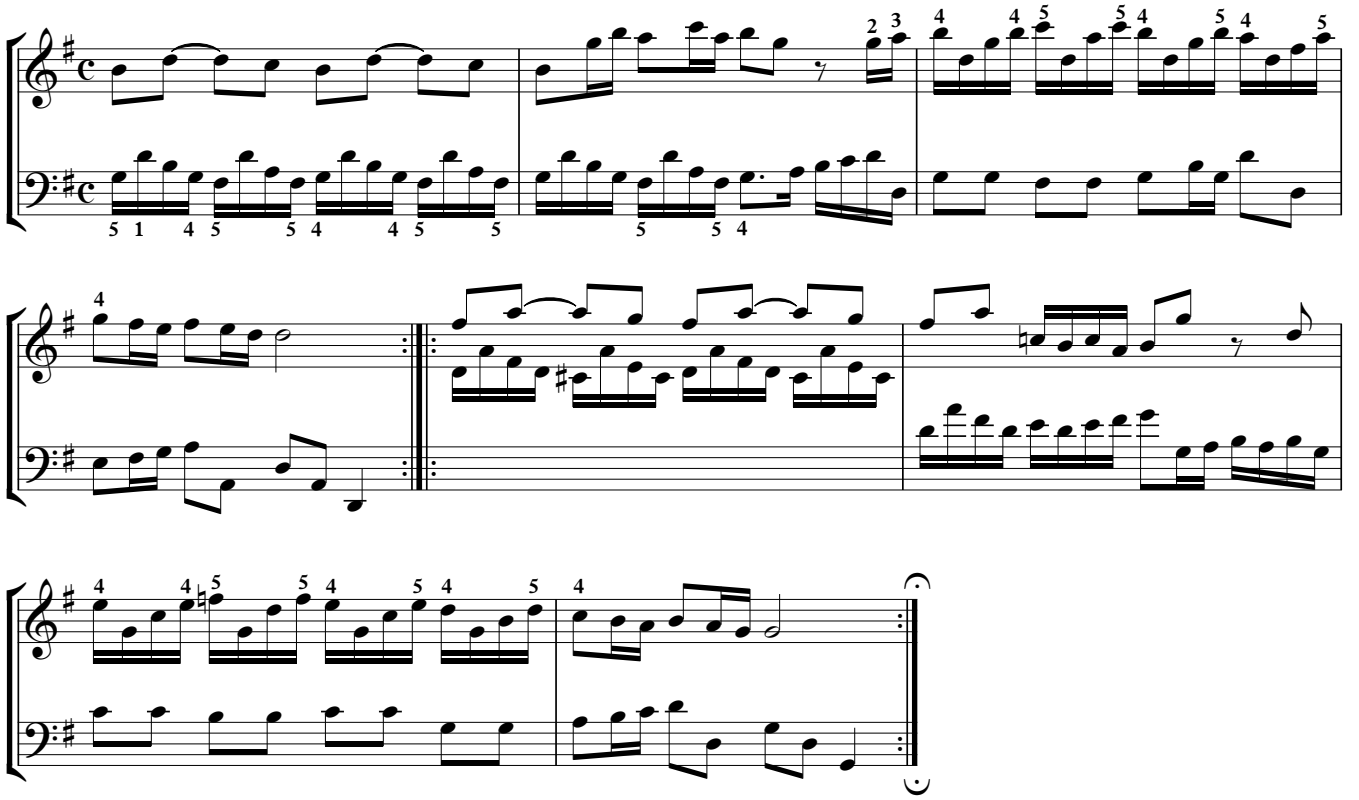
N. XXX.

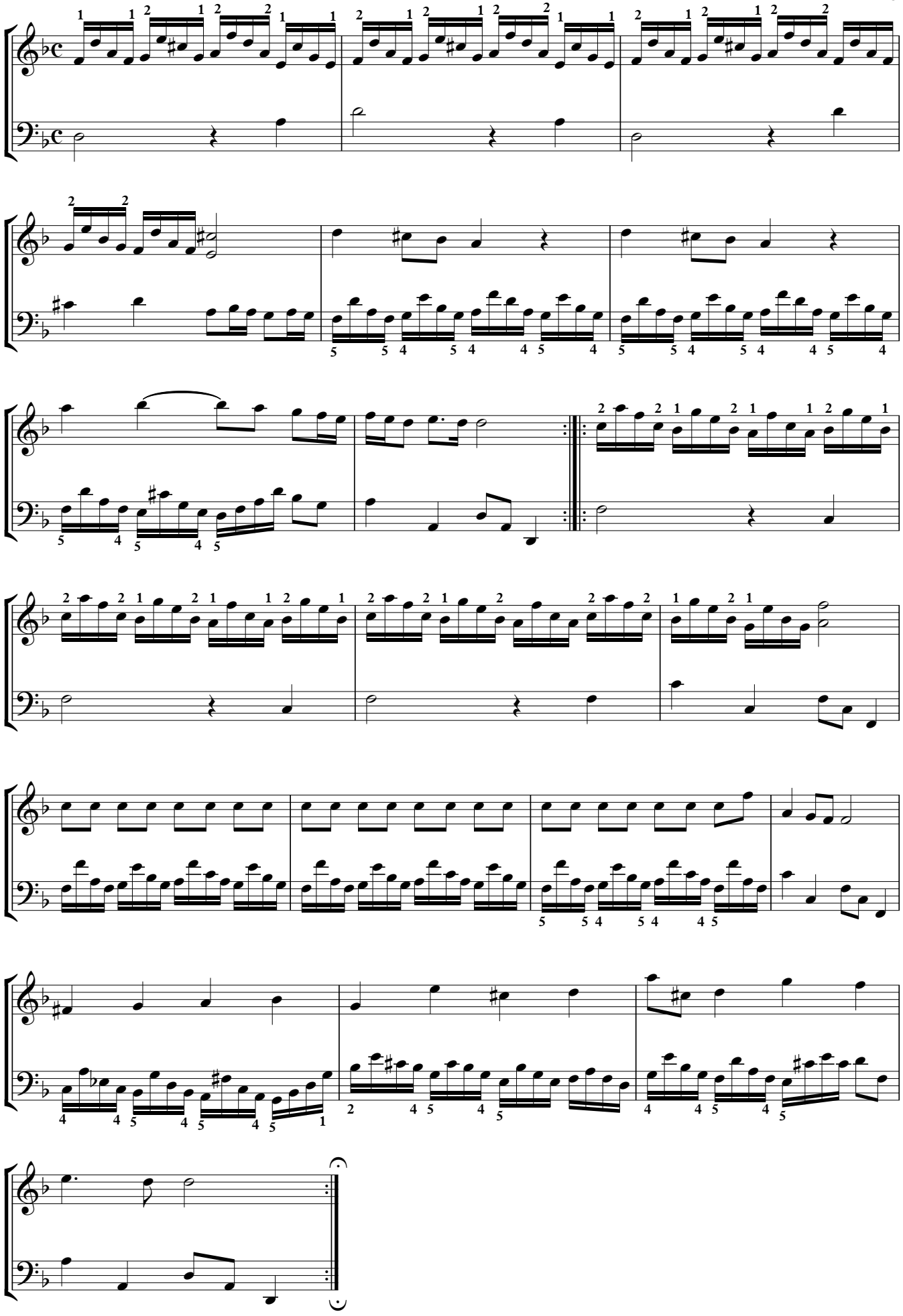


N. XXXI. Præludium.

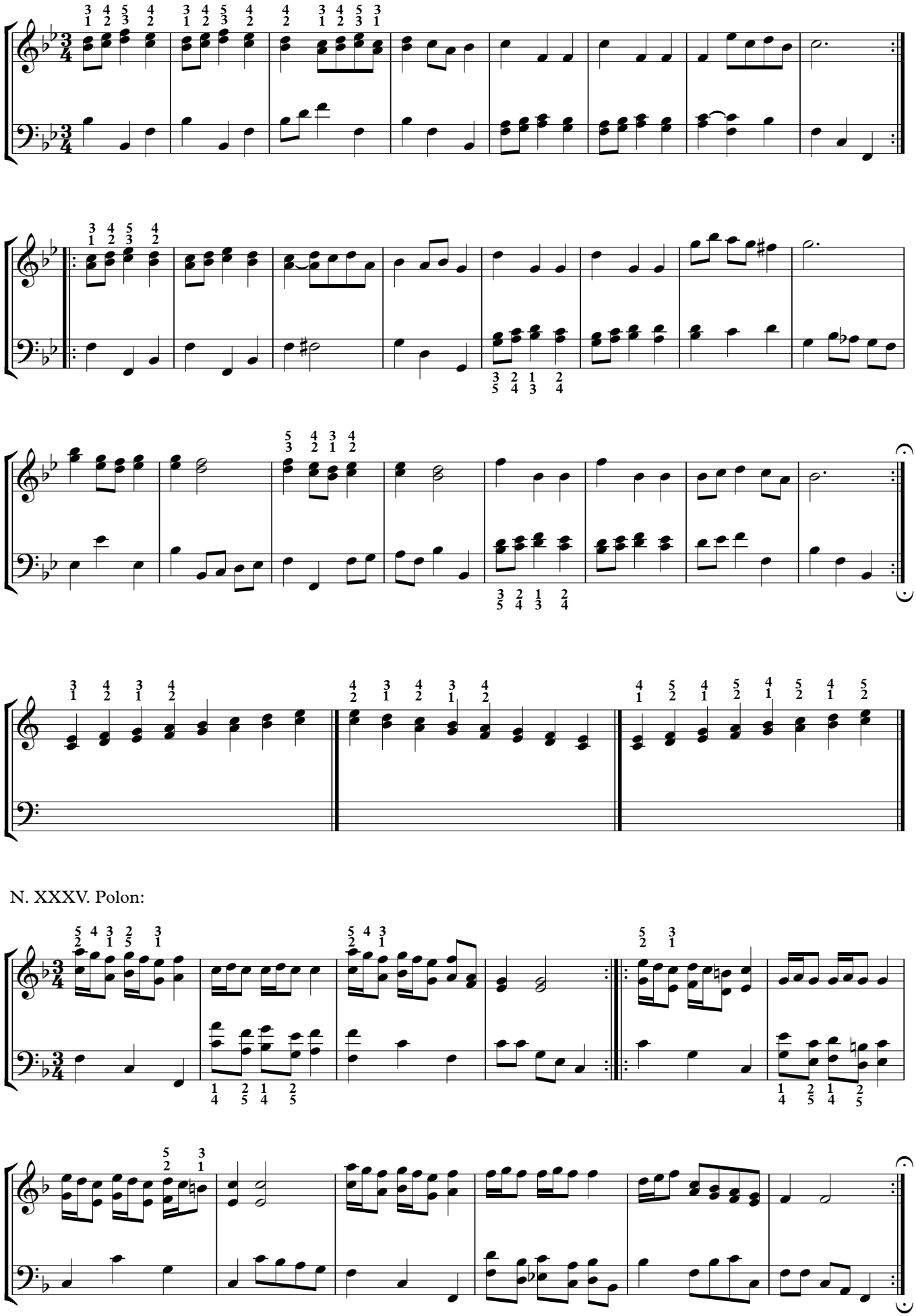


N. XXXII. Aria.



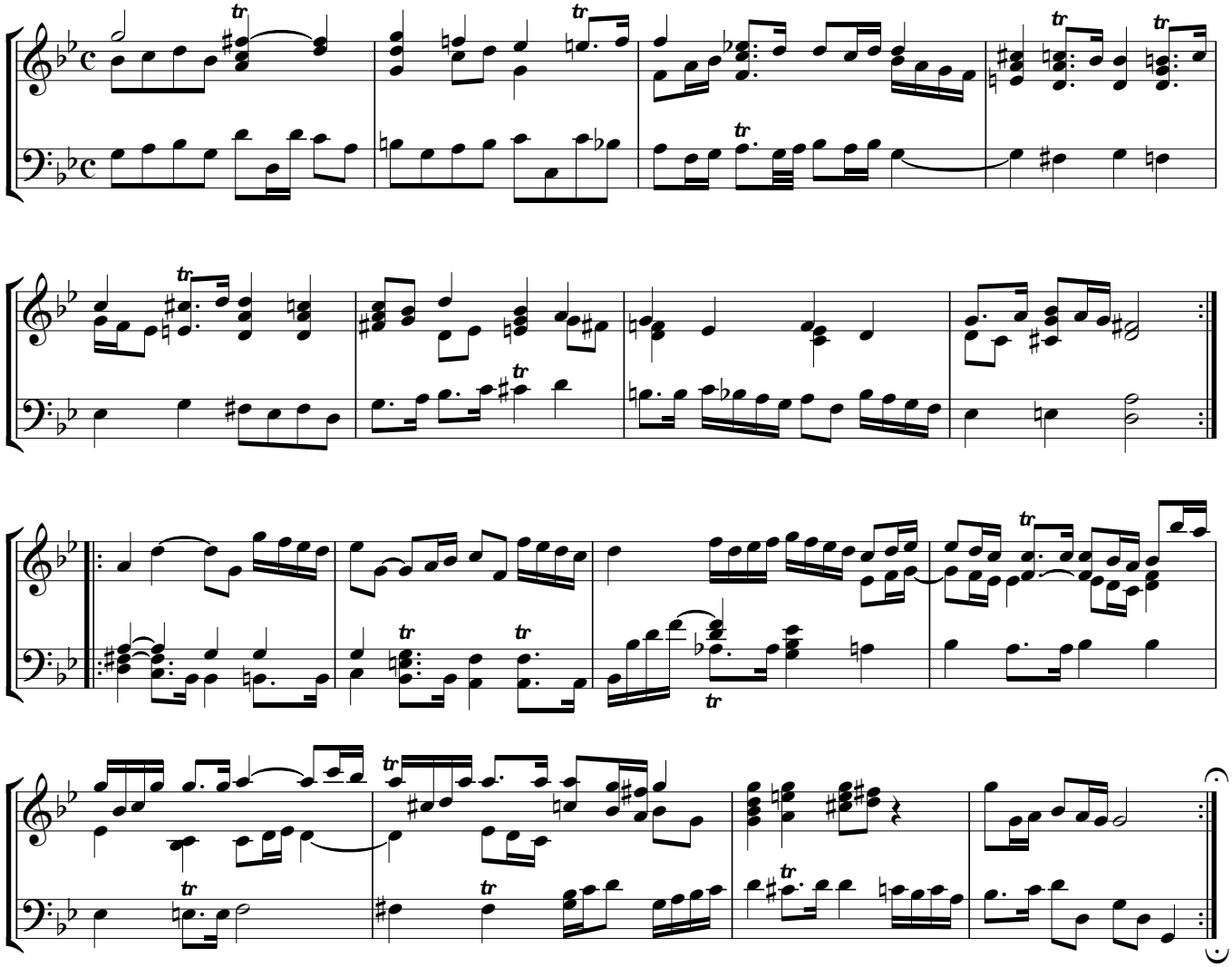


N. XXXIV. Menuet.

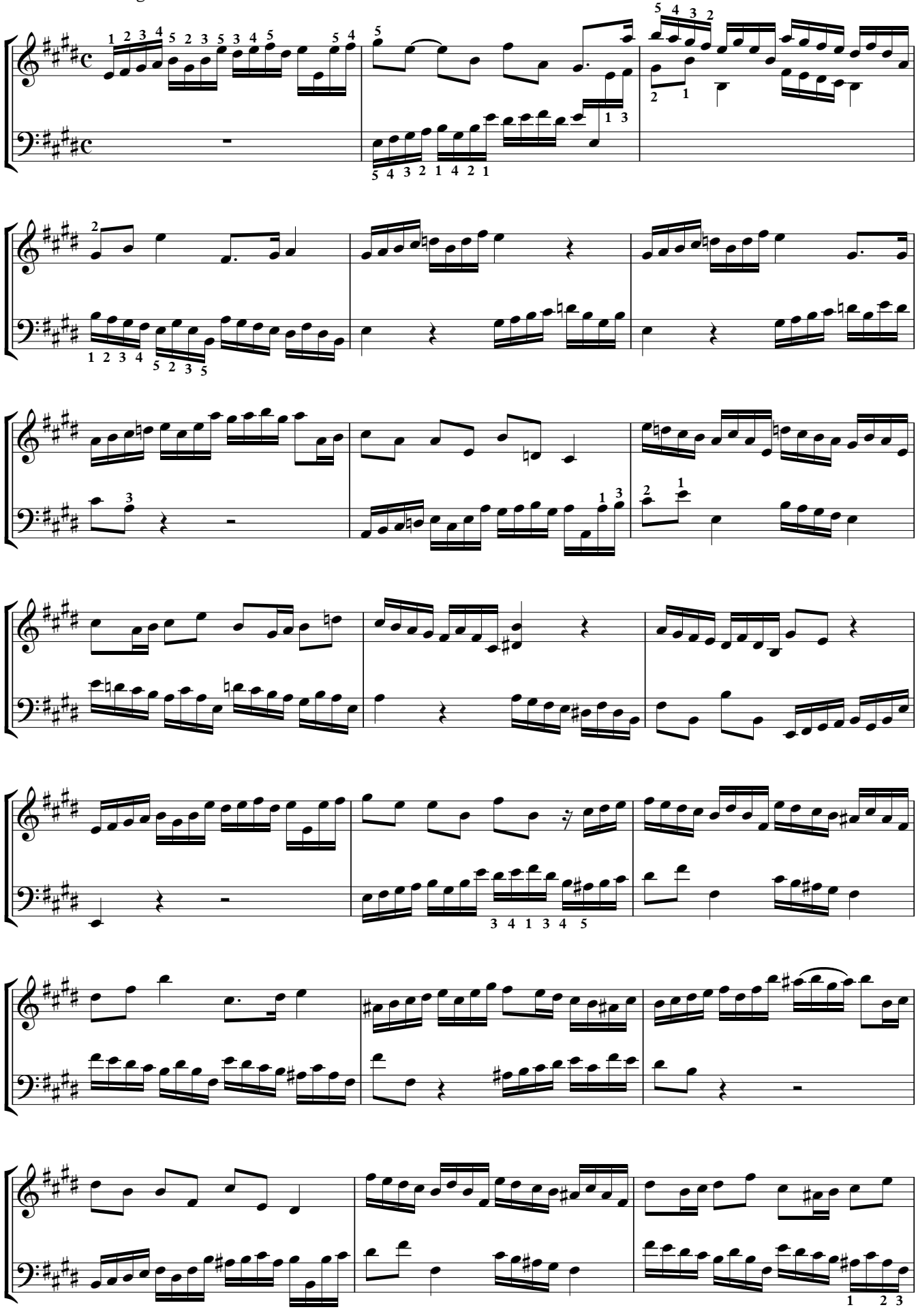


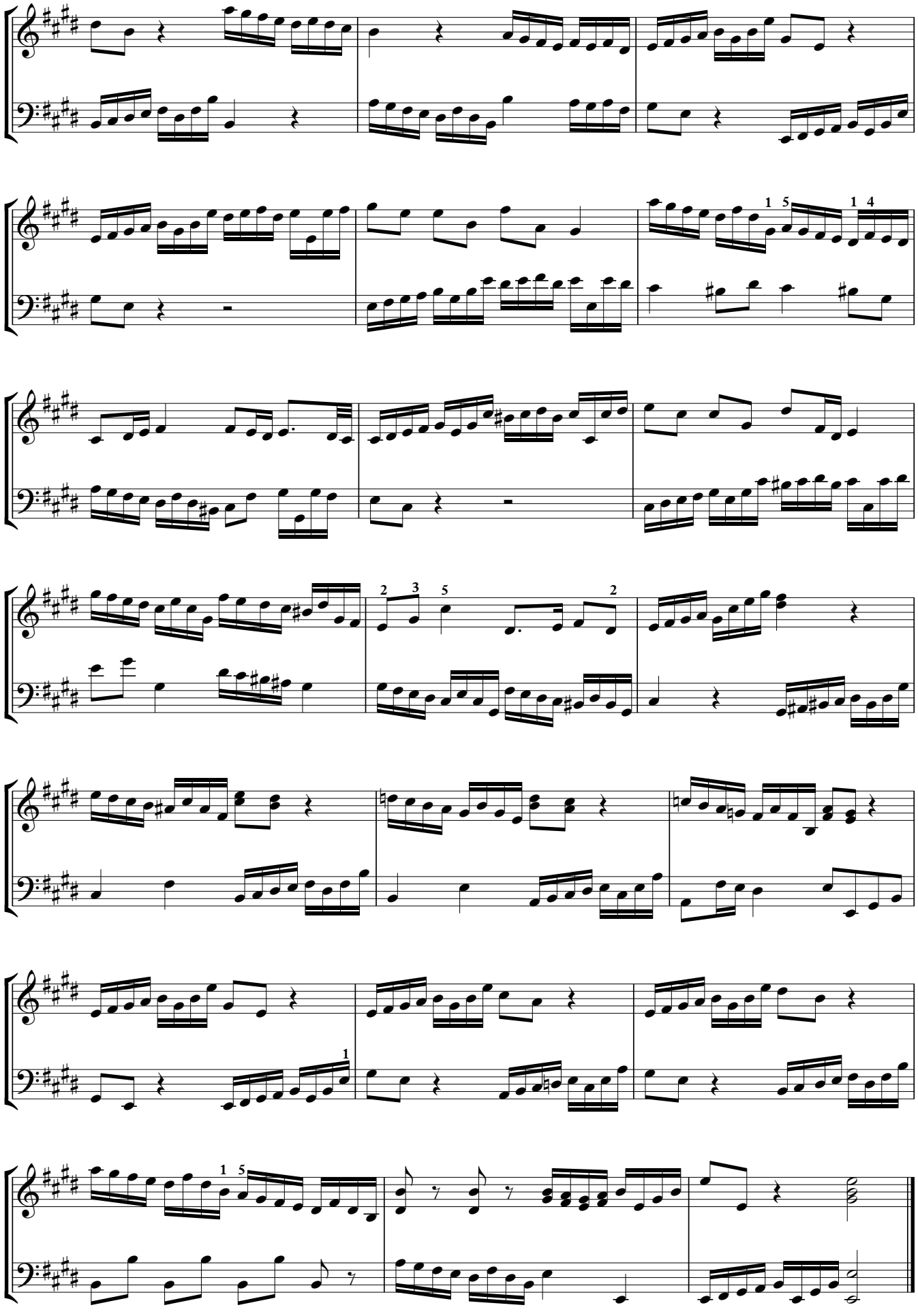
N. XXXV. Polon:

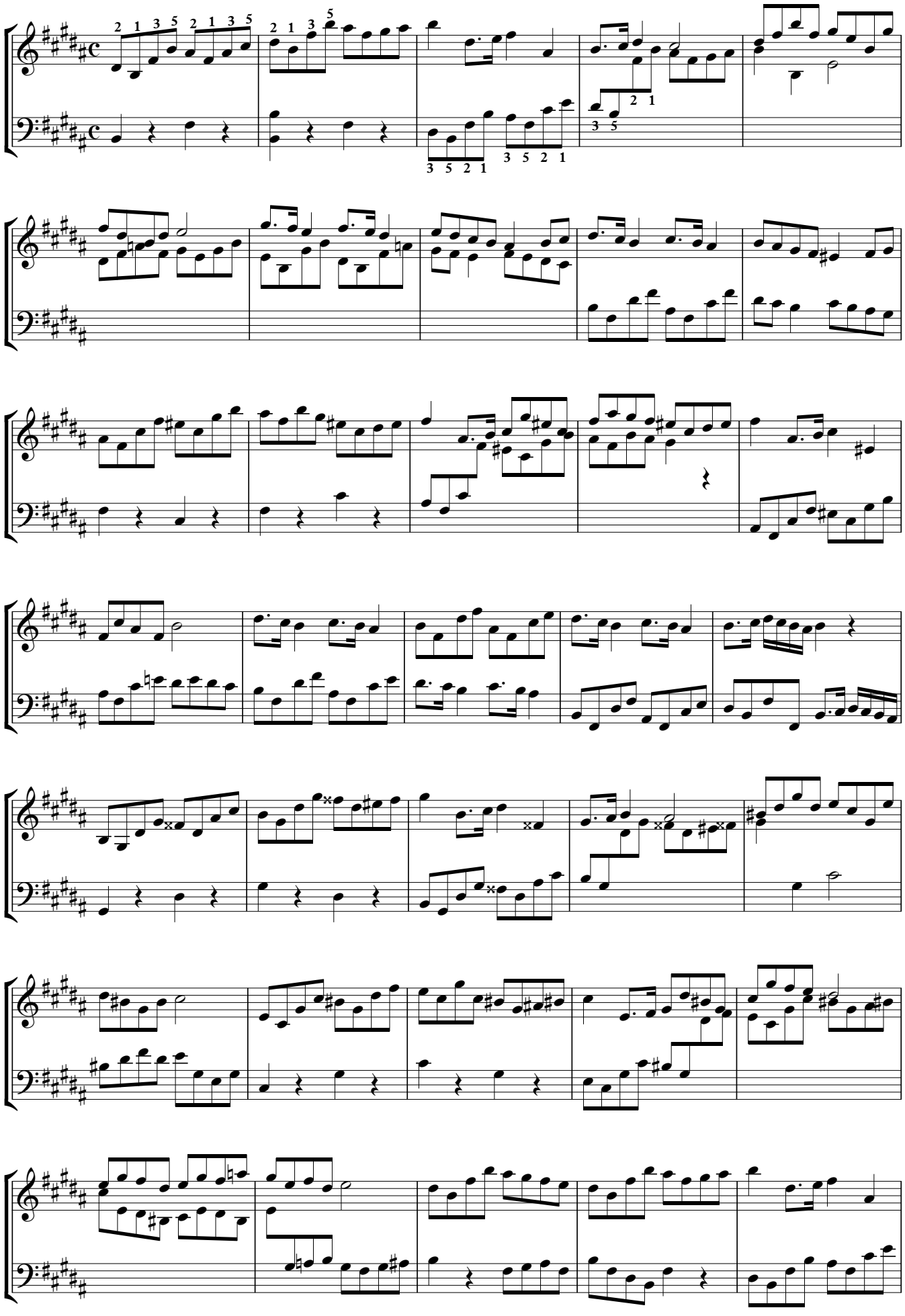
N. XXXVI. Adagio.

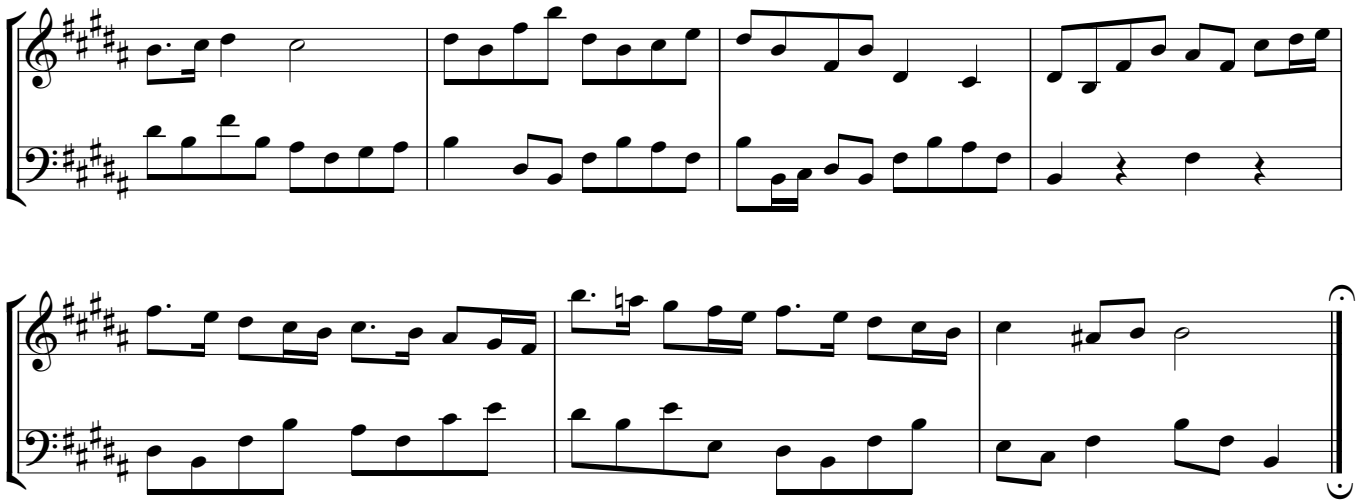


N. XXXVII. Fuga.

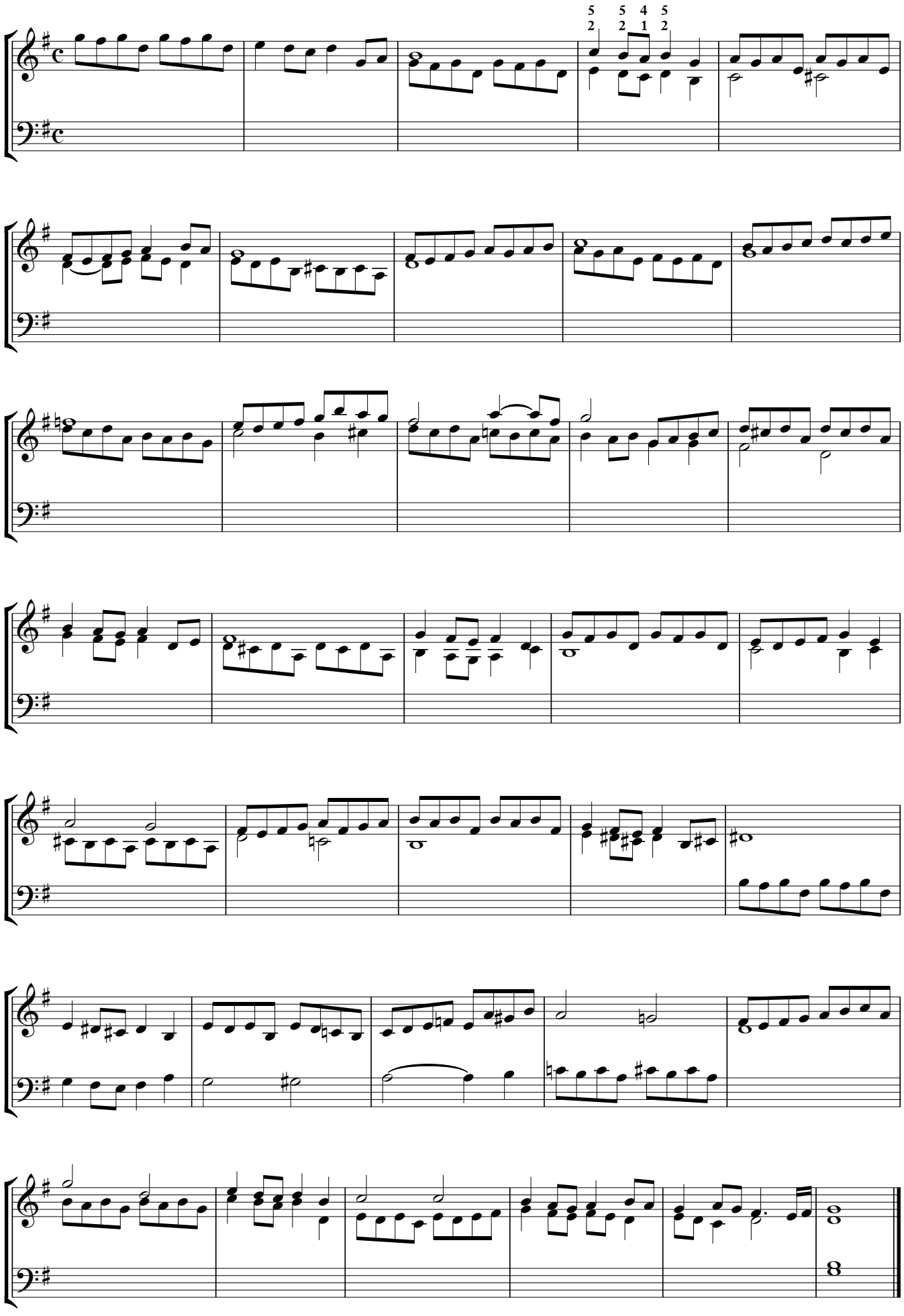


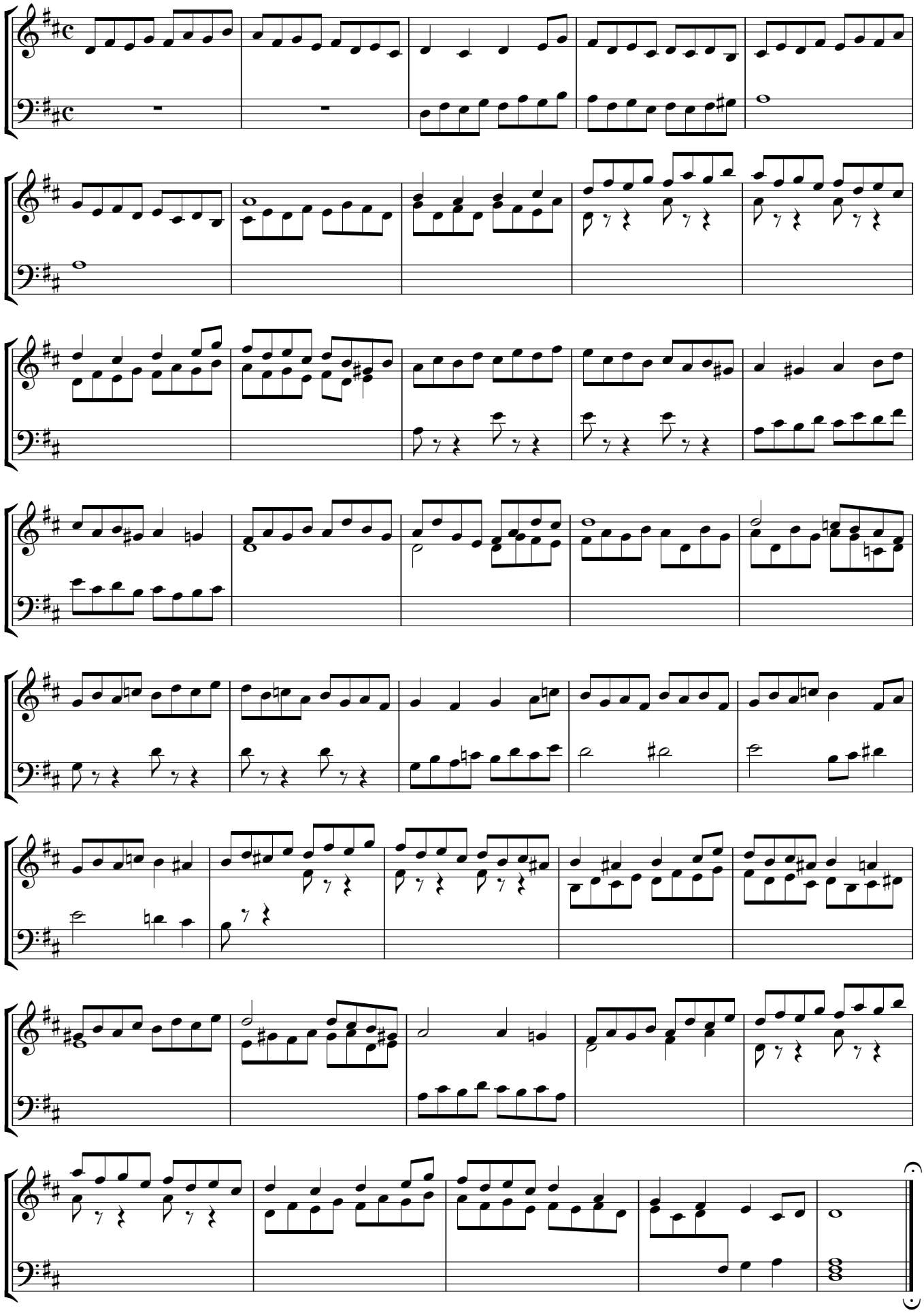




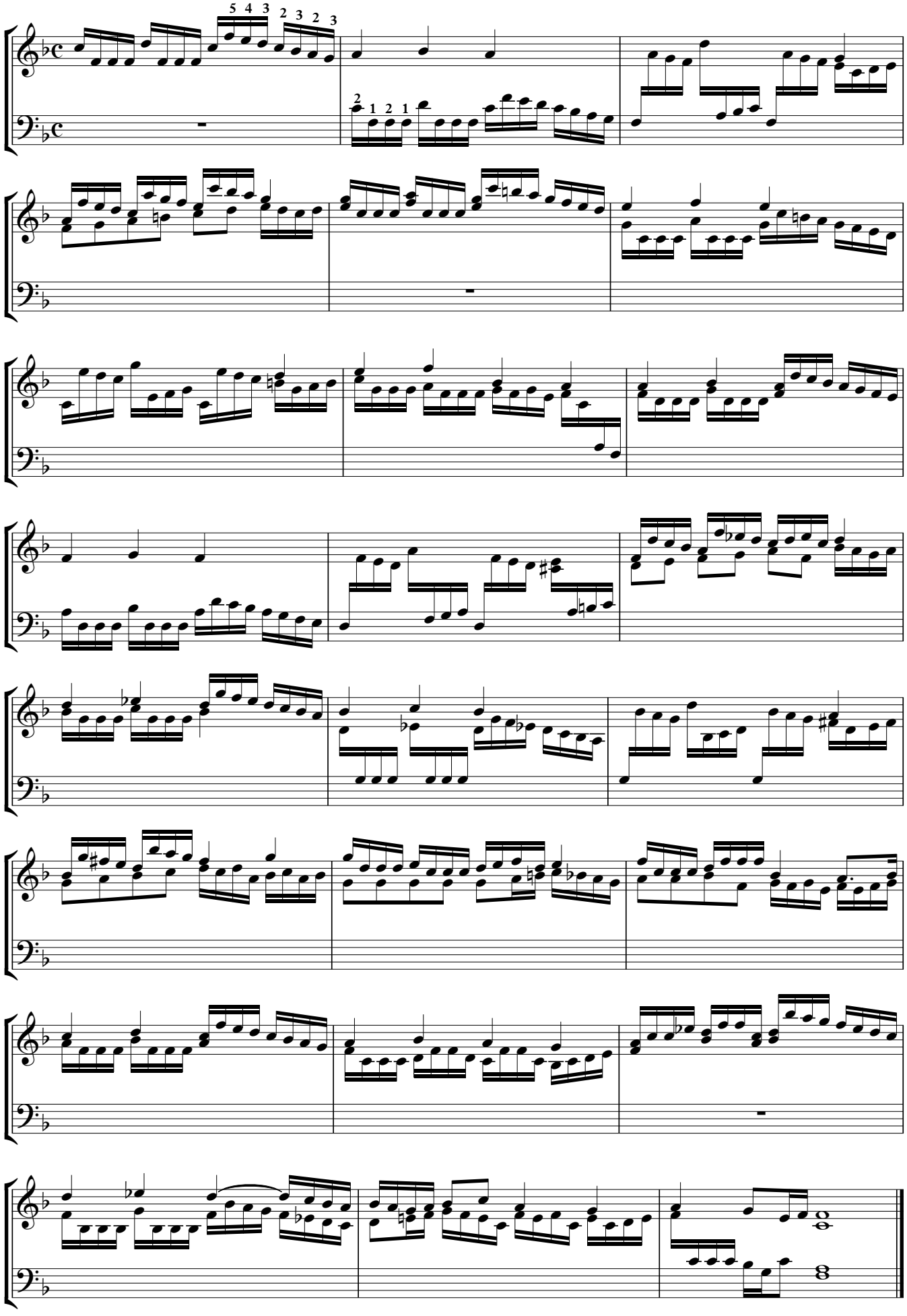


N. XXXIX. Fuga mit einer Hand zu spielen.

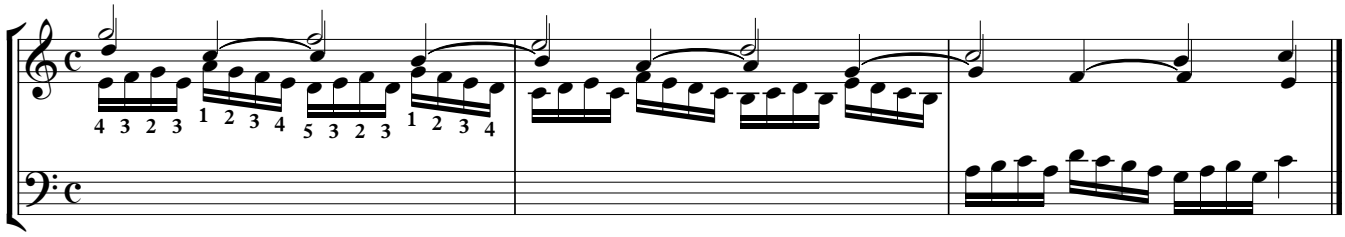




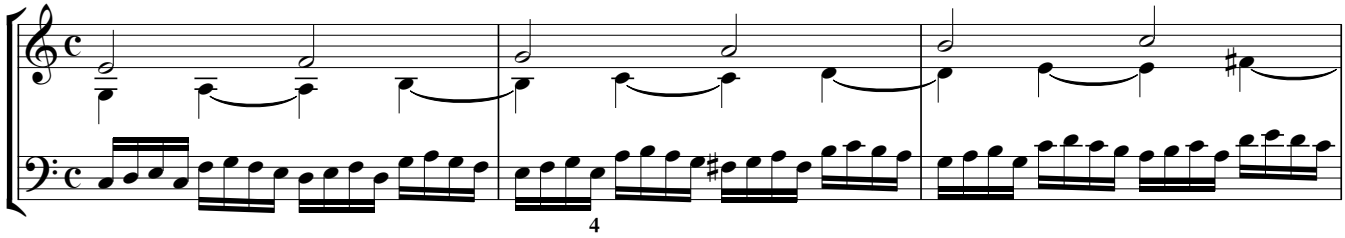
N. XLI. Fuga mit einer Hand.

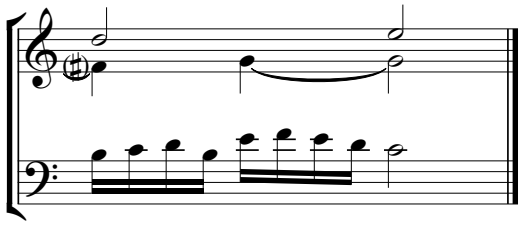


N. XLII.

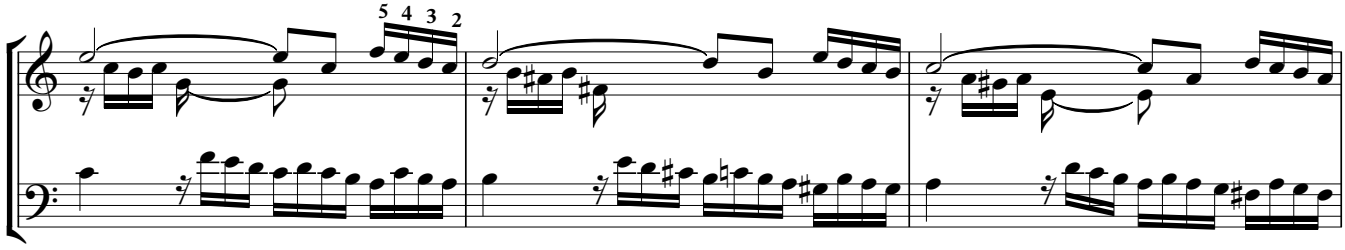


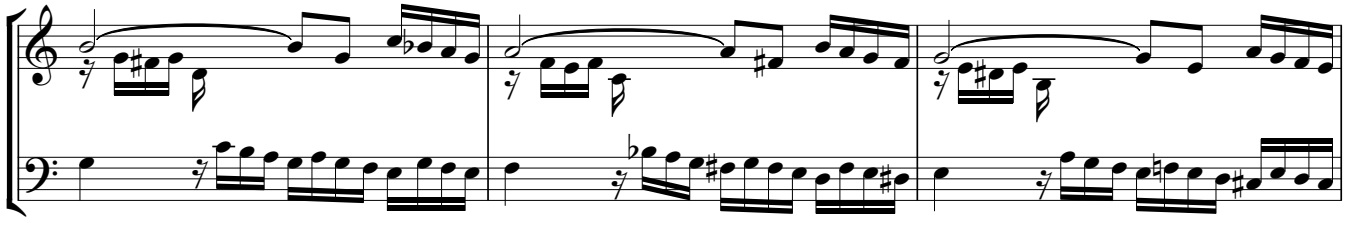
N. XLIII.

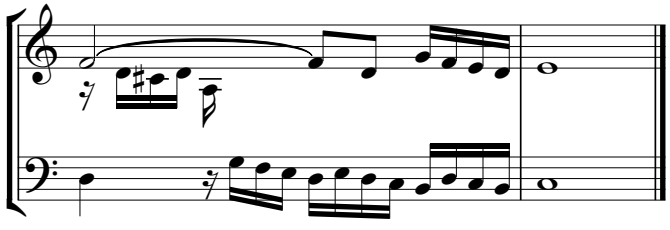




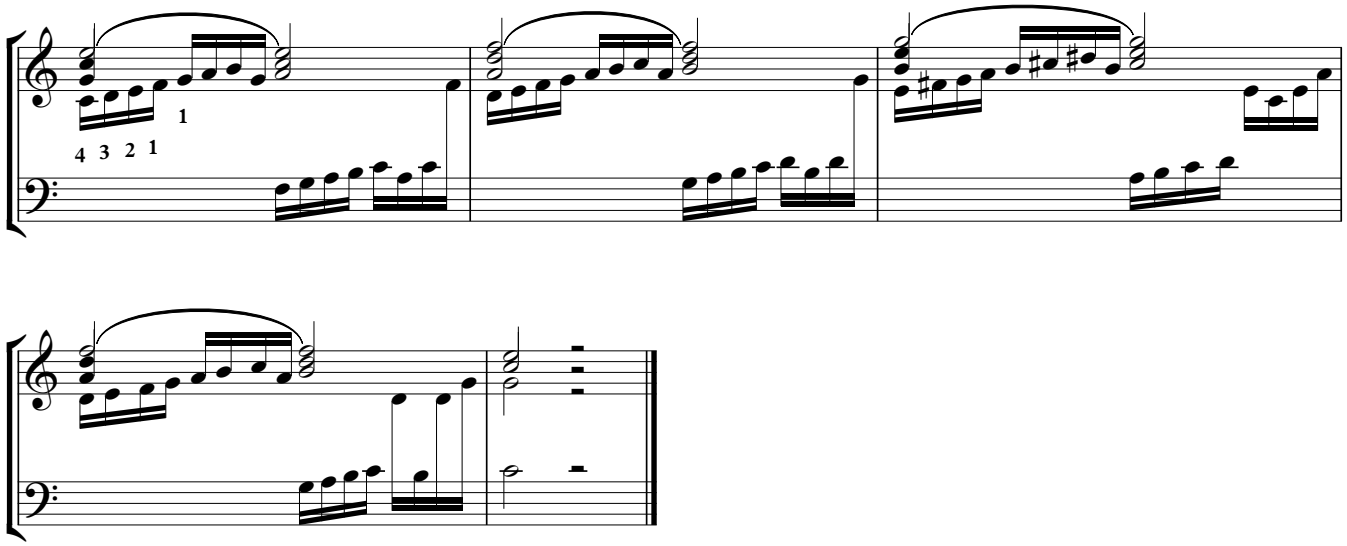
N. XLIV.



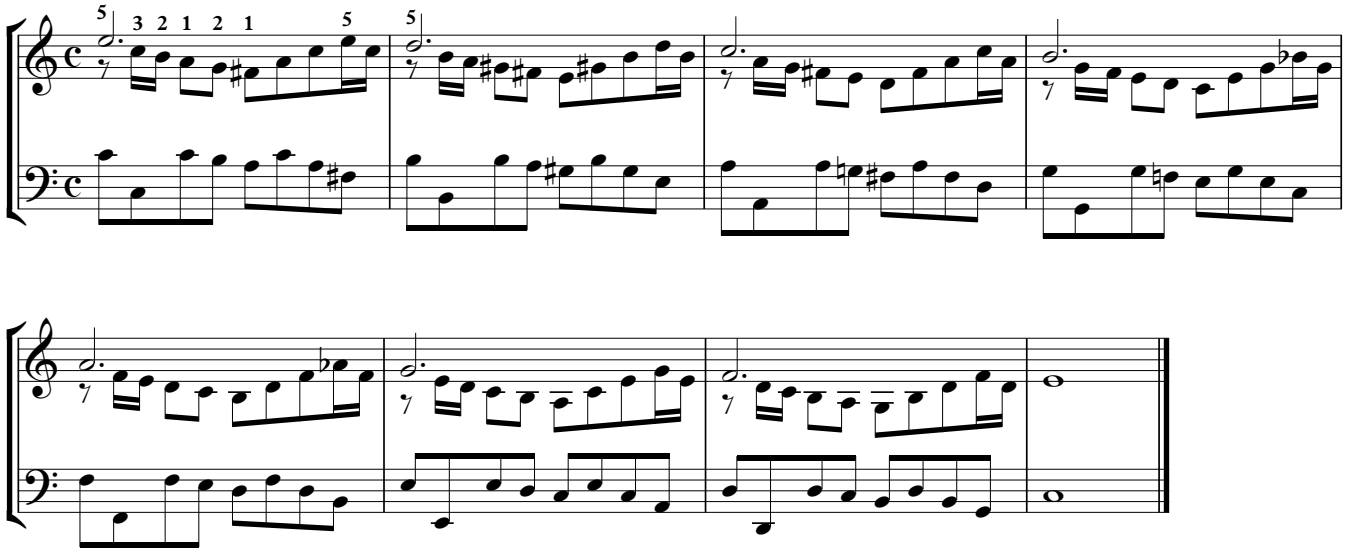




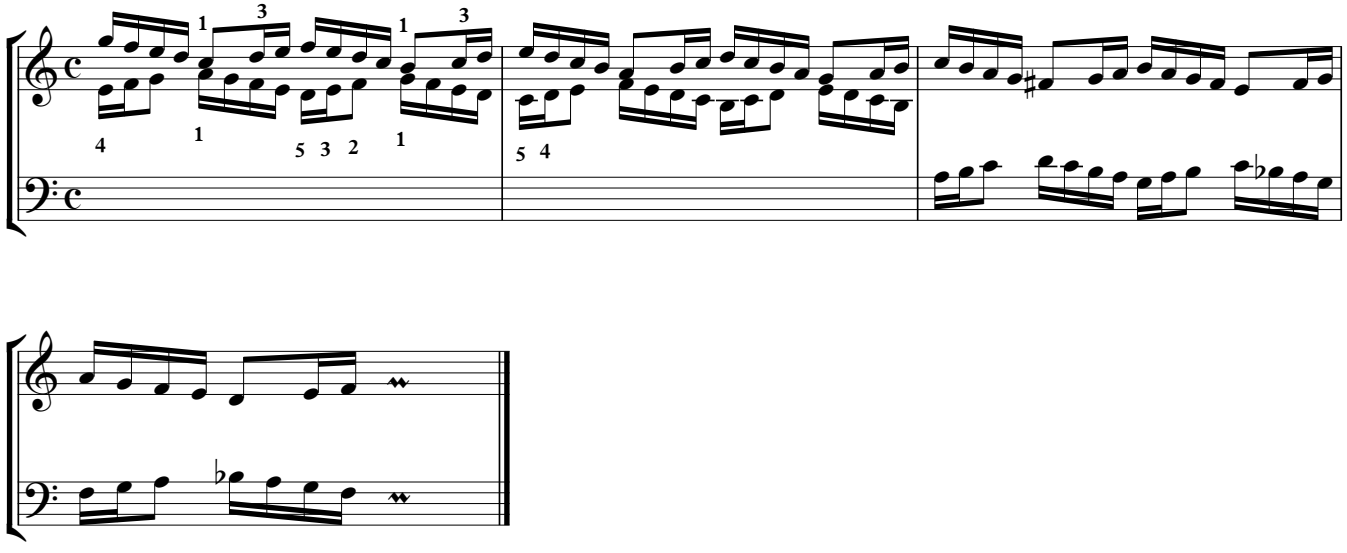
N. XLV.



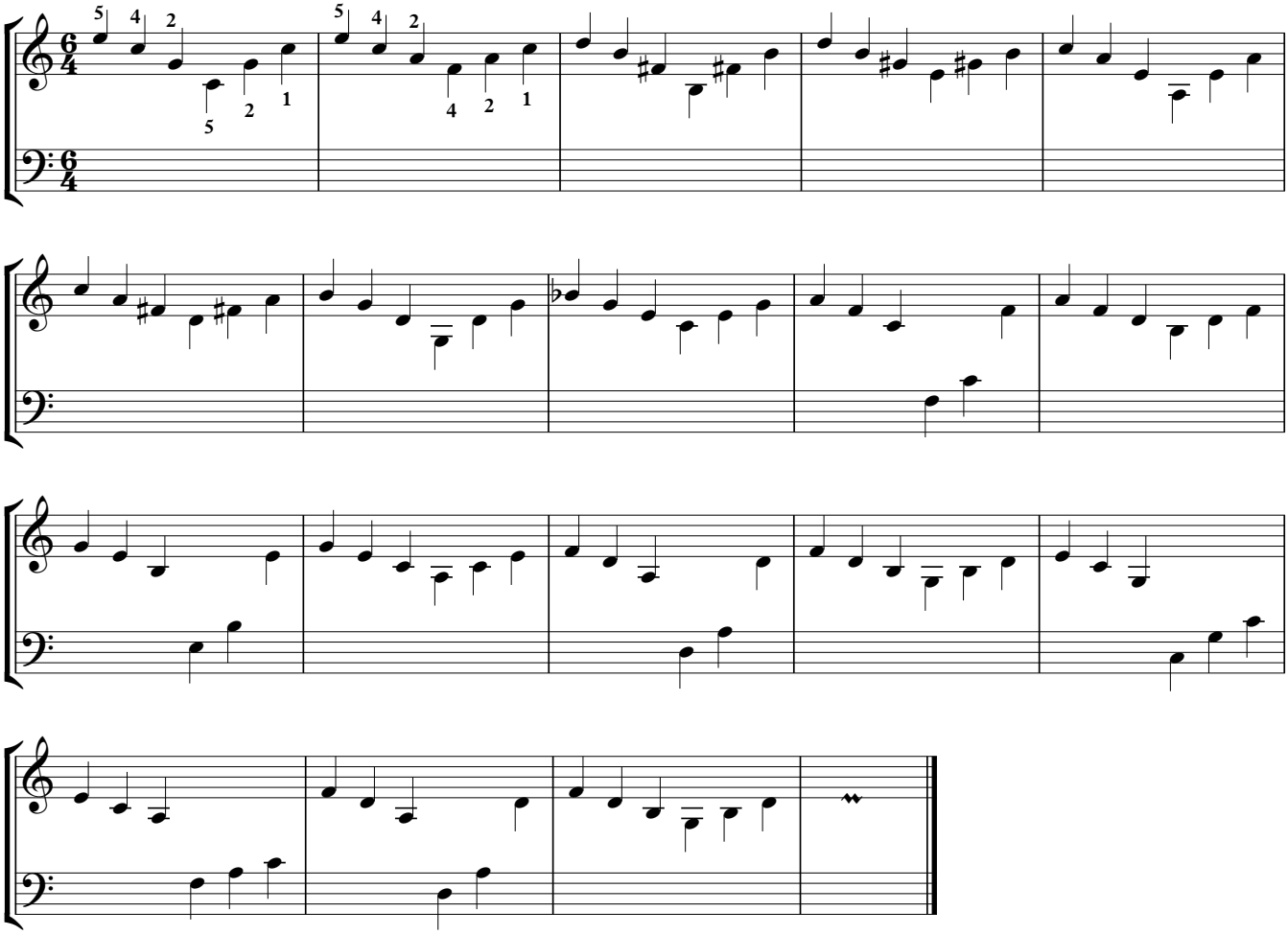
N. XLVI.



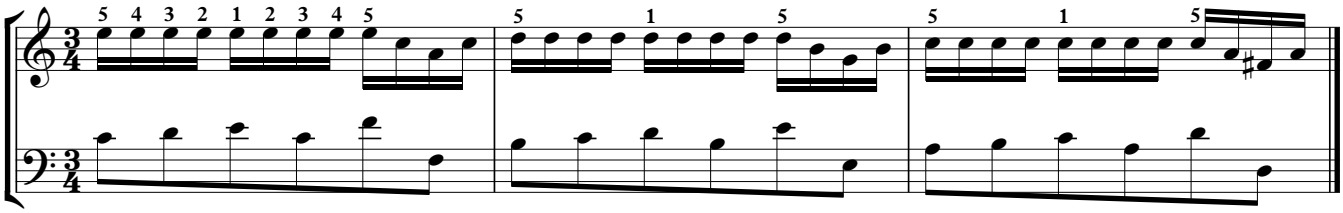
N. XLVII.



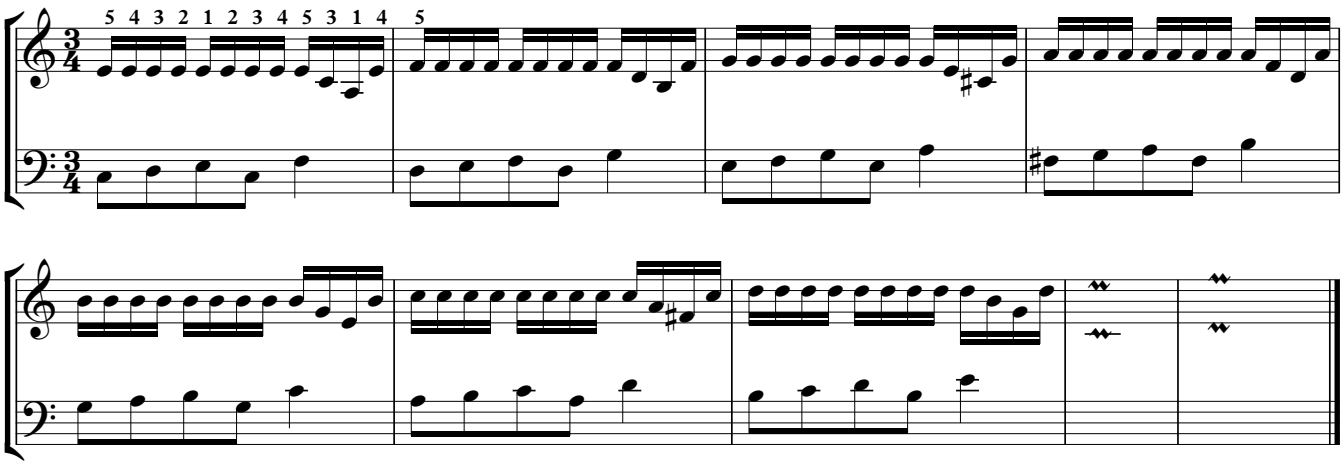
N. XLVIII.



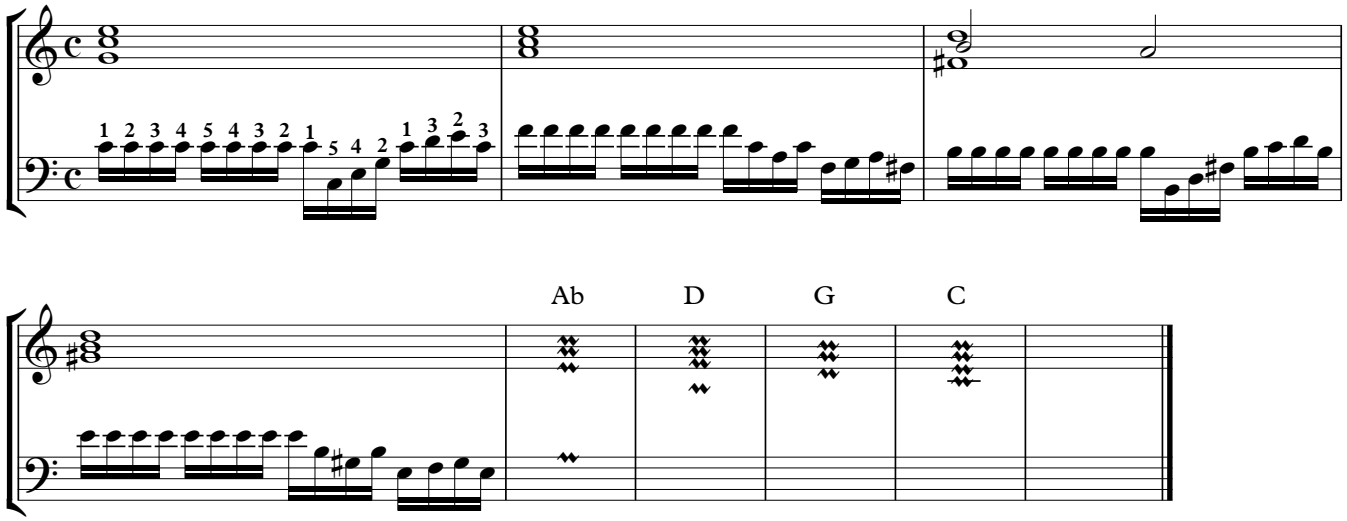
N. XLIX.



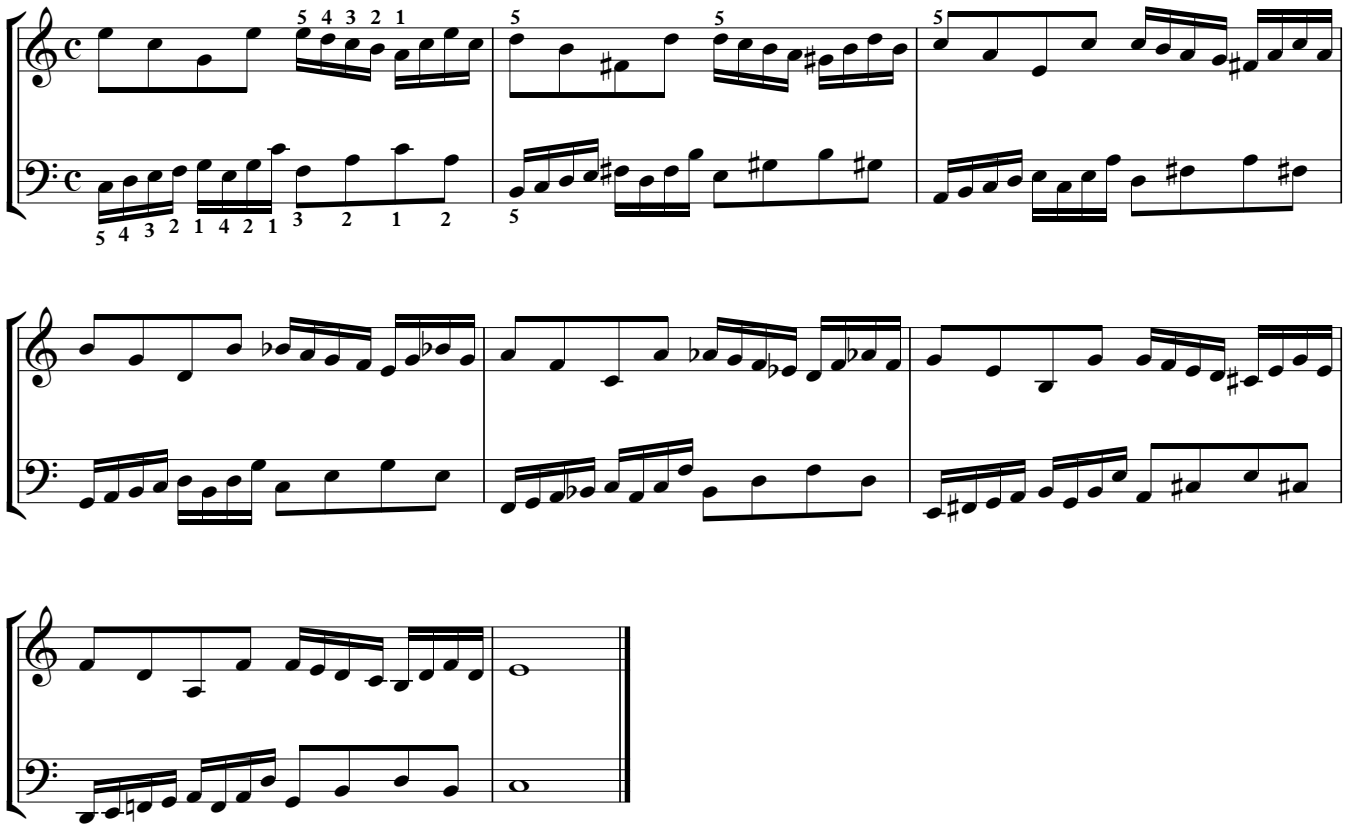
N. L.



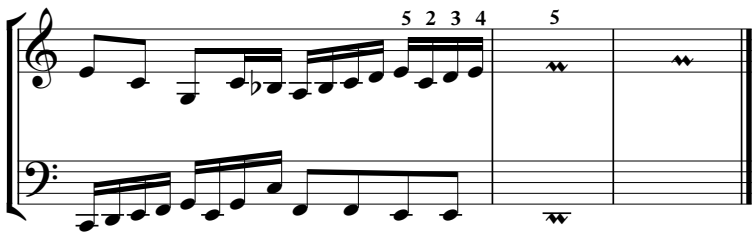
N. LI.



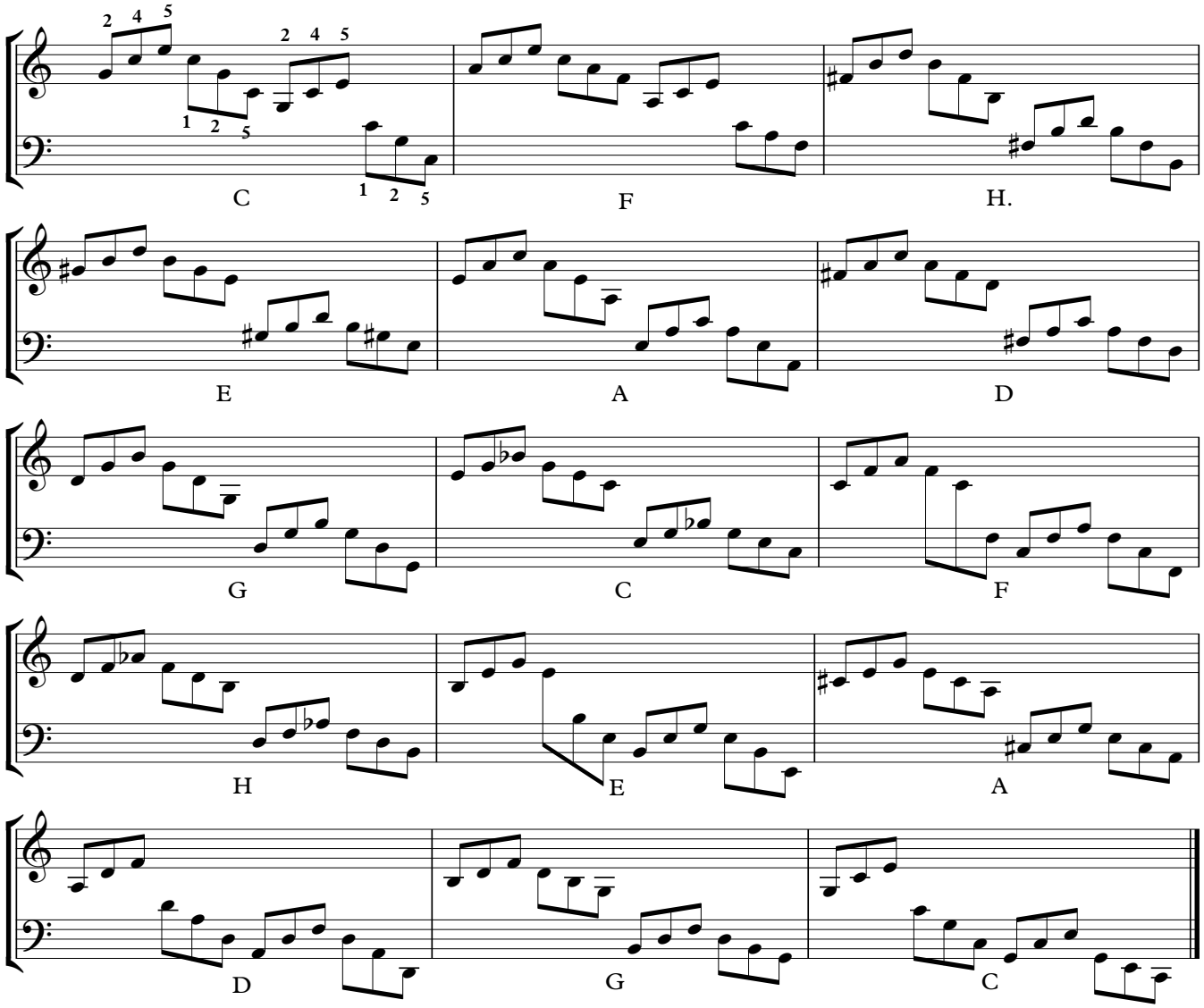

N. LII.



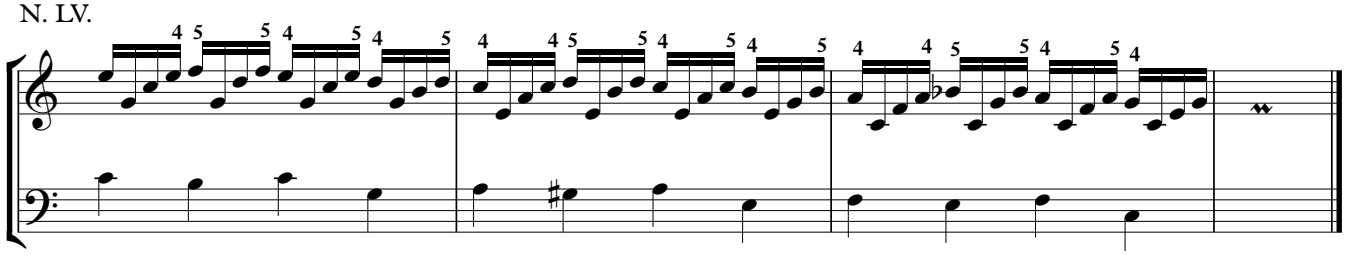
N. LIII. aufwarts.



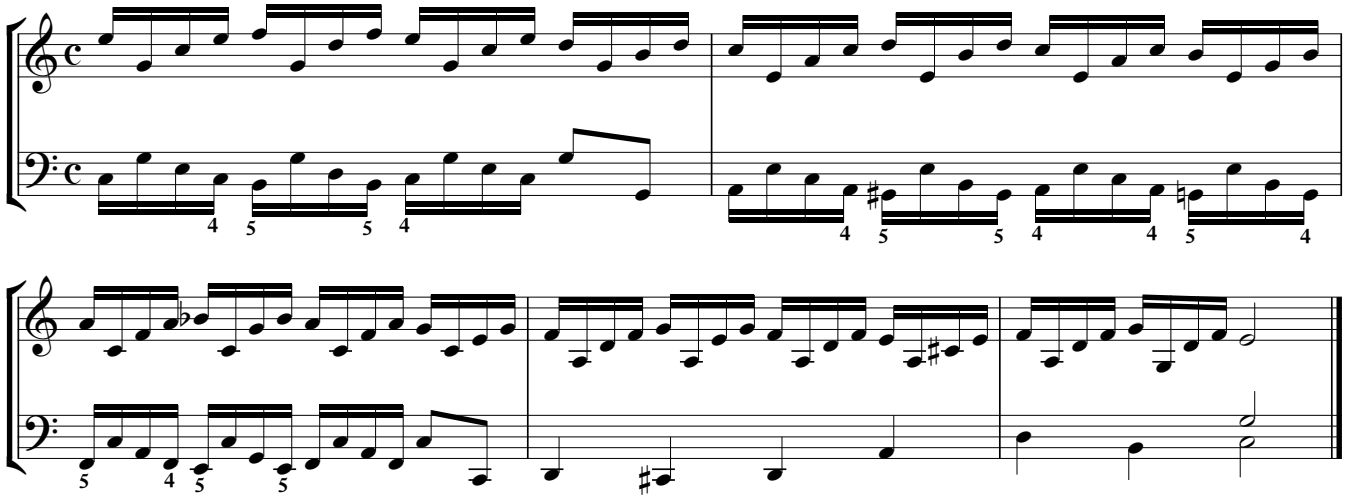
N. LIV.



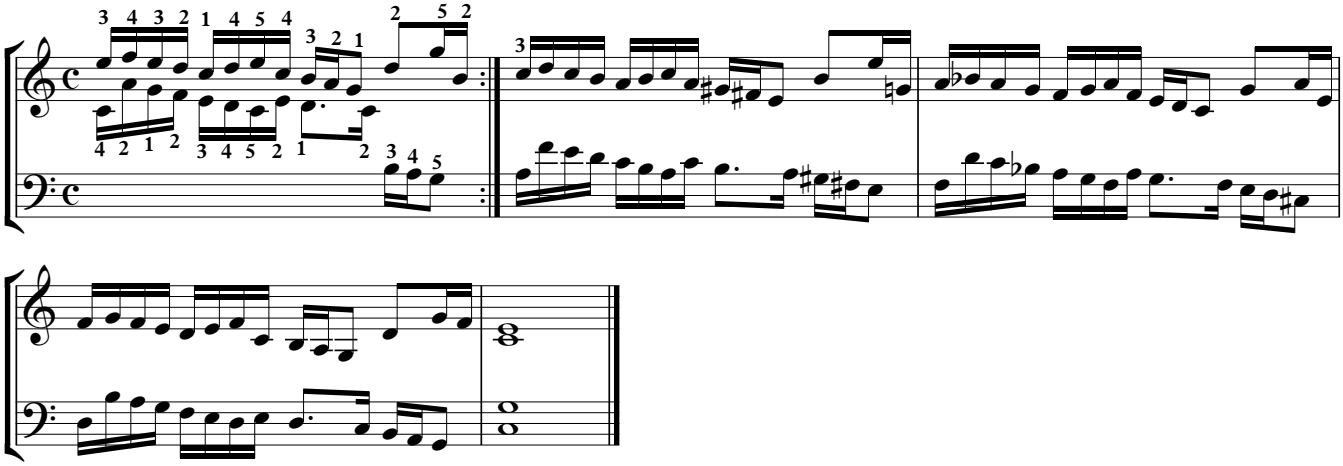

N. LV.



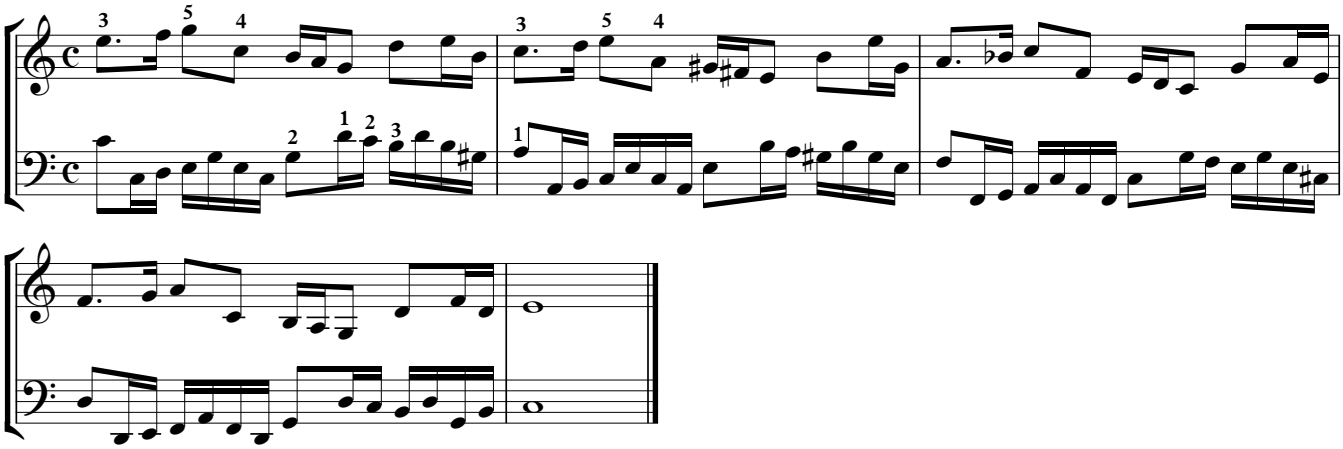
N. LVI.



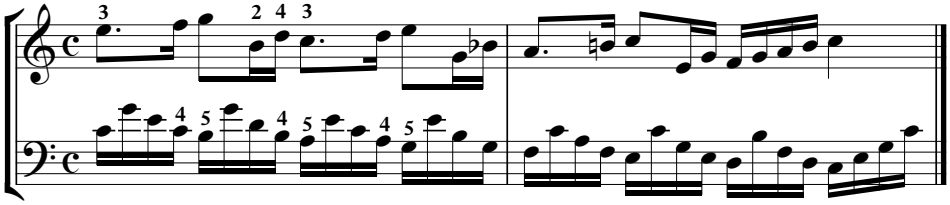
N. LVII.



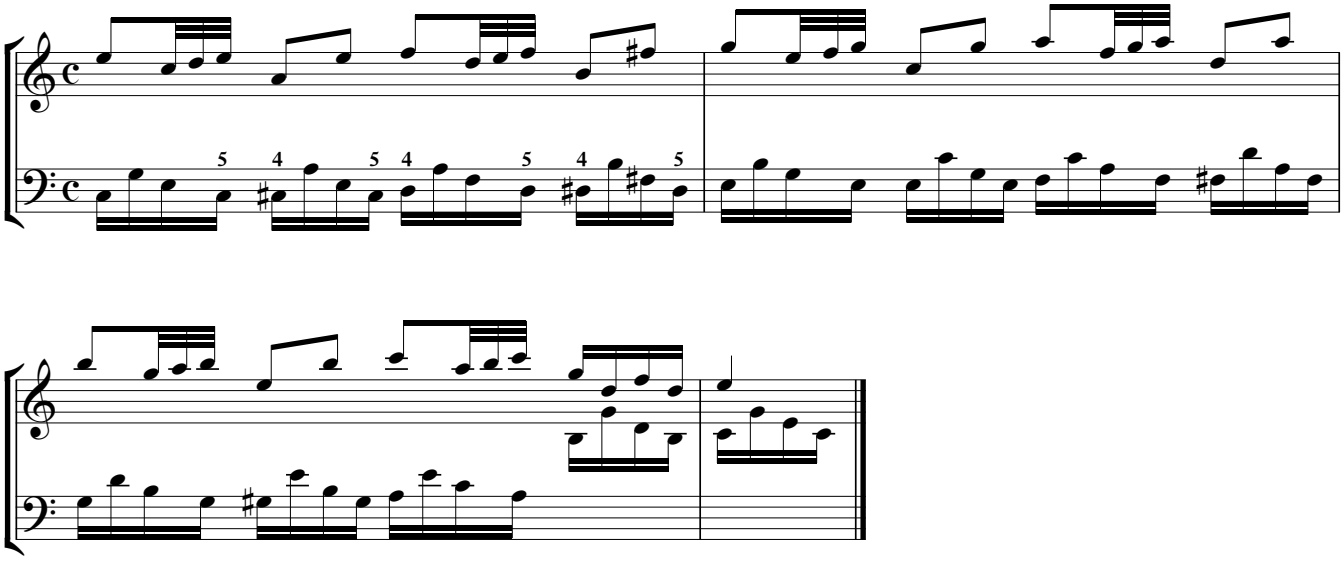
N. LVIII.



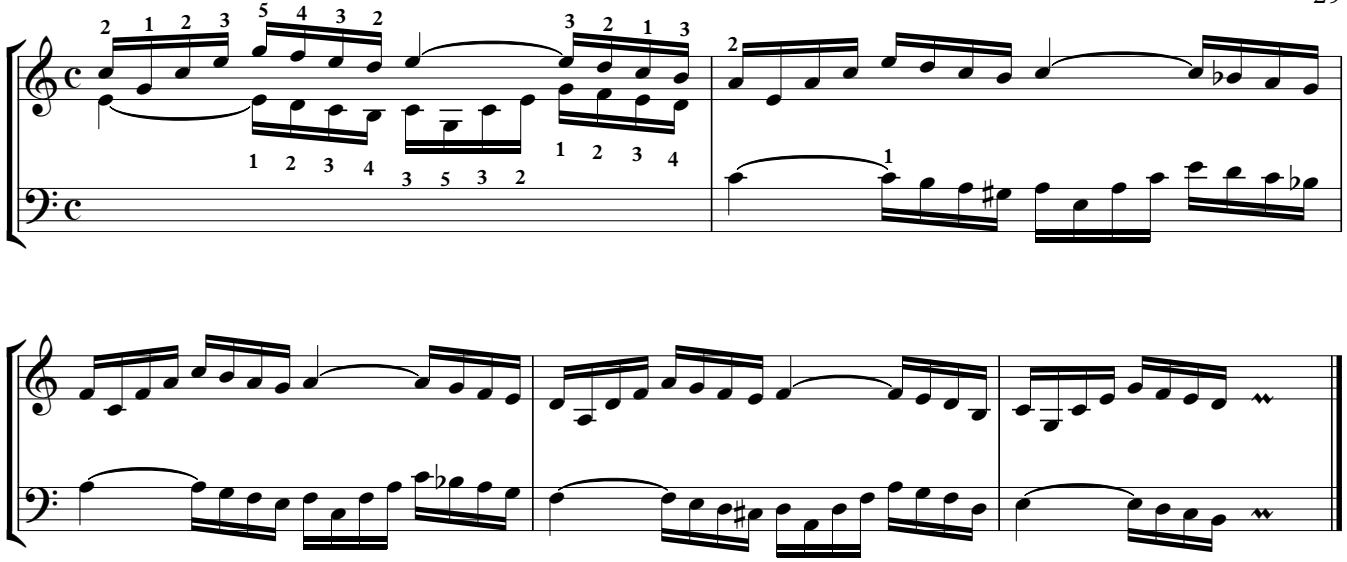
N. LIX.



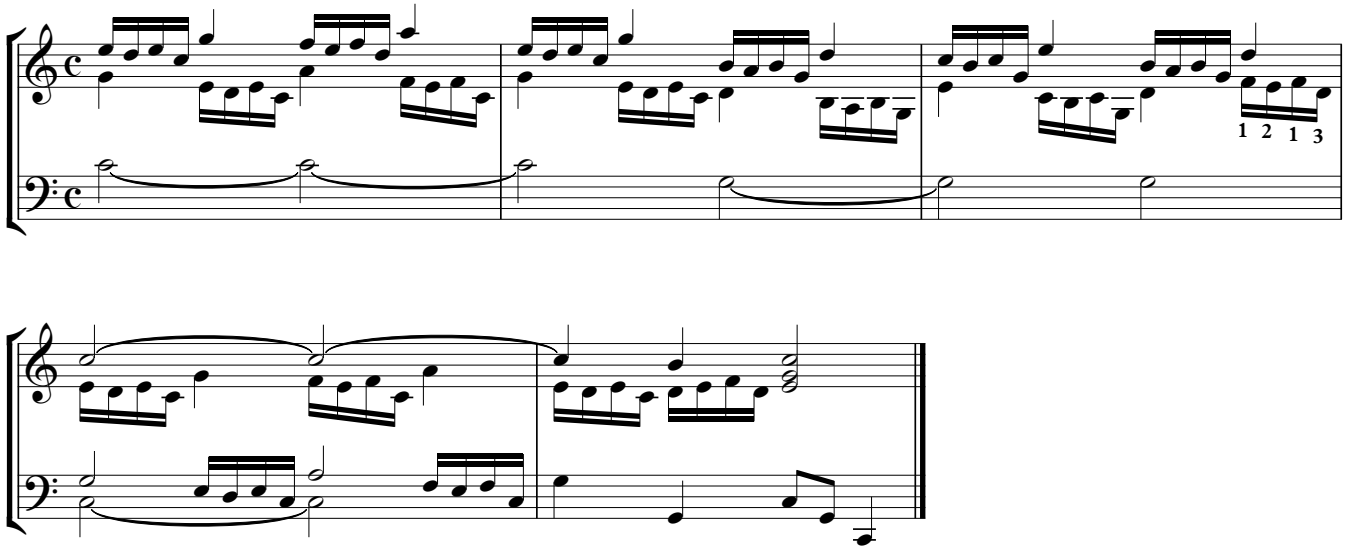
N. LX.



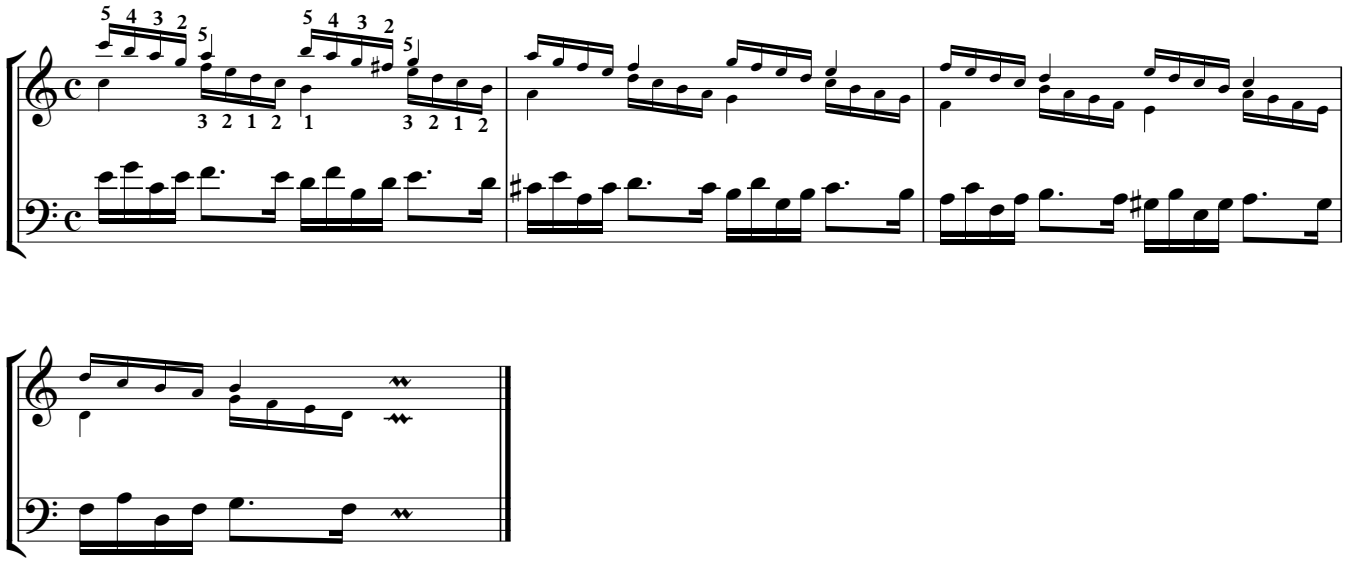
N. LXI.



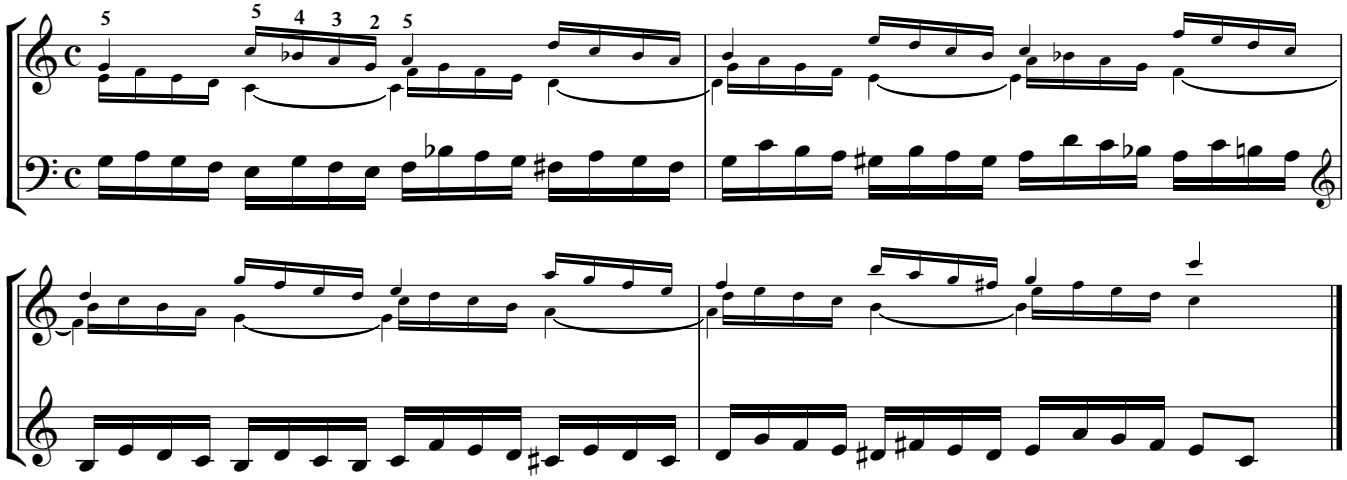
N. LXII.



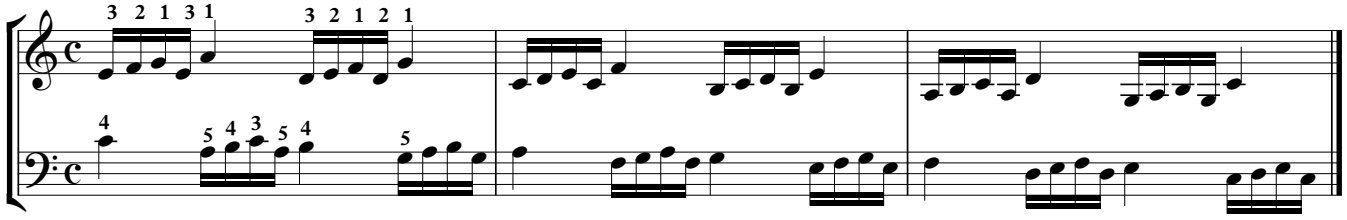
N. LXIII.



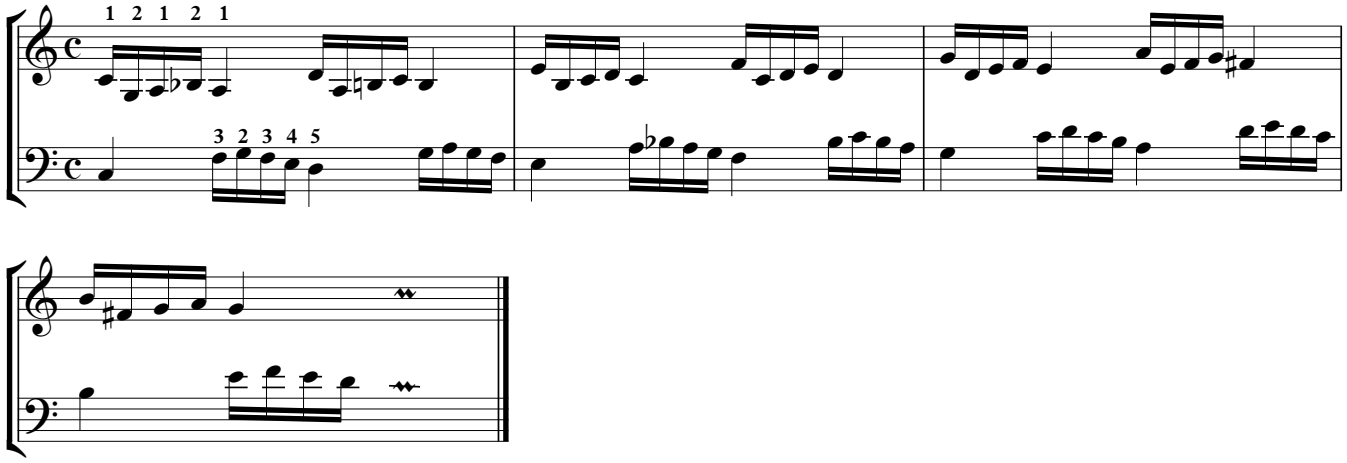
N. LXIV.



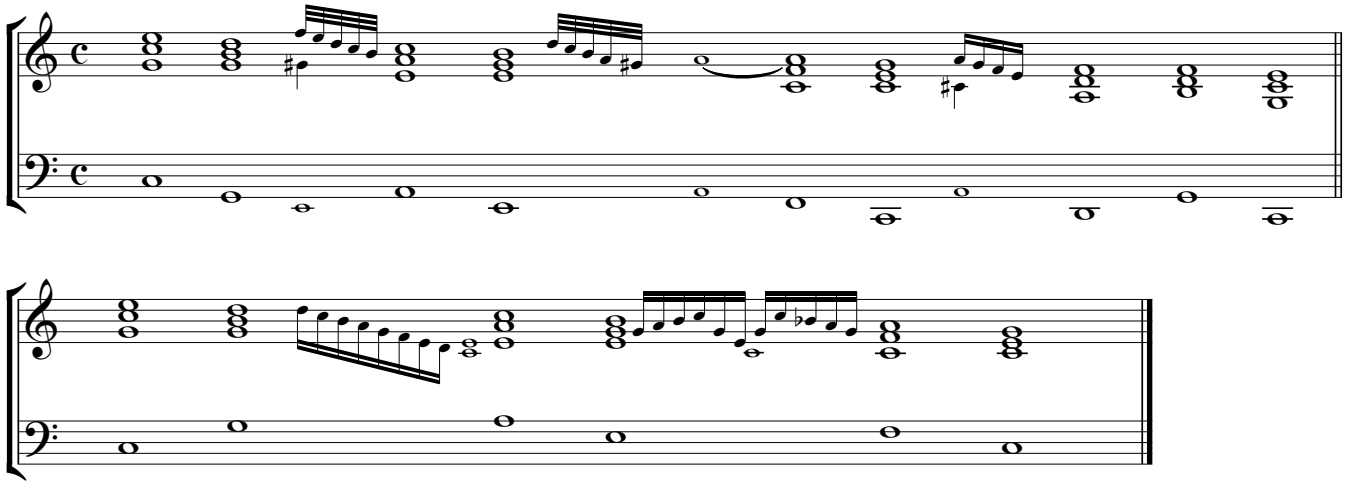
N. LXV. [pour la main gauche]



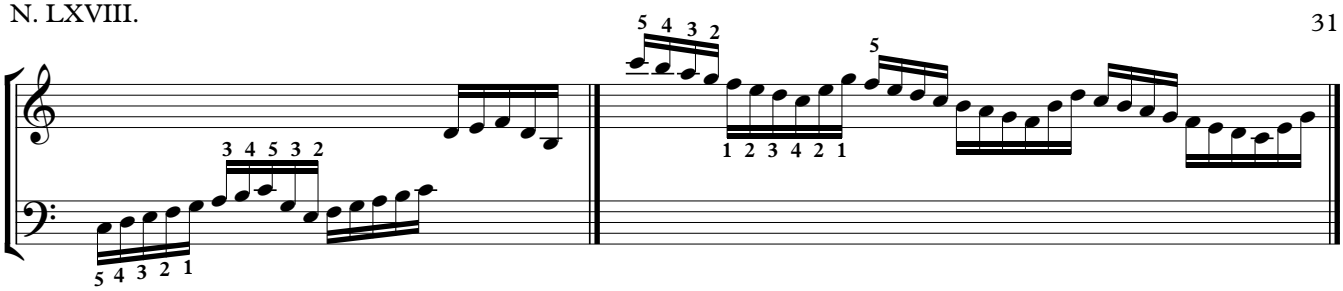
N. LXVI. [pour la main gauche]



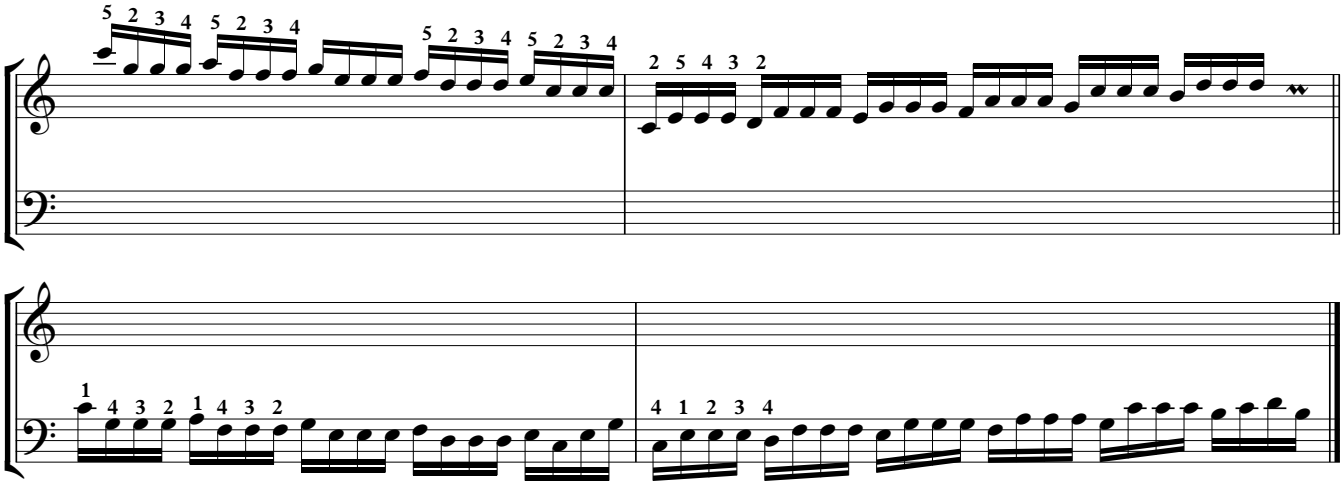
N. LXVII.



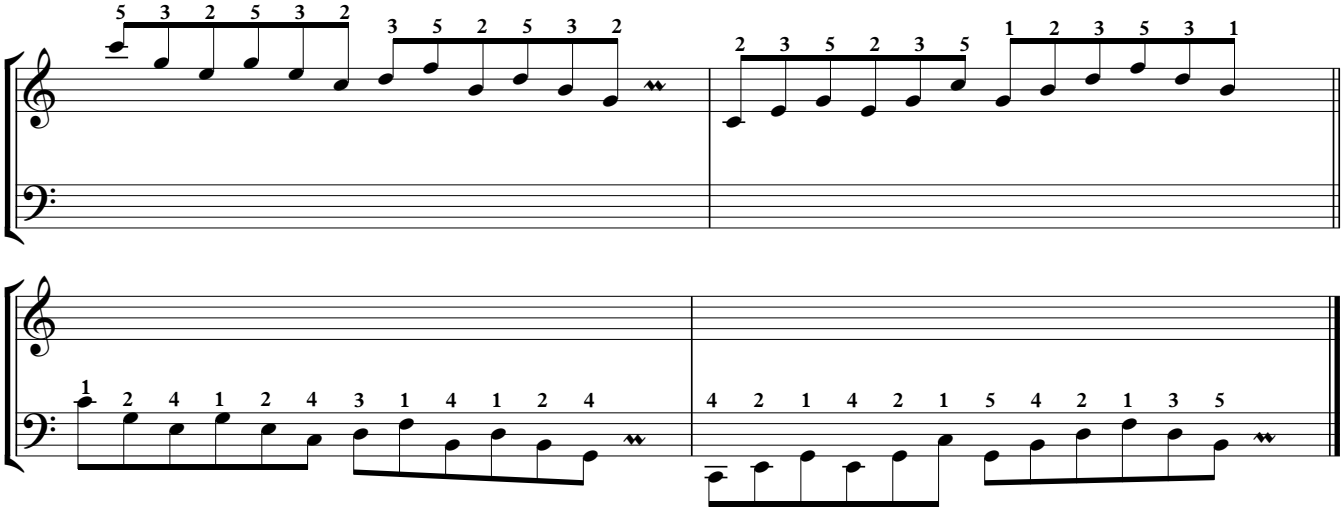
N. LXVIII.



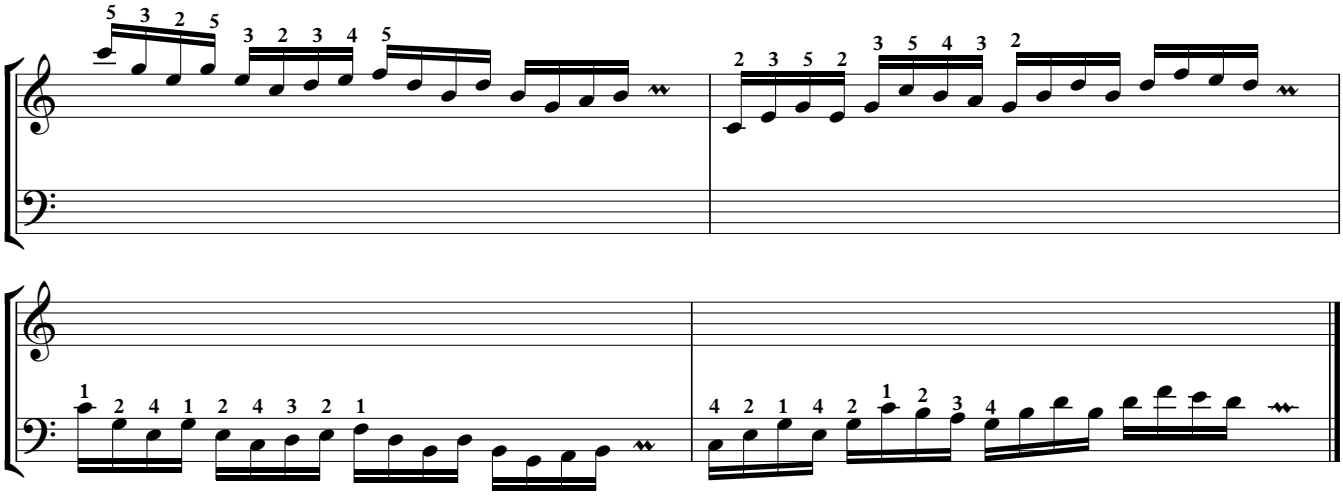
N. LXIX.



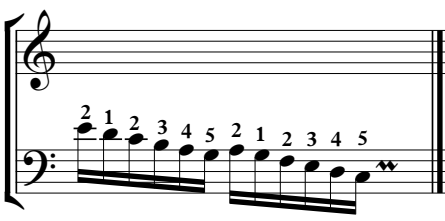
N. LXX.



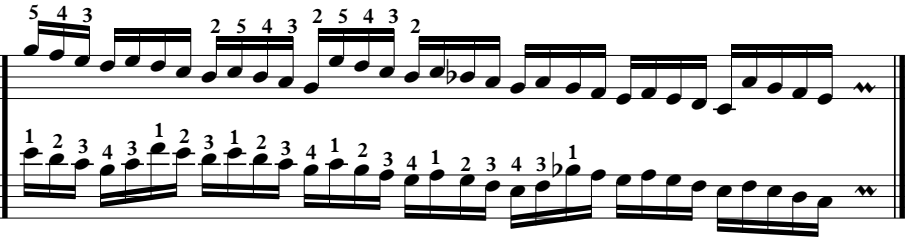
N. LXXI.



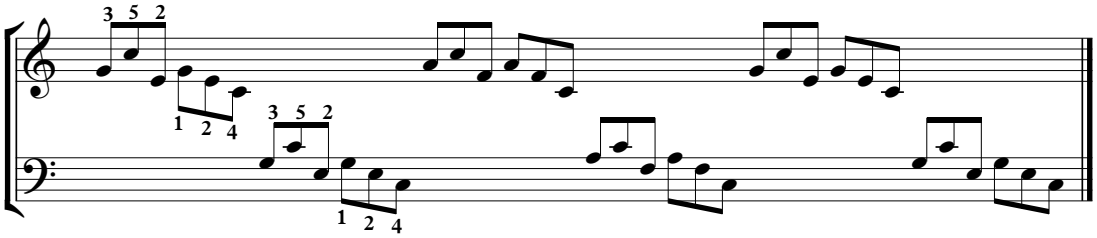
N. LXXII.



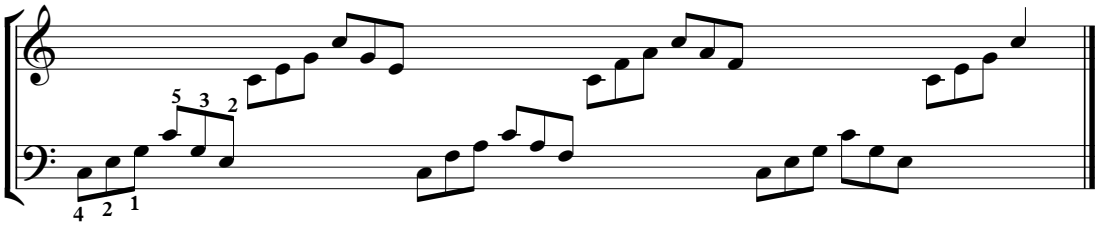
N. LXXIII.



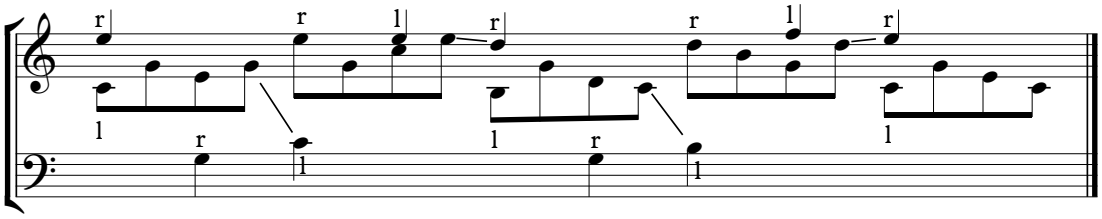
N. LXXIV.



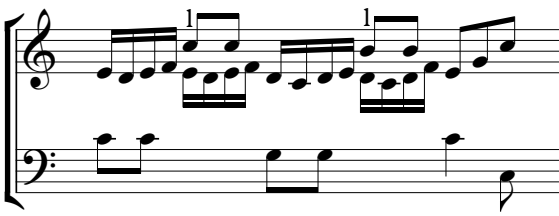
N. LXXV.



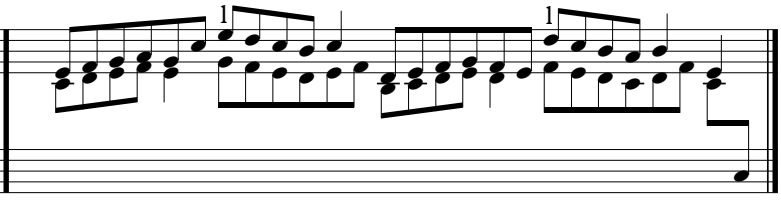
N. LXXVI.



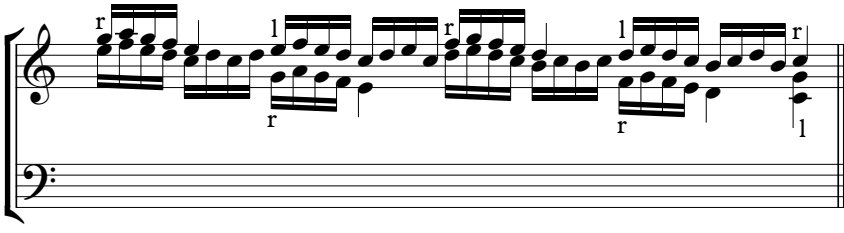
N. LXXVII.



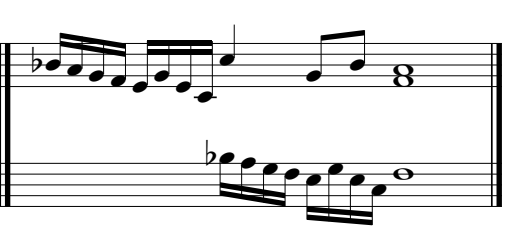
N. LXXVIII.



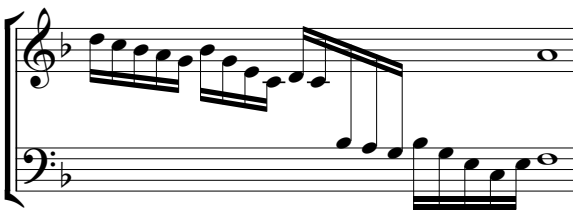
N. LXXIX.



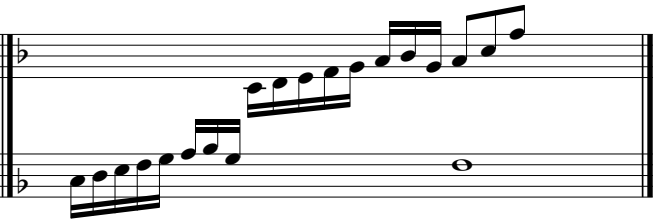
N. LXXX.



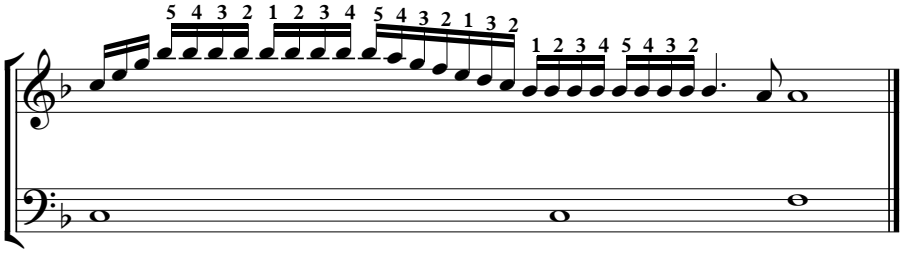
N. LXXXI.



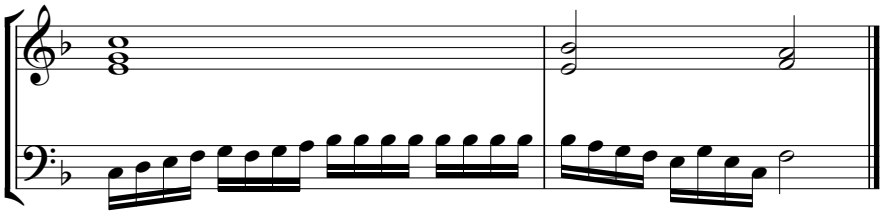
N. LXXXII.



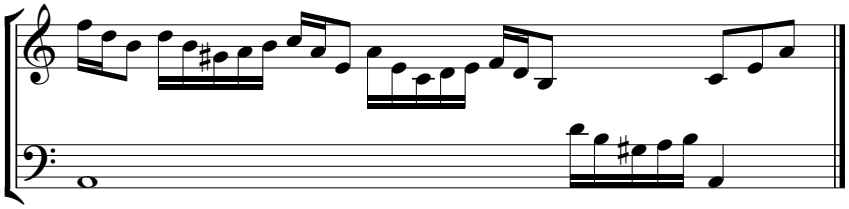
N. LXXXIII.




N. LXXXIV.

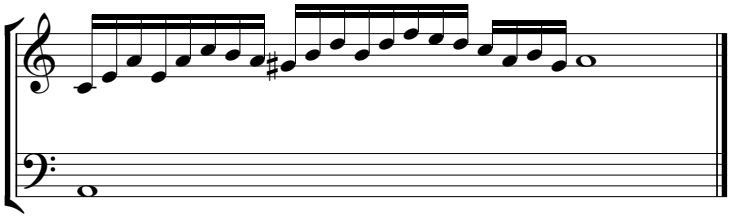


N. LXXXV.

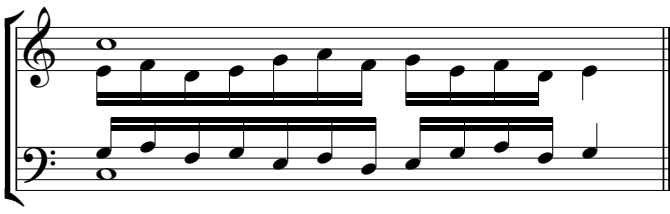


auch mit
einer hand

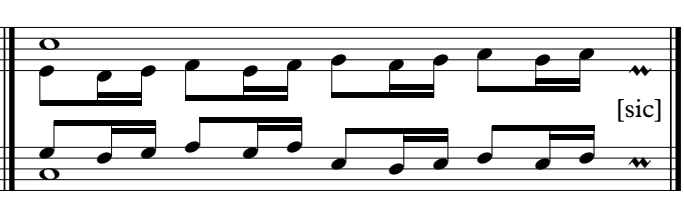
N. LXXXVI.



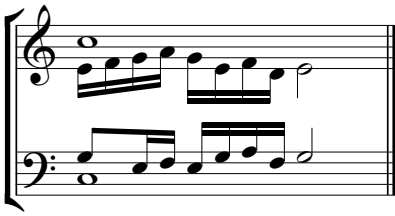
N. LXXXVII.



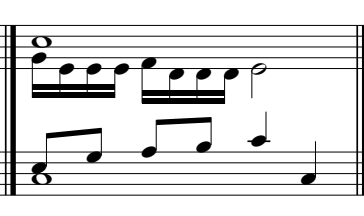
N. LXXXVIII.



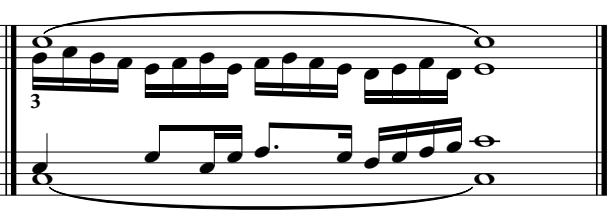
N. LXXXIX.



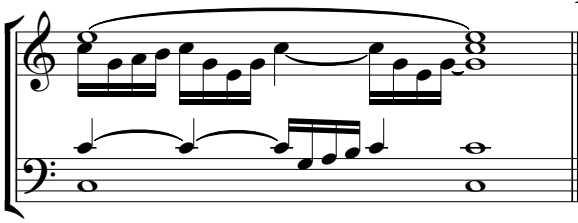
N. XC.



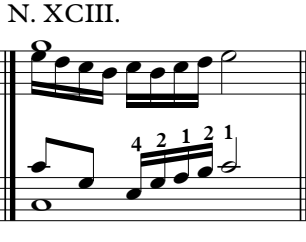
N. XCI.



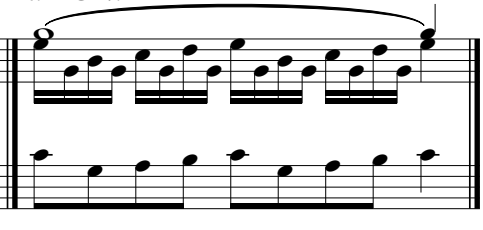

N. XCII.



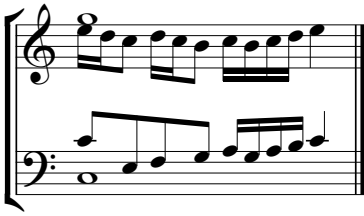
N. XCIII.



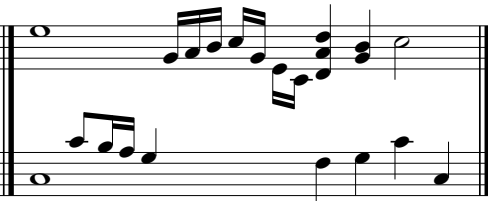

N. XCIV.



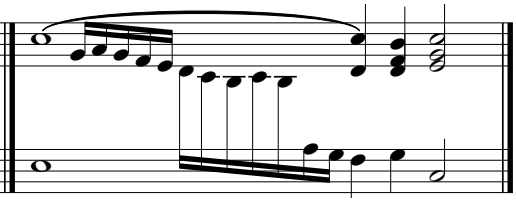
N. XCV.



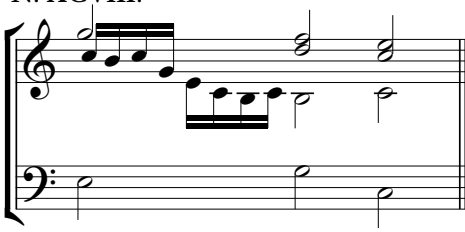
N. XCVI.



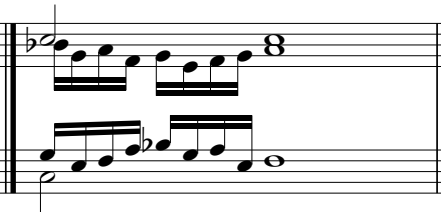
N. XCVII.



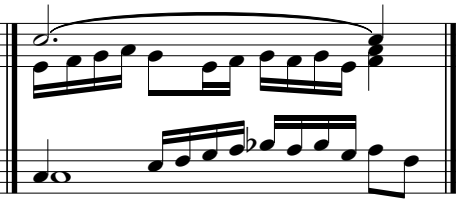
N. XCVIII.



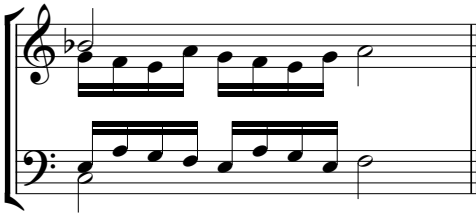
N. XCIX.



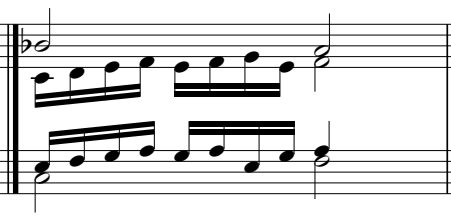
N. C.



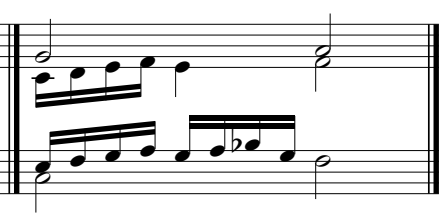
N. CI.



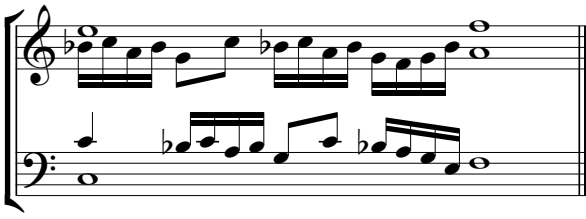
N. CII.



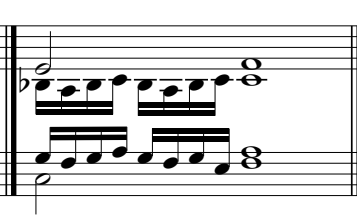
N. CIII.



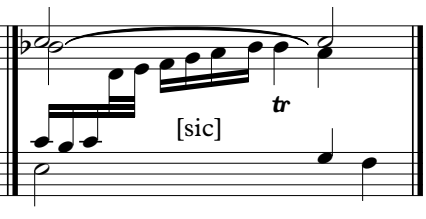
N. CIV.



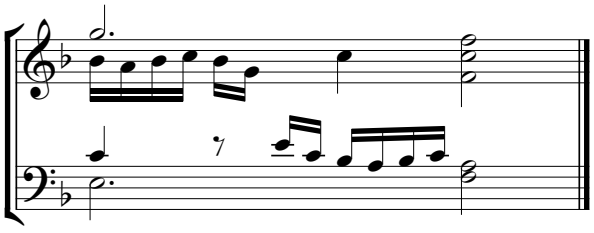
N. CV.



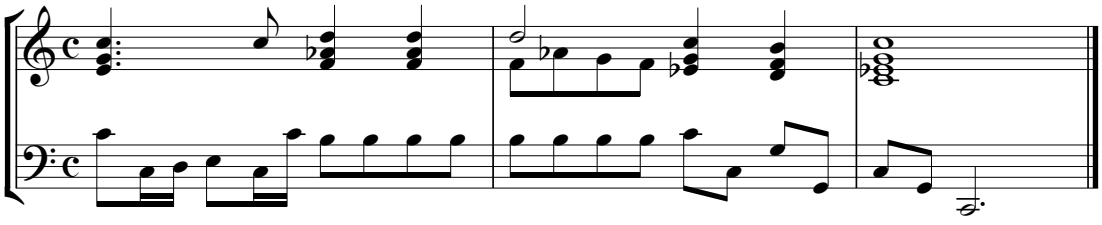
N. CVI.



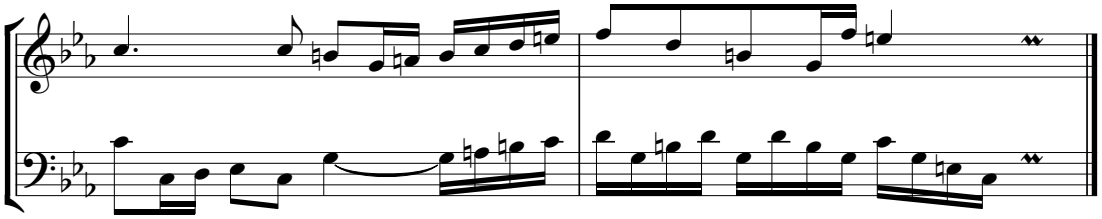

N. CVII.



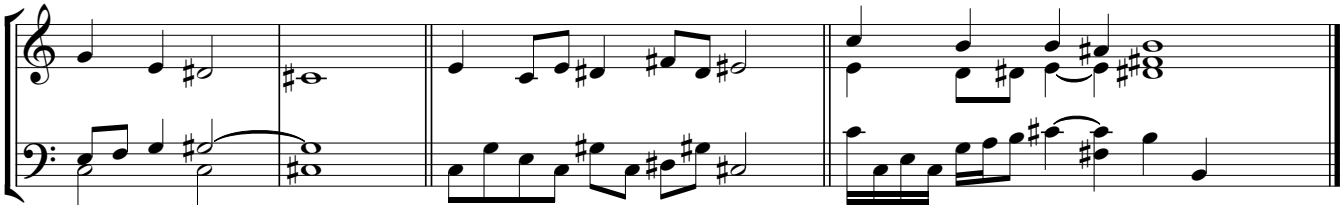
N. CVIII.



N. CIX.

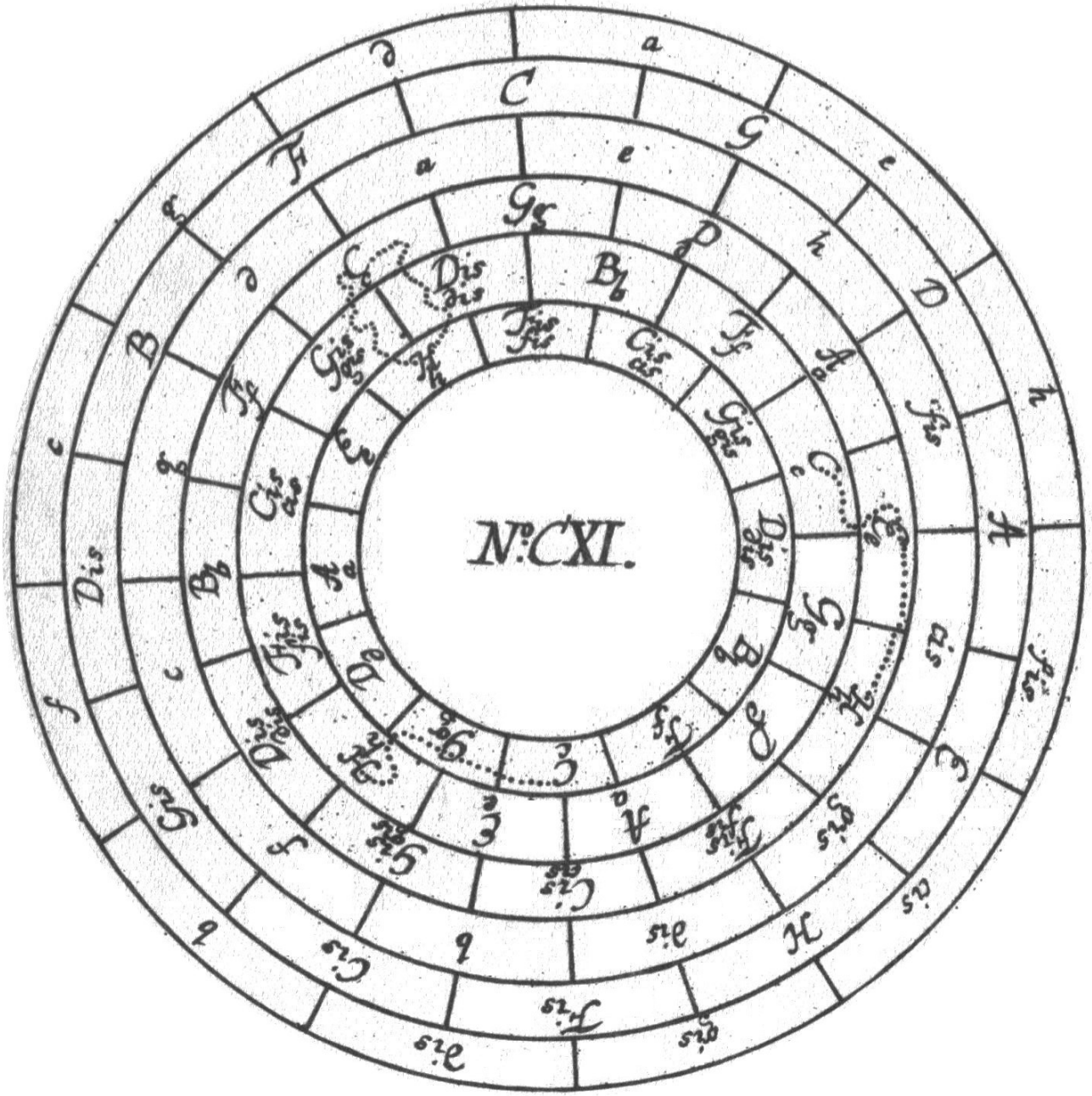


N. CX.



aufwärts.

abwärts.


N:CXI.